



الهيئة العامة
النظرية الثقافية
و
المسورة للكتاب
الثقافة الشعبية

المشروع الوطني للترجمة



العلوم الإنسانية

رئيس مجلس الإدارة

الدكتورة لبانة مشوح

وزيرة الثقافة



المشرف العام

د. نايف الياسين

المدير العام للهيئة العامة السورية للكتاب

رئيس التحرير

د. باسل المسائلة

الإشراف الطباعي

أنس الحسن

تصميم الغلاف

عبد العزيز محمد

الهيئة العامة
السورية للكتاب



النظرية الثقافية

و

الثقافة الشعبية

تأليف: جون ستوري

ترجمة: عمران أحمد

منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب

وزارة الثقافة - دمشق ٢٠٢٣م

العنوان الأصلي للكتاب:

**Cultural Theory and Popular Culture:
An Introduction**

المؤلف: John Storey

الناشر: Routledge, 2018

المترجم: عمران أحمد

الآراء والمواقف الواردة في الكتاب هي آراء المؤلف ومواقفه ولا تعبر
(بالضرورة) عن آراء الهيئة العامة السورية للكتاب ومواقفها.

النظرية الثقافية والثقافة الشعبية / تأليف جون ستوري؛ ترجمة عمران أحمد . -
دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠٢٣ م. - ٦٦٤ ص؛ ٢٥ سم.
(المشروع الوطني للترجمة. العلوم الإنسانية؛).

١ - ٣٠٦,٤ س ت و ن ٢ - ٣٩٠ س ت و ن ٣ - العنوان
٤ - ستوري ٥ - أحمد ٦ - السلسلة

مكتبة الأسد

النظرية الثقافية والثقافة الشعبية

يقدم جون ستوري في الطبعة الثامنة هذه من كتابه الحاصل على العديد من الجوائز، "النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مقدمة"، استعراضاً واضحاً ونقدياً للنظريات المتنافسة حول الثقافة الشعبية ومقارباتها المتنوعة. وإن اتساعه ووحدته النظرية المتمثلين في الثقافة الشعبية، يعني أنه قابل للتطبيق على وجه مناسب عبر عدد من التخصصات.

مع الاحتفاظ بالمنهج المتبع في الطبعات السابقة، واستخدام الأمثلة المناسبة من نصوص الثقافة الشعبية وممارساتها، تظل هذه الطبعة الجديدة مدخلاً رئيساً إلى هذا المجال.

الجديد في هذه الطبعة:

- طبعة منقحة مع إعادة صياغة وتحديث شامل؛
 - فصل جديد تماماً عن الطبقة والثقافة الشعبية؛
 - موارد محدّثة للطلاب على الموقع الإلكتروني www.routledge.com/cw/storey
- تعد الطبعة الجديدة مادة قراءة أساسية لطلاب المرحلة الجامعية ومرحلة الدراسات العليا في مجال الدراسات الثقافية، ودراسات الإعلام،

ودراسات الاتصالات، وعلم اجتماع الثقافة، والثقافة الشعبية، وموضوعات أخرى ذات صلة.

جون ستوري هو أستاذ فخري في مجال الدراسات الثقافية، في مركز البحوث الإعلامية والدراسات الثقافية التابع لجامعة سندرلاند في المملكة المتحدة. وقد نشر بحوثاً ومؤلفات كثيرة في الدراسات الثقافية، بما في ذلك اثنا عشر كتاباً، وأحدثها كتاب "نظريات الاستهلاك" (٢٠١٧).

"الطبعة السابعة من كتاب النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مقدمة، تقدم نظرة عامة ممتازة عن الجذور التاريخية للدراسات الثقافية، وتربطها ببراعة بمنظورات معاصرة وبحوث حديثة (على سبيل المثال: مادية الثقافة الشعبية). وهو كتاب أساسي للطلاب وجميع المهتمين بدراسة الثقافة الشعبية".

صوفيا فان باول، أستاذ مشارك في دراسات الاتصالات، جامعة غنت، بلجيكا.

"كان كتاب ستوري النظرية الثقافية والثقافة الشعبية منذ ظهوره الأول، ولا يزال، هو المعيار الذي تُقاس به جميع المداخل (المقدمات) إلى الدراسات الثقافية والثقافة الشعبية. ويعود ذلك إلى أسباب عدة: إنه مكتوب بأسلوب جذاب ومثالي، وعلى الرغم من أنه لا يزال في تبسيط القضايا، إلا أنه سهل الفهم ويحتوي على العديد من الأمثلة التوضيحية الممتازة؛ وقد استمر الكتاب في الحفاظ على صلته الوثيقة بالموضوع (بدليل

ترجمته إلى العديد من اللغات)، وذلك عبر تحديثه المتواصل بأقسام جديدة لمواكبة ما يحدث في هذا المجال، وإن ميزاته التدريسية (كتاب القراءة المرافق، والموارد على صفحة الويب، والأسئلة التدريسية، ومسرد المصطلحات الرئيسة) تجعله مادة قراءة أساسية في أي دورة مخصصة للدراسات الثقافية".

ديفيد والتون، محاضر أول في الدراسات الثقافية ورئيس الجمعية الأيبيرية للدراسات الثقافية، جامعة مورثيا، إسبانيا.



الهيئة العامة
السورية للكتاب



الهيئة العامة السنورية للكتاب



إلى تشارلي



الهيئة العامة
السنورية للكتاب



الهيئة العامة السنورية للكتاب

كلمة المترجم

تُعدّ كلمة ثقافة، إضافة إلى متفرعاتها (ثقافة عامة، ثقافة شعبية، ثقافة عالية، ثقافة هابطة...)، فضلاً عن كلمة مثقف، من المصطلحات التي يصعب تحديدها؛ فعلى الرغم من وضع تعريفات عدة لكل منها، لم يصل أي تعريف إلى أن يكون تعريفاً محدداً ثابتاً، جامعاً مانعاً. وربما يكون هذا أحد الأسباب التي دفعت الكاتب إلى إصدار طبعات متلاحقة من هذا الكتاب؛ إذ تعد الطبعة الأولى بمنزلة لبنة أساسية، تُعدل و/أو يُضاف إليها لبنات جديدة في كل مرة إلى أن وصلت طبعات الكتاب إلى الطبعة الثامنة، ومن نافل القول إنها أكثر شمولاً ودقة من سابقتها، ومع ذلك، لا أعتقد بأنها ستكون الأخيرة.

يتناول الكاتب في البداية مسألة الثقافة الشعبية وماهيتها؛ وللإجابة عن هذه المسألة يتطرق إلى مصطلح الثقافة، ويحاول تعريفه، وينتقل منه إلى الأيديولوجيا، ويغوص بعد ذلك في طرائق تعريف الثقافة الشعبية الكثيرة، ووجهات النظر المتعددة في هذا المجال؛ ولكنه لم يخلص إلى تعريف وافٍ كافٍ، وأفضل ما خُص إليه كان في مناقشته لسياقية المعنى إذ قال: "إننا نفهم الأشياء في سياقات؛ وننشئ أيضاً السياقات من خلال أنماط فهمنا،

وتتغير السياقات كنتيجة منطقية لإدراجنا نصاً معيناً فيها. والسياقات المحتملة لنص ما، لا تكاد تنتهي".

وينتقل بعد ذلك إلى ما يُعرَف بـ "تقاليد الثقافة والحضارة"، التي ظهرت بعد أن افتتح ماثيو أرنولد تقليداً كان بمنزلة طريقة معينة لوضع الثقافة الشعبية في الحقل العام للثقافة، ويذكر هنا الإسهامات التي قدمها عدد من المفكرين والمدارس الفكرية إلى دراسة الثقافة الشعبية، مركزاً على ماثيو أرنولد نفسه، وعلى الليفيزية التي فتحت فضاءً تعليمياً في بريطانيا لدراسة الثقافة الشعبية. ويتطرق إلى الثقافة الجماهيرية في أمريكا، التي سادت النقاش ما بعد الحرب العالمية الثانية مدة خمس عشرة سنة. ويرى الكاتب في النتيجة "أن تقاليد الثقافة والحضارة ليست ذائعة الصيت في تحليلاتها المفصلة لنصوص الثقافة الشعبية وممارساتها. وبدلاً من ذلك، فهي تنظر بازدراء من القمم الرائعة للثقافة العالية إلى ما رآته أراضي قاحلة رديئة للثقافة الشعبية، ساعية فقط لتأكيد الانحطاط الثقافي، والاختلاف الثقافي، والحاجة إلى الإذعان الثقافي والتنظيم الثقافي والسيطرة على الثقافة".

ومن ثم يدرس الكاتب النصوص التأسيسية للثقافية، التي أنجزها "كل من ريتشارد هوغارت، وريموند ويليامز، وإي. ب. طومسون، وستيوارت هول، وبادي وانيل في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن العشرين". ولا يغفل الكاتب المقاربة الماركسية للثقافة، التي ترى أن نمط الإنتاج في أي مجتمع هو الذي يحدد الوجه الثقافي له. ولكن أثر الماركسية لم يدم طويلاً في الدراسات الثقافية، إذ خبا أثرها مع انهيار المعسكر

الاشتراكي في بداية تسعينيات القرن العشرين لمصلحة ما بعد الماركسية التي ترى أنه في الثقافة فقط يمكن جعل العالم له معنى، وأن صنع المعنى هو دائماً موقع محتمل للصراع و/أو التفاوض، "وتستند الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية إلى الرأي القائل بأن الناس يصنعون الثقافة الشعبية من مجموعة السلع التي توفرها الصناعات الثقافية".

ومن الفصول الممتعة في هذا الكتاب، والمثيرة للجدل، فصل التحليل النفسي، الذي يرى الكاتب أنه يمكن استعماله كوسيلة لتحليل النصوص بطريقتين: تتمحور الأولى حول المؤلف، وتتعامل مع النص وكأنه حلم المؤلف، ويفسّر على هذا الأساس وفق التفسير الفرويدي للأحلام^(١)؛ وتتمحور الثانية حول القارئ، وتتعامل مع النص وكأنه حلم بديل. ويعرج الكاتب على التحليل النفسي اللاكاني، إذ كان جاك لاكان يسعى إلى إرساء التحليل النفسي وتوطيده في الثقافة بدلاً من علم الأحياء؛ وكما يوضح، فإن هدفه هو تحويل "معنى أعمال فرويد بعيداً عن الأساس البيولوجي الذي كان يبتغيه لها نحو الدلالات الثقافية التي تنبعث فيها". وينتهي الكاتب بالتحليل النفسي السينمائي مع مقالة لورا مولفي عام ١٩٧٥ بعنوان "المتعة البصرية والسينما السردية"، التي تُعد تعبيراً كلاسيكياً عن الفيلم الشعبي

(١) يُعدّ كتاب «تفسير الأحلام» أهم أعمال سيغموند فرويد على الإطلاق، الذي يذكر فيه فرويد شخصياً بأنه أفضل ما كتبه. وفي هذا الصدد أنصح كل شخص راغب في معرفة تفسير الأحلام تفسيراً علمياً، بعيداً عن الخرافات والأساطير أن يطلع على هذا الكتاب الرائع.

من منظور التحليل النفسي النسوي. وتهتم المقالة بكيفية إنتاج السينما الشعبية وإعادة إنتاج ما تسميه مولفي "نظرة التحديق الذكورية".

أما فصل "البنوية وما بعد البنوية" فيمكن قراءته بمعزل عن باقي فصول الكتاب؛ بل حتى خارج عنوانه الرئيس، فهو مهم بحد ذاته. فالبنوية لا تبالي بالقيمة الثقافية لغرضها، وينصب تركيزها على اللغة وتحليلها، وترى أن "اللغة تنظم إحساسنا بالواقع وتنميه"، وتفترض أن اللغة تتكون من العلاقة بين الدال والمدلول والعلامة. ويدخل الكاتب من باب البنوية إلى أفلام الغرب الأمريكي وأساطير رولان بارت، إلى أن يصل إلى ما بعد البنوية مع جاك دريدا، ويشير إلى أن بارت نفسه قد تحول من البنوية إلى ما بعد البنوية، وأصبح يرى النص أنه "فضاء متعدد الأبعاد تمتزج فيه مجموعة متنوعة من الكتابات وتتصادم، من دون أن تكون أيًا منها كتابة أصلية. فالنص هو عبارة عن نسيج من الاقتباسات المستمدة من عدد لا يحصى من مراكز الثقافة". إذ يشير منظرو ما بعد البنوية إلى أن الوضع أكثر تعقيداً من علاقة بين دال ومدلول وعلامة، فالدوال لا تنتج مدلولات فقط؛ بل تنتج دوالاً أكثر، ومن ثم يكون المعنى مؤجلاً دائماً وليس حاضراً تماماً.

وعلى الرغم من وجود من يرى أنه لا ينبغي أن تكون الطبقة فئة محورية في الدراسات الثقافية، لا تغيب الطبقة والصراع الطبقي عن هذا الكتاب؛ فالطبقة موجودة في كل مكان في الثقافة الشعبية، وكان لها أهمية في أعمال الآباء المؤسسين لهذه الدراسات. لقد حاول الكاتب إثبات التشابك بين الطبقة والثقافة الشعبية عن طريق تقديم عرض تاريخي لتطور كرة القدم في بريطانيا ودور الطبقة فيه كفتة اقتصادية وثقافية.

مع ظهور مصطلح النوع الاجتماعي في ثمانينيات القرن العشرين، تبنته الحركة النسوية، واتخذت مقاربات جديدة للثقافة الشعبية انطلاقاً من أن علاقة النساء بها تختلف عن علاقة الرجال؛ إذ ترى أنها لا تستخدم سوى الأنظمة المكتملة للرأسمالية والنظام الأبوي. لكن الحركة لم تعد تتمتع بالتماسك حول مجموعة من المبادئ سهلة التحديد؛ بل أصبحت خليطاً أكثر ثراءً وتنوعاً وتناقضاً مما كانت عليه، وأصبحت الحدود بين الناشطات فيها وغير الناشطات حدوداً ضبابية. فالثقافة الشعبية ما بعد الحركة النسوية لا تعترف بها إلا لرفضها وعدّها حركة هرمة قديمة من الماضي، ولم يعد لها صلة بالمرأة المعاصرة المتحررة من الهوية الأنثوية التقليدية.

ويُعدُّ فصل "العرق والعنصرية والتمثيل" الفصل الأبرز في هذا الكتاب على الرغم من صغر حجمه، مع أن أهميته لا تنبع من موضوعه وعلاقته بالدراسات الثقافية أو الثقافة الشعبية؛ بل تكمن في موضوعية الكاتب في مقارنته لقضايا قلما نجد كاتباً غربياً، عدا عن أن يكون بريطانياً، يقارنها بمقاربة موضوعية. فهو يضيء على العنصرية البريطانية الشديدة، أيام كانت إمبراطورية استعمارية لا تغيب عنه الشمس، ويورد بعض الأمثلة على خطابات عنصرية مثيرة للاشمئزاز من مفكرين وفلاسفة بريطانيين. ويبقى الأهم في هذا الفصل، هو ما يظهر بين السطور من تشريح للحرب الأمريكية على فيتنام، وتبيان كيف قام الإعلام الأمريكي المهيمن على العالم بتحريفها وتزويرها وطمس حقيقتها عبر سلسلة من الأفلام الموجهة.

يركز الكاتب في مناقشة مرحلة ما بعد الحداثة على إسهام كل من جان فرانسوا ليوتارد عبر كتابه "حالة ما بعد الحداثة"، وجان بودريارد الذي يعد واحداً من أكثر منظري ما بعد الحداثة شهرة، والذي يزعم أن المغالاة في الواقعية هو النمط المميز لما بعد الحداثة. ويورد الكاتب مثلاً طريفاً على المغالاة في الواقعية وهو قضية سجن إحدى شخصيات مسلسل تلفازي بريطاني؛ إذ لم تغطّ الصحافة المحلية المصورة القصة فحسب، بل قامت بحملة لإطلاق سراح الممثلة المسجونة في المسلسل، وقامت بها بالطريقة نفسها تقريباً كما لو كانت حادثة من "الحياة الواقعية". كما يعرض الكاتب وجهة نظر فريدريك جيمسون الذي يرى أن ما بعد الحداثة أكثر من مجرد أسلوب ثقافي معين، فهو المسيطر الثقافي للرأسمالية المتأخرة أو المتعددة الجنسيات. ويختتم الحديث عن ما بعد الحداثة بمناقشة أهم ثلاثة جوانب فيها: انهيار المعايير المطلقة للقيمة بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية؛ وثقافة العولمة التي حاول فيها دحض مقولة إن العولمة هي أمركة ثقافية؛ وثقافة التلاقي التي مثلها مثل معظم الثقافات الشعبية هي موقع للصراع والتفاوض، ومزيج معقد ومتناقض من أشياء تُفرض من فوق وأشياء تنشأ تلقائياً من تحت.

ويتطرق الكاتب إلى مادية الثقافة الشعبية ليثبت أن المادة لم يكن لها معنى قبل اكتشاف الإنسان لها، وإضفاء معنى عليها عبر ممارسة اجتماعية، ويقدم دليلاً على ذلك وجود مواد كثيرة لها معاني مختلفة تختلف باختلاف

الممارسات الاجتماعية ونظرة البشر إليها، وعلى هذا النحو تكون المادة إنشاء ثقافياً برغم وجودها قبل البشر.

يناقش الكاتب في النهاية مقولة إن الدراسات الثقافية، في حال أرادت أن تبقى ذات مصداقية، يجب عليها أن تتبنى أساليب عمل الاقتصاد السياسي بالكامل ومن دون إبطاء. ويختتم كتابه بالإشارة إلى الذعر الإعلامي البريطاني والأمريكي بشأن تهديد سلطة الثقافة العالية، وعملها على منع تعددية الحالات الثقافية، وقطع التفكير النقدي. ويؤكد أن مهمة الأساليب الجديدة لتعليم الثقافة الشعبية؛ هي إيجاد طرائق للعمل لا تقع ضحية لاتجاهات التعطيل من النخبوية الإقصائية، من ناحية، ومن مناهضي العقلية من ناحية أخرى.

لا بد من إعادة التأكيد في النهاية أن مصطلح "الثقافة" (ومتفرعاتها) يستعصي على التعريف الدقيق، ويضاهي مصطلح "الدين" في ذلك؛ لاختلاف الآراء حولها بين مرحلة زمنية وأخرى، وبين مجتمع وآخر، وبين فئة وأخرى، وبين قوي وضعيف، وبين حاكم ومحكوم... لدرجة أنها تكاد تكون وجهة نظر.

وعلى الرغم من ذلك، يُعد الكتاب مرجعاً مهماً لدارسي ومدربي الثقافة عموماً، والثقافة الشعبية على وجه الخصوص، وكل ما يتصل بها من مجالات فرعية شتى في علم الاجتماع والتربية والإعلام والفلسفة والاقتصاد والسياسة وغيرها؛ يجمع بين دفتيه آراء متوافقة حيناً ومتعارضة أحياناً

أخرى، وأهم ما فيه أنه يستخدم الحجة والبرهان في ترجيح رأي على آخر، أو ميل إلى وجهة نظر دون أخرى، للوصول إلى خلاصات منطقية. إن الكتاب وإن كان مهماً في الدرجة الأولى لدارسي ومدرسي الثقافة، فهو مهم لكل راغب في زاد معرفي، لا يخلو من متعة، يساعده على مواصلة طريقه في هذه الحياة، ويعني مخزونه الثقافي والمعرفي بما يجده مفيداً ونافعاً.

عمران محمود أحمد



الهيئة العامة
السورية للكتاب

ماهي الثقافة الشعبية؟

قبل أن نتطرق بالتفصيل إلى الطرائق المختلفة التي جرى بها تعريف الثقافة الشعبية وتحليلها، أود أن أوجز بعض السمات العامة للنقاش، التي ولّدتها دراسة الثقافة الشعبية. ولا أعتزم استباق النتائج والمناقشات المحددة التي سيجري عرضها في الفصول التالية، بل أود هنا فقط أن أرسم المشهد المفاهيمي العام للثقافة الشعبية. وهذه مهمة شاقة من نواح عديدة، حيث ينبع جزء من الصعوبة من الشيء الآخر الضمني الذي يكون على الدوام غائباً / حاضراً عندما نستخدم مصطلح "الثقافة الشعبية". وكما سنرى في الفصول التالية، تُعرّف الثقافة الشعبية دائماً، ضمناً أو صراحة، بالمقارنة مع الفئات المفاهيمية الأخرى: الثقافة الفولكلورية، الثقافة الجماهيرية، الثقافة العالية، الثقافة السائدة، ثقافة الطبقة العاملة. ويجب أن يأخذ التعريف الكامل هذا الأمر دائماً في الحسبان. وإضافة إلى ذلك، كما سنرى أيضاً، أياً تكن الفئة المفاهيمية المستخدمة على أنها هي الآخر الغائب في الثقافة الشعبية، فإنها ستؤثر دائماً بقوة في المعاني الضمنية المقدّمة عندما نستخدم مصطلح "الثقافة الشعبية".

وبناء على ذلك، من أجل دراسة الثقافة الشعبية، يجب علينا أولاً مواجهة الصعوبة التي يفرضها المصطلح نفسه. لأنه من شبه المؤكد أن

يكون للتعريف الذي نستخدمه للثقافة الشعبية دور كبير في تحديد نوع التحليل الذي نقوم به، وفي صياغة الإطار النظري الذي نستعمله لإجراء هذا التحليل. وأظن أن النتيجة الرئيسة التي سوف يخلص إليها القراء من هذا الكتاب هي أن الثقافة الشعبية هي في الواقع فئة مفاهيمية فارغة، يمكن ملؤها بأوجه متنوعة من الطرائق المتضاربة غالباً، وذلك بحسب سياق الاستخدام.

الثقافة

من أجل تعريف الثقافة الشعبية، نحتاج أولاً إلى تعريف مصطلح "الثقافة". يدعو ريموند ويليامز (١٩٨٣) الثقافة بأنها "واحدة من الكلمتين أو الثلاث الأكثر تعقيداً في اللغة الإنكليزية" (٨٧)، ويقترح ثلاثة تعريفات عامة لها. أولاً، يمكن استخدام الثقافة للإشارة إلى "مسيرة من التطور الفكري والروحي والجمالي" (٩٠). حيث يمكننا، على سبيل المثال، أن نتحدث عن التطور الثقافي لأوروبا الغربية وتكون الإشارة فقط إلى العوامل الفكرية والروحية والجمالية - العظماء من الفلاسفة والفنانين والشعراء. وستكون هذه الصياغة مفهومة تماماً. ثانياً، قد تُستخدم كلمة "ثقافة" للإشارة إلى "أسلوب حياة معين، سواء كان لشعب أو لعهد أو لجماعة" (المرجع نفسه). فإذا تحدثنا عن التطور الثقافي لأوروبا الغربية باستخدام هذا التعريف، لن نأخذ في الحسبان العوامل الفكرية والجمالية فقط، بل التطور - على سبيل المثال - في معرفة القراءة والكتابة وقضاء العطلات والرياضة والمهرجانات الدينية. وأخيراً، يرى ويليامز أنه يمكن

استخدام الثقافة للإشارة إلى "الأعمال والممارسات الفكرية، وخاصة الأنشطة الفنية" (المرجع نفسه). وبعبارة أخرى، إن الثقافة هنا تعني النصوص والممارسات التي تتمثل وظيفتها الأساسية في التعبير عن المراد، أو إنتاج المعنى، أو تكون فرصة مناسبة لإنتاج المعنى. الثقافة في هذا التعريف الثالث مرادفة لما يطلق عليه البنيويون وما بعد البنيويين "ممارسات دالة" (انظر الفصل السادس). وباستخدام هذا التعريف يمكننا أن نعطي أمثلة على الثقافة، كالشعر والرواية والباليه والأوبرا والفنون الجميلة. وعادة ما يعني الحديث عن الثقافة الشعبية جمع المعنيين الثاني والثالث لكلمة "ثقافة". فقد يتيح لنا المعنى الثاني - الثقافة كأسلوب حياة معين - التحدث عن ممارسات مثل قضاء العطل على شاطئ البحر، واحتفالات عيد الميلاد، وأنماط السلوك الشبابية، كأمثلة على الثقافة؛ والتي عادة ما يشار إليها باسم الثقافات أو الممارسات المعاشة. وقد يتيح لنا المعنى الثالث - الثقافة كممارسات دالة - التحدث عن المسلسلات الاجتماعية وموسيقا البوب والمجلات المصورة كأمثلة على الثقافة؛ والتي عادة ما يشار إليها باسم النصوص. وقد يخطر على بال قلة من الناس تعريف ويليامز الأول عند التفكير في الثقافة الشعبية.

الأيدولوجيا

قبل أن نرجع إلى التعريفات المختلفة للثقافة الشعبية، ثمة مصطلح آخر يجب أن نفكر فيه وهو الأيدولوجيا، الذي يُعد مفهوماً مهماً في دراسة الثقافة الشعبية، ويدعوه غرايم تورنر (٢٠٠٣) "أهم فئة مفاهيمية في

الدراسات الثقافية" (١٨٢). وحتى أن جيمس كاري (١٩٩٦) قد رأى أنه "يمكن وصف الدراسات الثقافية البريطانية بسهولة، وربما على وجه أدق، بأنها دراسات أيديولوجية" (٦٥). وللأيديولوجيا، مثلها مثل الثقافة، معانٍ متنافسة كثيرة. وغالباً ما يصعب إدراك هذا المفهوم نظراً لواقع استخدامه - في كثير من حالات التحليل الثقافي - بالتبادل مع الثقافة نفسها، وخاصة الثقافة الشعبية. إن واقع استخدام الأيديولوجيا للإشارة إلى نفس الحقل المفاهيمي مثل الثقافة والثقافة الشعبية، يجعلها مصطلحاً مهماً في كل محاولة لفهم طبيعة الثقافة الشعبية. وفيما يلي مناقشة موجزة لخمس فقط من طرائق فهم الأيديولوجيا العديدة. وسندرس تلك المعاني التي لها تأثير على دراسة الثقافة الشعبية.

أولاً، يمكن أن تشير الأيديولوجيا إلى مجموعة منتظمة من الأفكار التي تعبر عن جماعة معينة من الناس. على سبيل المثال، يمكن أن نتحدث عن "الأيديولوجيا المهنية" للإشارة إلى الأفكار التي تعبر عن ممارسات جماعة مهنية معينة. كما يمكننا التحدث أيضاً عن "أيديولوجية حزب العمال"، حيث نشير هنا إلى مجموعة من الأفكار السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي تعبر عن تطلعات الحزب وأنشطته.

يشير التعريف الثاني إلى نوع من التنكر، أو التشويه، أو الإخفاء. وتستخدم الأيديولوجيا هنا للإشارة إلى كيفية تقديم بعض النصوص والممارسات صوراً مشوهة عن الواقع، وتنتج أحياناً ما يسمى بـ "الوعي الزائف". ويقال إن مثل هذه التشوهات تخدم مصالح الأقوياء على حساب

مصالح الضعفاء. وقد نتحدث عن الأيديولوجية الرأسمالية باستخدام هذا التعريف. وإن ما قد يدل عليه هذا الاستخدام هو الطريقة التي تخفي بها الأيديولوجيا واقع الهيمنة التي يمارسها من هم في السلطة: فالطبقة المهيمنة لا ترى نفسها مستغلة أو ظالمة. وربما الأهم من ذلك، هي الطريقة التي تخفي بها الأيديولوجيا واقع الإخضاع عن أولئك الذين لا حول لهم ولا قوة: فالطبقات الخاضعة لا ترى نفسها مظلومة أو مستغلة. إن هذا التعريف مستمد من افتراضات معينة حول ظروف إنتاج النصوص والممارسات. ويقال إنها "انعكاسات" أو "تعبيرات" البنية الفوقية لعلاقات السلطة في "البنية الاقتصادية للمجتمع"، وهذا هو أحد الافتراضات الأساسية للماركسية الكلاسيكية. وفيما يلي صيغة كارل ماركس الشهيرة (١٩٧٦ أ):

يدخل الناس، في الإنتاج الاجتماعي لوجودهم، في علاقات محددة وضرورية ومستقلة عن إراداتهم، أي علاقات الإنتاج المقابلة لمرحلة محددة من تطور قوى الإنتاج المادية الخاصة بهم. ويشكل مجموع علاقات الإنتاج البنية الاقتصادية للمجتمع، وهي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه بنية فوقية قانونية وسياسية تتوافق معها أوجه محددة من الوعي الاجتماعي. إن أسلوب إنتاج الحياة المادية يتحكم بتقدم الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية بوجه عام (٣).

ما يوحى به ماركس هو أن الطريقة التي ينظم بها المجتمع وسائل إنتاجه المادي سوف يكون لها تأثير حاسم في نوع الثقافة التي ينتجها المجتمع أو يجعلها ممكنة. وتعد المنتجات الثقافية لما يسمى علاقة القاعدة /

البنية الفوقية أيديولوجية إلى الدرجة التي، كنتيجة لهذه العلاقة، تدعم إليها ضمناً أو صراحةً مصالح الجماعات المهيمنة التي تستفيد اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً وثقافياً من هذا التنظيم الاقتصادي الخاص للمجتمع. وسوف ندرس هذه الصيغة بمزيد من التفصيل في الفصل الرابع.

يمكننا أيضاً استخدام الأيديولوجيا بهذا المعنى العام للإشارة إلى علاقات السلطة خارج حدود هذه الطبقة الاجتماعية. فعلى سبيل المثال، يتحدث رواد الحركة النسوية عن قوة الأيديولوجيا الأبوية وكيف تعمل لإخفاء العلاقات بين الجنسين في مجتمعنا وسترها وتشويهها (انظر الفصل الثامن). وسوف نبحث في الفصل التاسع في أيديولوجيا العنصرية.

يستخدم التعريف الثالث للأيديولوجيا (الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتعريف الثاني ويعتمد عليه بوجه أو بآخر) هذا المصطلح للإشارة إلى "الأنماط الأيديولوجية" (ماركس، ١٩٧٦ أ: ٥). ويهدف هذا الاستخدام إلى لفت الانتباه للطريقة التي دائماً ما تقدم فيها النصوص (الأعمال التلفزيونية، وأغاني البوب، والروايات، والأفلام الروائية، وما إلى ذلك) صورة معينة عن العالم. ويعتمد هذا التعريف على النظر إلى المجتمع بأنه مجتمع صراع وليس مجتمع وفاق؛ مبني على عدم المساواة، والاستغلال، والاضطهاد. ويقال إن النصوص تنحاز في هذا الصراع إلى أحد الجانبين، عن وعي أو من دون وعي. ويلخص الكاتب المسرحي الألماني برتولت بريخت (١٩٧٨) هذه النقطة بقوله: "تتضمن المسرحية دائماً صورة عن العالم، سواء كانت جيدة أم سيئة... فلا توجد مسرحية أو أداء مسرحي

لا يؤثر، بطريقة أو بأخرى، في تصرفات الجمهور وتصوراتهم. فالفن لا يخلو أبداً من العواقب (١٥٠-١). ويمكن تعميم وجهة نظر بريخت لتطبيقها على جميع النصوص. وثمة طريقة أخرى لقول ذلك وهي، ببساطة، الحاجة بأن جميع النصوص لها صبغة سياسية في نهاية المطاف، أي أنها تقدم معاني أيديولوجية منافسة للطريقة التي يكون عليها العالم أو ينبغي أن يكون عليها. ومن ثمّ، فإن الثقافة الشعبية، كما يدعي هول (٢٠٠٩ أ)، هي المكان الذي "يجري فيه إنشاء التفاهات الاجتماعية الكلية": الأرض التي تُؤدى عليها "سياسة الدلالة" في محاولات لاستمالة الناس إلى اتجاهات معينة في رؤية العالم (١٢٢-٣).

يرتبط التعريف الرابع للأيديولوجيا بالعمل المبكر الذي قام به المنظر الثقافي الفرنسي رولان بارت (سوف يُناقش بمزيد من التفصيل في الفصل السادس). يقول بارت إن الأيديولوجيا (أو "المعتقدات الزائفة" كما يسميها) تعمل بشكل أساسي على مستوى المعاني الضمنية، المعاني الثانوية، التي تحملها النصوص والممارسات، أو يمكن جعلها حاملة لها، وهذه المعاني الثانوية غالباً ما تكون غير واعية. فعلى سبيل المثال، تحوّل أحد البرامج التلفازية السياسية لحزب المحافظين، الذي بُثَّ عام ١٩٩٠ وانتهى بكلمة "اشتراكية"، إلى عرض صورة لقضبان سجن حمراء. وما تم الإيحاء به من خلال هذه العملية هو أن اشتراكية حزب العمال مرادفة للسجن الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، حيث كان البرنامج التلفازي يحاول تثبيت المعاني الضمنية لكلمة الـ "اشتراكية". وإضافة إلى ذلك، كان يأمل في وضع

الاشتراكية في علاقة ثنائية؛ تتضمن فيها الاشتراكية معنى عدم الحرية، بينما ينطوي حزب المحافظين على معنى الحرية. قد يكون هذا بالنسبة إلى بارت مثلاً كلاسيكياً على مفاعيل الأيديولوجيا التي تحاول جعل ما هو في الواقع جزئي وخاص عاماً وشرعياً؛ وهي محاولة للإيهام بأن الشيء الثقافي (أي من صنع الإنسان) هو شيء طبيعي (أي موجود وحسب). وعلى نحو مماثل، يمكن القول إنه في المجتمع البريطاني، لا تحمل الطبقة الوسطى من الذكور البيض المتغيرين جنسياً علامة مميزة؛ بمعنى أنها الطبقة الـ "عادية"، الـ "طبيعية"، الـ "عامة"، وكل ما عداها يكون من مرتبة أدنى منها. ويتضح ذلك في صيغ مثل: مغني بوب أنثى، صحافي أسود، كاتب من الطبقة العاملة، كوميدى مثلي الجنس. ففي كل حالة، يُستخدم المصطلح الثاني ليصف المصطلح الأول على أنه انحراف عن الطبقات الـ "عامة" لمغني البوب والصحافي والكاتب والكوميدي.

التعريف الخامس للأيديولوجيا هو تعريف كان له بالغ الأثر في السبعينيات وأوائل الثمانينيات، وهو التعريف الذي وضعه الفيلسوف الماركسي الفرنسي لويس ألتوسير. وسوف نناقش ألتوسير بمزيد من التفصيل في الفصل الرابع. وهنا سأقوم فقط بإيجاز بعض النقاط الرئيسة حول أحد تعريفاته للأيديولوجيا. تكمن الفكرة الرئيسة لـ ألتوسير في النظر إلى الأيديولوجيا بأنها ليست مجرد مجموعة من الأفكار، بل هي ممارسة مادية. ويقصد بهذا أن الأيديولوجيا موجودة في ممارسات الحياة اليومية وليس فقط في أفكار معينة عن الحياة اليومية. وما يجول في فكر ألتوسير بشكل

أساسي هو الطريقة التي من خلالها تقوم بعض الطقوس والعادات بإلزامنا بالنظام الاجتماعي: نظام اجتماعي يتميز بقدر هائل من التباين في الثروة والمنزلة والسلطة. وباستخدام هذا التعريف، يمكننا وصف قضاء العطل على شاطئ البحر أو احتفالات عيد الميلاد كأمثلة على الممارسات الأيديولوجية. وقد يشير هذا إلى الطريقة التي تقدم فيها تلك الممارسات المتعة والتحرر من المطالب المعتادة للنظام الاجتماعي، ولكنها تعيدنا في نهاية المطاف إلى أماكننا في هذا النظام، منتعشين ومستعدين لتحمل الاستغلال والاضطهاد حتى يحين موعد الاستراحة الرسمية التالية. وبهذا المعنى، تعمل الأيديولوجيا على تهيئة الظروف والعلاقات الاجتماعية اللازمة لاستمرار الظروف الاقتصادية والعلاقات الاقتصادية للرأسمالية.

حتى الآن، نكون قد فحصنا بإيجاز الطرائق المختلفة لتعريف الثقافة والأيديولوجيا. وما يجب أن يكون واضحاً الآن هو أن الثقافة والأيديولوجيا تغطيان بالفعل نفس المشهد المفاهيمي. والفرق الرئيس بينهما هو أن الأيديولوجيا تجلب بعداً سياسياً إلى الحقل المشترك. وبالإضافة إلى ذلك، يوحى إدخال مفهوم الأيديولوجيا إلى أن علاقات القوة والسياسة تسم، على وجه لا مفر منه، المشهد الثقافي / الأيديولوجي؛ وهذا يشير إلى أن دراسة الثقافة الشعبية ترقى إلى أكثر من مجرد مناقشة أوقات الفراغ والتسلية.

الثقافة الشعبية

توجد طرائق متنوعة لتعريف الثقافة الشعبية. وبالطبع، يدور هذا الكتاب جزئياً حول تلك العملية بالذات، وحول الطرائق المختلفة التي حاولت من خلالها المقاربات النقدية المتنوعة تثبيت معنى الثقافة الشعبية. ولذلك، فإن كل ما أنوي القيام به فيما تبقى من هذا الفصل هو عرض ستة تعريفات للثقافة الشعبية، والتي تثري بطرائقها العامة المختلفة دراسة الثقافة الشعبية. لكن سنتناول أولاً المصطلح "شعبي" ببضع كلمات. لقد أشار ويليامز (١٩٨٣) إلى أربعة معانٍ شائعة: "يحبه الكثير من الناس"؛ و"أنواع عمل متدنية"؛ و"أعمال يُقصد بها كسب تأييد الناس"؛ و"ثقافة صنعها الناس في الواقع لأنفسهم" (٢٣٧). فمن الواضح إذن، إن أي تعريف للثقافة الشعبية سوف يجمع مزيجاً معقداً من المعاني المختلفة لمصطلح "ثقافة" مع المعاني المختلفة لمصطلح "شعبي". ولذلك، فإن تاريخ ارتباط النظرية الثقافية بالثقافة الشعبية هو تاريخ للطرائق المختلفة التي ارتبط بها المصطلحان بوساطة عمل نظري في سياقات تاريخية واجتماعية معينة.

توجد نقطة بداية واضحة في أي محاولة لتعريف الثقافة الشعبية، ألا وهي القول إنها مجرد ثقافة مفضلة على نطاق واسع أو يحبها كثير من الناس. ومما لا شك فيه أن هذا المؤشر الكمي سيحظى بموافقة الكثير من الناس. إذ يمكننا دراسة أعداد مبيعات الكتب، ومبيعات الأقراص المدججة (ال سي دي) وأقراص الفيديو الرقمية (ال دي في دي)؛ ويمكننا أيضاً مراجعة سجلات الحضور في الحفلات الموسيقية والأحداث الرياضية

والمهرجانات؛ ويمكننا أيضاً التدقيق في أرقام أبحاث السوق حول تفضيلات الجمهور بشأن البرامج التلفازية المختلفة؛ ولا شك أن مثل هذا الإحصاء سيخبرنا بالشيء الكثير. وللمفارقة، قد تكون الصعوبة في أن ذلك الإحصاء نخبرنا بأكثر مما ينبغي. وما لم نتمكن من الاتفاق على عدد، بحيث كل شيء يتجاوزه يصبح ثقافة شعبية، وكل ما هو دونه يكون مجرد ثقافة، فقد نجد أن المفضل على نطاق واسع أو الذي يجبه الكثير من الناس مشتمل على أكثر مما ينبغي بكثير؛ لدرجة أن يكون، كتعريف مفاهيمي للثقافة الشعبية، عديم الفائدة فعلياً.

وعلى الرغم من هذه المشكلة، يتضح أن أي تعريف للثقافة الشعبية يجب أن يتضمن بعداً كمياً. وقد يبدو أن كلمة الشعبية في مصطلح الثقافة الشعبية تتطلب ذلك. ومع ذلك، فمن الواضح أيضاً أن المؤشر الكمي وحده لا يكفي لتقديم تعريف مناسب للثقافة الشعبية؛ فمن شبه المؤكد أن مثل هذا الإحصاء سيشمل "الثقافة العالية" المعتمدة رسمياً والتي - من حيث مبيعات الكتب والتسجيلات وتقييمات الجمهور للدراما التلفازية الكلاسيكية - يمكن أن تدعي أنها "شعبية" في هذا المعنى. (بينيت، ١٩٨٠: ٢٠-١).

الطريقة الثانية لتعريف الثقافة الشعبية هي اقتراح أنها الثقافة التي تبقى بعد أن نكون قد حددنا ما هي الثقافة العالية. وتكون الثقافة الشعبية وفق هذا التعريف، هي الفئة المتبقية التي تستوعب النصوص والممارسات التي لا تفي بالمعايير المطلوبة لتوصف بأنها ثقافة عالية. وبعبارة أخرى، هو

تعريف للثقافة الشعبية على أنها ثقافة دنيا. ما قد يشملها اختبار الثقافة / الثقافة الشعبية هو مجموعة من أحكام القيمة على نص أو ممارسة معينة. فعلى سبيل المثال، قد نريد الإصرار على التعقيد الرسمي؛ وبعبارة أخرى، لكي تكون الثقافة حقيقية، لا بد أن تكون صعبة. فعندما تكون صعبة، يضمن لها ذلك مكانة حصرية كثقافة عالية. الصعوبة بالذات تستبعد حرفياً، استبعاداً يضمن حصرية جمهورها. يقول عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو، إن الفروق الثقافية من هذا النوع غالباً ما تستخدم لتعزيز الفوارق الطبقية. ويعد الذوق فئة أيديولوجية عميقة: فهو يعمل كعلامة مميزة "للطبقة" (يستخدم المصطلح بمعنى مزدوج، حيث يعني فئة اقتصادية اجتماعية ويعني أيضاً الإيجاء بمستوى معين من الجودة). وبحسب بورديو (١٩٨٤)، إن استهلاك الثقافة يكون "معداً مسبقاً، سواء أكان بشكل واع ومتعمد أم لم يكن، لتحقيق وظيفة اجتماعية وهي إضفاء الشرعية على الفوارق الاجتماعية" (٥). سوف يُناقش هذا الأمر بمزيد من التفصيل في الفصول: السابع والعاشر والثاني عشر.

غالباً ما يُؤيد تعريف الثقافة الشعبية هذا من خلال ادعاءات أن الثقافة الشعبية هي ثقافة تجارية منتجة على نطاق واسع، في حين أن الثقافة العالية هي نتيجة عمل إبداعي فردي. ولذلك، تستحق الثقافة العالية استجابة أخلاقية وجمالية؛ في حين لا تتطلب الثقافة الشعبية سوى فحص اجتماعي سريع لكشف القليل الذي تقدمه. وأياً كانت الطريقة المستخدمة، فإن أولئك الذين يبتغون تقديم الحجج تأييداً للتقسيم بين الثقافة العالية

والثقافة الشعبية يصرون عموماً على أن الانقسام بين الاثنين واضح تماماً. وإضافة إلى ذلك، إن هذا الانقسام ليس واضحاً فحسب؛ بل هو متجاوز للحدود التاريخية - ثابت طوال الزمن. وعادة ما يجري الإصرار على هذه النقطة الأخيرة، خاصة إذا كان الانقسام معتمداً على صفات نصية أساسية مفترضة.

ثمة العديد من المشكلات في هذا الأمر. فعلى سبيل المثال، يُنظر الآن إلى ويليام شكسبير بأنه مثال على الثقافة العالية، ولكن أعماله كانت حتى أواخر القرن التاسع عشر تُعدُّ، إلى حد بعيد، جزءاً من المسرح الشعبي. (١) ويمكن قول الشيء نفسه أيضاً عن أعمال تشارلز ديكنز. وعلى نحو مماثل، يمكن ملاحظة أن الفيلم الأسود (فيلم نوار)^(١) قد عبر الحدود فاصلاً على ما يبدو بين الثقافة الشعبية والثقافة العالية: وبعبارة أخرى، إن ما بدأ كسينما شعبية أصبح الآن حكراً على الأكاديميين ونوادي الأفلام. (٢) ويعد تسجيل بافاروتي لـ "نيسون دورما" من تأليف بوتشيني أحد الأمثلة الحديثة على حركة عبور ثقافي في الاتجاه الآخر؛ فحتى أشد المدافعين عن الثقافة العالية لا يريدون استبعاد بافاروتي أو بوتشيني من بوتقتها المختارة. ولكن

(١) الفيلم الأسود (فيلم نوار، film noir) هو مصطلح سينمائي استخدمه أول مرة الناقد الفرنسي نينو فرانك عام ١٩٤٦، ودخل اللغة الإنكليزية من دون ترجمة، ويستخدم لوصف الأعمال الدرامية الإجرامية الهوليوودية، ولاسيما تلك التي تركز على المواقف الساخرة والدوافع الجنسية. وتعد أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين عموماً المرحلة الكلاسيكية للفيلم الأسود الأمريكي. المترجم

في عام ١٩٩٠، نجح بافاروتي في إيصال "نيسون دورما" إلى المرتبة الأولى في جداول البيانات البريطانية؛ ومن شأن نجاح تجاري كهذا أن يجعل المؤلف الموسيقي والمؤدي والمقطوعة الموسيقية وفق أي تحليل كمي ينتمون إلى الثقافة الشعبية. (٣) في الواقع، لقد تدمر أحد الطلاب الذين أعرفهم بالفعل من الطريقة التي كان يُظنُّ فيها أن المقطوعة الموسيقية التي تنجح تجارياً تُنتقص قيمتها. وادعى أنه الآن مخرج من عزف هذه المقطوعة الموسيقية خشية أن يعتقد شخص ما أن ذوقه الموسيقي كان ببساطة نتيجة للمقطوعة الموسيقية، التي أصبحت "المعزوفة الرسمية لكأس العالم على منصة هيئة الإذاعة البريطانية (ال بي بي سي)". وقد ضحك الطلاب الآخرون وسخروا منه. لكن تدمره يسلط الضوء على شيء في غاية الأهمية بشأن الحد الفاصل بين العالي / الشعبي: الاستثمار النخبوي الذي وضعه البعض لاستمراره.

في ٣٠ حزيران ١٩٩١، قدم بافاروتي حفلاً موسيقياً مجانياً في هايد بارك في لندن. وكان من المتوقع حضور قرابة ٢٥٠,٠٠٠ شخص، ولكن بسبب الأمطار الغزيرة، حضر فعلياً نحو ١٠٠,٠٠٠. هناك شيئان حول هذا الحدث لهما أهمية بالنسبة لدارس الثقافة الشعبية؛ الشيء الأول، هو الشعبية الهائلة للحدث، ويمكننا ربط هذا بحقيقة أن ألبومي بافاروتي السابقين (إسينشال بافاروتي ١ وإسينشال بافاروتي ٢) قد تصدرتا الجداول البريطانية للألبومات الأكثر شعبية، ويبدو أن شعبية بافاروتي الجليلة تشكك

في أي تقسيم واضح بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية؛ والشئ الثاني، يبدو أن مدى الشعبية التي يحظى بها يهدد التفرد الطبقي للحد الفاصل بين العالي / الشعبي، ولذلك فمن المثير للاهتمام ملاحظة الطريقة التي أُعلن فيها عن هذا الحدث في وسائل الإعلام. حيث نقلت جميع الصحف البريطانية المصوّرة (صحف التابلويد) أخبار الحدث على صفحاتها الأولى. صحيفة ال ديلي ميرور، على سبيل المثال، كانت قد خصصت خمس صفحات للحفلة الموسيقية. وما كشفتها تغطية الصحف المصورة للحدث هو محاولة واضحة لتحديده كحدث متم للثقافة الشعبية. ونقلت صحيفة ال صن عن امرأة قولها، "لا يمكنني أن أذهب إلى دور الأوبرا الفاخرة مع السادة المتأنقين وأدفع ١٠٠ جنيه إسترليني للمقعد". ونشرت صحيفة ال ديلي ميرور افتتاحية ادعت فيها أن أداء بافاروتي "لم يكن للأغنياء" بل كان "للآلاف ... الذين لا يستطيعون أبداً في الأحوال الطبيعية تحمل نفقات ليلة واحدة مع نجم من نجوم الأوبرا". وعندما قُدمت التقارير التي غطت هذا الحدث في البرامج الإخبارية التلفازية في ظهيرة اليوم التالي، كانت تغطية الصحف المصورة متضمنة في التقارير كجزء من المعنى العام للحدث. وأشارت كل من هيئة الإذاعة البريطانية في أخبار الساعة الواحدة وشركة التلفاز الأهلية في أخبار الثانية عشرة والنصف إلى الطريقة التي غطت بها الصحف المصورة الحفلة الموسيقية، وإضافة إلى ذلك، أشارتا إلى المدى الذي غُطيت فيه الحفلة الموسيقية. وقد بدت اليقينيات القديمة في المشهد الثقافي فجأة موضع شك. وعلى الرغم من ذلك، فقد أُجريت بعض

المحاولات لإعادة تقديم اليقينيّات القديمة: "قال بعض النقاد إن الحدائق ليست أماكن للأوبرا" (أخبار الساعة الواحدة)؛ "قد يعتقد بعض عشاق الأوبرا أن الأمر كله مبتذل قليلاً" (أخبار الثانية عشرة والنصف). وعلى الرغم من أن مثل هذه التعليقات استحضرت طيف حصريّة الثقافة العالية، إلا أنها بدت عاجزة عن تقديم أي تفسير للحدث. ولم يعد الانقسام الثقافي الواضح ظاهرياً بين الثقافة العالية والثقافة الشعبيّة يبدو بنفس الدرجة من الوضوح، وبدا فجأة أن الاقتصاد قد استُبدل بالثقافة، كاشفة عن الانقسام بين "الأغنياء" و"الآلاف". وقد كانت شعبيّة الحدث الكبيرة هي التي أرغمت الأخبار التلفازية على المواجهة، والعثور في نهاية المطاف على اليقينيّات الثقافيّة القديمة المطلوبة. ويمكن توضيح ذلك جزئياً بالعودة إلى المعنى المتناقض لمصطلح "شعبي". (٤) فمن ناحية، يُقال عن شيءٍ إنه جيد لكونه شعبيّاً، ومن الأمثلة على هذا الاستخدام عبارة: كان أداءً شعبيّاً. ولكن، من ناحية أخرى، قد يُقال عن شيءٍ إنه سيئٌ للسبب نفسه. فكّر في الثنائيات الضدية في الجدول ١.١. وهذا يُظهر بوضوح تام الطريقة التي يحملها مصطلح شعبي وثقافة شعبيّة ضمن حقله التعريفي معانيّ ضمنية دونية؛ الثقافة التالية في ترتيب الأفضلية لأولئك الذين لا يستطيعون فهم الثقافة الحقيقيّة، ناهيك عن تقديرها - ما يشير إليه ماثيو أرنولد على أنه "أفضل ما قد فُكّر فيه وقيل في العالم" (انظر الفصل الثاني). ويقول هول (٢٠٠٩ ب)، إن المهم هنا ليس حقيقة أن الأنماط الشعبيّة تتحرك صعوداً وهبوطاً على "السلم الثقافي"؛ فالأكثر أهمية هو "القوى والعلاقات التي

تحافظ على التمييز والاختلاف... المؤسسات والعمليات المؤسسية... المطلوبة للحفاظ على كل منها ولتحديد الاختلاف بينها باستمرار" (٥١٤). هذا هو عمل النظام التعليمي بوجه أساسي، وتروجه لتقاليد انتقائية (انظر الفصل الثالث).

الجدول ١.١ الثقافة الشعبية كثقافة "دنيا".

الصحافة النوعية	الصحافة الشعبية
السينما الفنية	السينما الشعبية
الفن	الترفيه الشعبي

الطريقة الثالثة لتعريف الثقافة الشعبية هي القول إنها "ثقافة جماهيرية". ويعتمد هذا التعريف اعتماداً كبيراً على التعريف السابق. وسوف يُناقش منظور الثقافة الجماهيرية بشيء من التفصيل في الفصل الثاني؛ لذا، كل ما أريد القيام به هنا هو اقتراح المصطلحات الأساسية لهذا التعريف. فالنقطة الأولى التي يريد أولئك، الذين يشيرون إلى الثقافة الشعبية بأنها ثقافة جماهيرية، أن يثبتوها هي أن الثقافة الشعبية ثقافة تجارية مئوس منها. إنها منتجة على نطاق واسع من أجل الاستهلاك الجماعي، وجمهورها عبارة عن عدد كبير من المستهلكين الذين يفتقرون إلى حسن التمييز، والثقافة نفسها هي صيغوية متلاعبة (إلى اليمين السياسي أو اليسار، تبعاً لمن يقوم بالتحليل). وهي ثقافة يستهلكها الدماغ المخدر السلبي، وهي بدورها ثقافة مبلدة للعقل. ولكن كما يشير جون فيسك (١٩٨٩ أ)، "يفشل ما بين ٨٠ و٩٠ في المئة من المنتجات الجديدة على الرغم من الإعلانات المكثفة..."

فهناك أفلام عديدة تفشل في استرداد حتى تكاليف الترويج لها في شبك التذاكر" (٣١). يشير سيمون فريث (١٩٨٣: ١٤٧) أيضاً إلى أن نحو ٨٠ في المئة من الأغنيات والألبومات تُحقق مالياً. ومن الواضح أن مثل هذه الإحصاءات يجب أن تشكك بوضوح في فكرة أن الاستهلاك نشاط تلقائي وسليبي (انظر الفصلين الثامن والثاني عشر).

إن أولئك الذين يعملون ضمن نطاق منظور الثقافة الجماهيرية، عادة ما يحملون في أذهانهم "العصر الذهبي" السابق، عندما كانت الأمور الثقافية مختلفة تماماً. وعادة ما يتخذ هذا أحد وجهين: مجتمع محلي عضوي مفقود، أو ثقافة فولكلورية مهملة. ولكن كما يشير فيسك (١٩٨٩ أ)، "في المجتمعات الرأسمالية لا يوجد ما يسمى بالثقافة الفولكلورية الأصيلة التي يمكن على أساسها قياس 'عدم أصالة' الثقافة الجماهيرية، لذا فإن التحسر على فقدان الأصالة هو ممارسة غير مثمرة في الحين الرومانسي إلى الماضي". (٢٧) ويصح هذا أيضاً على المجتمع المحلي العضوي "المفقود". وتحدد مدرسة فرانكفورت، كما سنرى في الفصل الرابع، موقع العصر الذهبي المفقود في المستقبل، وليس في الماضي.

إن الثقافة الجماهيرية، بالنسبة لبعض نقاد الثقافة العاملين ضمن نطاق نموذج الثقافة الجماهيرية، ليست مجرد ثقافة مفروضة ومحدودة - إنها، بالمعنى الواضح القابل للتحديد، ثقافة أمريكية مستوردة: "إذا تم اختراع الثقافة الشعبية بصيغتها الحديثة في أي مكان وحيد، لكان ذلك المكان... في المدن الكبرى في الولايات المتحدة، وفي المقام الأول في نيويورك" (مالتبي،

١٩٨٩: ١١). إن الادعاء بأن الثقافة الشعبية ثقافة أمريكية له تاريخ طويل ضمن نطاق رسم الخرائط النظرية للثقافة الشعبية، ويعمل تحت مصطلح "الأمركة"، وموضوعه الرئيس هو أن الثقافة البريطانية قد تراجعت تحت تأثير المجانسة للثقافة الأمريكية. وهناك شيئا يمكن أن نقولهما مع بعض الثقة حول الولايات المتحدة والثقافة الشعبية؛ الأول، كما أشار أندرو روس (١٩٨٩)، "كانت الثقافة الشعبية في أمريكا مركزية اجتماعياً ومؤسسياً لفترة أطول وبطريقة أكثر أهمية مما كان عليه الحال في أوروبا" (٧)؛ والثاني، مع أن توافر الثقافة الأمريكية في جميع أنحاء العالم أمر لا يرقى إليه الشك، إلا أن هناك على الأقل تناقضاً في كيفية استهلاك ما هو متاح (انظر الفصل العاشر). وما هو صحيح أنه في خمسينيات القرن العشرين (إحدى المراحل الرئيسة للأمركة)، كانت الثقافة الأمريكية للعديد من الشباب في بريطانيا، تمثل قوة تحرُّر في مقابل اليقينيّات القائمة في الحياة اليومية البريطانية. وما هو واضح أيضاً أن الخوف من الأمركة كان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بانعدام الثقة (بغض النظر عن الأصل القومي) في الأنماط الناشئة من الثقافة الشعبية. وكما هو الحال بالنسبة لمنظور الثقافة الجماهيرية بوجه عام، توجد صيغ سياسية يسارية ويمينية من النقاش. وما هو تحت التهديد إما القيم التقليدية للثقافة العالية، أو طريقة الحياة التقليدية للطبقة العاملة "المغرية".

هناك ما يمكن أن نسميه رواية لطيفة لمنظور الثقافة الجماهيرية، حيث يُنظر إلى نصوص الثقافة الشعبية وممارساتها كأنماط من الفانتازيا العامة. وتُفهم الثقافة الشعبية وكأنها عالم الأحلام الجماعية. وكما يدعي ريتشارد

مالتبي (١٩٨٩)، توفر الثقافة الشعبية "تهريبية"، ليس تهرباً من مكان أو إليه، بل تهرباً من طبيعتنا الطوباوية" (١٤). وبهذا المعنى، يمكن القول إن الممارسات الثقافية، مثل الاحتفال بعيد الميلاد وقضاء عطلة على شاطئ البحر، تعمل بالطريقة نفسها التي تعمل بها الأحلام: فهي تعبر، في شكل مقنّع، عن الأمنيات والرغبات الجماعية (ولكن المكبوتة). وهذه رواية لطيفة لنقد الثقافة الجماهيرية لأنها، كما يشير مالتبي، "إذا كانت جريمة الثقافة الشعبية تكمن في أنها أخذت أحلامنا وغلفتها وأعدت بيعها لنا، فإن جلب أحلام أكثر وأكثر تنوعاً مما يمكن أن نحلم به على الإطلاق هو منجز من منجزات الثقافة الشعبية" (المرجع نفسه).

إن البنيوية، مع أنها لا توضع عادة ضمن نطاق منظور الثقافة الجماهيرية، وبالتأكيد لا تشارك في مقاربتها الأخلاقية، إلا أنها ترى الثقافة الشعبية كنوع من الآلة الأيديولوجية التي تعيد بشكل عفوي تقريباً إنتاج هياكل القوة السائدة. ويُنظر إلى القراء على أنهم محصورون في "مواضع قراءة" محددة، وهناك مساحة صغيرة لنشاط القارئ أو معارضة النص. ويتعلق جزء من النقد الذي يوجهه ما بعد البنيوية إلى البنيوية بـ إتاحة مساحة حرجة يمكن من خلالها مواجهة مثل هذه المسائل. وسوف يعالج الفصل السادس هذه القضايا بشيء من التفصيل.

ثمة تعريف رابع للثقافة الشعبية يقول بأنها الثقافة التي تنشأ من "الشعب"، وهو يختلف مع أي مقارنة تشير إلى أنها شيء مفروض على "الشعب" من فوق. ووفق هذا التعريف، يجب استخدام المصطلح فقط

للإشارة إلى الثقافة الـ "أصيلة" لـ "الشعب". وهذه هي الثقافة الشعبية كـ ثقافة فولكلورية: ثقافة الشعب للشعب. وكتعريف للثقافة الشعبية، "غالباً ما تُساوى مع مفهوم في غاية الرومانسية لثقافة الطبقة العاملة يجري تأويله على أنه المصدر الرئيس للاحتجاج الرمزي في الرأسمالية المعاصرة" (بينيت، ١٩٨٠: ٢٧). وتكمن إحدى مشكلات هذه المقاربة في مسألة من هو المؤهل من أجل أن يكون مدرجاً في فئة "الشعب"، وثمة مشكلة أخرى وهي أن هذه المقاربة يفوتها إدراك الطبيعة "التجارية" لكثير من الموارد التي تُصنع منها الثقافة الشعبية. وبغض النظر عن مدى الإصرار على هذا التعريف، تبقى الحقيقة أن الشعب لا ينتج الثقافة بشكل عفوي من مواد خام يقوم بصنعها. ومهما تكن الثقافة الشعبية، فإن ما لا ريب فيه هو أن موادها الخام هي تلك التي يجري توفيرها تجارياً. تميل هذه المقاربة إلى تجنب المعاني المتضمنة الكاملة لهذه الحقيقة. والتحليل النقدي لموسيقا البوب وموسيقا الروك مفعم على وجه الخصوص بهذا النوع من التحليل للثقافة الشعبية. في مؤتمر حضرته ذات مرة، أشار أحد الحضور إلى أن شركة جينز ليفي لن تتمكن أبداً من استخدام أغنية من موسيقا فرقة الـ جام لبيع منتجاتها، وحقيقة أنها كانت قد استخدمت سابقاً أغنية لفرقة الـ كلاش لن تهز هذه القناعة. وكان قد دعم هذا الادعاء إحساس واضح بالاختلاف الثقافي - فالإعلانات التجارية التلفزيونية لشركة جينز ليفي هي ثقافة جماهيرية؛ بينما موسيقا فرقة الـ جام هي ثقافة شعبية تُعرّف على أنها ثقافة معارضة "للشعب". والطريقة الوحيدة التي يمكن أن تلتقي فيها الاثنان

ستكون من خلال مبيع كامل أغاني فرقة الجام، ونظراً لأن هذا ليس في وارد الحدوث، فإن شركة جينز ليفي لن تستخدم أبداً أغنية من أغاني فرقة الجام لببيع منتجاتها. لكن هذا كان قد حدث مسبقاً مع فرقة الكلاش، وهي فرقة موسيقية ذات مؤهلات سياسية متساوية. وقد توقف هذا التبادل الدائري. إن استخدام الدراسات الثقافية لمفهوم الهيمنة، على الأقل، قد أثار مزيداً من النقاش (انظر الفصل الرابع).

ويوجد إذاً تعريف خامس للثقافة الشعبية، وهو التعريف الذي يعتمد على التحليل السياسي للماركسي الإيطالي أنطونيو غرامشي، ولا سيما على تطويره لمفهوم الهيمنة. إذ يستخدم غرامشي (٢٠٠٩) مصطلح "الهيمنة" للإشارة إلى الطريقة التي تسعى بها الجماعات المسيطرة في المجتمع، من خلال عملية "الزعامة الفكرية والأخلاقية" (٧٥)، إلى كسب موافقة الجماعات الخاضعة في المجتمع. وسوف يُناقش هذا بشيء من التفصيل في الفصل الرابع. ما أريد القيام به هنا هو تقديم خطوط عريضة عامة لكيفية أخذ المنظرين الثقافيين لمفهوم غرامشي السياسي واستخدامه لشرح طبيعة الثقافة الشعبية وسياستها. حيث يرى أولئك الذين يستخدمون هذه المقاربة الثقافة الشعبية كموقع للصراع بين "مقاومة" الجماعات الخاضعة وقوى "الدمج" التي تعمل لصالح الجماعات المسيطرة. إن الثقافة الشعبية في هذا الاستخدام ليست الثقافة المفروضة لمنظري الثقافة الجماهيرية، ولا هي ثقافة ناشئة من تحت، ثقافة معارضة عفوية لـ "الشعب" - بل إنها منطقة للتبادل والتفاوض بين الاثنتين: منطقة، كما حُددت مسبقاً،

متسمة بالمقاومة والدمج. وتتحرك نصوص الثقافة الشعبية وممارساتها ضمن نطاق ما يسميه غرامشي (١٩٧١) "التوازن التوافقي" (١٦١) - وهو توازن يرجح غالباً لصالح الأقوياء. إن العملية تاريخية (تسمى ثقافة شعبية في مرحلة ما، وثقافة من نوع آخر في مرحلة أخرى)، ولكنها متزامنة أيضاً (تنتقل بين المقاومة والدمج في أي مرحلة تاريخية معينة). فعلى سبيل المثال، بدأ أمر قضاء عطلة على شاطئ البحر كحدث أرستقراطي، ولكنه أصبح في غضون مئة عام مثلاً على الثقافة الشعبية. كما بدأ الفيلم الأسود كسينما شعبية محتقرة، ولكنه في غضون ثلاثين عاماً أصبح سينما فنية. وبوجه عام، يميل أولئك الذين ينظرون إلى الثقافة الشعبية من منظور نظرية الهيمنة إلى رؤيتها على أنها حقل من الصراع الأيديولوجي بين الطبقات المسيطرة والخاضعة، والثقافات المسيطرة والخاضعة. وكما يشرح بينيت (٢٠٠٩):

ينشأ حقل الثقافة الشعبية من المحاولات التي تقوم بها الطبقة المسيطرة من أجل الهيمنة، ومن أنماط المعارضة لهذا المسعى. وعلى هذا النحو، فهو لا يتكون من مجرد ثقافة جماهيرية مفروضة تتوافق مع الأيديولوجيا المسيطرة، ولا من مجرد ثقافة معارضة عفوية، بل هو في الواقع مساحة للتفاوض بين الاثنتين حيث يجري فيها - في أنواع معينة من الثقافة الشعبية - مزج العناصر والقيم الأيديولوجية والثقافية المسيطرة والخاضعة والمعارضة في ترتيبات تبادلية مختلفة (٩٦).

ويمكن أيضاً استخدام توازن الهيمنة التوافقي لتحليل أنواع مختلفة من الصراع داخل نطاق الثقافة الشعبية وغيرها. إن بينيت يسلط الضوء على

الصراع الطبقي، ولكن يمكن أيضاً استخدام نظرية الهيمنة لاستكشاف وتفسير النزاعات التي تنطوي على الإثنية، و"العرق"، والنوع الاجتماعي، والجيل، والجنسانية، والإعاقة، وما إلى ذلك - كلها في مراحل مختلفة تنخرط في أوجه من الصراع الثقافي ضد قوى الدمج المجانسة للثقافة الرسمية أو السائدة. وإن المفهوم الرئيس في هذا الاستخدام لنظرية الهيمنة، ولا سيما في الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية (انظر الفصل الرابع)، هو مفهوم "البيان" (تستخدم الكلمة بمعناها المزدوج لتعني التعبير والتواصل المؤقت على حد سواء). تتسم الثقافة الشعبية بما تسميه شانتال موف (١٩٨١) "عملية تفكيك - بيان" (٢٣١). ويكشف البرنامج التلفازي السياسي لحزب المحافظين، الذي نوقش سابقاً، عن هذه العملية أثناء القيام بها. فما كان يحاول القيام به هو تفكيك الاشتراكية كحركة سياسية معنية بالتححر الاقتصادي والاجتماعي والسياسي، وتبيان أنها حركة سياسية معنية بفرض قيود على الحرية الشخصية. وكما سنرى أيضاً في الفصل الثامن، لقد أدركت الحركة النسوية دائماً أهمية النضال الثقافي ضمن مشهد الثقافة الشعبية المختلف عليه. وقد نشرت مطابع الحركة النسوية روايات علمية وبوليسية ورومانسية، إذ تمثل تدخلات ثقافية كهذه محاولة للتعبير عن الأنواع الأدبية الشعبية لسياسة الحركة النسوية. ومن الممكن أيضاً، باستخدام نظرية الهيمنة، تحديد موقع الصراع بين المقاومة والدمج على أنه يحدث ضمن نطاق النصوص والممارسات الشعبية الفردية وعبرها. ويرى ريموند ويليامز (١٩٨٠) أنه يمكننا تحديد مراحل مختلفة ضمن نطاق النص

أو الممارسة الشعبية - والتي يدعوها بـ "السائدة" و "الناشئة" و "المتبقية" - وكل منها يسحب النص في اتجاه مختلف. وعلى هذا النحو، يتكون النص من مزيج متناقض من قوى ثقافية مختلفة. وسوف تعتمد - جزئياً - الكيفية التي يجري بها تبيان هذه العناصر على الأحوال الاجتماعية والظروف التاريخية للإنتاج والاستهلاك. ويستخدم هول (١٩٨٠ أ) رؤية ويليامز الثاقبة لبناء نظرية لحالات القراءة: "خاضعة" و "سائدة" و "متفاوض عليها". وقام ديفيد مورلي (١٩٨٠) بتعديل النموذج ليأخذ في الحسبان الخطاب والذاتية: نظراً لأن القراءة، كما هو الحال دائماً، هي تفاعل بين خطابات النص وخطابات القارئ (انظر ستوري، ٢٠١٠ أ).

وثمة جانب آخر من جوانب الثقافة الشعبية الذي تتم عنه نظرية الهيمنة، وهو الادعاء بأن نظريات الثقافة الشعبية هي في الواقع نظريات حول دستور "الشعب". يقول هول (٢٠٠٩ ب)، على سبيل المثال، إن الثقافة الشعبية هي موقع مختلف عليه للبنى السياسية لـ "الشعب" وعلاقتها بـ "كتلة السلطة" (انظر الفصل الرابع):

لا يشير مصطلح "الشعب" إلى الجميع ولا إلى جماعة واحدة داخل المجتمع، بل إلى مجموعة متنوعة من الفئات الاجتماعية التي تتميز عن الجماعات القوية اقتصادياً وسياسياً وثقافياً داخل المجتمع، على الرغم من اختلافها عن بعضها البعض في جوانب أخرى (مركزها الطبقي أو الصراعات الخاصة التي تنخرط فيها على الفور)، وعلى هذا النحو فمن

المحتمل أن تكون قابلة للتوحد - وأن تكون منظمة في "شعب مقابل كتلة السلطة" - إذ رُبِطت صراعاتهم المنفصلة (بينيت، ١٩٨٦: ٢٠).

وهذا بالطبع لجعل الثقافة الشعبية مفهوماً سياسياً عميقاً.

إن الثقافة الشعبية هي موقع يمكن فيه دراسة بنية الحياة اليومية، والهدف من القيام بذلك ليس هدفاً أكاديمياً فقط - أي كمحاولة لفهم عملية أو ممارسة ما - بل هو سياسي أيضاً، لاختبار علاقات السلطة التي تكوّن هذا الوجه من الحياة اليومية، ومن ثم الكشف عن أشكال المصالح التي تقوم ببنية هذه الحياة بخدمتها (تورنر، ٢٠٠٣: ٦).

سوف أدرس، في الفصل الثاني عشر، استخدام جون فيسك "السيمائي" لمفهوم غرامشي للهيمنة. يجاجج فيسك، كما يفعل بول ويليس من منظور مختلف قليلاً (سوف يُناقش أيضاً في الفصل الثاني عشر)، بقوله إن الثقافة الشعبية هي ما يصنعه الشعب من منتجات الصناعات الثقافية - الثقافة الجماهيرية هي الذخيرة، والثقافة الشعبية هي ما يصنعه الشعب فعلياً من هذه الذخيرة، ما يفعله في الواقع بالسلع والممارسات المُسلَّعة التي يستهلكها.

جاء التعريف السادس للثقافة الشعبية من خلال التفكير الدائر حديثاً حول النقاش المتعلق بـ ما بعد الحداثة. وسوف يكون هذا موضوع الفصل العاشر. وكل ما أريد القيام به الآن هو لفت الانتباه إلى بعض النقاط الأساسية في النقاش حول العلاقة بين ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية. والنقطة الرئيسة التي يجب الإصرار عليها هنا هي الادعاء بأن ثقافة ما بعد

الحدائثة هي ثقافة لم تعد تعترف بالفارق بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية. وكما سنرى، فإن هذا للبعض سبب للاحتفال بنهاية النخبوية المبنية على الفوارق الاعتبارية للثقافة؛ وللبعض الآخر هو سبب لليأس نتيجة الانتصار النهائي للتجارة على الثقافة. ويمكن العثور على مثال عن التداخل المفترض بين التجارة والثقافة (التعظيم ما بعد الحدائثي على الفارق بين الثقافة "الأصيلة" والثقافة "التجارية") في العلاقة بين الإعلانات التجارية التلفزيونية وموسيقا البوب. فعلى سبيل المثال، هناك قائمة متزايدة من الفنانين الذين سجلوا أرقاماً قياسية نتيجة ظهور أغانيهم في الإعلانات التجارية التلفزيونية. وأحد الأسئلة التي تثيرها هذه العلاقة هو: "ما الذي يجري بيعه: الأغنية أم المنتج؟" أعتقد أن الإجابة الواضحة هي كليهما. وإضافة إلى ذلك، من الممكن الآن شراء أقراص مضغوطة (سي دي) تحتوي على أغان قد أصبحت ناجحة، أو قد أصبحت ناجحة من جديد، نتيجة استخدامها في الإعلانات. ثمة دوران رائع لهذا الأمر: تُستخدم الأغاني لبيع المنتجات، ومن ثم تُستخدم حادثة النجاح في ذلك من أجل بيع الأغاني. وبالنسبة لأولئك الذين لا يكتفون الكثير من التعاطف لـ ما بعد الحدائثة أو للتنظير الاحتفائي الذي يقوم به البعض ممن ينتمي إلى ما بعد الحدائثيين، فإن السؤال الحقيقي هو: "ما الذي تقوم به علاقة كهذه من أجل الثقافة؟". ومن الجائز أن يقلق أولئك الذين ينتمون إلى اليسار السياسي حول تأثيرها على احتمالات المعارضة للثقافة الشعبية، كما يمكن أن يقلق أولئك الذين ينتمون إلى اليمين السياسي بشأن ما تفعله بمكانة الثقافة الحقيقية. وقد أدى ذلك إلى

نقاش مستدام في الدراسات الثقافية، وكانت أهمية الثقافة الشعبية أمراً محورياً في هذا النقاش. سوف يُعالج هذا السؤال، وغيره، في الفصل العاشر، الذي سيتناول أيضاً، من منظور دارس الثقافة الشعبية، السؤال: "ما هو ما بعد الحداثة؟"

يمكن القول في النهاية، إن ما تشترك فيه هذه التعريفات جميعها هو الإصرار على أنه مهما كانت الأنواع الأخرى من الثقافة الشعبية، فهي بالتأكيد ثقافة لم تنشأ إلا بعد مرحلة التصنيع والتمدن. وكما يقول ويليامز (١٩٦٣) في مقدّمة كتاب الثقافة والمجتمع، إن "المبدأ الناظم لهذا الكتاب هو اكتشاف أن فكرة الثقافة، والكلمة نفسها في استخداماتها الحديثة العامة، قد دخلت إلى الفكر الإنكليزي في العهد الذي نصفه عادةً بأنه عهد الثورة الصناعية" (١١). ويعتمد تعريف الثقافة والثقافة الشعبية هذا، على وجود اقتصاد سوق رأسمالي. وبالطبع، هذا يجعل من بريطانيا أول دولة تنتج ثقافة شعبية معرّفة بهذه الطريقة المقيّدة تاريخياً. وثمة طرائق أخرى لتعريف الثقافة الشعبية، طرائق لا تعتمد على هذا التاريخ المعين أو هذه الظروف المعينة، ولكنها تعريفات تقع خارج نطاق المنظرين الثقافيين والنظرية الثقافية المدروسة في هذا الكتاب. والحجة، التي تؤيد هذه المرحلة الخاصة من الثقافة الشعبية، هي أن تجربة التصنيع والتمدن قد غيرت بشكل جذري العلاقات الثقافية داخل مشهد الثقافة الشعبية. فقبل التصنيع والتمدن، كان لبريطانيا ثقافتان: ثقافة عامة تتقاسمها جميع الطبقات تقريباً، وثقافة نخوية منفصلة ينتجها ويستهلكها قسم من الطبقات المسيطرة في المجتمع (انظر

بوركي، ١٩٩٤؛ ستوري، ٢٠٠٣). وقد حدثت ثلاثة أمور نتيجة التصنيع والتمدن، أثرت معاً في إعادة رسم الخريطة الثقافية. بادئ ذي بدء، لقد غيّر التصنيع العلاقات بين الموظفين وأرباب العمل، وتضمّن هذا التغيير تحولاً من علاقة قائمة على الالتزام المتبادل إلى علاقة مستندة فقط إلى مطالب ما يسميه توماس كارلايل "العلاقة النقدية" (مقتبس من موريس، ١٩٧٩: ٢٢). ثانياً، لقد أدى التمدن إلى حدوث انفصال في أماكن سكن الطبقات المختلفة. وكان هناك، وهذه أول مرة في التاريخ البريطاني، مناطق كاملة في البلدات والمدن لا يسكنها سوى العمال (من رجال ونساء). ثالثاً، لقد أدى الهلع الذي ولّده الثورة الفرنسية - الخشية من إمكانية استيرادها إلى بريطانيا - إلى تشجيع الحكومات المتعاقبة على القيام بمجموعة متنوعة من الإجراءات القمعية التي تهدف إلى التغلب على الراديكالية. لم يتم تدمير الراديكالية السياسية والعمل النقابي، ولكن جرى دفعهما للعمل سراً في تنظيم أمورهما بعيداً عن تأثير تدخل الطبقة الوسطى وسيطرتها. وقد اجتمعت هذه العوامل الثلاثة معاً لإنتاج فضاء ثقافي خارج الاعترافات الأبوية للثقافة العامة الأبعد. وكانت النتيجة إنتاج فضاء ثقافي لجيل من ثقافة شعبية، تقع إلى حد ما خارج التأثير المسيطر للطبقات السائدة. وكانت كيفية ملء هذا الفضاء موضوعاً خلافياً إلى حد ما بالنسبة للأباء المؤسسين للثقافية (انظر الفصل الثالث). ومهما قررنا ما هو محتواه، كان القلق المتولد عن الفضاء الثقافي الجديد مسؤولاً بشكل مباشر عن نشوء مقاربة "الثقافة والحضارة" للثقافة الشعبية (انظر الفصل الثاني).

الثقافة الشعبية ك الشيء الآخر

ما يجب أن يكون واضحاً حتى الآن هو أن مصطلح "الثقافة الشعبية" ليس واضح التعريف كما قد نعتقد للوهلة الأولى، إذ ينشأ قدر كبير من الصعوبة من الآخر الغائب الذي يشوش دائماً أي تعريف قد نستخدمه. فلا يكفي مطلقاً الحديث عن ثقافة شعبية؛ وعلينا أن نُقرّ دائماً بالذي يكون على تباين معها. وأياً كانت الثقافات الأخرى غير الثقافة الشعبية التي نستخدمها - الثقافة الجماهيرية، والثقافة العالية، وثقافة الطبقة العاملة، والثقافة الفولكلورية، وما إلى ذلك - فإنها ستمد تعريف الثقافة الشعبية بانعطاف نظري وسياسي محدد. وكما يشير بينيت (١٩٨٢ أ)، "لا توجد هناك طريقة وحيدة أو 'صحيحة' لحل هذه المشكلات؛ لكن توجد سلسلة من الحلول المختلفة التي لها مضامين وآثار مختلفة" (٨٦). والغرض الرئيس من هذا الكتاب هو تبيان المشكلات العديدة المصادفة، والحلول العديدة المقترحة، في ارتباط النظرية الثقافية المعقد بالثقافة الشعبية. كما سنكتشف بأن هناك الكثير من الأساس المشترك بين نظرة أرنولد للثقافة الشعبية بأنها "فوضى"، وادعاء ديك هيبيديج (١٩٨٨) بأن "الثقافة الشعبية في الغرب لم تعد هامشية، وأصبحت أقل خفاء. وهي في معظم الوقت وبالنسبة لمعظم الناس مجرد ثقافة". أو كما أشار جيفري ناول سميث (١٩٨٧)، "لقد تحركت أنماط الثقافة الشعبية حتى الآن باتجاه مرحلة مركزية في الحياة الثقافية البريطانية بحيث أصبح الوجود المنفصل لثقافة شعبية مميزة في علاقة

مقابلة للثقافة العالية هو الآن موضع شك" (٨٠). وهذا بالطبع يجعل فهم مجموعة طرائق التنظير للثقافة الشعبية أكثر أهمية.

يتناول هذا الكتاب، إذن، التنظير الذي أوصلنا إلى حالة تفكيرنا الحالية حول الثقافة الشعبية. ويتعلق الأمر بكيفية استكشاف منظري الثقافة المختلفين لمجالات الثقافة الشعبية المتغيرة، ورسم خرائط لها وفق مقاربات نظرية مختلفة. ونحن نسترشد بأعمالهم عندما نفكر على نحو نقدي في الثقافة الشعبية. إن الهدف من هذا الكتاب هو تعريف القراء بمختلف الطرائق التي حُللت بوساطتها الثقافة الشعبية، وتعريفهم بالثقافات الشعبية المختلفة التي جرى توضيحها نتيجة لعملية التحليل. لأنه يجب التذكر أن الثقافة الشعبية ليست مجموعة من النصوص والممارسات الشعبية الثابتة تاريخياً، وليست فئة مفاهيمية ثابتة تاريخياً؛ بل يكون الغرض منها في ظل التدقيق النظري متغيراً تاريخياً، ودائماً ما يجري إنشاؤه جزئياً بفعل المشاركة النظرية. وما يزيد الأمر تعقيداً حقيقة أن وجهات النظر النظرية المختلفة تميل إلى التركيز على مجالات معينة من مشهد الثقافة الشعبية. ويقع الانقسام الأكثر شيوعاً بين دراسة النصوص (روايات شعبية، تلفاز، موسيقا البوب، إلخ) وبين الممارسات أو الثقافات الحية (قضاء العطلات على شاطئ البحر، ثقافات فرعية للشباب، الاحتفالات بعيد الميلاد، إلخ). وعلى هذا النحو، فإن الهدف من هذا الكتاب هو تزويد القراء بخريطة للحقل الثقافي لتمكينهم من بدء استكشافاتهم الخاصة، وبدء رسم خرائطهم للنقاشات النظرية والسياسية الرئيسة التي ميزت دراسة الثقافة الشعبية.

سياقية المعنى

لقد قلت في بداية هذا الفصل؛ في المناقشة الأولية لل صعوبات التي ينطوي عليها تعريف الثقافة الشعبية: إن "النتيجة الرئيسة التي أظن أن القراء سيخلصون إليها من هذا الكتاب هي أن الثقافة الشعبية في الواقع فئة مفاهيمية فارغة، يمكن أن تُمَلَأ بمجموعة متنوعة من الطرائق المتضاربة في كثير من الأحيان، تبعاً لسياق الاستخدام". وكما يوحي الادعاء، فإن السياق دائماً ما يكون حاسماً لفهم ما يعنيه شيء ما. لكن ما هو السياق؟ دخلت كلمة سياق إلى اللغة الإنكليزية في أواخر القرن الخامس عشر، وهي كلمة مشتقة من الكلمتين اللاتينيتين كونتستوس، بمعنى التعاون معاً، و كونتكسيري، بمعنى النسج معاً. وتساعدنا معرفة أصول هذه الكلمة على فهم استخدامها الحالي.

أولاً، السياقات هي النصوص الأخرى التي تجعل نصاً معيناً ذا معنى كامل. إذ تتعاون النصوص الأخرى هذه، مع النص المعني لإنتاج معنى. وإذا استخدمت، في مجرى الحديث، كلمة "إنه أو إنها"، فلن يتضح المعنى الذي تقصده إلا إذا قدمت سياقاً يشير إلى مرجع الكلمة. فعندما تقول لي إحدى الطالبات، "إنه كتاب صعب"، لن يكون لكلامها معنى كاملاً إلا إذا أوضحت أنها تتحدث عن كتاب رأس المال لكارل ماركس - حيث تجتمع كلمة إنه مع كلمة رأس المال لتوضيح معنى كلامها. ومع ذلك، يجب ألا نفكر في السياقات على أنها مجرد نصوص يتم ربطها مع نصوص أخرى. فعندما نحاول أن نفهم نصاً، فإننا دائماً ما نطبّق عليه مجموعة من

الافتراضات السابقة، التي توفر إطاراً لتحليلنا. حيث تساعد هذه الافتراضات في بناء سياق محدد لفهمنا للنص - يجري نسج هذه الافتراضات معاً حول النص المراد تحليله. فعلى سبيل المثال، لفهم رواية الدراكولا لـ برام ستوكر (١٨٩٧) بعنوان "المرأة الجديدة" علينا أن نضع الكتاب في السياق التاريخي لإصداره الأول. ويتيح لنا تحديد هذا السياق قراءة الرواية بطريقة خاصة جداً. ومع ذلك، إذا استخدمنا التحليل النفسي أو الحركة النسوية لتفسير الرواية، فإن هذا النمط من التحليل هو الذي يُنتج السياق من أجل فهمنا للرواية. وفي هذه الأمثلة، تتوضح الـ دراكولا (أي يجري جعلها تعني) فيما يتعلق بالنصوص الأخرى المقدمة من خلال منظور تاريخي أو نظري معين. وبعبارة أخرى، سوف تبدو الرواية مختلفة تماماً إذا كان سياق التحليل الذي نقوم به هو الافتراضات النظرية السابقة للحركة النسوية أو التحليل النفسي أو افتراضاتنا حول المرحلة التاريخية للإصدار الأول للكتاب. بهذه الطرائق، فإن السياقات إذاً هي النصوص المتممة للنص (النصوص التي نضمها إلى نص معين) ولنصوص ما بين السطور التي يطبقها القارئ على النص (النصوص التي ننسجها حول نص معين من أجل فهمه تماماً). الأولى هي امتداد للنص المعني، والثانية هي شيء يساعد على بناء فهم جديد للنص. على سبيل المثال، رأس المال لـ ماركس هو نص متمم يكمل معنى ما تقوله لي الطالبة، في حين أن الحركة النسوية هي مجموعة من نصوص ما بين السطور التي يمكن استخدامها كإطار لإنتاج فهم معين لـ دراكولا.

توجد طريقة أخرى لقول كل ما قد قلته عن النصوص والسياقات، وهي ببساطة القول إن النصوص ليس لها معانٍ جوهرية؛ فالمعنى هو شيء يكتسبه النص في سياق معين. وبعبارة أخرى، لا يوجد "نص في حد ذاته" لا يتأثر بالسياق ونشاط القارئ: دائماً ما تُقرأ النصوص وتُفهم بالنسبة إلى نصوص أخرى. ولكن السياق هو دائماً مجرد تحديد مؤقت للمعنى، فإذا تغيرت السياقات يتغير المعنى. وقد نستخدم كلمة "إنه أو إنها" عدة مرات على مدار اليوم، وفي كل مرة قد يكون ما تشير إليه - ما ترتبط به - مختلفاً. فالطالبة التي قالت لي، "إنه كتاب صعب" سيتغير معنى كلمة "إنه" من خلال قولها لي: إنها كانت تتحدث عن كتاب الماركسية والأدب من تأليف ريموند ويليامز أو عن كتاب "نظرية الإنتاج الأدبي" من تأليف بيير ماكييري. ففي كل حالة، سوف تعني كلمة "إنه" شيئاً مختلفاً تماماً. خذ على سبيل المثال، راية الاتحاد، العلم الوطني للمملكة المتحدة. يمكن لهذا العلم أن يدل على أشياء مختلفة في مجموعة متنوعة من السياقات؛ إن وجوده فوق موقع استعماري قد يعني إما إمبريالية أو مهمة تحضرية؛ ووجوده على نعش جندي ميت قد يدل على شرف وشجاعة أو وفاة لا معنى لها؛ وعندما يرتديه أصحاب ثقافة المود^(١) وما بعد المود وأولئك المرتبطون بـ بریت

(١) ثقافة المود (Mods) هي ثقافة فرعية، بدأت في لندن أواخر خمسينيات القرن الماضي، وانتشرت في جميع أنحاء بريطانيا العظمى وفي أماكن أخرى، وتركز على الموسيقى والموضة على نحو رئيس. المترجم

بوب^(١) فإنه يشير إلى "بريتانيا رائعة"^(٢)؛ وعرضه في تجمع سياسي عادة ما يدل على الجناح اليميني للحزب؛ ووضعه فوق كتفي رياضي بريطاني بعد فوزه بميدالية أولمبية يدل على إنجاز رياضي وطني؛ وحرقة في بلد آخر يدل على معارضة السياسة الخارجية البريطانية. فدائماً ما يكون معنى العلم سياقياً - يتغير معناه عندما يوجد في سياقات مختلفة.

ويمكن أن تكون النصوص التي تفرض السياقات أي شيء يمكن ويقىد المعنى. فعلى سبيل المثال، إن مشاهدة التلفاز قلما تشبه قراءة كتاب، ففي حين نميل إلى القراءة بصمت ونحن نركز على الكلمات الموجودة في الصفحة؛ غالباً ما يصاحب مشاهدة التلفاز أكل، وشرب، ودردشة، وهو مع الأطفال، وترتيب المكان، ومجموعة كاملة من أنشطة أخرى. إن هذا هو سياق معظم حالات مشاهدة التلفاز، وما لم نأخذ الأمر على محمل الجد فلن نفهم ما نسميه "مشاهدة التلفاز". لا يجب علينا بالطبع أن نفكر في السياق على أنه شيء مستقر وثابت، ينتظر بشكل سلبي لتضمين نص معين فيه. ومثلما يمكن السياق معنى النص ويقىده، يقيد النص معنى السياق ويمكنه

(١) بريت بوب (BritPop) هي حركة موسيقية وثقافية، ظهرت في بريطانيا منذ بداية تسعينيات القرن الماضي وأكدت الهوية البريطانية، وكانت موسيقاها تُعدّ نوعاً ثانوياً من موسيقا الروك البديلة. المترجم

(٢) بريطانيا رائعة (cool Britannia) هي عبارة استخدمت أول مرة كعنوان أغنية لفرقة بونزو دوغ دوو دا عام ١٩٦٧، ومن ثم أصبحت تستخدم لوصف عصر الفخر بالثقافة المعاصرة في بريطانيا في تسعينيات القرن الماضي. المترجم

- إنها علاقة فاعلة وتفاعلية. فعلى سبيل المثال، إن مصادفة الحركة النسوية مع دراكولا أدت إلى تغيير معنى الرواية، ولكن العمل في تأليف الرواية يغير ما يُعدّ بوصفه حركة نسوية. وبالمثل، فإن عملية وضع دراكولا في المرحلة التاريخية الأصلية لظهوره يغير من كيفية رؤيتنا لهذه الفترة التاريخية المعينة. ومشاهدة التلفاز تغير من طريقة تناولنا للطعام، أو الشراب، أو الدردشة، أو اللهو مع الأطفال، أو الترتيب. فيمكن أن يكون الباب مخرجاً ومدخلاً في الوقت نفسه؛ وعلى الرغم من أن مادية الباب تبقى كما هي، فإن ما يدل عليه يعتمد على السياق الذي نراه فيه.

لاختتام هذه المناقشة الموجزة للسياقية نقول: إننا نفهم الأشياء في سياقات؛ وننشئ أيضاً السياقات من خلال أنماط فهمنا، وتغيير السياقات كنتيجة منطقية لإدراجنا نصاً معيناً فيها. والسياقات المحتملة لنص ما، لا تكاد تنتهي. سوف تقدم الفصول التالية أمثلة عديدة على التحليل السياقي.

الهيئة العامة السورية للكتاب

هوامش

١. للحصول على دراسة ممتازة عن شكسبير كثقافة شعبية في أمريكا القرن التاسع عشر، انظر لورنس ليفين (١٩٨٨).
٢. يحدد سلافوي جيжек (١٩٩٢) التقييم بأثر رجعي، الذي يثبت الوضع الحالي للفيلم الأسود: "بدأ وجوده فقط عندما اكتشفه النقاد الفرنسيون في الخمسينيات (فليس من قبيل الصدفة أنه حتى في اللغة الإنكليزية، المصطلح المستخدم لتسمية هذا النوع الأدبي هو نفس المصطلح الفرنسي: فيلم نوار). والذي كان، في أمريكا نفسها، سلسلة من إنتاجات ثانوية منخفضة الميزانية ذات مكانة قليلة الأهمية. وقد جرى تحويله بأعجوبة، نتيجة تدخل النظرة الفرنسية، إلى كائن فني خلاب، وهو نوع من فيلم ملحق بالوجودية الفلسفية. والمخرجون الذين حصلوا في أمريكا على مرتبة فنانيين مهرة، أصبحوا في أحسن الأحوال كُتّاب أفلام، ويقدم كل منهم في أفلامه رؤية مأساوية فريدة للكون" (١١٢).
٣. للاطلاع على مناقشة بشأن الأوبرا في الثقافة الشعبية، انظر ستوري، ٢٠٠٢ أ، و٢٠٠٣، و٢٠٠٦، و٢٠١٠ أ.
٤. انظر ستوري، ٢٠٠٣، و٢٠٠٥.

قراءات إضافية

ستوري، جون (محرر)، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة، هارلو: بيرسون إديوكيشن، ٢٠٠٩. إنه الكتاب المرافق للطبعة السابقة من هذا الكتاب. ومن المقرر نشر طبعة خامسة محدثة بالكامل وتحتوي على قراءات إضافية في عام ٢٠١٨. كما أن موقع الويب التفاعلي (www.routledge.com/cw/storey) متاح، ويحتوي على موارد مساعدة للطلاب ومسرد مصطلحات لكل فصل.

أغر، بن، الدراسات الثقافية كنظرية ثقافية، لندن: فالمر برس، ١٩٩٢. كما يوحي العنوان، هذا كتاب عن الدراسات الثقافية جرت كتابته من وجهة نظر مؤيدة لمدرسة فرانكفورت. ويقدم بعض التعليقات المفيدة حول الثقافة الشعبية، ولا سيما الفصل الثاني: "الثقافة الشعبية كعمل جاد".

ألان، روبرت سي. (محرر)، أقتية الخطاب، المجمع، لندن: روتلج، ١٩٩٢. مع أن هذه المجموعة تركز بشكل خاص على التلفاز، إلا أنها تحتوي على بعض المقالات الممتازة التي تهم دارس الثقافة الشعبية عموماً.

بينيت، طوني، وكولين ميرسر، وجانيت وولاكوت (محررون)، الثقافة الشعبية والعلاقات الاجتماعية، ميلتون كينز: أوبن يونيفرستي برس، ١٩٨٦. مجموعة مثيرة للاهتمام من المقالات، تغطي كل من النظرية والتحليل.

بروكر، بيتر، مسرد موجز للنظرية الثقافية، لندن: إدوارد أرنولد، ١٩٩٩. مسرد رائع للمصطلحات الرئيسة في النظرية الثقافية.

دي، غاري، (محرر)، قراءات في الثقافة الشعبية، لندن: ماك ميلان، ١٩٩٠. مجموعة متنوعة من المقالات، بعضها مثير للاهتمام ومفيد، والبعض الآخر ليس أكيداً مدى جديته في تناول الثقافة الشعبية.

دو غي، باول، وستيوارت هول، وليندا جينس، وهوغ ماكاي، وكيت نيغوس، القيام بدراسات ثقافية: قصة ووكمان سوني، لندن: سيغ، ١٩٩٧. مقدمة ممتازة لبعض الموضوعات الرئيسية في الدراسات الثقافية. تستحق القراءة بالتأكيد من أجل تفسير "دائرة الثقافة".

فيسك، جون، قراءة الشعبي، لندن: أنوين هايان، ١٩٨٩. مجموعة من المقالات التي تحلل أمثلة مختلفة على الثقافة الشعبية.

فيسك، جون، فهم الثقافة الشعبية، لندن: أنوين هايان، ١٩٨٩. عرض واضح لمقاربتة الخاصة في دراسة الثقافة الشعبية.

غودال، بيتر، الثقافة العالية، الثقافة الشعبية: الجدل الطويل، أس تي ليونارد: ألان و أنوين، ١٩٩٥. يقتفي الكتاب الجدل الدائر بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية، مع إشارة خاصة، ولكن ليست حصرية، إلى التجربة الأسترالية، منذ القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا.

ميلنر، أندرو، دراسات ثقافية معاصرة، الطبعة الثانية، لندن: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٤. مقدمة مفيدة للنظرية الثقافية المعاصرة.

موكرجي، شاندر، ومايكل شودسون (محرران)، إعادة التفكير في الثقافة الشعبية، بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٩١. مجموعة من المقالات، مع مقدمة شاملة ومثيرة للاهتمام. ينقسم الكتاب بشكل مفيد إلى أقسام حول مقاربات مختلفة للثقافة الشعبية: تاريخية، وأثروبولوجية، واجتماعية، وثقافية.

ناريمور، جيمس، وباتريك برانتلينغر، الحداثة والثقافة الجماهيرية، بلومينغتون و إنديانا بوليس: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٩١. مجموعة مفيدة ومثيرة للاهتمام من المقالات حول النظرية الثقافية والثقافة الشعبية.

ستوري، جون، اختراع الثقافة الشعبية، مالدن، إم. أ.: بلاكويل، ٢٠٠٣. رواية تاريخية لمفهوم الثقافة الشعبية.

ستوري، جون، الثقافة والقوة في الدراسات الثقافية: سياسة الدلالة، إدنبرة: مطبعة جامعة إدنبرة، ٢٠١٠. يوسع العديد من المناقشات في هذا الكتاب إلى مجالات بحث أكثر تفصيلاً.

ستوري، جون (محرر)، صنع الثقافة الشعبية الإنكليزية، أينغدون: روتلج، ٢٠١٦. مجموعة ممتازة من المقالات حول التطور التاريخي للثقافة الشعبية الإنكليزية.

ستريناتي، دومينيك، مقدمة لنظريات الثقافة الشعبية، لندن: روتلج، ١٩٩٥. مقدمة واضحة وشاملة لنظريات الثقافة الشعبية.

تولسون، أندرو، التوسط: النص والخطاب في الدراسات الإعلامية، لندن: إدوارد أرنولد، ١٩٩٦. مقدمة ممتازة لدراسة الثقافة الإعلامية الشعبية.

تورنر، غرايم، دراسات ثقافية بريطانية، الطبعة الثالثة، لندن: روتلج، ٢٠٠٣. لا تزال أفضل مقدمة للدراسات الثقافية البريطانية.

والتون، ديفيد، تقديم الدراسات الثقافية: التعلم من خلال الممارسة، لندن: سيج، ٢٠٠٨. مقدمة ممتازة أخرى للدراسات الثقافية: مفيدة وغنية بالمعلومات ومسلية.

٢- تقاليد "الثقافة والحضارة"

لطالما كانت الثقافة الشعبية للأغلبية مصدر قلق للأقليات القوية. ولطالما اعتقد أصحاب القوة السياسية أنه من الضروري مراقبة الثقافة الخاصة بمن ليس لديهم قوة سياسية، وقراءتها "بشكل عوارضي" (انظر الفصل السادس) لالتقاط علامات الاضطراب السياسي؛ وإعادة تشكيلها باستمرار من خلال الوصاية والتدخل المباشر. ولكن، حدث تغيير أساسي في هذه العلاقة في القرن التاسع عشر، حيث فقد أصحاب القوة وسائل السيطرة على ثقافة الطبقات الخاضعة فترة حرجة. وعندما بدؤوا في استعادة السيطرة، أصبح الاهتمام الفعلي منصباً وللمرة الأولى على الثقافة نفسها، وليس على الثقافة كعلامة أو إشارة إلى شيء آخر. وكما نوهنا في نهاية الفصل الأول، يوجد عاملان مهمان لفهم هذه التغيرات، وهما: التصنيع والتمدن، اللذان يُحدثان معاً تغيرات أخرى تسهم في صنع ثقافة شعبية منقطعة تماماً عن العلاقات الثقافية للماضي.

وسوف تتوضح بعض النقاط؛ إذا ما اتخذنا مانشستر في أوائل القرن التاسع عشر كمثال على الحضارة المدنية الصناعية الجديدة. فبادئ ذي بدء، أنشأت المدينة خطوطاً واضحة للفصل الطبقي؛ وثانياً، اجتمع الفصل في مكان السكن مع علاقات العمل الجديدة للرأسمالية الصناعية؛ وثالثاً،

ظهرت تغيّرات ثقافية على أساس التغيّرات في علاقات المعيشة والعمل. ويمكن التعبير عن ذلك بكل بساطة على النحو التالي: لقد مُنحت الطبقة العاملة في مانشستر حيزاً لتطوير ثقافة مستقلة، بعيداً بعض الشيء عن التدخل المباشر للطبقات المسيطرة. فقد أعاد التصنيع والتمدد رسم الخريطة الثقافية، ولم يعد هناك ثقافة عامة مشتركة، مع ثقافة إضافية للأقوياء. الآن، وللمرة الأولى في التاريخ، كانت هناك ثقافة منفصلة للطبقات الخاضعة في المراكز الحضرية والصناعية. وقد كانت هذه الثقافة من مصدرين رئيسين: (i) ثقافة قدمها الرواد الثقافيون الجدد بهدف المنفعة، و(ii) ثقافة صنعها المصلحون من الطبقة الوسطى والطبقة العاملة الحضرية الجديدة والحراك السياسي للحرفيين الراديكاليين ولأجله، وقد قام إي. بي. طومسون بتوصيف كل ذلك توصيفاً في غاية الروعة في كتابه صنع الطبقة العاملة الإنكليزية (انظر الفصل الثالث)؛ وهدد كل تطور من هذه التطورات فكرة التماسك الثقافي والاستقرار الاجتماعي التقليدية بطرائق مختلفة، فقد هدد أحدها بإضعاف السلطة من خلال التفكيك التجاري للتماسك الثقافي؛ وأبدى الآخر تحدياً مباشراً لكافة أوجه السلطة السياسية والثقافية.

لم تكن هذه التطورات مضمونة لشد أزر أولئك الذين يخشون من استمرار النظام الاجتماعي القائم على القوة والامتياز. وقد قيل إن هذه التطورات لا يمكن أن تعني سوى إضعاف الاستقرار الاجتماعي، وزعزعة استقرار النظام الاجتماعي، وكانت بمثابة البداية لما دعاه بنيامين دزرائيلي الـ "أمّتين" (دزرائيلي، ١٩٨٠)، وولدت في النهاية أول حركة سياسية وثقافية

للطبقة العاملة الحضرية الجديدة - الشارتية^(١). وانطلاقاً من هذا السياق وتداعياته المستمرة، ظهرت الدراسة السياسية للثقافة الشعبية للمرة الأولى.

ماثيو أرنولد

يمكن القول إن دراسة الثقافة الشعبية في العصر الحديث قد بدأت بالعمل الذي قام به ماثيو أرنولد. وهذا أمر يثير الدهشة بوجه أو بآخر، لأنه لم يكن لديه الكثير ليقوله عن الثقافة الشعبية مباشرة. فتكمن أهمية أرنولد في أنه افتتح تقليداً؛ هو طريقة معينة لرؤية الثقافة الشعبية، طريقة معينة لوضع الثقافة الشعبية في الحقل العام للثقافة. وقد أصبح هذا التقليد يُعرف بتقاليد "الثقافة والحضارة". وستركز مناقشتي للإسهام الذي قام به أرنولد في مجال دراسة الثقافة الشعبية بشكل رئيس (ولكن غير حصري) على كتاب الثقافة والفضي (١٨٦٧-٩)، وهو العمل الذي أهله ليكون ناقداً ثقافياً واستمر ضماناً له استدامة هذه الشهرة. لقد وضع أرنولد أجندة ثقافية، بقي النقاش سائداً حولها من ستينيات القرن التاسع عشر حتى خمسينيات القرن العشرين. وعلى هذا النحو، فإن أهميته لا تكمن في أي مجموعة من الأعمال التجريبية؛ بل في التأثير الهائل لمنظوره العام - منظور أرنولد - في الثقافة الشعبية.

(١) الشارتية (Chartism) هي حركة قامت بها الطبقة العاملة البريطانية في منتصف القرن التاسع عشر، وقد نادى بالإصلاح السياسي. المترجم

تبدأ الثقافة وفق أرنولد (١٩٦٠) باتخاذ معنى شيئين؛ أولاً وقبل كل شيء، إنها مجموعة من المعارف: وفق عبارة أرنولد الشهيرة، "أفضل ما قد فُكر فيه وقيل في العالم" (٦)؛ ثانياً، تهتم الثقافة "بسيادة العقل وإرادة الله" (٤٢). وفي "حلاوة وضوء" الادعاء الثاني ومفاده أن "الطابع الأخلاقي والاجتماعي والمفيد للثقافة يصبح جلياً" (٤٦). أي أن "الثقافة ... هي دراسة الكمال ... الكمال الذي يكمن في صيرورة الشيء بدلاً من امتلاكه، في حالة باطنية من العقل والروح، وليس في مجموعة من الظروف الخارجية" (٤٨). وبعبارة أخرى، الثقافة هي السعي إلى معرفة الأفضل وجعل هذه المعرفة تُعمَّم لما فيه خير البشرية جمعاء. ولكن كيف يمكن اكتساب الثقافة؟ سوف نكتسب الثقافة، وفق أرنولد، بواسطة "الاستخدام النزيه والفعال للقراءة والتأمل والملاحظة، في السعي إلى معرفة أفضل ما يمكن معرفته" (١٧٩). وبناء على ذلك، لم تعد الثقافة تكمن في شيئين؛ بل في ثلاثة. والثقافة الآن هي الوسيلة لمعرفة أفضل ما قد فُكر فيه وتم قوله، وهي أيضاً مجموعة المعارف، وتطبيق تلك المعارف على "الحالة الباطنية للعقل والروح" (٣١). ولكن، هناك جانب رابع يجب أخذه في الحسبان: يصر أرنولد على أن الثقافة تسعى إلى "مد يد العون إلى الروح العلية في عصرنا" (١٦٣). وقد يبدو هذا مثلاً على الجانب الثالث للثقافة، ومع ذلك، سرعان ما يجري إخبارنا بأن الثقافة سوف تؤدي دورها "ليس فقط

من خلال مدّ يد المساعدة لأصدقائنا ومواطنينا في عملياتهم الفعلية لإزالة بعض الشرور المحددة؛ بل أيضاً في جعل مواطنينا يسعون وراء الثقافة" (١٦٣-٤). وهذا هو تعريف الثقافة الرابع والأخير الذي قدمه أرنولد: الثقافة هي السعي وراء الثقافة، وهو ما يسميه أرنولد "الحصول على الثقافة من دون عمل" (١٦٣). إذن، الثقافة تبعاً لأرنولد هي: (i) القدرة على معرفة الأفضل؛ (ii) ما هو الأفضل؛ (iii) التطبيق العقلي والروحي لما هو أفضل؛ (iv) السعي وراء الأفضل.

لم تُعرّف الثقافة الشعبية في الواقع أبداً، ومع ذلك، تصبح واضحة عند قراءة عمل أرنولد أن مصطلح "الفوضى" يعمل إلى حد ما بوصفه مرادفاً للثقافة الشعبية. وعلى وجه التحديد، تُستخدم الفوضى / الثقافة الشعبية للإشارة إلى تصور أرنولد لطبيعة الثقافة الحية المثيرة للفوضى كما يُظن والخاصة بالطبقة العاملة: المخاطر السياسية التي يعتقد أنها متلازمة، على نحو حتمي، مع دخول الطبقة العاملة الحضرية الذكورية إلى السياسة الرسمية عام ١٨٦٧. ونتيجة لذلك، يعدّ أرنولد الفوضى والثقافة مفهوميين سياسيين عميقين. والوظيفة الاجتماعية للثقافة هي تنظيم هذا الحضور المثير للفوضى: "الجماهير... القليلة الخبرة وغير المثقفة" (١٧٦)؛ "الجماهير القليلة الخبرة وغير المهيجة" (٦٩)؛ "جماهيرنا... كانت جماهير قليلة الخبرة وغير منظمة، تماماً كالفرنسيين (٧٦)؛ "تلك الجماهير الغفيرة البائسة، التي

لا يمكن السيطرة عليها والمكونة من الناس الغرقى " (١٩٣). والمشكلة هي الثقافة الحية للطبقة العاملة: "الخطوط العريضة [لأي محتج سياسي من الطبقة العاملة] ... هي التأكيد على حرته الشخصية إلى حد ما، والذهاب حيثما يشاء، والتجمع في المكان الذي يريده، والصياح كما يحلو له، والقيام بالنشاط الذي يهواه" (٨٠-١). وفضلاً عن ذلك:

الطبقة العاملة... القليلة الخبرة والنصف متقدمة... الراقدة طويلاً والنصف مختبئة وسط فقرها وبؤسها... تنبعث الآن من مخبئها لتؤكد مولد نعيم الإنسان الإنكليزي الذي يمتاز بفعل ما يحلو له، ويبدأ في إرباكننا من خلال المسير حيثما يشاء، والاجتماع في المكان الذي يريده، والصياح كما يحلو له، وكسر ما يطيب له كسره (١٠٥)؛ كلماتي بالخط المائل).

وسياق كل هذا الأمر هو إثارة حق الاقتراع ١٨٦٦-٦٧. وإن استخدام أرنولد لعبارة "يبدأ في إرباكننا" هو مؤشر واضح على الطبيعة الطبقيّة لخطابه، وتقسيمه المجتمع إلى برابرة (الطبقة العليا)، وماديين (الطبقة الوسطى)، وعوام (الطبقة العاملة)، قد يبدو للوهلة الأولى أنه لتلطيف الطبيعة الطبقيّة لهذا الخطاب. ويبدو أن هذا مدعوم بادعائه أنه تحت كل "انقساماتنا الطبقيّة، يوجد أساس مشترك للطبيعة البشرية" (المرجع نفسه). ولكن، إذا دققنا فيما يقصده أرنولد بعبارة "أساس مشترك"، فسنجد أنفسنا مجبرين على الوصول إلى استنتاج مختلف. فإذا

تخيلنا أن الجنس البشري موجود على سلسلة متصلة تطورية مع نفسه من جهة وسلف عام يشترك به مع القروء من الجهة الأخرى، سيبدو أن ما كان أرنولد يوحى به هو أن الطبقة العليا والطبقة الوسطى موجودتان على طول السلسلة المتصلة التطورية على مدى تطوري أبعد مقارنة مع الطبقة العاملة. ويظهر هذا بوضوح تام في مثاله على الأساس المشترك لطبقتنا البشرية. ويدعي أنه:

في كل مرة نتزع فيها رأياً عنيفاً بجهل وانفعال، وفي كل مرة نتوق فيها إلى سحق خصم بعنف مفرط، وفي كل مرة يدب فينا الحسد، وفي كل مرة نكون فيها قساة، وفي كل مرة نعشق فيها القوة الصرفة أو النجاح المحض، وفي كل مرة نضم فيها صوتنا لتضخيم صخب أعمى ضد شخصية غير شعبية، وفي كل مرة ندوس فيها بوحشية على الساقطين؛ سنجد في صميمنا الروح السرمدية للعوام (١٠٧).

ولا يتطلب الأمر، وفق أرنولد، سوى القليل من مساعدة "الظروف" لجعل هذه "الروح السرمدية" تسود لدى كل من البربريين والماديين، وأن الثقافة لها وظيفتان في هذا السيناريو؛ أولاً، يجب أن تكون مرشداً يقظاً للطبقة العليا والطبقة الوسطى للخروج من مثل هذه الظروف؛ وثانياً، يجب أن تجلب للطبقة العاملة، الطبقة التي يقال إن هذه التي تدعى بـ الطبيعة البشرية كامنة فيها، "مبدأً مطلوباً إلى حد بعيد... من السلطة، لمقاومة النزعة إلى الفوضى التي يبدو أنها تهددنا" (٨٢). إن مبدأ السلطة، كما سنرى، موجود في الدول المركزية القوية.

واستعداداً لمثل هذه "الفوضى"، توصي الثقافة الدولة بما يلي: "نريد سلطة... تقترح فيها الثقافة فكرة الدولة" (٩٦). ويوجد عاملان يجعلان الدولة ضرورية: أولاً، الضعف التدريجي للطبقة العليا كمركز للسلطة؛ ثانياً، بزوغ الديمقراطية. ويخلق هذان العاملان معاً بيئة مواتية للفوضى. ويكون الحل بملء هذه البيئة بمزيج من الثقافة والإكراه. وتعمل دولة أرنولد المثقفة على التحكم في طموحات الطبقة العاملة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية وتقليصها، إلى أن يتم تثقيف الطبقة الوسطى بما يكفي لتولي هذه المهمة بنفسها. وستعمل الدولة بطريقتين: (i) عن طريق الإكراه لضمان عدم وجود المزيد من أعمال الشغب كالتي حدثت في هايد بارك، و(ii) عن طريق غرس "حلاوة وضوء" الثقافة.

لماذا فكر أرنولد على هذا النحو؟ إن الجواب له علاقة قوية بالتغيرات التاريخية التي شهدتها القرن التاسع عشر. فعندما يوصي أرنولد بالثقافة عابداً إياها بمثابة "المساعد الأكبر على الخروج من صعوباتنا الحالية" (٦)، تكون هذه هي التغيرات التي يفكر فيها. و"الصعوبات الحالية" لها سياق مزدوج؛ فمن ناحية، هي "المشكلات" الفورية الناجمة عن منح الامتياز للطبقة العاملة الذكورية الحضرية؛ ومن ناحية أخرى، هي اعتراف بالعملية التاريخية التي كانت في المشهد منذ القرن الثامن عشر على الأقل (تطور الرأسمالية الصناعية). ويعتقد أرنولد أن الامتياز أعطى قوة لرجال غير مؤهلين لها حتى الآن. وإن الطبقة العاملة التي فقدت "العادات الإقطاعية القوية من خضوع وإذعان" (٧٦) هي طبقة عاملة شديدة الخطورة.

ووظيفة التعليم (التربّية) أن تُعيد لهذه الطبقة معنى الخضوع والإذعان. وباختصار، سيجلب التعليم للطبقة العاملة "ثقافة" تزيل بدورها إغراءات النقابات العمالية والإثارة السياسية والترفيه الرخيص. وقصارى القول، الثقافة ستزيل الثقافة الشعبية.

يُخبر كتاب الثقافة والفوضى قارئه أن "التعليم هو الطريق إلى الثقافة" (٢٠٩). ولذلك، يستحق الأمر النظر بإيجاز إلى رؤية أرنولد للتعليم. لا يتصور أرنولد أن الطلاب من الطبقة العاملة والوسطى والعليا يسرون جميعهم على الطريق نفسه نحو الثقافة. فالتعليم فيما يتعلق بالطبقة العليا، هو تعويدها على التراجع، وإقصاؤها كطبقة في التاريخ. والتعليم فيما يتعلق بالطبقة العاملة، هو تحضيرها من أجل الخضوع والإذعان والاستغلال. وقد رأى أرنولد مدارس الطبقة العاملة (الأولية والابتدائية) أنها ليست أكثر من مراكز تحضّر متقدمة في قارة مظلمة من بربرية الطبقة العاملة: "إنها تعمل على تحضّر الحي الذي تُقام فيه" (١٩٧٣: ٣٩). ووفق أرنولد، كان لا بد من تحضّر أطفال الطبقة العاملة قبل أن يجري تعليمهم. وفي رسالة إلى والدته، كُتبت عام ١٨٦٢، نجد فيها: "للدولة مصلحة في المدرسة الأولية كعامل تحضّر، حتى قبل مصلحتها بها كعامل تعليم" (١٨٩٦: ١٨٧). ومهمة الثقافة أن تقوم بتحقيق ذلك. أما فيما يتعلق بالطبقة الوسطى، فقد كان التعليم شيئاً مختلفاً تماماً، وظيفته الأساسية هي إعداد أطفال الطبقة الوسطى من أجل السلطة التي يجب أن تكون لهم. وغايته هي تحويل "الطبقة الوسطى، المحدودة، غير اللطيفة، وغير الجذابة [إلى] طبقة وسطى

مثقفة ومتحررة ونبيلة ومحوّلة، [طبقة يمكن للطبقة العاملة] أن توجه إليها طموحاتها بفرح" (١٩٥٤: ٣٤٣).

دعا أرنولد (١٩٦٠) مقترحاته المتنوعة، مقتبساً من دوق ولنغتون، "ثورة من خلال السياق المناسب للقانون" (٩٧). إن ما تصل إليه هو ثورة من فوق، ثورة لمنع الثورة الشعبية من تحت. وهي تعمل على مبدأ أن الإصلاح المقدم أفضل دوماً من الإصلاح المأخوذ أو القسري أو المكتسب، إذ تُلبّي المطالب الشعبية، لكن بطريقة تُضعف المطالبات بمزيد من المطالب. وليس الأمر كما لو أن أرنولد لم يكن يرغب في مجتمع أفضل، مجتمع أقلّ بؤساً، وأقلّ فقراً، وأقلّ جهلاً، وما إلى ذلك، بل الأمر أنه لا يمكن أبداً تصور مجتمع أفضل مغاير عن المجتمع الذي تكون فيه الطبقة الوسطى الجديدة المتمدنة مهيمنة (انظر الفصل الرابع).

معظم ما قلته هو طريقة غير مباشرة للقول: إن أول منظر عظيم للثقافة الشعبية لم يكن في الواقع لديه الكثير ليقوله عن الثقافة الشعبية، فيما عدا أنها من عوارض الاضطراب السياسي العميق. فالاهتمام الرئيس في عمل أرنولد لم يكن منصباً على الثقافة، بل على النظام الاجتماعي، والسلطة الاجتماعية التي تُكتسب نتيجة التبعية الثقافية والإذعان. وإن ثقافة الطبقة العاملة مهمة لدرجة أنها تشير إلى علامة على الاضطراب الاجتماعي والثقافي والضعف التدريجي - انهيار في السلطة الاجتماعية والثقافية. وحقيقة وجود ثقافة الطبقة العاملة بأي حال هي دليل كافٍ على الضعف التدريجي والفوضى. ويجب منع "فوضى" الطبقة العاملة من خلال التأثيرات المتناغمة لثقافة - "أفضل ما قد فكّر فيه وقيل في العالم".

إن العديد من أفكار أرنولد مستمد من النقد الرومانسي للثورة الصناعية (انظر وليامز، ١٩٦٣). ويبدو أن أحد الكتاب على وجه الخصوص الوثيق الصلة بهذا الموضوع على نحو استثنائي، هو صموئيل تايلور كوليردج. حيث يميز كوليردج (١٩٧٢) بين "الحضارة" ("فائدة مختلطة، إن لم تكن تدخلاً فاسداً إلى حد بعيد") و"التكريس الثقافي" ("التطور المتناغم لتلك الصفات والملكات العقلية التي تميز إنسانيتنا") (٣٣). وللتوضيح، يقول كوليردج إن الحضارة تشير إلى الأمة ككل؛ أما الثقافة فهي ملك لأقلية صغيرة، يسميها "أهل الفكر". ويقع على عاتق أهل الفكر المثقفين مهمة توجيه تقدم الحضارة:

إن أغراض النظام بكامله وغايته النهائية هي: الحفاظ على مخزون الحضارة الماضية وحماية كنوزها، وتالياً ربط الحاضر بالماضي؛ والقيام بعملية تحسين وإضافة إلى مخزون الحضارة الماضية وكنوزها، وتالياً ربط الحاضر بالمستقبل؛ ولكن على وجه الخصوص من أجل نشر مقدار المعرفة ونوعيتها عبر المجتمع بأسره، وإلى كل مواطن أصلي تحوُّله قوانينه وحقوقه بذلك، تلك المعرفة التي لا غنى عنها من أجل فهم تلك الحقوق وأداء الواجبات المقابلة لها (٣٤).

يعتمد أرنولد على أفكار كوليردج، وبدلاً من أهل الفكر، يكتب عن "الغرباء" أو "البقية". ولكن يظل جوهر الهدف هو نفسه: تعبئة الثقافة لتنظيم قوى المجتمع الجماهيرية الجامحة. ووفق أرنولد، يُظهر التاريخ أن تلك المجتمعات تُدمر دائماً نتيجة "الفشل الأخلاقي للأغلبية الفاسدة"

(١٩٥٤ : ٦٤٠). ومن غير المرجح أن توحى قراءة كهذه للتاريخ بالكثير من الثقة في الديمقراطية - ناهيك عن الثقافة الشعبية. وتستند رؤية أرنولد إلى مفارقة غريبة: إن رجال ونساء الثقافة يعرفون أفضل ما قد فُكر فيه وتم قوله، ولكن من أجل من يحتفظون بهذه الكنوز عندما تكون الأغلبية فاسدة، وقد كانت على الدوام وسوف تظل دائماً فاسدة؟ يبدو أن الجواب الذي لا مفر منه هو: لأنفسهم، أي أنهم نخبة ثقافية أبدية. وكل ما هو مطلوب من الباقي منّا هو الاعتراف باختلافنا الثقافي والإقرار بإذعاننا الثقافي. وأرنولد واضح في هذه النقطة:

لن يكون للجماهير البشرية أبداً أي حماسة شديدة لرؤية الأشياء على ما هي عليه؛ فهي سوف ترضى دائماً بأدنى قدر من الأفكار. وإن الممارسة العامة في العالم تستكين على هذه الأفكار غير الوافية، ويجب أن تستكين. وهذا يعني أن كل من يُعد نفسه لرؤية الأشياء كما هي سوف يجد نفسه واحداً من دائرة صغيرة جداً؛ ولكن لا يمكن أن تصبح الأفكار المناسبة شائعة على الإطلاق إلا من خلال هذه الدائرة الصغيرة التي تقوم بعملها بحزم (٣٦٤-٥).

ومن ناحية أخرى، يقول:

إن القلة الممتازة التعليم، وليس الكثرة الضعيفة التعليم، هي التي ستكون على الدوام أداة الجنس البشري للمعرفة والحقيقة. فالمعرفة والحقيقة بالمعنى الكامل للكلمة، لا يمكن الوصول إليهما بواسطة الجماهير العريضة من الجنس البشري على الإطلاق (أرنولد، ١٩٦٠-٧٧: ٥٩١).

إن هذه العبارات لها دلالات قوية. فإذا كانت الجماهير البشرية تظل راضية دوماً بالأفكار غير الوافية، وليس بمقدورها أبداً الوصول إلى الحقيقة والمعرفة، فمن أجل من تعمل تلك الدائرة الصغيرة؟ وماذا عن الأفكار المناسبة التي سوف تجعلها شائعة - وشائعة بالنظر لمن؟ الدوائر الصغيرة من نخب أخرى؟ ولن تبدو دائرة أرنولد الصغيرة أكثر من مجرد نخبة فكرية أبدية. وإذا لم تنخرط أبداً في السياسة العملية، ولم يكن لها مطلقاً أي تأثير حقيقي على الجماهير البشرية، فما هو الغرض من كل الادعاءات الإنسانية الكبرى المتناثرة في كل مكان من كتاب أرنولد؟ يبدو أن أرنولد قد وقع في شرك نخبويته الخاصة به: والطبقة العاملة مقدرٌ لها أن تبقى منغمسة في "مشروباتها الكحولية وهوها" (١٩٥٤: ٥٩١). ومع ذلك، لا يرفض أرنولد السياسة العملية بالمطلق، فهو يتركها في الأيدي الأمنية للسلطة القائمة. وبناء على ذلك، فإن السياسة الوحيدة التي تُرفض هي سياسة الاحتجاج، سياسة المعارضة. إن هذا دفاع بالٍ جداً عن النظام السائد. وعلى الرغم من هذا، أو ربما بسببه، كان تأثيره هائلاً لدرجة أن المنظور الأرنولدي رسم فعلياً طريقة التفكير حول الثقافة الشعبية والسياسة الثقافية التي سيطرت على ذلك المجال حتى أواخر خمسينيات القرن العشرين.

الليفيزية

يرى ماثيو أرنولد أن الأمر كان أقل صعوبة في بعض النواحي. وأنا أفكر اليوم في المأزق الأكثر بؤساً بكثير للثقافة (ليفيز، ٢٠٠٩: ١٢).

إن تأثير أرنولد على ف. آر. ليفيز واضح ويمكن للجميع رؤيته، حيث يأخذ ليفيز سياسة أرنولد الثقافية ويطبقها على "الأزمة الثقافية" المفترضة في ثلاثينيات القرن العشرين. ووفق ليفيز والليفيزيين، يوصم القرن العشرون بازدياد التدهور الثقافي. ويقال إن هذا ما حدده أرنولد كسمة من سمات القرن التاسع عشر، التي استمرت وتفاقت في القرن العشرين: أي الانتشار المتزايد لثقافة "المقايضة وتخفيض المستوى" (ليفيز وطومسون، ١٩٧٧: ٣). وفي مقابل هذه العملية ونتائجها "يجب تدريب المواطن... على التمييز والمقاومة" (٥).

تمتد الأعمال الليفيزية على مدة تقارب الـ أربعين سنة. ولكن، جرى تكوين الموقف الليفيزي إزاء الثقافة الشعبية في أوائل ثلاثينيات القرن العشرين مع نشر ثلاثة نصوص: الحضارة الجماهيرية وثقافة الأقلية، بقلم ف. آر. ليفيز؛ والرواية الخيالية والجمهور المولع بالقراءة، بقلم كي. د. ليفيز؛ والثقافة والبيئة، بقلم ف. آر. ليفيز ودينايس طومسون. وتكوّن هذه النصوص معاً أساس الاستجابة الليفيزية للثقافة الشعبية.

تستند الليفيزية إلى الافتراض بأن "الثقافة كانت دائماً محمية ومحفوظة لدى الأقلية" (ليفيز وطومسون، ١٩٧٧: ٣):

تعتمد قدرتنا في الاستفادة من أفضل التجارب الإنسانية في الماضي على الأقلية؛ فهي التي تُبقي أجزاء التقاليد الأكثر دقة والأكثر قابلية للفناء متداولة. وتعتمد عليها المعايير الضمنية التي تنظم أسلوب الحياة الأروع لأي عصر، الإحساس بأن هذا يستحق أكثر من ذلك، وأن هذا

وليس ذلك هو الاتجاه الذي يجب الذهاب إليه، وأن المركز موجود هنا وليس هناك (٥).

إن الأمر الذي تغير هو وضع هذه الأقلية، فلم يعد بمقدورها أن تفرض إذعانا ثقافياً، ولم تعد سلطتها الثقافية سلطة من دون منازع. تشير كيو. د. ليفيز (١٩٧٨) إلى حالة كانت فيها "الأقلية، التي حددت حتى الآن معيار الذوق دون أي تحدٍ جدي" قد شهدت "انهياراً للسلطة" (١٨٥)، (١٨٧). وتماماً كما أسف أرنولد لزوال "العادات الإقطاعية القوية من خضوع وإذعان" (انظر القسم السابق)، فإن كيو. د. ليفيز تشعر بالحنين إلى الفترة التي كانت فيها الجماهير تُبدي "موافقة تامة للسلطة" (١٩١) (١). وتقتبس من إدموند غوس لتأكيد خطورة الوضع:

إن أحد الأخطار التي توقعتها منذ وقت طويل نتيجة انتشار الشعور الديمقراطي، هو أن تقاليد الذوق الأدبي، ومجموعة القواعد الأدبية، قد عكست بنجاح من خلال الاقتراع الشعبي. فحتى الوقت الحاضر، وفي جميع أنحاء العالم، إن جماهير الأشخاص الأميين أو شبه المتعلمين، الذين يشكلون الغالبية العظمى من القراء، ومع أنهم لا يستطيعون أن يقدروا، ولا يقدرون تقاليد عرقهم، كانوا مطمئنين للإقرار بتفوقهم التقليدي. وقد بدالي في الآونة الأخيرة أن هناك علامات معينة، ولا سيما في أمريكا، على ثورة عامة الناس ضد أساتذتنا الأدبيين... فإذا جرى الحكم على الأدب من خلال استفتاء عام وإذا أدركت العامة قدرتها، فمن المؤكد أنها ستوقف تدريجياً دعم السمعة التي لا تمنحها متعة والتي لا يمكنها فهمها. إن الثورة

ضد الذوق، ما إن تبدأ، حتى تُوصلنا إلى حالة من الفوضى لا يمكن إصلاحها (١٩٠).

ووفق ليفيز وطومسون، إن الشيء الوحيد الذي خشيه غوس قد تحقق الآن:

كانت الثقافة دائماً محمية ومحفوظة لدى الأقلية. ولكن الأقلية الآن أصبحت واعية، ليست واعية بعدم التجانس واختلاف المصالح فحسب، بل بالبيئة المعادية أيضاً... ويتجه مصطلحا "الحضارة" و"الثقافة" ليكونا مصطلحين متناقضين. وإن الأمر لا يقتصر الآن على فصل القوة والإحساس بالسلطة عن الثقافة فحسب، بل إن بعضاً من أكثر الاتهامات النزيمية للحضارة عرضة لأن يكون، عن وعي أو من دون وعي، معادياً للثقافة (١٩٧٧: ٢٦).

تشكل الحضارة الجماهيرية وثقافتها الجماهيرية جبهة مدمرة، وتهدد "بإيصالنا إلى حالة من الفوضى لا يمكن إصلاحها". وتكتب الليفيزية بياناتها في مواجهة هذا التهديد، وتترح "إدخال تدريب في المدارس على مقاومة [الثقافة الجماهيرية]" (ليفيز، ١٩٣٣: ١٨٨-٩)؛ وخارج المدارس، لتعزيز "مسعى واع وموجه... [يتخذ] صورة المقاومة من قبل أقلية مسلحة وفاعلة" (كيو. د. ليفيز، ١٩٧٨: ٢٧٠). إن التهديد الذي تمثله الديمقراطية في الأمور الثقافية والسياسية هو فكرة مرعبة لليفيزية. وإضافة إلى ذلك، وفق كيو. د. ليفيز، "لم يعد من يمتلكون القوة يمثلون السلطة الفكرية والثقافية" (١٩١)، وهي مثلها مثل أرنولد، ترى أن انهيار السلطة التقليدية

يحدث في الوقت نفسه الذي تظهر فيه الديمقراطية الجماهيرية. حيث أن الحضارة الجماهيرية وثقافتها الجماهيرية تضغطان معاً على الأقلية المثقفة وتنتجان بيئة مواتية لـ "الفوضى".

تعزل الليفيزية بعض الجوانب الرئيسة للثقافة الجماهيرية لمناقشتها مناقشة خاصة. إن الرواية الشعبية الخيالية، على سبيل المثال، مدانة لعرضها أوجهاً إدمانية من "التعويض" و "الإلهاء":

إن هذا الوجه من التعويض... معاكس فعلياً للاستجمام، من حيث أنه لا يتجه إلى تقوية المدمن وإنعاشه للاستمرار في الحياة، بل إلى زيادة عجزه من خلال تعويده على الحيل الضعيفة للتهرب من الواقع، وعلى رفض مواجهة الواقع بأي حال (ليفيز وطومسون، ١٩٧٧: ١٠٠).

تشير كيو. د. ليفيز (١٩٧٨) إلى قراءة كهذه على أنها "إدمان مخدر الروايات الخيالية" (١٥٢)، وفيما يتعلق بقراء الروايات الخيالية الرومانسية، يمكن أن تؤدي عملية القراءة إلى "عادة من الفانتازيا [التي] ستؤدي إلى سوء التكيف مع الحياة الفعلية" (٥٤). إن لوم الذات هو أحد الأشياء، ولكن هناك ما هو أسوأ: فالإدمان على مثل هذه الروايات "يساعد على جعل الجو الاجتماعي غير موات لطموحات الأقلية. لأنها في الواقع تعيق الشعور الحقيقي والتفكير المسؤول" (٧٤). وفيما يتعلق بغير المدمنين على الروايات الشعبية الخيالية، هناك دائماً خطر السينما. فشعبيتها الكبيرة تجعل منها فعلياً مصدر متعة خطراً للغاية: "إن الأفلام تنطوي على الاستسلام، في

ظل ظروف من الاستعداد للانجذاب نحو أرخص المناشدات العاطفية التي تدغدغ الجوانب الأكثر إغواءً لأنها مرتبطة بوهم زاهٍ أسر عن الحياة الفعلية" (ليفيز، ٢٠٠٩: ١٤). وترى كيو. د. ليفيز (١٩٧٨)، أن أفلام هوليوود هي أفلام "لإثارة الشهوات الجنسية إلى حد بعيد" (١٦٥). وعلى الرغم من أن الصحافة الشعبية توصف بأنها "أقوى مفسد لعقل الشعب ومعيق لتعليمه" (ليفيز وطومسون، ١٩٧٧: ١٣٨)، ويُزعم بأن الإذاعة تضع نهاية للفكر النقدي (ليفيز، ٢٠٠٩)، فإن الليفيزية تدخر لهجة الإدانة الأقوى للإعلانات، بسبب "تأثيراتها المفسدة المتواصلة المتلاعبة بالشهوات" (ليفيز وطومسون، ١٩٧٧: ١٣٩).

إن العلامة الرئيسة للانحطاط الثقافي من وجهة نظر الليفيزية، هي الإعلانات وكيفية استهلاكها. ولفهم السبب في ذلك، يجب أن نفهم موقف الليفيزية من اللغة. يقول ليفيز وطومسون في كتاب الثقافة والبيئة: "يجب التوضيح للمتعلمين بأن انحطاط اللغة هذا ليس مجرد مسألة كلمات؛ بل إنه انحطاط للحياة العاطفية، ونوعية الحياة" (١٩٧٧: ٤). وبناء على ذلك، لا تلام الإعلانات على حطها للغة فقط، بل تُدان لأنها تحطّ من الحياة العاطفية لمجتمع اللغة بأسره، وتخفف "مستوى الحياة". ويقدمان أمثلة للتحليل (كتبها في الغالب ف. آر. ليفيز نفسه). وإن الأسئلة التي يطرحانها تكشف عن الاتجاه العام للليفيزية. وفيما يلي مثال أنموذجي للإعلان عن تبغ "توكويكرز":

لفافة التبغ المثالية

"نعم، إنها أفضل ما قمت بتدخينه على الإطلاق. لكنها باهظة الثمن." ماذا يعني بنسان إضافيان؟ وعلى أي حال، فإنك تستعيدهما وأكثر. تحترق بنظافة وبطء؛ إنها اللفافة المثالية، ويعطيها ذلك مظهراً غريباً. خدعة علمية لطيفة. إنك ترى، لقد جربوا ... "أوه! اقطع الثرثرة، وأعطنا لفاافة أخرى. إنك تتحدث مثل الإعلان." وبعد ذلك سكينه واطمئنان مع غليون من تو كويكرز.

ثم يقترحان الأسئلة الآتية لطلاب المدارس في الصفين الخامس والسادس:

١ صف نوع الشخص الممثل.

٢ كيف تتوقع أن تشعر تجاهه؟

٣ ماذا تعتقد أن يكون موقفه تجاهنا نحن؟ وكيف سيتصرف في

المواقف التي تفيض فيها عواطف عامة الناس؟ (١٦-١٧).

يوجد شيئان لافتان للنظر بشأن هذه الأسئلة؛ بادئ ذي بدء، الصلة التي أُقيمت بين الإعلان وما يسمى عواطف عامة الناس. فهذا سؤال غير عادي، حتى لطلاب الدراسات الثقافية؛ ثانياً، لاحظ "نحن" الحصرية، ولاحظ أيضاً كيف يحاول الضمير بناء عضوية نخبة صغيرة متعلمة. تعمل الأسئلة الأخرى بالطريقة نفسها تقريباً. وفيما يلي بعض الأمثلة على ذلك:

صف نوع القارئ الذي قد يسره هذا المقطع، واذكر لماذا قد يسره. وأي نوع من الأشخاص يمكنك أن تتخيل أنه يستجيب لمناسبة مثل هذه الأخيرة؟ وما هي المعرفة التي تتوقع أن يحصلوا عليها من عمل شكسبير وما هي القدرة على تقديرها؟ (٤٠).

يمكن أن يُطلب من التلاميذ تذكر ملاحظاتهم الخاصة عن نوع الأشخاص الذين ربما قد رأوهم يزورون "الأضرحة" (٥١). في ضوء "قانون غريشام"، ما نوع الأثر الذي تتوقع أن تُحدثه السينما في العقلية والذوق العام؟ (١١٤).

ما نوع المعايير المتضمنة هنا؟ وماذا تُقدّر أن تكون نوعية "الأدب" الذي يقرؤه، والقراءة التي يكرس نفسه لها؟ (١١٩).

لماذا ننتفض على العقلية التي تستخدم هذا الأسلوب؟ (١٢١).

[بعد وصف السينما بأنها تعمل على "الترخيص، والخطّ، والتشويه":]

ناقش بالتفصيل القيمة التعليمية للسينما على النحو المقترح هنا (١٤٤).

من الصعوبة بمكان أن نرى كيف أن أسئلة كهذه، بدلاً من تشجيع "التميز والمقاومة"، يمكن أن تشجع أي شيء بخلاف التكبر الموهن والمؤكد للذات على نحو خطير.

في هروب مؤقت من "الفوضى التي لا يمكن إصلاحها" في الوقت الحاضر، تلتفت الليفيزية إلى الوراء في توق شديد إلى عصر الثقافة الذهبي، الماضي الريفي الأسطوري، عندما كانت هناك ثقافة مشتركة لم تفسدها

المصالح التجارية. وغالباً ما يُشار إلى العهد الإليزابيثي^(١) لمسرح شكسبير على أنه زمن التماسك الثقافي قبل التفكك الثقافي في القرنين التاسع عشر والعشرين. ويكتب ف. آر. ليفيز (١٩٣٣) عن صلة شكسبير الوثيقة "بالثقافة الوطنية الأصلية، وبالمجتمع المحلي الذي كان فيه من الممكن للمسرح أن يُعجب المثقفين وعامة الناس في الوقت نفسه" (٢١٦). وقد رسمت كيو. د. ليفيز في كتابها "الرواية الخيالية والجمهور المولع بالقراءة" هذا الانحطاط المفترض. وإن وصفها للعلاقات العضوية بين عامة الناس والمثقفين هو وصف موحٍ للغاية: "كانت الجماهير تتلقى تسليتها من فوق... وكان عليها أن تتقبل التسلية نفسها التي يتلقاها من هم أفضل منها... ولحسن الحظ، لم يكن لديها خيار" (٨٥). ووفق كيو. د. ليفيز:

إن المتفرج على الدراما الإليزابيثية، وعلى الرغم من أنه قد لا يتمكن من متابعة "الفكرة" بدقة في التراجيديات الرائعة، كان يحصل على تسليته من العقل والإحساس الذي أنتج تلك المقاطع الدرامية، من الفنان وليس من أحد فصوله. ولم يكن يوجد آنذاك مثل هذا الانفصال التام الذي لدينا... بين حياة المثقف وحياة الأغلبية العامة (٢٦٤).

إن الشيء المثير للاهتمام بشأن روايتهم عن الماضي، هو ما تكشفه عن مستقبلهم المثالي؛ فلم يتسم العصر الذهبي بالتماسك الثقافي فقط، بل لحسن

(١) العهد الإليزابيثي (The Elizabethan period) هو المدة الممتدة من ١٥٥٨ إلى ١٦٠٣ في تاريخ بريطانيا، وكان عهد سلام وازدهار، وقد سمي بهذا الاسم نسبة إلى الملكة إليزابيث الأولى التي حكمت بريطانيا في تلك المدة. المترجم

حظ الليفيزيين، اتسم بالتماسك الثقافي المستند إلى المبادئ الاستبدادية ومبادئ التراتبية الهرمية. وكانت الثقافة المشتركة هي التي أعطت تحفيزاً فكرياً من جهة، ومنتعة عاطفية من الجهة الأخرى. وقد كان ذلك عالماً أسطورياً يعرف فيه الجميع مكانهم، ويعرفون موقعهم في الحياة. ويصرف. آر. ليفيز على أنه "كان يوجد في القرن السابع عشر، ثقافة حقيقية للشعب... ثقافة تقليدية غنية... ثقافة إيجابية ولكنها قد اختفت" (١٨٨-٩). لقد دُمِّر معظم هذه الثقافة، وفق الليفيزية، نتيجة التغييرات التي أحدثتها الثورة الصناعية. ومع ذلك، لا يزال من الممكن العثور على آخر بقايا المجتمع المحلي العضوي في المجتمعات المحلية الريفية في إنكلترا القرن التاسع عشر. ويستشهد بعملين لـ جورج بورن، التغيير في القرية ومتجر صانع العجلات، كدليل على ذلك. وفي الصفحات الافتتاحية من كتاب الثقافة والبيئة، يقدم ف. آر ليفيز و طومسون (١٩٧٧) تذكيراً بما كان قد فُقد:

إن ما قد فقدناه هو المجتمع العضوي مع الثقافة الحية التي يجسدها. فالأغاني الفولكلورية، والرقصات الفولكلورية، وأكواخ الكوتسوولدز، ومنتجات الحرف اليدوية، هي علامات وتعبيرات عن أشياء إضافية: فن الحياة، أي طريقة عيش، منتظمة ومقتدى بها وتتضمن فناً اجتماعية، وقواعد تعامل وتكيف سريع الاستجابة، تنتج انطلاقاً من تجارب موعلة في القدم، مع البيئة الطبيعية والإيقاع السنوي (١-٢).

ويدعيان كذلك أن جودة العمل قد تردت أيضاً مع فقدان المجتمع المحلي العضوي. ويُنظر إلى الأهمية المتزايدة الموضوعة على أوقات الفراغ

كعلامة على هذه الخسارة. وبينما كان العامل في الماضي يعيش في عمله، فإنه يعمل الآن من أجل العيش خارج عمله. ولكن كنتيجة للتصنيع، تدهورت خبرة العمل إلى حد أن العمال أصبحوا فعلياً "غير مؤهلين بسبب عملهم" (٦٩). ولذلك، فبدلاً من التجديد (إعادة خلق ما يُفقد في العمل)، توفر أوقات الفراغ للعمال "تفكّكاً" فقط (وهو ما يضاعف الخسارة الناجمة في أثناء العمل). وبالنظر إلى مثل هذه الحالة، فلا عجب أن يلجأ الناس إلى الثقافة الجماهيرية للتعويض واللهو السليبي؛ وتتطور عادة تعاطي المخدرات ويصبحون مولعين ومدمنين على "الحياة البديلة" (انظر الفصل الرابع لمناقشة مماثلة أُجريت من منظور الماركسية). لقد فُقد عالم الإيقاعات الريفية وحل محله رتابة ووسطية "الضواحي" (٩٩). وبينما كانت الثقافة اليومية في المجتمع المحلي العضوي تمثل دعماً ثابتاً لصحة الفرد، كان على المرء في الحضارة الجماهيرية أن يبذل جهداً واعياً وموجهاً لتفادي التأثير الضار للثقافة اليومية. وقد أخفق الليفيزيون، كما يعلق ويليامز (١٩٦٣)، في الإشارة إلى "الفقر المدقع، والحكم الاستبدادي الضيق الأفق، والمرض والموت، والجهل والذكاء المصاب بالإحباط والذين كانوا أيضاً من بين مكوناته" (٢٥٣). إن ما نقدمه ليس سرداً تاريخياً، بل أسطورة أدبية للفت الانتباه إلى طبيعة خسارتنا المفترضة: "يجب أن تكون ذكرى النظام القديم هي الدافع الرئيس من أجل نظام جديد" (ليفيز وطومسون، ١٩٧٧: ٩٧). وعلى الرغم من فقدان المجتمع المحلي العضوي، لا يزال من الممكن الوصول إلى قيمه ومعايره بواسطة قراءة الأعمال الأدبية العظيمة. إن

الأدب هو خزانة جامعة لكل ما له قيمة في التجربة البشرية. ولسوء الحظ، فقد الأدب، الذي يمثل الجوهر الموجد في تاج الثقافة، سلطته كما حصل مع الثقافة نفسها. وقد وضعت الليفيزية، كما جرت الإشارة سابقاً، خطأً لمعالجة هذا الأمر بواسطة إرسال مبشرين ثقافيين، فرقة صغيرة مختارة من المفكرين الأدباء، لإنشاء مراكز ثقافية داخل الجامعات للحفاظ على الموروث الأدبي / الثقافي وتشجيع عملية "تجديده التعاوني المستمر" (ليفيز، ١٩٧٢: ٢٧)؛ وإرسالهم إلى المدارس لتسليح الطلاب لشن حرب ضد البربرية العامة للثقافة الجماهيرية والحضارة الجماهيرية. وبالطبع فإن إعادة تأسيس سلطة الأدب لن تبشر بعودة المجتمع المحلي العضوي، ولكنها ستسيطر على توسع تأثير الثقافة الجماهيرية، ومن ثم الحفاظ على استمرارية التقاليد الثقافية في إنكلترا وحمايتها. باختصار، ستساعد على صنع "جمهور متعلم" والحفاظ عليه، والذي سيواصل المشروع الأرنولدي في الحفاظ على تداول "أفضل ما قد فُكر فيه وتم قوله" (جرى اختصاره حالياً إلى قراءة الأعمال الأدبية العظيمة).

من السهل جداً انتقاد المقاربة الليفيزية للثقافة الشعبية، ولكن، كما يشير بينيت (١٩٨٢ ب)، ربما مع القليل من سماحة النفس:

حتى وقت متأخر إلى منتصف الخمسينيات... [قدمت] الليفيزية الحقل الفكري المتطور الوحيد، الذي كان من الممكن استخدامه في دراسة الثقافة الشعبية. وبطبيعة الحال كان العمل الناتج عن الليفيزيين ذا أهمية كبيرة تاريخياً، وكوّن أول محاولة لتطبيقها على أساليب الأوجه الشائعة

للتحليل الأدبي التي كانت مقتصرة سابقاً على الأعمال "الجادة" ... ولعل الأهم من ذلك، أن التأثير العام لليفيزية، على الأقل كونها لاذعة في انتقاداتها للثقافة الراسخة "العالية" و"المتوسطة" كما هي لاذعة في انتقاداتها للأنماط الشعبية، ينزع إلى زعزعة القواعد السائدة في الحكم والتقييم الجمالي، على المدى الطويل، مع ما يترتب على ذلك من عواقب جذرية تماماً وغير متوقعة في كثير من الأحيان (٥-٦).

في الفصل الثالث، سوف نبدأ في دراسة بعض هذه العواقب الجذرية وغير المتوقعة في كثير من الأحيان، كما تظهر في أعمال ريتشارد هوغارت وريموند ويليامز والعمل المبكر لستيوارت هول.

الثقافة الجماهيرية في أمريكا: مناقشة ما بعد الحرب

في السنين الخمس عشرة الأولى، أو نحو ذلك، التالية لانتهاج الحرب العالمية الثانية، انخرط المفكرون الأمريكيون في نقاش حول ما يسمى الثقافة الجماهيرية. ويرى أندرو روس (١٩٨٩) كلمة "الجماهيرية" كـ "أحد المصطلحات الرئيسة التي تحدد الفارق الرسمي بين الأمريكي وغير الأمريكي" (٤٢). ويحاجج بالقول: "إن القصة الكامنة وراء هذا الفارق الرسمي هي من مناحي كثيرة قصة تكوين الثقافة الوطنية الحديثة" (المرجع نفسه). فبعد الحرب العالمية الثانية، شهدت أمريكا نجاحاً مؤقتاً في الوصول إلى إجماع وانسجام ثقافي وسياسي - يبدو أنه يستند إلى الليبرالية والتعددية وانعدام الطبقة. وكان هذا الإجماع يعتمد إلى حد بعيد على السلطة الثقافية

للمفكرين الأمريكيين، إلى أن انهار نتيجة: الاضطرابات التي هدفت للحصول على الحقوق المدنية للسود؛ وتكوين الثقافة المضادة؛ ومعارضة الحرب الأمريكية في فيتنام؛ وحركة التحرر النسائية؛ والحملة من أجل حقوق المثليين والمثليات. وكما يشير روس: "ربما وللمرة الأولى في التاريخ الأمريكي، أتاحت الفرصة للمفكرين، كمجموعة اجتماعية، للاعتراف بهم كقوى وطنية فاعلة في القيادة الثقافية والأخلاقية والسياسية" (٤٣). إن هذه الأهمية المكتشفة حديثاً كانت، في جزء منها، بسبب "النقاش العام والمكثف حول 'الثقافة الجماهيرية' التي شغلت المفكرين لما يقرب من خمسة عشر عاماً، حتى أواخر الخمسينيات" (المرجع نفسه). وقد قضى روس معظم وقته في ربط النقاش بأيدولوجيا الحرب الباردة في "الاحتواء": الحاجة إلى الحفاظ على صحة الجسم السياسي من الداخل (من مخاطر الفقر الثقافي) ومن الخارج (من مخاطر الشيوعية السوفياتية). ويحدد ثلاثة مواقف في النقاش:

١. الموقف الجمالي الليبرالي الذي يشجب الواقع الذي أعطى الغالبية الشعبية حرية الاختيار، التي تختار ما يسمى بالنصوص والممارسات الثقافية من الدرجة الثانية والثالثة، مفضلة إياها على نصوص الثقافة العالية وممارساتها.
٢. الموقف العام للمؤمنين بنظرية النشوء والارتقاء - الليبراليين أو التقدميين - والذي يدعي أن الثقافة الشعبية تؤدي وظيفة حميدة في جعل الناس يشاركون في ملذات الاستهلاك في المجتمع الرأسمالي الاستهلاكي الجديد.

٣. الموقف الراديكالي أو الاشتراكي الذي ينظر إلى الثقافة الجماهيرية كصيغة أو وسيلة للضبط الاجتماعي.

في نهاية خمسينيات القرن الماضي، هيمن الموقفان الأولان على النقاش على نحو متزايد. وقد انعكس هذا جزئياً في الضغط المكارثي^(١) المتنامي لرفض أي شيء شبيه بالتحليل الاشتراكي. ونظراً لضيق المساحة، سأركز فقط على النقاش حول صحة الجسم السياسي من الداخل. ومن أجل فهم النقاش، ينبغي قراءة أحد المنشورات الأساسية - من المقتطفات الأدبية المختارة حول الثقافة الجماهيرية: الفنون الشعبية في أمريكا، الذي نُشر عام ١٩٥٧. وعند قراءة المشاركات العديدة، يتعرف المرء بسرعة إلى معايير النقاش؛ ماهية الأحداث الراهنة في النقاش، ومن هم المشاركون الأساسيون فيه.

يقول برنارد روزنبرغ (المحرر المشارك مع ديفيد مانينغ وايت) إن ثروة المجتمع الأمريكي المادية ورفاهيته يجري تقويضهما نتيجة الآثار المجردة للصفات الإنسانية التي تسببها الثقافة الجماهيرية. وكان قلقه الأكبر من أنه "في أسوأ الأحوال، لا تهدد الثقافة الجماهيرية بتردي ذوقنا فحسب؛ بل بتوحش حواسنا في أثناء تمهيد الطريق إلى الشمولية" (١٩٥٧: ٩). وهو

(١) المكارثية (McCarthyism) هي ممارسة سياسية ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية في منتصف القرن العشرين، نسبة إلى السيناتور الجمهوري جوزيف مكارثي، وتقوم على توجيه اتهامات بالتآمر والخيانة، ولاسيما عندما يتعلق الأمر بالشيوعية، من دون إيلاء أي اعتبار للأدلة. المترجم

يدعي أن الثقافة الجماهيرية ليست أمريكية بطبيعتها، أو بمنشئها، وليست الثقافة الحتمية للديمقراطية. إن الثقافة الجماهيرية، وفق روزنبرغ، لا تنتشر في أي مكان أكثر من انتشارها في الاتحاد السوفياتي. ومبدعها ليست الرأسمالية، بل التكنولوجيا، ولذا لا يمكن تحميل أمريكا مسؤولية ظهورها أو استمرارها.

يتناول وايت (١٩٥٧) نقطة مماثلة ولكن لغرض مختلف، حيث يلاحظ أن "منتقدي الثقافة الجماهيرية" (١٣) "يتخذون نظرة قائمة جداً للمجتمع الأمريكي المعاصر" (١٤). ويقوم دفاعه عن الثقافة الأمريكية (الجماهيرية) على مقارنتها مع جوانب الثقافة الشعبية في الماضي. ويؤكد أن النقاد يصفون الطابع الرومانسي على الماضي من أجل انتقاد الحاضر بشدة. وهو يدين أولئك "الذين يناقشون الثقافة الأمريكية كما لو كانوا يحملون في أيديهم حشرات طفيلية ميتة" (المرجع نفسه)، ومع ذلك ينسبون الواقع السادي والوحشي لتعذيب الحيوانات، الذي كان بمثابة الثقافة اليومية التي ظهرت فيها مسرحيات شكسبير أول مرة. وكانت وجهة نظره هي أن كل حقبة في التاريخ قد أنتجت "بشراً استغلوا الجهل وعدم الشعور بالأمان لدى الجزء الأكبر من عامة الشعب... ولذلك لا داعي للصدمة الشديدة من وجود مثل هؤلاء الناس في أيامنا هذه" (المرجع نفسه). ويتكون الجزء الثاني من دفاعه من فهرسة مدى ازدهار الثقافة العالية في أمريكا: على سبيل المثال، شكسبير على شاشة التلفاز؛ أرقام قياسية لاستعارة الكتب من المكتبات؛ جولة ناجحة لـ سادلر ويلز باليه؛ حقيقة أن الناس الذين يحضرون

الأحداث الموسيقية الكلاسيكية أكثر من الذين يحضرون ألعاب اليبسبول؛
العدد المتزايد من الفرق الموسيقية الكبيرة المتخصصة بعزف السيمفونيات.

