

# الفنون والآداب تحت ضغط العولمة

جووست سمايرز

ترجمة طلعت الشايب



# الفنون والآداب تحت ضغط العولمة

تأليف

جووست سمايرز

ترجمة

طلعت الشايب



الناشر مؤسسة هنداوي

المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شبيت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة

تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +

البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org

الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إن مؤسسة هنداوي غير مسؤولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٢ ٣٩٤٦ ٠

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ٢٠٠٣.

صدرت هذه الترجمة عام ٢٠٠٥.

صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٦.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.  
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة لأسرة السيد الأستاذ طلعت الشايب.

# المحتويات

٧	مقدمة المترجم
٢١	تصدير المؤلف للترجمة العربية
٢٥	مقدمة
٣٥	<b>الجزء الأول: التعبير الفني في عالمٍ مشترك</b>
٣٧	١- الفنون والآداب والعالم
٦٣	٢- سلطة اتخاذ القرار
١١١	٣- أصالة ملتبسة
١٣٩	٤- الحياة الفنية المحلية
٢٠١	٥- ثقافة تنحو إلى التوحيد والمجانسة
٢٤٧	<b>الجزء الثاني: الحرية والحماية</b>
٢٤٩	٦- موازنة التجارة والثقافة
٢٦٧	٧- قواعد منظمة من أجل التنوع الثقافي
٢٩٥	٨- السياسات الثقافية
٣٠٧	٩- تحيُّل عالم دون حقوق نشر
٣٢٩	١٠- تراثنا الثقافي
٣٤٥	١١- حرية التعبير مقابل المسؤولية
٣٥٥	لحن الختام
٣٦٥	Bibliography



## مقدمة المترجم

### (١) دفاعًا عن التنوع الثقافي

قد يختلف الباحثون — باختلاف منطلقاتهم الفكرية — في تعريفهم لظاهرة العولمة ونشأتها وإمكانية التصدي لها، إلا أن ما لا خلاف عليه هو أن «القرية العالمية الواحدة» أصبحت واقعا ملموسا، وأن هناك نسقا جديدا من العلاقات المتبادلة بين الاقتصاد والسياسة والثقافة، تساعد على تكريسه، كل يوم، تكنولوجيا الاتصالات والمعلومات المتقدمة، التي هي جزء لا يتجزأ من البناء الأيديولوجي الكلي الذي يحكم المرحلة، والعولمة، التي هي نتاج عمليات من التراكم الرأسمالي والعلمي والتكنولوجي، متعددة وشديدة التعقيد، تفرض على المجتمعات تحديات ثقافية، في ظل تزايد نفوذ بعض المؤسسات والمنظمات الدولية، مثل البنك الدولي وصندوق النقد الدولي ومنظمة التجارة العالمية ومنظمة التعاون والتنمية الاقتصادية ونادي روما ومنتدى ديفوس، وغيرها.

لقد أصبح العالم، بالتدريج، أكثر تقبلا لفكرة قبول ثقافة واحدة مهيمنة، بعد نزع الخصوصية عن الثقافات المحلية، والمحاولات المستميتة للقضاء على التنوع، والحقيقة أن كل من يكتبون، أو يتكلمون، عن العولمة، يشيرون إلى تأثيرها على الثقافات الوطنية والقومية وعلى الهويات الثقافية، كما كان سؤال العولمة والثقافة حاضرا دائما وبقوة، على أجندة المجلس الأعلى للثقافة في مصر، سواء في مؤتمراته أو ندواته أو ترجماته، وهي أنشطة يشارك فيها أعداد كبيرة من المفكرين والباحثين؛ وبذلك كان المجال الثقافي العام في مصر طرفا في حوار يدور على مستوى العالم.

كانت البداية قبل ثماني سنوات، عندما ترجم المشروع القومي للترجمة تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية (اليونسكو، الأمم المتحدة)، إسهاما «في إشاعة مجموعة من الأفكار

الإيجابية التي وردت فيه، خصوصاً الأفكار التي تصل بين التنمية وسياقها الإنساني الثقافي، أقصد إلى ذلك السياق الذي يؤكد أن التنمية الاقتصادية لا معنى لها ما لم تصبح جزءاً من ثقافة أي شعب، وأن الثقافة لا يمكن اختزالها لكي تصبح مجرد عاملٍ مساعدٍ للنمو الاقتصادي، وأن النظرة التي تعزل الاقتصاد عن الثقافة، إنما هي نظرة قاصرة عاجزة عن أن تدرك الترابط الوثيق بين جوانب الحضور الإنساني وأنشطته المتباينة.<sup>١</sup>

وبعد هذا الكتاب توالى ترجمات المشروع القومي عن قضايا العولمة والهوية الاجتماعية والثقافة الكونية ومحدثات العولمة ومساءلة العولمة والإحساس بالعولمة وغيرها، وقد لفت انتباهي، في أثناء ترجمة هذا الكتاب الذي بين أيدينا، إشارات المؤلف، في أكثر من موضع، إلى كثير من هذه الأعمال، وهو إن دلَّ على شيء، فإنما يدل على أن المشروع القومي للترجمة يدرك تمامًا — باعتباره مشروعًا للتنمية الثقافية — أن من بين مهامه الأساسية المشاركة، مع غيره من المشروعات والمؤسسات والهيئات والمنظمات العربية والعالمية، وأن يفتح أفقًا جديدًا من الوعي الثقافي والوعي النقدي، والمشاركة في الحوار الخلاق الذي يدور في العالم الواسع من أجل مستقبل أفضل.

وإذا كانت كتب العولمة الصادرة قبل ذلك، في إطار المشروع القومي للترجمة، قد ألمحت سريعًا إلى الثقافة، في معرض تناولها لآثار الظاهرة الاقتصادية<sup>٢</sup>، فإن هذا الكتاب «الآداب والفنون تحت ضغط العولمة» مكرس بكامله لهذا الموضوع الحيوي؛ ففي الجزء الأول منه يقدم المؤلف مسحةً شاملاً لساحة الفنون والآداب العالمية، ذلك المعترك الرمزي الذي تتصارع فيه قُوَى اقتصادية عاتية للسيطرة على السوق الثقافية، بعد أن تحوّل كل شيء في حياتنا — حتى المعلومات والمعرفة — إلى سلعة يتم التحكم في إنتاجها وتسويقها وتوزيعها وتلقّيها؛ حيث لا يستطيع أحد أن ينكر أن العولمة الاقتصادية والرقمنة هما اللتان تضعان الشروط الجديدة لمعظم الإنتاج الفني والتوزيع في العالم بأسره، وخاصة في مجالات الموسيقى والسينما والفيديو والمسرح والكتب والتصوير والتصميم، كما يحدث ذلك على نطاقٍ أوسع في مجال الفنون البصرية، وهكذا تختفي حتى فكرة السوق التنافسية الحقيقية في مجال الأفكار والصور بوجود عددٍ قليلٍ من التكتلات الاحتكارية التي تتحكّم فيما يتم صنعه وتوزيعه، وفي مكان عرضه، وفي كيفية التصريح باستخدامه المستقبلي، كما يقول «بنجامين باربر»<sup>٣</sup>.

ويتناول الفصل الثاني من الكتاب قضية الحرية والحماية، انطلاقًا من إحدى الأفكار الأساسية للكتاب، وهي أن التجارة الحرة ليست شرطًا سليماً أو قوياً للتنمية الاقتصادية

بشكلٍ عام، وأنها ليست كذلك بالنسبة لتنمية حياة ثقافية تمتاز بالتنوع والثراء، ومرتبطة على نحوٍ أو آخر بالأماكن التي يعيش فيها الناس، وأن إحدى آليات الدفاع عن التنوع، هي وضع سياسات ثقافية متنوعة، وإلغاء نظام حق النشر وحقوق الملكية الفكرية، التي يعتبرها غير مفيدة لمعظم المبدعين في الغرب، وكرثة بكل المقاييس بالنسبة للفنانين غير الغربيين، كما يطرح بدائل لذلك، مثل حق الانتفاع المشمول بحماية مؤقتة. وفي نهاية هذا الفصل يتناول قضية بالغة الأهمية، وهي حماية التراث الثقافي العالمي من السرقة والنهب والاندثار والتدمير القسدي أحياناً، كما حدث في حالة تماثيل بوذا ونظام «طالبان» في أفغانستان، عام ٢٠٠١م.

مؤلف الكتاب يُولي اهتماماً خاصاً لقضايا التنوع الثقافي، ويطالب بإلغاء نظام حق النشر المعمول به حالياً، وقد استطاع أن ينظم مؤتمراً عالمياً، في سبتمبر ٢٠٠٣م، في أحد المراكز الثقافية في أمستردام، حضره عدد من الباحثين والناشطين الثقافيين في العالم؛ لبحث سُبُل حماية التنوع الثقافي، البروفيسور «جووست سمايرز» يعرف أنه، والذين معه، يسبحون ضد تيار الليبرالية الجديدة، وبالرغم من تزايد عدد المعارضين للعولمة، وعدد من بدءوا يقولون «لا» بعد «سياتيل» و«بورت أليجرو» و«جنوا» و«كانكون»، معلنين أن العالم ليس للبيع، وأن بالإمكان صُنع مستقبل بديل، وبالرغم من تزايد حركة المعارضة لتيار الليبرالية الجديدة، فهم لا يلمسون وجوداً بارزاً للقطاعات الثقافية والفنية في العالم، وهو الوضع الذي ينبغي تغييره.

في السبعينيات وأوائل الثمانينيات طالبت الدول غير الغربية، من خلال «اليونسكو»، بضرورة إنشاء نظام عالمي جديد للمعلومات والاتصال، ولم يحدث شيء، بل إن الدول الغربية استطاعت أن تنقل الثقافة والاتصال إلى المجال الذي كانت فلسفة التجارة الحرة قد بدأت تزدهر فيه، وهو اتفاقية «الجات»، التي ستصبح، فيما بعد، «منظمة التجارة العالمية» باتفاقياتها المعروفة «الجات» و«الجاتس» و«التربس»، وذلك في سنة ١٩٩٥م، وهنا ستبذل الدول الغربية قصارى جهدها لضبط وتنظيم الأسواق؛ بما يسهل للتكتلات الاحتكارية العملاقة توزيع وترويج منتجاتها الثقافية، والسيطرة على الأذواق والأسواق في العالم. وفي منتصف التسعينيات برز مفهوم التنوع الثقافي كرد فعلٍ لهذه السيطرة الاحتكارية، وفرض نفسه موضوعاً للحوار في كثيرٍ من المجتمعات، وليس في إطار «اليونسكو» فقط، التي أصدرت، بالاشتراك مع الأمم المتحدة، تقرير «تنوعنا الخلاق» السابق ذكره، بعد ذلك كان مؤتمر استوكهولم في أبريل ١٩٩٨م؛ حيث تم تبني برنامج

«اليونسكو» الخاص بسياسات التنمية الثقافية، وفي نوفمبر ٢٠٠١م، تبنت «اليونسكو» إعلاناً عالمياً جديداً للتنوع الثقافي؛ لكي يكون دليل عمل لها، إلى جانب الإعلان السابق، وفي أكتوبر ٢٠٠٣م، طلبت الجمعية العامة لليونسكو من مديرتها العام إعداد مسودة لاتفاقية عن التنوع الثقافي لمناقشتها في اجتماع الجمعية العمومية، في خريف ٢٠٠٥م، وفي ربيع ٢٠٠٤م اقترحت لجنة من الخبراء تغيير المسمى ليكون «اتفاقية حماية وتنمية تنوع المحتويات الثقافية والتعبيرات الفنية». يتضح من هذه المسيرة التي لم تسفر عن شيء حتى الآن، أن سؤال التنوع الثقافي أصبح مطروحاً بقوة على الأجندة السياسية، مع بدايات القرن الواحد والعشرين، ولكن مؤلف الكتاب يذكّرنا، مرة أخرى، بأن هناك انفصلاً بين التفكير والفعل، وبين الرغبة والممارسة العملية، وهو إذ يعترف بأهمية مثل هذا النوع من الاتفاقيات، وبأنها ستكون أداة مهمة بلا شك، إلا أنها خطوة لا بد من أن تكون مصحوبة بتحركات اجتماعية، تدفع الحكومات لتهيئة الظروف الكفيلة بازدهار التنوع، بعيداً عن سيطرة التكتلات الثقافية العملاقة وتحكّمها. وسواء خرجت اتفاقية اليونسكو إلى حيز الوجود أو لا، فلا بد من أن تكون التحركات الثقافية مؤثرة على الأجندة السياسية لكيلا تقع تحت سيطرة القوى الاقتصادية، ولذلك لا بد من الإفادة من تجربة منظمات حماية البيئة. مهمة الدفاع عن التنوع الثقافي أصعب من مهمة الدفاع عن التنوع البيولوجي، فمن السهل أن يكتشف الناس تلوث الهواء وفساد الغذاء وقطع الأشجار وتغيّر الطقس، ولكن كيف يمكن إقناعهم بأن التنوع الثقافي لا يسخر من أذواقهم، ولا يُفسد عليهم متعتهم، وأن تعددية مصادر الإبداع وأساليب الإنتاج والتوزيع ستكون في صالحهم؟

المؤلف يطالب بالتفكير في حركة عالمية، تتجسّد في منظمة غير حكومية، وليكن اسمها مثلاً «كل فنون العالم»، يقوم بالدعوة لتأسيسها كلٌّ من «الشبكة العالمية للتنوع الثقافي» و«التحالف من أجل التنوع الثقافي» بمشاركة عددٍ من المنظمات والشبكات الثقافية والفنانين والأدباء في العالم، ويكون لها أفرع منتشرة متنوعة النشاط، ويقترح لها مجموعة من المهام الاستراتيجية، وهو شديد الحماسة لأفكاره، شديد الاهتمام بأن يصل صوته إلى كل مكان في العالم. عندما أبلغته دار نشر Zed Books برغبة المجلس الأعلى للثقافة في مصر في ترجمة كتابه، كانت سعادته كبيرة، وفاجأنا بإرسال ما يقرب من مائة صفحة جديدة، تشتمل على إضافات وتفاصيل وتعديلات على الطبعة الأولى، ولذلك يجد القارئ بين يديه هنا طبعة عربية مزيدة ومنقحة قبل صدور الطبعة الإنجليزية الثانية.