يُعدّ دوايت ماكدونالد من الشخصيات الرئيسة في النقاش، وفي مقال
مؤثر للغاية، "نظرية الثقافة الجماهيرية"، يهاجم الثقافة الجماهيرية على عدد
من الجبهات. حيث يقول في البداية، إن الثقافة الجماهيرية تقوض حيوية
الثقافة العالية، ويتابع بالقول إنها ثقافة طفيلية، وتتغذى على الثقافة العالية،
في حين لا تقدم شيئاً في المقابل.

نما الفن الفولكلوري من تحت، وقد كان تعبيراً أصلياً عفويّاً عن
الناس، كوّنه بأنفسهم، إلى حد بعيد دون الاستفادة من الثقافة العالية،
ليتناسب مع احتياجاتهم الخاصة. أما الثقافة الجماهيرية فتُفرض من فوق،
حيث يصنعها فنون يعينهم رجال الأعمال؛ وجمهورها عبارة عن مستهلكين
سلبين، تقتصر مشاركتهم على الاختيار بين السلع التي يشترونها وليس على
الشراء من عدمه. باختصار، يستغل أسياد المواد الفنية والأدبية الهابطة
الاحتياجات الثقافية للجماهير من أجل تحقيق الربح و/أو الحفاظ على
حكمهم الطبقي... وفي الدول الشيوعية، يجري تحقيق الغرض الثاني فقط.
لقد كان الفن الفولكلوري عبارة عن مؤسسة الشعب، حديقته الصغيرة
الخاصة المحاطة بسور من الحديقة الرسمية العظيمة للثقافة العالية لأسياده.
لكن الثقافة الجماهيرية تحطم الجدار، داحجة الجماهير في شكل هابط من
أشكال الثقافة العالية، وعلى هذا النحو، تصبح أداة للسيطرة السياسية
(١٩٩٨: ٢٣).

ويسارع ماكدونالد، مثله مثل المشاركين الآخرين في النقاش، إلى نفي الادعاء الذي يقول إن أمريكا هي أرض الثقافة الجماهيرية: "الحقيقة هي أن الاتحاد السوفياتي هو أرض الثقافة الجماهيرية أكثر من الولايات المتحدة الأمريكية" (المرجع نفسه). ويزعم أن هذه الحقيقة غالباً ما يُغفلها النقاد الذين يركزون فقط على "نمط" الثقافة الجماهيرية في الاتحاد السوفياتي. لكنها ثقافة جماهيرية (ليست ثقافة فولكلورية: تعبير الشعب؛ ولا ثقافة عالية: تعبير الفنان الفردي)؛ وهي تختلف عن الثقافة الجماهيرية الأمريكية في أنها "حتى أقل جودة"، وفي أنها "تستغل الاحتياجات الثقافية للجماهير بدلاً من تلبيتها... لأسباب سياسية وليست تجارية" (٢٤). وعلى الرغم من تفوقها على الثقافة الجماهيرية السوفياتية، لا تزال الثقافة الجماهيرية الأمريكية تمثل مشكلة ("حادثة في الولايات المتحدة"): "هيجان الجماهير على المسرح السياسي [أحدث]... نتائج ثقافية كارثية" (المرجع نفسه). وقد تفاقمت هذه المشكلة نتيجة غياب "نخبة ثقافية محددة بوضوح" (المرجع نفسه). فلو كان هناك واحدة، لكان من الممكن أن يكون لدى الجماهير ثقافة جماهيرية ولدى النخبة ثقافة عالية. ولكن من دون نخبة ثقافية، فإن أمريكا مهددة من قانون غريشام للثقافة: سوف تقوم الثقافة الرديئة بإخراج الثقافة الجيدة؛ ولن تكون النتيجة ثقافة متجانسة فقط، بل "ثقافة مُجانسة... تهدد بابتلاع كل شيء في مستنقعها المنتشر" (٢٧)، مشتتة الصفوة من الأعلى ومحولة الشعب الأمريكي إلى جماهير صيبانية. إن استنتاجاته متشائمة للغاية

للقول على الأقل: "بعيداً عن تحسن الثقافة الجماهيرية، سوف نكون محظوظين إذا لم تزد سوءاً" (٢٩).

إن التحليل يتغير مرة أخرى عندما نتقل من التروتسكية^(١) السابقة المخيبة لآمال ماكدونالد إلى ليبرالية إرنست فان دن هاغ (١٩٥٧)، الذي يشير إلى أن الثقافة الجماهيرية هي النتيجة الحتمية للمجتمع الجماهيري والإنتاج الكبير:

لا تحتاج المواد المنتجة بكميات كبيرة أن تستهدف الأذواق المنخفضة، بل يجب أن تستهدف متوسط الأذواق. وفي إرضائها لجميع (أو على الأقل للعديد من) الأذواق الفردية في بعض النواحي، فإنها تنتهك كلاً منها في نواح أخرى. لأنه لا يوجد حتى الآن أشخاص متوسطون لديهم أذواق متوسطة. فالمتوسطات ليست سوى مركبات إحصائية. والمادة التي يتم إنتاجها بكميات كبيرة، ومع أنها تعكس تقريباً ذوق كل شخص إلى حد ما، فمن غير المرجح أن تجسد ذوق أي شخص تجسداً كاملاً. وهذا أحد مصادر الشعور بالانتهاك الذي يجري تسويغه بوجه غامض في نظريات عن تحطيم الذوق المتعمد (٥١٢).

وهو يشير أيضاً إلى سبب آخر: الإجراءات التي تقدمها الثقافة الجماهيرية للثقافة العالية. وهناك عاملان لا بد أنهما مغريان بوجه خاص:

(١) التروتسكية (Trotskyism) هي المبادئ السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي دعا إليها الروسي ليون تروتسكي، ولا سيما النظرية القائلة بوجود تأسيس الاشتراكية في جميع أنحاء العالم عن طريق الثورة المستمرة. المترجم

(i) المكاسب المالية للثقافة الجماهيرية، و(ii) الجمهور الهائل المحتمل. ويستخدم الشاعر الإيطالي الشهير دانتي أليغييري (١٢٦٥-١٣٢١) كمثال توضيحي. فعلى الرغم من أن دانتي قد عانى ربما من ضغوط دينية وسياسية، إلا أنه لم يخضع للإغراء لتفصيل أعماله على النحو الذي يجعلها جذابة لمتوسط الأذواق. فلو كان قد "أُغري للكتابة في المجلة الرياضية سبورتس إلاستريتد" أو لو كان قد طُلب منه "تكثيف أعماله للنشر في مجلة ريدرز دايجست" أو لو حصل على عقد "لتكييفها وتحويلها إلى أفلام"، فهل كان سيتمكن من الحفاظ على معايير الجمالية والأخلاقية؟ لقد كان دانتي محظوظاً؛ فلم تخضع موهبته للإغراء أبداً كي تنحرف عن المسار الحقيقي للإبداع: "لم تكن هناك بدائل لكونه كاتباً جيداً بقدر ما سمحت به موهبته" (٥٢١).

يجاجج فان دن هاغ بأن الذوق الجماهيري لم يتدهور إلى حد بعيد، ولكنه أصبح أكثر أهمية للمتجدين الثقافيين في المجتمعات الغربية. وكما أشار وايت، يشير هاغ إلى تعدد النصوص والممارسات الثقافية المستهلكة في أمريكا. ومع ذلك، فهو يشير أيضاً إلى الطريقة التي تُستوعب بها الثقافة العالية والثقافة الفولكلورية في الثقافة الجماهيرية، وبالتالي يجري استهلاكها كثقافة جماهيرية: "ليس بالأمر الجديد ولا بالأمر الكارثي أن يقرأ قليل من الناس الأعمال الكلاسيكية، بل الأمر الجديد أن الكثير من الناس يخطئون في فهمها" (٥٢٨). ولكنه لا يستطيع المساعدة في النهاية معلناً أن الثقافة الجماهيرية هي مخدر "يقلل من قدرة الناس على تجربة الحياة نفسها"

(٥٢٩). والثقافة الجماهيرية في نهاية المطاف هي علامة على الفقر، وتدل على نزع الطابع الفردي عن الحياة: بحث لا نهاية له عما يسميه سيغموند فرويد "الإشباع البديلة" (٣). وإن المشكلة التي تسببها الإشباع البديلة، تبعاً لنقاد الثقافة الجماهيرية، هي أنها توصلد الباب أمام "الإشباع الحقيقية" (٥-٥٣٢). وهذا يقود فان دن هاغ إلى الإيحاء بأن استهلاك الثقافة الجماهيرية هو وجه من أوجه الكبت؛ إذ تُستهلك النصوص والممارسات الفارغة للثقافة الجماهيرية لملء الفراغ في داخلها، الذي يزداد فراغاً كلما ازداد استهلاك النصوص والممارسات الفارغة للثقافة الجماهيرية. إن تشغيل دورة الكبت هذه، يجعل من المستحيل أكثر فأكثر ممارسة "الإشباع الحقيقي". والنتيجة هي كابوس حيث يُحاصر "المستمني" الثقافي أو "مدمن" الثقافة الجماهيرية في حلقة من عدم الإنجاز، متحركاً بلا هدف بين الضجر والإلهاء:

مع أن الشخص الذي يعاني من الضجر يتوق إلى حدوث أشياء له، إلا أن الواقع المثبط للهمة هو أنه عندما تحدث تلك الأشياء يفرغها من المعنى ذاته الذي يتوق إليه دون وعي باستخدامها كملهيات. وفي الثقافة الشعبية، حتى البعث الثاني (عودة المسيح) سيصبح مجرد إثارة أخرى "غير ممتعة" تُشاهد على شاشة التلفاز إلى أن يأتي ميلتون بيرل (٥٣٥).

يختلف فان دن هاغ في شكه بشأن الماضي عن "التواقين إلى الماضي الثقافي"، الذين يستخدمون نسخاً رومانسية من الماضي لإدانة الحاضر. فهو يعلم أن "الثقافة الشعبية تُفقر الحياة من دون أن تؤدي إلى الرضا.

ولكننا لن نعرف أبداً فيها إذا شعرت 'الجماهير البشرية' بتحسن أو بتراجع من دون تقنيات الإنتاج الكبير التي تعد الثقافة الشعبية جزءاً لا يتجزأ منها" (٥٣٦).

لم يكن لدى إدوارد شيلز (١٩٧٨) أي شك من شكوك فان دن هاغ. وإضافة إلى ذلك، يعرف أنه عندما يقول فان دن هاغ إن الصناعة قد أفقرت الحياة، فإن حديثه لا معنى له:

إن المتع الحالية للطبقة العاملة والطبقة الوسطى الأدنى لا تستحق التقدير الجمالي، أو الأخلاقي، أو الفكري العميق، لكنها بالتأكيد ليست أقل شأنًا من الأشياء الرديئة التي أعطت المتعة لأسلافهم الأوروبيين من العصور الوسطى وحتى القرن التاسع عشر (٣٥).

ويرفض شيلز على نحو تام؛ الفكرة الخاطئة تماماً التي مفادها أن القرن العشرين هو فترة انحطاط فكري خطير وأن هذا الانحطاط المزعوم هو نتاج ثقافة جماهيرية... في الواقع، سوف يكون من الأصح إلى حد بعيد تأكيد أن الثقافة الجماهيرية أصبحت الآن أقل ضرراً على الطبقات الدنيا مما كان الوضع عليه في القرون السابقة من وجود كئيب وقاس (٣٦).

وبقدر ما يستطيع شيلز أن يرى، فالمشكلة ليست الثقافة الجماهيرية، بل استجابة المفكرين للثقافة الجماهيرية. وبطريقة مماثلة، يظل د. دبليو. بروغان (١٩٧٨) أكثر تفاؤلاً، في حين يتفق مع الكثير من حجج ماكدونالد. وهو يعتقد أن ماكدونالد، في كونه "ناقداً شديد الصرامة لأمريكا الحالية،

هو لطيف جداً مع الماضي في أمريكا ومع الماضي والحاضر في أوروبا" (١٩١). وهذه الطريقة، فإن تشاؤم ماكدونالد بشأن الحاضر لا يتعزز إلا برؤيته المتفائلة للماضي. وباختصار، "إنه يضخم... السمعة السيئة للولايات المتحدة" (١٩٣).

وفي "الوسط ضد كلا الطرفين"، يدعي ليزلي فيدلر (١٩٥٧)، بخلاف معظم المشاركين الآخرين في النقاش، أن الثقافة الجماهيرية: هي ظاهرة أمريكية على وجه الخصوص... أنا لا أقصد... أنها موجودة فقط في الولايات المتحدة، ولكن أينما وجدت، تأتي أولاً من عندنا، ولا تزال أيضاً تُكتشف بصورتها الكاملة فقط بيننا. وإن تجربتنا على هذا المنوال، في هذا المعنى، هي معاينة لبقية العالم لما يجب أن يلي الانحلال المحتم للثقافات الأرستقراطية القديمة (٥٣٩).

ووفق فيدلر، إن الثقافة الجماهيرية هي الثقافة الشعبية التي "ترفض معرفة مكانها". وكما يوضح:

الثقافة المبتذلة المعاصرة وحشية ومزعجة: التعبير التلقائي الظاهر للسكان المشردين والمحرومين ثقافياً في المدن المجهولة، واختراع الأساطير التي تقلل تهديد العلم وتحوله إلى نمط طيّع، والرعب من حرب غير محدودة، والانتشار العام للفساد في عالم دمرت فيه - منذ فترة طويلة - الأسس الاجتماعية للولاءات والبطولات القديمة (٥٤٠).

يطرح فيدلر السؤال الآتي: ما هو الخطأ في الثقافة الجماهيرية الأمريكية؟ وهو يعلم أنه وفق بعض النقاد في الداخل والخارج، تكفي حقيقة أنها أمريكية لتكون سبباً كافياً لإدانتها. ولكن وفق فيدلر، فإن حتمية التجربة الأمريكية تجعل الحجة عديمة المعنى؛ أي، ما لم يكن أولئك الذين يدعمون الحجة هم أيضاً ضد التصنيع والتعليم الجماهيري والديمقراطية. وهو يرى أمريكا "في خضم حرب طبقية غريبة على جبهتين". يوجد في المركز "العقل اللطيف المعتدل"، وفي الأعلى "الإحساس الساخر - الأرسطراطي"، وفي الأسفل "العقلية الشعبوية الوحشية" (٥٤٥). ويُعدّ الهجوم على الثقافة الشعبية هو عرض من أعراض الخجل وتعبير عن توافق في أمور الثقافة: "إن الخشية من الابتذال هو الوجه المقابل للخشية من التميز، وكلاهما من جوانب الخشية من الاختلاف: أعراض لدافع من أجل توافق على مستوى من الخجل العاطفي اللطيف عديم الجسم والعقل" (٥٤٧). إن العقل اللطيف المعتدل يريد المساواة الثقافية بشروطه الخاصة. وهذا ليس طلباً ليفيزياً للإذعان الثقافي؛ بل إصرار على إنهاء الاختلاف الثقافي. ولذلك، يرى فيدلر أن الثقافة الجماهيرية الأمريكية هرمية وتعددية، بدلاً من رؤيتها متجانسة ومستوية. وإضافة إلى ذلك، يحتفي بهذا الأمر على ذلك النحو.

يقترح شيلز (١٩٧٨) أنموذجاً مشابهاً - تنقسم الثقافة الأمريكية إلى ثلاث "طبقات" ثقافية، تجسد كل منها نسخاً مختلفة من الثقافة: (ثقافة

"رفيعة" أو "مهذبة" في الأعلى، و"ثقافة" متوسطة" في الوسط، و"ثقافة
"وحشية" في الأسفل (٢٠٦). لقد غير المجتمع الجماهيري الخريطة
الثقافية، مقللاً من أهمية "الثقافة الرفيعة أو المهذبة" ورافعاً من أهمية
"المتوسطة" و"الوحشية" (٢٠٩). ومع ذلك، لا يرى شيلز هذا الأمر على
أنه تطور سلبي تماماً: "إنه مؤشر على يقظة جمالية غير مصقولة في الطبقات
التي قبلت سابقاً ما جرى تسليمه لها، أو التي لم يكن لديها عملياً استقبال
وتعبير جمالي" (المرجع نفسه). وعلى غرار فيدلر، لا ينجل شيلز من الزعم
بأن أمريكا هي موطن الثقافة الجماهيرية. وهو يدعو أمريكا "أنها الأضخم
من بين جميع المجتمعات الجماهيرية" (٢١٨). لكنه يظل متفائلاً: "في
الواقع، إن الحيوية الفردية التي قد تعيد تأهيل جمهورنا الفكري ربما ستكون
ثمراً لتحرير القوى والإمكانات الكامنة في المجتمعات الجماهيرية" (٢٢٦).
وكما يشير روس (١٩٨٩)، في مقال فيدلر، وفي أعمال كتاب آخرين في
الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن الماضي إلى:

أن مفهوم "الطبقة" يحقق عودة مشروطة بعد سنيّه في المتاهة الفكرية.
وعلى الرغم من ذلك، لا يعود التحليل الطبقي هذه المرة إلى لفت الانتباه إلى
النزاعات والتناقضات، كما كان الحال في الثلاثينيات، بل ليخدم مرحلة
هيمنة يجري فيها التوصل إلى إجماع حول التعايش السلمي لمفاهيم سياسية
مختلفة في العالم. ويمكن للطبقات الثقافية أن تحتفظ ببقائها طالما أنها تحافظ
على نفسها لأجل نفسها (٥٨).

ويصبح كل من الاختيار والاستهلاك الثقافي رمزاً للانتماء الطبقي وعلامة على الاختلاف الطبقي. ومع ذلك، فبدلاً من العداء الطبقي، لا يوجد سوى تعددية في اختيار المستهلكين ضمن إجماع عام على الأخطار داخلياً وخارجياً. باختصار، أصبح النقاش حول الثقافة الجماهيرية هو الحقل الذي تبني عليه أيديولوجية الاحتواء في الحرب الباردة. ومع ذلك، كما يشير ملفين تومين (1957)، "إن الموارد متاحة لدى أمريكا والأمريكيين، سواء كانت موارد عقلية أم مادية، لبناء ودعم أفضل ثقافة عرفها العالم على الإطلاق" (550). وحقيقة أن هذا لم يحدث بعد، لا يزعج تومين؛ وبالنسبة إليه، إن ذلك ببساطة يحفز على السؤال: كيف نجعله يحدث؟ وللإجابة عن السؤال، يتطلع إلى المفكرين الأمريكيين، الذين "لم يكونوا مطلقاً من قبل... متموضعين على هذا النحو الجيد في المواقف التي يمكن أن يعملوا فيها كمفكرين" (المرجع نفسه)، من خلال النقاش بشأن الثقافة الجماهيرية، ليأخذوا زمام المبادرة في المساعدة على بناء أفضل ثقافة شعبية عرفها العالم على الإطلاق.

ثقافة الناس الآخرين

من السهل أن تكون ناقدًا لمقاربة تقاليد "الثقافة والحضارة" تجاه الثقافة الشعبية. ونظراً للتطورات الأخيرة في حقل النظرية الثقافية، يكفي تقريباً تقديم سرد عن مقاربتها للحكم عليها بالرفض الشعبي. ومع ذلك، يجب التذكر أنه من وجهة نظر تاريخية، فإن عمل التقاليد أساسي بالتأكيد لمشروع دراسة الثقافة الشعبية في الدراسات الثقافية البريطانية. وإضافة إلى

ذلك، فمن الصعب المغالاة في تقدير أثر التقاليد: كانت من دون شك الأنموذج السائد في التحليل الثقافي لأكثر من قرن. وفي الواقع، يمكن المحاجة بأنها لا تزال تكوّن نوعاً من "الحس العام" المكبوت في مجالات معينة من الحياة الأكاديمية وغير الأكاديمية البريطانية والأمريكية.

وعلى الرغم من أن تقاليد "الثقافة والحضارة"، ولا سيما في نمطها الليفيزي، قد خلقت فضاءً تعليمياً لدراسة الثقافة الشعبية، إلا أن هناك أيضاً شعوراً حقيقياً أدت فيه هذه المقاربة للثقافة الشعبية إلى "إعاقة فعلية لتطورها كمجال للدراسة" (بينيت، ١٩٨٢ ب: ٦). وكانت المشكلة الرئيسية هي افتراضها الكافي من الناحية العملية بأن الثقافة الشعبية لا تمثل دائماً أكثر من مجرد مثال على الانحطاط الثقافي والاضطراب السياسي المحتمل. ونظراً لهذا الافتراض، استمر البحث النظري والتحقيق التجريبي لتأكيد ما كان يُتوقع دائماً العثور عليه.

لقد كان افتراضاً للنظرية التي مفادها أنه كان هناك خطأ ما في الثقافة الشعبية، وبطبيعة الحال، بمجرد أن وُضع هذا الافتراض، تبع ذلك كل الباقي: وجد المرء ما كان يبحث عنه - علامات الانحلال والانحطاط - على وجه التحديد لأن النظرية تطلبت أن يُعثر على هذه العلامات. باختصار، كان الدور الوحيد الذي عُرض على منتجات الثقافة الشعبية هو دور كبش الفداء (المرجع نفسه).

كما لاحظنا، إن الثقافة الشعبية مدانة لأشياء عديدة. ومع ذلك، كما يشير بينيت، فإن تقاليد "الثقافة والحضارة" ليست ذائعة الصيت في

تحليلاتها المفصلة لنصوص الثقافة الشعبية وممارساتها. وبدلاً من ذلك، فهي تنظر بازدراء من القمم الرائعة للثقافة العالية إلى ما رأته أراضي قاحلة رديئة للثقافة الشعبية، ساعية فقط لتأكيد الانحطاط الثقافي، والاختلاف الثقافي، والحاجة إلى الإذعان الثقافي والتنظيم الثقافي والسيطرة على الثقافة. إنه:

كان إلى حد بعيد خطاب "المثقفين" عن ثقافة أولئك الذين لا "ثقافة" لديهم... باختصار، جرى الاقتراب من الثقافة الشعبية من بُعد وبحذر شديد، وجرى صدها عن بعد من قبل الغرباء الذين افتقروا على نحو واضح إلى أي شعور بالولع نحو الأنماط التي كانوا يدرسونها، أو بالمشاركة فيها. وكانت دائماً ثقافة "الناس الآخرين" هي نقطة الخلاف (المرجع نفسه).

إن هموم تقاليد "الثقافة والحضارة" هي هموم حول المدى الاجتماعي والثقافي: كيفية التعامل مع تحديات الخصوصية الثقافية والاجتماعية. ومع انحسار القرن التاسع عشر طالب أولئك الذين هم تقليدياً خارج "الثقافة" و"المجتمع" بإدراجهم، واعتمدت استراتيجيات للدمج والاستبعاد. وأدى القبول إلى أن يكون "المجتمع الراقى" و"الثقافة العالية"، متميزين عن المجتمع والثقافة، وأكثر من ذلك، تمييزهما حتى عن المجتمع الجماهيري والثقافة الجماهيرية. باختصار، إنها تقاليد تتطلب وتتوقع استجابتين من "الجماهير" (انظر الصورة ١.٢) هما الاختلاف الثقافي والاجتماعي، والإذعان الثقافي والاجتماعي. وكما سنرى (في الفصلين العاشر والثاني عشر)، إن بعض المناقشات بشأن ما بعد الحداثة قد تكون في جزء منها نوعاً

من النضال الأخير من أجل الاندماج في الثقافة (الثقافة بحرف C كبير)^(١) والاستبعاد منها، التي هي جوهرياً تتعلق بالناس وثقافتهم اليومية المعاشة بدرجة أكبر بكثير من تعلقها بالنصوص.



الصورة ١.٢ رحلة نهائية إلى بلاكبول في أوائل خمسينيات القرن الماضي. "لا توجد ... جماهير؛ توجد فقط طرائق لرؤية الناس [الأخرين] كجماهير" (ريموند ويليامز، ١٩٦٣: ٢٨٩).

(١) تشير الثقافة بحرف C كبير (Culture) إلى قدرة الجنس البشري على استيعاب وتقليد الأفكار النمطية والرمزية التي تعزز بقائه في نهاية المطاف؛ إنها سمة يمتلكها كل البشر. المترجم

هوامش

١. يشير جون دوكر (١٩٩٤) إليها كـ "اختصاصية إثنوغرافيا استعمارية قديمة الطراز، تحق بنفور في الطرائق البربرية للغرباء والمجهولين" (٢٥).
٢. لا يقدم لنا ف. آر. ليفيز رواية مثالية عن الماضي فحسب، وهو ما يفعله؛ بل هو في الواقع يعطي الرواية الخاصة بـ بورن صيغة مثالية، ويحقق في ذكر انتقاداته للحياة الريفية.
٣. تجدر الإشارة إلى أن فرويد، خلافاً لـ فان دن هاغ، يشير إلى كل الفنون؛ وليس فقط إلى الثقافة الشعبية.



الهيئة العامة
السورية للكتاب

قراءات إضافية

ستوري، جون (محرر)، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة، هارلو: بيرسون إديوكيشن، ٢٠٠٩. إنه الكتاب المرافق للطبعة السابقة من هذا الكتاب. ومن المقرر نشر طبعة خامسة محدثة بالكامل وتحتوي على قراءات إضافية في عام ٢٠١٨. كما أن موقع الويب التفاعلي (www.routledge.com/cw/storey) متاح، ويحتوي على موارد مساعدة للطلاب ومسرّد مصطلحات لكل فصل.

بالديك، كريس، الرسالة الاجتماعية للغة الإنكليزية ١٨٤٨-١٩٣٢، أكسفورد: مطبعة كلارندون، ١٩٨٣. تحتوي على فصول مثيرة للاهتمام وتعريفية عن أرنولد والليفيزية.

بيلان، آر. ب.، النقد الأدبي لـ ف. آر. ليفيز، كامبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٧٩. مع أن معظم الكتاب هو عن ليفيز كناقّد أدبي، إلا أنه يحتوي على بعض المواد المفيدة عن موقفه من الثقافة العالية والشعبية.

برامسون، ليون، السياق السياسي لعلم الاجتماع، برينستون، نيوجيرسي: مطبعة جامعة برينستون، ١٩٦١. يحتوي على فصل يضيء على مناقشة الثقافة الجماهيرية في أمريكا.

غانز، هيربرت ج.، الثقافة الشعبية والثقافة العالية: تحليل وتقويم الذوق، نيويورك: الكتب الأساسية، ١٩٧٤. يُعد الكتاب مساهمة متأخرة

في مناقشة الثقافة الجماهيرية في أمريكا. ويقدم حجة مقنعة في الدفاع عن التعددية الثقافية.

جونسون، ليزلي، نقاد الثقافة، لندن: روتلج وكينغان بول، ١٩٧٩. يحتوي على فصول مفيدة عن أرنولد وعن ف. آر. ليفيز.

موهرن، فرانسيس، مرحلة التدقيق، لندن: نيو لفت بوكس، ١٩٧٩. لعله الرواية الكلاسيكية للليفيزية.

روس، أندرو، لا احترام: المثقفون والثقافة الشعبية، لندن: روتلج، ١٩٨٩. كتاب مثير للاهتمام، يحتوي على فصل مفيد عن مناقشة الثقافة الجماهيرية في أمريكا.

تريلينغ، ليونيل، ماثيو أرنولد، لندن: مطبعة جامعة أنوين، ١٩٤٩. لا تزال أفضل مقدمة عن أرنولد.

ويتس، برنارد، طوني بينيت وغراهام مارتين (محررون)، الثقافة الشعبية: الماضي والحاضر، لندن: كروم هيلم، ١٩٨٢. مجموعة من المقالات عن أمثلة مختلفة على الثقافة الشعبية. يتناول الفصل الأول والرابع والسادس الثقافة الشعبية والسياق التاريخي الذي أثار انشغال البال في تقاليد "الثقافة والحضارة".

ويليام، ريموند، الثقافة والمجتمع، هارموندسورث: بنغوين، ١٩٦٣. الكتاب الأصيل عن تقاليد "الثقافة والحضارة": يتضمن فصلاً عن أرنولد وف. آر. ليفيز.

٣- الثقافية^(١)

سأدرس في هذا الفصل الأعمال التي أنجزها كل من ريتشارد هوغارت، وريموند ويليامز، وإي. ب. طومسون، وستيوارت هول، وبادي وانيل في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات من القرن العشرين. إن هذه المجموعة من الأعمال، وبغض النظر عن بعض الاختلافات بين مؤلفيها، تكوّن النصوص التأسيسية للثقافية. وكما لاحظ هول (١٩٧٨) لاحقاً، "كانت 'الثقافية'، في إطار الدراسات الثقافية في بريطانيا، هي النسيج الطبيعي الأقوى" (١٩). وسيختتم الفصل بمناقشة موجزة عن إضفاء الطابع المؤسسي على الثقافية في مركز الدراسات الثقافية المعاصرة.

لقد طور كل من هوغارت وويليامز نظريات في استجابة لليفيزية. وكما لاحظنا في الفصل الثاني، فتح الليفيزيون فضاء تعليمياً في بريطانيا من أجل دراسة الثقافة الشعبية. ويشغل هوغارت وويليامز هذا الفضاء بطرائق تتحدى العديد من الافتراضات الأساسية لليفيزية، في حين يشاركان أيضاً

(١) الثقافية (Culturalism)، تُترجم أيضاً: الثقافية، أو الحالة الثقافية، أو النزعة الثقافية،... وغيرها. لكن كل مصطلح من هذه المصطلحات يقابله مصطلح واضح في اللغة الإنكليزية، مغاير لـ Culturalism، ولذلك اعتمدت مصطلح الثقافية. المترجم

في بعض هذه الافتراضات. وإن هذا المزيج المتناقض - الالتفات إلى تقاليد "الثقافة والحضارة"، في حين، في الوقت نفسه، يوجد تقدم نحو الثقافية وأسس مقارنة الدراسات الثقافية للثقافة الشعبية - هو الذي أدى بالكتابين: "استخدامات معرفة القراءة والكتابة والثقافة والمجتمع" و"الثورة الطويلة" إلى أن يُعدّ نصي "الانبلاج" وأمثلة على "اليسار اليفيزي" (هول، ١٩٩٦ أ).

ومن الناحية الأخرى، قد يصف طومسون عمله، آنذاك ودائماً، بأنه ماركسي. وقد عمل أحد المديرين السابقين لمركز الدراسات الثقافية المعاصرة، ريتشارد جونسون (١٩٧٩)، على صياغة مصطلح "الثقافية" لوصف عمل طومسون، وعمل هوغارت وويليامز. ويستخدم جونسون هذا المصطلح للإشارة إلى وجود مجموعة من الاهتمامات النظرية التي تربط أعمال المنظرين الثلاثة. ويقطع كل منهم، بطريقته المختلفة، علاقته بجوانب رئيسة من التقاليد التي يرثها. إذ يقطع هوغارت وويليامز علاقتهما باليفيزية؛ ويقطع طومسون علاقته بالنسخة الآلية والاقتصادية للماركسية. وما يوحدهم هو المقارنة التي تؤكد أن تحليل ثقافة المجتمع - الصيغ النصية والممارسات الموثقة للثقافة - يمكن من إعادة تكوين السلوك الأنموذجي وأنماط الأفكار التي يشاركها الرجال والنساء الذين ينتجون نصوص ذلك المجتمع وممارساته ويستهلكونها. إنه منظور يشدد على "الفعل البشري"، والإنتاج النشط للثقافة، بدلاً من استهلاكها السلبي. ومع أن كتاب الفنون الشعبية لـ هول ووانيل غير مشمول عادة في روايات تكوين الثقافة انطلاقةً من اليسار اليفيزي، إلا أنه مشمول هنا بسبب تركيزه الكلاسيكي اليساري اليفيزي على الثقافة الشعبية. وعند أخذ إسهامات هوغارت،

وويليامز، وطومسون، وهول، ووانيل معاً كمجموعة من الأعمال، فإنها تشير بوضوح إلى ظهور ما يعرف الآن باسم مقاربة الدراسات الثقافية للثقافة الشعبية. وكان المقر الرئيس المؤسس لهذه التطورات، ولا سيما في سبعينيات وأوائل ثمانينيات القرن العشرين، هو مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة برمنغهام (انظر غرين، ١٩٩٦).

ريتشارد هوغارت: استخدامات معرفة القراءة والكتابة

يُقسم كتاب استخدامات معرفة القراءة والكتابة إلى قسمين: "نوع قديم"، يصف ثقافة الطبقة العاملة في أثناء طفولة هوغارت في ثلاثينيات القرن العشرين؛ و"نوع جديد"، يصف ثقافة الطبقة العاملة التقليدية في ظل تهديد الأوجه الجديدة من الترفيه الجماهيري في خمسينيات القرن العشرين. وإن تقسيم الكتاب بهذه الطريقة يشي في حد ذاته بمجملات عن المنظور المتخذ والاستنتاجات المتوقعة. فمن ناحية، لدينا "الثقافة الحية" التقليدية في ثلاثينيات القرن العشرين. ومن ناحية أخرى، لدينا الانحطاط الثقافي في خمسينيات القرن نفسه. وكان هوغارت في الواقع يدرك، في أثناء كتابة الكتاب، أن "الحنين إلى الماضي كان يصبغ المادة سلفاً: لقد فعلت ما بوسعي لإزالة آثاره" (١٩٩٠: ١٧). وكان يدرك أيضاً أن التقسيم الذي جعله بين "القديم" و"الجديد"، يقلل مقدار الاستمرارية بين القسمين. وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن دليله على "القديم" لا يعتمد على "الاستشهاد ببعض التقاليد الرعوية التي تُصوّر على نحو غامض إلى حد ما، للهجوم على الحاضر، [بل] تعتمد إلى حد بعيد على ذكريات طفولتي منذ قرابة عشرين عاماً" (٢٣، ٢٤). وإن دليله على الانحطاط الثقافي الذي تمثله الثقافة

الشعبية في خمسينيات القرن العشرين، هو مادة كان قد جمعها كباحث ومحاضر جامعي. وباختصار، يستند "القديم" إلى الخبرة الشخصية؛ و "الجديد" إلى البحث الأكاديمي. وهذا تمييز هام وذو دلالة.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى شيء عن مشروع هوغارت، الذي غالباً ما يساء فهمه، فهو لا يهاجم الانحطاط "الأخلاقي" في الطبقة العاملة في حد ذاته، بل يهاجم ما يراه تراجعاً في "الجدية الأخلاقية" للثقافة المقدمة إلى الطبقة العاملة. وهو يكرر في عدد من المناسبات ثقته في قدرة الطبقة العاملة على مقاومة العديد من تلاعبات الثقافة الجماهيرية: "إن هذه ليست مجرد قدرة على المقاومة السلبية، بل هي شيء إيجابي، وإن لم يكن واضحاً. وتمتع الطبقات العاملة بقدرة طبيعية قوية على تجاوز التغيير من خلال تكييف أو استيعاب ما تريده في الجديد وتجاهل الباقي" (٣٢). وتنبع ثقته من اعتقاده بأن استجابة الطبقات العاملة للثقافة الجماهيرية دائماً ما تكون جزئية: "ويكون جزء كبير من أنفسهم 'ليس هناك'، بل يعيش في مكان آخر، يعيش بشكل حدسي واعتيادي وحرفي، ويعتمد على الأساطير والأمثال والطقوس. وهذا ما ينقذ الطبقات العاملة من بعض أسوأ الآثار" (٣٣).

ووفق هوغارت:

لقد نظر الناس من الطبقة العاملة تقليدياً، أو على الأقل لعدة أجيال، إلى الفن بأنه وسيلة هروب، وبأنه شيء يُستمتع به، ولكن ليس من المفترض أن يكون له علاقة قوية بشؤون الحياة اليومية. فالفن هامشي و"ممتع" ... والحياة "الواقعية" تتواصل في مكان آخر. إن الفن لك كي تستخدمه (٢٣٨).

ويصف هوغارت جمالية الطبقة العاملة كـ "اهتمام ذي أولوية بالتفاصيل الدقيقة" اليومية؛ واهتمام عميق بما هو معروف سابقاً؛ وتدوَّق للثقافة التي "تعرض" بدلاً من التي "تستكشف". وعلى هذا النحو، فإن المستهلك من الطبقة العاملة، تبعاً لرواية هوغارت، لا يسعى إلى "الهروب من الحياة العادية"، بل إن تركيزه ينصب في الاعتقاد المتجسد بـ "أن الحياة العادية ممتعة في جوهرها" (١٢٠). ويقال إن الترفيه الجماهيري الجديد في خمسينيات القرن العشرين يقوض هذه الجمالية:

إن معظم وسائل الترفيه الجماهيرية هو في النهاية ما وصفه دي. إتش. لورنس بأنه "معادٍ للحياة". فهو مليء بالتألق العفن والإغراءات غير اللائقة والابتعاد عن الأخلاق... وهو لا يقدم شيئاً يمكنه بالفعل أن يستحوذ على العقل أو القلب. إنه يساعد في التجهيف التدريجي لأنواع المتع الأكثر إيجابية، والأكثر كمالاً، والأكثر تعاونية، التي يكسب فيها المرء الكثير بإعطاء الكثير (٣٤٠).

ولا يقتصر الأمر على أن متع الترفيه الجماهيرية "غير مسؤولة" و"تعويضية" (المرجع نفسه)؛ إنها أيضاً تدمر فعلاً النسيج الثقافي الأقدم والأكثر صحة للطبقة العاملة. وهو مصرّ على أننا (في خمسينيات القرن العشرين):

نتوجه نحو خلق ثقافة جماهيرية؛ وأن بقايا ما كان، على الأقل في أجزاء منه، ثقافة حضرية "للشعب" يجري تدميرها؛ وأن الثقافة الجماهيرية الجديدة أقل معافاة، في بعض النواحي المهمة، من الثقافة التي تحل محلها، والتي غالباً ما تكون ثقافة خاماً. (٢٤).

وهو يزعم أن ثقافة الطبقة العاملة في ثلاثينيات القرن العشرين عبّرت عما يدعوه "الحياة الكاملة الغنية"، وتميزت بشعور مجتمعي قوي. وهذه ثقافة صنعها الناس بشكل عام. وفيما يلي مثال معروف إلى حد ما عما يعنيه - وصفه ليوم أنموذجي على شاطئ البحر:

يمتد "الحشيش" عبر المستنقعات المؤدية إلى البحر، مروراً بالملاهي على جانبي الطريق، التي تبدي ازدهارها بالموجودين في الحافلة، إلى أحدها الذي يعرف السائق أنه يقدم القهوة والبسكويت، أو ربما فطوراً كاملاً من البيض ولحم الخنزير المقدد. ومن ثم قُدماً إلى غداء عامر عند الوصول، وبعد ذلك ينتشرون في مجموعات. ولكن نادراً ما يتعدون عن بعضهم بعضاً؛ لأنهم يعرفون الجزء الخاص بهم من المدينة وموضعهم على الشاطئ، إذ يشعرون وكأنهم في المنزل... ويقومون بنزهة لطيفة سيراً على الأقدام في محاذة المحلات التجارية؛ وربما يأخذون مشروباً؛ ويجلسون على كراسي قابلة للطي يأكلون الآيس كريم أو يمتصون منقوع النعناع؛ ويضحكون كثيراً بصوت عال - على السيدة جونسون المصرة على الخوض في المياه مع فستانها المدسوس في سروالها، وعلى السيدة هندرسون التي تتظاهر أنها "أقامت علاقة جنسية" مع مراقب الكراسي القابلة للطي، أو في الطابور أمام مرحاض السيدات. ومن ثم هنالك شراء هدايا للعائلة، وحفلة شاي كبيرة، ورحلة العودة إلى المنزل مع توقف لاحتساء مشروبات على الطريق. وإذا كان بينهم رجال، وبالتأكيد إذا كانت نزهة خاصة بالرجال، فمن المحتمل أن يكون هناك توقفات عدة، وصندوق أو اثنان من الجعة في الخلف للشرب في أثناء حركة الحافلة. وفي مكان في وسط المستنقعات،

تخرج حفلات الرجال عن السياق، مع كثير من المزاح السمج والنكات الصاخبة عن سعة المثانة. ويعرف السائق بالضبط ما هو متوقع منه وهو يقود مجتمعه الدافئ والابتسم والصادح بالغناء إلى البلدة؛ فمن جانبه، يحصل على إكرامية كبيرة جداً، تُجمع في أثناء الأميال القليلة الأخيرة من شوارع المدينة (١٤٧-٨).

إن هذه الثقافة الشعبية جماعية وذاتية الصنع. ويمكن انتقاد هوغارت بسبب رومانسيته، ولكن يجب علينا أيضاً أن نميز هنا، في النشاط الخيالي في المقطع السابق، مثلاً على نضال هوغارت لإنشاء فارق عملي بين ثقافة "الشعب" و"العالم حيث تُفعل الأشياء من أجل الشعب" (١٥١).

يتكون النصف الأول، من كتاب استخدامات معرفة القراءة والكتابة، في الغالب من أمثلة على الترفيه الجماعي الذاتي الصنع. وغالباً ما يكون التحليل متقدماً بشكل كبير عن الليفيزية. فعلى سبيل المثال، هو يدافع عن تقدير الطبقة العاملة للأغنية الشعبية في مقابل العداء الإقصائي لتوق سيسيل شارب إلى "نقاء" الموسيقى الفولكلورية (انظر ستوري، ٢٠٠٣ و٢٠١٦) بعبارات سرعان ما تصبح محورية في مشروع الدراسات الثقافية. ويقول إن الأغاني تنجح، "بصرف النظر عن مقدار الإعلان عنها الذي يُظهره آلي تين بان" (١٥٩)^(١)، وذلك فقط إذا كان من الممكن أداؤها لتلبية المتطلبات العاطفية لجمهورها الشعبي. وكما يقول عن التخصيص الشعبي

(١) آلي تين بان (Tin Pan Alley) هو اسم المكان الذي تركز فيه ناشرو الموسيقى وكتّاب الأغاني في مدينة نيويورك، الذين سيطروا على الموسيقى الشعبية للولايات المتحدة الأمريكية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. المترجم

لـ "بعد انتهاء الحفلة"، "لقد أخذوها بشروطهم الخاصة، وتالياً فهي ليست بالشيء السيئ لهم بالقدر الذي قد تكون عليه" (١٦٢).

لم يتم أبداً استكشاف كامل لفكرة تخصيص الجمهور بالسلع التي تعرضها عليه الصناعات الثقافية، من أجل أغراضه الخاصة، ووفق شروطه الخاصة. ولكن الفكرة موجودة عند هوغارت، ويشير ذلك مرة أخرى إلى الدراية غير المستغلة لأجزاء من كتاب استخدامات معرفة القراءة والكتابة - الذي يُرفض في كثير من الأحيان كونه، إلى حد ما، شبيهاً بسيرة ذاتية غير أكاديمية ومفعمة بالحنين إلى الماضي. وتتمثل نقطة ضعف الكتاب الحقيقية في عدم قدرته على المضي قدماً بالمعرفة المتحصلة من معالجته للثقافة الشعبية في ثلاثينيات القرن العشرين إلى معالجته لما يُدعى بـ الثقافة الجماهيرية في خمسينيات القرن نفسه. ولو نُقلت تلك المعرفة، على سبيل المثال، لسرعان ما اكتُشفت العناوين الوصفية المتباينة غير الوافية إجمالاً، "الحياة الغنية الكاملة" و"الدعوات إلى عالم غزل البنات".

وتجدر الإشارة في هذه النقطة إلى أنه ليس من الضروري القول إن وصف هوغارت لثلاثينيات القرن العشرين قد أضفي عليه الطابع الرومانسي من أجل إثبات أن وصفه لخمسينيات القرن نفسه كان مغالياً في التشاؤم ومبالغاً فيه؛ فليس من الضروري أن يجري إثبات خطئه في وصف الثلاثينيات، كما يبدو في اعتقاد بعض النقاد، من أجل إثبات خطئه في وصف الخمسينيات. فمن المحتمل أنه كان على حق في وصف الثلاثينيات، في حين كان مخطئاً في وصف الخمسينيات. ومثله مثل العديد من المفكرين الذين تعود أصولهم إلى الطبقة

العاملة، وربما يكون ميالاً إلى استبعاد تجربته الخاصة في الطبقة العاملة في مقابل التعالي الحقيقي والمتخيل لزملائه الجدد من الطبقة الوسطى: "أعلم أن حال الطبقة العاملة المعاصرة مؤسف، لكن طبقتي كانت مختلفة." ومع أنني لا أرغب في المبالغة في التشديد على هذا الدافع، إلا أن هوغارت يحصل على بعض الدعم في المراجعة التي أجراها ويليامز (١٩٥٧) على كتاب استخدامات معرفة القراءة والكتابة، عندما يعلق على رواية "هوغارت المحفوظ" عن صبي المنحة الدراسية: "الذي أعتقد"، بحسب قوله، "إنه قد لقي استحساناً من بعض القراء (ولم لا؟ هذا تقريباً ما أرادوا سماعه، والآن يقوله صبي منحة دراسية فعلي)" (٤٢٦-٧). ومرة أخرى، في مناقشة لـ "الحلفاء الغرباء" التي تجذب غالباً المجموعات المهيمنة، يثير ويليامز (١٩٦٥) نقطة مماثلة، ولكن أكثر عمومية:

لدينا في جيلنا طبقة جديدة من النوع نفسه: الشبان والشابات الذين استفادوا من توسع التعليم العام، الذين يندمجون بأعداد مدهشة في العالم الذي قبلوا فيه، ويقضون الكثير من وقتهم، من أجل نيل استحسان أقرانهم الجدد، في عرض وتوثيق السوقية الميئوس منها للناس الذين تركوهم: الشيء الوحيد الضروري الآن، لإضعاف الإيمان بإمكانية إجراء توسع تعليمي إضافي (٣٧٧-٨).

وعندما يتحول هوغارت، في الجزء الثاني من دراسته، إلى دراسة "بعض سمات الحياة المعاصرة" (١٦٩)، فإن الجانب الذاتي الصنع في ثقافة الطبقة العاملة يُحْفَى في الغالب بعيداً عن البحث. وإن الجمالية الشعبية،

المهمة للغاية من أجل فهم متعة الطبقة العاملة، التي ظهرت في ثلاثينيات القرن العشرين، قد نُسيت الآن في غمرة الاندفاع لإدانة الثقافة الشعبية في خمسينيات القرن نفسه. وإن نجاح "إذاعة" المسلسلات الاجتماعية، لدى نساء الطبقة العاملة... يعود إلى استحواذها على انتباههن الكامل ... وإلى عرضها المستمر على نحو لافت لأشياء عادية تماماً" (١٨١). ويتكرر هذا في الرسوم الكاريكاتورية للصحف التي تصور شخصيات مثل "الرجل الصغير القلق لأيام حول حظوظ ابنته في مسابقة الطهي بالمدرسة... وهي ممارسة يومية لحياكة شيء غير مهم وغير ذي معنى" (المرجع نفسه). فماذا حدث للأهمية الجوهرية اليومية؟ وبدلاً من الحديث عن الجمالية الشعبية، نحن مدعوون إلى القيام بجولة على القوة الاستغلالية للصناعات الثقافية. إذ لم تعد الثقافة الشعبية في خمسينيات القرن العشرين، كما وصفها هوغارت، توفر إمكانية حياة كاملة غنية؛ فكل شيء أصبح الآن هزياً جداً وتافهاً. وقد أدت قوة "الثقافة التجارية"، التي كانت قاسية في هجومها على (ثقافة الطبقة العاملة التقليدية) القديمة باسم التجديد، إلى ظهور "البربرية اللامعة" (١٩٣) للثقافة الجماهيرية. إن هذا عالم "يكون فيه كل شيء قديم الطراز" مداناً" (١٩٢). وهي حالة يكون فيها الشبان - على وجه الخصوص - غير محصنين. ويطلب هؤلاء "البرابرة في بلاد العجائب" (١٩٣) بالمزيد، ويُعطون أكثر مما أخذ آباؤهم وأجدادهم أو توقعوا أن يأخذوا. ولكن مثل هذه المتعة التي يفترض أنها طائشة، وتتغذى على قوت هزيل وتافه، لا تؤدي إلا إلى زيادة في التوهين.

قد يُجعل "قضاء وقت ممتع" يبدو مهماً جداً بحيث يطغى على كل المطالب الأخرى تقريباً؛ ولكن عندما يُسمح بحصول ذلك، يصبح قضاء وقت ممتع مسألة روتينية إلى حد بعيد. وإن الحجة الأقوى ضد وسائل الترفيه الجماهيري الحديثة ليس أنها تحط من الذوق - يمكن أن يكون الانحطاط حياً وفعالاً - بل أنها تفرط في تنشيطه، وأخيراً تضعفه، وتُفسده في نهاية المطاف. إنها تُفسد الذوق من مصدره، ومع ذلك فإنها تشده جمهورها وتقنعه بأن الجمهور غير قادر تماماً على أن يرفع بصره ويقول: "لكن هذه الكعكة في الواقع مصنوعة من نشارة الخشب" (١٩٦-٧).

وعلى الرغم من أنه (في أواخر خمسينيات القرن العشرين) لم يكن قد تم الوصول إلى هذه المرحلة بعد، فإن جميع العلامات، وفق هوغارت، تشير إلى أن هذا هو الطريق الذي يسير فيه العالم. ولكن حتى في "عالم غزل البنات" هذا (٢٠٦) لا تزال توجد علامات مقاومة. فعلى سبيل المثال، على الرغم من أن الثقافة الجماهيرية قد تنتج بعض الأغاني الشعبية الشنيعة؛

إن الناس ليسوا مجبرين على غناء هذه الأغاني أو الاستماع إليها، وكثير منهم لا يفعل: وأولئك الذين يفعلون؛ غالباً ما يجعلون الأغاني أفضل مما هي عليه في الواقع... هم أناس غالباً ما يقرؤونها بطريقتهم الخاصة. وعلى هذا النحو، تكون حتى أقل تأثيراً مما قد يبدو أن حجم مشترياتهما يشير إليه (٢٣١).

ومرة أخرى، يذكرنا هذا بأن هدف هوغارت هو (في الغالب) منتج السلع التي تُصنع منها الثقافة الشعبية، وليس أولئك الذين يجعلون هذه السلع (أو لا يجعلونها) في الثقافة الشعبية. وعلى الرغم من أنه يقدم العديد

من الأمثلة على "إثبات" الانحطاط الثقافي، إلا أنه يمكن القول إن الروايات الخيالية الشعبية هي مثاله الرئيس على الانحطاط. وهو يقارن قطعة من الكتابة المعاصرة (في الواقع هي محاكاة كتبها بنفسه) مع مقتطف من إيست لين^(١) ومقتطف من آدم بيدي^(٢). وبالمقارنة يستنتج أن المقتطف المعاصر هزيل وتافه: "قليل من المعلبات الخفيفة التي تدرأ من آلام الجوع الحقيقي وتبقى بعيدة عن الإشباع الذي تحققه وجبة دسمة" (٢٣٧). وبغض النظر عن حقيقة أن المقتطف المعاصر هو محاكاة (كما هو الحال مع جميع أمثله المعاصرة)، يحتاج هو غارت أن دونيته تعود إلى حقيقة أنه يفتقر إلى "الطابع الأخلاقي" (٢٣٦) الموجود في المقتطفين الآخرين. وقد يكون هذا صحيحاً، لكن ما هو مهم أيضاً الطريقة التي يمتلئ بها المقتطفان الآخران "بالطابع الأخلاقي" بمعنى محدد تماماً: إنهما يحاولان إخبار القارئ بماذا يفكر؛ وهما، كما يعترف، "لغة منمقة" (٢٣٥). وعلى نحو مماثل، إن المقتطف المعاصر هزيل بمعنى محدد تماماً: فهو لا يخبر القارئ بماذا يفكر. وبناء على ذلك، ومع أنه قد تكون هنالك أسس مختلفة قد نرغب في ترتيب

(١) إيست لين (East Lynne) هي رواية إنكليزية مثيرة بقلم إلين وود، نُشرت عام ١٨٦١، واشتهرت بحبكتها المعقدة وغير المعقولة، التي تركز على الخيانة الزوجية والهويات المزدوجة. المترجم

(٢) آدم بيدي (Adam Bede) رواية بقلم ماري آن إيفانز (جورج إليوت)، نُشرت في ثلاثة مجلدات عام ١٨٥٩، وتدور أحداثها حول الحب وخداع الذات والشعور الديني. المترجم

المقتطفات الثلاثة وفقها، مع وجود آدم بيدي في الأعلى والمقتطف المعاصر في الأسفل، يبدو أن "الطابع الأخلاقي" (بمعنى أن الرواية يجب أن تخبر الناس بماذا يفكرون) لا يقودنا إلى أي مكان سوى العودة إلى الحقائق الزائفة إلى حد ما لليفيزية. وإضافة إلى ذلك، يمكننا بسهولة عكس الحكم: يجب تقدير المقتطف المعاصر بسبب خصائصه المبهمة والاستفهامية؛ إنه يدعونا إلى التفكير بعدم التفكير لأنفسنا؛ ولا يجب رفض هذا لكونه غياباً للفكر (أو "الطابع الأخلاقي" لهذه المسألة)، ولكن لكونه غياباً ممتلئاً بالوجود المحتمل، والذي يكون القارئ مدعواً إلى إنتاجه بشكل فعلي.

وكما يبدو فإن أحد الدلائل المدهشة في الرحلة إلى عالم غزل البنات هو الزائر المعتاد لبارات الحليب الجديدة، "فتى الجوك بوكس"^(١) (٢٤٧) - دوره ليكون الفتى التدي^(٢)، وإن بارات الحليب هي نفسها عوارضية (دلالية): فهي "تشير في رداءة تحفها العصرية الزهيدة القيمة، وبهرجتها الصارخة، في آن واحد، إلى انهيار جمالي كامل" (المرجع نفسه). والزبائن الدائمون هم في الغالب "فتية تتراوح أعمارهم بين ١٥ و ٢٠ عاماً، مع بدلات مجمعة، وربطات عنق جميلة، ومشية أمريكية مترهلة" (٢٤٨). والسبب الرئيس لوجودهم هناك هو من أجل "وضع اسطوانة نحاسية تلو

-
- (١) الجوك بوكس (juke box) هو جهاز آلي لعزف الأسطوانات الموسيقية (يكون عادة في حانة) يديره الزبائن بمجرد وضع قطعة نقدية في ثقب خاص. المترجم
- (٢) الفتى التدي (Teddy boy) هو وصف يطلق على الشاب الذي يفرط في التأنق، وينزع أحياناً إلى أعمال العنف. المترجم

الأخرى في مشغل الاسطوانات الميكانيكي" (المرجع نفسه). إن الموسيقى "مسموح لها أن تصدح بصوت عال بحيث يكون الصخب كافياً لملء قاعة رقص ذات حجم كبير" (المرجع نفسه). وعند الاستماع إلى الموسيقى، "يهز الشبان كتفاً واحداً، أو يحدقون عبر الكراسي الأنبوبية، يائسين يأس همفري بوغارت" (المرجع نفسه).

وبالمقارنة حتى مع الحانة القريبة، فإن هذا كله شكل هزيل وباهت على نحو استثنائي من الانغماس في الملذات، وهو نوع من الفساد الروحي وسط رائحة الحليب المغلي. ويعيش العديد من الزبائن - كما تدل ملابسهم، وتصنيفات شعرهم، وتعابير وجههم - إلى حد بعيد في عالم أسطوري مؤلف من بعض العناصر البسيطة التي يعدونها عناصر الحياة الأمريكية (المرجع نفسه).

وبحسب هوغارت:

إنهم مجموعة محبطة... وربما يكون معظمهم أقل ذكاءً من المتوسط [شبان الطبقة العاملة]، ومن ثم فهم معرضون حتى أكثر من غيرهم للموضات الجماهيرية المنهكة اليوم... ليس لديهم مسؤوليات، وشعورهم بالمسؤولية ضعيف، سواء كان نحو أنفسهم أم نحو الآخرين. (٩-٢٤٨)

ومع أنها "ليست مجموعة أنموذجية"، إلا أنها علامة شؤم لأشياء

قادمة:

هذه هي الشخصيات التي تميل بعض القوى المعاصرة المهمة إلى خلقها، العبيد الذين ليس لديهم وجهة والمروّضين من طبقة التفكير الآلي... إن البربري المحب للمتعة ولكن السلبي، الذي يركب حافلة بقوة خمسين حصاناً بمبلغ ثلاثة بنسات من أجل مشاهدة فيلم بقيمة خمسة ملايين دولار في مقابل دولار واحد وثمانية بنسات، ليس مجرد نشاز اجتماعي؛ بل إنه نذير شؤم (٢٥٠).

وإن فتى الجوك بوكس ينطوي عَرَضياً على التنبؤ بمجتمع "يتحول فيه الجزء الأكبر من السكان إلى حالة من السلبية الانفتاحية المطيعة؛ أعينهم مسمرة على أجهزة التلفاز، والصور الجدارية لفنانات مشهورات، وشاشات السينما" (٣١٦).

ومع ذلك، لا يئس هوغارت تماماً من مسيرة الثقافة الجماهيرية. فهو يعرف، على سبيل المثال، أن الطبقة العاملة "لا تعيش حياة خيالية متواضعة كما قد توحى القراءة الصرفة لأدبياتها" (٣٢٤). وأن الثقافة الشعبية الجماعية القديمة والذاتية الصنع لا تزال موجودة في أساليب كلام الطبقة العاملة، في "نوادي العمال، وأنباط الغناء، والفرق النحاسية، والأنواع القديمة من المجلات، والألعاب الجماعية القريبة مثل لعبة السهام المريشة والدومينو (المرجع نفسه). وإضافة إلى ذلك، فهو يثق في أن "مواردها الأخلاقية الكبيرة" (٣٢٥) سوف تسمح لها، وتشجعها، على الاستمرار في تكييف سلع الصناعات الثقافية وممارستها المسلعة من أجل أغراضها الخاصة. باختصار، "إنها أقل تأثراً بكثير مما قد تكون عليه. والسؤال،

بالطبع، هو إلى متى سيدوم هذا المخزون من رأس المال الأخلاقي، وما إذا كان يجري تجديده" (المرجع نفسه). وعلى الرغم من كل تفاؤله الحذر، فهو يحذر من أنه "وجه من أوجه الانغماس الذاتي الديمقراطي للإفراط في تأكيد هذه المرونة" في مواجهة "الضغوط المتزايدة الخطورة" (٣٣٠) للثقافة الجماهيرية، مع تقويضها المجتمع الأصلي بـ "دعوة جوفاء إلى المشاركة في نوع من المودة" على نحو متزايد (٣٤٠). وإن خوفه الأساسي هو أن "التجارة التنافسية" (٢٤٣) قد يكون لها أهداف شمولية:

وهي الآن ممنوعة من تأكيد "تدهور" الجماهير اقتصادياً... وتصبح التجارة التنافسية نمطاً جديداً وأكثر قوة من أنماط الخضوع؛ ويعد هذا النمط من الخضوع بأن يكون أقوى من القديم لأن سلاسل التبعية الثقافية تكون أسهل في الوضع وأصعب في الخلع مقارنة مع سلاسل التبعية الاقتصادية (٢٤٣-٤).

تشارك مقارنة هوغارت للثقافة الشعبية في كثير من الأمور مع المقاربة الليفيزية (ويتضح هذا أكثر ما يمكن في تحليل الثقافة الشعبية في الجزء الثاني من الكتاب)؛ إذ يتعامل كلاهما مع مفهوم الانحطاط الثقافي؛ ويرى كلاهما تعليم التمييز على أنه وسيلة لمقاومة جاذبية الثقافة الجماهيرية المتلاعبة. أن ما يجعل مقاربتة مختلفة عن مقاربة الليفيزية هو انهاكه التفصيلي في ثقافة الطبقة العاملة، والأهم من ذلك كله، التزامه الواضح بها. ويتجلى ابتعاده عن الليفيزية في محتوى الثنائية الضدية الخاصة به بين "ماض جيد / حاضر سيئ": وبدلاً من المجتمع العضوي في القرن السابع عشر، فإن "الماضي

الجيد" له هو ثقافة الطبقة العاملة في ثلاثينيات القرن العشرين. وإن ما يحتفي به هو غارت من الثلاثينيات هو، إلى حد بعيد، الثقافة ذاتها التي كان الليفيزيون قد تسلحوا لمقاومتها. وهذا الأمر وحده يجعل من مقاربتة نقداً ضمنياً للفيزية وتقدماً أكاديمياً عليها. ولكن، كما يشير هول (١٩٨٠ ب)، فعلى الرغم من أن هو غارت قد "رفض العديد من الأحكام الثقافية المضمنة لدى ف. آر. ليفيز، إلا أنه في استخدامه للمنهجية الأدبية الليفيزية، فقد "واصل 'تقليداً' في أثناء السعي إلى تغييره عملياً" (١٨).

ريموند ويليامز: "تحليل الثقافة"

كان تأثير ريموند ويليامز على الدراسات الثقافية ضخماً، فنطاق عمله وحده هائل. وقد قدم إسهامات كبيرة ساعدت على فهمنا للنظرية الثقافية، والتاريخ الثقافي، والتلفاز، والصحافة، والإذاعة، والإعلان. وتبلغ مراجع الآن أوكونور (١٩٨٩) من أعمال ويليامز المنشورة تسعاً وثلاثين صفحة. وتكون إسهاماته أكثر جدارة بالملاحظة عندما ينظر المرء إلى أصوله في الطبقة العاملة الويلزية (كان والده عامل إشارة في الخطوط الحديدية)، وفيما يتعلق بصفته الأكاديمية، فقد كان أستاذاً للدراما في جامعة كامبريدج. وفي هذا القسم، سأعلق فقط على إسهامه في تأسيس الثقافة وإسهامه في دراسة الثقافة الشعبية.

في عمل بعنوان "تحليل الثقافة"، يلخص ويليامز (٢٠٠٩) "الفئات العامة الثلاث في تعريف الثقافة" (٣٢). أولاً، توجد الفئة "المثالية"، التي تكون فيها الثقافة بمثابة حالة أو عملية من الكمال الإنساني، من حيث

بعض القيم المطلقة أو العامة" (المرجع نفسه). وإن دور التحليل الثقافي، باستخدام هذا التعريف، "هو في الأساس اكتشاف ووصف تلك القيم الموجودة في الحيات والأعمال، التي يمكن النظر إليها بأنها تشكل نظاماً خالداً، أو تكون لها إشارة دائمة إلى حالة الإنسان العالمية" (المرجع نفسه). وهذا هو التعريف الموروث من أرنولد الذي تستخدمه الليفيزية: ويدعوه في كتاب الثقافة والمجتمع الثقافة "كمحاكمة نهائية للاحتكام البشري، تُقام طوال عمليات الأحكام الاجتماعية العملية، وإضافة إلى ذلك تقدم نفسها بوصفها بديلاً مخففاً وجامعاً" (ويليامز، ١٩٦٣: ١٧).

ثانياً، هناك السجل "الوثائقي": النصوص والممارسات الباقية من الثقافة. ففي هذا التعريف، "الثقافة هي مجموعة الأعمال الفكرية والتخيلية التي يجري فيها، وبطريقة مفصلة، تسجيل الفكر والتجربة البشرية بأوجهها المختلفة" (ويليامز، ٢٠٠٩: ٣٢). إن الغرض من التحليل الثقافي، باستخدام هذا التعريف، هو تقييم من التقييمات النقدية. ويمكن أن يتخذ هذا نمطاً من تحليل مماثل لذلك التحليل المعتمد فيما يتعلق بالفئة "المثالية"؛ وهو عملية غريبة نقدية إلى أن يتم اكتشاف ما يدعوه أرنولد بـ "أفضل ما قد فُكر فيه وتم قوله" (انظر الفصل الثاني). ويمكن أن ينطوي أيضاً على ممارسة أقل رفعة: الثقافة كونها الهدف الأساسي في التقويم والوصف التفسيري (الدراسات الأدبية هي مثال واضح على هذه الممارسة). وأخيراً، يمكن أن تتضمن أيضاً وظيفة تقويم تاريخية أكثر منها أدبية: عملية قراءة نقدية لقياس أهميتها كـ "وثيقة تاريخية" (الدراسات التاريخية هي مثال واضح على هذه الممارسة).

ثالثاً، "هناك التعريف 'الاجتماعي' للثقافة، والذي تكون فيه الثقافة وصفاً لأسلوب حياة معين" (المرجع نفسه). وإن التعريف "الاجتماعي" للثقافة أمر هام لتأسيس الثقافة. ويقدم هذا التعريف ثلاث طرائق جديدة للتفكير بشأن الثقافة: الطريقة الأولى، الموقف "الأنثروبولوجي"^(١)، الذي يرى الثقافة بأنها وصف لأسلوب حياة معين؛ والثانية، الرأي القائل بأن الثقافة "تعبر عن معانٍ وقيم معينة" (المرجع نفسه)؛ والثالثة، الادعاء بأن عمل التحليل الثقافي يجب أن يكون "توضيح المعاني والقيم الضمنية والصريحة في أسلوب حياة معين، ثقافة معينة" (المرجع نفسه). يدرك ويليامز أن نوع التحليل الذي يتطلبه التعريف "الاجتماعي" للثقافة غالباً ما "سيشمل تحليل العناصر في طريقة الحياة التي لا تعد بالنسبة لأتباع التعريفين الآخرين "ثقافة" على الإطلاق" (المرجع نفسه). وإضافة إلى ذلك، وفي حين أن تحليلاً كهذا قد يستمر في إجراء أنماط تقويم للنوعين "المثالي" و"الوثائقي"، إلا أنه سوف يمتد أيضاً إلى تشديد لا يسعى كثيراً إلى مقارنتهما، من خلال دراسة معانٍ وقيم معينة، كطريقة لإنشاء مقياس؛ بل يسعى من خلال دراسة أنماط التغيير الخاصة بهما إلى اكتشاف "قوانين" أو "اتجاهات" عامة معينة، والتي من الممكن بواسطتها فهم التنمية الاجتماعية والثقافية ككل على نحو أفضل (٣٢-٣).

(١) الأنثروبولوجيا أو علم الإنسان (Anthropology): هو علم يبحث في أصل الجنس البشري، وتوزعه، وتطوره، وأعرافه، وعاداته. المترجم

إن النقاط الثلاث مجتمعة، المجسدة في التعريف "الاجتماعي" للثقافة - الثقافة كأسلوب حياة معين، والثقافة كتعبير عن أسلوب حياة معين، والتحليل الثقافي كطريقة لإعادة تكوين أسلوب حياة معين - تحدد كلاً من المنظور العام والإجراءات الأساسية للثقافية.

ومع ذلك، فإن ويليامز غير راغب في أن يزيل من التحليل أي طريقة من الطرائق الثلاث لفهم الثقافة: "توجد دلالة مهمة في كل منها ... وإذا كان الأمر كذلك، فإن العلاقات بينها هي التي يجب أن تحظى باهتمامنا" (٣٣). وهو يصف أي تعريف يخفق في تضمين التعريفين الآخرين بأنه "غير مناسب" و"غير مقبول": "مهما كان الأمر صعباً في الممارسة العملية، علينا أن نحاول رؤية العملية ككل، وأن نربط دراساتنا الخاصة، إن لم يكن بشكل صريح فعلى الأقل من خلال مرجع أولي، بالتنظيم الفعلي والمعقد" (٣٤). كما يشرح:

سوف أعرف إذاً نظرية الثقافة بأنها دراسة العلاقات بين العناصر في طريقة كاملة من طرائق الحياة. وإن تحليل الثقافة هو محاولة لاكتشاف طبيعة التنظيم، الذي هو المركب من هذه العلاقات. كما أن تحليل أعمال أو مؤسسات معينة، في هذا السياق، هو تحليل نوعها الأساسي من التنظيم، أو العلاقات التي تتجسد فيها الأعمال أو المؤسسات كأجزاء من التنظيم ككل (٣٥).

عند معالجة "التنظيم المركب" للثقافة كأسلوب حياة معين، فإن الغرض من التحليل الثقافي هو دائماً من أجل فهم ما تعبر عنه الثقافة:

"التجربة الفعلية التي مرت بها الثقافة"؛ و"العنصر المشترك المهم"؛ و"تجربة موحدة معينة" (٣٦). وباختصار، يهدف التحليل الثقافي إلى إعادة تشكيل ما يدعوه ويليامز "بنية الشعور" (المرجع نفسه). وهو يقصد بـ "بنية الشعور" القيم المشتركة لمجموعة معينة أو طبقة أو مجتمع. ويُستخدم هذا المصطلح لوصف بنية خطابية، هي تقاطع بين اللاوعي الثقافي الجماعي والأيدولوجيا. وهو على سبيل المثال يستخدم المصطلح لشرح الطريقة التي تستخدم بها العديد من روايات القرن التاسع عشر "الحلول السحرية" لسد الفجوة في ذلك المجتمع بين "الأخلاق والتجربة". ويعطي أمثلة على كيفية تحرير الرجال والنساء من الزيجات الخالية من الحب كنتيجة للموت الملائم أو الجنون لشركائهم؛ تظهر التركات بشكل غير متوقع لتجاوز الحظوظ العائرة في الثروة؛ ويضع السذج في الإمبراطورية؛ ويعود الفقراء من الإمبراطورية حاملين ثروة عظيمة؛ وأولئك الذين لا يمكن تحقيق طموحاتهم من خلال الترتيبات الاجتماعية السائدة يوضعون على متن قارب لتحقيق أحلامهم في مكان آخر. ويُقدّم كل ما سبق (وأكثر) كأمثلة على بنية مشتركة للشعور، اللاوعي والواعي الموجود في النصوص الروائية الخيالية لتناقضات مجتمع القرن التاسع عشر. والغرض من التحليل الثقافي هو دراسة بنية الشعور من خلال السجل الوثائقي، "من القصائد إلى المباني وصولاً إلى أنماط الأزياء" (٣٧). وكما يوضح:

إن الذي نبحث عنه دائماً هو الحياة الفعلية التي يوجد فيها التنظيم بأسره للتعبير عنها. وتكمن أهمية الثقافة الوثائقية في أنها تعبر لنا عن تلك

الحياة بمصطلحات مباشرة، وبوجه أوضح من أي شيء آخر، عندما يكون الشهود الأحياء صامتين (المرجع نفسه).

وإن الوضع معقد لأن الثقافة توجد دائماً على ثلاثة مستويات:

نحن في حاجة إلى التمييز بين ثلاثة مستويات من الثقافة، حتى في تعريفها الأكثر عمومية. إذ توجد الثقافة الحية لزمان ومكان معينين، ولا يمكن الوصول إليها بالكامل إلا من قبل أولئك الذين يعيشون في ذلك الزمان والمكان. وتوجد الثقافة المسجلة، من كل نوع، ابتداءً من الفن وصولاً إلى معظم الوقائع اليومية: ثقافة الفترة. وتوجد أيضاً ثقافة التقاليد الانتقائية، كعامل رابط بين الثقافة المعاشة وثقافات الفترة. (٣٧).

إن الثقافة المعاشة هي الثقافة التي يعيشها الناس في حياتهم اليومية في مكان معين وفي مرحلة معينة من الزمن؛ والأشخاص الوحيدون الذين يستطيعون الوصول الكامل إلى هذه الثقافة هم أولئك الذين عاشوا بالفعل بنية الشعور بها. وبمجرد انقضاء المرحلة التاريخية، تبدأ بنية الشعور في التشتت. كما لا يمكن الوصول إلى التحليل الثقافي إلا من خلال السجل الوثائقي للثقافة. ولكن السجل الوثائقي نفسه يتشتت في إطار عمليات "التقاليد الانتقائية" (المرجع نفسه). ومن الواضح أن قدراً كبيراً من التفاصيل يضيع بين الثقافة المعاشة وإعادة تكوينها في التحليل الثقافي. فعلى سبيل المثال، كما يشير ويليامز، لا يمكن لأحد أن يدعي أنه قد قرأ جميع روايات القرن التاسع عشر. وبدلاً من ذلك، لدينا المتخصص الذي يمكن

أن يدعي أنه ربما قد قرأ المئات؛ والأكاديمي المهتم الذي قد قرأ عدداً أقل إلى حد ما؛ و"القارئ المثقف" الذي قرأ أيضاً عدداً أقل. وإن هذه العملية الانتقائية الواضحة تماماً لا تمنع مجموعات القراء الثلاث من أن تتشارك شعوراً بطبيعة رواية القرن التاسع عشر. ويدرك ويليامز بالطبع أنه ما من قارئ في القرن التاسع عشر يمكن أن يكون في الواقع قد قرأ جميع روايات ذلك القرن، ومع ذلك، فإن وجهة نظره هي أن قارئ القرن التاسع عشر "كان لديه شيء ما... لا يمكن لقارئ لاحق أن يستعيده بالكامل: ذلك الإحساس بالحياة التي كُتبت الروايات فيه، والذي نقاربه الآن من خلال انتقائنا" (٣٨). وفيما يتعلق بـ ويليامز، من الأهمية بمكان فهم انتقائية التقاليد الثقافية، فإنها تنتج دائماً (على نحو محتم) سجلاً ثقافياً، تقليداً ثقافياً، يتميز بـ "رفض مجالات كثيرة مما كان ذات مرة ثقافة حية" (٣٨). وإضافة إلى ذلك، كما يشرح في مؤلفه الثقافة والمجتمع، "سيكون هناك دائماً ميل لأن تكون عملية الانتقاء هذه مرتبطة بمصالح الطبقة المهيمنة، بل حتى محكومة بها" (١٩٦٣: ٣١٣).

وفي داخل مجتمع معين، سيكون الانتقاء محكوماً بأنواع كثيرة من المصالح الخاصة؛ بما في ذلك المصالح الطبقية. تماماً كما سيحكم الوضع الاجتماعي الفعلي إلى حد بعيد الانتقاء المعاصر، لذا فإن تطور المجتمع هو عملية تغيير تاريخي سيحدد إلى حد بعيد التقاليد الانتقائية. وسوف تميل الثقافة التقليدية للمجتمع إلى التوافق مع منظومته المعاصرة من المصالح

والقيم دائماً، لأنها ليست مجموعة عمل مطلقة بل انتقاءً وتفسيراً مستمرين
(٢٠٠٩: ٣٨-٩).

إن هذا له تشعبات عميقة لدارس الثقافة الشعبية. وبالنظر إلى أن
الانتقاء يجري دائماً على أساس "المصالح المعاصرة"، وبالنظر إلى حدوث
العديد من "الانقلابات وعمليات إعادة الاكتشاف"، فإنه يترتب على ذلك
أن "وثيقة الصلة بالعمل السابق، في أي حالة مستقبلية، هو أمر لا يمكن
توقعه" (٣٩). وإذا كان هذا هو الحال، فيترتب على ذلك أيضاً أن الأحكام
المطلقة بشأن ما هو جيد وما هو سيئ، وما هو عالٍ وما هو هابط، في الثقافة
المعاصرة، يجب أن تجري بدرجة يقين منخفضة إلى حد بعيد، وتكون منفتحة
كما هي لإعادة تنظيم التاريخ في دوامة محتملة من المصادفات التاريخية.
ويدافع ويليامز، كما سبقت الإشارة، عن نمط من أنماط التحليل الثقافي
الذي يدرك أن "التقاليد الثقافية ليست مجرد انتقاء؛ بل هي تفسير أيضاً"
(المرجع نفسه). وعلى الرغم من أن التحليل الثقافي لا يستطيع أن يعكس
هذا، فإنه يمكن، بإعادة النص أو الممارسة إلى المرحلة التاريخية الخاصة بهما،
أن يُظهر "بدائل تاريخية" أخرى للتفسير المعاصر و"القيم المعاصرة الخاصة
التي يركز عليها" (المرجع نفسه). وبهذه الطريقة، يمكننا أن نميز بوضوح
بين "التنظيم التاريخي بأكمله، الذي تم التعبير عنه داخله"، و"التنظيم
المعاصر الذي جرى استخدامه داخله" (المرجع نفسه). ونتيجة العمل بهذه
الطريقة، "ستبرز العمليات الثقافية الحقيقية" (المرجع نفسه).

إن تحليل ويليامز يختلف عن الليفيزية في نواحي عدة. أولاً، لا يوجد مكان خاص للفن - إنه نشاط بشري جنباً إلى جنب مع الأنشطة البشرية الأخرى: "الفن موجود كنشاط، مع الإنتاج، والتجارة، والسياسة، وتكوين العائلات وتربيتها" (٣٤). ويضغط ويليامز على القضية من أجل الوصف الديمقراطي للثقافة: الثقافة كأسلوب حياة معين. وفي مؤلفه الثقافة والمجتمع، يميز بين ثقافة الطبقة الوسطى كونها "الفكرة الفردية الأساسية، والمؤسسات، والسلوك، وعادات التفكير، والنوايا التي تنبثق من ذلك" وبين ثقافة الطبقة العاملة كونها "الفكرة الجماعية الأساسية، والمؤسسات، والسلوك، وعادات التفكير، والنوايا التي تنبثق من هذا" (٣١٣: ١٩٦٣). ومن ثم، هو يقدم هذه الرواية عن إنجازات ثقافة الطبقة العاملة:

إن الطبقة العاملة، بسبب موقعها، لم تنتج منذ الثورة الصناعية ثقافة بالمعنى الضيق للكلمة. وإن الثقافة التي أنتجتها، والتي من المهم الاعتراف بها، هي المؤسسة الديمقراطية الجماعية، سواء في النقابات العمالية أم في الحركة التعاونية أم في الأحزاب السياسية. وإن ثقافة الطبقة العاملة، في المرحلة التي كانت تمر بها، هي اجتماعية في المقام الأول (من حيث أنها خلقت مؤسسات) بدلاً من أن تكون فردية (في عمل فكري أو خيالي معين). وعندما تُدرس في السياق، يمكن النظر إليها بأنها إنجاز إبداعي رائع للغاية (٣١٤).

عندما يُصر ويليامز على الثقافة كتعريف لـ "التجربة المعاشة" للرجال والنساء "العاديين"، وتُصنع في تفاعلهم اليومي مع نصوص الحياة اليومية

وممارساتها، هو في النهاية ينفصل على نحو قاطع عن الليفيزية. وهنا يكمن الأساس لتعريف ديمقراطي للثقافة. وهو يأخذ دعوة ليفيز إلى ثقافة مشتركة على محمل الجد. ولكن الفرق بين الليفيزية وبين ويليامز في هذه النقطة هو أن ويليامز يريد فعلاً ثقافة مشتركة، في حين أن الليفيزية تريد فقط ثقافة هرمية من الاختلاف والإذعان. وتشير مراجعة ويليامز لكتاب استخدامات معرفة القراءة والكتابة إلى بعض الاختلافات الرئيسة بين موقفه الخاص وبين تقاليد الليفيزية (التي يحدّد فيها موقع هوغارت جزئياً):

إن تحليل صحف يوم الأحد وقصص الجريمة والروايات الغرامية هو... شيء مألوف، ولكن، عندما تأتي وحدك من جمهورها العام الظاهر، وعندما تدرك في قرارة نفسك الصلات التي لا تزال مرتبطة، لا يمكنك أن تكون راضياً عن الصيغة القديمة: أقلية متنورة، وجماهير عامة منحطة. فأنت تعرف مدى سوء "الثقافة الشعبية" في معظمها، ولكنك تعرف أيضاً أن اقتحام "الجمهور الغفير الشره"، الذي كان قد تكهّن له بورك بأنه سوف يدوس النور والمعرفة، هو القادم إلى السلطة النسبية والعدالة النسبية لشعبك، الذي لا تستطع ولو حاولت أن تهجره (١٩٥٧: ٤٢٤-٥).

ومع أنه لا يزال يدعي إدراك "مدى سوء 'الثقافة الشعبية' في معظمها"، إلا أن هذا لم يعد حكماً جرى التوصل إليه من داخل دائرة الحقيقة الساحرة، التي تحكمها "الصيغة القديمة: أقلية متنورة، جماهير عامة منحطة". وإضافة

إلى ذلك، يصر ويليامز على أننا نميز بين السلع التي تتيحها الصناعات الثقافية وبين ما يصنعه الناس بهذه السلع. وهو يحدد ما يدعوه:

المطابقة المؤذية للغاية وغير الصحيحة إطلاقاً "للثقافة الشعبية" (الصحف التجارية، والمجلات، ووسائل الترفيه، وما إلى ذلك) مع "ثقافة الطبقة العاملة". وفي الواقع، يكمن المصدر الرئيس لهذه "الثقافة الشعبية" خارج الطبقة العاملة بالإجمال، حيث يجري تأسيسها وتمويلها وتشغيلها من قبل البرجوازية التجارية، وتبقى رأسمالية على نحو أنموذجي في طرائق إنتاجها وتوزيعها. وحتى لو كوّن الناس من الطبقة العاملة ربما غالبية مستهلكي هذه المادة... فإن ذلك، في الواقع، لا يبرر هذه المطابقة السهلة (٤٢٥).

وبعبارة أخرى، لا يمكن اختصار الناس بالسلع التي يستهلكونها. وتكمن مشكلة هوغارت، وفق ويليامز، في أنه "اقتبس العديد من الصيغ"، من "ماثيو أرنولد" ونقلها إلى "الأفكار المحافظة المعاصرة لاعتلال السياسة لدى الطبقة العاملة"؛ والنتيجة هي حجة في حاجة إلى "مراجعة جذرية" (المرجع نفسه). وقد وصف هول (١٩٨٠ ب) عملية نشر "تحليل الثقافة"، مع الفصول الأخرى في مؤلف الثورة الطويلة، بأنه "حدث إبداعي في الحياة الفكرية الإنكليزية ما بعد الحرب" (١٩)، والذي فعل الكثير لتقديم المراجعة الجذرية الضرورية لوضع الأساس من أجل دراسة الثقافة الشعبية دراسة غير ليفيزية.

إي. ب. طومسون: صنع الطبقة العاملة الإنكليزية

في التقديم لكتاب صنع الطبقة العاملة الإنكليزية، يقول إي. ب. طومسون:

إن لهذا الكتاب عنواناً سخيلاً، ولكنه عنوان يلي الغرض منه. فقد أُدرجت كلمة "صنع" في العنوان، لأنه دراسة في عملية نشطة تدين للفعل بقدر ما تدين للتكييف. فلم تبرز الطبقة العاملة مثل بزوغ الشمس في وقت معين؛ بل كانت موجودة في أثناء عملية صنعها الخاص (١٩٨٠: ٨).

إن الطبقة العاملة الإنكليزية بالنسبة لـ طومسون، مثلها مثل أي طبقة أخرى، هي "ظاهرة تاريخية" (التشديد الأصلي)؛ وهي ليست "بنية" أو "فئة"؛ بل هي اجتماع "عدد من الأحداث المتباينة التي تبدو غير متصلة ببعضها بعضاً، سواء كان في المادة الخام للتجربة أم في الوعي"؛ فهي "شيء يحدث في الواقع (ويمكن إثبات حدوثه) في العلاقات البشرية" (المرجع نفسه). وإضافة إلى ذلك، فإن الطبقة ليست "شيئاً"؛ بل هي دائماً علاقة تاريخية للوحدة والاختلاف: توحيد إحدى الطبقات وكأنه ضد طبقة أو طبقات أخرى. وكما يشرح: "تحدث الطبقة عندما تشعر بعض الأيدي العاملة، نتيجة للتجارب المشتركة (الموروثة أو المتشاركة)، بهوية مصالحتها فيما بينها وتعبر عنها، وكأن ذلك ضد الأيدي العاملة الأخرى التي تكون لها مصالح مختلفة (وعادة ما تكون متعارضة) عن مصالحها" (٨-٩).

إن التجربة المشتركة للطبقة "يجري تحديدها إلى حد بعيد عبر العلاقات

الإنتاجية التي تولد فيها الأيدي العاملة - أو تدخل فيها بشكل لا إرادي" (٩). ومع ذلك، فإن وعي الطبقة، وترجمة الخبرة إلى ثقافة، "تحدها الأيدي العاملة وهي تعيش تاريخها الخاص، وفي النهاية، يكون هذا هو تعريفها الوحيد" (١٠). إذن، إن الطبقة بالنسبة لطومسون هي "تكوين اجتماعي وثقافي، ناشئ عن عمليات يمكن دراستها في أثناء حدوثها على مدى حقبة تاريخية طويلة" (١١).

يصف كتاب صنع الطبقة العاملة الإنكليزية بالتفصيل التكوين السياسي والثقافي للطبقة العاملة الإنكليزية؛ عبر مقارنة موضوعها من ثلاث وجهات نظر مختلفة ولكنها ذات صلة. أولاً، إنه يعيد بناء التقاليد السياسية والثقافية للرايكانية الإنكليزية في أواخر القرن الثامن عشر: المعارضة الدينية، والسخط الشعبي، وتأثير الثورة الفرنسية. وثانياً، إنه يركز على التجربة الاجتماعية والثقافية للثورة الصناعية حيث كانت معاشة من قبل مجموعات عاملة مختلفة: الحائكون، والعمال الميدانيون، وغازلو القطن، والحرفيون، وغيرهم. وأخيراً، إنه يحلل التطور في وعي الطبقة العاملة الذي يتضح من خلال التطور المقابل في مجموعة من المؤسسات السياسية والاجتماعية والثقافية "القائمة على أساس قوي والمكونة من طبقة عاملة واعية لذاتها" (٢١٢-١٣). وهو يصر على أن: "الطبقة العاملة صنعت نفسها بقدر ما جرى صنعها" (٢١٣). ويستنتج استنتاجين من بحثه: الأول، "عندما يُتخذ كل احتراس ممكن، فإن الحقيقة البارزة في المدة

ما بين ١٧٩٠ و ١٨٣٠ هي تكوين 'الطبقة العاملة' (٢١٢)؛ والثاني، إنه يدعي أن "هذه، ربما، كانت الثقافة الشعبية الأكثر شهرة التي عرفتها إنكلترا" (٩١٤).

إن كتاب صنع الطبقة العاملة الإنكليزية هو المثال الكلاسيكي على "التاريخ من تحت". وإن هدف طومسون هو وضع "تجربة" الطبقة العاملة الإنكليزية كتجربة محورية في أي فهم لتكوين مجتمع رأسمالي صناعي في العقود التي سبقت ثلاثينيات القرن التاسع عشر. وهو تاريخ من تحت بالمعنى المزدوج الذي أشار إليه غريغور ماك ليلان (١٩٨٢): تاريخ من تحت من حيث إنه يسعى إلى إعادة تقديم تجربة الطبقة العاملة في العملية التاريخية؛ وتاريخ من تحت من حيث إنه يصر على أن الطبقة العاملة كانت قوى واعية لعملية صنعها.^(١) ويعمل طومسون مع ادعاء ماركس الشهير (١٩٧٧) بشأن الطريقة التي يصنع بها الرجال والنساء التاريخ: "يصنع البشر تاريخهم الخاص، ولكنهم لا يصنعونه كما يحلو لهم؛ فهم لا يصنعونه في ظل ظروف يختارونها بأنفسهم؛ بل في ظل ظروف مصادفة ومقدّمة ومنتقلة مباشرة من الماضي" (١٠). وإن ما يفعله طومسون هو التأكيد على الجزء الأول من ادعاء ماركس (الفعل البشري) في مقابل ما يعدّه مغالاة في تأكيد المؤرخين الماركسيين على الجزء الثاني (المحددات البنيوية). ومن المفارقات، أو ربما ليس كذلك، أنه قد جرى انتقاده نفسه لمغالاته في تأكيد دور الفعل البشري - التجارب البشرية والقيم الإنسانية - على حساب العوامل البنيوية (انظر أندرسون، ١٩٨٠).

يعدّ كتاب صنع الطبقة العاملة الإنكليزية، من نواح كثيرة، إسهاماً ضخماً في التاريخ الاجتماعي (ففي الحجم وحده: تبلغ طبعة بنغوين أكثر من تسعمئة صفحة). وإن الذي يجعله كتاباً مهماً لدارسي الثقافة الشعبية هو طبيعة وصفه التاريخي. فالتاريخ عند طومسون ليس عملية من العمليات الاقتصادية والسياسية المجردة، ولا هو وصف لأفعال العظماء والأشخاص المشهورين. إذ يتناول الكتاب الرجال والنساء "العاديين"، وتجارهم، وقيمهم، وأفكارهم، وأفعالهم، ورغباتهم: باختصار، يتناول الثقافة الشعبية كموقع مقاوم لأولئك الذين صنعت مصالحهم في الثورة الصناعية. ويدعوه هول (١٩٨٠ ب) بأنه "العمل الأكثر أهمية في التاريخ الاجتماعي في حقبة ما بعد الحرب"، مشيراً إلى الطريقة التي يتحدى بها المفهوم الضيق والنخبوي 'للثقافة' المكرس في التقاليد الليفيزية، بالإضافة إلى مقارنة تطويرية إلى حد ما، توسّم في بعض الأحيان بأنها ثورة ويليامز الطويلة (١٩-٢٠).

وفي مقابلة بعد عقد من الزمان أو نحو ذلك من نشر الكتاب، علق طومسون (١٩٧٦) على طريقته التاريخية على النحو الآتي: "إذا أردت تعميماً، يجب عليّ أن أقول إن على المؤرخ أن يكون مصغياً طوال الوقت" (١٥). وهو على أي حال ليس المؤرخ الوحيد الذي يصغي؛ فالمؤرخ المحافظ جي. إم. يونغ يصغي أيضاً، وإن كان بطريقة أكثر انتقائية نوعاً ما: "[إنه يدعي أن] التاريخ هو حديث الرواة" (مقتبس من ماك ليلان، ١٩٨٢: ١٠٧). وإن الذي يجعل من إصغاء طومسون مختلفاً جذرياً هو

الناس الذين يصغي إليهم. وكما يشرح في فقرة مشهورة من مقدمة كتاب
صنع الطبقة العاملة الإنكليزية:

إنني أسعى لإنقاذ صانع الجوارب الفقير، والحصّاد المناهض للتطور
التكنولوجي، وحائك النول اليدوي "المتقادم"، والحرفي "الطوباوي"،
وحتى أتباع جوانا ساوثكوت^(١) المخدوعين، من التعالي الهائل للأجيال
القادمة كلها. ربما كانت حرفهم وتقاليدهم، وما زالت، تحتضر؛ وقد يكون
عداؤهم للصناعية الجديدة رجعيًا؛ وقد تكون مثلهم المجتمعية خيالات،
ومؤامراتهم التمردية طائشة؛ ولكنهم عاشوا هذه الأوقات من الاضطراب
الاجتماعي الحاد، ولم نعشها نحن. لقد كانت تطلعاتهم مبررة في ظل تجربتهم
الخاصة؛ وإذا كانوا ضحايا من ضحايا التاريخ، فإنهم يظلون، مدانين في
حياتهم الخاصة، كضحايا (١٩٨٠: ١٢).

وقبل اختتام هذا العرض الموجز لإسهام طومسون في دراسة
الثقافة الشعبية، يجب الإشارة إلى أنه هو نفسه لا يقبل مصطلح "الثقافية"
كوصف لعمله. وكانت هذه النقطة وغيرها من النقاط ذات الصلة موضوع
نقاش ساخن في "ورشة عمل عن التاريخ" بين ريتشارد جونسون
وستيوارت هول وطومسون نفسه (انظر صموئيل، ١٩٨١). وإن إحدى
الصعوبات عند قراءة المشاركات في ذلك النقاش تكمن في الطريقة التي

(١) جوانا ساوثكوت ١٧٥٠ - ١٨١٤ (Joanna Southcott) هي امرأة بريطانية ادعت
النبوّة، وقد انخدع بها بعض الناس. المترجم

تُصنع بها الثقافية لتحمل معنيين مختلفين تماماً. فمن ناحية، تُستخدم كوصف لمنهجية معينة (هذا هو الوجه الذي أستخدمها فيه هنا). ومن ناحية أخرى، تُستخدم كمصطلح للنقد (وعادة ما يكون ذلك من موقف ماركسي أكثر "تقليدية" أو من منظور البنيوية الماركسية). إن هذه مسألة معقدة، ولكن كمقطع ختامي لهذه المناقشة بشأن هوغارت وويليامز وطومسون، أقدم توضيحاً مبسطاً للغاية: من الناحية الإيجابية، الثقافية هي منهجية تشدد على الثقافة (الفعل البشري، القيم الإنسانية، التجربة البشرية) كونها ذات أهمية حاسمة من أجل فهم اجتماعي وتاريخي كامل لتكوين اجتماعي معين؛ ومن الناحية السلبية، تُستخدم الثقافية لاقتراح توظيف مثل هذه الافتراضات من دون الاعتراف والإقرار الكامل بأن الثقافة هي أثر البنى ما بعد نطاقها، وأن هذه لها تأثير في نهاية المطاف على تحديد الثقافة وتقييدها، وأخيراً إنتاجها (الفعل البشري، والقيم الإنسانية، والتجربة البشرية). ويختلف طومسون بشدة مع الاقتراح الثاني، ويرفض بالمطلق أي إحياء بأن الثقافية، بغض النظر عن تعريفها، يمكن تطبيقها على عمله الخاص.

ستيوارت هول وبادي وانيل: الفنون الشعبية

"الفرضية الرئيسة" لكتاب الفنون الشعبية هي "من حيث الجودة الفعلية... إن الصراع بين ما هو جيد وجدير بالاهتمام وما هو رديء ومنحط ليس صراعاً ضد الأساليب الحديثة للتواصل، ولكنه صراع داخل هذه

الوسائط" (هول ووانيل، ١٩٤٦: ١٥). ويكمن قلق هول ووانيل في صعوبة صنع هذه الفروق. لقد وضعاً على عاتقهما مهمة تطوير "طريقة حاسمة للتعامل مع... مسائل القيمة والتقييم" (المرجع نفسه) في دراسة الثقافة الشعبية. وفي هذه المهمة، يقدمان شكراً خاصاً لعمل هوغارت وويليامز، ويمرران الشكر إلى الشخصيات الرئيسة في الليفيزية.

كُتِبَ الكتاب على خلفية من القلق بشأن تأثير الثقافة الشعبية في الفصل الدراسي بالمدرسة. وفي عام ١٩٦٠، أصدر المؤتمر السنوي لنقابة المعلمين الوطنية قراراً على النحو التالي:

يؤمن المؤتمر بأنه يجب بذل جهد حازم للتصدي لانخفاض المعايير الذي ينتج عن سوء استعمال الصحافة، والإذاعة، والسينما، والتلفاز. ويناشد على نحو خاص أولئك الذين يستعملون وسائل التواصل الجماهيري ويتحكمون بها، كما يناشد الآباء، لدعم جهود المعلمين في محاولة منع التعارض الذي ينشأ في كثير من الأحيان بين القيم التي يجري غرسها في الفصل الدراسي والقيم التي يصادفها الفتية في العالم الخارجي (مقتبس عن هول ووانيل، ١٩٦٤: ٢٣).

وقد أدى القرار إلى مؤتمر خاص بنقابة المعلمين الوطنية بعنوان "الثقافة الشعبية والمسؤولية الشخصية". وقال المؤلف الموسيقي مالكولم أرنولد وكان أحد المتحدثين في المؤتمر: "لا أحد بأي حال من الأحوال أفضل من الناحية الأخلاقية أو من أي ناحية أخرى بسبب محبته لبيتهوفن

أكثر من محبته لآدم فيث. ... وبالطبع، فإن الشخص الذي يجب كليهما هو في وضع سعيد للغاية نظراً لأنه قادر على الاستمتاع في حياته أكثر من كثير من الناس الآخرين" (المرجع نفسه: ٢٧). ومع أن هول ووانيل (١٩٦٤) يقرّان بـ "النوايا الصادقة" في ملاحظات أرنولد، إلا أنها يشككان فيما يسمونه "الاستخدام العشوائي لآدم فيث كمثال" لأنه، كما يزعمان، "بوصفه مغنياً للأغاني الشعبية فهو طبقاً لأي معايير جادة سيكون في أسفل القائمة". ويشرحان قائلين "نقصد بالمعايير الجادة تلك التي يمكن تطبيقها على نحو شرعي على الموسيقى الشعبية - المعايير التي وضعها، على سبيل المثال، فرانك سيناترا أو راي تشارلز" (٢٨). إن ما يفعله هنا هول ووانيل هو رفض حجج كل من الليفيزية ونقاد الثقافة الجماهيرية (الأمريكية في الغالب)، التي تدعي أن جميع الثقافات العالية جيدة وأن جميع الثقافات الشعبية سيئة، في حجة تقول، من ناحية، إن معظم الثقافة العالية جيد، ومن ناحية أخرى، على عكس الليفيزية ونقاد الثقافة الجماهيرية، إن بعضاً من الثقافة الشعبية جيد أيضاً - إنها في النهاية مسألة تمييز شعبي.

إذن، إن جزءاً من هدف كتاب الفنون الشعبية هو استبدال "التعميمات المضللة" للتهجمات السابقة على الثقافة الشعبية، من خلال المساعدة على تسهيل التمييز الشعبي داخل وعبر نطاق الثقافة الشعبية نفسها. وبدلاً من القلق بشأن "آثار" الثقافة الشعبية، "يجب أن نسعى إلى تدريب جمهور أكثر تطلباً" (٣٥). والجمهور الأكثر تطلباً، وفق هول ووانيل، هو الجمهور الذي يفضل موسيقا الجاز على موسيقا البوب،

ويفضل مايلز ديفيس على ليراس، وفرانك سيناترا على آدم فيث، والأفلام البولندية على الاتجاه السائد في هوليوود، وفيلم السنة الأخيرة في مارينباد على فيلم جنوب المحيط الهادئ؛ ويعلم بالحدس والغريزة أن الثقافة العالية ("شكسبير، وديكنز، ولورنس") عادة ما تكون الأفضل دائماً. إنهما يأخذان من كليمنت غرينبرغ (الذي أخذ بدوره من ثيودور أدورنو) فكرة أن الثقافة الجماهيرية على الدوام "مهضومة مسبقاً" (إن استجاباتنا محددة سلفاً بدلاً من أن تكون نتيجة تفاعل حقيقي مع النص أو الممارسة)، ويستخدمان الفكرة على أنها وسيلة ليست فقط لتمييز الثقافة الشعبية الجيدة من السيئة، بل للإشارة إلى أنه يمكن تطبيقها أيضاً على أمثلة من الثقافة العالية: "النقطة المهمة بشأن تعريف كهذا [عدّ الثقافة "مهضومة مسبقاً"] هو أنها تتقاطع مع الفوارق المألوفة. وينطبق ذلك على الأفلام ولكن ليس كلها، وعلى بعض برامج التلفاز ولكن ليس كلها. ويغطي شرائح الثقافة التقليدية إضافة إلى شرائح الثقافة الشعبية" (٣٦).

وتؤدي مقاربتها هذه إلى رفض إستراتيجيتين تعليميتين شائعتين، غالباً ما يُصادفان عند إدخال الثقافة الشعبية في الفصل الدراسي. الأولى، هي الاستراتيجية الدفاعية التي تقدم الثقافة الشعبية من أجل الحكم عليها بأنها ثقافة من الدرجة الثانية. والثانية، هي الإستراتيجية "الانتهازية" التي تضم الأذواق الشعبية للطلاب على أمل أن يقودهم ذلك في النهاية إلى أشياء أفضل. ويؤكدان أنه "لا يوجد أي رد حقيقي في كلتا الحالتين، ولا يوجد أي أساس لإصدار أحكام حقيقية" (٣٧). ولن تؤدي أي منهما إلى ما يصران على أنه ضروري، وهو "التدريب على التمييز" (المرجع نفسه). وهذا ليس (لتكرار

نقطة سبق ذكرها) التمييز الكلاسيكي للفيزية؛ أي الدفاع عن الثقافة العالية "الجيدة" في مقابل تجاوزات الثقافة الشعبية "السيئة"، بل التمييز داخل وليس فقط ضد الثقافة الشعبية: غربلة "الجيد" من الثقافة الشعبية عن "السيء" منها. ولكن على الرغم من أنها لا يؤمنان بتقديم نصوص الثقافة الشعبية وممارساتها في التعليم "كخطوات ارتكاز في تسلسل هرمي من الذوق" يؤدي في النهاية إلى ثقافة حقيقية،^(٣٩) وما زالا يصران (كما يفعل هوغارت وويليامز) على أن هناك اختلافاً صريحاً أساسياً - اختلافاً في القيمة - بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية. ومع ذلك، فإن الاختلاف ليس بالضرورة مسألة تفوق / دونية؛ بل إنه يتعلق أكثر بأنواع مختلفة من الرضا: فليس من المفيد أن نقول إن موسيقا كول بورتر أدنى من موسيقا بيتهوفن. إن موسيقا بورتر وبيتهوفن ليستا ذات قيمة متساوية، لكن بورتر لم يكن يقوم بمحاولة فاشلة لتأليف موسيقا مماثلة لموسيقا بيتهوفن (٣٩).

إن التمييز بين العبارتين: "ليس غير متساو" و"لكنه ذو قيمة مختلفة"، هو تمييز يصعب إدراكه للغاية. ويبدو أن ما يوحي به هو أنه يجب أن نحكم على النصوص والممارسات من خلال شروطها الخاصة: "التعرف إلى الأهداف المختلفة... تقييم الإنجازات المتنوعة مع حدود محددة" (٣٨). سوف تتيح استراتيجية كهذه التمييز بين نطاق كامل من النشاط الثقافي وتمنع الغيتو الدفاعي للثقافة العالية في مقابل البقية. ومع أنها يقران "بالدين الهائل" الذي يدينان به لـ "رواد" الليفيزية، ويقبلان إلى حد ما وجهة نظر الليفيزيين بشأن الثقافة العضوية في الماضي (المعدلة بقراءة

وليام موريس)، لكنهما مع ذلك، في حركة اليسار الليفيزي الكلاسيكية، يرفضان النزعة المحافظة والتشاؤم في الليفيزية، ويصران، في مقابل الدعوات إلى "مقاومة أقلية مسلحة واعية" لثقافة الحاضر (كيو. دي. ليفيز)، على أنه "إذا أردنا إعادة خلق ثقافة شعبية حقيقية يجب أن نتحرى عن نقاط النمو داخل المجتمع الموجود حالياً" (٣٩). ويزعمان أيضاً أنه بتبني "موقف نقدي وتقويمي" (٤٦) وإدراك أنه "من الحماسة تقديم مزاعم كبيرة لهذه الثقافة الشعبية" (٤٠)، يكون من الممكن "قطع العلاقة مع التمييز الزائف... بين 'الجاد' و'الشعبي' وبين 'التسلية' و'القيم'" (٤٧).

وهذا يقود هول ووانيل إلى ما يمكن أن ندعوه الجزء الثاني من أطروحتهما، وهو ضرورة التعرف ضمن الثقافة الشعبية إلى فئة مميزة، يطلقان عليها اسم "الفن الشعبي". والفن الشعبي ليس فناً حاول وفشل في أن يكون فناً "حقيقياً"، بل هو فن يعمل ضمن الحدود الشعبية. وباستخدام الأفضل في مسرح المنوعات، وخاصة ماري لويد، كمثال (ولكن أيضاً مع التفكير في شارلي شابلن والـ غون شو وموسيقى الجاز)، فإنها يقدمان هذا التعريف:

على الرغم من الاحتفاظ بكثير من القواسم المشتركة مع الفن الفولكلوري، أصبح الفن الشعبي فناً فردياً موجوداً في ثقافة أدبية تجارية. وقد أنجزت عناصر "فولكلورية" معينة، مع أن الفنان قد حل محل الفنان

الفولكلوري المجهول، وكان "الأسلوب" هو أسلوب المؤدي وليس الأسلوب الجماهيري. وإن العلاقات هنا أكثر تعقيداً، لم يعد الناس فيها يخلقون الفن ببساطة من تحت، ومع ذلك فإن التفاعل بتوافق العرض مع الشعور، يعيد توطيد الألفة. ومع أن هذا الفن لم يعد نتاجاً مباشراً لـ "أسلوب حياة مجتمع عضوي"، وليس "من صنع الناس"، إلا أنه لا يزال فناً شعبياً للناس، بطريقة لا تنطبق على الفنون العالية (٥٩).

ووفق هذه المناقشة، فإن الثقافة الشعبية الجيدة ("الفن الشعبي") قادرة على إعادة توطيد العلاقة ("الألفة") التي كانت قد فقدت مع ظهور التصنيع والتمدن بين المؤدي والجمهور. وكما يشرحان:

إن الفن الشعبي... هو في الأساس فن تقليدي يصوغ من جديد - في صيغة مكثفة - القيم والمواقف المعروفة سلفاً؛ والذي يقيس ويعيد التأكيد، لكنه يجلب إلى هذا شيئاً من مفاجأة الفن إضافة إلى صدمة الاعتراف. وإن فناً كهذا يشترك مع الفن الفولكلوري في الاتصال الحقيقي بين الجمهور والمؤدي، لكنه يختلف عن الفن الفولكلوري في أنه فن فردي، فن لمؤدٍ معروف. وقد أصبح الجمهور كمجتمع محلي يعتمد على مهارات المؤدي، وعلى قوة الأسلوب الشخصي، للتعبير عن قيمه العامة وتفسير تجاربه (٦٦).

تتمثل إحدى مشكلات تمييزهما بين الفن والفن الشعبي في أنه يعتمد في وضوحه على الفن كـ "مفاجأة"، ولكن هذا الفن هو الفن المحدد في المصطلحات الحديثة. فقبل الثورة الحديثة في الفن، كان يمكن لكل شيء

منسوب هنا للفن الشعبي أن يُنسب بالقدر نفسه للفن عموماً. وثمة تمييز إضافي يحددانه ليشمل "الفن الجماهيري"، فهناك فن شعبي (جيد وسيء)، وهناك فن (جيد وأقل جودة)، وهناك فن جماهيري. إن الفن الجماهيري هو نسخة "فاسدة" من الفن الشعبي؛ ويتبينان هنا من دون تمحيص الانتقادات المعيارية المُعدة للثقافة الجماهيرية؛ إنها صيغة هروب، لا قيمة لها من الناحية الجمالية، ولا من الناحية العاطفية.

وبدلاً من مواجهة النقد الذي تتعرض له الثقافة الجماهيرية، كانا يسعيان إلى منح امتياز لبعض نصوص وممارسات الثقافة الشعبية وبالتالي حمايتها من الإدانة التي يقوم بها منتقدو الثقافة الجماهيرية. ومن أجل تحقيق ذلك، فإنها يُدخلان فئة جديدة - هي فئة الفنون الشعبية. فالفن الشعبي هو ثقافة جماهيرية قد سمت فوق أصولها. وعلى عكس "الأفلام المتوسطة أو موسيقا البوب [التي] هي فن جماهيري معالج"، فالفن الشعبي، على سبيل المثال، هو "السينما الأفضل"، و"موسيقا الجاز الأكثر تقدماً" (٧٨). ويزعمان أنه "بمجرد أن يجري التمييز بين الفن الشعبي والفن الجماهيري، نجد أننا قد تجاوزنا التعميمات الفظة بشأن "الثقافة الجماهيرية"، وواجهنا المجموعة الكاملة من المواد التي تقدمها وسائل الإعلام" (المرجع نفسه).

ينصب التركيز الرئيس لكتاب الفنون الشعبية على الصفات النصية للثقافة الشعبية. ومع ذلك، عندما ينتقل هول ووانيل إلى مسائل حول ثقافة الشباب، يجدان أن مناقشة التفاعل بين النص والجمهور ضرورية. وإضافة إلى ذلك، فهما يدركان أنه، من أجل تحقيق العدالة الكاملة لهذه العلاقة، يجب عليهما تضمين جوانب أخرى من حياة المراهقين: "العمل، والسياسة،

والعلاقة مع العائلة، والمعتقدات الاجتماعية والأخلاقية، وما إلى ذلك" (٢٦٩). وهذا بالطبع يدعو إلى السؤال لماذا هذا ليس ضرورياً أيضاً عند مناقشة جوانب أخرى من الثقافة الشعبية. إن ثقافة موسيقا البوب - الأغاني، والمجلات، والحفلات الموسيقية، والمهرجانات، والقصص المصورة الهزلية، والمقابلات مع نجوم البوب، والأفلام وما إلى ذلك - تساعد على ترسيخ الشعور بالهوية بين الشباب:

إن الثقافة التي يوفرها سوق الترفيه التجاري... تلعب دوراً حاسماً. فهي تعكس صورة المواقف والمشاعر الموجودة هناك سلفاً، وفي الوقت نفسه توفر مجالاً تعبيرياً ومجموعة من الرموز التي يمكن عبرها إبراز هذه المواقف (٢٧٦).

وإضافة إلى ذلك، فإن أغاني البوب:

تعكس صعوبات المراهقين في التعامل مع كتلة المشكلات العاطفية والجنسية المتشابكة، وتستحضر الحاجة إلى تجربة الحياة على نحو مباشر ومكثف، وتعبّر عن الدافع للأمن في عالم عاطفي ملتبس ومتقلب. وتعني حقيقة إنتاجها للسوق التجاري أن الأغاني والإطارات الموسيقية تفتقر إلى أصالة معينة. ومع ذلك، فإنها تصور المشاعر الأصيلة بطريقة مسرحية، وتعبّر بوضوح عن المعضلة العاطفية للمراهقين (٢٨٠).

تعرض موسيقا البوب نوعاً من الواقعية العاطفية؛ الشبان والشابات "يتماثلون مع هذه التمثيلات الجماعية... ويستخدمونها كروايات خيالية إرشادية. وإن مثل هذه الروايات الخيالية الرمزية هي الفولكلور، الذي

يقوم المراهق - جزئياً - عبره بتشكيل وتكوين صورته الذهنية عن العالم" (٢٨١). ويجدد هول ووانيل أيضاً الطريقة التي يستخدم بها المراهقون أساليب معينة في التحدث، وأماكن معينة للذهاب إليها، وطرائق معينة للرقص، وطرائق معينة لارتداء الملابس، وذلك لترسيخ المسافة من عالم البالغين. وهما على سبيل المثال يصفان نمط اللباس بأنه "فن شعبي بسيط... يستخدم للتعبير عن بعض المواقف المعاصرة... على سبيل المثال: تيار قوي من عدم الانسجام الاجتماعي والتمرد" (٢٨٢). وقد بلغ هذا المجال من البحث إثارة الكامل في العمل الذي قام به مركز الدراسات الثقافية المعاصرة إبان سبعينيات القرن العشرين، تحت إشراف هول نفسه. ولكن هنا يتردد هول ووانيل من القوة الكاملة للإمكانات التي فتحتها استفساراتهما؛ قلقين من أن "النسبوية الراكدة... الأنثروبولوجية"، مع تركيزها على وظيفة ثقافة موسيقا البوب، سوف تمنعها من طرح أسئلة عن القيمة والجودة، بشأن الإعجابات ("هل هذه الإعجابات كافية؟") والاحتياجات ("هل الاحتياجات صحية؟") والذوق ("ربما يمكن توسيع مجال الأذواق") (٢٩٦).

لقد سلّمنا، في مناقشتها لثقافة موسيقا البوب، بأن الادعاء الذي مفاده أن "صورة الشباب كأبرياء مستغلين" من قبل صناعة موسيقا البوب هو ادعاء "مبالغ فيه" (المرجع نفسه). وفي مقابل ذلك، يقولان إنه غالباً ما يكون هناك تعارض بين الاستخدام المعد لنص، أو لسلعة حولها الجمهور إلى نص (انظر مناقشة الاختلاف في الفصل الثاني عشر)، وبين

استخدام المنتجين المقصود. وقد راقبا بشكل دقيق، "هذا التعارض الذي يُلاحظ على نحو خاص في مجال الترفيه للمراهقين... [على الرغم من] أنه مشترك إلى حدٍّ ما لكامل منطقة الترفيه الجماهيري في محيط تجاري" (٢٧٠). وإن إدراك التعارض المحتمل بين السلع واستخداماتها قد قاد هول ووانيل إلى صياغة مشابهة على نحو لافت لتخصيص الدراسات الثقافية (بقيادة هول نفسه) لمفهوم غرامشي للهيمنة (انظر الفصل الرابع): "إن ثقافة المراهقين هي مزيج متناقض من الأصيل والمصنّع؛ إنها مساحة للتعبير عن الذات فيما يتعلق بالشباب، ومورد مريح فيما يتعلق بمقدمي الخدمات التجارية" (٢٧٦).

وكما لاحظنا سابقاً، يقارن هول ووانيل موسيقا البوب على نحو سلبي مع موسيقا الجاز. ويزعمان أن موسيقا الجاز "أغنى على نحو غير محدود... من الناحية الجمالية والعاطفية" (٣١١). وهما يزعمان أيضاً أن المقارنة "مجزية أكثر بكثير" من المقارنة المعتادة بين موسيقا البوب والموسيقا الكلاسيكية، حيث إن موسيقا الجاز وموسيقا البوب كلتاهما موسيقا شعبية. وفي ظل الظروف الحاضرة قد يكون كل هذا صحيحاً، ولكن ما هو الغرض النهائي من المقارنة؟ في حالة الموسيقا الكلاسيكية مقابل موسيقا البوب، إن الغرض دائماً هو إظهار تفاهة موسيقا البوب وقول شيء عن أولئك الذين يستمعون إليها. فهل في مقارنة هول ووانيل أي اختلاف جوهري؟ فيما يلي تبريرهما للمقارنة:

لا ينبغي أن تكون الغاية من وراء مقارنات كهذه مجرد إبعاد المراهقين عن أبطال جوك بوكس، بل تنبيههم إلى القيود الصارمة والجودة السريعة الزوال للموسيقا التي تهيمن عليها الأنماط المتبدلة، وتتوافق على نحو مباشر مع المعايير التي يضعها السوق التجاري. إنها توسيع حقيقي للإحساس والنطاق العاطفي الذي يجب أن نعمل من أجله - توسيع للأذواق قد يؤدي إلى زيادة المتعة. إن أسوأ ما يمكن أن نقوله عن موسيقا البوب، ليس أنها متبدلة، أو مؤذية من الناحية الأخلاقية، بل ببساطة أكثر هو أن معظمها ليس جيداً بما فيه الكفاية (٣١١-١٢).

بغض النظر عن الإيحاء النظري لكثير من تحليلاتها (لا سيما تحديدهما لتناقضات ثقافة الشباب)، وبغض النظر عن احتجاجاتها بما يفيد العكس، فإن موقفهما من ثقافة موسيقا البوب لا يزال يتقدم بصعوبة لتحرير نفسه من القيود النظرية لليفيزية: يجب إقناع المراهقين بأن ذوقهم مستهجن، وأنه باستماعهم إلى موسيقا الجاز بدلاً من موسيقا البوب قد يكسرون القيود المفروضة عليهم والقيود المفروضة ذاتياً، ويوسعون من إحساسهم، ويعرّضون نطاقهم العاطفي؛ بل حتى ربما يزيدون من متعتهم. وفي النهاية، يبدو أن موقف هول ووانيل ينحرف قريباً جداً من إستراتيجية التدريس التي يدينانها بأنها "انتهازية"، حيث يبدو أنهما يقترحان ذلك لأن معظم طلاب المدارس لا يستطيعون الوصول - لأسباب متنوعة - إلى أفضل ما قد فُكر فيه وتم قوله، وبدلاً من ذلك، يمكن منحهم وسيلة وصول حيوية إلى أفضل ما قد فُكر فيه وتم قوله ضمن الفنون الشعبية في وسائل الإعلام

الجديدة: موسيقا الجاز والأفلام الجيدة سوف يعوضان عن غياب بيتهوفن
وشكسبير. كما يوضحان:

إن هذه العملية - الاستبعاد العملي لمجموعات وطبقات في المجتمع
من التقاليد الانتقائية لأفضل ما أنتج ويُنتج في الثقافة - ضارة على
وجه الخصوص في المجتمع الديمقراطي، وتنطبق على كل من الأنماط
التقليدية والجديدة للفن الراقي. ومع ذلك، فإن وجود هذه المشكلة في حد
ذاته يجعل الأمر أكثر أهمية حيث إن بعض وسائل الإعلام القادرة على
إيصال عمل من نوع جاد ومهم يجب أن تظل مفتوحة ومتاحة، وأن تكون
جودة العمل الشعبي الذي يُنقل هناك من أعلى مستوى ممكن، بشروطه
الخاصة (٧٥).

وهما يفتقران بشكل كبير عن الليفيزية في الدفاع عن التدريب على
الوعي النقدي، ليس كوسيلة للدفاع ضد الثقافة الشعبية، بل كوسيلة لتمييز
ما هو جيد مما هو سيئ في الثقافة الشعبية. إنها خطوة كان من شأنها أن
تؤدي إلى قطع حاسم مع الليفيزية عندما جرى الجمع بين أفكار هول
ووانيل وأفكار هوغارت وويليامز وطومسون، تحت راية الثقافوية في مركز
جامعة برمنغهام للدراسات الثقافية المعاصرة.

مركز الدراسات الثقافية المعاصرة

في مقدمة كتاب الثورة الطويلة، يتحسر ويليامز (١٩٦٥) على حقيقة
أنه "لا يوجد موضوع أكاديمي يمكن من خلاله متابعة الأسئلة التي

تهمني؛ وآمل أن يكون موجوداً في يوم من الأيام" (١٠). وبعد ثلاث سنين من نشر هذه التعليقات، أنشأ هوغارت مركز الدراسات الثقافية المعاصرة في جامعة برمنغهام. وفي المحاضرة الافتتاحية لإنشاء المركز بعنوان "مدارس اللغة الإنكليزية والمجتمع المعاصر"، يقول هوغارت (١٩٧٠): "من الصعب الاستماع إلى برنامج من أغاني البوب... دون الشعور بمزيج معقد من الانجذاب والنفور" (٢٥٨). وبمجرد أن بدأ عمل المركز انتقاله، كما يصفه مايكل غرين (٣) (١٩٩٦)، "من هوغارت إلى غرامشي" (٤٩)، ولا سيما تحت إدارة هول، نجد ظهور موقف مختلف جداً إزاء ثقافة موسيقا البوب، والثقافة الشعبية بشكل عام. ولم يجد العديد من الباحثين الذين تلوا هوغارت في المركز - وأنا من بينهم - موسيقا البوب مثيرة للاشمئزاز على الإطلاق؛ بل على العكس، وجدناها جذابة للغاية. وقد ركزنا على هوغارت آخر، أحد ناقدتي عملية أخذ ما يقال في ظاهره، وهو الناقد الذي اقترح إجراءات سوف يتردد صداها في النهاية عبر ممارسات قراءة الدراسات الثقافية:

علينا أن نحاول ونرى ما وراء العادات، إلى ما ترمز إليه تلك العادات، وأن نرى من ثنايا العبارات ما الذي تعنيه هذه العبارات حقاً (والذي قد يكون عكس العبارات نفسها)، وأن نكتشف الضغوط المختلفة للعاطفة وراء العبارات الاصطلاحية والشعائر الطقسية... [وأن نرى الطريقة] التي ترتبط بها المنشورات الجماهيرية مع المواقف المقبولة عموماً

[على سبيل المثال]، وكيف تغير هذه المواقف، وكيف تواجه مقاومة (١٩٩٠: ١٧-١٩).

يدرس علماء الثقافة النصوص والممارسات الثقافية من أجل إعادة تكوين أو إعادة بناء الخبرات والقيم، وما إلى ذلك - "بنية الشعور" لمجموعات أو طبقات معينة أو مجتمعات بأسرها، من أجل فهم أفضل لحياة أولئك الذين عاشوا الثقافة. وبطرائق مختلفة، إن مثال هوغارت، والتعريف الاجتماعي للثقافة الذي قدمه ويليامز، وعمل الإنقاذ التاريخي الذي قام به طومسون، والامتداد الديمقراطي للفيزية من قبل هول ووانيل - كل إسهام نوقش هنا يحاول أن يبرهن أن الثقافة الشعبية (المعروفة بأنها الثقافة الحية للرجال والنساء العاديين) تستحق الدراسة. وعلى أساس هذه الافتراضات وغيرها من افتراضات الثقافة، التي انتقلت عبر تقاليد اللغة الإنكليزية وعلم الاجتماع والتاريخ، بدأت الدراسات الثقافية البريطانية. ومع ذلك، سرعان ما أدى البحث في المركز إلى جعل الثقافة في علاقات معقدة وفي الغالب متضاربة ومتنازعة مع واردات البنيوية الفرنسية (انظر الفصل السادس)، ما أدى بدوره إلى إدخال المقاربتين في حوار نقدي مع التطورات في "الماركسية الغربية"، ولا سيما عمل لويس ألتوسير وأنطونيو غرامشي (انظر الفصل الرابع). ومن هذا المزيج المعقد والنقدي ولد حقل "ما بعد التخصصات" في الدراسات الثقافية البريطانية.

١. للاطلاع على مثال ممتاز آخر عن "التاريخ من تحت"، راجع تشونسي (١٩٩٤).
وكما يشرح تشونسي: "كما يوحى تركيزي على تنظيم النوع الاجتماعي على مستوى الشارع، فإن إحدى الحجج الأساسية الأخرى لهذا الكتاب هي أن قصص المثلية الجنسية - والجنس والميول الجنسية عموماً - قد عانت من المغالاة في الاتكال على حديث النخبة. لقد ابتكرت العناصر الأقوى في المجتمع الأمريكي الخرائط الرسمية للثقافة. ... وفي حين يؤدي هذا الكتاب تلك الخرائط حقها، فإنه أكثر اهتماماً بإعادة بناء الخرائط التي رسمت العادات اليومية خطوطها في شوارع المدينة، والمسارات التي وجهت ممارسات البشر حتى لو لم تُنشر أو يُضفى الطابع الرسمي عليها. ... يسعى هذا الكتاب إلى تحليل الوصف المتغير للمثلية الجنسية في الثقافة الشعبية والممارسات والديناميات الاجتماعية على مستوى الشارع التي كونت الطرائق التي صُنِّف بها المثليون جنسياً من الرجال الناشطين، وفهموا أنفسهم وتفاعلهم مع الآخرين" (٢٦-٧).

٢. أتذكر مدرساً في المدرسة شجعنا على إحضار تسجيلات فرق البيتلز، وديلان، وستونز، التي نمتلكها، إلى دروس الموسيقى. وكان الدرس ينتهي دائماً بنفس الطريقة (كما هو الحال مع ليبرالته) - يحاول إقناعنا بالخطأ الأساسي في ذوقنا الموسيقي كمراهقين.

٣. توفي مايكل في كانون الأول عام ٢٠١٠. وكان مشرفاً عليّ في مركز الدراسات الثقافية المعاصرة، جامعة برمنغهام. وقد كان إسهامه في تطوري الأكاديمي (في مركز الدراسات الثقافية المعاصرة وما بعده) هائلاً؛ لم أستطع أن أشكره بما فيه الكفاية.

قراءات إضافية

ستوري، جون (محرر)، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة، هارلو: بيرسون إديوكيشن، ٢٠٠٩. إنه الكتاب المرافق للطبعة السابقة من هذا الكتاب. ومن المقرر نشر طبعة خامسة محدثة بالكامل وتحتوي على قراءات إضافية في عام ٢٠١٨. كما أن موقع الويب التفاعلي (—) متاح، ويحتوي على موارد مساعدة للطلاب ومسرد مصطلحات لكل فصل.

تشامبرز، إيان، الثقافة الشعبية: تجربة متروبوليتان، لندن: روتلج، ١٩٨٦. مسح مثير للاهتمام ومستنير - من منظور الثقافية في الغالب - لظهور الثقافة الشعبية الحضرية منذ ثمانينيات القرن التاسع عشر.

كلارك، جون، وتشاس كريشر، وريتشارد جونسون (محررون)، ثقافة الطبقة العاملة: دراسات في التاريخ والنظرية، لندن: هاتشينسون، ١٩٧٩. بعض المقالات الجيدة من منظور ثقافي. انظر على نحو خاص مقالة ريتشارد جونسون "الإشكاليات الثلاث: عناصر نظرية ثقافة الطبقة العاملة".

إيغلتن، تيري (محرر)، ريموند ويليامز: وجهات نظر نقدية، كامبريدج: بوليتي برس، ١٩٨٩. مقالات في التقدير النقدي لعمل ريموند ويليامز.

هول، ستيوارت، وطوني جيفرسون (محرران)، المقاومة بالطقوس، لندن: هاتشينسون، ١٩٧٦. الرواية الأساسية عن الثقافات الفرعية للشباب الصادرة عن مركز الدراسات الثقافية المعاصرة. يقدم الفصل الأول بياناً كلاسيكياً لرواية مركز الدراسات الثقافية المعاصرة عن الثقافة.

هول، ستيوارت، ودوروثي هوبسون، وأندرو لو، وبول ويليس (محررون)، الثقافة، ووسائل الإعلام، واللغة، لندن: هاتشينسون، ١٩٨٠. مجموعة مختارة من المقالات تغطي تقريباً أول عشر سنين من الأعمال المنشورة لـ مركز الدراسات الثقافية المعاصرة. انظر على وجه الخصوص الفصل الأول، الوصف المهم لـ ستيوارت هول حول التطور النظري للعمل في مركز الدراسات الثقافية المعاصرة: "الدراسات الثقافية والمركز: بعض الإشكاليات والمشكلات".

جونز، بول، علم اجتماع الثقافة عند ريموند ويليامز: إعادة بناء نقدية، باسينغستوك: بالغريف، ٢٠٠٤. رواية مثيرة للاهتمام، ولكن إصرارها المستمر على الزعم أن ويليامز مختص في علم الاجتماع يشوه مكانه في الدراسات الثقافية.

كي، هارفي، ج. وكيت ماك ليلان (محرران)، إي. ب. طومسون: وجهات نظر نقدية، أكسفورد: بوليتي برس، ١٩٩٠. مجموعة من المقالات النقدية عن جوانب مختلفة من إسهام طومسون في دراسة التاريخ؛ وفيها بعض الإشارات المفيدة إلى كتاب صنع الطبقة العاملة الإنكليزية.

أوكونور، آلان (محرر)، ريموند ويليامز: الكتابة، والثقافة، والسياسة، أكسفورد: بازل بلاكويل، ١٩٨٩. يقدم مسحاً نقدياً لعمل ويليامز. قائمة مراجع ممتازة.

٤ - الماركسيات

الماركسية الكلاسيكية

الماركسية هي مجموعة من الأعمال المشاكسة والمثيرة للجدل، ولكنها أيضاً أكثر من ذلك: إنها مجموعة من النظريات الثورية الهادفة إلى تغيير العالم. ووفق قول ماركس الشهير (١٩٧٦ ب): "لقد فسّر الفلاسفة العالم فقط، وبطرائق متنوعة؛ لكن المطلوب هو تغييره" (٦٥). وهذا ما يجعل التحليل الماركسي سياسياً بطريقة محددة تماماً. ولكن هذا لا يعني أن الطرائق والمقاربات الأخرى غير سياسية؛ بل على العكس، تصر الماركسية على أنها في نهاية المطاف جميعها سياسية. وكما قال الناقد الثقافي الماركسي الأمريكي فريدريك جيمسون (١٩٨١)، "إن المنظور السياسي [هو] الأفق المطلق لكل قراءة وكل تفسير" (١٧).

تصر المقاربة الماركسية للثقافة على وجوب تحليل النصوص والممارسات استناداً إلى ظروف إنتاجها التاريخية (وفي بعض الروايات، استناداً إلى الظروف المتغيرة لاستهلاكها وتلقيها). وإن ما يجعل المنهجية الماركسية مختلفة عن المقاربات "التاريخية" الأخرى للثقافة هو التصور الماركسي للتاريخ. وإن الرواية الأكثر احتمالاً عن المقاربة الماركسية للتاريخ موجودة في تقديم ومقدمة كتاب إسهام في نقد الاقتصاد السياسي. إذ يوجز ماركس في هذا الكتاب رواية "القاعدة / البنية الفوقية" المشهورة حالياً عن التطور الاجتماعي والتاريخي. لقد ناقشت في الفصل الأول هذه الصيغة بإيجاز فيما يتصل بمفاهيم الأيديولوجيا المختلفة. وسأشرح الآن تلك الصيغة بمزيد

من التفصيل وأبين كيف يمكن استخدامها لفهم "المحددات" التي تؤثر في إنتاج الثقافة الشعبية واستهلاكها.

يحاول ماركس أن يبرهن على أن كل حقبة مهمة في التاريخ مبنية حول "نمط إنتاج" معين؛ أي الطريقة التي يُنظَّم بها المجتمع (عبيد، إقطاعيون، رأسماليون) لإنتاج المواد الضرورية للحياة - الغذاء، والمأوى، وما إلى ذلك. وبوجه عام، فإن كل نمط من أنماط الإنتاج يُنتج: (i) طرائق محددة للحصول على ضروريات الحياة؛ و(ii) علاقات اجتماعية محددة بين العمال وأولئك الذين يتحكمون في نمط الإنتاج؛ و(iii) مؤسسات اجتماعية محددة (بما في ذلك المؤسسات الثقافية). ويكمن في قلب هذا التحليل، الادعاء بأن الكيفية التي يُنتج بها المجتمع وسائل وجوده ("نمط الإنتاج" الخاص به) تحدد في النهاية الوجه السياسي والاجتماعي والثقافي لذلك المجتمع وتطوره المحتمل في المستقبل. وكما يوضح ماركس: "إن نمط إنتاج الحياة المادية يكيّف عملية الحياة الاجتماعية والسياسية والفكرية عموماً" (١٩٧٦ أ: ٣). ويستند هذا الادعاء إلى افتراضات معينة حول العلاقة بين "القاعدة" و"البنية الفوقية". وتقوم على أساس هذه العلاقة - بين "القاعدة" و"البنية الفوقية" - الرواية الماركسية الكلاسيكية عن بقايا الثقافة.

تتكون "القاعدة" من مزيج من "قوى الإنتاج" و"علاقات الإنتاج". إذ تشير قوى الإنتاج إلى المواد الخام والأدوات والتكنولوجيا والعمال

ومهاراتهم، وما إلى ذلك؛ وتشير علاقات الإنتاج إلى العلاقات الطبقيّة للمنخرطين في الإنتاج. أي إن كل نمط من أنماط الإنتاج، إضافة إلى كونه مختلفاً من حيث أساسه في الإنتاج الزراعي أو الصناعي مثلاً، يختلف أيضاً من حيث أنه يُنتج علاقات إنتاج معينة: يُنتج نمط الرقيق علاقات السيد /العبد؛ ويُنتج النمط الإقطاعي علاقات مالك الأرض / الفلاح؛ ويُنتج النمط الرأسمالي علاقات البرجوازية / الطبقة الكادحة. وبهذا المعنى، يُحدّد موقع الفرد الطبقي من خلال علاقته بنمط الإنتاج.

تتكون "البنية الفوقية" (التي تتطور بالاشتراك مع نمط معين من الإنتاج) من مؤسسات (سياسية، وقانونية، وتعليمية، وثقافية، وما إلى ذلك)، ومن أوجه محددة من الوعي الاجتماعي متولدة عن هذه المؤسسات (سياسية، ودينية، وأخلاقية، وفلسفية، وجمالية، وثقافية، وما إلى ذلك). وإن العلاقة بين القاعدة والبنية الفوقية هي علاقة ذات شقين؛ فمن ناحية، إن البنية الفوقية تضيف الشرعية على القاعدة وتفصح عن هويتها؛ ومن الناحية الأخرى، يُقال: إن القاعدة "تكيّف" أو "ترسم" حدود المحتوى وشكل البنية الفوقية. ويمكن فهم هذه العلاقة بمجموعة مختلفة من الطرائق. فيمكن النظر إليها بأنها علاقة آلية ("حتمية اقتصادية") بين السبب والنتيجة: ما يحدث في البنية الفوقية هو نتيجة انعكاسية لما يحدث في القاعدة. وغالباً ما يؤدي هذا إلى "نظرية الانعكاس" الماركسية الدارجة للثقافة، والتي يجري فيها قراءة سياسة النص (أو الممارسة) بعيداً عن الظروف المادية لإنتاجه أو نُخْتزل إليها. ويمكن أيضاً النظر إلى العلاقة بأنها

وضع للحدود، وتوفير إطار معين يكون فيه بعض التطورات محتملاً وبعضها الآخر غير مرجح. ومهما نظرنا إلى العلاقة، فلن نفهمها تماماً إذا اختصرنا القاعدة إلى وحدة اقتصادية ضخمة (مؤسسة اقتصادية ثابتة) ونسينا أن القاعدة من وجهة نظر ماركس تشمل أيضاً العلاقات الاجتماعية والصراعات الطبقيّة.

بعد وفاة ماركس عام ١٨٨٣، وجد صديقه وشريكه فريدريك إنجلز نفسه مضطراً لأن يشرح - بسلسلة من الرسائل - كثيراً من التفاصيل الدقيقة للماركسية إلى الماركسيين الأقل خبرة، الذين هددوا باختصارها إلى وجه من أوجه الحتمية الاقتصادية عبر حماسهم الثوري. وفيما يلي جزء من رسالته الشهيرة إلى جوزيف بلوخ:

وفق المفهوم المادي للتاريخ [الماركسية]، فإن العنصر المحدد النهائي في التاريخ هو إنتاج الحياة الحقيقية وإعادة إنتاجها. ولم أؤكد أنا أو ماركس أكثر من هذا. ولذلك، إذا قام شخص ما بتحريف هذا إلى القول إن العامل الاقتصادي هو العامل المحدد الوحيد، فهو يحول هذه النظرية إلى عبارة مجردة سخيفة لا معنى لها. إن الوضع الاقتصادي هو الأساس، ولكن المكونات المختلفة للبنية الفوقية... تمارس تأثيرها أيضاً في مجرى الصراعات التاريخية، وتحدد ماهيتها في كثير من الحالات... إننا نصنع تاريخنا، ولكن قبل كل شيء، نصنعه في ظل افتراضات وظروف محددة للغاية. وبين تلك الافتراضات والظروف، تكون الافتراضات والظروف الاقتصادية هي الحاسمة في نهاية المطاف. ولكن الافتراضات والظروف السياسية وما إلى

ذلك، لا بل حتى التقاليد التي تسكن في العقول البشرية، تؤدي دوراً أيضاً، وإن كان دوراً غير حاسم (٢٠٠٩: ٦١).

إن ما يدّعيه إنجلز هو أن القاعدة تُنتج بيئة البنية الفوقية (هذه البيئة وليست تلك)، ولكن ماهية النشاط الذي يحدث هناك؛ لا يُحدّد فقط من خلال حقيقة أن البيئة قد أُنتجت وأُعيد إنتاجها بوساطة القاعدة (مع أن هذا يرسم الحدود بوضوح ويؤثر في النتائج)، وإنما من خلال تفاعل المؤسسات والمشاركين الذين يشغلون هذه البيئة. ولذلك، مع أن النصوص والممارسات ليست "القوة الأساسية" في التاريخ على الإطلاق، فإنها يمكن أن تكون عناصر فاعلة في التغيير التاريخي أو خادمة للاستقرار الاجتماعي.

إن مناقشة وجيزة للأيدولوجيا يجب أن تجعل العلاقة بين القاعدة والبنية الفوقية أكثر وضوحاً. يدعي ماركس وإنجلز (٢٠٠٩) أن "أفكار الطبقة المسيطرة في كل عصر هي الأفكار المسيطرة، أي إن الطبقة التي تكون القوة المادية المسيطرة في المجتمع، هي في الوقت نفسه قوة المجتمع الفكرية المسيطرة" (٥٨). ويعنيان بهذا أن الطبقة المهيمنة، اعتماداً على ملكيتها لوسائل الإنتاج المادي (نمط الإنتاج) وسيطرتها عليها، تضمن فعلياً امتلاك السيطرة على وسائل الإنتاج الفكري. ولكن هذا لا يعني أن أفكار الطبقة المسيطرة تُفرض ببساطة على الطبقات الخاضعة. فالطبقة المسيطرة "مرغمة... في سبيل تصوير مصلحتها بأنها المصلحة المشتركة لجميع أفراد المجتمع... أن تعطي أفكارها صبغة العمومية، وتعرضها وكأنها الأفكار

العقلانية الوحيدة الصالحة على نحو شامل" (٥٩). وما لم نشمل كلتا الصيغتين (الأفكار المسيطرة والإرغام، ولا سيما الطريقة التي تصف الثانية بها الأولى)، فإننا نصل إلى فكرة عامة للسلطة مبسطة للغاية: فكرة عامة يُستبدل فيها الصراع الطبقي بالسيطرة الاجتماعية؛ إذ تكون السلطة مجرد شيء مفروض وليس شيئاً يجب على الرجال والنساء أن يكافحوا من أجله. وإبان مراحل التحول الاجتماعي، يصبح الصراع الأيديولوجي مألوفاً: كما يشير ماركس (١٩٧٦ أ)، فإنه في "الصيغ الأيديولوجية" للبنية الفوقية (التي تشمل نصوص الثقافة الشعبية وممارساتها) يصبح الرجال والنساء واعين... للصراع ويقاثلون لحسمه" (٤).

تصر المقاربة الماركسية الكلاسيكية للثقافة الشعبية قبل كل شيء آخر على أنه في سبيل فهم وشرح نص (أو ممارسة)، يجب أن يُوضع دوماً في المرحلة التاريخية لإنتاجه، وأن يُجَلَّل وفق الظروف التاريخية التي أنتجته. وهنا تكمن بعض المخاطر؛ فقد تُختزل الظروف التاريخية ب نمط الإنتاج، وتصبح البنية الفوقية انعكاساً سلبياً للقاعدة. ومن الأهمية بمكان، كما يحذر إنجلز وماركس، وكما يوضح طومسون (انظر الفصل الثالث)، أن يبقى في المشهد الجدلية الدقيقة بين "الوكالة" و"البنية". فعلى سبيل المثال، إن تحليلاً كاملاً لمسرح أحداث ميلودراما كواحدة من الصناعات الثقافية الأولى في مرحلة القرن التاسع عشر، يجب عليه أن يركز في وقت واحد على كل من: التغيرات في نمط الإنتاج، التي جعلت جمهور مسرح أحداث الميلودراما احتمالاً، والتقاليد المسرحية التي ولّدت نمطه. وينطبق الشيء نفسه أيضاً

على التحليل الكامل لمسرح المنوعات (صناعة ثقافية مبكرة أخرى). ومع أنه يجب ألا يتم اختزال الأداء في أي من الحالتين بالتغيرات في القوى المادية للإنتاج، فإن ما يجب الإصرار عليه هو أن التحليل الكامل للميلودراما المسرحية أو لمسرح المنوعات لن يكون ممكناً دون الرجوع إلى التغيرات في حضور المسرح الناتجة عن التغيرات في نمط الإنتاج. ويحتاج التحليل الماركسي بأن هذه التغيرات هي التي أنتجت في نهاية المطاف الظروف التي مكنت من أداء مسرحية مثل ماي بول وشريكى جو (١) ومكنت من ظهور ممثلة في مسرح المنوعات مثل ماري لويد ونجاحها. وبهذه الطريقة، سوف يصير التحليل الماركسي على أن هناك مع ذلك، وإن كان على نحو غير مباشر، علاقة حقيقية وأساسية في نهاية المطاف بين ظهور الميلودراما المسرحية ومسرح المنوعات والتغيرات التي حدثت في نمط الإنتاج الرأسمالي. وقد قدمت مناقشة مماثلة حول اختراع عيد الميلاد الإنكليزي "التقليدي" في القرن التاسع عشر (ستوري، ٢٠٠٨، ٢٠١٠، ٢٠١٦).

ماركسية وليام موريس الإنكليزية

إن وليام موريس، وفق إي. ب. طومسون (١٩٧٦)، هو أول ماركسي إنكليزي. فمع أنه كان معروفاً كمصمم وشاعر، إلا أنه كان أيضاً في حياته اللاحقة اشتراكياً ثورياً. وقد انضم إلى أول حزب ماركسي بريطاني "الاتحاد الديمقراطي" عام ١٨٨٣. وكوّن في العام التالي "الرابطة الاشتراكية" (كانت إيلانور ماركس، الابنة الصغرى لكارل ماركس، من

الأعضاء الآخرين المؤسسين لهذه الرابطة). وكان التزامه بالقضية كاملاً، وشارك في جميع جوانب عملها، بدءاً من الحملات السياسية وصولاً إلى تحرير جريدتها ذا كومون ويل. إن إسهام موريس في الفكر الماركسي واسع النطاق، وسوف أناقش هنا جانباً واحداً فقط من جوانب إسهامه، وهو نقده للمجتمع الرأسمالي من حيث الفن وتحويل الملكية، وكيف يقدم هذا تعليقاً ضمنياً على ماهية الثقافة الشعبية.

رأى موريس، على غرار ماركس وإنجلز، أن العمل الإبداعي ليس مجرد نشاط للاستمتاع به أو تجنبه: إنه جزء أساسي من الأمور التي تجعلنا بشراً. وإن الرأسمالية الصناعية، بتكراريتها، وساعاتها الطويلة، وإنكارها للإبداع، تُؤلِّد ما دعاه ماركس بالنفور من العمل. وكما أوضح ماركس، فإن العامل "لا يجد نفسه في عمله... ولا يطور طاقة جسدية وعقلية بحرية، ولكنه يُستنفد جسدياً ويتخلف عقلياً" (١٩٦٣: ١٧٧). ويتفقم هذا الوضع نتيجة واقع أن العمل "ليس إشباعاً لحاجة، ولكنه مجرد وسيلة لتلبية احتياجات أخرى" (١٧٧؛ التشديد الأصلي). وإن افتقار القدرة إلى أن تجد نفسها (أي، تُعبّر عن إبداعها الطبيعي) في عملها، يجبرها على أن تبحث عن نفسها خارج عملها. "لذلك يشعر العامل وكأنه في بيته فقط في أثناء وقت فراغه، في حين عندما يكون في العمل يشعر أنه بلا مأوى" (١٧٧). وبعبارة أخرى، هي تعمل على كسب المال للتعبير عن إبداعها الطبيعي (الذي حرمت منه في العمل الصناعي) في أنماط الاستهلاك (انظر ستوري ٢٠١٧).

ويُنظر إلى صنع الفن، استناداً إلى هذا التحليل، بأنه نموذج مثالي للكيفية التي يجب أداء العمل وفقها. وعلى هذا النحو، فإن تعريف موريس للفن ليس تعريفاً ضيقاً - على سبيل المثال - كالتعريف المستخدم في الصيغ التقليدية لتاريخ الفن؛ فهو وفق موريس يشمل جميع الإنتاج البشري الإبداعي. "وإنني أستخدم كلمة فن بمعنى أوسع مما هو مستخدم عادة. ... ووفق الاشتراكي، فإن المنزل، أو السكين، أو الكوب، أو المحرك البخاري، أو ... أي شيء مصنوع بواسطة الإنسان وله شكل، يجب أن يكون إما عملاً فنياً وإما مدمراً للفن" (١٩٧٩: ٨٤). وفي نهاية المطاف، إن الفن وفق موريس هو "التعبير عن المتعة في النشاط البشري للإنتاج" (٨٤). وفي ظل ظروف الرأسمالية الصناعية، "التي تأسست على العمل المفتقر إلى الفن أو المكروه من الجزء الأكبر من الأيدي العاملة" (٨٥)، يمكن للفنان فقط تحقيق مثل هذه المتعة. ويتمثل جزء أساسي من وعد الاشتراكية بأنها سوف توسع هذه المتعة لتشمل البشرية جمعاء. وبرفض طرائق خط التجميع في الإنتاج ("الفوردية")^(١)، فإن العمل في ظل الاشتراكية سوف يستعمل "كامل الرجل لإنتاج قطعة من السلع، وليس أجزاء صغيرة من العديد من الرجال" (٨٧). لذلك، فإن الفن وفق موريس ليس إضافة زخرفية إلى الحياة اليومية؛ إنه جوهر ما يجعلنا بشراً بحق.

(١) الفوردية (Fordism) هي أساس النظم الاقتصادية والاجتماعية الحديثة في الإنتاج الضخم الصناعي للسلع الاستهلاكية، وسميت بهذا الاسم نسبة إلى هنري فورد. المترجم

في عالم غير منعزل من العلاقات الاجتماعية الشيوعية، يُعاد العامل إلى حالته السوية (أي إلى القدرة على التعبير عن إبداعه الطبيعي في عمله). وكما يفهم أشخاص مثل موريس، وماركس، وإنجلز هذا الأمر من منظور الفن الشعبي: "إن التركيز الحصري للمواهب الفنية لدى أفراد معينين، وقمعها لدى الجماهير العريضة المرتبطة بهذا الأمر، هو نتيجة لتقسيم العمل.... في المجتمع الشيوعي لا يوجد رسامون ولكن على أبعاد تقدير يوجد أشخاص ينخرطون في الرسم من بين أنشطة أخرى" (١٩٧٤: ١٠٩). وإن نهاية الرأسمالية تعني نهاية تقسيم العمل. "ففي المجتمع الشيوعي... لا يوجد أحد لديه مجال نشاط حصري، ويمكن لكل شخص أن يدرّب نفسه في أي فرع يرغب فيه... ما يجعل من الممكن أن أفعل شيئاً اليوم وشيئاً آخر غداً، فأقوم مثلاً بالصيد البري في الصباح، وصيد السمك بعد الظهر، وتربية الماشية في المساء، والانتقاد بعد العشاء، تماماً كما أحب، من دون أن أصبح صياداً، أو صياداً سمك، أو راعياً، أو ناقداً (مقتبس من ماك ليلان، ١٩٨٢: ٣٦).

وبعبارة أخرى، سوف يعمل جميع الرجال والنساء، في مجتمع شيوعي غير منعزل، مثل الفنانين: سوف تنتج كل الأعمال في الواقع فناً شعبياً، لأن جميع الأعمال ستكون إبداعية. وكما أصر موريس، "ما قيمة الأعمال الفنية التي لدينا بأي حال ما لم يكن بإمكان الجميع مشاركتها؟" (١٩٨٦: ١٣٩). وإضافة إلى ذلك، "إن تحمل غياب الفن الشعبي عن العصر الحديث لهذا السبب أكثر إزعاجاً وإيلاماً من أي سبب آخر، لأنه يدل على التقسيم المحتوم للرجال إلى طبقات مثقفة وطبقات منحطة، التقسيم الذي أنتجته

وتعززه [رأسمالية] التجارة التنافسية" (١٣٩). وإن نهاية الانعزال سوف تعني نهاية التمييز بين الثقافة والثقافة الشعبية.

تصف رواية موريس (٢٠٠٣) [١٨٩٠] "أخبار من اللامكان" إنكلترا القرن الحادي والعشرين ما بعد الثورة. إذ ينال النزول - الشخصية الرئيسة في الرواية - في ثمانينيات القرن التاسع عشر ويستيقظ في القرن الحادي والعشرين ليكتشف أن إنكلترا قد قاست من ثورة في ١٩٥٢ - ١٩٥٤ وهي الآن مجتمع شيوعي غير منعزل. وقد استبدلت السلع المنتجة من أجل إرضاء العامل وتلبية احتياجات المجتمع بسلع أُنتجت من أجل البيع ابتغاء الربح. وبطريقة مماثلة، استُبدل الاستخدام العام بالملكية الخاصة. وإضافة إلى ذلك، لقد اختفى الفن كقوة منفصلة، إذ دُمج الآن الفن والإبداع على نحو كامل في روتين الحياة اليومية.

لا ينبغي قراءة الرواية كصورة حرفية لمجتمع مستقبلي؛ بل يجب قراءتها كأنها تحريض سياسي لإنشاء المجتمع الذي يجده النزول في إنكلترا القرن الحادي والعشرين. والهدف من الرواية هو "تربية الرغبة" (طومسون، ١٩٧٦): أي توعية الرجال والنساء بإمكانية وجود مجتمع غير منعزل، وتربية رغبتهم في إنشاء مثل هذا المجتمع. وكما لاحظ موريس، فإن الرأسمالية "اختزلت العامل إلى مثل هذا الوجود الهزيل والمثير للشفقة، لدرجة أنه لا يكاد يعرف كيف يوظف الرغبة في أي حياة أفضل بكثير مما يتحمله الآن" (١٩٨٦: ٣٧). ويرغب موريس في تربية الرغبة من أجل "حياة أفضل"، على أمل أن يكون السماح للرجال والنساء بالتفكير في

مثل هذه الحياة هو خلق للرغبة لديهم في صنع مثل هذه الحياة (انظر ستوري ٢٠١٨).

تقدم رواية أخبار من اللامكان مثلاً جميلاً على ما كان يفكر فيه موريس وماركس وإنجلز عندما تصوروا مجتمعاً شيوعياً غير منعزل. وتصور الرواية عالماً على بعد مليون ميل من الرعب الشديد من الاستبدادية الستالينية في الاتحاد السوفياتي؛ وإضافة إلى ذلك، إنه مجتمع لم يعد فيه تمييز بين الثقافة والثقافة الشعبية، ولم تعد فيه تقسيمات للطبقة الاجتماعية المقابلة.

مدرسة فرانكفورت

مدرسة فرانكفورت، هو الاسم الذي يطلق على مجموعة من المفكرين الألمان المرتبطين بمعهد البحوث الاجتماعية في جامعة فرانكفورت، الذي تأسس عام ١٩٢٣. وبعد وصول أدولف هتلر والحزب النازي إلى السلطة عام ١٩٣٣، انتقل المعهد إلى نيويورك، وربط نفسه بجامعة كولومبيا. وفي عام ١٩٤٩ عاد إلى ألمانيا. ويُطلق اسم "النظرية النقدية" على المزيج النقدي للمعهد المكون من الماركسية والتحليل النفسي. وترتبط أعمال المعهد في الثقافة الشعبية في الغالب بكتابات ثيودور أدورنو، ووالتر بنيامين، وماكس هوركهايمر، وليو لوينثال، وهربرت ماركوز.

لقد صاغ ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر (١٩٧٩) مصطلح "الصناعة الثقافية" عام ١٩٤٤ للإشارة إلى منتجات الثقافة الجماهيرية

وعملياتها. ويدّعيان بأن منتجات الصناعة الثقافية تتسم بميزتين: التجانس، حيث "تكوّن الأفلام، والإذاعة، والمجلات منظومة موحدة ككل، وموحدة أيضاً في كل جزء منها... كل الثقافة الجماهيرية متطابقة" (١٢٠-١)؛ وإمكانية التنبؤ:

بمجرد أن يبدأ الفيلم، يتضح تماماً كيف سينتهي، ومن سوف يُكافأ أو يعاقب أو يُنسى. وبمجرد سماع الأذن المدربة النغمات الأولى للأغنية الناجحة، في الموسيقى الخفيفة [الموسيقى الشعبية]، يمكنها تخمين ما هو قادم وتشعر بالإطراء عندما يأتي ما توقعته. ... والنتيجة هي استنساخ ثابت للشيء نفسه (١٢٥، ١٣٤).

وفي حين كان أرنولد والليفيزية قلقين من أن الثقافة الشعبية تمثل تهديداً للسلطة الثقافية والاجتماعية، فإن مدرسة فرانكفورت تحاول أن تبرهن على أنها تنتج فعلياً أثراً معاكساً؛ فهي تحافظ على السلطة الثقافية والاجتماعية. وحيثما رأى أرنولد وليفيز "فوضى"، لم تر مدرسة فرانكفورت سوى "انسجام": وضعُ تقع فيه "الجماهير المخدوعة" (١٣٣) في "دائرة من التلاعب والحاجة ذات المفعول الرجعي، التي تصبح فيها وحدة المنظومة أكثر قوة" (١٢١). وهنا يقرأ أدورنو مسرحية أمريكية من نوع كوميديا الموقف^(١)، عن معلمة مدرسة شابة تعاني من نقص في الأجر (بعض الأشياء

(١) كوميديا الموقف أو كوميديا المآزق (situation comedy) وتسمى اختصاراً (sitcom)، هي نوع من الكوميديا يتمحور حول مجموعة ثابتة من الشخصيات في سلسلة حلقات متوالية. المترجم

لا تتغير)، ويُعزِّمها مدير المدرسة باستمرار. ونتيجة لذلك، تصبح بلا مال ومن ثم من دون طعام. وتكمن الفكاهة في القصة في محاولات المعلمة المختلفة لتأمين وجبة طعام على حساب الأصدقاء والمعارف. ويسترشد أدورنو في قراءته لهذه المسرحية الهزلية بالافتراض الذي مفاده أنه في حين يكون دائماً من الصعب، إن لم يكن من المستحيل، إنشاء "رسالة" لا لبس فيها من أعمال الثقافة "الأصيلة"، فإن "الرسالة الخفية" لقطعة من الثقافة الجماهيرية ليست صعبة الإدراك على الإطلاق. ووفق أدورنو (١٩٩١ أ)، "يشير نص المسرحية" إلى أنه:

إذا كنت فكاهياً، وطلق المحيّا، وسريع البديهة، وفاتناً كما كانت المعلمة، فلا تقلق بشأن الحصول على أجر الكفاف... وبعبارة أخرى، يُعد نص المسرحية طريقة ماهرة لتعزيز التكيف مع الظروف المهنية بتقديمها على أنها هزلية بتجرد، وبإعطاء صورة عن شخص يعاني حتى من وضعه غير الملائم على أنه شيء ممتع يخلو ظاهرياً من أي امتعاض (١٤٣-٤).