يبقى في النهاية أن أتقدّم بخالص الشكر للمسئولين في Zed Books على سرعة استجابتهم، وما قدّموه من تسهيلاتٍ لكي نحصل على حق الترجمة والنشر، وللبروفيسور «سميرز» على رحابة صدره، وحُسن تعاونه.

المترجم

## (٢) فلنصطلح ...

إن اللغة قد تختار مصاحبة كلماتٍ لأخرى دون غيرها، مما قد لا يحجب استعماله نحو أو معنى، وقد يستخف الناس ألفاظًا يستعملونها، وغيرها أحق بذلك منها ...

الجاحظ

يجد القارئ هنا مسردين؛ أولهما لأهم الألفاظ والعبارات والمصطلحات، كما جاءت في سياق الكتاب، حاولتُ فيها، قدر الإمكان، تجنبُّ التعنُّت الاشتقاقي في إيجاد لفظة عربية واحدة؛ بحيث تتساوى مع الأجنبية في تعريفها المعجمي، أما المسرد الثاني، فهو للاختصارات الواردة في الكتاب، والتي تم الاصطلاح عليها.

أتمنى أن يلقي اجتهادي قبولاً لدى قارئ النص، وألاً «تدهسه عربيّتي»، أو تذهب به إلى المقصد الخطأ؛ فأكون من الذين تنطبق عليهم المَزحة التي تقول إن «النص الأصلي ليس أميناً مع الترجمة!»

ط. ش

أ - مسرد لأهم الكلمات والعبارات والمصطلحات ومعانيها في سياق الكتاب

---

Action Films	أفلام الحركة
Animism	الأرواحية، أو مذهب حيوية المادة: الاعتقاد بأن لكل ما في الكون روحاً أو نفساً
Arts	الفنون والآداب
Authenticity	موثوقية، كون الشيء صحيحاً أو موثوقاً به
Biological diversity	التنوع البيولوجي
Braindrain	نزف الأدمغة

---

Cinematic élan	الإقبال الشديد على السينما
Cinematographic art	فن السينما
Collective consciousness	الوعي الجمعي
Commercials	إعلانات تجارية
Commercialism	النزعة التجارية (التأكيد المفرط على الربح)
Commercialization	الإدارة على أساس تجاري بهدف الربح
Commodification	تسليع
Comparative advantage	ميزة نسبية
Competitiveness	تنافسية
Conglomerates	تكتلات
Conservatism	نزعة المحافظة والإبقاء على ما هو قائم
Consumer Capitalism	الرأسمالية الاستهلاكية
Consumerism	النزعة الاستهلاكية
Content	المحتوى
Contextualize	وضع الشيء في سياقه
Corporate Culture	ثقافة موحدة
Creative commons	المشتركات الخلاقية
Creative diversity	التنوع الخلاق
Creative synchronization	مزامنة خلاقية
Creativity	روح الإبداع والابتكار
Cross ownership	ملكية متقاطعة
Cultural ambience	بيئة ثقافية
Cultural content	محتوى ثقافي
Cultural distinctiveness	تميز ثقافي
Cultural diversity	تنوع ثقافي
Cultural heritage	تراث ثقافي
Cultural synchronization	تزامن ثقافي

---

Cyber libertarians	المتحمسون لحرية استخدام الفضاء الرمزي
Cyber space	الفضاء الرمزي
Deconstruction	تفكيك
Delocalization	إزالة الصبغة المحلية
Deregulation	إلغاء التقنين
Digital age	العصر الرقمي
Digital domain	المجال الرقمي
Digital gap	الفجوة الرقمية
Digital space	الفضاء الرقمي
Digitizing	الرقمنة
Discourse	الخطاب
Domination	هيمنة
Displacement	إزاحة
Ecological movements	حركات الدفاع عن البيئة
E-Commerce	التجارة الإلكترونية
Enlightenment	التنوير
Entertainment industry	صناعة التسلية
Eroduction films	أفلام البتر وتقطيع الأوصال
Experimentation	التجريب
Financial flows	التدفقات المالية
Folk Culture	الثقافة الشعبية
Fragmentation	التشظي
Free flow	التدفق الحر
Futurism	المستقبلية
Geolocation	تحديد الموقع
Global monoculture	ثقافة كونية أحادية
Globalism	العولمة

---

---

Good governance	الحكم الرشيد
High culture	الثقافة الراقية
Heterogenization	تغيير الخواص أو العناصر
Homogenization	المجانسة
Human Development Report	تقرير التنمية الإنسانية
Hybridity	الهجنة
Hybridization	تهجين
Hypertext	النص المتشعب
Indigenous peoples	الشعوب الأصلية
Individualism	الفردانية
Infomedia	وسائط المعلومات
Informatics	المعلوماتية
Information society	مجتمع المعلومات
Information superhighway	طريق المعلومات الفائق السرعة
Information technology	تكنولوجيا المعلومات
Infotainment	التسلية بالمعلومات
Intercultural communication	الاتصال بين الثقافات
Interface	تداخل
Intracultural communication	الاتصال في داخل الثقافة الواحدة
Intellectual capital	رأس المال الثقافي
Intellectual property	الملكية الفكرية
Market failure	فشل السوق
Market forces	قوى السوق
Market value	القيمة السوقية (في السوق)
Mass culture	الثقافة الجماهيرية
Merger	اندماج (بين مؤسسات)
Meta language	اللغة الشارحة

---

---

Monopolistic	احتكاري
Monolithic system	نظام متماسك
Multiculturalism	التعددية الثقافية
Multi Media	الوسائط الإعلامية المتعددة
Multinational	متعدد الجنسية
Multiplex	مجمع قاعات عرض
Nation State	الدولة الأمة
Neoliberalism	الليبرالية الجديدة
Nouveau riche	محدث نعمة
Orientalism	الاستشراق
Originality	الأصالة
Oligopolistic control	سيطرة قلة احتكارية
Oligopolization	احتكار قلة
Parochialism	ضييق الأفق (في التفكير)
Peer to peer communication (p2p)	الاتصال بين شخصين
Piracy	قرصنة
Plagiarism	الانتحال
Plunder of works of art	نهب الأعمال الفنية
Postmodernism	ما بعد الحداثة
Principle of subsidiarity	مبدأ الإعانات
Privacy	خصوصية
Privitization	خصخصة
Prohibition	حظر/تحريم
Protected usufruct	حق الانتفاع المشمول بالحماية
Protective measures	إجراءات حمائية
Public debate	النقاش العام
Public domain	المجال العام/الساحة العامة

---

## الفنون والآداب تحت ضغط العولمة

---

Puppet theater	مسرح الدُّمى (العرائس)
Reciprocity regulation	نظام التبادلية
Relativism	النسبية
Repertoire	نخيرة (من الأعمال الفنية)
Repository	مستودع
Representations	تمثيلات
Selection mechanisms	آليات الاختيار
Soap opera	أوبرا الصابون (تمثيلات ومسلسلات)
Social engineering	الهندسة الاجتماعية
Steganography	إخفاء المعلومات والبيانات
Super text	النص الفائق
Telecommunication	الاتصال عن بُعد
Telenovela	التلنوفيللا (مسلسلات تليفزيونية)
Transnational	عابر للحدود القومية
Transparency	شفافية
Vertical integration	تكامل رأسي
Victimization	افتراس
Virtual	افتراضي
Virtual reality	الواقع الافتراضي
Virtuality	الافتراضية
Visual arts	الفنون البصرية
Voyeurism	التلصص
Westernization	الغربنة
World Bank	البنك الدولي
World Commission on Culture and Development	اللجنة العالمية للثقافة والتنمية
World Economic Forum	المنتدى الاقتصادي العالمي

---

مقدمة المترجم

ب - مسرد المختصرات الواردة في الكتاب

---

BCA	اللجنة التجارية الأمريكية للفنون (American Business Committe for the Arts)
CIA	وكالة المخابرات المركزية الأمريكية (Central Intelligence Agency)
CAYC	مركز الفنون والاتصال (Centro de Arte y Comunicación)
COTT	منظمة حق النشر الخاصة بترينيداد وتوباغو (Copyright Organization of Trinidad and Tobago)
DCs	الدول النامية (Developing Countries)
EC	المفوضية الأوروبية European Commission
EU	الاتحاد الأوروبي European Union
GAST	الاتفاقية العامة للتجارة المستدامة General Agreement on Sustainable Trade
GATS	الاتفاقية العامة لتجارة الخدمات General Agreement on Trade in Services
GATT	الاتفاقية العامة للتعرفة والتجارة General Agreement on Tariffs and Trade
GNP	إجمالي الناتج القومي Gross National Product
ICDD	الاتفاقية الدولية للتنوع الثقافي International Convention on Cultural Diversity
ICM	المجلس العالمي للمتاحف International Council of Museums

---

## الفنون والآداب تحت ضغط العولمة

---

IFPI	الاتحاد الدولي للصناعات الصوتية International Federation of Phonographic Industries
IACs	الدول المتقدمة صناعياً Industrially Advanced Countries
IIPRs	حقوق الملكية الصناعية والفكرية Industrial and Intellectual Property Rights
IMF	صندوق النقد الدولي International Monetary Fund
IMGp	البرنامج الدولي لضمان الوسائط الإعلامية International Media Guaranty Program
INCP	الشبكة الدولية للسياسات الثقافية International Network for Cultural Policies
MFN	الدولة الأولى بالرعاية Most Favoured Nation
MoMA	متحف الفن الحديث Museum of Modern Art
MPAA	الاتحاد الأمريكي للصور المتحركة Motion Picture Association of America
MPEA	الاتحاد الأمريكي لتصدير الصور المتحركة Motion Picture Export Association
NWICO	النظام العالمي الجديد للمعلومات والاتصال New World Information and Communication Order
NWO	النظام العالمي الجديد New World Order
NGOs	المنظمات غير الحكومية Non-Governmental Organizations
NAFTA	اتفاقية التجارة الحرة لدول أمريكا اللاتينية

---

---

	North American Free Trade Agreement
OECD	المنظمة العالمية للتعاون الاقتصادي والتنمية Organization for Economic Cooperation and Development
OIC	منظمة المؤتمر الإسلامي Organization of Islamic Conference
RIAA	الاتحاد الأمريكي لصناعة التسجيلات Recording Industry Association of America
TRIPs	قضايا الملكية الفكرية المتعلقة بالتجارة Trade Related Intellectual Property Issues
UNESCO	المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم. UN Educational, Scientific and Cultural Organization
USIA	وكالة المعلومات الأمريكية U.S. Information Agency
USAID	الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية U.S. Agency for International Development
WIPO	المنظمة العالمية للملكية الفكرية World Intellectual Property Organization
WTO	منظمة التجارة العالمية World Trade Organization

---

## هوامش

(١) جابر عصفور، من تقديمه للطبعة العربية من تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية بعنوان «التنوع البشري الخلاق»، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، كتاب رقم ٢٧، ١٩٩٧ م.

(٢) انظر: «عالم ماك» تأليف: بنجامين باربر، وترجمة: أحمد محمود؛ «العولمة: النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية»، تأليف: رونالد روبرتسون، وترجمة: أحمد محمود

## الفنون والآداب تحت ضغط العولمة

ونورا أمين؛ «محدثات العولمة»، تحرير: مايك فيذرستون، وترجمة: عبد الوهاب علوب؛ «مساءلة العولمة»، تأليف: بول هيرست وجراهام تومبسون، وترجمة: إبراهيم فتحي؛ «ثقافة العولمة» تأليف: مايك فيذرستون، وترجمة: عبد الوهاب علوب؛ «الثقافة والعولمة والنظام العالمي»، تأليف: أنتوني كنج، وترجمة: محمد يحيى وآخرون؛ «ثقافات العولمة»، تأليف: فريدريك جيمسون وماساوميوشي، وترجمة: ليلى الجبالي.

.Jihad vs. McWorld (New York: Ballantine Books), 1996 (٣)

## تصدير المؤلف للترجمة العربية

من أجل فهم ثقافي أفضل

بينما أحاول أن أتصوّر كتابي عن «الفنون والآداب تحت ضغط العولمة» متاحًا في ترجمة عربية، عن المجلس الأعلى للثقافة في مصر (المشروع القومي للترجمة)، يموج العالم، من حولنا، بتوتراتٍ كثيرة، بعضها مرتبط، على نحوٍ أو آخر، بالعالم العربي؛ فأنا أكتب هذا التصدير في يوليو ٢٠٠٥م، والقوات الأمريكية والبريطانية تواصل احتلالها غير المشروع للعراق، كما تواصل إسرائيل احتلالها للأراضي الفلسطينية، وفي الوقت نفسه يذبح العراقيون بعضهم بعضًا، بينما يقتل بعض من يدعون وصلًا بالإسلام الأبرياء من المصريين وغيرهم في شرم الشيخ، ومن أهالي لندن والأجانب في مترو الأنفاق في العاصمة البريطانية، كما يذكر تقرير التنمية الإنسانية العربية «٢٠٠٣م» أنه بالرغم من توفّر رأس المال الإنساني الضخم، فإن هناك من القيود والعقبات ما يعوق إنتاج المعرفة، أو الحصول عليها، ونشرها، في المجتمعات العربية، هذا الرأسمال الإنساني كان من الممكن — تحت ظروفٍ أفضل — أن يوفر قاعدة مادية صلبة لنهضة معرفية عربية. كما يؤكد التقرير نفسه أهمية المعرفة بالنسبة للدول العربية، باعتبارها قاطرة للنمو الاقتصادي، من خلال إنتاجية أفضل. هذه النتيجة، التي يخلص إليها التقرير، تجعلنا نتذكر معدل البطالة المرتفع بين المهويين من الشباب.