إن هذه هي إحدى طرائق قراءة هذه المسرحية الهزلية التلفازية، ولكنها ليست بأي حال من الأحوال الطريقة الوحيدة. وربما يكون الكاتب المسرحي الماركسي الألماني برتولت بريخت قد قدم طريقة أخرى للقراءة، طريقة تشير إلى جمهور أقل سلبية. وعند مناقشة المسرحية التي كتبها هو، الأم كوريج وأطفالها، يقول بريخت (١٩٧٨)، "حتى لو لم تتعلم كوريج أي شيء آخر، فعلى الأقل يمكن للجمهور - في رأيي - أن يتعلم شيئاً ما من

مراقبتها" (٢٢٩). ويمكن طرح نفس النقطة في مقابل أدورنو بالإشارة إلى سلوك معلمة المدرسة. وإنه فقط بدءاً بالافتراض أن النص يملي معناه على الجمهور المتلقي، عندها يمكن له أن يكون واثقاً جداً من معنى المسرحية الهزلية التلفازية.

ويقول ليو لوينثال (١٩٦١) إن الصناعة الثقافية، بواسطة إنتاج ثقافة تتسم بـ "المقايسة، والقالب النمطي، والنزعة المحافظة، واعتياد الكذب، والتلاعب بالسلع الاستهلاكية" (١١)، قد عملت على إزالة تسييس الطبقة العاملة - وحصر أفقها بالأهداف السياسية والاقتصادية التي يمكن تحقيقها ضمن الإطار الجائر والاستغلالي للمجتمع الرأسمالي. ويؤكد أنه "كلما أظهرت النزعات الثورية رأساً جباناً، جرى تسكينها وإنهاؤها بتحقيق زائف لأحلام الأمنيات، مثل الثروة، والمغامرة، والحب العاطفي، والسلطة، والمذهب الحسي عموماً" (المرجع نفسه). وباختصار، إن الصناعة الثقافية تحاول أن تشني "الجهامير" عن التفكير خارج حدود الحاضر. وكما يدعي هربرت ماركوز (١٩٦٨ أ) في كتابه إنسان أحادي البعد:

إن المُخَرَج الذي لا يقاوم، الناتج من صناعة الترفيه والمعلومات [الصناعة الثقافية] يحمل معها المواقف والعادات المفروضة، وبعض ردود الفعل الفكرية والعاطفية التي تربط المستهلكين برضا نسبي مع المنتجين، وعبر المنتجين، تربطهم مع الجميع. وتقوم المنتجات بالتلقين والتلاعب؛ وهي تعزز وعياً كاذباً محصناً ضد زيفها... ويصبح أسلوب حياة. إنه أسلوب حياة جيد - أفضل بكثير من ذي قبل - وكأسلوب حياة جيد، فهو

يعمل ضد التغيير النوعي. ومن ثم ينبثق نمط من الفكر والسلوك الأحادي البعد تكون فيه الأفكار والتطلعات والأهداف، التي تتجاوز - بمحتواها - الكون القائم على الخطاب والفعل، إما مرفوضة وإما خاضعة لشروط هذا الكون (٢٦-٧).

وبعبارة أخرى، إن توفير الوسائل اللازمة لتلبية احتياجات معينة، يجعل الرأسمالية قادرة على منع تشكيل رغبات أكثر جوهرية. وعلى هذا النحو، فإن الصناعة الثقافية تعيق النمو الطبيعي للخيال السياسي.

وكما هو الحال مع أرنولد والليفيزية، يُنظر إلى الفن أو الثقافة العالية بأنهما يعملان على نحو مختلف، وهما يجسدان المثل التي تُنكرها الرأسمالية. وعلى هذا النحو، فإنهما يبدیان نقداً ضمنياً للمجتمع الرأسمالي، ويقدمان رؤية طوباوية بديلة. لقد استحوذت الثقافة "الأصيلة"، وفق هوركهaimer (١٩٧٨)، على الوظيفة الطوباوية للدين: للحفاظ على الرغبة الإنسانية متقدمة من أجل عالم أفضل خارج حدود الحاضر، وهي تحمل المفتاح لفتح قفل السجن الذي أنشئ نتيجة تطور الثقافة الجماهيرية بالاستفادة من الصناعة الثقافية الرأسمالية (٥). ولكن عمليات الصناعة الثقافية تهدد على نحو متزايد الإمكانيات الأساسية للثقافة "الأصيلة". وإن الصناعة الثقافية تسوي على نحو متزايد ما تبقى من التنافر بين الثقافة والواقع الاجتماعي بطمس العناصر المعارضة والغريبة والغامضة في الثقافة العليا التي كونت بموجبها بعداً آخر للواقع. وإن هذه التصفية للثقافة الشائبة البعد لا تحدث

بواسطة إنكار "القيم الثقافية" ورفضها، بل بواسطة دمجها بالجملة في النظام القائم، عبر إعادة إنتاجها وعرضها على نطاق واسع (ماركوز، ١٩٦٨ أ: ٥٨).

وبناء على ذلك، فإن المستقبل الأفضل الذي وعدت به الثقافة "الأصيلة" لم يعد يتعارض مع الحاضر التعييس - وهو حافظ على صنع المستقبل الأفضل؛ وتؤكد الثقافة الآن أن هذا هو المستقبل الأفضل - هنا والآن - المستقبل الأفضل الوحيد. وهي تقدم "إنجازاً" بدلاً من تعزيز "الرغبة". ويظل ماركوز متمسكاً بالأمل في أن "الصور والمواقف الأكثر تقدماً" للثقافة "الأصيلة" ربما لا تزال تقاوم "الاستيعاب" و"تستمر في ملازمة الوعي مع إمكانية ولادتها من جديد" في غد أفضل (٦٠). وهو يأمل أيضاً بأن أولئك الموجودين على هامش المجتمع، "المنبوذين والدخلاء" (٦١)، الذين لا يستطيعون الوصول إلى الفهم الكامل للصناعة الثقافية، سوف يتجاوزون الهزائم ويحققون الآمال ويلزمون الرأسمالية بالفداء بكل وعودها في عالم ما وراء الرأسمالية. أو كما يلاحظ هوركهaimer (١٩٧٨):

ربما نتعلم ذات يوم أن الجماهير - في أعماق قلوبها - قد عرفت الحقيقة على نحو سري ولم تصدق الكذبة، مثل مرضى الفصام الذين لا يعرفون إلا في نهاية غشوتهم أن لا شيء قد فاتهم. ولذلك فقد لا يكون عقياً تماماً الاستمرار في التحدث بلغة لا يمكن فهمها بسهولة (١٧).

ولكن، كما يشير أدورنو (١٩٩١ ب)، من الصعوبة بمكان تحدي منظومة الثقافة الجماهيرية: إن أي شخص غير قادر في هذه الأيام على

التحدث بالطريقة الموصوفة، أي إعادة إنتاج صيغ وأعراف وأحكام للثقافة الجماهيرية بسهولة كما لو كانت خاصة به، يكون مهدداً في وجوده بالذات، ومشتبهاً فيه بأنه أحمق أو مفكر (٧٩).

وإن الصناعة الثقافية، في سعيها وراء الأرباح والتجانس الثقافي، تحرم الثقافة "الأصيلة" من وظيفتها الأساسية، وطريقة نفيها - "رفضها العظيم" (ماركوز، ١٩٦٨ أ: ٦٣). وعملية التسليع (التي يفهمها النقاد الآخرون أحياناً كـ "تتجير") تنتقص من قدر الثقافة "الأصيلة"، وتجعل الوصول إليها سهلاً للغاية نتيجة لتحويلها إلى سلعة أخرى قابلة للبيع.

يسخر النقاد المحافظون الجدد من بين النقاد اليساريين للثقافة الجماهيرية من الاحتجاج على موسيقا باخ كموسيقا خلفية في المطبخ، وعلى أفلاطون وهيغل، وشيلي وبودلير، وماركس وفرويد في مخزن بيع الأدوية والمرطبات والمأكولات. وبدلاً من ذلك، إنهم يصرون على الاعتراف بحقيقة أن الكلاسيكيين قد غادروا الضريح وعادوا إلى الحياة مرة أخرى، وأن الناس أصبحوا أكثر تعليماً بكثير بكل ما في الكلمة من معنى. صحيح، لولا قدومهم إلى الحياة ككلاسيكيين، لقدموا إلى الحياة كأناس مختلفين عن أنفسهم؛ إنهم مجردون من قوتهم العدائية، ومن الإقصاء الذي كان البعد الفعلي لحقيقتهم. وهكذا تغيرت غاية ووظيفة هذه الأعمال على نحو جذري. وإذا كانت ذات مرة متناقضة مع الوضع الراهن، فإن هذا التناقض قد سوي الآن (٦٣ - ٤).

ليس من الصعب التفكير في أمثلة على هذه العملية (سواء قرأناها بالطريقة نفسها تماماً أم لا، الطريقة اليسارية أو طريقة المحافظين الجدد). في الستينيات من القرن الماضي، كان من النادر أن تُجهَّز حجرة للنوم والجلوس من دون ملصق لـ تشي غيفارا. فهل كان الملصق علامة على الالتزام بالسياسة الثورية أو الالتزام بأحدث صيحات الموضة (أو هل كان مزيجاً معقداً منهما)؟ يقدم بينيت (١٩٧٧) مثلاً معبراً على إعلان أُدرج في صحيفة التايمز عام ١٩٧٤:

إعلان يتألف من صفحة كاملة ملونة لنسخة من لوحة الجسر لـ ماتيس، التي يظهر تحتها التعليق الآتي: "العمل هو حياتنا، لكن الحياة ليست كلها عمل". ★ شيء متناقض بعمق، فما كان معارضاً على نحو ظاهري للحياة الاقتصادية أصبح جزءاً منها، وما كان منفصلاً أصبح مندمجاً نظراً لأن أي بُعد نقدي قد يكون متعلقاً بلوحة ماتيس قد حُجب نتيجة وظيفتها الجديدة وغير المرغوب فيها كإعلان عن سلع رأس المال (٤٥).

وقد نفكر أيضاً في الطريقة التي تُستخدم بها الأوبرا والموسيقا الكلاسيكية لبيع أي شيء، من الخبز وحتى السيارات الباهظة الثمن (انظر الجدول ١.٤ للاطلاع على بعض الأمثلة). فهل من الممكن، على سبيل المثال، سماع الجزء الثاني من سيمفونية العالم الجديد لـ أنطونين ليوبولد دفوراك من دون استحضار صورة لخبز هوفيز؟

الجدول ١.٤ تجريد الثقافة "الأصيلة" من وظيفتها الحاسمة

استخدام الأوبرا والموسيقا الكلاسيكية في الإعلانات	
أوفنباخ: حكايات هوفمان - مرهم بيلي الإيرلندي	باخ: الجناح رقم ٣ في دي - سيجار هامليت
أوفنباخ: أوفريوس في العالم السفلي - وقود الطحالب الحيوي السريع	باخ: النائمون المستيقظون! - لويدس بانك
أورف: كارمينا بورانا - التوابل القديمة / ماركة الثوم الأسود / فيات ماريا	باخ: هارثورد كونسيرتو في إف - مينور ناسداك
باشيلبل: كانون في دي - خمور ثريشر	بيتهوفن: السيمفونية رقم ٦ في إف - بلوباند مارغرين
بروكوفيف: بيتر والذئب - فوكسهول أسترا	بيتهوفن: فير إيز - معكرونة هانز / أرز العم بين
بروكوفيف: روميو وجولييت - شانيل ليغواست	بيليني: نورما - فورد مونديو
بوتشيني: السيدة فراشة - شاي التوائم / عصير برتقال دل مونت	بوكايريني: ميتوت - ادخار وازدهار مجتمع البناء
بوتشيني: غياني شيتشي - فيلبس دي سي سي	بريتن: سيمفونية أوباس ٤ البسيطة - البنك الملكي الإسكتلندي
بوتشيني: لا بوهيم - سوني ووكمان	ديباسي: سويت بيرغاماسك - جبنة بورسين
بوتشيني: توسكا - فري سيرف	ديليس: لاكمه - الخطوط الجوية البريطانية / أرز بسمتي / رايفيتا / حواسيب آي بي إم / مناديل كلينكس
رافيل: بولياريو - رايفيتا	ديليس: كويليا - معجنات جوس - رول
ريمسكاي - كورساكوف: سلطان تسار - بلاك إنديكار	دوكاس: المهني الساحر - مناشف مطبخ فيستا / مرهم شمسي / البنك الملكي الإسكتلندي / دي سي سي فيلبس

دفوراك: سيمفونية العالم الجديد - خبز هوفيس	روسيي: حلاق إشييليا - صلصلة معكرونة الراغو / فيات سترادا / ماكينة حلاقة لا سلكية براون
فورہ: ريكويم أوباس ٤٨ - زبده لورباك	سانت - ساينس: كرنفال الحيوانات - تيسكو
غلوک: أرفيو إديوريديس - منعّم القماش المريح	ساتي: غايمنوبيه رقم ٣ - شوکولا بورنفيل / أقراص سترسيل
غريغ: بير غاينت - نسكافيه / إي جي / أبراج	شومان: مشاهد من الطفولة - استراحة لتناول الشوکولا
هاندل: سيرز - سيارات روفر	سميتانا: ما فالست - بيجو ٦٠٥
هاندل: سولومون - الصوف الممتاز	ج. شتراس: فالتس أوراق الصباح - تي إس بي
هولست: الجناح الكوني - درع الطقس	تشايفوسكي: جناح نو تکرار - نظارات ريکتولايت الشمسية / مكسرات وفواكه كادييري / مايونيز هيلان
خاشاتوريان: سبارتاكوس - نسكافيه	فيردي: عايدة - بيبي دايت / ميشلوب / مصر
ماسكاغني: كافاليري روستيكانا - مناديل	فيردي: إيل تروفاتور - صلصلة معكرونة الراغو
كلينكس / ستيللا أرتواس / شوکولا باتشي	
موزارت: بيانو كونسيرتو رقم ٢١ - إرلينغوس	فيردي: لا فورزا دل دستينو - ستيللا أرتواس
موزارت: زواج فيغارو - سيترين زد إكس	فيردي: نابوکو - الخطوط الجوية البريطانية
موزارت: كوسي فان توت - مرسيديس بنز	فيردي: ريغوليتو - صلصلة معكرونة الراغو / بيتزا القيصر الصغير
موزارت: هورن كونسيرتو رقم ٤ - فوكسهول	فيفالدي: الفصول الأربعة: القناة رقم ١٩ عطر / خبز كينغسميل / سيترين بي إكس / براون
كارلتون	
موسورغسکاي: ليلة على جبل بير - أشرطة ماكسل	

ليس الأمر أن ماركوز أو الأعضاء الآخرين في مدرسة فرانكفورت يعترضون على عملية "إضفاء الطابع الديمقراطي" على الثقافة؛ بل هو اعتقادهم أن "استيعاب الصناعة الثقافية سابق لأوانه من الناحية التاريخية فقط؛ وأنه يرسخ المساواة الثقافية مع أنه يحافظ على الهيمنة" (ماركوز، ١٩٦٨ أ: ٦٤). وباختصار، إن عملية إضفاء الطابع الديمقراطي على الثقافة يؤدي إلى عرقلة الطلب على الديمقراطية الكاملة؛ وإنها تعمل على استقرار النظام الاجتماعي السائد.

وفق مدرسة فرانكفورت، فإن العمل والراحة في ظل الرأسمالية يشكلان علاقة آسرة؛ فآثار الصناعة الثقافية مضمونة بطبيعة العمل؛ وتقدم العمل يثبت آثار الصناعة الثقافية. ولذلك، فإن وظيفة الصناعة الثقافية، في نهاية المطاف، هي تنظيم وقت الراحة بالطريقة نفسها التي نظم بها التصنيع وقت العمل. إن العمل في ظل الرأسمالية يعطل الحواس؛ والصناعة الثقافية تواصل العملية: "الهروب من الكدح اليومي الذي تعد به الصناعة الثقافية بأكملها... (هو) جنة... من نفس الكدح القديم... إن الهروب... قد تم تصميمه سلفاً ليعود إلى نقطة البداية. وإن المتعة تعزز الإذعان في حين ينبغي عليها أن تساعد على نسيانه" (أدورنو وهوركهايمر، ١٩٧٩: ١٤٢). وباختصار، يؤدي العمل إلى الثقافة الجماهيرية؛ والثقافة الجماهيرية تؤدي من جديد إلى العمل. وبالمثل، يعمل الفن أو الثقافة "الأصيلة" التي تُنشر بفضل الصناعة الثقافية بالطريقة نفسها. ومن الممكن فقط للثقافة "الأصيلة"، التي تعمل خارج حدود الصناعة الثقافية، أن تأمل في كسر الحلقة.

ولجعل هذه النقاط العامة أكثر وضوحاً، سوف أفحص الآن مثلاً محددًا على مقارنة مدرسة فرانكفورت للثقافة الشعبية - مقال لـ أدورنو (٢٠٠٩)، "عن الموسيقى الشعبية". يقدم أدورنو في المقال ثلاثة ادعاءات محددة عن الموسيقى الشعبية. أولاً، يدعي أنها "مقايضة". و"التقييس"، وفق أدورنو، "يمتد من أكثر السمات عمومية إلى أكثر السمات تحديداً" (٦٤). فبمجرد نجاح النمط الموسيقي و/أو الغنائي، يُستغل للاستهلاك التجاري، وتبلغ ذروته في "بلورة المعايير" (المرجع نفسه). وإضافة إلى ذلك، يمكن تبادل تفاصيل من أغنية شعبية مع تفاصيل من أغنية أخرى. وبخلاف البنية العضوية "للموسيقى الجادة"، حيث يعبر كل تفصيل عن الكل، فإن الموسيقى الشعبية هي آلية بمعنى أنه يمكن نقل تفاصيل معينة من أغنية إلى أخرى من دون أن يكون لذلك أي تأثير حقيقي على البنية ككل. ومن أجل إخفاء عملية التقييس، تنخرط الصناعة الموسيقية فيما يدعوه أدورنو بـ "الفردية الزائفة": "إن مقايضة نجاحات الأغاني يبقى الزبائن في الطابور للاستماع إليها، إذا جاز التعبير. والفردية الزائفة، من جانبها، تقيسهم في الطابور بجعلهم ينسون أن ما يستمعون إليه قد جرى الاستماع إليه بالفعل، أو جرى استيعابه سابقاً" (٦٩).

والادعاء الثاني لـ أدورنو هو أن الموسيقى الشعبية تعزز الاستماع السلبي. وكما جرت الإشارة من قبل، فإن العمل في ظل الرأسمالية يبلد الحواس، ومن ثم يعزز البحث عن مهرب، ولكن لأنه أيضاً مبلد للحواس، فإنه لا يترك سوى القليل من الطاقة للهروب الحقيقي، عبر الطلبات على

الثقافة "الأصيلة". وبدلاً من ذلك، يُلتَمَس اللجوء إلى أنواع مثل الموسيقى الشعبية، التي يكون الاستماع إليها سلبياً دائماً، ومتسماً بالتركرار إلى ما لا نهاية، ما يرسخ العالم كما هو. وبينما تُعزف الموسيقى "الجادة" (موسيقا بيتهوفن، على سبيل المثال) من أجل متعة الخيال، وتقدم ارتباطاً مع العالم كما يمكن أن يكون، فإن الموسيقى الشعبية هي "مترابطة بشكل غير منتج" (٧٠) مع الحياة في المكتب أو على أرض المصنع. وإن "إجهاد وضجر" العمل يحمل الرجال والنساء إلى "تجنب بذل الجهد" في أوقات فراغهم (المرجع نفسه). ويجعل أدورنو كل شيء يبدو مثل الطقس اليائس لمدمن الهيروين (كما هو مأخوذ من الأدب البوليسي الذي يكرهه كثيراً). إنهم "يتوقون إلى الحافز"، منكرين "الجدة" في وقت عملهم، ومستنفدين كثيراً لأجلها في وقت فراغهم - والموسيقا الشعبية تُشبع توقعهم.

ويتواجه تحفيزها هذا مع عدم القدرة على بذل جهد متطابق دائماً، وهذا يعني الإصابة بالملل مرة أخرى. وعلى هذا النحو، فهي دائرة تجعل الهروب مستحيلاً، واستحالة الهروب هذه تسبب الموقف المنتشر على نطاق واسع من الغفلة تجاه الموسيقى الشعبية. وإن لحظة الإدراك هي لحظة الإحساس بلا جهد. وإن الاهتمام المفاجئ المترافق مع هذه اللحظة يحرق نفسه على الفور ويُبعد المستمع إلى عالم من الغفلة وشرود الذهن (٧١).

تعمل الموسيقى الشعبية في نوع من الجدلية الغامضة: إن استهلاكها يتطلب الغفلة وشرود الذهن، في حين أن استهلاكها يؤدي بالمستهلك إلى حالة من الغفلة وشرود الذهن.

والنقطة الثالثة لدى أدورنو هي الادعاء بأن الموسيقى الشعبية تعمل كـ "رابطة اجتماعية" (٧٢). وتتمثل "وظيفتها الاجتماعية النفسية" في تحقيق "التلاؤم النفسي" لدى مستهلكي الموسيقى الشعبية مع احتياجات بنية السلطة السائدة (المرجع نفسه). ويتجلى هذا "التلاؤم" في "نوعين اجتماعي-نفسي رئيسيين من السلوك الجماهيري... النوع المدعن "الإيقاعي" والنوع "العاطفي" (المرجع نفسه). يرقص النوع الأول من المستمعين شارد الذهن على إيقاع استغلاله واضطهاده. ويتخبط النوع الثاني في البؤس العاطفي، غافلاً عن ظروف الوجود الحقيقية.

ويوجد عدد من الملاحظات التي يجب ذكرها حول تحليل أدورنو. أولاً، يجب أن نقر بأنه كان يكتب في عام ١٩٤١، وقد تغيرت الموسيقى الشعبية كثيراً منذ ذلك الحين. ومع ذلك، لم يفكر أدورنو أبداً في تغيير تحليله ومتابعة التغيرات التي حدثت في الموسيقى الشعبية حتى وفاته عام ١٩٦٩. فهل تمثل الموسيقى الشعبية وحدة مترابطة ومتناغمة كما كان يريدنا أن نعتقد؟ وعلى سبيل المثال، هل حقاً تفسر الفردية الزائفة ظهور موسيقا الروك أند رول عام ١٩٥٦، ونشوء فرقة البيتلز عام ١٩٦٢، وموسيقا الثقافة المضادة عام ١٩٦٥؟ وهل تفسر موسيقا البانك روك وموسيقا الروك ضد العنصرية في سبعينيات القرن العشرين والبيت الحمضي^(١)

(١) البيت الحمضي (acid house) هو نوع فرعي من موسيقا الرقص الإلكترونية ظهر في شيكاغو في منتصف ثمانينيات القرن الماضي. المترجم

وموسيقا البوب المستقلة^(١) في ثمانينيات القرن نفسه، والحماسة الشديدة والهيب هوب في تسعينياته؟

وإضافة إلى ذلك، هل استهلاك الموسيقى الشعبية هو بالسلبية التي يدّعيها أدورنو؟ يقدم سيمون فريث (١٩٨٣) أرقام مبيعات لا توحى بذلك: "على الرغم من صعوبات الحسابات... يتفق معظم المعلقين التجاريين على أن ١٠ في المئة تقريباً من جميع الأسطوانات الموسيقية التي أُصدِرت (أقل بقليل للمفردات^(٢))، وأكثر بقليل للمطولات^(٣)) هي فقط التي تكسب المال" (١٤٧). وإضافة إلى ذلك، فإن زهاء ١٠ في المئة فقط تغطي تكاليفها (المرجع نفسه). وهذا يعني أن نحو ٨٠ في المئة من الأسطوانات الموسيقية تخسر المال بالفعل. وإضافة إلى ذلك، فقد بينت حسابات بول هيرش أن ٦٠ في المئة على الأقل من المفردات التي أُصدِرت لم يستمع لها أي شخص على الإطلاق (وفق ما ورد في فريث، ١٩٨٣: ١٤٧). وهذا يوحي بأن أعمال الصناعة الثقافية القوية، ليست جميعها قادرة بسهولة على التلاعب بزبائنهم. ويبدو الأمر أشبه بصناعة ثقافية تحاول يائسة بيع الأسطوانات

(١) موسيقا البوب المستقلة (indie pop) هي نوع موسيقي وثقافة فرعية، تجمع بين موسيقا الغيتار وأخلاقيات "افعلها بنفسك" في معارضة أسلوب ونبرة موسيقا البوب السائدة. المترجم

(٢) المفردة (single) هي أسطوانة فونوغرافية على كل من وجهيها لحن واحد. المترجم

(٣) المطولة (LP) هي أسطوانة فونوغرافية كبيرة (قطرها ٢٥ أو ٣٠ سم) تدور ٣٣ دورة ونصف في الدقيقة. المترجم

الموسيقية للجمهور الناقد والمميز. وتشير هذه الأرقام بالتأكيد إلى أن الاستهلاك أكثر نشاطاً مما توحي به مناقشة أدورنو. ومن الواضح أن استخدام الثقافة الفرعية للموسيقا في طليعة هذا التمييز النشط، ولكنه ليس المثال الوحيد بأي حال من الأحوال.

أخيراً، هل تعمل الموسيقا الشعبية حقاً كرابطة اجتماعية؟ يبدو أن الثقافات الفرعية أو ثقافات تذوق الموسيقا، على سبيل المثال، تستهلك الموسيقا الشعبية بطريقة لا تختلف كثيراً عن طريقة أدورنو المثالية لاستهلاك "الموسيقا الجادة". ويجادل ريتشارد داير (١٩٩٠) بأن هذا هو الحال بالتأكيد فيما يتعلق باستهلاك المثليين للديسكو. وهو يكتشف بعض الرومانسية في الديسكو التي تحافظ على طريقة حياة تتعارض دائماً مع الطريقة العادية واليومية. وكما يوضح، "تؤكد الرومانسية أن حدود العمل والحياة العائلية ليست هي حدود التجربة." (٤١٧)

يعمل التحليل الذي قدمته الغالبية في مدرسة فرانكفورت مع سلسلة من الثنائيات الضدية التي وُضعت نتيجة الاختلاف الأساسي المفترض بين الثقافة والثقافة الجماهيرية (الجدول ٢.٤).

إن مقال والتر بنيامين (١٩٧٣) بعنوان "العمل الفني في عصر النسخ الميكانيكي" هو أكثر تفاعلاً بشأن إمكانية التحول الثوري للرأسمالية. وهو يدعي أن الرأسمالية سوف "تخلق في نهاية المطاف ... ظروفاً قد تجعل من الممكن القضاء على الرأسمالية نفسها" (٢١٩). ويعتقد بنيامين أن التغيرات

في النسخ التكنولوجي للثقافة تغير وظيفة الثقافة في المجتمع: "يمكن للنسخ التقني أن يضع نسخة من الأصل في مواقع قد تكون بعيدة عن متناول الأصل نفسه" (٢٢٢). وهكذا يتحدى النسخ ما يسميه بنيامين "هالة" النصوص والممارسات.

الجدول ٢.٤ "الثقافة" و"الثقافة الجماهيرية" وفق مدرسة فرانكفورت

الثقافة	الثقافة الجماهيرية
حقيقية	زائفة
أوروبية	أمريكية
متعددة الأبعاد	وحيدة البعد
استهلاك فاعل	استهلاك منفعل (سليبي)
إبداع فردي	إنتاج ضخم
تخيّل	هو
نفى	رابطة اجتماعية

يمكن للمرء أن يعمم بالقول: إن تقنية النسخ تفصل الكائن المنسوخ عن مجال التقاليد، ونتيجة إجراء العديد من النسخ، فإن عدداً وافراً منها يجل محل الوجود الفريد للكائن. وبالسماح للمنسوخ بالوصول إلى المشاهد أو المستمع في وضعه الخاص، فإن ذلك يعيد تنشيط الكائن المنسوخ. وتؤدي هاتان العمليتان إلى تحطيم هائل للتقاليد... وإن العامل الأقوى لهما هو الفيلم. وإن أهميته الاجتماعية، ولا سيما في أكثر أوجهه إيجابية، لا يمكن تصورها من دون جانبها المدمر والمسيء، أي تصفية القيمة التقليدية للتراث الثقافي (٢٢٣).

إن "هالة" النص أو الممارسة هي حسّه (أو حسها) بـ "الأصالة" و"السلطة" و"الاستقلال الذاتي" و"الحيز". ويؤدي اضمحلال الهالة إلى فصل النص أو الممارسة عن سلطة التقاليد وطقوسها. وإن ذلك يفتحها أمام مجموعة من إعادة التفسير، ويجرهما لاستخدامهما في سياقات أخرى، ومن أجل أغراض أخرى. ولم تعد الدلالة كامنة في التقاليد؛ فقد أصبحت الآن محل نزاع؛ وأصبح المعنى مسألة استهلاك، نشاطاً (سياسياً)، أكثر منه حدثاً سلبياً (أو حدثاً نفسياً). وإن النسخ التكنولوجي يغير الإنتاج: "إلى درجة أكبر من أي وقت مضى، يصبح العمل الفني المنسوخ عملاً فنياً مصمماً ليكون قابلاً للنسخ" (٢٢٦)، ويغير الاستهلاك أيضاً: من موقعه في الطقوس الدينية إلى موقعه في طقوس الجماليات، ويصبح الاستهلاك الآن معتمداً على ممارسة السياسة. وربما أصبحت الثقافة ثقافة جماهيرية، لكن الاستهلاك لم يصبح استهلاكاً جماهيرياً.

يغير النسخ الميكانيكي للفن رد فعل الجماهير تجاه الفن. فيتغير الموقف الرجعي تجاه لوحات بيكاسو إلى رد الفعل التقدمي تجاه أفلام شابلن. ويتميز رد الفعل التقدمي بالانصهار المباشر والحميمي للاستمتاع البصري والعاطفي مع توجه الخبير (٢٣٦).

تتحول مسائل المعنى والاستهلاك من التأمل غير الفعال إلى الكفاح السياسي الفعال. وإن احتفال بنيامين بالإمكانات الإيجابية لـ "النسخ الميكانيكي"، ورأيه بأن ذلك يبدأ عملية الانتقال من ثقافة "الهالة" إلى

الثقافة "الديمقراطية" التي لم يعد يُنظر فيها إلى المعنى بأنه فريد، بل بأنه مفتوح للنقاش، ومفتوح للاستخدام والتعبئة، كان له تأثير عميق في النظرية الثقافية والثقافة الشعبية (ولو أنه لم يتم الإقرار بذلك في كثير من الأحيان). وتصف سوزان ويليس (١٩٩١) مقال بنيامين على النحو التالي: "قد يكون هذا هو أهم مقال فردي في تطور النقد الماركسي للثقافة الشعبية" (١٠). فبينما يحدد أدورنو المعنى في نمط الإنتاج قائلاً: إن كيفية إنتاج النص الثقافي تحدد كيفية استهلاكه ودلالته، يشير بنيامين إلى أن المعنى يجري إنتاجه في مرحلة الاستهلاك؛ وتُحدّد الدلالة في أثناء عملية الاستهلاك، بغض النظر عن نمط الإنتاج. وكما يشير فريث، فإن "المناظرة"^(٧) بين أدورنو وبنيامين - بين الرواية الاجتماعية النفسية للاستهلاك مقترنةً بالإصرار على قوة الإنتاج المحددة، في مقابل الحجة القائلة بأن الاستهلاك هو مسألة سياسية - لا تزال موضع نقاش في الروايات المعاصرة للموسيقا الشعبية: "انطلاقاً من وجهة نظر أدورنو، لقد حصلت تحليلات لاقتصاديات الترفيه... والآثار الأيديولوجية لصناعة الموسيقا التجارية... وقد جاءت من بنيامين نظريات الثقافة الفرعية، وأوصاف الكفاح... من أجل جعل معانيها الخاصة في أعمالها الاستهلاكية" (٥٧).

وعلى الرغم من الحنكة الماركسية والنوايا السياسية المثيرة للإعجاب، فإن مقارنة مدرسة فرانكفورت تجاه الثقافة الشعبية (باستثناء مقارنة بنيامين) قد تتوافق بسهولة في بعض النواحي مع تقاليد "الثقافة والحضارة"

التي نوقشت في الفصل الثاني. وإن وجهة نظر مدرسة فرانكفورت بشأن الثقافة الشعبية، مثلها مثل وجهة النظر التي طورها أرنولد والليفيزية وبعض منظري الثقافة الجماهيرية الأمريكية، هي في الأساس خطاب من فوق عن ثقافة الناس الآخرين (خطاب "نحن" و"هم"). وصحيح أن مدرسة فرانكفورت هي ناقدة بشدة للنقاد الثقافيين المحافظين الذين ندبوا رحيل، أو التهديد برحيل، ثقافة "نقية" مستقلة بذاتها من أجل مصلحتها الخاصة. وإن أدورنو، كما يشير جي. إم. بيرنشتاين (١٩٧٨)، "ينظر إلى محامي الدفاع المحافظ عن الثقافة العالية بأنه يعكس التعامل مع الثقافة كحالة مادية غير قابلة للانعكاس تحمي الوضع الاقتصادي الراهن" (١٥). ومع ذلك، تبقى القضية أن هناك أوجه تشابه معينة بين تركيز تقاليد "الثقافة والحضارة" وتقاليد مدرسة فرانكفورت. فتلك التقاليد تدين الأشياء نفسها، ولكن لأسباب مختلفة. فإن تقاليد "الثقافة والحضارة" تهاجم الثقافة الجماهيرية لأنها تهدد المعايير الثقافية والسلطة الاجتماعية، في حين تهاجم مدرسة فرانكفورت الثقافة الجماهيرية لأنها تهدد المعايير الثقافية وتزيل تسييس الطبقة العاملة، ومن ثم تحافظ على القبضة الحديدية للسلطة الاجتماعية: "إن الطاعة بالنسبة لتوازن النظام الحديدي... هي السلطة المطلقة للرأسمالية" (أدورنو وهوكهايمر، ١٩٧٩: ١٢٠؛ كلماتي بالخط المائل). ومن الصعوبة بمكان تخيل إمكانية العمل السياسي في حال السلطة المطلقة.

الألتوسرية

لقد كان لأفكار لويس ألتوسير تأثير هائل في النظرية الثقافية والثقافة الشعبية. وكما يشير هول (١٩٧٨)، إن "تدخلات ألتوسير وتطورها اللاحق تشكل مكوناً هائلاً لمجال الدراسات الثقافية" (٢١). ويكمن إسهام ألتوسير الأكثر أهمية في هذا المجال في محاولاته المختلفة لتنظير مفهوم الأيديولوجيا. ولذلك سأقصر المناقشة على هذا الجانب من عمله.

يبدأ ألتوسير برفض التفسير الآلي لصياغة القاعدة / البنية الفوقية، ويصر بدلاً من ذلك على مفهوم التكوين الاجتماعي. وبحسب ألتوسير (١٩٦٩)، يتألف التكوين الاجتماعي من ثلاث ممارسات: الممارسة الاقتصادية، والسياسية، والأيدولوجية. والعلاقة بين القاعدة والبنية الفوقية ليست علاقة تعبير، أي أن تعد البنية الفوقية تعبيراً أو انعكاساً سلبياً للقاعدة، بل على العكس تعد البنية الفوقية ضرورية لوجود القاعدة. ويسمح هذا الأنموذج بالاستقلال الذاتي النسبي للبنية الفوقية. ويبقى التحديد؛ لكنه تحديد في "المرحلة الأخيرة". ويعمل هذا من خلال ما يدعو ألتوسير بـ "البنية المسيطرة"؛ أي، على الرغم من أن الممارسة الاقتصادية هي دائماً "الممارسة المحددة" في نهاية المطاف؛ إلا أن هذا لا يعني أنه في حالات تاريخية معينة ستبقى بالضرورة مهيمنة. ففي ظل النظام الإقطاعي، مثلاً، كانت الممارسة السياسية هي الممارسة المهيمنة. ومع ذلك، فإن الممارسة السائدة في تكوين اجتماعي معين سوف تعتمد على الشكل الخاص للإنتاج الاقتصادي. وما يعنيه بذلك هو أن التناقضات الاقتصادية للرأسمالية

لا تأخذ أبداً شكلاً نقياً: "إن الساعة الوحيدة من آخر مرحلة لا تأتي أبداً" (١١٣). إن الممارسة الاقتصادية هي الممارسة المحددة في المرحلة الأخيرة، ليس لأن المراحل الأخرى هي ظواهر مصاحبة لها، بل لأنها تحدد أي الممارسات هي الممارسة المهيمنة. ويتناول ماركس (١٩٧٦ ج) في المجلد الأول من رأس المال نقطة مماثلة رداً على الانتقادات التي تشير إلى حدود واضحة للنطاق النقدي للتحليل الماركسي:

[إن الماركسية، كما يقول منتقدوها] كلها صحيحة جداً في عصرنا نحن، حيث تسود فيه المصالح المادية، ولكن ليس في العصور الوسطى، التي كانت تهيمن عليها الكاثوليكية، ولا في أثينا وروما، التي كانت تهيمن عليهما السياسة.... وثمة شيء واحد واضح: من غير الممكن أن تكون العصور الوسطى قد عاشت على الكاثوليكية، ومن غير الممكن أيضاً أن يكون العالم القديم قد عاش على السياسة. بل على العكس من ذلك، إن الطريقة التي كسبوا بها معيشتهم هي التي تفسر لماذا لعبت السياسة الدور الرئيس في إحدى الحالات، وفي الحالة الأخرى كان الدور الرئيس للكاثوليكية.... ومن ثم هناك دون كيشوت الذي دفع منذ فترة طويلة الجزاء لتخيله الخاطيء أن تجوال الفارس متوافق مع جميع الأنماط الاقتصادية للمجتمع (١٧٦).

وقدم ألتوسير ثلاثة تعريفات للأيديولوجيا، وثبت أن اثنين منها مفيدان بوجه خاص لدارس الثقافة الشعبية. فالتعريف الأول، الذي يتداخل بطريقة ما مع التعريف الثاني، هو الادعاء بأن الأيديولوجيا -

"نظام (مع منطقته ودقته) للتمثيلات (صور أو أساطير أو أفكار أو مفاهيم)" (١٩٦٩: ٢٣١) - هي "الممارسة" التي يقيم بواسطتها الرجال والنساء علاقاتهم مع ظروف الوجود الحقيقية. "وأعني بالممارسة ... أيّ عملية تحويل مادة خام معينة محددة إلى منتج محدد، تحويل يجري بواسطة عامل بشري محدد، باستخدام وسائل ("إنتاج") محددة" (١٦٦). لذلك، فإن نمط الإنتاج الخاص التاريخي، كالاقتصادي، يحوّل بعض المواد الخام إلى منتجات بواسطة وسائل إنتاج محددة؛ بما في ذلك علاقات إنتاج محددة، وعلى هذا النحو فإن الممارسة الأيديولوجية تكيف العلاقات الحية للفرد مع التكوين الاجتماعي. وبهذه الطريقة، تبعد الأيديولوجيا التناقضات في التجربة الحية. وهي تحقق ذلك بتقديم حلول خاطئة - ولكنها تبدو صحيحة - لمشكلات حقيقية. وهذه ليست عملية "واعية"؛ فالأيديولوجيا "غير واعية تماماً" (٢٣٣) في أسلوب عملها.

لا يعبرّ الناس في الأيديولوجيا عن العلاقة بينهم وبين ظروف وجودهم؛ بل يعبرون عن الطريقة التي يعيشون بها تلك العلاقة: وهذا يفترض سلفاً علاقة حقيقية وعلاقة "تخيلية" "معاشة". إن الأيديولوجيا... هي التعبير عن العلاقة بين الناس و"عالمهم"، أي الوحدة (المحددة بشكل مفرط) للعلاقة الحقيقية والعلاقة التخيلية بينهم وبين ظروف وجودهم الحقيقية (٢٣٣-٤).

تكون العلاقة حقيقية وتخيلية على حد سواء، بمعنى أن الأيديولوجيا هي الطريقة التي نعيش بها علاقتنا بظروف الوجود الحقيقية على مستوى

التمثيلات (الأساطير، المفاهيم، الأفكار، الصور، الخطابات)؛ فهناك الظروف الحقيقية، وهناك الطرائق التي تمثل بها هذه الظروف لأنفسنا وللآخرين. وهذا ينطبق على كل من الطبقات المهيمنة والخاضعة؛ إن الأيديولوجيات لا تُتقن الجماعات المضطهدة فقط بأن كل شيء على ما يرام في العالم، بل تقن أيضاً المجموعات الحاكمة بأن الاستغلال والاضطهاد هما أمران مختلفان تماماً: أفعال الضرورة العالمية. ويمكن للخطاب "العلمي" فقط (ماركسية التوسير) أن يرى من خلال الأيديولوجيا الظروف الحقيقية للوجود.

ولأن الأيديولوجيا كما يراها التوسير هي نظام مغلق، فإنه لا يمكن إلا أن تعد نفسها مثل هذه المشكلات على نحو يمكنها الإجابة عنها؛ أي، لكي تبقى داخل حدودها في عالم أسطوري من دون تناقضات، يجب أن تظل صامته بشأن المسائل التي تهدد بأخذها خارج هذه الحدود. تقود هذه الصيغة التوسير إلى مفهوم الـ "إشكالية". وهو يستخدم المفهوم أولاً لتفسير "الانقطاع المعرفي" الذي يدعي وجوده في عمل ماركس عام ١٨٤٥. إن إشكالية ماركس، "النظام المرجعي الداخلي الموضوعي ... نظام الأسئلة الذي يحكم الإجابات المحددة" (٦٧)، لا تحدد فقط الأسئلة والإجابات التي يستطيع طرحها في المشهد؛ بل تحدد أيضاً غياب المشكلات والمفاهيم في عمله.

ووفق التوسير، تتألف الإشكالية من الافتراضات، والدوافع، والأفكار الضمنية، وما إلى ذلك، التي يُنشأ بوساطتها نص (على سبيل المثال، إعلان). وعلى هذا المنوال يقال: إن النص منظم بواسطة ما هو غائب (ما لم يُقل) بقدر ما هو منظم بواسطة ما هو موجود (ما قيل). ويقول

التوسير إنه إذا أردنا أن نفهم معنى النص تماماً، فيجب علينا أن نكون على دراية ليس فقط بما هو موجود في النص؛ بل أيضاً بالافتراضات التي يبلغ عنها، والتي قد لا تظهر في النص نفسه بأي طريقة مباشرة؛ بل توجد فقط في إشكالية النص. وإن إحدى الطرائق التي يُفترض أن تُكشف بها إشكالية النص هي الطريقة التي قد يظهر بها النص وهو يجيب عن أسئلة لم يطرحها رسمياً. ويقال إن أسئلة كهذه قد طُرحت في إشكالية النص. إن مهمة الممارسة النقدية الألتوسيرية هي تفكيك النص للكشف عن الإشكالية، ويتطلب عمل ذلك القيام بما يدعوه ألتوسير بـ "القراءة العوارضية"^(١).

في كتاب قراءة رأس المال، يصف ألتوسير طريقة ماركس في قراءة أعمال آدم سميث بأنها قراءة "عوارضية" وذلك لأنها:

تفصح عن الحدث غير المفصَّح عنه في النص الذي تقرأه، وفي الوقت نفسه تربطه بنص مختلف، موجود كغياب ضروري في النص الأول. وإن قراءة ماركس الثانية، مثل قراءته الأولى، تفترض سلفاً وجود نصين، وقياس الأول في مقابل الثاني. ولكن ما يميز هذه القراءة الجديدة من القديمة هو حقيقة أنه في القراءة الجديدة يوضَّح النص الثاني مع الهفوات في النص الأول (ألتوسير وبالبيار، ١٩٧٩: ٦٧).

ويستطيع ماركس، من خلال قراءة سميث قراءة عوارضية، أن يُدع من أجل تحليل "الإشكالية الظاهرة بشكل مبدئي في كتاباته مقابل الإشكالية غير

(١) القراءة العوارضية أو القراءة الدلالية (symptomatic reading) أي القراءة وفق العوارض أو الأعراض. المترجم.

الظاهرة الواردة في المفارقة التي مفادها: وجود إجابة لا تتوافق مع أي سؤال مطروح" (٢٨). وإن ماركس (١٩٥١) نفسه يقول ذلك عن سميث، "إن تناقضات آدم سميث ذات أهمية لأنها تحتوي على مشكلات، صحيح أنه لا يحلها، ولكنه يكشفها نتيجة التناقض مع نفسه" (١٤٦).

وبناء على ذلك، فإن قراءة النص قراءة عوارضية تعني القيام بقراءة مزدوجة: قراءة النص الظاهر أولاً، ومن ثم، القراءة من خلال الهفوات والتشوهات والإغفالات والغيابات، التي هي "عوارض" مشكلة تكافح من أجل طرحها في النص الظاهر، لإبراز وقراءة النص المستتر. فعلى سبيل المثال، سوف تكشف القراءة العوارضية لفيلم سائق سيارة أجرة عن إشكالية تطرح فيها إجابات عن أسئلة لا يكاد يشير إليها الفيلم: "كيف يعود المحارب المتمرس إلى دياره في أمريكا بعد الأشياء الكثيرة المرعبة التي حدثت في فيتنام؟" إذ توجد في قلب إشكالية الفيلم أسئلة متعلقة بالمشكلات التاريخية الحقيقية، وإن كانت مشوهة ومتحولة إلى بحث خيالي وحل دموي. إن القراءة العوارضية لفيلم سائق سيارة أجرة، هي قراءة للعوارض من أجل البحث عن دليل على وجود علة كامنة، قد تبني من تناقضات الفيلم، ومراوغاته، وإغفالاته، وعنفه الذي لا يمكن تفسيره، ونهايته الخيالية، والغياب المركزي والهيكلي - حرب أمريكا في فيتنام.

يمكن الاطلاع على مثال آخر في عدد الإعلانات الحديثة للسيارات التي تضع العربات معزولة في الطبيعة (على سبيل المثال، انظر إلى الصورة ١.٤). وأود أن أشير إلى أن هذا النمط من الإعلانات هو استجابة للمجموعة المتزايدة من الدعايات السلبية التي اجتذبتها ملكية سيارة

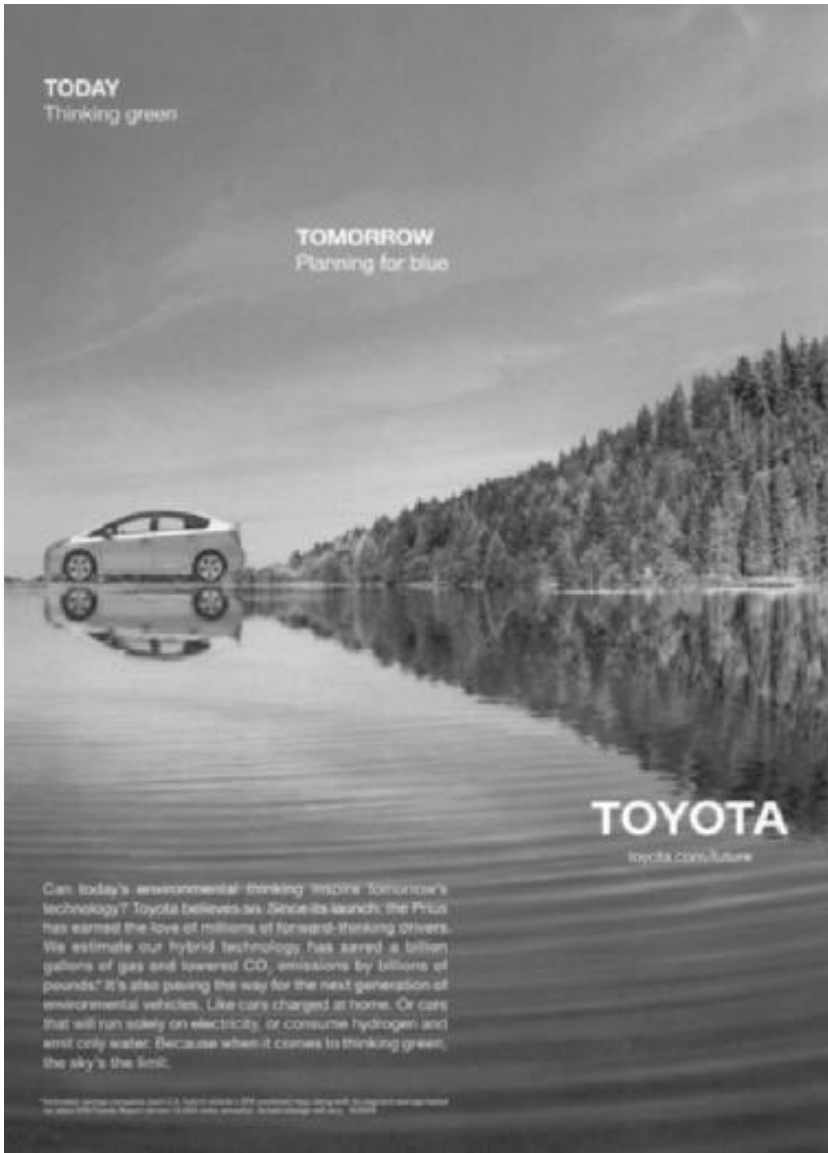
(خاصةً من حيث التلوث وازدحام الطرق). ولمنع هذه الدعايات من أن يكون لها أثر معاكس في مبيعات السيارات، يجب مواجهة هذه الانتقادات واحتواؤها. إن مجابهة الانتقادات بطريقة مباشرة من شأنها أن تجازف دائماً بالسماح للانتقادات أن تدخل بين السيارة التي يجري الإعلان عنها وأي مشتر محتمل. ولذلك، فإن القيام بعرض السيارات في كل من الطبيعة (غير الملوثة) والحيز الواسع (غير المزدحم) يؤدي إلى مواجهة الادعاءات من دون المخاطرة بإعطائها مجال رؤية خطر وغير ضروري. وبهذه الطريقة، يجري الرد على الانتقادات من دون أن تُطرح الأسئلة نفسها بشكل رسمي. وعلى هذا النحو، فإن التركيز على الطبيعة والحيز الواسع هو استجابة للأسئلة المزدوجة التي تبقى غير مذكورة في الإعلانات نفسها، ولكنها موجودة في الادعاءات التي تنظم الإعلانات - في "إشكالية" النص، فهل شراء سيارة يزيد من التلوث والازدحام على الطريق؟ والجواب المعطى، من دون أن يكون السؤال مطروحاً، هو أن هذه السيارات، كما لو كان الأمر سحراً، لا تلوث ولا تسهم في (أو تمارس) ازدحام الطرقات.

لا شك في أن كتاب نظرية الإنتاج الأدبي لبيير ماكيري (١٩٧٨) هو أكثر المحاولات استدامة لتطبيق أسلوب القراءة العوارضية الألتوسرية على النصوص الثقافية. ومع أن تركيز ماكيري الأساسي، كما يوحي عنوان الكتاب، ينصب على الإنتاج الأدبي، إلا أن المقاربة التي طُوّرت في الكتاب لها أهمية كبيرة لدى دارس الثقافة الشعبية.

ويرفض ماكيري، في تفصيله لأسلوب ألتوسير في القراءة العوارضية، ما يدعوه بـ "المغالطة التفسيرية": وهي وجهة النظر القائلة إن النص له

معنى واحداً، وتقع مهمة الكشف عن هذا المعنى على عاتق النقاد. وهو يرى أن النص ليس لغزاً يخفي معنى؛ إنه بناء متعدد المعاني. ومن أجل "شرح" النص يجب إدراك هذا الأمر. وللقيام بذلك، من الضروري الخروج من فكرة أن النص هو وحدة متناغمة منسجمة، تتصاعد من لحظة غامرة عن قصد. وفي مقابل ذلك، يدعي أن النص الأدبي "غير مركزي"؛ وهو غير مكتمل في حد ذاته. وإن قول هذا لا يعني أنه يجب إضافة شيء ما لجعله كاملاً. وكانت وجهة نظره هي أن جميع النصوص الأدبية "غير مركزية" (لا تتمركز حول مقصد التأليف)، وأنها بالمعنى المحدد تتكون من مواجهة بين عدة خطابات: صريح، وضمني، وحاضر، وغائب. وبناء على ذلك، فإن مهمة الممارسة النقدية ليست محاولة قياس النص وتقييم تماسكه، وتناغمه الكلي، ووحدته الجمالية؛ بل إن مهمتها بدلاً من ذلك هي شرح التباينات في النص، التي تشير إلى تضارب في المعاني.

وهذا التضارب ليس علامة على عيب في النص؛ بل إنه يكشف النقاب عن نص آخر في العمل، والذي يحافظ من خلاله على علاقة مع ذلك الذي ليس هو، ذلك الذي يحدث على هامشه. إن تفسير العمل هو إظهار أنه - على عكس المظاهر - ليس مستقلاً، ولكنه في جوهره المادي الذي هو العنصر المميز لهويته أيضاً يحمل بصمة غياب محدد. إن الكتاب مثم بالوجود الضمني لتلك الكتب الأخرى الذي تم تفصيله في مواجهتها، وهو يدور حول غياب ذلك الذي لا يمكنه قوله، مسكون بغياب بعض الكلمات المكبوتة التي تصنع عودتها. والكتاب ليس امتداداً للمعنى؛ وهو متولد من عدم التوافق لعدة معانٍ، وهي أقوى رابطة تربطه بالواقع، في مواجهة متوترة ومتجددة (٧٩-٨٠؛ كلماتي بالخط المائل).



الصورة ١.٤ الإعلان كمثل على الـ "إشكالية".
المصدر: الصورة مقدمة من أرشيف الإعلانات

قد يسعى النص إلى التحكم في إنتاج المعنى، ولكن يوجد دائماً فائض من المغزى؛ أي وجود معانٍ أخرى تهدد بإزاحة سلطة المعنى الأساسي. وإن هذا التضارب بين عدة معانٍ هو الذي يبنى النص؛ فهو يعرض هذا التضارب ولكن لا يمكنه أن يفصح عنه - إنه غيابه المحدد. لقد رأى النقد دوره - تقليدياً - بأنه توضيح ما هو ضماني في النص، وجعل ما هو مجرد همس (أي معنى واحداً) مسموعاً. ووفق ماكري، ليست المسألة مسألة جعل ما هو موجود يفصح بوضوح أكبر لكي نكون متأكدين أخيراً من معنى النص. ونظراً لأن معاني النص "داخلية وغائبة" (٧٨)، فإن مجرد تكرار المعرفة الموجودة بذاتها في النص يعني الفشل في تفسير النص حقاً. إن مهمة الممارسة النقدية ذات الكفاءة الكاملة لا تكمن في جعل الهمس مسموعاً، ولا في إكمال ما يتركه النص دون إفصاح؛ بل في إبراز معرفة جديدة للنص: المعرفة التي تفسر الضرورة الأيديولوجية لإغفالها، وغيابها، وعدم اكتمال بنيتها - تقديم ما لا يستطيع النص الإفصاح عنه للجمهور.

إن فعل المعرفة ليس مثل فعل الاستماع إلى خطاب جرى تأليفه سابقاً، مجرد خيال علينا فقط أن نترجمه؛ بل هو بالتأكيد تطوير خطاب جديد، وتبيان ما هو مغفل. وإن المعرفة ليست اكتشاف أو إعادة بناء معنى كامن، أو منسي، أو مخفي؛ إنها شيء نشأ حديثاً، إضافة إلى الواقع الذي يبدأ منه (٦).

واستناداً إلى كتاب سيغموند فرويد عن الأحلام (انظر الفصل الخامس)، يؤكد ماكري أنه من أجل أن يقال شيء ما يجب أن تترك أشياء

أخرى دون قول. وإن ذلك هو سبب أو أسباب هذه الغيابات، وهذه الإغفالات، ضمن النص الذي يجب استنطاقه. "إن المهم في العمل هو ما لا يقوله" (٨٧). ومرة أخرى، كما هو الحال مع فرويد، الذي اعتقد بأن معاني مشكلات مرضاه لم تكن مخفية في خطابهم الواعي، ولكن جرى كبتها في الخطاب المضطرب للاوعي، ما يستدعي نوعاً دقيقاً من التحليل الذكي للاختلاف بين ما قيل وما ظهر، وإن مقارنة ماكري تمايل بين الفروق الدقيقة المختلفة للقول والظهار. وهذا يقوده إلى الادعاء بأن هناك "فجوة" و"تبايناً داخلياً" بين ما يريد النص أن يقوله وما يقوله النص بالفعل. ولشرح نص، فمن الضروري أن يجري تجاوزه، لفهم ما "يُجرى على قوله في سبيل قول ما يريد قوله" (٩٤). وهنا يتم تشكيل "لاوعي" النص (مصطلح ماكري لإشكالية ألتوسير). وإنه في لاوعي النص يُكشف عن علاقته بظروف وجوده الأيديولوجية والتاريخية. وإنه في المركز الغائب، المجوف بواسطة الخطابات المتضاربة، يرتبط النص بالتاريخ - بمرحلة معينة في التاريخ وبالخطابات الأيديولوجية الخاصة التي تنتشر في تلك المرحلة. إن لاوعي النص لا يعكس التناقضات التاريخية؛ بل بدلاً من ذلك، إنه يستحضرها ويقدمها ويعرضها، مما لا يتيح لنا معرفة "علمية" بالأيديولوجيا، بل يتيح لنا وعياً بـ "أيديولوجيا في تناقض مع نفسها"؛ منهارة في مواجهة الأسئلة التي لا يمكنها الإجابة عنها، وفاشلة في القيام بما يفترض أن تفعله الأيديولوجيا؛ إذ "توجد الأيديولوجيا على وجه الدقة من أجل إزالة كل أثر للتناقض" (١٣٠).

يبدأ النص، بالصيغة التقليدية، دائماً بطرح مشكلة يجب حلها، ثم يتتابع النص كعملية تتوضح تدريجياً: بدءاً من تعاقب الأحداث السردية وصولاً إلى الحل النهائي للمشكلة. ويرى ماكري أنه بين المشكلة المطروحة والحل المقدم لها، توجد دائماً انقطاعات بدلاً من الاستمرارية، وبفحص هذه الانقطاعات نكتشف علاقة النص مع الأيديولوجيا والتاريخ: "نجد دائماً في آخر الأمر، على حافة النص، لغة الأيديولوجيا، مخفية للحظات، ولكن بليغة بغيابها" (٦٠).

تحتوي جميع الروايات على مشروع أيديولوجي: أي أنها تعد بقول "الحقيقة" عن شيء ما. إذ يجري التحفظ على المعلومات في البداية على وعد بأنه سيُكشف عنها. فتتألف الرواية من أحداث متعاقبة باتجاه الإفصاح، إذ تبدأ بحقيقة وُعد بها وتنتهي بحقيقة كُشِف عنها. ويقسم ماكري النص إلى ثلاث مراحل لكي يكون أكثر تنظيماً: المشروع الأيديولوجي ("الحقيقة" الموعودة)، والإدراك ("الحقيقة" المكشوفة)، ولا وعي النص (الناتج من فعل القراءة العوارضية): عودة "الحقيقة" التاريخية المكبوتة. وهو يزعم أن "العلم" يلغي الأيديولوجيا ويقضي عليها؛ والأدب يتحدى الأيديولوجيا عن طريق استخدامها. وإذا نُظر إلى الأيديولوجيا كمجموعة غير نظامية من الدلالات، فإن العمل يقترح قراءة هذه الدلالات، وذلك بالجمع بينها كعلامات. ويعلمنا النقد قراءة هذه العلامات " (١٣٣). وعلى هذا المنوال، تسعى الممارسة النقدية الماكيرية إلى شرح الطريقة التي يعرض بها النص - عن طريق إعطاء الصبغة الأيديولوجية - الأيديولوجيا في تناقض مع نفسها.

في مناقشة لعمل كاتب الخيال العلمي الفرنسي جول فيرن، يوضح ماكيري كيف يقدم عمل فيرن تناقضات الإمبريالية الفرنسية في أواخر القرن التاسع عشر. ويؤكد أن المشروع الأيديولوجي لعمل فيرن هو إخراج رائع لمغامرات الإمبريالية الفرنسية: فتوحاتها الاستعمارية للأرض. وتهتم كل مغامرة بفتح البطل للكون (جزيرة غامضة، القمر، قاع البحر، مركز الأرض). وفي رواية هذه القصص، يُرغم فيرن على رواية قصص أخرى؛ فكل رحلة فتح تصبح رحلة إعادة اكتشاف، إذ إن أبطال فيرن يكتشفون إما أن الآخرين كانوا هناك من قبل أو أنهم موجودون بالفعل. وتكمن أهمية هذا، لـ ماكيري، في التباين الذي يلاحظه بين "التمثيل" (ما هو مقصود: موضوع القصة) و"التصوير" (كيف يجري إظهاره: إدراجه في القصة): "يمثل" فيرن أيديولوجية الإمبريالية الفرنسية، في حين أنه في الوقت نفسه، عبر فعل "التصوير" (جعل المواد في شكل قصة)، يقوض إحدى أساطيرها المركزية في التقديم المستمر لحقيقة أن الأراضي مشغولة دائماً سابقاً (وبالمثل، كُتبت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في وسط سيل متنقل من وسائل الإعلام - وغيرها - يدعي أن أمريكا قد اكتُشفت في عام ١٤٩٢، متجاهلة حقيقة أن الناس كانوا قد عاشوا هناك أكثر من ١٥٠٠٠ سنة). "في الانتقال من مستوى التمثيل إلى مستوى التصوير، تخضع الأيديولوجيا لتعديل كامل... ربما لأنه لا توجد أيديولوجيا متماسكة بما يكفي لتنجو من اختبار التصوير" (١٩٤-٥). وهكذا، بإعطاء أيديولوجيا الإمبريالية هيئة قصصية، فإن عمل فيرن - "قراءتها ضد الميل الفطري لمعناها المقصود" (٢٣٠) -

يعرض التناقضات بين الأسطورة وحقيقة الإمبريالية. لا تزودنا القصص باتهام "علمي" ("علم بالمعنى الدقيق") للإمبريالية، ولكن نتيجة القراءة العوارضية "التي تزيح العمل داخلياً"، فإن القصص "تجعلنا نرى"، و"تجعلنا ندرك"، و"تجعلنا نشعر"، بالتناقضات الشديدة للخطابات الأيديولوجية التي يتألف منها كل نص: "الذي يولد منها، والذي ينغمر فيها، والذي يفصل نفسه عنها... والذي يلمح إليها" (ألتوسير، ١٩٧١: ٢٢٢). إذًا، يمكن جعل قصص الخيال العلمي، التي يكتبها فيرن، تكشف لنا ظروف ظهورها الأيديولوجية والتاريخية، وإن لم يكن بالطرائق المقصودة.

لقد كُتِبَ في القرن التاسع عشر عدد كبير من الكتب لتقديم النصائح للفتيات فيما يتعلق بالسلوك المناسب. وفيما يلي، على سبيل المثال، مقتطف من كتاب توماس برودهرست نصائح للفتيات بشأن تحسين العقل وسلوك الحياة (١٨١٠):

إن التي تعمل بإخلاص في أداء الواجبات المختلفة للزوجة والابنة والأم والصديقة، تحتل مكاناً أكثر فائدة بكثير من تلك التي - إلى جانب المستحقة للوم على إهمالها أهم الالتزامات - تكون مستغرقة بالتأملات الفلسفية والأدبية، أو محلقة عالياً بين مناطق الخيال والرومانسية الساحرة (مقتبس من ميلز، ٢٠٠٤: ٨٠).

وبدلاً من رؤية ذلك أنه علامة مباشرة على اضطهاد النساء، فإن التحليل الماكيري سوف يسأل إلى أي درجة يعد هذا النص أيضاً بمثابة مؤشر إلى رفض النساء لشغل الوظائف المطلوبة منهن تقليدياً. وبعبارة

أخرى، إذا لم تكن النساء منخرطات في التأملات الفلسفية والأدبية، فلن تكون ثمة حاجة لتقديم النصح لهن ضد ذلك الأمر. وبناء على ذلك، فإن انخراط النساء الفعلي في التأملات الأدبية والفلسفية (وربما أكثر من ذلك بكثير) هو الغياب المحدد للنص. وعلى نحو مماثل، تشير سارة ميلز (٢٠٠٤) إلى أنه كان على كتب رحلات النساء في القرن التاسع عشر أن تتطرق باستمرار إلى خطاب الأنوثة الذي كان يوحى بأن السفر كان شيئاً يتجاوز مقدرة المرأة والتزامها. فعلى سبيل المثال، نقرأ في رواية ألكسندرا ديفيد نيل عن رحلاتها في التبت "كنا نسير لمدة تسع عشرة ساعة. والغريب في الأمر أنني لم أشعر بالتعب" (مقتبس من ميلز، ٢٠٠٤: ٩٠). إن عبارة "الغريب في الأمر" هي التي تشير إلى الغياب المحدد: خطاب ذكوري من عدم التصديق يتتاب لا وعي النص.

وأخيراً، تُظهر الصورة ٢.٤ شخصين على شاطئ فارغ؛ تبدوان لا مباليتين وغير مرتاحتين. وعندما نحاول أن نقرر ماهية الشيء الذي تدل عليه هذه الصورة، فمن المحتمل جداً أن يكون فهمنا قد جرى تنظيمه وتكوينه نتيجة غياب محدد تاريخياً على وجه الخصوص: توقع معياري للشاطئ كمكان لمن يبتغون قضاء العطل للاسترخاء والاستمتاع. وإن هذا الغياب المحدد هو الذي يحدد "معنى" الصورة في التاسع عشر. وبعبارة أخرى، إن المعنى الذي نصنعه هو تاريخي مرحلة تاريخية معينة: لم يكن هذا التوقع المعياري متاحاً كإطار تفسيري قبل اعتياد الناس على قضاء العطل على شاطئ البحر في أربعينيات القرن وأنشأه الغياب على حد سواء.



الصورة ٢.٤ شخصان على شاطئ.

وفي صيغة التوسير الثانية، لا تزال الأيديولوجيا تمثل علاقة الأفراد التخيلية بظروف الوجود الحقيقية، والآن فقط لم يعد يُنظر إلى الأيديولوجيا بأنها مجرد مجموعة من الأفكار؛ بل بأنها ممارسة مادية حية - طقوس، وعادات، وأنماط سلوك، وطرائق تفكير تتخذ وجهاً عملياً - مستنسخة عبر الممارسات والآثار الأدبية والفنية لأجهزة الدولة الأيديولوجية: التعليم، والدين المنظم، والأسرة، والسياسة المنظمة، ووسائل الإعلام، والصناعات الثقافية، إلخ. ووفق التعريف الثاني هذا، فإن "كل الأيديولوجيات لها وظيفة 'بناء' أفراد ملموسين كموضوعات" (٢٠٠٩: ٣٠٩). وتنتج الموضوعات

الأيدولوجية بواسطة أعمال "النداء" أو "لفت الانتباه". ويستخدم التوسير قياساً تمثيلاً لضابط شرطة ينادي أحد الأفراد: "هاي، أنت هناك!" وعندما يستدير الفرد المقصود مستجيباً للهتاف، يكون قد استجاب للتنبيه (أو تكون قد استجابت للتنبيه)؛ وأصبح موضوعاً لخطاب ضابط الشرطة. وبهذه الطريقة، تكون الأيدولوجيا ممارسة مادية تخلق موضوعات تخضع بدورها لنماذجها الخاصة في التفكير وأنماط السلوك.

وقد كان لتعريف الأيدولوجيا هذا أثر كبير في حقل الدراسات الثقافية ودراسة الثقافة الشعبية. وتنشر جوديث ويليامسون (1978)، على سبيل المثال، تعريف التوسير الثاني للأيدولوجيا في دراستها المؤثرة عن الإعلان، فك رموز الإعلانات. وتعمل على إثبات أن الإعلان أيديولوجي من جهة أنه يمثل علاقة تخيلية بظروف حياتنا الحقيقية. فبدلاً من الفوارق الطبقيّة بناءً على دورنا في عملية الإنتاج، يوحى الإعلان باستمرار أن ما يهم حقاً هي الفوارق القائمة على استهلاك سلع معينة. وهكذا تصبح الهوية الاجتماعية متمحورة حول ما نستهلكه وليس ما ننتجه. ويؤدي الإعلان وظيفته، مثل كل أيديولوجيا، عن طريق لفت الانتباه: فهو يخلق موضوعات تخضع بدورها لمعانيه وأنماطه في الاستهلاك. فيجري لفت انتباه المستهلك لإعطاء معنى، وفي نهاية المطاف للشراء والاستهلاك والشراء والاستهلاك مرة أخرى. وعلى سبيل المثال، عندما أُخاطبَ بعبارات مثل "أشخاص مثلك أنت" يتجهون إلى هذا المنتج أو ذاك، فإنه يكون قد جرى لفت انتباهي كواحد من مجموعة، ولكن الأهم هو أنه قد جرى لفت

انتباهي على أنني هو الفرد "أنت" من تلك المجموعة. وأخطب كفرد أستطيع التعرف إلى نفسي في المساحة التخيلية التي يفتحها الضمير "أنت". وهكذا، فأنا مدعو لأن أصبح "أنت" التخيلي الذي جرى التحدث إليه في الإعلان. ولكن مثل هذه العملية، يراها ألتوسير كفعل من "سوء الإدراك" الأيديولوجي: أولاً، بمعنى أنه لكي ينجح الإعلان، يجب أن يجذب العديد من الآخرين الذين يتعرفون إلى أنفسهم أيضاً في الضمير "أنت" (كل واحد يعتقد أنه هو "أنت" الحقيقي في الخطاب الإعلاني). ثانياً، إنه سوء فهم من ناحية أخرى: فإن ضمير "أنت" الذي أفهمه في الإعلان هو في الواقع "أنت" الذي خلقه الإعلان. وكما يشير سلافوي جيچك (١٩٩٢)، فإن لفت الانتباه يعمل على النحو التالي: "أنا لا أتعرف إلى نفسي فيه لأنه يخاطبني، وإنني أصبح المخاطب من قبله في اللحظة التي أتعرف فيها إلى نفسي فيه" (١٢). إذاً، فإن الإعلان وفق هذا المنظور يغرقنا في التفكير بأننا "أنت" الخاص في خطابه، وبذلك نصبح موضوعات لممارساته المادية وخاضعين لها: أفعال الاستهلاك. وعلى هذا النحو، إن الإعلان أيديولوجي في طريقة عمله وفي التأثيرات التي يحدثها على حد سواء.

إن إحدى المشكلات التي تواجه أنموذج ألتوسير الثاني للأيديولوجيا، وتطبيقه في النظرية الثقافية، هي أنه يبدو يعمل على نحو جيد أكثر من اللازم. ودائماً ما يُعاد إنتاج الرجال والنساء بنجاح مع جميع العادات الأيديولوجية الضرورية التي يتطلبها نمط الإنتاج الرأسمالي؛ لا يوجد إحساس بالفشل، ناهيك عن أي فكرة عن النزاع أو النضال أو المقاومة.

وفيمما يتعلق بالثقافة الشعبية، هل تقوم الإعلانات، على سبيل المثال، بلفت انتباهنا دائماً كموضوعات مستهلكة؟ وإضافة إلى ذلك، حتى لو نجحت عملية لفت الانتباه، فإن عمليات لفت الانتباه السابقة قد تقف في طريق عمليات لفت الانتباه الحالية (تتناقض معها وتمنعها من العمل). وببساطة، إذا كنت أعلم أن العنصرية لا أخلاقية، فإن النكتة العنصرية سوف تفشل في لفت انتباهي. وفي ظل هذه الخلفية من المخاوف، تحول العديد من العاملين في حقل الدراسات الثقافية إلى أعمال الماركسي الإيطالي أنطونيو غرامشي.

الهيمنة

يُعدّ مفهوم الهيمنة أمراً محورياً عند غرامشي في الدراسات الثقافية. فالهيمنة كما يراها غرامشي، هي مفهوم سياسي جرى تطويره لتفسير غياب الثورات الاشتراكية في الديمقراطيات الغربية الرأسمالية نظراً إلى الطبيعة الاستغلالية والجائرة للرأسمالية. ويستخدم غرامشي مفهوم الهيمنة (٢٠٠٩) للإشارة إلى حالة قيد التكوّن، حالة لا تحكم فيها الطبقة المسيطرة (بالتحالف مع الطبقات الأخرى أو الفروع الطبقيّة) مجتمعاً فحسب؛ بل تقوده عبر ممارسة "القيادة الفكرية والأخلاقية" (٧٥). وتقتضي الهيمنة نوعاً معيناً من الإجماع تسعى فيه مجموعة من المجتمع إلى تقديم مصالحها الخاصة على أنها هي المصالح العامة للمجتمع ككل. وبهذا المعنى، يُستخدم هذا المفهوم للإيحاء بوجود مجتمع تكون فيه، على الرغم من الاضطهاد والاستغلال، درجة عالية من الإجماع، وقدّر كبير من الاستقرار الاجتماعي؛

ويبدو فيه أن الجماعات والطبقات الخاضعة تدعم، وتشترك بفعالية في، القيم والمثل والأهداف والمعاني الثقافية والسياسية، التي تربط هذه الجماعات والطبقات بهياكل السلطة السائدة و"تدمجها" فيها. فعلى سبيل المثال، كانت الانتخابات العامة في بريطانيا إبان معظم القرن العشرين محل تنافس بين الحزبين السياسيين الرئيسيين، حزب العمال وحزب المحافظين. وتدور المنافسة في كل مرة على السؤال، من يستطيع أن يدير الرأسمالية على أفضل وجه (ويشار إليها عادةً باستعمال مصطلح "الاقتصاد" كونه أقل صبغة سياسية) - ملكية عامة أقل، ملكية عامة أكبر، ضرائب أقل، مزيد من الضرائب، إلخ. وتجاريها في ذلك وسائل الإعلام الرئيسة في كل مرة. وبهذا المعنى، فإن معايير المناظرات الانتخابية تملئها في نهاية المطاف احتياجات الرأسمالية ومصالحها الخاصة، وتُقدّم على أنها مصالح واحتياجات المجتمع ككل. وبمجرد الفوز في الانتخابات، سوف يكون رئيس الوزراء الجديد مصحوباً في جميع الزيارات الرسمية الخارجية بمجموعة كبيرة من الرأسماليين، إذ يأمل كل منهم في أن تتاح له فرص عمل جديدة. وبالمثل، سوف تكون سياسات الحكومة الجديدة مبررة ومدققة من حيث كيفية استجابة "الأسواق" (أي الرأسمالية عموماً). ومن الواضح أن هذا مثال على حالة جرى فيها "تعميم" مصالح قسم واحد قوي من المجتمع على أنها مصالح المجتمع ككل. وتبدو هذه الحالة "طبيعية" تماماً، وتتجاوز فعلياً التنافس الجدّي. ولكن الأمر لم يكن هكذا دائماً. إن هيمنة الرأسمالية هي

نتيجة التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية العميقة التي حدثت على مدى حقبة زمنية تبلغ قرابة ٥٠٠ عام. وكان وضع الرأسمالية حتى وقت متأخر من النصف الثاني من القرن التاسع عشر لا يزال ملتبساً.^(٣) ولم يظهر فوز هذا النظام، أو على الأقل بوادر فوزه، إلا في القرن الحادي والعشرين، ولا سيما مع الانهيار السياسي والاقتصادي للاتحاد السوفياتي وأوروبا الشرقية، وبدء سياسة "الباب المفتوح" و "اقتصاد السوق الاجتماعي" في الصين. لقد أصبحت الرأسمالية الآن مهيمنة على الصعيد العالمي تقريباً.

وعلى الرغم من أن الهيمنة تقتضي مجتمعاً على درجة عالية من الإجماع، إلا أنه لا ينبغي أن يفهم أن ذلك يعني مجتمعاً قد أزيل كل أنواع الصراع فيه. فالمقصود بهذا المفهوم هو الإشارة إلى مجتمع يجري فيه احتواء الصراع وتوجيهه إلى ملاذات آمنة أيديولوجياً؛ بمعنى أنه يُحافظ على الهيمنة، ويجب الحفاظ عليها باستمرار؛ إنها عملية مستمرة للجماعات والطبقات المسيطرة والتي "تتفاوض" مع الجماعات والطبقات الخاضعة وتقدم إليها التنازلات. فعلى سبيل المثال، انظر إلى الحالة التاريخية للهيمنة البريطانية في منطقة البحر الكاريبي؛ فإحدى الطرائق التي حاولت بريطانيا بها تأمين سيطرتها على السكان الأصليين، وعلى الرجال والنساء والأطفال الأفارقة الذين نقلتهم إلى هناك كعبيد كانت بفرض نسخة من الثقافة البريطانية؛ وهي ممارسة معتادة تقوم بها الأنظمة الاستعمارية في كل مكان، وكان جعل اللغة الإنكليزية هي

اللغة الرسمية جزءاً من هذه العملية. ومن الناحية اللغوية لم تكن النتيجة فرض اللغة الإنكليزية فقط، بل كانت لغالبية السكان خلق لغة جديدة. والعنصر السائد في هذه اللغة الجديدة هي الإنكليزية، ولكن اللغة نفسها ليست إنكليزية فقط؛ إذ إن اللغة التي نشأت هي لغة إنكليزية محوَّلة، مع نبرات جديدة وإيقاعات جديدة، ومع إسقاط بعض الكلمات وإدخال كلمات جديدة (من اللغات الأفريقية وأماكن أخرى). إن اللغة الجديدة هي نتيجة "تفاوض" بين الثقافات المسيطرة والثقافات الخاضعة، وهي لغة تتسم بـ "المقاومة" و"الاندماج" على حد سواء: أي أنها ليست لغة مفروضة من فوق، ولا لغة نشأت تلقائياً من تحت، بل هي لغة ناتجة عن صراع هيمنة بين ثقافتين لغويتين - ثقافة لغوية مسيطرة ومزيج من ثقافات لغوية خاضعة، وينطوي هذا على "مقاومة" و"اندماج" على حد سواء.

إن الهيمنة ليست مجرد قوة مفروضة من فوق على الإطلاق: هي دائماً نتيجة "مفاوضات" بين الجماعات المسيطرة والجماعات الخاضعة، وهي عملية تتسم بـ "المقاومة" و"الاندماج" على حد سواء. ويوجد بالطبع حدود لمثل هذه المفاوضات والتنازلات، وكما يوضح غرامشي، لا يمكن أبداً السماح لها بتحدي الأساسيات الاقتصادية للسلطة الطبقية. وإضافة إلى ذلك، عندما تكون القيادة الأخلاقية والفكرية غير كافية لضمان استمرار السلطة في أوقات الأزمات؛ تُستبدل عمليات الهيمنة - مؤقتاً - بالقوة القهرية لـ "جهاز الدولة القمعي": الجيش، والشرطة، ونظام السجون، إلخ.

تُنظّم الهيمنة من قبل أولئك الذين يسميهم غرامشي "مفكرون عضويون"، ويتميز المفكرون وفق غرامشي بوظيفتهم الاجتماعية. وهذا يعني أن جميع الرجال والنساء لديهم القدرة على السعي الفكري، ولكن فقط بعض الرجال والنساء في المجتمع لديه وظيفة المفكرين. وكما يشرح غرامشي، فإن كل طبقة تخلق "عضوياً" مفكريها الخاصين بها:

إن شريحة أو أكثر من المفكرين الذين يمنحونها تجانساً ووعياً بوظيفتها الخاصة ليس فقط في المجال الاقتصادي ولكن أيضاً في المجالات الاجتماعية والسياسية. وإن رجل الأعمال الرأسمالي [على سبيل المثال] يخلق إلى جانبه الفني الصناعي، والمختص في الاقتصاد السياسي، ومنظمي ثقافة جديدة ونظام قانوني جديد، إلخ. (٢٠٠٩: ٧٧).

يعمل المفكرون العضويون كمنظمي طبقات (بالمعنى الأوسع للمصطلح)، وتكون مهمتهم هي توجيه وتنظيم إصلاح الحياة الأخلاقية والفكرية. ولقد برهنت في مكان آخر (٤) أن ماثيو أرنولد يفهم على نحو أفضل كمفكر عضوي، والذي يعرفه غرامشي بأنه واحد من "نخبة رجال الثقافة، الذين لديهم وظيفة توفير قيادة ذات طبيعة ثقافية وأيديولوجية عامة" (ستوري، ١٩٨٥: ٢١٧؛ ستوري، ٢٠١٠). ويميل غرامشي إلى الحديث عن المفكرين العضويين كأفراد، لكن الطريقة التي استعمل بها المفهوم في الدراسات الثقافية، بعد اقتباسات التوسير من غرامشي التي لا يكاد يُعترف بها، تقوم على المثقفين العضويين الجماعيين - ما يسمى بـ

"أجهزة الدولة الأيديولوجية": العائلة، والتلفاز، والصحافة، والتعليم، والدين المنظم، والصناعات الثقافية، وما إلى ذلك.

وتعرّف الثقافة الشعبية، باستخدام نظرية الهيمنة، بأنها ما يصنعه الرجال والنساء من استهلاكهم الفعال لنصوص الصناعات الثقافية وممارساتها. وربما تكون الثقافات الفرعية للشباب هي المثال الأكثر إثارة في هذه العملية. يقدم ديك هيديغ (١٩٧٩) تفسيراً واضحاً ومقنعاً لعملية الـ ("بريكولاج")^(١) التي تستولي بها الثقافات الفرعية على السلع المتوفرة تجارياً من أجل أغراضها ومعانيها الخاصة. ويجري تجميع المنتجات أو تحويلها بطرائق لم يقصدها منتجوها؛ كما يُعاد تنسيق السلع لإنتاج معاني "مقابلة". وبهذه الطريقة، وبواسطة أنماط سلوكية، وطرائق تحدّث، وتدوق للموسيقا، وما إلى ذلك؛ تنخرط الثقافات الفرعية للشباب في أنماط رمزية من المقاومة لكل من الثقافة السائدة والثقافة الأصل على حد سواء. ووفق هذا النموذج، تنتقل ثقافات الشباب على الدوام من الأصالة والتقابل إلى الاندماج التجاري والانتشار الأيديولوجي، وتنجح الصناعات الثقافية في نهاية المطاف في تسويق مقاومة الثقافة الفرعية من أجل الاستهلاك العام والربح. وكما يوضح هيديغ: "قد تبدأ الأنماط الثقافية للشباب بإصدار تحديات رمزية، ولكن يجب أن تنتهي بإقامة مجموعات جديدة من الأعراف؛ عن طريق خلق سلع جديدة أو صناعات جديدة أو تجديد شباب القديم منها" (٩٦).

(١) بريكولاج (bricolage) هي كلمة فرنسية مقابلة للتعبير الإنكليزي (DIY) وتعني "افعلها بنفسك"، ويقصد بها بناء أو إنشاء شيء ما باستخدام مجموعة من الوسائط المتاحة. المترجم

ويسمح مفهوم الهيمنة لدارسي الثقافة الشعبية بتحرير أنفسهم من التحليل العاجز للعديد من المقاربات السابقة للموضوع. ولم تعد الثقافة الشعبية إيقافاً للتاريخ، ثقافة مفروضة من التلاعب السياسي (مدرسة فرانكفورت)؛ ولا هي علامة على الانحطاط والانحلال الاجتماعي (تقاليد "الثقافة والحضارة")؛ ولا هي شيء ينشأ تلقائياً من تحت (بعض أوجه الثقافة الثقافية)؛ ولا هي آلة معنى تفرض الذاتية على الموضوعات السلبية (بعض أوجه البنيوية). وبدلاً من هذه المقاربات وغيرها، تتيح لنا نظرية الهيمنة التفكير في الثقافة الشعبية بأنها مزيج "تفاوضي" من الأشياء التي صنعت منها، من "فوق" ومن "تحت" على حد سواء، ومن الأشياء "التجارية" و"الأصيلة"؛ وأنها توازن متغير للقوى بين المقاومة والاندماج. ويمكن تحليل هذا في العديد من الصور المختلفة: الطبقة، والنوع الاجتماعي، والجيل، و"السلالة"، والعرق، والمنطقة، والدين، والإعاقة، والجنسانية، إلخ. وتعدّ الثقافة الشعبية من هذا المنظور مزيجاً متناقضاً من القيم والمصالح المتنافسة: لا هي طبقة وسطى ولا طبقة عاملة، لا هي عنصرية ولا غير عنصرية، لا هي متحيزة جنسياً ولا غير متحيزة جنسياً، لا ترهب المثلية ولا تحبها... بل دائماً ما يكون هناك توازن متغير بين الاثنين - الذي يدعوه غرامشي بـ "توازن تسوية" (٢٠٠٩: ٧٦). وتجري إعادة تعريف الثقافة المقدمة تجارياً للصناعات الثقافية وإعادة تكوينها وإعادة توجيهها في أعمال تكتيكية للاستهلاك الانتقائي وأعمال إنتاجية للقراءة واللفظ، وغالباً ما يكون ذلك بطرائق غير مقصودة أو حتى متوقعة من قبل منتجيها.

ما بعد الماركسية والدراسات الثقافية

كما تلاحظ أنجيلا ماك روبي (١٩٩٢)، لم تعد الماركسية مؤثرة في الدراسات الثقافية كما كانت في الماضي:

إن الماركسية، وهي نقطة مرجعية رئيسة لمشروع الدراسات الثقافية بأكملها في المملكة المتحدة، قد قُوِّضت ليس فقط من وجهة نظر نقاد ما بعد الحداثة الذين يهاجمون نظرياتها الغائية، وسردياتها الكبرى^(١)، وجوهريتها واقتصاديتها ومركزيتها الأوروبية، ومكانتها داخل مشروع التنوير بأكملها، ولكن بالطبع، قُوِّضت أيضاً نتيجة الأحداث في أوروبا الشرقية، مع تشويه سمعة جزء كبير من المشروع الاشتراكي وإضعاف الثقة به (٧١٩).

وكما تشرح ماك روبي، ما هو مؤكد هو أن "العودة إلى الماركسية التي كانت قبل ما بعد الحداثة كما حددها النقاد أمثال فريدريك جيمسون (١٩٨٤) وديفيد هارفي (١٩٨٩) لا يمكن الدفاع عنها، لأن شروط تلك العودة تستند إلى إعطاء الأولوية للعلاقات والمحددات الاقتصادية على العلاقات الثقافية والسياسية بإعطاء هذه الأخيرة دوراً ألياً وانعكاسياً"

(١) السرد الكبير أو السرديات الكبرى (metanarrative(s) هو مصطلح ظهر في مرحلة ما بعد الحداثة على يد الفرنسي جان فرانسوا ليوتارد عام ١٩٨٤، والسرديات الكبرى هي ذلك النمط من الخطابات التي تتمحور حول افتراضاتها السابقة ولا تسمح بالتعددية والاختلاف حتى مع تنوع السياقات الاجتماعية والثقافية، فضلاً عن أنها تنكر إمكانية قيام أي نوع من أنواع المعرفة أو الحقيقة خارجها، وتقاوم أي محاولة للتغيير أو النقد أو المراجعة. المترجم

(المرجع نفسه). ولكن يوجد ما هو أكثر من ذلك، إذ ثمة إحساس حقيقي بأن الدراسات الثقافية كانت دائماً في مرحلة ما بعد الماركسية بالفعل. وكما يشير هول (١٩٩٢):

لم تكن هناك مرحلة سابقة أبداً للوقت الذي كانت فيه الدراسات الثقافية والماركسية تمثل توافقاً نظرياً مثالياً. فمنذ البداية ... كان هناك دائماً بالفعل مسألة النواقص الكبيرة، نظرياً وسياسياً، والإغفالات الواضحة، والمراوغات الكبيرة للماركسية - الأشياء التي لم يتحدث عنها ماركس أو لا يبدو أنه يفهمها والتي كانت موضوع دراستنا الغني: الثقافة، الأيديولوجيا، اللغة، الرمزية. وبدلاً من ذلك، كانت هذه دائماً بالفعل الأشياء التي أسرت الماركسية كنمط من التفكير، وكنشاط للممارسة النقدية - معتقدها التقليدي، وطابعها العقائدي، وحميتها، وشكلها المصغر، وقانونها التاريخي الثابت، ومنزلتها كسر د كبير. ويعني هذا أن الصدام بين الدراسات الثقافية البريطانية والماركسية يجب أن يفهم أولاً على أنه اشتباك مع مشكلة - ليس مع نظرية، ولا حتى مع إشكالية (٢٧٩).

يمكن أن يعني ما بعد الماركسية شيئين على الأقل. وكما يشير إرنستو لاكلاو وشانتال موف (٢٠٠١) في إسهامهما المؤثر بشدة في ما بعد الماركسية، وهو كتاب الهيمنة والإستراتيجية الاشتراكية: نحو سياسة ديمقراطية راديكالية، "إذا كان مشروعنا الفكري في هذا الكتاب ما بعد ماركسي، فمن الواضح أيضاً أنه مهمة ماركسية" (٤). فكي تكون ما بعد ماركسي يعني أن تترك الماركسية وراءك من أجل شيء أفضل، في حين أنه

لتكون ذا مهمة ماركسية يعني أن تسعى إلى تحويل الماركسية، بإضافة بعض التطورات النظرية الأخيرة إليها، وعلى وجه الخصوص من الحركة النسوية، وما بعد الحدائة، وما بعد البنيوية، والتحليل النفسي اللاكاني^(١). ويُعدّ لاكلاو وموفي صاحبي مهمة ماركسية أكثر من كونها ما بعد ماركسيين. ويتصوران شراكة بين الماركسية و"الحركة النسوية الجديدة، والحركات الاحتجاجية للأقليات الإثنية والقومية والجنسية، والصراعات البيئية المعادية للمؤسسات التي تخوضها الطبقات المهمشة من السكان، والحركة المناهضة للطاقة النووية، والأوجه اللا نمطية من النضال الاجتماعي في البلدان الواقعة في المحيط الرأسمالي" (١). ومن وجهة نظري، تُعدّ الدراسات الثقافية بالمعنى الإيجابي الذي دافع عنه لاكلاو وموفي دراسات ما بعد ماركسية.

إن مفهوم الخطاب أساسي لتطور ما بعد الماركسية، وكما يشرح لاكلاو (١٩٩٣)، "إن الفرضية الأساسية للمقاربة الاستطرادية هي أن الإمكانية الفعلية للإدراك الحسي والفكر والعمل تعتمد على بنية حقل معين ذي معنى والذي يوجد قبل أي معرفة مباشرة واقعية" (٤٣١). ويعطي لاكلاو وموفي (٢٠٠٩) مثلاً هو شخصان يبيان جداراً، وذلك من أن

(١) التحليل النفسي اللاكاني نسبة إلى عالم النفس الفرنسي جاك لاكان ١٩٠١-١٩٨١، الذي اشتهر بقراءته التفسيرية لسيغموند فرويد وإسهامه في التعريف بالتحليل النفسي الفرويدي في فرنسا في ثلاثينيات القرن العشرين، وبالتغيير العميق الذي أحدثه في مفاهيم التحليل النفسي ومناهجه. سوف يتطرق إليه المؤلف في الفصل الخامس. المترجم

يشرح ما يقصدانه بالخطاب؛ حيث يطلب الشخص الأول من الثاني أن يعطيه لبنة بناء، وعند استلام اللبنة، يضيفها الشخص الثاني إلى الحائط. ويتوقف مجمل هذه العملية على مرحلة لغوية (طلب لبنة بناء) ومرحلة غير لغوية (إضافة اللبنة إلى الجدار). يعتمد الخطاب، وفق لاكلاو وموفي، على المجموع اللغوي وغير اللغوي الكلي. وبعبارة أخرى، إنهما يستخدمان مصطلح الخطاب "للتشديد على حقيقة أن كل تكوين اجتماعي له معنى. فإذا ركلت شيئاً كروياً في الشارع أو ركلت كرة في مباراة كرة قدم، تكون الواقعة المادية هي نفسها، لكن معناها يكون مختلفاً. ويكون الشيء هو كرة قدم فقط إلى الحد الذي ينشئ فيه منظومة من العلاقات مع أشياء أخرى، ولا تُعطى هذه العلاقات من خلال المادية المرجعية للأشياء فقط، بل هي مبنية اجتماعياً. وهذه المجموعة النظامية من العلاقات هي ما ندعوه بـ الخطاب" (١٥٩).

وإضافة إلى ذلك:

إن الطابع الاستطراذي لشيء ما، لا ينطوي بأي حال من الأحوال على وضع وجوده موضع تساؤل. وحقيقة أن كرة القدم هي مجرد كرة قدم طالما أنها مدمجة في منظومة من القواعد التي أنشأها المجتمع، لا يعني أنها لم تعد شيئاً مادياً... وللأسبب نفسه، فإن الخطاب هو الذي يعين موقع الفاعل للعامل الاجتماعي، وليس العامل الاجتماعي الذي هو أصل الخطاب - وإن منظومة القواعد التي تجعل من هذا الشيء الكروي كرة قدم، هي نفسها تجعل مني لاعباً (١٥٩).

ولفهم هذا، علينا أن نفرّق بين الموضوعية (القدرة المفترضة على الحكم من دون سياق أو مصلحة) والعالم الموضوعي، الذي يوجد بشكل مستقل عن تجاربنا فيه أو أفكارنا عنه. وبعبارة أخرى، إن الأشياء موجودة بشكل مستقل عن توضيحها الخطابي، ولكن لا يمكنها أن توجد كأشياء ذات معنى إلا داخل الخطاب. فعلى سبيل المثال، توجد زلازل في العالم الحقيقي، ولكن ما إذا كانت مبنية من منظور "الظواهر الطبيعية" أو "تعبيرات عن غضب الله"، تعتمد على بنية الحقل الخطابي. وإن ما جرى إنكاره ليس وجود مثل هذه الأشياء خارج التفكير، بل التأكيد المختلف إلى حد ما أنها يمكن أن تُنشئ نفسها كأشياء خارج أي حالة ظهور خطابية (لاكلاو وموفي، ٢٠٠١: ١٠٨).

وكما يشير غرامشي (٢٠٠٧)، "لا يتوقف الشرق والغرب أبداً عن أن يكونا "حقيقيين بتجرد" على الرغم من أنها عندما يُجَلَّلان، يتبين أنها ليسا سوى "بناء تاريخي" أو "بناء تقليدي" (١٧٥). ومن الواضح أن الشرق والغرب هي بنى اعتباطية وتقليدية (تاريخية)، إذ إن كل بقعة على وجه الأرض تكون شرقاً وغرباً في الوقت نفسه. فربما تكون اليابان هي الشرق الأقصى ليس فقط للأوروبيين بل أيضاً للأمريكيين في كاليفورنيا، بل حتى لليابانيين أنفسهم، الذين قد يسمون مصر بالشرق الأدنى نتيجة الثقافة السياسية الإنكليزية.... لكن هذه المراجع حقيقية، فهي تتوافق مع وقائع حقيقية، وتتيح للمرء السفر عن طريق البر وعن طريق البحر والوصول إلى الوجهة المحددة سلفاً (١٧٦).

وبعبارة أخرى، إن الشرق والغرب بنى تاريخية، ترتبط مباشرة بالقوة الإمبريالية للغرب. ومع ذلك، فهي أوجه من الدلالات التي تم تحقيقها وإدماجها في الممارسة الاجتماعية: قد تكون تركيبات ثقافية، ولكنها تحدد مواقع جغرافية حقيقية وتوجه الحركة البشرية الحقيقية.

وكما يوضح مثال غرامشي، فإن المعاني الناتجة في الخطاب تُبلغ عن العمل الاجتماعي وتنظمه. وعلى سبيل المثال، يمكن في الخطاب فقط أن تصبح "علاقة التبعية" "علاقة اضطهاد"، وبذلك تجعل نفسها كموقع صراع (لاكلاو وموفي ١٥٣). قد يتعرض شخص ما للاضطهاد "موضوعياً" ولكن ما لم يدرك أن تبعيته هي اضطهاد، فمن غير المحتمل أن تصبح هذه العلاقة علاقة عداً وتالياً تصبح مفتوحة لإمكانية التغيير. وتعمل الهيمنة، كما يشرح لاكلو (١٩٩٣)، على تحويل العداً إلى اختلاف بسيط.

لا تكون الطبقة مهيمنة كثيراً إلى درجة تكون فيها قادرة على فرض تصور موحد للعالم على بقية المجتمع، بل إلى الحد الذي يمكنها من التعبير عن رؤى مختلفة للعالم بطريقة تُعيد معاداتها المحتملة. وكانت البرجوازية الإنكليزية في القرن التاسع عشر قد تحولت إلى طبقة مهيمنة، ليس عن طريق فرض أيديولوجية موحدة على الطبقات الأخرى، بل إلى الحد الذي نجحت فيه في صياغة أيديولوجيات مختلفة لمشروعها المهيمن بإزالة طابعها العدائي (١٦١-٢).

يُعدّ "التعبير" مصطلحاً أساسياً في الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية. وتتوقف "ممارسة التعبير"، كما يشرح لاكلاو وموفي (٢٠٠١)، "على... التثبيت الجزئي للمعنى" (١١٣). وقد طور هول (١٩٩٦ ب) هذا المفهوم لشرح الطرائق التي تكون فيها الثقافة حقلاً للصراع الأيديولوجي. وهو يحاول أن يبرهن، على غرار لاكلاو وموفي، أن النصوص والممارسات ليست منقوشة مع المعنى؛ فالمعنى هو دائماً نتيجة فعل التعبير. وكما يشير إلى أن "المعنى هو إنتاج اجتماعي، أي ممارسة. ويجب على العالم أن يكون صُنع ليقدم معنى" (٢٠٠٩ أ: ١٢١). ويعتمد هول أيضاً على عمل المنظر الروسي فالنتين فولوشينوف (١٩٧٣). يجادل فولوشينوف بأن النصوص والممارسات "متعددة النبرات"؛ أي أنه يمكن أن "يُعبّر عنها" أشخاص مختلفون بـ "نبرات" مختلفة في خطابات مختلفة وسياقات اجتماعية مختلفة من أجل سياسات مختلفة. فعندما يستخدم فنان أسود، على سبيل المثال، كلمة "زنجي" لمهاجمة العنصرية المؤسسية، فإنها تكون "ملفوظة" بـ "نبرة" تختلف تماماً عن "النبرة" المعطاة إلى الكلمة الموجودة في الخطاب العنصري للنازيين الجدد على سبيل المثال. وهذه، بالطبع، ليست مجرد مسألة صراع لغوي، أي صراع على معاني الألفاظ؛ بل هي علامة على صراع سياسي حول من يمكنه أن يدعي القوة والسلطة لإصلاح معنى الواقع الاجتماعي (جزئياً).

تعد موسيقا الريغي^(١) من الثقافة الراسفارية^(٢) مثلاً مثيراً للاهتمام على عمليات التعبير. لقد حقق بوب مارلي، على سبيل المثال، نجاحاً دولياً بأغانٍ تعبر عن قيم ومعتقدات الراسفاريين، ويمكن رؤية هذا النجاح بطريقتين. فمن ناحية، يشير إلى انتشار "رسالة" قناعاته الدينية إلى جمهور هائل في جميع أنحاء العالم؛ ومما لا شك فيه فيما يتعلق بجمهوره أن الموسيقا كان لها تأثير التنوير والفهم وربما حتى التحول إلى مبادئ الإيمان والترابط في أولئك المقتنعين بها سابقاً. ومن الناحية الأخرى، فقد حققت الموسيقا ولا تزال تحقق أرباحاً ضخمة للصناعة الموسيقية (متعهدو الحفلات والمروجون، شركات التسجيلات الموسيقية، وما إلى ذلك). ويكون لدينا هنا مفارقة، حيث يُعبّر عن السياسات الراسفارية المعادية للرأسمالية بطريقة تسهم في المصالح الاقتصادية للرأسمالية: تساعد الموسيقا على إعادة إنتاج النظام ذاته الذي تسعى إلى إدانته؛ بمعنى أنه يُعبّر عن السياسات الراسفارية تعبيراً يؤدي في نهاية المطاف إلى فائدة مالية للثقافة السائدة (أي

(١) موسيقا الريغي (reggae) هي نوع من الموسيقا نشأت في جامايكا في أواخر ستينيات القرن العشرين، وسرعان ما أصبحت الموسيقا المهيمنة في البلاد، وبحلول السبعينيات من القرن نفسه انتشرت في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية وأفريقيا. المترجم

(٢) الراسفارية (Rastafarian) هي حركة دينية واجتماعية سياسية، بدأت في جامايكا في ثلاثينيات القرن الماضي وتبنتها العديد من المجموعات حول العالم، وهي تجمع بين المسيحية البروتستانتية والتصوف والوعي السياسي الأفريقي. المترجم

كسلعة يجري تداولها من أجل الربح). ومع ذلك، فإن الموسيقى هي تعبير عن سياسة معارضة (دينية)، وقد تنتشر على هذا النحو، وقد تنتج آثاراً سياسية وثقافية معينة. وبناء على ذلك، فإن موسيقا الريغي الرأسمالية هي قوة للتغيير والتي ترسخ - بشكل منطوق على مفارقة (على الأقل اقتصادياً) - قوى السلطة نفسها التي تسعى إلى الإطاحة بها.

وثمة مثال آخر، وهو أكثر وضوحاً من مثال موسيقا الريغي في بعض النواحي، هو موسيقا الثقافة المضادة الأمريكية، التي حثت الناس على مقاومة التجنيد وعلى التنظيم ضد حرب أمريكا في فيتنام (كانت تجري تهجئة كلمة أمريكا على شكل Amerika وهي التهجئة التي تستخدمها الأقسام السياسية في الثقافة المضادة التي تهدف إلى الإيحاء بأن الولايات المتحدة الأمريكية كانت فاشية، وذلك باستخدام الحرف الألماني "k")؛ ولكن في الوقت نفسه، حققت موسيقاها أرباحاً لم تكن قادرة على التحكم فيها، ويمكن استخدامها فيما بعد لدعم الجهود الحربية في فيتنام. فكلما غنت فرقة الروك الأمريكية جيفرسون إيربلان أغنية "كل ممتلكاتك الخاصة / هي هدف لعدوك / وعدوك / هو نحن" (5) مرات أكثر، ازدادت الأموال التي تحصل عليها تسجيلات مؤسسة الإذاعة الأمريكية. ونالياً فإن انتشار سياسات فرقة جيفرسون إيربلان المناهضة للرأسمالية أدت إلى ازدياد أرباح شركة التسجيل الرأسمالية. ومن ناحية أخرى، فيما يلي مثال على عملية التعبير: الطريقة التي تحاول بها الجماعات المسيطرة في المجتمع أن

"تحول" الأصوات المعارضة إلى مجال يؤمن للجماعات المسيطرة موقعاً مستمراً للقيادة. لم تكن موسيقا الثقافة المضادة تعبيراً مرفوضاً (وليس هناك الكثير من الشك في أن هذه الموسيقا أنتجت آثاراً ثقافية وسياسية معينة)، ولكن ما هو صحيح أيضاً هو أن هذه الموسيقا قد أسهمت أيضاً في المصالح الاقتصادية للصناعة الموسيقية الرأسمالية الداعمة للحرب.^(٩) وكما اكتشف كيث ريتشاردز من فرقة رولينغ ستونز الإنكليزية لموسيقا الروك:

لقد اكتشفنا بعد سنين أن كل النقود التي كسبناها من أجل مؤسسة "ديكا" كانت تسهم في صناعة صناديق سوداء تذهب إلى قاذفات سلاح الجو الأمريكي لقصف فيتنام الشمالية اللعينة. فقد أخذوا النقود التي كسبناها لهم ووضعوها في القسم الوسخ من أعمالهم. لقد تطايرت عقولنا عندما اكتشفنا ذلك الأمر. اللعنة، لقد اكتشفت أنك ساعدت في قتل أشخاص (الله يعلم كم عدد الآلاف من الأشخاص الذين قُتلوا) دون أن تدري ذلك حقاً (مقتبس من ستوري، ٢٠١٠ أ: ٢٨-٩).

تعرفنا في الفصل الثالث إلى التعريف الاجتماعي للثقافة وفق ويليامز (٢٠٠٩)، وناقشناه من حيث الكيفية التي وسَّع بها تعريف الثقافة: بدلاً من كون الثقافة مُعرَّفة بأنها نصوص وممارسات "النخبة" فقط (الباليه، الأوبرا، الرواية، الشعر)، لقد أعاد ويليامز تعريف الثقافة لتصبح الثقافة شاملة لـ، على سبيل المثال، موسيقا البوب، والتلفاز، والسينما، والإعلان،

والذهاب في عطلة، وهلم جراً. ومع ذلك، فقد أثبت جانب آخر من تعريف ويليامز الاجتماعي للثقافة أنه أكثر أهمية للدراسات الثقافية، ولا سيما الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية - العلاقة التي يجعلها ويليامز بين المعنى والثقافة.

هناك التعريف "الاجتماعي" للثقافة، والتي تكون الثقافة فيه عبارة عن وصف لأسلوب حياة معين، والتي تعبر عن معانٍ وقيم معينة ليس فقط في الفن والتعلم ولكن أيضاً في المؤسسات والسلوك العادي. إن تحليل الثقافة، من تعريف كهذا، هو توضيح للمعاني والقيم الكامنة في أسلوب حياة معين (٣٢؛ كلماتي بالخط المائل).

تكمن أهمية أسلوب حياة معين في أنه "يعبر عن معانٍ وقيم معينة". وإن التحليل الثقافي من منظور هذا التعريف للثقافة "هو توضيح المعاني والقيم الضمنية في أسلوب حياة معين"؛ وإضافة إلى ذلك، إن الثقافة كمنظومة دلالية لا يمكن اختزالها إلى "أسلوب حياة معين"؛ بل بالأحرى هي أساسية لتكوين أسلوب حياة معين وجعله متماسكاً. وهذا ليس من أجل اختزال كل شيء "تقريباً" في الثقافة كمنظومة دلالية، بل هو للإصرار على أن الثقافة المعرفة بهذه الطريقة يجب فهمها "على أنها منخرطة بشكل أساسي في جميع أوجه النشاط الاجتماعي" (ويليامز، ١٩٨١: ١٣). وفي حين أن هناك في الحياة ما هو أكثر من منظومات دلالية، إلا أن القضية مع ذلك هي أنه "قد ... يكون من الخطأ أن نفترض أنه يمكننا في أي وقت من الأوقات أن نناقش نظاماً اجتماعياً مناقشة مفيدة من دون تضمين منظوماته

الدلالية، كجزء أساسي من ممارسته، تلك المنظومات التي يعتمد عليها اعتماداً أساسياً كنظام" (٢٠٧).

وباتباع هذا التعريف، ونظرية الخطاب لـ لاكلاو وموفي تُعرّف الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية الثقافة بأنها إنتاج المعاني وتداولها واستهلاكها. وكما يشرح هول (١٩٩٧ أ)، على سبيل المثال بأن "الثقافة ... ليست مجموعة من الأشياء - روايات ولوحات أو برامج تلفازية ورسوم هزلية - كعملية، كمجموعة من الممارسات. فالثقافة تهتم، في المقام الأول، بإنتاج وتبادل المعاني - إعطاء وأخذ المعنى" (٢). وإن الثقافات، وفق هذا التعريف، لا تتكون من مجرد كتب مثلاً؛ فالثقافات على سبيل المثال هي الشبكات المتغيرة من الدلالات التي تؤلّف فيها الكتب للدلالة على أنها أشياء ذات معنى. فإذا أردت أن أعطي بطاقة عمل لشخص ما في الصين، على سبيل المثال، فإن الطريقة المهذبة للقيام بذلك هي تقديم البطاقة بكلتا اليدين. وإذا قدمتها بيد واحدة فقد أسبب إهانة. ومن الواضح أن هذا شأن ثقافي. ومع ذلك، فإن "الثقافة" لا تكمن فقط في الفعل الاجتماعي، ولا هي في جوهر البطاقة فقط؛ بل هي في المعنى "المدرّك" لكل من الفعل والبطاقة على حد سواء. وبعبارة أخرى، لا يوجد شيء مهذب في الأساس حول استخدام اليدين معاً؛ لقد جعلت عملية استخدام اليدين عملية تدل على التهذيب. ومع ذلك، فقد أصبحت الدلالة مجسدة في ممارسة مادية قد تنتج بدورها آثاراً مادية (سأذكر المزيد عن هذا في الفصل الحادي عشر). وكما لاحظ ماركس (١٩٧٦ ج)، على نحو مماثل، "يكون إنسان واحد فقط ملكاً

لأن الناس الآخرين يشتركون في رابطة الخضوع له. وهم يتصورون، على العكس، أنهم خاضعون لأنه ملك" (١٤٩). وتنجح هذه العلاقة لأنهم يتقاسمون ثقافة تكون فيها مثل هذه العلاقات ذات معنى. أما خارج هذه الثقافة، فقد تبدو مثل هذه العلاقة لا معنى لها. وبناء على ذلك، إن كون الإنسان ملكاً ليس هبة من الطبيعة بل هو شيء مبني في الثقافة، وإن الثقافة وليست الطبيعة هي التي تعطي معنى للعلاقة.

وبناء على ذلك، فإن مشاطرة ثقافة ما يعني أن تفسر العالم - جعله ذا معنى والتعامل معه على أنه ذو معنى - بطرائق مماثلة يمكن تمييزها. وتحدث ما تسمى بـ "الصدمة الثقافية" عندما نواجه شبكات معانٍ مختلفة جذرياً: عندما تجابه "طبيعتنا" أو "حسنا العام" بـ "طبيعة" شخص آخر أو "حسه العام". ومع ذلك، فإن الثقافات لا تُبدل ببساطة شبكات المعاني المشتركة على الإطلاق؛ بل على العكس من ذلك، إن الثقافات هي دائماً شبكات من المعاني المشاركة والمتنازع عليها على حد سواء: الثقافة هي المكان الذي نشارك فيه معاني وتنازع معاني أنفسنا، ومعاني بعضنا بعضاً، ومعاني العوالم الاجتماعية التي نعيش فيها.

تخلص الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية إلى استنتاجين من طريقة التفكير هذه عن الثقافة. الاستنتاج الأول: على الرغم من أن العالم موجود في كل ماديته التمكينية والمقيّدة خارج الثقافة، إلا أنه في الثقافة فقط يمكن جعل العالم يقدم معنى. وبعبارة أخرى، إن الثقافة تبني الحقائق التي يبدو أنها تصفها فقط. الاستنتاج الثاني: نظراً لأنه يمكن لمعانٍ مختلفة أن تُنسب

لنفس "النص" (أي شيء يمكن صنعه ليصبح ذا دلالة)، فإن صنع المعنى (بمعنى صنع الثقافة) هو دائماً موقع محتمل للصراع و/أو التفاوض. وعلى سبيل المثال، للذكورة شروط مادية حقيقية لوجودها نعتها شروطاً "بيولوجية"، ولكن هناك طرائق مختلفة لتمثيل الذكورة في الثقافة، طرائق مختلفة لـ "تكون ذكراً". وإضافة إلى ذلك، لا تحمل هذه الطرائق المختلفة جميعها الادعاءات نفسها بشأن "الأصالة" و"الحالة السوية". وبناء على ذلك، قد تعتمد الذكورة على الشروط البيولوجية في وجودها، ولكن تحديد ما الذي تعنيه هذه الكلمة، والصراع حول ما تعنيه، هو أمر يحدث دائماً في الثقافة. فهذه ليست مسألة اختلاف في معاني الألفاظ - مسألة بسيطة لتفسير العالم تفسيراً مختلفاً؛ بل إنها تتعلق بعلاقات الثقافة والقوة؛ تتعلق بمن يمكنه أن يتمتع بالقدرة والسلطة لتحديد الواقع الاجتماعي؛ لجعل العالم (والأشياء الموجودة فيه) يعني بطرائق معينة.

إن الثقافة والقوة هما الغرضان الأساسيان للدراسة في الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية. وكما يوضح هول (١٩٩٧ أ: ٤)، إن "المعاني [أي الثقافات]... تضبط وتنظم سلوكنا وممارساتنا - فهي تساعد على وضع القواعد والمعايير والأعراف التي تنظم الحياة الاجتماعية وتحكمها. ولذلك، فإنها... ما يسعى إلى بنائه وتشكيله أولئك الذين يرغبون في أن يحكموا ويضبطوا سلوك وأفكار الآخرين." تملك المعاني وجوداً "مادياً"، من حيث إنها تساعد على تنظيم الممارسة؛ وتضع معايير التصرف، كما لاحظنا في الأمثلة المختلفة حول الذكورة وتقديم بطاقة العمل في الصين.

وبعبارة أخرى، إذًا، إن الطرائق السائدة لجعل العالم ذا معنى والتي أنتجها أولئك الذين لديهم القدرة على نشر معانيهم في العالم، يمكن أن تولد "الخطابات المهيمنة" التي قد تتولى السلطة على الطرائق التي فيها ننظر ونفكر ونتواصل ونعمل في العالم، وتصبح "الحس العام" الذي يوجه أفعالنا أو تصبح تلك التي يجري توجيه أفعالنا ضدها. ومع ذلك، على الرغم من أن الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية تدرك أن الصناعات الثقافية هي موقع رئيس للإنتاج الأيديولوجي، وبناء صور قوية وأوصاف وتعريفات وأطر مرجعية لفهم العالم، إلا أنها ترفض وجهة النظر القائلة بأن "الناس" الذين يستهلكون هذه المنتجات هم "ساذجون ثقافياً" وضحايا لـ "وجه حديث من أفيون الشعب". كما يصر هول (٢٠٠٩ ب):

قد يجعلنا هذا الحكم نشعر بأننا على حق، ومحترمون وراضون ذاتياً عن استنكارنا لعوامل التلاعب والخداع الجماهيري المتمثلة في الصناعات الثقافية الرأسمالية؛ لكنني لا أعلم أنها وجهة نظر يمكن أن تبقى فترة طويلة كوصف مناسب للعلاقات الثقافية؛ وحتى أقل من ذلك كمنظور اشتراكي حول ثقافة وطبيعة الطبقة العاملة. وفي نهاية المطاف، فإن الفكرة العامة عن الناس بأنهم قوة عريضة سلبية محض هي فكرة لا اشتراكية على نحو عميق (٥١٢).

تستند الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية إلى الرأي القائل بأن الناس يصنعون الثقافة الشعبية من مجموعة السلع التي توفرها الصناعات الثقافية.

ويمكن أن يكون صنع الثقافة الشعبية ("الإنتاج قيد الاستخدام") أمراً ممكنًا للمفاهيم الخاضعة ومقاوماً للمفاهيم المسيطرة في العالم. ولكن هذا لا يعني أن الثقافة الشعبية تكون دائماً ممكنة ومقاومة. إن إنكار سلبية الاستهلاك لا يعني إنكار أن الاستهلاك سلبي في بعض الأحيان؛ وإنكار أن المستهلكين سذج ثقافياً لا يعني إنكار أن الصناعات الثقافية تسعى إلى التلاعب بهم. ولكن ذلك هو إنكار أن الثقافة الشعبية ليست أكثر من مشهد منحط من مشاهد التلاعب التجاري والأيدولوجي، المفروض من فوق من أجل تحقيق الربح وتأمين السيطرة الاجتماعية. وتصر الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية على أن تقرير هذه الأمور يتطلب يقظة وانتباهاً لتفاصيل إنتاج السلع وتوزيعها واستهلاكها، والتي قد يصنع الناس منها ثقافة شعبية أو لا يصنعون. وإن هذه المسائل ليست من النوع الذي يمكن البت فيها مرة واحدة وعلى نحو حاسم (خارج احتمالات التاريخ والسياسة) بنظرة نخبوية ساخرة متعالية. ولا يمكن قراءتها بعيداً عن مرحلة الإنتاج (تحديد المعنى، والمتعة، والتأثير الأيدولوجي، واحتمال الاندماج، وإمكان المقاومة، في شتى المقاصد، ووسائل الإنتاج أو الإنتاج نفسه): ليست سوى جوانب من سياقات "الإنتاج قيد الاستخدام"؛ وفي نهاية المطاف، في "الإنتاج قيد الاستخدام" يمكن (على نحو طارئ) البت في مسائل المعنى، أو المتعة، أو التأثير الأيدولوجي، أو الاندماج، أو المقاومة.

هوامش

١. انظر ستوري ١٩٩٢ و ٢٠١٠ أ.
٢. انظر مجلة اليسار الجديد (١٩٩٧).
٣. انظر ستدمان جونز (١٩٩٨).
٤. انظر ستوري (١٩٨٥ و ٢٠١٠ أ).
٥. أغنية "يمكننا أن نكون معاً" من ألبوم المتطوعين (١٩٦٩).
٦. انظر ستوري (٢٠١٠ أ و ٢٠٠٩).

قراءات إضافية

ستوري، جون (محرر)، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة، هارلو: بيرسون إديوكيشن، ٢٠٠٩. إنه الكتاب المرافق للطبعة السابقة من هذا الكتاب. ومن المقرر نشر طبعة خامسة محدثة بالكامل وتحتوي على قراءات إضافية في عام ٢٠١٨. كما أن موقع الويب التفاعلي (www.routledge.com/cw/storey) متاح، ويحتوي على موارد مساعدة للطلاب ومسرد مصطلحات لكل فصل.

باريت، مايكل، سياسة الصدق: من ماركس إلى فوكو، كامبريدج: بوليتي برس، ١٩٩١. مدخل مثير للاهتمام إلى "ما بعد الماركسية".
بينيت، طوني، الشكلية والماركسية، لندن: ميثوين، ١٩٧٩. يحتوي على فصول مساعدة بشأن التوسير وماكيري.

بينيت، طوني، وكولين ميرسر، وجانيت وولاكوت (محررون)، الثقافة والأيدولوجيا والعملية الاجتماعية، لندن: باتسفورد، ١٩٨١. يتألف القسم الرابع من مقتطفات من غرامشي وثلاث مقالات مستنيرة بنظرية الهيمنة. ويحتوي الكتاب أيضاً على أقسام متشابهة حول الثقافة والبنوية.

هيديغ، ديك، الثقافة الفرعية: معنى الأسلوب، لندن: ميثوين، ١٩٧٩. الرواية الأساسية للثقافات الفرعية للشباب: مقدمة ممتازة لنظرية الهيمنة والثقافة الشعبية.

لينغ، ديف، النظرية الماركسية للفنون: مسح تمهيدي، هيميل هيمبستيد: هارفستر ويتشيف، ١٩٧٨. مدخل سهل للقراءة للغاية إلى النظريات الماركسية عن الثقافة. يحتوي على قسم مثير للاهتمام حول الثقافة الشعبية.

ماركس، كارل، وفريدريك إنجلز، عن الأدب والفن، سانت لويس: تيلوس، ١٩٧٣. مجموعة مختارة مفيدة من كتابات ماركس وإنجلز عن الأمور الثقافية.

نيلسون، كاري، ولورانس غروسبرغ (محرران)، الماركسية وتفسير الثقافة، لندن: ماك ميلان، ١٩٨٨. مجموعة مثيرة للاهتمام من المقالات عن الماركسية والثقافة.

شوستاك ساسون، أنا (محرر)، مقاربات لغرامشي، لندن: رايتز أند ريدرز، ١٩٨٢. مجموعة من المقالات عن غرامشي. يحتوي على مسرد مفيد للمصطلحات الرئيسية.

سيم، ستیورات (محرر)، ما بعد الماركسية: مادة قراءة، إدنبرة: مطبعة جامعة إدنبرة، ١٩٩٨. مجموعة مثيرة للاهتمام من المقالات عن مسألة ما بعد الماركسية.

سيمون، روجر، الفكر السياسي عند غرامشي: مقدمة، لندن: لورانس وويشارت، ١٩٨٢. مقدمة ممتعة للقراءة للغاية عن غرامشي.

سليتر، فيل، أصل ودلالة مدرسة فرانكفورت: منظور ماركسي، لندن: روتلج وكيغان باول، ١٩٧٧. يقدم الكتاب نظرة عامة نقدية على أعمال مدرسة فرانكفورت. وإن الفصل الرابع، حول الصناعة الثقافية، له أهمية خاصة لدارسي الثقافة الشعبية.

ستوري، جون، الثقافة والقوة في الدراسات الثقافية: سياسة التعريف، إدنبرة: مطبعة جامعة إدنبرة، ٢٠١٠. مجموعة من المقالات التي تتناول الثقافة من منظور الدراسات الثقافية الغرامشية.

ستوري، جون، الرغبة الطوباوية، لندن: روتلج، طبعة على وشك الصدور. يستكشف الكتاب الطوباوية الراديكالية من منظور الدراسات الثقافية الغرامشية.

واين، مايك، الماركسية والدراسات الإعلامية، لندن: فيرسو. نظرة عامة ممتازة على ما ينبغي أن يكون محور الدراسات الإعلامية الماركسية.



الهيئة العامة السنورية للكتاب

٥ - التحليل النفسي

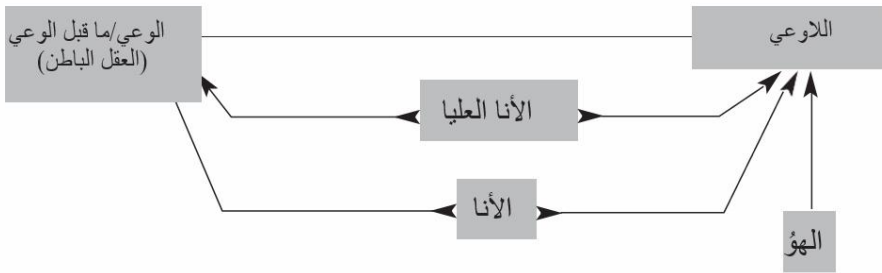
سوف أستعرض في هذا الفصل التحليل النفسي كطريقة لقراءة النصوص والممارسات. وهذا يعني أنه، مع أنني سوف أشرح إلى حد ما كيف يفهم التحليل النفسي السلوك البشري، لن يتم ذلك إلا بمقدار ما يمكن توسيعه ليشمل التحليل الثقافي في الدراسات الثقافية. ولذلك، سأكون انتقائياً للغاية فيما يتعلق بجوانب التحليل النفسي التي أختارها للمناقشة.

التحليل النفسي الفرويدي

يُحاجج سيغموند فرويد (١٩٧٣ أ) بأن خلق الحضارة قد أدى إلى كبت الغرائز البشرية الأساسية. وإضافة إلى ذلك فإن "كل فرد جديد يدخل إلى المجتمع البشري يكرر هذه التضحية بالإشباع الغريزي لصالح المجتمع ككل" (٤٧). وإن أهم الدوافع الغريزية هي الدوافع الجنسية. وتتطلب الحضارة إعادة توجيه هذه الدوافع في عمليات لا واعية لتحويل الغريزة إلى هدف أسمى أخلاقياً:

بمعنى أنه، تُحوّل الدوافع عن أهدافها الجنسية وتوجّه إلى أهداف أخرى ذات صبغة اجتماعية أعلى ولا تعود ذات صبغة جنسية. ولكن هذا الترتيب غير مستقر؛ فالدافع الجنسي لا يروّض ترويضاً كاملاً، وفي حالة كل فرد من المفترض أنه يشارك في أعمال الحضارة، يكمن خطر أن تعمد غرائزه الجنسية إلى رفض تكريسها لذلك الاستعمال. ويعتقد المجتمع أنه لا يمكن أن ينشأ تهديد أكبر لحضارته من التهديد الذي تمثله الغرائز الجنسية إن حُررت وعادت إلى أهدافها الأصلية (٤٧-٨) (١).

إن اكتشاف فرويد للاوعي هو الأساس لهذه الحجة. وهو يقسم العقل أولاً إلى قسمين، الوعي واللاوعي. فالوعي هو الجزء الذي يتعلق بالعالم الخارجي، في حين أن اللاوعي هو مكان الدوافع الغريزية والرغبات المكبوتة. ومن ثم يضيف ما قبل الوعي (العقل الباطن) إلى هذا النموذج الثنائي. حيث إن الأمر الذي لا يمكننا تذكره في أي لحظة معينة، ولكن نعلم أننا نستطيع أن نعيده إلى الذهن ببعض الجهد العقلي، يُسترجع من العقل الباطن. فما هو موجود في اللاوعي، لا يجري التعبير عنه إلا بوجه مشوه نتيجة الرقابة والكبت؛ حيث لا يمكننا بالفعل الإرادي وحده، أن نسترجع الأشياء من اللاوعي إلى الوعي.^(٣) ويقدم أنموذج فرويد الأخير في النفس ثلاثة مصطلحات جديدة: الأنا والأنا العليا والهؤ (انظر الشكل ١.٥)(٣).



الشكل ١.٥: النفس الفرويدي.

إن الهؤ هو الجزء الأكثر بدائية في كينونتنا. فهو جزء من "طبيعتنا غير الشخصية، إذا جاز التعبير، التي تخضع للقانون الطبيعي" (فرويد، ١٩٨٤: ٣٦٢)؛ وهو الجزء المظلم من شخصيتنا الذي لا يمكن الوصول إليه... هو فوضى، مرجل مليء بالمثيرات الهائجة... إنه مليء بالطاقة التي تصله

من الغرائز، ولكن ليس لديه تنظيم، ولا يُنتج إرادة جمعية، بل يسعى فقط لإشباع الحاجات الغريزية تبعاً لمراعاة مبدأ المتعة" (فرويد، ١٩٧٣ ب: ١٠٦).

وتتطور الأنا من الهُو: "لا يمكن أن توجد الأنا في الفرد منذ البداية؛ فالأنا يجب أن يجري تطويرها" (١٩٨٤: ٦٩). وكما يوضح أيضاً، إن الأنا: هو ذلك الجزء من الهُو، الذي جرى تعديله نتيجة تأثير العالم الخارجي المباشر... وإضافة إلى ذلك، تسعى الأنا إلى جعل تأثير العالم الخارجي يصيب الهُو وميوله، وتحاول استبدال مبدأ الواقعية بمبدأ المتعة الذي يسيطر على الهُو بلا قيود... وتمثل الأنا ما يمكن تسميته بـ المنطق والحس السليم، على العكس من الهُو، الذي يحتوي على العواطف (٣٦٣-٤).

ويُشبهه فرويد (١٩٧٣ ب) العلاقة بين الهُو والأنا بأنها كالشخص الذي يركب حصاناً: "يقدم الحصان طاقة التنقل، في حين يتمتع الراكب بامتياز تحديد الهدف وتوجيه حركة الحيوان القوي. ولكن في آخر الأمر، غالباً ما ينشأ بين الأنا والهُو الوضع غير المثالي تماماً، الذي يضطر فيه الراكب إلى توجيه الحصان على طول المسار الذي يريد الحصان نفسه أن يذهب إليه" (١٠٩-١٠). وتكافح الأنا، في الواقع، من أجل خدمة ثلاثة أسياد: "العالم الخارجي"، و"ليبدو" (١) الهُو، و"صرامة الأنا العليا" (١٩٨٤: ٣٩٧).

(١) اللببدو (libido): يقصد به الغريزة الجنسية أو الدافع الجنسي. المترجم

تظهر الأنا العليا مع حل عقدة أوديب (التي ستناقش لاحقاً في هذا الفصل). إذ تبدأ الأنا العليا كدمج أو غرس لسلطة والدي الطفل في ذاته، وخاصة سلطة الأب. وتُطعم هذه السلطة الأولى بعد ذلك بأصوات السلطة الأخرى، وتنتج ما نعهده الـ "ضمير". ومع أن الأنا العليا هي صوت الثقافة من نواح عدة، إلا أنها تظل في تحالف مع الهُو. ويوضح فرويد ذلك على النحو التالي: "في حين أن الأنا هي في الأساس ممثل للعالم الخارجي، ممثل للواقع، فإن الأنا العليا تقف في مقابلها كممثل للعالم الداخلي، ممثل للهُو" (٣٦٦). "وهكذا، فإن الأنا العليا دائماً ما تكون قريبة من الهُو ويمكنها أن تعمل كممثل له في مواجهة الأنا، وتصل إلى أعماق الهُو ولهذا السبب تكون أبعد عن الوعي من الأنا" (٣٩٠). وإضافة إلى ذلك، "يُظهر التحليل في النهاية أن الأنا العليا تتأثر بالعمليات التي ظلت مجهولة للأنا" (٣٩٢).

الهو ← → الأنا (الأنا العليا)

"مبدأ المتعة" → ← "مبدأ الواقعية"

الشكل ٢.٥: نموذج فرويد للصراع في النفس البشرية.

وتنبغي الإشارة إلى شيئين خاصين بشأن أنموذج فرويد عن النفس. الأول: نحن نولد بـ هُو، بينما تنشأ الأنا نتيجة الاتصال بالثقافة، والتي تُنتج بدورها الأنا العليا. وبعبارة أخرى، إن "طبيعتنا" محكومة (بنجاح في بعض الأحيان، ودون نجاح أحياناً أخرى) بالثقافة. وإن ما يسمى بـ "الطبيعة

البشرية" ليس شيئاً طبيعياً "أساسياً"؛ بل هو حكم الثقافة وسيطرتها على طبيعتنا. ويعني هذا أن الطبيعة البشرية ليست شيئاً فطرياً وغير قابل للتغيير، بل هي شيء - على الأقل في جزء منه - مكتسب من الخارج. وإضافة إلى ذلك، ونظراً إلى أن الثقافة دائماً ما تكون تاريخية ومتغيرة، فهي نفسها منفتحة دائماً للتغيير (٤). والثاني: وربما أكثر أهمية بالنسبة للتحليل النفسي، يُنظر إلى النفس بأنها موقع للصراع الدائم (انظر الشكل ٢.٥). ويكون الصراع الأساسي بين الهُو والأنا، حيث يريد الهُو أن تُشبع الرغبات بغض النظر عن متطلبات الثقافة، في حين أن الأنا، وفي بعض الأحيان في تحالف غير محكم مع الأنا العليا، ملزمة بالتقيد بمتطلبات وأعراف المجتمع. ويُصوّر هذا الصراع أحياناً على أنه صراع بين "مبدأ المتعة" و"مبدأ الواقعية". فعلى سبيل المثال، في حين أن الهُو (الذي يحكمه مبدأ المتعة) قد يطالب بشيء ما "إنني أريده" (أيأ كان ذلك الشيء)، فإن الأنا (التي يحكمها مبدأ الواقعية) يجب أن تُوَجل التفكير في "ذلك الشيء" من أجل النظر في كيفية الحصول عليه.

ووفق فرويد، "يكمن جوهر الكبت ببساطة في صرف شيء ما، وإبقائه على مبعده من الوعي" (١٤٧). ويمكننا القول إذاً، بهذه الطريقة، إن الكبت هو نوع خاص من النساوة (فقدان الذاكرة)؛ وهو يزيل كل الأشياء التي لا نستطيع التعامل معها أو لن نتعامل معها. ولكن كما يوضح فرويد (١٩٨٥)، ربما نكون قد قمنا بكبت هذه الأشياء، ولكنها لم تختف حقاً: "إننا في الواقع لا نتخلى عن أي شيء أبداً؛ بل نقوم فقط باستبدال شيء

بشيء آخر. وما يبدو أنه تحلُّ هو في حقيقة الأمر تكوين بديل " (١٣٣). وإن هذه "التكوينات البديلة" تجعل من الممكن "عودة الشيء المكبوت" (فرويد، ١٩٨٤: ١٥٤). وربما توفر الأحلام الإخراج الأكثر إثارة لعودة الأشياء المكبوتة (٥). وكما يزعم فرويد (١٩٧٦)، "إن تفسير الأحلام هو الطريق الملكي نحو اللاوعي" (٧٦٩).

إن الوظيفة الأساسية للأحلام هي أن تكون "حراس النوم، الذين يتخلصون من كل ما يعكّر صفو النوم" (فرويد، ١٩٧٣ أ: ١٦٠). فالنوم مهدد من ثلاثة اتجاهات: المنبهات الخارجية، والأحداث الأخيرة، و"النزوات الغريزية المكبوتة التي تترقب فرصة لتجد متنفساً للتعبير" (٤٥). تحرس الأحلام النوم بدمج كل ما يمكن أن يعكّر صفوه في قصة الحلم. فعلى سبيل المثال، إذا صدر صوت ضوضاء أثناء النوم، سيحاول الحلم تضمين الضوضاء في تنظيمه القصصي. وبالمثل، عندما يعاني النائم من اضطرابات جسدية (عسر الهضم هو المثال الأكثر وضوحاً)، سيحاول الحلم أن يكيّف هذه الاضطرابات حتى لا تزعج نوم الحالم. ومع ذلك، فإن المنبهات الخارجية والداخلية من هذا النوع يجري تحويلها دائماً. وكما يشرح فرويد، إن "الأحلام لا تعيد إنتاج المنبه ببساطة؛ بل هي تثيره، وتلمح إليه، وتدرجه في سياق ما، وتستبدله بشيء آخر" (١٢٥). فعلى سبيل المثال، قد تبدو الساعة المنبّهة كصوت أجراس الكنيسة في صباح يوم أحد مشمس، أو كصوت سيارة الإطفاء المندفعة إلى موقع حريق مدمر. ولذلك، مع أننا نستطيع التعرف إلى الكيفية التي قد يسهم بها المنبه الخارجي بشيء ما في

الحلم، إلا أن ذلك لا يفسر لماذا أو كيف يُثار هذا الشيء. وبالمثل، فإن الأحلام تتأثر أيضاً بالتجارب الأخيرة "بقايا الأحداث النهارية" (٢٦٤)، التي غالباً ما تحدد الكثير من محتوى الحلم، ولكن كما يصر فرويد، فإن هذه، كما هي الحال مع الضوضاء والاضطرابات الجسدية، هي مجرد المادة التي يُصاغ منها الحلم وهي ليست الرغبة اللاواعية نفسها. وكما يوضح فرويد، فإن "الدافع اللاواعي هو الخالق الحقيقي للحلم؛ وهو ما ينتج الطاقة النفسية لبناء الحلم" (١٩٧٣ ب: ٤٧).

فالأحلام، وفق فرويد، هي دائماً "بنية تسوية" (٤٨)؛ أي أنها حل وسط بين الرغبات المنبثقة من الهُو والرقابة التي تفرضها الأنا: "عادة، إذا ظل معنى أحلامنا غامضاً لنا ... فإن ذلك يعود لكونها [تحتوي] على رغبات نخجل منها؛ وهذه الرغبات يجب أن نخفيها عن أنفسنا، وهكذا تُكبت وتُدفع إلى اللاوعي. ولا يُسمح للرغبات المكبوتة من هذا النوع، وما يُشتق منها، أن تظهر إلا ظهوراً مشوهاً للغاية" (١٩٨٥: ١٣٦). فيجري التعبير عن الرغبات رغم وجود الرقابة؛ أي تُسَفَّر في محاولة للتهرب من الرقابة. وطبقاً لصيغة فرويد الشهيرة (١٩٧٦)، إن "الحلم هو تحقيق (مقنّع) لرغبة (مجموعة أو مكبوتة)" (٢٤٤).

تتحرك الأحلام بين مستويين: أفكار الحلم الكامنة (اللاوعي) والمحتوى الظاهر (ما يتذكره الحالم مما حلم به). ويحاول تحليل الحلم فك شيفرة المحتوى الظاهر من أجل اكتشاف "المعنى الحقيقي" للحلم، وللقيام بذلك، يجب على التحليل أن يفك رموز الآليات المختلفة التي ترجمت أفكار

الأحلام الكامنة إلى محتوى ظاهر. ويسمي فرويد هذه الآليات "عمل الحلم" (٢٠٠٩: ٢٤٦). ويتكون عمل الحلم من أربع عمليات: التكثيف والإزاحة (النقل الحلمى) والترميز والمراجعة الثانوية، وكل عملية تنتج بدورها "تحويل الأفكار إلى تجربة هلوسة" (١٩٧٣ أ: ٢٥٠).

ودائماً ما يكون المحتوى الظاهر أصغر من المحتوى الكامن، وذلك نتيجة عملية التكثيف، التي يمكن أن تعمل بثلاث طرائق مختلفة: (i) تُحذف العناصر الكامنة؛ (ii) يصل جزء فقط من عنصر كامن إلى المحتوى الظاهر؛ (iii) تُكثف العناصر الكامنة التي تشترك بشيء ما في "بنى مركبة" (٢٠٠٩: ٢٤٧). و"كنتيجة للتكثيف، قد يتوافق عنصر واحد في الحلم الظاهر مع العديد من العناصر الموجودة في أفكار الحلم الكامنة؛ ولكن، على العكس أيضاً، قد يُمثّل عنصر واحد من العناصر الموجودة في أفكار الحلم بعدة صور في [المحتوى الظاهر] للحلم" (١٩٧٣ ب: ٤٩). ويضرب فرويد المثال الآتي:

إنك لن تجد صعوبة في تذكر أمثلة من أحلامك الخاصة عن أشخاص مختلفين جرى تكثيفهم في شخص واحد. وقد يبدو الشخص الوسط من هذا النوع من الأشخاص مشابهاً ربما لـ (أ)، ولكنه قد يرتدي ملابس مثل ملابس (ب)، وقد يفعل شيئاً نتذكر أن (ج) يفعله، وفي الوقت نفسه قد نعرف أنه (د) (المرجع نفسه: ٢٠٠٩).

وتظهر العناصر الكامنة أيضاً في المحتوى الظاهر بواسطة سلسلة من الارتباطات أو التلميحات التي يدعوها فرويد بـ الإزاحة. وتجري هذه العملية بطريقتين:

في الطريقة الأولى، يُستبدل بالعنصر الكامن شيء بعيد عنه وليس جزءاً من مكوناته - أي عن طريق التلميح؛ وفي الطريقة الثانية، يُحوّل التوكيد النفسي من عنصر مهم إلى عنصر آخر غير مهم، بحيث يبدو الحلم متمحوراً بشكل مختلف وغريباً (٢٤٨).

يعمل هذا المظهر الأول من الإزاحة على طول سلاسل الارتباط التي يلمح فيها المحتوى الظاهر إلى شيء ما في أفكار الحلم الكامنة. فعلى سبيل المثال، إذا كنت أعرف سيدة ما تعمل كمعلمة مدرسة، فقد تظهر في أحلامي كحقيبة كتب مدرسية؛ وبهذه الطريقة، يتحول التأثير (القوة العاطفية المرتبطة بالشخصية) من مصدره (المعلمة التي تعمل في المدرسة) إلى شيء مرتبط بعملها في المدرسة. أو إذا كنت أعرف سيدة تدعى كلارك، فقد تظهر في أحلامي كشخص يعمل في المكتب. ومرة أخرى، يجري نقل التأثير على طول سلسلة الارتباط من اسم شخص أعرفه إلى نشاط مرتبط باسمه. وقد يكون لدي حلم مسرحه مكتب، ألاحظ فيه شخصاً يعمل على طاولة المكتب (قد لا يكون حتى امرأة)، ولكن "جواهر" حلمي هو امرأة أعرفها تُدعى كلارك. وتعمل هذه الأمثلة عمل كناية من حيث التشابه القائم على التقلص؛ جزء يحل محل الكل. أما الآلية الثانية من الإزاحة فتُغير تركيز الحلم. وما يبدو في المحتوى الظاهر "يتمحور على نحو مختلف عن أفكار الحلم - يكون لمحتواه عناصر مختلفة، تُعدّ وكأنها غرضه المحوري" (١٩٧٦: ٤١٤). و"تخلق الرقابة على الأحلام بمساعدة الإزاحة بنى بديلة... هي تلميحات لا يمكن التعرف إليها بسهولة على هذا النحو،

ولا يمكن تتبع مسار العودة منها إلى الشيء الأصلي بسهولة؛ فهي ترتبط بالشيء الأصلي بواسطة أغرب الروابط الخارجية وأكثرها ندرة" (١٩٧٣ أ: ٢٧٢). ويوضح فرويد هذا المظهر الثاني من الإزاحة بدعابة:

كان هناك حدّاد في قرية، ارتكب جريمة جنائية. وقررت المحكمة أن الجريمة لا بد لها من عقاب؛ ولكن لما كان الحداد هو الحداد الوحيد في القرية ولا يمكن الاستغناء عنه، ولما كان - من ناحية أخرى - يوجد ثلاثة خياطين يعيشون في القرية، فقد جرى شق أحدهم بدلاً منه (٢٠٠٩: ٢٤٩).

لقد تغيرت، في هذا المثال، سلسلة الارتباط والتأثير بشكل جذري. وبالعودة إلى الحدّاد، فقد يتطلب المثال، انطلاقاً من مصير أحد الخياطين، قدراً كبيراً من التحليل، ولكن يبدو أن الفكرة المحورية هي: "يجب تنفيذ العقوبة حتى ولو لم تقع على المذنب" (١٩٨٤: ٣٨٦). وإضافة إلى ذلك، كما يوضح فرويد، "لا يوجد جزء آخر من عمل الحلم له هذا القدر من المسؤولية عن جعل الحلم غريباً وغير مفهوم للحالم. وإن عملية الإزاحة هي الوسيلة الرئيسة المستخدمة في تشويه الحلم والتي يجب أن تُحال إليها أفكار الحلم [الكامنة] تحت تأثير الرقابة" (١٩٧٣ ب: ٥٠).

إن المظهر الثالث من عمل الحلم، الشغّال في المظهرين الأولين، هو الترميز، أي "ترجمة أفكار الأحلام إلى نمط تعبير أولي يشبه كتابة الصور" (١٩٧٣ أ: ٢٦٧)، "تمثل فيه أفكار الحلم الكامنة... بطريقة درامية ومصورة" (١٩٧٣ ب: ٤٧). إذ يحوّل الترميز "الأفكار الكامنة [للحلم]

التي يُعبّر عنها بالكلمات إلى صور حسية، تكون من نوع مرئي في الغالب" (١٩٧٣ أ: ٢١٥). ولكن كما يوضح فرويد، لا يُحوّل كل شيء بهذه الطريقة: إذ توجد بعض العناصر في أشكال أخرى. ومع ذلك، فإن الرموز "تُشكل جوهر تكوين الأحلام" (٢٠٠٩: ٢٤٩). وإضافة إلى ذلك، كما يؤكد فرويد فإن "الغالبية العظمى من الرموز في الأحلام هي رموز جنسية" (١٩٧٣ أ: ١٨٧). وهكذا، على سبيل المثال، تُمثّل الأعضاء التناسلية الذكرية في الأحلام بمجموعة من "البدائل الرمزية" المنتصبة مثل "العصي، والمظلات، والأعمدة، والأشجار" وبأشياء قادرة على الاختراق مثل "السكاكين، والخناجر، والرماح، والسيوف،... والبنادق، والمسدسات" (١٨٨). وتُمثّل الأعضاء التناسلية الأنثوية بأشياء تشترك بـ "سمة وجود مساحة جوفاء فيها يمكن أن تستوعب شيئاً ضمنها" مثل "الحفر، والفجوات،... والتجاويف،... والأوعية والقناني،... والأواني، والصناديق، والخراطيم، والعُلب، والخزائن، والجيوب، وما إلى ذلك" (١٨٩).

إن هذه البدائل الرمزية مستمدة من مخزونٍ من الرموز متغير باستمرار. ويوضح فرويد هذا الأمر في مناقشته للطريقة التي تُستخدم بها الأشياء القادرة على تحدي قوانين الجاذبية لتمثيل الانتصاب الذكري. وقد أشار في كتاباته عام ١٩١٧ إلى أن منطاد زيبلين قد انضم حديثاً إلى المخزون من مثل هذه الأشياء (١٩٧٦: ١٨٨). ومع أن هذه الرموز مستمدة من الأساطير، والدين، والقصص الخيالية، والدعابات، واستخدامات

اللغة اليومية، لا يجري اختيار الأشياء من المخزون بشكل واع: "إن معرفة الرمزية عملية غير واعية للحالم... إنها تنتمي إلى حياته العقلية" (١٩٧٣ أ: ٢٠٠) (٦).

وإن فرويد واضح تماماً بشأن "استحالة تفسير الحلم ما لم يكن في متناول المرء ارتباطات الحالم بالحلم" (١٩٧٣ ب: ٣٦). فقد تقدم الرموز إجابة أولية عن السؤال "ماذا يعني هذا الحلم؟" ولكنها ليست سوى إجابة أولية تحتاج إلى تأكيد، أو بطريقة أخرى، تحتاج إلى تحليل جوانب أخرى من عمل الحلم بالاقتران مع تحليل الارتباطات التي أدخلها الحالم إلى حلمه. وكما يحذّر فرويد: "أود أن أحذر من المغالاة في تقدير أهمية الرموز في تفسير الأحلام، الأمر الذي يؤدي إلى حصر ترجمة الأحلام بمجرد ترجمة الرموز والتخلي عن أسلوب الاستفادة من ارتباطات الحالم" (٤٧٧). وإضافة إلى ذلك، تملك الرموز "في كثير من الأحيان أكثر من معنى واحد أو حتى عدة معانٍ،... ولا يمكن الوصول إلى التفسير الصحيح في كل مرة إلا من السياق وحده" (١٩٧٦: ٤٧٠). ومن ناحية أخرى، سوف يكون السياق شيئاً أنشأه الحالم.

إن العملية النهائية لعمل الحلم هي المراجعة الثانوية. وهذه هي عملية السرد التي يسبغها الحالم على رمزية الحلم، وهي تتخذ وجهين. الوجه الأول، هو الرواية اللفظية للحلم: ترجمة الرموز إلى لغة وسرد - "إننا نملاً الثغرات ونقدم الروابط، وبالقيام بهذه الأمور نكون مذنبين بارتكاب سوء فهم كبير" (١٩٧٣ ب: ٥٠). الوجه الثاني وهو الأهم: إن المراجعة الثانوية

هي إستراتيجية الترتيب والتوجيه النهائية للأنثى، وهي صنع المعنى وتربطه المنطقي في فعل الرقابة (اللاواعية).

وربما كان أكثر ما اشتهر به فرويد، بعد تفسير الأحلام، هو نظريته عن عقدة أوديب. فقد كشف فرويد عن العقدة من مسرحية الملك أوديب لسوفوكليس (قرابة ٤٢٧ قبل الميلاد). إذ يعمد أوديب في مسرحية سوفوكليس إلى قتل والده (من دون أن يدري أنه والده) ويتزوج والدته (من دون أن يدري أنها والدته)، وعند اكتشافه الحقيقة، يفقأ عينيه ويذهب إلى المنفى. وطور فرويد صيغتين من عقدة أوديب، إحداها للصبيان والأخرى للبنات. ففي عمر الثلاث إلى الخمس سنين تقريباً، تصبح الأم (أو التي تأخذ الدور الرمزي للأم) هدفاً لرغبة الصبي، وفي ضوء هذه الرغبة، يُنظر إلى الأب (أو الذي يتخذ الدور الرمزي للأب) كمنافس على حب الأم وحنانها، ونتيجة لذلك، يتمنى الصبي وفاة الأب. ولكن الصبي يخشى قوة الأب، ولا سيّما قدرته على الخضاء، ولذلك يتخلى الصبي عن رغبته في الأم ويبدأ في التشبّه بالأب، وهو على ثقة في أنه سوف تكون لديه قوة الأب في يوم من الأيام، بما في ذلك زوجة (أم رمزية بديلة) خاصة به.

لم يكن فرويد متأكداً من كيفية عمل عقدة أوديب فيما يتعلق بالبنات: "يجب الاعتراف ب... أنه بوجه عام إن تبصرنا في هذه العمليات التطورية لدى البنات غير مرضية ومبهمّة وغير كاملة" (١٩٧٧: ٣٢١).^(٧) ونتيجة لذلك، فقد استمر في مراجعة أفكاره في هذا الموضوع. وتبدأ إحدى الصيغ من روايته للموضوع بالفتاة التي ترغب في الأب (أو كل من يتخذ الدور

الرمزي للأب)، ويُنظر إلى الأم (أو كل من تتخذ الدور الرمزي للأم) كمنافسة على حب الأب وحنانه، وتتمنى الفتاة وفاة الأم. وتُحل العقدة عندما تتشبه الفتاة بالأم، مدركة بأنها سوف تكون مثلها في يوم من الأيام، ولكنه تشبه غير مُرضٍ - فالأم تفتقر إلى القوة. وفي رواية أخرى، يرى فرويد بأن عقدة أوديب (فيما يتعلق بالفتاة) "نادراً ما تتجاوز أخذ مكان والدتها وتبني موقف أنثوي تجاه والدها" (المرجع نفسه). فالفتاة تدرك مسبقاً أنها تعرضت للخضاء، ولذلك تطلب تعويضاً: "تتخلى الفتاة عن رغبتها في القضيب وتستبدل بهذه الرغبة رغبةً في الحصول على طفل؛ ولهذا الغرض، تتخذ من والدها غرضاً للحب" (٣٤٠؛ التشديد الأصلي). وتتضاءل رغبة الفتاة في طفل والدها تدريجياً: "لدى المرء انطباع بأنه يجري التخلي عن عقدة أوديب بعد ذلك تدريجياً لأن الرغبة لن تتحقق أبداً" (٣٢١). والمفارقة هي أنه "في حين أن عقدة أوديب عند الصبيان تُدمرها عقدة الخضاء، فإنها في الفتيات تصبح ممكنة ويُمهّد السبيل إليها بسبب عقدة الخضاء" (٣٤١)(٨).

توجد طريقتان على الأقل يمكن بهما استخدام التحليل النفسي الفرويدي كوسيلة لتحليل النصوص. تتمحور المقاربة الأولى حول المؤلف، إذ يجري التعامل مع النص وكأنه مكافئ لحلم المؤلف. ويحدد فرويد (١٩٨٥) ما يسميه "فئة الأحلام التي لم يُحلم بها على الإطلاق - أحلام ابتكرها كتاب واسعوا الخيال ونُسبت إلى الشخصيات المخترعة في سياق القصة" (٣٣). ويُنظر إلى سطح النص (الكلمات والصور وما إلى ذلك) بأنه

المحتوى الظاهر، في حين أن المحتوى الكامن هو الرغبات المخفية للمؤلف. وتُقرأ النصوص بهذه الطريقة لاكتشاف خيالات المؤلف؛ التي يُنظر إليها بأنها المعنى الحقيقي للنص. ووفق فرويد (١٩٧٣ أ):

الفنان هو... شخص انطوائي، غير بعيد من العصاب. وهو مثقل باحتياجات غريزية قوية للغاية. فهو يرغب في كسب الشرف، والسلطة، والثروة، ومحبة النساء؛ لكنه يفتقر إلى الوسائل اللازمة لتحقيق هذه الرغبات. وبالنتيجة، يعتمد مثل أي إنسان آخر غير مشبع الرغبات إلى الانصراف عن الواقع ونقل كل اهتماماته، ورغبته الجنسية (الليبدو) أيضاً، إلى البنى المرغوبة لحياته الخيالية، التي قد يقوده المسار منها إلى العصاب (٤٢٣).

يسامي الفنان (أو الفنانة) ميوله ورغباته المكبوتة. ومن خلال ذلك، يجعل (أو تجعل) خيالاته متاحة للآخرين، ما يجعل "من الممكن للآخرين المشاركة في الاستمتاع بها" (٤٢٣-٤). إنه (أو إنها) "يجعل من الممكن للآخرين... أن يستمدوا السلوى والمتعة إلى لا وعيهم الذي أصبح متعزراً عليهم الوصول إليه" (٤٢٤). وإن النصوص "تهدئ الرغبات غير المشبعة - لدى الفنان الإبداعي نفسه، في المقام الأول، وبعد ذلك لدى جمهوره أو مشاهديه" (١٩٨٦: ٥٣). وكما يوضح: إن "الهدف الأول للفنان هو تحرير نفسه، وتقديم الحرية نفسها لأشخاص آخرين يعانون من الرغبات المكبوتة نفسها، وذلك عن طريق إيصال أعماله إليهم" (٥٣).

تتمحور المقاربة الثانية حول القارئ، وتُستمد من الجانب الثانوي للمقاربة الأولى التي تتمحور حول المؤلف. وتهتم هذه المقاربة بكيفية إتاحة

النصوص للقراء أن يُحمدوا رغباتهم وخيالاتهم على نحو رمزي في النصوص التي يقرؤونها. وبهذه الطريقة، يعمل النص كحلْم بديل. وينشر فرويد فكرة "المتعة في المتناول" لشرح الطريقة التي "تتيح بها [مُتْع النص] إطلاق متعة راكدة أكبر تنشأ من مصادر نفسية أعمق" (١٩٨٥: ١٤١).