ما علاقة هذه المعلومات والبيانات المزعجة والمربكة بكتابٍ عن إنتاج وتوزيع وأشكال التعبير المختلفة (السينما والموسيقى والرواية والشعر والمسرح والرقص والتصوير والتصميم، وغيرها من وسائل التسلية) في القرن الواحد والعشرين في أنحاء العالم؟

إن الفنون والآداب — سواء أكانت جادة أم مسلية، وسواء كانت تصل إلى جماعاتٍ محدودة، أو إلى جماهير واسعة — تُسهم في صُنْع هُويَاتنا الفردية والجمعية، كما أنها مصدرنا للمعرفة، بما يحيط بنا، وبما هو بعيد عنا، الفنون والآداب هي التي تُضحكننا وتُبْكينا، وهي التي قد تجعلنا لا مبالين، أو بشرًا سطحيين، أو تُلهمنا أسْمى الأفكار، وأرقى المشاعر، وهي المنارات الهادية في هذا العالم لكونها عناصر حيوية في حياتنا الإنسانية، محيطة بنا ساعات طويلة، في التليفزيون والسينما والشارع والطقس الديني والمسرح، موجودة في الكتب التي نقرأها، وفي التصميمات التي نراها، وفنون الأداء المختلفة التي نشاهدها.

على الفور، يبرز سؤال وثيق الصلة بذلك كله، وهو: من الذي ينظم ذلك، ويسيطر على كل ما نراه ونستخدمه ونقرأه ونسمعه؟ مَنْ الذي يستطيع أن يُوقِظ مشاعرنا وعواطفنا، ويحدد وجهتها، وفي الوقت نفسه يحجب عواطف أخرى، ويقمع أفكارًا، ويمنع مشاعر أخرى من أن تبرز إلى السطح؟ في هذا الكتاب أقوم بتحليل القوى التي «تحاول أن» تحكم أو تقمع أو تحدد أو تسيطر على أشكال التعبير الفني في مطلع القرن الواحد والعشرين، بصرف النظر عما إذا كانت هذه القوى تجارية أو دينية أو ذات صبغة رسمية. في الوقت نفسه يُلاحظ أن هناك مئات الألوف من الفنانين والأدباء الذين يُبدعون خارج الأطر الاقتصادية المسيطرة، والقوالب الأيديولوجية السائدة، وهي إحدى العلامات الصحية للديمقراطية التي تؤمن بتعدد الأصوات، وهذه التعددية بدورها شرطٌ من شروط مجتمع المعرفة.

كما يتضمن هذا الكتاب دعوة لإعمال الفكر والخيال؛ لكي تصل أعمال الفنانين والأدباء، وما تحمله من تنوعٍ خلاق، إلى جمهورٍ عريضٍ دون عوائق.

إن أحد الموضوعات المهمة التي ينبغي أن نُعيد النظر بشأنها، هو ما إذا كان «حق النشر» لا يزال يحقق المصلحة العامة في عالم المعرفة والإبداع، وما إذا كان في صالح معظم جماعة المبدعين؛ فحق النشر، أو حقوق الملكية الفكرية، هي، في غالب الأمر، أدوات في يد قلة من المؤسسات الثقافية العالمية للسيطرة والتحكم في مجالات التعبير الفني، ومن هنا، أُطرح بديلًا لنظام حق النشر الحالي ذي التوجُّه الغربي، وكذلك للسيطرة الكونية على وسائل الإنتاج والتوزيع والترويج والتلقي للفنون والآداب من قِبَل عدد محدود من التكتلات الثقافية الاحتكارية، التي يتمركز معظمها في الغرب، وهو تهديد للديمقراطية، وقيّد على التفاعل الثقافي، وتدفع المعرفة والخبرة الإنسانية.

كما أقدّم في هذا الكتاب مقترحاتٍ لكسر هذه التكتُّلات الاحتكارية، على المستوى العالمي والمحلي، وإقامة بنيّ تحتية أكثر ديمقراطية، وأكثر قدرة على إنتاج وتوزيع وتنمية وتلقّي الفنون والآداب على تنوعها.

ليست الديمقراطية وحدها هي التي تحفزنا على ذلك؛ فهناك حقيقة أخرى، وهي كون الفنانين قادرين على استعادة التواصل بين الفرقاء وبين مختلف الشعوب المتخاصمة؛ فجرّفة المبدعين هي الاتصال والتواصل، وأعمالهم هي أدوات ووسائل لذلك، من خلالها يتعرّفون على الفوارق والاختلافات الثقافية، ومن خلالها يجسرون الهوة بين الشعوب والثقافات، ويفتحون الطرق المسدودة.

الفنون والآداب التي لا تنجح إلى التبسيط تحافظ على استمرار الحوار العام، فتعلّمنا أن نحلل المواقف المعقدة، وأن نطور من أفكارنا ومشاعرنا في مواجهة عمليات أكثر تعقيداً، والاضطراب الذي وجد العالم نفسه في خضمه، في مطلع القرن الواحد والعشرين، يتطلّب تضامراً الفنانين والأدباء لشق قنوات الاتصال؛ لكي نرى ونفهم بعضنا بعضاً. الفنون والآداب هي القادرة على تحقيق التفاعل الثقافي الذي نحتاجه، وهذا ينطوي على تحدٍّ بالغ الأهمية بالنسبة للفنانين والأدباء، ألا وهو كيفية الجمع بين حرية التعبير والمسؤولية.

هذه بعض الأفكار التي أطرحها — بكل تواضع — في هذا الكتاب، وكلي أمل في أن تؤدي إلى فهمٍ ثقافي أفضل بين شعوب العالم، وإلى تفاعلٍ ثقافي بين المبدعين العرب وغيرهم.

جووست سمايرز

أمستردام، ٣١ يوليو ٢٠٠٥م



## مقدمة

هذا كتاب عن الفنون والآداب، أتساءل فيه عما يتبقى من الحياة الفنية المحلية في عصر العولمة الاقتصادية، ولماذا هي مسألة جديرة بالنظر؟ فالموسيقى والمسرح والرقص والتصميم والتلفزيون والسينما والقصص والشعر والأغاني والرسم والتصوير والنحت ... كلها أشكال مختلفة للاتصال والتواصل في أي مجتمع، كما أن الفنون والآداب هي التي تنقل إلينا أعمق المشاعر والأحاسيس، وتمنحنا البهجة والمتعة، وهي الرفيق في السراء والضراء، وكثيراً ما تُستخدم لغايتنا، أو إقناعنا، على نحوٍ أو آخر، وفي بعض المجتمعات هناك حظر على بعض أشكال التعبير الفني التي قد تُعتبر مسيئة أو خطيرة، إلا أن الناس، بشكلٍ عام، يجدون أنفسهم في مواجهة الصور البصرية، كما تنساب إلى أسماعهم الموسيقى الخلفية ... وربما في كل لحظة.

لم تكن الفنون والآداب هامشية في أي زمن، وبالأحرى في أيامنا هذه؛ فالإعلانات التي تحاصرنا تلجأ إلى الابتكارات الفنية، والسينما والفيديو والموسيقى أنشطة تجارية واسعة، كما هي صناعة الكتاب. وبعض قطاعات عالم الفنون البصرية لا تعرف الاستقرار، شأنها في ذلك شأن بورصة الأوراق المالية، التي تتبادل فيها الأيدي أموالاً طائلة، كما أصبح الإنترنت وسيلة فعالة لتداول الكثير من الإبداعات الفنية. وفي الوقت الذي يحاول فيه مئات الألوف من الفنانين أن يحققوا دخلاً يعيشون عليه، نجد أن قلة قليلة هي التي تستطيع أن تحقق أكثر من ذلك بقليل.

ما علاقة ذلك كله بالعولمة الاقتصادية، والتجارة العالمية الحرة؟ لنطرح السؤال على نحوٍ آخر: ما الأسباب التي تجعل الفنون والآداب، في أي مجتمع، على هذه الدرجة من الأهمية، ولماذا ينبغي أن تكون مرتبطة بمجتمع معين، بدلاً من أن تعكس أثر القوى الثقافية والاقتصادية التي تعمل على مستوى العالم؟ الإجابة هي: الديمقراطية.

من خواص الديمقراطية أنها منأخ يمكن الاستماع فيه إلى أصوات كثيرة مختلفة، مثلما يمكن التعبير عن آراء كثيرة مختلفة، والساحة العامة في أي مجتمع ديمقراطي هي الفضاء الفكري والمادي، الذي يمكن أن يحدث فيه تبادل للآراء، وأن يتفاعل فيه جدال مفتوح حول كل القضايا، دون تدخل من «وكلاء» الدولة، الذين قد تكون لديهم أجندتهم الخاصة، وربما يشكّلون قوًى تجارية ضاغطة، هدفها الوحيد هو أن تبيع على قدر ما تستطيع.

الفنون والآداب من لوازم الجدل الديمقراطي، ومن ضرورات الاستجابة العاطفية وغيرها؛ لذلك الكم الهائل من الأسئلة التي تطرحها الحياة، ولكي يتحقق ذلك، هناك حاجة ماسة لتنوع واسع من أشكال التعبير وقنوات الاتصال. آراء الناس وأفكارهم تشكّلها — إلى جانب عوامل أخرى — الكتب التي يقرءونها، والموسيقى التي يستمعون إليها، والأفلام التي يشاهدونها، والصور التي يرونها — وليس على مستوى عقلائي في جميع الأحوال — فالفنون والآداب التي تنتظم في هذا الكتاب، الذي بين أيدينا، كل أشكال التسلية والترفيه والتصميم، تلمس عواطفنا ودوافعنا الكامنة غالبًا، وكذلك رغباتنا وآمالنا وتصوراتنا عن أنفسنا.

يحدث أحيانًا أن يكون للأعمال الإبداعية، القادمة من أماكن مختلفة من العالم، تأثير على جماعات معينة من الناس، في مجتمع معين، وفي لحظة تاريخية معينة، وبالرغم من ذلك، من المهم أيضًا أن نعرف أن جزءًا لا بأس به، من الاتصال الفني يعكس — دون حنين إلى الماضي — ما يحدث لدى جماعة معينة، بما في ذلك ما يتراكم من خلال الإنترنت، أو تواصل الناس في دول ومناطق مختلفة، وستكون الخسارة كبيرة إن لم تكن المشاعر، التي تعبّر عنها هذه الفنون والآداب، وثيقة الصلة بالصراعات، والرغبة في البهجة، وأساليب استمتاع الناس، والجماليات الفنية المفضّلة في مجتمع معين.

من المهم كذلك أن يكون هناك تنوع في أشكال التعبير الفني، ينشره منتجون وموزعون مختلفون؛ إذ ليس هناك ما هو أكثر إنسانية من الأمل في إيجاد أشكال من المسرح والموسيقى والفنون البصرية والأدب والأفلام السينمائية، التي تعبّر — على نحو كافٍ — عن مشاعر الإنسان المختلفة، وعن ذائقته الجمالية.

إذا كان من الأساسي للديمقراطية أن يتم تقديم الفنون والآداب على نحو ذي صلة — ولو بدرجة ما — بالمجتمعات الفردية، يصبح من حق المرء أن يتساءل عن آثار العولة الاقتصادية. مع أخذ كل الأمور بالاعتبار، نجد أن احترام الجهود المحلية ليس من

بين أولويات نظام التجارة الحرة العالمي، فهل يعني هذا أن الحياة الثقافية في كثير من المجتمعات تتبخر ... أو في سبيلها إلى التلاشي؟ هل يصبح من الأكثر صعوبة على الفنانين أن يوزعوا أعمالهم على نطاقٍ واسعٍ في محيطهم؟ وهل يعني ذلك أن تركيز الاهتمام في العالم سيكون على عددٍ محدودٍ من المنتجات الفنية وصانعيها، الذين يتم الترويج لهم في كل مكان؟ وهل يعني ذلك أيضاً أن الذوق سيصبح متجانساً على مستوى العالم؟ أو ترانا نكون أكثر دقة لو تكلمنا عن زوال الصبغة المحلية الذي يحدث في كل مكان؟

هذه هي نوعية القضايا التي أتناولها في هذا الكتاب، مع الوضع في الاعتبار أن هناك الكثير والكثير من الفنانين الذين يواصلون الإبداع، وتقديم أعمالٍ فنية مدهشة. وهو ينقسم إلى جزأين: الأول تحليل للوضع الراهن، والثاني يتضمن مقترحات للتغيير.

في الفصل الأول، سنجد أن الفنون والآداب ساحة، تتصادم فيها العواطف والمشاعر المتضاربة والصراعات الاجتماعية وقضايا الوضع الاجتماعي، على نحوٍ أكثر تركيزاً مما يحدث في الاتصال اليومي، يُضاف إلى ذلك كله المصالح الاقتصادية الحيوية، التي تخترق المجال الثقافي دائماً، لنجد أنفسنا في ساحة حياة إنسانية مشحونة تماماً، كما هو الحال الآن مع العولمة الاقتصادية، التي تشحن بنية كثير من المؤسسات والأنشطة الثقافية.

معظم الذين يشاهدون التلفزيون، ويستمعون إلى الموسيقى، ويقرءون الكتب، ويستمتعون بالفيلم السينمائي، أو يشتركون اللوحة الفنية ... معظمهم لا يعرفون من يملك وسائل إنتاج أو توزيع أو ترويج هذه الأعمال الفنية، وكلها وسائل تسلينية، وتثير حياتنا، اعتماداً على كيفية رؤيتنا لها، ولماذا يجب أن يعرفوا؟ وبالرغم من ذلك — كما سنرى في الفصل الثاني — فإن مسألة ملكية وسائل الإنتاج الثقافي والتوزيع والترويج هي القضية الأساسية في معركة باتساع العالم؛ حيث يدور الصراع من أجل الوصول إلى أكبر جمهورٍ ممكن، أكثر منه من أجل إشباع ذوق جماعة صغيرة متعطشة للفنون والآداب.