وبعبارة أخرى، إن نصوص الروايات الخيالية تقدم الفانتازيا التي توفر إمكانية المتعة والرضا اللاواعي. وكما يوضح أيضاً:

إن كل المتعة الجمالية، في رأيي، التي يمنحها لنا الكاتب المبدع تحمل طابع المتعة في المتناول... وإن استمتعنا الفعلي بعمل خيالي ينبع من تحرير الإجهادات في عقولنا... ويمكننا من الآن فصاعداً أن نتمتع بأحلام يقظتنا دون لوم الذات أو الخجل (المرجع نفسه).

ومع أننا قد نستمد المتعة من الصفات الجمالية للنص، إلا أنها ليست سوى الآلية التي تسمح لنا بالوصول إلى المتع الأكثر عمقاً لفانتازيا اللاوعي.

الرداء الأحمر الصغير

كان يا مكان في يوم من الأيام فتاة صغيرة جميلة، يحبها كل من يشاهدها، وكانت جدتها هي الأكثر حباً لها من بين الجميع، وكانت تفكر باستمرار في هدايا جديدة كي تقدمها للطفلة. وقد أعطتها ذات مرة رداءً مخملياً أحمر صغيراً، ولأن الرداء كان مناسباً جداً لها، ومن ناحية أخرى لم تعد ترغب مطلقاً في ارتداء أي شيء آخر، اشتهرت باسم صاحبة الرداء

الأحمر الصغير. قالت لها والدتها ذات يوم: "تعالى يا صاحبة الرداء الأحمر الصغير، هذه قطعة كعك وهذه زجاجة نبيذ، خذيها إلى جدتك، فهي مريضة وضعيفة وسوف تستمتع بهما كثيراً. انطلقي قبل أن تشتد الحرارة، وعندما تكونين سائرة في طريقك، انتبهي لخطواتك كأى فتاة سالحة ولا تنهني عن الطريق، وإلا سوف تقعين وتكسرين الزجاجة ولن تحصل الجدة على شيء. وعندما تدخلين إلى غرفتها، تذكري أن تقولي صباح الخير، لا أن تحذقي أولاً في جميع أرجاء الغرفة".

قالت صاحبة الرداء الأحمر الصغير لأمها: "لا تقلقي، سوف أفعل كل شيء كما ينبغي أن أفعله"، ووعدها بالالتزام بذلك. وكانت جدتها تعيش في الغابة، على بعد نصف ساعة من القرية. وعندما دخلت صاحبة الرداء الأحمر الصغير الغابة قابلها الذئب، ولكنها لم تكن تعرف أي وحش شرير هو، ولم تكن خائفة منه. قال الذئب: "صباح الخير يا صاحبة الرداء الأحمر الصغير". فردت: "شكراً لك يا ذئب". سألتها: "إلى أين تذهبين في هذا الوقت المبكر، يا صاحبة الرداء الأحمر الصغير؟" فأجابت: "إلى بيت جدتي". وسألها أيضاً: "ما الذي تحملينه تحت مئزرك؟" فأجابت: "كعك ونبيذ - لقد كنا نخبز البارحة، وجدتي مريضة وضعيفة، ولذلك يجب عليها أن تتناول شيئاً لذيذاً لمساعدتها في استعادة قواها مرة أخرى". وسألها من جديد "يا صاحبة الرداء الأحمر الصغير، أين تعيش جدتك؟" فأجابت: "على بعد ربع ساعة مشي إضافية في الغابة، تحت أشجار البلوط الثلاث الكبيرة، هناك يقع منزلها؛ وثمة سياج من أشجار البندق بقربه، أنا متأكدة

من أنك تعرف المكان." فكر الذئب في نفسه: هذه الفتاة الصغيرة الشهية سوف تكون لقمة سائغة، وسوف يكون مذاقها أفضل من مذاق المرأة العجوز، ولكن لا بد لي من القيام بذلك بمكر كي أحصل عليهما معاً. وهكذا سار لبعض الوقت بجانب صاحبة الرداء الأحمر الصغير ثم قال: "يا صاحبة الرداء الأحمر الصغير، انظري إلى تلك الزهور الجميلة التي تنمو في كل مكان حولنا، لماذا لا تتفحصين ما حولك؟ أعتقد أنك لا تلاحظين حتى درجة عدوثة غناء الطيور. إنك تسيرين إلى الأمام مباشرة كما لو كنت ذاهبة إلى المدرسة، مع أنه يوجد الكثير من المتعة هنا في الغابة".

رفعت صاحبة الرداء الأحمر الصغير بصرها نحو السماء، وعندما شاهدت أشعة الشمس تتراقص ذهاباً وإياباً بين الأشجار، والزهور الجميلة تنمو في كل مكان، فكرت: إذا أخذت إلى جدي باقة من الزهور النضرة، فسوف يسرّها ذلك أيضاً؛ فما زال الوقت مبكراً وأستطيع الوصول إلى هناك في الوقت المناسب. وركضت خارج الطريق إلى داخل الغابة للبحث عن الزهور. وفي كل مرة تقطف فيها زهرة، تترامى لها زهرة أجمل تنمو أبعد قليلاً، فتجري لقطفها وهكذا دخلت إلى عمق الغابة. أما الذئب فقد ذهب مباشرة إلى منزل جدتها وطرق الباب. وسمع صوتاً يسأل: "من هناك؟" أجاب الذئب وهو يقلد صوت الفتاة الصغيرة: "أنا صاحبة الرداء الأحمر الصغير، أجب لك بعض الكعك والنيذ؛ افتحي الباب." فقالت الجدة: "فقط ادفعي المزلاج نحو الأسفل، إنني لا أقوى على مغادرة السرير." دفع الذئب المزلاج نحو الأسفل، ومن دون أن ينبس ببنت شفة، ذهب مباشرة

إلى سرير المرأة العجوز والتهمها. ثم لبس ثيابها وقلنسوة النوم الخاصة بها وتمدد على سريرها وأسدل الستائر.

أما صاحبة الرداء الأحمر الصغير، فقد كانت تنتقل من مكان إلى مكان وهي تقطف الزهور، وعندما جمعت كثيراً من الزهور لدرجة أنها لم تعد تستطيع أن تحمل المزيد تذكرت جدتها، وانطلقت مرة أخرى نحو منزلها. فوجئت عندما وجدت الباب مفتوحاً، وعندما دخلت الغرفة بدا كل شيء غريباً لدرجة أنها فكرت: يا إلهي، كم أشعر بالتوتر اليوم، ومع ذلك إنني دائماً ما أستمتع بزيارة الجدة! وصاحت: "صباح الخير"، لكنها لم تلتق جواباً. وعندئذ ذهبت نحو السرير ورفعت الستائر - وكانت جدتها متمددة هناك وقلنسوتها متدلّية على وجهها، وتبدو غريبة للغاية. فقالت: "لماذا لديك هاتان الأذنان الكبيرتان، يا جدي؟! " فجاءها الرد: "كي أسمعك بهما بشكل أفضل". فقالت: "لماذا لديك هاتان العينان الكبيرتان يا جدي؟! " فجاءها الرد: "كي أراك بهما بشكل أفضل". فقالت: "لماذا لديك هاتان اليدان الكبيرتان يا جدي؟! " فجاءها الرد: "كي أمسكك بهما على نحو أفضل". فقالت: "ولكن، ما هذان الفكّان الكبيران الرهيبان اللذان لديك! فجاءها الرد: "كي أكلك بهما على نحو أفضل". وبمجرد أن قال الذئب ذلك قفز من السرير والتهم صاحبة الرداء الأحمر الصغير المسكينة.

بعد أن أشبع الذئب شهيته، استلقى على السرير مرة أخرى، وغط في النوم وبدأ يشخر بصوت عالٍ جداً. وصدف أن كان صياد ماراً بجوار المنزل في تلك اللحظة، وفكّر: كيف تشخر المرأة العجوز شخيراً كهذا؟

سوف أرى إن كانت أمورها على ما يرام. فدخل إلى الغرفة، وعندما وصل إلى السرير رأى الذئب مستلقياً عليه، فقال: "وجدتك هنا إذاً أيها الشيرير القديم، لقد كنت أبحث عنك منذ مدة طويلة". وكان على وشك أن يصبوب مسدسه نحوه عندما خطر له أن الذئب ربما ابتلع المرأة العجوز وقد تكون لا تزال على قيد الحياة - لذا بدلاً من إطلاق النار تناول مقصاً وبدأ يفتح معدة الذئب النائم. وعندما أجرى قَصَّةً أو اثنتين، رأى اللون الأحمر اللامع لرداء الفتاة الصغيرة، وبعد بضع قصات أخرى قفزت الفتاة وصاحت: "أوه، كم كنت خائفة، وكم كان داخل الذئب مظلماً!" ومن ثم خرجت أيضاً جدتها العجوز، وكانت لا تزال على قيد الحياة مع أنها لا تكاد تستطيع التنفس. وسرعان ما عمدت صاحبة الرداء الأحمر الصغير إلى جلب بعض الأحجار الكبيرة، وبالتعاون معاً ملأوا بطن الذئب بها، وعندما استيقظ الذئب حاول الهرب؛ لكن الحجارة كانت ثقيلة للغاية لدرجة أنه وقع على الفور وقُتل من جراء وقوعه.

وعند ذلك كان الثلاثة سعداء؛ فسلخ الصياد جلد الذئب وأخذه إلى منزله، وأكلت الجدة الكعكة وشربت النبيذ اللذين أحضرتهما صاحبة الرداء الأحمر الصغير، ما جعلها تشعر بتحسن كبير. لكن صاحبة الرداء الأحمر الصغير قالت لنفسها: طالما بقيت على قيد الحياة، فلن أحميد عن الطريق مرة أخرى، ولن أركض إلى الغابة وحدي عندما تقول لي والدتي إنه يجب عليّ ألا أفعل ذلك.

ما ورد أعلاه هي قصة فلكلورية جمعها يعقوب وويلهلم غريم في بدايات القرن التاسع عشر. وقد تُحَلَّل هذه القصة بطريقة التحليل النفسي

كحلّم بديل (البحث عن عمليات عمل الحلم) حيث يُقدّم فيها دراما عقدة أوديب. فتكون صاحبة الرداء الأحمر الصغير هي الابنة التي ترغب في الأب (الذي يلعب دوره الذئب في المرحلة الأولى). ومن أجل إزالة الأم (المكثفة في الشخصية المركبة للأم والجدّة)، تقوم صاحبة الرداء الأحمر الصغير بإرسال الذئب إلى منزل جدتها. وفي قصة مبهمة للغاية، من المهم الإشارة إلى أن وصفها للمكان الذي تعيش فيه جدتها هو التفصيل الحقيقي الوحيد في مراحل القصة بأكملها. فهي تقول في ردها على سؤال الذئب: "على بعد ربع ساعة مشي إضافية في الغابة، تحت أشجار البلوط الثلاث الكبيرة، هناك يقع منزلها؛ وثمة سياج من أشجار البندق بقربه، أنا متأكدة من أنك تعرف المكان." يأكل الذئب الجدّة ثم يأكل صاحبة الرداء الأحمر الصغير (عملية إزاحة لاتصال جنسي). وتنتهي القصة عندما يقوم الصياد (الأب ما بعد أوديب) بإيصال الأم (الجدّة) والابنة إلى عالم ما بعد أوديب، الذي تُستعاد فيه العلاقات الأسرية "الطبيعية". يموت الذئب وتعد صاحبة الرداء الأحمر الصغير بأنها لن "تحيد عن الطريق مرة أخرى ولن تركز إلى الغابة وحدها، عندما تقول لها والدتها إنه يجب عليها ألا تفعل ذلك." وتلمح العبارة الأخيرة إلى نقطة فرويد الأساسية بشأن التشبه غير المرضي. وإضافة إلى هذه الأمثلة من التكثيف والإزاحة، تحتوي القصة على العديد من أمثلة الترميز. وتشمل الأمثلة: الزهور، والغابة، والطريق، والرداء المخملي الأحمر، وزجاجة النبيذ تحت مئزرها (إذا غادرت الطريق قد "تقع وتكسر الزجاج") - يضيف هؤلاء جميعهم شحنة رمزية محددة إلى السرد.

ويجب أن يوضع في الحسبان، عند النظر إلى أنشطة القراء، ما قاله فرويد عن تفسير الأحلام. وكما سوف نتذكرون، إنه قد حذر من "استحالة تفسير الحلم ما لم يكن في متناول المرء ارتباطات الحلم بالحلم" (١٩٧٣ ب: ٣٦). وهذا يثير بعض القضايا النظرية المثيرة جداً للاهتمام فيما يتعلق بمعاني النصوص. ويشير ذلك إلى أن معنى النص لا يكمن فقط في النص ذاته؛ بل نحتاج إلى معرفة الروابط التي يجلبها القارئ للتأثير في النص. وبعبارة أخرى، إنه يشير بوضوح إلى الادعاء القائل بأن القارئ لا يقبل معنى النص على نحو سلبي: فهو (أو هي) ينتج معناه بشكل عملي، باستخدام الخطابات التي يجلبها للمواجهة مع النص. فتكون قراءتي الخاصة ل قصة صاحبة الرداء الأحمر الصغير ممكنة فقط بسبب معرفتي بالتحليل النفسي الفرويدي. ومن دون هذه المعرفة، سوف يكون تفسيري مختلفاً تماماً. وإضافة إلى ذلك، قد يقول تحليلي عني أكثر مما يقوله عن هذه الحكاية الفولكلورية الخاصة.

تبدأ ترجمة فرويد للتحليل النفسي إلى تحليل نصي بنسخة أولية إلى حد ما من سيرة ذاتية نفسية، وتنتهي بوصف معقد إلى حد ما لكيفية صنع المعاني. ومع ذلك، فإن إيجاءاته حول المتع الحقيقية للقراءة قد يكون لها بعض التأثير المعطل على نقد التحليل النفسي. أي إذا كان المعنى يعتمد على الروابط التي يجلبها القارئ إلى النص، فما القيمة التي يمكن أن تكون موجودة في تحليل النص تحليلاً نفسياً؟ وعندما نخبرنا ناقد التحليل النفسي أن النص يعني (س) حقاً، فإن المنطق الكامل للتحليل النفسي الفرويدي هو أن تقول إن هذا هو ما يعنيه لك وحدك فقط.

التحليل النفسي اللاكاني

يعيد جاك لاكان قراءة فرويد باستخدام المنهجية النظرية التي طورها البنيوية. وهو يسعى إلى إرساء التحليل النفسي وتوطيده في الثقافة بدلاً من علم الأحياء. وكما يوضح، فإن هدفه هو تحويل "معنى أعمال فرويد بعيداً عن الأساس البيولوجي الذي كان يبتغيه لها نحو الدلالات الثقافية التي تنبعث فيها" (١٩٨٩: ١١٦). وهو يأخذ بنية فرويد التطورية، ويعيد صياغتها بقراءة نقدية للبنيوية بغية إنتاج تحليل نفسي ما بعد بنيوي. كان تأثير رواية لاكان، عن تطور "الموضوع" البشري، كبيراً في الدراسات الثقافية، ولا سيما دراسة الأفلام.

إذ إننا نولد في حالة "نقص"، وفق لاكان، ونقضي بقية حياتنا بعد ذلك محاولين التغلب على هذه الحالة. ويظهر الـ "نقص" بطرائق مختلفة وكأشياء مختلفة، ولكنه دائماً ما يكون تعبيراً غير قابل لتمثيل الحالة الأساسية من كون المرء إنساناً. والنتيجة هي مسعى لا نهاية له بحثاً عن مرحلة متخيلة للوفرة. ويعيد لاكان هذا وكأنه بحث عما يسميه l'objet petit a (الغرض الصغير الآخر)^(١)؛ والذي هو مطلوب ولكن لا يمكن الوصول إليه أبداً؛ غرض مفقود دال على مرحلة خيالية من الزمن الذي كنا كاملين فيه. ونظراً

(١) اعتمد المؤلف الترجمة الإنكليزية (the object small other) لعبارة لاكان الفرنسية (l'objet petit a)، وربما كان بإمكانه أن يجد ترجمة أفضل؛ إذ عُرف لاكان بغموض مصطلحاته ودعوته إلى عدم ترجمتها. وثمة من رأى أن قصد لاكان هو "الغرض (المسمى) بألف الصغيرة" objet petit a التي جعل منها الغرض القادح للرغبة. المترجم

لعدم قدرتنا على الاستحواذ على هذا الغرض أبداً، فإننا نعزي أنفسنا باستراتيجيات إزاحة وأغراض بديلة.

ويرى لاكان أننا نقوم برحلة عبر ثلاث مراحل حاسمة من التطور. المرحلة الأولى هي "مرحلة المرأة"، والثانية هي لعبة "فورت دا"، والثالثة هي "عقدة أوديب". إذ تبدأ حياتنا في العالم الذي يدعوه لاكان العالم الواقعي، والذي نكون فيه موجودين فحسب. ففي العالم الواقعي، لا نعرف أين ننتهي وأين يبدأ كل شيء آخر. ويشبه العالم الواقعي الطبيعة قبل الترميز (أي قبل التصنيف الثقافي)، إذ إن كليهما يقع خارج ما يمكن أن ندعوه "الواقع الموضوعي" وداخل ما يدعوه فرويد دوافعنا الغريزية. فالعالم الواقعي هو كل شيء قبل أن يتوسطه الرمزي، حيث يقوم الرمزي بتجزئ العالم الواقعي إلى أجزاء منفصلة. وإذا كان من الممكن تجاوز الرمزي، فسوف نرى العالم الواقعي وكأنه كل شيء مدمج في كتلة واحدة. فعلى سبيل المثال، إن ما ننظر إليه بأنه كارثة طبيعية، ما هو إلا إغارة على العالم الواقعي. ومع ذلك، فإن كيفية تصنيفنا لها تتم دائماً من داخل الرمزي؛ وحتى عندما نسميها كارثة طبيعية، نكون قد رمّزنا العالم الواقعي. وبعبارة أخرى، إن الطبيعة كطبيعة هي دائماً تعبير عن الثقافة: فالعالم الواقعي موجود، ولكن دائماً كواقع يجري تكوينه (أي يجري إنشاؤه) بواسطة الثقافة - الرمزي. وكما يفسر لاكان ذلك، إن "مملكة الثقافة" متراكبة على "مملكة الطبيعة" (٧٣): وإن "عالم الكلمات... يخلق عالم الأشياء" (٧٢).

يكون اتحادنا مع الأم (أو من يلعب هذا الدور الرمزي) مثالياً وكاملاً في مملكة العالم الواقعي. ولا يكون لدينا إحساس بفردية منفصلة. إذ يبدأ الإحساس بكوننا أفراداً فريدين بالظهور فقط في المرحلة التي يدعوها لاكان (٢٠٠٩) "مرحلة المرأة" (انظر الصورة ١.٥). وكما يشير لاكان، فإننا نولد جميعاً قبل الأوان. ويستغرق الأمر بعض الوقت حتى نتمكن من التحكم بتحركاتنا وتنسيقها. ولا يتحقق ذلك تماماً عندما يرى الطفل الرضيع نفسه أول مرة في المرأة (بين سن ستة أشهر وثمانية عشر شهراً).^(٩) إذ يشكل الرضيع، "الذي لا يزال غير قادر على الحركة ويعتمد على الرعاية البالغة" (٢٥٦)، تطابقاً مع الصورة في المرأة. توحى المرأة بالتحكم والتنسيق اللذين لم يكونا موجودين بعد. ولذلك، عندما يرى الطفل الرضيع نفسه في المرأة أول مرة، فإنه لا يرى فقط صورة ذاته الحالية بل يرى أيضاً الوعد بذات أكثر اكتمالاً؛ وتبدأ الأنا بالظهور في هذا الوعد. وفق لاكان، فإن "مرحلة المرأة عبارة عن دراما يتحول دافعها الداخلي من القصور إلى الترقب - والتي تصنع لأجل الفاعل، وتُدرِك في شرك التماثل المكاني، تعاقب الخيالات التي تمتد من صورة-جسم متشظٍ إلى هيئة مجموعته الكلي" (٢٥٧). وعلى أساس هذا التمييز أو، على نحو أكثر دقة، عدم التمييز (ليس عدم تمييز الذات، بل صورة الذات)، نبدأ في رؤية أنفسنا كأفراد منفصلين: أي، كفاعل (ذاتٍ تنظر) وكغرض (ذاتٍ يُنظر إليها) على حد سواء. وتبشر "مرحلة المرأة" بلحظة الدخول في نظام ذاتي يسميه لاكان بالخيالي:

إن الخيالي كما يراه لا كان هو بالضبط هذا الحقل من الصور الذي نقوم فيه بالمطابقات، ولكن في الفعل نفسه الذي يتم فيه ذلك، فإننا نُقاد إلى عدم إدراك وعدم تمييز أنفسنا. ومع نمو الطفل، فإنه سيستمر في عمل مثل هذه المطابقات الخيالية مع الأغراض (الأشياء)، وهذه هي الطريقة التي ستبنى بها الأنا. فالأنا كما يراها لا كان هي بالضبط هذه العملية النرجسية التي نعزز بواسطتها شعوراً خيالياً بالفردانية الوحدوية عن طريق إيجاد شيء في العالم يمكننا التطابق معه (إيغلتن، ١٩٨٣: ١٦٥).



الصورة ١,٥ مرحلة المرأة.

وسوف نحاول العودة إلى زمن ما قبل "النقص"، مع كل صورة جديدة، لنجد أنفسنا فيما هو ليس بأنفسنا؛ وسوف نفشل في كل مرة. إن "الفاعل... هو مكان النقص، المكان الفارغ الذي تسعى لملئه محاولات مختلفة في عملية المطابقة" (لاكلو، ١٩٩٣: ٤٣٦). وبعبارة أخرى، إن الرغبة هي الرغبة في العثور على ما نفتقر إليه، وهو أنفسنا كاملة مرة أخرى، كما كنا قبل أن نواجه الخيالي والرمزي. وجميع أفعالنا في المطابقة هي دائماً أفعال مطابقة خاطئة؛ وإن ما نميزه ليس أنفسنا على الإطلاق، بل مجرد صورة محتملة أخرى لأنفسنا. إن "الرغبة هي كناية" (لاكان، ١٩٨٩: ١٩٣): تسمح لنا باكتشاف جزء آخر، ولكن ليس الكل على الإطلاق.

المرحلة الثانية من التطور هي لعبة الـ "فورت دا"، والتي أطلق عليها فرويد أصلاً هذا الاسم بعد مشاهدته حفيده وهو يرمي بكرة من القطن بعيداً ("ذهبت") ثم يسحبها مرة أخرى عن طريق خيط مربوط بها ("هنا"). ورأى فرويد ذلك أنه أسلوب الطفل في التعايش مع غياب والدته؛ فبشكل رمزي تمثل البكرة الأم التي يمارس الطفل سيادته عليها. وبعبارة أخرى، يعوض الطفل عن غياب والدته بالسيطرة على الوضع؛ فهو يجعلها تختفي (فورت) ثم يُظهرها مرة أخرى (دا). ويعيد لكان قراءة ذلك وكأنه تمثيل للطفل الذي يبدأ في دخول الرمزي، وعلى وجه الخصوص، دخوله في اللغة: إن "المرحلة التي تصبح فيها الرغبة بشرية هي أيضاً المرحلة التي ينطلق فيها الطفل في اللغة" (١١٣). وإن اللغة مثل لعبة الـ "فورت دا"، هي "حضور مصنوع من الغياب" (٧١). وبمجرد دخولنا في اللغة،

يزول اكتمال العالم الواقعي إلى الأبد. تقدم اللغة انقساماً مبعداً بين الكائن والمعنى؛ كان لدينا قبل اللغة كائن فقط (طبيعة كاملة الذات)، وبعد اللغة تصبح فاعلاً ومفعولاً به على حد سواء: ويتجلى هذا في كل مرة أفكر فيها (فاعلاً) بنفسي (مفعولاً به). وبعبارة أخرى، "أنا أطابق نفسي باللغة، ولكن فقط من خلال فقدان نفسي فيها كمفعول به" (٩٤). فأنا أكون "أنا" عندما أتحدث إليك وأنا أكون "أنت" عندما نتحدث إلي. وكما يشرح لاكان، "إنها ليست مسألة معرفة ما إذا كنت أتحدث عن نفسي بطريقة تتوافق مع ما أنا عليه؛ بل هي معرفة ما إذا كنت أنا والطريقة التي أتحدث بها الشيء نفسه" (١٨٢). وفي محاولة لشرح هذا التقسيم، يعيد لاكان كتابة مقولة رينيه ديكار (١٩٩٣) "أنا أفكر إذن أنا موجود" على النحو "أنا أفكر حيث لا أكون موجوداً، إذن أنا موجود حيث لا أفكر" (لاكان، ١٩٨٩: ١٨٣). وتكون عبارة "أنا أفكر" في هذه الصيغة هي فاعل الإعلان (الفاعل الخيالي / الرمزي) وعبارة "أنا موجود" هي الفاعل المعلن عنه (الفاعل الحقيقي). ولذلك توجد دائماً فجوة بين أنا الذي يتحدث وأنا الذي يجري التحدث عنه. ويؤدي الدخول في الرمزي إلى ما يصفه لاكان (٢٠٠١) بأنه الخضاء: خسارة الكائن الرمزية والتي هي ضرورية للدخول في المعنى. ولقد تخلينا عن الهوية الذاتية مع طبيعتنا من أجل الانخراط في الثقافة. عندما "أنا" أتحدث، فأنا دائماً ما أكون مختلفاً عن "أنا" الذي أتحدث عنه، يتحول دائماً إلى الاختلاف والإلغاء: "عندما يظهر الفاعل في مكان ما كأنه معنى، يتجلى في مكان آخر كأنه "تلاش"، كأنه اختفاء" (٢١٨).

إن الرمزي عبارة عن شبكة موضوعات متبادلة من المعاني، وتوجد كبنية يجب علينا أن ندخلها. وعلى هذا النحو، فهو يشبه إلى حد بعيد الطريقة التي تُفهم بها الثقافة في الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية (انظر الفصل الرابع). ولذلك فهو ما نعيشه كواقع: الواقع هو التنظيم الرمزي للعالم الواقعي. وبمجرد الدخول في الرمزي، يجري تمكين ذاتيتنا (يمكننا فعل أشياء وصنع معانٍ) وتقييدها (هناك حدود لما يمكننا القيام به وللكيفية التي نستطيع بها صنع المعاني) على حد سواء. ويؤكد النظام الرمزي من نحن. فقد أعتقد أنني هذا أو ذاك، ولكن ما لم يتم تأكيد ذلك - ما لم أتمكن أنا والآخرون من التعرف إلى ذلك في الرمزي - فلن يكون ذلك صحيحاً حقاً. ففي اليوم الذي حصلت فيه على درجة الدكتوراة، لم أكن أكثر ذكاءً من اليوم الذي قبله، ولكنني بالمعنى الرمزي كنت: لقد حصلت الآن على درجة الدكتوراة ويمكنني أن أطلق على نفسي لقب دكتور! لقد تعرّف النظام الرمزي إلى ذلك، وبناء عليه سمح لي ولآخرين بالتعرف إلى حالتي الفكرية الجديدة.

المرحلة الثالثة من التطور هي "عقدة أوديب": المواجهة مع الاختلاف الجنسي. ويفرض اكتمال عقدة أوديب بنجاح، انتقالنا من الخيالي إلى الرمزي. كما أنه يضاعف من إحساسنا "بالنقص". تُختبر استحالة الإنجاز الآن كانتقال من دالٍّ إلى دالٍّ، من دون القدرة على اختيار المدلول. وإن الرغبة كما يراها لاكان (١٩٨٩) هي المسعى اليائس إلى المدلول الثابت (ال "آخر"، ال "العالم الواقعي"، مرحلة الوفرة، جسد الأم)، ودائماً

ما تصبح دالة أخرى إلى الأبد - ال "انزلاق المتواصل للمدلول تحت الدالّ (١٧٠). وإن الرغبة تكمن في استحالة سد الفجوة بين الذات والآخر - لسد "النقص" لدينا. وإنما نتوق لزمن كنا فيه في "الطبيعة" (غير قابلين للانفصال عن جسد الأم)، حيث كان كل شيء هو نفسه فحسب؛ قبل الوساطات اللغوية والرمزية. وبينما نمضي قدماً عبر قصة حياتنا، فإننا نكون مدفوعين برغبة في تجاوز الظرف، وبينما ننظر إلى الوراء، نستمر في "الاعتقاد" (وهي في الغالب عملية غير واعية) بأن الاتحاد مع الأم (أو مع الشخص الذي يلعب الدور الرمزي للأم) كان مرحلة وفرة قبل الوقوع في ال "نقص". إذن، فإن ال "عبرة" من "عقدة أوديب" هي:

يجب على الطفل الآن أن يروض نفسه على قبول الواقع الذي مفاده أنه لا يمكن له أبداً الوصول المباشر إلى... جسد الأم المحظور.... فبعد مرحلة عقدة أوديب، لن نتمكن مرة أخرى من تحقيق هذا الشيء الثمين على الإطلاق، حتى لو قضينا كل حياتنا في البحث عنه. وعلينا أن نكتفي بدلاً من ذلك بأشياء بديلة... والتي نحاول بها سد الفجوة في مركز كياناتنا دون جدوى. وإنما نتنقل بين البدائل بحثاً عن بديل، وبين الاستعارات بحثاً عن استعارة، ولا نتمكن أبداً من استرجاع الهوية الذاتية النقية (ولو بشكل تخيلي) واكتمال الذات.... وفي نظرية لاكان، إن الشيء الضائع الأصلي - جسد الأم - هو الذي يدفع إلى الأمام قصة حياتنا، فارضأً علينا البحث عن بدائل لهذه اللجنة المفقودة في حركة لانهائية من الرغبة (إيغلتنون، ١٩٨٣: ١٦٧، ١٦٨، ١٨٥).

يمكن الاستشهاد بخطاب الحب الرومانسي - الذي يكون فيه "الحب" هو الحل النهائي لجميع مشكلاتنا - كمثال على هذا البحث الذي لا ينتهي. وإن ما أعنيه بهذا، هو الأسلوب الذي ترى فيه الرومانسية كممارسة استطرادية (انظر مناقشات فوكو في الفصل السادس، وما بعد الماركسية في الفصل الرابع) أن الحب يجعلنا كاملين، وأنه يكمل كياننا. إذ يعد الحب في الواقع بإعادتنا إلى العالم الواقعي: تلك المرحلة السعيدة من الوفرة، التي لا تنفصل عن جسد الأم. ويمكننا أن نرى هذا يحدث في الرومانسية الذكورية في فيلم "باريس، تكساس". ويمكن قراءة الفيلم وكأنه فيلم طريق للاوعي، وهو صورة لصراع ترافيس هندرسون المستحيل من أجل العودة إلى مرحلة الوفرة. ويعرض الفيلم ثلاث محاولات للعودة: يذهب ترافيس أولاً إلى المكسيك بحثاً عن أصول والدته؛ ثم يذهب إلى باريس (تكساس) بحثاً عن المرحلة التي كان فيها في جسد والدته؛ وأخيراً، في فعل "إزاحة"، يعيد هانتر إلى جين (ابناً لأمه) في اعتراف رمزي بأن سعيه الخاص محكوم عليه بالفشل.

التحليل النفسي السينمائي

ربما كانت مقالة لورا مولفي (١٩٧٥) "المتعة البصرية والسينما السردية" هي التعبير الكلاسيكي عن الفيلم الشعبي من منظور التحليل النفسي النسوي. وتهتم المقالة بكيفية إنتاج السينما الشعبية وإعادة إنتاج ما تسميه مولفي "نظرة التحديق الذكورية". وتصف مولفي مقاربتها بأنها "تحليل نفسي سياسي". وإن نظرية التحليل النفسي "مناسبة... كسلاح

سياسي [لإظهار] الطريقة التي بنى بها اللاوعي في المجتمع الأبوي شكل الفيلم " (٦).

إن عملية إدراج صورة المرأة في هذا النظام ذات شقين: (i) هي غرض للربحية الذكورية، و(ii) هي الدالة على تهديد الخضاء. ومن أجل تحدي "التلاعب في المتعة البصرية" للسينما الشعبية، تدعو مولفي إلى ما تصفه بـ "تدمير المتعة كسلاح متطرف" (٧). وهي لا تساوم على هذه النقطة: "يقال إن تحليل المتعة، أو الجمال، يدمرها. وهذا هو القصد من وراء هذه المقالة" (٨).

فما هي المتع التي يجب تدميرها إذاً؟ حددت مولفي اثنتين. الأولى هي متعة السكوبوفيليا، أي متعة النظر. وتشير مولفي نقلاً عن فرويد إلى أن السكوبوفيليا دائماً ما تكون أكثر من مجرد متعة نظر: فهي تنطوي على "اتخاذ الأشخاص الآخرين كأشياء، وإخضاعهم لنظرة فاحصة" (المرجع نفسه). إن مفهوم النظرة الفاحصة هو أمر حاسم فيما يتعلق بحجة مولفي. وكذلك الأمر بالنسبة للتشبيء الجنسي: فالسكوبوفيليا هي أيضاً ذات طابع جنسي، "استخدام شخص آخر كغرض للإثارة الجنسية من خلال البصر" (١٠). ومع أنه يقدم نفسه بوضوح ليكون مرئياً، إلا أن مولفي تجادل في أن اصطلاحات السينما الشعبية هي مثل الإيحاء بـ "عالم مغلق بإحكام يسترخي بطريقة سحرية، غير مبالٍ بوجود الجمهور" (٩). ويُشجّع "الخيال التلصصي" للجمهور بالاستفادة من التباين بين عتمة السينما ونماذج الضوء المتغيرة على الشاشة.

إن السينما الشعبية تعزز متعة ثانية وتشبعها: "تطوير السكوبوفيليا في جانبها النرجسي" (المرجع نفسه). وتعتمد مولفي هنا على وصف لا كان (٢٠٠٩) لـ "مرحلة المرأة" (انظر القسم السابق) للإشارة إلى وجود تشابه بين تكوين أنا للطفل وبين متع المطابقة السينمائية. ويتعرف المشاهد نفسه، ويخطئ في التعرف إليها على الشاشة، كما يتعرف الطفل نفسه، ويخطئ في التعرف إليها في المرأة بالضبط. وتشرح مولفي ذلك على النحو التالي:

تحدث مرحلة المرأة في وقت تكون فيه طموحات الطفل الجسدية تفوق قدرته الحركية، ما يؤدي إلى أن يكون تعرّفه إلى نفسه مبهجاً لأنه يتخيل أن صورته في المرأة تكون أكثر اكتمالاً وأكثر كمالاً من خبرته بجسده. وعلى هذا النحو، فإن التعرف يترافق مع عدم التعرف: فالصورة التي يُتعرّف إليها تُصوّر بأنها الجسد المنعكس للذات، ولكن عدم التعرف إليها كصورة أرفع مقاماً، يعرض هذا الجسد خارج نفسه وكأنه بمثابة أنا مثالية، ويكون الفاعل المبعد، الذي أعيد غرسه كـ أنا مثالية، باعثاً للوصول إلى جيل المستقبل من التشابه مع الآخرين (٩-١٠).

وإن حجة مولفي هي أن السينما الشعبية تنتج نوعين متناقضين من المتعة البصرية. الأول يشجع السكوبوفيليا؛ والثاني يعزز النرجسية. وينشأ التناقض لأنه "من ناحية الفيلم، يقتضي الأول فصل الهوية الشهوانية للشخص عن الشيء الموجود على الشاشة (سكوبوفيليا نشطة)، ويطلب الآخر بمطابقة الأنا مع الشيء الموجود على الشاشة من خلال افتتاح المتفرج بمثيله والتعرف إليه" (١٠). وبلغة فرويد، يكون الفصل بين "الغريزة

السكوبوفيلية (المتعة في النظر إلى شخص آخر على أنه شيء مثير للشهوة الجنسية) " وبين "أنا الليبدو أو الرغبة الجنسية (تشكيل عمليات المطابقة)" (١٧). ولكن في عالم مبني عن طريق "الخلل في التوازن الجنسي"، تُقسّم متعة نظرة التحديق إلى موضعين متميزين: الرجال ينظرون والنساء يُعرضن "ليُنظر إليهن" - وكلاهما يهدف إلى الرغبة الذكورية ويدل عليها (١١). ولذلك فإن المرأة أساسية من أجل متعة نظرة التحديق (الذكورية).

لقد أدت، تقليدياً، المرأة المعروضة ووظيفة على مستويين: كائن مثير للشهوة الجنسية للشخصيات داخل القصة المعروضة على الشاشة، وكائن مثير للشهوة الجنسية للمشاهد داخل قاعة العرض، مع توتر متنقل بين النظرات على أي من جانبي الشاشة (١١-١٢).

وتقدم مولفي مثالاً هو فتاة الاستعراض التي يمكن رؤيتها وهي ترقص من أجل كلتا النظرتين. عندما تخلع البطلة ملابسها، فهي تقوم بذلك من أجل نظرة التحديق الجنسي لكل من البطل في الرواية والمشاهد في قاعة العرض. و فقط عندما يارسان الحب في وقت لاحق ينشأ التوتر بين النظرتين.

تُبنى السينما الشعبية حول مرحلتين: مراحل السرد ومراحل العرض. ترتبط الأولى بالذكر الفاعل، وترتبط الثانية بالأنثى المدعنة. فيثبت المتفرج الذكر نظرتَه المحدقة على البطل ("حامل النظرة") لإشباع تكوين الأنا، ومن خلال البطل تنتقل نظرتَه إلى البطلة ("النظرة الشهوانية") لإشباع رغبته الجنسية. إذ تتذكر النظرة الأولى لحظة التعرّف / عدم التعرّف أمام المرأة. وتؤكد النظرة الثانية النساء كما لو كانت أشياء جنسية، لكنها تصبح أكثر تعقيداً من خلال الادعاء بأن:

معنى المرأة في نهاية المطاف هو اختلاف جنسي ... فهي تنطوي على شيء تدور النظرة حوله باستمرار ولكن تتصل من: افتقارها إلى قضيب، ما يعني تهديداً بالخصاء ومن ثم الافتقار إلى المتعة... وهكذا فإن المرأة كصورة - المرأة المعروضة من أجل تحديق الرجال واستمتاعهم، الرجال المتفحصون للمظهر بنشاط - تهدد دائماً بإثارة القلق الذي دلت عليه في الأصل (١٣).

ويمكن للاوعي الذكوري، لإنقاذ المتعة والنجاة من إعادة تمثيل غير ممتعة لعقدة الخشاء الأصلية، اتخاذ طريقين إلى بر الأمان. الوسيلة الأولى للنجاة هي بواسطة الاستقصاء المفصل لمرحلة الصدمة الأصلية، التي تؤدي عادةً إلى "تخفيض قيمة الكائن المذنب أو معاقبته أو حمايته" (المرجع نفسه). وتستشهد مولفي بسرديات "الفيلم الأسود" كطريقة أنموذجية للسيطرة على القلق. والوسيلة الثانية للنجاة هي بـ "التنصل الكامل من الخشاء عن طريق استبدال شيء فتشي^(١) أو تحويل الشخصية الممثلة نفسها إلى فتش بحيث تصبح مطمئنة بدلاً من أن تكون خطرة" (١٣-١٤). وتعطي مولفي مثالاً على "عبادة النجمة الأنثوية [التي] تبني فيها السكوبوفيليا الفتشية

(١) الفتش (Fetish) هو شيء طبيعي أو اصطناعي، حي أو جماد، كانت الشعوب البدائية تعتقد أنه يحوز على قوة فوق طبيعية نتيجة لارتباطه بكائن روحي بشكل أو بآخر، والكلمة من أصل برتغالي Feitigo يقصد بها التعويذة التي تجلب الحظ. وقد استخدمت كلمة الفتشية Fetishism في الكتابات الأثروبولوجية في القرن الثامن عشر للإشارة إلى أبسط العبادات البدائية. المترجم

الجمال المادي للشيء، محولة إياه إلى شيء مرضٍ في حد ذاته" (١٤). وغالباً ما يؤدي ذلك إلى النظرة المثيرة للشهوة الجنسية للمشاهد، التي لم تعد محمولة بنظرة بطل الرواية الذكر، مما ينتج لحظات من مشهد مثير خالص حيث تظل الكاميرا موجهة نحو جسد الأنثى (غالباً ما تركز على أجزاء معينة من الجسد) ليحصل المتفرج على نظرة شهوانية دون وسيط.

تختتم مولفي حجتها باقتراح أنه يجب تدمير متعة السينما الشعبية من أجل تحرير المرأة من الاستغلال والاضطهاد كونها "المادة الخام (المذعنة) لنظرة التحديق الذكورية (الفاعلة)" (١٧). وهي تقترح ما يرقى إلى أن يكون ثورة بريختية^(١) في صناعة الأفلام (١٠). فمن أجل إنتاج سينما لا تعود "خاضعة خضوعاً استحوادياً للاحتياجات العُصابية للأنا الذكورية" (١٨)، من الضروري الابتعاد عن الخداعية، في صنع مادة الكاميرا، وإحداث "انفصال عاطفي، جذلي" لدى الجمهور (المرجع نفسه). وإضافة إلى ذلك، "لا تستطيع النساء اللواتي سُرقَت صورهن باستمرار واستُخدمت لهذه الغاية [أشياء يحدق فيها الذكور] رؤية تراجع شكل الفيلم التقليدي بأي شيء أكثر من الندم العاطفي" (المرجع نفسه). (للاطلاع على انتقادات الناشطات في الحركة النسوية لحجة مولفي، انظر الفصل الثامن).

(١) نسبة إلى الألماني برتولت بريخت، الذي أحدث ثورة في عالم المسرح في القرن العشرين.
المترجم

سلافوي جيچك والفانتازيا (الخيال) اللاكانية

يصف تيري إيغلتن الناقد السلوفيني سلافوي جيچك بأنه أكثر مفسري التحليل النفسي المعية، وهو في الواقع الأكثر المعية في تفسير النظرية الثقافية بوجه عام، من بين الذين ظهروا في أوروبا عقود عدة (مقتبس من مايرز، ٢٠٠٣: ١). ويدعي إيان باركر (٢٠٠٤)، من الناحية الأخرى، أنه "لا يوجد نظام نظري على هذا النحو في أعمال جيچك، ولكن غالباً ما يبدو كما لو كان هناك نظام... فهو لا يضيف في الواقع أي مفاهيم خاصة إلى مفاهيم المنظرين الآخرين لكنه يوضح ويمزج مفاهيم الآخرين" (١١٥، ١٥٧). إن المؤثرات الرئيسة الثلاثة على أعمال جيچك هي فلسفة جورج فيلهلم فريدريش هيغل، وسياسة ماركس، والتحليل النفسي لـ لاكان. ومع ذلك، فإن تأثير لاكان هو الذي ينظم مكان ماركس وهيغل في أعماله. وسواء اتفقنا مع إيغلتن أو باركر، فإن ما هو صحيح هو أن جيچك قارئ نصوص مثير للاهتمام (انظر، على سبيل المثال، جيچك، ١٩٩١، ٢٠٠٩). وسوف أركز، في هذا البيان القصير، على نحو حصري تقريباً على توسيع جيچك للمفهوم اللاكاني للفانتازيا (الخيال).

إن الفانتازيا ليست مثل الوهم؛ وبالمقارنة نجد أن الفانتازيا تنظم كيفية رؤيتنا للواقع وفهمنا له. إنها تعمل كإطار نرى عبره العالم ونفهمه. وإن فانتازياتنا هي ما يجعلنا فريدين؛ وهي التي تقدم لنا وجهة نظرنا؛ وتنظم كيفية رؤيتنا للعالم من حولنا واختبارنا له. وعندما ظهر موسيقي البوب جارفيس كوكر (المغني الرئيس السابق مع فرقة بالب) في البرنامج

الذي يُقدّم منذ فترة طويلة، ديزرت آيلاند ديسكس، على راديو هيئة الإذاعة البريطانية ٤ (في ٢٤ نيسان ٢٠٠٥)، أدلى بهذا التعليق: "لا يهم حقاً مكان حدوث الأشياء، إن ما يدور في ذهنك هو الذي يجعل الحياة ممتعة." وهذا مثال ممتاز على الدور التنظيمي للفانتازيا.

يرى جيغك (١٩٨٩) أن "الواقعية، هي بناء فانتازي يمكننا من إخفاء حقيقة رغبتنا" (٤٥). ويقدم فرويد (١٩٧٦) رواية عن رجل يحلم أن ابنه الميت جاء إليه متدمراً، "ألا يمكنك أن ترى أنني أحترق؟"، وكما يقول فرويد، استيقظ الأب نتيجة رائحة الاحتراق الغامرة. وبعبارة أخرى، أصبح المنبه الخارجي (الاحتراق)، الذي دُمج في الحلم، أقوى من أن يستوعبه الحلم. وفق جيغك (١٩٨٩):

إن القراءة اللاكانية تعارض ذلك على نحو مباشر. فالشخص لا يوقظ نفسه عندما يصبح الشيء المثير الخارجي قوياً جداً؛ فالمنطق الذي يفسر استيقاظه مختلف تماماً. أولاً، إنه يرتب حلماً، قصة تمكنه من إطالة نومه، لتُجنب الاستيقاظ إلى الواقع. ولكن الشيء الذي يواجهه في الحلم، حقيقة رغبته، العالم الواقعي اللاكاني - في حالتنا هذه، حقيقة تأنيب الطفل لوالده، "ألا يمكنك أن ترى أنني أحترق؟"، التي تنطوي على أن الذنب الأساسي للأب - وهو أكثر ترويعاً مما يسمى الواقع الخارجي نفسه، وهذا هو السبب في استيقاظه: للهروب من العالم الواقعي لرغبته، التي تعلن عن نفسها في الحلم المرعب. وهو يهرب إلى ما يسمى بالواقع ليتمكن من الاستمرار في

النوم، والحفاظ على إغماض عينيه، والتخلص من الاستيقاظ في العالم الواقعي لرغبته (٤٥).

إن الحقيقة التي يسعى الحلم لإخفائها هي ذنب الأب، لأنه لم يفعل ما فيه الكفاية لمنع وفاة ابنه. وبعبارة أخرى، فإن الواقع الذي يستيقظ عليه أقل واقعية من ذلك الذي واجهه في حلمه.

يقدم جيجك (٢٠٠٩) أمثلة أخرى من الثقافة الشعبية للبناء الفانتازي للواقع. وبدلاً من تلبية الرغبة، فإن الفانتازيا هي مسرح الرغبة. وكما يشرح:

إن ما تقدمه الفانتازيا ليس مشهداً تتحقق فيه رغبتنا، على نحو مرضٍ تماماً، بل على العكس من ذلك، مشهداً يدرك ويقدم الرغبة على هذا النحو. وإن النقطة الأساسية في التحليل النفسي هي أن الرغبة ليست شيئاً يُعطى مقدماً، بل هي شيء ما يجب بناؤه - وهو على وجه التحديد دور الفانتازيا في تنسيق رغبة الشخص، لتحديد غرضه، ولتحديد الموقع الذي يُفترض أن يكون الشخص فيه. إن الموضوع يُبنى كرغبة فقط عبر الفانتازيا: نحن نتعلم كيف نرغب، عبر الفانتازيا (٣٣٥).

بهذه الطريقة إذن، "يعمل فضاء الفانتازيا كسطح فارغ، وهو نوع من الشاشات لإسقاط الرغبات عليها" (٣٣٦). وهو يقدم كمثال قصة قصيرة بقلم باتريشيا هايسميث، بعنوان "المنزل الأسود". كان كبار السن، في مدينة أمريكية صغيرة، يتجمعون كل مساء في حانة لتذكر الماضي. وكانت ذكرياتهم بطرائق مختلفة تركز دائماً على منزل أسود قديم يقع على تلة خارج

المدينة. وفي هذا المنزل، كان يمكن لكل رجل أن يتذكر مغامرات معينة حدثت فيه، ولا سيما الجنسية منها. ومع ذلك، فثمة الآن اتفاق عام بين الرجال على أن العودة إلى المنزل سوف تكون محفوفة بالمخاطر. ويقوم شاب وافد إلى المدينة حديثاً بإبلاغ الرجال أنه لا يخشى زيارة المنزل القديم. وعندما يستكشف المنزل بالفعل، لا يجد سوى الدمار والخراب. وعند العودة إلى الحانة، أخبر الرجال أن المنزل الأسود لا يختلف عن أي عقار قديم متهالك. فغضب الرجال من هذا الخبر، وأثناء مغادرة الشاب، هاجمه أحد الرجال، ما أدى إلى وفاته. لماذا غضب الرجال بشدة من سلوك الوافد الجديد الشاب؟ يفسر جيغك الأمر كما يلي:

كان "المنزل الأسود" محظوراً على الرجال لأنه كان يعمل كفضاء فارغ، يمكنهم فيه عرض رغباتهم التواقية إلى الماضي، وذكرياتهم المشوهة؛ ونتيجة التصريح علانية أن "المنزل الأسود" لم يكن سوى خرابة قديمة، قام الدخيل الشاب بتقليص فضاء الفانتازيا لديهم إلى واقع الحياة العادية اليومية. وألغى الفرق بين الواقع وفضاء الفانتازيا، وحرّم الرجال من المكان الذي كانوا قادرين فيه على التعبير عن رغباتهم (٣٣٧).

إن الرغبة لا تتحقق أو تُشبع تماماً أبداً؛ فهي تتوالد إلى ما لا نهاية في خيالنا. و"يحدث القلق نتيجة اختفاء الرغبة" (٣٣٦). وبعبارة أخرى، إن القلق هو نتيجة الاقتراب كثيراً مما نرغب فيه، ومن ثم التهديد بإزالة الـ "نقص" نفسه وإنهاء الرغبة. ويزداد هذا الأمر تعقيداً بسبب الطبيعة الارتجاعية للرغبة. وكما يلاحظ جيغك، إن "المفارقة في الرغبة هي أنها

تُثبت بمفعول رجعي قضيتها الخاصة، أي أن الغرض الذي هو الألف الصغيرة [الغرض الصغير الآخر] هو شيء لا يمكن إدراكه إلا من خلال نظرة تحديق "مشوهة" بالرغبة، شيء غير موجود من أجل نظرة تحديق "موضوعية" (٣٣٩). وبعبارة أخرى، إن ما أرغب فيه تنظمه عمليات الفانتازيا التي تختار شيئاً وتولد رغبة يظهر أنها تجذبني إلى الشيء، ولكنها في الواقع لم تكن موجودة إلى أن قمت أولاً باختيار الشيء: ما يبدو أنها حركة إلى الأمام هي دائماً بمفعول رجعي.



الهيئة العامة السورية للكتاب

١. يقدم فيلم الطبيعة البشرية عرضاً مرححاً للغاية عن هذه الفكرة. يستخدم فرويد (١٩٨٥) الثوران البركاني في بومبي في الإعلان ٧٩ كوسيلة لشرح الكبت وكيفية التراجع عن أثره: "في الواقع، لا يوجد تشبيه أفضل للكبت، الذي يُجرب بواسطته فوراً الوصول إلى شيء ما في العقل ويُحتفظ به، أفضل من الدفن من النوع الذي وقعت بومبي ضحيته والذي يمكن الخروج منه مرة أخرى بفعل عمل المجارف" (٦٥).
٢. طريقة أخرى للتفكير في هذا الأمر هي على شاكلة الفرق بين الكبت والقمع: يحدث الكبت عندما يكون هناك شيء يحجبه الوعي، في حين أن القمع هو جهد واع من أجل عدم التفكير في شيء ما.
٣. في اللغة الألمانية الأصلية، الأنا، والأنا العليا، والهو، هي: إيش (أنا)، وأوبر إيش (فوق الأنا)، وإس (هو).
٤. إن فكرة فرويد عن الطبيعة البشرية مشابهة لتلك التي طورها كارل ماركس. يميز ماركس في المجلد الأول من رأس المال بين "الطبيعة البشرية عموماً" و"الطبيعة البشرية كما جرى تعديلها تاريخياً في كل حقبة تاريخية" (١٩٧٦ ج: ٧٥٩). تتكون الطبيعة البشرية عموماً من احتياجات وقدرات معينة، ويمكن تقسيمها إلى تلك التي تكون "طبيعية" وتلك التي تنتمي إلى "جنسنا البشري". إننا نشترك في احتياجاتنا وقدراتنا "الطبيعية" مع الحيوانات الأخرى (الطعام والمأوى والتكاثر وما إلى ذلك)، أما تلك الخاصة بـ "جنسنا البشري" فهي فريدة بنا كبشر ومتغيرة تاريخياً واجتماعياً

في مظهرها الملموس. وبعبارة أخرى، وخلافاً للعديد من الروايات المحافظة، إن الطبيعة البشرية ليست ثابتة ولا تتغير؛ إنها ليست شيئاً محدداً، بل هي دائماً في حالة صيرورة. فما يعنيه أن تكون إنساناً في العالم المعاصر يختلف تماماً عما كان عليه قبل ٥٠٠٠ أو ١٠٠٠٠ عام. وسوف يكون مختلفاً مرة أخرى في المستقبل.

٥. تقدم الأمثلة التطبيقية المماثلة الوسائل الرئيسة الأخرى للوصول إلى المكبوت. انظر فرويد، ١٩٧٥ وستوري، ٢٠١٤.

٦. من الأمثلة الأخرى على المشهد الثقافي في التحليل النفسي هي اللغة. إن الروابط التي قد يجلبها المريض إلى شيء ما ستمكّن وتُقيّد باللغة (اللغات) التي قد يتحدث بها. وإضافة إلى ذلك، فإن الأمثلة المختلفة التي قدمها فرويد (١٩٧٦) على الكلمات التي ترمز إلى شيء آخر غير معناها الحرفي، تقتصر أيضاً على اللغة (اللغات) التي يفهمها المريض.

٧. يبدو أن الطريقة التي يناقش بها فرويد تجربة الفتاة في عقدة أوديب، ولا سيما اللغة التي يستخدمها، تشير إلى أن الفهم الحقيقي للعملية لم يكن مهماً جداً له.

٨. وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن فرويد (١٩٧٧) يعتقد أن هناك طريقتين لاجتياز عقدة أوديب: "إيجابية"، تؤدي إلى اشتهاؤ المغاير جنسياً؛ و"سلبية"، تنتج المثلية الجنسية. قد يحل الصبي "محل والدته ويحبه والده" (٣١٨).

٩. "كما علق شاعر بارع بحق، إن المرأة تصنع جيداً بالتأمل قليلاً قبل إعادة صورتنا إلينا" (لاكان، ١٩٨٩: ١٥٢).

١٠. للإطلاع على جماليات بريخت، انظر بريخت (١٩٧٨).

قراءات إضافية

ستوري، جون (محرر)، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة، هارلو: بيرسون إديوكيشن، ٢٠٠٩. إنه الكتاب المرافق للطبعة السابقة من هذا الكتاب. ومن المقرر نشر طبعة خامسة محدثة بالكامل وتحتوي على قراءات إضافية في عام ٢٠١٨. كما أن موقع الويب التفاعلي (www.routledge.com/cw/storey) متاح، ويحتوي على موارد مساعدة للطلاب ومسرد مصطلحات لكل فصل.

بيلسي، كاترين، الثقافة والعالم الواقعي، لندن: روتلج، ٢٠٠٥. رواية واضحة للغاية عن لاكان وجيجك.

إيستهبوب، أنطوني، اللاوعي، لندن: روتلج، ١٩٩٩. مدخل ممتاز للتحليل النفسي. ينصح به بشدة.

إيفانز، ديLAN، قاموس تمهيدي للتحليل النفسي اللاكاني، لندن: روتلج، ١٩٩٦. لا غنى عنه لفهم لاكان.

فروش، ستيفن، المفاهيم الأساسية في التحليل النفسي، لندن: المكتبة البريطانية، ٢٠٠٢. مقدمة ممتازة.

كاي، سارة، جيجك: مقدمة نقدية، كامبريدج: مطبعة بوليتي، ٢٠٠٣. مقدمة ممتازة. أنا أحب على وجه الخصوص الطريقة التي تعترف بها في بعض الأحيان بأنها لا تفهم ما يقوله جيجك.

لابلانشر، ج. و ج. ب. بونتاليس، لغة التحليل النفسي، لندن: كتب كارناك، ١٩٨٨. مسرد رائع للمفاهيم.

ميتشل، جوليت، التحليل النفسي والنسوية، هارموندسورث: بيليكان، ١٩٧٤. وصف كلاسيكي ورائد لكيفية استخدام النسوية للتحليل النفسي لتقويض النظام الأبوي. وكما تدعي، إن "التحليل النفسي ليس توصية للمجتمع الأبوي؛ بل تحليل له".

مايرز، طوني، سلافوي جيغك، لندن: روتلدج، ٢٠٠٣. مقدمة سهلة المنال لأعمال جيغك.

باركر، إيان، سلافوي جيغك: مقدمة نقدية، لندن: بلوتو، ٢٠٠٤. وصف آخر جيد جداً لأعمال جيغك. الأكثر انتقاداً بين المقدمات الأخيرة.

رايت، إليزابيث، نقد التحليل النفسي، لندن: ميثوين، ١٩٨٤. مقدمة جيدة جداً لنقد التحليل النفسي.

جيغك، سلافوي، لوكينغ أوري، مدخل إلى جاك لاكان من خلال الثقافة الشعبية، كامبريدج، ما: مطبعة ميت، ١٩٩١. مدخل ممتاز إلى جيغك والثقافة الشعبية.

الهيئة العامة السورية للكتاب



الهيئة العامة
الاسبورية للكتاب

٦ - البنيوية وما بعد البنيوية

إن البنيوية، بخلاف المقاربات الأخرى التي تُناقش هنا، هي كما يشير تيري إيجلتون (١٩٨٣) "غير مبالية تماماً بالقيمة الثقافية لغرضها: أيّ شيء يصح من الحرب والسلام إلى صرخة الحرب. وتكون الطريقة تحليلية وليست تقييمية" (٩٦). فالبنيوية هي أسلوب للتعامل مع النصوص والممارسات مستمد من الأعمال النظرية للغوي السويسري فرديناند دي سوسير. وأنصارها الرئيسون هم الفرنسيون: لويس ألتوسير في النظرية الماركسية، ورولان بارت في الدراسات الأدبية والثقافية، وميشيل فوكو في الفلسفة والتاريخ، وجاك لاكان في التحليل النفسي، وكلود ليفي ستروس في الأنثروبولوجيا، وبيير ماكري في النظرية الأدبية. وغالباً ما تكون أعمالهم مختلفة جداً، وفي بعض الأحيان شديدة الصعوبة. وإن ما يوحد هؤلاء المؤلفين هو تأثير سوسير، واستخدام مفردات خاصة مستمدة من أعماله. فلنبدأ إذا تحريّنا بدراسة أعماله في اللغويات. ومن الأفضل تناول ذلك بدراسة عدد من المفاهيم الرئيسة.

فرديناند دي سوسير

يقسم سوسير اللغة إلى قسمين. فعندما أكتب كلمة "قطة"، ينتج لديّ الكلمة المنقوشة "قطة"، ولكن ينتج أيضاً مفهوم القطة أو صورتها الذهنية: مخلوق سنّوري رباعي الأرجل، وهو يدعو الأول "الدالّ"، والثاني "المدلول". ويكوّنان معاً (مثل وجهين لعملة واحدة أو لصحيفة ورق) الـ

"علامة". ثم يتابع ليبرهن أن العلاقة بين الدال والمدلول هي علاقة كيفية (اعتباطية) تماماً. فكلمة "قطة"، على سبيل المثال، ليس لها صفات شبيهة بالقطة؛ ولا يوجد مبرر لماذا على الدال "قطة" أن ينتج المدلول "قطة": مخلوق سنوري رباعي الأرجل (لدى اللغات الأخرى دوال مختلفة لإنتاج نفس المدلول). وإن العلاقة بين الاثنين هي ببساطة نتيجة عرف - اتفاق ثقافي (انظر الجدول ١.٦). ويمكن للدال "قطة" أن ينتج بسهولة المدلول "كلب": مخلوق من فصيلة الكليات رباعي الأرجل.

وبناءً على هذا الادعاء يشير سوسير إلى أن المعنى ليس نتيجة تطابق أساسي بين الدال والمدلول؛ بل هو نتيجة اختلاف وعلاقة. وبعبارة أخرى، إن المعنى عند سوسير هو نظرية علائقية للغة. فالمعنى لا يتم إنتاجه عبر علاقة متطابقة مع الأشياء في العالم؛ بل عن طريق إنشاء الاختلاف. وعلى سبيل المثال، إن "الأم" لها معنى فيما يتعلق بـ "الأب"، و"الابنة"، و"الابن"، إلخ. وتعمل إشارات المرور في نظام من أربع علامات: اللون الأحمر = قف، واللون الأخضر = انطلق، واللون الكهرماني = استعد للون الأحمر، واللون الكهرماني والأحمر = استعد للون الأخضر. وإن العلاقة بين الدال "اللون الأخضر" والمدلول "انطلق" هي علاقة كيفية؛ فلا يوجد شيء في اللون الأخضر يربطه بشكل طبيعي بالفعل "انطلق". وسوف تعمل إشارات المرور بنفس القدر من الجودة إذا كان اللون الأحمر يشير إلى "انطلق"، واللون الأخضر يشير إلى "قف".

الجدول ٦.١ كلمة "قطعة" في لغات مختلفة

اللغة الصينية	ماو
اللغة الإنكليزية	كات
اللغة الفرنسية	شا
اللغة الألمانية	كاتسه
اللغة اليابانية	نكو
اللغة الإسبانية	كاتو
اللغة الروسية	كوت

لا يعمل النظام من خلال التعبير عن المعنى الطبيعي؛ بل من خلال إظهار الاختلاف، تمييز داخل نظام من الاختلاف والعلاقات. ويقدم سوسير مثال "أنظمة القطارات" من أجل توضيح النقطة بشأن كون المعنى علائقياً أكثر من كونه جوهرياً. إن قطار الـ ١٢.١١ من بوخوم إلى بريمن، على سبيل المثال، ينطلق كل يوم في الموعد نفسه. ونعطي لكل قطار من هذه القطارات الهوية نفسها ("قطار الـ ١٢.١١ من بوخوم إلى بريمن"). ومع ذلك، فإننا نعلم أنه من غير المحتمل أن تكون القاطرة والعربات والموظفون هم أنفسهم كل يوم. فلا تُحدّد هوية القطار من خلال جوهره؛ بل من خلال تمييزه العلائقي عن القطارات الأخرى التي تنطلق في أوقات أخرى، على خطوط أخرى. والمثال الآخر الذي يقدمه سوسير هو لعبة الشطرنج؛ إذ يمكن تمثيل الفرس بأي طريقة يعتقد المصمم أنها مرغوبة، شريطة أن تميزه طريقة تمثيله كقطعة مختلفة عن قطع الشطرنج الأخرى.

ويُصنع المعنى أيضاً، وفق سوسير، في عملية الجمع والاختيار أفقياً على طول المحور التركيبي، وعمودياً على طول المحور التصريفي (الجدولي). فعلى سبيل المثال، إن جملة "أعدت مريم حساء الدجاج اليوم"، لها معنى من خلال تراكم أجزائها المختلفة: مريم / أعدت / حساء الدجاج / اليوم. ويكتمل معناها فقط عند نطق الكلمة الأخيرة أو نقشها (كتابتها). ويسمي سوسير هذه العملية محور اللغة التركيبي. ويمكن للمرء أن يضيف أجزاء أخرى لتوسيع معناها: "أعدت مريم حساء الدجاج اليوم في حين كانت تحلم بحبيبها"، وهكذا يتراكم المعنى على طول المحور التركيبي للغة. وهذا واضح تماماً عندما تنقطع الجملة. فعلى سبيل المثال، "كنت سأقول أن...؛" "من الواضح لي أنه ينبغي على ديفيد...؛" "لقد وعدت أن تخبرني عن...".

ويمكن أيضاً أن يؤدي استبدال أجزاء معينة من الجملة بأجزاء جديدة إلى تغيير في المعنى. فعلى سبيل المثال، يمكنني أن أكتب "أعدت مريم السلطة اليوم في حين كانت تحلم بحبيبها" أو "أعدت مريم حساء الدجاج اليوم في حين كانت تحلم بسيارتها الجديدة". ويقال إن مثل هذه البدائل تعمل على طول المحور التصريفي للغة. دعونا نأخذ مثلاً له صبغة سياسية: "شنّ الإرهابيون اليوم هجوماً على قاعدة للجيش". إن بدائل من المحور التصريفي يمكن أن تغير معنى هذه الجملة تغييراً كبيراً. فإذا استبدلنا عبارة "مقاتلو الحرية" أو "المتطوعون المناهضون للإمبريالية" بكلمة "الإرهابيون" في تلك الجملة، فسيكون لدينا جملة ذات معنى مختلف تماماً.

وسوف يتحقق هذا دون أي إشارة إلى واقع مقابل خارج الجملة نفسها، حيث يتم إنتاج معنى الجملة بواسطة عملية الاختيار والجمع. وذلك لأن العلاقة بين "العلامة" و"المرجع" (في مثالنا السابق، قطط حقيقية في العالم الحقيقي) هي عرفية أيضاً. وعلى هذا النحو، فإن اللغة التي نتكلمها لا تعكس الواقع المادي للعالم فحسب؛ بل بالأحرى، عن طريق تزويدنا بخريطة مفاهيمية لأجل فرض ترتيب معين بوساطتها على ما نراه ونشده، تلعب اللغة التي نتكلمها دوراً مهماً في تشكيل ما يشكل لنا حقيقة العالم المادي.

يرى البنيويون أن اللغة تنظم إحساسنا بالواقع وتنميه - اللغات المختلفة تُنتج عملياً خرائط مختلفة للواقع. فعلى سبيل المثال، عندما ينظر أوروبي إلى مشهد ثلجي، فإنه يرى الثلج. أما إذا كان أحد الإسكيمو الأمريكيين (الذين يستعملون أكثر من ثلاثين كلمة لوصف الثلج والجليد) ينظر إلى المشهد الثلجي نفسه، فمن المحتمل أن يرى أكثر من ذلك بكثير. ولذلك، فإن الإسكيمو الأمريكي والأوروبي اللذين يقفان معاً ينظران إلى مشهد ثلجي سوف يريان في الواقع مشهدين بمفاهيم مختلفة تماماً. وعلى نحو مماثل، فإن السكان الأصليين الأستراليين لديهم العديد من الكلمات لوصف الصحراء. وما توضحه هذه الأمثلة للبنيوي، هو أن الطريقة التي نفهم بها العالم تعتمد في نهاية المطاف على اللغة التي نتكلمها. وبالقياس، فإنها ستعتمد على الثقافة التي نعيش فيها. وهكذا، فإن المعاني التي يمكن صنعها عن طريق اللغة هي نتيجة تفاعل شبكة من العلاقات بين التوافقية

والاختيار والتماثل والاختلاف. ولا يمكن تفسير المعنى بالرجوع إلى واقع غير لغوي. وكما يصر سوسير (١٩٧٤)، "توجد في اللغة اختلافات فقط من دون مصطلحات إيجابية... ولا تحوي اللغة أفكاراً ولا أصواتاً قبل النظام اللغوي، بل تحوي فقط الاختلافات المفاهيمية والصوتية التي صدرت عن النظام" (١٢٠؛ التأكيد الأصلي). وقد نرغب في التحقق من هذا الافتراض بواسطة الإشارة إلى أن الإسكيمو الأمريكيين يسمّون المشهد الثلجي تسمية مختلفة لأن مادته موجودة يومياً في حياتهم. ويمكن الاعتراض أيضاً على أن استبدال عبارة "المقاتلون من أجل الحرية" بكلمة "الإرهابيون" ينتج معاني لا يفسرها النظام اللغوي البحت (انظر الفصل الرابع).

يقوم سوسير بتحديد تمييز آخر أثبت أنه أساسي لتطوير البنيوية. وهو تقسيم اللغة إلى لسان وكلام. إذ يشير اللسان إلى نظام اللغة، أي القواعد والاصطلاحات التي تنظمها. وهذه هي اللغة كمؤسسة اجتماعية، وكما يشير رولان بارت (١٩٦٧)، "إنها في الأساس عقد جماعي يجب على المرء قبوله بالكامل إذا رغب في التواصل" (١٤). أما الكلام فيشير إلى اللفظ أو النطق (النشاط العضلي الصوتي) الفردي، أي الاستخدام الفردي للغة. ويقارن سوسير اللغة بلعبة الشطرنج لتوضيح هذه النقطة. وهنا يمكننا التمييز بين قواعد اللعبة ولعبة الشطرنج الفعلية. فمن دون مجموعة القواعد، لا يمكن أن تكون هناك لعبة شطرنج فعلية، ولكن هذه القواعد لا تظهر إلا في لعبة فعلية. ولذلك، يوجد لسان وكلام، بنية وأداء. وإن تجانس البنية هو الذي يجعل تباين الأداء ممكناً.

وفي النهاية يميز سوسير بين مقاربتين نظريتين في علم اللغة: المقاربة التاريخية؛ التي تدرس التطور التاريخي للغة معينة، والمقاربة التزامنية؛ التي تدرس لغة معينة في مرحلة زمنية محددة. وهو يرى أنه من أجل تأسيس علم اللغة، فمن الضروري اعتماد المقاربة التزامنية. وبوجه عام، فقد اتخذ البيويون المقاربة التزامنية لدراسة النصوص أو الممارسات. وهم يرون أنه من أجل فهم نص أو ممارسةٍ فهماً حقيقياً، فمن الضروري التركيز حصرياً على الخصائص البنيوية للنص أو الممارسة. ويتيح هذا بالطبع للنقاد المعادين للبنيوية انتقادها بسبب مقاربتها غير التاريخية للثقافة.

تأخذ البنيوية فكرتين أساسيتين من أعمال سوسير: الأولى، هي الاهتمام بالعلاقات الأساسية للنصوص والممارسات، وأن "القواعد النحوية" هي التي تجعل المعنى ممكناً؛ والثانية، هي وجهة النظر القائلة: إن المعنى هو دائماً نتيجة تفاعل علاقات الاختيار والجمع بفضل البنية الأساسية. وبعبارة أخرى، تُدرس النصوص والممارسات وكأنها ماثلة للغة. فتخيّل، على سبيل المثال، أن غرباء من الفضاء الخارجي قد هبطوا في برشلونة في أيار ١٩٩٩، وكنوع من الترحيب المؤلف لدى سكان الأرض، جرت دعوتهم لحضور نهائي دوري أبطال أوروبا بين مانشستر يونايتد وبايرن ميونخ. فماذا سي شاهدون؟ وجود مجموعتين من الرجال يرتدون أزياء ملونة مختلفة، مجموعة منهما باللون الأحمر والأخرى باللون الفضي والبنفسجي، ويتحركون بسرعات مختلفة، وفي اتجاهات مختلفة، على سطح

أخضر معلّم بخطوط بيضاء. وسوف يلاحظون أن مقذوفاً أبيض كروي الشكل يبدو أن له بعض التأثير في أنماط التعاون والمنافسة المختلفة. وسوف يلاحظون رجلاً يرتدي لوناً أخضر داكناً، ولديه صافرة ينفخ فيها لإيقاف وبدء مجموعات اللعب. وسوف يلاحظون أيضاً أن رجلين آخرين يرتديان أيضاً لوناً أخضر داكناً يساعدان ذلك الرجل، وكل واحد منهما موجود على جانب من جانبي النشاط الرئيس، ويستخدم علماً لمساندة السلطة المحدودة للرجل صاحب الصافرة. وأخيراً، سوف يلاحظون وجود رجلين، رجل في كل نهاية من نهائي منطقة اللعب، واقف أمام هياكل شبكية إلى حد ما. وسوف يرون أن هذين الرجلين يقومان بين الحين والآخر بأعمال بهلوانية تجري على وتيرة واحدة وتنطوي على تماس مع المقذوف الأبيض. ويمكن لهؤلاء الغرباء الزائرين مراقبة الحادثة ووصف ما رأوه لبعضهم بعضاً، ولكن ما لم يشرح لهم أحد قواعد كرة القدم، وبنيتها، ونهائي دوري أبطال أوروبا الذي أصبح فيه مانشستر يونايتد أول فريق إنكليزي في التاريخ يفوز بالبطولات "الثلاث"، دوري الأبطال والدوري الممتاز وكأس الاتحاد الإنكليزي، فلن يكون لذلك عندهم أي معنى جدير بالذكر. وإن القواعد الأساسية للنصوص والممارسات الثقافية هي التي تهم البنيويين، فالبنية هي التي تجعل المعنى ممكناً. وتالياً، فإن مهمة البنيوية هي توضيح القواعد والاصطلاحات (البنية) التي تحكم إنتاج المعنى (أفعال الكلام).

كلود ليفي ستروس، وويل رايت، وأفلام الغرب الأمريكي

يستخدم كلود ليفي ستروس (١٩٦٨) سوسير لمساعدته على اكتشاف "الأسس اللاواعية" (١٨) لثقافة ما يسمى بالمجتمعات "البدائية". وهو يحلل الطبخ، والسلوك والعادات، وأنماط اللباس، والنشاط الجمالي، والأوجه الأخرى من الممارسات الثقافية والاجتماعية كونها مماثلة لأنظمة اللغة؛ وكل منها بأسلوبه المختلف، يعدّ نمطاً من أنماط التواصل، ووجهاً من أوجه التعبير. وكما يشير تيرينس هوكس (١٩٧٧)، "باختصار، إن مصدر سوسير الغني لاستقاء المعارف هو لسان الثقافة كلها؛ نظامها وقوانينها العامة؛ فهو يبحث عنه من خلال أصناف معينة من الكلام" (٣٩). ويستقصي ليفي ستروس عدداً من "الأنظمة" بحثاً عن مصدره الغني لاستقاء المعارف. ومع ذلك، فإن تحليله للأسطورة هو ما يهم دارس الثقافة الشعبية بوجه أساسي. وهو يدعي أنه يمكن اكتشاف بنية متجانسة تحت التباين الواسع للأساطير. وباختصار، هو يرى أن الأساطير الفردية أمثلة على الكلام، ألفاظ لبنية أساسية أو لسان. وانطلاقاً من فهم هذه البنية، يجب أن نكون قادرين على فهم معنى - "القيمة العملية" (ليفى ستروس، ١٩٦٨: ٢٠٩) - أساطير معينة فهماً حقيقياً.

ويرى ليفي ستروس أن الأساطير تعمل مثل اللغة: فهي تشمل على "ميشيمات" (١) فردية، مماثلة للوحدات الفردية للغة، "المورفييمات" و"الفونيمات".

(١) الميشيمات (methemes) هي أصغر وحدات ميثولوجية (أسطورية)، تؤلف بمجموعها الوحدة الميثولوجية الكبرى. المترجم

وتكتسب الميثيمات، على غرار المورفييمات والفونيمات، معنى فقط عندما تُجمع في نماذج خاصة. وبهذه الطريقة، تكون مهمة علماء الأنثروبولوجيا هي اكتشاف "القواعد النحوية" الأساسية: القواعد والأنظمة التي تتيح للأساطير أن يكون لها معنى. وهو يلاحظ أيضاً أن الأساطير مبنية استناداً إلى "ثنائيات ضدية". وإن تقسيم العالم إلى فئات حصرية متضادة يُنتج معنى، على سبيل المثال: ثقافة / طبيعة، رجل / امرأة، أسود / أبيض، جيد / سيئ، نحن / هم. وبالإضافة من أعمال سوسير، يرى ستروس المعنى وكأنه نتيجة للتفاعل بين عمليتي التشابه والاختلاف. فعلى سبيل المثال، لكي نستطيع أن نقول ما هو السيء يجب أن يكون لدينا فكرة عما هو الجيد. وبالطريقة نفسها، يجري تحديد ما يعنيه أن تكون رجلاً بالمغايرة مع ما يعنيه أن تكون امرأة.

ويدعي ليفي ستروس أن جميع الأساطير لها بنية مماثلة. وإضافة إلى ذلك، يدعي أيضاً - مع أن هذا ليس تركيزه الأساسي بأي حال من الأحوال - أن جميع الأساطير لها وظيفة اجتماعية ثقافية مماثلة داخل المجتمع. وهذا يعني أن الغرض من الأسطورة هو جعل العالم قابلاً للتفسير، وحل مشكلاته وتناقضاته بطريقة سحرية. وكما يؤكد، "يتقدم الفكر الأسطوري دائماً من الوعي بتقابل القضايا باتجاه حلها... وإن الغرض من الأسطورة هو تقديم أنموذج منطقي قادر على التغلب على التناقضات" (٢٢٤، ٢٢٩). وإن الأساطير هي حكايات نرويها لأنفسنا كثقافة من أجل القضاء على التناقضات وجعل العالم قابلاً للفهم ومن ثم صالحاً للسكن؛ وهي تحاول وضعنا في سلام مع أنفسنا ووجودنا.

يستخدم ويل رايت (١٩٧٥) في كتابه البنادق الست والمجتمع منهجية ليفي ستروس البنيوية لتحليل أفلام الغرب الهوليوودي. وهو يجادل بأن كثيراً من القوة السردية لأفلام الغرب مستمد من بنية الثنائيات الضدية الخاصة بها. ومع ذلك، يختلف رايت عن ليفي ستروس في كون اهتمامه "ليس في الكشف عن بنية عقلية بل في إظهار الكيفية التي تعمل فيها أساطير المجتمع، من خلال بنيتها، على إيصال نظام مفاهيمي لأفراد ذلك المجتمع" (١٧). وباختصار، بينما ينصب اهتمام ليفي ستروس الأساسي على بنية العقل البشري، فإن تركيز رايت هو على الطريقة التي تقدم فيها أفلام الغرب تشكياً مفاهيمياً رمزياً بسيطاً، لكنه عميق على نحو ملحوظ، للمعتقدات الاجتماعية الأمريكية (٢٣). ويزعم أن أفلام الغرب تطورت عبر ثلاث مراحل: المرحلة "الكلاسيكية" (بها في ذلك التغيير الذي يسميه "الانتقام")، ومرحلة "المواضيع الانتقالية" والمرحلة "الحرفية". وعلى الرغم من التنازع المختلفة لهذا النوع يحدد رايت مجموعة أساسية من هيكلية المتضادات، كما هو موضح في الجدول ٢.٦. ولكن، كما يصر (ويأخذه هذا الإصرار إلى أبعد من ليفي ستروس)، من أجل فهم المعنى الاجتماعي للأسطورة فهماً كاملاً، فإنه ليس من الضروري تحليل بنيتها الثنائية فحسب؛ ولكن بنيتها السردية أيضاً - "تطور الأحداث وحل الصراعات" (٢٤). وتنقسم أفلام الغرب "الكلاسيكية"، وفق رايت، إلى ست عشرة "وظيفة" سردية (انظر بروب، ١٩٦٨).

الجدول ٢.٦ هيكلية المتضادات في أفلام الغرب

خارج المجتمع	داخل المجتمع
سيئ	جيد
ضعيف	قوي
برية (٤٩)	حضارة

١. ينضم البطل إلى مجموعة اجتماعية.
٢. البطل غير معروف في المجتمع.
٣. يُكشف أن لدى البطل قدرة استثنائية.
٤. يعترف المجتمع بوجود اختلاف بين أفرادهِ وبين البطل؛ ويُمنح البطل منزلة خاصة.
٥. لا يقبل المجتمع بالبطل تماماً.
٦. ثمة تضارب في المصالح بين الأشرار والمجتمع.
٧. الأشرار أقوى من المجتمع؛ فالمجتمع ضعيف.
٨. توجد صداقة قوية أو احترام بين البطل وأحد الأشرار.
٩. يهدد الأشرار المجتمع.
١٠. يتجنب البطل الانخراط في الصراع.
١١. يعرّض الأشرار أحد أصدقاء البطل للخطر.
١٢. يقاتل البطل الأشرار.
١٣. يهزم البطل الأشرار.
١٤. يصبح المجتمع آمناً.

١٥. يقبل المجتمع بالبطل.

١٦. يفقد البطل منزلته الخاصة أو يتخلى عنها (١٦٥).

ربما يكون فيلم شين (١٩٥٣) أفضل مثال على مرحلة أفلام الغرب الكلاسيكية: قصة غريب يأتي من البرية ويساعد مجموعة من المزارعين على إلحاق الهزيمة بصاحب المزرعة القوي، ثم يعود مرة أخرى إلى البرية. يصطف البطل، في أفلام الغرب الكلاسيكية، مع المجتمع (مؤقتاً) في مواجهة الأشرار الذين يقفون خارج المجتمع.

في مرحلة "المواضيع الانتقالية" لأفلام الغرب، التي يدعي رايت أنها توفر جسراً بين أفلام الغرب الكلاسيكية؛ النمط الذي كان مسيطراً في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين ومعظم خمسينياته، وبين أفلام الغرب الحرفية؛ النمط الذي كان مسيطراً في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، إذ تُعكس الثنائيات الضدية، ونرى البطل خارج المجتمع يكافح ضد حضارة قوية، لكنها فاسدة ومفسدة (الجدول ٣.٦). ويجري أيضاً قلب العديد من وظائف السرد. فبدلاً من أن يكون البطل خارج المجتمع، يبدأ كعضو قيم في المجتمع. ولكن يجري إظهار المجتمع وكأنه "الشرير" الحقيقي المواجه للبطل وأولئك الذين هم خارج المجتمع والحضارة. ويعبر البطل من داخل المجتمع إلى خارجة ومن الحضارة إلى البرية؛ في أثناء دعمه لأولئك الذين هم خارج المجتمع والحضارة وفي إطار التحالف معهم. ولكن في النهاية، يكون المجتمع أقوى بكثير من أولئك الذين هم خارجه، والذين يُعدّون في نهاية المطاف عاجزين أمام قوته. وأفضل ما يمكنهم فعله هو الهروب إلى البرية.

المجتمع	البطل
داخل المجتمع	خارج المجتمع
سئ	جيد
قوي	ضعيف
حضارة (٤٨-٩)	برية

ومع ذلك فإنه وفق رايت، كانت آخر "المواضيع الانتقالية" الغربية هي فيلم جوني غيتار عام ١٩٥٤، ويبدو واضحاً باستخدام ثنائياته الضدية ووظائف السرد، أن فيلم الرقص مع الذئاب، الذي أُنتج عام ١٩٩٠، هو مثال مثالي على هذا النمط. إذ إن ضابطاً من الفرسان الذي يحمل وسام الشجاعة، يرفض ("حضارة") الشرق ويطلب تعيينه في ("برية") الغرب - كما تعبّر دعاية الفيلم، "ذهب رجل عام ١٨٦٤ بحثاً عن كشاف فوجد نفسه". كما وجد مجتمعاً بين قبيلة سيوكس. يحكي الفيلم قصة كيفية "انجذابه إلى جماعة محبة ومحترمة من قبيلة سيوكس... وفي نهاية المطاف، كان عليه اتخاذ قرار حاسم في حين يواصل المستوطنون البيض رحلتهم العنيفة والقاسية إلى أراضي الأمريكيين الأصليين" (غيلد هوم فيديو، ١٩٩١). كان قراره هو القتال إلى جانب قبيلة سيوكس ضد "الحضارة" التي رفضها. وفي النهاية، يقرر ترك قبيلة سيوكس بعد وصم الفرسان له بالخيانة، وذلك حتى لا يعطيهم ذريعة لذبح السيوكسيين. ومع ذلك، يُظهر المشهد الأخير رحيله المجهول له وللسيوكسيين، عندما يطبق الفرسان على القبيلة للقيام بما لا يدعو للشك في أنها مذبحه.

إذا قبلنا فيلم الرقص مع الذئب كـ "موضوع انتقالي" غربي، فإنه يثير بعض الأسئلة المثيرة للاهتمام عن الفيلم كأسطورة. ويزعم رايت (١٩٧٥) أن كل أنموذج من نماذج أفلام الغرب "يتوافق" مع مرحلة مختلفة من مراحل التطور الاقتصادي الأخير للولايات المتحدة:

تتوافق حبكة الأفلام الغربية الكلاسيكية مع المفهوم الفردي لمجتمع يقوم على اقتصاد السوق... وإن حبكة الانتقام هي تنوع يبدأ في عكس التغيرات في اقتصاد السوق... وتكشف الحبكة الحرفية عن مفهوم جديد للمجتمع متوافق مع القيم والاتجاهات الكامنة في الاقتصاد العام المخطط (١٥).

ويوضح كل أنموذج بدوره نسخته الأسطورية الخاصة بكيفية تحقيق الحلم الأمريكي:

تُظهر الحبكة الكلاسيكية أن السبيل إلى تحقيق مكاسب إنسانية مثل الصداقة، والاحترام، والكرامة هو بفصل نفسك عن الآخرين واستخدام قوتك كفرد مستقل لإعانتهم... وإن تنوع الانتقام يضعف توافقية الفرد والمجتمع بإظهار أن مسار الوصول إلى الاحترام والحب يكمن في فصل نفسك عن الآخرين، والكفاح على نحو فردي ضد أعدائك الكثر والأقوياء، مجاهداً لتذكر القيم الألف للزواج والتواضع والعودة إليها. ويرى الموضوع الانتقالي، الذي يتوقع قيماً اجتماعية جديدة أن الحب والرفقة

متاحان على حساب أن يصبح الفرد الذي يقف بحزم وبحق ضد التعصب والجهل في المجتمع منبوذاً اجتماعياً. وأخيراً، ترى الحكمة الحرفية ... أن الرفقة والاحترام لا يمكن تحقيقهما إلا بالتحول إلى فني ماهر ينضم إلى مجموعة النخبة من المحترفين، ويقبل أي وظيفة معروضة، ويكون ولاؤه لسلامة الفريق فقط، وليس لأي قيم جماعية أو مجتمعية منافسة (١٨٦-٧).

ونظراً للنجاح النقدي والمالي لفيلم الرقص مع الذئاب (الفائز بسبع جوائز أوسكار؛ وكان الفيلم الخامس في ترتيب النجاح في المملكة المتحدة والولايات المتحدة الأمريكية على حد سواء، إذ حقق ٩, ١٠ مليون جنيه إسترليني و ١٢٢, ٥ مليون دولار في السنة الأولى من عرضه في المملكة المتحدة والولايات المتحدة الأمريكية على التوالي)، وهو قد يمثل (إذا قبلنا نظرية رايت للتوافق الاختزالي) "موضوعاً انتقالياً" غريباً يميز بداية انتقال عكسي، ويعود إلى عصر من القيم الجماعية والمجتمعية الأقل جسماً - عودة في الواقع إلى عصر المجتمع والمجتمع المحلي.

رولان بارت: الأساطير

يركز عمل رولان بارت المبكر بشأن الثقافة الشعبية على عمليات الدلالة، الآليات التي تُنتج بها المعاني وتُوضع في التداول. وإن كتاب الأساطير (١٩٧٣) هو مجموعة من المقالات عن الثقافة الشعبية الفرنسية. ويناقش فيه، من بين عدة أمور، المصارعة، ومساحيق الصابون، والمنظفات، وألعاب الأطفال، وشرائح اللحم، ورقائق البطاطا، والسياحة، والمواقف

الشعبية تجاه العلم. ويتمثل مبدؤه التوجيهي دائماً في استجواب "ما هو واضح أنه زائف" (١١)، لجلاء ما يظل في غالب الأحيان ضمناً في نصوص الثقافة الشعبية وممارساتها. وإن غرضه سياسي؛ وهدفه هو ما يدعوه بـ "النموذج البرجوازي" (٩). وكما يقول في "التمهيد" لطبعة ١٩٥٧، "إنني ممتعض من رؤية الطبيعة والتاريخ مشوشين عند كل منعطف، وأردت أن أتبع، في العرض التزييني لما يحدث من دون قول، إساءة استعمال الأيديولوجيا، التي يجري إخفاؤها هناك حسب ما أرى" (١١). يعد كتاب الأساطير أكثر المحاولات أهمية لجعل المنهج السيميولوجي (علم الإشارات) يؤثر في الثقافة الشعبية. وإن سوسير (١٩٧٤) هو أول من طرح إمكانية السيميولوجيا:

إن اللغة هي نظام من الإشارات التي تعبر عن الأفكار، ولذلك فهي نظام مشابه لنظام الكتابة، وأبجدية الصم البكم، والطقوس الرمزية، والصيغ المهذبة، والإشارات العسكرية، وما إلى ذلك... العلم الذي يدرس حياة الإشارات داخل المجتمع هو علم يمكن تصوره... وسأطلق عليه علم الإشارات (السيميولوجيا) (١٦).

يُختتم كتاب الأساطير بالمقال النظري المهم، "الأسطورة اليوم" (١٧). إذ يصف بارت في هذا المقال أنموذجاً سيميولوجياً عن قراءة الثقافة الشعبية. وهو يتخذ من مخطط سوسير حول الدال / المدلول = علامة ويضيف إليه مستوى ثانياً من الدلالة.

وكما أشرنا سابقاً، إن "القطة" الدال تُنتج "القطة" المدلول: مخلوق سنوري من أربعة أرجل. ويرى بارت أن هذا يشير فقط إلى دلالة أولية. إن العلامة "قطة" المنتجة في المستوى الأولي من الدلالة متاحة لتصبح "القطة" الدال في المستوى الثاني من الدلالة. وقد ينتج عن ذلك عند المستوى الثانوي "القطة" المدلول: شخص هادئ ولطيف. وكما هو موضح في الشكل ١.٦، تصبح علامة الدلالة الأولية هي الدال في عملية الدلالة الثانوية. ويستبدل بارت (١٩٦٧) في كتاب عناصر السيميولوجيا المصطلحين الأكثر ألفة "الدلالة المعجمية" (دلالة أولية) و"ظلال المعاني" (دلالة ثانوية): "تصبح المنظومة الأولى [الدلالة المعجمية] مستوى التعبير أو الدال للمنظومة الثانية [ظلال المعاني]... وتتكون دوال ظلال المعاني... من علامات (دوال ومدلولات متحدة) للمنظومة المعنية" (٨٩-٩١).

١. دال < مدلول = علامة
٢. دال < مدلول = علامة

(١. دلالة أولية أو دلالة معجمية)

(٢. دلالة ثانوية أو ظلال المعاني)

الشكل ١.٦ الدلالة

ويدعي بارت أن الأسطورة تُنتج على مستوى الدلالة الثانوية أو ظلال المعاني من أجل الاستهلاك. وهو يقصد بالأسطورة أن الأيديولوجيا

تُفهم بأنها مجموعة من الأفكار والممارسات، التي تدافع عن بنى السلطة السائدة من خلال التعزيز الفعال لقيم ومصالح الجماعات المسيطرة في المجتمع. ولأجل فهم هذا الجانب من حجته، نحتاج إلى فهم الطبيعة المتعددة الأبعاد للإشارات - أي أن لديها القدرة على الدلالة على معانٍ متعددة. وقد تتوضح هذه النقطة أكثر باستخدام مثال. لقد ناقشت في الفصل الأول كيف قدم حزب المحافظين برنامجاً إذاعياً سياسياً حزبياً اختتم بكلمة "اشتراكية" مع تحول البث إلى عرض صورة لقضبان سجن حمراء. كانت هذه من دون شك محاولة لتثبيت الدلالات الثانوية أو ظلال المعاني لكلمة الـ "اشتراكية" وكأنها تعني التقييد والسجن، في مقابل الحرية. وقد يرى بارت في هذا مثالاً على تثبيت ظلال معانٍ جديدة في إنتاج الأسطورة - إنتاج الأيديولوجيا. ويجادل بأنه يمكن إظهار أن جميع أوجه الدلالة تعمل على هذا المنوال. وإن مثاله الأكثر شهرة على أعمال الدلالة الثانوية (انظر الصورة ١.٦) مأخوذ من غلاف المجلة الفرنسية "باريس ماتش" (١٩٥٥). ويبدأ تحليله بإثبات أن المستوى الأولي للدلالة يتكون من دال: علامات مميزة من اللون والتصوير. وهذا يُنتج المدلول: "جندي أسود يجيي العلم الفرنسي"، وهما يشكلان معاً العلامة الأولية. وتصبح العلامة الأولية عندئذ الدال "جندي أسود يجيي العلم الفرنسي"، ويُنتج - على مستوى الدلالة الثانوية - المدلول "الإمبريالية الفرنسية". وفيما يلي روايته عن كيفية مصادفته لغلاف المجلة:



الصورة ١.٦ جندي أسود يجي العلم

المصدر: إزيس / أرشيف مجلة باريس ماتش / صور غيتي

كنت في صالون حلاقة، وقُدمت لي نسخة من مجلة باريس ماتش، وكان على غلافها صورة لـ زنجي شاب ببزته العسكرية الفرنسية يؤدي

التحية، وقد رفع عينيه اللتين يُحتمل أنهما مثبتتان على طية الألوان الثلاثة. وكل هذا هو معنى الصورة. ولكن سواء كان يجري ذلك بسذاجة أم لا، فإنني أرى جيداً ما يعنيه لي: وهو أن فرنسا إمبراطورية عظيمة، وأن جميع أبنائها - من دون تمييز حسب اللون - يخدمون بإخلاص تحت علمها، وأنه لا توجد إجابة للحاطين من قدر الاستعمار المزعوم أفضل من الحماسة التي يُظهرها هذا الزنجي في خدمة ما يسمى الظالمون. ولذلك فإنني أواجه نظاماً سيميولوجياً أعظم: هناك دالٌّ، شكّل بالفعل بنظام سابق (جندي أسود يؤدي التحية الفرنسية)؛ وهناك مدلول (وهو مزيج هادف من الفرسة والعسكرة)؛ وأخيراً، ثمة وجود للمدلول من خلال الدال (٢٠٠٩:٢٦٥).

على المستوى الأول: جندي أسود يجيي العلم الفرنسي؛ وعلى المستوى الثاني: صورة إيجابية للإمبريالية الفرنسية. ولذلك، يُنظر إلى الرسم التوضيحي للغلاف بأنه يمثل محاولة من مجلة باريس ماتش لإنتاج صورة إيجابية للإمبريالية الفرنسية. فبعد الهزيمة في فيتنام (١٩٤٦ - ١٩٥٤)، والحرب الجارية في تلك الأثناء في الجزائر (١٩٥٤ - ١٩٦٢) تبدو صورة كهذه للعديد من الفرنسيين ملحة نوعاً ما من الناحية السياسية. وكما يشير بارت: "إن للأسطورة... وظيفة مزدوجة: وظيفة دلالة ووظيفة إبلاغ، فهي تجعلنا نفهم شيئاً وتفرضه علينا" (٢٦٥). وإن ما يجعل هذا ممكناً هو الرموز الثقافية المشتركة التي يمكن لكل من بارت وقراء مجلة باريس ماتش على حد سواء الاعتماد عليها. وبناء على ذلك فإن ظلال المعاني لا ينتجها صانعو

الصورة، بل تُفَعَّل من مخزون ثقافي موجود قبلاً. وبعبارة أخرى، إن الصورة تُستمد من المخزون الثقافي وفي الوقت نفسه تضيف إليه. وإضافة إلى ذلك، فإن المخزون الثقافي لا يشكل كتلة متجانسة. فالأسطورة تواجهها باستمرار أسطورة مضادة. وعلى سبيل المثال، يمكن أن ينظر الجمهور الشاب إلى صورة تحتوي على إشارات لثقافة موسيقا البوب بأنها مؤشر على الحرية وعدم التجانس، في حين أنها في نظر الجمهور الأكبر سناً قد تشير إلى التلاعب والتجانس. تعتمد الرموز التي تجري تعبئتها، إلى حد بعيد، على السياق الثلاثي لموقع النص، والمرحلة التاريخية، والتكوين الثقافي للقارئ.

يقدم بارت في هذه "الرسالة الفوتوغرافية" (١٩٧٧ أ: ٢٦) عدداً من النقاط الأخرى. إن سياق النشر مهم، كما قلت من قبل. فلو كانت الصورة الفوتوغرافية للجندي الأسود الذي يحيي العلم قد ظهرت على غلاف مجلة نقدية اشتراكية على غرار مجلة سوشيالست ريفيو، لكان معناها أو معانيها الضمنية مختلفة تماماً، ولكان القراء قد نظروا إليها بتهكم، ولكان قد جرى النظر إليها بأنها علامة على الاستغلال والتلاعب الإمبرياليين بدلاً من قراءتها كصورة إيجابية للإمبريالية الفرنسية. وإضافة إلى ذلك، إن أي اشتراكي يقرأ مجلة باريس ماتش الأصلية، لن يرى الصورة كصورة إيجابية للإمبريالية الفرنسية، بل سوف يراها كمحاولة يائسة لعرض مثل هذه الصورة بالنظر إلى السياق التاريخي العام لهزيمة فرنسا في فيتنام، وهزيمتها

المعلقة (المنتظرة) في الجزائر. ولكن بغض النظر عن هذا كله، فإن القصد من وراء الصورة واضح:

للأسطورة طابع عروة إلزامي... [فهي توقف] بالمعنيين المادي والقانوني للمصطلح: تحكم الإمبريالية الفرنسية على تحية الزنجي بأنها ليست سوى دالة وسيلية، يحميني الزنجي فجأة باسم الإمبريالية الفرنسية؛ ولكن في اللحظة نفسها، تتكاثف تحية الزنجي، وتزجج، وتتجمد إلى إشارة أبدية تهدف إلى تأسيس الإمبراطورية الفرنسية (٢٠٠٩: ٢٦٥-٦) (٢).

إن هذه الطريقة ليست الوحيدة التي يمكن باستخدامها إعطاء الإمبريالية الفرنسية ظلال معانٍ إيجابية. ويشير بارت إلى دوال أسطورية أخرى قد تستخدمها الصحافة: "يمكنني أن أعطي الإمبريالية الفرنسية العديد من الدوال الأخرى إضافة إلى تحية الزنجي: جنرال فرنسي يقلد أحد المسلحين السنغاليين وساماً، وراهبة تقدم كوباً من الشاي لعربي راقد على السرير، ومدير مدرسة أبيض يعلم أطفالاً زنوجاً مُصغين" (٢٦٦).

يتخيل بارت ثلاث حالات قراءة ممكنة يمكن منها قراءة الصورة. فالقراءة الأولى سوف ترى تحية الجندي الأسود للعلم ببساطة وكأنها "مثال" للإمبريالية الفرنسية، "رمز" لها، وهذا هو موقف أولئك الذين ينتجون مثل هذه الأساطير. والقراءة الثانية سوف ترى في الصورة "عذراً" للإمبريالية الفرنسية، وهذا هو موقف القارئ الاشتراكي الذي نوقش قبلاً. وموقف القراءة الأخيرة هو موقف "مستهلك - الأسطورة" (٢٦٨). هو (أو هي) لا يقرأ الصورة كمثال أو كرمز، ولا كعذر: الجندي الأسود الذي

يحيي العلم " هو وجود الإمبريالية الفرنسية بالذات " (٢٦٧؛ التأكيد الأصلي)؛ أي أنه يُنظر إلى الجندي الأسود الذي يحيي العلم وكأنه يستحضر على نحو طبيعي مفهوم الإمبريالية الفرنسية. لا يوجد أي شيء للمناقشة: من الواضح أن أحدهما ينطوي على وجود الآخر. وقد جعلت العلاقة بين الجندي الأسود الذي يحيي العلم والإمبريالية الفرنسية علاقة طبيعية. وكما يوضح بارت:

ما يسمح للقارئ باستهلاك الأسطورة براءة هو أنه لا يراها كنظام سيميولوجي بل كنظام استقرائي. وحيثما يكون ثمة تكافؤ فقط، فإنه يرى نوعاً من العملية السببية: لدى الدال والمدلول، في عيني القارئ، علاقة طبيعية. يمكن التعبير عن هذا التشويش بطريقة أخرى: أي نظام سيميولوجي هو نظام قيم؛ يتخذ مستهلك الأسطورة الآن الدلالة لنظام الوقائع: تُقرأ الأسطورة كنظام واقعي، في حين أنها ليست سوى نظام سيميولوجي (٢٦٨).

هناك بالطبع موقف قراءة رابع، وهو الخاص ببارت نفسه - عالم الأساطير، وتنتج هذه القراءة ما يدعوه بـ "الوصف البنيوي". إنه موقف قراءة يسعى إلى تحديد وسائل الإنتاج الأيديولوجي للصورة، تحويلها التاريخ إلى طبيعة. ووفق بارت، "لقد علمتنا السيميولوجيا أنه يقع على عاتق الأسطورة مهمة إعطاء الهدف التاريخي مبرراً طبيعياً، وجعل الطارئ يبدو أدياً. والآن إن هذه العملية هي بالضبط عملية الأيديولوجية البرجوازية" (المرجع نفسه). وحجته هي أن "الأسطورة تتكون نتيجة فقدان

الجودة التاريخية للأشياء: وفيه، تفقد الأشياء الذكرى التي صنعتها يوماً ما" (المرجع نفسه). وهذا ما يدعوه بـ "الخطاب غير الميسس".

في حالة الجندي الزنجي ... إن ما تم التخلص منه ليس الإمبريالية الفرنسية بالتأكيد (بل على العكس، لأن وجودها هو ما يجب جعله أمراً واقعاً)؛ إنها المصادفة، التاريخية، بكلمة واحدة: نوعية الاستعمار المفبركة. إن الأسطورة لا تنكر الأشياء؛ بل على العكس، تتمثل وظيفتها في التحدث عنها؛ وهي ببساطة تُطهر الأشياء وتجعلها بريئة، وتمنحها مبرراً طبعياً وأبدياً، وتمنحها وضوحاً ليس وضوحاً للتفسير؛ بل وضوحاً للتعبير عن الواقع. فلو أنني ذكرت حقيقة الإمبريالية الفرنسية من دون أن أفسرها، أكون على وشك أن أجد أنها طبيعية وبديهية.... وفي الانتقال من التاريخ إلى الطبيعة تعمل الأسطورة على نحو اقتصادي: فهي تلغي تعقيد الأفعال البشرية ... وتنظم عالماً يخلو من التناقضات لأنه عالم من دون عمق، عالم مفتوح على اتساعه وزاخر في الظاهر، وترسخ وضوحاً هائناً: تبدو الأشياء أنها تعني شيئاً ما في حد ذاتها (٢٦٩)(٣).

نادراً ما تظهر الصور من دون نص لغوي مرافق من نوع أو آخر. فعلى سبيل المثال، ستكون الصورة الصحفية محاطة بعنوان، وتعليق، وقصة، وتخطيط عام للصفحة. وستكون أيضاً، كما أشرنا من قبل، واقعة في سياق صحيفة أو مجلة معينة. يختلف السياق الذي تقدمه الـ ديلي تلغراف (القراء وتوقعات القراء) اختلافاً كبيراً عن السياق الذي تقدمه صحيفة سوشاليسست ووركر. إذ يتحكم النص المرافق في إنتاج ظلال المعاني في الصورة.

في السابق، كانت الصورة توضح النص (تجعله أكثر وضوحاً)؛ أما اليوم، فالنص يحمّل الصورة ويثقلها بالثقافة، والأخلاق، والخيال. وفي السابق، كان يوجد اختزال من النص إلى الصورة؛ أما اليوم، فيوجد تضخيم من واحد إلى آخر. ولا تجري تجربة ظلال المعاني الآن إلا كصدى طبيعي للدلالة المعجمية الأساسية التي يشكلها التماثل الفوتوغرافي وبالتالي فإننا نواجه عملية أنموذجية لجعل الشيء الثقافي طبيعياً (بارت، ١٩٧٧ أ: ٢٦).

وبعبارة أخرى، لا توضح الصورة النص، بل إن النص هو الذي يضخم احتمالات المعاني الضمنية للصورة. ويشير بارت إلى هذه العملية باسم "التتابع". ويمكن أن تعمل العلاقة بالطبع بطرائق أخرى. فعلى سبيل المثال، بدلاً من "تضخيم مجموعة من ظلال المعاني المعطاة بالفعل في الصورة... يُنتج النص (يخترع) مدلولاً جديداً تماماً يجري إسقاطه في الصورة بأثر رجعي، إلى درجة أن يظهر مشاراً إليه هناك" (٢٧). وقد يكون أحد الأمثلة على ذلك صورة التُّقطت عام ٢٠١٦ (انظر الصورة ٢.٦) لنجم موسيقا روك يبدو في وضعية تأمل، واستخدمت في الأصل للترويج لأغنية حب: "حبيبي أخطأ بحقي". وفي أواخر عام ٢٠١٧، أعيد استخدام الصورة بإرفاقها مع تقرير صحفي عن وفاة ناجمة بسبب جرعة مخدرات زائدة لأحد أصدقاء نجم الروك المقربين. ووضِع تعليق مع الصورة يقول: "المخدرات قتلت صديقي المفضل" (انظر الصورة ٣.٦). سوف يغذي التعليق الصورة التي تنتج (تخترع) ظلال معانٍ للفقدان، واليأس، وبعض التفكير العميق

بشأن دور المخدرات في ثقافة موسيقا الروك. ويشير بارت إلى هذه العملية وكأنها "ملاذ". وما يكشفه هذا المثال عن المعاني المختلفة التي تُصنع من صورة نجم موسيقا الروك نفسها، كما جرت الإشارة سابقاً، هو الطبيعة المتعددة المعاني لجميع العلامات:



الصورة ٢.٦ روك - أ - دي جوني "حبيبي أخطأ بحقي" من ألبوم "دوغ بوكيت ديز".



الصورة ٣.٦ روك - أ - دي جوني "المخدرات قتلت صديقي المفضل".

أي احتمال دلالاتها المتعددة. ومن الصعوبة بمكان تثبيت معنى الصورة من دون إضافة نص لغوي. إذ تعمل الرسالة اللغوية بطريقتين. أولاً، تساعد القارئ على تحديد المعنى الدلالي للصورة؛ فهذا نجم روك يبدو في وضعية تأمل، وثانياً، تحد من التضاعف المحتمل لظلال معاني الصورة؛ فيبدو نجم الروك في وضع تأملي بسبب الجرعة الزائدة من المخدرات التي أخذها أحد أصدقائه المقربين. ولذلك، يتأمل نجم الروك في دور المخدرات في ثقافة موسيقا الروك. وإضافة إلى ذلك، تحاول الرسالة اللغوية أن تجعل القارئ يعتقد أن المعنى الضمني موجود بالفعل على مستوى الدلالة المعجمية.

إن الذي يجعل الانتقال من الدلالة المعجمية إلى ظلال المعاني ممكناً هو مخزن المعرفة الاجتماعية (المخزون الثقافي) الذي يمكن للقارئ أن يعتمد عليه عندما يقرأ الصورة. ومن دون الوصول إلى هذا الرمز المشترك (الواعي أو اللاواعي) لن تكون عمليات ظلال المعاني ممكنة. وبالطبع فإن مثل هذه المعرفة دائماً ما تكون تاريخية وثقافية على حد سواء. وهذا يعني أنها قد تختلف من ثقافة إلى أخرى ومن مرحلة تاريخية إلى أخرى. وقد يوسم الاختلاف الثقافي أيضاً باختلافات الطبقة أو العرق أو النوع الاجتماعي أو الجيل أو الجنسية. وكما يشير بارت:

تعتمد القراءة إلى حد بعيد على ثقافتني، وعلى معرفتي بالعالم، ومن المحتمل أن التحضيرات النهائية لصورة صحفية جيدة (وجميع الصور جيدة، كونها منتقاة) تتلاعب بالمعرفة المفترضة لقرائها، ويجري اختيار تلك المطبوعات التي تشتمل على أكبر قدر ممكن من المعلومات من هذا النوع بطريقة تجعل القراءة مرضية تماماً (٢٩).

ومن ناحية أخرى، كما يشرح بارت، إن "الاختلاف في القراءات ليس فوضوياً؛ فهو يعتمد على أنواع المعرفة المختلفة - العملية، والوطنية، والثقافية، والجمالية - المستثمرة في الصورة [بوساطة القارئ]" (بارت، ١٩٧٧ ب: ٤٦). ونرى هنا مرة أخرى التماثل مع اللغة. الصورة الفردية هي مثال على الكلام، والرمز المشترك (المخزون الثقافي) هو مثال على اللسان. وإن أفضل طريقة لجمع العناصر المختلفة لهذا النمط من القراءة هي إظهارها.

أنتجت وزارة التربية والعلوم عام ١٩٩١ إعلاناً ووضعت في مجلة الأفلام الشعبية "إمباير" (انظر الصورة ٤.٦). تُظهر الصورة طالبتين تبلغان من العمر ١٤ عاماً: تعترز جاكي أن تذهب إلى الجامعة؛ وتعترز سوزان أن تترك المدرسة في سن السادسة عشرة. وإن هدف الملتصق هو جذب الرجال والنساء إلى مهنة التدريس، ويقوم بعمل خدعة مزدوجة. أي أننا نرى الفتاتين، ونقرأ التعليق ونقرر أي فتاة تريد الذهاب إلى الجامعة، وأي فتاة تريد أن تترك الدراسة في سن السادسة عشرة. وإن الخدعة المزدوجة هي أن الفتاة التي تريد المغادرة هي التي يعدها أحد الأعراف - أولئك الذين لا يملكون الكفاءة الثقافية المطلوبة للتدريس - مجدة في الدراسة. إنها خدعة مزدوجة لأننا لا ننوي أن نكون مشمولين في هذه العملية، ويمكننا أن نهنئ أنفسنا على فطنتنا. ونحن لم نُخدع لامتناكنا الكفاءة الثقافية اللازمة على عكس الآخرين. ولذلك فنحن ممتازة لنكون معلمين. إذ يتلاعب الإعلان بالمعرفة اللازمة لنكون معلمين، ويسمح لنا بإدراك أن هذه المعرفة في أنفسنا: فهو يوفر لنا موقفاً يمكن القول منه: "نعم، يجب أن أكون معلماً".



Every class contains children of different potentials 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.

MY SUBJECTS loves and hates are the sorts of things I've read like you are usually most interested in. Electromagnetism, genetics and Charles Dickens non-fictionists are not. They're all creative, 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 keen ones.

That's 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 a teacher will tell you. But it's 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 go on your subject.

And equally when pupils like Susan go on to do well at work. It's better still if she decides to leave at 16 after all.

But it is rewarding when it comes to the end of the month. Well, you may be surprised to learn that teachers' starting salaries don't compare well with those of graduates in general.

From December, teachers at most London with a good honours degree will start an around £24,000 including nine £,000 on supplement and allowance.

And if you make it to the top of your profession as a Head teacher at a large secondary school in

inner London, you could earn up to £38,000.

Interested? For more information, fill in the coupon or call 0203 400127, quoting the department code 555555.

NAME _____
ADDRESS _____
CITY _____
POSTCODE _____

TELEPHONE _____
I would like to receive more information about the teaching profession.

TEACHING BRINGS OUT THE BEST IN PEOPLE.
THE NATIONAL TEACHING SOCIETY

الصورة ٤.٦ إعلان يطلب معلمين.

المصدر: وزارة التعليم، تم إعادة إنتاج مواد حقوق التأليف والنشر

كراون بإذن المراقب المالي، مكتب معلومات القطاع العام.

ما بعد البنيوية

يرفض ما بعد البنيويين فكرة البنية الأساسية التي يمكن أن يرتكز عليها المعنى آمناً ومضموناً؛ فالمعنى دائماً ما يكون قيد المعالجة. وما ندعوه "معنى" النص هو مجرد توقف مؤقت في التدفق المستمر لتأويلات تلي تأويلات. وقد افترض سوسير اللغة كما لاحظنا بأنها تتكون من العلاقة بين الدال والمدلول والعلامة. ويشير منظرو ما بعد البنيوية إلى أن الوضع أكثر تعقيداً من هذا: فالدوال لا تنتج مدلولات، بل تنتج دوالاً أكثر. والمعنى، نتيجة لذلك، هو شيء غير مستقر للغاية. ويصر بارت - الذي تحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية - في كتابه "موت المؤلف" (١٩٧٧ ج) على أن النص هو "فضاء متعدد الأبعاد تترج فيه مجموعة متنوعة من الكتابات وتتصادم، من دون أن تكون أيّاً منها كتابة أصلية. فالنص هو عبارة عن نسيج من الاقتباسات المستمدة من عدد لا يحصى من مراكز الثقافة" (١٤٦). ويمكن للقارئ فقط أن يُحدث وحدة مؤقتة في النص. وعلى عكس العمل (المؤلف) الذي يمكن رؤيته وهو مكتمل على رفوف المكتبات العامة ومتاجر الكتب، فإن النص "يجري اختباراً في أثناء عملية الإنتاج فقط" (١٥٧)، ويُنظر إليه بأنه عمل لا ينفصل عن العملية النشطة لقراءاته العديدة.

جاك دريدا

يمكن القول إن ما بعد البنيوية هو عملياً مرادف لأعمال جاك دريدا. كما لاحظنا سابقاً، إن العلامة وفق سوسير هي التي تصنع المعنى من خلال موقعها في نظام من الاختلافات. ويضيف دريدا، إلى ذلك، الفكرة العامة القائلة إن المعنى دائماً يكون مؤجلاً أيضاً، وليس حاضراً تماماً؛ بل يكون دائماً غائباً وحاضراً على حد سواء (انظر مناقشة تعريف الثقافة الشعبية في الفصل الأول). وقد ابتكر دريدا (١٩٧٣) كلمة جديدة لوصف الطبيعة المقسمة للعلامة: هي *différance* التي تعني تجزؤ الاكتمال وتأجيل تمامه، بمعنى التأجيل والاختلاف.

إن أنموذج سوسير للاختلاف هو أنموذج مكاني يتم فيه تكوين المعنى في العلاقات بين العلامات التي تتشابه معاً في بنية ذاتية التنظيم. ومع ذلك، فإن أنموذج دريدا من الـ *différance* هو أنموذج بنيوي وزماني في وقت واحد؛ إذ يعتمد المعنى على الاختلاف البنيوي، وأيضاً على العلاقات الزمنية السابقة واللاحقة.

وعلى سبيل المثال، إذا تتبعنا معنى كلمة في قاموس فإننا نواجه تأجيلاً متواصلاً للمعنى. فلو بحثنا عن الدال 'letter' في قاموس كولينز للغة الإنكليزية، سنكتشف أن له خمسة مدلولات محتملة: رسالة مكتوبة أو مطبوعة، وحرف أبجدي، والمعنى الدقيق لاتفاقية، والمعنى الحرفي، ويكتب أو يطبع حروفاً على لافتة. ولو بحثنا بعد ذلك عن أحد هذه المدلولات، وليكن "رسالة [مكتوبة أو مطبوعة]"، فإننا سوف نجد أنه دال أيضاً ويُنتج

أربعة مدلولات أخرى: اتصال من شخص إلى شخص آخر أو من مجموعة إلى مجموعة أخرى، ومعنى ضمني كما في الأعمال الفنية، ومعتقد ديني أو سياسي يحاول أحد ما إيصاله إلى الآخرين، ويفهم (كما في عبارة "يفهم الرسالة").

ويؤكد التتبع عبر القاموس بهذه الطريقة وجود تأجيل تناصي متواصل للمعنى، "الإحالة غير المحددة من دال إلى دال... التي لا تعطي المعنى المدلول فترة للراحة... بحيث يكون له على الدوام دلالة مرة أخرى" (١٩٧٨ أ: ٢٥). و فقط عندما تقع الكلمة في خطاب وتقرأ في سياق، يكون هناك توقف مؤقت للمشهد الذي لا ينتهي من دال إلى دال. فعلى سبيل المثال، إذا قرأنا أو سمعنا كلمات "لم يُسَلِّم أي شيء"، فإن معاني هذه الكلمات سوف تختلف اختلافاً تاماً، وذلك اعتماداً على ما إذا كانت كلمات افتتاحية في رواية، أو سطرًا من قصيدة، أو عذرًا، أو تدوينًا في دفتر ملاحظات صاحب متجر، أو سطرًا من أغنية، أو مثالاً من كتاب تعبير، أو جزءاً من مونولوج في مسرحية، أو جزءاً من حوار في فيلم، أو توضيحاً في تفسير الـ *différance*. ولكن حتى السياق لا يمكنه أن يتحكم بشكل كامل في التأجيل التناصي المتواصل للمعنى: فعبارة "لم يُسَلِّم أي شيء" ستحمل معها "أثراً" من معاني السياقات الأخرى. فلو كنت أعلم أنها سطر من أغنية لبوب ديلان، فإن صدى هذا السطر سوف يتردد عبر الكلمات عندما أقرأها في دفتر ملاحظات صاحب متجر.

إن الثنائية الضدية المهمة جداً للبنوية، لا يراها دريدا علاقة بنوية بسيطة أبداً؛ بل هي دائماً علاقة قوة، إذ يكون فيها أحد المصطلحين في وضع هيمنة على المصطلح الآخر. وإضافة إلى ذلك، إن هيمنة أحدهما على الآخر مسألة أولوية أو امتياز على سبيل المثال، وليست شيئاً ينشأ "بشكل طبيعي" من العلاقة بينهما، ولكنه شيء يجري إنتاجه في طريقة بناء تلك العلاقة. فيمكن القول إن الأسود والأبيض موجودان في ثنائية ضدية، ويكون أحدهما موجوداً دائماً باعتباره الآخر الغائب عند تعريف أحد المصطلحين. ولكن ليس من الصعب أن نرى كيف أن الأبيض هو المصطلح الإيجابي في العديد من الخطابات القوية، والذي تكون له الأولوية والامتياز على الأسود. وعلى سبيل المثال، فإن تعليقات المؤرخ التلفازي ديفيد ستاركي في برنامج نيوزنايت على محطة ال بي بي سي ٢ (١٣ آب ٢٠١١) بشأن أعمال الشغب في المدن الإنكليزية في عام ٢٠١١ توضح هذا المنطق. وعند إدانته لما حدث، قال: "لقد أصبح البيض سوداً"، وزاد من تعقيد هذا المنطق بإضافة: "استمع إلى ديفيد لامى [عضو حزب العمال عن توتنهام]، هو رجل أسود ناجح من الطراز الأول. فإذا أطفأت الشاشة، وكنت كأنك تستمع إليه عبر الراديو، فسوف تعتقد أنه رجل أبيض." في كلتا الحالتين، الأبيض إيجابي، والأسود سلبي. وحتى لو تركنا العنصرية جانباً، فإن هناك تاريخاً طويلاً من الدلالة على الأسود بوجه سلبي والأبيض بوجه إيجابي (انظر المزيد من المناقشة في الفصل التاسع).

يحتوي إعلان وزارة التربية والعلوم، الذي ناقشته سابقاً، على ما يمكن أن يسميه دريدا (١٩٧٨ ب) "التسلسل الهرمي المحرّف" (٤١)

في ثنائه: الفتاة "الجيدة" المهتمة بالكهرومغناطيسية، وعلم الوراثة، وتشارلز ديكنز؛ والفتاة "السيئة" التي تفضل الموسيقى، والملابس، والفتيان. ولاحظنا أيضاً في الفصل الأول كيف كانت الثقافة العالية تعتمد في الغالب على الثقافة الشعبية لمنحها صلابة تعريفية. ينهنا نقد دريدا إلى الطريقة التي يكون فيها لأحد جانبي هذه الثنائيات امتياز دائماً على الجانب الآخر؛ ويدعي أحد الجانبين دائماً مركزاً (من الوجود الخالص) متفوقاً على الجانب الآخر. إضافة إلى ذلك، كما يشير دريدا أيضاً، فإن تلك الثنائيات ليست متضادة على نحو تام؛ فكل منهما يحركه الآخر، ويعتمد في نهاية المطاف في وجوده الخاص ومعناه على الآخر الغائب. فلا يوجد على نحو طبيعي فتاة "جيدة" تبقى في المدرسة، ويمكن أن تكون متضادة على نحو طبيعي مع فتاة "سيئة" تريد ترك المدرسة في سن السادسة عشرة. ولعكس الثنائية الضدية، ببساطة، ينبغي الحفاظ على الافتراضات التي وضعها سابقاً التضاد. يجب أن نعمل أكثر من "مجرد... تحييد الثنائيات الضدية... أحد المصطلحين يتحكم في الآخر... ويحتل الموقع الأرفع مقاماً. ومن أجل تفكيك التضاد، [يجب علينا]... قلب التسلسل الهرمي" (١٩٧٨ ب: ٤١). وبدلاً من قبول الخدعة المزدوجة لإعلان وزارة التربية والعلوم، فإن القراءة "التفكيكية" قد ترغب في تفكيك الثنائية لتبين أنه لا يمكن تثبيتها إلا بواسطة "تحريف" معين - مجموعة معينة من الافتراضات المرية حول النوع الاجتماعي والجنسانية.

يمكن أيضاً إجراء قراءة تفكيكية لفيلم الرقص مع الذئاب (نوقش سابقاً في هذا الفصل): بدلاً من مشاهدة الفيلم لقلب الثنائيات

الضدية ووظائف السرد لأنموذج رايت، ربما نأخذ في الحسبان الطريقة التي يتحدى بها الفيلم التسلسل الهرمي الضمني في الأنموذج. وكما يشير دريدا (١٩٧٦):

يجب أن تهدف القراءة [التفكيكية] دائماً إلى علاقة معينة، لا يدركها الكاتب، بين ما يثيره وما لا يثيره من أنماط اللغة التي يستخدمها. إن هذه العلاقة... بنية دالة على أن القراءة النقدية [أي التفكيكية] يجب أن تُنتج... إنتاجاً يحاول جعل ما لا يُرى في متناول البصر (١٥٨، ١٦٣) (٤).

الخطاب والقوة: ميشيل فوكو

إن أحد الاهتمامات الأساسية لميشيل فوكو هو العلاقة بين المعرفة والقوة، وكيف تعمل هذه العلاقة ضمن الخطابات والبنى الخطابية. يشبه مفهوم فوكو للخطاب فكرة التوسير عن "الإشكالية"؛ أي أن كليهما جسم منظم وناظم للمعرفة، مع وجود قواعد وأنظمة تحكم ممارسات معينة (طرائق التحدث، والتفكير، والتصرف).

تعمل الخطابات بثلاث طرائق: فهي تمكّن وتقيّد وتشكّل. وكما يشرح فوكو (١٩٨٩)، فإن الخطابات هي "ممارسات تشكّل الأشياء التي نتحدث عنها على نحو منهجي" (٤٩). إن اللغة، على سبيل المثال، هي خطاب: فهي تمكّني من الكلام، وتقيّد ما يمكنني قوله؛ إنها تشكلني كفاعل يتحدث (أي أنها تحدد ذاتيتي وتنتجها: إنني أعرف نفسي في اللغة؛ وأفكر في اللغة؛ وأتحدث إلى نفسي في اللغة). والتخصصات الدراسية الأكاديمية هي

أيضاً خطابات: وعلى غرار اللغات، فهي تمكّن وتقيّد وتشكّل. ويوضح الجدول ٥.٦ الطرائق المختلفة لدراسة الأفلام. يتحدث كل تخصص دراسي عن الفيلم بطريقة معينة، وبذلك فإنه يمكن وبقيد ما يمكن قوله عن الفيلم. لكن التخصصات الدراسية لا تتحدث فقط عن الفيلم؛ فهي عندما تبني الفيلم ككائن خاص للدراسة، تشكل الفيلم كواقع محدد ("المعنى الحقيقي للفيلم"). لعبة كرة الشبكة هي أيضاً خطاب: فمن أجل لعب كرة الشبكة (بغض النظر عن المواهب الفردية)، يجب أن تكون على دراية بقواعد اللعبة؛ وهذه القواعد تمكّن أداءك وتقيده على حد سواء. لكنها أيضاً تجعل منك لاعب كرة شبكة. وبعبارة أخرى، تكون لاعب كرة شبكة فقط إذا لعبت كرة شبكة. وكونك لاعب كرة شبكة ليس "حقيقة مقررة" (أي تعبير "الطبيعة")؛ يجري تمكين ذلك وتقييده وتشكيله في الخطاب (أي منتج "الثقافة").

الجدول ٥.٦ الفيلم السينمائي كغرض للدراسة	
اقتصاد	= سلعة
دراسات أدبية	= نص فني مشابه للنص الأدبي
تاريخ	= وثيقة تاريخية
تاريخ الفن	= مثال على الثقافة البصرية
دراسات ثقافية	= مثال على الثقافة الشعبية
دراسات الأفلام السينمائية	= الغرض النصي من الدراسة
دراسات الإعلام	= نوع معين من وسائل الإعلام

بهذه الطرائق، تنتج الخطابات مواقف موضوعية نكون مدعويين لشغلها (عضو مجتمع لغوي، دارس فيلم سينمائي، لاعب كرة شبكة). وبناء

على ذلك، فإن الخطابات هي ممارسات اجتماعية نشارك فيها؛ فهي مثل "النصوص" الاجتماعية التي نؤديها (بوعي ومن دون وعي). ما نفكر فيه بأنه "تجربة" هو دائماً تجربة في خطاب معين أو لخطاب معين. وإضافة إلى ذلك، إن ما نعدّه "أنفسنا" هو إدماج العديد من الخطابات في النفس. وبعبارة أخرى، فإن كل ما نحن عليه، يجري تمكينه وتقيدته وتشكيله في الخطابات.

تتألف البنى الخطابية من التقاطع الهرمي لخطابات معينة. وتنتج الطرائق المختلفة لدراسة الأفلام، التي نوقشت سابقاً، بنية خطابية. يرسم فوكو (١٩٨١)، في كتاب تاريخ الجنس، خريطة تطور البنية الخطابية للجنس. وبقيامه بذلك، يرفض ما يسميه "الفرضية الكبتية" (١٠)؛ أي فكرة الجنس كشيء "أساسي" كبتة الفيكتوريون. وبدلاً من ذلك، يتعقب مجموعة مختلفة من الأسئلة:

لماذا جرت مناقشة الأمور الجنسية على نطاق واسع وماذا قيل عنها؟ وماذا كانت آثار القوة المتولدة عما قيل؟ وما هي الروابط بين هذه الخطابات وآثار القوة والمتع التي استثمرتها؟ وما هي المعرفة (الدراية) التي تكونت نتيجة هذا الترابط؟ (١١)

يقتضي فوكو أثر الخطاب الجنسي عبر سلسلة من المجالات الخطابية: الطب، والديموغرافيا، والطب النفسي، وعلم أصول التدريس، والعمل الاجتماعي، وعلم الجريمة، والمجال الحكومي. وبدلاً من صمت الكبت، يواجه فوكو "تحريراً سياسياً واقتصادياً وتقنياً للحديث عن الجنس"

(٢٢-٣). ويرى أن الخطابات المختلفة عن الجنس لا تتعلق بالجنس، بل تكوّن في الواقع حقيقة الجنس. وبعبارة أخرى، لم يكتب الفيكتوريون الجنس، بل فعلياً هم الذين اخترعوه. إن هذا لا يعني أن الجنس لا يوجد على نحو غير خطابي، بل الادعاء بأن "معرفة" عن الجنس وعلاقات "القوة - المعرفة" في النشاط الجنسي هي خطابية.

إن الخطابات تنتج المعرفة، والمعرفة هي دائماً سلاح قوة؛ "يُجمع في الخطاب بين القوة والمعرفة" (فوكو، ٢٠٠٩: ٣١٨). إن الاختراع الفيكتوري للجنس لم ينتج المعرفة عن الجنس فحسب؛ بل سعى إلى إنتاج القوة عبر الجنس؛ وكان من الممكن نشر هذه المعرفة لتصنيف السلوك وتنظيمه؛ وتقسيمه إلى سلوك "طبيعي" وسلوك غير مقبول. ومن ثم، على هذا المنوال، "القوة تنتج المعرفة... وتنطوي القوة والمعرفة على بعضهما بعضاً على نحو مباشر... ولا توجد علاقة قوة من دون الإنشاء المترابط لحقل المعرفة، ولا توجد أي معرفة لا تفترض سلفاً علاقات قوة وتكوّنهما في الوقت نفسه" (١٩٧٩: ٢٧). ومع ذلك، لا ينبغي النظر إلى القوة بأنها قوة سلبية، أي إنها شيء يُنكر أو يكبّ أو ينفي؛ فالقوة منتجة.

يجب أن نتوقف مرة، وعلى نحو حاسم، عن وصف آثار القوة بمصطلحات سلبية: هي "تستبعد"، و"تكبت"، و"تراقب"، و"تجرّد"، و"تقنّع"، و"تخفي". في الواقع، القوة تُنتج؛ إنها تُنتج الواقع؛ وتنتج مجالات الأشياء وطقوس الحقيقة (١٩٤).

إن القوة تُنتج الواقع؛ فهي تنتج "الحقائق" التي نعيش بها عبر الخطابات: "لكل مجتمع نظامه الخاص من الحقائق، سياساته العامة من الحقائق - أي أنواع الخطابات التي يقبلها ويوظفها على أنها صحيحة" (فوكو، ٢٠٠٢ أ: ١٣١). لذلك، فإن أحد أهداف فوكو الرئيسة هو اكتشاف "كيف يحكم الرجال [والنساء] (أنفسهم والآخرين) من خلال إنتاج الحقيقة (... إنشاء المجالات التي يمكن فيها ممارسة الصواب والخطأ في آن معاً على نحو منظم وفي محله)" (٢٠٠٢ ب: ٢٣٠).

إن ما يدعوه فوكو "أنظمة الحقيقة" ليس من الضروري أن تكون "صحيحة"؛ ينبغي فقط أن يُنظر إليها بأنها "صحيحة" وتعمل كما لو كانت "صحيحة". فإذا تم الإيمان بالأفكار، فإنها تخلق أنظمة خاصة من الحقيقة وتشرعها. على سبيل المثال، في أواخر القرن السابع عشر، وضع نظام الحقيقة السائد آنذاك الأرض في مركز الكون. وعام ١٦٣٢، أتهم غاليليو غاليلي (١٥٦٤-١٦٤٢) بالهرطقة لدعمه نظرية نيكولاس كوبرنيكوس (١٤٧٣-١٥٤٣) القائلة إن الأرض تدور حول الشمس، وحكم عليه في نهاية المطاف بالسجن مدى الحياة بسبب شيء يُدرّس الآن لأطفال المدارس كحقيقة واضحة من حقائق الطبيعة. سوف نبحث في الفصل التاسع الاستشراق كنظام قوي من أنظمة الحقيقة.

لكن الخطاب لا يتعلق فقط بفرض القوة. وكما يشير فوكو (٢٠٠٩)، "أيضا توجد قوة توجد مقاومة" (٣١٥).

إن الخطابات ليست خاضعة نهائياً وعلى نحو حاسم للقوة أو ثائرة ضدها، أكثر مما هو عليه الصمت. يجب علينا أن نسمح بالعملية المركبة وغير المستقرة، التي يمكن أن يكون الخطاب بوساطتها أداة للقوة وأثر لها على حد سواء، ولكنه أيضاً عائق، وحجر عثرة، ونقطة مقاومة، ونقطة انطلاق لإستراتيجية معارضة. إن الخطاب ينقل القوة وينتجها؛ إنه يقويها، ولكنه أيضاً يقوضها ويكشفها ويجعلها هشّة ويمكن من إعاقتها (٣١٨).

الآلة البانوبتيكية (آلية الرؤية الشاملة)

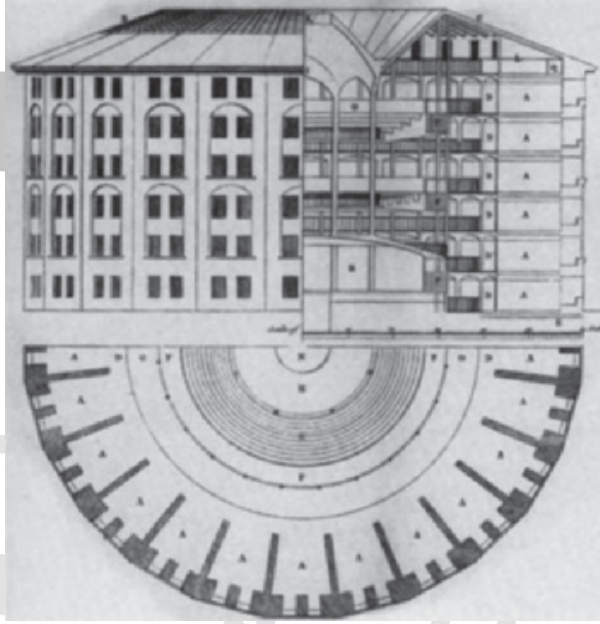
البانوبتيكون هو نوع من أنواع أبنية السجون، صممه جيريمي بينثام عام ١٧٨٧ (انظر الصورة ٥.٦). إذ يوجد في مركز المبنى برج يُتيح لرئيس السجن مراقبة جميع السجناء في الزنازين المحيطة به دون أن يعرف السجناء ما إذا كانوا في الواقع قيد المراقبة أم لا. ووفق بينثام، فإن البانوبتيكون هو "طريقة جديدة للحصول على قوة العقل فوق العقول، بمقدار لا نظير له حتى الآن: وذلك إلى درجة لا نظير لها أيضاً" (بينثام، ١٩٩٥: ٣١). كما يعتقد بينثام أن تصميم البانوبتيكون يمكن استخدامه أيضاً في "أي نوع من أنواع المنشآت التي يجري فيها إبقاء الأشخاص من أي صنف تحت المراقبة، [بها في ذلك] دور إيواء الفقراء، وأماكن الحجر الصحي، وسكن العمال، والمصانع، والمستشفيات، وإصلاحات الأحداث، ومستشفيات المجانين، والمدارس" (٢٩).

ووفق فوكو (١٩٧٩):

إن الأثر الرئيس للبانوبتيكون هو إحداث حالة من الرؤية الواعية الدائمة لدى النزير تضمن الأداء التلقائي للقوة... فالمرقبة دائمة في آثارها،

حتى لو كانت متقطعة في عملها؛ وإن كمال القوة يجب أن يعمل على جعل ممارستها الفعلية غير ضرورية... إن النزلاء... يقعون في شرك حالة قوة هم أنفسهم حاملوها... فمن يكون عرضة لمجال الرؤية، ويعرف ذلك، يتحمل مسؤولية قيود القوة؛ إنه يجعلها مسلطة تلقائياً على نفسه؛ وينقش في نفسه علاقة القوة التي يلعب فيها كلا الدورين في وقت واحد؛ وهو يصبح العنصر الرئيس في إخضاع نفسه (٢٠١، ٢٠٢-٣).

وبعبارة أخرى، لا يعرف النزلاء ما إذا كانوا تحت المراقبة الفعلية أم لا. ولذلك، يتعلمون التصرف كما لو كانوا تحت المراقبة دائماً. وهذه هي قوة البانوبتيكون. إن البانوبتيكية هي امتداد لهذا النظام من المراقبة على المجتمع بأسره.



الصورة ٥.٦ الآلة البانوبتيكية (آلية الرؤية الشاملة)

ولذلك، فإن البانوبتيكون الذي صممه بينثام ذو علاقة عميقة بأعراض التحول التاريخي، من القرن الثامن عشر فصاعداً، في أساليب السيطرة الاجتماعية. وهذه، وفق فوكو، هي حركة من العقاب (فرض معايير السلوك من خلال العروض غير المألوفة للقوة: الشنق العلني والتعذيب، وما إلى ذلك) إلى فرض النظام والانضباط (فرض قواعد السلوك عن طريق المراقبة)؛ إنه تحول من "الانضباط الاستثنائي إلى انضباط ناتج عن نظام مراقبة عامة... تشكيل ما يمكن تسميته عموماً بـ المجتمع الانضباطي" (٢٠٩). وكما يوضح فوكو، فإن البانوبتيكون هو "أ نموذج قابل للتعميم [من أجل]... تحديد علاقات القوة بلغة الحياة اليومية... إنه رسم تخطيطي لآلية القوة التي اختزلت إلى وجهها المثالي" (٢٠٥). يحول الانتقال من المشهد إلى المراقبة "الجسم الاجتماعي بأكمله إلى مجال الإدراك" (٢١٤). تتقاطع النظرات المتداخلة للقوة مع الجسم الاجتماعي، وتجذب المزيد والمزيد من جوانب الوجود البشري إلى مجال رؤيتها. لكن الأمر لا يقتصر فقط على أن القوة تأسرنا بنظرتها، بل تعمل القوة عندما ندرك نظرتها. وكما يوضح فوكو، باستخدام الاستعارة المسرحية، "نحن لسنا في المدرج، ولا على المسرح، بل في آلة البانوبتيك (آلية المراقبة الشاملة)، محاصرون بآثار قوتها، التي نجلبها لأنفسنا لأننا جزء من الآلية" (٢١٧). وعلى هذا المنوال، إذن، يرى فوكو أن المراقبة أصبحت النمط السائد لعملية القوة. "إن البانوبتيكية هي وجه من أوجه القوة... منظم حول المعيار، من حيث ما هو طبيعي أو غير طبيعي، صحيح أو غير صحيح، فيما يتعلق بما

يجب على المرء أن يفعله أو لا يفعله" (٢٠٠٢ ج، ٥٨-٩). إنه جانب أساسي لما يدعوه بـ "التطبيع" (٧٩).

ثمة تأكيد بين لادعائه، وهو الاستخدام الواسع النطاق لتقنيات المراقبة في المجتمع المعاصر. على سبيل المثال، زُعم عام ٢٠١٣ بوجود ستة ملايين كاميرا في دائرة تلفزيونية مغلقة في المملكة المتحدة؛ تقريباً، بمعدل كاميرا لكل ١١ شخصاً.^(٥) وهذا يرتبط ارتباطاً مباشراً بـ البانوبتيكون الذي صممه بينثام. لكن موضوع المراقبة كان له تأثير عميق في الثقافة الشعبية، ويمكنني التفكير في أربعة أمثلة على الأقل من وسائط المراقبة. ولعل أكثر الأمثلة وضوحاً هي البرامج التلفزيونية مثل "الأخ الأكبر" و"أنا من المشاهير، أخرجوني من هنا" - إذ إن المراقبة هي جانب من الجوانب الأساسية في كيفية عمل هذه البرامج. ويعد برنامج الأخ الأكبر، من نواح عديدة، تلفازاً بانوبتيكونياً في أكثر صوره وضوحاً. وما لا شك فيه، أن جزءاً من جاذبيته يكمن في أنه يمكّننا في الظاهر من تولي دور مراقب بينثام التخيلي، حيث نستمتع بالقدرة على المراقبة من دون أن نراقب، والمشاركة في الأمر من دون أن نشترك، والحكم من دون أن نحاكم. ومع ذلك، في ضوء وجهة نظر فوكو حول إنتاج أنظمة الحقيقة، لا ينبغي لنا أن نفترض أننا فعلاً خارج نطاق المعايير والقواعد التي يروج لها برنامج الأخ الأكبر ويضفي عليها الشرعية. وبعبارة أخرى، قد يكون من الممكن القول: إن نظرة برنامج الأخ الأكبر هي نظرة متبادلة؛ فهي تضبطنا بقدر ما تضبط المتسابقين الذين نشاهدهم؛ إننا في الزنازين وليس في برج المراقب.

يعمل عدد متزايد من مجالات مراقبة المشاهير، مثل الريفياال، كلوزر، هيت، نيو بطريقة مماثلة. حيث يُراقب المشاهير ويجري تفحصهم، ولا سيما من حيث قوام الجسم والسلوك الجنسي والاجتماعي، وذلك من أجل المتعة والترفيه. ولكن مرة أخرى، فإن القواعد والمعايير المستخدمة لانتقاد المشاهير والسخرية منهم هي القواعد والمعايير نفسها التي يمكن استخدامها لتأدينا وضبطنا. وبالمثل، في برامج المراقبة مثل برامج "التجديد"، والبرامج الحوارية، مثل عرض جيرى سبرينغر، وعرض جيريمي كايل، و"ما لا يجب ارتداؤه" و"عشر سنين أصغر"، تُدمج النصيحة بحرية مع الإساءة والاستهزاء، إذ إن الموضوعات تُشجع، في كثير من الأحيان بقوة وإلى حد إرضاء الذات المغرورة لمقدمي العروض، على تقبل الانضباط الذاتي من أجل الامتثال للمعايير المقبولة حالياً من الحالة الطبيعية الجمالية والسلوكية.^(٧) إن حقيقة وجودنا في الجانب الآخر من الشاشة لا يعني أننا في مأمن من طلب التطابق، أو أننا بأمان خارج الآلة البانوبتيكية.

الهيئة العامة السورية للكتاب

هوامش

١. "أسطورة اليوم" لـ بارت و"تحليل الثقافة" لـ وليامز، هما نضان مؤسسان للدراسات الثقافية البريطانية.
٢. تتشابه صياغة بارت على نحو ملحوظ مع مفهوم "الاستجواب" الذي طوره لويس ألتوسير بعد بضع سنين (انظر المناقشة في الفصل الرابع).
٣. تعمل الأسطورة بالطريقة نفسها التي يعمل بها مفهوم فوكو للقوة؛ إنها منتجة وليست كتبية (انظر لاحقاً في هذا الفصل).
٤. هذا يشبه إلى حد بعيد حجة بيير ماتشيري (انظر الفصل الرابع).
٥. بُثت هذه الأرقام في برنامج صباح الأحد المباشر على هيئة الإذاعة البريطانية (٢١ تموز ٢٠١٣).
٦. إذا أدخلت جيرمي كايل / جون كولشو في محرك البحث على الـ يوتيوب، فسوف تجد محاكاة ساخرة رائعة لـ جون كولشو عن جيرمي كايل. يلتقط كولشو ببراعة العدوان وخطاب الطبقة الاجتماعية والرضا الذاتي المغرور لهذا النوع من البرامج.

الهيئة العامة
السورية للكتاب

قراءات إضافية

ستوري، جون (محرر)، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة، هارلو: بيرسون إديوكيشن، ٢٠٠٩. إنه الكتاب المرافق للطبعة السابقة من هذا الكتاب. ومن المقرر نشر طبعة خامسة محدثة بالكامل وتحتوي على قراءات إضافية في عام ٢٠١٨. كما أن موقع الويب التفاعلي (www.routledge.com/cw/storey) متاح، ويحتوي على موارد مساعدة للطلاب ومسرد مصطلحات لكل فصل.

ديورينغ، سيمون، فوكو والأدب: نحو أصل الكتابة، لندن: روتلج، ١٩٩٢. على الرغم من أن تركيز الكتاب ينصب على الأدب، إلا أنه مع ذلك مقدمة مفيدة جداً عن فوكو.

إيغلتن، تيري، النظرية الأدبية: مقدمة، أكسفورد: بازل بلاكويل، ١٩٨٣. يحتوي على فصل ممتاز عن ما بعد البنيوية.

إيستهب، أنطوني، ما بعد البنيوية البريطانية، لندن: روتلج، ١٩٨٨. محاولة طموح لرسم خريطة هذا الحقل. فصول مفيدة حول نظرية الأفلام، والدراسات الثقافية، والدراسات التاريخية والتفكيكية.

هوكس، تيرنس، البنيوية وعلم الدلالة، لندن: ميثوين، ١٩٧٧. مدخل مفيد للموضوع.

ماك ني، لويس، فوكو: مقدمة نقدية، كامبريدج: بوليتي برس، ١٩٩٤. مقدمة ممتازة عن أعمال فوكو.

نوريس، كريستوفر، دريدا، لندن: فونتانا، ١٩٨٧. مقدمة واضحة ومثيرة للاهتمام عن دريدا.

سارأب، مادان، دليل تمهيدي لما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، الطبعة الثانية، هارلو: برنتيس هول، ١٩٩٣. مقدمة ممتازة حول ما بعد البنيوية. شيريدان، آلان، ميشيل فوكو: إرادة الحقيقة، لندن: تافستوك، ١٩٨٠. لاتزال المقدمة الأكثر قراءةً عن فوكو.

سيلفرمان، كاجا، موضوع علم الدلالة، أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٨٣. رواية مثيرة للاهتمام وسهلة الفهم حول البنيوية، وعلم الدلالة، والتحليل النفسي، والنسوية، وما بعد البنيوية. وهي مفيدة على نحو خاص فيما يتعلق ببارت.

ستوروك، جون (محرر)، البنيوية وبعد ذلك: من ليفي ستروس إلى دريدا، أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد، ١٩٧٩. يحتوي على مقالات تمهيدية جيدة حول ليفي ستروس، وبارت، وفوكو، ودريدا.

ثويتس، طوني، ولويد دافيس، ومول وارويك، أدوات للدراسات الثقافية: مقدمة، ملبورن: ماك ميلان، ١٩٩٤. يقدم هذا الكتاب رواية مستنيرة عن مكان علم الدلالة في حقل الدراسات الثقافية.

ويدون، كريس، الممارسة النسوية ونظرية ما بعد البنيوية، أكسفورد: بازل بلاكويل، ١٩٨٧. مقدمة مثيرة للاهتمام عن ما بعد البنيوية من منظور نسوي. مع فصل مفيد عن فوكو.

٧- الطبقة والصراع الطبقي

الطبقة والثقافة الشعبية

لماذا نشغل أنفسنا بالطبقة الاجتماعية في كتاب يتحدث عن النظرية الثقافية والثقافة الشعبية؟ إحدى الإجابات هي القول: إن الطبقة كانت دائماً من اهتمامات هذا الكتاب؛ وما تغير الآن هو تخصيصها بفصل مستقل. وفي إجابة أخرى، إن الطبقة وعلى الرغم من كونها فئة "اقتصادية"، إلا أنها دائماً تحياً ثقافياً، والثقافة الشعبية هي واحدة من الأماكن التي نتعرف إلى وجود الطبقة فيها. ويمكن القول ببساطة: إن الثقافة الشعبية هي موقع رئيس للتعرف إلى الطبقة والاعتراف بها، فالطبقة موجودة في كل مكان في الثقافة الشعبية. ويمكن العثور عليها بوضوح في الأعمال الدرامية مثل مسلسل داونتون أبي، وفي الأعمال الوثائقية مثل بنيفيت ستريت. وسوف يكون من المستحيل فهم أي برنامج تلفازي من دون أن يتضمن اهتماماً أساسياً بتمثيلات الطبقة. ونرى هذا الاهتمام بصراحة ووضوح في جميع أنواع الأشياء الأخرى: أنماط اللباس، وجهات أيام العطلات، الكتب والصحف التي نقرأها، الطعام الذي نتناوله، الموسيقى التي نحبها، كيف نتحدث مع بعضنا، أماكن عيشنا، أحلامنا وآمالنا المستقبلية. كما نراه أيضاً على نحو ضمني في الأحكام التي تُتخذ بشأن كيفية ارتداء الناس ملابسهم وكيف يتحدثون، ومكان قضاء أيام عطلاتهم، والكتب والصحف التي يقرأونها، والموسيقى التي يحبونها، وأماكن عيشهم، وكيف يتخيلون المستقبل. وبعبارة

أخرى، إن الطبقة موجودة في الافتراضات الموضوعية بشأن ماهية نمط الحياة الجيد أو السيئ.

سيبدأ الفصل ببيان عن أهمية الطبقة في أعمال الآباء المؤسسين للدراسات الثقافية - ريمون ويليامز، وريتشارد هوغارت، وإي. بي. طومسون. وسوف يلي ذلك مناقشة نظريتين عن الطبقة كانت لهما أهمية كبيرة في الدراسات الثقافية، مستمدتين من أعمال كارل ماركس وبيير بورديو. وسوف يتبع ذلك دراسة حالة تسلط الضوء على العلاقة بين الطبقة والثقافة الشعبية. وسوف يُختتم الفصل بمناقشة فكرة تُنشر في الغالب كوسيلة لرفض الطبقة كمفهوم توضيحي - فكرة "الميرتوقراطية".

الطبقة في الدراسات الثقافية

حتى وقت قريب، كان ثمة رأي يقول: إنه لم يعد ينبغي أن تكون الطبقة فئة محورية في الدراسات الثقافية. ويمكن توضيح ذلك بالاستفادة من تجربة أنيتا بيريسي وهيدر نان. كما تشيران في التمهيد للنسخة ذات الغلاف الورقي من كتابها الممتاز عن الثقافة والطبقة:

على مدى عقد أو أكثر على أدنى تقدير، قبل نشر كتاب الطبقة والثقافة البريطانية المعاصرة، كنا نتعامل مع مسودات أولية من مخطوطة كتاب عن الطبقة والثقافة، لم تعجب أي منها المراجعين الذين كانت وجهة نظرهم أن المعلومات عن الطبقة الاجتماعية، ولا سيما في الدراسات الثقافية البريطانية، كانت قديمة الطراز إلى حد ما (بيريسي و نان ٢٠١٦: ix).

قد تبدو تجربة بيريسي ونان غريبة نظراً إلى محورية الطبقة في ظهور الدراسات الثقافية البريطانية، ولكن ليس هنالك شك في أنها أصبحت، في ظل ضغوط ما بعد الحداثة، مفهوماً غير عصري إلى حد ما. ومع ذلك، نشأت في الآونة الأخيرة مرة أخرى كمفهوم لا غنى عنه عند محاولة التفكير النقدي في الثقافة، سواء كان موضوع دراستنا عالياً أم شعبياً، إنتاجاً أم استهلاكاً. في حين أن ما بعد الحداثة قد جعلت الطبقة تبدو كمفهوم قديم الطراز، وغياب عملية التصنيع قد جعلها أقل وضوحاً، والأيدولوجية النيولبرالية قد جعلتها أقل قدرة على الوجود كهوية إيجابية، والانهايار المالي لعام ٢٠٠٨ وسياسة التقشف التي تلتها قد غيرا كل هذا، جاعلين الطبقة، على حين غرة، شديدة الوضوح كهوية حية، ومعطين المفهوم قوة تفسيرية جديدة.

كانت الطبقة أساسية في تأسيس الدراسات الثقافية، على الرغم من دخولها في الدراسة الأكاديمية وخروجها منها. وإن اهتماماتها بالثقافات الفرعية للشباب، والمقاومة، والهيمنة، والثقافة الشعبية، مستمدة كلها من الاهتمام بالطبقة. وإن الأعمال المبكرة لثلاثة من مؤسسيها: ريتشارد هوغارت، وإي. بي. طومسون، وريمون ويليامز، لا يمكن التفكير فيها من دون مفهوم الطبقة. وهذه النقطة واضحة في عنوان كتاب طومسون "صنع الطبقة العاملة الإنكليزية" (١٩٨٠). ويبدأ التمهيد لكتاب هوغارت "استخدامات معرفة القراءة والكتابة" (١٩٥٧) بـ "يتناول هذا الكتاب التغييرات في ثقافة الطبقة العاملة" (هوغارت ١٩٩٠: ٩). وفي كتاب

"الثقافة والمجتمع"، يقول ويليامز (١٩٦٣) إنه في مسيرة الثورة الصناعية، دخل عدد من الكلمات المهمة في الاستخدام الشائع أو، في حال كانت موجودة سابقاً، اكتسبت معاني جديدة. وكانت الطبقة إحدى هذه الكلمات. وكما يشير ويليامز (١٩٨٣)، فإن "تطور الطبقة بمعناها الحديث، بأسماء ثابتة نسبياً لطبقات معينة (الطبقة الدنيا، الطبقة الوسطى، الطبقة العليا، الطبقة العاملة، وما إلى ذلك)، يعود أساساً إلى الحقبة ما بين ١٧٧٠ و١٨٤٠، التي هي أيضاً حقبة الثورة الصناعية وإعادة تنظيمها الحاسم للمجتمع" (مادة قراءة ٦١). قبل هذه الحقبة، كان من المعتاد وصف التقسيم الاجتماعي بكلمات مثل مرتبة، أو رتبة، أو منزلة، أو درجة. كان المشترك بين هذه المصطلحات هو الإيحاء بأن التقسيم الاجتماعي كان أمراً "طبيعياً" ولم يكن له علاقة تذكر بالأفعال البشرية. وكما يشير ويليامز، "إن تاريخ الطبقة، ككلمة من شأنها أن تحمل محل المصطلحات القديمة للتقسيم الاجتماعي، يتعلق بالوعي المتزايد بأن الموقع الاجتماعي يُصنع بدلاً من كونه يورث فقط" (المرجع نفسه). وإضافة إلى ذلك، لقد تضمن الإدراك المتزايد بأن "نظاماً اجتماعياً معيناً... قد خلق، في الواقع، التقسيمات الاجتماعية" (مادة قراءة ٦٢). وبعبارة أخرى، إن ظهور مصطلح الطبقة هو أيضاً ظهور لفكرة أن التقسيم الاجتماعي قد صنعه البشر، ويرتبط صراحة وعلى نحو واضح بكيفية تنظيم المجتمع. وكان كارل ماركس هو الشخص الأكثر ارتباطاً بهذه الفكرة.

الصراع الطبقي

إن مارغريت تاتشر، التي عملت في الآونة الأخيرة أكثر من معظم الناس على إعادة موازنة الصراع الطبقي لصالح الأغنياء وأصحاب النفوذ، ادعت ذات مرة أن "الطبقة مفهوم شيوعي" (مقتبس من بيريسي ونان ٢٠١٦: ٢٠٢). وبخلاف العديد من الأشياء التي ادعتها، لم يكن هذا الادعاء من دون أساس تماماً. فمع أن مفهوم الطبقة، كما رأينا، يسبق ماركس، فمن المؤكد أن أعماله هي التي أعطت هذا المفهوم الصلابة المفاهيمية.

وكما رأينا في الفصل الرابع، يعرف ماركس الطبقة من خلال العلاقة مع نمط الإنتاج السائد. وهو يقول إن كل حقبة مهمة في التاريخ مبنية حول نمط معين من أنماط الإنتاج؛ أي الطريقة التي ينظم فيها المجتمع (أي: عبد، إقطاعي، رأسمالي) لإنتاج الضروريات المادية للحياة - الغذاء، والمأوى، وما إلى ذلك (١). وبوجه عام، ينتج عن كل نمط من أنماط الإنتاج: (i) طرائق محددة للحصول على ضروريات الحياة؛ (ii) علاقات اجتماعية محددة بين العمال وأولئك الذين يتحكمون في نمط الإنتاج؛ (iii) مؤسسات اجتماعية محددة (بها في ذلك المؤسسات الثقافية). يكمن في قلب هذا التحليل، الادعاء بأن الكيفية التي ينتج بها المجتمع وسائل وجوده ("قاعدته") هي التي تحدد في النهاية الوجه السياسي، والاجتماعي، والثقافي لذلك المجتمع - "بنيته الفوقية". وكما يوضح ماركس، "إن نمط إنتاج الحياة المادية يتحكم بتقدم الحياة الاجتماعية، والسياسية، والفكرية بوجه عام" (١٩٧٦ أ: ٣).

تتكون "القاعدة" من مزيج من "قوى الإنتاج" و"علاقات الإنتاج". تشير قوى الإنتاج إلى المواد الخام، والأدوات، والتكنولوجيا، والعمال ومهاراتهم، إلخ. وتشير علاقات الإنتاج إلى العلاقات الطبقة للمشاركين في الإنتاج. وبهذا المعنى، فإن موقع طبقة المرء يُحدّد من خلال علاقة المرء بنمط الإنتاج؛ لذلك، فإن كل نمط من أنماط الإنتاج، إضافة إلى كونه مختلفاً فيما يتعلق بأساسه في الإنتاج الزراعي أو الصناعي، والأدوات والتقنيات المقابلة على سبيل المثال، فهو أيضاً مختلف في أنه ينتج علاقات إنتاج معينة؛ أي علاقات طبقية معادية: إذ يُنتج نمط الرق علاقات سيد / عبد؛ وينتج النمط الإقطاعي علاقات مالك أرض / فلاح؛ وينتج النمط الرأسمالي علاقات رأسمالي / عامل. تتغير الأسماء، ولكن العلاقة الأساسية تبقى كما هي تقريباً. وبهذه الطريقة، توجد الطبقة موضوعياً في "القاعدة" كعلاقة اقتصادية، وذاتياً في "البنية الفوقية" كوجه من أوجه الوعي والممارسة الحية.

وفق هذا النموذج، تُعد جميع التقسيمات الطبقة الأخرى تعابير مباشرة أو غير مباشرة لهذه العلاقة الثنائية الأساسية. في ظل نمط الإنتاج الرأسمالي ثمة انقسام بين أولئك الذين يمتلكون وسائل الإنتاج وأولئك الذين لديهم فقط قوة عملهم لبيعها. وهذا هو التقسيم الأساسي الذي يقسم المجتمع الرأسمالي. ومع ذلك، عندما ننظر إلى المجتمع الرأسمالي المعاصر، يبدو الأمر أكثر تعقيداً من هذا، وبالطبع هو كذلك، ولكن كل التعقيدات تعود إلى هذا التقسيم الأساسي. فعلى سبيل المثال، قد لا يكون

المديرون الأعلى مقاماً رأسماليين بذاتهم، ولكن الدور الذي وُظفوا لأدائه هو إدارة ثروات رأس المال قبل كل شيء، وهكذا فإنهم يعملون أيديولوجياً ومادياً لصالح رأس المال. وتوجد أيضاً تشكيلات طبقية متبقية وناشئة. فجماعة النبلاء (الأرستوقراطيين) مٌلاك الأراضي على سبيل المثال هي ما تبقى من البنية الطبقية للنمط الإقطاعي من الإنتاج. وعلى الرغم من تهميشهم اقتصادياً وسياسياً، إلا أنهم يؤدون دوراً مضملاً، إذ يخفون الأساس الحقيقي للسلطة في المجتمع الرأسمالي. إن العاملين لحسابهم الخاص (الذين أطلق عليهم ماركس اسم البرجوازية الصغيرة) هم استثناء آخر - فهم يمتلكون وسائل الإنتاج لكنهم رأسماليون لا يستخدمون أي شخص. لكن من ناحية أخرى، إنهم، كطبقة، هامشيون نسبة للتقسيم الطبقي الرئيس في المجتمع الرأسمالي. والنقطة التي يطرحها ماركس هي إن هذه التقسيمات الأخرى لا تقوض التقسيم المركزي، وذلك لأنها مرتبطة به وهي في نواح عديدة تابعة له. لذلك، في حين ليس هنالك شك في أن الطبقة في القرن الحادي والعشرين تبدو أكثر تعقيداً مما كانت عليه عندما كان ماركس يكتب في القرن التاسع عشر، فإن الطرائق المعاصرة المختلفة لوصف البنية الطبقية غالباً ما تبدو أكثر قليلاً من طرائق للحديث عن الاختلاف الاجتماعي. فالطبقة بالنسبة إلى ماركس ليست مجرد علامة على الاختلاف الاجتماعي، بل هي علاقة أساسية تعتمد على النمط السائد للإنتاج. وإن اكتشاف التدرجات اللانهائية في هذه العلاقة الأساسية لا يبطل بأي وجه من الوجوه أنموذج ماركس للطبقة والصراع الطبقي.

ووفق ماركس، كان التاريخ البشري المسجل تاريخاً للصراعات الطبقيّة. وتوضح الكلمات الافتتاحية لكتاب البيان الشيوعي (ماركس وإنجلز، ١٩٩٨) ذلك:

إن التاريخ [المكتوب] لجميع المجتمعات الموجودة حتى الآن هو تاريخ الصراعات الطبقيّة [التي] وقف فيها الظالم والمظلوم وجهاً لوجه على نحو مستمر، وأداروا على نحو متواصل مخفي حيناً وعلني حيناً آخر، قتالاً انتهى في كل مرة إما بإعادة تكوين ثورية للمجتمع ككل، وإما بدمار شامل للطبقات المتنازعة (مادة قراءة ١٩٩٨: ٥).

إذا كانت الطبقة، ببساطة، فئة اقتصادية نشأت من العلاقة مع نمط الإنتاج السائد، فلن يكون لفكرة الوعي الطبقي والصراع الطبقي أي معنى؛ وفي حين أنه من الصحيح أن الطبقة هي أولاً وقبل كل شيء فئة اقتصادية، إلا أن طريقة عيشها وتجربتها ثقافية. بهذه الطريقة، كما لاحظنا سابقاً، فإن الطبقة دائماً ما تكون موضوعية وذاتية على حد سواء، وتمتد على القاعدة والبنية الفوقية على حد سواء. لقد جرى تأسيسها على علاقة معينة مع نمط الإنتاج السائد؛ لكنها لا تجد التعبير الكامل إلا عندما تحدد نفسها مقابل طبقة أخرى. إن المصطلحات التي تُظهر هذا التمييز هي طبقة بنفسها (فئة موضوعية) وطبقة لنفسها (فئة ذاتية). ويشير المصطلح الأول إلى علاقة اقتصادية، والثاني هو وجه من أوجه الوعي والممارسة الحية. كما يشرح إرنست فيشر ذلك؛ "تولد الطبقة في الصراع الطبقي. و فقط من خلال صراع كهذا، تتطور إلى قوة اجتماعية وتاريخية" (١٩٧٣: ٧٣). وكما يوضح

ماركس، في بحث عن الفلاحين الفرنسيين في القرن التاسع عشر، "بقدر ما تعيش ملايين العائلات في ظل ظروف اقتصادية للوجود تفصل نمط حياتها، واهتماماتها، وثقافتها عن تلك الخاصة بالطبقات الأخرى، وتضعها في مواجهة عدائية مع هذه الأخيرة، فإنها تشكل طبقة. وبقدر ما يكون هناك ترابط محلي فقط بين هؤلاء الفلاحين أصحاب الحيازات الصغيرة، ولا تولد هوية مصالحهم أي مجتمع محلي أو رابطة وطنية أو تنظيم سياسي فيما بينهم، فهم لا يشكلون طبقة" (١٩٧٧: ١٠٦).

بعبارة أخرى، إن الطبقة هي فئة موضوعية، كونها نتيجة العلاقة مع نمط الإنتاج السائد، وفئة ذاتية إلى درجة أنها تنتج وعياً من هذه العلاقة. وهذا ما يدعو إي. بي. طومسون دائماً "ظاهرة تاريخية" (١٩٨٠: ٢١٢). إن التجربة المشتركة للطبقة "تُحدّد على نحو واسع من خلال العلاقات الإنتاجية التي يولد فيها الرجال [والنساء] - أو يدخلون فيها بشكل لا إرادي" (٩). ومع ذلك، فإن وعي الطبقة، ترجمة التجربة إلى ثقافة، "يحدده الرجال [والنساء] وهم يعيشون تاريخهم الخاص" (١٠). لذلك، فهي ليست "شيئاً"، إنها دائماً علاقة تاريخية من الوحدة والاختلاف: توحد إحدى الطبقات ضد طبقة أو طبقات أخرى. وكما يشرح طومسون، "تحدث الطبقة عندما يشعر بعض الرجال [والنساء]، نتيجة للتجارب المشتركة (الموروثة أو المشاركة)، ويوضحون هوية مصالحهم فيما بينهم من جهة، وضد الرجال [والنساء] الآخرين من جهة أخرى، الذين لديهم مصالح مختلفة عن مصالحهم (وعادة ما تكون متعارضة معها) (٨-٩). يشير غرامشي إلى نقطة مماثلة، إذ يرى أن الطبقة تُظهر دائماً

"تجانساً ووعياً ذاتياً وتنظيماً" معيناً (١٩٧١: ١٨١). تشكل الطبقة نفسها أولاً على أساس بعض المصالح الاقتصادية المشتركة. إن إدراك هذه المصالح يؤدي إلى إدراك المصالح الاقتصادية العامة للطبقة ككل. ويتبع ذلك تكوين وعي بوحدة الاحتياجات الاقتصادية، والسياسية، والثقافية للطبقة. إن ما تشترك فيه تفسيرات ماركس، وطومسون، وغرامشي، وغيرهم من الماركسيين هو الإصرار على أن الطبقة دائماً ما تكون موضوعية (استناداً إلى العلاقة الاقتصادية) وذاتية (تتجلى في طريقة معينة في رؤية العالم والوجود فيه) على حد سواء.

الاستهلاك كتمييز طبقي

لعل التطور الأكثر إثارة للاهتمام في دراسة الطبقة منذ ماركس، بالتأكيد فيما يتعلق بتأثيرها في النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، هو العمل الذي قام به بيير بورديو. فوفق بورديو، كما يوضح نيكولا غارنهام وريموند ويليامز:

تتميز جميع المجتمعات بالصراع بين المجموعات و/أو الطبقات والأقسام الطبقيّة لتعظيم مصالحها من أجل ضمان تكاثرها. ويُنظر إلى التكوين الاجتماعي بأنه سلسلة من المجالات المنظمة هرمياً والتي تنخرط فيها القوى البشرية في صراعات محددة لتعظيم سيطرتها على الموارد الاجتماعية المحددة لتلك المجالات: المجال الفكري، المجال التعليمي، المجال الاقتصادي، وما إلى ذلك... تكون المجالات منظمة بشكل هرمي في

بنية مفرطة في التحديد يحددها مجال الصراع الطبقي على إنتاج وتوزيع الموارد المادية وكل مجال تابع يُعيد إنتاج منطق مجال الصراع الطبقي داخل منطق البنيوي الخاص. (١٩٨٠: ٢١٥).

يرى بورديو أن الطبقة تتجلى في ثلاثة أوجه من "رأس المال"، هي: الاقتصادي والثقافي والاجتماعي. ويرتبط أول هذه الوجوه من رأس المال على نحو مباشر مع نظرية ماركس عن الطبقة. ومع ذلك، تميل طريقة عيش الطبقة وتجربتها إلى أن تكون نتيجة التعبير عن رأس المال الثقافي والاجتماعي. يبين بورديو، على سبيل المثال، كيف أن أنماطاً معينة من الاستهلاك تتعلق في نهاية المطاف بالاختلاف الطبقي والتميز الطبقي. ويوضح كيف تتحول الأذواق الاعتبارية وأساليب الحياة الاعتبارية باستمرار إلى ذوق شرعي وإلى أسلوب الحياة الشرعي الوحيد. يعتمد "وهم 'التميز الطبيعي' في نهاية المطاف على قوة المسيطر في فرض تعريف التميز، من خلال وجوده بالذات، والذي ما هو إلا طريقته الخاصة في الوجود" (١٩٩٢: ٢٥٥). وبعبارة أخرى، تسعى الطبقات المسيطرة إلى فرض أذواقها الخاصة كما لو كانت، في الواقع، أذواقاً عالمية.

يکمن اهتمام بورديو في العمليات التي عن طريقها تساعد أنماطُ الاستهلاك على توفير أوجه القوة والسيطرة وتضفي الطابع الشرعي عليها، والتي تكون في نهاية المطاف متجذرة في عدم المساواة الاقتصادية. وهو يرى أنه على الرغم من كون القاعدة الطبقيّة اقتصادية في نهاية المطاف، فإن الوجه الذي تتخذه هو وجه ثقافي؛ إذ تُستخدم أنماط الاستهلاك لضمان التمييز

الاجتماعي، وصنع الاختلاف الاجتماعي ووسمه بعلامة والحفاظ عليه. وهكذا فإن مصدر الاختلاف الاجتماعي والقوة الاجتماعية يتحول بشكل رمزي من المجال الاقتصادي إلى مجال الاستهلاك، ما يجعل القوة الاجتماعية تبدو وكأنها نتيجة لترتيب محدد. وبهذه الطريقة، فإن إنتاج الفضاء الثقافي وإعادة إنتاجه يساعدان على إنتاج وإعادة إنتاج الفضاء الاجتماعي، والقوة الاجتماعية، والاختلاف الطبقي. وبعبارة أخرى، لا يعكس ما يستهلكه الناس ببساطة الفوارق والاختلافات الكامنة في مكان آخر، والتي يجعلها الاستهلاك مرئية؛ بل الاستهلاك هو الوسيلة التي يجري بوساطتها تبيان الاختلاف والفارق، والحفاظ عليهما، وإعادة إنتاجهما.

لا يسعى بورديو إلى إثبات ما هو بديهي، وهو أن الطبقات المختلفة لديها أنماط استهلاك مختلفة؛ بل إلى إظهار كيف يشكل الاستهلاك (من الفن الرفيع إلى الطعام على الطاولة) أنموذجاً مميزاً عن الفارق الاجتماعي، وإلى تحديد وتفسير العمليات التي من خلالها يؤمن صنع هذه الفوارق والحفاظ عليها أشكالاً من القوة والسيطرة الطبقيّة المتجذرة في عدم المساواة الاقتصادية، وإضفاء الطابع الشرعي عليها في نهاية المطاف. إنه لا يهتم كثيراً بالاختلافات الفعلية؛ بل بكيفية استخدام الطبقات المسيطرة لهذه الاختلافات كوسيلة لإعادة الإنتاج الاجتماعي.

يصر بورديو على أن الذوق هو دائماً أكثر من مجرد فئة جمالية، إذ يقول: "إن الذوق يُصنّف، وهو يُصنّف المُصنّف" (٦). نحن مصنّفون بتصنيفاتنا ونصنّف الآخرين بتصنيفاتهم. وبهذه الطريقة، يرى بورديو أن أشياء

متشابهة تحدث عندما "أقيّم" وجهة قضاء عطلة ما أو نمطاً معيناً من اللباس، كما تحدث عندما "أقيّم" قصيدة لـ ويليام بليك أو أغنية لـ بوب ديلان أو مسرحية لـ برتولت بريخت. إن تقيّمات كهذه ليست أبداً شيئاً بسيطاً لذوق فردي، إذ يعمل الاستهلاك على تحديد الفارق الاجتماعي ووسمه بعلامة، وعلى استدامة الاختلاف الاجتماعي أيضاً. وفي حين لا تؤدي إستراتيجيات التصنيف هذه في حد ذاتها إلى تفاوتات اجتماعية، فإن عملية صنعها ووسمها بعلامة والمحافظة عليها تؤدي إلى تشريع مثل هذه التفاوتات. وعلى هذا النحو، يكون الذوق خطاباً أيديولوجياً عميقاً؛ يعمل كواسم للـ "الطبقة" بعلامة (باستخدام المصطلح بمعنى مزدوج ليعني فئة اقتصادية ومستوى معيناً من الجودة على حد سواء). ويقول بورديو: إن الاستهلاك، في نهاية المطاف، "مقدّر... ليؤدي وظيفة اجتماعية تتمثل في إضفاء الشرعية على الاختلاف الاجتماعي" (٧).

يرتكز عمل بورديو عن الاستهلاك على رأيه في التعليم، فبدلاً من أن يكون وسيلة لتقليل التفاوت الاجتماعي، إنه يعمل على إضفاء الشرعية عليه. وهو يقول إن نظام التعليم يؤدي وظيفة اجتماعية وسياسية محددة للغاية؛ أي لإضفاء الشرعية على التفاوتات الاجتماعية التي كانت موجودة قبل بدء عملية التعليم. ويحقق نظام التعليم ذلك عن طريق تحويل الاختلافات الاجتماعية إلى اختلافات أكاديمية، وتقديم هذه الاختلافات كما لو كانت "طبيعية في أساسها" (٣١٧). وتُعطى الأذواق الثقافية للطبقات

السائدة شكلاً مؤسسياً، ومن ثم، مع البراعة الأيديولوجية في الخداع، يُعد ذوقها في هذه الثقافة المؤسسية (أي ثقافتها الخاصة) دليلاً على ثقافتها، وفي نهاية المطاف، دليلاً على تفوقها الاجتماعي. وبهذه الطريقة، تتولد الفوارق الاجتماعية من خلال أنماط الاستهلاك المكتسبة، التي يجري استيعابها كأفضليات ثقافية "طبيعية" وتُفسَّر كدليل على الكفاءات الثقافية "الطبيعية"، التي تُستخدم في نهاية المطاف لتبرير أشكال السيادة الطبقية. إن رأس المال الثقافي والاجتماعي قادر على إخفاء الهيمنة الاقتصادية وإضفاء الطابع الشرعي عليها عن طريق إعادة إنتاجها في شكل من الهرميات الثقافية والاجتماعية.

يقدم علماء الاجتماع، في غالب الأحيان، عمل بورديو الذي تناول فيه الطبقة وكأنه تقدُّم نظري على ماركس، لكن في رأبي إن ما قدمه بورديو هو توسيع في عمل ماركس، ويعتمد اعتماداً أساسياً على ماركس في ترابطه المنطقي وتماسكه. وبعبارة أخرى، إن تحليله مبني على أسس وضعها ماركس. إذ إن تحت مفاهيم رأس المال الثقافي والاجتماعي، المثيرة جداً للاهتمام، يكمن رأس المال الاقتصادي، وهذا إلى حد ما هو ما يعنيه ماركس بالطبقة كفاءة اقتصادية. لكن بالطبع، كما رأينا، لا يتوقف ماركس عند هذا الحد، فهو يتابع ليشير إلى أن الطبقة كفاءة اقتصادية دائماً ما يكون مُعبِّراً عنها اجتماعياً وثقافياً. قد تتعلق الطبقة في نهاية المطاف بمكان الفرد في علاقات الإنتاج، ولكنه موقع يتطلب قدراً كبيراً من العمل الثقافي والاجتماعي حتى يظهر "طبيعياً". ما يفعله بورديو، ويفعله ببراعة، هو إظهار إحدى الطرائق

المهمة التي تعمل بها الطبقة، كعلاقة اقتصادية، ثقافياً - كيف تتجلى في تجربة الحياة اليومية.

الطبقة والثقافة الشعبية

يمكننا استكشاف التشابك بين الطبقة والثقافة الشعبية بالاستفادة من عدة أمثلة مختلفة. وأنا متأكد من أن قراء هذا الكتاب لن يجدوا صعوبة في إدراك الترابط. لقد ناقشته قبل مدة قصيرة (ستوري ٢٠١٦) فيما يتعلق بابتداء عيد الميلاد الإنكليزي التقليدي، والإحياء الشعبي، وتطوير اتحاد كرة القدم. ففي كل تشابك نجد أن الطبقة الوسطى، على غرار أي طبقة سائدة أخرى، "مُرغمة... من أجل تصوير مصالحها وكأنها المصلحة المشتركة لجميع أفراد المجتمع... على إعطاء أفكارها شكل العالمية، وتصويرها بأنها الأفكار العقلانية الوحيدة الصالحة عالمياً (ماركس وإنجلز ٢٠٠٩: ٥٩). إن هذه المحاولة لبناء إجماع ثقافي قائم على علاقات السيادة والتبعية هي جزء مما سوف يصفه غرامشي (١٩٧١، ٢٠٠٩) لاحقاً بالهيمنة. وفي كل حالة نرى (ممارسة) الهيمنة، إذ تسعى الطبقة الوسطى إلى تحقيق إجماع يضمن لنفسها مكانة رائدة فيما يتعلق بالطبقة العاملة. وبعبارة أخرى، للعودة إلى الاقتباس من ماركس وإنجلز، لدينا في كل مثال (حاجة) الطبقة الوسطى إلى "تصوير مصالحها بأنها المصلحة المشتركة للجميع".

يُظهر التاريخ التقليدي لكرة القدم تطور اللعبة بأنه يمر بأربع مراحل (دونينغ ١٩٧١). في مرحلته الأولى، من القرن الرابع عشر إلى القرن التاسع

عشر، كانت اللعبة موجودة كلعبة طائشة وجامحة تلعبها جميع الطبقات الاجتماعية. وكان يشير مصطلح "كرة القدم" إلى ألعاب الكرة التي تنطوي على ركل ومسك على حد سواء، وربما جرى استخدامه لتمييز ألعاب الكرة التي تُلعب بالأقدام بدلاً من لعبها على صهوة الخيل. وقد كان الشيء المشترك بين هذه الألعاب هو الكرة وفكرة إيصالها إلى "المرمى"؛ لكن قواعد اللعب كانت شفوية ومتباينة. ويمكن أن تكون الفرق بأي حجم من ٢٠ إلى ٢٠٠٠ لاعب، وأن تكون منطقة اللعب القرية بأكملها، أو المساحة بين قريتين. ويمكن أن تستمر اللعبة طوال اليوم، وغالباً ما تُلعب في أثناء احتفالات القرية (ثلاثاء المرافع، معارض القرية وأعيادها، وما إلى ذلك).

في المرحلة الثانية، من عام ١٧٥٠ إلى ١٨٤٠ تقريباً وفي ظل ضغوط الثورة الصناعية، اختفت اللعبة كرياضة شعبية. وبكلمات أخرى، إن حركة استملاك السلطات للأراضي العامة والتمدن قد أزالا المناطق التي يمكن أن تلعب فيها اللعبة، وأدخل المجتمع الصناعي نظام عمل أكثر صرامة وفرض نظام الشرطة الجديد القانون على نحو أكثر فاعلية. ونجا ما تبقى من اللعبة الشعبية في الجامعات والمدارس العامة فقط، ولكن حتى في هذه الأماكن جرت عملية تثبيط للعبة، لأن لعبة كهذه كانت من قبل موجودة خارج هذه المؤسسات، هي لعبة عنيفة وجامحة.

في المرحلة الثالثة، من عام ١٨٤٠ إلى ١٨٦٠ تقريباً، بدأ وضع الرياضة يتغير: أصبح يُنظر إليها الآن بأنها جيدة لذكور "النخبة". إذ أصبح يُنظر إلى الرياضة الجماعية، ولا سيما كرة القدم، بأنها تبني الشخصية، وتعزز

الصحة البدنية والانضباط والمسؤولية الأخلاقية. وقد كانت لجنة كلارندون لعام ١٨٦٤، التي أنشئت للتحقيق في المدارس العامة، واضحة للغاية بشأن فوائد الرياضة:

إن ملاعب الكريكت وكرة القدم... ليست مجرد أماكن للتسلية؛ فهي تساعد على تكوين بعض من أكثر الصفات الاجتماعية والفضائل الرجولية قيمة، وهي تحتفظ، مثل غرفة الصف الدراسية والنزل، بمكان مميز ومهم في التعليم المدرسي العام (مقتبس من وولتون وولفين ١٩٨٨: ٢٩٩).

في أثناء هذه الفترة، يفترض أن المدارس العامة قد عملت على جعل اللعبة حضارية ومقننة. وفي المرحلة النهائية، من عام ١٨٥٠ إلى ١٨٩٠ تقريباً، أسس تلاميذ المدارس العامة السابقون اتحاد كرة القدم عام ١٨٦٣ وكأس الاتحاد الإنكليزي لكرة القدم عام ١٨٧١، وبعد ذلك عملوا مثل البعثات التبشيرية الاستعمارية، وقدموا تدريجياً اللعبة الجديدة الحضارية والمقننة إلى الطبقة العاملة. وفي وصف لتطور اللعبة كُتب عام ١٩٠٦، كان المؤلف واضحاً تماماً بشأن الدور الذي لعبه إيتون وهارو ويستمنستر وشارترهاوس على وجه الخصوص: إن "كرة القدم، في شكلها الحديث، هي بالكامل منتج... من مختلف ألعاب المدارس العامة" (مقتبس من تايلور ٢٠١٣: ٢٢). كان نادي وانديريس أول الفائزين بكأس الاتحاد الإنكليزي لكرة القدم؛ وتُخبرنا التركيبة الاجتماعية لفريق كرة القدم كثيراً عن اللعبة كما كانت تُلعب في الأيام الأولى لاتحاد كرة القدم، إذ كان الفريق يضم أربعة من

خريجي جامعة هارو، وثلاثة من أولد إيتونز، وواحداً من كل من وستمنستر، وشارترهاوس، وأكسفورد، وكامبريدج.

كانت كرة القدم، على ما يبدو، لعبة مُعدّة للطبقة الوسطى، ولكن على الرغم من ذلك، فقد نمت بسرعة كبيرة وأصبحت "العبة الناس" كما يسميها جيمس وولفين (٢٠٠٠). جاء التحدي الأولي لهيمنة الطبقة الوسطى من فريق بلاكبيرن، لانكشاير. ففي عام ١٨٨٢، وصل فريق بلاكبيرن روفرز إلى نهائي كأس الاتحاد الإنكليزي لكرة القدم، وخسر ١-٠ أمام فريق الأيتونيين القدامى. ومع ذلك، في العام التالي، لم يصل فريق بلاكبيرن الأولمبي إلى المباراة النهائية فحسب؛ بل حصل فعلياً على الكأس، إذ فاز على فريق أولد إيتونز ٢-١، وأدرت صحيفة بلاكبيرن تايمز (١٨٨٣) جيداً كيف أن فوز بلاكبيرن الأولمبي كان متشابكاً مع الطبقة الاجتماعية:

اللقاء والهزيمة في أشد اختبارات المهارة الرياضية، لنادٍ مكون من أبناء بعض عائلات الطبقة العليا في المملكة... مثل نادي أولد إيتونز، أمام نادي بروفينشال المؤلف بالكامل، على ما نعتقد، من لانكشاير لادس من الطبقة العاملة اليدوية، وأبناء صغار التجار والحرفيين والعمال (مقتبس من وولتون وولفين ١٩٨٨: ٢٩٩).

كان فريق بلاكبيرن الأولمبي يتألف من ثلاثة حائكين، ومساعد طبيب أسنان، وصانع، وسمكري، وبائع، وعامل نسيج، وصاحب مطعم، واثنين من سبّاكي الحديد. ولم يفز أي فريق من تلاميذ المدارس العامة السابقين بكأس الاتحاد الإنكليزي لكرة القدم مرة أخرى أبداً.

ومنذ سبعينيات القرن التاسع عشر، تطورت كرة القدم كرياضة منظمة اجتماعياً بسرعة بين الطبقة العاملة في وسط وشمال بريطانيا (ولاسيما في لانكشاير)، فجرى إنشاء أندية كرة القدم بطرائق مختلفة؛ أندية رياضية موجودة (على سبيل المثال: بيرنلي، شيفيلد وذنزدي، بريستون نورث إند، ديربي كاونتي، نوتس كاونتي)؛ وأندية روّجت لها المنظمات الدينية (على سبيل المثال: أستون فيلا، بارنسلي، بلاكبول، بولتون واندرز، إيفرتون، مانشستر سيتي، برمنغهام سيتي)؛ وأندية ممثلة لأماكن العمل (على سبيل المثال: ستوك سيتي، وست بروميتش أليون، مانشستر يونايتد، كوفنتري سيتي، كرو ألكسندرا)؛ وبوساطة المعلمين والتلاميذ السابقين (على سبيل المثال: بلاكيرن روفرز، ليستر سيتي، ساندرلاند).

تمّ تأسيس دوري كرة القدم عام ١٨٨٨ بوصفه نتيجة حتمية للاعتراف؛ فقد كانت الأندية في حاجة إلى مواعيد رياضية محددة موثوقة ومنتظمة من أجل دفع الأجور، وفي عام ١٨٨٤، فُصل نادي بريستون نورث إند من كأس الاتحاد الإنكليزي لكرة القدم بعد الادعاء بأنه استخدم لاعبين محترفين ولم يكن التحقيق في الأمر حاسماً، لكنه جرى اكتشاف أن النادي كان قد عمل على توفير وظائف للاعبين (أي وظائف يسيرة أتاحت في الواقع للاعبين أن يلعبوا طوال الوقت)، إذ حصل نادي بريستون على دعم ٤٠ نادياً من شمال ووسط البلاد، وهددوا معاً بتشكيل اتحاد بريطاني لكرة القدم. وفي كانون الثاني عام ١٨٨٥ جرى إضفاء الشرعية على

الاحتراف، وبعد ذلك بثلاث سنين في عام ١٩٨٨، تأسس دوري كرة القدم. ومن بين أحد عشر فريقاً مؤسساً، كان ستةٌ من لانكشاير (بريستون نورث إند، بلاكيرن روفرز، بولتون واندرز، أكرينغتون، إيفرتون، بيرنلي)، وخمسةٌ من وسط البلاد (أستون فيلا، وولفر هامبتون واندرز، ديربي كاونتي، نوتس كاونتي، ستوك سيتي).

لماذا تطورت اللعبة بهذه السرعة في وسط البلاد وشمالها الصناعي؟ إحدى الإجابات المقنعة عن هذا السؤال هي أن اللعبة لم تحتفِ أبداً. وكما أشرنا سابقاً، بحسب الروايات التقليدية، كانت كرة القدم موجودة ما قبل المرحلة الصناعية، وقد اختفت كلعبة شعبية تحت ضغوط الثورة الصناعية. ومع ذلك، فقد تمسكت المدارس العامة باللعبة، وعملت على تحضرها وتقنينها، وقدمتها إلى العالم مع تأسيس اتحاد كرة القدم وكأس الاتحاد الإنكليزي لكرة القدم. ولكن يوجد احتمال آخر: لم تحتفِ اللعبة، لكنها، كما هو الحال في المدارس العامة، استمرت في التطور في البلدات الصناعية الجديدة والمدن. بعبارة أخرى، كانت نسخة المدرسة العامة مجرد نسخة واحدة، ولكنها نسخة تملك القدرة على فرض نفسها على المنظمة الرسمية للعبة وعلى كتابة تاريخ اللعبة. ولكن بجانب هذه النسخة كانت هنالك نسخة أخرى يمكن أن نسميها كرة قدم الطبقة العاملة. وإن وجود هذه النسخة الثانية سوف يساعد أيضاً في توضيح كيف كانت اللعبة التي جرى تقديمها وكأنها لعبة مدرسة عامة قادرة على التطور على هذا النحو السريع للغاية في وسط البلاد وشمالها الصناعي.

إن مقالاً نُشر عام ١٨٣٨ في جريدة بيلز لايف في لندن، في الوقت الذي يُفترض أن اللعبة كانت قد اختفت فيه كرياضة شعبية، يقدم دليلاً على وجود نسخة خاصة بالطبقة العاملة من هذه اللعبة:

ستقام مباراة كرة قدم على أرض ملعب الكريكيت في ليستر، يوم الجمعة العظيمة المقبلة، بين أحد عشر لاعباً (من عمال المطابع على نحو رئيس) من ديربي وعدد مماثل من ليستر. وسوف يتحدى الفائزون في المباراة عدداً مماثلاً من اللاعبين من أي مدينة في إنكلترا، مقابل جائزة مالية لا تتجاوز ٢٥ جنيهاً إسترلينياً (مقتبسة من وولتون و وولفين ١٩٨٨:٢٩٩).

كتب شاهد في تحقيق برلاني جرى عام ١٨٤٢، عن أحوال أطفال الطبقة العاملة في مناطق التعدين في شمال إنكلترا:

على الرغم من أن يومي عيد الميلاد والجمعة العظيمة كانا العطلتين الوحيدتين الثابتتين في منطقة التعدين في يوركشاير، فقد كان لدى الأطفال يوم عطلة واحد على الأقل في الأسبوع وجزء لا بأس به من الوقت في المساء. فيمكنهم استغلال ذلك لممارسة الرياضة في مناطق واسعة من القفار في الجوار، وشملت ألعابهم الكريكيت، ولعبة مضرب وكرة، وكرة القدم (مقتبسة من هارفي ٢٠٠٥:٥٩).

على الرغم من أن الأطفال الذين يعملون لساعات طوال في صناعة التعدين ثم يلعبون في القفار، لا يتبقى لديهم سوى القليل من الوقت

للاحتفال، إلا أن ذلك يقدم دليلاً على أن كرة القدم استمرت في الوجود خارج الجامعات والمدارس العامة. لذلك، ومع أن الطبقة الوسطى هي التي أسست اتحاد كرة القدم وكأس الاتحاد الإنكليزي لكرة القدم، إن التطور السريع للعبة منذ سبعينيات القرن التاسع عشر فصاعداً في الشمال الصناعي ووسط البلاد يشير إلى أن اللعبة الشعبية لم تختف؛ وبدلاً من ذلك، فقد تغيرت ببساطة بطرائق مشابهة تماماً لما حدث لها في المدارس العامة. ومرة أخرى، من المستحيل أن نفهم تماماً التاريخ المعقد لتطور اللعبة، وكيف جرت كتابة هذا التاريخ، من دون أن يشتمل ذلك على الدور المهم الذي لعبته الطبقة الاجتماعية، كجزء من عملية الشرح.

العمل الأيديولوجي للميرتوقراطية

ربما تكون الميرتوقراطية هي الكذبة الأكبر للتفاوت الطبقي. وكما يشير جو ليتلر (٢٠١٣؛ انظر أيضاً ليتلر ٢٠١٧)، إنها "آلية لخلق حالة عدم المساواة الاجتماعية والثقافية وإدامتها" (مادة قراءة ٥٣). فبدلاً من قبولها كشيء جيد واضح:

يجب أن نولي اهتماماً وثيقاً بالميرتوقراطية لأنها أصبحت وسيلة أيديولوجية رئيسية، تقوم بوساطتها البلوتوقراطية - أو حكومة النخبة الثرية - بإدامة نفسها من خلال الثقافة النيوليبرالية. وبعبارة أخرى، ليست مجرد مصادفة أن تتعايش الفكرة المشتركة التي نعيشها، أو ينبغي أن نعيشها، في العصر الميرتوقراطي مع حالة الافتقار الواضح إلى الحراك الاجتماعي واستمرار المصالح الاقتصادية الوراثية المكتسبة (المرجع نفسه).

يحدد ليتلر خمسة افتراضات تدعم الميرتوقراطية؛ الأول، هو أن "الذكاء" و"الموهبة" صفتان فطريتان. وبعبارة أخرى، هناك حجة مفادها أن التعليم لا يحدث فرقاً كبيراً في موهبتك وذكائك. ثم يرتبط هذا بافتراض ثانٍ، هو أن الذكاء والموهبة الطبيعية المجتمعين مع الجهد هو ما يلزم لتحقيق النجاح. وبناء على ذلك، فإن المجتمع الميرتوقراطي هو مجتمع مبني فقط نتيجة عدم المساواة في الموهبة الطبيعية والذكاء، وموجّه بالجهد. بالطبع، لن يصل جميع الأشخاص الموهوبين والأذكياء إلى القمة، ولكن يُنظر إلى هذا الأمر بأنه مقبول لأن النظام نظام تنافسي. لذا، إذا كنت في الأسفل، فذلك مردّه إما لأنك لا تملك الموهبة والذكاء الضروريين للنجاح، وإما لأنك لم تكن قادراً على المنافسة بما يكفي للفوز (للحصول على فائزين يجب أن يكون لدينا خاسرين). إن افتراضاً كهذا ينسجم تماماً مع الفكرة السائدة للرأسمالية القائلة إن المنافسة هي خير مطلق.

الافتراض الثالث، وربما هو الافتراض الرئيس، يأتي من الافتراضين السابقين ويدعمهما وهو: إن الفكرة التي مفادها أن الموهبة والذكاء، إضافة إلى الجهد، هي الأمور التي تُنتج الجدارة؛ هي فكرة تقول شيئاً أكثر أهمية من الناحية السياسية، ومفاده أن ظروف المولد والبنية الاجتماعية غير ذات صلة بالإنجاز الاجتماعي والاقتصادي. إن إحدى أكبر الأفكار الخاطئة في المجتمع الرأسمالي تقول: إن كل شخص لديه الحرية في تسلق سلم النجاح، وتضمن قابلية الانتقال الاجتماعي صعود الأفضل إلى القمة، وينتهي بنا الأمر إلى تسلسل هرمي نستحقه جميعاً. إن رفض فكرة أن الجدارة الفردية وحدها هي التي تحدد الوجهة الاجتماعية لا يعني إنكار وجود قابلية

الانتقال الاجتماعي. ولكن حتى قابلية الانتقال الموجودة غالباً ما يكون مبالغاً فيها إلى حد بعيد، وفي الغالب كوسيلة للدفاع عما هو في معظم الأحيان بنية طبقية قوية ومستقرة، تحدد في نهاية المطاف أين ينتهي بنا الأمر بغض النظر عن الموهبة والعمل الجاد. على سبيل المثال، أنا أستاذ من خلفية طبقة عاملة (كان والدي عاملاً في عمل لا يتطلب مهارة، وكانت والدتي عاملة تنظيف)، ما يشير إلى وجود قابلية الانتقال الاجتماعي، ولكن حقيقة أن الغالبية العظمى من الأساتذة لا تأتي من خلفية كهذه توضح أيضاً أن قابلية الانتقال الاجتماعي محدودة جداً في هذه الحالة. إذاً، حيثما يمكننا دائماً الإشارة إلى أمثلة عن قابلية الانتقال الاجتماعي، غالباً ما يكون أثرها في البنية الطبقية مبالغاً فيه. وإضافة إلى ذلك، إذا كان تركيزنا على الأعلى والأدنى، فإن قابلية الانتقال الاجتماعي محدودة جداً بالفعل (أي إن القليل يصعد من الأسفل، والقليل يسقط من الأعلى).

يتعلق الافتراض الرابع بما يُعد ك جدارة. باستقصاء هذا الأمر، يتضح بسرعة أن الجدارة هي نتيجة يحددها في غالب الأحيان ما يسمى بـ "السوق"، إذ تجذب فيه بعض المهن مكانة ومالاً أكثر. وقد أنتج هذا وضعاً يكسب فيه لاعب كرة القدم المحترف الذي يقدم تسلية أكثر بكثير مما تكسبه ممرضة أو طبيب ينقذ الأرواح. الافتراض النهائي هو أنه من الأفضل أن تكون في قمة المجتمع على أن تكون في أسفله. بينما قد تقول، حسناً، بالطبع هو كذلك، فإن المنطق وراء ذلك هو تقديم مصادقة على أنماط حياة الطبقة العليا وانحطاط مستوى حياة الطبقة العاملة.

إن الافتراضات الخمسة مجتمعة تعزز فكرة أننا نعيش في مجتمع ميرتوقراطي وتدعمها وتبررها. إذا كان المجتمع مجتمعاً ميرتوقراطياً، فهذا يعني أن الانقسامات والتفاوتات مبنية على الموهبة الطبيعية والذكاء والعمل الجاد، بدلاً من أن تكون مستمدة من البنية الطبقية وإنتاجها للتفاوتات الاقتصادية. وأن دور الدولة الميرتوقراطية هو إعادة إنتاج الظروف التي تمكن "الأفضل" من الصعود إلى القمة، وتُكشَف المشكلة في هذا الأمر عندما نفحص خلفية أولئك الذين يصلون إلى القمة، إذ إن ٧ في المئة فقط من سكان المملكة المتحدة يذهبون إلى المدارس المستقلة (أي المدارس المدفوعة الباهظة الرسوم) (٤)؛ ومع ذلك فإن ٧١ في المئة من كبار القضاة، و ٦٢ في المئة من كبار ضباط الجيش، و ٥٥ في المئة من الأمناء الدائمين في الخدمة المدنية، و ٥٣ في المئة من الدبلوماسيين، قد التحق بمدارس كهذه؟ (أكرد ٢٠١٦: ١٦). ويبدو أن هذا لا يكاد يوحي بأن موقعنا الطبقي هو نتيجة الجدارة الفردية وليس له علاقة تذكر بالبنى الموروثة من الامتياز وعدم المساواة. وبمجرد أن نبحث في هذه الإحصائيات، يبدو لنا أن موقع الطبقة أكثر أهمية بكثير من الموهبة والذكاء والعمل الجاد. وهذا الآن لا يعني أن البعض ممن هم في القمة ليس موهوباً وذكياً ويعمل بجهد، بل يعني فقط أن هذه الصفات الطبيعية المفترضة والجهد ليست وحدها التي أوصلته إلى القمة. أو بعبارة أخرى، لو كانت تلك الفكرة الخاطئة صحيحة لكانت تعني أن الطبقة العاملة تفتقر إلى الذكاء والموهبة ولا تعمل بجهد؛ لكن الأمر لا يتطلب الكثير من الخيال لإدراك أن الانقسام الطبقي وعدم المساواة قد

أخفياً، عن الاعتراف العلني، أفراد الطبقة العاملة الذين ربما قدموا إسهاماً كبيراً في الفنون أو العلوم أو السياسة على سبيل المثال. وكما قال إرنست بلوخ، إن "التاريخ متختم بالظروف غير المواتية، التي حالت دون أن تكون المواهب العظيمة مدركة لذاتها، ومن ثم حالت دون تطويرها" (١٩٩٥: ٤٦٠). أو كما عبر عن ذلك الشاعر توماس غراي، "نبتت الكثير من الأزهار لتورّد خدوداً غير مرئية / وتبدد حلاوتها في الهواء الصحراوي" (١٩٩٧).

في ظل الفكرة الخاطئة للميرتوقراطية يصبح الاختلاف الطبقي بنوياً تضعك فيه القدرات الطبيعية والعمل الجاد في القمة أو في المنتصف أو في الأسفل، والتفاوت الاجتماعي هو عرض من عوارض الافتقار إلى القدرات الطبيعية وفشل في العمل الجاد. وبعبارة أخرى، أنت تحصل على ما تستحقه في المجتمع الميرتوقراطي. ففي حين أن هذا قد يبدو منطقياً وعادلاً، وهذا في الغالب هو ما يراه أولئك الذين ولدوا في الطبقة السائدة، إلا أنه في الواقع ليس أكثر من مجرد ستار أيديولوجي لإخفاء الأسباب الحقيقية للانقسام الطبقي وعدم المساواة.

الهيئة العامة السورية للكتاب

هوامش

١. بالطبع، إن ما يُعدّ بأنه ضرورات هو متغير تاريخياً واجتماعياً.
٢. يمكن أن تكون المدارس العامة ذات العنوان المضلل باهظة التكلفة بالفعل. الرسوم في إيتون، وفي هارو، وفي وينشستر، على سبيل المثال، تزيد عن ٣٧٠٠٠ جنيه إسترليني في السنة. يبلغ متوسط الأجر السنوي في المملكة المتحدة نحو ٢٦٥٠٠ جنيه إسترليني. تخبرنا المقارنة بين الرقمين كثيراً عن العمل الأيديولوجي المطلوب لمفهوم الميرتوقراطية.

قراءات إضافية

ستوري، جون (محرر)، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة، هارلو: بيرسون إديوكيشن، ٢٠٠٩. إنه الكتاب المرافق للطبعة السابقة من هذا الكتاب. ومن المقرر نشر طبعة خامسة محدثة بالكامل وتحتوي على قراءات إضافية في عام ٢٠١٨. كما أن موقع الويب التفاعلي (www.routledge.com/cw/storey) متاح، ويحتوي على موارد مساعدة للطلاب ومسرد مصطلحات لكل فصل.

أتكينسون، ويل، الطبقة، كامبريدج: بوليتي، ٢٠١٥. وبغض النظر عن فهم الكتاب البسيط نوعاً ما للماركسية، فإنه مع ذلك مقدمة ممتازة للمناقشات بشأن الطبقة والصراع الطبقي.

بيريسي، أنيتا ونان، هيدر، الطبقة والثقافة البريطانية المعاصرة، باسينغستوك: بالغريف ماك ميلان، ٢٠١٦. وصف ممتاز للتشابك بين الطبقة والثقافة المعاصرة.

كلارك، جون، وآخرون، ثقافة الطبقة العاملة، مركز الدراسات الثقافية المعاصرة، مكتبة جامعة هاتشينسون: لندن، ١٩٧٩. مجموعة من المقالات المثيرة للاهتمام عن الطبقة من المنزل المؤسسي للدراسات الثقافية.

إدج، سارة، الأرشيف الاستثنائي لآرثر ج. مونبي: التصوير الفوتوغرافي والطبقة والنوع الاجتماعي في القرن التاسع عشر، لندن: آي. بي. توريس، ٢٠١٧. وصف رائع لتمثيل الطبقة في القرن التاسع عشر.

ليتلر، جو، ضد الميرتوقراطية، أينغدون: روتلج، ٢٠١٧. كتاب أساسي من غير ريب لفهم العمل الأيديولوجي الذي يؤديه مفهوم الميرتوقراطية.

مونت، سالي، الدراسات الثقافية والطبقة العاملة، لندن: كوتينوم، ٢٠٠٠. حجة واضحة للغاية لماذا يجب أن تعود الدراسات الثقافية إلى الطبقة كموضوع أساسي للدراسة.

سكغس، بيفرلي، تشكيلات الطبقة والنوع الاجتماعي، لندن: ساغ، ١٩٧٧. واحدة من أكثر المحاولات أهمية في الدراسات الثقافية لتقديم الطبقة كمفهوم توضيحي.

ستوري، جون (محرر)، صنع الثقافة الشعبية الإنكليزية، أينغدون: روتلج، ٢٠١٦. مجموعة ممتازة من المقالات التي تستخدم الطبقة كمفهوم توضيحي.

٨- النوع الاجتماعي والجنسانية

الحركات النسوية

"من أكثر التغيرات اللافتة للانتباه في حقل العلوم الإنسانية في ثمانينيات القرن العشرين هو ظهور النوع الاجتماعي كفتة للتحليل" (شوالتر، ١٩٩٠: ١). هذه هي الجملة الافتتاحية في مقدمة إيلين شوالتر لكتاب عن النوع الاجتماعي والدراسات الأدبية. وليس هنالك شك في أنه لم يكن من الممكن كتابة هذه الجملة لولا ظهور الحركة النسوية (الموجة الثانية) في أوائل سبعينيات القرن العشرين. فالحركة النسوية هي التي وضعت النوع الاجتماعي على جدول الأعمال الأكاديمي. ومع ذلك، فقد أثارت طبيعة جدول الأعمال جدلاً قوياً داخل الحركة النسوية نفسها - لدرجة أنه لم يعد ممكناً حقاً، لو كان ذلك ممكناً في أي وقت مضى، الحديث عن الحركة النسوية كجسم موحد ومتجانس من البحث والكتابة والنشاط؛ بل يجب على المرء فعلاً أن يتحدث عن حركات نسوية (بها في ذلك ما بعد الحركة النسوية).

يوجد على الأقل أربع حركات نسوية مختلفة: راديكالية، وماركسية، وليبرالية، وما تسميه سيلفيا والبي (١٩٩٠) نظرية الأنظمة المزدوجة. تستجيب كل حركة من هذه الحركات لاضطهاد النساء بطريقة مختلفة، وتطرح أسباباً مختلفة وحلولاً مختلفة. إذ تقول الناشطات في الحركات النسوية الراديكالية: إن اضطهاد النساء هو نتيجة النظام الأبوي، وهو نظام سيطرة يمتلك فيه الرجال كجماعة سلطة على النساء كجماعة. وفي التحليل

النسوي الماركسي، إن المصدر الأساسي للاضطهاد هو الرأسمالية، إذ يُنظر إلى سيادة الرجال على النساء بأنها نتيجة لسيادة رأس المال على العمل. أما الحركة النسوية الليبرالية، فتختلف عن الحركتين النسويتين الماركسية والراдикаلية في أنها لا تفترض نظاماً - أبوياً أو رأسمالياً - يحتم اضطهاد النساء. وبدلاً من ذلك، تميل هذه الحركة إلى رؤية المشكلة من منظور التحيز الذكوري ضد النساء، المتجسد في القانون أو المعبر عنه في استبعاد النساء من مجالات معينة في الحياة. وتمثل نظرية الأنظمة المزدوجة مزيجاً بين التحليل النسوي الماركسي والراдикаلي في الاعتقاد بأن اضطهاد النساء هو نتيجة ارتباط معقد بين النظام الأبوي والرأسمالية. ويوجد بالطبع وجهات نظر نسوية أخرى. وعلى سبيل المثال تسرد روزماري تونغ (١٩٩٢): الليبرالية، والماركسية، والراдикаلية، والتحليلية النفسية، والاشتراكية، والوجودية، وما بعد الحداثية.

إن الحركة النسوية، على غرار الماركسية (نوقشت في الفصل الرابع)، هي دائماً أكثر من مجرد مجموعة من النصوص والممارسات الأكاديمية. وهي أيضاً وربما على نحو أكثر جوهرية، حركة سياسية معنية باضطهاد النساء وطرائق ووسائل تمكينهن؛ ما تصفه بل هو كس (١٩٨٩) بأنه "إيجاد صوت":

إن ["إيجاد صوت"] كعبارة مجازية للتحويل الذاتي... كانت مناسبة على نحو خاص لمجموعات النساء اللواتي لم يكن لهن صوت عام على الإطلاق فيما مضى، النساء اللواتي يتحدثن ويكتبن أول مرة، بما في ذلك العديد من النساء الملونات. قد يبدو التركيز النسوي على إيجاد صوت مبتدلاً في بعض الأحيان... ومع ذلك، فإن الحصول على صوت بالنسبة

للنساء داخل الجماعات المضطهدة... هو عمل مقاومة. ويصبح الحديث وسيلة للانخراط في التحوّل الذاتي الفعال وطقساً من طقوس العبور على حد سواء، إذ ينتقل المرء من كونه مفعولاً به إلى كونه فاعلاً. إذ لا يمكننا أن نتحدث إلا عندما نكون فاعلين (١٢).

وبناء على ذلك، فالحركة النسوية ليست مجرد طريقة أخرى لقراءة النصوص. ومع ذلك، فقد أثبتت أنها طريقة مثمرة في القراءة على نحو لا يصدق. كما توضح شوالتر:

ثمة خداع بصري يمكن رؤيته إما على شكل كأس أو صورتين. تتأرجح الصور في توترها أمامنا، وتحل إحداها محل الأخرى على نحو متبدل وتحتزها إلى خلفية لا معنى لها. وعلى نحو مماثل، في أكثر النظريات الأدبية النسوية صفاء، يجري عرضنا مع تغيير جذري في رؤيتنا، ونطالب بأن نرى معنى فيما كان في السابق مكاناً فارغاً. وتنحسر الحبكة التقليدية، وتظهر حبكة أخرى، كانت محجوبة حتى الآن في خلفية مجهولة، على نحو بارز مثل بصمة الإبهام (مقتبس من مودليسكي، ١٩٨٢: ٢٥).

ما تدّعيه شوالتر بشأن النقد الأدبي النسوي يمكن الادعاء به على قدم المساواة بشأن العمل النسوي في الثقافة الشعبية. لقد كانت الثقافة الشعبية موضوعاً لقدر كبير من التحليل النسوي. وكما تشير ميشيل باريت (١٩٨٢): "إن السياسات الثقافية ذات أهمية بالغة للحركة النسوية لأنها تنطوي على صراعات حول المعنى" (٣٧؛ التأكيد الأصلي). وتثير لانا راكو (٢٠٠٩) النقطة نفسها تقريباً، "إن الناشطات في الحركة النسوية اللواتي

يقاربن الثقافة الشعبية ينطلقن من مواقف نظرية متنوعة تحمل معها تحليلاً اجتماعياً أعمق، وجدول أعمالٍ سياسياً" (١٩٥). وإضافة إلى ذلك، تلاحظ راکاو:

على الرغم من أن ناشطات الحركة النسوية المعاصرات قد اتخذن مقاربات متنوعة للثقافة الشعبية، إلا أنهن قد تقاسمن افتراضين رئيسين: الأول، هو أن النساء لديهن علاقة خاصة بالثقافة الشعبية تختلف عن علاقة الرجال بها؛ والثاني، هو أن فهم كيفية عمل الثقافة الشعبية لكل من النساء والثقافة الأبوية أمر مهم إذا أرادت النساء السيطرة على هوياتهن وتغيير الأساطير الاجتماعية والعلاقات الاجتماعية على حد سواء. ... تقول الناشطات في الحركة النسوية إن الثقافة الشعبية تؤدي دوراً في المجتمع الأبوي، وإن التحليل النظري لهذا الدور يستدعي مكانة رئيسة في المناقشات الجارية (١٨٦).

النساء في السينما

ناقشنا في الفصل الخامس رواية مولفي (١٩٧٥) المؤثرة للغاية عن المشاهدة الأثني؛ وتحليل مولفي مثير للإعجاب ويحدث أثراً ظاهراً في كل مكان، وعلى الرغم من حقيقة أنه مكتوب في مقال لا يتجاوز ثلاث عشرة صفحة، إلا أن تأثيره كان هائلاً.^(١) ومع ذلك، بعد الاعتراف بقوة المقال وتأثيره، يجب أيضاً ملاحظة أن "الحل" الذي قدمته مولفي أقل أهمية إلى حد ما من أهمية تحليلها لـ "المشكلة". فهي تدعو، كبديل عن السينما الشعبية، إلى سينما طليعية "تعدّ سينما راديكالية بالمعنيين السياسي والجمالي

على حد سواء، وتتحدى الافتراضات الأساسية للأفلام السائدة" (٧-٨). وبدأت بعض الناشطات في الحركة النسوية، بما في ذلك لورين غامان ومارغريت مارشمنت (١٩٨٨)، يشككن في "الصلاحية الشاملة" (٥) لحجة مولفي، ويتساءلن عما إذا كانت "نظرة التحديق دائماً ذكورية"، أو ما إذا كانت "مسيطرة فحسب" (المرجع نفسه)، وذلك من بين مجموعة من الطرائق المختلفة للرؤية، بما في ذلك نظرة التحديق الأنثوية. وإضافة إلى ذلك، يصر هذا البعض على القول:

لا يكفي رفض الثقافة الشعبية لأنها لا تخدم سوى الأنظمة المكتملة للرأسمالية والنظام الأبوي، وتنتشر "الوعي الزائف" إلى الجماهير الساذجة. فيمكن أن يُنظر إليها أيضاً بأنها موقع تُفند فيه المعاني ويمكن أن تُشوش فيه الأيديولوجيات السائدة (١).

فتلك الناشطات تدافع عن سياسات التدخل الثقافي: "لا يمكننا أن نحتمل نبذ الشعبي بوضع أنفسنا دائماً خارجه" (٢). إذ إنه من الثقافة الشعبية:

يحصل معظم الناس في مجتمعنا على ترفيههم ومعلوماتهم. ومن هنا تُعرض على النساء (والرجال) التعريفات السائدة للثقافة لأنفسهم. لذلك يبدو من المهم استكشاف إمكانات وشارك التدخل في الأشكال الشعبية من أجل إيجاد وسائل لجعل المعاني النسوية جزءاً من متعنا (١).

تثير كريستين غليدهيل (٢٠٠٩) نقطة مماثلة: فهي تدافع عن الدراسات الثقافية النسوية "التي تربط بين الأشكال الشعبية الساخرة عموماً وحالة استهلاكها في حياة جمهور القراء المكون اجتماعياً تاريخياً"

(٩٨). و"في هذا الصدد"، تلاحظ أن "التحليل النسوي لأفلام النساء والمسلسلات الاجتماعية بدأ في مواجهة المزيد من التحليل النفسي السينمائي السلبي... روايات المتفرجات الإناث، التي تقترح مواقف موطنّة، أو منفرة، أو ماسوشية لتحديد الهوية" (المرجع نفسه).

تقدم الدراسة التي أجرتها جاكى ستايسي (١٩٩٤) بعنوان تحديق النجم: هوليوود والمتفرجات الإناث رفضاً واضحاً للعالمية والحتمية النصية لكثير من أعمال التحليل النفسي على المتفرجات الإناث. يبدأ تحليلها مع الجمهور في السينما بدلاً من الجمهور الذي ينشئه النص. وتأخذها مقاربتها من تقاليد دراسات الأفلام (كما هو موضح في موقف مولفي) إلى الاهتمامات النظرية للدراسات الثقافية. ويوضح الجدول ١.٨ الاختلافات التي تميز النموذجين (٢٤).

الجدول ١.٨ الأفلام كغرض دراسي في دراسات الأفلام والدراسات الثقافية

دراسات الأفلام	الدراسات الثقافية
تحديد موقع جمهور المشاهدين	قراءات الجمهور
تحليل نصي	طرائق إثنوغرافية
معنى موجّه بالإنتاج	معنى موجّه بالاستهلاك
مشاهد منفعل	مشاهد فاعل
لاوعي	وعي
متشائم	متفائل

تستند دراسة ستايسي إلى تحليل الاستجابات التي تلقتها من مجموعة من النساء البريطانيات البيض، معظمهن تجاوز الستين من العمر، ومعظمهن

من الطبقة العاملة، اللواتي كن من هواة السينما في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين. وعلى أساس الرسائل والاستبانات المكتملة، نظمت تحليلها اعتماداً على ثلاثة أنواع من الخطابات المتولدة من الردود نفسها: التهريبية^(١)، والتماهي، والاستهلاكية.

إن التهريبية التي ذكرتها النساء كسبب للذهاب إلى السينما هي أحد أكثر الأسباب تكراراً. وسعيًا لتجنب ظلال المعاني الازدرائية للتهريبية، تستخدم ستايسي حجة ريتشارد داير (١٩٩٩) الممتازة للشعور الطوباوي لكثير من الترفيه الشعبي، لإنشاء بيان عن الإمكانيات الطوباوية لسينما هوليوود فيما يتعلق بالنساء البريطانيات في أربعينيات وخمسينيات القرن العشرين. ينشر داير مجموعة من الثنائيات الضدية لكشف العلاقة بين المشكلات الاجتماعية التي يعاني منها الجمهور والحلول النصية التي تنتهي في نصوص الترفيه الشعبي (الجدول ٢.٨).

وفق داير، يعد الشعور الطوباوي للترفيه خاصة للنص، وتتوسّع ستايسي في مناقشتها لتشمل السياق الاجتماعي الذي يجري فيه الحصول على الترفيه، إذ أوضحت الرسائل والاستبانات التي ملأها النساء لستايسي أن مُتَع السينما التي عبّرت عنها تلك النسوة كانت دائماً متعاً أكثر من المتع البصرية والسمعية للنص السينمائي - فقد تضمنت طقوس حضور عرض

(١) التهريبية (Escapism) هو مصطلح يستخدم للدلالة على الهروب من الواقع إلى عالم الخيال. المترجم

الفيلم السينمائي، والخبرة المشاركة والمجتمع المحلي المتخيل للجمهور، والراحة والرفاهية النسبية لدور السينما. لم يكن الأمر أبداً مسألة استمتاع بسحر هوليوود فحسب. وكما توضح ستايسي (١٩٩٤):

يوفر الحيز المادي للسينما حيزاً انتقالياً بين الحياة اليومية خارجها، والعالم الخيالي لفيلم هوليوود الذي على وشك أن يُعرض. ويسهّل تصميم السينما وديكورها العمليات التهربية التي تستمتع بها هؤلاء المتفرجات. وعلى هذا النحو، كانت دور السينما بمثابة قصور الأحلام؛ ليس فقط لأنها تشتمل على عرض أفلام هوليوود السينمائية الخيالية، ولكن أيضاً بسبب تصميمها وديكورها الذي يوفر حيزاً مؤثراً ومبهجاً مناسباً للاستهلاك الثقافي لأفلام هوليوود (٩٩).

الجدول ٢.٨ النصوص الشعبية والحلول الطوباوية

الحلول النصية

المشكلات الاجتماعية

الوفرة

الندرة

الطاقة

الإنهاك

حدّة المشاعر

الكآبة

الشفافية

التلاعب

الوحدة المجتمعية^(١)

التشظي

والتهربية دائماً هي حدث ذو اتجاهين محدّد تاريخياً. لذلك، لم تكن نساء ستايسي يهربن فقط إلى رفاهية دور السينما وسحر أفلام هوليوود، بل كن يهربن أيضاً من مصاعب وقيود زمن الحرب وما بعد الحرب في بريطانيا. إن هذا المزيج من سحر هوليوود، الرفاهية النسبية للجزء الداخلي من دور السينما، المختبرة في سياق الحرب وعاقبتها من عوز وتضحية، هو الذي يولد "المعاني المتعددة الطبقات للتهربية" (٩٧).

الفئة الثانية من تحليل ستايسي هي التماهي. تدرك ستايسي كيف أنه غالباً ما يعمل في نقد التحليل النفسي للإشارة إلى الطريقة التي تقال بها نصوص الأفلام لتضع المتفرجات في موضع ملائم لمصالح النظام الأبوي. ووفق هذه الحجة، فإن التماهي هو الوسيلة التي تتواطأ بها النساء وتصبحن مشاركات في قمعهن. ومع ذلك، نتيجة تحويل التركيز من المتفرجة الموجودة في نص الفيلم إلى المتفرجة الموجودة فعلياً في دار السينما، تزعم ستايسي أن التماهي يمكن أن يظهر في كثير من الأحيان مؤدياً دوراً مختلفاً تماماً. تلفت المستجيبات لها الانتباه باستمرار إلى الطريقة التي يمكن أن يولد بها النجوم فانتازيا القوة والتحكم والثقة بالنفس، والفانتازيا التي يمكن أن تثري أنشطة الحياة اليومية.

والفئة الثالثة من تحليلها هي الاستهلاكية. ومرة أخرى، ترفض ستايسي الموقف الأحادي إلى حد ما، الذي يصور الاستهلاك متشابكاً في علاقة، ناجحة دائماً، من السيادة والاستغلال والتحكم (انظر ستوري ٢٠١٧). وهي تصر بدلاً من ذلك على أن "الاستهلاك هو موقع للمعاني

المتفاوض عليها من المقاومة والاستيلاء، إضافة إلى الإخضاع والاستغلال" (١٨٧). وهي تدّعي أن كثيراً من الأعمال في دراسات الأفلام يميل إلى أن يكون موجّهاً بالإنتاج، مثبتاً نظريته النقدية على "الطرائق التي تنتج بها صناعة الأفلام مشاهدي السينما كمستهلكين للفيلم وللمنتجات [المرتبطة] من الصناعات الأخرى على حد سواء" (١٨٨). إن تحليلاً كهذا لا يستطيع أبداً أن يطرح نظرياً (ناهيك عن المناقشة بتفصيل عملي) كيف يستخدم الجمهور السلع التي يستهلكها فعلياً ويصنع معاني منها. وهي ترى أن روايات النساء تكشف عن علاقة أكثر تناقضاً بين الجمهور وما يستهلكه. فعلى سبيل المثال، هي تسلط الضوء على الطرائق التي يجري بها "تذكّر المثل الأنثوية الأمريكية على نحو واضح بأنها تتجاوز للأوثوثة البريطانية المقيدة، وتالياً تُستخدم كاستراتيجيات للمقاومة" (١٩٨)، ويكشف العديد من الرسائل والاستبانات المكتملة مدى تمثيل نجمات هوليوود للأوثوثة البديلة، المثيرة والمخالفة. بهذه الطريقة، يمكن استخدام نجمات هوليوود والسلع المرتبطة بهن، كوسيلة للتفاوض مع ما كان يُنظر إليه بأنه أوثوثة بريطانية مقيدة اجتماعياً من جهة، وتوسيع حدودها من جهة أخرى. وهي حريصة على عدم الجدال بأن هؤلاء النساء كانت لديهن الحرية في أن يبينن، عن طريق الاستهلاك، هويات أنثوية جديدة تماماً. وبالمثل، فإنها لا تنكر أن أشكالاً استهلاكية كهذه قد تقود إلى نظرة النظام الأبوي. إن مفتاح موقفها هو مسألة التجاوز. وقد يتج عن تحول الصورة الذاتية الناجمة عن استهلاك نجوم هوليوود والسلع الأخرى المرتبطة؛ هوياتٍ وممارسات تتجاوز

احتياجات ثقافة النظام الأبوي. وهي تدعي أنه، من قبيل المفارقة، في حين أن استهلاك السلع في نظر المتفرجات، في الفترة من منتصف خمسينيات القرن العشرين إلى أواخرها في بريطانيا، يتعلق بتقديم المرء نفسه ككائن مرغوب فيه، فإنه يوفر أيضاً هروباً مما يُنظر إليه بأنه عمل شاق في الحياة العائلية والأمومة، ذلك العمل الذي أصبح على نحو متزايد يحدد الأنوثة في ذلك الوقت. وهكذا، قد يدل الاستهلاك على تأكيد الذات في مقابل التضحية بالنفس المرتبطة بالزواج والأمومة في بريطانيا خمسينيات القرن العشرين (٢٣٨).

يمثل عمل ستايسي نوعاً من التويخ للمزاعم العالمية لكثير من التحليل النفسي السينمائي. فعن طريق دراسة الجمهور، "قد يُنظر إلى المتفرجات بأنهن عملية تفاوض على المعاني السائدة لسينما هوليوود، بدلاً من كون السينما تحدد موضعاً سلبياً لهن" (١٢). ومن هذا المنظور تبدأ قوة النظام الأبوي في هوليوود تبدو أقل توحداً، وأقل حُمة، ونجاحها الأيديولوجي غير مضمون على الإطلاق.

قراءة الروايات الرومانسية

في كتاب حب مفرط، تدّعي تانيا مودليسكي (١٩٨٢) أن النساء اللواتي يكتبن عن "الروايات الأنثوية" يملن إلى تبني أحد المواقف الثلاثة المحتملة: "الرفض؛ أو العداة - الذي يميل لسوء الحظ إلى استهداف قراء الروايات؛ أو، في غالب الأحيان، نوع من السخرية" (١٤). وهي تعلن، في

مقابل ذلك، لقد "حان الوقت لبدء قراءة نسوية لقراءة النساء" (٣٤). وترى أن ما تسميه "فانتازيا منتجّة على نطاق واسع لأجل النساء" (بها في ذلك الرواية الرومانسية) "تتحدث عن مشكلات وتوترات حقيقية جداً في حياة النساء" (١٤). وعلى الرغم من ذلك، فإنها تقرّ بأن الطريقة التي تحل بها هذه الرواياتُ المشكلاتِ والتوتراتِ نادراً ما "ترضي الناشطات في الحركة النسوية المعاصرة؛ وأنها بعيدة جداً عن ذلك" (٢٥). ومع ذلك، فإن قارئ الفانتازيا والقارئة النسوية لديهما شيء مشترك هو عدم الرضا عن حياة النساء. وعلى سبيل المثال، فهي تدعي مشيرة إلى الروايات الرومانسية (روايات هارليكوين) أن 'ما قاله ماركس [ماركس وإنجلز، ١٩٥٧] عن المعاناة الدينية ينطبق أيضاً على "المعاناة الرومانسية": إنها "في الوقت نفسه تعبير عن معاناة حقيقية واحتجاج على معاناة حقيقية" (٤٧).

لا تدين مودليسكي الروايات أو النساء اللواتي يقرأنها، وبدلاً من ذلك، تدين "الظروف التي جعلتها ضرورية"، وقد خلصت إلى أن "التناقضات في حياة النساء هي المسؤولة عن وجود روايات هارليكوين أكثر من كون روايات هارليكوين مسؤولة عن وجود التناقضات" (٥٧). وبذلك انسأقت نحو القوة الكاملة لقراءة أحادية الجانب لموقف ماركس من الدين، ثم تراجعته عن ذلك، الأمر الذي سببها، على الرغم من اعتراضاتها على ذلك، قريبة جداً إلى موقف الثقافة الجماهيرية من الثقافة الشعبية بأنها ثقافة مخدّرة. ومع ذلك، هي تلاحظ كيف "يقطع الطلاب

أحياناً حصص الدراسات النسائية لمعرفة ما الذي يجري في مسلسلهم الاجتماعي المفضل. وعندما يحدث هذا، يكون الوقت قد حان لكي نتوقف عن معارضة المسلسلات الاجتماعية والبدء في دمجها، ودمج الفانتازيا الأخرى المنتجة على نطاق واسع، في دراستنا للنساء " (١١٣-١٤).

يتناول كتاب رغبة الأنثى بقلم روزاليند كاوارد (١٩٨٤) متعة النساء في الثقافة الشعبية. ويستكشف الكتاب الموضة، والقصص الرومانسية، وموسيقا البوب، والأبراج، والمسلسلات الاجتماعية، والطعام، والطبخ، ومجلات النساء، والنصوص والممارسات الأخرى التي تحيط بالنساء في دائرة لا نهاية لها من المتعة والشعور بالذنب: "الشعور بالذنب - إنه اختصاصنا" (١٤). لا تقارب كاوارد المادة كـ "دخيل... غريب عن [المتعة] والشعور بالذنب. إن المتع التي أصفها غالباً ما تكون متعي الخاصة... أنا لا أقارب هذه الأشياء كناقد بعيد ولكن كشخص أفحص نفسي، وأفحص حياتي تحت المجهر" (المرجع نفسه). يتناقض موقفها على نحو ملحوظ مع موقف تقاليد "الثقافة والحضارة" أو منظور مدرسة فرانكفورت على سبيل المثال. لا يجري ازدياء الثقافة الشعبية من ارتفاع مهيب وكأنها ثقافة الآخرين المخيبة للآمال، بل القابلة للتنبؤ بها. هذا خطاب عن ثقافتنا نحن. وإضافة إلى ذلك، هي ترفض أن ترى ممارسات الثقافة الشعبية (خطاب "رغبة الأنثى") ومزاعمها "كفرض قسري للقوالب النمطية الخاطئة والمقيدة" (١٦).

بدلاً من ذلك، إنني أستكشف الرغبة التي تفترضها هذه المزاعم؛ الرغبة التي تمس النساء الناشطات في الحركة النسوية وغير الناشطات على

حد سواء. ولكنني لا أعامل رغبة الأنثى على أنها شيء غير قابل للتغيير، وناشئ عن حالة الأنثى. إني أرى تمثيلات المتعة والرغبة لدى الإناث بأنها منتجة للمواقف النسوية وداعمة لها. وإن هذه المواقف التي سيكون من السهل التخلص منها، ليست أدواراً بعيدة مفروضة علينا من الخارج، ولا هي من السمات الأساسية للأنوثة. إذ يجري إنتاج المواقف الأنثوية كاستجابات للمتعة المقدمة لنا؛ وتتشكل ذاتيتنا وهويتنا في تعريفات الرغبة التي تحيط بنا. هذه هي التجارب التي تجعل من التغيير مهمة صعبة ومرهقة، لأن الرغبة الأنثوية تغريها باستمرار الخطابات التي تعزز امتياز الذكور (المرجع نفسه).

إن اهتمام كاوارد بالرواية الرومانسية مستوحى جزئياً من الواقع المثير للفضول وهو أنه "إبان العقد الماضي [سبعينيات القرن العشرين]، كان صعود الحركة النسوية موازياً تماماً تقريباً للنمو السريع في شعبية الرواية الخيالية الرومانسية" (١٩٠)(٣). وهي تعتقد بشئيين فيما يتعلق بالروايات الرومانسية: أولاً، "لا يزال يتعين عليها تلبية بعض الاحتياجات المحددة للغاية"؛ وثانياً، إنها تقدم دليلاً على "فانتازيا قوية وشائعة جداً" وتسهم فيها (المرجع نفسه). وتدعي أن الفانتازيا الموجودة في الرواية الرومانسية هي "ما قبل المراهقة، قريبة جداً مما قبل الوعي" (١٩١-٢). وتعتقد أنها "نكوصية" من ناحيتين رئيسيتين؛ فمن ناحية، تعشق قوة الذكر بأشكال تذكرنا بالعلاقة المبكرة جداً بين الطفل والأب، في حين من ناحية أخرى، إنها نكوصية بسبب الموقف المتخذ تجاه الرغبة الجنسية الأنثوية - سلبية ومن

دون شعور بالذنب، إذ إن المسؤولية عن الرغبة الجنسية تقع على الذكور. وبعبارة أخرى، إن الرغبة الجنسية شيء لدى الرجال وتستجيب له النساء فقط. باختصار، تعيد الرواية الرومانسية تجربة الفتاة للدراما الأوديوية؛ إلا أنه هذه المرة لا يهتمها بالعجز الأنثوي؛ فهذه المرة تتزوج من الأب وتحل محل الأم. لذلك هناك مسار من التبعية إلى موقع القوة (في الموقع الرمزي للأم). ولكن، كما تشير كاوارد:

إن الرواية الرومانسية شعبية بكل تأكيد لأنها... تعيد عالم الطفولة من العلاقات الجنسية وتضع حداً للانتقادات الدائرة حول عدم كفاية الرجال، أو اختناق الأسرة، أو الأضرار التي تنجم عن سلطة النظام الأبوي. ومع ذلك، تحاول في الوقت نفسه العمل على تجنب الشعور بالذنب والخوف اللذين قد يأتیان من عالم الطفولة. وتُحدّد الجنسانية على نحو حازم بأنها مسؤولية الأب، ويجري التغلب على الخوف من الاختناق لأن المرأة تحقق نوعاً من القوة في الرواية الرومانسية. إذ تعدّ الرواية الرومانسية بعالم آمن، وتعد بأنه سيكون هناك أمان مع التبعية، وأنه سيكون هناك قوة مع الخضوع (١٩٦).

تبدأ جانيس رادوي (١٩٨٧) دراستها عن قراءة الروايات الرومانسية بملاحظة أن الشعبية المتزايدة لهذا النوع الأدبي يمكن تفسيرها جزئياً عن طريق "التغيرات المهمة في إنتاج الكتب وتوزيعها، وفي تقنيات الإعلان والتسويق" (١٣). ومع اتخاذ مواقف متعارضة مع التفسيرات السابقة، تشير رادوي إلى أن النجاح المتزايد للقصص الرومانسية قد يكون

له علاقة كبيرة بتقنيات الناشرين المتطورة في البيع، والتي تجعل الروايات الرومانسية مرئية ومتاحة على نحو أكثر، كما هو الحال عند وجود أي فكرة بسيطة عن الحاجة المتزايدة للنساء إلى الفانتازيا الرومانسية.

تستند دراسة رادوي إلى بحث أجرته في "سميثون"، شمل مجموعة من اثنتين وأربعين امرأة قارئة للروايات الرومانسية (معظمهن متزوج ولديه أطفال) وجميعهن كنّ زبائن دائمت لمتجر بيع الكتب حيث تعمل "دوروثي إيفانز"، وسمعتها في الواقع، هي التي جذبت رادوي إلى سميثون. وانطلاقاً من حماسها لهذا النوع الأدبي، راحت دوروثي تنشر رسالة إخبارية بعنوان ("مذكرات دوروثي عن قراءة الروايات الرومانسية") فقد صنفت الروايات الرومانسية بحسب قيمتها الرومانسية. وقد أنشأت الرسالة الإخبارية ونصائح دوروثي العامة للزبائن، ما يرقى إلى كونه مجتمعاً محلياً رمزياً صغيراً؛ ولكنه مهم لقارئات الروايات الرومانسية. وهذا المجتمع المحلي الرمزي هو محور بحث رادوي. إذ كانت مواد البحث تُجمع بفضل الاستبانات الفردية، والمناقشات الجماعية المفتوحة، والمقابلات الشخصية، وبعض المناقشات غير الرسمية؛ وكانت تُجمع أيضاً عبر مراقبة التفاعلات بين دوروثي وزبائنها الدائمات في المكتبة. واستكملت رادوي هذا بقراءة العناوين التي لفتت انتباهها إليها نساء سميثون.

إن تأثير الرسالة الإخبارية التي كانت تنشرها دوروثي في أنماط الشراء للقارئات، نبّه رادوي إلى عدم كفاية المنهجية التي تحاول استخلاص استنتاجات حول النوع الأدبي من عينة من العناوين السائدة. لقد اكتشفت

أنه من أجل فهم الأهمية الثقافية لقراءة الروايات الرومانسية، من الضروري الانتباه إلى التمييز الشعبي، إلى عملية الاختيار والرفض التي تجذب بعض العناوين مُرضية وبعضها الآخر غير مرضٍ. وتعرفت أيضاً إلى المدى الفعلي لقراءة الروايات الرومانسية، إذ إن غالبية النساء اللواتي قابلتهن كن يقرأن كل يوم، ويقضين ما بين إحدى عشرة إلى خمس عشرة ساعة أسبوعياً في قراءة الروايات الرومانسية. وقد أبلغها ربع النساء على الأقل أنه يفضل قراءة الرواية الرومانسية من بدايتها إلى نهايتها في جلسة واحدة، ما لم تمنعه عن ذلك المتطلبات المنزلية والعائلية. ويتفاوت الاستهلاك من كتاب واحد إلى خمسة عشر كتاباً في الأسبوع. وقد ادعت أربع نساء، في الواقع، أنهن يقرأن ما بين خمس عشرة وخمس وعشرين رواية رومانسية في الأسبوع (٤).

إن الرواية الرومانسية المثالية، وفق نساء سميثون، هي تلك التي تحاط فيها المرأة الذكية والمستقلة ذات المزاج الجيد بعد كثير من الشك وعدم الثقة وبعض القسوة والعنف؛ بحب رجل يتحول في أثناء علاقتها من شخص أمي عاطفياً إلى شخص يمكنه العناية بها ورعايتها بطرائق لا تُتوقع تقليدياً إلا من امرأة إلى رجل. كما توضح رادوي "إن الفانتازيا الرومانسية... ليست فانتازيا حول اكتشاف شريك العمر الممتع على نحو استثنائي، بل هي رغبة طقسية في أن تكون [المرأة] موضع عناية وحب، وأن تُقدَّر بطريقة معينة" (٨٣). إنها فانتازيا حول المعاملة بالمثل؛ الرغبة في الاعتقاد بأن الرجال يمكن أن يمنحوا النساء الرعاية والاهتمام اللذين

يُتوقع من النساء أن يمنحاهما بانتظام إلى الرجال. لكن الفانتازيا الرومانسية تقدم أكثر من ذلك؛ إنها تعيد إلى الذهن وقتاً كانت فيه القارئة في الواقع تتلقى رعاية "أمومية" شديدة.

تدعي رادوي، بالاعتماد على عمل نانسي شودورو (١٩٧٨)، أن الفانتازيا الرومانسية هي شكل من أشكال النكوص التي تُثقل فيها القارئة على نحو تخيلي وعاطفي إلى وقت "كانت فيه مركز الاهتمام والرعاية على نحو كامل" (رادوي، ١٩٨٧: ٨٤). وعلى الرغم من ذلك، بخلاف النكوص المتمحور حول الأب كما أوجت كاورد، يركز هذا النكوص على صورة الأم. لذا فإن قراءة الروايات الرومانسية هي وسيلة يمكن من خلالها للنساء على نحو بديلي - بوساطة علاقة البطل والبطلة - أن يجتبرن المساعدة العاطفية التي يتوقع منهن أن يوفرنها للآخرين دون تحقيق مبادلة بالمثل ملائمة لهن في حياتهن اليومية.

وهي أيضاً تأخذ من شودورو مفهوم الذات الأنثوية كذات في العلاقة مع الآخرين، والذات الذكرية كذات مستقلة وحررة. وتقول شودورو إن هذا ينتج عن العلاقات المختلفة التي تربط الفتيات والفتيان مع أمهاتهم. وترى رادوي وجود ارتباط بين الأحداث النفسية التي وصفتها شودورو والنمط السردى للروايات الرومانسية المثالية: في الرحلة من الهوية في مرحلة العمل القصصي التي تتضارب فيها العوامل المتعارضة إلى الهوية المستعادة، "تُرسخ البطلة بنجاح بحلول نهاية الرواية المثالية... الذات

الأنثوية المألوفة الآن، الذات في علاقة" (١٣٩). تأخذ رادوي أيضاً من شودورو الاعتقاد بأن النساء يخرجن من عقدة أوديب بـ "بنية نفسية ثلاثية سليمة"، ما يعني أنهن "لا يحتجن فقط للتواصل مع فرد من الجنس الآخر، بل ما يزلن أيضاً يتطلبن علاقة عاطفية قوية مع شخص يكون على نحو تبادلي عطوفاً وحامياً بأسلوب أمومي" (١٤٠). ومن أجل تجربة هذا النكوص نحو الإشباع العاطفي الأمومي، يكون لدى المرأة ثلاثة خيارات: السحاق، أو إقامة علاقة مع رجل، أو السعي لتحقيق ذلك بوسائل أخرى. إن طبيعة ثقافتنا المبغضة بشدة للمثلية تحدّ من الخيار الأول؛ والطبيعة الذكورية تحدّ من الثاني؛ وقد تكون قراءة الروايات الرومانسية مثلاً على الثالث. وتُشير رادوي إلى أن الفانتازيا التي تولد الرومانسية تنبع من رغبة المرء الأوديبيّة في أن يحب، وأن يكون محبوباً من فرد من الجنس الآخر، ومن الرغبة ما قبل الأوديبيّة المتواصلة التي هي جزء من صورة الكائن الداخلي للمرأة؛ والرغبة في استعادة حب الأم وكل ما ينطوي عليه من المتعة الجنسية، والإكمال التكافلي، وتأكيد الهوية (١٤٦). وبذلك توفر الرواية الرومانسية المثالية رضاً ثلاثياً مثالياً: "حماية أبوية، وعناية أمومية، وحباً عاطفياً من شخص بالغ" (١٤٩).

والرواية الرومانسية الفاشلة غير قادرة على توفير هذا الرضا لأنها عنيفة للغاية من جهة، وتنتهي على نحو حزين، أو تنتهي نهاية سعيدة غير مقنعة من جهة أخرى. وهذا يسلط الضوء على اثنين من المخاوف البنيوية

في الروايات الرومانسية كافة. الأول، هو الخوف من العنف الذكوري، ويجري احتواؤه في الرواية الرومانسية المثالية، عبر إظهاره بأنه ليس الشيء المخيف الذي يبدو عليه، كإظهاره وهماً أو غير خطر. القلق الثاني، هو "الخوف من الميول الجنسية الأنثوية المثارة وأثرها في الرجال" (١٦٩). ففي الروايات الرومانسية الفاشلة، لا تقتصر الميول الجنسية الأنثوية على علاقة حب دائمة؛ ولا تجري السيطرة على العنف الذكوري على نحو مقنع. ويجد هذان القلقان معاً، شكلاً وتعبيراً عنها في العقوبة العنيفة التي تُنزل بالنساء اللواتي يُنظر إليهن بأنهن ذوات ميول جنسية غير شرعية. وباختصار، تبدو الروايات الرومانسية الفاشلة غير قادرة على إنتاج تجربة قراءة يتحقق فيها الإشباع العاطفي عبر المشاركة البديلية لرحلة البطلة من أزمة الهوية إلى الهوية المستعادة في أحضان الذكر الراعي. ويُحدّد نوع العلاقة التي يمكن للقارئة أن تقيمها مع البطلة في نهاية المطاف ما إذا كانت الرواية الرومانسية جيدة أو سيئة.

إذا كانت أحداث قصة البطلة تثير مشاعر شديدة للغاية كالغضب على الرجال، أو الخوف من الاغتصاب والعنف، أو القلق بشأن الميول الجنسية الأنثوية، أو القلق بشأن الحاجة للعيش مع رجل غير مثير، فسوف تُبذ هذه الرواية الرومانسية بعدها فاشلة أو يُحكم عليها بأنها رديئة جداً. أما إذا كانت هذه الأحداث، من ناحية أخرى، تمنح مشاعر إثارة ورضا واطمئنان وثقة بالنفس وفخر وقوة، فلا تهم ماهية الأحداث المستخدمة أو كيفية تنظيمها. ففي النهاية، إن أكثر ما يهم هو شعور القارئة بأنها قد أصبحت في مكان آخر وامرأة أخرى. ويجب أن تغلق القارئة ذلك الكتاب

مطمئنة إلى أن الرجال والزواج يعينان أشياء جيدة بالفعل للنساء، وعليها أيضاً أن تعود إلى كامل واجباتها اليومية، وهي متجددة عاطفياً ومفعمة بالحياة، وتشعر بالثقة في قيمتها ومقتنعة بقدرتها وقوتها في التعامل مع المشكلات التي تعرف أن عليها مجابهتها (١٨٤).

إن نساء سميثون، بهذه الطريقة، "يستعدن جزئياً شكل النظام الأبوي للرومانسية لاستخدامهن الخاص" (المرجع نفسه). وإن "الفوائد النفسية" الرئيسة لقراءة الروايات الرومانسية مستمدة من "التكرار الطقسي لأسطورة ثقافية واحدة غير قابلة للتغيير" (١٩٨، ١٩٩). ويوجد ٦٠ في المئة من قارئات سميثون أنه من الضروري أحياناً قراءة النهاية أولاً، للتأكد من أن تجربة الرواية لن تتعارض مع الرضا الذي تحققه الأسطورة الأساسية، وهذه النسبة تشير بقوة إلى أن الأسطورة الأساسية للرجل الراعي هي في نهاية المطاف الأهم في تجربة نساء سميثون في قراءة الروايات الرومانسية.

بعد سلسلة من تعليقات نساء سميثون، اضطرت رادوي إلى الاستنتاج أنه إذا كانت ترغب حقاً في فهم وجهة نظرهن حول قراءة الروايات الرومانسية، فيجب عليها التخلي عن انشغالها بالنص، والاهتمام أيضاً في فعل قراءة الروايات الرومانسية نفسه. وقد اتضح في المحادثات أنه عندما استخدمت النساء مصطلح "التهريية" لوصف المتع في قراءة الروايات الرومانسية، كان المصطلح يعمل بمعنى مزدوج ولكنه ذو صلة. فكما رأينا، يمكن استخدام المصطلح لوصف عملية التماهي بين القارئة وعلاقة البطلة / البطل. ولكن أصبح من الواضح أن المصطلح قد استخدم

أيضاً "حرفياً لوصف فعل إنكار الحاضر، الذي يعتقدن أنهن ينجزنه في كل مرة يبدأن فيها قراءة كتاب وينجذبن إلى قصته" (٩٠). وكشفت دورثي لـ رادوي أن فعل قراءة النساء بالذات غالباً ما يجده الرجال تهديداً، إذ يُنظر إلى قراءة النساء بأنها وقت مستقطع من المتطلبات العائلية والواجبات المنزلية. ويصف العديد من نساء سميثتون قراءة الروايات الرومانسية بأنها "هدية خاصة" يقدمنها لأنفسهن. ولتفسير ذلك، تستشهد رادوي بوجهة نظر شودورو حول العائلة في النظام الأبوي بأنها تلك العائلة التي "يوجد فيها عدم تناسق أساسي في إعادة الإنتاج اليومي... إذ يُعاد إنتاج الرجال اجتماعياً ونفسياً عن طريق النساء، ولكن النساء يعاد إنتاجهن (أو لا يُعاد) إلى حد بعيد بأنفسهن" (٩١، ٩٤). ولذلك، تعد قراءة الروايات الرومانسية إسهاماً صغيراً ولكنه مهم في إعادة الإنتاج العاطفي لنساء سميثتون: "إنكار مؤقت ولكنه فعلي للمطالب التي تعترف بها النساء كجزء لا يتجزأ من أدوارهن كزوجات وأمّهات راعيات" (٩٧). وكما تشير رادوي، "على الرغم من أن هذه التجربة بديلية، إلا أن المتعة التي تثيرها متعة حقيقية" (١٠٠).

أعتقد أنه من المنطقي أن نستنتج أن نساء سميثتون يقدّرن قراءة الروايات الرومانسية لأن التجربة في حد ذاتها تختلف عن الحياة العادية. لا يقتصر الأمر على أنها تمنح استرخاءً من التوتر الناجم عن المشكلات والمسؤوليات اليومية، ولكنها تخلق وقتاً أو فسحة يمكن للمرأة أن تكون فيها بمفردها تماماً، منشغلة باحتياجاتها الشخصية ورغباتها ومتعتها. وهي

أيضاً وسيلة للانتقال أو الهروب إلى ما هو غير اعتيادي، أو، مرة أخرى، إلى ما هو مختلف (٦١).

الاستنتاج الذي توصل إليه أخيراً كتاب قراءة الروايات الرومانسية هو أنه من الصعوبة بمكان في الوقت الحاضر استخلاص استنتاجات مطلقة حول الأهمية الثقافية لقراءة الروايات الرومانسية، إذ ينتج عن التركيز على فعل القراءة أو التركيز على الفانتازيا السردية للنصوص إجابات مختلفة ومتناقضة. فيشير التركيز على الأول إلى أن "قراءة الروايات الرومانسية معارضة لأنها تتيح للنساء أن يرفضن مؤقتاً دورهن الاجتماعي الذي يتسبب في نكران الذات" (٢١٠). ويشير التركيز على الثاني إلى أن "البنية السردية للروايات الرومانسية يجسد خلاصة بسيطة وتوصية بالنظام الأبوي والممارسات الاجتماعية والأيدولوجيات المكونة له" (المرجع نفسه). وهذا هو الاختلاف، "بين معنى الفعل ومعنى النص كقراءة" (المرجع نفسه)، الذي يجب أن يجري التركيز عليه بشدة إذا أردنا أن نفهم الأهمية الثقافية الكاملة لقراءة الروايات الرومانسية.

إن رادوي واضحة في شيء واحد؛ هو أن النساء لا يقرأن الروايات الرومانسية انطلاقاً من الإحساس بالرضا عن النظام الأبوي؛ فقراءة الرواية الرومانسية تحتوي على عنصر من الاحتجاج الطوباوي، التوق إلى عالم أفضل. ولكن في مقابل هذا، يبدو أن البنية السردية للرواية الرومانسية توحي بأن العنف الذكوري واللامبالاة هما في الواقع تعبيران عن حب ينتظر المرأة المناسبة لتفك شيفرته وتجعله واضحاً على نحو جميل. وهذا

يوحي بأن النظام الأبوي يمثل مشكلة فقط إلى أن تتعلم النساء كيفية قراءته بشكل صحيح. ترفض رادوي تجاهل هذه التعقيدات والتناقضات أو التظاهر بحلها، والأمر الوحيد الذي لا ريب فيه عندها؛ هو أنه من السابق لأوانه معرفة ما إذا كان يمكن الاستشهاد بقراءة الروايات الرومانسية ببساطة كعامل أيديولوجي للنظام الاجتماعي الأبوي.

أشعر أنني مرغمة على الإشارة... إلى أن هذه الدراسة، كغيرها من الدراسات الأخرى التي أُجريت حتى الآن، لا تقدم دليلاً كافياً لإثبات هذه الحجة بالكامل. نحن ببساطة لا نعرف الآثار العملية للقراءة المتكررة للروايات الرومانسية على الطريقة التي تنصرف بها النساء بعد أن يغلقن كتبهن ويعدن إلى جولتهن العادية المألوفة من الأنشطة اليومية (٢١٧).

وبناء على ذلك، يجب علينا الاستمرار في الاعتراف بنشاط القارئات - اختياراتهن، ومشترياتهن، وتفسيراتهن، ومخصصاتهن، واستخداماتهن، وما إلى ذلك - كجزء أساسي من العمليات الثقافية والممارسات المعقدة لصنع المعنى في الثقافات المعاشة في الحياة اليومية. ومن خلال إيلاء الانتباه بهذه الطريقة فإننا نزيد من إمكان "توضيح الاختلافات بين فرض الأيديولوجيا على نحو قمعي والممارسات المقابلة التي، على الرغم من محدودية نطاقها وتأثيرها، تقاوم على الأقل الأشكال الأيديولوجية أو تتحدى سيطرتها" (٢٢١-٢). قد تكون القوة الأيديولوجية للروايات الرومانسية عظيمة؛ ولكن حينها توجد قوة، توجد دائماً مقاومة. قد تقتصر المقاومة على الأفعال الانتقائية في الاستهلاك - قد يزول الاستياء مؤقتاً من

خلال التعبير عن احتجاج محدود وتوق طوباوي - ولكن كناشطات في الحركة النسوية:

يجب علينا أن نبحث عنها ليس لفهم أصولها وتوقها الطوباوي فقط؛ بل أيضاً لتعلم أفضل وسيلة لتشجيعها وتحقيق أهدافها. وإن لم نفعل ذلك، نكون قد تنازلنا عن القتال وفي حال الرواية الرومانسية على الأقل اعترفنا باستحالة إنشاء عالم تكون فيه المتعة بالإنبابة التي توفرها قراءة الرواية غير ضرورية (٢٢٢).

تطلق شارلوت برونسدون (١٩٩١) على كتاب قراءة الروايات الرومانسية "التحقيق الأكثر شمولاً في فعل القراءة"، وتنسب الفضل إلى رادوي في إدخال "شخصية المرأة العادية" في الصف الدراسي (٣٧٢). وفي مراجعة مؤيدة بوجه عام للطبعة البريطانية من كتاب قراءة الروايات الرومانسية، تُوّجه آين أنغ (٢٠٠٩) عدداً من الانتقادات لمقاربة رادوي. فهي غير راضية عن الطريقة التي تميز بها رادوي على نحو واضح بين الحركة النسوية وقراءة الروايات الرومانسية: "إن رادوي الباحثة، هي ناشطة في الحركة النسوية وليست مولعة بالروايات الرومانسية، أما نساء سميثتون، المبحوثات، فهن قارئات روايات رومانسية ولسن ناشطات في الحركة النسوية" (٥٨٤). ترى أنغ هذا الأمر كأنه ينتج سياسة نسوية من "هن" و"نحن"، تلعب فيها النساء غير الناشطات في الحركة النسوية دور الغريب "هن" ليجري توظيفهن في القضية. ومن وجهة نظرها، لا ينبغي على الناشطات في الحركة النسوية أن يُنصّبن أنفسهن كوصيات على المسار

الصحيح. ووفق أنغ، إن هذا ما تفعله رادوي في إصرارها على أن التغيير الاجتماعي "الحقيقي" لا يمكن تحقيقه إلا... إذا توقفت قارئات الروايات الرومانسية عن قراءتها وأصبحن ناشطات في الحركة النسوية بدلاً من ذلك" (٥٨٥). وكما سنرى عما قريب، في مناقشتي لكتاب مشاهدة دالاس، لا تعتقد أنغ أن واحدة (قراءة الروايات الرومانسية) تستبعد الأخرى (الحركة النسوية). فـ "طليعة... السياسة النسوية" التي تشير إليها رادوي تؤدي فقط إلى "وجه من أوجه الأخلاقية السياسية، مدفوعة بالرغبة في جعل 'هن' أكثر شبهاً بـ 'نحن'". وتعتقد أنغ أن تحليل رادوي تنقصه مناقشة المتعة كمتعة، حيث نوقشت المتعة دائماً من حيث عدم واقعيتها؛ أي بدليلتها، ووظيفتها كتعويض، وزيفها. وتشكو أنغ من أن مثل هذه المقاربة تركز كثيراً على آثار المتعة بالمقارنة مع تركيزها على آليات المتعة. في نهاية المطاف، من وجهة نظر رادوي، تصبح القضية دائماً مسألة "الوظيفة الأيديولوجية للمتعة". في مقابل ذلك، تجادل أنغ لأجل رؤية المتعة كشيء يمكنه "تمكين" النساء، وليس كشيء يعمل دائماً "ضد مصالحهن الحقيقية" (٥٨٥-٦٦). وقد استعرضت جانيس رادوي (١٩٩٤) هذا الجانب من عملها وخلصت إلى:

على الرغم من أنني حاولت جاهدة عدم تجاهل أنشطة نساء سميثتون، وبذلت جهداً لفهم فعل قراءة الروايات الرومانسية كاستجابة إيجابية لظروف الحياة اليومية؛ إلا أن سردي للوقائع كرّر عن غير قصد الافتراض الجنساني الذي برّر جزءاً كبيراً من التعليق على الروايات الرومانسية،

وكان لا يزال محرّضاً؛ أي عن طريق الافتراض بأنه ينبغي على شخص ما أن يقلق على نحو مسؤول بشأن أثر الفانتازيا على القارئ... [وتالياً، كرّر] النمط المألوف الذي تُقضي فيه المعلقة نفسها كمحللة عارفة عن أولئك اللواتي لا يمكنهن أن يعرفن، اللواتي استحوذت عليهن الفانتازيا وافتتنَّ بها... ومع أنني كنت أرغب في ادعاء أن الروايات الرومانسية تعود للحركة النسوية، استمرت هذه المعارضة المألوفة بين الفانتازيا العمياء والمعرفة المتعمقة في سردي للوقائع. وهكذا سأربطه الآن [كتاب قراءة الروايات الرومانسية]، إلى جانب فيلم تانيا مودليسكي حب مفرد، مع الجهود الأولى المبكرة لفهم النوع الأدبي المتغير، وهي مرحلة نقاش تميزت على نحو أساسي، في اعتقادي، بالشك في الفانتازيا وأحلام اليقظة والتمثيل (١٩).

وهي تستشهد بنقطة أليسون لايت (١٩٨٤)، وتوافق عليها، التي مفادها أن "السياسة الثقافية النسوية يجب ألا تصبح 'هيئة تشريعية تعمل على حرق الكتب'"، ولا يجب أن تقع ناشطات الحركة النسوية في شرك الأخلاقية أو الديكتاتورية عند مناقشة الروايات الرومانسية. "من الممكن تصور... أن باربرا كارتلاند تستطيع أن تحولك إلى ناشطة في الحركة النسوية ذلك أن القراءة ليست مجرد عمل خداعي خطي على الإطلاق بل هي... عملية من العمليات التي تظل دينامية ومنفتحة على التغيير" (مقتبس من رادوي، ١٩٩٤: ٢٢٠) (٥).

كتاب مشاهدة دالاس

نُشر كتاب آين أنغ مشاهدة دالاس أولاً في هولندا عام ١٩٨٢، والنسخة قيد المناقشة هنا هي الطبعة المنقحة المترجمة إلى اللغة الإنجليزية في عام ١٩٨٥، وسياق دراسة أنغ هو ظهور "المسلسل الأمريكي دالاس في موسمه الأول" أوائل ثمانينيات القرن العشرين كمسلسل ناجح على المستوى العالمي، إذ كان يشاهد في أكثر من تسعين دولة؛ فعلى سبيل المثال، كان يشاهد مسلسل دالاس في هولندا ٥٢ في المئة من السكان بانتظام. وبفضل نجاحه المذهل، سرعان ما جمع دالاس حول نفسه مداولة كاملة من النشاط؛ من التغطية الواسعة في الصحافة الشعبية إلى القبعات التذكارية المكتوب عليها "إنني أكره ج. آر." ^(١) كما اجتذب نقاداً من أمثال جاك لانغ، وزير الثقافة الفرنسي، الذي عدّه أحدث مثال على "الإمبريالية الثقافية الأمريكية" (مقتبس من أنغ، ١٩٨٥: ٢). أحدث مسلسل دالاس أثراً كبيراً في جميع أنحاء العالم في أوائل ثمانينيات القرن العشرين، فهو إما منح المتعة، أو هدد "الهوية الوطنية". في هذا السياق، وضعت أنغ الإعلان التالي في مجلة فيفا النسائية الهولندية: "إنني أحب مشاهدة المسلسل التلفازي دالاس، ولكن غالباً ما تكون ردات فعلي نحوه غريبة. فهل ترغب أي منكن في أن تكتب وتخبّرني لماذا تحب مشاهدته أيضاً؟ أو لماذا لا تحب ذلك؟ أود أن أضع ردات الفعل هذه في أطروحتي الجامعية. يرجى الكتابة إلى... (أنغ، ١٩٨٥: ١٠).

(١) إنني أكره ج. آر. (I Hate JR)، إشارة إلى شخصية John Ross، الذي مثّل دوراً سائناً في مسلسل دالاس. المترجم

وبعد الإعلان تلقت أنغ اثنتين وأربعين رسالة (تسع وثلاثون منها من نساء أو فتيات)، من مُجبي مسلسل دالاس وكارهيه على حد سواء. وشكلت هذه الرسائل الأساس التجريبي لدراستها عن متعة (متع) مشاهدة دالاس فيما يتعلق بجمهورها الذي تغلب عليه الإناث. وهي لم تكن مهمة بالمتعة التي تشبع حاجة سابقة، بل بـ "الآليات التي تسبب المتعة" (٩). فبدلاً من السؤال "ما هي آثار المتعة؟" تطرح السؤال "ما هي آلية المتعة؛ وكيف تنشأ وكيف تعمل؟"

لا تكتب أنغ كـ "مفكرة وناشطة في الحركة النسوية" فقط، بل تكتب أيضاً كشخص "لطالما أحب مشاهدة المسلسلات الاجتماعية مثل مسلسل دالاس" (١٢). مرة أخرى، نحن بعيدون جداً عن الرؤية من فوق، التي غالباً ما ميزت العلاقات بين النظرية الثقافية والثقافة الشعبية.

الاعتراف بحقيقة هذه المتعة [خاصتي] ... شكّل نقطة الانطلاق لهذه الدراسة. لقد أردت في المقام الأول أن أفهم هذه المتعة، من دون الحاجة إلى إصدار حكم على دالاس ما إذا كان مسلسلاً جيداً أم سيئاً، من وجهة نظر سياسية أو اجتماعية أو جمالية. بل على العكس تماماً؛ من المهم، في رأيي، تأكيد مدى صعوبة إصدار مثل هذه الأحكام - وبالتالي محاولة صياغة مصطلحات لسياسة ثقافية تقدمية - عندما تكون المتعة على المحك (المرجع نفسه).

إن متع مشاهدة مسلسل دالاس أو الامتعضات الناجمة عن مشاهدته، فيما يتعلق بكتبي الرسائل إلى أنغ، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمسائل "الواقعية". إذ يُجَدِّد المدى الذي يجد فيه كاتب (كاتبة) الرسالة أن البرنامج كان "جيداً"

أو "سيئاً" بنظرته إليه: هل هو "واقعي" (جيد) أم "غير واقعي" (سيء).
تنتقد أنغ كلاً من "الواقعية التجريبية" (يعد النص واقعياً إلى الحد الذي
يعكس فيه، على نحو كاف، ما هو موجود خارجه) (٣٤-٨) و"الواقعية
الكلاسيكية" (الادعاء بأن الواقعية هي وهم أنشأه المدى الذي يمكن
للنص أن يخفي بنيته إليه بنجاح) (٣٨-٤١)، وهي تدعي أن مسلسل
دالاس يفهم على أفضل وجه كمثال على ما تسميه "الواقعية العاطفية"
(٤١-٧). وهي تربط هذا بالطريقة التي يمكن بها قراءة مسلسل دالاس
على مستويين؛ مستوى الدلالة المعجمية ومستوى ظلال المعاني (انظر
الفصل السادس). يشير مستوى الدلالة المعجمية إلى المحتوى الحرفي
للبرنامج، محور القصة العام، وتفاعلات الشخصية، وما إلى ذلك. ويشير
مستوى ظلال المعاني إلى الارتباطات، التداخيات، التي يتردد صداها من
محور القصة وتفاعلات الشخصية، وما إلى ذلك.

إنه أمر لافت للنظر؛ الأشياء والناس والعلاقات والمواقف نفسها التي
تعد على المستوى الدلالي المعجمي غير واقعية وغير حقيقية، لا يُنظر إليها على
مستوى ظلال المعاني بأنها غير واقعية على الإطلاق، بل يُنظر إليها في الواقع
بأنها "قابلة للإدراك". ومن الواضح أنه، في عملية قراءة ظلال المعاني، يُوضع
المستوى الدلالي المعجمي للنص بين قوسين (٤٢).

إن مشاهدة مسلسل دالاس مثلها مثل مشاهدة أي برنامج آخر، هي
عملية انتقائية، تُقرأ عبر النص من معنى ضمني إلى معنى ضمني آخر،
وتنسج إحساسنا بالنفس داخل وخارج السرد. كما يقول أحد (تقول واحدة

من) كاتبي الرسائل: "هل تعرفين لماذا أحب مشاهدته؟ أعتقد أنه بسبب حدوث تلك المشكلات والمكائد، والمتع والمتاعب الكبيرة والصغيرة، في حياتنا أيضاً... في الحياة الواقعية، أعرف أشخاصاً رهيبين مثل ج. آر.، لكنه مجرد بناء عادي" (٤٣). وهذه القدرة على جعل حياتنا الخاصة مرتبطة بحياة عائلة من تكساس من أصحاب الملايين هي التي تمنح البرنامج واقعيته العاطفية. قد لا نكون أغنياء، ولكن قد يكون لدينا أشياء جوهرية أخرى مشتركة: العلاقات العاطفية والعلاقات العاطفية المقطوعة، والسعادة والحزن، والمرض والصحة. وأولئك الذين يجدون البرنامج واقعياً، يحولون تركيز الانتباه من خصوصية السرد ("الدلالة المعجمية") إلى عمومية أفكاره الرئيسية ("ظلال المعاني").

تستخدم أنغ مصطلح "بنية الشعور المأساوية" (٤٦) لوصف الطريقة التي يلعب بها مسلسل دالاس بالعواطف في لعبة كراسي موسيقية^(١) لا نهاية لها من السعادة والبؤس. كما أخبرها أحد (أخبرتها واحدة من) كاتبي الرسائل: "في بعض الأحيان، أستمتع حقاً بالبكاء الفعلي معهم. ولم لا؟ بهذه الطريقة تجد مشاعري الأخرى المكبوتة منفذاً" (٤٩). والمشاهدون الذين "يهربون" بهذه الطريقة لا ينخرطون كثيراً في "إنكار الواقع وكأنهم يلعبون معه... [في] لعبة تمكّن المرء من وضع حدود الخيالي والواقعي قيد

(١) لعبة الكراسي الموسيقية (وتسمى أيضاً لعبة الإقصاء) هي لعبة يسير فيها اللاعبون مع صوت موسيقا حول صف من الكراسي يقل عن عدد اللاعبين بواحد، وعندما تتوقف الموسيقا يتدافعون للجلوس عليها، ومن يبقى دون كرسي يخرج من اللعبة. المترجم

المناقشة، لجعلها سلسلة. وفي تلك اللعبة، تجري تجربة المشاركة التخيلية في العالم الخيالي كشيء ممتع" (المرجع نفسه).

مهما كان الأمر الآخر ذا الصلة، فإن جزءاً من متعة مسلسل دالاس مرتبط ارتباطاً واضحاً بدرجة السلاسة التي يستطيع المشاهدون أو يرغبون في توطيدها بين عالمه الخيالي وعالم حياتهم اليومية. ومن أجل تفعيل بنية الشعور المساوية في مسلسل دالاس، يجب أن يكون لدى المشاهد رأس المال الثقافي اللازم لكي يحتل "تكوين قراءة" (٦) مستنيرة بما تسميه "الخيال الميلودرامي"، متبعة بيتر بروكس في هذا الإطار (١٩٧٦). والخيال الميلودرامي هو التعبير عن طريقة للرؤية تجر في الحياة اليومية العادية، بألمها وأفراح نجاحها، وانتصاراتها وهزائمها، عالماً ذا مغزى عميق ومهم على غرار عالم المأساة الكلاسيكية. في عالم ينقطع في الغالب عن يقينيات الدين، يقدم الخيال الميلودرامي وسيلة لتنظيم الواقع في تناقضات وصراعات ذات مغزى. إن مسلسل دالاس، كونه شكلاً سردياً ملتزماً بالتناقضات المؤكدة للميلودراما وصراعاتها وتجاوزاتها العاطفية، في وضع جيد لمساندة الخيال الميلودرامي وإظهاره. وفيما يتعلق بأولئك الذين يرون العالم على هذا النحو (تدعي أنغ أنها تتطلب كفاءة ثقافية غالباً ما تشاركها النساء)، إن "متعة مسلسل دالاس... ليست تعويضاً عن الرتبة المفترضة للحياة اليومية، ولا هروباً منها، بل هي بعد من أبعادها" (أنغ، ١٩٨٥: ٨٣). إذ ينشط الخيال الميلودرامي في مسلسل دالاس بنية الشعور المساوية، التي تنتج بدورها متعة من الواقعية العاطفية. ولكن، لأن الخيال الميلودرامي هو أثر

لتكوين قراءة معين، يؤدي ذلك إلى أن مشاهدي مسلسل دالاس لن يفعلوا جميعاً النص بهذه الطريقة.

إن المفهوم الرئيس في تحليل أنغ هو ما تدعوه "أيديولوجية الثقافة الجماهيرية" (١٥). توضح الأيديولوجية (بالمعنى الغرامشي الذي نوقش في الفصل الرابع) الرأي القائل: إن الثقافة الشعبية هي ثمرة إنتاج السلع الرأسمالية، ولذلك فهي تخضع لقوانين اقتصاد السوق الرأسمالي؛ والنتيجة على ما يبدو هي تداول السلع الرديئة تداولاً لا ينتهي، تلك السلع التي تكمن أهميتها الحقيقية الوحيدة في أنها تتلاعب بالمستهلكين وتحقق أرباحاً لمنتجها. وهي ترى هذا، رؤية صحيحة تماماً، كأنه نسخة محرفة وأحادية الجانب من تحليل ماركس لإنتاج السلع الرأسمالية، من حيث أنه يسمح لـ "قيمة التبادل" بإخفاء "قيمة الاستخدام" تماماً (انظر الفصل الثاني عشر). وهي تصرّ، في مقابل ذلك، كما يفعل ماركس، على أنه ليس من الممكن قراءة كيفية استهلاك منتج بعيداً عن الوسائل التي أنتج بها. تسعى أيديولوجية الثقافة الجماهيرية، مثلها مثل الخطابات الأيديولوجية الأخرى، إلى لفت انتباه الأفراد في مواقف خضوع معينة (انظر مناقشة التوسير في الفصل الرابع). وتشير الرسائل إلى أربعة مواقف تنطلق منها عملية استهلاك مسلسل دالاس: (i) أولئك الذين يكرهون البرنامج؛ (ii) والمشاهدون الساخرون؛ (iii) والمعجبون؛ (i) والشعبيون.

يعتمد كاتبو الرسائل الذين يدعون أنهم يكرهون مسلسل دالاس اعتماداً واضحاً على الأيديولوجيا، وهم يستخدمونها بطريقتين. يُعد البرنامج

أولاً، بوجه سلبي، مثلاً على الثقافة الجماهيرية؛ وثانياً، بعد عدّه مثلاً على الثقافة الجماهيرية، يكون ذلك سبباً لكرهيتهم البرنامج وتعزيز هذه الكراهية. كما تقول أنغ، "تتلخص حجتهم في عبارة: 'إن مسلسل دالاس سيئ على نحو يبيّن لأنه ثقافة جماهيرية، وهذا هو سبب عدم محبتي له'" (٩٥-٦). وعلى هذا المنوال، فإن الأيديولوجيا تشجع وتطمئن على حد سواء: "إنها تجعل البحث عن تفسيرات شخصية وأكثر تفصيلاً غير ضروري، لأنها توفر أنموذجاً توضيحياً نهائياً مقنعاً، ويبدو منطقياً، ويشع بالشرعية" (٩٦). وهذا لا يعني أنه من الخطأ عدم محبة مسلسل دالاس؛ بل يعني فقط أن المجاهرة بإبداء الرأي في عدم المحبة غالباً ما تكون من دون تفكير، وبثقة تكون قد ولدت من تفكير غير نقدي في الواقع.

يوضح المشاهدون الذين يشغلون الموقف الثاني كيف يمكن للمرء أن يحب مسلسل دالاس ويظل مشتركاً في أيديولوجية الثقافة الجماهيرية. ويُحل هذا التناقض عن طريق "التهكم والسخرية" (٩٧). إذ يكون مسلسل دالاس عرضة لتعليقات ساخرة وتهكمية، وفيها "يحوّل المسلسل من ميلودراما هادفة جادة إلى النقيض: كوميديا للضحك عليها. لذلك، لا يأخذ المشاهدون الساخرون النص كما يقدم نفسه، بل يقلبون معناه المفضل بإطلاق تعليقات ساخرة" (٩٨). من هذا الموقف، تُستمد متعة مسلسل دالاس من حقيقة أنه سيئ - يجري التوفيق بين المتعة والثقافة الجماهيرية السيئة مباشرة. كما قال أحد كاتبتي الرسائل: "إن مسلسل دالاس، بالطبع، ثقافة جماهيرية ولذلك هو سيئ، ولكن بالضبط لأنني

أدرك ذلك جيداً أستطيع فعلاً الاستمتاع بمشاهدته والسخرية منه" (١٠٠). تعمل أيديولوجية الثقافة الجماهيرية، فيما يتعلق بالمشاهد المتهم على مسلسل دالاس والمشاهد الكاره له على حد سواء، كأساس للحس السليم، جاعلة الأحكام واضحة وبديهية. وعلى الرغم من أن كليهما يعمل ضمن المعايير المعيارية للأيديولوجيا، فإن مسألة المتعة هي التي تميز الفرق بينهما. فمن ناحية، يمكن أن يستمتع الساخرون من دون الشعور بالذنب، بسبب المعرفة المؤكدة والمعلنة أنهم يعلمون أن الثقافة الجماهيرية سيئة. ومن ناحية أخرى، يمكن للكارهين، على الرغم من كونهم مطمئنين بسبب المعرفة نفسها، أن يعانون من "تضارب في المشاعر إن لم يتمكنوا، على الرغم من ذلك، من الإفلات من إغرائه" (١٠١؛ التأكيد الأصلي).

ثالثاً، يوجد المعجبون الذين يحبون مسلسل دالاس، وكون المرء يجب مسلسل دالاس فعلياً من دون اللجوء إلى السخرية، فهو من وجهة نظر المشاهدين الذين يشغلون الموقفين السابقين يعني أنه شخص مخدوع بالثقافة الجماهيرية. وكما قال أحد كاتبي الرسائل: "إن الهدف ببساطة هو كسب المال بسرعة وبوفرة. ويحاول الناس القيام بذلك بوسائل شتى؛ الجنس، الأشخاص الذين يتمتعون بالوسامة، الثروة. وهناك دوماً أناس يُخدعون بها" (١٠٣)، وبكل ثقة يُقدّم الادعاء بامتلاك الحد الأقصى من دعم الأيديولوجيا الخطابي. تحلل أنغ الإستراتيجيات المختلفة التي يجب على أولئك الذين يحبون مسلسل دالاس استخدامها للتعامل بوعي ولا وعي مع مثل هذا التعالي. الإستراتيجية الأولى، هي "استيعاب" الأيديولوجيا؛

الاعتراف "بمخاطر" مسلسل دالاس، ولكن للإعلان عن قدرة المرء على التعامل معها من أجل الحصول على المتعة من البرنامج. إنها تشبه إلى حد ما مستخدم الهيروين في الحملة البريطانية للتوعية بشأن المخدرات في أوائل تسعينيات القرن العشرين، الذي يصرح، في مقابل التحذيرات من الإدمان الوشيك، قائلاً: "يمكنني التعامل معه". والاستراتيجية الثانية التي يستخدمها المعجبون، هي مواجهة أيديولوجية الثقافة الجماهيرية، كما تفعل إحدى كاتبات الرسائل: "يجد الكثير من الناس أنها عديمة القيمة أو من دون مضمون. لكنني أعتقد أن لها مضموناً" (١٠٥). ولكن، كما تشير أنغ، تظل الكاتبة ثابتة ضمن القيود الخطائية للأيديولوجيا وهي تحاول إعادة تحديد موقع مسلسل دالاس في علاقة مختلفة مع الثنائيات الضدية - مع مضمون / من دون مضمون، جيد / سيء. "تفاوض، كاتبة الخطابات هذه، كما لو كانت داخل الفضاء الاستطراضي الذي خلقتة أيديولوجية الثقافة الجماهيرية؛ فهي لا تضع نفسها خارجها ولا تتحدث من موقف أيديولوجي معارض" (١٠٦). والإستراتيجية الثالثة للدفاع، التي نشرها المعجبون في مقابل المعايير المعيارية لأيديولوجية الثقافة الجماهيرية، هي استخدام السخرية. يختلف هؤلاء المعجبون عن الفئة الثانية من المشاهدين في تحليل أنغ فئة الساخرين، في أن الإستراتيجية تنطوي على استخدام "السخرية السطحية" لتبرير ما هو في جميع النواحي الأخرى وجه من أوجه المتعة غير الساخرة. تُستخدم السخرية للحكم على شخصيات المسلسل كأشخاص "فظيعين"، في حين تُظهر في الوقت نفسه معرفة وثيقة بالبرنامج،

وانخراطاً كبيراً في تطور قصته وتفاعلات شخصياته؛ ما يجعل كاتبة الرسالة التي تستخدم هذه الاستراتيجية عالقةً بين القوة الراضة للأيديولوجيا والمتعة التي تستمدّها بوضوح من مشاهدة مسلسل دالاس. ويبدو أن رسالتها تشير إلى أنها تلتزم بالأولى عند المشاهدة مع الأصدقاء، وبالأخيرة عند المشاهدة لوحدها (وربما خفية عند المشاهدة مع الأصدقاء). كما توضح أنغ: "إن السخرية هنا بمثابة آلية دفاع تحاول بها كاتبة الرسالة هذه الوفاء بالمعايير الاجتماعية التي وضعتها أيديولوجية الثقافة الجماهيرية، بينما في الخفاء هي تحب مسلسل دالاس "حقاً" (١٠٩).

وكما توضح أنغ، يجد معجبو مسلسل دالاس أنه من الضروري تحديد موضع متعتهم فيما يتعلق بأيديولوجية الثقافة الجماهيرية؛ إنهم "يستوعبون" الأيديولوجية؛ و"يتفاوضون" مع الأيديولوجية؛ ويستخدمون "السخرية السطحية" للدفاع عن متعتهم ضد الرفض الأزدرائي للأيديولوجية. وما تكشفه كل إستراتيجيات الدفاع هذه هو أنه "لا يوجد بديل أيديولوجي واضح يمكن استخدامه ضد أيديولوجية الثقافة الجماهيرية؛ وعلى الأقل لا يوجد بديل يعوض الأخير في قوة الإقناع والترابط المنطقي" (١٠٩-١٠). لذلك فإن الصراع، كما وُصف حتى الآن، بين أولئك الذين يحبون مسلسل دالاس وأولئك الذين لا يحبونه، هو صراع غير متكافئ بين أولئك الذين يجادلون من داخل القوة الخطابية لأيديولوجية الثقافة الجماهيرية وأمنها، وأولئك الذين يقاومون من داخل (نسبة لهم) حدودها القاسية. "باختصار، لا يبدو أن هؤلاء المعجبين قادرين على اتخاذ موقف

أيديولوجي فاعل - هوية - يمكنهم أن يتكلموا منه بطريقة إيجابية وعلى نحو مستقل عن أيديولوجية الثقافة الجماهيرية: 'إنني أحب مسلسل دالاس لأنه...'. (المرجع نفسه).

إن موقف المشاهدة النهائي الذي كشفت عنه الرسائل والذي قد يساعد هؤلاء المعجبين، هو موقف مستنير بالأيديولوجية الشعبوية التي يكمن في صميمها الإيمان بأن ذوق شخص ما له قيمة مساوية لذوق شخص آخر. كما قال أحد كاتبي الرسائل: "إنني أجد الأشخاص الذين يتفاعلون بغرابة مثيرين للسخرية - لا يمكنهم فعل أي شيء بشأن ذوق شخص ما. وعلى أي حال، هم قد يستمتعون بأشياء لا يمكنك أنت تحمل رؤيتها أو الاستماع إليها" (١١٣). وبذلك تصر الأيديولوجية الشعبوية على أنه: لما كان الذوق فئة مستقلة مفتوحة باستمرار على التصرف الفردي، فلا معنى على الإطلاق لإصدار أحكام جمالية على تفضيلات الآخرين. وبالنظر إلى أن هذا قد يبدو خطاباً مثالياً للانطلاق منه في الدفاع عن متعة الفرد في مشاهدة مسلسل دالاس، فلماذا لا يتبناه سوى القليل من كاتبي الرسائل؟ تجيب أنغ عن هذا السؤال بالإشارة إلى المفردات النقدية المحدودة جداً للأيديولوجية. فبعد أن يكرر المرء عبارة "لا توجد محاسبة على الذوق" عدة مرات، تبدأ الحجة في الظهور مفلسة إلى حد ما. وبالمقارنة مع هذا، لدى أيديولوجية الثقافة الجماهيرية مجموعة واسعة ومفصلة من الحجج والنظريات. فلا عجب إذن أن كاتبي الرسائل، عندما جرت دعوتهم لشرح سبب محبتهم لمسلسل دالاس أو عدم محبتهم له، يجدون صعوبة في الهروب من الخطاب المعياري لأيديولوجية الثقافة الجماهيرية.

ومع ذلك، وفق أنغ، ثمة طرائق للهروب: فطبيعة الخطاب "النظرية" عينها، هي التي تقصر تأثيره "على آراء الناس ووعيمهم العقلاني، وهي التي تسود على الخطاب الذي يستخدمه الناس عند الحديث عن الثقافة. ومع ذلك، لا تحتاج هذه الآراء والتبريرات بالضرورة إلى وصف الممارسات الثقافية للناس" (١١٥). وقد يفسر هذا جزئياً ما يعانیه بعض كاتبی الرسائل من التناقضات في في مواجهة كل من "الهيمنة الفكرية لأيديولوجية الثقافة الجماهيرية والجاذبية العملية "التلقائية" للأيديولوجية الشعبية" (المرجع نفسه)، وتكمن الصعوبة في تبني الأيديولوجية الشعبية للسياسات الراديكالية للثقافة الشعبية في أن الصناعات الثقافية قد خصصتها لأغراضها الخاصة لتعظيم أرباحها. ومع ذلك تقول أنغ، بالاعتماد على عمل بورديو: إن الشعبية مرتبطة بـ "الجمالية الشعبية"، التي تُستبدل فيها الفئات الأخلاقية من ذوق الطبقة الوسطى بالتركيز على الاحتمالية، والتعددية، وقبل كل شيء، على المتعة (انظر الفصل الثاني عشر)، والمتعة، من وجهة نظر أنغ، هي المصطلح الرئيس في السياسة الثقافية النسوية المتحولة. ويجب أن تنفصل الحركة النسوية عن "الطريقة الأبوية لأيديولوجية الثقافة الجماهيرية... التي يُنظر فيها إلى النساء... بأنهن ضحايا متأثرات بالرسائل الخادعة من المسلسلات الاجتماعية... ومتعتهن... مهملة تماماً" (١١٨-١٩). وحتى عندما تؤخذ المتعة في الحسبان، يجري ذلك فقط لإدانتها باحتسابها عائقاً أمام هدف الناشطات في الحركة النسوية المتمثل في تحرير المرأة. والسؤال الذي تطرحه أنغ هو: هل يمكن للمتعة، عن طريق التماهي مع النساء "البكّاءات" أو النساء اللواتي يتلذذن

بالاضطهاد الذي تفرضه عليهن المسلسلات الاجتماعية عاطفياً، أن يكون لها معنى للنساء مستقل نسبياً عن مواقفهن السياسية؟" (١٣٣). جوابها هو نعم: فالفانتازيا والرواية الخيالية لا يعملان بدلاً من الأبعاد الأخرى للحياة (الممارسة الاجتماعية، أو الوعي الأخلاقي أو السياسي)؛ بل إلى جانبها. إنها... مصدر للمتعة لأنها يضعان "الواقع" بين قوسين، ولأنهما يبنيان حلولاً خيالية لتناقضات حقيقية تخرج في بساطتها التخيلية وتخليها البسيط خارج التعقيد الممل للعلاقات الاجتماعية القائمة على الهيمنة والتبعية (١٣٥).

بالطبع، لا يعني هذا أن تمثيلات النساء ليست ذات شأن. فلا تزال موضع إدانة لكونها رجعية في السياسة الثقافية الجارية. ولكن اختبار المتعة منها هو قضية مختلفة تماماً: "لا يقتضي ذلك بالضرورة أن نكون ملزمين أيضاً باتخاذ هذه المواقف والحلول في علاقاتنا مع أحبائنا، وأصدقائنا، وأعمالنا، ومثلنا السياسية، وما إلى ذلك" (المرجع نفسه).

إذا تعمل الرواية الخيالية والفانتازيا على جعل الحياة في الحاضر ممتعة، أو على الأقل ملائمة للعيش، ولكن هذا لا يستبعد بأي حال من الأحوال الوعي أو النشاط السياسي الراديكالي. ولا يرتب ذلك على النشاطات في الحركة النسوية عدم المواظبة على محاولة إنتاج فانتازيا جديدة والنضال من أجل مكان لهن... ومع ذلك، فهذا يعني أنه، فيما يتعلق بالاستهلاك الثقافي، لا يوجد معيار ثابت لقياس "تقدمية" فانتازيا ما. قد يكون الشخصي سياسياً، لكن الشخصي والسياسي لا يتوافقان دائماً (١٣٥-٦).

في مراجعة غير ودية لا داعي لها لكتاب مشاهدة دالاس، تتهم دانا بولان (١٩٨٨) أنغ بتبسيط مسائل المتعة نتيجة عدم التطرق إلى التحليل النفسي. وهي تدعي أيضاً أن هجوم أنغ على أيديولوجية الثقافة الجماهيرية يعكس ببساطة التقييمات الضمنية والصريحة في الانقسام بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية. وبدلاً من تخيل مستهلك الثقافة العالية "الذوق الرفيع كنوع من التعبير الحر عن ذاتية كاملة معرضة دائماً لخطر الانحطاط بسبب العادات المبتذلة"، أتهمت أنغ بتقديم "المعجب بالثقافة الجماهيرية كشخص حر في خطر أن يكون له / لها وصول مفتوح إلى المتعة الفورية التي أفسدتها القيم المصطنعة والمتكبرة المفروضة من فوق" (١٩٨). وتدعي بولان أن أنغ تهاجم "المقاربة القديمة للثقافة الجماهيرية والمنطوية على مفارقة تاريخية"، وأنها بعيدة كل البعد عن الإحساس الجديد لما بعد الحداثة، ولا تزال متشبثة بدلاً من ذلك "بالمفاهيم الأسطورية للثقافة كمأساة وكمعنى" (٢٠٢). قد تكون فكرة أن أيديولوجية الثقافة الجماهيرية قديمة ومنطوية على مفارقة تاريخية فكرة صحيحة في العوالم الفانتازية للنقد الثقافي التحليلي النفسي الأكاديمي الأمريكي، لكنها لا تزال حية للغاية في العالم الواعي / اللاواعي للثقافة اليومية. وإضافة إلى ذلك، في حين أن الثقافة قد تكون أكثر من معنى (انظر الفصل الرابع)، إلا أنها مع ذلك دائماً ما تتعلق بالمغزى.

قراءة المجلات النسائية

في التمهيد لكتاب داخل المجلات النسائية، تشرح جانيس وينشيب (١٩٨٧) كيف كانت تجري بحوثاً علمية عن المجلات النسائية منذ

عام ١٩٦٩. وتُخبرنا أيضاً أنها بدأت تعد نفسها ناشطة في الحركة النسوية في الوقت نفسه تقريباً. وتعترف بأن الدمج بين الاثنين كان صعباً في بعض الأحيان؛ وغالباً ما جرى التلميح إلى أنها يجب أن تقوم ببحث علمي عن "شيء أكثر أهمية سياسياً" (xiii). لكنها تصر على ضرورة دمج الاثنين: "إن مجرد رفض المجالات النسائية كان يعني أيضاً رفض حياة الملايين من النساء اللواتي يقرأنها ويستمتعن بها كل أسبوع. وأكثر من ذلك، إنني ما زلت أستمتع بها، وأجدها مفيدة وأهرب معها. وأعرف أنه لا يمكن أن أكون الناشطة النسوية الوحيدة التي كانت "تقرأ في خلوة" (المرجع نفسه). وفي استمرارها بذلك، لم تكن تعني أنها لم تكن (أو لا تزال) ناقدة للمجلات النسائية؛ بل كانت تعني أن ما هو مهم للسياسة الثقافية للناشطة النسوية هو هذه الجدلية من "الجذب والرفض" (المرجع نفسه).

يسهم العديد من أزياء النساء في المجالات النسائية في الحالة الثانوية التي لا تزال نزعاً في تحرير أنفسنا منها. وفي الوقت نفسه، فإن الثوب النسائي هو مصدر المتعة في أن تكون امرأة - وليس رجلاً - وإلى حد ما هو المادة الخام لرؤية الناشطة النسوية إلى المستقبل... وهكذا، فمن المواضيع المهمة، للناشطات في الحركة النسوية، التي يمكن أن تثيرها المجالات النسائية هو كيف نسيطر على أساسنا الأنثوي لإنشاء صور جديدة غير مقيدة لأنفسنا ومن أجلها؟ (xiii-xiv).

إن جزءاً من الهدف من كتاب داخل المجالات النسائية هو "إذن، لشرح جاذبية صيغة المجلة والنظر على نحو نقدي في حدودها وإمكانيتها في التغيير" (٨).

وقد قدمت المجلات النسائية لقرائها، منذ ظهورها في أواخر القرن الثامن عشر، مزيجاً من النصح والترفيه. وبغض النظر عن السياسة فقد استمرت المجلات النسائية في العمل كأدلة للبقاء، ولتزويد قرائها بنصائح عملية حول كيفية البقاء على قيد الحياة في ثقافة النظام الأبوي. واتخذ هذا شكل سياسة نسوية صريحة، كما هو الحال في مجلة سبير ريب على سبيل المثال؛ أو قصص انتصار النساء على الشدائد، كما في مجلة وومنز أون على سبيل المثال. وهذه السياسة قد تكون مختلفة؛ لكن الصيغة إلى حد بعيد، هي نفسها.

تجذب المجلات النسائية قراءها عن طريق الجمع بين الترفيه والنصيحة المفيدة. وتدور عملية الإغراء، وفق وينشيب، حول مجموعة من "القصص"، التي يمكن أن تكون قصصاً بصرية، مثل الإعلانات، أو فقرات عن الموضة، أو الطبخ، أو الأسرة والمنزل. ويمكن أن تكون أيضاً قصصاً واقعية، مثل المسلسلات الرومانسية، وحكايات الدقائق الخمس (الحكايات القصيرة). وتوجد أيضاً حكايات المشاهير وتقارير الأحداث في حياة النساء والرجال "العاديين". تحاول كل واحدة منها بطريقتها المختلفة جذب القارئ إلى عالم المجلة، وفي نهاية المطاف إلى عالم الاستهلاك. ويؤدي هذا في الغالب إلى "تورط النساء في تحديد أنوثتهن عبر الاستهلاك، على نحو لا سبيل إلى الخلاص منه" (٣٩). ولكن المتعة لا تعتمد كلياً على الشراء. وتذكر وينشيب كيف أنها كتبت كتاب "داخل المجلات النسائية" في شهر تموز الحار، ومن دون أي نية لشراء المنتج، اكتسبت متعة بصرية هائلة من إعلان في مجلة يُظهر امرأة تغوص في محيط متصل، على نحو

سريالي، مع نهاية صنوبر حمام. وكما توضح: نحن ندرك مفردات الأحلام التي تتعامل بها الإعلانات ونستمتع بها؛ ونسبح في الخيالات التي تخلقها؛ لكننا نعلم جيداً أن تلك السلع لن تحقق الخيال الموعود. ولكن ذلك لا يهم؛ إذ يمكننا إشباع الرغبات في الحياة الجيدة من خلال الصورة وحدها، من دون تكبد عناء شراء المنتج. وهذا هو التعويض عن التجربة التي ليست لديك ولا يمكنك الحصول عليها (٥٦).

ولذلك فإن إعلانات المجلات، مثل المجلات نفسها، توفر البيئة التي نحلم فيها. وبهذه الطريقة، تولد الإعلانات الرغبة في الإنجاز (من خلال الاستهلاك). ومن المفارقات أن هذا ممتع للغاية لأنه يؤدي أيضاً إلى الاعتراف دائماً بوجود أعمال كل يوم.

ومع ذلك، فهي لن تقدم المتعة نفسها تماماً، لو لم يكن من المتوقع من النساء أن يؤدي الأعمال المختلفة حول الموضة والجمال والطعام والأثاث. تقرر هذه المؤثرات البصرية (المرئيات) بهذه الأعمال في حين تمكن القارئة في الوقت نفسه من تفادي القيام بها. ولا يمكن تحقيق "المتعة" للنساء، في الحياة اليومية، إلا بإنجاز هذه المهام؛ تقدم الصورة هنا بديلاً مؤقتاً، بالإضافة إلى توفير مسار (مزعوم) سهل، وفي الغالب ممتع، لإنجازها (٥٦-٧).

تُولد الرغبة لشيء أكثر من يومي، ومع ذلك لا يمكن تحقيقها إلا بالتسوق الذي هو نشاط يومي لمعظم النساء. وما يُباع في نهاية المطاف في قصص المجلات النسائية، في المقالات التحريرية أو الإعلانات، وفي الأزياء والأثاث المنزلي، وفي أواني الطبخ ومستحضرات التجميل، هو ناجح،

وبالتالي أنوثة ممتعة. اتبعي هذه النصيحة العملية أو اشترى هذا المنتج وستكونين حبيبة أفضل، وأماً أفضل، وزوجة أفضل، وامرأة أفضل. المشكلة في كل هذا من منظور الناشطة النسوية هي أنه يُبنى دائماً حول امرأة فرد أسطورية، تقع خارج تأثير البنى والقيود الاجتماعية والثقافية القوية.

يجري الكشف، في الغالب، عن الالتزام بـ "الحل الفردي" بواسطة الطريقة التي تسعى بها المجالات النسائية أيضاً إلى بناء "جمعيات خيالية" (٦٧) من النساء. ويمكن رؤية هذا الأمر في كلمة "نحن" اللافتة للنظر في الافتتاحيات؛ وهو موجود أيضاً في تفاعلات القارئ / المحرر في صفحة الرسائل. وهنا غالباً ما نجد النساء يفهمن العالم اليومي بمزيج من التفاؤل والجرية. تحدد وينشيب هذه التوترات كأنها تعبير عن كون النساء "مرتبطات أيديولوجياً بالمحيط الشخصي وفي موقف من الضعف النسبي تجاه الأحداث العامة" (٧٠). وعلى غرار ما يسمى بحكايات "الانتصار على المأساة"، غالباً ما تكشف رسائل القراء وردود التحرير عن التزام عميق بـ "الحل الفردي". إذ "يُعلم" كلاهما نفس المثل: سيتغلب الجهد الفردي على كل الصعاب. ويجري لفت انتباه القارئة إلى أنها موضوع مثير للإعجاب (انظر مناقشة التوسير في الفصل الرابع)، وقد وُضعت مشكلاتها الخاصة في سياق قادر على الاستمرار. وتعمل القصص القصيرة بالطريقة نفسها تقريباً. وما يربط أيضاً بين هذه "القصص الخيالية" هو "أن الانتصارات البشرية التي تسردها هي انتصارات عاطفية وليست مادية" (٧٦). وهذا أمر ضروري، من نواح عديدة، لاستمرار وجود المجتمعات المحلية المتخيلة

للمجلات؛ ويتطلب الانتقال من العاطفي إلى المادي المخاطرة بمواجهة الوجود الخلافي للطبقة، والجنسانية، والإعاقة، والإثنية، و"العرق" على سبيل المثال.

وهكذا يتكون شعور "نحن النساء" الذي تبنيه المجلات في الواقع من مجموعات ثقافية مختلفة؛ ومع ذلك، فإن مفهوم "نحن" و"عالمنا" يقتطع باستمرار جزءاً من تلك الانقسامات ليعطي مظهر الوحدة داخل المجلات. وفي الخارج، عندما تغلق القارئة مجلتها، فهي لا تبقى "صديقة" لـ إستر رانتزن وأمثالها؛ ولكن ما دامت تلك الصداقة موجودة فإنها تُعد حلماً لطيفاً ومطمئناً. (٧٧)

ربما يكون هذا أكثر وضوحاً في صفحة المشكلات. فعلى الرغم من أن المشكلات شخصية، ولذلك تبحث عن حلول شخصية، ترى وينشيب أنه "ما لم تصل النساء إلى المعرفة التي تشرح الحياة الشخصية بمصطلحات اجتماعية... فإن العبء عليك لحل مشكلتك قد يكون مخيفاً أو... يؤدي فقط إلى 'حلول' محبطة" (٨٠). وهي تعطي مثلاً رسالة عن زوج (له ماض جنسي) لا يمكنه أن ينسى أو يغفر ماضي زوجته الجنسي. وكما تشير وينشيب، لا يمكن للحل الشخصي لهذه المشكلة أن يبدأ في معالجة الموروث الاجتماعي والثقافي من معايير الكيل بمكيالين في الشؤون الجنسية. والتظاهر بخلاف ذلك هو تضليل على نحو خطر.

يعمل أصحاب الأعمدة في الجرائد والمجلات النسائية كأصدقاء، ويجمعون النساء معاً في صفحاتهم، ومع ذلك من خلال عدم تزويدهم

النساء بالمعرفة التي تتيح لهن رؤية تاريخ وضعهن الاجتماعي المشترك، على نحو حزين وساخر؛ فإنهم يأتون بين النساء متوقعين منهن أن يفعلن وحدهن ما لا يمكنهن فعله إلا معاً، ويشجعونهن على ذلك (المرجع نفسه).

هناك في منتصف كتاب وينشيب ثلاثة فصول، وهذه الفصول بدورها تناقش القيم الفردية والعائلية لمجلة وومنز أون، وأيديولوجية التحرر الجنسي (غير المثلي) لمجلة كوزموبوليتان، والسياسات النسوية في مجلة سبير ريب. تقول فيها: إن لديّ متسعاً لأوضح نقطة واحدة فقط فيما يتعلق بهذه الفصول. وعند مناقشة مراجعات سبير ريب لمحطات التلفزة والأفلام الشعبية، تجيب وينشيب بتعليقات يتردد صداها عبر تحليل "ما بعد النسوية" الأخير (والكثير من العمل الذي نوقش في هذا الفصل) حول الثقافة الشعبية:

تعزز هذه المراجعات... موقف المراجع، وترفع الحركة النسوية والناشطات فيها إلى المرتبة العالية من "رؤية الضوء"، مع ما يترتب على ذلك من فصل ليس فقط لمجموعة كاملة من الأحداث الثقافية ولكن أيضاً للعديد من تجارب النساء الممتعة والمهتمة بها. وسواء كان ذلك عن قصد أم لا، فإن الناشطات في الحركة النسوية يميزن أنفسهن بشكل واضح: "نحن" اللواتي يعرفن ويرفضن الأوجه الثقافية الأكثر شعبية (بها في ذلك المجلات النسائية)، و"هن"، اللواتي ما زلن غارقات في الجهل، ويواصلن شراء مجلة وومنز أون أو مشاهدة مسلسل دالاس. ومع ذلك، فإن ما يدعو للسخرية هو أن الكثيرات من "نحن" يشعرن وكأنهن "هن": قارئات ومشاهدات في خلوة لهذه الحالة (١٤٠).

في كتاب قراءة المجلات النسائية، تبدأ جوك هيرمس (١٩٩٥) بملاحظة على الأعمال السابقة للناشطات في الحركة النسوية عن المجلات النسائية: "لقد شعرتُ دائماً بقوة أن نضال الناشطات في الحركة النسوية على وجه العموم يجب أن يهدف إلى المطالبة بالاحترام؛ وربما لهذا السبب لم أشعر بالراحة مع غالبية الدراسات (النسوية) التي أُجريت عن المجلات النسائية. وأظهرت جميعها تقريباً اهتماماً بأولئك اللواتي يقرأن المجلات النسائية بدلاً من أن تُظهر احتراماً لهن (١؛ التأكيد الأصلي). وكما تؤكد يولّد هذا النوع من المقاربة (ما يمكن تسميته بـ "الحركة النسوية الحداثية") شكلاً من أشكال النقد الإعلامي حيث تكون الباحثة النسوية "نبية ومشعوذة" على حد سواء (المرجع نفسه). وكما توضح، "تتحدث الناشطات في الحركة النسوية اللواتي يستخدمن خطاب الحداثة نيابة عن الأخريات اللواتي يعتقدن، ضمناً، أنهن غير قادرات أن يرين بأنفسهن مدى سوء نصوص إعلامية كهذه، مثلها مثل المجلات النسائية. إنهن يحتجن إلى التنوير؛ ويحتجن إلى نصوص نسوية جيدة لكي ينجين من وعيهن الزائف ويعشن حياة خالية من الصور الزائفة كالتي تتوسط المجلات النسائية، حيث يمكن للمرأة أن تجد السعادة" (المرجع نفسه).

في مقابل هذه الطريقة في التفكير والعمل، تؤيد هيرمس ما تسميه "وجهة نظر ما بعد حداثية أكثر يكون فيها الاحترام بدلاً من الاهتمام - أو الاحتفاء في هذا الصدد، مصطلح يُنظر إليه غالباً بأنه السمة المميزة لمنظور ما بعد الحداثة - هو الذي يحتل المكان المحوري" (المرجع نفسه). إنها تدرك

"أن القراء من جميع الأنواع (بما في ذلك نحن النقاد) يستمتعون بالنصوص في بعض السياقات التي ننتقدها في سياقات أخرى" (٢). وبناء على ذلك، تركز دراستها على "فهم كيف تُقرأ المجالات النسائية في حين يجري قبول التفضيلات [للنساء اللواتي أجرت مقابلات معهن]" (المرجع نفسه). وبالعامل من منظور "موقف نسوي ما بعد حدائي"، تؤيد هيرمس "إدراك أن القارئ منتج للمعنى وللسن ساذجات ثقافياً يتلقين ما يصدر عن المؤسسات الإعلامية". وتؤيد أيضاً "إدراك أيضاً المعاني المحلية والمحددة التي نعطيها للنصوص الإعلامية والهويات المختلفة، التي يمكن لأي شخص حملها للتأثير في عيش حيواتنا المتعددة الأوجه في مجتمعات مشبعة بالصور والنصوص الإعلامية التي تعد المجالات النسائية جزءاً منها" (المرجع نفسه). وعلى نحو أكثر تحديداً، هي تسعى إلى وضع عملها في موقع وسط بين التركيز على كيفية صنع معاني نصوص محددة (أنغ، ١٩٨٥، رادوي، ١٩٨٧، على سبيل المثال)، والتركيز على سياقات الاستهلاك الإعلامي (غري، ١٩٩٢، مورلي، ١٩٨٦، على سبيل المثال). بعبارة أخرى، وبدلاً من البدء بنص وإظهار كيف يخصصه الناس ويجعلونه ذا معنى، أو بدلاً من البدء بسياقات الاستهلاك وإظهار كيف تقيد هذه السياقات الطرائق التي يمكن أن يحدث بها التخصيص وصنع المعنى، فقد حاولت هيرمس إعادة بناء النوع الأدبي أو مجموعة الأنواع الأدبية المنتشرة التي تدعى بـ المجالات النسائية و[توضيح] كيف تصبح ذات معنى، على نحو حصري من خلال قدرة قرائها على الفهم" (هيرمس، ١٩٩٥: ٦). وتدعو

هذه المقاربة "نظرية إنتاج المعنى في سياقات الحياة اليومية" (المرجع نفسه). وفي العمل بهذه الطريقة، تكون قادرة على تجنب نشر التحليل النصي، بمفهومه الضمني للمعنى الصحيح الذي يمكن تحديده، أو لمجموعة محدودة من المعاني، التي قد يُفَعَّلها القارئ أو لا يُفَعَّلها. وتشرح قائلة: "تتمثل وجهة نظري في أن النصوص تكتسب معنى فقط في التفاعل بين القراء والنصوص، وأن تحليل النص بمفرده لا يكفي أبداً لإعادة بناء هذه المعاني" (١٠). ولتمكين طريقة العمل هذه، تقدم هيرمس مفهوم "الذخيرة"، وتشرح هذا المفهوم على النحو التالي: "الذخيرة هي الموارد الثقافية التي يلجأ إليها المتحدثون ويشيرون إليها لإعطاء المعلومات. وتعتمد ماهيتها المستخدمة على رأس المال الثقافي للقارئ الفرد" (٨). إضافة إلى ذلك، فإن "النصوص ليس لها معنى على نحو مباشر؛ إذ إن الذخيرة المتنوعة التي يستخدمها القراء هي التي تجعل النصوص ذات معنى" (٤٠).

أجرت هيرمس ثمانين مقابلة مع نساء ورجال على حد سواء. وقد شعرت بخيبة أمل في البداية من حقيقة أن الذين أجرت معهم المقابلات بدوا غير راغبين في الحديث عن الكيفية التي صنعوا بها معانٍ من المجالات النسائية التي قرؤوها؛ وعندما ناقشوا هذه المسألة، كانوا يشيرون في الغالب بدلاً من ذلك، ضد "الحس العام" لكثير من وسائل الإعلام والنظرية الثقافية، إلى أن مرورهم على هذه المجالات لا يكاد يكون له معنى على الإطلاق. وبعد خيبة الأمل الأولية، دفعت هذه المناقشات هيرمس تدريجياً إلى التعرف إلى ما أطلقت عليه "المظهر الخادع للمغزى" (١٦). وتهدف

هذه العبارة إلى الإبلاغ عن رفضها لطريقة العمل في وسائل الإعلام والتحليل الثقافي، التي تقوم على وجهة نظر مفادها أن اللقاء بين القارئ والنص يجب أن يُفهم دائماً من منظور إنتاج المعنى فحسب. وتدعي هيرمس أن هذا الانشغال العام بالمعنى نتج عن مجموعة عمل مؤثرة ركزت على المعجبين (وأود أن أضيف، وعلى الثقافات الفرعية للشباب) بدلاً من التركيز على ممارسات الاستهلاك لدى الناس العاديين؛ وإضافة إلى ذلك، نتج عن فشل واضح في تحديد موقع الاستهلاك في روتين الحياة اليومية. وفي مقابل تأثير مجموعة العمل هذه، تجادل هيرمس من أجل منظور نقدي، وفيه "يجب أن يُنحى النص الإعلامي لصالح تقارير القراء عن حياتهم اليومية" (١٤٨). وكما توضح، "لفهم وتنظير استخدام وسائل الإعلام اليومية، تلزم معاينة أكثر تعقيداً لإنتاج المعنى من معاينة لا تعترف بمستويات مختلفة من الاستثمار النفسي أو الالتزام والتأمل العاطفي" (١٦).

تحاول هيرمس، من خلال تحليل تفصيلي ونقدي للموضوعات المتواترة والقضايا المتكررة التي برزت في مادة المقابلة التي جمعتها، إعادة بناء الذخائر المختلفة التي استعملها الذين أجريت معهم المقابلات في استهلاك المجالات النسائية. وقد حددت هوية أربع ذخائر: "ما يُدخر للمستقبل بسهولة"، و"الهواية"، و"المعرفة العملية"، و"التعلم العاطفي والمعرفة المتصلة" (٣١). أولى هذه الذخائر، وربما الأكثر وضوحاً للفهم، ترى المجالات النسائية كنوع أدبي لا يفرض مطالب كثيرة على قرائه. إنه نوع أدبي يمكن التقاطه وادخاره بسهولة، ولهذا السبب، يمكن استيعابه بسهولة في روتين الحياة اليومية.

الذخيرة الثانية، ذات الصلة بالذخيرة الأولى على نحو واضح، وربما كما هو متوقع مثل الذخيرة الأولى، ترى قراءة المجلات النسائية كوجه من أوجه "الهواية". ولكن، كما تشير هيرمس، لا ينبغي فهم الهواية (مثل "التهدية" الذي نوقشت سابقاً في هذا الفصل) بأنه مصطلح بسيط أو بديهي - فهو، كما تؤكد هيرمس، "محمل بالأيدولوجيا" (٣٦)؛ فمن ناحية، يمكن استخدام هذا المصطلح ببساطة كوصف صالح لنشاط معين، ومن ناحية أخرى، يمكن استخدامه كآلية اعتراض في الدفاع ضد التدخل الشخصي. ونظراً للوضع الثقافي المتدني للمجلات النسائية، كما تذكرنا هيرمس، فإن استخدام مصطلح "الهواية" كوسيلة لاعتراض التدخلات الإضافية في العالم الخاص قد يكون أمراً مفهوماً. وبعبارة أخرى؛ إنني أقرأ هذه المجلة لأشير إلى الآخرين بأنني لست متاحة حالياً لأداء أشياء أخرى.

ويمكن للذخيرة الثالثة، ذخيرة "المعرفة العملية"، أن تمتد من نصائح حول الطبخ إلى مراجعات الأفلام والكتب. ولكن وسيلتها الآمنة ظاهرياً قد تكون مضللة في التطبيق العملي. فقد توفر الذخيرة من المعرفة العملية أكثر بكثير من التلميحات العملية بشأن كيفية أن تصبحي بارعة في المطبخ الهندي أو صاحبة معرفة ثقافية بالأفلام التي تستحق الذهاب إلى السينما لمشاهدتها. وتدعي هيرمس أن القارئ يمكن أن يستخدم هذه النصائح العملية، لتخيل ذات مثالية... [والتي] تكون براغماتية ومنتجة نحو الحلول، وشخص يمكنه اتخاذ القرارات ومستهلكاً متحرراً؛ ولكن قبل كل شيء، تكون شخصاً مسيطراً" (٣٩).

الذخيرة النهائية، ذخيرة "التعلم العاطفي والمعرفة المتصلة"، هي أيضاً عن التعلم، ولكن بدلاً من أن يكون عن مجموعة من النصائح العملية، يكون هذا التعلم من خلال التعرف إلى الذات وأسلوب حياة المرء ومشكلاته المحتملة، من بين مشكلات الآخرين كما هي موضحة في صفحات قصص ومقالات المجلات. وكما قالت إحدى اللواتي أُجريت معهن مقابلات لـ هيرمس: إنها تحب قراءة "مقاطع قصيرة عن الأشخاص الذين كانت لديهم مشكلات معينة... [و] كيف يمكن حل مشكلات من هذا القبيل" (٤١). أو كما أخبرتها واحدة أخرى، "أحب أن أقرأ عن كيفية تعامل الناس مع الأمور" (٤٢). ورأى شخص آخر أُجريت معه مقابلة، مشيراً إلى صفحات المشكلات على وجه التحديد، إنك "تتعلم الكثير من مشكلات الآخرين... ومن النصائح التي تقدمها [المجلة]" (٤٣). قد تنطوي ذخيرة التعلم العاطفي والمعرفة المتصلة، كما هو الحال مع ذخيرة المعرفة العملية، على إنتاج ذات مثالية أيضاً، ذات مستعدة لجميع المخاطر العاطفية المحتملة والأزمات البشرية التي قد يتطلب الأمر مواجهتها في الممارسات الاجتماعية في الحياة اليومية. وكما توضح هيرمس، "إن ذخيرة المعرفة العملية و ذخيرة المعرفة المتصلة، على حد سواء، قد تساعدان القراء على اكتساب إحساس (وهمي ومؤقت) بالهوية والثقة، إحساس بالسيطرة أو الشعور بالسلام مع الحياة، إحساس يستمر ما داموا يقرؤون ويتبدد بسرعة [على عكس النصائح العملية] عند إغلاق المجلة" (٤٨).