في الفصل الثالث: أَدافع عن حق الفنانين والأدباء، في كلٍّ من الدول الغنية والفقيرة، على السواء، في أن يحصلوا على تعويضاتٍ مجزية عن أعمالهم؛ إذ بينما ما زال كثيرون يتصورون أن حقَّ النشر هو أحد المصادر المهمة لدخل المبدع — رغم أن الدلائل تشير إلى العكس — نجد أن هذا الحق، الذي يُسمى، عادة في أوروبا، بحق المؤلف، قد أصبح واحداً من أهم المنتجات الثقافية في القرن الواحد والعشرين، وهي ظاهرة تجعلنا نستبعد أن يكون هذا النظام ما زال يوفر الحماية لمصالح معظم الموسيقيين والمؤلفين والراقصين والممثلين والكتاب والمصممين ومبديعي الفنون البصرية والسينما. إن الساحة العامة تنكمش على أية

حال مع عمليات الخصخصة المستمرة للمشاركات الإبداعية والفكرية، ولكي نقلب هذا المد الجارف، أقترح في الفصل التاسع إلغاء حق النشر، الأمر الذي يمكن — حسب تحليلي — أن يكون لصالح الفنانين والساحة العامة ودول العالم الثالث، مع طرح بديل له.

في الفصل الرابع: أتناول دور الفنون والآداب في الحياة الاجتماعية، على المستويين المحلي والعالمي، ففي أواخر القرن العشرين كانت هناك حركات تدّعي أنه لا وجود لما يمكن أن يُسمّى بالمجتمع، وكان التأكيد على أننا كلنا أفراد ومواطنون، لكلّ منهم إرادته المستقلة، التي لا يعوقها قيدٌ أو إطار اجتماعي ما. وفي بداية القرن الواحد والعشرين أدركنا أن ذلك صحيح إلى حدّ ما، وغير صحيحٍ بالمرّة بالنسبة لمعظم الناس، كما نعرف أيضًا أنه من غير المحبّب أن نكون منفصلين، أو منبثّي الصلة بمحيطنا الاجتماعي. وبعد أن خبرنا ما أحدثته الليبرالية الجديدة، وإزالتها للصبغة المحلية، أصبحنا نعرف، على نحو أفضل، أن العالم كبير جدًا ومعقد جدًّا، وإلى الدرجة التي تجعل من الصعب علينا أن نحدّد وجهتنا فيه، وأن نجد لنا مكانًا أشبه بالملاذ الآمن. في هذا الفصل أقدم — أولًا — أمثلة من حقل الإنتاج الثقافي الفسيح، الذي يتم في أرجاء العالم، ثم أقوم بعد ذلك بتحليلٍ لعملية إزالة الصبغة الثقافية المحلية — وليس المجانسة فقط — التي تحدث أيضًا.

ويتناول الفصل الخامس: حقيقة مفادها أن لا إكراه رئيسيًّا، من ناحية المبدأ، بالنسبة لما يمكن استهلاكه؛ فكل صور العلاقات والأنشطة الاجتماعية يمكن تبادلها باعتبارها سلعة. وفي عالم اليوم، حيث تستطيع التكتلات الثقافية نشر أفكارها عما يجب أن تكون عليه الثقافة، يظل السؤال الحاسم هو: قصص من تلك التي تُروى؟ ومن الذي يقوم بذلك؟ كيف يتم صنّعها وتوزيعها وكيف يتلقاها الآخرون؟ لقد أصبحت الأعمال الفنية — وعلى نحو متصاعد — أدواتٍ لنقل رسائل تجارية، ومهمتها خلق البيئة، أو المجال، الذي يحدث فيه إنتاج الرغبة، وعادة ما يكون مملوءًا بالعنف، كل إبداع فني ينقل مناخًا ومضمونًا، وفكرة محددة عن أسلوب حياة معين، وتصور ما للسعادة، والسؤال الذي ينبغي ألا نتفاداه هو: هل لذلك تأثير عليّ؟ عليك؟ علينا؟ عليهم؟ ربما يكون أبلغ العوامل المؤثرة هو الغياب الكامل لعددٍ كبيرٍ من القضايا عن الخطاب السائد والثقافة الاستهلاكية، فإذا فكرنا بقيمٍ مثل الاحترام والمساواة والاعتدال والحكمة والبهجة والفضيلة والتضامن الإنساني والمشاركة والموازرة، أو الاقتناع بأن هناك أمورًا ينبغي تجنبها، مثل إيلام الآخرين أو الاحتفاء بالعنف ... إذا فكرنا بمثل هذه القيم والمفاهيم، فسنجد أنها — وغيرها كثير — ليست من بين قضايا عالم الثقافة الموحدة التي تفرزها العولمة.

وفي الجزء الثاني من الكتاب، أتناول، بالبحث والتحليل، تعليق جريدة «نيويورك تايمز» — مارس ١٩٩٨م — على قيام مؤسسة «بيرتلزمان Bertelsmann» بشراء مؤسسة «راندوم هاوس Random House»، باعتباره عملية تجارية عادية في عالم النشر:

المشكلة بكل بساطة هي أن عملية البيع هذه تبدو أمراً مألوفاً، عملية لا تثير سوى تنهيدة تعبر عن المدى الذي وصلنا إليه في قبولنا — وكأنه أمر مسلم به — لذلك التقارب المطرد لكل الوسائط الإعلامية، تحت مظلاتٍ مشتركة دائمة الاتساع، إلا أن شيئاً ما يضيع في هذه العملية — سمّه الملكية الموزعة، أو المنتشرة للمنافذ الإعلامية، أو سمّه، إن شئت، عدم الكفاءة الإنتاجية الديمقراطية في تسويق المعلومات — سيكون من الصعب إيجاد مخرج من التكتلات.

منذ ذلك الحين، لم يعد الخروج من التكتل في الحقل الثقافي أولوية بالنسبة لـ «نيويورك تايمز»، هذا الجزء من الكتاب يحاول أن يملأ هذه الثغرة، ويقترح عدة حلول للمشكلات التي تناولناها بالتحليل في الفصول السابقة.

في الفصل السادس، سيكون التركيز على اتفاقية التنوع الثقافي المعروضة للنقاش في «اليونسكو»، منذ خريف ٢٠٠٣م، والتي سُميت في فبراير ٢٠٠٥م، بـ «اتفاقية تعزيز تنوع المحتوى الثقافي والتعبير الفني»، إلا أن هذا المسمى قد يشمله التغيير أيضاً، ومن شأن مثل هذه الآليات العالمية الملزمة قانونياً، أن تعطي الدول القومية الحق في تنظيم أسواقها الثقافية لصالح تنمية التنوع الثقافي.

ويحاول الفصل السابع أن يحفز الخيال بشأن التنظيم الملائم لذلك، وهنا قد تطرأ على ذهن فكرة الملكية والقوانين، وإلزام التكتلات الثقافية بأن تكون عرضة للمساءلة العلنية. وبالإضافة إلى تنظيم وضبط الأسواق الثقافية المحلية والإقليمية، ينبغي على الحكومات الوطنية أن تدعم إنتاج وتوزيع أشكال التعبير الفني كافة، في حال إذا ما عجزت السوق عن تحقيق ذلك، وهو موضوع الفصل الثامن. ثم نكمل في الفصل التاسع ما بدأناه في الفصل الثالث؛ حيث ناقشنا ضعف وعيوب نظام حق النشر المعمول به حالياً. ومهما كانت الصعوبة، لا بد من محاولة صوغ بديلٍ يحقق للفنانين والمبدعين، في العالم، شرقاً وغرباً، تعويضاً أفضل، ويُعيد الاحترام للساحة العامة للمعرفة والإبداع.

إن العولمة الاقتصادية الحالية لا تضمن حماية الموروث الثقافي الذي نحن حُماته. والفصل العاشر يتناول هذا الموضوع الذي طال إهماله، كما يقارن العمل في المجال الثقافي

بنظيره في مجال البيئـة. وأخيراً، يتناول الفصل الحادي عشر القيمة المهمة لحرية التعبير والاتصال وموازنتها بقيمة أخرى لا تقل أهمية، ألا وهي المسؤولية التي يتحملها الفنانون والمبدعون ووكلاؤهم ومُنْتَجو أعمالهم في جميع المجالات.

كيف يمكن إذن أن يكون الوضع: الحرية في مقابل المسؤولية، أم الحرية والمسؤولية؟ وهي إحدى القضايا الرئيسية التي تشق الثقافات في العالم، وتفرّق بينها، ورغم ذلك فإنها نادراً ما تُطرح للنقاش.

أرجو، بعد هذا التقديم الموجز، أن يكون قد اتضح الآن أن هذا ليس كتاباً عن الأشكال الفنية الفردية، ولا هو دراسة مقارنة بين الفنون في مناطق العالم المختلفة. هذه دراسة باحثٍ سياسي للأساليب التي يتم بها التعامل مع الفنون والآداب في أنحاء العالم، وهي — على سبيل المثال — لا تقدّم توصيفاً محدداً للمبادئ الأساسية لحق النشر، أو حقوق الملكية الفكرية أو التجارة الحرة، وإنما التركيز، في مجمله، على كيفية تنمية التنوع في أشكال التعبير الفني، والعقبات التي تعترض ذلك.

لقد واجهتُ عدة عقباتٍ منهجية رئيسية في مرحلة التخطيط والبحث لإنجاز هذه الدراسة، وكان لا بد من الإجابة عن أسئلة كثيرة. أولاً: كان عليّ أن أحد ما إذا كنت سأقوم بهذا البحث بمفردٍ، أو بالمشاركة مع آخرين، وفي غيبة فريقٍ من الباحثين من أنحاء العالم، وجدتُ أن من الأفضل أن أعمل بمفردٍ، كذلك كان من المستحيل أن أنتقل في أرجاء العالم لإجراء البحث في المكان؛ فالأسباب المالية تحوّل دون ذلك، وإن كنت أتمنى، على أية حال، أن أتعرف على ما تحدّثه العولمة الاقتصادية من تغيّرات، عن طريق البقاء لفترة قصيرة في دولة أو منطقة لا أعرفها جيداً، أو لا أعرفها على الإطلاق، ولذلك كله اعتمدت كثيراً على عددٍ كبيرٍ من المصادر الثانوية، وقد ساعدتني صحف كثيرة، مثل «لوموند» و«إنترناشونال هيرالد تريبيون»، وغيرها من المجلات والدوريات على فهم التغيّرات والتطورات التي لم يتم تناولها بعد في دراسات مفصّلة، كما أنني مدين بالشكر لأمناء المكتبات في مؤسسات ومعاهد كثيرة متخصصة في الدراسات الإقليمية، وفي ميادين الفنون والآداب والثقافة، ورغم ذلك كله لم أجد كل ما كنت أتمناه من كتب، لعلها لم تُكتب بعد! ظروف العمل بالنسبة لكثيرٍ من الباحثين في الدول غير الغربية بالغة الصعوبة، ولا يجدون الفرصة في غالب الأحيان لإجراء الأبحاث التي يريدونها حول الظروف الاجتماعية والاقتصادية والثقافية للفنون والآداب في بلادهم، أو لعلهم لا يجدون الناشر الذي يعمل في السوق العالمية، كما أن الكثير من الأبحاث والدراسات لم يُترجم، وإذا اعتبر القراء ذلك دعوة ونداءً لدعم عملية الترجمة والنشر، فسيكون ذلك فهمًا صحيحًا لما أرمي إليه.

هذا الكتاب معنيٌّ بالحرية والحماية، وربما يكون من نافل القول بالنسبة لكثيرين أن الفنانين والمبدعين – وكذلك الإنتاج الفني والتوزيع والتلقي – جديرون بالحرية، إلا أنه في هذا الزمن، زمن الليبرالية العالمية الجديدة، لا تبدو حتمية الاهتمام الجاد بالفنان واضحة على نحوٍ كافٍ. المناخ الثقافي الثري في حاجة إلى حماية، ولذلك لا بد من أن نحافظ على توازننا، ونحن نمشي على هذا الحبل المشدود بين الحرية والحماية. كل عاشق لفن السيرك يعرف أن ذلك يتطلب مهارة فائقة، إلا أن النتيجة، في النهاية، جميلة دائماً.



يتقدم المؤلف بخالص الشكر إلى الأصدقاء والزملاء الذين ساعدوه على القيام  
بالبحث، وإنجاز هذا العمل بفضل تعاونهم وتشجيعهم وهم:

Kiki Amsberg, Sanderijn Amsberg, Barbara Clarke, Wendy Davies,  
Cees Hamelink, Dragan Klaic, Jaap Klazema, Ole Reitov, Marieke  
van Schijndel, Giep Hagoort.

زميلي في مجموعة بحوث الفنون والآداب والاقتصاديات في: Utrecht School  
.of the Arts



الجزء الأول

# التعبير الفني في عالمٍ مشترك



## الفصل الأول

# الفنون والآداب والعالم

### (١) الفنون والآداب: ساحة للصراع

نميل دائماً للتعلُّق بفكرة مؤدَّاهَا أن الفنون والآداب هي التي تمنحنا أفضل لحظات حياتنا، لحظات الانسجام والسعادة والتسلية، أو أنها تمنحنا الفرصة الفريدة للتفكير، ربما يكون ذلك صحيحاً، وهو جدير بأن نطمح إليه على أية حال، إلا أن هذه ليست القصة كاملة؛ فالفنون والآداب ساحة فريدة تتصادم فيها التناقضات العاطفية والصراعات الاجتماعية، وأسئلة المكانة والهوية. يحدث ذلك كله على نحوٍ أكثر تركيزاً منه في ظروف الاتصال اليومي، ويُضاف إلى ذلك المصالح الاقتصادية الكثيرة، التي تخترق المجال الثقافي دائماً، لنجد أنفسنا في فضاء حياة إنسانية مشحونة. هناك من الناس مثلاً من تزعجهم الموسيقى الخلفية، وهناك من يشعرون بأن العمارة في السنوات الأخيرة أصبحت تفتقر إلى الذوق الجمالي، وهناك من يعترضون على استخدام صور المرأة المغوية في الإعلانات، كما أن هناك بشراً يصبحون عدوانيين عندما تصطدم بعض أشكال التعبير الفني بما هم مقتنعون به من أفكار، أو من يشعرون بأنهم مستثارون — صراحةً أو ضمناً — للجوء إلى العنف. إن ما يمثِّل جمالاً وامتعة لشخص ما، قد يكون مصدر اعتراضٍ ورفضٍ من شخصٍ آخر، ونادراً ما يتفق الناس على ما له قيمة في المسرح أو السينما أو الرقص أو الموسيقى أو الفنون البصرية أو التصميم أو التصوير أو الأدب؛ فالفنون والآداب قد تثير الشكوى والعدوان وعدم التسامح أحياناً؛ ولذلك ليس غريباً أن يتم حظر بعض الأعمال الفنية في مجتمعات معينة، أو أن تُعتَبَر، على الأقل، محلَّ شك أو شبهة. هناك فنانون قُتلوا بسبب أعمالهم، وهناك — غالباً — نقص في التمويل والدعم الاقتصادي لأشكالٍ معينة من الفنون والآداب، بينما يحظى البعض الآخر بنصيب الأسد لدعم إنتاجه وتوزيعه، وأحياناً يرتفع المديح والتقريظ بعملٍ فني إلى عنان السماء، وربما يُقَابَل بصمتٍ مطبق، وغالباً ما

يكون هذا الدعم أو عدمه غير ذي صلةٍ بنوعية العمل أو قيمته. يمكنني، مثلاً، أن أقول إن التمثيل في معظم أفلام هوليوود المعاصرة بعيدٌ عن الإتقان، وإن الموسيقى مضجرة في معظم الأحيان، ولكن يبدو أن ذلك كله لا أهمية له، ما دام الناس مستمتعون بالشريط. في تايوان مثلاً، كما يقول «ليو تشينج Leo Ching» (١٩٩٦م: ٨-١٧٧) «شهدت البلاد عدداً غير مسبوق من المغنين الشعبيين الشبان، هؤلاء المؤدون الذين أصبحوا سلعة رائجة كلهم من صغار السن، وعلى درجة كبيرة من الوسامة والأناقة، وهم، في الغالب الأعم، ضعاف الموهبة أو غير موهوبين بالمرّة.»