إن إبداع هيرمس الرائع هو ابتعادها بشكل حاسم عن مقارنة التحليل الثقافي مقارنةً بصر فيها الباحث على ضرورة تثبيت المعنى الجوهرى للنص أو النصوص أولاً، ومن ثم كيف يمكن للجمهور قراءة، أو عدم قراءة، النص لصنع هذا المعنى. في مقابل طريقة العمل هذه، كما تلاحظ هيرمس، فإن "الذخائر التي يستعملها القراء تعطي معنى للأشكال الأدبية في المجالات النسائية بطريقة مختلفة إلى حد بعيد مستقلاً عن نص المجلة النسائية. إذ يقوم القراء ببناء نصوص جديدة على شكل فانتازيا وذوات "جديدة" متخيَّلة. وهذا يؤدي إلى استنتاج مفاده إن دراسة النوع الأدبي يمكن أن تستند بالكامل إلى كيفية قراءة المجالات النسائية، وإنما لا تحتاج إلى معالجة البنية (السردية) أو محتوى النص نفسه على الإطلاق" (١٤٦).

إن تحقيق هيرمس في دور الذخائر، بخلاف أكثر الروايات الاحتفالية للنساء والاستهلاك، يجعلها مترددة في رؤية ممارسة النساء لقراءة المجالات وجهاً غير إشكالي من أوجه التمكين. وتقول، بدلاً من ذلك، يجب أن نفكر في استهلاك المجالات النسائية بأنه يوفر "لحظات تمكين" مؤقتة فقط (٥١).

ما بعد الحركة النسوية

إن موضوع ما بعد الحركة النسوية موضوع معقد، ويمكن استعماله لوصف نوع من الحركة النسوية، وموقع نظري داخل الحركة النسوية، واتجاه في الثقافة الشعبية المعاصرة. ووفق جانيس وينشيب (١٩٨٧)، إذا كان موضوع ما بعد النسوية يعني أي شيء مفيد، فإنه يشير إلى الطريقة التي

أصبحت بها الحدود بين الناشطات في الحركة النسوية وغير الناشطات فيها حدوداً ضبابية (١٤٩). ويعود ذلك، إلى حد بعيد، إلى الطريقة التي "لم يعد فيها لبعض أفكار الناشطات، مع نجاح الحركة النسوية عبء المعارضة؛ بل أصبح جزءاً من الحس العام للعديد من الناس، وليس لأقلية منهم فقط" (المرجع نفسه). بالطبع، لا يعني هذا أن جميع مطالب الناشطات في الحركة النسوية قد لُبِّت (لا تزال تلبيتها أمراً بعيد المنال)، وأن الحركة النسوية قد أصبحت الآن زائدة عن الحاجة. بل على العكس، "يوحى ذلك بأن الحركة النسوية لم تعد تتمتع بتماسك بسيط حول مجموعة من المبادئ سهلة التحديد... ولكنها، بدلاً من ذلك، أصبحت خليطاً أكثر ثراءً وتنوعاً وتناقضاً مما كانت عليه في سبعينيات القرن الماضي (المرجع نفسه).

تقول أنجيلا ماك روبي (٢٠٠٤)، التي تبدو أقل تفاعلاً بكثير بشأن "نجاح" الحركة النسوية، إن ما حدث بالفعل هو أن كثيراً من الثقافة الشعبية المعاصرة يعمل بنشاط على تقويض المكاسب التي حققتها الناشطات في الحركة النسوية في سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين. ومع ذلك، لا ينبغي أن يفهم هذا على أنه "ردة فعل" مباشرة ضد الحركة النسوية. وبدلاً من ذلك، يجري تقويض الحركة النسوية من خلال الاعتراف بها والإشارة، في الوقت نفسه، إلى أنها لم تعد ضرورية في عالم تتمتع فيه النساء بحرية تشكيل مجرى حياتهن الفردية. وفي الثقافة الشعبية ما بعد النسوية، تظهر الحركة النسوية كتاريخ هرمة، وغير واثقة، وزائدة عن الحاجة. وهكذا، فإن الاعتراف بالحركة النسوية هو لإظهار أنها لم تعد ذات صلة

فقط. وبدلاً من حركة الناشطات، فقد جرى منحنا المرأة الفردية الناجحة، التي تجسد وفرة الحركة النسوية وضرورة الجهد الفردي على حد سواء. يوجد هذا الفعل المزدوج من الاعتراف والرفض في العديد من جوانب الثقافة الشعبية ما بعد النسوية. وتقدم ماك روبي مثلاً هو الحملة الإعلانية لشركة ووندربرا (انظر الصورة ١.٨):

إن إعلان شركة ووندربرا الذي يُظهر عارضة الأزياء إيفا هيرزيغوا وهي تنظر نحو الأسفل بإعجاب إلى تضاريس صدرها المعززة بوساطة الشريط المخرّم المثير لحمالة الصدر من شركة ووندربرا، كان في منتصف تسعينيات القرن العشرين موضوعاً في مواقع محددة من الشوارع الكبيرة الرئيسة في المملكة المتحدة على لوحات إعلانية بالحجم الكامل. وتضمن إعداد الصورة بُعداً تقليدياً لـ "إعلان متحيز جنسياً" يمكن أن يغفر له المرء لافتراض بعض الإمام بكل من الدراسات الثقافية والنقد النسوي الخاص بالإعلانات. وكان، إلى حد ما، يأخذ في الحسبان إظهار الحركة النسوية وكأنها شيء من الماضي، من خلال "إثارة التحيز الجنسي" على نحو استفزازي؛ في حين يلهو في الوقت نفسه بتلك المناقشات في نظرية الأفلام عن المرأة كونها هدفاً لنظرة التحديق [انظر مناقشة لورا مولفي في الفصل الخامس، والمناقشة في مكان سابق من هذا الفصل]؛ بل حتى رغبة الأنثى [انظر مناقشة روزاليند كاوارد في مكان سابق من هذا الفصل]. ... هنا إعلان يعاد عرضه على مشاهديه، وهو من الجوانب المعروفة جيداً في الدراسات الإعلامية النسوية. ... ويتوقع من الإعلان، في الوقت نفسه، أن

يثير إدانة الناشطات في الحركة النسوية كوسيلة من وسائل توليد الدعاية. وهكذا، تتولد أيضاً اختلافات بين الأجيال، فالمشاهدة الشابة، إلى جانب نظرائها الذكور، العارفين بفن السخرية والمعرفة البصرية، لن تصاب بالغضب من جراء هذه الذخيرة الإعلامية. فهي تدرك طبقات معانيها؛ وتفهم الدعابة (٢٥٨-٩).

بدلاً من أن تنتقد الحركة النسوية ما كان يُنظر إليه فيما مضى بأنه صورة متحيزة جنسياً، فقد دُججت في النص على حساب الرفض وعدم التسييس؛ وزُجّت في الإعلان كخطاب من التاريخ وظيفته الوحيدة هي تعميق شدة الصورة السيميائية وتمكينها كي ينظر إليها بأنها ساخرة وغير مؤذية؛ إعلان لا يمكن إلا للناشطة المتزمتة في الحركة النسوية من سبعينيات القرن العشرين أن تجده مسيئاً (وواقع أن البعض لا يزال يجده كذلك، هو جزء من دعابة الإعلان). بعبارة أخرى، إن الثقافة الشعبية ما بعد النسوية ليست عودة إلى حساسية ما قبلها، بل هي استجابة للحركة النسوية: إنها تحتاج إلى الاعتراف بالحركة النسوية أولاً من أجل رفضها وعدّها حركة قديمة وغير واثقة ولم تعد ذات صلة بالنساء العصريات المتحررات فردياً.

لفهم الثقافة الشعبية ما بعد النسوية حقاً، يتطلب الأمر أن تُوضع في موقع معين فيما يتعلق بإزالة التقاليد (غيدن، ١٩٩٢، بيك وبيك غرنشاييم، ٢٠٠٢) وبالخطابات النيوليبرالية في الاختيار والفردية ("إن السوق لديها الإجابة عن كل مشكلة"). يشير الأمر الأول إلى أن النساء الآن متحررات من الهويات الأنثوية التقليدية، وتالياً هن ممكّنات من اختراع أدوار جديدة

على نحو انعكاسي، في حين يزعم الثاني أن السوق الحرة، مع حاجتها لاختيار المستهلك، هي أفضل آلية لتمكين بنى هوية الأنثى الجديدة تمكيناً كاملاً. ومع ذلك، كما يشير فيكي بول، إن ما نشهده حقاً هو عملية إعادة للتقاليد، بدلاً من إزالتها، ويجري في هذه العملية إعادة الأفكار التقليدية لما هو طبيعي وعادي حول النوع الاجتماعي مرة أخرى (انظر بول، ٢٠١٢ أ، ٢٠١٢ ب). التفتت هذه النزعة بوجه مثالي في مقابلة مع كيلى رايلي، التي تلعب دور رئيسة شرطة التحري أنا ترافيس في الدراما التلفزيونية ليندا لا بلانت "فوق الشبهات". وعندما سُئلت عما إذا كانت شخصيتها هي جين تينيسون الجديدة (رئيسة شرطة التحري في الدراما السابقة للمشتبه الرئيس في لا بلانت)، أجابت:

لا، إن شخصيتي، رئيسة شرطة التحري أنا ترافيس، هي البداية فقط في حياتها المهنية في الشرطة؛ وصلت جين تينيسون إلى مستويات السلطة العليا وكانت واحدة من جيل النساء اللواتي احتجن إلى إثبات أنهن جيدات مثل أي رجل. تعيش أنا في عصر أكثر معاصرة، إذ لم يعد يتعلق بالسياسة الجنسية بعد الآن. إنها قوية وبديهية وأنثى على نحو صريح (مقتبس من بول، ٢٠١٢ ب).

في خطوة ذات دلالة لـ "حساسية" ما بعد الحركة النسوية (جيل، ٢٠٠٧)، يُقر تعليق رايلي بالحركة النسوية، ثم يرفضها؛ ما يوحي أن الحركة النسوية هي حركة من الماضي، ولم تعد ذات صلة بالمرأة المعاصرة.

وما دمج الحركة النسوية في الثقافة الشعبية ما بعد النسوية إلا مثال كلاسيكي على عمليات الهيمنة، ولكن يمكن أن يُفهم أيضاً كمثال على الآليات التي حددها ماركوز كآليات منتجة لبعده وحيد (انظر الفصل الرابع للاطلاع على مناقشة لكلتا الحالتين).

دراسات الرجال والذكوريات

لقد أحدثت الحركة النسوية أشياء كثيرة، لكن أحد الأشياء التي تنصل منها بعض الناشطات في الحركة النسوية هو دراسات الرجال. على الرغم من قلق بيتر شفينغر من أن "الرجل الذي يفكر في الذكورة يصبح نفسه أقل ذكورية... إذ يفكر الرجل الحقيقي في الأمور العملية بدلاً من الأمور المجردة، وبالتأكيد لا يطيل التفكير في نفسه أو طبيعة حياته الجنسية" (مقتبس من شوالتر ١٩٩٠: ٧)، فقد فكّر العديد من الرجال وتحدثوا وكتبوا عن الذكورة. وكما كتب أنطوني إيستهبوب (٧) (١٩٨٦) في كتاب "ماذا يجب على الرجل أن يفعل"، "لقد حان الوقت لمحاولة التحدث عن الذكورة، عن ماهيتها وكيفية عملها" (١). ينصبُّ تركيز إيستهبوب على ما يسميه الذكورية المسيطرة (أسطورة الذكورة المشتبهة للجنس الآخر كشيء أساسي وواضح، وهو قوي، مستبد، هادئ، عارف، دائماً يملك زمام المبادرة، وما إلى ذلك). ويبدأ إيستهبوب من الافتراض القائل: إن الذكورة بنية ثقافية؛ أي أنها ليست "طبيعية" أو "عادية" أو "عالمية". ويقول إن الذكورة المسيطرة تعمل كمعيار للنوع الاجتماعي، وفي مقابل هذا المعيار ثمة العديد من الأنواع المختلفة الأخرى من

"الذكورة المعاشة" (بما في ذلك الذكورة المثلية) مدعوة لقياس نفسها. وكجزء من هذه الحجة، يحلل طريقة تمثيل الذكورة المسيطرة عبر مجموعة من النصوص الثقافية الشعبية - أغاني البوب، والروايات الخيالية الشعبية، والأفلام، والتلفاز، والصحف - ويخلص إلى أن:

من الواضح أن الرجال لا يعيشون على نحو سلبي في أسطورة الذكورة التي تفرضها قصص الثقافة السائدة وصورها، كما لا يمكنهم العيش خارج الأسطورة تماماً، لأنها تتغلغل وتنتشر في الثقافة. إضافة إلى أن قوتها القهرية فاعلة في كل مكان - ليس فقط على الشاشات، ولوحات الإعلانات الضخمة والورق، بل أيضاً داخل رؤوسنا بالذات (١٦٧).

من منظور مماثل، يستكشف فحص سين نيكسون (١٩٩٦) ذكورة "الرجل الجديد" ك "نظام تمثيل"، مركزاً على "أربعة مواقع رئيسة من مواقع التداول الثقافي: الإعلانات التلفازية، والإعلانات الصحفية، ومحلات الملابس الرجالية، والمجلات الشعبية للرجال" (٤).

ومع أنه صحيح أن الناشطات في الحركة النسوية قد شجعت الرجال دائماً على فحص ذكورتهم، إلا أن العديد منهن غير معجبات بدراسات الرجال، كما أوضحت جويس كانان وكريستين غريفين (١٩٩٠):

مع أن فهم الناشطات في الحركة النسوية للنظام الأبوي سوف يكون من دون شك أكثر اتساعاً إذا تمكنا من الوصول إلى فهم الرجال لكيفية بناء وتحويل هذا النظام الشائع من العلاقات، إلا أننا نخشى من أن بحوثاً كهذه

قد تشوه تجارب النساء مع الرجال والذكورة، أو تقلل من شأنها، أو ترفضها. لذلك يجب أن تكون الناشطات في الحركة النسوية أكثر إصراراً على إجراء بحوث عن الرجال والذكورة في وقت بدأ فيه عدد متزايد من الرجال بإجراء بحوث "مشابهة" ظاهرياً (٢٠٧-٨).

نظرية الكوير^(١)

إن نظرية الكوير، كما يشرح بول بيرستون وكولين ريتشاردسون (١٩٩٥)، "توفر تخصصاً دراسياً لاستكشاف العلاقات بين المثليات والمثليين وبين الثقافة التي تحيط بنا، وتواصل السعي إلى استبعادنا من وجهة نظر جزء كبير منّا" (١). إضافة إلى ذلك، "بإزاحة التركيز بعيداً عن مسألة ما يعنيه أن تكون مثلياً أو مثلية في الثقافة، وعلى مختلف أوجه أداء العلاقة الجنسية "الطبيعية" التي خلقتها الثقافة، تسعى نظرية الكوير إلى تحديد موقع الكويرية في الأماكن التي كان يعتقد في السابق أنها على نحو صارم خاصة بـمُغايري الجنس (المرجع نفسه). وعلى هذا النحو، فهما يؤكدان أن

(١) الكوير (Queer) هو مصطلح عام يشير إلى الأشخاص غير المغايرين جنسياً؛ واستخدمت الكلمة في اللغة الإنكليزية في القرن السادس عشر بمعنى: غريب، غريب الأطوار، شاذ. واستخدم المصطلح في القرن التاسع عشر للتحقير والإساءة لمن لديهم ميول جنسية لجنسهم نفسه؛ وقد شاع استخدامه في القرن العشرين للإزدراء من هؤلاء الناس. في أواخر القرن الماضي، بدأت الكلمة تنفصل عن معناها السلبي الإزدراي، وأصبحت تُستعمل للدلالة على جزء من مجتمع، وتأكيد هويته الاجتماعية المختلفة عن الهوية الاجتماعية لمثلي الجنس. المترجم.

"نظرية الكوير لم تعد عن المثليات والمثليين أكثر مما هي الدراسات النسائية عن النساء. في الواقع، إن جزءاً من البحث الكويري هو لمهاجمة... الطبيعة الطبيعية" للنوع الاجتماعي، ومن ثم الروايات الخيالية التي تدعم العلاقة الجنسية "الطبيعية" الإلزامية" (المرجع نفسه).

إن أفضل مكان للبدء، من أجل مناقشة الطبيعة المفترضة للنوع الاجتماعي والروايات الأيديولوجية الخيالية التي تدعم العلاقة الجنسية "الطبيعية" الإلزامية، هو أحد النصوص التأسيسية لنظرية الكوير، كتاب جوديث بتلر (١٩٩٩) المؤثر للغاية بعنوان "مشكلة النوع الاجتماعي". تبدأ بتلر من ملاحظة سيمون دي بوفوار (١٩٨٤) وهي أن "المرء لا يولد امرأة، بل يصبح كذلك" (١٢). ويرسخ تمييز دي بوفوار اختلافاً تحليلياً بين الجنس البيولوجي ("طبيعة") والنوع الاجتماعي ("ثقافة")، ما يشير إلى أنه في حين يكون الجنس البيولوجي ثابتاً، سوف تكون هناك دائماً 'نسخ' مختلفة ومتنافسة (متغيرة تاريخياً واجتماعياً) من الأنوثة والذكورة (انظر الشكل ١.٨). ومع أن حجة دي بوفوار تتمتع بمزية رؤية النوع الاجتماعي كشيء مصنوع في الثقافة - "المعاني الثقافية التي يفترضها الجسد ذو الجنس" (بتلر، ١٩٩٩: ١٠) - وليس شيئاً ثابتاً بطبيعته، فإن المشكلة في هذا النمط من الجنس / النوع الاجتماعي، وفق بتلر، هي أنه يفترض وجود نوعين بيولوجيين فقط ("ذكر" و"أنثى")، تحدهما الطبيعة، وبدورهما يولدان نظام النوع الاجتماعي الثنائي ويضمناهما. وفي مقابل هذا الموقف، تقول بتلر إن علم الأحياء هو في حد ذاته قد نشأ ثقافياً دائماً كـ "ذكر" و"أنثى"، وعلى

هذا النحو، فإنه يضمن بالفعل صيغة معينة من المؤنث والمذكر. وبناء على ذلك، فالتمييز بين الجنس والنوع الاجتماعي ليس تمييزاً بين الطبيعة والثقافة؛ فـ "فئة 'الجنس' التي هي بحد ذاتها فئة يدخل فيها النوع الاجتماعي، مطوقة سياسياً بالكامل، مطبّعة وليست طبيعية" (١٤٣). بعبارة أخرى، لا توجد "حقيقة" بيولوجية في صميم النوع الاجتماعي؛ الجنس والنوع الاجتماعي كلاهما فئة ثقافية.

إضافة إلى ذلك، لا يقتصر الأمر على أن "النوع الاجتماعي من منظور الثقافة ليس كالجنس من منظور الطبيعة؛ فالنوع الاجتماعي هو أيضاً وسيلة خطابية / ثقافية يجري من خلالها إنتاج "الطبيعة الجنسية" أو "الجنس الطبيعي" وترسيخه كما لو كان "ما قبل خطابي"، سابقاً للثقافة، سطحاً محايداً من الناحية السياسية تعمل عليه الثقافة... [وبهذه الطريقة،] يؤمّن الرسوخ الداخلي والإطار الثنائي للجنس على نحو فعال... بإلقاء ثنائية الجنس في المجال ما قبل الخطابي" (١١). وكما تشرح بتلر، "لا يوجد سبب لتقسيم الأجسام البشرية إلى ذكور وإناث سوى أن تقسيماً كهذا يناسب الاحتياجات المادية للتغاير الجنسي، ويضفي بريقاً طبيعياً على مؤسسة التغاير الجنسي" (١٤٣). وبناء على ذلك، كما تقول بتلر، "لا يولد المرء امرأة، بل يصبح المرء امرأة، ولكن إضافة إلى ذلك، لا يولد المرء أنثى، بل يصبح المرء أنثى؛ بل حتى على نحو أكثر تطرفاً، يمكن للمرء فيما لو اختار، ألا يصبح أنثى ولا ذكراً، لا امرأة ولا رجلاً" (٣٣).

الجنس ("ذكر" و"أنثى")

الشكل ١.٨ نظام النوع الاجتماعي الشائ

لا يُعد النوع الاجتماعي، وفق مناقشة بتلر، تعبيراً عن الجنس البيولوجي؛ بل يُبنى أدائياً في الثقافة. وعلى هذا النحو، يكون "النوع الاجتماعي هو الأسلبة المتكررة للجسم، مجموعة من الأفعال المتكررة داخل إطار تنظيمي صلب للغاية يتحجر بمرور الزمن لإنتاج مظهر مادة، من نوع كائن طبيعي" (٤٣-٤٤). بعبارة أخرى، تتكون هويات النوع الاجتماعي من تراكم ما هو خارجي (أي في الثقافة) في الاعتقاد بأنها تعبير عما هو داخلي (أي في الطبيعة). ونتيجة لذلك، يصبح "الأشخاص" مُدركين بالعقل فقط عبر صيرورتهم داخل النوع الاجتماعي وفق معايير الوضوح التي يمكن تمييزها" (٢٢)(٨). إن الأنوثة والذكورة ليستا تعبيرين من 'الطبيعة'، بل هما "أداءان ثقافيان تكونت فيهما طبيعيتاهما عبر أعمال أدائية مقيدة على نحو منطقي... والتي تخلق الأثر الطبيعي، والأصلي، والحتمي" (xxviii - xxix). ومع ذلك، فالقول؛ إن النوع الاجتماعي هو بناء ثقافي لا يعني أنه يشكل الجسم المادي الفعلي، إذ يوجد وراء "الجنس" دائماً بيولوجياً مادية. وإن ما يُبنى ليس الجسم ما قبل الخطابي، بل "جنس" هذا الجسم.

تُعد نظرية بتلر عن الأدائية تطويراً لنظرية ج. ل. أوستن (١٩٦٢) عن اللغة الأدائية. إذ تقسم أوستن فيها اللغة إلى نوعين: لغة تقريرية ولغة أدائية. اللغة التقريرية هي لغة وصفية، وعبارة "السماء زرقاء" مثال على تعبير تقريرية. ومن ناحية أخرى، فإن اللغة الأدائية لا تصف فقط ما هو موجود سلفاً، بل تجلب شيئاً إلى الوجود، وعبارة "أنا الآن أعلنكما زوجاً وزوجة" هي مثال واضح على ذلك؛ فهي لا تصف شيئاً، بل تجلبه إلى الوجود؛ بمعنى أنه عندما يتكلم شخص مناسب بهذه العبارة، فإنها تحول شخصين عازبين إلى زوجين. تقول بتلر إن النوع الاجتماعي يعمل بنفس الطريقة التي تعمل بها اللغة الأدائية. وكما تشرح، "لا توجد هوية وراء تعابير النوع الاجتماعي؛ إذ إن الهوية تتكون على نحو عملي بسبب "التعابير" ذاتها التي يقال إنها نتائجها" (بتلر، ١٩٩٩: ٣٣). من أولى أفعال الكلام الأدائي التي نصادفها جميعاً هي القرار، "هي فتاة" أو "هو صبي". استخدام اسم صبي أو فتاة يحول الضمير "هو أو هي" ما قبل الإنسان إلى موضوع يدخل في النوع الاجتماعي. وبذلك يُجعل جسم الطفل مُدركاً ثقافياً، وهو الأول من عدة أعمال أدائية. يأتي القرار، "هي فتاة" أو "هو صبي"، مع قواعد وأنظمة موجودة قبل الطفل، والتي يُتوقع من الطفل اتباعها والالتزام بها: "الصبيان الصغار يفعلون هذا، والفتيات الصغيرات لا يفعلن ذلك"، وما إلى ذلك. وبعبارة أخرى، ما يبدو كإعلان تمييز هو في الحقيقة لحظة إنشاء: الضمير "هو أو هي" يصنع موضوعاً (ذكراً أو أنثى)، ومن ثم يبدأ عملية مستمرة من الإخضاع (التجسيد الموضوعي)

يكون فيها الضمير "هو أو هي" مطلوباً للعمل وفق معايير الذكورة أو الأنوثة المدركة ثقافياً (أي المقبولة اجتماعياً). وبهذه الطريقة فهويات نوعنا الاجتماعي لا تسبق لحظات الأداء هذه؛ بل هي نتيجتها. لذا فإن تسميتي صبياً لا تكشف هوية نوعي الاجتماعي، بل إنها تنتجها - وهو إنتاج يرسم الجوانب الرئيسة لـ "مصيري" الاجتماعي - كما لو كانت موضوعاً أصبح خاضعاً له.

ومع ذلك، لجعل عبارة "هي فتاة" أو "هو صبي" ذات معنى، يجب أن تتوافق مع بنية من الأشياء الواضحة ثقافياً الموجودة سابقاً (أي يجب أن نعرف سلفاً ماذا يعني أن نقول "هي فتاة" أو "هو صبي"). ولكن أكثر من ذلك، فإن البنية من الأشياء الواضحة تتطلب أن يُصنع قرار كهذا: إنه عمل من التماثل مع العالم الذي وافق سابقاً على تقسيم البشر إلى ذكر وأنثى على أساس الاختلاف البيولوجي. في كل مرة يحدث هذا، يستشهد القرار بقرارات سابقة، وحقيقة أنه يستشهد بهذه القرارات السابقة هي التي تمنحه سلطته وصلاحيته. ثمة ما تسميه بتلر "تراكم الاقتباس" (١٩٩٣: ١٢).

يعتمد هذا الجزء من حجتها على توسيع جاك دريدا لنظرية أوستن عن اللغة الأدائية. كما يسأل دريدا، "هل يمكن أن ينجح النطق الأدائي لو لم تكرر صياغته نطقاً "مشفراً" أو قابلاً للتكرار، وبعبارة أخرى، لو لم تكن الصيغة التي ألفظها من أجل افتتاح اجتماع، أو إطلاق سفينة، أو إعلان زواج، معروفة ومطابقة لأنموذج قابل للتكرار؟" (١٩٨٢: ١٨). وبعبارة

أخرى، إن قوة كل قرار، لماذا له معنى، ولماذا يتمتع بالسلطة والصلاحية، ولماذا يتطلب توافقاً، هي نتيجة وزن الاستشهادات السابقة. إضافة إلى ذلك، فإن هذا الاقتباس الأول هو بداية عملية مستمرة لاقتباسات إضافية، إذ إن الضمير "هو أو هي" يحتاج إلى التوافق مع المعايير الاجتماعية لهوية نوعه الاجتماعي المعينة. وكما توضح، "في المقام الأول، يجب ألا تُفهم الأدائية وكأنها "فعل" فريد أو متأن، بل بدلاً من ذلك، بأنها ممارسة متكررة ومستشهد بها يُنتج الخطاب بوساطتها الآثار التي تشير إليها" (بتلر ١٩٩٣: ٢). وبناء على ذلك، فإن هوية نوعنا الاجتماعي "ليست نتاج اختيار، بل استشهاد قسري بمعيار لا يمكن فصل تاريخه المعقد عن علاقات الانضباط والتنظيم والعقاب" (٢٣٢). سوف تجتمع مجموعة متنوعة من الخطابات، بما في ذلك خطابات الآباء، والموضة، والمؤسسات التعليمية، ووسائل الإعلام، لضمان امتثالنا لتكرار معايير النوع الاجتماعي والاستشهاد بها. وبهذه الطريقة، يخلق أداء النوع الاجتماعي توهمًا عن ذات قائمة على النوع الاجتماعي موجودة سابقاً (من المفترض أن تكون مضمونة بوساطة علم الأحياء).

لا ينبغي الخلط بين مفهوم الأدائية لدى بتلر وبين فكرة الأداء الذي يُفهم كما لو كان وجهاً من أوجه لعب الأدوار، إذ تظل فيه الهوية الأكثر جوهرية من دون أن تُمس تحت مسرحية الهوية المعروضة. وإن أدائية النوع الاجتماعي ليست ممارسة طوعية؛ إنها عملية مستمرة لتكرار منضبط تقريباً إذ "لا يمكن التنظير لأدائية النوع الاجتماعي بعيداً عن الممارسة القسرية

والمتكررة للأنظمة الجنسية المنظمة... ولا يفترض سلفاً موضوعاً اختيارياً
بأي حال من الأحوال" (بتلر، ١٩٩٣: ١٥). تقدم سارة إي. شين
(١٩٩٧) ملخصاً ممتازاً للعملية:

في حين أننا قد ندرك أن النوع الاجتماعي قسري، إلا أنه مألوف؛ إنه
أنفسنا. إن الآثار الطبيعية للنوع الاجتماعي تعني أن النوع الاجتماعي يبدو
طبيعياً - وأن الفهم أدائي؛ أي أن ذاتياتنا نفسها تُبنى بسبب أدائه، لا يجعله
متأصلاً. تعتمد هوياتنا على الأداء الناجح لنوعنا الاجتماعي، وثمة ترسانة
ثقافية كاملة من الكتب، والأفلام، والتلفزة، والإعلانات، والأوامر
الأبوية، ومراقبة الأقران للتأكد من أن هذه الأداءات ناجحة ولا واعية
(ذهنياً) (٧-٣٠٦).

تختار بتلر (١٩٩٩) الـ "دراغ"^(١) كأنموذج للتفسير ليس - كما يظن
بعض النقاد - لأنها تعتقد أنه "مثال على تخريب النوع الاجتماعي" (xxii)،
بل لأنه يُضفي الطابع الدرامي على الإيماءات الدلالية التي يترسخ من
خلالها النوع الاجتماعي نفسه" (xxviii). يكشف الـ "دراغ" عن الوحدة
المفترضة والظاهرة والترابط الخيالي للأداء الجنسي المعياري للنوع
الاجتماعي. وكما تشرح بتلر، "عند محاكاة النوع الاجتماعي، يكشف

(١) يشير مصطلح الدراغ "drag" إلى أداء الذكورة أو الأنوثة في أي مجال، ولا سيما
في اللباس، عندما يقوم به فرد من الجنس الآخر؛ مثلاً، عندما تلبس الإناث
ملابس الذكور أو بالعكس. وقد ظهر استخدام المصطلح بهذا المعنى منذ
عام ١٨٧٠. المترجم.

ال "دراغ" ضمناً عن البنية المحاكية للنوع الاجتماعي نفسه - إضافة إلى احتمال حدوثه" (١٧٥). أن تكون في حالة "دراغ" لا يعني أن تُقلد الهوية الأصلية والطبيعية للنوع الاجتماعي؛ بل يعني أن "تحاكي أسطورة الأصالة نفسها" (١٧٦)(٩). وكما توضح:

لو أن سمات النوع الاجتماعي... ليست تعبيرية بل أدائية، فعندئذ تشكل هذه السمات المميزة على نحو فاعل الهوية، التي يُقال: إنها للتعبير عنها أو الكشف عنها. إن التمييز بين التعبير والأداء أمر بالغ الأهمية. وإذا كانت السمات والأفعال المتعلقة بالنوع الاجتماعي، والطرائق المختلفة التي يُظهر بها الجسم أو يُنتج دلالاته الثقافية، هي طرائق أدائية، وعندئذ ليس ثمة هوية موجودة سلفاً يمكن بواسطتها قياس الفعل أو السمة؛ فلن يكون هناك للنوع الاجتماعي أفعال صحيحة أو خاطئة، حقيقية أو مشوهة، وسوف يُنظر إلى افتراض وجود هوية حقيقية للنوع الاجتماعي بأنه خيال تنظيمي. تعني حقيقة أن النوع الاجتماعي قد خُلق من خلال الأداء الاجتماعي المستدام أن مفاهيم الجنس الأساسي والذكورة أو الأنوثة الصحيحة أو الثابتة قد تكونت أيضاً كجزء من الاستراتيجية التي تخفي الطابع الأدائي للنوع الاجتماعي والاحتمالات الأدائية لانتشار أشكال النوع الاجتماعي خارج الأطر المقيدة للسيادة الذكورية والعلاقة الجنسية الطبيعية الإلزامية (١٨٠)(١٠).

تقدم بتلر (٢٠٠٩) مثلاً هو غناء أريشا فرانكلين، "أنت تجعلني أشعر وكأنني امرأة طبيعية" (١١):

يبدو أنها تشير في البداية إلى أن بعض الإمكانيات الطبيعية لجنسها البيولوجي تتحقق من خلال مشاركتها في موقع "المرأة" الثقافي كما لو كانت مصدر التعرّف إلى العلاقة المتغيرة جنسياً. ومن ثم، يُعبّر عن شيء ما في "جنسها" من خلال "نوعها الاجتماعي" الذي يُعرف عندئذ تماماً ويُكرّس في مشهد العلاقة المتغيرة جنسياً. لا يوجد انكسار ولا انقطاع بين "الجنس" كواقع وجوهر بيولوجي، أو بين النوع الاجتماعي والجنسانية. ومع أن أريثا تبدو سعيدة للغاية بسبب تأكيد طبيعتها، إلا أنها تبدو أيضاً متنبهة تماماً وعلى نحو ينطوي على مفارقة إلى أن هذا التأكيد غير مضمون أبداً، وأن أثر الطبيعية لا يتحقق إلا نتيجة تلك اللحظة من التعرّف إلى العلاقة المتغيرة جنسياً. ومع ذلك، تغني أريثا، أنت تجعلني أشعر وكأنني امرأة طبيعية، موحية بأن هذا نوع من الاستبدال المجازي، عمل من أعمال الخداع، نوع من المشاركة الرفيعة والسامية في الوهم الأنطولوجي^(١) الناتج عن العملية الدنيوية للعلاقة المتغيرة جنسياً التي يقلد فيها كل جنس دور الجنس الآخر" (٢٠٠٩: ٢٣٥).

في حال، كما تؤكد بتلر (١٩٩٩)، "تُخلق حقيقة النوع الاجتماعي من خلال الأداء الاجتماعي المستدام" (١٨٠)، فربما يكون أحد المسارح الرئيسة

(١) الأنطولوجيا (Ontology) علم الوجود أو علم الكينونة؛ هو مصطلح من أصل يوناني مكوّن من كلمتين: onto وتعني الوجود؛ و logie وتعني علم. ويشير هذا المصطلح الذي يُعدّ واحداً من أهم مباحث الفلسفة، إلى العلم الذي يدرس الوجود بذاته، الوجود بما هو موجود، مستقلاً عن أشكاله وأقسامه الخاصة؛ فهو لا يُعنى بهامية الكائنات، بل يُعنى بوجودها فقط. المترجم

لخلقه هو الاستهلاك. وقد لاحظ مايكل وارنر (١٩٩٣) وجود صلة بين ثقافة المثليين وأنماط معينة من الاستهلاك. ويقول، إن مثل هذه العلاقة تتطلب إعادة تفكير في الاقتصاد السياسي للثقافة (انظر الفصل الثاني عشر). وكما يشرح، ثمة علاقة وثيقة بين ثقافة المستهلك والأماكن الأكثر وضوحاً في ثقافة المثليين: الحانات، والمراقص، والإعلانات، والموضة، والتشبه بالعلامة التجارية، والمخيمات الثقافية الجماهيرية و"المجون". إن ثقافة المثليين في هذا النمط الأكثر وضوحاً ليست بأي حال خارج الرأسمالية المتقدمة، وعلى وجه التحديد تلك السمات من سمات الرأسمالية المتقدمة التي يتوق كثيرون من اليسار إلى التنصل منها. تفوح رائحة مثليي المرحلة الحضريّة ما بعد ستون وول^(١) من السلعة. ونحن نطلق رائحة الرأسمالية في الاهتياج الجنسي، وبالتالي نطلب من النظرية رؤية أكثر جدلية للرأسمالية مما يتخيل الكثير من الناس (xxxix).

وعلى نحو مماثل، يشير كوري ك. كريكمور وألكسندر دوتي (١٩٩٥) إلى أن "الهوية التي نطلق عليها المثلية الجنسية قد نشأت جنباً إلى جنب مع ثقافة المستهلك الرأسمالية" (١). ويلفتان الانتباه إلى العلاقة الخاصة التي ربطت المثليين والمثليات في كثير من الأحيان بالثقافة الشعبية: "كبدليل أو تلقّ متفاوض عليه، إن لم يكن مخرباً بالكامل، لمنتجات الثقافة الشعبية

(١) ستونوول (Stonewall)، هي إشارة إلى حانة ستونوول في مانهاتن بمدينة نيويورك، التي كانت ملتقى للمثليين، وقد هاجمتها الشرطة في ٢٨ حزيران ١٩٦٩، وأدى ذلك إلى اندلاع أعمال عنف قام بها المثليون للمطالبة بما يعدونه حقاً لهم. المترجم

ورسائلها، [متسائلين] كيف يمكنهم الوصول إلى الثقافة السائدة من دون إنكار هوياتهم المعارضة أو فقدانها، وكيف يمكنهم المشاركة من دون اندماج لا بد منه، وكيف يمكنهم أن يستمتعوا، ويصنعوا معاني إيجابية من التجارب والأعمال الفنية التي قيل لهم إنها لا تقدم متعاً ومعاني للكويريين" (١-٢). وبعبارة أخرى، إن "القضية المركزية هي كيف تكون "خارجياً في الثقافة": كيف تشغل مكاناً في الثقافة الجماهيرية، ومع ذلك تحتفظ بمنظور لها لا يقبل تعاريفها وصورها ومصطلحات تحليلها المتعلقة بالمركزية الغيرية ورهاب المثلية" (٢).

يقول ألكسندر دوتي (١٩٩٥): إن "الكوير كمارسة تلقّي ثقافة جماهيرية... يتقاسمه أصناف الناس كافة بدرجات متفاوتة من الاتساق والكثافة" (٧٣). وكما يوضح، إن القراءة الكويرية لا تقتصر على المثليين والمثليات، إذ "يمكن للأشخاص المغايرين جنسياً والمعروفين بالاستقامة تجربة لحظات كويرية" (المرجع نفسه). يستخدم دوتي مصطلح "كوير" لوصف مساحة مرنة للتعبير عن جميع جوانب الإنتاج والتلقي الثقافي غير (مناهض لـ، مضاد لـ) المغايرة. وعلى هذا النحو، تعترف "هذه المساحة الكويرية" بإمكان شغل وظائف كويرية متنوعة ومتقلبة كلما يُنتج أي شخص ثقافة أو يستجيب لها" (٧٣؛ مكتوب بالخط المائل في الأصل). إن "المساحة الكويرية" التي حددها دوتي، كما يشرح، من الأفضل أن ينظر إليها كما لو كانت "مساحة غير مغايرة جنسياً، بدلاً من كونها مساحة مناهضة للتغاير على نحو كامل" (٨٣):

تُعدّ المواقع الكورية، والقراءات الكورية، والمتع الكورية جزءاً من مساحة التلقي، التي تقف على نحو متزامن جانباً وداخلاً، والتي خلقتها المواقع المغيرة جنسياً... ومع ذلك، فما يفعله التلقي الكوري في كثير من الأحيان يبقى خارج فئات الهوية الجنسية الجوهريّة والواضحة نسبياً، التي يعمل في ظلها معظم الناس. فقد تعرّفين نفسك بأنك امرأة مثلية أو مغيرة جنسياً، ولكنك قد تشاهدين على نحو غير مألوف الأفلام الجنسية للمثليين الفتيان مثل فيلمي النهر الأحمر وباتش كاسيدي أند ذا صن دانس كيد؛ أو ربما كرجل مثليّ الجنس، فإن إعجابك الشديد بفيلم لافيرن وشيرلي، أو كيت وآلي، أو الفتيات الذهبيات لا يكون له علاقة تُذكر بالمطابقة المحددة مباشرة عبر النوع الاجتماعي بقدر العلاقة مع التعبير عن علاقة المحبة بين النساء. إن قراءات الكورية ليست قراءات "بديلة"، أو قراءات خاطئة مأمولة أو متعمدة، أو قراءات "تحمل الأشياء معاني كثيرة". إنها تنتج عن التعرف إلى النطاق المعقد للكورية، الموجود في نصوص الثقافة الشعبية وجماهيرها طوال الوقت، والتعبير عنه (٨٣-٤).

وبناء على ذلك، فإن علاقة القراءة الكورية بالجنسانية لا تكاد تُذكر.

الهيئة العامة السورية للكتاب

هوامش

١. جرى اقتطاف مقال مولفي عشر مرات على الأقل.
٢. بناء على رسم بياني في داير (١٩٩٩:٣٧٦).
٣. شارلوت لامب، في الأصل في الغارديان، ١٣ أيلول ١٩٨٢ (مقتبس من كاوارد، ١٩٨٤: ١٩٠).
٤. تری جانيس رادوي هذا الرقم غير قابل للتصديق.
٥. وعلى نحو مماثل، قد يكون من الصحيح أن قراءة كتب سر السبعة لـ إنيدي بلاتون كطفل - مع ضرورة العمل الجماعي - قد حضر الأساس للالتزامي بالاشتراكية كشخص بالغ.
٦. انظر بينيت (١٩٨٣) وستوري (١٩٩٢ و ٢٠١٠ أ).
٧. توفي أنطوني في كانون الأول عام ١٩٩٩. لقد عرفته كمعلم وزميل على حد سواء. ومع أنني اختلفت معه كثيراً، إلا أن تأثيره في عملي (وفي عمل الآخرين) كان كبيراً. في العام الذي توفي فيه أنطوني أصبحت أستاذاً؛ ولا أعتقد أن هذا كان سيحدث لو لم يقنعني قبل سنين عدة بكتابة أطروحتي عن بيير ماكيري بدلاً من جيرارد وينستاني.
٨. تستخدم بتلر (١٩٩٩) مصطلح "مصنوفة العلاقة المغايرة جنسياً" لتسمية تلك الشبكة من الوضوح الثقافي التي يجري عبرها إضفاء الطابع الطبيعي على الأجسام، والأنواع الاجتماعية، والرغبات. ... [إن هذا] أنموذج سيطرة خطابية / معرفية لوضوح النوع الاجتماعي والذي

يفترض أنه من أجل أن تتماسك الأجسام ويكون لها معنى يجب أن يكون ثمة جنس ثابت يجري التعبير عنه من خلال نوع اجتماعي ثابت (ذكري يعبر عن ذكر، أنثوي يعبر عن أنثى) أي يُحدّد على نحو معاكس وبتسلسل هرمي من خلال الممارسة الإلزامية للعلاقة المغايرة جنسياً" (١٩٤).

٩. استير نيوتن (١٩٩٩)، الذي تستخدم بتلر عمله عن الدراع، يشير إلى أن "الأطفال يتعلمون هوية دور الجنس قبل أن يتعلموا أي خيارات للأشياء الجنسية بدقة. وبعبارة أخرى، أعتقد أن الأطفال يتعلمون أنهم صبيان أو فتيات قبل أن يفهموا أن الصبيان يحبون الفتيات فقط والعكس بالعكس" (١٠٨). يكتب هارولد بيفر (١٩٩٩)، "ما هو 'طبيعي' ليس المغايرة الجنسية أو المثلية الجنسية؛ بل هو ببساطة الرغبة. الرغبة مثل الجذب في مجال الجاذبية، المغناطيس الذي يجذب جسماً إلى جسم" (١٦١).

١٠. كما يشرح نيوتن (١٩٧٢)، "إذا كان من الممكن تحقيق سلوك دور الجنس عن طريق الجنس 'الخطأ'، فإن ذلك يعني على نحو منطقي أن يتحقق أيضاً في الواقع، وليس بالوراثة، عن طريق الجنس 'الصحيح'" (١٠٣).

١١. " (أنت تجعلني أشعر وكأنني) امرأة طبيعية" كتبها جيرى غوفين، وكارول كينغ، وجيري ويكسلر. تسجيل كارول كينغ للأغنية موجود في ألبومها تابيستري. نسخة أريثا فرانكلين موجودة في ألبومها النجاحات الأعظم.

قراءات إضافية

ستوري، جون (محرر)، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة، هارلو: بيرسون إديوكيشن، ٢٠٠٩. إنه الكتاب المرافق للطبعة السابقة من هذا الكتاب. ومن المقرر نشر طبعة خامسة محدثة بالكامل وتحتوي على قراءات إضافية في عام ٢٠١٨. كما أن موقع الويب التفاعلي (www.routledge.com/cw/storey) متاح، ويحتوي على موارد مساعدة للطلاب ومسرد مصطلحات لكل فصل.

أنغ، آين، حروب غرفة المعيشة: إعادة التفكير بجماهير وسائل الإعلام لأجل عالم ما بعد حدائي، لندن: روتلدج، ١٩٩٥. مجموعة ممتازة من المقالات من إحدى المفكرات الرائدات في هذا المجال.

باريت، ميشيل، اضطهاد النساء في الوقت الحاضر: مشكلات في التحليل النسوي الماركسي، لندن: فيرسو، ١٩٨٠. للكتاب أهمية عامة لدارس الثقافة الشعبية في محاولته تجميع أنماط التحليل الماركسية والنسوية؛ ويتمتع الفصل الثالث منه بأهمية خاصة، "الأيديولوجيا والإنتاج الثقافي للنوع الاجتماعي".

برونت، روزاليند، وكارولين روان (محررتان)، الحركة النسوية والثقافة والسياسة، لندن: لورنس وويشارت، ١٩٨٢. مجموعة من المقالات توضح طرائق التحليل النسوية. انظر بشكل خاص: ميشيل باريت، "الحركة النسوية وتعريف السياسة الثقافية".

بورستون، بول، وكولين ريتشاردسون (محرران)، رومانسية كويرية:
المثليات والمثليون والثقافة الشعبية، لندن: روتلدج، ١٩٩٥. مجموعة مثيرة
للاهتمام من المقالات التي تبحث في الثقافة الشعبية من منظور نظرية الكوير.

كريكمور، كوري ك.، وألكسندر دوتي (محرران)، خارجياً في الثقافة:
المثليون والمثليات والكوير مقالات عن الثقافة الشعبية، لندن: كاسل،
١٩٩٥. مجموعة ممتازة من المقالات عن الثقافة الشعبية المعاصرة من منظور
مناهض لرهاب المثلية ومناهض للمركزية الغيرية.

إيستهب، أنطوني، ما الذي يجب أن يفعله الرجل: الأسطورة
الذكورية في الثقافة الشعبية، لندن: بالادين، ١٩٨٦. سرد مفيد وممتع
للطرائق التي تُمثل بها الذكورة في الثقافة الشعبية المعاصرة.

فرانكلين، سارة، وسيليا لوري، وجاكي ستايسي (محررون)، خارج
المركز: الحركة النسوية والدراسات الثقافية، لندن: هاربر كولينز، ١٩٩١.
مجموعة ممتازة من الأعمال النسوية في الدراسات الثقافية.

جيراغتي، كريستين، النساء والمسلسلات الاجتماعية: دراسة للمسلسلات
الأولى، كامبريدج: بوليتي برس، ١٩٩١. مقدمة شاملة للتحليل النسوي
للمسلسلات الاجتماعية.

جيفوردس، سوزان، إعادة الصبغة الذكورية لأمريكا: النوع الاجتماعي
و حرب فيتنام، بلومنغتون وإنديانابوليس: مطبعة جامعة إنديانا، ١٩٨٩.
يستكشف الكتاب تمثيلات الذكورة عبر مجموعة من النصوص الشعبية ليقول

إنه جرت بعد أزمة الهزيمة في فيتنام محاولات شاقة لإعادة الصبغة الذكورية للثقافة الأمريكية.

ماكدونالد، ميرا، تمثيل المرأة: أساطير الأنوثة في وسائل الإعلام الشعبية، لندن: إدوارد أرنولد، ١٩٩٥. مقدمة ممتازة للطريقة التي يجري بها الحديث عن النساء وإنشأؤهن بصرياً عبر مجموعة من وسائل الإعلام الشعبية.

ماك روبي، أنجيلا، الحركة النسوية والثقافة الشبابية، لندن: ماك ميلان، ١٩٩١. مختارات من أعمال إحدى الشخصيات الرائدة في التحليل النسوي للثقافة الشعبية.

بريبرام، دايدر إي. (محرر)، المتفرجات الإناث: النظر إلى السينما والتلفاز، لندن: فيرسو، ١٩٨٨. مجموعة مفيدة من المقالات التي تبحث في جوانب مختلفة من الثقافة الشعبية السينمائية والتلفازية.

ثورنهام، سو، انفصالات عاطفية: مدخل إلى نظرية الفيلم النسائي، لندن: إدوارد أرنولد، ١٩٩٧. مقدمة ممتازة لإسهامات الحركة النسوية في دراسة الأفلام.

الهيئة العامة السورية للكتاب

٩ - "العرق" والعنصرية والتمثيل

سأبحث في هذا الفصل مفهوم "العرق" والتطور التاريخي للعنصرية في بريطانيا. وسأستكشف بعد ذلك نظاماً معيناً من التمثيل العنصري هو تحليل إدوارد سعيد للاستشراق. وسأستعمل روايات هوليوود عن حرب أمريكا في فيتنام، وأثرها المحتمل على التجنيد في حرب الخليج الأولى كمثال على الاستشراق في الثقافة الشعبية. وسوف يُختتم الفصل بقسم عن "البياض" ومناقشة للدراسات الثقافية ومناهضة العنصرية.

"العرق" والعنصرية

أول شيء يجب الإصرار عليه في المناقشات بشأن "العرق" هو أنه لا يوجد سوى "عرق" واحد فقط، هو العرق البشري.^(١) إذ إن علم الأحياء البشري لا يقسم الناس إلى "أعراق" مختلفة؛ بل إن العنصرية (وأحياناً المناقشات المضادة) هي التي تصر على هذا التقسيم. وبعبارة أخرى؛ إن "العرق" هو فئة ثقافية وتاريخية، وطريقة لإحداث دلالة مميّزة بين الناس حسب لون بشرتهم. والمهم في هذا الأمر ليس الاختلاف في حد ذاته؛ بل كيفية صنعه ليصبح ذا دلالة؛ وكيفية جعله ذا مغزى من حيث التراتبية الهرمية الاجتماعية والسياسية (انظر الفصلين الرابع والسادس). وهذا ليس لإنكار أن البشر يولدون بألوان مختلفة وسمات بدنية مختلفة، بل للإصرار على أن هذه الاختلافات لا تخلق معاني؛ بل يُضفى عليها معنى. وإضافة إلى ذلك، لا يوجد سبب يجعل لون البشرة أكثر أهمية من لون الشعر أو لون العينين.

وبعبارة أخرى، إن "العرق" والعنصرية يتعلقان بالدلالة أكثر من علاقتهما بعلم الأحياء. وكما يلاحظ بول جيلروي:

إن قبول أن "لون" البشرة له أساس محدود للغاية في علم الأحياء، برغم معرفتنا أن ذلك لا معنى له، يفتح إمكانية الانخراط في نظريات الدلالة التي يمكن أن تسلط الضوء على مرونة وفراغ الدوال "العرقية" إضافة إلى العمل الأيديولوجي الذي يجب القيام به من أجل تحويلها إلى دوال في المقام الأول. يؤكد هذا المنظور تعريف "العرق" كفتة سياسية مفتوحة، لأن النضال هو الذي يحدد التعريف الذي سيسود لـ "العرق" والظروف التي سوف تبقى في ظلها تلك النظريات أو تختفي (٢٠٠٢: ٣٦).

لا ينبغي الخلط بين هذا وبين أي وجه من أوجه المثالية؛ فالاختلافات الجسدية بين البشر موجودة سواء جعل لها دلالة أم لا. ولكن الطريقة التي يجري بها جعل هذه الاختلافات ذات دلالة هي دائماً نتيجة للسياسة والقوة، وليست شأنًا متعلقًا بعلم الأحياء. وكما يشير جيلروي، "يجب أن يكون 'العرق' مبنياً اجتماعياً وسياسياً، وقد جرى عمل أيديولوجي متقن لضمان الأوجه المختلفة من 'العرقنة' والحفاظ عليها. وإن إدراك ذلك يجعل من الأهمية بمكان مقارنة وتقييم المواقف التاريخية المختلفة التي أصبح فيها 'العرق' وثيق الصلة بالسياسة" (٣٥). وعلى نحو مماثل، كما يشير هازل روز ماركوس وباولا م. ل. موييا:

إن العرق ليس شيئاً يمتلكه الناس أو الجماعات وليس شيئاً يكونون عليه، بل هو مجموعة من الأفعال التي يقوم بها الناس. وعلى نحو أكثر

تحديداً، العرق هو نظام ديناميّ من الأفكار والممارسات المستمدة والمؤسسة تاريخياً. ومن المؤكد أن العملية اللازمة لإنتاج عرق، تتخذ أوجهاً مختلفة في أوقات وأماكن مختلفة. لكن إنتاج العرق ينطوي دائماً على إنشاء جماعات استناداً إلى الخصائص الجسدية والسلوكية الملاحظة، وربط القوة والامتياز المميّزين لتلك الجماعات بهذه الخصائص، ومن ثم تبرير التباينات الناتجة (x:٢٠١٠).

إننا ننتج العرق على المستوى الفردي والمؤسسي. وفي كل مرة نفعل ذلك نخترل فيها شخصاً إلى خاصية أساسية لا تتغير؛ خاصية من المفترض أنها تنبثق من بيولوجيته. كالقول مثلاً: إن زوجتي صينية. إذ توجد صورة نمطية شائعة مفادها أن الشعب الصيني غامض ومن المستحيل فهمه أو تفسيره. فالظن بأن الغموض هو جزء بيولوجي أساسي من شخصيتها، كونها صينية، هو بمثابة "إنتاج عرق"؛ أي، شرح جانب من شخصيتها وسلوكها كما لو كان مظهراً بيولوجياً ثابتاً لصينيتها.

انطلاقاً من هذا المنظور، سوف يكون تحليل "العرق" في الثقافة الشعبية بمثابة استكشاف للطرائق المختلفة التي صُنِع، ويمكن أن يُصنع بها العرق ليصبح ذا دلالة - الطرائق المختلفة التي يستخدمها الأفراد والمؤسسات لـ "إنتاج العرق".

وكما يشير ستيوارت هول، ثمة ثلاث مراحل رئيسية في تاريخ "العرق" والعنصرية في الغرب (هول، ١٩٩٧ب). وتقع هذه المراحل في عهود العبودية وتجارة الرقيق، والاستعمار والإمبريالية، والهجرة في

خمسينيات القرن العشرين بعد التحرر من الاستعمار. وسوف أركز في القسم التالي على الكيفية التي أنتجت بها العبودية وتجارة الرقيق أولى المناقشات العامة التفصيلية بشأن "العرق" والعنصرية. إذ جرت في هذه المناقشات الصياغة الأولى للافتراضات الأساسية ومفردات "العرق" والعنصرية. ومن المهم أن نفهم أن "العرق" والعنصرية ليسا ظاهرة طبيعية أو حتمية؛ بل لديهما تاريخ، وهما نتيجة للأفعال والتفاعلات البشرية. ولكن في كثير من الأحيان يجري جعلها يبدوان وكأنهما محتومان، كشيء مؤسس في الطبيعة بدلاً من حقيقة كونها من منتجات الثقافة البشرية. ومن ناحية أخرى، كما يلاحظ بول جيلروي:

بالنسبة إلى تلك النفوس الخجولة، يبدو أن الاستسلام لكل من الوضع المطلق لـ "العرق" كمفهوم، ولتعتن العنصرية كانحراف دائم مشابه للخطيئة الأصلية، أسهل من العمل الإبداعي اللازم لاستلهاام وإنتاج عالم أكثر عدالة، خالياً من التسلسل الهرمي العرقي... بدلاً من قبول قوة العنصرية كسالفة للسياسة ورؤيتها كقوة طبيعية لا مفر منها تقوم بتكوين الوعي والفعل البشري بطرائق وأوجه لا يمكن أن تتطابق فيها الاعتبار السياسية، وينطوي هذا العمل المستمر على صنع "العرق" والعنصرية في الظواهر الاجتماعية والسياسية مرة أخرى (XX).

ووفق جيلروي، يجب أن يكون ثمة اختزال في "الأبعاد المبالغ فيها للاختلاف العرقي إلى اعتيادية محررة؛ ويضيف أن "العرق" ليس شيئاً مميزاً؛ بل هو واقع افتراضي يُصبح له معنى فقط من خلال حقيقة أن

العنصرية لا تزال قائمة" (xxii). وبعبارة أخرى، من دون العنصرية لن يكون هناك معنى يذكر لمفهوم "العرق"، فالعنصرية هي التي تبقى على مفهوم العرق حياً. وما يجب إدراكه هو "تفاهة التخالط والاعتیاد المدمر لهذه الثقافات المرححة في هذا البلد [المملكة المتحدة] التي يجرد فيها 'العرق' من المعنى، وتكون العنصرية مجرد نتيجة ثانوية للتاريخ الإمبراطوري القديم" (xxxviii).

أیدیولوجیة العنصریة: ظهورها التاریخی

لما كان بالإمكان القول: إن رهاب الأجانب، المستمد من الجهل والخوف، ربما كان موجوداً طالما كانت هناك مجموعات إثنية مختلفة؛ فإن "العرق" والعنصرية لهما تاريخ خاص جداً. فقد ظهرت العنصرية أول مرة في إنكلترا كدفاع عن العبودية وتجارة الرقيق. وكما يشير بيتر فراير (١٩٨٤)، "ما إن بدأت تجارة الرقيق الإنكليزية، والعبودية في مزارع إنتاج السكر الإنكليزية، والصناعة التحويلية الإنكليزية تعمل كنظام متشابك مربح للغاية، حتى جرى وضع الأساس الاقتصادي لجميع ذلك الفتات القديم من الأسطورة والإجحاف لنسجه في أيديولوجية عنصرية متماسكة إلى حد ما: أسطورة العرق" (١٣٤). وبعبارة أخرى، ظهرت العنصرية أولاً كأیدیولوجیة دفاعیة، وقد انتشرت من أجل الدفاع عن الأرباح الاقتصادية للعبودية وتجارة الرقيق.

إن الشخصية الرئيسة في تطور أيديولوجية العنصرية هو المزارع والقاضي إدوارد لونج. فقد أشاع في كتابه تاريخ جامايكا (١٧٧٤) فكرة أن

السود أقل شأنًا من البيض، ما يوحي بأن العبودية وتجارة الرقيق كانتا مؤسستين مقبولتين تمامًا. وكان موقفه الاستهلاكي هو تأكيد وجود انقسام عرقي مطلق بين السود والبيض:

أعتقد أنه توجد أسباب مقنعة للغاية للاعتقاد بأن البيض والزواج نوعان بيولوجيان متباينان... عندما نتأمل في... اختلافهما عن بقية الجنس البشري، ألا يجب أن نستنتج أنهما نوعان بيولوجيان مختلفان من الجنس نفسه؟... وألا يبدو أن [إنسان الغاب] أدنى، على نحو واضح، في الملكات الفكرية من العديد من العرق الزنجي؛ مع بعض منهم، من المعقول أن يكون لديهما الصلة الأكثر حميمية. وقد يكون الاتصال العاطفي بينهما متكررًا... ومن المؤكد أن كلا العرقين يتفقدان على نحو تام في نزعة الفسق (مقتبس من فراير، ١٩٨٤، ١٥٨-٩).

لقد قدم تشارلز وايت ادعاءات مماثلة، إذ كتب عام ١٧٩٥، إن "الأوروبي الأبيض... كونه الأكثر بعداً عن الخلق البهيمي، يمكن أن يُعد، لهذا السبب، الأجل بين أفراد الجنس البشري. ولن يشك أحد في تفوقه في القدرات الفكرية؛ وأعتقد أنه سيجري اكتشاف أن قدرته تفوق بوجه طبيعي أيضاً قدرة كل رجل آخر" (١٦٨).

ومن الواضح أن عنصرية إدوارد لونغ مُدعّمة بالقلق الجنسي. ففي كُتَيْب نُشِر عام ١٧٧٢، تمتزج فيه العنصرية مع ازدرائه للنساء من الطبقة العاملة، يدعي أن:

الطبقة الدنيا من النساء في إنكلترا مغرمة على نحو لافت للنظر بالسود، لأسباب مُرّ للغاية ذكرها؛ فإنهن قد يتصلن بالخيول والحمير إذا سمح القانون لهن بذلك. وبواسطة هؤلاء السيدات، يصبح للسود عموماً العديد من الصغار. وهكذا، في غضون بضعة أجيال أخرى، سوف يصبح الدم الإنكليزي ملوثاً جداً بهذا الخليط، ونتيجة فرص الحياة وصرف الزمان قد ينتشر هذا الخليط على نطاق واسع، إلى أن يصل إلى الطبقة الوسطى، ومن ثم إلى الطبقة العليا، إلى أن تصبح الأمة بأسرها شبيهة بالبرتغاليين والمغاربة في مظهر البشرة وحقارة الذهن (١٥٧).

وعلى نحو مماثل، في كتاب نظرة على قضية الزواج (١٧٧٢)، يرى صموئيل إيبستوك بأنه يجب منع السود من دخول البلاد من أجل "الحفاظ على عرق البريطانيين من التلطيخ والتلوث" (١٥٦). كما أن فيليب ثيكنس، الذي كتب عام ١٧٧٨، أثار نقاشاً مماثلاً:

في غضون بضعة قرون، سوف يسيطرون على هذه البلاد بعرق من أسوأ أنواع الرجال تحت السماء... إن لندن تزخر بعدد هائل من هؤلاء الرجال السود... و[في] كل بلدة ريفية، بل في كل قرية تقريباً، سيُرى عرق صغير من الخلاسين مؤذ كالقروذ وأكثر خطورة إلى أبعد الحدود... خليط من دم الزواج مع دم سكان هذا البلد الأصليين، خليط كبير مع أذى شديد وقوي (١٦٢).

وقد قال جون سكاترغود، الذي كتب في عام ١٧٩٢ رابطاً هذا القلق مباشرة بإلغاء العبودية، إنه إذا أُتيح للعبودية أن تنتهي، فإن "الزواج من

جميع أنحاء العالم سوف يندفعون إلى هنا، ويختلطون مع السكان الأصليين، ويفسدون سلالة عامة الناس لدينا، ويزيدون من عدد الجرائم والمجرمين، ويجعلون من بريطانيا بالوعة لكافة أرجاء الأرض، لأجل المهجنين والمتسكعين والمتشردين" (١٦٤).

إن رسالة منشورة في صحيفة لندن كرونكل عام ١٧٦٤، والتي تجد لها صدى مظلماً في المناقشات المعاصرة بشأن الهجرة (كما هو الحال في كثير من هذا الخطاب)، تستشعر القلق من كثرة عدد الخدم السود الذين يأتون إلى بريطانيا:

بما أنهم سوف يملؤون أماكن عدد كبير من شعبنا، فإننا بهذه الوسائل نحرم كثيراً منهم من وسائل الحصول على قوتهم، ومن ثم تقليل عدد السكان الأصليين لدينا لصالح عرق، يكون اختلاطه معنا مخزياً، والذي لا يمكن أن يكون استخدامه متنوعاً وأساسياً كما هو الحال مع الناس البيض... ولا يمكن عدّه أبداً جزءاً من الناس، ولذلك فإن إدخاله في المجتمع لا يمكن أن يخدم سوى دفع كثير من الرعايا الأصليين إلى خارجه، وفي كل نقطة مفضلة... لقد حان الوقت لتطبيق بعض العلاجات لمعالجة هذا الشر المستطير، وقد يمكن أن يتحقق ذلك عند حظر استيراد أي من ذلك العرق على نحو تام (١٥٥).

ونظراً إلى أن العبودية وتجارة الرقيق كانتا ذات فائدة اقتصادية لكثير من الناس غير المنخرطين مباشرة في ممارستها، فقد انتشرت الأيديولوجية الجديدة للعنصرية بسرعة بين أولئك الذين ليس لديهم مصلحة اقتصادية

مباشرة في العبودية وتجارة الرقيق. إن الفيلسوف الإسكتلندي ديفيد هيوم، على سبيل المثال، كان واضحاً تماماً بشأن الفرق بين البيض وغير البيض. وقد كتب عام ١٧٥٣، قائلاً:

إنني أميل إلى الاشتباه بأن الزواج، وبوجه عام جميع الأجناس البشرية الأخرى (إذ إن هناك أربعة أو خمسة أنواع مختلفة) هم طبيعياً أقل شأناً من البيض. فلم تكن هناك أبداً أمة متحضرة من أي بشرة غير البشرة البيضاء... [يكشف هيوم هنا عن جهله بالتاريخ]. فلا يمكن أن يحدث مثل هذا الاختلاف الموحد والثابت، في العديد من البلدان والعصور، لو لم تكن الطبيعة قد صنعت فارقاً أصلياً بين هذه السلالات من البشر. ... ففي جامايكا، يتحدثون بالفعل عن الزنجي كإنسان مكون من أجزاء ومعرفة؛ ولكن من المحتمل أنه معجب بإنجازاته الضئيلة جداً، مثل البيغاء الذي يتحدث بضع كلمات بوضوح (١٥٢)(٢).

بحلول القرن التاسع عشر، كان العديد من الأوروبيين البيض مسلمين جداً على نطاق واسع أن الجنس البشري قد قُسم إلى بيض متفوقين وآخرين أقل شأناً. ومع منح طبيعياً مثل هذه المنح، قد يبدو من الصواب أن يقوم الأوروبيون البيض بإنشاء مستعمرات في جميع أنحاء العالم. وإضافة إلى ذلك، كما يشير فراير، "لم تقتصر العنصرية على حفنة من المهوسين. فقد كان، تقريباً، كل عالم ومفكر في بريطانيا في القرن التاسع عشر مسلماً جداً أن الأشخاص ذوي البشرة البيضاء فقط هم القادرون على التفكير والحكم" (١٩٨٤: ١٦٩). في الواقع، ربما لم تفقد العنصرية دعمها العلمي إلا بعد الحرب العالمية الثانية.

لقد كان من الممكن للعنصرية في القرن التاسع عشر أن تجعل الفتح الاستعماري يبدو كما لو كان الله يأمر به. فوفق توماس كارليل، الذي كتب في عام ١٨٦٧، "إن الله قد عينه [الزنجي]" ليكون خادماً (مقتبس من فراير، ١٩٨٤: ١٧٢). كما ادعى السير هاري جونستون (١٨٩٩)، الذي كان يعمل كمدير استعماري في جنوب إفريقيا وأوغندا، أن "الزنجي بوجه عام هو عبد بالفطرة"، مع قدرة طبيعية على "العمل الشاق تحت أشعة الشمس الحارقة وفي المناخات غير الصحية للمنطقة الحارة جداً" (١٧٣). وحتى لو ثبت أن الشمس حارقة أو المناخ غير صحي أكثر من اللازم، لا يجب على الأوروبيين البيض أن يشغلوا أنفسهم أكثر مما ينبغي باحتمالات [تعرض الزنجي إلى] المعاناة والظلم. فالدكتور روبرت نوكس، على سبيل المثال، الذي وصفه فيليب كيرتن بأنه "أحد الشخصيات الرئيسة في الغرب عموماً... المناادي بالعنصرية العلمية - الزائفة" (١٩٦٤: ٣٧٧)، كان مطمئناً للغاية بشأن هذه النقطة: "ما الذي تعنيه لنا هذه الأعراف السود؟... كلما أسرعنا بإبعادهم عن الطريق كان أفضل... مقدر لهم بطبيعة عرقهم أن يسلكوا، مثل جميع الحيوانات الأخرى، مساراً محدوداً معيناً من الوجود، وليس من المهم كثيراً كيف يجري انقراضهم" (مقتبس من فراير، ١٩٨٤: ١٧٥).

من المؤكد أن نوكس متطرف في عنصريته، ولكن ثمة نسخة أقل تطرفاً تبرر الإمبريالية على أساس قيامها بمهمة حضارية مفترضة، عبّر عنها جيمس هانت، وهو مؤسس الجمعية الأنثروبولوجية في لندن عام ١٨٦٣ بقوله: إنه على الرغم من أن "الزنجي أقل شأنًا من الناحية الفكرية من

الأوروبيين، لكنه يصبح أكثر أنسنة عندما يكون خاضعاً خضوعاً طبيعياً للأوروبيين مقارنة مع أي ظروف أخرى" (١٧٧). وفي الواقع، كما أوضح هانت، "لا يمكن أنسنة العرق الزنجي وتمدينه إلا بوساطة الأوروبيين" (المرجع نفسه).^(٣) ويقدم السكرتير الاستعماري جوزيف شامبرلين (١٨٩٥) ملخصاً رائعاً لهذه الحجة: "إنني أعتقد أن العرق البريطاني هو أعظم الأعراق الحاكمة التي شهدتها العالم على الإطلاق. ولا أقول هذا كما لو كان مجرد تفاخر فارغ، ولكن كما ثبت وظهر من النجاح الذي حققناه في إدارة دول الكومنولث البريطاني الواسعة... وأعتقد، وفق ذلك، أنه لا توجد حدود لمستقبل هذا العرق" (١٨٣)(٤).

الاستشراق

يوضح إدوارد سعيد (١٩٨٥)، في أحد النصوص التأسيسية لنظرية ما بعد الاستعمار، كيف أن الخطاب الغربي حول الشرق - "الاستشراق" - قد بنى "معرفة" للشرق ومجموعة من علاقات "القوة - المعرفة" المعبر عنها في اهتمامات "قوة" الغرب. وبحسب سعيد، فقد "كان الشرق اختراعاً أوروبياً" (١). و"الاستشراق" هو المصطلح الذي استخدمه لوصف العلاقة بين أوروبا والشرق، لا سيما، الطريقة التي "ساعد بها الشرق على تعريف أوروبا (أو الغرب) كصورة، أو فكرة، أو شخصية، أو تجربة مغايرة له" (١ - ٢). كما يحاول أيضاً إظهار أن الثقافة الأوروبية اكتسبت قوة وهوية نتيجة إظهار نفسها في مقابل الشرق كنوع من الذات البديلة، بل حتى الباطنية" (٣).

يمكن مناقشة الاستشراق وتحليله على أنه المؤسسة العامة للتعامل مع الشرق - التعامل معه من خلال الإدلاء ببيانات عنه وإجازة وجهات نظر عنه ووصفه، بواسطة تعليمه وإعادةه إلى جادة الصواب والسيطرة عليه: باختصار، الاستشراق هو النمط الغربي للسيطرة، وإعادة الهيكلة، والتسلط على الشرق (المرجع نفسه).

وبعبارة أخرى، إن الاستشراق، وهو "نظام من الخيال الأيديولوجي" (٣٢١)، هو مسألة قوة. إنه إحدى الآليات التي حافظ الغرب بواسطتها على هيمنته على الشرق. ويتحقق ذلك جزئياً بالإصرار على اختلاف مطلق بين الغرب والشرق، إذ إن "الغرب... عقلائي، ومتطور، وإنساني، ومتفوق، والشرق... منحرف، ومتخلف، ودنيء" (٣٠٠).

كيف يرتبط كل هذا، عموماً، بدراسة الثقافة الشعبية؟ ليس من الصعب جداً رؤية كيف يمكن فهم قصص السلطة الإمبراطورية في الروايات الإمبريالية بشكل أفضل باستخدام المقاربة التي وضعها سعيد. إذ توجد في الأساس نيتان للحبكة في الروايات الإمبريالية. أولاً، توجد القصص التي تحكي عن خضوع المستعمرين البيض للقوة البدائية للبيئة الاستعمارية الغربية، وكما تقول الأسطورة العنصرية، "التأقلم". إن كورتنز في كل من كتاب قلب الظلام وفيلم نهاية العالم الآن هو مثال على هذه الشخصية. ومن ثم، توجد قصص عن البيض، الذين يفرضون أنفسهم على البيئة الاستعمارية الغربية وسكانها بسبب القوة المفترضة لموروثهم العرقي. ويعد "طرزان" (في الروايات، والأفلام، والأساطير) التمثيل الكلاسيكي

لهذا الخيال الإمبريالي. يخبرنا هذان النوعان من السرد، من منظور الاستشراق، عن رغبات ومخاوف الثقافة الإمبريالية أكثر بكثير مما يمكن أن نخبرنا عن شعب وأماكن الفتح الاستعماري. إن ما تفعله المقاربة هو تحويل مركز الانتباه بعيداً عن الأمر الذي تدور حوله الروايات ومكان وجوده إلى "الوظيفة" التي قد تؤديها لخدمة منتجٍ مثل هذه الروايات الخيالية ومستهلكيها. وهي تمنعنا من الانزلاق إلى نوع من الواقعية الساذجة: أي، بعيداً عن التركيز على ما نخبرنا به القصص عن المستعمرين أو المستعمرين، إلى التركيز على ما نخبرنا به تمثيلات كهذه عن الإمبريالية الأوروبية والأمريكية. في الواقع، إنها تحول اهتمامنا من "كيف" يجري سرد القصة إلى "لماذا" يجري سردها، ومن أولئك الذين تدور القصة عنهم إلى أولئك الذين يروون القصة ويستهلكونها.

إن فيتنام الهوليوودية، أي الطريقة التي تروى بها قصة الحرب الأمريكية في فيتنام، تُعد من نواح كثيرة مثلاً كلاسيكياً لوجه معين من أوجه الاستشراق. فبدلاً من صمت الهزيمة، كان هناك "تحريض" حقيقي للتحديث عن فيتنام. وقد أصبحت أكثر الحروب غير الشعبية في أمريكا أكثرها شعبية عندما تُقاس من الناحية الخطابية والتجارية. وعلى الرغم من أن أمريكا لم تعد تملك "سلطة" على فيتنام، إلا أنها لا تزال تسيطر على الروايات الغربية للحرب الأمريكية في فيتنام. وإن هوليوود كـ "مؤسسة مشتركة" تتعامل مع فيتنام "بإصدار بيانات عنها، وإجازة وجهات نظر

بشأنها، ووصفها، عن طريق تعليمها". لقد "اخترعت" هوليوود فيتنام كـ "صورة مغايرة" و"بديلة... ذات سرية" لأمریکا. وبهذه الطريقة، نجحت هوليوود - جنباً إلى جنب مع الممارسات الخطابية الأخرى، مثل الأغاني، والروايات، والمسلسلات التلفزيونية، وما إلى ذلك - في إنتاج خطاب قوي جداً عن فيتنام: مخبراً أمريكياً والعالم أن ما حدث هناك حدث لأن فيتنام هكذا. وإن هذه الخطابات المختلفة لا تتعلق بفيتنام فقط؛ فقد تشكل باضطراد للعديد من الأمريكيين تجربة فيتنام. وقد تصبح في الواقع هي الحرب نفسها.

فمن منظور الاستشراق، لا يهم حقاً ما إذا كانت تمثيلات هوليوود "صحيحة" أم "خاطئة" (دقيقة تاريخياً أم لا)؛ ما يهم هو "نظام الحقيقة" (ميشيل فوكو؛ نوقش في الفصل السادس) الذي وضعته في التداول. ومن هذا المنظور، إن قوة هوليوود ليست قوة سلبية، شيء ينكر أو يكبت أو ينفي. بل على العكس، إنها قوة منتجة. وإن نقطة فوكو العامة حول القوة صحيحة أيضاً فيما يتعلق بقوة هوليوود:

يجب أن نتوقف مرة وعلى نحو حاسم عن وصف آثار القوة بمصطلحات سلبية: إنها "تستبعد"، و"تكبت"، و"تراقب"، و"تجرّد"، و"تقنّع"، و"تخفي". في الواقع، القوة تُنتج؛ إنها تُنتج الواقع؛ وتُنتج مجالات الأشياء وطقوس الحقيقة (١٩٤).

وإضافة إلى ذلك، كما يشير فوكو أيضاً، "لكل مجتمع نظامه الخاص للحقيقة،" سياساته العامة "للحقيقة - أي أنواع الخطاب التي يقبلها ويجعل وظيفتها كما لو كانت صحيحة" (٢٠٠٢: ١٣١). وعلى هذا الأساس، أريد الآن أن أصف بإيجاز ثلاثة أمثلة سردية، نماذج للفهم، أو "أنظمة حقيقة"، من التي ظهرت بقوة في فيتنام الهوليوودية في ثمانينيات القرن العشرين (٥).

المثال السردى الأول، كما سأسميه، هو "الحرب كخيانة". هذا الخطاب هو أولاً وقبل كل شيء، خطاب عن القادة السيئين. ففي أفلام شجاعة غير عادية، مفقود في المعركة I، مفقود في المعركة II: البداية، برادوك: مفقود في المعركة III، ورامبو: سفك الدم الأول الجزء II، على سبيل المثال، يُلام السياسيون على هزيمة أمريكا في فيتنام. إذ عندما يُطلب من جون رامبو (سيلفستر ستالون) العودة إلى فيتنام بحثاً عن الجنود الأمريكيين المفقودين في المعركة، يسأل بمرارة كبيرة: "هل سنصل إلى الفوز هذه المرة؟" وبعبارة أخرى، هل سيسمح لهم السياسيون بالفوز؟

وثانياً، هو خطاب عن القيادة العسكرية الضعيفة في الميدان. ففي فيلمي فصيلة الجنود وضحايا الحرب، على سبيل المثال، يُوحى بأن الهزيمة هي نتيجة قيادة عسكرية غير كفوءة. وثالثاً، إنه أيضاً خطاب عن خيانة المدنيين. إذ يوحى فيلم طريق كتر وفيلم سفك الدم الأول، إلى أن المجهود الحربى قد جرت خيانتته على الأرض الأمريكية. ومن ناحية أخرى، إن تعليقات جون رامبو هي تعليقات دلالية؛ فعندما قال له العقيد تروتمان، "لقد انتهى الأمر جوني"، أجاب:

لا شيء انتهى. لا تقم بإيقافها فقط. فهي لم تكن حربي. لقد طلبت إلي، وفعلت ما كان يجب عليّ أن أفعله للفوز، لكن شخصاً ما لم يسمح لنا بالفوز.

ومن المثير للاهتمام أن كل الأفلام في هذه الفئة تتمحور حول الخسارة (الفقدان). فقد خسر سجناء في أفلام شجاعة غير عادية، ومفقود في المعركة I وII وIII، ورامبو: سفك الدم الأول الجزء الثاني، وأسرى الحرب: النجاة؛ وقد خسر الكبرياء في أفلام طريق كتر وسفك الدم الأول ووُلد في الرابع من تموز؛ وقد خُسر البراءة في فيلمي فصيلة الجنود وضحايا الحرب. ويبدو من الواضح أن الأوجه المختلفة لما جرت خسارته هي عرض من أعراض استبدال خسارة أكبر: استبدال ما لا يكاد يمكن تسميته، هزيمة أمريكا في فيتنام. إن استخدام فيلم أسرى الحرب الأمريكيين هو من دون شك المتهم الأكبر من الناحية الأيديولوجية بإستراتيجيات الاستبدال هذه. ويبدو أنه يوفر الإمكانية لثلاثة آثار سياسية قوية. أولاً، إن قبول الأسطورة القائلة بأن أمريكيين ما يزالون محتجزين في فيتنام، يعني البدء في تبرير التدخل الأصلي بأثر رجعي. فإذا كان الفيتناميون همجيين لدرجة أنهم ما زالوا يحتجزون أسرى بعد عقود من انتهاء النزاع، فلا حاجة للشعور بالذنب بشأن الحرب، لأنهم بالتأكيد يستحقون الضرب بكامل قوة التدخل العسكري الأمريكي. ثانياً، تحدد سوزان جيفوردز عملية تسميتها "تأنيث الخسارة" (١٩٨٩: ١٤٥). أي أن أولئك الذين يلامون على هزيمة أمريكا، سواء كانوا متظاهرين غير وطنيين، أم حكومة غير مكترثة، أم قيادة عسكرية ضعيفة وغير كفوءة، أم سياسيين فاسدين، يجري تمثيلهم دائماً

بالقالب النمطي الأنثوي: "الخصائص النمطية المرتبطة بالأنوثة في الثقافة الأمريكية السائدة - الضعف، والتردد، والتبعية، والانفعال العاطفي، واللاعنف، والمفاوضة، وعدم القدرة على التنبؤ، والخداع" (١٤٥). إن حجة جيفوردز موضحة على نحو مثالي في سلسلة أفلام إم. آي. أ. (مفقود في المعركة)، التي يُؤدى فيها الموقف التفاوضي "الأنثوي" للسياسيين في مقابل النهج "الذكوري" الجدّي لقدامى المحاربين العائدين. والمعنى الضمني هو أن القوة "الذكورية" والنزعة الأحادية كانت ستربح الحرب، في حين أن الضعف والازدواجية "الأنثوية" قد خسرتها. ثالثاً، وربما أهم من الجميع، هو كيف حولت هذه الأفلام ما كان يُعتقد أنه خسارة إلى شيء مفقود فقط. إذ تُستبدل الهزيمة بالـ "انتصار" في العثور على أسرى الحرب الأمريكيين واستعادتهم. وفي حيرة من النجاح غير المتوقع لفيلم شجاعة غير عادية عام ١٩٨٣ أرسلت صحيفة نيويورك تايمز صحفياً لإجراء مقابلات مع "جمهور" الفيلم. وقد كان أحد مرتادي السينما واضحاً تماماً في تبيان سبب تحقيق الفيلم نجاحاً كبيراً في شباك التذاكر: "سنفوز في حرب فيتنام" (مقتبس من أتش. بروس فرانكلين، ١٩٩٣: ١٤١).

المثال السردي الثاني، كما سأسميه مرة أخرى، هو "متلازمة القوة النارية المعكوسة". هذه أداة سرد يُعكس فيها التفوق التقني العسكري الضخم للولايات المتحدة. فبدلاً من مشاهد القوة التدميرية الهائلة للقوات المسلحة الأمريكية، يجري عرض روايات لا حصر لها لأفراد أمريكيين يقاتلون أعداداً لا حصر لها (وغير مرئية في كثير من الأحيان) من قوات

الجيش الفيتنامي الشمالي و/أو الرجال والنساء الأشرار والمبهمين في جبهة التحرير الوطني ('فيت كونغ'). إن أفلام، مفقود في المعركة I و II و III، ورامبو: سفك الدم الأول الجزء الثاني وفصيلة الجنود، تحتوي جميعها على مشاهد لأيركيين وحيدين يكافحون في ظل ظروف قاهرة. ربما يكون جون رامبو، المسلح فقط بقوس وسهم، أكثر الأمثلة سخافة. ومع ذلك، يتبنى فيلم فصيلة الجنود هذه الاستراتيجية السردية إلى مستوى آخر تماماً. ففي مشهد رئيس، يلاحق عدد لا حصر له من الجنود الفيتناميين الشماليين الرقيب "الطيب" إلياس. وتطلق عليه النار باستمرار حتى يسقط على ركبتيه، وينشر ذراعيه في إيحاء شبيهة بالمسيح في آلامه وتعرضه للخيانة. وتتحرك الكاميرا ببطء للتشديد على العناصر المثيرة للشفقة في آلام احتضاره. وقد جرى الترويج للفيلم في بريطانيا بملصق يُظهر إلياس بكامل آلام "صلبه". وكُتبت فوق الصورة الخرافة التالية: "الضحية الأولى للحرب هي البراءة". تُقدّم خسارة البراءة كإدراك لوقائع الحرب الحديثة ونتيجة لأداء أمريكا النزيه في مقابل عدو وحشي ومتحجر القلب. إن المضمون الأيديولوجي واضح: إذا خسرت أمريكا لأنها تصرفت تصرف الشخص الطيب، فمن "الواضح" أنه سيكون من الضروري في جميع النزاعات المستقبلية أن تتصرف تصرف الشخص الصلب والقاسي من أجل الفوز.

المثال السردية الثالث قد أسميته "أمركة الحرب". ما أريد أن أشير إليه بهذا المصطلح هو الطريقة التي أصبح بها المعنى الأساسي لحرب فيتنام في فيتنام الهوليوودية (وأماكن أخرى في الإنتاج الثقافي الأمريكي) ظاهرة أمريكية تماماً. هذا مثال على ما يمكن أن نسميه "نرجسية إمبريالية"، تتمحور

فيها الولايات المتحدة ويقتصر وجود فيتنام والفيتناميين على توفير سياق لمأساة أمريكية، مأساة تتمثل وحشيتها النهائية في خسارة البراءة الأمريكية. وعلى غرار أي مأساة جيدة، يكون محكوماً عليها منذ البداية باتباع إملاءات القدر، وتكون شيئاً حدث للتو. تعرض فيتنام الهوليوودية ما تسميه ليندا ديتمار وجين ميشود "هالة الغموض" (١٩٩٠: ١٣). ولعل المثال الأكثر روعة على هالة الغموض هو سلسلة المشاهد المتعاقبة الافتتاحية في نسخة الفيديو الأمريكية من فيلم فصيلة الجنود. إذ يبدأ بوضع كلمات تأييد من رئيس مجلس إدارة شركة كريسلر في ذلك الحين. ونراه يتحرك عبر أرض مقطوعة الشجر في غابة باتجاه سيارة جيب عسكرية. يتوقف عند سيارة الجيب، ويستند إليها ويخاطب الكاميرا:

إن سيارة الجيب هذه، هي قطعة متحف، تذكّر من بقايا الحرب. النورماندي، أنزيو، غوادالكانال، كوريا، فيتنام^(١). أمل ألا نضطر أبداً إلى صنع سيارة جيب أخرى للحرب. إن فيلم فصيلة الجنود هذا، ليس تذكراً للحرب؛ بل لجميع الرجال والنساء الذين قاتلوا في وقت وفي مكان لم يفهمه أحد حقاً، والذين عرفوا شيئاً واحداً فقط: جرى استدعاؤهم وذهبوا. كان الأمر نفسه من أول بندقية أطلقت النار في كونكورد إلى حقول الأرز في دلتا نهر ميكونغ: جرى استدعاؤهم وذهبوا. وذلك بالمعنى الأصح هي روح أمريكا. كلما فهمناها أكثر، كرّمنا أولئك الذين أبقوها على قيد الحياة [كلماتي بالخط المائل] (مقتبس من هاري دبليو. هينس، ١٩٩٠: ٨١).

(١) هي أسماء بعض المعارك والحروب التي خاضتها الولايات المتحدة الأمريكية أو شاركت فيها ما بين ١٩٤٢ و ١٩٥٥. المترجم

هذا خطاب لا يوجد فيه شيء للتوضيح سوى البقاء الأمريكي على قيد الحياة. وكل ما يدور حوله هو "العودة إلى العالم". إنها مأساة أمريكية، وأمريكا والأمريكيون هم ضحاياها الوحيدون. ويُعبّر عن هذا الخرافة بدقة عملية التخدير في سرد كريس تايلور (تشارلي شين) في نهاية فيلم فصيلة الجنود. يلتفت تايلور إلى الوراثة من على ظهر طائرة هليكوبتر صاعدة، إلى القتلى والمحتضرين في ساحة المعركة على الأرض. يبدو أن القطعة الموسيقية البطيئة والحزينة والجميلة للغاية لـ صامويل باربر التي تُعزف، تملي نغمة صوته وإيقاعه وهو يتحدث بهذه الكلمات ذات التأثير النفسي، عن الحرب التي قتل فيها أكثر من مليوني فيتنامي، "أعتقد الآن بالنظر إلى ما حصل، أننا لم نقاتل العدو، بل قاتلنا أنفسنا. لقد كان العدو فينا." إن استعراض مجلة التايمز (٢٦ كانون الثاني ١٩٨٧) للفيلم يكرر هذا الموضوع ويتوسع فيه:

مرحباً بكم مرة أخرى في الحرب التي جعلت أمريكا منذ ٢٠ عاماً مصابة بانفصام الشخصية. لقد أصبحنا فجأة أمة منقسمة بين اليسار واليمين، الأسود والأبيض، السنام والمربع، الأمهات والآباء، الأبوين والأبناء. وبالنظر إلى أمة كان تاريخ حربها قد قُرئ مثل فيلم حرب جون واين - حيث قُتل الأشخاص الطيبون أولاً لكونهم صليين وتصرفوا بنزاهة - كان الاستقطاب فيها مفسداً للروح. فقد كان الأمريكيون يقاتلون أنفسهم، وقد خسر كلا الجانبين.

تتمثل وظيفة فيلم فصيلة الجنود في هذا النص السينمائي في علاج حالة انفصام لدى الجسم السياسي الأمريكي. إن إعادة كتابة الفيلم للحرب

لا تستبعد الفيتناميين فحسب؛ بل تُعيد كتابة الحركة المناهضة للحرب. تُمثّل السياسات المؤيدة للحرب والمعادية لها من جديد كمواقف مختلفة في نقاش بشأن أفضل طريقة للقتال وكسب الحرب. تريد إحدى المجموعتين (بقيادة الرقيب "الطيب" إلياس، الذي يستمع إلى أغنية "الأرنب الأبيض" لـ جيفرسون إيربلان ويدخن الماريجوانا) خوض الحرب بشرف وكرامة، في حين أن المجموعة الأخرى (بقيادة الرقيب "السيئ" بارنز، الذي يستمع إلى أغنية "أوكي من ماسكوجي" لـ ميرل هاغارد ويشرب الجعة) تريد خوض الحرب بأي طريقة تمكنها من الفوز بها. ويُطلب إلينا أن نؤمن بأن هذا الصراع كان الصراع الأساسي الذي مزق أمريكا إلى أجزاء - الحركة المناهضة للحرب، تددت في صراع بشأن أفضل طريقة للقتال وكسب الحرب. وكما يرى مايكل كلاين، "الحرب لا تخضع للسياق، وتُربك مثل خطأ مأساوي، أو مغامرة وجودية، أو طقس عبور يكشف البطل الأمريكي الأبيض هويته من خلاله" (١٩٩٠: ١٠).

على الرغم من أنني أوجزت ثلاثة من الأمثلة السردية السائدة في فيتنام الهوليوودية، لا أريد أن أوحى بأن جماهيرها الأمريكية (أو أي جمهور آخر) قد استهلكتها من دون إشكالية. إنني أدعي فقط أن هوليوود قد أنتجت نظاماً معيناً من الحقيقة. ولكن يجب أن يكون الفيلم (مثل أي نص أو ممارسة ثقافية أخرى) قد صُنِع لكي يكون له معنى (انظر الفصل الثاني عشر). ولاكتشاف إلى أي مدى قد نجحت فيتنام الهوليوودية في قول "الحقيقة" الخاصة بها، يتطلب الأمر النظر في الاستهلاك. ولما كانت المسألة

ليست على الإطلاق مسألة إثبات (مع "جمهور") المعنى الحقيقي ل فيلم فضيلة الجنود على سبيل المثال؛ فسوف يأخذنا ذلك إلى أبعد من التركيز على معنى النص، إلى التركيز على المعاني التي يمكن صنعها في اللقاء بين خطابات النص وخطابات "المستهلك". إن التركيز على الاستهلاك (يفهم على أنه "إنتاج قيد الاستخدام") هو استكشاف الفاعلية السياسية (أو غير ذلك) ل فيلم فضيلة الجنود على سبيل المثال. وإذا أريد للنص الثقافي أن يصبح فاعلاً (من الناحية السياسية أو غير ذلك)، فيجب صنعه مرتبطاً بحياة الناس - ليصبح جزءاً من "ثقافتهم المعاشة". فقد يشير التحليل الرسمي لفيتنام هوليوود إلى كيفية عمل الصناعة في التعبير عن الحرب كما لو كانت مأساة أمريكية تدور أحداثها حول الشجاعة والخيانة، ولكن هذا لا يخبرنا أنها استُهلكت كحرب شجاعة وخيانة.

في ظل عدم وجود أعمال إثنوغرافية عن جمهور فيتنام الهوليوودية، أود أن أشير إلى عيتين من الأدلة التي قد تزودنا بمفاتيح لانتشار وفاعلية تعبير هوليوود عن الحرب. تتألف العينة الأولى من الخطب التي ألقاها الرئيس جورج بوش في حملة الدعاية لحرب الخليج الأولى، والعينة الثانية هي بعض من تعليقات قدامى المحاربين الأمريكيين في فيتنام عن هوليوود وغيرها من تمثيلات الحرب. ولكن، لكي أكون واضحاً تماماً، إن هذه العوامل، مهما كانت مقنعة في حد ذاتها، لا تقدم دليلاً حاسماً على أن رواية هوليوود للحرب أصبحت مهيمنة حيثما تكون مهمة - في الممارسات المعاشة للحياة اليومية.

في الأسابيع التي سبقت حرب الخليج الأولى، أبرزت مجلة نيوزويك (في ١٠ كانون الأول ١٩٩٠) غلافاً يعرض صورة لجورج بوش الأب بمظهر رزين. وكان فوق الصورة عنوان رئيس ضخم، "إن هذه لن تكون فيتنام أخرى". وقد أخذ العنوان الرئيس من خطاب ألقاه بوش، قال فيه: "في بلادنا، إنني أعرف أن ثمة مخاوف من فيتنام أخرى. دعوني أؤكد لكم... إن هذه لن تكون فيتنام أخرى". وفي خطاب آخر، أكد بوش لجمهوره الأمريكي مرة أخرى "إن هذه لن تكون فيتنام أخرى". لكن هذه المرة أوضح السبب: "ستحصل قواتنا على أفضل دعم ممكن في العالم كله. ولن يُطلب إليهم القتال بأيدي مقيدة خلف ظهورهم" (مقتبس من الديلي تلغراف، كانون الثاني ١٩٩١).

كان بوش يسعى، في هذه الخطابات، إلى إيقاف شبح يلازم صورة أمريكا السياسية والعسكرية الذاتية، وهو ما أطلق عليه الرئيس السابق ريتشارد نيكسون "متلازمة فيتنام" (١٩٦٦). كان الجدل حول السياسة الخارجية الأمريكية، وفق نيكسون، "مشوهاً على نحو غريب" بسبب الإحجام عن "استخدام القوة للدفاع عن المصالح الوطنية" (١٣). فالخوف من فيتنام أخرى جعل أمريكا "تتجمل من... قوتها، وتشعر بالذنب لكونها قوية" (١٩).

في خطابي بوش اللذين اقتبست منهما، وفي العديد من الخطابات المماثلة الأخرى، وضح بوش ما سعت إليه العديد من الأصوات الأمريكية القوية طوال ثمانينيات القرن العشرين لجعل المعنى السائد للحرب: "إن

حرب فيتنام كقضية نبيلة قد جرت خيانتها - مأساة أمريكية". ففي الحملة الرئاسية لعام ١٩٨٠ على سبيل المثال، أعلن رونالد ريغان، في محاولة منه لوضع حد لمتلازمة فيتنام، "لقد حان الوقت لأن ندرك أن قضيتنا كانت في الحقيقة قضية نبيلة" (مقتبس من جون كارلوس رو وريك بيرغ، ١٩٩١: ١٠). وإضافة إلى ذلك، لقد أصر ريغان، "دعونا نقل لأولئك الذين قاتلوا في تلك الحرب: إننا لن نطلب إلى الشباب مرة أخرى أن يقاتلوا، وربما يموتوا، في حرب تخشى حكومتنا فيها من السماح لنا بالفوز" (مقتبس من ستيفن فلاستوس، ١٩٩١: ٦٩). في عام ١٩٨٢ (بعد ما يقارب من عقد من مغادرة القوات القتالية الأمريكية الأخيرة فيتنام)، أزيح الستار عن النصب التذكري في واشنطن لقدامى المحاربين في فيتنام. وقد لاحظ ريغان أن الأمريكيين "بدووا يقدرّون أن [حرب أمريكا في فيتنام] كانت قضية عادلة" (مقتبس من باربي زليزر، ١٩٩٥: ٢٢٠). وفي عام ١٩٨٤ (بعد إحدى عشرة سنة من مغادرة آخر القوات القتالية الأمريكية فيتنام) دفن جندي فيتنام المجهول. وادعى الرئيس ريغان في الحفل: "لقد عاد بطل أمريكي إلى الوطن.... إنه قبل مهمته وقام بواجبه. ووطنيته الصادقة تغمرنا" (مقتبس من رو وبرغ، ١٩٩١: ١٠). وفي عام ١٩٨٥ (بعد مرور اثني عشر عاماً على مغادرة آخر القوات القتالية الأمريكية فيتنام)، نظمت نيويورك أول حفل لـ "الترحيب بالعودة إلى الوطن" للمحاربين القدماء في فيتنام. وفي هذا المزيج القوي من الخطاب السياسي وإحياء الذكرى الوطنية، ثمة محاولة واضحة للتوصل إلى "إجماع"

جديد حول معنى حرب أمريكا في فيتنام. وقد بدأت تلك المحاولة عام ١٩٨٠ في حملة ريغان الرئاسية الناجحة، وانتهت عام ١٩٩١ مع انتصار بوش بعد الظفر في حرب الخليج الأولى. وربما ساعدت هذه الخطابات (وتغطية خطابات كهذه ونقلها) على تشكيل فهم للحرب. لكن القوة العاطفية لهذه الطريقة في فهم الحرب أعطتها فيتنام الهوليوودية من دون شك دعماً هائلاً. لذلك، عندما طلب بوش إلى الأمريكيين في أثناء حملة الدعاية لحرب الخليج، أن يتذكروا حرب فيتنام، فربما كانت الذكريات التي استرجعها العديد من الأمريكيين هي ذكريات الحرب التي عاشوها سينمائياً؛ حرب الشجاعة والخيانة. كانت فيتنام الهوليوودية قد قدمت المواد اللازمة للتدريب على الذكرى السائدة، على نحو متزايد، لحرب أمريكا في فيتنام، وتوسيعها وتفسيرها وإعادة روايتها.

كانت هذه ذكرى لا علاقة لها تقريباً بـ "وقائع" الحرب. ببساطة، لقد نشرت الولايات المتحدة في فيتنام أقوى قوة نارية شهدها العالم على الإطلاق. فروايات هوليوود لا تصور التخريب المتعمد لمناطق واسعة من فيتنام، وضربات النابالم، ومهام البحث والتدمير، واستخدام مناطق الرمي الناري الحر، والقصف على نطاق واسع. فعلى سبيل المثال، في أثناء حملة "قصف عيد الميلاد" عام ١٩٧٢، "ألقت الولايات المتحدة أطناناً من القنابل على هانوي وهايفونغ أكثر مما ألقته ألمانيا على بريطانيا العظمى من عام ١٩٤٠ إلى عام ١٩٤٥" (فرانكلين، ١٩٩٣: ٧٩). لقد ألقت الولايات المتحدة على فيتنام، بالإجمال، ثلاثة أضعاف عدد القنابل التي ألقيت في أي

مكان إبان الحرب العالمية الثانية بأكملها (بيلغر، ١٩٩٠). كتب وزير الدفاع [الأمريكي روبرت مكنارا في مذكرة للرئيس جونسون عام ١٩٦٧: إن "صورة أعظم قوة عظمى في العالم تقتل ١٠٠٠ من غير المقاتلين أو تصيبهم بجروح خطيرة في أسبوع] كان هذا تقديره للتكلفة البشرية لحملة القصف الأمريكية]، في أثناء محاولتها إرغام أمة متخلفة صغيرة جداً على الخضوع في قضية يدور حول وقائعها جدال شديد، ليست صورة جميلة (مقتبس من مارتن، ١٩٩٣: ١٩-٢٠). وهذا يجعل من ادعاء بوش (بناءً على هوليوود بدلاً من التاريخ) أن الولايات المتحدة خاضت الحرب بيدٍ مقيدة خلف ظهرها ادعاءً غير مقنع إلى حد بعيد.

ويقدم قدامى المحاربين الأمريكيين في فيتنام في تعليقاتهم مثلاً ثانياً على استهلاك فيتنام الهوليوودية. فكما لاحظت ماريتا ستوركين، "يقول بعض قدامى المحاربين في فيتنام إنه نسي من أين جاءت بعض ذكرياته - هل جاءت من تجاربه الخاصة، أو من الصور الوثائقية، أو من أفلام هوليوود؟" (١٩٩٧: ٢٠). على سبيل المثال، يوضح وليام آدمز، أحد قدامى المحاربين في فيتنام، هذه النقطة المعبرة:

عندما عُرض فيلم فصيلة الجنود لأول مرة، سألني عدد من الناس، "هل هكذا كانت الحرب حقاً؟" فلم أجد جواباً على الإطلاق، لأنه إلى حد ما، مهما كان الفيلم واضح المعالم وواقعياً، فإن الفيلم يبقى فيلماً، أما الحرب فلا تشبه إلا نفسها. لكنني فشلت أيضاً في العثور على إجابة لأن ما حدث "حقاً"، قد اختلط في ذهني تماماً مع ما قيل عما حدث، حتى إن التجربة

الصرفة لم تعد موجودة في ذهني. إن هذا أمر غريب، وحتى مؤلم، في بعض النواحي. لكنه أيضاً دليل على طريقة عمل ذكرياتنا. لم تعد حرب فيتنام حدثاً محددًا بقدر ما هي نص جماعي ومتنقل، نستمر فيه بكتابة وجهات نظرنا المتضاربة والمتغيرة ومحوها وإعادة كتابتها (مقتبسة من ستوركن، ١٩٩٧:٨٦).

وعلى نحو مماثل، كتب مايكل كلارك؛ الأكاديمي وأحد قدامى المحاربين في فيتنام عن الأثر الذي تركه حفل الترحيب بالعودة إلى الوطن لأجل قدامى المحاربين في فيتنام الذي نُظّم في نيويورك عام ١٩٨٥، جنباً إلى جنب مع التغطية الإعلامية للحفل، وأفلام هوليوود التي يبدو أنها توفر سياق الحفل، وذلك لإنتاج ذكرى معينة للحرب - ذكرى مع آثار مميّنة محتملة:

لقد كوّنوا ذاكرتنا للحرب طوال الوقت... وعالجوا الجراح التي رفضت أن تندمل لعشر سنين ببلسم من التوق إلى الماضي، وحولوا الشعور بالذنب والشك إلى واجب وفخر. ومع مدة ازدهار ناجح، قدموا لنا مشهد إبداعهم الأكثر نجاحاً، المحاربين القدامى الذين سيخوضون الحرب التالية (كلارك، ١٩٩١:١٨٠).

إضافة إلى ذلك، وكما يعاني كلارك ليؤكد في التشديد عليه، لقد "توقفت ذاكرة فيتنام عن أن تكون نقطة مقاومة للطموحات الإمبريالية، ويُستشهد بها الآن كتحذير حيوي لتنفيذ ذلك على نحو صحيح في المرة القادمة" (٢٠٦). كانت هذه المخاوف مبررة بالكامل بانتصار بوش في نهاية حرب الخليج الأولى، عندما تفاخر، كما لو أنّ الحرب لم تُخس إلا لسبب

واحد وهو التغلب على ذكرى صادمة، "بعون الله، لقد ركنا متلازمة فيتنام مرة وإلى الأبد" (مقتبس من فرانكلين، ١٩٩٣: ١٧٧). أبرزت صحيفة نيويورك تايمز مرادة هذه التعليقات في ٢ كانون الأول ١٩٩٣ مقالاً بعنوان "هل متلازمة فيتنام ميتة؟ لحسن الحظ، جرى دفنها في الخليج." لقد دُفنت فيتنام، علامة الخسارة والانقسام الأمريكي، في رمال الخليج الفارسي. إن التخلص من متلازمة فيتنام (بمساعدة فيتنام الهوليودية) قد حرر، على ما يبدو، أمة من الأشباح والشكوك القديمة؛ وجعل أمريكا مرة أخرى قوية ومعافاة ومستعدة للحرب القادمة.

البياض

إن عدد الأشخاص البيض، بالنسبة إلى عدد سكان العالم، لا يشكل عدداً كبيراً. ومع ذلك، فهم من حيث القوة والامتياز أصحاب اللون السائد. وبالطبع، لا يعني هذا أن كل الأشخاص البيض يتمتعون بالقوة والامتياز (يُوضَّح البياض دائماً مع الطبقة الاجتماعية والنوع الاجتماعي والجنسانية)(٦).

يكمُن جزء من قوة البياض في أنه يبدو موجوداً خارج فئات "العرق" والإثنية. إذ يبدو أن هذه الفئات تطبَّق فقط على الأشخاص من غير البشرة البيضاء؛ ويبدو أن البياض موجود كمعيار إنساني تنحرف عنه الأعراق والإثنيات. وهذا بالفعل موقع ذو امتياز. وكما يوضح ريتشارد داير (١٩٩٧):

لا يوجد موقع أقوى من كونك "مجرد إنسان". إن حق المطالبة بالسلطة هو حق المطالبة بالتحدث نيابة عن عموم الإنسانية. لا يمكن للأشخاص المنسويين إلى عرق معين فعل ذلك - يمكنهم التحدث فقط عن

عرقهم، ولكن يمكن للأشخاص غير المنسوبين إلى عرق معين فعل ذلك، لأنهم لا يمثلون مصالح عرق ما. إن الهدف من رؤية البيض ينسبون إلى عرق هو إزاحتهم / إزاحتنا من موقع السلطة، مع جميع المظالم وأساليب القمع والامتيازات والمعانة في موكبها، وإزاحتهم / إزاحتنا بواسطة فهم السلطة التي يتحدثون / نتحدث بها في العالم وعنه (٢).

لفهم القوة المعيارية للبياض علينا أن ننسى بيولوجيتها، ونفكر فيها بأنها بناء ثقافي؛ أي شيء يُقدّم وكأنه "طبيعي" و"عادي" و"عالمي". وبناء على ذلك، فإن ما يجعل البياض بهذه القوة هو أنه أكثر من مجرد لون طبيعي سائد؛ إنه يعمل كمعيار بشري غير موسوم، وفي مقابل هذا المعيار تُدعى الإثنيات الأخرى لقياس أنفسها. ببساطة، نادراً ما يُنظر إلى الناس البيض على أنهم أشخاص بيض؛ بل إنهم ببساطة بشر من دون إثنية. نرى هذا في كل مرة، على سبيل المثال، عندما نقرأ عن كاتب أبيض، سيوصف بأنه كاتب؛ ولكن إذا ما كان أسود، فغالباً ما يوصف بأنه كاتب أسود. فالسواد هو علامة على الإثنية، في حين أن البياض يفترض أنه مجرد علامة على الإنسان. أيضاً، عندما يتحدث شخص أسود، يُتوقع منه أن يتحدث نيابة عن أشخاص سود آخرين، بينما يتحدث الشخص الأبيض كفرد أو نيابة عن البشرية جمعاء. عندما يُناقش الأشخاص السود فإنهم يُناقشون كأشخاص سود، في حين عندما يُناقش الأشخاص البيض فإنهم يُناقشون كأشخاص. وعلى هذا النحو، فإن حجب الإثنية عن البياض يضعه كإنسان معياري. ومن ناحية أخرى، على حد تعبير داير، "على مستوى التمثيل العرقي... إن البيض ليسوا من جنس معين، إنهم مجرد جنس بشري" (٣).

يعتقد كثير من الناس ذوي البشرة البيضاء من منظور الإثنية و"العرق" أنفسهم محايدين وطبيين. وإنهم يشيرون إلى الأصول الإثنية للأشخاص الآخرين، في حين تظل بقاياهم محجوبة وغير موسومة. وعندما يرى شخص إنكليزي أبيض عبارة "أزياء إثنية" أو "طعام إثني"، فإنه سوف يندهش إذا كانت هذه العبارة تشير إلى طعام أو أزياء للإنكليز البيض. فكونهم غير "منسويين إلى عرق معين"، يصبحون العرق البشري. ولوضع حد لهذا الامتياز وهذه القوة، يجب أن نرى البياض كعلامة على إثنية أخرى فقط، فملاحظة الاختلاف ليست هي المشكلة؛ بل إن الكيفية التي نجعل بها الاختلاف يصبح ذات دلالة، هي التي قد تكون مشكلة أو لا تكون.

وبناء على ذلك، فإن أي مناقشة بشأن "العرق" والإثنية لا تشمل مناقشة البياض سوف تسهم دائماً، ربما عن غير علم ومن دون قصد، في قوة البياض وامتيازهم. والسبب في ذلك، أن قوة البياض وامتيازهم يتعززان بعدم اسمه وبعلميته الظاهرة على أنه مجرد بشري وعادي. وببساطة، يبدو الأبيض "طبيعياً" و"عادياً". وسوف يدوم هذا الحال إلى أن يُدرك على نطاق واسع أن البياض هو مجرد علامة على إثنية أخرى.

مناهضة العنصرية والدراسات الثقافية

إن مناقشات "العرق" والتمثيل، كما لوحظ مع مقاربات الثقافة الشعبية، النسوية والماركسية على حد سواء، تقتضي حتماً وعن حق تماماً ضرورة أخلاقية لإدانة خطابات العنصرية اللاإنسانية الخطرة. مع وضع ذلك في الحسبان، أود

أن أنهي هذا القسم باقتباسين، يليهما مناقشة موجزة واقتباس آخر. الاقتباس الأول مأخوذ من ستيوارت هول والثاني من بول جيلروي.

إن العمل الذي يجب على الدراسات الثقافية القيام به، هو تعبئة كل ما يمكن أن تجده من موارد فكرية من أجل فهم ما الذي يُبقي الحياة التي نعيشها، والمجتمعات التي نعيش فيها، لا إنسانية بشدة وعمق فيما يتعلق بقابليتها للعيش مع الاختلاف. وإن رسالة الدراسات الثقافية هي رسالة للأكاديميين والمفكرين، ولكن لحسن الحظ، للعديد من الأشخاص الآخرين أيضاً... إنني مقتنع بأنه لا يوجد مفكر ذو شأن، ولا توجد جامعة تريد أن ترفع رأسها نحو القرن الحادي والعشرين، يمكن أن يتحملا التجاهل المتعمد لمشكلات العرق والإثنية التي تكتنف عالمنا (هول، ١٩٩٦ هـ: ٣٤٣).

نحن في حاجة إلى معرفة ماهية أنواع البصيرة والتفكير التي قد تساعد فعلياً المجتمعات المتميزة والأفراد القلقين على نحو مضطرب لمواجهة التحديات بنجاح، التحديات التي تنطوي عليها الإقامة على نحو مريح بالقرب من الغريب من دون إظهار وجه مخيف وعدائي. ونحن في حاجة إلى النظر فيما إذا كان المقياس الذي يُحسب على أساسه التماثل والاختلاف يمكن تبديله على نحو مثمر بحيث لا تعود غرابة الغرباء قبلة الأنظار، وبحيث يمكن التعرف إلى أبعاد أخرى من التماثل الأساسي وجعلها ذات مغزى. ونحن في حاجة أيضاً إلى النظر في الكيفية التي يمكن بها للاشتباك المتعمد مع تاريخ القرن العشرين من المعاناة أن يوفر الموارد للتوافق السلمي مع الآخر فيما يتعلق بالصفة العامة الأساسية... [أي] أعني أن الكائنات

البشرية عادة ما تكون متشابهة في نواح كثيرة تفوق بكثير نواحي الاختلاف، وفي معظم الأوقات يمكننا التواصل مع بعضنا بعضاً، والاعتراف بالقيمة المتبادلة والكرامة والتماثل الأساسي يفرض قيوداً على كيفية تصرفنا إذا كنا نرغب في التصرف تصرفاً عادلاً (جيلروي، ٢٠٠٤: ٣-٤).

إن عمل الدراسات الثقافية على غرار جميع التقاليد الفكرية المعقولة، هو المساعدة فكرياً، وبواسطة الأمثلة، على القضاء على العنصرية، ومن خلال القيام بذلك، المساعدة على جعل العالم عالماً يصبح فيه مصطلح "العرق" لا يتعدى كونه فئة تاريخية مهمة منذ فترة طويلة، ولا يعني في العالم المعاصر أكثر من الجنس البشري. ومع ذلك، كما لاحظ جيلروي في عام ١٩٨٧، ولسوء الحظ، كما هو الحال بعد أكثر من ثلاثين عاماً، وإلى أن تصل تلك المرحلة:

يجب الاحتفاظ بـ "العرق" كفتة تحليلية، ليس لأنه يتوافق مع أي حقيقة بيولوجية أو ابستمولوجية مطلقة، بل لأنه يحيل التحقيق إلى القوة التي تكتسبها الهويات الجماعية بوساطة جذورها في التقاليد. وهذه الهويات، المتمثلة في أوجه العنصرية البيضاء والمقاومة السوداء، هي القوى السياسية الأكثر تقلباً في بريطانيا اليوم (٢٠٠٢: ٣٣٩).

الهوية الجماعية
السورية للكتاب

١. ظهرت الأشكال الأولى من البشر (الهومينينيون)، في المكان الذي يعرف اليوم بـ أفريقيا، منذ قرابة ٢,٥ مليون سنة. وهاجرت مجموعة صغيرة من الإنسان الحديث (أسلافنا المباشرين) إلى خارج أفريقيا منذ نحو ١٠٠٠٠٠ سنة. وقد عملت هذه المجموعة بالتدرج على شغل جميع أرجاء الأرض بالسكان. تعايش البشر الأوائل خارج أفريقيا، لفترة من الزمن، مع نوعين آخرين من البشر على الأقل، انقرض كلاهما، إنسان النياندرتال وإنسان الدينيسوفان. ويحمل بعض البشر في الوقت الحاضر جينات تثبت أن أسلافنا قد أنجبوا أطفالاً من تزاوجهم مع هذين النوعين. ومع ذلك، فإن الناس في العالم اليوم يتحدرون إما من هذه المجموعة الصغيرة من المهاجرين وإما من زملائهم الهومو سايبين (الإنسان الحديث)، الذين بقوا في أفريقيا. وبناء على ذلك، مع أنه لا يوجد سوى عرق واحد فقط، هو الجنس البشري، فمن الممكن تجميع الناس في مجموعات متداخلة من الاختلاطات الجغرافية البيولوجية التي تسمى "مجموعات الأسلاف" (تتميز باختلافات المستمدة من عشرات آلاف السنين وتعيش في النظام الغذائي والمناخ نفسيهما).

٢. يشير هيوم إلى فرانسيس ويليامز، الذي تخرج في جامعة كامبريدج وحصل على شهادة في الرياضيات.

٣. لا يتجلى "العرق" والعنصرية في التمثيلات والأفعال الاجتماعية فقط؛ بل إنها يقيمان أيضاً في المسرح الداخلي لأنفسنا. للاطلاع على مناقشة

بشأن هذا الأمر، انظر كتاب البشرة السوداء، الأفتحة البيضاء بقلم فرانز فانون (١٩٨٦).

٤. يجد خطاب تشامبرلين صدياً غريباً في خطاب ألقاه طوني بليز حول تأكيد استقالته من منصبه كرئيس للوزراء، "إن هذه الدولة أمة مباركة. والبريطانيون مميزون، والعالم يعرف ذلك، وإننا نعرف ذلك في أعماق أفكارنا. إن هذه أعظم أمة على وجه الأرض" (مقتبس من ستوري، ٢٠١٠ ب: ٢٢).

٥. للحصول على نسخة أكمل من هذه الحجة، انظر ستوري (٢٠٠٢ ب و ٢٠١٠ أ).

٦. لا يقسم البياض وفق الطبقة الاجتماعية والنوع الاجتماعي (وعلامات أخرى من الفوارق الاجتماعية) فحسب؛ بل إنه يقسم أيضاً وفق الفوارق داخل البياض نفسه - فمن هو الذي يُحتسب من ذوي البشرة البيضاء، سؤال له إجابات مختلفة في مراحل مختلفة من التاريخ.

الهيئة العامة السورية للكتاب

قراءات إضافية

ستوري، جون (محرر)، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة، هارلو: بيرسون إديوكيشن، ٢٠٠٩. إنه الكتاب المرافق للطبعة السابقة من هذا الكتاب. ومن المقرر نشر طبعة خامسة محدثة بالكامل وتحتوي على قراءات إضافية في عام ٢٠١٨. كما أن موقع الويب التفاعلي (www.routledge.com/cw/storey) متاح، ويحتوي على موارد مساعدة للطلاب ومسرد مصطلحات لكل فصل.

بيكر، هوستون أ. جر، ومانثيا دياوارا، وروث إتش. ليندربورغ (محررون)، دراسات ثقافية بريطانية سوداء: مادة قراءة، شيكاغو: مطبعة جامعة شيكاغو، ١٩٩٦. مجموعة من المقالات المثيرة جداً للاهتمام.

دنت، جينا (محرر)، الثقافة الشعبية السوداء، سياتل: بي برس، ١٩٩٢. مجموعة مقالات مفيدة جداً.

ديتار، ليندا وغين ميشو (محررتان)، من هانوي إلى هوليوود: حرب فيتنام في الفيلم الأمريكي، نيو برونزويك ولندن: مطبعة جامعة روتغرز، ١٩٩٠. أفضل مجموعة أعمال عن فيتنام في أفلام هوليوود.

داير، ريتشارد (١٩٩٧)، الأبيض: مقالات عن العرق والثقافة، لندن: روتلج. الرواية الكلاسيكية عن البياض والثقافة.

فراير، بيتر، البقاء قوياً: تاريخ السود في بريطانيا، لندن: بلوتو، ١٩٨٤. كتاب رائع.

غاندي، ليلا، نظرية ما بعد الاستعمار: مقدمة نقدية، إدنبره: مطبعة جامعة إدنبره، ١٩٩٨. مقدمة جيدة لنظرية ما بعد الاستعمار.

جيلروي، بول، لا يوجد أسود في الاتحاد جاك، لندن: روتلج، ٢٠٠٢/١٩٨٧. إحدى الدراسات الثقافية الكلاسيكية التي تواجه "العرق".

جيلروي، بول، المحيط الأطلسي الأسود، لندن: فيرسو، ١٩٩٣. حجة رائعة ضد "الحكم المطلق الثقافي".

ماركوس، هازل روز، وباولا إم. إل. مويلا، إنتاج العرق: ٢١ مقالة للقرن الحادي والعشرين، نيوي-ورك: نورتون، ٢٠١٠. مجموعة ممتازة من المقالات عن "إنتاج العرق".

بيتشر، بن، عرق الاستهلاك، لندن: روتلج، ٢٠١٤. وصف مثير للاهتمام لدور "العرق" في الحياة اليومية.

وليامز، باتريك، ولورا كريسمان (محرران)، الخطاب الاستعماري ونظرية ما بعد الاستعمار: مادة قراءة، هارلو: برنتيس هول، ١٩٩٣. مجموعة مثيرة للاهتمام من المقالات عن نظرية ما بعد الاستعمار.

١٠ - ما بعد الحداثة

حالة ما بعد الحداثة

ما بعد الحداثة هو مصطلح شائع داخل الدراسة الأكاديمية للثقافة الشعبية وخارجها، وقد دخل في خطابات مختلفة مثل صحافة موسيقا البوب والمناقشات الماركسية بشأن الظروف الثقافية للرأسمالية المتأخرة أو المتعددة الجنسيات. وكما لاحظت أنجيلا ماك روبي (١٩٩٤):

لقد دخل (مصطلح) ما بعد الحداثة في عدد من المفردات المتنوعة تنوعاً أكثر من معظم الفئات الفكرية الأخرى وعلى نحو أسرع. فقد انتشر من عوالم تاريخ الفن إلى النظرية السياسية، وعلى صفحات مجالات الثقافة الشبابية وأغلفة الأسطوانات الفونوغرافية، وصفحات الموضة في مجلة فوغ. ويبدو لي أن هذا يشير إلى شيء أكثر من مجرد تقلبات في الذوق (١٣).

تشير ماك روبي أيضاً إلى أن "المناقشات الأخيرة بشأن ما بعد الحداثة، لها جاذبية إيجابية وفائدة لمحلل الثقافة الشعبية" (١٥). إن الحال بالتأكيد هو أن ما بعد الحداثة، كمفهوم، يُظهر علامة صغيرة على تباطؤ توسعه شبه الاستعماري. وفيما يلي قائمة ديك هبديج (١٩٨٨) بالطرائق التي استخدم بها المصطلح:

عندما يصبح بإمكان الناس أن يسبغوا وصف "ما بعد حداثي" على ديكور غرفة، أو تصميم مبنى، أو حوار فيلم، أو إنشاء أسطوانة فونوغرافية، أو فيديو "مرتجل"، أو إعلان تلفازي، أو فنون وثائقية، أو العلاقات "التناسية"

بينهم، أو تخطيط صفحة في مجلة أزياء، أو مجلة نقدية، أو النزعة المضادة للغائية داخل نظرية المعرفة، أو الهجوم على "ميتافيزيقيا^(١) الوجود"، أو التوهين العام للشعور، أو الكدر الجمعي والإسقاطات الكثيرة جداً لجليل ما بعد الحرب في مواجهة أزمة منتصف العمر، أو "مأزق" الانعكاسية، أو مجموعة من المجازات البلاغية، أو انتشار المظاهر السطحية، أو مرحلة جديدة من فتشية السلع، أو فتنة الصور، أو الرموز والأنماط، أو عملية تشظي و/أو أزمة ثقافية أو سياسية أو وجودية، أو "إلغاء مركزية" الموضوع، أو "الشكوكية تجاه السرديات الكبرى" أو استبدال محاور القوة المركزية بتعدد تشكيلات القوة / الخطاب، أو "اندماج المعنى"، أو انهيار التسلسل الهرمي الثقافي، أو الخوف الناجم عن التهديد بالتدمير الذاتي النووي، أو انحدار الجامعة، أو أداء وتأثيرات التقانات الحديثة المصغرة جداً، أو التحولات المجتمعية والاقتصادية الواسعة إلى مرحلة "وسائل الإعلام" أو "المستهلك" أو "تعدد الجنسيات"، أو الإحساس (اعتماداً على من تقرأ له) بـ "اللا مكان"، أو هجر اللا مكان ("الإقليمية النقدية")، أو (حتى) تعميم استبدال الإحداثيات المكانية بالإحداثيات الزمانية - عندما يصبح بالإمكان وصف كل هذه الأشياء بأنها "ما بعد حدثية" ... فعندئذ يكون من الواضح أننا في حضرة كلمة طنانة (٢٠٠٩: ٤٢٩).

(١) الميتافيزيقيا (Metaphysics) هو مصطلح يشير إلى فرع من فروع الفلسفة، يبحث في المبادئ الأولية للعالم وحقيقة العلوم. تهتم الميتافيزيقيا بدراسة طبيعة الوجود، وتفسير الظواهر الأساسية في الطبيعة ومستويات الوجود وأنواع الكيانات الموجودة في العالم والعلاقة بينها، إضافة إلى دراسة الكون ونشأته ومكوناته. المترجم

سوف أتطرق إلى ما بعد الحداثة، لأغراض هذه المناقشة، فيما يتعلق بعلاقته مع دراسة الثقافة الشعبية فقط، باستثناء بعض الاستهلال النظري الضروري. ولتسهيل ذلك، سأركز على تطور نظرية ما بعد الحداثة منذ بداياتها في الولايات المتحدة وبريطانيا في أوائل ستينيات القرن الماضي، عبر ما جرى من تنظير لها في أعمال جان فرانسوا ليوتارد، وجان بودريارد، وفريدريك جيمسون. وسوف يلي ذلك مناقشة مثالين على ثقافة ما بعد الحداثة: موسيقا البوب والتلفاز. وسوف يختتم هذا الفصل بمناقشة ثلاثة جوانب عامة أخرى من جوانب ما بعد الحداثة: انهيار المعايير المطلقة للقيمة، وثقافة العولمة، وثقافة التلاقي.

ما بعد الحداثة في ستينيات القرن العشرين

على الرغم من أن التداول الثقافي لمصطلح "ما بعد حداثي" بدأ منذ سبعينيات القرن التاسع عشر (بست وكيلنر، ١٩٩١)، إلا أنه فقط في ستينيات القرن الماضي شوهدت بدايات ما يُفهم اليوم أنه ما بعد الحداثة. وإننا نصادف في أعمال سوزان سونتاغ (١٩٦٦) وليزلي فيدلر (١٩٧١) احتفاءً بما تدعوه سونتاغ "إحساساً جديداً" (١٩٦٦: ٢٩٦). إنه، إلى حد ما، إحساس بالثورة في مقابل الإقرار بالثورة الطليعية للحداثة؛ يهاجم الوضع الرسمي للحداثة، والإقرار في المتحف والأكاديمية بأنها ثقافة العالم الرأسمالي الحديث العالية. ويندب قوة الحداثة الفضائية والبوهيمية العابرة، وقدرتها على صدم الطبقة الوسطى وإثارة اشمئزازها. وبدلاً من الغضب من الهوامش النقدية للمجتمع البرجوازي، فإن أعمال بابلو

بيكاسو، وجيمس جويس، وتي. إس. إليوت، وفرجينيا وولف، وبرتولت بريخت، وإيغور سترافينسكي، وغيرهم، لم تفقد القدرة على الصدمة والإزعاج فحسب؛ بل أصبحت أيضاً محورية وكلاسيكية: بكلمة واحدة - مقدسة. لقد أصبحت الثقافة الحداثية ثقافة برجوازية. واستنزفت الأكاديمية والمتحف قوتها المخربة. إنها الآن القاعدة المقررة التي يجب على الطليعة أن تواجهها. وكما يشير فريدريك جيمسون (١٩٨٤):

إن هذا بالتأكيد واحد من أكثر التفسيرات المنطقية لظهور ما بعد الحداثة نفسها، نظراً لأن الجيل الأصغر من أجيال ستينيات القرن العشرين سوف يجابه الآن الحركة الحديثة المعارضة السابقة كما لو كانت مجموعة من الكلاسيكيات الميتة، التي "تثقل على أدمغة الأحياء مثل كابوس"، كما قال ماركس [١٩٧٧] ذات مرة في سياق مختلف (٥٦).

يرى جيمسون (١٩٨٨) أن ما بعد الحداثة قد ولد من:

تحول كلاسيكيات الحداثة من موقع معارضة إلى موقع هيمنة، وغزوها للجامعة والمتحف وشبكة معرض الفن والمؤسسات، واستيعاب... مختلف الحداثات العالية، في "القاعدة المقررة" والتوهين اللاحق لكل شيء فيها شعر أجدادنا أنه صادم، وفضائحي، وقبيح، وغير منسجم، وغير أخلاقي، ومعادٍ للمجتمع (٢٩٩).

ربما تكون النتيجة الأكثر أهمية للإحساس الجديد، من منظور دارجي الثقافة الشعبية، مع تخلية عن "فكرة ماثيو أرنولد حول الثقافة وواجداً إياها متقدمة تاريخياً وإنسانياً" (سونتاغ، ١٩٦٦: ٢٩٩)، هي الادعاء بأن

"التمييز بين الثقافة "العالية" والثقافة "الهابطة" يبدو أقل مغزى شيئاً فشيئاً (٣٠٢). وبهذا المعنى، إنه إحساس بالثورة في مقابل ما يُنظر إليه بأنه النخبوية الثقافية للحدثة. على الرغم من حقيقة أن الحدثة تُقتبس من الثقافة الشعبية غالباً، فقد تميزت بشك عميق في كل الأشياء الشعبية. وما لا شك فيه أن دخولها إلى المتحف والأكاديمية أصبح أسهل (بغض النظر عن معاداتها المعلنة لـ "المادية البرجوازية") بفضل جاذبيتها لنخبوية المجتمع الطبقي وعلاقتها المتجانسة بها. ولذلك كان ما بعد الحدثة في ستينيات القرن العشرين هجوماً شعبوياً، في جزء منه، على نخبوية الحدثة. وهو يشير إلى رفض ما يسميه أندرياس هويسن (١٩٨٦) "الانقسام العظيم... وهو الخطاب الذي يصرّ على التمييز الفئوي بين الفن الرفيع والثقافة الجماهيرية" (viii). إضافة إلى ذلك، وفق هويسن، "يمكننا إلى حد بعيد، من خلال المسافة التي قطعناها من هذا "الانقسام العظيم" بين الثقافة الجماهيرية والحدثة، قياس ما بعد الحدثة الثقافية الخاصة بنا" (٥٧).

لقد قدم فن البوب الأمريكي والبريطاني في ستينيات القرن العشرين رفضاً واضحاً لـ "الانقسام العظيم". فقد رفض هذا الفن تعريف أرنولد للثقافة بأنها "أفضل ما قد فُكّر فيه وتم قوله" (انظر الفصل الثاني)، مفضلاً عليه تعريف ويليامز الاجتماعي للثقافة بأنها "طريقة حياة كاملة" (انظر الفصل الثالث). وقد حلّم فنّ البوب البريطاني وأمريكا، التي يُنظر إليها بأنها موطن الثقافة الشعبية، نتيجة للحرمان القاتم في بريطانيا أوائل ستينيات القرن العشرين. كما يوضح لورانس ألواي، أول منظر للحركة:

كان مجال الاتصال ثقافة حضرية منتجة على نطاق واسع؛ الأفلام، والإعلان، وروايات الخيال العلمي، وموسيقا البوب. وإنما لم نشعر بأي شيء من الكراهية لمعايير الثقافة التجارية بين معظم المفكرين، لكننا قبلناها كحقيقة، وناقشناها بالتفصيل، واستهلكناها بحماس. وكانت إحدى نتائج مناقشاتنا إخراج ثقافة البوب من عالم "التهريية" و"الترفيه الصرف" و"الاسترخاء" ومعالجتها بجدية الفن (مقتبس من فريث وهورن، ١٩٨٧: ١٠٤).

يُعدّ آندي وارهول أيضاً شخصية رئيسة في التنظير لفن البوب. وهو، مثل ألواي، يرفض أن يأخذ على محمل الجد الفارق بين الفن التجاري وغير التجاري. ويرى "الفن التجاري كما لو كان فناً حقيقياً، والفن الحقيقي كما لو كان فناً تجارياً" (١٠٩). ويدعي أن الفن "الحقيقي" يُعرّف ببساطة من خلال ذوق (وثروة) الطبقة الحاكمة في تلك الفترة. وهذا لا ينطوي على أن الفن التجاري هو بنفس جودة الفن "الحقيقي" فقط؛ بل يجري تحديد قيمته ببساطة بوساطة فئات اجتماعية أخرى، وأنماط أخرى من الإنفاق (المرجع نفسه). وبالطبع يمكننا الاعتراض على أن دمج وارهول بين [الفن] العالي والشعبي أمر مضلل قليلاً.

ومهما كان مصدر أفكاره ومواده، فبمجرد وضعها في معرض فني، فإن السياق يحدد موقعها بأنها فن، ومن ثم فهي ثقافة عالية. ويرى جون روكويل أن هذا لم يكن هو المقصد أو النتيجة الضرورية. إذ إن الفن، كما يقول، هو ما يُدرك كفن: "لا يصبح صندوق بريلو فجأة فناً لأن وارهول يضع مجموعة مكدسة منه في متحف. ولكن بسبب وضعها هناك، فإنه يشجعك على

جعل كل ذهاب إلى "السوبر ماركت" بمثابة مغامرة فنية، وهو بذلك يكون قد سما بحياتك. فالجميع فنانون إذا أرادوا أن يكونوا" (١٢٠).

يدعي هويسن (١٩٨٦) أن الأثر الكامل للعلاقة بين فن البوب والثقافة الشعبية لا يمكن فهمه تماماً؛ إلا عندما يقع داخل السياق الثقافي الأكبر للثقافة المضادة الأمريكية والمشهد البريطاني السري: "كان البوب بمعناه الأوسع هو السياق الذي تكونت فيه فكرة ما بعد الحداثة للمرة الأولى، ومنذ البداية حتى اليوم، لقد تحدى أهم الاتجاهات داخل ما بعد الحداثة ألا وهو عداء الحداثة الحاد للثقافة الجماهيرية" (١٨٨). وعلى هذا النحو، يمكن القول إذن، إن ما بعد الحداثة قد ولد، جزئياً على الأقل، من رفض الأجيال للحقائق القاطعة للحداثة العالية. وأصبح يُنظر إلى الإصرار على التمييز المطلق بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية كما لو كان افتراضاً "عفا عليه الزمن" للجيل الأقدم. وكانت إحدى علامات هذا الانهيار هي دمج فن البوب وموسيقا البوب. فعلى سبيل المثال، لقد صمم بيتر بليك لفرقة البيتلز ألبوم سيرجنت بيرز لوني هيرتس كلوب باند؛ وصمم ريتشارد هاميلتون "ألبومهم الأبيض"؛ وصمم آندي وار هول ألبوم فرقة "ذا رولينغ ستونز" باسم "ستيكي فينغرز". وعلى نحو مماثل، يمكننا أن نستشهد بالجديدة الناشئة في موسيقا البوب نفسها، التي تتجلى التجلي الأبرز في أعمال المؤدين مثل بوب ديلان وفرقة البيتلز؛ فثمة جدية جديدة في أعمالهم، وتُتخذ أعمالهم على محمل الجد بطريقة لم تكن معروفة سابقاً في اعتبارات موسيقا البوب.

يكتشف هويسن أيضاً علاقة واضحة بين ما بعد الحداثة الأمريكية في ستينيات القرن العشرين وبعض جوانب الطليعة الأوروبية الأقدم؛ ويرى الثقافة الأمريكية المضادة - معارضتها للحرب في فيتنام، ودعمها لحقوق السود المدنية، ورفضها لنخبوية الحداثة العالية، وولادتها للموجة الثانية من الحركة النسوية، والترحيب الذي قدمته لحركة التحرر للمثليين، وتجربتها الثقافية، ومسرحها البديل، وأحداثها، وحجها الإضافي واحتفاؤها بكل يوم، وفنها المخدر، وموسيقاها الأسيد روك^(١)، و"منظوريتها الأسيدية" (هبيديج، ٢٠٠٩) - "كالفصل الختامي في تقاليد الطليعية" (هويسن، ١٩٨٦: ١٩٥).

وبحلول أواخر سبعينيات القرن العشرين، اجتاز النقاش بشأن ما بعد الحداثة المحيط الأطلسي. وسوف تتناول الأقسام الثلاثة التالية ردود اثنين من المنظرين الثقافيين الفرنسيين على النقاش بشأن "الإحساس الجديد"، قبل العودة إلى أمريكا ورواية فريدريك جيمسون عن مرحلة ما بعد الحداثة كما لو كانت الصفة الثقافية السائدة للرأسمالية المتأخرة.

جان فرانسوا ليوتارد

إن إسهام جان فرانسوا ليوتارد (١٩٨٤) الرئيس في النقاش الدائر بشأن ما بعد الحداثة هو كتاب حالة (شرط) ما بعد الحداثة، الذي صدر في

(١) موسيقا الأسيد روك (acid rock) نوع من موسيقا الروك، يعود إلى أواخر ستينيات القرن العشرين، مرتبط أو مستوحى من استخدام العقاقير المهلوسة، وقد ساعد في إطلاق ثقافة فرعية مخدرة. المترجم

فرنسا عام ١٩٧٩، وتُرجم إلى اللغة الإنكليزية عام ١٩٨٤، وكان تأثيره في النقاش هائلاً. فهذا الكتاب هو الذي أدخل، في كثير من النواحي، مصطلح "ما بعد الحداثة" في التداول الأكاديمي.

من وجهة نظر ليوتارد، تتميز حالة ما بعد الحداثة بأزمة في وضعية المعرفة في المجتمعات الغربية. ويُعبّر عن هذا كما لو كان "تشكيكاً في السرديات الكبرى" وما يسميه "تقادم أدوات السرديات الكبرى الشرعية" (xxiv). وما يشير إليه ليوتارد هو الانهيار المعاصر المفترض أو الرفض الواسع الانتشار لجميع الأطر العامة والشاملة، التي تسعى إلى رواية قصص عالمية (السرديات الكبرى)؛ على سبيل المثال: الماركسية، والليبرالية، والمسيحية. ووفق ليوتارد، تعمل السرديات الكبرى من خلال التضمين والاستبعاد، كقوى مجانسة تنظم التباين إلى عوالم منظمة، وتُسكت وتستبعد الخطابات الأخرى، والأصوات الأخرى باسم المبادئ الشاملة والأهداف العامة. ويقال: إن ما بعد الحداثة يُشير إلى انهيار جميع السرديات الكبرى مع حقيقتها التي تمتاز بها لتشهد بدلاً من ذلك الصوت المتزايد لتعدد الأصوات من الهوامش وتدل عليه، مع إصرارها على الاختلاف، وعلى التنوع الثقافي، وادعاءات التباين على التجانس (١).

ينصب تركيز ليوتارد الخاص، على وضعية الخطاب والمعرفة العلميين ووظيفتهما. فالعلم مهم لـ ليوتارد بسبب الدور الذي أسنده إليه عصر التنوير (٢). وبفضل تراكم المعرفة العلمية تتمثل مهمته في أداء دور محوري في التحرير التدريجي للبشرية. وبهذه الطريقة، يفترض العلم وضعية السردية

الكبرى وضعية قائمة بتنظيم السرديات الأخرى وشرعتها على الطريق الملوكي نحو تحرير الإنسان. ومع ذلك، يدعي ليوتارد أنه منذ الحرب العالمية الثانية، تضاءلت إلى حد بعيد القوة الشرعية لمكانة العلم كسرديّة كبرى. ولم يعد يُنظر إليه بأنه يحقق نيابة عن البشرية تقدماً نحو المعرفة المطلقة والحرية المطلقة رويداً رويداً. لقد ضل طريقه؛ "فلم يعد هدفه الحقيقة، بل الأدائية" (٤٦). وعلى نحو مماثل، فإن التعليم العالي "مدعو بدوره لخلق مهارات، ولم يعد مدعواً لخلق مثل عليا" (٤٨). ولم يعد يُنظر إلى المعرفة بأنها غاية في حد ذاتها؛ بل وسيلة لتحقيق غاية. وعلى غرار العلم، فسوف يجري الحكم على التعليم من خلال أدائته؛ وعلى هذا النحو فإن متطلبات القوة ستعمل باضطراد على صوغه. ولم يعد يجيب عن السؤال "هل هذا صحيح؟" بل سوف يسمع فقط، "ما فائدة ذلك؟" و"ما قيمته؟" و"هل يمكن بيعه؟" (٥١). وسوف يقوم علم أصول التدريس ما بعد الحداثي بتعليم كيفية استخدام المعرفة كوجه من أوجه رأس المال الثقافي والاقتصادي من دون الحاجة إلى الاهتمام أو القلق بشأن ما إذا كان الذي يُدرس صحيحاً أم خطأ. إن الكلمة السحرية في جامعتي هي "قابلية التوظيف"؛ فهي المقياس المطلق لكل الأشياء الأكاديمية.

قبل أن نترك ليوتارد، تجدر الإشارة إلى رده الخاص الأقل إيجابية على الوضعية المتغيرة للثقافة. فالثقافة الشعبية ("الثقافة العامة المعاصرة") لحالة ما بعد الحداثة هي، كما يراها ليوتارد، ثقافة "أي شيء"، وثقافة "التراخي"، إذ يكون الذوق غير ذي صلة، والمال هو العلامة الوحيدة على القيمة (٧٩). الأمر الوحيد الواضح المعالم هو وجهة نظر ليوتارد بأن ثقافة

ما بعد الحداثة ليست نهاية الثقافة الأعلى للحداثة، ولكنها علامة على قدوم حداثة جديدة. ما بعد الحداثة هو الذي ينفصل عن حداثة ما ليشكل حداثة جديدة: "لا يمكن للعمل أن يصبح حديثاً إلا إذا كان أولاً ما بعد حديث. وعلى هذا النحو، فإن ما بعد الحداثة يُفهم بأنه ليس الحداثة في نهايتها ولكن في الحالة الحديثة التولد، وهذه الحالة ثابتة" (المرجع نفسه).

يشير ستيفن كونور (١٩٨٩) إلى أنه يمكن قراءة كتاب حالة ما بعد الحداثة "كقصة رمزية مقنّعة عن حالة المعرفة والمؤسسات الأكاديمية في العالم المعاصر" (٤١). ويُعد تشخيص ليوتارد لحالة ما بعد الحداثة، بمعنى ما، تشخيصاً لعقم المثقف النهائي (المرجع نفسه) وليوتارد نفسه مدرك لما يدعوه "البطولة السلبية" للمفكر المعاصر. ويرى أن المفكرين بدؤوا يفقدون سلطتهم منذ "تصاعد العنف والنقد ضد الأكاديمية خلال الستينيات" (مقتبس من كونور ١٩٨٩: ٤١). وكما يلاحظ إيان تشامبرز (١٩٨٨):

يمكن قراءة المناظرة بشأن ما بعد الحداثة ... كعرض من عوارض الدخول الممزق للثقافة الشعبية وجمالياتها وإمكاناتها الأساسية في مجال كان له امتياز سابقاً؛ فالخطابات النظرية والأكاديمية تجابه بالشبكات الشعبية الأوسع وغير المنظمة من الإنتاج الثقافي والمعرفة. وامتياز المفكر في شرح المعرفة ونشرها مهدد؛ ويُعاد تحديد أبعاد سلطته، لأنها دائماً ما تكون "سلطته". وهذا يفسر جزئياً كلاً من الوضع الدفاعي الأخير للمشروع الحداثي، ولا سيما الماركسي، والعدمية الباردة لبعض السبل السيئة السمعة في ما بعد الحداثة (٢١٦).

تدعي أنجيلا ماك روبي (١٩٩٤) أن مرحلة ما بعد الحداثة قد حررت مجموعة جديدة من المفكرين: كـ "بروز أولئك الذين غابت أصواتهم تاريخياً إلى حيز الوجود من خلال السرديات [الحداثية] الكبرى للسيادة، التي كانت بدورها نظاماً أبوياً وإمبريالياً على حد سواء" (١٥). إضافة إلى ذلك، كما تشير كوبينا ميرسر (١٩٩٤):

بينما أعلنت أعلى الأصوات في الثقافة عن نهاية كل شيء له قيمة، فإن الأصوات والممارسات والهويات الناشئة للشعوب الأفريقية والكاريبية والآسيوية المشتتة تتغلغل من هوامش بريطانيا ما بعد الإمبريالية لزعة اليقينية المألوفة و"الحقائق" التوافقية، ومن ثم فتح طرائق جديدة لرؤية وفهم خصوصيات العيش في شفق فاصل تاريخي، فاصل "يحتضر فيه القديم ولا يمكن للجديد أن يولد" [غرامشي، ١٩٧١] (ميرسر، ١٩٩٤: ٢).

جان بودريارد

إن جان بودريارد، وفق بست وكيلنر (١٩٩١)، "أحرز مكانة المرشد في جميع أنحاء العالم الناطق باللغة الإنكليزية" (١٠٩). ويزعم أن "بودريارد برز كواحد من أكثر منظري ما بعد الحداثة شهرة" (١١١). ولم يقتصر حضوره على عالم الأوساط الأكاديمية؛ فقد ظهرت له مقالات ومقابلات في العديد من المجالات الشعبية.

يزعم بودريارد أننا قد وصلنا في الغرب إلى مرحلة في التنمية الاجتماعية والاقتصادية، مرحلة لم يعد فيها من الممكن فصل الحقل الاقتصادي أو

الإنتاجي عن حقول الأيديولوجيا أو الثقافة نظراً لأن الأعمال الفنية الثقافية، والصور، والتمثيلات، بل حتى المشاعر والبنى النفسية، قد أصبحت جزءاً من عالم الاقتصاد" (كونور، ١٩٨٩: ٥١). ويرى بودريارد أن هذا يفسّر جزئياً من خلال الواقع الذي مفاده أن تحولاً تاريخياً قد حدث في الغرب، من مجتمع يقوم على إنتاج الأشياء إلى مجتمع قائم على إنتاج المعلومات. ويصف ذلك في كتابه "نحو نقد الاقتصاد السياسي للعلامة"، بأنه "العبور من مجتمع التعددين إلى مجتمع شبه تقاني" (١٩٨١: ١٨٥). ومع ذلك، فمن وجهة نظر بودريارد، إن ما بعد الحداثة ليس مجرد ثقافة العلامة؛ بل هو ثقافة "الصورة الزائفة".

فالصورة الزائفة هي نسخة طبق الأصل، من دون أن تكون نسخة أصلية. وقد ناقشنا في الفصل الرابع ادعاء بنيامين بأن النسخ الميكانيكي قد دمر "هالة" العمل الفني؛ ويرى بودريارد أن الفارق عينه بين الأصل والنسخة قد جرى تدميره الآن، ويسمي هذه العملية "محاكاة". يمكن إظهار هذه الفكرة بالإشارة إلى الأقراص المدمجة والأفلام. فعلى سبيل المثال، عندما يشتري أحد ما نسخة من أغنية تبدأ الثورة الآن لـ ستيف إيرلي، فليس من المهم كثيراً التحدث عن شراء النسخة الأصلية. وعلى نحو مماثل، لن يعني شيئاً لإحداهن رأيت فيلم الإشراف الأبدي للعقل النظيف في نيوكاسل أن يخبرها شخص آخر شاهد الفيلم في شنغهاي أو برلين أنه شاهد الفيلم الأصلي ولم تره هي. فكلاهما قد شهد عرضاً لنسخة من الفيلم من دون أصل. وفي كلتا الحالتين، حالة الفيلم والقرص المضغوط، نرى أو

نسمع نسخة من دون أصل. فالفيلم هو بنية مصنوعة من تحرير لقطات الفيلم مع بعضها بعضاً المأخوذة في تسلسل مختلف وفي أوقات مختلفة. والتسجيل الموسيقي بالطريقة نفسها هو بنية مصنوعة من تحرير مجموع الأصوات المسجلة في تسلسل مختلف وفي أوقات مختلفة.

يطلق بودريارد (١٩٨٣) اسم المحاكاة على "التوليد عن طريق نماذج لشيء واقعي من دون أصول أو واقع: غلوّ في الشيء الواقعي" (٢). ويزعم أن المغالاة في الواقعية هو النمط المميز لما بعد الحداثة. ففي عالم الغلوّ في الأشياء الواقعية، ينفجر الفارق بين المحاكاة و"الشيء الواقعي"؛ ويختلط "الشيء الواقعي" والخيالي باستمرار في بعضهما بعضاً. وتكون النتيجة اختبار الواقع والمحاكاة كما لو كانا من دون اختلاف - يعملان على طول ما يشبه السلسلة الأفعوانية. وغالباً ما يمكن اختبار المحاكاة وكأنها أكثر واقعية من الشيء الواقعي نفسه - "بل حتى أفضل من الشيء الواقعي". فكر في الطريقة التي أصبح بها فيلم فصيلة الجنود العلامة التي نحكم بها على واقعية تمثيلات حرب أمريكا في فيتنام (وعلى نحو مضطرد، حروبها في العراق وأفغانستان). والتساؤل عما إذا كان للحرب "هيئة" فيلم فصيلة الجنود، هو فعلياً التساؤل نفسه هل هي واقعية.

يقال إن الدليل على المغالاة في الواقعية موجود في كل مكان. فعلى سبيل المثال، نحن نعيش في مجتمع يكتب الناس فيه رسائل إلى شخصيات في المسلسلات الاجتماعية، يقدمون لهم فيها عروضاً للزواج، ويتعاطفون

معهم في صعوباتهم الحالية، ويعرضون عليهم إقامة جديدة، أو يكتبون فقط ليسألوهم عن كيفية تعاملهم مع الحياة. وإن ممثلي أدوار الأشرار في التلفاز يواجَهون في الشارع بانتظام، ويحذرون من العواقب المستقبلية المحتملة لعدم تغيير سلوكهم. كما يتلقى بانتظام ممثلو أدوار الأطباء، والمحامين، والمحققين في التلفاز طلبات للحصول على مشورة ومساعدة. لقد رأيت سائناً أمريكياً على شاشة التلفاز متحمساً لجمال منطقة البحيرات البريطانية. وقال وهو يبحث عن كلمات الإطراء المناسبة "إنها مثل ديزني لاند تماماً". وفي أوائل تسعينيات القرن الماضي، أدخلت شرطة نورثومبريا "سيارات شرطة مصنوعة من الورق المقوى" في محاولة لإبقاء سائقي السيارات ضمن القانون. وقد زرت مؤخراً مطعماً إيطالياً في موربث، الذي تُعرض فيه لوحة لـ مارلون براندو "العراب" كعلامة على الطابع الإيطالي الأصيل للمطعم. ويمكن لزوار نيويورك القيام بجولات تنقلهم الحافلة فيها حول المدينة، ليس كما هي "نفسها" بل كما تظهر في مسلسل "الجنس والمدينة". وقد نُشر عنوان بالخط العريض في صحيفتين بريطانيتين عن أحداث الشغب التي تلت تبرئة ضباط شرطة لوس أنجلوس الأربعة الذين جرى ضبطهم في مقطع فيديو يعتدون جسدياً على السائق الأسود رودني كينغ، وكان العنوان "لوس أنجلوس بلا قانون"، وفي صحيفة أخرى كان العنوان "حرب لوس أنجلوس"، ولم تثبت القصة بواسطة إشارة تاريخية إلى اضطرابات مماثلة في ضاحية واتس، لوس أنجلوس، عام ١٩٦٥، أو المعاني الضمنية للكلمات التي ردها المتظاهرون خلال أحداث الشغب "لا عدالة

لا سلام"؛ فقد اختار المحررون بدلاً من ذلك وضع القصة داخل العالم الخيالي للمسلسل التلفزيوني الأمريكي قانون لوس أنجلوس. يطلق بودريارد على ذلك اسم "ذوبان التلفاز في الحياة، وذوبان الحياة في التلفاز" (٥٥). ويستغل السياسيون على نحو متزايد هذا الأمر، بالاعتماد على سياسات الإقناع لـ "المقتطفات القصيرة من المقابلات المسجلة" في محاولة لكسب قلوب الناخبين وعقولهم.

كلفت مجموعتا "ورشة فنون المدينة" و"اختيار مبنى"، في نيويورك في منتصف ثمانينيات القرن العشرين، الفنانين برسم جداريات على كتلة من المباني المهجورة. وبعد التشاور مع السكان المحليين جرى الاتفاق على رسم صور يفتقر إليها المجتمع؛ محل بقالة، وكشك لبيع الصحف، ومصبغة عمومية لغسل الثياب، ومحل تسجيل أسطوانات (فريث وهورن، ١٩٨٧: ٧). وما توضحه القصة هو شيء مشابه لقصة شرطة نورثومبريا، استبدال الصورة بشيء حقيقي: بدلاً من سيارات الشرطة، صورة خادعة أو وهمية لسيارات الشرطة؛ وبدلاً من المنشأة، صورة خادعة للمنشأة. وإن رواية سيمون فريث وهاورد هورن (١٩٨٧) المناصرة إلى حد ما لشبان وشابات الطبقة العاملة المنطلقين في عطلة نهاية الأسبوع، توضح النقطة نفسها تقريباً:

ما الذي جعل كل شيء واقعياً بالنسبة لهم؛ تسمير لون الجلد؛ تسمير لون الجلد بوساطة حمام شمسي. لم يسبق أن كان أحد هنا في عطلة الشتاء؛ لقد اشتروا مظهرهم عبر محلات تصفيف الشعر وصالونات التجميل ومراكز الحفاظ على اللياقة. وهكذا فإنهم يجتمعون مرتجفين في

مدن يورك وبرمنغهام وكريو الموحشة والممطرة في عطلة نهاية كل أسبوع، ولا يتصرفون كما لو كانوا في عطلة؛ بل كما لو كانوا في إعلان لقضاء العطلات. إنها عملية محاكاة، ولكن لشيء واقعي (١٨٢).

ربما كانت قضية سجن شخصية مسلسل شارع التوزيع ديردر رشيد عام ١٩٩٨ مثلاً كلاسيكياً على الغلو في الواقعي (انظر الصورة ١٠.١٠). لم تغطّ الصحافة المحلية المصورة القصة فحسب، بل قامت بحملة لإطلاق سراح رشيد، وقامت بها بالطريقة نفسها تقريباً كما لو كانت حادثة من "الحياة الواقعية". فقد أطلقت صحيفة الديلي ستار حملة بعنوان "حرروا ويذر فيلد ون"، ودعت القراء إلى الاتصال بها بواسطة الهاتف أو الفاكس لتسجيل احتجاجهم. كما أنتجت ملصقاً إعلانياً مجانياً للقراء لعرضه في نوافذ السيارات. وطلبت صحيفة ذا صن من القراء التوقيع على عريضة أعدت لهذه الغاية، ودعتهم إلى شراء القمصان التي أنتجت خصيصاً للحملة. وجرى وصف النواب في البرلمان بأنهم متعاطفون مع ديردر في محتتها. واستشهدت صحيفة ذا ستار بنية عضو البرلمان عن حزب العمل فرينزر كيمب التحدث إلى وزير الداخلية جاك سترو: "سأخبر وزير الداخلية بوجود إخفاق مروع في إقامة العدل، وينبغي على وزير الداخلية التدخل لضمان تحقيق العدالة وإطلاق سراح ديردر". وقد طُرحت أسئلة في مجلسي البرلمان. واشتركت صحف الفضائح (بالطريقة التي تقوم بها دائماً) بالتعليق على القصص في الصحف المحلية.



الصورة ١٠١٠ مثال على المغالاة في الواقعية.