في زيمبابوي توجد سوقٌ للمنحوتات الحجرية، التي كانت تُصنَع في البداية لكي تُباع للسائحين، ولأنها كانت تُنتج بكثرة، لم يكن لها قيمة كبيرة بين الناس هناك، ولكن الإلحاح والاستمرار جعلوا السكان المحليين يعجبون بها، ويقدرونها باعتبارها أعمالاً فنية، ويشترونها، بمرور الوقت أدى إلى عملية إعادة تقييم لها (روزنبرج Rozenberg) (١٩٩٤م: ١٦).

القيمة أو الأهمية التي تُعطى لعملٍ فني ما مفهومٌ نسبي، وفي كل مجالات الإنتاج الفني هناك فروقٌ كبيرة في النوعية، والناس الذين تستهويهم أعمالٌ بعينها يعتقدون أنهم يعرفون أسباب تفضيلها على غيرها، إلا أنه في الإطار الاجتماعي الأشمل يكون المعيار في الغالب — وليس النوعية أو القيمة — هو العامل الحاسم الذي يجعل بعض الأعمال تحتل مكانةً متميزةً في المجتمع، بينما يبدو غيرها عديم الأهمية، إلا أننا لا نستطيع أن نضع أيدينا على هذه المعايير بشكلٍ عام؛ لأنها تختلف من مجتمعٍ إلى آخر، ومن زمنٍ إلى آخر (انظر: Benhamou 2002). مثل هذه الفروق في التذوق الاجتماعي موجودة؛ لأن الفنون والآداب تشغل عواطفنا والمشاعر العميقة فينا؛ فالموسيقى والعروض المسرحية والمسلسلات والصور، على اختلافها، والأفلام السينمائية والروايات والقصائد، كلها بنى للمشاعر والأحاسيس، وكلها تشكل معتقداتنا وعواطفنا. (انظر: Edelman 1995: 1-9)، وهي التي تزودنا بوسيلةٍ لتوجيه أنفسنا في مجالاتٍ، ربما تكون بعيدة عمّا هو منطقي أو عقلائي في حياتنا، وعليه يكون من الخطأ الاعتقاد أن إسهام الفنون والآداب مقصورٌ على ما هو جميل وسار وبريء، أو على الجوانب الأخلاقية المحترمة في حياتنا. على المستوى الشخصي، تغذي الفنون والآداب تطلعاتنا وطموحاتنا المعلنة والسرية، في مختلف مجالات الحياة، التي نريد أن نكون جزءاً منها، والتي قد تشتمل على عناصر مختلفة تتراوح بين اللاأخلاقي والمُغرَق في الروحانية.

الفنون والآداب أيضًا جزء من صراع اجتماعي بين وسائل التعبير، التي قد يشارك الآخريين فيها، ونعتبرها مقبولة، أو قد لا تلقى قبولًا، وهي وسائل تعبر عن المتعة أو العدوان أو الرغبة أو الضعف أو القوة أو السخرية أو الخوف، أما اعتبار الشيء جميلًا أو ممتعًا أو مسليًا أو مثيرًا، فذلك يتوقف على الإطار الاجتماعي المحدد، فما الأكثر فائدة من المنظور الثقافي: الإشباع المباشر المتوقع أن تُحدِثه التجربة الفنية، أم العملية الطويلة البطيئة لإدراك القيمة في الفنون والآداب، والتي تُعطي الحياة بُعدًا أكثر عمقًا؟ ما المرجعيات السياسية والاجتماعية التي يتخذها المبدعون، وما المرجعيات التي ينصحون بتجنُّبها؟ يذكّرنا «ليونيل تيجر Lionel Tiger» بأن «هناك خلافًا قويًا مستوطنًا في كثير من المجتمعات حول مَنْ يحصل على المتعة، وأي متعة، ومتى ومع من وبأي ثمن» (Tiger 1992: 6).

من المؤكد أن هناك أسبابًا لوصف الفنون والآداب بأنها «ساحات قتال رمزية» (Shohat and Stam 1994: 183)، كما أنه ليس من البديهي أن تتعايش، أو تتجاور، أشكال الفنون والآداب المختلفة في وفاقٍ، ولا الآراء أو الأفكار المتعلقة بما ينبغي أو لا ينبغي للمبدعين أن يصنعوه. هناك أمثلة كثيرة على صراعاتٍ أسفرت عن نتائج مختلفة، لا بأس من ذكر بعضها:

في ١٠ نوفمبر ١٩٩٥م، نفّذت حكومة نيجيريا حكم الإعدام في الكاتب «كن سارو ويوا Ken Saro-Wiwa»، وثمانية آخرين من زعماء «الأجوني Ogoni» الذين احتجوا على الاستغلال، وتلويث البيئة في تلك المناطق من بلادهم، وتحميل مسئولية ذلك لشركة «شل» (Klein 2000: 383-4, Larson 2001: 140).

في أفغانستان، دمّرت «طالبان» الآلات الموسيقية التقليدية، كما فعل «عايدي أمين» الشيء ذاته في أوغندا (Grund 1995: 10). في أفغانستان أيضًا أدّى فهم «طالبان» الخاص للشريعة إلى شجب كافة الأشكال غير الدينية للتعبير الثقافي، التي تضم كافة الأفعال البشرية — التمثيل والموسيقى والرقص — وتأييمها؛ لأنها غير إسلامية، والنتيجة ... حظر الفنون التعبيرية.<sup>١</sup> مترجمو وموزّعو وناشرو كتاب «سلمان رشدي» «آيات شيطانية» في أنحاء العالم تم تهديدهم وبعضهم قُتل. في يونيو ١٩٩٨م، قُتل المغني الجزائري «لونيس معتوب Lounes Matoub» في منطقة القبائل، التي يشعر أبناءها بأنهم مضطهدون من قِبَل الحكومة المركزية. كان «معتوب» معروفًا بمعارضته للأصولية الإسلامية، ودفاعه عن الأمازيغية (لغة البربر).<sup>٢</sup> هذه مجرد أمثلة على الدرجة التي يمكن أن تصل إليها أعمال القوة والعنف في «ساحات القتال الرمزية».

في الوقت نفسه، تضعنا هذه الأمثلة في خضم تناقضٍ رئيسي، فإذا كنا نعتبر الديمقراطية الثقافية القيمة الوحيدة الممكنة، سيصبح لزاماً علينا أن نقبل أو نحترم هذه «الفضائح»، باعتبارها عناصر أساسية في ثقافات تلك المجتمعات: إنها النسبية الثقافية حين تصل إلى أقصى حدود التطرف: كل ثقافة تتمسك بقيمتها، والجدال مستمر، والقيم نسبية، وما يُعتبر عادياً أو مقبولاً في ثقافة ما، قد يُعتبر قيمةً علياً أو مطلقةً في ثقافة أخرى، ولو فكرنا في المبادئ التي تضمنها الإعلان العالمي لحقوق الإنسان لوجدنا أنها — لهذه الأسباب — محل خلاف في مناطق مختلفة من العالم (انظر: Nederveen- Pieterse 2004).

لنحاول أن نكون أكثر تحديداً؛ تستبد بنا في الغرب — ولدرجة الهوس — فكرة حرية التعبير، لدرجة أننا أصبحنا غير مستعدين لأن نفهم أن هذه الحرية — في نظر شعوب أخرى — قد تؤدي إلى ازدياد مقدساتهم والاستهانة بها، وما دام مبدأ الحرية المطلقة هذا باقياً، كما هو دون نقاش، سيكون من الصعب إقامة أي حوارٍ لسد الفجوة بين الثقافات، ولنأخذ مثال «متحف بروكلين» في نيويورك، الذي عرّض، في خريف ١٩٩٩م، لوحةً للسيدة العذراء، يبدو فيها ثدياها مزيّنين بقطع، وُصفت بأنها «روث الأفيال»، وكانت اللوحة من أعمال الفنان البريطاني النيجيري «كريس أوفيلي Chris Ofili» الذي «اكتشف» استخدام روث الأفيال أثناء رحلة إلى زيمبابوي ممولةً من المجلس البريطاني (British Council) (انظر: Stallabrass 1999: 107-17)، فهل كان استخدامه لهذه المادة ازدياداً للكاثوليك ومعتقداتهم؟ عمدة نيويورك «رُدولف جيولياني Rudolph Giuliani» كان يظن ذلك، وهدّد بسحب الدعم الذي تقدّمه المدينة للمتحف، أم ترى كان احتقاره لعمل الفنان دعوةً لحشد الرأي العام معه في منافسته ل: «هيلاري كلينتون Hillary Clinton» على مقعدٍ في مجلس الشيوخ الأمريكي؟ إن حواراً حول العلاقة بين الحرية الفنية من جانب، واحترام القيم الأساسية لفئاتٍ معينة من المجتمع، من جانب آخر، كان يمكن أن يكون له معنى أفضل من اللعب بورقة الرقابة، ما الخطأ في احترام معتقدات الآخرين وعاداتهم في أي مجتمعٍ متحضر، حتى وإن كان ذلك يعني أن يكبح الفنان جماح نفسه إلى حدٍّ ما؟

تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية (اليونسكو، الأمم المتحدة) الصادر بعنوان «تنوّعنا الخلاق Our Creative Diversity» يجعل هذه القضية مشكلةً بمعارضته للحرية الثقافية الفردية والجماعية:

«معظم الحريات تشير إلى الفرد، حرية الفرد في أن يعبر عن رأيه، أن يذهب حيث يشاء، أن يتعبّد حسب معتقداته، أن يكتب ما يريد، الحرية الثقافية على العكس من ذلك،

هي حرية جماعية، وهي تشير إلى حق جماعة من الناس في أن يتبعوا أو يتبنوا أسلوب حياة من اختيارهم» (Pérez de Cuéllar 1996: 25). الاعتقاد السائد في العالم الغربي، هو أن الحرية الفردية هي الشكل الحقيقي الوحيد للحرية، وأن على الجميع أن يقبلوا بذلك. أما حقيقة أنه يمكن أن يكون هناك، وهناك بالفعل، أشكال أخرى مهمة للحرية، قد يكون لها نتائج وأثار مناقضة، هذه الحقيقة لا وجود لها تقريباً في العقل الغربي.

من الحالات المثيرة للاهتمام، في هذا الإطار، قضية المطرب العربي «مارسيل خليفة»، التي كانت منظورة أمام القضاء في بيروت. كان المطرب قد قام بتلحين وغناء قصيدة بعنوان «أنا يوسف يا أبي»، وهي تنتهي بآية من القرآن، وكانت تهمته الإساءة للإسلام، ويشرح مفتي لبنان ذلك بقوله: «عندما تقرأ القرآن بصحبة آلة موسيقية فإنك بذلك لا تعطي الاحترام الواجب لكلمة الله على الأرض، هناك قواعد لا بد من احترامها، وهذه مسألة لا علاقة لها بالحرية؛ فالفنان يمكن أن يستخدم الكلمات التي يكتبها الناس كيفما يريد، ولكن ليس من حقه أن يستخدم كلمة الله هكذا.»<sup>٢</sup> المحكمة، على أية حال، رفضت القضية، وبراءً القاضي ساحة المطرب، قائلاً: إنه أدى الآيات القرآنية بكل احترام، ولم يسيء إلى قدسيتها، ولم يشجع الآخرين على ذلك.<sup>٤</sup>

هناك أيضاً صراعات اجتماعية وتناقضات كثيرة، وليست كلها بالضرورة نتيجة للمشاعر الدينية، قد تجد نقطة اشتعالها في الفنون والآداب، «كريس ووترمان Chris Waterman» يصف لنا، على سبيل المثال، طرفاً مما يحدث في مجتمع اليوروبا في نيجيريا، عندما يقوم رئيس إحدى فرق موسيقى «الجوجو» بجمع وحفظ معلومات شخصية عن الضيوف المهمين في بعض الاحتفالات، ويستخدم ذلك للتكسب منه:

«يستخدم رئيس الفرقة هذه المعلومات، التي تتجمع لديه، ويصوغ منها نصوصاً، تشكل أساساً للغناء الفردي أو الجماعي. الموضوعات الرئيسية لأغاني الجوجو هي الصلاة والثروة والشرف والمصير والغيرة والمنافسة، والأهم من ذلك كله، مديح الشخص وهجاء خصومه.»

هكذا تضيف الموسيقى والنص وقوداً للنار، الموجودة بالفعل في التوترات الاجتماعية والشخصية.

«يسمع الشخص الجالس على الطاولة، أو وهو يرقص أمام الفرقة الموسيقية، يسمع المغني يردد اسمه وأسماء والديه وزوجته (أو زوجاته) وذريته، مشيداً

بحسبهم ونسبهم، خالغاً عليهم أوصاف الأشجار السامقة، أو الفيلة، أو صخور الجبال الصلبة، بينما يصف أعداءهم بكل النقائص، ويشبّههم بالسلاحف البخيلة، وفئران الأشجار الشريرة. يشعر الضيف المدوح بالفخر، ويزهو بإنجازاته، كما يشعر بالثقة، وهو بين أعوانه وأصحابه» (Waterman 1990: 186).

في سنة ١٩٧٧م قام بعض المتعصبين الهندوس بتحطيم رسومٍ عارية للإلهتين «ساراسواتي» و«دورجا»، وهي من أعمال المصوّر المسلم «ماكدول فيدا حسين»، وسرعان ما اشتعل الجدل حول الأسباب التي جعلتهم يقومون بذلك. هل العُري في اللوحات هو الذي استثارهم، أم تراها خلفية الفنان الإسلامية؟ كان هناك رأي يقول إن الفنان أغضب الهندوس بالفعل، رغم أن «ساراسواتي»، إلهة الفن والعلم، كانت تظهر عارية دائماً في كل الصور، إلا أن فنانة أخرى هي السيدة «شامباقي Shambhavi» ترى أن الصراع كان نتيجة للمفاهيم المتغيرة للعُري في المجتمع المعاصر، ولا علاقة له بالمواجهة بين الهندوس والمسلمين. وتروي قصة زيارة معبد «كاجوراو Khajuraho» الشهير المليء بالتماثيل الإيروتيكية. وصلت حافلة محمّلة بعددٍ من السائحين الهنود، الذين كان يبدو أنهم من عليّة القوم، يرتدون ثياباً أوروبية، ويحملون كاميرات الفيديو. كان شعورهم بالحرج واضحاً، في البداية، لرؤية التماثيل العارية، ثم انفجروا في الضحك، في الوقت نفسه، وصلت إلى المكان امرأة من قرية مجاورة، قامت بوضع بعض الزهور بجوار التماثيل و«استبركت» ثم انصرفت. بالنسبة للمرأة القروية، كان كل شيء يوحى بالقداسة، أما ناس المدينة «المودرن»، فكان لهم إطارهم المرجعي المختلف تماماً، حول الجنس والإيروتيكية، ولذلك بدا الأمر كله مربكاً لهم.

في يوليو ٢٠٠١م أثار قائد الأوركسترا «دانيل بارنبويم Daniel Barenboim»، وهو يهودي، عاصفةً في القدس، عندما قاد أوركسترا ألمانيا، عزف في إحدى الحفلات أعمالاً من تأليف «ريتشارد فاجنر Richard Wagner» موسيقار «هتلر» المفضّل، جاء الحدث قُرب نهاية الحفل، عندما استدار «بارنبويم» إلى الجمهور ليقدم المقطوعة مرة ثانية، قائلاً: «إذا كنتم لا تريدونها، يمكننا أن ننصرف في هدوء»، اتّهمه البعض بالفاشية، وهتف آخرون «عار! خداع!» ووصفوا المقطوعة بأنها «موسيقى معسكرات الاعتقال»، وبعد أن خرج هؤلاء غاضبين، وصفقوا الأبواب من خلفهم، ظل معظم الجمهور في مكانه ليحيّي الأوركسترا بحماسٍ بسبب عزف مختارات من «تريستان وايزولده». المسئولون في المدينة،

ومنظّموا الاحتفال أذانوا عمل المايسترو بشدة، كما كان عرضة لانتقاداتٍ حادة من رئيس الوزراء «أريئيل شارون Ariel Sharon» الذي قال إن وقع ما فعل «بارنبويم» كان شديد الصعوبة على الكثيرين في إسرائيل؛ لأن الوقت لم يحن بعد، لكي يعزف «فاجنر» هناك، أما تعليق «إيهود أولمرت Ehud Olmert» عُمدة القدس، فكان: «ما أقدم عليه بارنبويم وقاحة وغطرسة وعمل غير متحضر عديم الإحساس».<sup>٦</sup>

وهناك شكل آخر من الصراع مختلف تمامًا على ساحة قتال الفنون والآداب، يتضمن التوجهات المختلفة لصناعة السينما الأمريكية والفرنسية، ذلك الصراع الذي تبدّى أكثر وضوحًا في مهرجان «كان» السينمائي الثاني والخمسين (مايو ١٩٩٩م). جريدة «الليومند Le Monde» الفرنسية (٢٥ مايو ١٩٩٩م) كانت سعيدة بذلك العدد الاستثنائي من الأفلام الجيدة التي «أبرزت حيوية فن السينما على نطاقٍ عالمي»، في الأفلام الفائزة كان هناك بعض الممثلين فائقي المهبة، بمن فيهم الهواة، كما عرضت معظم الأفلام لقضايا مهمة، مثل تفكك الأسرة، وضياع الثوابت القديمة، وقد تم التعبير عن ذلك كله على نحوٍ جمالي، وبأسلوبٍ تميّزت به صناعة الفيلم في أوروبا، ومختلف تمامًا عن الأسلوب الأمريكي، عمّت البهجة كل مكان، إلا أن الأمر لم يكن كذلك في الصحافة الأمريكية.

في عدد «إنترناشونال هيرالد تريبيون International Herald Tribune» (٨ يونيو ١٩٩٩م) اعترض «جوان ديبو Joan Dupont» على اختيار الفائزين: «كان تصويًا لصالح سينما اللافن، بدلًا من فن السينما، كما كان بيانًا في مديح الميزانية الضئيلة.» «تود مكارثي Todd McCarthy» ناقد مجلة Variety كان غاضبًا هو الآخر، وراح يتساءل عن سبب إشادة النقاد بتلك الأفلام التي: «كانت بعيدة تمامًا عن حياة العاديين من الناس، لم يكن في أيّ منها قصة تجعل الجمهور يحبس أنفاسه على مدى ساعتين أو أكثر، كما أن أفكارها لا يفهمها سوى قلة.»

كان الفائز بالسعفة الذهبية في مهرجان كان (١٩٩٩م) هو فيلم «روزيتا Rosetta» من إخراج «لوك، وجين-بيير داردن Luc and Jean-Pierre Dardenne» من بلجيكا، وهو فيلم عن البؤس الناجم عن الإقصاء الاجتماعي، ترك انطباعًا قويًا على الجمهور البلجيكي، لدرجة أن الحكومة اتخذت عدة إجراءاتٍ جديدة لخلق وظائف للعاطلين، وسُمّي ذلك بـ «مشروع روزيتا»<sup>٧</sup>، وفي الوقت الذي كان النقاد الأمريكيون يعبرون فيه عن ازدراءهم للفيلم، كان الجمهور البلجيكي يُدرك جيدًا أنه حدث فني واجتماعي بالغ الأهمية.

المشكلة هي أن قنوات توزيع مثل هذه الأفلام الأوروبية قليلة جدًا في الدول الأوروبية، بالرغم مما ذكرته «الليموند» عن ظهور حيوية الفن السينمائي على نطاق عالمي، كما حدث في «كان، ١٩٩٩م». لا يوجد في أوروبا، ولا في أماكن أخرى كثيرة من العالم، أمام معظم الناس، خيار سوى مشاهدة الأفلام المصنوعة في الولايات المتحدة، حسب وصفة «شترابوس زيلنيك Strauss Zelnick» عندما كان رئيسًا ومديرًا لشركة فوكس للقرن العشرين (Twentieth Century-Fox): «وصفتنا هي: أولاً: في كل الأفلام لا بد من أن تكون القصة هي المحرك. ثانيًا: الأفلام ذات الميزانيات الضخمة يمكن أن تعتمد على النجم، وعلى القصة. ثالثًا: لا تصنع فيلمًا لا يعتمد على قصة ولا نجم، ولا فيلمًا مكلفًا يعتمد على قصة فقط، ولا يعتمد على نجم في الوقت نفسه» (Ohmann 1996: 19).

بأي معنى تمثل قائمة أفضل مائة كتاب صادرة بالإنجليزية في القرن العشرين ساحة قتالٍ بخصوص الشأن الرمزي للكلمات والكلمات المكتوبة والأدب؟ مؤسسة «مودرن ليبراري Modern Library» الأمريكية أخذت زمام المبادرة، وأعدت قائمة، وهي فكرة تبدو مثيرة، يتوقع المرء أن تكون محايدة. كانت لجنة الاختيار مكوّنة من ٩ رجال بيض وامرأة بيضاء، وتراوح أعمارهم بين ٦٨ و ٧٠ سنة، هذه اللجنة قدّمت قائمة تضم ٩ كتبٍ فقط من تأليف كاتبات، منها ثلاثة لكاتبات من السود، وأربعة منشورة منذ سنة ١٩٧٥م. «مودرن ليبراري» هي إحدى المؤسسات التابعة لـ «راندوم هاوس Random House» إحدى شركات النشر في مجموعة «بيرتلزمان Bertelsmann». ٥٩ كتابًا من الكتب المائة جاءت من ناشرين في مجموعة «بيرتلزمان»، وهكذا فجأة تتحوّل قائمة أفضل مائة كتاب إلى أداة في معركة اقتصادية.

هناك أيضًا مشكلة أساسية بالنسبة لمثل هذه القوائم، ومفاهيم العظمة والتميّز والقيمة التي تستند إليها. كتبت «كاتا بوليت Katha Pollitt» في مجلة The Nation (٢٤-٣١ أغسطس ١٩٩٨م) تقول: «كلها أمور نسبية، غير محدّدة، ما القصص المهمة؟ وبالنسبة لمن؟ ما العام؟ وما الخاص؟ ما الذي يجعل الأسلوب ممتعًا؟ وما أهمية هذه المتعة؟ كلها مفاهيم مطاطة، لا توصّلك إلى شيء محدد». «أشوك شاترجي Ashoke Chatterjee»، مستشار المعهد القومي للتصميمات الفنية في الهند، الذي شهد مثل هذا الصراع بين منظومات القيم الخاصة بالتصميم في بلاده، وفي غيرها، بما في ذلك دول من العالم الثالث، يقول متحسرًا:

الصور اللامعة تتدفق من الدول الغنية، القاسم المشترك هو الوفرة والقدم وتحقيق الأرباح. والقوة التي يفرض بها هذا الفهم الجديد للتصميم الفني نفسه تتهدد كل ما قام به الفنانون على مدى العَقدَيْن الماضِيَيْن، وبعد أن كان التصميم احتياجًا، أصبح أشبه بأسلوب حياة خمسة نجوم! (Whiteley 1993: 4)

تلك كلها قضايا عمَّن يملكون القدرة على التعبير عن أنفسهم، سواء أكان ذلك عن طريق النص، أم الصورة، أم الفيلم، أم الموسيقى، وعمَّن ستصل أصواتهم، وعمن لا يملكون هذه القدرة، كما هي أيضًا عن الذين يستطيعون منع طرح الأسئلة المؤرقة. يقول «إدوارد سعيد» مثلًا، في معرض حديثه عن الاستعمار:

القبول الثقافية، مثل الرواية أو الأوبرا، لا تجعل الناس يخرجون ليكونوا مستعمرين — «كارليل» لم يدفع «رودس» لذلك مباشرة، والمؤكد أننا لا يمكن أن «نلومه» على المشكلات الموجودة في جنوب أفريقيا اليوم — إلا أن المزج حقًا الأ نرى تأثيرًا كبيرًا للأفكار الإنسانية العظيمة، والمؤسسات، والآثار البريطانية ... للوقوف في وجه العملية الإمبريالية المتسارعة، إن من حقنا أن نسأل كيف استطاع أن يتعايش هذا الكيان من الأفكار الإنسانية، مع النزعة الإمبريالية في توافق. (Said 1993: 81-2)

وربما كان بإمكاننا أن نضيف إلى هذه الحيرة سؤالًا آخر، عن عدم وجود معارض كبيرة في الدول الأوروبية، التي كانت تحتل كل أرجاء القارة الأفريقية (بصرف النظر عن متحفٍ جديدٍ عن العبودية أنشئ في بريستول بالملكة المتحدة)، وأنا أقصد المعارض والمتاحف المكرَّسة لقرونٍ من الفظائع والجرائم الوحشية (Nederveen Pieterse 1997)، وبالمثل يرى «جون هولت John Holt»: «أن عدم فهم الغرب الكافي للتاريخ الإسلامي، وللفكر الإسلامي المعاصر، يجعل مشكلة المواجهة مع الفن الإسلامي أكثر تعقيدًا؛ ولذلك فإن غياب مثل هذا الإطار الواضح، الذي يمكن أن توضع فيه الأعمال «القديمة» و«الحديثة» للفنانين المسلمين، هذا الغياب سيؤدي، حتمًا، إلى نظرة نمطية محددة، وربما إلى لامبالاة بفنون شبه القارة الآسيوية». ويشير «إدوارد سعيد» (٧٩-٨٠: ١٩٩٣م) إلى أن «القدرة على التمثيل والتصوير والتشخيص والرسم لا تتوفر بسهولة لكل عضو في كل مجتمع». وبالتأكيد ليس على مستوى العالم، من هنا نستطيع أن نفهم أيضًا سبب الصمت

المطبق في الغرب إزاء التدمير الشامل للتراث الثقافي العراقي الثري، نتيجة القصف، إبان حرب الخليج وبعدها.