المصدر: نقابة وترخيص ديبي إكسبرس

على الرغم من كل هذا، أعتقد بأنه يمكننا القول ببعض الثقة: إن الغالبية الساحقة من الأشخاص الذين أظهروا غضبهم من جراء سجن ديردر رشيد، واحتفلوا بإطلاق سراحها، قد فعلت ذلك من دون الاعتقاد بأنها شخص حقيقي أرسل إلى السجن ظلماً. إن ماهية ديردر - وما عرف الناس أنها تكون - هي شخصية حقيقية في مسلسل حقيقي (بين عامي ١٩٧٢ و ٢٠١٤)، يشاهده ملايين المشاهدين الحقيقيين ثلاث مرات في الأسبوع. وهذا ما جعلها شخصية ثقافية مهمة (وواقعاً ثقافياً مهماً). وإذا كانت المغالاة في الواقعية لها معنى، فلا يمكنها بأي مصداقية أن تشير إلى تراجع قدرة الناس على التمييز بين الخيال والواقع. وليس الأمر هو أن الناس لم يعد بإمكانهم معرفة الفرق بين الخيال والواقع كما يبدو أن بعض أتباع بودريارد يريد أن يوحى؛ بل هو أن التمييز بين الاثنين أصبح في بعض النواحي المهمة شيئاً فشيئاً أقل أهمية. ولكن لماذا حدث هذا، هو في حد ذاته سؤال مهم. لكنني لا أعتقد بأن المغالاة في الواقعية تقدم لنا الإجابة حقاً.

كما لاحظ جون فيسك (١٩٩٤) قد يكون للإجابة علاقة بالطريقة التي لم تعد فيها "وسائل إعلام ما بعد الحداثة" تقدم "تمثيلات ثانوية عن الواقع؛ بل أصبحت تؤثر في الواقع وتنتجه" (xv). يدرك فيسك أن صنع حدث وتحوله إلى حدث إعلامي، لا يجري ببساطة كهبة من وسائل الإعلام. فلكي يصبح شيء ما حدثاً إعلامياً، يجب أن يعبر بنجاح (بالمعنى الغرامشي الذي نوقش في الفصل الرابع) عن اهتمامات الجمهور ووسائل الإعلام على حد سواء. إن العلاقة بين وسائل الإعلام والجمهور معقدة، ولكن ما هو مؤكد، في "عالم ما بعد الحداثة" الذي نعيش فيه، أن جميع الأحداث التي "تهم" هي أحداث إعلامية. ويستشهد فيسك بمثال اعتقال أو. ج. سيمبسون: "ذهب السكان المحليون الذين كانوا يشاهدون المطاردة على شاشات التلفاز إلى جوار منزل أو. ج.، ليكونوا هناك عند المواجهة، إلا أنهم أخذوا معهم أجهزة التلفاز المحمولة الخاصة بهم لمعرفة ما حدث المباشر ليس بديلاً عن الحدث الإعلامي؛ بل مكمل له. وعند رؤية أنفسهم على أجهزة التلفاز الخاصة بهم لوحوا لأنفسهم؛ لأن أناس ما بعد الحداثة ليس لديهم مشكلة في أن يكونوا في وقت واحد، وعلى نحو لا يمكن تمييزه، أشخاصاً حقيقيين وأشخاصاً في الوسائط الإعلامية" (xxii). وقد بدأ أن الأشخاص الذين شاهدوا عملية الاعتقال يعرفون ضمناً أن وسائل الإعلام لا تقوم بنقل الأخبار أو نشرها فحسب، بل تنتجها أيضاً. فلكي يكون المرء جزءاً من خبر اعتقال أو. ج. سيمبسون، ليس كافياً أن يكون هناك، بل يجب عليه أن يكون هناك على شاشة التلفاز. ويوحى هذا بأنه لم

يعد هناك تمييز واضح بين الحدث "الحقيقي" وتمثيله الإعلامي. فعملية محاكمة أو. ج. سيمبسون، على سبيل المثال، لا يمكن فصلها على نحو صرف إلى حدث "حقيقي" قام التلفاز بعد ذلك بتقديمه كحدث إعلامي. ويعرف كل من شاهد الأحداث تُعرض على شاشة التلفاز أن المحاكمة أجريت لجمهور التلفاز بقدر ما أجريت لأولئك الحاضرين في المحكمة. ولولا وجود الكاميرات لكان هذا حدثاً مختلفاً حقاً.

إن مثال بودريارد (١٩٨٣) الخاص، الذي قدمه لتوضيح المغالاة في الواقعية هو ديزني لاند: إنه يدعوه "أنموذجاً مثالياً لجميع أنظمة المحاكاة المشابكة" (٢٣). ويزعم أن نجاح ديزني لاند لا يعود إلى قدرتها على إتاحة مهرب خيالي للأمريكيين للهروب من الواقع؛ بل إلى حقيقة أنها تتيح لهم تجربة مركزة غير معترف بها لأمريكا "الحقيقية":

إن ديزني لاند موجودة لإخفاء حقيقة أنها البلد "الحقيقي"، كل أمريكا "الحقيقية"، التي هي ديزني لاند (تماماً كما توجد السجون لإخفاء حقيقة أنها المجتمع بأكمله في وجوده التافه في كل مكان، والذي هو سجن). يجري تقديم ديزني لاند على أنها خيالية من أجل جعلنا نعتقد أن الباقي واقعي، عندما لا تعود في الواقع كل من لوس أنجلوس وأمريكا المحيطة بها واقعية؛ بل في نظام من الواقعية المفرطة والمحاكاة. لم يعد الأمر مسألة تمثيل زائف للواقع (الأيديولوجية)؛ بل مسألة إخفاء حقيقة أن الحقيقي لم يعد حقيقياً (الواقعي لم يعد واقعياً) (٢٥).

وهو يشرح ذلك من منظور "وظيفة" ديزني لاند الاجتماعية: "لقد قُصد منها أن تكون عالماً طفولياً، من أجل جعلنا نعتقد أن البالغين موجودون في مكان آخر، في العالم "الواقعي"، وإخفاء واقع أن الطفولة الحقيقية موجودة في كل مكان" (المرجع نفسه). ويرى أن نقل خبر "ووترغيت" جرى تقريباً بالطريقة نفسها التي وجب إيرادها كفضيحة من أجل إخفاء حقيقة أنها كانت شيئاً مألوفاً في الحياة السياسية الأمريكية. وهذا مثال على ما يسميه "محاكاة الفضيحة لغايات متجددة" (٣٠). إنها محاولة "لإحياء مبدأ محتضر عن طريق فضيحة محاكاة... مسألة إثبات الواقعي بالاستفادة من الخيالي؛ إثبات الحقيقة بالاستفادة من الفضيحة" (٣٦). وبالطريقة نفسها، يمكن القول إن ما جرى الكشف عنه أخيراً فيما يتعلق بأنشطة بعض رجال الأعمال الذين يعملون في الأسواق المالية في لندن، كان يجب إيراده كفضيحة لإخفاء ما يدعوه بودريارد "القسوة الآنية للرأسمالية؛ وشدتها غير المفهومة؛ ولا أخلاقيتها المتجدرة" (٢٨-٩). وبعبارة أخرى، إلقاء اللوم على المصرفيين من أجل حماية النظام الذي يمكن ويشجع جشعهم وإجرامهم. أو كما قيل لنا في أوبرا تري بيني لـ بيرتولت بريخت، "ماذا يعني اقتحام بنك مقارنةً مع تأسيس بنك؟"

يدعم التحليل العام الذي أجراه بودريارد نقطة ليوتارد المركزية بشأن ما بعد الحداثة، التي هي انهيار اليقين، وانحلال السردية الكبرى 'للحقيقة'؛ وكل من الله، والطبيعة، والعلم، والطبقة العاملة قد فقدوا جميعاً سلطتهم كمركز للموثوقية والصدق؛ ولم يعودوا يقدمون الأدلة التي يمكن

أن تستند إليها قضية المرء. ويرى أن النتيجة ليست تراجعاً عن "الحقيقي"، بل انهيار الحقيقي في الواقعية المفرطة. وكما يقول، "عندما لا يعود الحقيقي ما اعتاد أن يكون عليه، فإن التوق إلى الماضي يتخذ معناه الكامل، وتنتشر أساطير المنشأ وعلامات الواقع... إنتاج مليء بالذعر من الحقيقي والمرجعي" (١٢-١٣). هذا مثال على التحول التاريخي الثاني الذي حدده بودريارد. كانت الحداثة معلماً لعصر ما يدعوه بول ريكور (١٩٨١) "تأويل الشك"؛ (٣) البحث عن المعنى في الحقيقة الكامنة وراء المظاهر. ويعد ماركس وفرويد مثالين واضحين على هذه الطريقة من التفكير (انظر الفصلين الرابع والخامس). وبالتالي فإن المغالاة في الواقعية تشكك في ادعاءات التمثيل، السياسي والثقافي على حد سواء. فلو لم يكن ثمة حقيقة وراء المظهر، ولا فوقه أو تحته، فما الذي يمكن تسميته بالتمثيل؟ فعلى سبيل المثال، بالنظر إلى هذا المجرى من النقاش، لا يمثل رامبو نمطاً من التفكير الأمريكي حول فيتنام؛ بل هو نمط التفكير الأمريكي حول فيتنام؛ فالتمثيل لا يبقى منسجماً لو ابتعد عن الواقع، للقيام بعملية إخفاء أو تشويه، إنه واقع. والثورة التي اقترحتها نظرية بودريارد هي ثورة ضد المعنى الكامن؛ إذ توفر الشرط المسبق الضروري للتحليل الأيديولوجي. وبالتأكيد هذه هي الطريقة التي تُعرض بها الحجة في كثير من الأحيان. ولكن إذا فكرنا مرة أخرى في رواياته عن ديزني لاند ووترغيت، فهل ما عليه أن يقوله عنهما يساوي أكثر من مجرد تحليل أيديولوجي تقليدي نوعاً ما؛ اكتشاف 'الحقيقة' وراء المظهر؟

يناقض بودريارد نفسه بشأن التغيرات الاجتماعية والثقافية التي يناقشها. فمن ناحية، يبدو وكأنه يحتفي بها. ومن ناحية أخرى، يوحي بأنها تشير إلى وجه من أوجه الاستنفاد الثقافي: كل ما تبقى هو تكرار ثقافي لا نهاية له. إنني أظن أن حقيقة موقف بودريارد هو نوع من أنواع الاحتفاء المذعن. ويصفه لورنس غروسبرغ (١٩٨٨) بأنه "احتفاء في وجه الحتمية؛ احتضان للعدمية من دون تمكين، نظراً لعدم وجود إمكانية حقيقية للنضال" (١٧٥). وبدا جون دوكر (١٩٩٤) أكثر حدية:

يقدم بودريارد سرداً حدائياً كلاسيكياً؛ يقدم التاريخ كما لو كان تاريخاً خطياً، أو كقصة من التدهور أحادية الاتجاه. ولكن في حين أن حدائبي الأدب في أوائل القرن العشرين كان بإمكانهم أن يلمحوا بنخبة طليعية أو نخبة ثقافية قد تحافظ على قيم الماضي على أمل نثر بذور المستقبل ونموها؛ لا يظهر مثل هذا الأمل في رؤية بودريارد للعالم الأنثروبي المحتضر. وحتى أنه من غير الممكن الكتابة في صورة جدال عقلاني، لأن ذلك يفترض مجتمعاً ما يزال لديه شيء من الرشد (١٠٥).

فريدريك جيمسون

فريدريك جيمسون هو ناقد ثقافي ماركسي أمريكي، كتب عدداً من المقالات المؤثرة جداً عن موضوع ما بعد الحداثة. إذ يختلف جيمسون عن المنظرين الآخرين في إصراره على أن أفضل تنظير لما بعد الحداثة هو التنظير الذي يحدث من داخل إطار ماركسي أو ماركسية جديدة.

إن ما بعد الحداثة، من وجهة نظر جيمسون، هو أكثر من مجرد أسلوب ثقافي معين: إنه قبل كل شيء "مفهوم دوري" (١٩٨٥: ١١٣). فما بعد الحداثة هو "المسيطر الثقافي" للرأسمالية المتأخرة أو المتعددة الجنسيات. وقد استندت حجة جيمسون إلى وصف إرنست ماندل (١٩٧٨) لتطور الرأسمالية ذي المراحل الثلاث: "رأسمالية السوق"، و"رأسمالية الاحتكار"، و"الرأسمالية المتأخرة أو المتعددة الجنسيات". وإن المرحلة الثالثة للرأسمالية "تشكل أنقى شكل من أشكال رأس المال في المجالات غير المسلّعة حتى الآن" (جيمسون، ١٩٨٤: ٧٨). لقد طعم جيمسون أنموذج ماندل الخطي بمخطط ثلاثي للتنمية الثقافية: "الواقعية" و"الحداثة" و"ما بعد الحداثة" (المرجع نفسه). وتستند حجة جيمسون أيضاً إلى ادعاء ويليامز المؤثر (١٩٨٠)، الذي مفاده أن تكويناً اجتماعياً معيناً سوف يتكون دائماً من ثلاث مراحل ثقافية ("مسيطرة"، و"ناشئة"، و"متبقية"). وتقول حجة ويليامز إن الانتقال من فترة تاريخية إلى أخرى لا يستلزم عادة انهياراً كاملاً لنمط من الأنماط الثقافية وتنصيب آخر. وقد يؤدي التغير التاريخي ببساطة إلى تحول في المكان النسبي للأنماط الثقافية المختلفة. وبناء على ذلك، سوف توجد أنماط ثقافية مختلفة في أي تكوين اجتماعي معين، ولكن واحداً منها فقط سيكون مسيطراً. وعلى أساس هذا الادعاء، يقول جيمسون إن ما بعد الحداثة هو "المسيطر الثقافي" للرأسمالية المتأخرة أو المتعددة الجنسيات (والحداثة هي المتبقية؛ ومن غير الواضح ما هو الناشئ).

بعد إثبات أن ما بعد الحداثة هو المسيطر الثقافي في المجتمعات
الرأسمالية الغربية، فإن المرحلة التالية لـ جيمسون هي تحديد السمات المكونة
لما بعد الحداثة. أولاً، يقال إن ما بعد الحداثة هو ثقافة معارضة أدبية: ثقافة
تتميز بـ "اللعب اللطيف على التلميح التاريخي" (جيمسون، ١٩٨٨: ١٠٥).
غالباً ما يجري الخلط بين المعارضة الأدبية والمحاكاة الساخرة؛ إذ ينطوي كلاهما
على المحاكاة والتقليد. ومع ذلك، بينما يكون للمحاكاة الساخرة "دافع خفي"
للسخرية من الانحراف عن الأعراف أو المعايير، فإن المعارضة الأدبية هي
"محاكاة ساخرة بيضاء" أو "نسخة فارغة"، وهي ليست معنية بإمكانية
وجود أعراف أو معايير يمكن أن تختلف عنها، كما يوضح:

تُعدُّ المعارضة الأدبية، مثلها مثل المحاكاة الساخرة، تقليد لقناع
غريب، كلام بلغة ميتة؛ ولكنها ممارسة محايدة لمثل هذا التقليد، ومن دون
أي دوافع خفية للمحاكاة الساخرة، مستمدة من دافع هجائي، وخالية من
الضحك ومن أي إدانة قد تنطوي عليها اللغة غير الطبيعية التي استعارتها
للحظات، لا تزال بعض الحالة اللغوية السوية موجودة. وهكذا فإن
المعارضة الأدبية هي محاكاة ساخرة بيضاء (١٩٨٤: ٦٥).

إن ثقافة ما بعد الحداثة هي ثقافة اقتباسات أكثر من كونها ثقافة إبداع
مفترض أصلي؛ أي، إنتاج ثقافي مولود من إنتاج ثقافي سابق.^(٤) ولذلك، فهي
ثقافة "استواء أو تسطح، نوع جديد من السطحية بالمعنى الحرفي" (٦٠).
ثقافة صور ومظاهر سطحية، من دون احتمالات "كامنة"، وتستمد قوتها

التأويلية من صور أخرى، ومظاهر سطحية أخرى، وتفاعل تناصي مستنفد. إن هذا هو عالم المعارضة الأدبية ما بعد الحداثي، "عالم لم يعد فيه الابتكار الأسلوبى ممكناً، وكل ما تبقى هو تقليد للأنماط البائدة، والتحدث من خلال الأقنعة وبأصوات الأنماط في المتحف الخيالي" (١٩٨٥: ١١٥).

إن مثال جيمسون الرئيس على المعارضة الأدبية لما بعد الحداثة هو ما يدعوه بـ "أفلام الحنين". ويمكن أن تشمل هذه الفئة عدداً من الأفلام من ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين: فيلم العودة إلى المستقبل، الجزء الأول والجزء الثاني والجزء الثالث؛ فيلم بيغي سو تزوجت، فيلم سمك الدمدمة، فيلم قلب ملاك، فيلم المخمل الأزرق. ويرى جيمسون أن أفلام الحنين تُعرض على نحو منتظم لاستعادة جو أمريكا وخصائصها الأسلوبية في خمسينيات القرن العشرين. ويزعم أنه "لا تزال أعوام الخمسينيات في القرن العشرين، في نظر الأمريكيين على الأقل، الهدف المتميز المفقود للرجبة - ليس فقط استقرار وازدهار السلام الأمريكي، ولكن أيضاً أول براءة ساذجة لاندفاعات الثقافة المضادة لموسيقا الروك أند رول المبكرة ومجموعات الشباب" (١٩٨٤: ٦٧). وهو يصر أيضاً على أن أفلام الحنين ليست مجرد اسم آخر للأفلام التاريخية، ويتضح ذلك من حقيقة أن قائمتها الخاصة تشمل فيلم حرب النجوم. وقد يبدو من الغريب الآن الإشارة إلى أن الفيلم عن المستقبل يمكن أن يكون حيناً إلى الماضي، ولكن كما يوضح جيمسون (١٩٨٥)، إن "[فيلم حرب النجوم] هو مجازياً... فيلم حنين... لا يعيد اختراع صورة للماضي في مجمله المعاش؛ بل بالأحرى يصبح فيلم

حين، بسبب إعادة اختراع جو وشكل الأشياء الفنية المميزة التي كانت موجودة في فترة سابقة" (١١٦).

وإن أفلاماً مثل المغيرون على السفينة التائهة، وروبن هوود: أمير اللصوص، وعودة المومياء، وملك الخواتم، تعمل على نحو مماثل لاستحضار الإحساس بالحقائق السردية للماضي على شكل كناية. لذلك، من وجهة نظر جيمسون، تعمل أفلام الحنين بطريقتين ممكنتين: تستعيد جو الماضي وسماته الأسلوبية وتمثلها؛ و/أو تستعيد أساليب معينة لرؤية الماضي وتمثلها. وما يشكل أهمية مطلقة لجيمسون هو أن أفلاماً كهذه لا تحاول استعادة الماضي "الحقيقي" أو أن تمثله؛ بل تتعامل دائماً مع بعض الأساطير والصور النمطية عن الماضي. وتقدم ما يدعوه بـ "الواقعية الزائفة"، أفلاماً عن أفلام أخرى، وتمثيلات عن تمثيلات أخرى (ما يسميه بودريارد محاكاة: انظر المناقشة في القسم السابق): الأفلام "التي يحل فيها تاريخ الأساليب الجمالية محل التاريخ 'الحقيقي'" (١٩٨٤: ٦٧). وبهذه الطريقة، يُفترض أن التاريخ يُمسح بواسطة "التاريخانية" ... تفكيك عشوائي لجميع أساليب الماضي، لعبة تلميح أسلوبية عشوائية" (٦٥-٦٠). هنا قد نستشهد بأفلام مثل فيلم الرومانسية الحقيقية، وقصة بال، واقتل بيل.

والفشل في أن تكون تاريخية يتعلق بسمّة أسلوبية ثانية حددها جيمسون: "الفصام" الثقافي. وهو يستخدم هذا المصطلح بالمعنى الذي طوره لاكان (انظر الفصل الخامس) للدلالة على اضطراب اللغة، فشل العلاقة الزمنية بين الدوال. ويزعم أن المصاب بالفصام لا يتعامل مع الوقت

كتسلسل متصل (ماضٍ - حاضر - مستقبل)، بل كحاضر دائم، و فقط بين الفينة والفينة، يتسم بتدخل الماضي أو احتمال المستقبل. إن "مكافأة" فقدان الذات التقليدية (الإحساس بالذات كما لو كانت واقعة دائماً في سلسلة زمنية متصلة) هو إحساس مكثف بالحاضر. ويشرح جيمسون ذلك على النحو الآتي:

لاحظ أن تجربة الحاضر مع انهيار السلاسل الزمنية المتصلة تصبح قوية ومفعمة بالحوية و"مادية"؛ يأتي فيها العالم قبل الفصام بكثافة عالية، حاملاً شحنة غامضة وثقيلة الوطأة من الشعور، متوهجة بطاقة مهلوسة. ولكن ما قد يبدو لنا تجربة مرغوبة - زيادة في تصوراتنا، أو تكثيفاً لبيدياً أو مهلوساً في محيطنا المألوف والممل عادة - يجري الشعور به هنا كضياع، كـ "عدم واقعية" (١٩٨٥: ١٢٠).

إن عدّ ثقافة ما بعد الحداثة مصابة بالفصام يعني القول: إنها فقدت إحساسها بالتاريخ (وإحساسها بمستقبل مختلف عن الحاضر). إنها ثقافة تعاني من "فقدان الذاكرة التاريخية"، محصورة في التدفق المتقطع للحاضر الدائم. لقد أفسحت ثقافة الحداثة "الزمانية" مجالاً لثقافة ما بعد الحداثة "المكانية".

حدد جيم كولينز (٢٠٠٩) اتجاهًا مشابهًا في السينما الحديثة، وقد دعاه "نوعاً ناشئاً من العمومية" (٤٧٠): أفلام شائعة "تقتبس" أفلاماً أخرى، تشير بخجل إلى أنواع مختلفة من الأفلام وتأخذ منها. وما يجعل موقف

كولينز أكثر إقناعاً من موقف جيمسون هو إصراره على "الوكالة": الادعاء بأن أفلاماً مثل هذه تروق لجمهور من المشتغلين في البريكولاج^(١) (وتساعد في تكوينه)، الذي يستمتع بهذا النمط وغيره من أنماط البريكولاج. وإضافة إلى ذلك، في حين يرى جيمسون أن هذه الأنماط من السينما تتميز بالفشل في أن تكون تاريخية حقاً، فإن بيتر بروكر وويل بروكر (١٩٩٧ أ)، متبعين كولينز، يريان بدلاً من ذلك "معنىً تاريخياً جديداً... المتعة المشاركة لإدراك التناص، والتأثير النقدي للتلاعب بالاصطلاحات السردية، والقوالب النمطية الثقافية والشخصية، وقوة الحنين إلى الماضي بدلاً من سلبيتها"^(٧). يقول بروكر وبروكر إن أفلام كويتين تارانتينو، على سبيل المثال:

يمكن أن يُنظر إليها بأنها تعيد تفعيل الاصطلاحات المنهكة من جهة، وتعيد تنشيط الجمهور المنهك من جهة أخرى، ما يتيح حيناً إلى الماضي أكثر فاعلية واستكشافاً للتناص أكثر مما يتضمنه مصطلح مثل "المعارضة الأدبية"، الذي لا يملك مكاناً يذهب إليه سوى مزيد من العمق في مصنع إعادة التدوير. بدلاً من "المعارضة الأدبية"، قد نفكر في "إعادة الكتابة" أو "المراجعة"، وفيما يتعلق بخبرة المتفرج، قد نفكر في "إعادة تنشيط" و"إعادة تكوين" بنية جيلية معينة من "الشعور" ضمن مجموعة أكثر دينامية وتنوعاً من التواريخ " (المرجع نفسه).

(١) البريكولاج (bricolage) هو التركيب أو الإبداع من مجموعة متنوعة من الأشياء المتاحة. المترجم

إنهما يشيران إلى الطرائق التي يقدم بها عمل تارانتينو "جمالية إعادة التدوير... 'إعادة إلى الحياة' كقضية منطقية إيجابية، و'صنع جديد'" (بروكر وبروكر، ١٩٩٧ ب: ٥٦).

ومن وجهة نظر كولينز (٢٠٠٩)، إن جزءاً من مرحلة ما بعد الحداثة حول المجتمعات الغربية هو حقيقة أن وسائل الإعلام القديمة لا تُستبدل ببساطة بوسائل إعلام جديدة، بل يُعاد تدويرها لتنتشر مع وسائل الإعلام الجديدة. وكما يشرح، "إن العدد المتزايد باستمرار من النصوص والتقانات هو انعكاس للـ "الجمهرة" وإسهام كبير فيها؛ أي انتشار دائم وإعادة انتشار الرموز والعلامات التي تشكل نسيج الحياة الثقافية لما بعد الحداثة" (٤٥٧). ويرى أن "هذا التناص الطليعي المفرط في الوعي يعكس التغيرات في أهلية الجمهور وثقافة السرد، فضلاً عن التحول الأساسي في ما يشكل كلاً من الترفيه ومحو الأمية الثقافية في [ثقافة ما بعد الحداثة]" (٤٦٠). ونتيجة لذلك، يقول كولينز إن "الفعل السردى يعمل الآن على مستويين في وقت واحد؛ في إشارة إلى مغامرة الشخصية وفي إشارة إلى مغامرات النص في مجموعة الإنتاج الثقافي المعاصر" (٤٦٤).

نقطة جيمسون الأخيرة، المتضمنة في ادعائه بأن ما بعد الحداثة يمثل "المسيطر الثقافي" للرأسمالية المتأخرة أو المتعددة الجنسيات، هي الادعاء بأن ما بعد الحداثة هو ثقافة تجارية ميثوس منها. وخلافاً للحداثة التي سخرت من الثقافة التجارية للرأسمالية، فإن ما بعد الحداثة "يكرر منطق رأسمالية المستهلك ويضاعفه ويعززه" (١٩٨٥: ١٢٥) بدلاً من أن يقاومه؛ وهو

يُكوّن الجزء الرئيس من العملية التي فيها "أصبح الإنتاج الجمالي... مدججاً في إنتاج السلع بوجه عام" (١٩٨٤: ٥٦). ولم تعد الثقافة أيديولوجية، تخفي الأنشطة الاقتصادية للمجتمع الرأسمالي؛ إنها بحد ذاتها نشاط اقتصادي، ولعله أهم نشاط اقتصادي على الإطلاق. ويمكن أن يكون للوضع الثقافي المتغير تأثير كبير في السياسة الثقافية. فلم يعد من المعقول أن نرى الثقافة بمثابة تمثيل أيديولوجي، وانعكاس لا مادي للواقع الاقتصادي الصلب. بل ما نشهده الآن ليس انهيار الفارق بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية فحسب، بل هو انهيار الفارق بين عالم الثقافة وعالم النشاط الاقتصادي.

ومن وجهة نظر جيمسون، فإن ثقافة ما بعد الحداثة تتسم بـ "نفاهة مطلقة" عند مقارنتها بـ "الجدية الفائقة" الطوباوية للحدائين العظام (٨٥). وأكثر من ذلك، إنها ثقافة تمنع "التحول الاشتراكي للمجتمع" (المرجع نفسه). وعلى الرغم من رفضه للنقد الأخلاقي باعتباره غير لائق ("خطأ فئة")^(١)، وبغض النظر عن استشهاده بإصرار ماركس على مقارنة جدلية من شأنها أن ترى ثقافة ما بعد الحداثة تطوراً إيجابياً وسلبياً على حد سواء، فإن حجته تنساق حتماً إلى نقد مدرسة فرانكفورت القياسي للثقافة الشعبية. لقد حصل الانهيار ما بعد الحداثي للفارق بين العالي والشعبي على

(١) خطأ فئة (category mistake) هو الخطأ في تخصيص صفة أو إجراء لشيء ما يمكن تخصيصه بشكل صحيح لأشياء من فئة أخرى فقط. على سبيل المثال، معاملة المفاهيم المجردة كما لو كان لها وجود مادي. المترجم

حساب "الفضاء الحرج" للحدثة. وتدمير هذا الفضاء الحرج ليس نتيجة لانقراض الثقافة؛ بل على العكس تحقق عن طريق ما يُدعى بـ "الانفجار"؛ التوسع الهائل للثقافة في جميع أنحاء الحقل الاجتماعي إلى النقطة التي يمكن أن يقال فيها إن كل شيء في حياتنا الاجتماعية من القيم الاقتصادية وقوة الدولة إلى الممارسات ووصولاً إلى بنية النفس ذاتها، قد أصبح "ثقافياً" بمعنى أصلي وغير مصرح به حتى الآن (٨٩).

إن الإسباغ "الثقافي" أو "الجمالي" الشامل على الحياة اليومية هو ما يميز مرحلة ما بعد الحدثة عن المراحل الاجتماعية والثقافية السابقة؛ فما بعد الحدثة هو ثقافة لا تقدم أي موقع لـ "المسافة الحرجة"؛ إنه ثقافة تكون فيها ادعاءات "الاندماج" أو "الاستيعاب" من دون معنى، إذ لم يعد يوجد فضاء حرج يمكن من خلاله الاندماج أو الاستيعاب. وهذه هي تشاؤمية مدرسة فرانكفورت في أقصى درجات تشاؤميتها (انظر الفصل الرابع). ويؤدي غروسبرغ (١٩٨٨) الملاحظة النقدية الآتية حول الاقتصاد:

وفق جيمسون، ... نحتاج إلى "خرائط" جديدة لتمكن من فهم تنظيم الفضاء في الرأسالية المتأخرة. ومن ناحية أخرى، تظل الجماهير صامتة وسلبية، ساذجة ثقافياً ومخدوعة بالأيديولوجيات السائدة، وتستجيب لقيادة الناقد كونه الوحيد القادر على فهم الأيديولوجيا وتشكيل الموقع المناسب للمقاومة. وتنجح الجماهير، في أحسن الأحوال، في تمثيل عدم قدرتها على الاستجابة. ولكن من دون الناقد، لن تتمكن حتى من

سماح صرخاتها اليائسة هي نفسها. إنها جماهير يائسة وستظل، ربما إلى أن يزودها شخص آخر بخرائط الوضوح الضرورية ونماذج المقاومة الحاسمة (١٧٤).

وعلى الرغم من إمكان وضع جيمسون ضمن تقاليد تشاؤمية مدرسة فرانكفورت، فإن ثمة إحساساً بأن هذا ليس ما بعد حدائي تماماً كإحدى الشخصيات الرائدة في المدرسة، هربرت ماركوز. إن مناقشة ماركوز (١٩٦٨ ب) لما يدعو به "الثقافة الإيجابية" (الثقافة أو الفضاء الثقافي الذي نشأ مع انفصال "الثقافة" و"الحضارة"، نوقش هذا الموضوع في الفصل الثاني) تحتوي على القليل من حماس جيمسون للظهور التاريخي للثقافة كمجال منفصل. وكما يوضح:

يقصد بالثقافة الإيجابية ثقافة الحقبة البرجوازية التي أدت في سياق تطورها إلى الانفصال عن حضارة العالم العقلي والروحي كعالم مستقل للقيمة، ويُعد أيضاً متفوقاً على الحضارة. إن صفتها المميزة الحاسمة هي التأكيد على عالم إلزامي من دون استثناء، وأفضل على نحو دائم، وأكثر قيمة، والذي يجب تأكيده من دون قيد أو شرط: عالم مختلف جوهرياً عن العالم الواقعي للكفاح اليومي من أجل الوجود، ومع ذلك يمكن لكل فرد أن يحققه لنفسه "من الداخل"، من دون أي تحول في حالة الواقع (٩٥).

تُعد الثقافة الإيجابية عالماً قد ندخله من أجل الانتعاش والتجديد حتى تتمكن من الاستمرار في الشؤون العادية للحياة اليومية. إن الثقافة

"الإيجابية" تخرع واقعاً جديداً: "عالمًا من الوحدة الظاهرة والحرية الظاهرة كان مبنياً ضمن الثقافة التي كان من المفترض أن تستقر فيها علاقات الوجود العدائية وتهدأ. فالثقافة تؤكد الحالات الجديدة للحياة الاجتماعية وتخفيها" (٩٦). وأصبحت الوعود التي قُطعت مع انبثاق الرأسمالية من رحم الإقطاعية، في الوصول إلى مجتمع يقوم على المساواة والعدالة والتقدم، تُحال على نحو متزايد من عالم الحياة اليومية إلى عالم الثقافة "الإيجابية". وكما هو الحال مع ماركس وإنجلز (١٩٥٧) بشأن الدين، يقول ماركوز (١٩٦٨ ب) إن الثقافة تجعل الحالة التي لا تطاق حالة يمكن احتمالها عن طريق تسكين الألم الأنطولوجي للوجود.

تستند إحدى المهام الاجتماعية الحاسمة للثقافة الإيجابية إلى هذا التناقض بين تحويلية لا تُطاق لوجود سيئ والحاجة إلى السعادة من أجل جعل هذا الوجود محتملاً. وفي هذا الوجود، لا يمكن أن يكون الحل إلا وهماً. وإن إمكانية الحل تعتمد بدقة على طابع الجمال الفني كوهم... لكن هذا الوهم له تأثير حقيقي يولد رضاً... [في] خدمة الوضع الراهن (١١٨-٢٤).

والشيء الذي يولد الرضا في خدمة الوضع الراهن لا يبدو كشيء يرغب الماركسي في إبداء أسفه عليه لأنه شارف على النهاية. وإضافة إلى ذلك، هل يعيق زواله، كما يدعي جيمسون، الانتقال إلى مجتمع اشتراكي؟ في الواقع قد يكون من الممكن الجدال فقط في الحالة المعاكسة.

يشارك إرنستو لاكلاو وشانتال موف (٢٠٠١) بعضاً من تحليل جيمسون لما بعد الحداثة، ولكن بخلاف جيمسون فإنهما يدركان إمكانية الوكالة:

في الوقت الحاضر، لا يخضع الفرد لرأس المال كبائع لقوة العمل فقط؛ بل أيضاً بسبب اندماجه في العديد من العلاقات الاجتماعية الأخرى: الثقافة، ووقت الفراغ، والمرض، والتعليم، والجنس، بل حتى الموت. لا يوجد عملياً مجال من مجالات الحياة الفردية أو الجماعية بمنأى عن العلاقات الرأسمالية. ولكن مجتمع "المستهلك" هذا لم يؤدي إلى نهاية الأيديولوجيا، كما أعلن دانيال بيل، ولا إلى خلق إنسان أحادي البعد، كما خشي ماركوز. بل على العكس من ذلك، لقد عبّرت عدة صراعات جديدة عن مقاومتها لأشكال التبعية الجديدة، وهذا من داخل قلب المجتمع الجديد (١٦١).

يشير لاكلاو وموف أيضاً إلى "الأشكال الثقافية الجديدة المرتبطة بتوسع وسائل الاتصال الجماهيري. فهذه... قد جعلت من الممكن قيام ثقافة جماعية جديدة، ثقافة... تهز الهويات التقليدية من الأعماق. ومرة أخرى، فإن الآثار هنا غامضة، كما هو الحال مع الآثار التي لا يمكن إنكارها للتضخيم والتنميط، فهذه الثقافة المستندة إلى وسائل الإعلام تحتوي أيضاً على عناصر قوية لإزالة التفاوتات الاجتماعية" (١٦٣). لكن هذا لا يعني بالضرورة زيادة في المساواة "المادية". ومع ذلك:

تسمح الديمقراطية (إضفاء الطابع الديمقراطي) الثقافية التي هي نتيجة حتمية لعمل وسائل الإعلام باستجواب أصحاب الامتيازات على أساس

الأشكال القديمة من المكانة. إذ يُستجوبون على قدم المساواة في قدرتهم كمستهلكين، بل حتى قد تُدفع مجموعات عدة أخرى إلى رفض التفاوتات الاجتماعية الحقيقية التي لا تزال موجودة. لقد حفزت "ثقافة المستهلك الديمقراطية" من دون شك ظهور صراعات جديدة، صراعات لعبت دوراً هاماً في رفض الأشكال القديمة من التبعية، كما كان الحال عليه في الولايات المتحدة مع نضال حركة السود من أجل الحقوق المدنية. وإن ظاهرة الشباب مثيرة للاهتمام على نحو خاص، ولا داعي للعجب أنهم يجب أن يشكلوا محوراً جديداً لظهور التعارضات. ومن أجل خلق حاجات جديدة، ينظمون أنفسهم على نحو متزايد كفئة محددة من المستهلكين، ما يحفزهم على السعي إلى الاستقلال المالي الذي يكون المجتمع في حالة غير ملائمة لمنحهم إياه (١٦٤).

موسيقا البوب ما بعد الحداثة

قد تسلط مناقشة ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية الضوء على أي عدد من النصوص والممارسات الثقافية المختلفة، يُذكر منها على سبيل المثال: التلفاز، والفيديو الموسيقي، والإعلان، والأفلام، وموسيقا البوب، والأزياء، ووسائل الإعلام الجديدة، والحب الرومانسي (ستوري) وماكدونالد، ٢٠١٤ أ، ٢٠١٤ ب، وستوري، ٢٠١٤). ولدي متسع هنا للنظر في مثالين فقط، التلفاز وموسيقا البوب.

إن الفرق بين موسيقا البوب في مرحلة الحداثة وما بعد الحداثة واضح تماماً لجيمسون (١٩٨٤)، إذ تمثل فرقة البيتلز وفرقة رولينغ ستونز مرحلة

الحدائثة، وفي المقابل يمكن أن يُنظر إلى موسيقا البانك روك (ذا كلاش، مثلاً) وموسيقا الموجة الجديدة (توكينغ هيدز، مثلاً) بأنها من مرحلة ما بعد الحدائثة. وقد أشار أندرو غودوين (١٩٩١) على نحو صحيح تماماً إلى أن حل جيمسون لفترة زمنية مضغوطة - التقدم السريع لثقافة موسيقا البوب عبر "الواقعية" (موسيقا الروك أند رول)، "الحدائثة"، "ما بعد الحدائثة" - والذي يُمكنه من تأسيس مرحلة حدائثة وفي مقابلها تُحدد استجابة ما بعد الحدائثة، هو حجة من الصعوبة بمكان مساندها. وكما يقول غودوين بشكل مقنع: إن فرقة البيتلز وفرقة رولينغ ستونز تختلفان عن بعضهما بعضاً باختلافهما معاً عن ذا كلاش وتوكينغ هيدز. وفي الواقع، سوف يكون من الأسهل بكثير خلق حجة يُصنع فيها الفارق بين "براعة" فرقة البيتلز وتوكينغ هيدز و"أصالة" فرقة رولينغ ستونز وذا كلاش.

يعدّ غودوين نفسه أن عدداً من طرائق رؤية موسيقا البوب وثقافة موسيقا البوب هو ما بعد حدائثي. ولعل الجانب الأكثر استشهاداً به هو التطورات التقانية التي سهلت ظهور "الاعتيان"^(١). وهو يُقرّ بأن التشابه مع بعض التنظير ما بعد الحدائثي موح ومثير للاهتمام، ولكن هذا كل ما في الأمر - موح ومثير للاهتمام. ما يُفتقد في كثير من الأحيان في مثل هذه الادعاءات هو الطريقة التي يُستخدم بها الاعتيان. وكما يشرح، "لا يمكن فهم الدمج النصي على نحو ملائم كـ "محاكاة ساخرة بيضاء". ونحن في حاجة إلى فئات لإضافتها إلى المعارضة الأدبية، التي توضح كيفية معارضة موسيقا البوب

(١) الاعتيان (sampling) هو اختيار عينة ممثلة لمجتمع إحصائي.

المعاصرة للنصوص التي تسرق منها، وكيفية الاحتفاء بها والترويج لها" (١٧٣). ونحتاج أيضاً إلى أن نكون على دراية بـ "الوظيفة التاريخية لتقانات الاعتيان في موسيقا البوب المعاصرة" (المرجع نفسه)، والطرائق الكثيرة التي يُستخدم بها الاعتيان "لاستحضار التاريخ والأصالة" (١٧٥). إضافة إلى ذلك، فيما يتعلق بحجة جيمسون حول الحنين الحال محل التاريخ، "غالباً ما يجري تجاهل أن "اقتباس" الأصوات والأنماط يعمل على تأريخ الثقافة المعاصرة" (المرجع نفسه). ربما تكون موسيقا الراب أفضل مثال على اعتيان يُستخدم بهذه الطريقة. وعندما طُلبت تسمية وسائل السود للتعبير الثقافي، أجاب المنظر الثقافي الأفريقي الأمريكي كورنيل ويست (٢٠٠٩)، "الموسيقا والوعظ"، وتابع قائلاً:

إن موسيقا "الراب" فريدة من نوعها لأنها تجمع بين الواعظ الأسود وتقاليد موسيقا السود، لتحل إيقاعات الشارع الأفريقية المتعددة محل البيئة الكنسية الليتورجية (الطقسية). إذ يجري دمج الأصوات الضخمة مع ضربات الطبول الأفريقية، الفانك الأفريقي، في منتج أمريكي ما بعد حديثي: لا يوجد موضوع يعبر عن كرب أصيل هنا، بل يوجد موضوع متشظٍ، يُنتزع من الماضي والحاضر، ويُنتج على نحو مبتكر منتجاً غير متجانس. يُعد المزيج الأسلوبية الشفهي والأدبي والموسيقي أنموذجياً... إنه جزء لا يتجزأ من الطاقات الهدامة لشباب الطبقة الدنيا السود، الطاقات التي تُرغم على اتخاذ نمط ثقافي من التعبير بسبب الخمول السياسي للمجتمع الأمريكي (٣٨٦).

إن هذا رفض لادعاء جيمسون الذي مفاده أن أعمالاً كهذه يمكن أن تُرفض كمثال على معارضة أدبية ما بعد حديثة. إن التلاعب التناسي

بالاقتباسات في موسيقا الراب ليس نتيجة للاستنفاد الجمالي؛ فهذه ليست شظايا الحداثة المدعمة في مقابل الانهيار الجمالي والانحطاط الثقافي، بل شظايا مُجمّعة لجعل الصوت مسموعاً على نحو عالٍ في الثقافة المعادية: تحويل النبد والرفض إلى تحدٍ (٥).

تلفاز ما بعد الحداثة

إن التلفاز، مثله مثل موسيقا البوب، ليس لديه مرحلة حداثة يمكن أن "يُدرج" فيها. ولكن، كما يشير جيم كولينز (١٩٩٢)، غالباً ما يُنظر إلى التلفاز بأنه "نموذج" ثقافة ما بعد الحداثة. ويمكن تقديم هذا الادعاء استناداً إلى عدد من السمات النصية والسياقية للتلفاز. وإذا اتخذنا نظرة سلبية على ما بعد الحداثة كمجال للمحاكاة؛ فعندئذ يبدو التلفاز مثلاً واضحاً على العملية - مع تقليده المفترض لتعقيدات العالم إلى تدفق دائم التغير من الصور المرئية السطحية والتافهة. أما إذا اتخذنا، من الناحية الأخرى، نظرة إيجابية على ما بعد الحداثة؛ فعندها يمكن تقديم الممارسات المرئية واللفظية للتلفاز، على سبيل المثال، كالتلاعب المتعمد في التناس و"الانتقائية الجذرية" (تشارلز جنكز في الكولينز، ١٩٩٢: ٣٣٨)، كما لو كانت ممارسات مشجعة ومساعدة على إنتاج المشتغل المحنك في البريكولاج" (كولينز، ١٩٩٢: ٣٣٧) لثقافة ما بعد الحداثة. فعلى سبيل المثال، تساعد المسلسلات التلفازية مثل المسلسل الكلاسيكي توين بيكس (٦) الذي يعرض الآن، على تكوين جمهور من المشتغلين في البريكولاج، ويُشاهده بدوره جمهور يحتفي ببرامج البريكولاج. ووفق كولينز:

قد تكون انتقائية ما بعد الحداثة، في بعض الأحيان فقط، اختياراً لتصميم متصور سلفاً في البرامج الفردية، ولكنه مدمج في تقانات وسائل إعلام المجتمعات المتطورة. وعلى هذا النحو، يجب أن يُنظر إلى التلفاز، مثله مثل موضوعات ما بعد الحداثة، بأنه موقع تقاطع لرسائل ثقافية متعددة ومتضاربة. ولا يمكننا أن نتوصل إلى تقدير التغيرات العميقة في العلاقة بين الاستقبال والإنتاج في ثقافات ما بعد الحداثة، إلا بالاعتراف بهذا التكافل بين البريكولاج والانتقائية. فلم يصبح الاستقبال شكلاً آخر من أشكال الإنتاج الهادف فحسب؛ بل أصبح الإنتاج، وعلى نحو متزايد، شكلاً من أشكال الاستقبال لأنه يعيد صياغة أشكال التمثيل السابقة والمتنافسة (٣٣٨).

ثمة حد فاصل آخر بين التحليل النصي والتحليل "الاقتصادي" ضمن مقارنة التلفاز بأنه ما بعد حداثي. وبدلاً من التعقيد السيميائي للتلاعب النصي والانتقائية الجذرية، فإن التلفاز يُدان بأنه ميؤوس منه تجارياً. ويستخدم كولنر مسلسل توين بيكس كوسيلة لجمع الخيوط المختلفة للعلاقة بين ما بعد الحداثة والتلفاز. وقد اختير مسلسل توين بيكس لأنه "يجسد الأبعاد المتعددة لما بعد الحداثة التلفازية" (٣٤١). وهو يرى أن ما بعد الحداثة للمسلسل التلفازي هو نتيجة لعدد من العوامل المترابطة: سمعة ديفيد لينش كمؤلف أفلام، والسمات الأسلوبية للمسلسل، وأخيراً، تناصيته التجارية (تسويق منتجات ذات صلة: على سبيل المثال، مذكرات لورا بالمر السرية).

يمثل مسلسل توين بيكس، على المستوى الاقتصادي، حقبة جديدة في رؤية شبكة محطات التلفزة للجمهور؛ فبدلاً من رؤية الجمهور كما لو كان

كتلة متجانسة، كان المسلسل جزءاً من إستراتيجية يُنظر فيها إلى الجمهور بأنه متشظٍ، ومكون من شرائح مختلفة - مصنفة حسب العمر، والطبقة، والنوع الاجتماعي، والجنسانية، والجغرافيا، والإثنية، و"العرق" - وكل شريحة منها موضع اهتمامٍ معلّنين مختلفين. ويستلزم إغراء الجماهير الآن محاولات لجدل الشرائح المختلفة لتمكين بيعها إلى أقسام مختلفة من سوق الإعلانات. وتكمن أهمية مسلسل توين بيكس، على الأقل من هذا المنظور، في أنها تمثل محاولة من قبل شبكة محطات التلفزة الأمريكية لاستعادة شرائح واسعة من جمهور التلفاز، التي على ما يبدو أنها خسرت بسبب الكابل، والسينما، والفيديو؛ وباختصار، ما يطلق عليه اسم جيل الـ "هبيين"^(١). يوضح كولينز ذلك بمعالجة الطريقة التي رُوّج بها للمسلسل. وذلك من خلال وجود جاذبية فكرية تمثلت في لينش كمؤلف، وتوين بيكس كتلفاز طبيعي. وتبع ذلك توين بيكس كمسلسل اجتماعي. وسرعان ما جرى دمج النسختين معاً في تكوين قراءة ما بعد حدثية، تُبث المسلسل فيها كمسلسل قد يكون سينما وقد يكون مسلسلاً اجتماعياً (٣٤٥). وقد استخدمت تقانات تسويق مماثلة من أجل الترويج للعديد من البرامج التلفازية الحديثة. من الأمثلة الواضحة على ذلك، مسلسلات: ربات بيوت يائسات، والجنس

(١) الهبيّ (yuppie) هو اختصار لعبارة محترف حضري شاب (young urban professional) وقد ظهر هذا المصطلح عام ١٩٨٠ كعلامة ديموغرافية محايدة، ولكن بحلول منتصف وأواخر الثمانينيات، بدأ بعض الكتاب في استخدام المصطلح كتعبير عن الازدراء. المترجم

والمدينة، وست أقدام تحت، والسوبرانو، ومفقود، وجنون الرجال، وإمبراطورية الممر، وبورغن، والجسر، ولعبة العروش، وبريكنغ باد، والسلك، والقتل، وأرض الوطن، وريفيرا.

لا شك أن تسويق مسلسل توين بيكس (والبرامج التلفزيونية المماثلة) مدعوم ومستدام بسبب التمثيل المتعدد المعاني في مسلسل توين بيكس نفسه؛ فالمسلسل، كما يوحي كولينز، "انتقائي على نحو جريء" (المرجع نفسه)، ليس في استخدامه لأعراف متبعة من الرعب القوطي^(١)، وإجراءات الشرطة، والخيال العلمي، والمسلسلات الاجتماعية فقط، بل أيضاً في الأساليب المختلفة - من أساليب مباشرة إلى محاكاة ساخرة - التي تُعبأ بها هذه الأعراف في مشاهد معينة. يشير كولينز أيضاً إلى دور "اختلافات النغمة... داخل المشاهد وعبرها (المرجع نفسه). وقد دفع هذا بعض النقاد إلى رفض مسلسل توين بيكس كـ "مجرد ترفيه". لكن الأمر لا يقتصر على ترفيه - وليس ببساطة أي شيء - يلعب بتوقعاتنا باستمرار، وينقل الجمهور، كما يخلو له، من لحظات المحاكاة الساخرة إلى لحظات الألفة اللافتة للنظر. وعلى الرغم من أن هذا هو جانب معروف من جوانب تقنية لينش السينمائية، إلا أن الأهم من ذلك أنه سمة مميزة "تعكس التغيرات في الترفيه التلفزيوني وفي انغماس المشاهد في هذا الترفيه" (٣٤٧). كما يوضح كولينز:

(١) الرعب القوطي (Gothic horror) هو نوع من الروايات والأفلام الذي يتميز بأجواء الرعب والغموض التي تسوده، ويعنصر التشويق الذي يهيمن عليه. ازدهر في إنكلترا خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، وقد وُلد مع رواية الكاتب الإنكليزي هوراس وولبول "قصر أوترانوي" عام ١٧٦٥. المترجم

سوف يستمتع المشاهدون كثيراً في هذا التذبذب، والمجانبة هي عرض من عوارض الطبيعة "المعلقة" لانغماس المشاهد في التلفاز الذي تطور قبل وصول مسلسل توين بيكس بوقت طويل. إن التذبذب المستمر في السجل الاستطراذي والأعراف العامة لا يصف توين بيكس فحسب، بل يصف فعل التحرك نفسه لأعلى ولأسفل على مقياس المشاهدة التلفازية. قد يجري تشجيع المشاهدين على نحو صريح، في أثناء مشاهدة توين بيكس، على التحرك داخل وخارج وضع تهكمي، ولكن مشاهدة مسلسلات اجتماعية تلفازية أخرى (ليلاً أو نهاراً) تنطوي لكثير من المشاهدين على عملية تذبذب مماثلة، يتناوب فيها الانخراط العاطفي مع الانفصال التهكمي. إذ لم تعد منظورات العرض حصرية على نحو متبادل، بل أصبحت في تناوب دائم (٣٤٧-٨).

إن التذبذب في السجل الاستطراذي والأعراف العامة هو عامل أساسي في العديد من البرامج التلفازية الحديثة. ومرة أخرى، الأمثلة الواضحة هي مسلسلات: ربات بيوت يائسات، والجنس والمدينة، وستة أقدام تحت، وحنون الرجال، ولعبة العروش، وبريكنغ باد، والسوبرانو. والنقطة الرئيسة التي ينبغي فهمها فيما يتعلق بمسلسل توين بيكس وما بعد الحداثة هي أن ما يجعل البرنامج مختلفاً عن البرامج التلفازية الأخرى ليس أنه ينتج تبدلات في مواقع المشاهدة، بل أنه "يُقر صراحةً بهذا التذبذب والطبيعة المعلقة للمشاهدة التلفازية... [إنه] لا يقر بمواقع الموضوعات المتعددة التي يولدها التلفاز فحسب، بل يعترف بأن إحدى المتع العظيمة للنص التلفازي هي تعليقه واستغلاله لمصلحته الخاصة" (٣٤٨).

حدد أومبرتو إكو (١٩٨٤) حساسية ما بعد الحداثة الظاهرة في إدراك ما يسميه "ما سبق قوله". ويعطي مثلاً على رجل لا يستطيع أن يقول لحبيته "أنا أحبك بجنون"، ويقول بدلاً من ذلك: "كما قالت باربرا كارتلاند، أنا أحبك بجنون" (٣٩). ونظراً إلى أننا نعيش الآن في عالم يزداد تشبعاً بوسائل الإعلام، فإن "ما سبق قوله" هو، كما يلاحظ كولينز (١٩٩٢)، "لا يزال يُقال" (٣٤٨). ويمكننا تحديد ذلك، على سبيل المثال، بالطريقة التي يعمل بها التلفاز على إعادة تدوير ماضيه الخاص المتراكم، وماضي السينما، وبثها إلى جانب ما هو جديد في كلتا الوسيطتين الإعلاميتين في مسعى لملء الفضاء الذي أتاحه نمو القنوات الفضائية والقنوات الكابلية.^(٧) لا يعني هذا أنه يجب علينا أن نئس في مواجهة "بنية" جيمسون الـ ما بعد حداثة؛ بل يجب أن نفكر، بدلاً من ذلك، فيما يتعلق بكل من "الوكالة" و"البنية" - والتي هي في نهاية المطاف دائماً مسألة "تعبير" (انظر الفصل الرابع). يقدم كولينز هذا المثال على استراتيجيات تعبير مختلفة:

إن كلاً من شبكة الإرسال المسيحية ونيكليوديون، يبث مسلسلات من أواخر خمسينيات القرن العشرين وأوائل ستينياته، ولكن، في حين تقدم الأولى هذه المسلسلات كأنموذج للترفيه العائلي بالطريقة التي جرت عليها العادة، فإن الأخيرة تقدمها كتسلية للعائلة المعاصرة، "مرتبطة" مع محاكاة صوتية ساخرة، فائقة التصوير، وإن تحريرها من جديد مصمم للسخرية من رؤيتها الطريفة للحياة العائلية الأمريكية، والتي نعلم جميعاً أنها لم تكن موجودة فعلاً حتى "في ذلك الوقت" (٣٣٤).

يمكن أن يوجد بعض الشك في حدوث أشياء مماثلة، على سبيل المثال، في الموسيقى، والسينما، والإعلان، والأزياء، وفي الثقافات المعاشة المختلفة في الحياة اليومية. وهي ليست علامة على أنه كان هناك انهيار عام للفوارق التي يصنعها الناس بين الثقافة العالية / الثقافة الهابطة، الماضي / الحاضر، التاريخ / الحنين إلى الماضي، الخيال / الواقع؛ لكنها علامة على أن مثل هذه الفوارق، التي لوحظت لأول مرة في ستينيات القرن العشرين وازدادت بالتدريج منذ ذلك الحين، تصبح شيئاً فشيئاً على نحو متزايد أقل أهمية وأقل وضوح وأقل تسليم بصحتها. لكن هذا لا يعني، بالطبع، أنه لا يمكن التعبير عن فوارق كهذه، أو لا يجري التعبير عنها وتعبئتها من أجل إستراتيجيات معينة للفارق الاجتماعي. فقبل كل شيء، يجب ألا نأخذ أياً من هذه التغيرات في معناه الظاهري؛ يجب أن نكون دائماً متيقظين لماهية الشيء الذي يجري التعبير عنه، ولماذا يُعبّر عنه ولن، وكيف يمكن دائماً التعبير عنه على نحو مختلف، في سياقات أخرى (انظر الفصل الثاني عشر).

ما بعد الحداثة وتعددية القيمة

عكّر ما بعد الحداثة العديد من الحقائق القديمة المحيطة بمسائل القيمة الثقافية؛ فقد برزت إشكالية من السؤال عن سبب تقديس بعض النصوص على وجه الخصوص، في حين يُحتفي بعضها الآخر من دون أثر: أي، لماذا بعض النصوص فقط "يجتاز اختبار الزمان" على ما يبدو. يوجد عدد من الطرائق للإجابة عن هذا السؤال. أولاً، يمكننا الإصرار على أن النصوص التي تُقيّم وتصبح جزءاً مما يدعوه ويليامز (٢٠٠٩) "التقليد

الانتقائي " (انظر الفصل الثالث) هي تلك التي تتعدد معانيها بما فيه الكفاية للإبقاء على قراءات متعددة ومستمرة.^(٨) لكن مشكلة هذه المقاربة هي أنها تبدو متجاهلة لمسائل القوة؛ فهي تفشل في طرح السؤال التالي: "من الذي يقوم بالتقييم، وفي أي سياق (سياقات) وبأي آثار للقوة؟" باختصار، من الصعوبة بمكان رؤية كيف أن العملية، التي يمتلك فيها بعض الأشخاص فقط القوة والسلطة الثقافية لضمان النسخ القانوني للنصوص والممارسات، يمكن أن تُوصف حقاً بأنها مجرد أثر لتعدد معاني نص.

ومن عادة الدراسات الثقافية أن تبدأ بالقوة، بدلاً من البدء بتعدد المعاني. ويمكن التعبير عن ذلك ببساطة، بأن النص سوف يُبقي مرحلة إنتاجه حية إذا اختير لتلبية احتياجات الأشخاص ذوي القوة الثقافية ورغباتهم. وإن بقاء مرحلة إنتاج النص حية يجعله متاحاً لتلبية رغبات واحتياجات (عادة ما تكون مختلفة) أجيال أخرى من الناس ذوي القوة الثقافية. وكما يشير ويليامز (٢٠٠٩)؛ فإن التقليد الانتقائي "محكوم بأنواع عدة من المصالح الخاصة، بما في ذلك المصالح الطبقية". بناء على ذلك، بدلاً من كون النص مخزناً طبيعياً لما اعتقده أرنولد (٢٠٠٩) كـ "أفضل ما قد فُكّر فيه وتم قوله" (انظر الفصل الثاني)، فإنه "يميل دائماً إلى التوافق مع منظومته المعاصرة من المصالح والقيم، لأنه ليس مجموعة عمل مطلقة؛ بل اختيار وتفسير مستمران" (ويليامز، ٢٠٠٩: ٣٨-٩؛ التشديد الأصلي). إن الاهتمامات الخاصة، التي يُعبّر عنها في سياقات اجتماعية وتاريخية محددة، تُكوّن دائماً التقاليد الانتقائية. وعلى هذا النحو، فإن ما يشكل

التقليد الانتقائي يتعلق بتنظيم المعرفة بقدر ما يتعلق بتنظيم مجالات البحث النقدي.

ليس من الصعب توضيح كيفية تكوّن التقاليد الانتقائية وإعادة تكوّنهما استجابة للشواغل الاجتماعية والسياسية لأولئك الذين لديهم قوة ثقافية. وما علينا سوى التفكير في التأثير الذي تركته، على سبيل المثال، الحركة النسوية، ونظرية الكوير، ونظرية ما بعد الاستعمار في دراسة الأدب - فقد أصبحت الكاتبات النساء، والكتّاب المثليون، وكتّاب ما يسمى بالمحيط الاستعماري جزءاً من المؤسسة الأدبية، ليس لأن قيمتهم قد جرى الاعتراف بها فجأة في بعض الزوايا المهملة في الحقل: بل هم موجودون لأن القوة تقتضي مقاومة؛ بل حتى عندما تبقى النصوص المختارة كما هي، فبالأكيد تتغير كيفية تقييمها وسببها؛ لدرجة أن النصوص لا تكاد تكون هي نفسها من مرحلة تاريخية إلى أخرى. لإعادة صياغة أغنية ال فور توبس بعبارة أخرى: "إنه النص القديم نفسه / ولكن بمعنى مختلف نظراً لأنك حققت قوة نسبية". (١٠) أو للتعبير بصيغة أكثر وضوحاً، لا يعد النص مصدراً للقيمة أبداً، ولكنه دائماً الموضوع الذي يمكن أن يحدث فيه بناء القيمة - القيم المتغيرة.

بالطبع، عندما ننسب قيمة إلى نص أو ممارسة، فإننا لا (أو نادراً ما) نقول إن هذا له قيمة لي فقط؛ يتضمن تقييمنا دائماً (أو عادة دائماً) فكرة أن النص أو الممارسة ينبغي أن تكون ذات قيمة للآخرين أيضاً. وإن المشكلة في بعض أوجه التقييم هي أن المقيمين يصرون على أن مجتمعهم من الآخرين مجتمع مثالي، مع سلطة ثقافية مطلقة على جميع المجتمعات الأخرى التي

تقوم بالتقييم. لا يعني ذلك أنهم يصرون على أن يستهلك الآخرون جميعاً ما يقيمونه (من الأفضل عادةً لـ "القيمة" ألا يفعلوا ذلك)، لكنهم يصرون على الاحترام الواجب لأحكامهم والاعتراف المطلق بسلطتهم الثقافية في أن يحكموا (انظر مناقشة تقاليد "الثقافة والحضارة" في الفصل الثاني) (١١).

شهدت عودة ما بعد الحداثة إلى مسائل القيمة اهتماماً متزايداً بأعمال بيير بورديو (١٩٨٤). وكما أشرت في الفصل الأول، يرى بورديو أن الفوارق "الثقافية" (سواء فُهمت كنص أم ممارسة أم أسلوب حياة) هي جانب مهم في الصراع بين الجماعات المسيطرة والخاضعة في المجتمع. ويوضح كيف تتحول الأذواق الاعتبارية وأساليب الحياة الاعتبارية باستمرار إلى الذوق الصحيح وإلى أسلوب الحياة الصحيح الوحيد. وهكذا فإن استهلاك الثقافة هو وسيلة لإحداث الاختلاف الاجتماعي وتشريعه، وضمان الاحترام الاجتماعي.

إن مشروع بورديو هو (إعادة) تحديد مواقع "القيمة" في عالم التجربة اليومية، وذلك للإشارة إلى أنه عندما "أقيم" وجهة قضاء العطلات أو نمطاً معيناً من اللباس؛ تحدث أشياء مماثلة للأشياء التي تحدث عندما "أقيم" قصيدة لـ تي. إس. إليوت، أو أغنية لـ بول روبسون، أو صورة لـ سيندي شيرمان، أو قطعة موسيقية لـ غافين بريارز. وإن تقييمات كهذه ليست أبداً مجرد مسألة ذوق فردي؛ إذ تعمل القيمة الثقافية على تحديد الاختلاف الاجتماعي والحفاظ عليه من جهة، وتعزيز الاحترام الاجتماعي من جهة أخرى. ويتولد الفارق بسبب أنماط الاستهلاك المكتسبة التي يجري

استيعابها كأفضليات "طبيعية"، وتُفسَّر وتُعبَّأ كدليل على الكفاءات "الطبيعية" التي تُستخدم في نهاية المطاف لتبرير أشكال السيادة الاجتماعية والثقافية. وتُعطى الأذواق الثقافية للمجموعات المهيمنة شكلاً مؤسسياً، ومن ثم، مع البراعة الأيديولوجية في الخداع، يُعدّ ذوقها في هذه الثقافة المؤسسية (أي ثقافتها الخاصة) دليلاً على تفوقها الثقافي، وفي نهاية المطاف، دليلاً على تفوقها الاجتماعي. ويؤدي هذا الفارق الثقافي إلى إنتاج وإعادة إنتاج الفارق الاجتماعي، والفصل الاجتماعي، والتراتبية الاجتماعية. ويصبح وسيلة لترسيخ الاختلافات بين الجماعات الخاضعة والجماعات المهيمنة في المجتمع. وهكذا فإن إنتاج الفضاء الثقافي وإعادة إنتاجه يُنتج الفضاء الاجتماعي ويعيد إنتاجه.

إن غرض بورديو ليس إثبات ما هو بديهي، وهو أن الطبقات المختلفة لديها أنماط حياة مختلفة وأذواق مختلفة في الثقافة؛ بل يكمن هدفه في تحديد وتفسير العمليات التي تضمن صناعة الفوارق الثقافية بوساطتها أشكال القوة والسيطرة المتجذرة في التباينات الاقتصادية وتضفي عليها الشرعية. وهو لا يهتم كثيراً بالاختلافات الفعلية، بل يهتم بكيفية استخدام الجماعات المهيمنة لهذه الاختلافات كوسيلة لإعادة الإنتاج الاجتماعي. قد لا يكون الانهيار المعلن للمعايير الذي يتردد (على نحو أسبوعي تقريباً) في وسائل الإعلام "ذات الجودة" أكثر من مجرد إحساس بأن إيجاد فرص لاستخدام الثقافة لصنع الفوارق الاجتماعية وتمييزها يزداد صعوبة، كما هو الحال، على سبيل المثال، عندما تستمر الـ إف إم الكلاسيكية (في الراديو والمجلة على حد سواء) في طمس الحدود القديمة الثابتة بين الثقافة العالية

والثقافة الشعبية، وتكون كرة القدم في الدوري الممتاز، في حالات كثيرة، مكلفة مثل الباليه أو الأوبرا.

ربما يكون أهم شيء لدارس الثقافة الشعبية، بشأن ما بعد الحداثة، هو الإدراك الواضح أنه لا يوجد فرق صريح مطلق بين الثقافة العالية والثقافة الشعبية. وهذا لا يعني أنه قد لا يكون نص أو ممارسة ما "أفضل" (من أجل ماذا / لمن، إلخ،، يجب تحديده وتوضيحه دائماً) من نص آخر أو ممارسة أخرى. بل يعني هذا أنه لم يعد هناك أي نقاط مرجعية سهلة يمكننا الرجوع إليها، نقاط سوف تختار لنا سلفاً وعلى نحو تلقائي الجيد من السيئ. وقد ينظر البعض إلى مثل هذا الوضع (أو حتى وصف مثل هذا الوضع) برعب - بأنه نهاية المعايير. على العكس من ذلك، إذا كانت مهمتنا هي فصل الجيد عن السيئ، والقابل للاستخدام عن المتقادم الذي عفا عليه الزمن، والتقدمي عن الرجعي، من دون اللجوء السهل إلى فئات ثابتة من القيمة، فإن ذلك يتطلب معايير صارمة، ولو كانت مشروطة دائماً. كما يشير جون فيكت (١٩٨٧):

على النقيض من [الحداثة]، قد يكون ما بعد الحداثة مستعداً أخيراً - أو قد يمثل، على الأقل، الانتقال إلى الاستعداد - على نحو غير عصابي، للتقدم من دون قواعد الله الجيدة الذهبية، وعلى نحو حاسم، في الواقع من دون أي رسملة للمعايير، في أثناء التعلم أن تصبح غنية بالاستفادة من كل المخزون الموروث بمجرد نقله إلى الحالة الأدنى... نحن في حاجة إلى أن نؤمن ونسرّع الإيمان بأن هناك طرائقاً أفضل وأسوأ لنعيش تعددية القيمة. إن رؤية جميع الأبقار بنفس اللون يعني حقاً الضياع في الليل؛ لكن إمكانية

التعلم أن يكون المرء مطمئناً بضمانات محدودة، ومع مسؤولية إصدارها من دون أمان زائف للضمانات الموروثة؛ تبشر بثقافة حية أكثر غنى، وأكثر يقظة، ويأمل المرء أن تكون، أكثر تسامحاً وتستمد المتعة من العلاقات المرقطة المتغيرة بين المعنى والقيمة (١٧).

لا تختلف نقطة فيكت كثيراً عن الحجة التي قدمتها سوزان سونتاغ (١٩٦٦) عند ولادة "الإحساس الجديد" لـ ما بعد الحداثة:

إن الإحساس الجديد إحساس تعددي بتحدٍ؛ وهو مكرس للجديّة الشديدة من جهة، وللمرح والظرافة والحنين من جهة أخرى. كما أنه واع للغاية من الناحية التاريخية؛ وإن شراهة حماسته (والتخلي عن هذه الحماسة) عالية السرعة ومحمومة. ومن وجهة نظر هذا الإحساس الجديد، يكون الوصول إلى جمال آلة، أو حل مسألة رياضية، أو لوحة لـ جاسبر جونز، أو فيلم لـ جان لوك غودار، أو شخصيات وموسيقا فرقة البيتلز وصولاً متساوياً (٣٠٤).

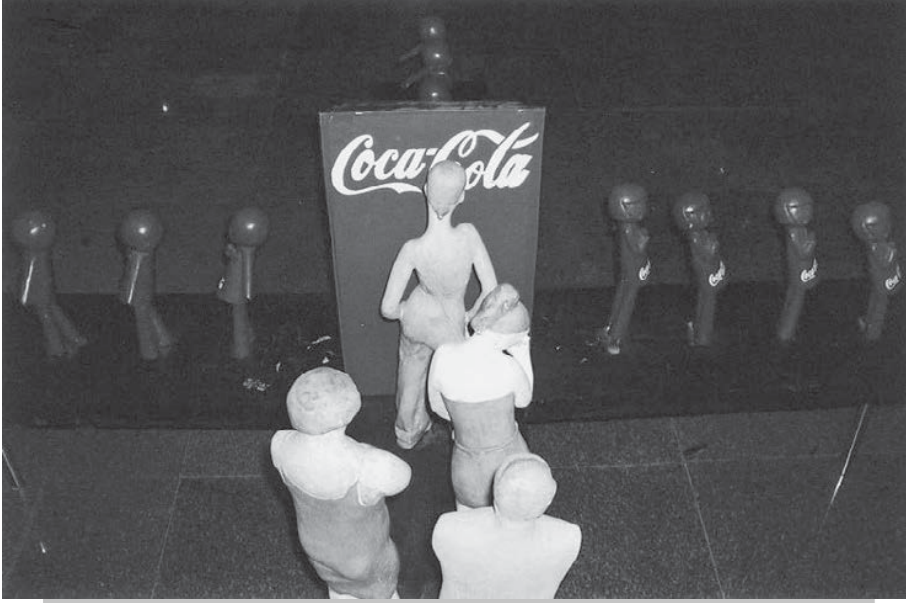
ما بعد الحداثي العالمي

إحدى الطرائق التي يقال إن العالم يصبح فيها ما بعد حداثي هي في عولمته المتزايدة. وربما تكون وجهة النظر السائدة حول العولمة، لا سيما في مناقشات العولمة والثقافة، هي رؤيتها بأنها اختزال للعالم إلى "قرية عالمية" أمريكية: قرية عالمية يتكلم فيها الجميع اللغة الإنكليزية بلكنة أمريكية، ويرتدون جينز ليفي وقمصان رانغلر، ويشربون الكوكا كولا، ويتناولون الطعام في مطاعم ماكدونالدز، ويتصفحون الإنترنت على حاسوب يفيض ببرامج شركة

مايكروسوفت، ويستمعون إلى موسيقا الروك أو موسيقا الريف، ويشاهدون خليطاً من برامج محطتي إم. تي. في. و سي. إن. إن.، وأفلام هوليوود وإعادة عرض لمسلسل دالاس، ثم يناقشون ما يسمى - على نحو نبؤي - المسلسل العالمي، وذلك في أثناء شرب زجاجة جعة من ماركة بدوايزر وتدخين سيجارة مارلبورو. فالعولمة، وفق هذا السيناريو، هي الفرض الناجح كما يبدو للثقافة الأمريكية حول العالم، والذي يعزّز فيها النجاح الاقتصادي للرأسمالية الأمريكية عن طريق العمل الثقافي، الذي على ما يبدو أن سلعها تُدمر على نحو فاعل للثقافات الأصلية وتفرض أسلوب حياة أمريكي على السكان "المحليين". تقدم الصورة ٢٠١٠ نسخة بليغة للغاية من هذه المناقشة. إنها صورة لتمثيل منحوتة تصور أشخاصاً يدخلون إلى منزل كوكا كولا كمواطنين صينيين ويغادرون كأشخاص كوكا كولا صغار. وثمة ثلاث مشكلات على الأقل تعترى وجهة النظر هذه حول العولمة:

المشكلة الأولى في العولمة كأمركة ثقافية (إضفاء الطابع الأمريكي على الثقافة): هي أنها تعمل بمفهوم اختزالي جداً للثقافة؛ فهي تفترض أن النجاح الاقتصادي "مماثل للفرض الـ "ثقافي". وبعبارة أخرى، يُفهم الاعتراف بالنجاح الواضح الذي حققته الشركات الأمريكية في وضع منتجاتها في معظم أسواق العالم على أنه نجاح "ثقافي" بديهي وغير مشكوك فيه. فعلى سبيل المثال، يدعي عالم الاجتماع الأمريكي هربرت شيلر (١٩٧٩) أن قدرة الشركات الأمريكية على بيع كميات كبيرة من السلع في جميع أنحاء العالم بنجاح، يؤدي إلى إنتاج ثقافة رأسمالية عالمية أمريكية. ويزعم أيضاً أن دور المؤسسات الإعلامية

هو إنتاج البرامج التي "توفر في لغتها المجازية ورسائلها، المعتقدات ووجهات النظر التي تخلق وتعزز ارتباطات جمهورها بالطريقة التي تسير بها الأمور في النظام بوجه عام" (٣٠).



الصورة ٢٠١٠ استعمار الكوكا للصين.

الوجه الآخر للمشكلة في هذا الموقف؛ هو أنها حجة تستند إلى الادعاء بأن السلع لها قيم متأصلة ومعان مفردة، يمكن فرضها على المستهلكين السلبيين. وبعبارة أخرى، تعمل الحجة مع وصف ضعيف المصدقية للغاية بشأن سريان النفوذ. إذ إنها تفترض ببساطة أن الثقافة المعولة المهيمنة سوف تُقحم بنجاح في الثقافة "المحلية" الأضعف. أي أنه من المفترض أن الناس هم المستهلكون السلبيون للمعاني الثقافية التي كما

يبدو تندفق مباشرة وعلى نحو واضح المعالم من السلع التي يستهلكونها. والاعتقاد بأن النجاح الاقتصادي مماثل للنجاح الثقافي هو بمثابة العمل تحت تأثير ما سوف أدعوه بـ "نمط حتمية الإنتاج"؛ أي الحججة القائلة: إن كيفية صنع شيء ما تحدد ما يمكن أن يعنيه أو ما يمكن أن يساويه (إنها هوليوود، وما إلى ذلك، فماذا تتوقع؟). ويبدو أن مثل هذا التحليل يرغب دائماً في الإيحاء بأن "البنية" تغطي دائماً على "الوكالة"؛ وأن الاستهلاك مجرد ظل للإنتاج؛ وأن مفاوضات الجمهور هي روايات خيالية، مجرد تحركات وهمية في لعبة القوة الاقتصادية. وإضافة إلى ذلك، إن "نمط حتمية الإنتاج" هي طريقة تفكير تسعى إلى تقديم نفسها كوجه من أوجه السياسة الثقافية الراديكالية. ولكن في كثير من الأحيان، نادراً ما تكون الهجمات على القوة في هذه السياسة أكثر قليلاً من مجرد إيحاءات ذاتية حول الكيفية التي يكون فيها "الآخرون" دائماً "سذجاً ثقافياً" (انظر الفصلين الرابع والثاني عشر).

المشكلة الثانية في العولة كأمركة ثقافية: هي أنها تعمل بمفهوم محدود لـ "الأجنبي". فبادئ ذي بدء، إنها تعمل مع الافتراض أن ما هو أجنبي هو دائماً مسألة اختلاف وطني. لكن ما هو أجنبي يمكن أن يكون بصورة متساوية مسألة طبقة، أو إثنية، أو نوع اجتماعي، أو جنسانية، أو جيل، أو أي علامة أخرى من علامات الاختلاف الاجتماعي (انظر الشكل ١.١٠). وإضافة إلى ذلك، فإن ما هو أجنبي، كونه مستورداً من دولة أخرى، قد يكون أقل أجنبية من الاختلافات التي أنشأتها سابقاً الطبقة أو الجيل، على سبيل المثال. وإضافة إلى

ذلك، يمكن استخدام الأجنبي المستورد ضد علاقات القوة السائدة لـ "المحلي"
(انظر الصورة ٣.١٠ والشكل ٢.١٠).

محليات	محلي
طبقة	وطني
إثنية	
نوع اجتماعي	
جيل	
عرق	
جنسانية، إلخ.	

الشكل ١.١٠ الـ "أجنبي"

ربما هذا ما يحدث مع تصدير الهيب هوب^(١). فماذا سنفعل بالنجاح العالمي للهيب هوب؟ على سبيل المثال، هل عازفو موسيقا الراب الجنوب أفريقيين، أو الفرنسيون، أو الصينيون أو البريطانيون (وعشاق الهيب هوب) هم ضحايا الإمبريالية الثقافية الأمريكية؟ هل هم السذج الثقافيون لصناعة الموسيقى عبر الوطنية؟ وقد تكون المقاربة الأكثر إثارة للاهتمام هي المقاربة التي تنظر في كيفية قيام الشباب الجنوب أفريقيين، أو الفرنسيين، أو الصينيين، أو البريطانيين بالـ "استيلاء" على الهيب هوب واستخدامه لتلبية احتياجاتهم ورغباتهم المحلية. وبعبارة أخرى، إن المقاربة الأكثر إثارة

(١) الهيب هوب (hip hop) هو أحد أنواع الموسيقى الشعبية في الولايات المتحدة الأمريكية، ظهر أول مرة في نيويورك عام ١٩٧٠، ويُقال إن الأمريكيين الأفارقة قد طوروا ثقافة الهيب هوب كرد على الظلم والعنصرية التي تعرضوا لها على يد البيض. المترجم

للاهتمام هي المقاربة التي تنظر في ما يفعلونه بالهيب هوب، وليس فقط في ما يبدو أنه يفعله لهم. إن الثقافة الأمريكية مؤثرة؛ فهي تُستخدم لخلق مساحة داخل ما يُرى أنه الثقافة الوطنية السائدة.

الوجه الآخر للمشكلة مع هذا المفهوم عن الأجنبي المحدود للغاية؛ هو أنه يُفترض دائماً أن "المحلي" مماثل للوطني. ولكن داخل الوطني، قد يكون العديد من "المحليات" موجوداً (انظر الشكل ١.١٠). إضافة إلى ذلك، قد يوجد صراع كبير بين المحليات من جهة، وبينها وبين الثقافة السائدة (أي "الوطنية") من جهة أخرى. وبناء على ذلك، يمكن للعولمة أن تساعد على ترسيخ الثقافات المحلية، وأن تساعد على زوالها على حد سواء؛ يمكنها أن تُبقي إحدى الثقافات في مكانها الملائم، ويمكنها أن تجعل ثقافة أخرى تشعر فجأة أنها ليست في مكانها الملائم. فعلى سبيل المثال، تساءل رئيس أساقفة توليدو، في خطاب في مؤتمر لرجال الدين الإسبان عام ١٩٤٦، حول "كيفية معالجة" ما أسماه "فساد الأخلاق المتزايد لدى المرأة والذي تسببه إلى حد بعيد العادات الأمريكية التي أدخلتها السينما، والتي أدت إلى جعل المرأة الشابة مستقلة، وأدت إلى تفكيك الأسرة، وإفقاد القرين والأم المستقبلية الأهلية وتشويه سمعتها بممارسات غريبة تجعلها أقل أنثوية وتزعزع استقرار المنزل" (مقتبس من توملينسون، ١٩٩٧: ١٢٣). ربما تكون النساء الإسبانيات قد اتخذن وجهة نظر مختلفة.

المشكلة الثالثة في أنموذج العولمة كأمركة ثقافية: هي افتراضه للثقافة الأمريكية كما لو كانت وحدة مترابطة ومتناغمة؛ بل حتى في الروايات

الأكثر حذراً عن العولمة، يُفترض أنه يمكننا تحديد شيء مفرد يدعى الثقافة الأمريكية. يدعي جورج ريتزر (١٩٩٩)، على سبيل المثال، أنه "في حين أننا سوف نستمر في رؤية التنوع العالمي، فإن العديد من هذه الثقافات، وربما معظمها، سيتأثر في نهاية المطاف بالصادرات الأمريكية؛ وستصبح أمريكا بمثابة 'الثقافة الثانية' للجميع تقريباً" (٨٩).



الصورة ٣.١٠ "تخيل أنه لا توجد دول".



THE LENNON

列儂酒吧

高君
Steven Gao

- Yellow Submarine Bar
- Yoko Ono Bar
- Havana Lounge
- Strawberry Fields Dining Room
- Lucy's Sky Bar

青岛·珠海路20號
#20 Zhuhai Road, TsingTao, P.R.C.
P.C.: 266071
Tel : 5893899
M.Tel: 13906393298
E-mail: stevengao@qdchc.com

الشكل ٢.١٠ "تخيل أنه لا توجد دول"

تفترض العولمة كأمركة ثقافية أن الثقافات يمكن أن تكون متراففة ككيانات متناغمة متميزة، مغلقة على نحو محكم عن بعضها بعضاً إلى أن تأتي اللحظة المحتمومة لدخول العولمة. وفي مقابل رأي كهذا، يرى جان نيدرلين ببيتز (١٩٩٥) أن العولمة بوصفها أمركة ثقافية:

تُغفل التيارات المقابلة - التأثير الذي صنعه الثقافات غير الغربية على الغرب. وهي تقلل من تناقض الزخم المعولم وتتجاهل دور الاستقبال المحلي للثقافة الغربية - كتوطين العناصر الغربية على سبيل المثال. وقد فشلت في رؤية التأثير الذي تمارسه الثقافات غير الغربية على بعضها بعضاً. وليس لديها مكان لثقافة عابرة؛ كما هو الحال في تطوير "الثقافات الثالثة" مثل الموسيقى العالمية. وهي تعالي في تقدير تجانس الثقافة الغربية وتُغفل حقيقة أن العديد من المعايير التي يصدرها الغرب وصناعاته الثقافية نفسها تتحول لتكون ذات طابع مختلط ثقافياً إذا ما فحصنا أنسابها الثقافية (٥٣).

إضافة إلى ذلك، إن فكرة العولمة كما لو كانت فرض ثقافة أمريكية منفردة ومتراففة ومتناغمة (ثقافة الطبقة الوسطى من البيض) بدأت تبدو مختلفة جداً وأقل تناغماً، عندما ننظر، على سبيل المثال، إلى حقيقة أن الولايات المتحدة لديها عدد من ذوي الأصول الإسبانية يبلغ المرتبة الثالثة في العالم. إضافة إلى ذلك، تشير التقديرات إلى أنه بحلول عام ٢٠٧٦، الذكرى المئوية الثالثة للثورة الأمريكية، سوف يؤلف السكان من سلالة الأمريكيين الأصليين، ومن الأفارقة، والآسيويين، واللاتينيين غالبية سكانها.

كتب هول (١٩٩٦ ب): إن ما بعد الحداثة "يدور حول الكيفية التي يحلم العالم بها بأن يصبح أمريكياً" (١٣٢). وإذا كان هذا هو الحال، فقد نحلم جميعاً بعدة أمريكيات مختلفة، اعتماداً على أي جزء من أجزاء أمريكا نختار للاستهلاك. فعلى سبيل المثال، إذا جُمعت مادة أحلامنا من الموسيقى الشعبية الأمريكية فسوف تختلف الجغرافيا، والهندسة، والقيم، والصور، والأساطير، والأنماط؛ اعتماداً على ما إذا كانت موسيقا بلوز، أو ريفي، أو رقص، أو فولكلور، أو هيفي ميتال، أو جاز، أو راب، أو روك أند رول، أو روك الستينيات، أو سول. وعلى أدنى تقدير، سوف ينتج كل نوع من أنواع الموسيقى تعابير سياسية مختلفة، من حيث الطبقة، والنوع الاجتماعي، و"العرق"، والإثنية، والجنسانية، والجيل. وإن إدراك ذلك يعني الاعتراف بأن الثقافات، بل حتى الثقافات القوية مثل تلك الموجودة في الولايات المتحدة الأمريكية، ليست متراصة ومتناغمة على الإطلاق. وكما يلاحظ سعيد (١٩٩٣)، "كل الثقافات يتداخل بعضها في بعض؛ لا توجد بينها ثقافة مفردة ونقية، فكلها هجينة، وغير متجانسة، ومتباينة على نحو غير عادي، وغير متناغمة" (xxix). وإضافة إلى ذلك:

لا يوجد شيء في هذه الأيام مجرد شيء واحد على نحو صاف لا تشوبه شائبة؛ فالصفات التوضيحية مثل هندي، أو امرأة، أو مسلم، أو أمريكي هي الآن ليست أكثر من نقاط انطلاق، والتي لو جرى تتبعها في التجربة الفعلية للحظة واحدة فقط، سرعان ما تُهمل. وقد عززت الإمبريالية مزيج الثقافات والهويات على نطاق عالمي، لكن الهدية الأسوأ والأكثر تناقضاً هي

جعل الناس يعتقدون بأنهم كانوا فقط، على نحو رئيس وحصري، بيضاً، أو سوداً، أو غربيين، أو شرقيين (٤٠٧-٨).

إن العولمة أكثر تعقيداً وتناقضاً من مجرد فرض الثقافة الأمريكية. ومن المؤكد، بالطبع، أننا نستطيع السفر حول العالم، ونظل في الوقت نفسه غير بعيدين كثيراً عن علامات السلع الأمريكية. ولكن القول إن السلع تساوي الثقافة، هو أمر غير صحيح. إذ تتضمن العولمة انحسار وتدفق كل من قوى المجانسة والمغايرة، واجتماع "المحلي" و"العالمي" واختلاطهما. ولفهم هذا بطريقة مختلفة؛ فإن ما يُصدَّر يجد نفسه دائماً في سياق ما هو موجود سابقاً. أي إن الصادرات تصبح واردات، حيث يجري دمجها في الثقافة البلدية. وهذا بدوره يمكن أن يؤثر في الإنتاج الثقافي "المحلي". تقدم آين أنغ (١٩٩٦) كمثال، أفلام الكونغ فو الكانتونية التي أعادت الحياة إلى صناعة السينما المتدهورة في هونغ كونغ. والأفلام عبارة عن مزيج من الروايات "الغربية" والقيم الكانتونية. وكما توضح:

من الناحية الثقافية، يصعب التمييز هنا بين "الأجنبي" و"البلدي"، وبين "الإمبريالي" و"الأصيل"؛ فما ظهر هو نمط ثقافي هجين متميز للغاية وقابل للحياة من الناحية الاقتصادية، وينجدل فيه العالمي والمحلي على نحو لا ينفصم؛ ما يؤدي بدوره إلى إعادة تنشيط محدثة لثقافة يستمر وصفها وتجربتها على نطاق واسع باسم "الكانتونية". وبعبارة أخرى، ما يُعد "محلياً" وبناء على ذلك يُعد "أصيلاً" هو ليس محتوى ثابتاً؛ بل هو عرضة للتغيير والتعديل نتيجة لتوطين السلع الثقافية المستوردة (١٥٤-٥).

قد تؤدي العولمة إلى جعل العالم أصغر، وتولد أنماطاً جديدة من التهجين الثقافي، ولكنها تؤدي أيضاً إلى اصطدام طرائق مختلفة من طرائق صنع معنى للعالم وصراع بعضها مع بعض. ففي حين يحتفل بعض الناس بافتتاح "مسالك" عالمية جديدة، قد يقاوم البعض الآخر العولمة باسم "الجزور" المحلية. وإن المقاومة في صورة إعادة الإصرار على المحلي ضد تدفق العالمي يمكن رؤيتها في ازدياد الأصولية الدينية (المسيحية، والهندوسية، والإسلامية، واليهودية) وإعادة ظهور القومية، وآخرها في الاتحاد السوفياتي السابق ويوغوسلافيا السابقة. من الأمثلة الأكثر اعتدالاً على الإصرار على "الجزور" هو النمو الهائل في أبحاث تاريخ العائلة في أوروبا وأمريكا. وفي كل هذه الأمثلة، قد تقود العولمة البحث عن "الجزور" في ماضي أكثر أماناً على أمل استقرار الهويات في الوقت الحاضر.

إن العولمة عملية معقدة تنتج آثاراً متناقضة في تغيير علاقات الثقافة والقوة. وتأتي إحدى طرائق فهم عمليات العولمة من مفهوم غرامشي للهيمنة. ومن منظور اعتماد الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية لنظرية الهيمنة، فإن الثقافات ليست شيئاً "أصيلاً" ينبثق تلقائياً من "تحت"، ولا شيئاً يُفرض ببساطة من "فوق"، بل هي "توازن توافقي" (غرامشي، ١٩٧١: ١٦١) بين الاثنين؛ مزيج متناقض من القوى من "تحت" ومن "فوق" على حد سواء؛ "تجارية" و"أصيلة" على حد سواء؛ "محلية" و"عالمية" على حد سواء؛ تتميز بـ "المقاومة" و"الاندماج" على حد سواء، وتنطوي على "البنية" و"الوكالة" على حد سواء. يمكن أيضاً رؤية العولمة على هذا النحو. وكما يلاحظ هول (١٩٩١):

إن ما ندعوه عادة بـالعالمي يعمل في الواقع من خلال الخصوصية؛ إذ يتفاوض على مساحات خاصة، وإثنيات خاصة، ويعمل من خلال تعبئة هويات خاصة وما إلى ذلك، بعيداً عن كونه شيئاً ما يعيد توظيف كل شيء بطريقة منظمة، ويخلق تشابهاً. ولذلك هناك دائماً جدلية بين المحلي والعالمي (٦٢).

الهيمنة عملية معقدة ومتناقضة؛ وهي ليست مماثلة لحقن الناس بـ "وعي زائف". ومن المؤكد أنها لا تفسّر عن طريق تبني الافتراض (الذي سخر منه المؤلفون) بأن "الهيمنة تُغلف مسبقاً في لوس أنجلوس، وتُشحن إلى القرية العالمية، وتفتح في العقول البريئة" (ليس وكاتز، ١٩٩٣: xi). وأفضل طريقة لفهم عمليات العولمة هي تلك التي تأخذ على محمل الجد قوة القوى العالمية إضافة إلى قوة القوى المحلية. لا يعني هذا إنكار القوة؛ بل الإصرار على أن السياسة التي يُنظر فيها إلى الأشخاص "المحليين" بأنهم ضحايا صامتون وسلبيون للعمليات التي لا أمل لديهم في فهمها أبداً، أو السياسة التي تنكر الوكالة للغالبية العظمى، أو في أفضل الأحوال تعترف فقط ببعض الأنشطة كعلامات على الوكالة، هي سياسة يمكن أن توجد من دون التسبب في متاعب كثيرة جداً للبنى السائدة للقوة العالمية.

ثقافة التلاقي

إن أحد الجوانب الأخرى من جوانب ما بعد الحداثة هو ثقافة التلاقي، "حيث تتصادم وسائل الإعلام القديمة والجديدة؛ وحيث تتداخل وسائل الإعلام القاعدية والمؤسسية؛ وحيث تتفاعل قوة المنتج الإعلامي وقوة المستهلك الإعلامي بطرائق غير متوقعة" (هنري جينكينز، ٢٠٠٦: ٢).

ويقتضي التلاقي تدفق محتوى وسائل الإعلام عبر مجموعة من المنصات المختلفة. وهذا ليس مسألة تقنيات جديدة فحسب؛ بل هي عملية تتطلب مشاركة فاعلة من المستهلكين.

إن ثقافة التلاقي، مثلها مثل معظم الثقافات الشعبية التي نوقشت في هذا الكتاب، هي موقع للصراع والتفاوض. ولا يمكن تفسيرها وفهمها كشيء مفروض من "فوق" أو كشيء ينشأ تلقائياً من "تحت"؛ إنها مزيج معقد ومتناقض من كلتا القوتين. وكما يلاحظ جينكينز:

إن التلاقي... هي عملية تدفعها الشركات من أعلى إلى أسفل من جهة، وعملية يدفعها المستهلك من أسفل إلى أعلى من جهة أخرى. إذ يتعايش تلاقي الشركات مع التلاقي القاعدي. وتتعلم الشركات الإعلامية كيفية تسريع تدفق المحتوى الإعلامي عبر قنوات التوزيع لزيادة فرص الإيرادات، وتوسيع الأسواق، وتعزيز التزامات المشاهدين. ويتعلم المستهلكون كيفية استخدام تقانات وسائل الإعلام المختلفة هذه، لجعل تدفق وسائل الإعلام تحت سيطرتهم تماماً وكى يتفاعلوا مع المستهلكين الآخرين (١٨).

تعد ثقافة التلاقي نتيجة لثلاثة عوامل. العامل الأول، هو تركّز ملكية وسائل الإعلام، فامتلاك مجموعة من المنصات المختلفة يشجع المنتجين على توزيع المحتوى عبر هذه المنصات المختلفة. لذا، على سبيل المثال، قد تنشر شركة ما نص الفيلم، جنباً إلى جنب مع اللعبة المستندة إلى كليهما، والترويج لهما في مجلاتها، وصحفها، وعبر مواقعها على الإنترنت، وشركات الهاتف المحمول.

والعامل الثاني هو التغير التقني، وقد خلق هذا مجموعة جديدة من المنصات لمحتوى وسائل الإعلام. فعلى سبيل المثال يمكننا الآن استخدام

الهاتف المحمول للقيام بأشياء أكثر بكثير من مجرد إجراء مكالمات هاتفية، إذ يمكننا التقاط الصور ومقاطع الفيديو وإرسالها واستقبالها؛ وإنشاء ملفات صوتية وإرسالها واستقبالها؛ وإرسال رسائل نصية واستقبالها؛ وتحميل معلومات من الإنترنت؛ وتلقي "تنبيهات معينة"؛ ولعب ألعاب متنوعة؛ واستخدامه كتقويم، وساعة منبه، وآلة حاسبة (انظر جويت، ٢٠٠٥).

والعامل الثالث يشمل مستهلكي وسائل الإعلام. فعلى سبيل المثال، قد أختار الاستماع إلى موسيقي المفضلة من أي جهاز من الأجهزة الخاصة بي، كالحاسب المحمول، أو مشغل ال سي دي، أو ال دي في دي، أو ال آي باد، أو راديو السيارة، أو التلفاز، أو الراديو، أو اليوتيوب عبر التلفاز. إن الموسيقى نفسها تتاح على منصات مختلفة، ولكن لا بد لي من المشاركة على نحو عملي لجعل المنظومة تعمل. وإضافة إلى ذلك، إنني أختار المنصة الأكثر ملاءمة لمتعتي وراحتي.

إن مسلسل الخيال العلمي التلفازي البريطاني دكتور هُو، كما يشير نيل بيريمان (٢٠٠٩)، "يتبنى ثقافة التلاقي على نطاق غير مسبوق" (٤٧٨). وقد جعلت هيئة الإذاعة البريطانية البرنامج متاحاً عبر مجموعة من المنصات المختلفة؛ الهواتف المحمولة، والبودكاستات (الملفات الصوتية)، ومدونات الفيديو، والمواقع الإلكترونية، ومغامرات الزر الأحمر التفاعلية، والألعاب عبر الإنترنت. وإضافة إلى ذلك، فقد أطلقت سلسلتين مكملتين تأخذان الشخصيات نحو سياقات أخرى. وكما يلاحظ بيريمان:

إن دكتور هُو هو امتياز شمل على نحو عملي كلاً من التحولات التقنية والثقافية المرتبطة بتلاقي وسائل الإعلام، منذ عودته إلى شاشات التلفزة عام

٢٠٠٥. وقد حاول منتجوه توفير محتوى ذي قيمة إضافية وتعقيد سردي لكل من قاعدة المعجبين المتشددين والجمهور العادي، وذلك بنشر سلسلة من إستراتيجيات روائية مطورة ومتغيرة عبر مجموعة واسعة من المنصات الإعلامية (٤٨٨).

كلمة أخيرة

لقد غيرت مرحلة ما بعد الحداثة الأسس النظرية والثقافية لدراسة الثقافة الشعبية. وهي تطرح أسئلة كثيرة، ليس أقلها الدور الذي يمكن أن يؤديه دارس الثقافة الشعبية: أي، ما علاقتنا بغرضنا من الدراسة؟ وبأي سلطة نتحدث، ولمن؟ وكما يشير فريث وهورن (١٩٨٧):

في النهاية، يهتم نقاش ما بعد الحداثة بمصدر المعنى، ليس فقط علاقته بالمتعة (ومن ثم، بمصدر هذه المتعة) بل علاقته بالقوة والسلطة. من الذي يحدد الأهمية الآن؟ ومن له الحق في التفسير؟ من وجهة نظر المتشائمين والعقلانيين أمثال جيمسون، فإن الإجابة هي رأس المال المتعدد الجنسيات، والملابس، والأفلام، والبرامج التلفازية، وما إلى ذلك؛ هي ببساطة نتائج قرارات بشأن الأسواق والتسويق. ومن وجهة نظر المتشائمين وغير العقلانيين أمثال بودريارد، فإن الإجابة هي لا أحد على الإطلاق، فالعلامات التي تحيط بنا هي علامات اعتباطية. ومن وجهة نظر المتفائلين أمثال إيان شامبرز ولاري غروسبرغ، فإن الإجابة هي المستهلكون أنفسهم، ومصممو الأزياء، وأصحاب الثقافات الفرعية الذين يأخذون السلع المعروضة ويصنعون بها علاماتهم الخاصة (١٦٩).

سوف يتكون الفصل الثاني عشر في الغالب من محاولة للعثور على إجابات لبعض هذه الأسئلة.

١. من الصعب تحديد موقع صعود الأصولية الدينية في حالة ما بعد الحداثة عند ليوتارد.
٢. انظر بورتير (١٩٩٠)، للاطلاع على مقدمة هامة حول التنوير.
٣. انظر ريكور (١٩٨١).
٤. إن المعارضة الأدبية، في أواخر القرن الثامن عشر، كانت ممارسة شائعة جداً. انظر ستوري (٢٠٠٦ و ٢٠١٠ أ).
٥. للحصول على مثال مثير للاهتمام حول اعتيان ما بعد الحداثة الذي يشمل هذا الكتاب، استمع إلى "عالي الوضوح" لـ غرانت كاوترتوبس.
٦. عاد مسلسل توين بيكس، عام ٢٠١٧، ليُعرض على كل من التلفاز و نتفليكس. يعود العمل الخاص في مكتب التحقيقات الفدرالي دايل كوبر (الذي يقوم كايل ماك لاشلان بأداء دوره مرة أخرى) إلى المدينة التي فيها كان قد حقق قبل خمس وعشرين سنة في مقتل الملكة لورا بالمر العائدة للوطن.
٧. لقد أسهم التوسع في سوق "مجموعات" الـ دي في دي من دون شك في هذا التطور.
٨. انظر إيستهبوب (١٩٩١) وكونور (١٩٩٢) والنقاش حول القيمة بين إيستهبوب وكونور في الممارسة النصية، ٤ (٣)، ١٩٩٠ و ٥ (٣)، ١٩٩١. انظر أيضاً فراو (١٩٩٥).
٩. انظر تومبكينز (١٩٨٥) وسميث (١٩٨٨).

١٠. ال فور توبس، "إنها الأغنية القديمة نفسها"، فور توبس موتاون غريست هيتس، شركة تسجيلات موتاون. يجب أن يجري السطر على النحو الآتي، "إنها الأغنية القديمة نفسها / ولكن بمعنى مختلف منذ أن ذهبت."
١١. انظر ستوري (٢٠٠٣).

قراءات إضافية

ستوري، جون (محرر)، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة، هارلو: بيرسون إديوكيشن، ٢٠٠٩. إنه الكتاب المرافق للطبعة السابقة من هذا الكتاب. ومن المقرر نشر طبعة خامسة محدثة بالكامل وتحتوي على قراءات إضافية في عام ٢٠١٨. كما أن موقع الويب التفاعلي (www.routledge.com/cw/storey) متاح، ويحتوي على موارد مساعدة للطلاب ومسرد مصطلحات لكل فصل.

أبيغناسي، ليزا (محررة)، ما بعد الحداثة، لندن: آي سي أ، ١٩٨٦. مجموعة من المقالات - الفلسفية في الغالب - عن ما بعد الحداثة. ويعد إسهام ماك روبي، "ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية"، قراءة أساسية.

بست، ستيفن، ودوغلاس كيلنر، نظرية ما بعد الحداثة: الاستفسارات النقدية، لندن: ماك ميلان، ١٩٩١. مدخل ممتاز للنقاش حول ما بعد الحداثة.

بوين، روي، وعلي راتانسي (محرران)، ما بعد الحداثة والمجتمع، لندن: ماك ميلان، ١٩٩٠. مجموعة مفيدة من المقالات، مع مقدمة جيدة جداً للقضايا الرئيسية في النقاش حول ما بعد الحداثة.

بروكر، بيتر، وويل بروكر (محرران)، الصور التلوية ما بعد حداثة: مادة للقراء في السينما والتلفاز والفيديو، لندن: إدوارد أرنولد، ١٩٩٧. مجموعة ممتازة من المقالات، مع أقسام تمهيدية جيدة للغاية.

كامبل، نيل، وجود ديفيز، وجورج ماك كاي، قضايا في الأمركة، إندبرة: مطبعة جامعة إندبرة، ٢٠٠٤. مجموعة جيدة جداً من المقالات حول مجموعة متنوعة من المواضيع المتعلقة بفكرة الأمركة. المقدمة ممتازة.

كولينز، جيم، الثقافات غير المألوفة: الثقافة الشعبية وما بعد الحداثة، لندن: روتلج، ١٩٨٩. كتاب مثير جداً للاهتمام، يضع الثقافة الشعبية في النقاش حول ما بعد الحداثة.

كونور، ستيفن، ثقافة ما بعد الحداثة: مقدمة لنظريات المعاصرة، أكسفورد: باسل بلاكويل، ١٩٨٩. مقدمة شاملة عن ما بعد الحداثة: مناقشة مفيدة للثقافة الشعبية.

دوكر، جون، ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية: تاريخ ثقافي، كامبريدج: مطبعة جامعة كامبريدج، ١٩٩٤. إن الهدف من الكتاب هو تحدي الطريقة التي فهم بها قرن من النظرية الحداثية الثقافة الشعبية في القرن العشرين. ذكي، وجدلي، وسهل القراءة جداً.

فيدرستون، مايك، ثقافة الاستهلاك وما بعد الحداثة، لندن: سيغ، ١٩٩١. مناقشة اجتماعية مثيرة للاهتمام حول ثقافة الاستهلاك وما بعد الحداثة. قراءة أساسية.

هبيديغ، ديك، الاختباء في الضوء، لندن: كوميديا، ١٩٨٨. مجموعة من المقالات التي تتعلق في الغالب بمسائل ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية. قراءة أساسية.

جنكينز، هنري، ثقافة التلاقي: حيث تتصادم وسائل الإعلام القديمة والحديثة، نيو يورك: مطبعة جامعة نيو يورك، ٢٠٠٦. الكتاب الرئيس حول ظهور "ثقافة التلاقي".

موريس، ميغان، خطيبة القرصان: الحركة النسوية، قراءة، ما بعد الحداثة، لندن: فيرسو، ١٩٨٨. مجموعة من المقالات المتعلقة بالنظرية والتحليل على حد سواء. قراءة أساسية.

روس، أندرو (محرر)، الاسترسال العالمي: سياسة ما بعد الحداثة، مينيابوليس: مطبعة جامعة مينيسوتا، ١٩٨٨. مجموعة مفيدة من المقالات حول ما بعد الحداثة: بعض المناقشات المثيرة للاهتمام حول الثقافة الشعبية.

وودز، تيم، بداية ما بعد الحداثة، مانشستر: مطبعة جامعة مانشستر،

١٩٩٩. ربما المدخل الأفضل للنقاش الـ ما بعد حداثي.

الهيئة العامة السورية للكتاب

المادية

سوف يتناول هذا الفصل الثقافة الشعبية كثقافة مادية. ومهما كان تعريفنا للثقافة الشعبية فإن الكثير منها يتخذ شكلاً مادياً؛ بل حتى بعض الأمثلة العشوائية يجب أن توضح هذه النقطة: الهواتف المحمولة، والملابس، وخواتم الزفاف، وبطاقات التهنئة، والألعاب، والدراجات، وأقراص ال سي دي (الأقراص ومشغل الأقراص)، وأقراص ال دي في دي (الأقراص ومشغل الأقراص)، والسيارات، ووحدات التحكم بالألعاب، وأجهزة التلفاز، وأجهزة الراديو، والمعدات الرياضية، والحواسيب، والحواشيب اللوحية (بما في ذلك ال آي باد)، والمجلات، والكتب، ودور السينما، وملاعب كرة القدم، والنوادي الليلية، والحانات. وتعد الثقافات الفرعية للشباب مثلاً واضحاً على رؤية المادية في الثقافة الشعبية. إذ إننا دائماً نعرف ثقافة فرعية ما للشباب من خلال ماهية المادة التي تستهلكها. فثمة دائماً سلعة كاسدة للاختيار، لباس معين، مساحات اجتماعية مشغولة، موسيقا خاصة توفر منظراً سمعياً. وإن الجمع بين هذه الأشكال المادية المختلفة هو ما يجعل ثقافة الشباب الفرعية مرئية للمجتمع الأوسع. ولكن هذا الحال ليس فقط مع الثقافات الفرعية للشباب؛ فحياة معظم الناس مليئة بالأشياء المادية. ونحن نتفاعل مع الأشياء المادية بطرائق عدة: إننا ننتجها

ونستهلكها، وتبادلها، وتحدث عنها ونعجب بها، ونستخدمها من أجل قول أشياء عن أنفسنا. فأنا أكتب هذه الكلمات على جهاز الحاسوب الخاص بي وأنت تقرؤها في الكتاب الذي تحمله بين يديك. وهذه الأشكال المختلفة من المادة قد مكتتنا من التواصل. ولو كنت أعرفك، لربما أرسل إليك بريداً إلكترونياً من جهاز الحاسب المحمول الخاص بي، ولربما تخبيني أنت برسالة نصية من هاتفك المحمول، ولربما نتقل بعد ذلك بالحافلة أو القطار أو سيارة الأجرة إلى حانة ونشرب بعض زجاجات الجعة، أو نحتسي زجاجة أو اثنتين من النبيذ. وهذه الطرائق المختلفة يجري تمكين لقائنا وتقييده من خلال المادية التي تحيط بنا.

في بعض الأحيان، تكون القدرات المادية للشيء كما لو كانت قدرات تُحوّل ما نقوم به، والسيارة مثال واضح على ذلك، فقد ساعدت على إحداث تعيّر جذري في الثقافة الشعبية للتسوق - ليس فقط كيف نتسوق؛ بل أيضاً من يتسوق. ولقد أعادت تشكيل كل من الممارسة الاجتماعية للتسوق من جهة، والمادية المكوّنة في أماكن التسوق في المدن والبلدات من جهة أخرى. إذ يصعب جداً تخيل نجاح مراكز التسوق خارج المدينة من دون الاستخدام الواسع الانتشار للسيارة، تلك المراكز التي تُخصّص دائماً مساحة كبيرة للسيارات إضافة إلى المساحة المخصّصة للمتاجر والمتسوقين. ومن الأمثلة الواضحة الأخرى على القدرات المادية للشيء هو الهاتف المحمول، الذي غير العديد من جوانب الحياة اليومية. فعلى سبيل المثال، من

المستحيل في هذه الأيام التجول في الشارع الرئيس لأي بلدة أو مدينة من دون رؤية أشخاص يستخدمون الهواتف المحمولة للتحدث، أو إرسال الرسائل النصية، أو التقاط الصور، أو الاستماع إلى الموسيقى. ولقد غيرت عملية إرسال الرسائل النصية أيضاً تطور العلاقات الرومانسية تغييراً كبيراً (انظر ستوري وماك دونالد ٢٠١٤ أ، ٢٠١٤ ب، وستوري ٢٠١٤). وقد عملت كاميرا الهاتف المحمول على "دمقرطة" الصورة الذاتية - ما جعل من الممكن أخذ ما يدعى بـ "السيلفي".

توجد طرائق مختلفة للتفكير نظرياً في مادية الثقافة الشعبية، وسوف أستعرض فيما يلي بإيجاز ثلاثة منها فقط: نظرية شبكة الأطراف الفاعلة، والدراسات الثقافية، ودراسات الثقافة المادية.

المادية كطرف فاعل

لا تعد الثقافة الشعبية، وفق نظرية شبكة الأطراف الفاعلة، مجرد أناس يعملون ويتفاعلون؛ بل هي أناس يعملون مع أشياء مادية ويتفاعلون معها، وأشياء مادية يتفاعل بعضها مع بعض. وإنما نُجري العديد من أنشطتنا من خلال أشياء مادية من شتى الأنواع. فسواء كنا نستخدم حافلة أم سيارة للذهاب إلى حفلة موسيقية أم مباراة لكرة القدم أم لا، ونرتدي ملابس رسمية أم غير رسمية لمقابلة الأصدقاء في الحانة، ونشرب نبيذاً أم ماء في حفلة، جعة خفيفة أم جعة حقيقية في نادي شعبي، وننام في أثناء عطلة في خيمة أم في فندق، فإن هذه الأشياء المادية المختلفة تحدث فرقاً في

إدراك أفعالنا وتفاعلاتنا. ولأن تلك الأشياء المادية تحدث فرقاً، فإن نظرية شبكة الأطراف الفاعلة تعدها "أطرافاً فاعلة" (لاتور، ٢٠٠٧: ٧١). وعلى العكس من الفكرة التي مفادها أن الشيء المادي غير فاعل، يرى برونو لاتور أن "أي شيء يغير حالة الأمور من خلال إحداث فرق هو طرف فاعل... وتالياً، فإن السؤال الذي ينبغي طرحه حول أي عامل، هو ببساطة ما يلي: هل يحدث فرقاً في مجرى عمل عامل آخر أم لا؟" (المرجع نفسه). فإذا ما اخترنا النوم في خيمة بدلاً من فندق ستصبح العطلة مختلفة جداً، وتصبح الخيمة أو الفندق طرفاً فاعلاً في سلسلة أحداث إجازاتنا. كما أن شرب الجعة الخفيفة بدلاً من الجعة الحقيقية في نادي شعبي قد يجعل الآخرين يعتقدون أننا لا نتمتع بالصفات الاجتماعية اللازمة للاندماج معهم، إذ يصبح شرب جعة حقيقية أم جعة خفيفة طرفاً فاعلاً في مسرح الأصالة الاجتماعية. وبناء على ذلك، عندما نحاول شرح مادية الثقافة الشعبية علينا أن ندرك أفعال وتفاعلات الأطراف الفاعلة البشرية وغير البشرية على حد سواء. وبعبارة أخرى، تُبنى خبرتنا من الثقافة الشعبية وتُسوّى إلى حد ما باستخدام الأشياء المادية.

ويحدث التفاعل بين الأطراف الفاعلة دائماً في شبكات. وبعبارة أخرى، يجب عليك من أجل فهم شيء ما أن تتفحصه في علاقته مع أشياء أخرى؛ تتفحصه كجزء من شبكة. وغالباً ما تشمل شبكات كهذه، كما أشرنا، كلاً من البشر وغير البشر. وعلى الرغم من أن مثل هذه الشبكات هي دائماً شبكات تؤدي عملاً؛ لا يوجد شيء طبيعي بالضرورة حول

الشبكة التي يوجد فيها كائن مادي؛ فقد يجد نفسه أيضاً في شبكات أخرى في أوقات أخرى. وإضافة إلى ذلك، فإن كيفية قيام الشيء بأداء ما، أو كيفية جعله يؤديه ضمن شبكة معينة هو الذي يحدد موقعه، ومن ثم معناه وأهميته المؤقتين. فعلى سبيل المثال، إذا عرضت مكتبة عامة مجموعة من الصور الفوتوغرافية لمجتمع محلي، فسوف توجد هذه الصور مؤقتاً فيما يتصل ببعضها بعضاً وبمكان العرض وبالمنطقة المحلية. ومع أن تلك الصور قد التقطها مصورون مختلفون لأغراض مختلفة (حفلة زفاف، حدث رياضي، نزهة للأطفال، كارثة تعدين، منظر طبيعي، نزهة في الغابة، ليلة سمر حول النار في الهواء الطلق، موكب مهرجان، إضراب صناعي) فإن المعرض سيضعها كلها في شبكة تتضاءل فيها هذه الاختلافات في الموضوع والغرض، إذ ستكون تلك الصور جميعها - مؤقتاً على الأقل - ذات أهمية بسبب ما تكشفه لجمهور المعرض عن المنطقة المحلية. وبمجرد إزالتها من المكتبة العامة، ستعود كل صورة إلى شبكات أخرى. وعلى نحو مماثل، تعد زجاجة الجعة في شبكة واحدة عندما تقدمها امرأة إلى رجل في مقهى الشاطيء، ولكنها كانت في شبكة أخرى تماماً عندما قام موظف المبيعات في المقهى ببيعها إلى المرأة، وستكون أيضاً في شبكة أخرى عندما يجمعها موظف آخر من طاقم العمل في المقهى. في كل حالة من هذه الحالات، تعمل زجاجة الجعة في مسرح مختلف.

يمكن أن تكون الأشياء المادية وسطاء ورسلاً على حد سواء. ينقل الرُّسل المعنى من دون تغيير، في حين يقوم الوسطاء، من الناحية الأخرى،

"بتحويل وترجمة وتشويه وتعديل المعنى ... الذي من المفترض أن يحملوه" (٣٩). تُعامل معظم تقانات وسائل الإعلام في البداية كوسطاء: أي أن عدم قدرتنا على استخدامها بشكل صحيح يصبح معنى في حد ذاته، كما تصبح وسائل الإعلام أطرافاً فاعلة في دراما عدم كفاءتنا التقانية. ومع ذلك، فبمجرد أن نتقن التقانة، فإنها تستقر كرسل. وإذا تعطلت التقانة، فمن المحتمل أن تصبح وسيطاً من جديد، وتكون مرة أخرى طرفاً في مسرح حياتنا اليومية. فعندما أُلقي محاضرة، على سبيل المثال، يكون كل من برنامج باور بوينت والميكروفون اللذين أستخدمهما وسيطاً بيني وبين الطلاب في قاعة المحاضرات؛ إن كلاً من التقانتين أساسيتان كي نمارس تفاعلنا. وبعبارة أخرى، يقتضي التفاعل بيننا تقانات معينة، وهذه التقانات لا تعمل فقط كرسل، بل تعمل كوسطاء؛ إذ إن وجود المخطط على برنامج الباور بوينت إضافة إلى شرحه يُحدث فرقاً. وعلى نحو مماثل، من المحتمل أن تكون زجاجة الجعة رسولاً مثل المشروبات الأخرى التي يتم استهلاكها في مقهى الشاطئ. ولكن لأن المرأة تدرك أن الرجل يعرف أن زجاجة الجعة هي محاولة لبدء علاقة، فإنها تصبح وسيطاً، إذ إنها تنقل لكليهما علامة البداية المحتملة لعطلة رومانسية.

الشبكة هي "سلسلة من الأنشطة التي يُعامل فيها كل مشارك كوسيط كامل" (١٢٨)، وإن جميع الأطراف الفاعلة فيها تعمل: لا توجد حركة بين الرسل، ولكن توجد حركة بين الوسطاء. و"بمجرد أن تُعامل الأطراف الفاعلة كوسطاء وليس كرسل، فإنها تجعل الحركة الاجتماعية مرئية"

(المرجع نفسه). لا يوجد في الشبكة نقل للسببية بين الرسل، ولكن توجد سلسلة من الروابط التي تقوم فيها أطراف فاعلة بجعل أطراف فاعلة أخرى تعمل. إن مادية زجاجة الجعة لا تقرر أنه سوف تبدأ عطلة رومانسية، ولكنها تشير إلى احتمالية حدوثها. فثمة علاقة (شبكة محتملة) بين تقديم زجاجة جعة واحتمالات رومانسية معينة، ولكنها ليست علاقة بسيطة بين سبب ونتيجة، إذ تعمل زجاجة الجعة في مسرح علاقة محتملة تبدأ في مقهى الشاطئ. فعن طريق التعرف إلى التفاعل بين الإنسان والمادة، تصبح الثقافة الشعبية والحياة اليومية واضحتين تماماً لتحليلنا. وبحسب لانتور:

قد يُنسج أي مسار لنشاط بشري في غضون دقائق، على سبيل المثال، طلب صريح لوضع آجرة بناء، الربط الكيميائي للإسمنت بالماء، قوة البكرة إلى حبل مع حركة اليد، قدح عود ثقاب لإشعال سيجارة يقدمها زميل في العمل، وما إلى ذلك. يصبح، هنا، التقسيم المعقول ظاهرياً بين المادي والاجتماعي مجرد تشويش على أي استعلام بشأن كيفية كون العمل الجماعي ممكناً (٧٤).

وبعبارة أخرى، إذا أردنا أن نفهم الحياة اليومية، والثقافة الشعبية كسمة رئيسة لها، علينا أن ندرك تماماً دور الأشياء المادية. وكما يرى لانتور، لا ينبغي أن نفكر في الاجتماعي والمادي وكأنهما فئتان منفصلتان. إنه نسيج مشترك من المادي والاجتماعي على حد سواء؛ أي أن الأنشطة، التي تجري من إنسان إلى إنسان ومن شيء إلى شيء ومن إنسان إلى شيء، وتفاعلاتها هي التي تجعل مادية الثقافة الشعبية مرئية.

المعنى والمادية

كل ما قيل حتى الآن يستثني كيفية نقش أهمية الأشياء المادية دائماً بالممارسة البشرية. وكما أشرنا في الفصل الرابع، تُعرّف الدراسات الثقافية الثقافة بأنها منظومة دلالية مدركة. فالأشياء المادية تحيط بنا، ونحن نتفاعل معها ونستخدمها للتفاعل مع الآخرين. وهي ترافقنا عبر السرديات المتغيرة في حياتنا، لتصبح مادة عواطفنا وأفكارنا. ولكنها تفعل ذلك دائماً من داخل نظام معين من الدلالات المدركة. ذلك أن الثقافة الشعبية ليست مجرد مادية الأشياء على الإطلاق؛ إنها دائماً تشابك متزامن بين المعنى والمادية والممارسة الاجتماعية. ويمكن لهذا الاختلاط أن يتخذ أشكالاً متنوعة: رسالة نصية مكتوبة على جهاز آي فون، أصوات موسيقية ناجمة عن جسم الإنسان، شعارات مرسومة على الجدران، لعبة يجربها الطفل، وما إلى ذلك. وعندما يكتب رولان بارت عن أمثلة أخرى مشابهة، يقول إن ما تشترك فيه هو أنها علامات (1995: 107). "عندما أمشي في الشوارع - أو خلال الحياة - وأصادف هذه الأشياء، فإنني أطبق عليها كلها، إذا لزم الأمر دون إدراك ذلك، نشاطاً واحداً، وواحداً فقط، هو نشاط قراءة معينة" (107). وبعبارة أخرى، إن الأشياء المادية التي يصادفها بارت هي أيضاً علامات تجب قراءتها؛ فلدى تلك الأشياء مادية، ولكن لديها أيضاً معانٍ. تشترك الدراسات الثقافية مع بارت في الإصرار على أن "كل الأشياء التي تنتمي إلى مجتمع لها معنى" (182)؛ أي إنها تحولت لأن "البشرية تعطي معنى

للأشياء" (١٧٩). وهذه الطريقة إذًا، فإن الأشياء المادية التي تحيط بنا لا تصدر معانيها الخاصة؛ بل يجب جعلها تعني، وإن كيفية جعلها تعني تشي بكيفية تفكيرنا بها، وتقييمنا لها، واستخدامنا لها.

على الرغم من أن الأشياء المادية هي دائماً أكثر من مجرد علامات، وأكثر من مجرد تمثيلات رمزية للعلاقات الاجتماعية، ولا يمكننا تصور ماهيتها بالنسبة لنا خارج ثقافة معينة تُشابك المعنى والمادية والممارسة الاجتماعية. فهي ليست أشياء في حد ذاتها على الإطلاق، ولكنها دائماً أشياء يُعبر عنها فيما يتعلق بنظام معين من الدلالة المدركة، ما يُمكن أنماطاً معينة من الممارسة الاجتماعية ويحصرها. إن ما هو مشترك لكل من الهاتف المحمول، واللباس، وكرة القدم، والطاولة الخشبية، وقرص السي دي، والإعلان في مجلة، هو المادية والمعنى الذي تنتجه الممارسة الاجتماعية. وهذا الخليط هو الذي يجعلها أمثلة على الثقافة. وبناء على ذلك، فإن الثقافة ليست شيئاً "لدينا"، بل هي شيء "نعمله"؛ هي الإنتاج الاجتماعي وإعادة إنتاج المعاني المدركة في المادية والممارسة الاجتماعية، ولا تكمن المعاني في مادية الأشياء، بل في كيفية إنشاء الأشياء لتكون ذات مغزى في ممارسات التمثيل الاجتماعية. وكما قلت مرات عدة في هذا الكتاب، يجب أن يجري جعل العالم ومحتوياته ذوي دلالة. وسأكرر مرة أخرى، هذا ليس إنكاراً لواقع الأشياء المادية، بل هو إصرار على أن أشياء كهذه تكون صامتة إلى أن يجري جعلها ذات دلالة في ممارسات التمثيل الاجتماعية. وغالباً عن قصد وبشكل متعمد يُساء فهم هذا الادعاء في بعض الأحيان، حيث يُعدّ إنكاراً لمادية الأشياء. ولكن لكي نكون واضحين على نحو قاطع، إن الخصائص المادية للشيء لا

تُنشأ ثقافياً؛ ما يُنشأ هو نقشه وموقعه في الثقافة. تظل المادية صامتة وخارج الثقافة إلى أن تُجعل ذات دلالة من خلال فعل بشري. ومع ذلك، فالقول إن المادة صامتة ليس كالقول إنها غير موجودة، ولا هو مماثل للقول إنها لا تمكّن ولا تقيّد الكيفية التي قد تُجعل بها ذات دلالة. وبعبارة أخرى، الثقافة هي ممارسة اجتماعية تُشابك المعنى مع المادية.

يُزعم في بعض الأحيان أن الدراسات الثقافية تختزل الأشياء المادية إلى أمر بسيط المعاني. ولكن في الواقع إن العكس هو الصحيح: لا يُختزل الشيء المادي؛ بل يُوسّع ليشمل ما يعنيه في الثقافة البشرية. لطالما كانت الدراسات الثقافية مهمة باستخدام الأشياء، وقد اقتضى هذا الاهتمام دائماً مراعاة ماديتها. لقد قدمت في الفصل الرابع مثلاً على إعطاء و/أو استلام بطاقة عمل في الصين. في ذلك المثال، لا تكمن الثقافة في الفعل الاجتماعي، ولا في مادية البطاقة، ولا في معنى البطاقة والفعل فقط؛ بل هي في تشابك المعنى والمادية والممارسة الاجتماعية. وإضافة إلى ذلك، فإن إعطاء و/أو استلام بطاقة عمل في الصين ليس مجرد أداء رمزي يجري فيه تمثيل المعنى، بل هو حدث أدائي (انظر الفصل الثامن) يجري فيه تشريع المعنى وإدراكه. وعلى نحو مماثل، فإن خاتم الزواج يمثل مؤسسة الزواج، ولكن فعل ارتداء خاتم الزواج هو أيضاً تعبير أدائي عن هذه المؤسسة. لقد نشأت أنا وزوجتي على استخدام أدوات مختلفة في تناول الطعام - هي تستخدم العودين وأنا أستخدم السكين والشوكة، وقد أثر هذا الاختلاف المادي في الطعام الذي تناولناه. فمن أجل أن يكون المرء قادراً على تناول الطعام بالعودين؛ يتطلب الأمر طريقة مختلفة للطهي، ومكونات مختلفة، وطريقة مختلفة جداً لتقديم

الطعام. إن ما يؤكل وتجربة أكله مختلف جداً، ولكن هل يجدد العودان أو السكين والشوكة هذه الأشياء أو أن ثقافة استخدامها هي التي تحدد ذلك؟ لقد علمني والداي كيفية استخدام السكين والشوكة لأنه من المفترض أن آكل بوساطتهما. وتعلمت زوجتي من والديها استخدام العودين لأنه من المفترض أن تأكل بوساطتهما. لا يقوم العودان أو السكين والشوكة بعملية التعليم؛ بل الآباء الذين استرشدوا بتقاليد موعلة في القدم عن ثقافة آداب تناول الطعام هم الذين فعلوا ذلك - نظام دلالة مدرك. لا يهم ما إن كان كل من العودين والسكين والشوكة ينتمي إلى تقاليد مختلفة، فما يهم هو أن كل تقليد يعتمد على معنى متشابك مع المادية التي تم تمكينها في الممارسة الاجتماعية.

يجب أن تُدرك الأشياء المادية بأنها ذات معنى من خلال الممارسة الاجتماعية. وإن هذه العملية، أي الأفعال البشرية لجعل الأشياء ذات معنى، هي التي تحولها إلى أشياء ثقافية. وبعبارة أخرى، يجب أن تُنشأ الأشياء على نحو ثقافي. ولكن كما قلت سابقاً، غالباً ما يُساء فهم ما يُقصد بالإنشاء الثقافي. ولكي نكون واضحين على نحو لا يقبل اللبس، إن هذا لا يعني تحقيق أو خلق شيء ما. فالطبيعة على سبيل المثال هي إنشاء ثقافي، ولكن هذا لا يعني أن الثقافة تجلب إلى الوجود الفعلي (أي تخلق) الأشياء التي نسميها أشجاراً، وأنهاراً، وجبالاً. فما نشير إليه كـ أشجار، وأنهار، وجبال له وجود مادي حقيقي خارج الكيفية التي أنشئت بها ثقافياً. فهي ليست إنشاءات ثقافية بالمعنى الذي يُفيد بأنها لا توجد إلا عند تطيرها داخل الثقافة. فالشجرة، مثلاً، قبل مصادفتها مع الثقافة البشرية، لم تكن موجودة كشجرة ولكنها كانت موجودة ككائن حي. ولم يكن ما جرى إنشاؤه

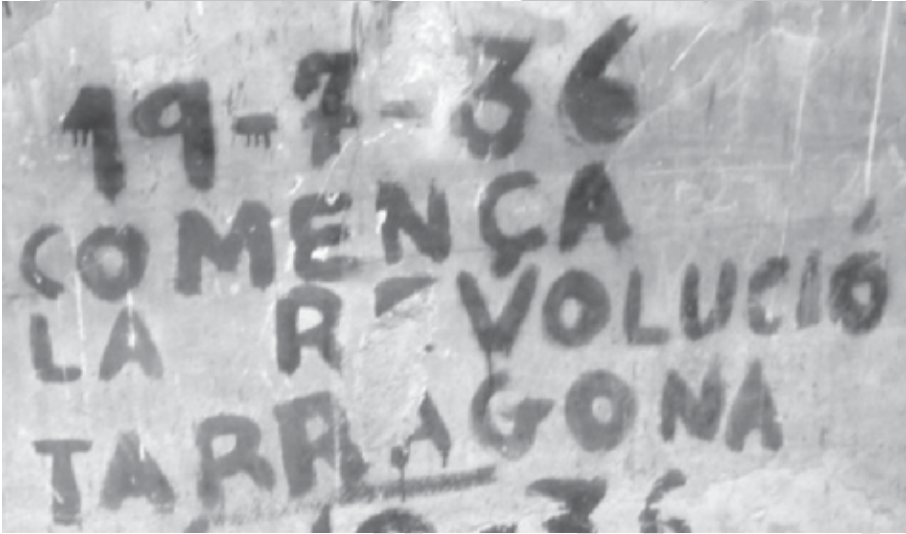
ثقافياً هو هذا الكائن الحي، بل تشكيكه المفاهيمي كشجرة. وازداد هذا التشكيل المفاهيمي عمقاً وغنى نتيجة لخطابات الفنانين والروائيين وعلماء النبات والشعراء. وبناء على ذلك، فالإنشاء الثقافي لا يعني جلب شيء مادي إلى الوجود؛ بل يشير إلى كيفية جعل الأشياء المادية ذات معنى، وفهمها على أنها ذات معنى في أنظمة معينة من الدلالات المدركة التي ندعوها ثقافة. يجري دائماً تأطير العالم المادي بالثقافة (وهذا يحدد تجربتنا فيه، وفهمنا له، والأسئلة التي نطرحها عندما نواجهه - وبهذا المعنى فهو إنشاء ثقافي)، ولكن أنطولوجيا العالم المادي ليست موضع شك (فهذا ليس إنشاءً ثقافياً).

كنت أعيش بالقرب من غابة، وهي مكان ساحر للتنزه سيراً على الأقدام والاستغراق في أحلام اليقظة. ولكنني لا أعتقد أن هذا السحر هو شيء داخلي في أشجار الغابة نفسها. ليس لدي شك في أن نوع الأشجار، وحجمها، وشكلها يُمكن ويقيّد هذا السحر، ولكنني لا أعتقد أنها تُنتجه. فمن وجهة نظري، السحر هو نتيجة تداخل الأشجار مع الثقافة البشرية. يعتمد السحر على وجود الغابات، ولكن لا يجري جعله يحدث فعلاً إلا بسبب الكيفية التي جعلت بها الغابات بوجه عام ذات دلالة، والكيفية التي أدركت بها في الدلالة؛ قصص خيالية، قصص مغامرات للأطفال، رعب قوطي، وما إلى ذلك. فعندما يُطلب إلى صاحبة الرداء الأحمر الصغير بألا "تتوه عن الطريق" على سبيل المثال (انظر الفصل الخامس)، فإن القوة التخيلية لهذا التحذير تنبع من احتمالات الخطر والإثارة التي تستحضرها الدلالات السردية للغابات المحيطة. فالغابات هي إنشاءات ثقافية على الرغم من وجودها خارج الثقافة. ومع ذلك، فإن ما يجري إنشاؤه هو ما

تعنيه الأشجار، وليس الأشجار في حد ذاتها. يعني هذا أنه عندما ندخل في غابة نواجهها على النحو الذي ارتبطت به مع المعنى سابقاً؛ حتى الفكرة البسيطة القائلة إن الغابة مكان جيد للاسترخاء هي إنشاء ثقافي. إذًا، عندما نقول إن شيئاً ما هو إنشاء ثقافي، فإننا لا نعني أن الثقافة جلبته إلى الوجود، بل نعني أنه لا يوجد شيء طبيعي حول ما يعنيه، وكيف يُفهم على أنه ذو معنى، فهذا دائماً ما يكون نتيجة عمل ثقافة معينة ودلالة مدركة. ومع ذلك، للتكرار، فإن الواقع المادي ليس أثراً من آثار الدلالة، ويمكن أن يكون موجوداً على نحو تام من دون أن يجري جعله يعني ويُفهم بأنه ذو معنى، ولكن بالنظر لنا هو دائماً مدرك في الدلالة، وهذا التشابك بين الدلالة والمادية تُمكنه ممارسة اجتماعية تدعوها الدراسات الثقافية بـ الثقافة.

إن وصف القمر بأنه إنشاء ثقافي قد يبدو سخيلاً بعض الشيء؛ هل هو بالتأكيد قمر طبيعي في دوران متزامن مع الأرض؟ نعم إنه كذلك، ولكن منذ بداية التاريخ البشري رفع الناس بصرهم إلى القمر ونقشوا معنى عليه، وعلى هذا النحو أصبح أيضاً شيئاً ثقافياً، يُصوّر في الأغاني، والشعر، والقصص، والرسومات، والأساطير على سبيل المثال. وإن وصف الدلالة هذا، هو الذي أنشأ القمر ثقافياً كـ تشابك بين المعنى والمادي. لكن هذه التصورات؛ أي أنماط الدلالة هذه، لم تُنشأ الوجود المادي للقمر، الوجود الذي يسبق الكائنات البشرية بأكثر من أربعة مليارات سنة. وعلى نحو مماثل؛ فالكون كـ كون هو إنشاء ثقافي. والثقافة البشرية هي التي تعطيه معنى بأنه الكون. ومع ذلك، ليس هذا لننكر أن ما نسميه الكون له وجود خارج الدلالة. وبعبارة أخرى، إن ما ندعوه بـ الكون كان موجوداً قبل إدراكه في الدلالة، ولكنه

لم يكن موجوداً ككون (أي كجانب من جوانب الثقافة البشرية). وعند التفكير على نحو نقدي بشأن شيء مادي علينا أن نميز بين ماديته التي لا يمكن إنكارها ومعانيه المتغيرة. وإضافة إلى ذلك، فإن تركيز نظرنا النقدية على معانيه المتغيرة لا ينكر بأي حال من الأحوال ماديته التي لا يمكن إنكارها. وهذا من أجل عدم خلط الثقافة مع الواقع المادي للعالم. إذ يمكن أن توجد مادة القمر على ما يرام من دون الثقافة البشرية، فوصف القمر بأنه إنشاء ثقافي لا يعني الادعاء بأن الثقافة هي التي جلبته إلى الوجود؛ بل هو الادعاء بأن ما يدل عليه القمر وكيف تساعد هذه الدلالة على تنظيم علاقاتنا مع القمر هو دائماً شأن ثقافي. إن القمر حقيقي بما فيه الكفاية، ولكن حقيقته بالنظر لنا متشابكة مع الدلالة، وهذه الدلالة تُوَطر تفاعلاتنا مع القمر. وبمجرد أن تلتقطه النظرة البشرية، يصبح شيئاً ثقافياً؛ أي شيئاً ذا دلالة في الثقافة الشعبية. لقد كان موجوداً على ما يرام قبل هذه اللحظة، ولكن فقط في هذه اللحظة يبدأ في الوجود ك القمر.



الصورة ١.١١ ابدأ الثورة.

عندما كنت في تاراغونا لحضور مؤتمر عام ٢٠٠٨، قمت بجولة لأرى الآثار المكتشفة في الساحة العامة الرومانية. لاحظت في إحدى النقاط أن جزءاً من الجدار مغطى بالزجاج، وعندما استفسرت عن السبب، قيل لي إن ذلك لحماية بعض الشعارات الموجودة عليه التي يعود تاريخها إلى بداية الحرب الأهلية الإسبانية (انظر الصورة ١.١١). وفي بعض الأماكن، بعد كتابة الشعارات على الجدار، كان قد قام شخص ما بالمخاطرة لإخفائها خلف سور حجري. وفي أثناء عمليات التنقيب عن الآثار جرت إزالة السور الحجري واكتُشفت الشعارات الموجودة على الجدار الأساسي، ومن ثم اتُخذ القرار بحمايته وإتاحته للسياح. وكمثال على الثقافة، توجد شعارات على الجدار في أربع مراحل زمنية على الأقل؛ تتدهور مادتها قليلاً في كل مرحلة من هذه المراحل، لكن ما يتغير، ويتغير على نحو كبير، هو ما تدل عليه تلك الشعارات. إذ تدخل إلى المشهد ممارسة اجتماعية مختلفة في كل مرحلة من هذه المراحل. في المرحلة الأولى، مرحلة كتابة الشعارات، قرر شخص ما أن يرسم الكلمات على الجدار. وبحسب التاريخ المكتوب، كانت تلك هي الليلة التي بدأت فيها الحرب الأهلية الإسبانية. تُترجم الكلمات المكتوبة باللغة الكاتالونية كما يلي: ابدأ الثورة. ربما كانت الدعوة إلى الثورة جدية للغاية، أو كانت مثلاً على تظاهر شخص في حالة سكر بالشجاعة. والمرحلة الثانية هي المرحلة الأكثر إثارة للاهتمام والأكثر وضوحاً من الناحية السياسية، فقد اتُخذ شخص ما؛ الكاتب أو شخص آخر، قراراً بإخفاء الشعارات الموجودة على الجدار. ويمكننا أن نفترض عدداً من

الأشياء حول فعل الإخفاء هذا: جرى ذلك عندما كانت الفاشية إما منتصرة أو قريبة من النصر؛ جرى إخفاء الكتابة على الجدار لوقف تدمير الفاشيين له؛ المخاطرة بإخفائها بسور من الحجارة يضع الشخص الذي يقوم بالعمل في خطر محتمل؛ خاطر الشخص بهذا العمل لأنه أراد أن تبقى الكلمات موجودة كدليل على المقاومة، ولتقرأ مرة أخرى بعد سقوط الفاشية. المرحلة الثالثة هي مرحلة اكتشاف الشعارات المرسومة على الجدران، فبعد أن اندحرت الفاشية، اكتشف المنقبون عن الآثار هذه الكلمات ورأوها كما لو كانت دليلاً تاريخياً على انتصار المعارضة ضد الفاشية في الحرب الأهلية الإسبانية. والمرحلة الرابعة هي مرحلة السياحة، عندما أصبح متاحاً لأشخاص مثلي أن يصادفوها في أثناء جولة في الساحة العامة الرومانية. في كل مرحلة من هذه المراحل، يجري الجمع بين المادية والمعنى والممارسة الاجتماعية بطريقة مختلفة. لا تتغير مادية الشعارات الموجودة على الجدار من المرحلة الأولى إلى الرابعة إلا قليلاً جداً، ولكن ما يتغير بوضوح هو ما تعنيه تلك الشعارات، ودلالاتها المتغيرة دائماً ما تكون نتيجة للممارسة الاجتماعية.

المادية من دون معنى

إن أولئك الذين يعملون في دراسات الثقافة المادية غالباً ما يهتمون بالدراسات الثقافية بتجاهل مادية الأشياء، والتركيز بدلاً من ذلك على معانيها. وعلى النقيض من الدراسات الثقافية يبدو أنهم يعتقدون أن الأشياء توجد في العالم كأشياء ذات معنى قبل أن تقوم الممارسة البشرية بإضفاء المعنى

عليها. إذ يبدو أن دراسات الثقافة المادية تفترض جدلاً أن الشيء المادي، وفي أي وقت مضى، كان شيئاً في حد ذاته. وما هو مفقود من هذا التحليل هو الاعتراف بأن الشيء المادي يوجد دائماً، بالنسبة لنا، من منظور الكيفية التي كان مدركاً بها في الثقافة، فالإدراك دائماً ما يقتضي دلالة. ودراسات الثقافة المادية تقدم عملية صنع الإنسان للمعنى كعملية ثانوية تحدث دائماً بعد إنشاء معنى طبيعي. ولكن لا توجد معانٍ طبيعية، بل معانٍ تتجهها الممارسة البشرية. فالمعنى لا يُعثر عليه منتظراً أن يجري اكتشافه، بل إنه نتاج بشري.

يدعي بول غريفز براون، فيما أعده نقداً للدراسات الثقافية في غير محله، "إذا كان المعنى لا يُفسر أبداً سوى في الأشياء فقط، فلن يكون هناك أساس مشترك للفهم" (٢٠٠٠: ٤). ويبدو أنه يفترض أن أساسنا المشترك للفهم ناتج عن مادية الأشياء؛ فهي تنتج معانيها الخاصة. لكن المادية دائماً ما تكون صامتة إلى أن يجري جعلها ذات دلالة من خلال ممارسة اجتماعية معينة. وبناء على ذلك، لا يمكن أن ينبثق أي أساس مشترك من صمتها؛ ويمكن أن ينبثق فقط من خلال نظام مشترك للدلالة المدركة الذي يتموضع فيه الشيء المادي ويُجعل ذا معنى. وبعبارة أخرى، ينبثق أساسنا المشترك للفهم من نظام الدلالة المدركة الذي نوجد فيه نحن والشيء على حد سواء. وإضافة إلى ذلك، دائماً ما تُنشأ أنظمة الدلالة المدركة عن طريق القوة. وكما رأينا في الفصلين الرابع والسادس، قد ندعو هذا بـ "الأيدولوجيا" (التوسير) أو "الحس العام" (غرامشي) أو "نظام الحقيقة" (فوكو). لكن هذه المعاني، المعاني التي تنظم الممارسة الاجتماعية وتضبطها، لا تأتي من

مادية الأشياء؛ بل تأتي من أولئك الذين لديهم القدرة على جعل الأشياء ذات معنى بطرائق معينة. ويبدو أن دراسات الثقافة المادية تعتقد أن الأشياء مهمة في حد ذاتها فقط، أو أن الدلالة ليست بتلك الأهمية. إن كلا الموقفين غير مفيد للغاية إذا حاولنا فهم العلاقات بين الثقافة والقوة.

في المنشور الصغير لدانيال ميللر عن دراسات الثقافة المادية (ميللر، ٢٠٠٩)، يستخدم قصة ملابس الإمبراطور الجديدة^(١) كوسيلة لتوضيح سبب عدم قدرة السيميائية، التي يبدو أنها رمز للدراسات الثقافية، على فهم المادية فهماً حقاً. لقد نُشرت هذه القصة التي كتبها الكاتب الدنماركي هانز كريستيان أندرسن أول مرة عام ١٨٣٧، وفيها يقدم محتالان نفسيهما على أنها حائكان ماهران، ويعدان بصنع مجموعة ملابس رائعة للإمبراطور، لكنها ستكون "غير مرئية لأي شخص غير جدير بمنصبه، أو غبي على نحو غير عادي". وبالطبع، سرعان ما يتضح أن الملابس غير موجودة. ومن ثم، كان لدى الناس خياران: إما الإقرار بعُري الإمبراطور، أو التظاهر بأنه يرتدي ملابس جميلة. يُبدي الإمبراطور ومسؤولو البلاط إعجابهم بالملابس الجميلة، خوفاً من أن يظهرُوا غير جديرين بمناصبهم. ويختار سكان المدينة نفس الخيار، لعدم رغبتهم في أن يظهرُوا أغبياء. والصبي الصغير فقط هو الذي يصيح: إن الإمبراطور في الواقع عارٍ.

وبحسب ميلر، تعتقد السيميائية أن الملابس تمثل "الذات الصحيحة أو الحقيقية التي تكمن في أعماقنا" (٢٠٠٩: ١٣). وعلى ما يبدو أن السيميائية ترى الملابس "كالسطح الذي يمثل، أو يفشل في تمثيل، الجوهر

الداخلي للكائن الحقيقي " (المرجع نفسه). ويستنتج ميللر متحدياً بلغة رنانة فكرة الذات الداخلية، أن المعنى الحقيقي للقصة هو: "أن ما جرى الكشف عنه من خلال غياب الملابس لم يكن الذات الداخلية للإمبراطور؛ بل غروره الخارجي" (المرجع نفسه). وبناء على ذلك، فما لدينا هو "حكاية أخلاقية عن التظاهر والغرور" (المرجع نفسه). ولست متأكداً من أن أيّاً من السيميائيين يؤمن بالفعل بالذات الداخلية التي تمثلها الملابس، ولكنني من منظور الدراسات الثقافية أعتقد أنه من الممكن إنتاج قراءة مختلفة تماماً لقصة أندرسن.

باستثناء اعتراف الصبي الصغير، فإن الإمبراطور ومسؤولي البلاط وأهل المدينة قد وقعوا جميعاً في شرك "الحس العام" لنظام دلالة مدرك يجري فيه ببساطة التسليم جداً بقوة مركز الإمبراطور. ومع ذلك، فإن الاعتراف بأنه عارٍ (نتيجة لغبائه) يعني تهديد شرعية هذه القوة. وكما لاحظنا في الفصل الرابع، "يكون إنسان واحد فقط ملكاً لأن الناس الآخرين يشتركون في رابطة الخضوع له. وهم يتصورون، على العكس، أنهم خاضعون لأنه ملك" (ماركس، ١٩٧٦ ج: ١٤٩). إن غياب ملابس الإمبراطور يهدد بكسر هذه الرابطة وإنهاء سوء التقدير الذي يرى كون المرء إمبراطوراً كما لو كان هبة من الطبيعة، والخضوع الملكي كما لو كان نتيجة طبيعية لهذه الهبة. إن ما جرى كشفه حقيقةً هو أن الإمبراطور عارٍ حقاً، إذ لا توجد مادة طبيعية لسلطته في إصدار الأوامر. وكما يوضح سلافوي جيجك:

"كون المرء ملكاً" هو نتيجة لشبكة من العلاقات الاجتماعية بين "الملك" و"رعاياه"؛ ولكن - وهنا سوء إدراك فتشي - فيما يتعلق بالمشاركين في

هذه الرابطة الاجتماعية، تظهر العلاقة بالضرورة على نحو معكوس: إذ يعتقدون أنهم رعايا يعاملون الملك معاملة ملكية لأن الملك هو نفسه خارج العلاقة مع رعاياه في ذلك الحين، فهو ملك؛ كما لو كان تحديد "كون المرء ملكاً" ملكية "طبيعية" لشخص الملك (١٩٨٩: ٢٠).

وبعبارة أخرى، يهدد عريُّ الإمبراطور سوءَ التقدير هذا. فالملابس، هنا وفي الأماكن الأخرى، ثقافية ليس لأنها تمثل الذات الداخلية (مهما يكون هذا الأمر)، ولكن لأنها جزء من كيفية إنتاج الذات وإعادة إنتاجها. ومن أجل فهم ذلك، يجب علينا ألا ننتبه إلى المعاني أو المادية فحسب؛ بل أيضاً إلى كيفية تشابك المعاني والمادية معاً من خلال الممارسة الاجتماعية. وإضافة إلى ذلك، فإن التركيز على المادية فقط أو على المعاني فقط سوف يعميّننا عن الطرائق العديدة التي يجري بها بناء التشابك من خلال علاقات القوة.

يرى ميللر "أننا مهتمون بالثقافة المادية ... بالكيفية التي تصنع الأشياء بها الناس" (٢٠٠٩: ٤٢). ومع أنني لن أختلف معه في أنّ "الملابس تصنع الإنسان"، إلا أن هذه الصناعة دائماً ما تكون، وعلى نحو متجذر، غير قابلة للفصل عن الدلالة المدركة والممارسة الاجتماعية. وقد رأينا هذا سابقاً في حالة الإمبراطور. وبعبارة أخرى، فإن استخدام شيء ما، يكون على الدوام متشابكاً مع معنى الشيء. لكن ميللر يبقى متشبهاً بموقفه تماماً بأنه "لا يمكننا عدُّ الملابس شكلاً من أشكال التمثيل، أو علامة سيميائية أو رمزاً للشخص" (٤٠). وفي حين أنه من الصحيح أننا لا نستطيع عدّ الملابس مجرد وجه من أوجه التمثيل، أو علامة سيميائية، أو رمز للشخص،

إلا أنه من الصحيح دائماً أيضاً أن الملابس هي وجه من أوجه التمثيل، وعلامة سيميائية، ورمز للشخص. إنها ليست أبداً مسألة إما هذا أو ذلك؛ فهي دائماً كلاهما على حد سواء. ومرة أخرى، علينا أن نعترف بتشابك المعنى، والمادية، والممارسة الاجتماعية. إن الزي الذي كان يرتديه ميللر في مرحلة الدراسة هو مثال واضح على الحاجة إلى الاعتراف الكامل بهذا التشابك. فهو يقدم لنا مثلاً على ما كان يرتديه على نحو روتيني عندما التقى بزوجته في جامعة كامبريدج: "عندما التقيت بزوجتي كطالبة زميلة، كان بنطالي مدعماً من الأعلى برباط وحافته في الأسفل مدعمة بدبابيس" (١٤).

إن نمط ملابس ميللر في كامبريدج يعني شيئاً محدداً تماماً، إنه تمامه واضح مع فكرة الطبقتين الوسطى والمحافظه بأن المفكرين منشغلون للغاية بأمور الفكر بحيث لا يزعجون أنفسهم بشأن ما يرتدون. وإن ارتداء الملابس بتلك الطريقة ليس علامة على إهمال عرضي، بل هو علامة على خلل مدروس للغاية متمه مع صورة قديمة جداً للطالب الجاد كمفكر محتمل. ولكن يمكن أيضاً العثور على هذا الزي في أماكن أقل ثراء، فليس من الصعب أن نجد في أي مدينة رجالاً يرتدون ملابس تشبه طريقة لبس ميللر في كامبريدج، ولكننا هنا لن نجد خللاً مدروساً، بل عدم قدرة متزايدة؛ بسبب الافتقار إلى البدائل وما تفرضه المخدرات والكحول، بحيث لا ينتبه المرء إلى مظهره. ففي كلتا الحالتين، يبدو نمط اللباس متماثلاً، ولكن الدلالة الثقافية في كل مثال، أي تشابك المادية والمعنى والممارسة الاجتماعية، مختلفة جداً على نحو فعلي - نمط اللباس نفسه لكن بمعانٍ

مختلفة جداً. إذا انتبهنا لمادية الملابس فقط، فلن نتمكن من فهم الفارق بين الثقافة الغنية لطلاب كامبريدج والبنس الذي لا مفر منه في كثير من الأحيان عند كون المرء، ما أسماه جورج أروويل، "معدماً". إن الانتباه إلى مادية الملابس فقط، من دون تحديد موقع ماديتها في نظام دلالة مدرك خاص، سوف ينتج عنه فهم محدود جداً. وإضافة إلى ذلك، بالانتباه إلى تشابك المادية والمعنى والممارسة الاجتماعية، نكون في بداية تحليل يمكن أن يتوسع من نمط اللباس إلى مسائل أشمل حول سبب ارتداء الطلاب الملابس بالطريقة التي يرتدونها بها، وسبب كون الاقتصاد الذي يصنف في المرتبة السادسة في العالم من حيث الغنى يحوي أناساً ينامون في الشوارع.

لذلك، فمن الصحيح جزئياً فقط أن نقول: إن "الثقافة تأتي من الأشياء في المقام الأول" (ميللر، ٢٠٠٩: ٥٤). وعندما تأتي الثقافة من الأشياء، فإنها تكون دائماً أشياء متشابكة في المعنى والممارسة الاجتماعية. إن الأوصاف اللانهائية لدراسات الثقافة المادية لمادية الأشياء دائماً ما تكون مصحوبة بالادعاء أن معالجة مسائل المعنى سطحية. المفارقة هنا بالطبع هي أن كل الأشياء المثيرة للاهتمام التي يجب أن تقال عن المادية هي دائماً حول معناها. فعلى سبيل المثال، في محاولة لتوضيح سبب كون الأثاث المختار في العديد من الغرف المخصصة للفتيات الأجنبية، اللواتي يقمن بخدمة منزلية خفيفة مقابل المأكل والمبيت والتمكن من تعلم لغة البلد، هو أثاث من الميلايين الأبيض من إيكيا، سرعان ما ينتقل ميللر من المادية الصامتة إلى شؤون المعنى.

إن الميلايين الأبيض من إيكيا، تماماً مثل الفتاة الأجنبية نفسها، التي تقوم بخدمة منزلية خفيفة مقابل المأكل والمبيت والتمكن من تعلم لغة البلد، يُنظر إليه على نحو عام بأنه غير مكلف، وأوروبي على نحو خاص في اتران عصري فتي، يتسم بالنظافة والعملية والفاعلية، وموح بالأمل في أن يدوم طويلاً على نحو معقول، وسهل الاستبدال إلى حد بعيد (٩٠).

بغض النظر عما قد نفكر به في هذا التحليل، فإنه يعتمد على سلسلة من الافتراضات حول ما يشير إليه أثاث الميلايين الأبيض من إيكيا. وببساطة، إنه تحليل لغرفة الفتاة الأجنبية التي تقوم بخدمة منزلية خفيفة مقابل المأكل والمبيت والتمكن من تعلم لغة البلد، تحليل يعتمد على تشابك المادية والمعنى والممارسة الاجتماعية.

الأشياء المادية في عالم معولم

عندما تشارك الثقافات المختلفة في أشياء مادية متماثلة، فمن الجلي أن ما يميز الاختلاف الثقافي ليس هذه الأشياء؛ بل المعاني المختلفة لهذه الأشياء وكيف تُدرَك هذه المعاني في الممارسة الاجتماعية. إذ يستخدم أناس من مجتمعات مختلفة العديد من الأشياء المادية المتماثلة، ومع ذلك يختلف ما تشير إليه تلك الأشياء اختلافاً كبيراً (انظر الفصل العاشر). وما يقوله ميللر عن كوكا كولا يُعدّ مثلاً جيداً للغاية، "كوكا كولا موجودة في كل مكان، ولكنها تعني أشياء مختلفة قليلاً في كل منطقة" (٩). إن ما يميز هذا

الاختلاف ليس ماديته، بل كيفية صنعه ليكون ذا دلالة في ممارسات اجتماعية معينة. تتشابه مادة المشروب دائماً مع المعنى.