واضح أن بعض الإبداعات الفنية فقط — وليس كلها — هو الذي يؤدي إلى نشأة صراعات يومًا بعد يوم. هناك أعمال قد تُزعجنا أو تُصيبنا بالضيق، ولكن لماذا نحمل الأمر أكثر مما يتحمل؟ إذا كانت علاقات القوى في الفنون والآداب كما هي في غيرها، فلماذا نظل نردد أن لا مبرر للاهتمام، أو لدعم، بعض أشكال الاتصال الفني، مثلًا، بينما البعض الآخر مقموع أو مهمل؟

الاختلافات داخل ساحات القتال الرمزية (الفنون والآداب) اختلافات كامنة أساسًا، ولا تنفجر إلا في بعض الأحيان، والدهش أن كثيرًا من الناس الشغوفين بأشكال التعبير الفني، وقوالبه المختلفة، يمكن أن يعيشوا معًا في سلام في مجتمع ما دون إقلاقٍ لاستمتاع الآخرين! من المعروف أيضًا أن علاقات القوى هي التي تقرر أهمية ومكانة وقيمة بعض الإبداعات عن غيرها. يقدم لنا «أبينان بوشياناندا (Apinan Poshyananda)» (١٩٩٢م) مثالًا من تايلاند على الدور الذي تقوم به المؤسسات والبنوك هناك، بالنسبة للفنون والآداب حيث لديهم:

القدرة على تغيير درجة القيمة التجارية والقيمة الفنية، والمعروف أن تأثيرهما متبادل. هذه المؤسسات الاقتصادية والمالية تكوّن لنفسها مجموعات خاصة من المقتنيات الفنية، وتستطيع، عن طريق ذلك، أن تركز الفنون والأعمال التي تريد على حساب غيرها، وبهذا الأسلوب يصبح رعاة المؤسسات ولجان الاختيار، هم الذين يحددون المناخ الفني والمالي للمشهد الفني بمجمله في تايلاند.

يقودنا هذا إلى قضية العلاقة المعقدة بين الفن والسلعة والذوق. امتلاك الأعمال الفنية أصبح رمزًا على الوضع الاجتماعي للصفوة في تايلاند، وهو بالنسبة للأثرياء والمشاهير خير معبر عن معايير القيمة والنوعية، في مجتمعٍ يحاول جاهدًا أن يحاكي النمط الرأسمالي الغربي.

ولكن مع تحوّل الأعمال الفنية المتسارع إلى سلع — بدخول عددٍ كبيرٍ من المشترين من القطاع التجاري إلى المشهد الفني — يقوم عددٌ كبيرٌ من الفنانين في تايلاند بتطويع أساليبهم، بما يتفق مع هذه التوجهات، وحسب الطلب في سوق الفن. حلّت البنوك والمؤسسات — على نحوٍ واضحٍ — محل القطاع الديني

لرعاية الفنون ... اكتشف الفنانون أن من الضروري تقديم تنازلات؛ لتقديم فنٍّ «مأمون»، حذر، لا ينطوي على مخاطرة، فن يُرضي التوجُّه العام، وبشكلٍ عام لا يتضمن موضوعات الإيروتيكا والاحتجاج الاجتماعي والسياسي ومعاداة الدين أو الحكومة، كما لا يتضمن أي أعمالٍ تجريبية، تعتمد على المفاهيم والتصورات الذهنية أو التركيبات. وبصنع «فنٍّ راقٍ»، يصلح للاستهلاك السهل لمحدثي الثراء (nouveau riche) والثقافة الاستهلاكية، أصبح فنَّاو تايلاند مضطرين، عن طريق الرقابة الذاتية، لأن يكونوا جزءاً من السائد.

Poshyananda 1992: 174-5

«إيبنان بوشياناندا» يؤكد حقيقة مفادها؛ أن خلق وإنتاج وأداء وتوزيع وترويج الفنون والآداب، يعتمد، في المقام الأول، على جهود من يريدون رؤية أو قراءة أو سماع أعمالٍ معينة بأنفسهم، أو يريدون تحقيق أرباح أو مكانة اجتماعية من خلالها، وبالتالي فهم مستعدون لبذل كل ما في وسعهم لكي تخرج إلى النور.

هذه الظاهرة تعمل أساساً من خلال بنىٍ تحتية، وآليات اختيار، بالسيطرة عليها، يصبح من السهل تحديد من يتم استئجارهم للعمل، أو القيام بالوكالة والسمسرة، وفي نهاية الأمر تتجه الفنون والآداب ومبدعوها إلى حيث توجد القوة. وربما كان هناك بعض المبدعين الذين يعبرون في أعمالهم عن رؤى مستقبلية، أو يحملونها برموز تدل على فساد الحاضر ولا جدواه، وبهذا المعنى، يصبحون من بين عوامل التغيير الأيديولوجي. الفنانون والأدباء، بالرغم من ذلك، لا يمكنهم تغيير البنى الاقتصادية التي يعيشون عليها. عندما تحدث تغيرات اقتصادية واجتماعية وسياسية في مجتمعاتٍ بعينها، وفي لحظاتٍ تاريخية بعينها؛ فالمرجح أن تتغير السيطرة أيضاً على البنى التحتية، وآليات الاختيار الخاصة بالفنون والآداب، هذه البنى ستحل محلها جماعات قوى جديدة، وكما هو متوقع بالطبع؛ سيؤدي ذلك إلى كثيرٍ من الصراع.

هذه الملاحظات تنطوي كذلك على تحذير؛ فالتحليل الذي أقدمه في الفصل السادس من هذا الكتاب يجعلني أقترح عدداً من التغييرات في البنى التحتية للساحة الفنية العامة في المجتمعات المعاصرة، في أنحاء العالم، إلا أننا لا يمكن أن نتوقع حدوث مثل هذه التغيرات والتحوُّلات في آليات الاختيار بمعزلٍ عن التغيرات في العلاقات الاقتصادية والاجتماعية، وخاصة في علاقات القوى الليبرالية الجديدة السائدة حالياً، ولا بمعزلٍ عن

الحركات الاجتماعية والاقتصادية والبيئية والعملية، التي تحاول أن تُعيد تشكيل بنية القوى المسيطرة في العالم.

## (٢) أشكال محددة للاتصال

التوترات والصراعات والتناقضات المحيطة بالفنون والآداب، تؤكد أن الكتب والسينما والتلفزيون والصور والمسرح والرقص والموسيقى ... إلخ، ليست مجرد وسائل بديلة، نتوقع أن تكون زينة للحياة، كما تتضح أهمية هذه الملاحظة من كون الفنون والآداب بمثابة حقل واسع للأنشطة الاجتماعية المتغلغلة في كل جوانب حياتنا اليومية، هل حاولت مثلاً أن تتخيل يوماً في حياتك دون موسيقى أو صور؟

سيكون من الخطأ أن يقتصر معنى الفنون والآداب على ما يقصده الغرب عندما يتحدثون هناك عن «الثقافة الراقية»؛ إذ لا بد من أن نضع في اعتبارنا أولاً: أن ذلك مجالٌ فسيح، له مواصفاته الخاصة. في الفنون والآداب هناك أشكال محددة للاتصال. الفنون والآداب ليست حقلاً محايداً، فما قد يعتبره البعض متميزاً أو ذا قيمة جمالية راقية، ربما لا يروق لغيرهم (انظر: إيجلتون 1990: 28)، وما قد يُعتبر رديئاً أو مقزراً، فلربما يُصبح، بعد سنوات، مرغوباً، ويحظى بحُكمٍ إيجابي على قيمته، وقد يكون ذلك من قِبَل الشخص نفسه، الذي تكون مفاهيمه قد تغيرت نتيجة خبرات معينة؛ إذ إن هناك دائماً ظروفاً اجتماعية أو ثقافية أو تاريخية أو اقتصادية أو شخصية، تؤكد على مفهومنا وتعريفنا لما هو ثقافة «راقية» أو «منحطة»، وما هو أكثر، أو أقل أهمية وإثارة. (Frith 1996: 94-5)، هكذا كانت الحال دائماً، وسوف تستمر على هذا النحو.

وهي ليست ملاحظة تعبر عن نسبية مرتبطة بهذا العصر فحسب؛ فأنا متفق في الرأي مع «جون جراي John Gray» الذي يقول إن «إلياندا هوميروس إنجاز أعظم، وأكثر أهمية، من فيلم صمت الحملان»، وأستطيع أن أقول إن معبد «الزن Zen» في «رايو أنجي Rayo Anji» يفوق كنيسة السيارات (Gray 1998: 124). أما إقناع الآخرين بأن هناك قيمة في الاعتراف بهذه الفروق، فذلك شأنٌ خاص بي، لو أنني اعتبرت مثلاً عملاً فنياً ما نبغاً روحانياً للمجتمع.

والفنون والآداب، ثانياً، حقلٌ محدد للاتصال؛ لأن ما تقوم بتوصيله يكون عادة أكثر كثافةً وتركيزاً، وربما أكثر تسلية، وأكثر دعوةً للتأمل مما نحن معتادون عليه في اتصالاتنا اليومية. الفنون والآداب تحقق التواصل على مستوى روحاني من خلال معنَى

محدد، سواء أكان ذلك عن طريق الفيلم السينمائي، أم المقطوعة الموسيقية، أم التصميم، أم الرقص، أم الرواية، أم حتى الإعلان، أم عروض البورنو. ثالثاً، من الواضح كذلك أن الفنون والآداب، باعتبارها أشكالاً محددة للاتصال الإنساني، تحدث عادة في أماكن محددة تُخبرنا بحدوث شيء ما، أماكن مثل المسرح أو صالة عرض أو ساحة في مدينة يؤدي فيها مهرج، أو يوجد بها شاشة تليفزيونية، إلا أننا نستطيع أن نغني ونحن نركب دراجة، وفي الوقت نفسه، أن نشارك في اجتماعٍ ونرسم، أن نمارس الجنس، ونحن نردد قصيدة، أو نسير في الشارع مع حركة في الجسد تقترب من الرقص، حتى صياح السكارى يجعلهم يبدون وكأنهم على وشك الانطلاق في الغناء.<sup>٨</sup> الكتاب في جزء منه ليس إبداعاً أدبياً فحسب، أو محصلة عملية تصميم، بل هناك أيضاً جانب اقتصادي، كما أن النتائج البيئية لطباعة ملايين الكتب أصبحت مصدرًا لمزيدٍ من القلق. كل الإعلانات تحثنا على الشراء، ولكن تغليف هذه الرسالة يتكوّن — إلى حدٍ كبير — من إبداعاتٍ فنية، مثل الموسيقى والنصوص الشعرية والصور.

قد يحدث أن يوجد عملٌ فني ما — أحد الأشكال المحددة للاتصال الإنساني — كظاهرة اجتماعية مستقلة، مثل الحفل الموسيقي أو الفيلم السينمائي، إلا أن الفنون عادة ما تكون جزءاً من أنشطة، أو اهتمامات اجتماعية أخرى. «مايك فيذرستون Mike Featherstone» مثلاً يقوم بتحليل تحويل الحياة اليومية إلى جماليات فنية، كما يلاحظ زوال بعض الحدود بين الفن والحياة اليومية، وتآكل المكانة الاجتماعية للفن باعتباره سلعة خاصة، وهو ما يحدث مع انتقاله إلى التصميم الصناعي والإعلان وصناعات إنتاج الصور. (Featherstone 1991: 25)، إلا أننا يجب ألا نتصور أنها ظاهرة جديدة؛ فالكنائس والمحاكم كانت دائماً تُدرج الفنون والآداب ضمن أنشطتها، وعادة لم يكن ذلك بلا هدف؛ فالإنتاج الفني اليوم أصبح متداخلاً مع الإنتاج السلعي بوجه عام، الأمر الذي جاء، كما يرى «فريدريك جيمسون Fredric Jameson» «نتيجة لضرورة اقتصادية ملحة لإنتاج موجات جديدة من بضائع وسلع جديدة (من الملابس إلى الطائرات) بمعدلات دوران أكبر بكثير» (Jameson 1992: 4-5).

الفنون والآداب — هذه الأشكال المحددة للاتصال الإنساني — تحدد إطارنا الذهني، ونسيجنا الوجداني، ولغتنا ومجالنا الصوتي والبصري، وفهما للماضي والحاضر، ومشاعرنا تجاه الآخرين، وقدرتنا على الإحساس؛ فالفنون والآداب منتجٌ مهمٌ لأيدولوجيتنا، التي يقصد بها «ستيوارت هال Stuart Hall»: «الإطار الذهني — اللغة والمفاهيم والمقولات

وتصوير الأفكار، وأنظمة التمثيل — الذي تستخدمه الجماعات لكي تفهم وتحدّد الأسلوب الذي يعمل به المجتمع» (Morley and Chen 1996: 26-7) وعندما يتحدث «مارين كارمترز Marin Karmitz» المخرج والمنتج السينمائي الفرنسي، عن صناعة السينما باعتبارها نشاطًا تجاريًا ضخمًا، فإنه يذكّرنا بأن: «وراء الجانب الصناعي هناك أيضًا جانب أيديولوجي؛ فالصوت والصورة كانا، وما زال، يُستخدَمان دائمًا في الدعاية، والمعركة الحقيقية الآن تدور حول مَنْ سيكون بإمكانه أن يتحكم في الصورة في العالم، وأن يبيع أسلوب حياة معينًا وثقافة معينة ومنتجات معينة وأفكارًا معينة» (in Barber 1996: 82).

يتحدث الناس عادة عن «الثقافة» عندما يشيرون أساسًا إلى الفنون والآداب، وكان التفكير السائد في الغرب، لفترة طويلة، هو أن هناك ثقافة واحدة — ثقافتهم — تحمل قيمة حقيقية، وأن الفنون والآداب هي المعبر عن هذه الثقافة، والممثل الأكبر لها. الآن، أصبح الناس في الغرب يدركون أن هناك ثقافات كثيرة، بالمعنى الأنثروبولوجي الأوسع، تلعب فيها أشكالٌ مختلفة من الفنون والآداب أدوارًا كثيرة متباينة، وهذا يعني أن ما كان يُعتبر ذا قيمة، في المجال الفسح للفن والأدب، أصبح عرضة للأحكام الشخصية والاجتماعية، وبالرغم من ذلك، نجد أن أي أحكام عن الثقافة هي، دون أدنى شك، نتيجة لصراع القوى، بمن في ذلك مَنْ يملكون وسائل تحديد وجهة أحكام وآراء قطاعات كثيرة من الناس في مجتمع معين.