تحب شركة كوكا كولا أن تقدم نفسها على أنها أكثر من مجرد مشروب حلو فوّار - يُفترض أن شربها يوفر دخولاً إلى القرية العالمية الأمريكية. ولعل أشهر ظهور لهذه الفكرة كان في الإعلان التلفزيوني الذي جرى عام ١٩٧١، فقد قُدّم إلى الجمهور ٢٠٠ شاب على تلة عند شروق الشمس، يرتدي كل منهم أنموذجاً من الزي الوطني، ويحمل كل منهم زجاجة كوكا كولا ويغني مع ذا نيو سيكرز^(١):

أود أن أشتري منزلاً للعالم وأفرشه بالحب

أزرع أشجار التفاح، وأربي نحل العسل واليمام الأبيض كالثلج

أود أن أعلم العالم الغناء بتناغم تام

أود أن أشتري للعالم كوكا وأبقيها مصاحبة له

إنها الشيء الحقيقي (٣)

قد تكون هذه دعوة مقنعة إلى اللجنة التي هي القرية العالمية الأمريكية، ولكن بأي حال ليس هذا هو المعنى العالمي للمشروب. ففي الصين، على

(١) ذا نيو سيكرز (the New Seekers) هي فرقة بوب بريطانية، تشكلت عام ١٩٦٩، وقد حققت نجاحات عالمية في بداية سبعينيات القرن العشرين. المترجم

سبيل المثال، يمكن أن تعني الإمبريالية الأمريكية (انظر الصورة ٢.١٠ في الفصل العاشر)، أو الوعد برأسمالية عصرية، أو ببساطة الأساس لمشروب لعلاج الزكام (الذي تُغلى فيه مع الزنجبيل الطازج). قد يكون للمشروب مادية واحدة، ولكن ما يدل عليه يختلف اعتماداً على موقعه في ممارسة اجتماعية معينة (أي على من يستهلكه وأين). وفي حين أنه من الصحيح أن زجاجته الشبيهة بالأيقونة، وأسلوب الطباعة المميز لها معترف بهما عالمياً، إلا أنه يجب علينا لفهم وضعها العالمي أن نتجاوز ماديتها ونعالجها كشيء ثقافي تتشابك فيه المادية والمعنى وتمكّنها الممارسة الاجتماعية.

ومن الأمثلة الأخرى على تشابك المادية مع المعنى المتغير هو الانتشار العالمي الناجح لعيد الميلاد. ففي الصين، الدولة الملحدة رسمياً، أصبح العيد المسيحي موجوداً على نحو ظاهر أكثر فأكثر. وهذا بالتأكيد ليس علامة على اهتمام بالديانة المسيحية أو ضعف في الإلحاد الرسمي، فما نراه ما هو إلا مهرجان أفرغ تماماً من دلالاته المسيحية. ونتيجة لترويج المتاجر الكبيرة الجديدة له وتعزيزه، فقد جرى استيعابه وإعادة توجيهه من أجل تشجيع الناس على الاستهلاك. قد تبدو الزينة المادية للمهرجان متشابهة (انظر الصورة ٢.١١)، ولكن ما تعنيه تلك الزينة وكيفية قيام هذه المعاني بتنظيم الممارسة الاجتماعية يختلف تماماً عما يفترض أن تعنيه في المملكة المتحدة على سبيل المثال (انظر ستوري، ٢٠١٠أ).



الصورة ٢٠١١ عيد الميلاد في الصين.

تدور الثقافة حول جعل العالم ذا دلالة، وهذا أمر مهم لأن الدلالة تساعد على تنظيم وضبط الممارسة الاجتماعية. لا ينكر مفهوم الثقافة هذا وجود مادية الأشياء، لكنه يصرّ على أن هذه المادية صامتة، لا تُصدر معانيها الخاصة، وبناء على ذلك فهي دائماً ما تصبح ذات معنى نتيجة لفعل بشري متشابك في علاقات القوة. وعلى الرغم من أن كيفية جعل شيء ما ذا معنى تُمكن وتُقيّد دائماً من خلال مادية الشيء نفسه، فإن الثقافة ليست خاصة مادية فقط؛ إنها تشابك بين المعنى، والمادية، والممارسة الاجتماعية؛ معانٍ متغيرة في مجموعة من السياقات والممارسات الاجتماعية المختلفة. وبمعنى آخر، الثقافة ليست مجرد مادية صامتة أبداً؛ إنها دائماً اجتماعية، ومادية، وسيميائية.

هوامش

١. يمكن العثور على القصة على شبكة الإنترنت على الرابط :

<http://www.andersen.sdu.dk/vaerk/hersholt/>

TheEmperorsNewClothes_e.html.

٢. انظر إلى رواية جورج أورويل معدم في باريس ولندن.

٣. يمكن العثور على الفيديو على موقع يوتيوب على الرابط:

[. \(https://www.youtube.com/watch?v=ib-Qiyklq-Q\)](https://www.youtube.com/watch?v=ib-Qiyklq-Q)



الهيئة العامة
السورية للكتاب

قراءات إضافية

ستوري، جون (محرر)، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة، هارلو: بيرسون إديوكيشن، ٢٠٠٩. إنه الكتاب المرافق للطبعة السابقة من هذا الكتاب. ومن المقرر نشر طبعة خامسة محدثة بالكامل وتحتوي على قراءات إضافية في عام ٢٠١٨. كما أن موقع الويب التفاعلي (www.routledge.com/cw/storey) متاح، ويحتوي على موارد مساعدة للطلاب ومسرد مصطلحات لكل فصل.

بارت، رولان، التحدي السيميائي، بيركلي: مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٩٥. يحتوي على بعض المقالات الرئيسة عن علم الإشارات والمادية.

بودريارد، جان، نظام الأشياء، لندن: فيرسو، ٢٠٠٥. على الرغم من عدم مناقشته في هذا الفصل، إلا أنه وصف مؤثر جداً للشئ المادي.

بيرغر، آرثر آسا، ماذا تعني الأشياء، والنوت كريك، كاليفورنيا: مطبعة لفت كوست، ٢٠١٤. مقدمة جيدة جداً لمجموعة من النظريات عن المادية.

براينت، ليفي ر.، ديمقراطية الأشياء، ميتشيغان: أوبن هيومانيتيز برس، ٢٠١١. وصف فلسفي مثير للاهتمام جداً للشئ المادي.

دانت، تيم، الثقافة المادية في العالم الاجتماعي، ميلتون كينز: مطبعة الجامعة المفتوحة، ١٩٩٩. مقدمة جيدة جداً للقضايا المتعلقة بالمادية والثقافة.

لاتور، برونو، إعادة الترتيب الاجتماعي، أكسفورد: مطبعة جامعة أكسفورد،
٢٠٠٧. مقدمة ممتازة لنظرية شبكة الأطراف الفاعلة، بقلم مؤسس هذا النهج.
مالينوفسكا، آنا، وكارولينا ليبك (محررتان)، المادية والثقافة الشعبية،
أينغدون: أينغدون: روتلج، ٢٠١٧. مجموعة ممتازة من المقالات التي تناقش
الثقافة الشعبية فيما يتعلق بالمادية.
ماركس، كارل، كتابات مبكرة، هارموندسورث: بينغوين، ١٩٩٢.
تشكل نظرية ماركس حول إنتاج الحياة المادية الأساس لمعظم الأعمال عن المادية
في الدراسات الثقافية. انظر "التمهيد لإسهام في نقد الاقتصاد السياسي."
ميلر، دانيال، الأشياء. كامبريدج: بوليتي برس، ٢٠٠٩. يقدم
وصفاً واضحاً لدراسات الثقافة المادية.



الهيئة العامة السورية للكتاب

١٢ - سياسة الشعبي

لقد حاولت في هذا الكتاب أن أوجز شيئاً من تاريخ العلاقة بين النظرية الثقافية والثقافة الشعبية. وقد كنت، في الغالب، أميل إلى التركيز على الجوانب النظرية والمنهجية والآثار المترتبة عن تلك العلاقة، لأن هذا، في رأيي، هو أفضل طريقة لتقديم الموضوع (١). ومع ذلك، فإنني أدرك أن هذا كان إلى حد بعيد على حساب الظروف التاريخية لإنتاج النظرية حول الثقافة الشعبية من ناحية، والعلاقات السياسية لإنتاجها وإعادة إنتاجها (هذه تأكيدات تحليلية وليست "مراحل" منفصلة ومتمايزة) من الناحية الأخرى.

ومع ذلك، فثمة شيء أتمنى أن أكون قد أظهرته، هو المدى الذي تكون فيه الثقافة الشعبية بمثابة مفهوم للتنافس الأيديولوجي والتنوع، ليجري ملؤه وإفراغه، وصياغته وتفكيكه في مجموعة من الطرائق المختلفة والمتنافسة. وحتى تاريخي المقتضب والانتقائي عن دراسة الثقافة الشعبية يُظهر أن "دراسة" الثقافة الشعبية يمكن أن تكون عملاً جاداً جداً بالفعل؛ عملاً سياسياً جاداً.

خذ، على سبيل المثال، ادعاء جيم ماك غويغان (١٩٩٢) أن دراسة الثقافة الشعبية ضمن الدراسات الثقافية المعاصرة هي في خضم أزمة الأنموذج. وعلى ما يبدو أنه لا يوجد مكان يتجلى فيه ذلك على نحو واضح

أكثر مما هو عليه الحال في الممارسة السياسية الواسعة الانتشار "للشعبوية الثقافية". ويعرّف ماك غويغان الشعبوية الثقافية بأنها "الافتراض الفكري، الذي افترضه بعض دارسي الثقافة الشعبية، ومفاده أن التجارب والممارسات الرمزية للناس العاديين أكثر أهمية من الناحية التحليلية والسياسية من الثقافة بحرف C كبير" (٤). وعلى أساس هذا التعريف، إني شعبي ثقافي، وكذلك ماك غويغان. ومع ذلك، فإن الغرض الكامن خلف كلامه ليس تحدي الشعبوية الثقافية في حد ذاتها، بل ما يدعوه "انحرافاً شعبياً غير متفق مع قواعد النقد النزيه في دراسة الثقافة الشعبية" (المرجع نفسه)، مع تركيزه المتوقع على استراتيجيات التفسير على حساب الفهم الكافي لظروف الاستهلاك التاريخية والاقتصادية. ويزعم أن الدراسات الثقافية قد ضيقت تركيزها على نحو مضطرب على مسائل التفسير من دون وضع مسائل كهذه داخل سياق العلاقات المادية للقوة.

وهو يزعم أن التركيز الحصري للشعبوية الثقافية على الاستهلاك والاحتفاء المقابل بممارسات القراءة الشعبية غير المتفق مع قواعد النقد النزيه قد أنتج "أزمة حكم نوعي" (٧٩). وما يعنيه بهذا هو أنه لم تعد توجد معايير حكم مطلقة، فما هو "جيد" وما هو "سيئ" مفتوح الآن للجدال. وهو يلقي باللوم على عدم يقين ما بعد الحداثة الذي عززته الشعبوية الثقافية، زاعماً أن "إعادة إدراج الحكم الجمالي والأخلاقي في النقاش هو رد أساسي على الانحراف غير المتفق مع قواعد النقد النزيه للشعبوية الثقافية،

وفشلها في تنفيذ مفاهيم حرية العمل^(١) لسيادة المستهلك وجودته " (١٥٩). ومن الواضح أنه غير راضٍ عن عدم اليقينيّات الفكرية لما بعد الحداثة، فهو يرغب في العودة إلى السلطة الكاملة للمفكر الحداثي المستعد دائماً لتوضيح ما لا يستطيع العقل العادي فهمه. كما يسعى إلى العودة إلى اليقينيّات الأرنولدية بأن الثقافة هي أفضل ما قد فُكّر فيه وجرى قوله (وسوف نجبرنا المفكر الحداثي ما هو هذا). ويبدو أنه يدافع عن خطاب فكري يكون فيه المحاضر الجامعي هو حارس الشعلة الأبدية للثقافة، ويُدخل الأغرار في الضوء المتوهج لقيمها الأخلاقية والجمالية المطلقة؛ ويتخذ الطلاب دور المستهلكين السلبيين للمعرفة التي جرى تكوينها سابقاً، وقد رسّخها وصاغها وأدارها الأساتذة الحراس للشعلة.

إن رفض منح الحكم الجمالي امتيازاً ليس أزمة، في رأيي، ولكنه اعتراف سارٌّ بأن ثمة مسائل أخرى، وأحياناً أكثر إثارة للاهتمام، يجب طرحها (انظر الفصل العاشر). فما هو "جيد" من الناحية الجمالية وما هو "سيئ" من الناحية الجمالية، يتغير مرة تلو الأخرى في سياق تلو الآخر. وإضافة إلى ذلك، ما هو "جيد" من الناحية الجمالية قد يكون "سيئاً" من منظور السياسة؛ وما هو "سيئ" من الناحية الجمالية قد يكون "جيداً" من

(١) حرية العمل أو دعه يعمل... دعه يمر (laissez-faire, laissez-passer) هو مبدأ اقتصادي ينص على أن اقتصاد السوق يعمل بكفاءة مثلى في غياب التنظيم الحكومي. وقد طور هذا المصطلح الاقتصادي الفرنسي فنسنت دي جورناي في خمسينيات القرن الثامن عشر، وذلك في أثناء دعوته لإزالة القيود التنظيمية المفروضة على التجارة والصناعة في فرنسا. المترجم

الناحية السياسية. وعضواً عن الوقوع في شرك البحث اليائس عن الحقيقة المجردة، من المفيد أكثر أن نعتف بأنه لا يمكن الإجابة عن هذه الأسئلة حقاً إلا في سياقات ذات أسس. ولكن أكثر من ذلك، يجب ألا تهتم الدراسات الثقافية كثيراً بإصدار أحكام قيمة تخمينية عن الصفات المتأصلة للسلع؛ بل أن تركز وقتها بدلاً من ذلك على ما يفعله الناس بها، وما يصنعونه منها، وما إلى ذلك، في البنى المقيدة والتمكينية للحياة اليومية. وهذا ما أعنيه بمسائل أكثر إثارة للاهتمام. فأولئك الذين يصرون على العودة إلى المعايير المطلقة لا يقولون أكثر بكثير من أنها مربكة للغاية الآن: أريد استعادة سلطتي السهلة التي لا جدال فيها لأخبر الناس العاديين ما هو القِيم وكيف يجب عمله (٢).

إن استخدام الناس العاديين للموارد الرمزية المتاحة لهم في ظل الظروف الحالية للنشاط الهادف، هو أمر واضح ومتطور على نحو متواصل بعد ذلك عن طريق التعديلية الجديدة [الشعبوية الثقافية غير المتفقة مع قواعد النقد النزيه]. وعلى هذا النحو، فإن المشاريع التحريرية لتحرير الناس من شركهم المزعوم، سواء كانوا يعرفون أنهم واقعون في شرك أم لا، هي موضع شك من خلال هذه الرؤية الأساسية. وإن الاستغلال الاقتصادي، والعنصرية، والاضطهاد الجنسي، على سبيل المثال لا الحصر، كلها حالات موجودة، ولكن المستغلين، والمقصيين، والمضطهدين يتدبرون أمورهم، وإضافة إلى ذلك، إذا كان من المقرر تصديق كتاب من أمثال جون فيسك وبول ويليس، فإنهم يتدبرون أمورهم بنجاح حقاً وعلى نحو جيد للغاية،

يصنعون معنى سلبياً للعالم ويحصلون على متعة مما يتلقونه. وعلى ما يبدو، ثمة الكثير من الأفعال في الشؤون السياسية الصغيرة للحياة اليومية لدرجة أن الوعود الطوباوية بمستقبل أفضل، التي كانت ذات يوم مغرية للغاية لنقاد الثقافة الشعبية، قد فقدت كل مصداقيتها (١٧١).

إن معظم هذا، ببساطة، غير صحيح. وحتى فيسك (مثاله الرئيس) لا يحتفي بالطوباوية المحققة؛ بل بالنضال النشط للرجال والنساء لجعل العالم المبني على الاستغلال والاضطهاد ذا معنى، وإفساح مجال فيه. ويبدو أن ماك غويغان يقول إن المتعة (وماهيتها والاحتفاء بها) بمعنى من المعاني الأساسية مضادة للثورة. وإن واجب الرجال والنساء العاديين وقدرهم التاريخي هو المعاناة والبقاء في سكون، إلى أن يكشف اليساريون الأخلاقيون عما ينبغي الاستمتاع به في الصباح المجيد لليوم الطويل بعد الثورة. وقد كشفت النسويات، غير الراغبات في الانتظار والتفكير في الدور الحاسم للإنتاج، عن الخواء البلاغي لهذا النوع من التفكير منذ فترة طويلة. والأمر ببساطة ليس قضية الادعاء بأن الجماهير التي تنتج معنى هي في بعض المعاني العميقة إنكار للحاجة إلى التغيير السياسي، إذ يمكننا أن نحتمي بالمقاومة الرمزية من دون التخلي عن التزامنا بالسياسات المتجذرة. هذا في الواقع هو جوهر نقطة أنغ (انظر الفصل الثامن).

وبما أن ماك غويغان يشير إلى جون فيسك وبول ويليس بأنهما ربما أكبر "مذنبين" من بين الشعبويين الثقافيين غير المتفقيين مع قواعد النقد النزيه، فسوف أوجز بعض السمات الرئيسة لعملهما لشرح ما هو محل الخلاف فيما

هو حتى الآن نقاش من جانب واحد. ولتسهيل ذلك، سأقدم مفهومين جديدين يعود أصلهما إلى عملي بيير بورديو: "الحقل الثقافي" و"الحقل الاقتصادي".

الحقل الثقافي

يُنظر عموماً إلى جون فيسك بأنه صورة مصغرة عن الانحراف غير المتفق مع قواعد النقد النزيه إلى الشعبوية الثقافية. ووفق ماك غويغان، فإن موقف فيسك هو... مؤثر على التدهور الحاد في الدراسات الثقافية البريطانية" (٨٥). ويقال إن فيسك يضحى باستمرار بالمحددات الاقتصادية والتقنية لإفساح المجال أمام التفسير - وهي نسخة من الاجتهاد التأويلي البحت من الدراسات الثقافية. على سبيل المثال، يُتهم فيسك باختزال دراسة التلفاز "إلى نوع من المثالية الذاتية" (٧٢)، تكون فيها القراءة الشعبية ملك أو ملكة، دائماً "تقدمية" - لا تكثر بمسائل التمييز الجنسي أو العنصرية، ودائماً لا أساس لها في العلاقات الاقتصادية والسياسية. وباختصار، يُتهم فيسك بالاحتفاء المفرط بالثقافة الشعبية وغير المتفق مع قواعد النقد النزيه؛ إنه المثال الكلاسيكي لما حدث للدراسات الثقافية بعد الانهيار المفترض لنظرية الهيمنة وما تلاه من ظهور لما يشير إليه ماك غويغان باسم "التعديلية الجديدة"، إذ تختزل الدراسات الثقافية إلى نماذج تأويلية منافسة من نماذج الاستهلاك. ويقال إن التعديلية الجديدة، بموضوعاتها المفترضة المتعلقة بالمتعة، والتمكين، والمقاومة، والتمييز الشعبي تمثل مرحلة "تراجع عن مواقف أكثر حدية" (٧٥). إن ذلك، من

الناحية السياسية، هو في أفضل الأحوال صدى غير متفق مع قواعد النقد
النزيه للمطالبات الليبرالية بشأن "سيادة المستهلك"، وفي أسوأ الأحوال
يكون متواطئاً مع أيديولوجية "السوق الحرة" السائدة على نحو غير متفق
مع قواعد النقد النزيه.

لا يقبل فيسك بـ "التعديلية الجديدة" على أنها وصف دقيق لموقفه من
الثقافة الشعبية. وهو يرفض أيضاً على نحو جازم افتراضين متضمنين في
الهجوم على أعماله. أولاً، هو يرفض كلياً الرأي القائل إن "صناعات الثقافة
الرأسمالية تُنتج مجموعة من المنتجات متنوعة ظاهرياً فقط، ويكون تنوعها في
نهاية المطاف وهماً لأنها جميعاً تعزز نفس الأيديولوجيا الرأسمالية" (فيسك،
١٩٨٧: ٣٠٩). ثانياً، هو يرفض بالتأكيد أي حجة تعتمد في جوهرها على
الادعاء "بأن الناس سدّج ثقافياً" ... جماهير سلبية يائسة وغير قادرة على
التمييز، وهكذا تكون واقعة اقتصادياً وثقافياً وسياسياً تحت رحمة أباطرة
الصناعة" (المرجع نفسه). وفي مقابل هذه الافتراضات، يؤكد فيسك أن
السلع التي تُصنع منها الثقافة الشعبية تتداولها الأيدي في اقتصادين
متزامنين: المالي والثقافي.

لا يمكن لأعمال الاقتصاد المالي أن تفسر على نحو كافٍ جميع العوامل
الثقافية، لكن لا يزال ينبغي أخذها في الحسبان في أي تحقيق. ... ولكن
لا يمكن وصف السلعة الثقافية على نحو كافٍ من الناحية المالية فقط:
فالتداول المهم لشعبيتها يحدث في الاقتصاد الموازي - الثقافي (٣١١).

بينما يكون الاقتصاد المالي معني في المقام الأول بقيمة التبادل، فإن الثقافي يركز في المقام الأول على استخدام "المعاني، والمتع، والهويات الاجتماعية" (المرجع نفسه). ويوجد بالطبع تفاعل حواري بين هذه الاقتصادات المنفصلة، ولكن ذات الصلة. يقدم فيسك مثلاً هو البرنامج التلفزيوني الأمريكي هيل ستريت بلوز. إذ أنتجت شركة إم تي إم البرنامج وباعته إلى شبكة إل إن بي سي. ثم "باعته" إل إن بي سي الجمهور المحتمل إلى شركة مرسيدس بنز؛ الجهة الراعية للبرنامج. وقد حصل كل هذا في الاقتصاد المالي. أما في الاقتصاد الثقافي، فيتغير المسلسل التلفزيوني من سلعة (ليجري بيعها إلى إل إن بي سي) إلى موقع لإنتاج المعاني والمتع لجمهور. وبالطريقة نفسها، يتغير الجمهور من سلعة محتملة (ليجري بيعها إلى شركة مرسيدس بنز) إلى منتج (للمعاني والمتع). ويرى فيسك أن "قوة الجمهور كمنتج في الاقتصاد الثقافي كبيرة" (٣١٣). وهو يؤكد أن قوة الجمهور:

مستمدة من حقيقة أن المعاني لا يجري تداولها في الاقتصاد الثقافي بالطريقة نفسها التي يجري بها تداول الثروة في الاقتصاد المالي. فمن الصعوبة بمكان امتلاك المعاني؛ وبالتالي استبعاد الآخرين من امتلاكها، ومن الصعب أيضاً التحكم بها لأن إنتاج المعنى والمتعة ليس ممثلاً لإنتاج السلعة الثقافية، أو السلع الأخرى، ودور المستهلك في الاقتصاد الثقافي لا يكون كالغرض النهائي من صفقة تجارية في الاقتصاد الخطي. إذ يجري تداول المعاني والمتع داخل الاقتصاد الثقافي من دون أي تمييز حقيقي بين المنتجين والمستهلكين (المرجع نفسه).

وتنبع قوة المستهلك من فشل المنتجين في التنبؤ بما سيجري بيعه. "من بين كل ثلاثة عشر تسجيلاً يفشل اثنا عشر منها في تحقيق ربح؛ فالمسلسلات التلفازية تُلقى بالعشرات، والأفلام الباهظة التكلفة سرعان ما تغرق في الخسارة (فيلم ريز ذا تيتانيك هو مثال يثير السخرية، فقد أغرق تقريباً إمبراطورية ليو غريد)" (المرجع نفسه). وفي محاولة للتعويض عن الإخفاقات، تنتج الصناعات الثقافية "مخزوناً" من السلع على أمل جذب الجمهور؛ ففي حين تسعى الصناعات الثقافية إلى دمج الجماهير كمستهلكين للسلع، غالباً ما يقوم الجمهور باستخراج النص لأغراضه الخاصة. ويستشهد فيسك بالطريقة التي استخدم بها مشاهدو أستراليا الأصليون رامبو كشخصية مقاومة ذات صلة بنضالهم السياسي والثقافي مثلاً على ذلك. ويستشهد أيضاً بمثال اليهود الروس الذين يشاهدون مسلسل دالاس في إسرائيل، ويقرؤونه كما لو كان "نقداً ذاتياً للرأسمالية" (٣٢٠)(٣).

يرى فيسك أن مقاومة من لا يملكون القوة للأقوياء في المجتمعات الغربية تتخذ وجهين، سيميائي واجتماعي. يتعلق الأول بالمعاني، والمتع، والهويات الاجتماعية؛ والثاني مكرس لتحويلات النظام الاجتماعي الاقتصادي. ويقول إن "الوجهين مترابطان على نحو وثيق، مع أنهما مستقلان نسبياً" (٣١٦). وتعمل الثقافة الشعبية في معظم الأحيان، "ولكن ليس على نحو حصري"، في مجال القوة السيميائية. وهي مشاركة في "الصراع بين التجانس والاختلاف، أو بين الاتفاق والنزاع" (المرجع نفسه). وتُعدّ الثقافة الشعبية، في هذا المعنى، بمثابة ساحة معركة سيميائية

ينخرط فيها الجمهور باستمرار في " حرب عصابات سيميائية " (٣١٦) في نزاع يُحسم بالقتال بين قوى الدمج وقوى المقاومة؛ بين مجموعة مفروضة من المعاني والمتع والهويات الاجتماعية، وبين المعاني والمتع والهويات الاجتماعية المنتجة في أعمال مقاومة سيميائية، إذ " دائماً ما تُقابل قوى التجانس المسيطرة بمقاومات عدم التجانس " (فيسك، ١٩٨٩ أ: ٨). في سيناريو فيسك للحرب السيميائية، ينحاز كل اقتصاد من الاقتصادين إلى جانب مختلف من جانبي الصراع المتقابلة: يكون الاقتصاد المالي أكثر دعماً لقوى الدمج والمجانسة؛ ويكون الاقتصاد الثقافي أكثر مجاملة لقوى المقاومة والاختلاف. ويرى فيسك أن للمقاومة السيميائية تأثيراً في تقويض محاولة الرأسمالية التجانس الأيديولوجي: فالمعاني التابعة تتحدى المعاني المسيطرة؛ وتالياً، يجري تحدي القيادة الفكرية والأخلاقية للطبقة المسيطرة. يحدد فيسك موقفه من دون دفاع عنه، وبوضوح كامل:

إنه... يرى الثقافة الشعبية كما لو كانت موقعا للنضال، ولكن، مع تقبله لقوة قوى الهيمنة، فإنه يركز إلى حد ما على التكتيكات الشعبية التي يجري من خلالها التعامل مع هذه القوى، أو تجنبها، أو مقاومتها. وبدلاً من تتبع عمليات الاندماج على نحو حصري، فإنه يتقصى إلى حد ما الحيوية الشعبية والإبداع اللذين يجعلان من الاندماج ضرورة ثابتة. فبدلاً من التركيز على الممارسات الماكرة للأيديولوجيا السائدة، الممارسات الموجودة في كل مكان وفي جميع الأوقات، فإنه يحاول فهم المقاومات والمراوغات اليومية التي تجعل هذه الأيديولوجيا تعمل بجد وإصرار للحفاظ على نفسها

وقيمها. وهذه المقاربة في الواقع غالباً ما ترى الثقافة الشعبية كثقافة تقديمية محتملة، ومع ذلك لا تراها ثقافة جذرية؛ وإن هذه المقاربة متفائلة في الأساس، لأنها تجد في حماسة الناس وحيويتهم دليلاً على كل من إمكانية التغيير الاجتماعي والحافز له (٢٠-١).

ويحدد فيسك أيضاً موقع الثقافة الشعبية فيما يدعوه بيير بورديو (١٩٨٤) بـ "الحقل الثقافي" (١١٣-٢٠)، والذي يحدث فيه صراع ثقافي بين الثقافة المسيطرة أو الثقافة الرسمية وبين الثقافة الشعبية المستخرجة من المحددات الاقتصادية والتقانية التي تحددها على نحو مفرط في نهاية المطاف. إن الخلق التاريخي لفضاء فريد - الحقل الثقافي - يمكن أن تتطور فيه الثقافة بحرف C كبير فوق الاجتماعي وما وراءه، يهدف وفق بورديو إلى، أو على الأقل ينجم عنه، تعزيز القوة الطبقية كاختلاف ثقافي وجمالي، وإضفاء الشرعية عليها؛ ذلك أن العلاقات الطبقية في الحقل الثقافي مبنية حول قسمين: من ناحية، بين الطبقات المسيطرة والطبقات الخاضعة؛ ومن الناحية الأخرى، داخل الطبقات المسيطرة بين أصحاب رأس المال الاقتصادي المرتفع كمقابل لرأس المال الثقافي المرتفع، وبين أصحاب رأس المال الثقافي المرتفع كمقابل لرأس المال الاقتصادي المرتفع؛ وأولئك الذين تتبع قوتهم على نحو رئيس من القوة الثقافية وليس من القوة الاقتصادية هم منخرطون في صراع متواصل داخل الحقل الثقافي "لرفع القيمة الاجتماعية للكفاءات المحددة المعنية، وذلك، جزئياً، عن طريق المحاولة المستمرة لرفع ندرة تلك الكفاءات. ولهذا السبب... سوف يقاومون دائماً عندما تتحرك جماعة نحو الديمقراطية الثقافية" (٢٢٠)(٤).

كما لاحظنا في الفصل الأول (انظر أيضاً الفصل العاشر)، من وجهة نظر بورديو (١٩٨٤)، إن فئة "الذوق" تعمل كعلامة لـ "الطبقة" (باستخدام الكلمة بمعنى مزدوج، لتعني فئة اجتماعية اقتصادية والإشارة إلى مستوى معين من الجودة على حد سواء). ويوجد في قمة هرمية الذوق اختراع تاريخي هو النظرة الجمالية "النقية" التي تشدد على الشكل أكثر من تشديدها على الوظيفة. وتعكس "الجمالية الشعبية" هذا التشديد، جاعلة الشكل تابعا للوظيفة. وعلى هذا النحو، فإن الثقافة الشعبية تتعلق بالأداء، والثقافة العالية تتعلق بالتأمل وإنعام النظر؛ تدور الثقافة العالية حول التمثيل، وتدور الثقافة الشعبية حول ما يجري تمثيله. وكما يشرح بورديو، "يمكن القول إن المثقفين يؤمنون بالتمثيل - الأدب، والمسرح، والرسم - أكثر من إيمانهم بالأشياء الممثلة، في حين يتوقع الناس، على نحو رئيس، التمثيل والتقاليد التي تحكمه للسماح لهم بالإيمان "بسذاجة" في الأشياء الممثلة" (٥).

إن "المسافة" الجمالية هي في الواقع إنكار للوظيفة: فهي تصر على "كيف" وليس على "ماذا". والأمر مماثل للفرق بين الحكم على وجبة طعام بأنها جيدة لأنها كانت مشبعة وذات سعر اقتصادي، والحكم على وجبة طعام بأنها جيدة على أساس كيفية تقديمها، ومكان تقديمها. تنشأ النظرة المثقفة أو الجمالية "الخالصة" مع نشوء الحقل الثقافي، وتصبح ممأسسة في متحف الفن. بمجرد دخول الفن في المتحف يفقد جميع الوظائف السابقة (باستثناء كونه فناً) ويصبح شكلاً نقياً: و"على الرغم من خضوعها في

الأصل لوظائف مختلفة تماماً أو حتى غير متوافقة (الصليب والفتش، العذراء المنتحبة والحياة الساكنة)، تتطلب هذه الأعمال الموضوعة جنباً إلى جنب على نحو مضمّر الانتباه إلى الشكل بدلاً من الوظيفة، وإلى التقنية بدلاً من الموضوع " (٣٠). فالإعلان عن حساء معروض في معرض فني على سبيل المثال يصبح مثلاً على الجمالية، في حين أن الإعلان نفسه إذا كان في مجلة هو مثال على التجارة. يؤدي أثر التمييز إلى إنتاج "نوع من الترويج الأنطولوجي مشابه للتحويل من مادة إلى أخرى" (٦).

وكما يقول بورديو، "ليس من السهل وصف النظرة 'النقية' من دون وصف النظرة الساذجة التي تحدد نفسها في مقابلها" (٣٢). فالنظرة الساذجة هي بالطبع نظرة الجمالية الشعبية:

تأكيد الاستمرارية بين الفن والحياة، ما يعني ضمناً تبعية الشكل للوظيفة ... وكذلك رفض الرفض الذي يمثل نقطة الانطلاق للجمالية العالية، أي الفصل الواضح المعالم للتصرفات العادية عن التصرف الجمالي خاصة (المرجع نفسه).

من نافل القول إن العلاقات بين النظرة النقية والنظرة الشعبية / الساذجة ليست علاقات بين أطراف متكافئة، بل هي علاقة بين مسيطر ومسيطر عليه. وإضافة إلى ذلك، يرى بورديو بأن الجماليتين توضحان علاقات القوة. فمن دون رأس المال الثقافي المطلوب لفك "شيفرة" الفن، نكون غير محصنين من الناحية الاجتماعية أمام تعالي أولئك الذين لديهم رأس

المال الثقافي المطلوب. ويجري تقديم ما هو ثقافي (أي مكتسب) على أنه طبيعي (أي فطري)، ويستخدم بدوره لتبرير الشكل الذي تكون عليه العلاقات الاجتماعية. وبهذه الطريقة، "يهيأ الاستهلاك الفني والثقافي... لتحقيق وظيفة اجتماعية تتمثل بإضفاء الشرعية على الفوارق الاجتماعية" (٧). يطلق بورديو على مفعول هذه الفوارق اسم "أيدولوجية الذوق الطبيعي" (٦٨). ووفق الأيدولوجية، لا يمكن إلا لأقلية يُفترض أنها ذات موهبة على نحو غريزي مسلحة ضد نمطية الجماهير أن تبلغ "القدر" الحقيقي. يوضح أورتيجا واي غاسيت هذه النقطة بدقة: "إن الفن يساعد 'الأفضل' على معرفة بعضهم بعضاً وتمييزهم بين رمادية العامة وتعلم رسالتهم، التي مفادها أن يكون عددهم قليلاً، وأن عليهم أن يجاربوا ضد العامة" (٣١). تحاكي العلاقات الجمالية إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية للقوة، وتساعد على حد سواء. وكما يلاحظ بورديو:

يمكن أن يكون التعصب الجمالي عنيفاً للغاية... وإن أكثر شيء لا يطاق من وجهة نظر أولئك الذين يعدون أنفسهم أصحاب الثقافة الشرعية هو إعادة التوحيد المدنّس للأذواق؛ فالذوق الذي يُملي يجب أن يكون منفصلاً. وهذا يعني أن الأعيب الفنانين ومتذوقي الجمال وصراعاتهم من أجل احتكار الشرعية الفنية أقل براءة مما تبدو عليه. ففي كل جانب من جوانب الصراع على الفن هناك أيضاً فرض فن للحياة؛ أي تحويل أسلوب حياة اعتباطي إلى الأسلوب الشرعي للحياة الذي يُلقي كل أسلوب حياة آخر في الاعتباطية (٥٧).

وعلى غرار الإستراتيجيات الأيديولوجية الأخرى، ف "إن أيديولوجية الذوق الطبيعي تدين بفعاليتها وبأنها مقبولة ظاهرياً إلى حقيقة أنها تُطَبِّع الاختلافات الحقيقية، محولة الاختلافات في طريقة اكتساب الثقافة إلى اختلافات في الطبيعة" (٦٨).

يقول بول ويليس (١٩٩٠)، في حجة تعتمد بشكل كبير على عمل بورديو: إن التقدير الجمالي للفن قد خضع لـ "مغالاة في المأسسة الداخلية" (٢) - افتراق الفن عن الحياة، والتوكيد على الشكل أكثر منه على الوظيفة - في محاولة إضافية لإبعاد نفسه (الفن) وأولئك الذين "يقدرونه" عن "الجمهير غير المثقفة". وإن جزءاً من هذه العملية هو إنكار العلاقة الضرورية بين الجماليات و"التعليم" بمعناه الأوسع ليشمل التعليم الرسمي وغير الرسمي على حد سواء، وهو كذلك إنتاج وتوليد "المعرفة" الضرورية التي يقوم عليها التقدير الجمالي. وفي إنكار مثل هذه العلاقة، يجري تقديم التقدير الجمالي وكأنه شيء فطري وليس شيئاً مكتسباً. وبدلاً من النظر إلى هذا بأنه مسألة عدم الوصول إلى المعرفة - لم يجر فيها "تعليمهم" الشيفرة اللازمة "لتقدير" الصفات الرسمية للثقافة العالية - يجري تشجيع غالبية السكان على رؤية أنفسهم جاهلين، ومتلبدي الشعور، ولا يمتلكون الأحاسيس الرقيقة لأولئك الذين "يقدرّون" حقاً. ومن المؤكد بالطبع أنهم ليسوا "الموهوبين" أو "ذوي المواهب"، وليسوا الأقلية النخبوية التي تعتقد نفسها قادرة على أداء أو خلق "الفن" (٣). ويُنتج هذا الأمر حالة يرى فيها الأشخاص الذين يصنعون الثقافة في حياتهم اليومية أنهم غير مثقفين. وفي

مقابل إستراتيجيات "المغلاة في المؤسسة الداخلية" للثقافة، يجادل ويليس في قضية ما يدعوه بـ "الجماليات الراسخة": العملية التي يجعل الناس العاديون من خلالها للعالم معنى ثقافياً، و"الطرائق التي يجري بها جعل العالم الطبيعي والاجتماعي السائد إنسانياً بالنسبة لهم، ويستطيعون التحكم به، مهما كانت درجة التحكم صغيرة (حتى لو كانت في نهاية المطاف رمزية)" (٢٢).

[الجماليات الراسخة] هي العنصر الإبداعي في عملية تُعزى فيها المعاني إلى رموز وممارسات، وحيث يجري اختيار الرموز والممارسات وإعادة اختيارهما وإبرازهما وإعادة تركيبهما ليردداً صدى معانٍ مناسبة ومحددة إضافية؛ فهذه الديناميات عاطفية فضلاً عن كونها معرفية. ويوجد من الجماليات بقدر ما لديها من أسس للعمل فيها. إن الجماليات الراسخة هي خميرة الثقافة المشتركة (٢١).

لا تعد القيمة الجمالية الراسخة ليست جوهرية في النص أو الممارسة، فهي صفة عالمية لشكلها الخاص؛ فهي دائماً ما تُنقش في فعل الاستهلاك الحسي / العاطفي / المعرفي (٢٤) (كيفية تخصيص السلعة لغرض معين و"استخدامها" وجعلها ذات معنى). وهذه حجة ضد أولئك الذين يجدون الإبداع فقط في فعل الإنتاج، كون الاستهلاك هو مجرد إدراك النية الجمالية أو سوء إدراكها. ويصر ويليس، في مقابل ادعاءات كهذه، على أن الاستهلاك هو عمل رمزي من أعمال الإبداع. و"نقطته الأساسية... هي أن الرسائل' الـ 'مُرسله' والـ 'مُستلمة' في هذه الأيام ليست كثيرة بكثرة

الرسائل التي يجري تكوينها في الاستقبال... إذ يُستبدل التواصل عن طريق الرسالة المرسلة بالتواصل عن طريق الرسالة المكوّنة" (١٣٥)؛ فالتواصل الثقافي في طريقه للتوقف عن كونه عملية استماع لأصوات الآخرين. والجماليات الراسخة هي الإصرار على أن السلع تُستهلك (وتحوّل إلى ثقافة) على أساس الاستخدام، وليس على أساس الصفات المفترضة المتأصلة وغير التاريخية (النصانية أو التأليفية). وفي الجماليات الراسخة، لا يمكن تحديد المعاني أو المتع قبل ممارسات "الإنتاج قيد الاستخدام". ويعني هذا بالطبع أنه يمكن جعل سلعة أو ممارسة سلعية يُعتقد أنها مبتذلة وغير مثيرة للاهتمام (على أساس التحليل النصي أو تحليل نمط إنتاجها) أن تحمل أو تفعل، في الـ "إنتاج قيد الاستخدام" الخاص بها، جميع أنواع الأشياء المثيرة للاهتمام في ظل الظروف المعيشية لسياق معين من الاستهلاك. وعلى هذا النحو، تعد حجة ويليس توبيخاً لكل من النصانية، التي تصدر أحكاماً على أساس الصفات الرسمية، والاقتصاد السياسي لمقاربة الثقافة، الذي يصدر أحكاماً على أساس علاقات الإنتاج. ويؤكد ويليس أن "العمل الرمزي" للاستهلاك ليس مجرد تكرار لعلاقات الإنتاج على الإطلاق، كما أنه ليس تأكيداً مباشراً لليقينيات السيميائية لقاعة المحاضرات.

يجلب الناس الهويات الحية إلى التجارة واستهلاك السلع الثقافية، إضافة إلى أنه يجري تشكيلها هناك. إنهم يجلبون الخبرات، والمشاعر، والموقع الاجتماعي، والعضويات الاجتماعية إلى مواجعتهم مع التجارة. ومن ثم يجلبون ضغطاً رمزياً إبداعياً ضرورياً، ليس لجعل السلع الثقافية ذات معنى

فقط، ولكن جزئياً من خلالها أيضاً لفهم التناقض والبنية كما يختبرونها في المدرسة، والكلية، والإنتاج، والحي، وكأعضاء في بعض الأنواع الاجتماعية، والأعراق، والطبقات، والأعمار. وقد تكون نتائج هذا العمل الرمزي الضروري مختلفة تماماً عن أي شيء جرى ترميزه في البداية إلى سلع ثقافية (٢١).

يدرس المنظر الثقافي الفرنسي ميشيل دي سيرتو (١٩٨٤، ٢٠٠٩) مصطلح "المستهلك" أيضاً، ليكشف عن الأنشطة التي تقع ضمن فعل الاستهلاك، أو ما يفضل تسميته بـ "الإنتاج الثانوي" (٢٠٠٩: ٥٤٧). فالاستهلاك، كما يقول، "مخادع، مشّت، لكنه يدسُّ نفسه في كل مكان بصمت وعلى نحو غير مرئي تقريباً، لأنه لا يُظهر نفسه من خلال منتجاته الخاصة؛ بل من خلال طرائقه في استخدام المنتجات التي يفرضها نظام اقتصادي مسيطر" (٥٤٦). ويعدّ الحقل الثقافي، من وجهة نظر دي سيرتو، موقعاً لصراع متواصل (صامت وعلى نحو غير مرئي تقريباً) بين "إستراتيجية" الفرض الثقافي (الإنتاج) و"تكتيكات" الاستخدام الثقافي (الاستهلاك أو "الإنتاج الثانوي"). ويجب أن يتبه الناقد الثقافي إلى "الاختلاف أو التشابه بين ... الإنتاج ... و... الإنتاج الثانوي المخفي في عملية ... الاستخدام (٥٤٧). (٥) وهو يصف الاستهلاك القائم للنصوص فعلاً كـ "انتهاك حرمة أرض شخص آخر" بقوله: "القراء رحّالة؛ إنهم يتقلون عبر أراضٍ تخص آخرين، مثلهم مثل بدوٍ رُحّل يتتهكون حرمة أرض الغير في طريقهم عبر الحقول التي لم يكتبوها" (١٩٨٤: ١٧٤).

وفكرة أن القراءة بمثابة انتهاك حرمة أرض شخص آخر، تُعدّ بوضوح رفضاً لأي موقف نظري يفترض أن "رسالة" النص هي أمر مفروض على القارئ. وهو يرى أن مقاربات كهذه تستند إلى سوء فهم أساسي لعمليات الاستهلاك. إنه "سوء فهم يفترض أن "الاستيعاب" يعني بالضرورة "أن يصبح المرء مشابهاً" لما يستوعبه، وليس "جعل شيء ما مشابهاً" لما هو عليه، ما يجعله ملكاً له، يخصصه لغرض معين أو يعيد تخصيصه" (١٦٦).

إن أفعال انتهاك الحرمة النصية تكون دائماً في نزاع محتمل مع "الاقتصاد الكتابي" (١٣١-٧٦) لمنتجي النصوص والأصوات المؤسسية كالنقاد المحترفين والأكاديميين، إلخ) الذين من خلال الإصرار على سلطة المعنى التأليفي و/أو النصي يعملون على تقييد إنتاج وتداول المعاني "غير المصرح بها" وحصرهما. وعلى هذا النحو، يُمثل مفهوم دي سيرتو الشخصي عن "انتهاك حرمة أرض شخص آخر" تحدياً للنماذج التقليدية للقراءة، التي يكون فيها الغرض من القراءة هو التلقي السلبي للفحوى التأليفي و/أو النصي: أي، نماذج القراءة التي تُختزل فيها القراءة إلى مسألة كونها "صحيحة" أو "خاطئة". وهو يبدي ملاحظة مثيرة للاهتمام حول الطريقة التي يمكن بها للفكرة العامة للنص الحاوي على معنى خفي أن تساعد على استدامة بعض علاقات القوة في مسائل علم أصول التدريس:

تحكم هذه الرواية على المستهلكين بالخضوع لأنهم سيكونون دائماً مذنبين بخيانة التزام أخلاقي، أو بالجهل عندما يواجهون بـ "الثروة"

الصامته للخزينة ... ومن الواضح أن خيال "الخزينة" الذي هي نوع من أنواع الصناديق القوية المليء بالمعنى والمتواري في العمل، لا يعتمد على إنتاجية القارئ؛ بل على المؤسسة الاجتماعية التي تغالي في تحديد علاقته بالنص. إن القراءة وكأنها تطبع كلمات إضافية من خلال علاقة القوى (بين المعلمين والتلاميذ ...) التي تصبح أدواتها (١٧١).

وهذا بدوره قد يُنتج أسلوباً تدريسياً "يصد المعلمون فيه الطلاب بازدياد أو يستدرجونهم بذكاء إلى المعنى 'المقبول'" (١٧٢). (٦) وغالباً ما يشي بذلك بما يمكن أن نسميه "الحتمية النصية" (٧) وهي وجهة نظر مفادها أن قيمة شيء ما تكون متضمنة في الشيء نفسه. ويمكن لهذا الموقف أن يؤدي إلى طريقة عمل يُحكّم فيها سلفاً على نصوص وممارسات معينة بأن تكون تحت وطأة المخاوف المشروعة للنظرة الأكاديمية. وفي مقابل طريقة التفكير هذه، أود أن أؤكد أن ما يهم حقاً ليس موضوع الدراسة؛ بل كيف يُدرس الموضوع.

يمكن القول إن العديد من مجالات الحياة اليومية يوضح رواية دي سيرتو عن ممارسة الاستهلاك، ولكن ربما لا شيء يفعل ذلك أكثر مما تفعله ممارسات استهلاك ثقافات المعجبين. وربما كان المعجبون، إلى جانب الثقافات الفرعية للشباب، هم الجزء الأكثر وضوحاً من جمهور النصوص والممارسات الشائعة. وفي السنين الأخيرة، أصبح عالم الإعجاب تحت العين النقدية للدراسات الثقافية على نحو متزايد. لقد جرى التعامل، تقليدياً، مع

المعجبين بإحدى طريقتين؛ ساخرة أو مَرَضِيَّة. ووفق جولي جنسون (١٩٩٢): "إن أدبيات عالم الإعجاب تطاردها صور الانحراف. إذ يوصم المعجب باستمرار (بالإشارة إلى أصول المصطلح) بأنه شخص متعصب محتمل. ويعني هذا أنه يُنظر إلى التعبير عن الإعجاب بأنه سلوك مفرط، يقارب الخبل" (٩). وتشير جنسون إلى نوعين أنموذجيين من أمراض المعجبين: "الفرد المهووس" (يكون عادة من الذكور) و"الحشد الهستيرى" (يكون عادة من الإناث). وهي تؤكد أن كلا الشكلين ناجم عن قراءة معينة و"نقد غير معترف به للحدثة"، إذ يُنظر إلى المعجبين "كعَرَض نفسي للخلل اجتماعي مسلّم به" (المرجع نفسه). ويجري تقديم المعجبين كما لو كانوا أحد "الآخرين" الخطيرين في الحياة الحديثة. "نحن" سليمو العقل وجدديرون بالاحترام؛ و"هم" إما مهووسون أو هستيريون.

إن هذا أيضاً خطاب آخر عن الناس الآخرين، فالتعبير عن الإعجاب هو ما يفعله "الناس الآخرون". ويمكن رؤية ذلك بوضوح في الطريقة التي يُخصص فيها التعبير عن الإعجاب للأنشطة الثقافية للجماهير الشعبية، في حين يقال: إن الجماعات المسيطرة لديها تفضيلات وأذواق واهتمامات ثقافية. وإضافة إلى ذلك، كما تشير جنسون، إن هذا خطاب يسعى إلى تأمين الفوارق بين الثقافات الطبقية وتنظيمها. وهذا على ما يبدو مؤكد من خلال موضوع (موضوعات) الإعجاب الذي يفصل أذواق الجماعات المسيطرة عن أذواق الجماهير الشعبية (٨)، ولكن على ما يبدو أنه معزز أيضاً بطرائق

التقدير التي يقال إن الجماهير الشعبية تُظهر بها سعادتها بفيض عاطفي، في حين أن جمهور الثقافة المسيطرة قادر دائماً على الحفاظ على تحكم ومسافة جمالية محترمة (٩).

وربما تكون رواية هنري جنكينز (١٩٩٢) "متهكو النصوص" إحدى أكثر الروايات إثارة للاهتمام عن ثقافة المعجبين من داخل الدراسات الثقافية. ففي تحقيق إثنوغرافي لمجتمع من المعجبين (معظمهم، ولكن ليس على وجه الحصر، نساء من الطبقة الوسطى من البيض)، يقارب جنكينز عالم الإعجاب بأنه "كل من ... الأكاديمي (الذي لديه إمكانية الوصول إلى بعض نظريات الثقافة الشعبية وإلى بعض الهيئات الأدبية الناقدة والإثنوغرافية) والمعجب (الذي لديه إمكانية الوصول إلى المعرفة والتقاليد الخاصة بذلك المجتمع)" (٥).

تتصف قراءة المعجبين بكثافة التضمين الفكري والعاطفي؛ إذ "جرى رسم النص على نحو محكم، ليس إلى حد إمكانية أن يمتلك المعجب، ولكن بالأحرى حتى يمكن للمعجب امتلاكه بشكل كامل. ويمكن للمعجبين استهلاك الرواية بالكامل وجعلها مورداً فاعلاً، من خلال دمج محتوى الوسائط مرة أخرى في حياتهم اليومية فقط، ومن خلال التفاعل الوثيق مع معانيها وموادها فقط" (٦٢). وفي مجادلته ضد الحتمية النصية (إن النص يحدد كيف ستتم قراءته، وهذه الطريقة يضع القارئ في خطاب أيديولوجي خاص)، يصر على أن "القارئ لا ينجذب إلى عالم الرواية المشكّل سلفاً؛ بل

إلى العالم الذي ابتدعته الرواية من مواد نصية. وهنا، تكون قيم القارئ المرسخة سلفاً مهمة على الأقل بقدر أهمية تلك القيم التي يفضلها النظام السردي " (٦٣).

لا يقرأ المعجبون النصوص فحسب، بل يعيدون قراءتها باستمرار. وهذا يغير طبيعة العلاقة بين النص والقارئ على نحو عميق. إذ تؤدي إعادة القراءة إلى تقويض عمليات، ما يدعوها بارت (١٩٧٥) بـ، "الرمز التأويلي" (الطريقة التي يطرح بها النص مسائل لتوليد الرغبة في مواصلة القراءة). وهكذا، فإن إعادة القراءة بهذه الطريقة تحول انتباه القارئ من "ما الذي سيحدث" إلى "كيفية حدوث الأشياء"، إلى مسائل عن علاقات الشخصية، والموضوعات السردية، وإنتاج المعارف الاجتماعية والخطابات.

بما أن معظم عمليات القراءة هي ممارسة فردية، تجري في خصوصية، يستهلك المعجبون النصوص كجزء من المجتمع. تدور ثقافة المعجبين حول العرض العام وتداول إنتاج المعاني وممارسات القراءة. ويصنع المعجبون معاني للتواصل مع المعجبين الآخرين. ويعد العرض العام لهذه المعاني وتداولها أمراً بالغ الأهمية لإعادة إنتاج ثقافة المعجبين. وكما يوضح جنكينز: "يعد عالم الإعجاب المنظم، ربما أولاً وقبل كل شيء، مؤسسة للنظرية والنقد، وفضاء شبه منظم يجري فيه اقتراح تفسيرات وتقييمات متنافسة للنصوص المشتركة ومناقشتها والتفاوض عليها، ومكاناً يتكهن فيه القراء بطبيعة وسائل الإعلام الجماهيري وعلاقتهم الخاصة بها" (٨٦).

إن ثقافات المعجبين ليست مجرد هيئات للقراء المتحمسين؛ بل هي أيضاً منتجون ثقافيون فاعلون. ويدون جنكينز عشر طرائق يعيد فيها المعجبون كتابة برامجهم التلفازية المفضلة (١٦٢-٧٧):

١. "إعادة تكوين السياق" - إنتاج المقاطع الأدبية الوصفية القصيرة، والقصص والروايات القصيرة، التي تسعى إلى سد الثغرات في سرديات البث واقتراح تفسيرات إضافية لأفعال معينة.

٢. "توسيع الجدول الزمني للمسلسل" - إنتاج المقاطع الأدبية الوصفية القصيرة، والقصص القصيرة، والروايات التي توفر خلفية تاريخية للشخصيات، وما إلى ذلك، التي لم تُستكشف في سرديات البث أو في مقترحات التطورات المستقبلية ما بعد الفترة التي تغطيها سردية البث.

٣. "إعادة التركيز" - يحدث هذا عندما ينقل الكتاب المعجبون تركيز الانتباه من الشخصيات الرئيسية إلى شخصيات ثانوية. على سبيل المثال، تؤخذ شخصيات أنثوية أو سوداء من هوامش النص وتُعطى مركز الصدارة.

٤. "إعادة التنظيم الأخلاقي" - صيغة من صيغ إعادة التركيز التي يجري فيها عكس النظام الأخلاقي لسرد البث (يصبح الأشرار هم الأبطال). وفي بعض الصيغ، يبقى النظام الأخلاقي كما هو، ولكن القصة تُروى الآن من وجهة نظر الأشرار.

٥. "تحويل النوع الأدبي" - على سبيل المثال، يعاد تعيين شخصيات من قصص الخيال العلمي الإذاعي في عوالم الرومانسية أو الأفلام الغربية.

٦. "العبور" - تُقدّم شخصيات من برنامج تلفازي في برنامج آخر. على سبيل المثال، قد تظهر شخصيات من برنامج "الدكتور هو" في نفس السرد كشخصيات من برنامج "حرب النجوم".

٧. "خلع الشخصيات" - يعاد تعيين الشخصيات في حالات سردية جديدة بأسماء جديدة وهويات جديدة.

٨. "إضفاء الطابع الشخصي" - إدخال الكاتب في نسخة من البرنامج التلفازي المفضل لديه. على سبيل المثال، يمكنني كتابة قصة قصيرة يقوم فيها الدكتور بتجنيدني للسفر معه في تارديس في مهمة لاستكشاف ما سيحل بفريق مانشستر يونايتد في القرن الرابع والعشرين. ومع ذلك، كما يشير جنكينز، فإن الكثيرين في ثقافة المعجبين لا يشجعون هذا النوع الأدبي الفرعي من كتابات المعجبين.

٩. "التكثيف العاطفي" - إنتاج ما يسمى قصص الـ "ألم - راحة" التي تعاني فيها الشخصيات المفضلة من الأزمات العاطفية على سبيل المثال.

١٠. "إضفاء الطابع الجنسي" - كتابة قصص تستكشف الجانب المثير للشهوة للجنسية من حياة الشخصية. ولعل أشهر نوع أدبي فرعي من هذه الأنواع من كتابات المعجبين هو روايات "سلاش"، ويطلق عليها هذا الاسم لأنها تصور علاقات من نفس الجنس (كما في روايات كيرك / سبوك، وما إلى ذلك).

وإضافة إلى روايات المعجبين، ينشئ المعجبون مقاطع فيديو موسيقية يجري فيها تحرير صور من برامج مفضلة إلى تسلسلات جديدة لمسار صوتي من أغنية شعبية؛ إنهم يصنعون فن المعجبين؛ ومنتجون مجالات المعجبين؛ وينخرطون في "تأليف أغان الفيلك" (الكتابة والأداء في مؤتمرات الأغاني - أغاني الفيلك - حول البرامج أو الشخصيات أو ثقافة المعجبين نفسها)؛ وينظمون حملات لتشجيع شبكات التلفزة على إعادة البرامج المفضلة، أو إجراء تبديلات في البرامج الحالية.^(١٠) وكما يشير جنكينز، محاكياً دي سيرتو، إلى أن "المعجبين هم منتهكون للملكيات الغير اعتادوا أن يحتفظوا بها يأخذونه، وأن يستخدموا سلعهم المسروقة كأساس لبناء مجتمع ثقافي بديل" (٢٢٣).

ويلفت جنكينز الانتباه، في مناقشته لتأليف أغاني الفيلك، إلى معارضة شائعة داخل أغاني الفيلك بين عالم الإعجاب و"عالم الحياة العادية" (العالم الذي يعيش فيه غير المعجبين - "القراء الدنيويون" أو "الدنيويون"). إن الفرق بين العالمين ليس مجرد فرق في شدة الاستجابة؛ إذ يُحدّد المعجبون في معارضتهم لقيم ومعايير الحياة اليومية، كأشخاص يعيشون بترف أكثر، ويشعرون بشدة أكبر، ويلعبون بحرية أكبر، ويفكرون بعمق أكثر من "الدنيويين" (٢٦٨). وإضافة إلى ذلك، "يشكل عالم الإعجاب ... فضاء ... يحدده رفضه للقيم والممارسات الدنيوية، واحتفاؤه بالمشاعر المحتبسة في الأعماق والمتع المرغوبة بشغف، ويمثل وجوده نقداً للأنماط التقليدية من ثقافة المستهلك" (٢٨٣).

وإن ما يجده ممكناً على نحو خاص بشأن ثقافات المعجبين هو نضالهم لخلق "ثقافة أكثر تشاركية" من "القوى نفسها التي تحول العديد من الأمريكيين إلى متفرجين" (٢٨٤). فليست السلع هي التي تمكّن، بل ما يفعله المعجبون بها هو الذي يمكّن. وكما يوضح جنكينز:

أنا لا أدعي وجود أي شيء ممكّن على نحو خاص بشأن النصوص التي يجربها المعجبون. ومع ذلك، فإنني أدعي أن ثمة شيئاً ما ممكّن بشأن ما يفعله المعجبون بهذه النصوص في عملية استيعابهم لها في خصوصيات حياتهم. لا يحتفي عالم الإعجاب بنصوص استثنائية بل بقراءات استثنائية (على الرغم من أن ممارساتها التفسيرية تجعل من المستحيل الحفاظ على تمييز واضح أو دقيق بين الاثنين) (المرجع نفسه).

ووفق جنكينز، وبطريقة مذكرة بأنموذج الدراسات الثقافية الكلاسيكية لقراءة الثقافة الفرعية، فإن ثقافات المعجبين تكافح من أجل مقاومة المطالب الاعتيادية واليومية. وفي حين تُميز الثقافات الفرعية للشباب نفسها ضد الثقافات الأبوية والثقافة المسيطرة، فإن ثقافات المعجبين تُميز نفسها في معارضة السلبيات الثقافية اليومية المفترضة لـ "عالم الحياة العادية".

ينتقد غروسبرغ (١٩٩٢) الأنموذج "الثقافي الفرعي" لثقافات المعجبين، الذي يكوّن فيه "المعجبون جزءاً نخبياً من الجمهور الأوسع من المستهلكين السلبيين" (٥٢).

وهكذا، يكون المعجبون دائماً في صراع مستمر، ليس فقط مع هياكل السلطة المختلفة، بل أيضاً مع جمهور واسع من مستهلكي وسائل الإعلام. لكن مثل هذه النظرة النخبوية لعالم الإعجاب لا تفعل سوى القليل لإلقاء الضوء على العلاقات المعقدة القائمة بين أوجه الثقافة الشعبية وجمهورها. وفي حين أننا قد نتفق جميعاً على وجود فرق بين المعجب والمستهلك، فمن غير المحتمل أن نفهم الفرق إذا احتفينا بالفئة الأولى فقط ونبذنا الفئة الثانية (المرجع نفسه).

وعلى نحو مماثل، يميل تحليل الثقافة الفرعية دائماً إلى الاحتفاء بالاستثنائي في مقابل الاعتيادي - ثنائية ضدية بين "الأسلوب" المقاوم و"النمط" المعتاد. تمثل الثقافات الفرعية الشباب في حالة مقاومة، رافضين على نحو فعال الامتثال للأذواق التجارية السلبية لغالبية الشباب. وبمجرد أن تفسح المقاومة مجالاً للاندماج، يتوقف التحليل، في انتظار "الرفض الكبير" التالي. ويلفت غاري كلارك (١٩٩٠) الانتباه إلى مركزية لندن في جزء كبير من النظرية الثقافية الفرعية البريطانية، مع الإشارة إلى أن ظهور ثقافة فرعية معينة للشباب في المقاطعات هو علامة معبرة عن اندماجها. وليس من المستغرب إذن أن يكتشف كلارك أيضاً مستوى معيناً من النخبوية الثقافية ناظم لكثير من الدراسات الثقافية الكلاسيكية التي تعمل على الثقافات الفرعية للشباب.

أود أن أبين على نحو عام أن تركيز أدبيات الثقافات الفرعية على الانحراف الأسلوبي لعدد قليل يحتوي (ولو ضمناً) على معاملة مماثلة لبقية

الطبقة العاملة وكأنها اندمجت من دون إشكالية. فعلى سبيل المثال، يتجلى هذا في النفور الذي يُشعر به من الشباب الذين يُعدّون خارج النشاط الثقافي الفرعي - على الرغم من أن معظم شباب الطبقة العاملة "المستقيم" يستمتع بالموسيقا، والأساليب، والأنشطة نفسها كما يستمتع بالثقافات الفرعية - وفي ازدياد مثل هذه الممارسات كالغلام، والديسكو، وإحياء تد (تد ريفايفل)، التي تفتقر إلى "الأصالة". وفي الواقع، يبدو أن هناك احتقاراً كامناً لـ "الثقافة الجماهيرية" (التي تحفز الاهتمام بمن يجيدون عنها) ينبع من عمل الماركسية في مدرسة فرانكفورت، وضمن التقاليد الإنكليزية، نتيجة للخوف من الثقافة الجماهيرية المعرب عنها في كتاب استخدامات معرفة القراءة والكتابة (٩٠).

إذا كان استهلاك الثقافة الفرعية سيبقى مجالاً للقلق في الدراسات الثقافية، فإن كلارك يقترح أن التحليل المستقبلي "يجب أن يتخذ من الاختراق في أسلوب ما نقطة انطلاق له" (٩٢)، بدلاً من عدّ ذلك بمثابة اللحظة الحاسمة للاندماج. والأفضل من ذلك، ينبغي أن تركز الدراسات الثقافية على "أنشطة جميع الشباب لتحديد موضع الاستمراريات والانقطاعات في الثقافة والعلاقات الاجتماعية، واكتشاف المعنى الذي تحمله هذه الأنشطة للشباب أنفسهم" (٩٥).

الحقل الاقتصادي

يوجد الآن نوع أدبي كامل من المقالات وأوراق المؤتمرات، أعدها أشخاص أكاديميون من خارج الدراسات الثقافية وجميعهم تقريباً من الذكور العاملين في وسائل الإعلام والاتصالات، والتي هي مكرسة

بكليتها للنشر على نحو متواصل وتقديم الاقتراح القائل بأن الدراسات الثقافية، في حال أرادت أن تبقى ذات مصداقية سياسية، يجب، ومن دون إبطاء، أن تتبنى أساليب عمل الاقتصاد السياسي بالكامل. (١١) ويعود الفضل إلى ماك غويغان في كونه نصيراً مبكراً وجاداً لهذا النوع الأدبي:

لقد كان، في رأيي، فصل الدراسات الثقافية المعاصرة عن الاقتصاد السياسي للثقافة واحداً من أكثر الأمور المعيقة لمجال الدراسة، وكان لبّ المشكلة مبنياً عملياً على الرعب من الاختزالية الاقتصادية. ونتيجة لذلك، نادراً ما جرى البحث في الجوانب الاقتصادية للمؤسسات الإعلامية والديناميات الاقتصادية الأوسع لثقافة المستهلك، بل استُبعدت ببساطة، ما أدى إلى تقويض القدرات التفسيرية، وفي الواقع، أدى إلى تقويض حيوية الدراسات الثقافية على نحو بعيد (٤٠-١).

يطرح نيكولاس غارنهام (٢٠٠٩) نقطة مماثلة وهي: "لا يمكن مواصلة مشروع الدراسات الثقافية على نحو ناجح إلا إذا أعيد بناء الجسر مع الاقتصاد السياسي" (٦١٩). إن العمل على الاستهلاك في الدراسات الثقافية، أو هذا ما تذهب إليه الحجة، قد غالى على نحو بعيد في تقدير قوة المستهلكين، بسبب الفشل في مواصلة الأخذ في الحسبان الدور "المحدّد" الذي يلعبه الإنتاج في الحد من إمكانات الاستهلاك.

إذاً، ما الذي يمكن للاقتصاد السياسي أن يقدمه للدراسات الثقافية؟ فيما يلي الخطوط العريضة التي رسمها بيتر غولدنغ وغراهام موردوك (١٩٩١) لبروتوكولات الاقتصاد السياسي وإجراءاته:

إن ما يميز المنظور النقدي للاقتصاد السياسي ... هو، على وجه الدقة، تركيزه على التفاعل بين البعدين الرمزي والاقتصادي لوسائل التواصل العامة [بما في ذلك الثقافة الشعبية]. وهو يبين كيف أن طرائق مختلفة لتمويل الإنتاج الثقافي وتنظيمه؛ لديها نتائج يمكن تتبعها على نطاق الخطابات والتمثيلات في المجال العام وعلى وصول الجماهير إليها (١٥)؛ كلماتي بالخط المائل).

من الأهمية بمكان أن تعالج أسئلة كهذه في عالم فيه عدد قليل، يقل شيئاً فشيئاً، من الأفراد والمؤسسات القوية يمتلك الصناعات الثقافية ويتحكم فيها. ومن المؤلف تماماً في هذه الأيام أن يمتد نفوذ صناعة الثقافة إلى ما وراء نطاق أكثر نقاطها المرئية جهاراً. فشركة معروفة في صناعة الأفلام قد تملك أيضاً الشركة التي تملك الكتاب الذي يستند إليه الفيلم، والشركة التي تملك موسيقا المدرج الصوتي، والصحف والمجلات التي تجري مراجعة الفيلم فيها. يمنح هذا "التضافر" صناعات ثقافية معينة سلطة هائلة على ما نشاهده ونقرؤه ونستمع إليه، وفضلاً عن ذلك، كيفية تشجيعنا على الاستماع والمشاهدة والقراءة.

ولكن كيف يعالج الاقتصاد السياسي للثقافة مثل هذه المسائل؟ إن الكلمة المهمة في الاقتباس المذكور آنفاً هي كلمة "وصول" التي تتمتع بامتياز على كلمتي "استخدام" و"معنى". وهذا يكشف حدود المقاربة: جيد في الأبعاد الاقتصادية لكنه ضعيف في الرمزية. يشير غولدينغ وموردوك إلى أن أعمال المنظرين من أمثال ويليس وفيسك، في "احتفائها

الرومانسي بالاستهلاك المدمّر، تتعارض بوضوح مع اهتمام الدراسات الثقافية القديم بالطريقة التي تشغل بها وسائل الإعلام الجماهيرية من الناحية الأيديولوجية، لاستدامة علاقات الهيمنة السائدة ودعمها" (١٧). وما يكشفه هذا الادعاء على نحو خاص ليس النقد الذي قدمه ويليس وفيسك؛ بل الافتراضات حول أهداف الدراسات الثقافية. يبدو أنهما يوحيان بأنه ما لم ينصبّ التركيز على نحو كامل وحصري على السيطرة والتلاعب، فإن الدراسات الثقافية سوف تفشل في مهمتها. ولا يوجد سوى موقفين: الاحتفاء الرومانسي من ناحية، والاعتراف بالقوة الأيديولوجية من الناحية الأخرى - والموقف الثاني فقط هو المسعى العلمي الجاد. فهل كل المحاولات التي تُجرى لإظهار الناس يقاومون التلاعب الأيديولوجي هي أشكال من الاحتفاء الرومانسي؟ وهل تبقى التشاؤمية واليسارية الأخلاقية هما الضمانتان الوحيدتان للجدية السياسية والعلمية؟

يبدو أن فكرة الاقتصاد السياسي للتحليل الثقافي لا تتضمن أكثر من تفصيل الوصول إلى النصوص والممارسات وتوافرها. وهما لا يؤيدان في أي مكان فعلياً النظر فيما قد تعنيه هذه النصوص والممارسات (نصياً) أو جعلها تعني في الاستخدام (الاستهلاك). كما يشير غولدينغ وموردوك:

يسعى الاقتصاد السياسي النقدي إلى ربط الاختلافات في استجابات الناس بموقعهم العام في النظام الاقتصادي، وذلك على النقيض من العمل الأخير حول نشاط الجمهور ضمن الدراسات الثقافية، والذي يركز على التفاوض على التفسيرات النصية واستخدام وسائل الإعلام في البيئات الاجتماعية المباشرة. (٢٧).

يبدو أن هذا يشير إلى أن المادية الخاصة للنص غير مهمة، وأن مفاوضات الجمهور هي مجرد خيالات، وتحركات وهمية في لعبة القوة الاقتصادية. وفي حين أنه من الأهمية بمكان تحديد موقع نصوص وممارسات الثقافة الشعبية ضمن مجال ظروف وجودهما الاقتصادية، فمن الواضح أنه من غير الكافي القيام بذلك بالطريقة التي يؤيدها الاقتصاد السياسي، والتفكير عندئذ أنك قد حللت أيضاً أسئلة مهمة وأجبت عنها، أسئلة تتعلق بكل من المادية الخاصة للنص وتخصيص الجمهور واستخدامه. يبدو لي أن نظرية الهيمنة ما بعد الماركسية لا تزال تحتفظ بوعد الإبقاء على علاقة فاعلة بين الإنتاج والنص والاستهلاك، في حين أن الاقتصاد السياسي يهدد، بغض النظر عن نواياه الرائعة، بانهيار كل شيء إلى موضعه الأصلي في الاقتصاد.

إن موقف ويليس تجاه السوق الرأسمالي هو أكثر ما يسيء إلى الاقتصاد السياسي، ولا سيما زعمه أن الدافع الرأسمالي من أجل الربح يُنتج الظروف نفسها لإنتاج أشكال جديدة من الثقافة المشتركة.

لم تعترف أي وكالة أخرى بهذا المجال [الثقافة المشتركة] أو تزوده بمواد رمزية قابلة للاستخدام. وقد اكتشفت قيادة الأعمال التجارية في الحقل الثقافي شيئاً حقيقياً. مهما كانت أسباب الخدمة الذاتية التي أنجزت، فإننا نعتقد أن هذا اعتراف تاريخي؛ اعتراف يُعوّل عليه ولا رجعة فيه. لقد ساعدت الأشكال الثقافية التجارية على إنتاج حاضر تاريخي لا يمكننا الهروب منه الآن، حاضر يوجد فيه العديد من المواد الإضافية - مهما كان تفكيرنا بها - المتاحة للعمل

الرمزي الضروري أكثر من أي وقت مضى. ومن هذه الأشكال، تأتي أشكال لم يُحلم بها في الخيال التجاري، ولا في التجارة الرسمية بالتأكيد؛ الأشكال التي تكوّن الثقافة المشتركة (١٩٩٠: ١٩).

ليست الرأسمالية نظاماً متجانساً، وليست على غرار أي "بنية"؛ فهي متناقضة من حيث إنها تقيّد "الوكالة" وتمكّنها على حد سواء. فعلى سبيل المثال، في حين يشجب أحد الرأسماليين نشاطات أحدث ثقافة فرعية للشباب، يطوقها آخر بحماس اقتصادي ويكون على استعداد لتزويدها بجميع السلع التي قد ترغب بها. إن هذه التناقضات، وما شابهها، في نظام السوق الرأسمالي هي التي أدت إلى إمكانية وجود ثقافة مشتركة.

لقد ساعدت التجارة والنزعة الاستهلاكية على إطلاق انفجار دينوي للحياة الرمزية اليومية ونشاطاتها، وأصبح جنيّ الثقافة المشتركة خارج القمقم، وقد أخرجته الإهمال التجاري. وينبغي أن تعمل مخيّلتنا على النظر فيما يمكن أن يلبي من أمنيات، وليس إعادة حشره في القمقم (٢٧).

وما سوف يستتبع هذا سيكون لعنة، يعرفها ويليس، تصيب الكثيرين، وليس أقلهم مؤيدو الاقتصاد السياسي، والإيحاء بـ "إمكانية عمل التحرر الثقافي، جزئياً على الأقل، من خلال آليات اقتصادية عادية، غير ملائمة حتى الآن" (١٣١). ومع أنه، أبعد من ذلك، قد لا يكون واضحاً تماماً ما هو المقصود بـ "التحرر الثقافي"؛ أي الادعاء بأنه يستتبع انفصلاً عن استبعادات من "الثقافة الرسمية" المهيمنة. ومع ذلك، فما هو واضح ولا يزال لعنة على الاقتصاد السياسي، هو أنه يرى السوق، جزئياً، بسبب

تناقضاته - "توريد المواد (إليه) من أجل نقده الخاص" (١٣٩) - وبغض النظر عن أهدافه وتشوّهاتها، كـ مُسهّل للإبداع الرمزي في مجال الثقافة المشتركة.

لا يجد الناس في السوق حوافز وإمكانات من أجل ولادتهم فحسب؛ بل أيضاً من أجل تطورهم ونموهم. ومع أن هذه الحوافز والإمكانات تتحول من الداخل إلى الخارج وتُبعد وتعمل من خلال الاستغلال في كل منعطف، إلا أنها تُعدُّ بأكثر من أي بديل منظور... كما أنه لن يكفي بعد الآن في مواجهة الجماليات الراسخة أن نقول إن "هويات المستهلكين" العصريين تكرر ببساطة "المواقف المنقوشة" داخل سوق يقدم نصوصاً ومصنوعات يدوية. لا يقدم السوق، بالطبع، تمكيناً ثقافياً في أي شيء كمعنى كامل. وثمة خيارات، ولكن ليس خيارات فوق خيارات - القدرة على وضع جدول الأعمال الثقافي. ومع ذلك، يقدم السوق تمكيناً متناقضاً لم يجز تقديمه في مكان آخر. وقد لا تكون هذه هي أفضل الطرائق للتحرر الثقافي للأغلبية، لكنها قد تفتح الطريق إلى طريقة أفضل (١٦؛ كتابتي بالخط المائل).

وعلى غرار الرأسمالية، فإن الصناعات الثقافية التي توفر السلع التي يصنع الناس الثقافة منها، هي نفسها غير متجانسة ولا تخلو من التناقض. فمن أولى الصناعات الثقافية بالذات، مرحلة ميلودراما القرن التاسع عشر، إلى واحدة لعلها من أقوى الصناعات الثقافية في القرن الحادي والعشرين، وهي موسيقا البوب، جرى "تفصيل" السلع الثقافية بطرائق "قد تفتح الطريق إلى مستقبل أفضل". على سبيل المثال، إن الصورة ١.١٢ هي ملصق

إعلاني لحفلة خيرية جرى تنظيمها في مسرح الملكة (موقع تجاري أنشئ لبيع وسائل الترفيه التي جرى تحويلها إلى سلع) في مانشستر، ويُظهر الملصق كيف كرّس المسرح نفسه (أو استُولِيَ عليه) لأداء دور مفيد في دعم إضراب مجلدي الكتب في لندن. (١٢) ومن الأمثلة المهمة الأخرى هي أن أول ظهور علني رئيس لنيلسون مانديلا، بعد إطلاق سراحه عام ١٩٩٠، كان من أجل حضور حفل موسيقي أُقيم لشكر جمهور موسيقا البوب (مستهلكو الممارسة المسلعة، أي موسيقا البوب) لأنهم "اختاروا الاهتمام". (١٣) يتحدى كلا المثالين فكرة أن الرأسمالية وصناعات الثقافة الرأسمالية متجانستان وغير متناقضتين.

ويوضح ويليس أيضاً أنه من البساطة والسذاجة أن نفترض أن آثار الاستهلاك يجب أن تعكس مقاصد الإنتاج. وكما يشير تيري لوفيل (٢٠٠٩) بالاعتماد على عمل ماركس (١٩٧٦ ج)؛ فإن السلعة الرأسمالية لها وجود مزدوج، قيمة الاستخدام وقيمة التبادل. إذ تشير قيمة الاستخدام إلى "قدرة السلعة على تلبية بعض الرغبات البشرية" (٥٣٩). ويقول ماركس إن مثل هذه الرغبات "قد تنبع من المعدة أو من الهوى" (المرجع نفسه). وقيمة التبادل للسلعة هي مقدار الأموال المحققة عندما تباع السلعة في السوق. ومن الأمور المهمة في حجة ويليس الذي هو حقيقة، كما أشار لوفيل، "أنه لا يمكن معرفة قيمة الاستخدام للسلعة قبل تقصي الاستخدام الفعلي لها" (٥٤٠). وإضافة إلى ذلك، كما يشير أيضاً، فإن السلع التي تصنع منها الثقافة الشعبية:

تكون قيم استخدامها من وجهة نظر الأفراد الذين يستخدمونها ويشترونها مختلفة عن قيم استخدامها من وجهة نظر الرأسماليين الذين ينتجونها ويبيعونها، وتالياً للرأسمالية ككل. قد نفترض أن الناس لا يشترون هذه القطع الفنية الثقافية من أجل الكشف عن أنفسهم للأيدولوجيا البرجوازية... بل من أجل تلبية مجموعة متنوعة من الرغبات المختلفة التي لا يمكن تخمينها إلا في غياب التحليل والتقصي. لا يوجد ما يضمن أن تكون قيمة الاستخدام للشيء الثقافي من وجهة نظر مشتريه متوافقة حتى مع فائدته للرأسمالية كأيدولوجيا برجوازية (٥٤٢).



الهيئة العامة السورية للكتاب

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, 1830,**

The Performances will commence with Buckstone's highly Popular and Celebrated DRAMA, of

THE WRECK ASHORE; OR, THE ROVER'S BRIDE.

WINTERS.

"Thou'rt come old January wrapped up!" "You'd be wiser and warmer like to me!"
"Is any a need to keep the cold away?" "And how be wiser, is none them of be that!"

Walter Howard, a young Farmer Miss BROWN, Square of Manly Mr. PERKINSON
 Captain Exchange (A Stranger) Mr. HARDING
 Jenny Bunting (a country maid) Mr. TAYLOR
 Marmaduke Mugg (A Pariah Gentleman) Mr. WESTON
 Andrew Mr. SMITH (The Doctor) Mr. FRANCIS WILSON, Mr. JONES
 Miss Williams (a Sister) Mr. WILLIAMS (The Doctor) Mr. THOMAS
 Miss, (Entered by Margaret's Maid) Miss E. M. DUREY (The Nurse) Miss WESTON
 Diana Bunter Mrs. HARRISON Miss GATES
 John Mr. WESTON (The Doctor) Miss GATES

Act 2nd.

ALAPSE OF FIVE YEARS IS SUPPOSED TO TAKE PLACE

SUMMER.

And now be come fully recovered
All in green leaves, as be plays with the Sprites.

Captain Barton Mr. PERKINSON (Former Plaintiff) Mr. GATES
 Walter Howard (a Stranger) Mr. WESTON (Andrew) Mr. GATE
 Exchange (an Officer) Mr. HARDING (Thomas) Mr. FRANCIS
 Jenny Bunting (a married maid) Mr. TAYLOR (William) Mr. JONES
 Marmaduke Mugg (a Pariah Gentleman) Mr. WESTON (John Army) Mr. WILSON
 Deakinder Mr. THOMAS (The Doctor) Mr. GREGG (The Doctor) Mr. THOMAS
 Coleridge Mrs. HARRISON (The Nurse) Miss GATES
 John Mrs. WESTON (The Doctor) Mr. DUREY (The Nurse) Miss GATES
 Diana Bunter Mrs. HARRISON (The Nurse) Miss GATES

A COMIC SONG BY MR. WESTON.

By desire, **THE BATTLE OF MUNDEN** will be Recited by Miss CLARA HARDING.

A Favourite Dance, "The Highland Fling," by Miss E. GATES

A POPULAR SCENE FROM SHAKESPEARE'S TRAGEDY OF OTHELLO,

Obtained by permission of Mr. PRINCE | Illustrated by M. B. STOUT

To be Admired by a Royal Appointment of exhibiting in series of beautiful TABLEAU DREVING PICTURES, consisting of

THE PASSIONS,

By Mr. HARDING.

FEAR Illustration—Maternal Love.
ANGER Illustration—The Father's Hatred.
DESPAIR Illustration—Woe Tyle and his Daughter.
JEALOUSY Illustration—The Rival's Hate.
DISAPPOINTMENT Illustration—The Soldier's Fate.
FINAL Illustration—The Younger's Fate.

SONG, THE WOLF, BY MR. THOMAS, FOR THIS NIGHT ONLY.

A PAS SEUL, BY MISS CLARA HARDING.

SWISS COTTAGE,

Nancy Tyle (a young Artist) Mr. TAYLOR
 Miss (a Swiss Sister) Mr. H. WATKINS
 Louise Chevalier (Sister to Nancy) Miss E. MANS DUREY
 Louise Miss GATES (The Nurse) Mrs. HARRISON
 Queen (French) Miss GATES (The Nurse) Mrs. HARRISON
 Tickets to be had at the Box Office, Long Walk; also at the Royal Exchange, St. James's Lane; Railway Station, Despatches, Faversham Arms, New York; Black Horse's Head, Old Church Lane; and at the Trade Society Houses.
 John Street, Piccadilly; Prince's Court, Market Street

الصورة ١.١٢ لمصلحة إضراب مجلدي الكتب.

المصدر: مكتبة الفنون مانشستر

إن كل شيء نشتره، تقريباً، يساعد على إعادة إنتاج النظام الرأسمالي اقتصادياً. ولكن ليس كل ما نشتره يساعد بالضرورة على تأميننا كـ "رعايا" للأيدولوجيا الرأسمالية. فعلى سبيل المثال، إذا ذهبنا إلى مظاهرة ضد الرأسمالية؛ فإن سفري، وطعامي، وسكني، وملابسي، وما إلى ذلك، جميعها تسهم في إعادة إنتاج النظام الذي أرغب في إسقاطه. وبناء على ذلك، على الرغم من أن معظم استهلاكي، إن لم يكن كله، "رأسمالي"، فإن هذا لا يمنعني من أن أكون مناهضاً للرأسمالية. يوجد دائماً تناقض محتمل بين قيمة التبادل وقيمة الاستخدام.

إن الشغل الشاغل للإنتاج الرأسمالي هو قيمة التبادل التي تؤدي إلى فائض القيمة (الربح). بالطبع، لا يعني هذا أن الرأسمالية غير مهتمة بقيمة الاستخدام، فمن دون قيمة الاستخدام لن تباع السلع (لذلك تبذل كل الجهود لتحفيز الطلب). لكن هذا يعني أن بحث الرأسمالي الفردي عن فائض القيمة يمكن أن يكون، في الغالب، على حساب الاحتياجات الأيدولوجية العامة للنظام ككل. وقد كان ماركس أكثر وعياً من معظم المعارضين في النظام الرأسمالي، ففي مناقشة حول مقدار سلع الرأسماليين التي يجب أن يوفرها العمال من أجل تحمل تقلبات الازدهار الاقتصادي والركود على نحو أفضل، يشير ماركس إلى التوتر الذي قد يكون بين "العامل كمنتج" و"العامل كمستهلك":

يطلب كل رأسمالي أن يوفر العاملون لديه، ولكن عماله هو فقط، لأنهم يقفون تجاهه كعمال؛ ولكن ليس بأي حال من الأحوال بقية عالم

العمال، لأن هؤلاء يقفون تجاهه كمستهلكين. وعلى الرغم من كل الخطب "المرائية"، فإنه يبحث عن وسائل لتحفيزهم على الاستهلاك، وإعطاء بضاعته سحراً جديداً، وإلهامهم باحتياجات جديدة من خلال الثروة المستمرة، وما إلى ذلك (ماركس، ١٩٧٣: ٢٨٧).

ويكون الوضع أكثر تعقيداً بسبب التوترات بين رؤوس أموال معينة والرأسمالية ككل. وإن المصالح الطبقيّة المشتركة - ما لم تُفرض قيود معينة، ورقابة، وما إلى ذلك - عادة ما تحتل المرتبة الثانية في صالح رأسمالين بعينهم بحثاً عن فائض القيمة.

إذا كان من الممكن استخلاص فائض القيمة من نتاج السلع الثقافية التي تتحدى، أو حتى تدمر، الأيديولوجية السائدة، فعندئذ من صالح رأسمالين بعينهم الاستثمار في إنتاج سلع كهذه، كون كل الأشياء الأخرى متساوية. وما لم تمارس قيود طبقيّة جماعية، فإن السعي الرأسمالي الفردي نحو فائض القيمة قد يؤدي إلى أشكال من الإنتاج الثقافي التي تتعارض مع مصالح الرأسمالية ككل (لوفيل، ٢٠٠٩: ٥٤٢-٣).

يتطلب استكشاف هذه الإمكانية تركيزاً محدداً على الاستهلاك كمقابل للإنتاج. وهذا ليس من أجل رفض ادعاء الاقتصاد السياسي أن التحليل الكامل يجب أن يأخذ في الحسبان المحددات الاقتصادية. ولكنه من أجل الإصرار على أنه إذا كان مركز اهتمامنا هو الاستهلاك، فعندئذ يجب أن يكون مركز اهتمامنا هو الاستهلاك كما يُمارَس وليس كما يجب أن يكون ممارساً بالنظر إلى تحليل سابق لعلاقات الإنتاج.

إن أولئك الذين ينتمون إلى اليسار الأخلاقي والمتشائم، الذين يهاجمون العلاقات الاستهلاكية الرأسمالية، لا يفتنون إلى أن علاقات الإنتاج الرأسمالية هي الجائرة والاستغلالية وليس خيار المستهلك الذي تسهله السوق الرأسمالية. ويبدو أن هذا أيضاً هو رأي ويليس؛ فقد سمح اليساريون الأخلاقيون ومتشائموا اليسار لأنفسهم بأن يقعوا في شرك حجة نخبوية ورجعية تدعي أن (كمية) أكبر يعني دائماً (جودة) أقل.

من المهم التمييز بين قوة الصناعات الثقافية وقوة تأثيرها، ففي كثير من الأحيان يجري الخلط بين الاثنين، لكنهما ليسا متماثلين بالضرورة. ويكمن خلل مقارنة الاقتصاد السياسي في أنها غالباً ما تفترض أنهما متماثلان. ويُنتج هذا الأمر، في كثير من الأحيان، منطقاً بسيطاً؛ فالصناعات الثقافية هي مموّنة للأيديولوجيا الرأسمالية؛ فأولئك الذين يشترون منتجاتهم هم في الواقع يشترون أيديولوجيا رأسمالية؛ كونهم مخدوعين من قبل شركات رأسمالية متعددة الجنسيات؛ وتجري إعادة إنتاجهم كرعايا رأسمالية، فهم على استعداد لإنفاق المزيد والمزيد من المال واستهلاك المزيد والمزيد من الأيديولوجيا. والمشكلة في هذه المقاربة هي إخفاؤها في الاعتراف الكامل بأن الرأسمالية تُنتج السلع على أساس قيمتها التبادلية، بينما يميل الناس إلى استهلاك السلع الرأسمالية على أساس قيمة استخدامها. ثمة اقتصادان يجريان في مسارين متوازيين: اقتصاد الاستخدام واقتصاد التبادل - ولا يمكننا فهم أحدهما من خلال دراسة الآخر فقط؛ إذ لا يمكننا فهم الاستهلاك عن طريق إسقاطه في الإنتاج، ولن نفهم الإنتاج إذا درسناه

بعيداً عن الاستهلاك. لا تكمن الصعوبة، بالطبع، في إبقائها منعزلين عن بعضهما بعضاً، بل في جلبها إلى علاقة يمكن تحليلها على نحو هادف. ومع ذلك، إذا كان اهتمامنا عند دراسة الثقافة الشعبية هو كمية المنتجات المتاحة للاستهلاك، فإن الإنتاج هو شاغلنا الأساسي، أما إذا كنا مهتمين بالكشف عن الاستخدامات الخاصة لنص أو ممارسة معينة، فيجب أن يكون تركيزنا الأساسي على الاستهلاك. وفي كلتا الحالتين، سوف تُحدّد الأسئلة التي نسعى للإجابة عنها مقاربتنا للموضوع. على الرغم من أنه صحيح بالتأكيد، في حالة البحث المثالية - نظراً للوقت والتمويل الكافيين -، أن التحليل الثقافي سيظل غير مكتمل إلى أن يتم الربط بين الإنتاج والاستهلاك على نحو جدي، ولكن في العالم الواقعي للدراسة لن يكون الحال دائماً على هذا النحو. وفي ضوء ذلك، فإن إصرار الاقتصاد السياسي على أنه يقدم المقاربة الوحيدة الصحيحة حقاً لدراسة الثقافة الشعبية ليس فقط غير صحيح، ولكنه، إذا كان يُعتقد بذلك على نطاق واسع، يمكن أن يؤدي إما إلى تشويه مختزل لأبحاث الدراسات الثقافية، أو إلى خنقها تماماً.

الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية: إعادة النظر في الهيمنة

لا تكمن أهمية النقد الذي يقدمه الاقتصاد السياسي حول الدراسات الثقافية فيما يقوله؛ بل في أنه يلفت الانتباه إلى سؤالٍ من نافل القول إنه لا يجيب عنه. والسؤال هو كيف نحافظ في النظرة التحليلية على "شروط الوجود" لنصوص الحياة اليومية وممارساتها. والمشكلة في طريقة التحليل التي يؤيدها الاقتصاد السياسي هي أنها تتناول فقط بداية عملية صنع

الثقافة. ويمكن فهم ما تصفه فهماً أفضل، باستعارة عبارة ستيوارت هول (١٩٩٦ ج)، على أنه "تحديد من الناحية الاقتصادية في المقام الأول" (٤٥)؛ التأكيد الأصلي). توجد ظروف اقتصادية، ولا يمكن للخوف من الاختزالية الاقتصادية أن يزيلها. ومع ذلك، فإن الهدف ليس مجرد تفصيل هذه الظروف للتوصل إلى فهم كيفية توليد هذه الظروف كمية من السلع؛ ولكن المطلوب أيضاً هو فهم الطرائق العديدة التي يختار بها الناس هذه السلع ويخصصونها ويستخدمونها ويحولونها إلى ثقافة. وبعبارة أخرى، ما هو مطلوب هو فهم العلاقة بين "البنية" و"الوكالة". ولن يتحقق ذلك عن طريق التخلي عن جانب واحد من العلاقة. لا شك أن هول (١٩٩٦ د) حقق في الإشارة إلى أن عدداً من الأشخاص العاملين في الدراسات الثقافية قد ابتعد أحياناً عن التفسيرات "الاقتصادية":

إن ما نتج عن التخلي عن الاقتصاد الحتمي لم يكن طرائق بديلة للتفكير في أسئلة بشأن العلاقات الاقتصادية وتأثيراتها، كـ "شروط الوجود" للممارسات الأخرى... بل كان إنكاراً شديداً وضخماً ومعبراً. كما لو، بما أن الاقتصاد بمعناه الأوسع لا "يحدد" بالتأكيد الحركة الحقيقية للتاريخ "في آخر مرحلة" كما كان من المفترض أن يفعل ذلك، كان غير موجود على الإطلاق! (٢٥٨).

يصف هول هذا بأنه "إخفاق بالغ العمق في التنظير، و... محبط للغاية، ذلك أنه... قد مكن نماذج أكثر ضعفاً وأقل ثراء من الناحية المفاهيمية من الاستمرار في الازدهار والسيادة على الحقل" (المرجع نفسه).

يجب أن يكون هناك عودة إلى النظر في "شروط الوجود"، ولكن لا يمكن أن تكون عودة إلى نوع من أنواع التحليل الذي ناقشه الاقتصاد السياسي، والذي يُفترض فيه أن "الوصول" مماثل للتخصيص والاستخدام، وأن الإنتاج يجبرنا بكل ما نحتاج إلى معرفته عن النصية والاستهلاك. ولا هي مسألة حاجة إلى بناء جسور إلى الاقتصاد السياسي؛ فما هو مطلوب، كما رأى ماك روبي وآخرون، هو العودة إلى ما كان يعد التركيز النظري الأكثر إقناعاً وتمسكاً للدراسات الثقافية (البريطانية) منذ سبعينيات القرن العشرين - نظرية الهيمنة.

توافق ماك روبي على مقولة أن الدراسات الثقافية قد جرى تحديها على نحو جذري، إذ إن المناقشات بشأن ما بعد الحداثة وما بعد الحداثي قد حلت محل المناقشات الأكثر ألفة بشأن الأيديولوجيا والهيمنة، وتقول إنها استجابت بطريقتين. فمن ناحية، هناك أولئك الذين أيدوا العودة إلى يقينيات الماركسية، ومن الناحية الأخرى، هناك أولئك الذين تحولوا إلى الاستهلاك (المفهوم حصرياً للغاية من حيث المتعة وصنع المعنى). وهذا في بعض النواحي، كما تعترف روبي، يعد تقريباً عودة إلى النقاش البنيوي / الثقافي في أواخر سبعينيات وأوائل ثمانينيات القرن العشرين. ويمكن النظر إليه أيضاً بأنه أداء آخر للعب في جانب واحد من جدلية ماركس (١٩٧٧) ضد الجانب الآخر (نحن من صنع التاريخ / نحن نصنع التاريخ). ترفض ماك روبي (١٩٩٤) العودة "إلى أنموذج قاعدة بنية فوقية خام وآلي، وكذلك

مخاطر اتباع نوع من الشعبوية الثقافية إلى النقطة التي يُنظر فيها أيضاً إلى أي شيء يُستهلك ويكون شعبياً بأنه معارضة" (٣٩). وبدلاً من ذلك، هي تدعو إلى "توسيع التحليل الثقافي الغرامشي" (المرجع نفسه)؛ والعودة إلى التحليل الثقافي الإثنوغرافي الذي يتخذ كموضوع لدراسته "التجربة المعاشة التي تنفث الحياة في [ال]... أشياء الجامدة [السلع التي توفرها الصناعات الثقافية]" (٢٧).

تصر نظرية الهيمنة ما بعد الماركسية في أفضل حالاتها على وجود حوار دائم بين عمليات الإنتاج وأنشطة الاستهلاك. ويجابه المستهلك دائماً نصاً أو ممارسة في وجودهما المادي نتيجة لظروف الإنتاج المحددة. ولكن بنفس الطريقة، يُجابه النص أو الممارسة بمستهلك يُنتج، في الواقع، في أثناء الاستخدام مجموعة من المعنى (المعاني) الممكنة، التي لا يمكن قراءتها من دون مادية النص أو الممارسة، أو وسائل أو علاقات إنتاجها. (١٤)

أيديولوجية الثقافة الجماهيرية

علينا أن نبدأ من هنا وحالاً، ونقر بأننا جميعاً نعيش في عالم تسيطر عليه الرأسمالية المتعددة الجنسيات، وسوف تستمر في فعل ذلك في المدى المنظور - "تشاؤم الذكاء، وتفاؤل الإرادة"، كما قال غرامشي (١٩٧١: ١٧٥). ونحن في حاجة إلى رؤية أنفسنا - كل الناس، وليس المفكرون الطليعيون فقط - كمشاركين فاعلين في الثقافة: نقوم بالاختيار، والرفض، وصنع

المعاني، وإسناد القيمة، والمقاومة؛ ونعم نُخدع ويُتلاعب بنا. وهذا لا يعني أننا ننسى "سياسات التمثيل". ما يجب علينا القيام به (وأنا هنا أتفق مع أنغ) هو أن نرى أنه على الرغم من أن المتعة سياسية، إلا أن المتعة والسياسة يمكن أن يكونا مختلفين في كثير من الأحيان. فمسلسل رغبة القتل أو مسلسل لعبة العروش لا يحددان سياستي، ويجعلان مني أكثر يسارية أو أقل يسارية. إذ توجد متعة وتوجد سياسة: يمكننا أن نسخر من التحريفات، والمراوغات، والتنصلات، في حين نكون لا نزال نعزز السياسة التي تقول إنها تشوهات، ومراوغات، وتنصلات. يجب أن نعلم بعضنا بعضاً أن نعرف، وأن نسيّس، وأن ندرك الفرق بين نسخ مختلفة من الواقع، وأن نعرف أن كل واحد منا يمكن أن يتطلب سياسة مختلفة. وهذا لا يعني نهاية السياسة الثقافية النسوية أو الاشتراكية، أو نهاية الصراعات حول تمثيلات "العرق"، أو الطبقة، أو النوع الاجتماعي، أو العجز، أو الجنسانية، ولكن يجب أن يعني الانفصال النهائي عن إشكالية "الثقافة والحضارة"، بإصرارها الموهن على أن أنماط استهلاك معينة هي التي تحدد قيمة الفرد الأخلاقية والسياسية.

يتناول هذا الكتاب ما تسميه أنغ "أيديولوجية الثقافة الجماهيرية" بطرائق عدة. وإزاء هذه الأيديولوجية فقد طرحتُ مسائل الاستهلاك، والاستخدام، والاحتمالية التاريخية. وفي النهاية، لقد قلت: إن الثقافة الشعبية هي ما نصنعه من السلع والممارسات المسلعة التي توفرها الصناعات

الثقافية. وأعيد صياغة ما قلته في مناقشة الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية؛ يمكن أن يكون صنع الثقافة الشعبية ("الإنتاج قيد الاستخدام") (١٥) أمراً ممكناً للمفاهيم الخاضعة ومقاوماً للمفاهيم المسيطرة في العالم. ولكن هذا لا يعني أن الثقافة الشعبية تكون دائماً ممكنة ومقاومة. إن إنكار سلبية الاستهلاك لا يعني إنكار أن الاستهلاك سلبي في بعض الأحيان؛ وإنكار أن المستهلك الثقافي الشعبية سذج ثقافياً لا يعني إنكار أن الصناعات الثقافية تسعى إلى التلاعب بهم. ولكنه لإنكار أن الثقافة الشعبية ليست أكثر من مجرد مشهد منحط من مشاهد التلاعب التجاري والأيديولوجي، المفروض من فوق من أجل تحقيق الربح وتأمين السيطرة الاجتماعية. تصر الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية على أن اتخاذ قرار بشأن هذه الأمور يتطلب يقظة وانتباهاً إلى تفاصيل الإنتاج والنصية والاستهلاك. وهذه ليست مسائل يمكن البت فيها مرة واحدة وإلى الأبد (خارج احتمالات التاريخ والسياسة) بنظرة نخبوية وسخرية متعالية. ولا يمكن قراءتها بعيداً عن مرحلة الإنتاج (تحديد المعنى، والمتعة، والتأثير الأيديولوجي، واحتمال الاندماج، وإمكان المقاومة، في شتى المقاصد، ووسائل الإنتاج أو الإنتاج نفسه، على نحو مختلف): ليست سوى جوانب من سياقات "الإنتاج قيد الاستخدام"؛ وفي نهاية المطاف، في "الإنتاج قيد الاستخدام" يمكن البت (على نحو طارئ) في مسائل المعنى، أو المتعة، أو التأثير الأيديولوجي، أو الاندماج، أو المقاومة.

إن حجة كهذه لن ترضي أولئك المنظرين للثقافة الجماهيرية الذين بدت أصواتهم فجأة ترتفع عالياً وتزداد إلحاحاً في أثناء مدة كتابة الطبعة الأولى من هذا الكتاب. إنني أفكر في الذعر الإعلامي البريطاني والأمريكي بشأن تهديد سلطة الثقافة العالية - المناقشات حول إسكات أصوات، "الصواب السياسي" وتعددية الحالات الثقافية. لقد استُخدمت الشريعة مثل سكين من أجل قطع التفكير النقدي. إنهم يرفضون بخطرسة ما يدعوه معظمنا بالثقافة. وإن قول الثقافة الشعبية (أو مصطلح الثقافة الجماهيرية المؤلف أكثر) وقول الثقافة العالية (أو مصطلح الثقافة فحسب المؤلف أكثر) هما مجرد طريقة أخرى لقول "هم" و"نحن". إنهم يتحدثون بسلطة وبوجود خطاب قوي داعم وراءهم. والذين من بيننا يرفضون هذا الخطاب، مدركين نخبوية تفكيره وطيشه، يجدون أنفسهم في كثير من الأحيان مع مجرد دعم خطابي من الأيديولوجيا الشعبوية (وهو دعم عاجز في كثير من الأحيان). إن مهمة الأساليب الجديدة لتعليم الثقافة الشعبية هي إيجاد طرائق للعمل لا تقع ضحية لاتجاهات التعطيل من النخبوية الإقصائية، من ناحية، ومن مناهضي التعقلية من ناحية أخرى. ومع أن هذا الكتاب لم ينشئ أي طرائق جديدة للعمل، آمل أن يكون قد نظم على الأقل المقاربات الحالية بطريقة تساعد في جعل الاكتشافات المستقبلية إمكانية حقيقية لدارسين آخرين للثقافة الشعبية.

السورية للكتاب

١. يُعدّ الكتاب مقدمة لأنه يحاول أن يكون متاحاً من حيث الموضوع، ولكنه أيضاً مقدمة بمعنى أنه يقدم شيئاً جديداً، وهذا يعني، مع أن جميع الأعمال التي جرت مناقشتها هنا لها وجود سابق، إلا أنها ليست مجموعة من الأعمال التي كانت موجودة سابقاً كما لو كانت تقليداً للنظرية الثقافية والثقافة الشعبية. تكمن أصالة هذا الكتاب في جمع هذه الأعمال معاً كوسيلة لفهم الثقافة الشعبية.

٢. يعبر كتاب المستقبل بقلم ليونارد كوهين عن النقطة على نحو مثالي؛ "أعد لي جدار برلين، أعطني ستالين وسانت بول / لقد رأيت المستقبل، أخي: إنها جريمة قتل".

٣. يستشهد فيسك بليز وكاتز (١٩٩٣).

٤. صديقان في الجامعة التي أعمل فيها، يعملان في مجال مختلف قليلاً، ولكنهما يشيران إلى النقطة نفسها، وقد كان عليهما، لكي نكون منصفين، أن يتحملا كثيراً من السخرية نظراً لحبهما الشديد على المدى الطويل لبرنامج الدكتور هو، وقد أظهرنا من وقت قريب علامات استياء من الشعبية الجديدة للمسلسل التلفزيوني. يبدو أن الديمقراطية الجديدة للمتعة تهدد "امتلاكهما" لكل ما يخص برنامج الدكتور هو.

٥. فيما يلي مثال على "تكتيكات" الإنتاج الثانوي: على الرغم من أن والديّ كانا يصوّتان دائماً لحزب العمل، فقد صوتا على نحو ثابت تصويتاً منفصلاً لسنين عدة في الانتخابات. والسبب هو أن والدي كان دائماً يقبل

نقله إلى مركز الاقتراع في سيارة بنتلي كبيرة رمادية اللون، يقودها عضو من حزب المحافظين في المجلس المحلي. أما والدتي التي ولدت وترعرعت في قرية يعمل أهلها بالتعدين في حقل دورهام للفحم الحجري، وعاشت في ظل النتائج القاسية للإضراب العام الذي حدث عام ١٩٢٦، فترفض حتى التفكير في احتمال ركوب سيارة بنتلي لعضو في حزب المحافظين؛ إذ كانت تقول: "لن أشاهد حتى ميتة في تلك السيارة." والدي، الذي نشأ وسط مصاعب الحياة العامة في جزء من سالفورد، الذي جرى تصويره في فيلم وولتر غرينوودز لوف أن ذا دول، كان يردد دوماً بالطريقة نفسها، وكان يصر على أن ثمة كثيراً من الفكاهة عندما "ينقلك عضو في حزب المحافظين بسيارته لتصوت لحزب العمال".

٦. يصف أندي مدهارست (١٩٩٩) طريقة التدريس هذه، على ما أعتقد بدقة، بأنها "فرض تبشيري" (٩٨).
٧. انظر ستوري (٢٠١٧).

٨. يقول جنسون (١٩٩٢: ١٩-٢٠) قولاً مقنعاً: إنه من الممكن أن تكون من المعجبين بـ جيمس جويس بالطريقة نفسها التي يمكن بها أن تكون من المعجبين بـ باري مانيلو.
٩. كان على جمهور الموسيقى الكلاسيكية والأوبرا أن يتعلم الأسلوب الجمالي للاستهلاك. انظر ستوري (٢٠٠٦ و ٢٠١٠ أ).
١٠. انظر بيريمان (٢٠٠٩) للاطلاع على مناقشة حول كيفية مساعدة المعجبين ببرنامج الدكتور هو في إعادة البرنامج إلى التلفاز.

١١. للحصول على مناقشة مستنيرة وممارسة بين الدراسات الثقافية والاقتصاد السياسي للثقافة، انظر الدراسات النقدية في التواصل الجماهيري، ١٢، ١٩٩٥. انظر أيضاً الجزء السابع من النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة، تحرير جون ستوري، هارلو: بيرسون إديوكيشن، ٢٠٠٩.

١٢. انظر ستوري (١٩٩٢ و ٢٠١٠ أ).

١٣. انظر ستوري (١٩٩٤).

١٤. يعد أنموذج "دائرة الثقافة" الذي طوره غاي وآخرون (١٩٩٧) إسهاماً ضخماً من دون شك في العمل في الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية.

١٥. يشير ماركس (١٩٧٦ أ) إلى نقطة مفادها أن "المنتج لا يحصل على كماله الأخير إلا في الاستهلاك. على سبيل المثال، لا يصبح الثوب ثوباً حقيقياً إلا في حالة ارتدائه؛ والمنزل غير المأهول هو في الواقع ليس منزلاً حقيقياً؛ وبعبارة أخرى، إن المنتج، المتميز عن مجرد كونه شيئاً طبيعياً، يثبت نفسه بأنه يصبح منتجاً، فقط في الاستهلاك" (١٩). هذا هو الفرق بين الكتاب والنص؛ الأول من إنتاج الناشر، والثاني من إنتاج القارئ.

قراءات إضافية

ستوري، جون (محرر)، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة، هارلو: بيرسون إديوكيشن، ٢٠٠٩. إنه الكتاب المرافق للطبعة السابقة من هذا الكتاب. ومن المقرر نشر طبعة خامسة محدثة بالكامل وتحتوي على قراءات إضافية في عام ٢٠١٨. كما أن موقع الويب التفاعلي (www.routledge.com/cw/storey) متاح، ويحتوي على موارد مساعدة للطلاب ومسرد مصطلحات لكل فصل.

بنيت، طوني، الثقافة: علم المصلح، لندن: سيج، ١٩٩٨. مجموعة من المقالات، تتناول التاريخ الحديث وممارسة الدراسات الثقافية، من قبل أحد الشخصيات الرائدة في هذا الحقل.

ديورينغ، سيمون (محرر)، الدراسات الثقافية مادة قراءة، الطبعة الثانية، لندن: روتلدج، ١٩٩٩. مجموعة جيدة من المواد التي كتبها عدد من الشخصيات الرائدة في هذا الحقل.

غيلروي، باول، ولورانس غروسبرغ، وأنجيلا ماك روبي (محررون)، من دون ضمانات: تكريماً لستيوارت هول، لندن: فيرسو، ٢٠٠٠. مجموعة ممتازة من المقالات التي تتناول أعمال ستيوارت هول.

غراي، أن، وجيم ماك غويغان (محرران)، دراسة الثقافة: مادة قراءة تمهيدية، لندن: إدوارد أرنولد، ١٩٩٣. مجموعة جيدة من المواد التي كتبها العديد من الشخصيات الرائدة في هذا الحقل.

غروسبرغ، لورنس، أعدهم جميعاً إلى البيت: مقالات عن الدراسات الثقافية، دورهام، نورث كارولاينا: مطبعة جامعة ديوك، ١٩٩٧. مجموعة ممتازة من المقالات النظرية كتبها أحد الشخصيات الرائدة في الدراسات الثقافية.

غروسبرغ، لورنس، الرقص رغماً عني: مقالات عن الثقافة الشعبية، دورهام، نورث كارولاينا: مطبعة جامعة ديوك، ١٩٩٧. مجموعة ممتازة من المقالات حول الثقافة الشعبية كتبها أحد الشخصيات الرائدة في الدراسات الثقافية.

غروسبرغ، لورنس، وكاري نيلسون، وباولا تريشler (محررون)، دراسات ثقافية، لندن: روتلج، ١٩٩٢. تتألف المجموعة من أربعين مقالاً (معظم المقالات يليه مناقشة). مدخل ممتاز إلى المناقشات الحديثة نسبياً في الدراسات الثقافية.

مورلي، ديفيد، وكوان هسينغ تشن (محرران)، ستيوارت هول: حوارات نقدية في الدراسات الثقافية، لندن: روتلج، ١٩٩٥. هذا كتاب رائع، يجمع بين المقابلات والمقالات (عن ستيوارت هول وبخطه). تنسج معاً صورة عن ماضي الدراسات الثقافية، وحاضرها، ومستقبلها المحتمل.

مونز، جيسيك، وغيتا راجان، مادة قراءة دراسات ثقافية: التاريخ، النظرية، الممارسة، نيويورك: لونغان، ١٩٩٥. كتاب حسن التنظيم يحوي مجموعة جيدة من المقالات المثيرة للاهتمام.

ستوري، جون (محرر)، ما هي الدراسات الثقافية؟ مادة قراءة، لندن: إدوارد أرنولد، ١٩٩٦. مجموعة ممتازة من المقالات التي تحاول بطرائق مختلفة الإجابة عن السؤال، "ما هي الدراسات الثقافية؟"

ستوري، جون، اختراع الثقافة الشعبية، مالدن، إم أ: بلاكويل، ٢٠٠٣. وصف تاريخي لمفهوم الثقافة الشعبية.

ستوري، جون، الثقافة والقوة في الدراسات الثقافية: سياسة الدلالة، إندبرة: مطبعة جامعة إندبرة، ٢٠١٠. يوسع العديد من الحجج في هذا الكتاب إلى مجالات بحث أكثر تفصيلاً.

ستوري، جون، من الثقافة الشعبية إلى الحياة اليومية، لندن: روتلدج، ٢٠١٤. ينقل الكتاب التركيز النقدي للدراسات الثقافية من الثقافة الشعبية إلى الحياة اليومية.

الهيئة العامة السورية للكتاب

تقديم / شكر وتقدير

تقديم للطبعة الثامنة

في كتابة الطبعة الثامنة من هذا الكتاب، قمت بتنقيح الطبعة السابقة وإعادة كتابتها وتحريرها والإضافة عليها. وكانت أبرز الإضافات هي فصل جديد بعنوان "الطبقات والصراع الطبقي". وقد ازداد حجم الكتاب الكلي بأكثر من ٦٥٠٠ كلمة.

ويفضل قراءة الطبعة الثامنة مقترنة مع الكتاب المرافق، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الخامسة (روتلج)، هي على وشك الصدور).

تقديم للطبعة السابعة

في كتابة الطبعة السابعة من هذا الكتاب، قمت بتنقيح الطبعة السابقة وإعادة كتابتها وتحريرها. وأضفت أيضاً مادة جديدة لمعظم الفصول. وكانت أبرز الإضافات هي قسم جديد يتناول سياقية المعنى في نهاية الفصل الأول، وفصل جديد بعنوان "مادية الثقافة الشعبية". وبالإجمال، لقد أضفت أكثر من ٨٥٠٠ كلمة.

ويفضل قراءة الطبعة السابعة مقترنة مع الكتاب المرافق، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة (روتلدج، ٢٠٠٩).

تقديم للطبعة السادسة

في كتابة الطبعة السادسة من هذا الكتاب، قمت بتنقيح الطبعة السابقة وإعادة كتابتها وتحريها. وأضفت أيضاً مادة جديدة لمعظم الفصول (ازداد حجم الكتاب من حوالي ٦٥٠٠٠ كلمة في الطبعة الأولى إلى ما يفوق الـ ١٢٠٠٠٠ كلمة في الطبعة السادسة). وكانت أبرز الإضافات هي الأقسام الجديدة التي تتناول الماركسية الإنكليزية لـ وليام موريس (الفصل الرابع)، وما بعد الحركة النسوية (الفصل السابع)، والبياض (الفصل الثامن).

ويفضل قراءة الطبعة السادسة مقترنة مع الكتاب المرافق، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة (بيرسون، ٢٠٠٩).

تقديم للطبعة الخامسة

في كتابة الطبعة الخامسة من هذا الكتاب، قمت بتنقيح الطبعة السابقة وإعادة كتابتها وتحريها. وأضفت أيضاً مادة جديدة لمعظم الفصول (ازداد حجم الكتاب من حوالي ٦٥٠٠٠ كلمة في الطبعة الأولى إلى ما يفوق الـ ١١٤٠٠٠ كلمة في الطبعة الخامسة). وكانت أبرز الإضافات هي الفصل الجديد "العرق" والعنصرية والتمثيل"، والأقسام الجديدة التي تتناول آلة البانوبتيك (الفصل السادس) وثقافة التلاقي (الفصل التاسع). وقد أضفت أيضاً المزيد من المخططات والصور التوضيحية.

ويفضل قراءة الطبعة الخامسة مقترنة مع الكتاب المرافق، النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مادة قراءة، الطبعة الرابعة (بيرسون، ٢٠٠٩).

تقديم للطبعة الرابعة

في كتابة الطبعة الرابعة من هذا الكتاب، قمت بتنقيح الطبعة السابقة وإعادة كتابتها وتحريها. وأضفت أيضاً مادة جديدة لمعظم الفصول (ازداد حجم الكتاب من حوالي ٦٥٠٠٠ كلمة في طبعته الأولى إلى ما يفوق الـ ١٠٠٠٠٠ كلمة في الطبعة الرابعة). وكانت أبرز الإضافات هي الفصل الجديد الذي يتناول التحليل النفسي؛ والأقسام التي تتناول ما بعد الماركسية (الفصل الرابع)، وما بعد الحداثة العالمية (الفصل الثامن). وقد أضفت أيضاً المزيد من المخططات والصور التوضيحية. وأخيراً، بدلت نظام ترتيب الفصول، فأصبحت الآن مرتبة وفق التسلسل الزمني من حيث بدء كل منها. ومع ذلك، قد يُحرق التسلسل الزمني في بعض الأحيان عند نهاية الفصل. على سبيل المثال، تبدأ فترة الماركسية قبل فترة ما بعد البنيوية، ولكن تنتهي مناقشة الماركسية في مرحلة زمنية أكثر معاصرة من المرحلة التي تنتهي فيها مناقشة ما بعد البنيوية. ويبدو أنه لا يوجد حل واضح لهذه المسألة.

تقديم للطبعة الثالثة

لقد سعيت في كتابة الطبعة الثالثة إلى تحسين وتوسيع مادة الكتاب الموجودة في الطبعتين الأولى والثانية. ومن أجل تحقيق ذلك، قمت بعملية تنقيح وإعادة كتابة على نطاق أوسع بكثير مما فعلته في الطبعة الثانية. وأضفت أيضاً مادة جديدة لمعظم الفصول. ويتجلى هذا بوجه أوضح في

الفصل السادس، الذي قمت بإعادة تسميته وإعادة تنظيمه، حيث أضفت قسماً جديداً يتناول نظرية الكوير، وقمت بتوسيع القسم الخاص بقراءة المجلات النسائية. وربما كان التغيير الأبرز هو إضافة صور توضيحية، وإدراج قائمة بالمواقع الإلكترونية المفيدة لدارسي النظرية الثقافية والثقافة الشعبية.

تقديم للطبعة الثانية

لقد سعيت في كتابة الطبعة الثانية إلى تحسين وتوسيع مادة الكتاب في طبعته الأولى. ومن أجل تحقيق ذلك، قمت بتنقيح الطبعة الأولى وإعادة كتابتها. وعلى وجه أكثر تحديداً، أضفت أقساماً جديدة تتناول الثقافة الشعبية، والمهرجانات، وما بعد الحداثة، وتعددية القيمة. وقد قمت أيضاً بتوسيع خمسة أقسام: الدراسات الثقافية الغرامشية الجديدة، والفيلم الشعبي، والتحليل النفسي السينمائي والدراسات الثقافية، والحركة النسوية كقراءة، وما بعد الحداثة في ستينيات القرن العشرين، والحقل الثقافي.

تقديم للطبعة الأولى

إن موضوعي، كما يشير عنوان هذا الكتاب، هو العلاقة بين النظرية الثقافية والثقافة الشعبية. ولكن كما يشير العنوان أيضاً، المقصود من دراستي أن تكون بمثابة مقدمة لهذا الموضوع. وقد اقتضى ذلك اعتماد مقارنة معينة، فلم أحاول كتابة تاريخ اللقاء بين النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، بل اخترت التركيز على الآثار النظرية والمنهجية والتشعبات في فترات محددة من تاريخ دراسة الثقافة الشعبية. باختصار، لقد اتجهت إلى التعامل مع النظرية الثقافية / الثقافة الشعبية باعتبارها تشكيلاً خطابياً، والتركيز على الأصل التاريخي بشكل أقل من التركيز على كيفية عملها

أيديولوجياً في الوقت الحاضر. ومن أجل تجنب سوء الفهم والتحريف، فقد أتحت للنقاد والمنظرين أن يتحدثوا بكلماتهم الخاصة كلما كان ذلك مناسباً. ومن خلال القيام بذلك، أكون متفقاً مع وجهة النظر التي عبّر عنها مؤرخ الأدب الأمريكي وولتر إي. هوغتون: "إن المواقف مراوغة. فلو حاولت تعريفها، ستفقد جوهرها وطابعها ولونها الخاص. لذا يجب استيعابها في صيغها المتناسكة والحية." وإضافة إلى ذلك، فقد حاولت من خلال الاقتباس والتعليق التفصيلي منح دارس الثقافة الشعبية "نكهة" المادة، بدلاً من الاكتفاء بمعاينة هذا الحقل. ومع ذلك، لا يُقصد من هذا الكتاب أن يكون بديلاً عن القراءة المباشرة من المنظرين والنقاد الذين جرت مناقشتهم هنا. وعلى الرغم من أن كل فصل ينتهي باقتراح قراءات إضافية، إلا أنها مكتملة لقراءة النصوص الأولية التي نوقشت في الفصول الفردية (توجد تفاصيلها في الهوامش في نهاية الكتاب).

يهدف هذا الكتاب، في المقام الأول، إلى تقديم مدخل إلى الدراسة الأكاديمية للثقافة الشعبية. وكما أشرت مسبقاً، لست في وارد التوهم بأن هذا الكتاب يتضمن الرواية المناسبة تماماً، أو الطريقة الوحيدة الممكنة لرسم المشهد المفاهيمي لموضوع هذه الدراسة. وآمل أن تشجع هذه الرواية؛ للعلاقة بين الثقافة الشعبية والنظرية الثقافية، دارسي الثقافة الشعبية الآخرين على بدء رسم خرائطهم الخاصة بهذا الحقل.

أخيراً، آمل أن أكون قد أنجزت كتاباً يمكن أن يقدم شيئاً مفيداً للمطلعين على الموضوع، وأيضاً للذين يُعد الموضوع بكامله - كموضوع أكاديمي على الأقل - جديداً تماماً عليهم.

شكر وتقدير

أود أن أشكر طلاب وحدات "النظرية الثقافية والثقافة الشعبية" التربوية في جامعة سندرلانند، وجامعة ووهان، وجامعة فيينا، وجامعة دريسدن، الذين تشاركت معهم في العديد من الأفكار الواردة في هذا الكتاب. كما أود أن أشكر الزملاء في مركز البحوث الإعلامية والدراسات الثقافية (في جامعة سندرلانند)، والأصدقاء في المؤسسات الأخرى، على أفكارهم وتشجيعهم. وأخيراً، خالص الشكر لـ ناتالي فوستر من روتلج لإتاحة الفرصة لي لكتابة الطبعة الثامنة.



الهيئة العامة
السورية للكتاب

شكر وتقدير الناشر

- يود الناشر أن يشكر كلاً مما يلي على إذنه الكريم بنسخ صورته:
- الصورة ١.٢ رحلة نهائية إلى بلاكبول في أوائل خمسينيات القرن الماضي.
صورة خاصة بالمؤلف.
- الصورة ١.٤ الإعلان كمثل على الـ "إشكالية". بإذن من أرشيف الإعلانات.
- الصورة ٢.٤ شخصان على الشاطئ. صورة خاصة بالمؤلف.
- الصورة ١.٥ مرحلة المرأة. صورة خاصة بالمؤلف.
- الصورة ١.٦ جندي أسود يجيي العلم. بإذن من إيزيس / أرشيف مجلة باريس ماتش / صور غيتي.
- الصورة ٢.٦ روك - أ - دي جوني "حبيبي أخطأ بحقي" من الألبوم "دوغ بوكيت ديز". صورة خاصة بالمؤلف.
- الصورة ٣.٦ روك - أ - دي جوني "قتلت المخدرات صديقي المفضل".
صورة خاصة بالمؤلف.
- الصورة ٤.٦ إعلان عن الحاجة إلى معلمين. بإذن من وزارة التعليم، تم استنساخ مواد حقوق التأليف والنشر الخاصة بـ كراون بإذن المراقب المالي، مكتب معلومات القطاع العام.

الصورة ٥.٦ الآلة البانوبتيكية (آلية الرؤية الشاملة).

الصورة ١.٨ ما بعد الحركة النسوية وشركة ووندربرا. بإذن من أرشيف الإعلانات.

الصورة ١.١٠ مثال على المغالاة في الواقعية. بإذن من ديلي إكسبرس / إن و إس النقابة والترخيص.

الصورة ٢.١٠ استعمار الكوكا للصين. صورة خاصة بالمؤلف.

الصورة ٣.١٠ "تخيل أنه لا توجد دول". صورة خاصة بالمؤلف.

الصورة ١.١١ ابدأ الثورة. صورة خاصة بالمؤلف.

الصورة ٢.١١ عيد الميلاد في الصين. صورة خاصة بالمؤلف.

الصورة ١.١٢ لصالح إضراب مجلدي الكتب. بإذن من مكتبة الفنون مانشستر.

جرى بذل كل جهد ممكن لتتبع أصحاب حقوق الطبع والنشر، ونعتذر

سلفاً عن أي سهو غير مقصود. ويسعدنا إدراج الإقرار المناسب في أي

طبعة لاحقة من هذا الكتاب.

الهيئة العامة
السورية للكتاب

Acred, Cara (2016), *Today's Social Classes*, Cambridge: Independence Educational Publishers. 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: Allen 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, Ien (1985), *Watching Dallas: Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, London: Methuen. Ang, I. (1996), 'Culture and communication: towards an ethnographic critique of media consumption in the transnational media system', in *What is Cultural Studies? A Reader*, edited by

John Storey, London: Edward Arnold.

Ang, Ien (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 III*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Arnold, Matthew (1973), *On Education*, Harmondsworth: Penguin.
- Arnold, Matthew (2009), 'Culture and Anarchy', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Austin, J.L. (1962), *How to Do Things with Words*, Oxford: Clarendon Press.
- Ball, Vicky (2012a), 'The "feminization" of British television and the re-traditionalization of gender', *Feminist Media Studies* 12 (2).
- Ball, Vicky (2012b), 'Sex, class and consumerism in British television drama', in *Renewing Feminism: Stories, Fantasies and Futures*, edited by H. Thornham and E. Weissmann, London: IB Tauris.
- Barrett, Michèle (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/Z*, London: Jonathan 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 (1995), *The Semiotic Challenge*, Berkeley: University of California Press.

- Barthes, Roland (2009), 'Myth today', in Cultural Theory and Popular Culture: A Reader, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.
- Baudrillard, Jean (1981), For a Critique of the Political Economy of the Sign, St Louis, MD: 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.
- Beck, Ulrich and Elisabeth Beck-Gernsheim (2002), Individualization, London: Sage.
- Benjamin, Walter (1973), 'The work of art in the age of mechanical reproduction', in Illuminations, 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 Gramsci', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Bentham, Jeremy (1995), *The Panopticon Writings*, edited and introduced by Miran Bozovic, London: Verso.

Bernstein, J.M. (1978), 'Introduction', in *The Culture Industry*, London: Routledge.

Best, Steven and Douglas Kellner (1991), *Postmodern Theory: Critical Interrogations*, London: Macmillan.

Bloch, Ernst (1995), *The Principle of Hope*, volume two, Cambridge, MA: MIT Press.

Bourdieu, Pierre (1992), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated by Richard Nice, Cambridge, MA: Harvard University Press.

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: A Reader in Film*, edited by Peter Brooker and Will Brooker, London: Edward Arnold.

Brooker, Peter and Will Brooker (1997b), 'Styles of pluralism', in *Postmodern After-Images: A Reader in Film*, edited by Peter Brooker and Will Brooker, London: Edward Arnold.

Brooks, Peter (1976), *The Melodramatic Imagination*, New Haven, CT: Yale University Press. Brunson, Charlotte (1991), 'Pedagogies 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, Judith (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*, New York: Routledge. Butler, Judith (1999), *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, 10th anniversary edn, New York: Routledge.

Butler, Judith (2000), 'Restaging the universal', in *Contingency, Hegemony, Universality: Con-temporary Dialogues on the Left*, by Judith Butler, Ernesto Laclau and Slavoj Žižek, London: Verso.

Butler, Judith (2009), 'Imitation and gender insubordination', in *Cultural Theory and Popular Cul- ture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

Butler, Judith, Ernesto Laclau and Slavoj Žižek (2000), *Contingency, Hegemony, Universality: Con-temporary Dialogues on the Left*, London: Verso.

Canaan, Joyce 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 Jeff Hearn and David Morgan, London: Unwin Hyman.

Carey, James 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 Press, 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, Iain (1986), *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 performativity', 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 *The Vietnam War and American Culture*, edited by John Carlos Rowe and Rick Berg, 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, Jim (1992), 'Postmodernism and television', in *Channels of Discourse, Reassembled*, edited by Robert C. Allen, London: Routledge, 1992.

Collins, Jim (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), *Postmodernist 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.

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 Doty, London: Cassell.

Curtin, Philip (1964), *The Image of Africa*, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Derrida, Jacques (1973), *Speech and Phenomena*, Evanston, IL: North Western University Press. Derrida, Jacques (1976), *Of Grammatology*, Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press. Derrida, Jacques (1978a), *Writing and Difference*, London: Routledge & Kegan Paul.

Derrida, Jacques (1978b), *Positions*, London: Athlone Press.

Derrida, Jacques (1982), *Margins of Philosophy*, Chicago: University of Chicago Press. Descartes, Rene (1993), *Meditations on First Philosophy*, London: Hackett.

Disraeli, Benjamin (1980), *Sybil, or the Two Nations*, Harmondsworth: Penguin.

Dittmar, Linda, and Gene Michaud (1990) (eds), *From Hanoi To Hollywood: The Vietnam War in American Film*, New Brunswick, NJ and London: Rutgers University Press.

Docker, John (1994), *Postmodernism and Popular Culture: A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press.

Doty, Alexander (1995), 'Something queer here', in *Out in Culture: Gay, Lesbian and Queer Essays on Popular Culture*, edited by Corey K. Creekmur and Alexander Doty, London: Cassell.

Dunning, Eric (1971), 'The development of football', in *The Sociology of Sport*, edited by Eric Dunning, London: Frank Cass.

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 (1997), *White: Essays on Race and Culture*, London: Routledge.

Dyer, Richard (1999), 'Entertainment and utopia', in *The Cultural Studies Reader*, 2nd edn, edited by Simon During, London: Routledge.

Eagleton, Terry (1983), *Literary 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), *Literary into Cultural Studies*, London: Routledge.

Eco, Umberto (1984), *Postscript to The Name of the Rose*, New York: Harcourt Brace Jovanovich. Engels, Frederick (2009), 'Letter to Joseph Bloch', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*,

4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education. Fanon, Franz (1986), *Black Skin, White Masks*, London: Pluto.

Fekete, John (1987), 'Introductory notes for a postmodern value agenda', in *Life After Postmodernism*, 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 Fiedler, Volume 2*, New York: Stein and Day. Fischer, Ernst (1973), *The Necessity of Art*, Harmondsworth: Penguin.

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: Everyday Culture and Media Change*, Minnesota: University of Minnesota Press.

Foucault, Michel (1979), *Discipline and Punish*, Harmondsworth: Penguin.

Foucault, Michel (1981), *The History of Sexuality*, Harmondsworth: Penguin.

Foucault, Michel (1989), *The Archaeology of Knowledge*, London: Routledge.

Foucault, Michel (2002a), 'Truth and power', in *Michel Foucault Essential Works: Power*, edited by James D. Faubion, Harmondsworth: Penguin.

Foucault, Michel (2002b), 'Question of method', in *Michel Foucault Essential Works: Power*, edited by James D. Faubion, Harmondsworth: Penguin.

Foucault, Michel (2002c), 'Truth and juridical forms', in *Michel Foucault Essential Works: Power*, edited by James D. Faubion, Harmondsworth: Penguin.

Foucault, Michel (2009), 'Method', in *Cultural Theory 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, NJ: Rutgers University Press.

Freud, Sigmund (1973a), *Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Harmondsworth: Pelican.

Freud, Sigmund (1973b), *New Introductory Lectures on Psychoanalysis*, Harmondsworth: Pelican.

Freud, Sigmund (1975), *The Psychopathology of Everyday Life*, Harmondsworth: Pelican.

Freud, Sigmund (1976), *The Interpretation of Dreams*, Harmondsworth: Pelican.

Freud, Sigmund (1977), *On Sexuality*, Harmondsworth: 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 Horne (1987), *Art into Pop*, London: Methuen.

Frow, John (1995), *Cultural Studies and Value*, New York: Oxford University Press. Fryer, Peter (1984), *Staying Power: The History of Black People in Britain*, 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.

Garnham, 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.

Garnham, 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 Janes, Hugh Mackay and Keith Negus (1997), *Doing Cultural Studies*, London: Sage.

Giddens, Anthony (1992), *The Transformation of Intimacy*, Cambridge: Polity.

Gill, Rosalind (2007), 'Postfeminist media culture: elements of a sensibility', in *European Journal of Cultural Studies*, 10, 147–66.

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.

Gilroy, Paul, Lawrence Grossberg and Angela McRobbie (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 James Curran and Michael Gurevitch, London: Edward Arnold.

Goodwin, Andrew (1991), 'Popular music and postmodern theory', *Cultural Studies*, 5 (2). Gramsci, Antonio (1968), *The Modern Prince and Other Writings*, New York: International Publishers.

Gramsci, Antonio (1971), *Selections from Prison Notebooks*, London: Lawrence & Wishart. Gramsci, Antonio (2007), *Prison Notebooks*, volume III, New York: Columbia University Press. 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.

Graves-Brown, Paul (2000), *Matter, Materiality and Modern Culture*, London: Routledge.

Gray, Ann (1992), *Video Playtime: The Gendering of a Leisure Technology*, London: Routledge.

Gray, Thomas (1997), 'Elegy Written in a Country Churchyard', in *Selected Poems of Thomas Gray*, London: Bloomsbury.

Green, Michael (1996), 'The Centre for Contemporary Cultural Studies', in *What is Cultural Studies? A Reader*, edited by John Storey, London: Edward Arnold.

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.

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, NJ and London: Rutgers University Press.

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: Macmillan.

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 cultural studies', in *What is Cultural Studies: A Reader*, edited by John Storey, London: Edward Arnold.

Hall, Stuart (1997a), 'Introduction', in *Representation*, edited by Stuart Hall, London: Sage.

Hall, Stuart (1997b), '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, Adrian (2005), *Football: The First Hundred Years*, London: Routledge.

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.

Hoggart, Richard (1970), 'Schools of English and contemporary society', in *Speaking to Each Other, Volume II*, 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 Communi- cation*, 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.

Jameson, Fredric (1981), *The Political Unconscious*, London: Methuen.

Jameson, Fredric (1984), 'Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism', *New Left Review*, 146.

Jameson, Fredric (1985), 'Postmodernism and consumer society', in *Postmodern Culture*, edited by Hal Foster, London: Pluto.

Jameson, Fredric (1988), 'The politics of theory: ideological positions in the postmodernism debate', in *The Ideologies of Theory Essays*, Volume 2, London: Routledge.

Jeffords, Susan (1989), *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Jenkins, Henry (1992), *Textual Poachers*, New York: Routledge.

Jenkins, Henry (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York: New York University Press.

Jenson, Joli (1992), 'Fandom as pathology', in *The Adoring Audience*, edited by Lisa Lewis, London: Routledge.

Jewitt, 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.

Johnson, 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. Johnson, Richard (1996), 'What is cultural studies anyway?' in *What is Cultural Studies?*

A Reader, edited by John Storey, London: Edward Arnold.

Klein, Michael (1990), 'Historical memory, film, and the Vietnam era', in *From Hanoi To Hollywood: The Vietnam War in American Film*, edited by Linda Dittmar and Gene Michaud, New Brunswick, NJ and London: Rutgers University Press.

Lacan, Jacques (1989), *Four Fundamental Concepts in Psychoanalysis*, New York: Norton. Lacan, Jacques (2001), *Ecrits*, London: Routledge.

Lacan, Jacques (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: Towards a Radical Democratic Politics*, 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.

Latour, Bruno (2007), *Reassembling the Social*, Oxford: Oxford University Press. Leavis, F.R. (1933), *For Continuity*, Cambridge: Minority Press.

Leavis, F.R. (1972), *Nor Shall My Sword*, London: Chatto and Windus. 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, CT: 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, MA: Harvard University Press.

Lévi-Strauss, Claude (1968), *Structural Anthropology*, London: Allen Lane.

Liebes, T. and E. Katz (1993), *The Export of Meaning: Cross-cultural Readings of Dallas*, 2nd edn, Cambridge: Polity Press.

Light, Alison (1984), "'Returning to Manderley": romance fiction, female sexuality and class', *Feminist Review*, 16.

Littler, Jo (2013), 'Meritocracy as plutocracy: the marketising of "equality" within neoliberalism', *New Formations*, pp. 52–72.

Littler, Jo (2017), *Against Meritocracy*, London: Routledge.

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, CA: Pacific Books. Lyotard, Jean-François (1984), *The Postmodern 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: Allen Lane.

Markus, Hazel Rose, and Paula M.L. Moya (2010), *Doing Race: 21 Essays for the 21st Century*, Norton: New York.

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 (1963), *Selected Writings in Sociology and Social Philosophy*, Harmondsworth: Pelican. 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 Friedrich Engels (1957), *On Religion*, Moscow: Progress Publishers.

Marx, Karl and Frederick Engels (1974), *The German Ideology* (student edn), edited and introduced by C.J. Arthur, London: Lawrence & Wishart.

Marx, Karl, and Friedrich Engels (1998), *The Communist Manifesto*, Peking: Foreign Languages Press. 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, Jim (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 Johnson, London: Hutchinson. McRobbie, Angela (1992), 'Post-Marxism and cultural studies: a post-script', in *Cultural Studies*, edited by Lawrence Grossberg, Cary Nelson and Paula Treichler, London: Routledge.

McRobbie, Angela (1994), *Postmodernism and Popular Culture*, London: Routledge.

McRobbie, Angela (2004), 'Post-Feminism and Popular Culture', in *Feminist Media Studies*, 4 (3), 255–64.

Medhurst, Andy (1999), 'Teaching queerly: politics, pedagogy and identity in lesbian and gay studies', in *Teaching Culture: The Long Revolution in Cultural Studies*, Leicester: NIACE Press.

Mercer, Kobena (1994), *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies*, London: Routledge.

Miller, Daniel (2009), *Stuff*, Cambridge: Polity.

Mills, Sara (2004), *Discourse*, 2nd edn, London: Routledge.

Modleski, Tania (1982), *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, Hamden, CT: 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.
- Morris, William (1979), 'Art Labour and Socialism', in *Marxism and Art*, by Maynard Solomon, Brighton: Harvester.
- Morris, William (1986), *News From Nowhere and Selected Writings and Designs*, Harmondsworth: Penguin.
- Morris, William (2003), *News From Nowhere*, Oxford: Oxford World's Classics.
- Mouffe, Chantal (1981), 'Hegemony and ideology in Gramsci', in *Culture, Ideology and Social Process*, edited by Tony Bennett, Colin Mercer and Janet Woollacott, Milton Keynes: Open University Press.
- Mulvey, Laura (1975), 'Visual pleasure and narrative cinema', in *Screen*, 16 (3).
- Myers, Tony (2003), *Slavoj Žižek*, London: Routledge.
- 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, NJ: 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 Vietnams*, London: W.H. Allen.

Nixon, Sean (1996), *Hard Looks: Masculinities, Spectatorship and Contemporary Consumption*, London: UCL Press.

Nowell-Smith, Geoffrey (1987), 'Popular culture', *New Formations*, 2.

O'Connor, Alan (1989), *Raymond Williams: Writing, Culture, Politics*, Oxford: Basil Blackwell. Orwell, George (2001), *Down and Out in Paris and London*, Harmondsworth: Penguin.

Parker, Ian (2004), *Slavoj Žižek: 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', *Weekend Guardian*, 24–5 February.

Pitcher, Ben (2014), *Consuming Race*, London: Routledge.

Polan, Dana (1988), 'Complexity and contradiction in mass culture analysis: on Ien 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, Janice (1987), *Reading the Romance: Women, Patriarchy, and Popular Literature*, London: Verso.

Radway, Janice (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 Jon 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.

Ricoeur, Paul (1981), *Hermeneutics and the Human Sciences*, New York: Cambridge University Press.

Ritzer, G. (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 Rick Berg (eds) (1991), *The Vietnam War and American Culture*, New York: Columbia University Press.

Said, Edward (1985), *Orientalism*, Harmondsworth: 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. Nordenstreng 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.

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, MA: Harvard University Press.

Sontag, Susan (1966), *Against Interpretation*, New York: Deli.

Stacey, Jackie (1994), *Star Gazing: Hollywood and Female Spectatorship*, London: Routledge. Stedman Jones, Gareth (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 His- tory*, 11 (2).

Storey, John (1992), 'Texts, readers, reading formations: My Poll and My Partner Joe in Manches- ter 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 (2001a), 'The sixties in the nineties: Pastiche or hyperconsciousness', in *Tough Guys, Smooth Operators and Foxy Chicks*, edited by Anna Gough-Yates and Bill Osgerby, London: Routledge.

Storey, John (2001b), 'The social life of opera', in *European Journal of Cultural Studies*, 6 (1). Storey, John (2002a), 'Expecting rain: opera as popular culture', in *High-Pop*, edited by Jim Col- lins, 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: Manchester University Press.

Storey, John (2003), *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalisation*, Malden, MA: Blackwell.

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), *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, Harlow: Pearson Education.

Storey, John (2010a), *Culture and Power in Cultural Studies: The Politics of Signification*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Storey, John (2010b), 'Becoming British', in *The Cambridge Companion to Modern British Culture*, edited by Michael Higgins, Clarissa Smith and John Storey, Cambridge: Cambridge University Press.

Storey, John (2010c), *Cultural Studies and the Study of Popular Culture*, 3rd edn, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Storey, John (2011), 'Postmodernism and popular culture', in *The Routledge Companion to Postmodernism*, edited by Stuart Sim, London: Routledge.

Storey, John (2014), *From Popular Culture to Everyday Life*, London: Routledge.

Storey, John (2016), 'Class and the Invention of Tradition: the cases of Christmas, football and folksong', in *The Making of English Popular Culture*, edited by John Storey, London: Routledge.

Storey, John (2017), *Theories of Consumption*, London: Routledge. Storey, John (2018), *Utopian Desire*, London: Routledge.

Storey, John, and Katy McDonald (2014a), 'Love's best habit: the uses of media in romantic relationships', in *International Journal of Cultural Studies*, 17(2), 113–25.

Storey, John, and Katy McDonald (2014b), 'Media love: intimacy in mediatized worlds', in *Mediatized Worlds*, edited by A. Hepp and F. Krotz, London: Palgrave, 221–32.

Sturken, Marita (1997), *Tangled Memories: The Vietnam War, the AIDS Epidemic, and the Politics of Remembering*, Berkeley: University of California Press.

Taylor, Matthew (2013), *The Association Game*, London: Routledge. Thompson, E.P. (1976), 'Interview', *Radical History Review*, 3.

Thompson, E.P. (1976), *William Morris: Romantic to Revolutionary*, New York: Pantheon. 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.

Tompkins, Jane (1985), *Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction, 1790–1860*, New York: Oxford University 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 (2003), *British Cultural Studies: An Introduction*, 3rd edn, London: Routledge.

Vlastos, Stephen (1991), 'America's "enemy": the absent presence in revisionist Vietnam War history', in *The Vietnam War and American Culture*, edited by John Carlos Rowe and Rick Berg, 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. Walton, John K and James Walvin (1988) (eds), *Leisure in Britain 1780–1939*, Manchester: Manchester University Press.

Walvin, James (2000), *The People's Game*, Edinburgh: Mainstream Publishing Company.

Warner, Michael (1993), 'Introduction', in *Fear of a Queer Planet*, edited by Michael Warner, Minneapolis: Minnesota University Press.

West, Cornel (2009), 'Black postmodernist practices', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

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, Judith (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, Janice (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.

Žižek, Slavoj (1989), *The Sublime Object of Ideology*, London: Verso.

Žižek, Slavoj (1991), *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, MA: MIT Press.

Žižek, Slavoj (1992), *Enjoy Your Symptom: Jacques Lacan in Hollywood and Out*, London: Routledge.

Žižek, Slavoj (2009), 'From reality to the real', in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, 4th edn, edited by John Storey, Harlow: Pearson Education.

السورية للكتاب



الهيئة العامة السنورية للكتاب

النظرية الثقافية والثقافة الشعبية

مقدمة الطبعة الثامنة

نُشرت الطبعة الثامنة في عام ٢٠١٨ من قبل دار نشر روتلج

٢ بارك سكوير، ميلتون بارك، أبينغدون، أوكسون، OX14 4RN

ومن قبل دار نشر روتلج

٧١١ الجادة الثالثة، نيويورك، NY 10017

روتلج هي بصمة مجموعة تايلور وفرانسيس

© ٢٠١٨ جون ستوري

وقد أكد جون ستوري حقه في وجوب الإشارة إليه كمؤلف لهذا العمل وفق المادتين ٧٧ و٧٨ من قانون حقوق الطبع والنشر والتصاميم وبراءات الاختراع لعام ١٩٨٨.

جميع الحقوق محفوظة. لا يجوز إعادة طبع أي جزء من هذا الكتاب أو إعادة إنتاجه، أو استخدامه بأي وجه أو بأي وسيلة إلكترونية أو ميكانيكية أو غيرها من الوسائل، المعروفة الآن أو التي تُخترع فيما بعد، بما في ذلك

النسخ والتسجيل، أو بأي نظام لتخزين المعلومات أو استرجاعها، دون إذن كتابي من الناشرين.

إشعار العلامة التجارية: قد تكون أسماء المنتجات أو الشركات علامات تجارية أو علامات تجارية مسجلة، وقد جرى استخدامها لمجرد التعريف والتفسير من دون قصد التعدي.

نشرت بيرسون إديوكيشن ليمتد الطبعة الأولى في عام ١٩٩٧، ونشرت روتلج الطبعة السابعة في عام ٢٠١٥

بيانات الفهرسة والنشر في المكتبة البريطانية

يتوفر سجل فهرسي لهذا الكتاب في المكتبة البريطانية

بيانات الفهرسة والنشر في مكتبة الكونغرس

الأسماء: ستوري، جون، مؤلف.

العنوان: النظرية الثقافية والثقافة الشعبية: مقدمة / جون ستوري.

الوصف: الطبعة الثامنة. لندن؛ نيويورك: روتلج، [٢٠١٨] | تتضمن مراجع بليوغرافية وفهرس.

فهرس

الصفحة

٥	النظرية الثقافية والثقافة الشعبية
١١	كلمة المترجم
١٩	١ - ماهي الثقافة الشعبية
٢٠	الثقافة
٢١	الأيدولوجيا
٢٨	الثقافة الشعبية
٤٨	الثقافة الشعبية ك الشيء الآخر
٥٠	سياقية المعنى
٥٥	هوامش
٥٦	قراءات إضافية
٥٩	٢ - تقاليد الثقافة والحضارة
٦١	ماثيو أرنولد

٧١	الليفيزية
٨٣	الثقافة الجماهيرية في أمريكا: مناقشة ما بعد الحرب
٩٦	ثقافة الناس الآخرين
١٠٠	هوامش
١٠١	قراءات إضافية
١٠٣	٣- الثقافية
١٠٥	ريتشارد هو غارت: استخدامات معرفة القراءة والكتابة
١١٩	ريموند ويليامز: [تحليل الثقافة]
١٣٠	إي. ب. طومسون: صنع الطبقة العاملة الإنكليزية
١٣٥	ستيوارت هول وبادي وانيل: الفنون الشعبية
١٤٧	مركز الدراسات الثقافية المعاصرة
١٥٠	هوامش
١٥١	قراءات إضافية
١٥٣	٤- الماركسيات
١٥٣	الماركسية الكلاسيكية
١٥٩	ماركسية وليام موريس الإنكليزية

١٦٤	مدرسة فرانكفورت
١٨٤	الأتوسرية
٢٠٢	الهيمنة
٢٠٩	ما بعد الماركسية والدراسات الثقافية
٢٢٥	هوامش
٢٢٥	قراءات إضافية
٢٢٩	٥ - التحليل النفسي
٢٢٩	التحليل النفسي الفرويدي
٢٥١	التحليل النفسي اللاكاني
٢٥٩	التحليل النفسي السينمائي
٢٦٥	سلافوي جيچك والفانتازيا (الخيال) اللاكانية
٢٧٠	هوامش
٢٧٢	قراءات إضافية
٢٧٥	٦ - البنيوية وما بعد البنيوية
٢٧٥	فرديناند دي سوسير
٢٨٣	كلود ليفي ستروس، وويل رايت، وأفلام الغرب الأمريكي

٢٩٠ رولان بارت: الأساطير
٣٠٥ ما بعد البنيوية
٣٠٦ جاك دريدا
٣١٠ الخطاب والقوة: ميشيل فوكو
٣١٥ الآلة البانوبتيكية (آلية الرؤية الشاملة)
٣٢٠ هوامش
٣٢١ قراءات إضافية
٣٢٣ ٧- الطبقة والصراع الطبقي
٣٢٣ الطبقة والثقافة الشعبية
٣٢٤ الطبقة في الدراسات الثقافية
٣٢٧ الصراع الطبقي
٣٣٢ الاستهلاك كتميز طبقي
٣٣٧ الطبقة والثقافة الشعبية
٣٤٤ العمل الأيديولوجي للميرتوقراطية
٣٤٩ هوامش
٣٤٩ قراءات إضافية

٣٥١	٨- النوع الاجتماعي والجنسانية
٣٥١	الحركات النسوية
٣٥٤	النساء في السينما
٣٦١	قراءة الروايات الرومانسية
٣٧٨	كتاب مشاهدة دالاس
٣٩١	قراءة المجلات النسائية
٤٠٤	ما بعد الحركة النسوية
٤٠٩	دراسات الرجال والذكوريات
٤١١	نظرية الكوير
٤٢٤	هوامش
٤٢٦	قراءات إضافية
٤٢٩	٩- «العرق» والعنصرية والتمثيل
٤٢٩	«العرق» والعنصرية
٤٣٣	أيديولوجية العنصرية: ظهورها التاريخي
٤٣٩	الاستشراق
٤٥٦	البياض

٤٥٨	مناهضة العنصرية والدراسات الثقافية
٤٦١	هوامش
٤٦٣	قراءات إضافية
٤٦٥	١٠ - ما بعد الحداثة
٤٦٥	حالة ما بعد الحداثة
٤٧٢	جان فرانسوا ليوتار
٤٧٦	جان بودريار
٤٨٧	فريدريك جيمسون
٥٠٠	موسيقا البوب ما بعد الحداثة
٥٠٣	تلفاز ما بعد الحداثة
٥٠٩	ما بعد الحداثة وتعددية القيمة
٥١٥	ما بعد الحداثي العالمي
٥٢٦	ثقافة التلاقي
٥٢٩	كلمة أخيرة
٥٣٠	هوامش
٥٣١	قراءات إضافية

٥٣٤	١١ - مادية الثقافة الشعبية
٥٣٤	المادية
٥٣٦	المادية كطرف فاعل
٥٤١	المعنى والمادية
٥٤٩	المادية من دون معنى
٥٥٦	الأشياء المادية في عالم معولم
٥٦٠	هوامش
٥٦١	قراءات إضافية
٥٦٣	١٢ - سياسة الشعبي
٥٦٨	الحقل الثقافي
٥٩١	الحقل الاقتصادي
٦٠٤	الدراسات الثقافية ما بعد الماركسية: إعادة النظر في الهيمنة
٦٠٧	أيديولوجية الثقافة الجماهيرية
٦١١	هوامش
٦١٤	قراءات إضافية
٦٥٥	فهرس

جون ستوري

- يُعد الأكاديمي البريطاني جون ستوري من الشخصيات الرائدة المعاصرة في مجال الدراسات الثقافية، وقد شغل منصب مدير مركز بحوث الدراسات الإعلامية والثقافية بجامعة سندرلاند في المملكة المتحدة، وأستاذاً للدراسات الثقافية فيها، كما عمل أستاذاً زائراً في جامعات ووهان وفيينا وفيلادلفيا وغيرها.
- نشر العديد من الأبحاث والدراسات العلمية في المجال الثقافي، إضافة إلى كتب عدة حظيت باهتمام على المستوى العالمي، وتُرجمت إلى لغات مختلفة. ومن أبرز مؤلفاته:

- اختراع الثقافة الشعبية: من الفولكلور إلى العولمة.
- النظرية الثقافية والثقافة الشعبية.
- ما بعد الحداثة والثقافة الشعبية.
- نظريات الاستهلاك.

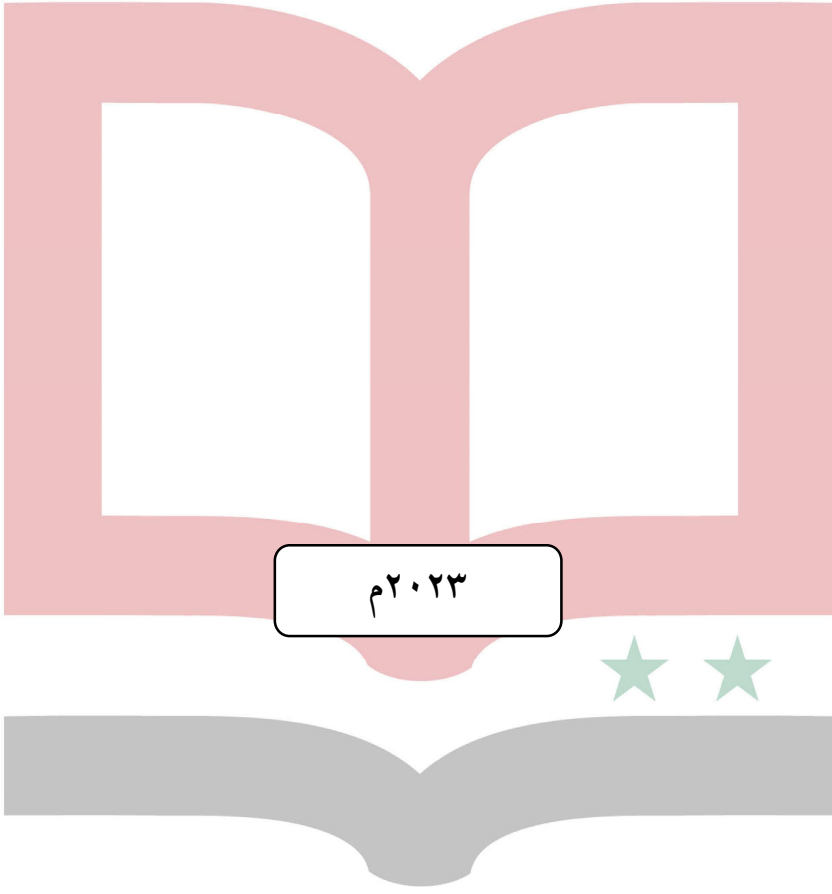
الهيئة العامة
السورية للكتاب

عمران أحمد

- باحث ومترجم سوري.
- يجيد اللغات الإنكليزية والفرنسية والصينية، ويُلّم باللغتين الألمانية والفارسية.
- ترجم، وشارك في ترجمة، أعمال عدة لمصلحة جهات عامة.
- يُعدُّ هذا الكتاب ثاني أعماله المعدة للنشر، بعد كتاب «السحر والعلم والدين» لبرونيسلاف مالينوفسكي.



الهيئة العامة
السورية للكتاب



الهيئة العامة السورية للكتاب