ولكي نصل إلى فهم أفضل، لا بد من أن يكون ضمن تذوقنا أو رفضنا الشخصي أو الاجتماعي لتمثيلات أو أحداث فنية معينة — الفيلم، الرقص، الموسيقى، المسرح، الرواية، الفيديو، التلفزيون ... إلخ — تحليل للعمليات الاجتماعية المؤثرة على إنتاج وتوزيع وتلقي هذه الأعمال الفنية. من المنطقي أن يكون هناك ربطٌ بين الأشكال المحددة للاتصال، التي تمثلها الفنون والآداب، وما يحيط بها من ثقافة. يقول «سلمان رشدي»: «لكل نصّ سياق»، ثم يوضح ذلك بمثال، في عهد «تاتشر Thatcher»: كان هناك عدد كبير من الأفلام الهندية، التي تمجّد الماضي الاستعماري لبريطانيا — وهو يُسمى هذه العملية بـ «مراجعة راج»، ونجد ذلك على أوضح صورة في فيلم «غاندي» للمخرج «ريتشارد آتينبورو Richard Attenborough»، في مثل هذا النوع من الأفلام يوجد ممثلون ممتازون، إلا أننا ينبغي ألا ننسى أن هذه الأفلام كانت هي «النظير الفني لصعود الأفكار المحافظة في بريطانيا الحديثة»، من هذا المنظور، لا يهمنا ما إذا كان صناع السينما يعملون «ببراءة» أيديولوجية تامة (Rushdi 1992: 92).

الفنانون الذين يتصورون أنهم يُقدِّمون على هذه الاختيارات وهم مستقلون، وربما لصالح البشرية، ويعززون نجاحهم لموهبتهم، ربما يخدعون أنفسهم. تقول «جانيت وولف Janet Wolff»: «في إنتاج الفن، هناك تأثيرٌ للمؤسسات الاجتماعية (إلى جانب أشياء أخرى) على مَنْ يصبح فناناً، وكيف يصبح فناناً، وكيف لهم أن يمارسوا فنَّهم، وكيف يضمنون أن أعمالهم سيتم إنتاجها أو تنفيذها لتصبح متاحة للجمهور»، ثم تضيف إلى ذلك تعقيباً واقعياً «بالإضافة إلى أن الأحكام، وعمليات تقييم الأعمال، والمدارس الفنية، التي ستحدد وضعها التالي في تاريخ الفن والأدب، هذه الأحكام وعمليات التقييم ليست مجرد قراراتٍ فردية، ولا هي جمالية صرفة، هي قرارات وراءها دعماً اجتماعي يكرسها.» (Wolff 1989: 40). وفي هذا السياق، قد يكون المثال الذي يقدمه لنا «روجر واليس Roger Wallis» و«كريستر مالم Krister Malm مفيداً. الفنادق في الدول الدافئة الفقيرة «حيث يستطيع السائحون عملَ أشياء لا يستطيعونها في بلادهم»، تهيئُ كثيراً من فرص العمل للموسيقيين، هذا الجو المحيط، ربما يكون حافزاً لعازفٍ تونسي، مثلاً، يعمل في أحد هذه الفنادق أن يؤدي «نمرة فنية»، كأن يضع خمس زجاجات بيرة وثلاث زجاجات كوكاكولا فوق رأسه أثناء قيامه بالعزف، مع تركيزه على ذلك أكثر من اهتمامه بالموسيقى! وهذا مثال آخر على تحوُّل علاقات القوى المؤثرة على الفنون: في العصور القديمة كان عمال البناء غالباً من أصحاب المهارات الفائقة، كما كان معظمهم فنانين مشهوداً لهم بالبراعة، وكان يمكن تشبيههم بالموسيقيين المهرة، الذين يعزفون أو يؤدُّون إبداعات غيرهم بإتقان، كان عمال البناء هؤلاء ينفذون الخطة المعمارية، ولكن نوعية وجودة المنزل أو الكنيسة كانت تعتمد — بين أشياء أخرى — على قدرتهم على تجسيد الخطة الجمالية على أجمل ما تكون. لم يعد الحال هكذا بالنسبة لمعظم عمال البناء هذه الأيام؛ لم يعد هناك تقدير للحرفة، ولا رغبة في تنفيذ المعمار بشكلٍ جمالي، وقُل مثل ذلك بالنسبة للموسيقيين الذين دخلوا «بيزنس» تسجيل الموسيقى الخلفية بشكلٍ ميكانيكي، وشيئاً فشيئاً سيقوم الكمبيوتر بالعمل بدلاً منهم!

### (٣) مثلث وأرخبيل للتكنولوجيا الراقية

يناقش هذا الكتاب تأثير العولمة الاقتصادية على الثقافات الفنية في العالم، وقد تناولنا، حتى الآن، بعض جوانب هذه الثقافات، ولكن ماذا عن العولمة الاقتصادية؟ إذا كانت العولمة تعني أن العالم وحدة واحدة، يسهم في اقتصادها الجميع بالتساوي، فمن الواضح

أن هذا لم يحدث. يقول «ماساو ميوشي Masao Miyoshi»: «نحن لا نعيش في اقتصادٍ متكامل، ولا يحتمل أن يحدث ذلك في المستقبل المنظور، وبالمثل إذا كانت العولمة تعني أن هناك أجزاءً من العالم متصلة ببعضها، فلا جديد إذن في هذه العولمة المزعومة: العولمة بدأت قبل قرون، عندما أبحر «كولومبوس» عبر الأطلنطي إن لم يكن قبل ذلك.» (Miyoshi 1998: 248)، ولنحاول أن نتخيل، مثلًا، مدناً مثل «الكوتا» أو «سنگافورة» أو «ريودي جانيرو»، في بداية القرن العشرين، كانت أماكن شديدة الازدحام، جعلت ثقافات مختلفة من مناطق كثيرة من العالم الحياة فيها متنوعة الأشكال، متعددة الألوان، وكان يمكن للمرء أن يشهد فيها آثار العلاقات غير المتكافئة للقوى العالمية. كانت الشوارع مليئة بنماذج كثيرة لذلك. ما نسميه اليوم بـ «العولمة» كان واقعًا بالفعل، وغالبًا ما كان واقعًا غير سار بالنسبة لكثيرين قبل قرنٍ من الزمان (Morley and Chen 1996: 328-9، Savigliano 1995).

ويركز «ماساو موشي»، على نحوٍ أكثر تحديدًا، على الشكل الحالي للعولمة، «الشيء الجديد الوحيد هو درجة التوسُّع في التجارة، وانتقال رأس المال وقوة العمل والإنتاج والاستهلاك والمعلومات والتكنولوجيا، هذا التوسُّع الذي يمكن أن يكون قد حدث بدرجة هائلة، من ناحية الكم، يمكن أن تؤدي إلى تعيُّرٍ كفي.» (Miyoshi 1998: 248)، وهناك تعريفان آخران قد يكونان مفيدَين في هذا السياق. «أنتوني جيدنز Anthony Giddens» يرى أن العولمة، في شكلها الحالي، هي «اتساع وتعاضم العلاقات الاجتماعية، التي تربط المحليات البعيدة على مستوى العالم، على نحوٍ يجعل الأحداث المحلية تتشكَّل بناءً على ما يحدث على بُعد أميال، والعكس» (Burnett 1966: 4)، أما «كولن هاينز Colin Hines» فيصفها بأنها «التكامل الذي يتزايد على نحوٍ مستمر بين الاقتصادات الوطنية والاقتصاد العالمي، عن طريق قوانين التجارة والاستثمار، وعمليات الخصخصة المدعومة بالتقدم التكنولوجي» (Hines 2000: 4).

صحيح أن الأحداث والقرارات والتدخلات، النابعة من أي جزءٍ من العالم، يمكن أن يكون لها آثار ونتائج مهمة على الأفراد والمجتمعات في أجزاءٍ أخرى (Petrella 1994a: 46)؛ ففي الماضي كانت هناك علاقات منطقية، زادت أو قلت، بين مصدر القرار والأماكن التي تظهر فيها نتائج هذا القرار، هذه العلاقة الخطية لم تعد موجودة بالشكل نفسه. في زمن الاستعمار، كانت الروابط، بين «الدولة الأم» والدولة المستعمرة، هي التي تشكَّل الجزء الأكبر من العلاقات الدولية، الآن أصبحت خطوط التأثير والنفوذ ممتدة في كل مكانٍ

من العالم، وذروتها تتمثل الآن في الأقمار الاصطناعية، التي تنقل كل أنواع المعلومات إلى أرجاء كوكب الأرض، بما في ذلك التسلية، وغيرها من الأشكال الفنية.

طبيعة وأبعاد توسُّع وانتشار هذا الاتصال على امتداد الكون — سمَّها العولة إن شئت — ليس من السهل تعيينها، ومن الإنصاف أن نقول إن تدفُّق التأثير، وخطوط الاتصال والنقل، لا تصل إلى كل مكان؛ ففي مجال التجارة، على سبيل المثال، نجد أن الأسواق ليست كونية بالضرورة، «العولة ليست عالمية في الحقيقة؛ فالأنشطة التجارية بين الدول مركزة في العالم الصناعي، وفي أماكن محدَّدة، مبعثرة، في الدول المختلفة» (Barnet and Cavanagh 1994: 427). وليس بمقدور كل المؤسسات الدخول بسهولة إلى أي مكان على الأرض، وكذلك فإن عدد المؤسسات الدولية في المجال الثقافي محدود، معظم التجارة بين الأقاليم في أيدي القوى الكبرى الثلاث: الولايات المتحدة وأوروبا واليابان، وفي هذا المثلث، لا يعيش سوى ١٥٪ من سكان العالم، من ناحية أخرى، هناك حقيقة مؤكدة، وهي أنه ليس بإمكان أي دولة أن تنأى بنفسها عن ضغط الأسواق المالية الدولية والأسواق متعددة الجنسية وتأثيرها (Went 1996: 42-3).

لا بد من أن يكون مفهوم العولة أكثر نسبيَّة من ذلك، كما تقول «ساسكيا ساسن Saskia Sassen»، التي تؤكد أن هناك عددًا محدودًا من كبريات المدن، يقوم بأدوارٍ استراتيجية في الاقتصاد العالمي؛ إذ بالرغم من كل الأحلام بعالم «افتراضي»، لا يكون للأماكن الحقيقية أهمية فيه، نجد أن الأنشطة الاقتصادية مكثَّسة في أماكن معينة أكثر من أي وقتٍ مضى، وتستشهد «ساسكيا ساسن»، على ذلك بمدنٍ مثل نيويورك وطوكيو ولندن:

«بالإضافة إلى تاريخها الطويل، بوصفها مراكز للتجارة العالمية وأعمال البنوك، تمارس هذه المدن نشاطها الآن بأربعة أساليب جديدة: أولاً: باعتبارها مراكز تحكُّمٍ رئيسية في تنظيم الاقتصاد العالمي، ثانياً: باعتبارها مراكز أساسية للمال وأشكال الخدمات المتخصصة، التي أصبحت هي القطاعات الاقتصادية القيادية، بدلاً من التصنيع، وثالثاً: باعتبارها مواقع إنتاج، بما في ذلك إنتاج الإبداع، ورابعاً: باعتبارها أسواقاً للمنتجات والابتكارات.» (Sassen 1991: 3-4)

هذه المدن مرَّت بتغيُّرات كثيرة متشابكة ومتوازية في قواعدها الاقتصادية، وتنظيمها المكاني وبنيتها الاجتماعية.

في هذه المدن بالغة الضخامة، يقوم المشتغلون بالفنون والآداب بأدوارٍ مهمة باعتبارهم كُتّابًا، أو مصممين، أو مقدمين لمواد التسلية، أو منتجين للسلع الإبداعية، والمدن الغربية الكبرى اليوم تقوم بتركيز التنوع، وفضاءاتها منقوشة بالثقافة المشتركة، وكذلك بعددٍ كبيرٍ من الثقافات والهويات الخاصة؛ إذ تلاحظ «ساسكيا ساسن» أن:

عن طريق التجارة، مثلًا، حدث انتشارٌ وتغلغلٌ لثقافات شديدة المحلية في الأصل، ليصبح لها وجودٌ في كثيرٍ من المدن الكبرى، تلك المدن التي يعتبر النخبة فيها أنفسهم عالميين «كوزمبوليتان»، وأكبر من أي محلية، أبناء هذه الثقافات التي استوطنت هذه المدن، وأصبحت «محلية»، يمكن أن يكونوا قادمين من أماكن بها تنوع ثقافي كبير، ويصبحون عالميين «كوزمبوليتان» مثل النخب. عدد كبير من الثقافات المختلفة القادمة من أنحاء العالم يُعاد الآن توطينه في أماكن قليلة منفردة، أماكن مثل؛ نيويورك ولوس أنجلوس وباريس ولندن، وحديثًا طوكيو. (Sassen 1998: xxxi)

يقدّر «ريزيادة تيبتريللا Riccardo Petrella» عدد المدن بالغة الضخامة (mega cities) في العالم بثلاثين دولة: «بدلًا من الدول الأمة، التي تحاول أن تجد لها مكانًا في توازن القوى الدولي الجديد، يبرز أرخبيل للتكنولوجيا الراقية، مكوّن من مدن شديدة الثراء والتقدم، يبرز وسط بحر الفقر المدقع.»<sup>9</sup> داخل هذه المدن، كما تقول «ساسن»: «التباينات الشديدة الواضحة للعيان، والمعاشة بين مناطق الأبهة ومناطق الصراع، أصبحت كبيرة، حدة الفوارق، من المرجح، أن تعمق الصراع، ليصبح أكثر وحشية وعنفاً، لامبالاة وجشع النخب الجديدة في مقابل يأس وسخط الفقراء والمحرومين» (Sassen 1998: xxx iii). هذه التباينات في مدنٍ مثل كالكوستا وسنغافورة وريودي جانيرو، أصبحت عنصرًا لا يتجزأ من نسيج المدن الكبرى في الغرب أيضًا.

ربما نتساءل ما إذا كان من الصواب أن نتحدث عن العولمة؟ التحليل الذي يقدمه «جان نيدرڤين بيتيرس Jan Nederveen Pieterse» يرى أن العولمة تنبع، وتنتقل من أوروبا والغرب، والواقع أنها نظرية «الغربنة» Westernization ولكن بمسمى آخر ... وطبقًا لهذه الأجندة، يجب أن يكون اسمها الغربنة وليس العولمة. (Nederveen Pieterse 1994: 163)، ولكن لأن مصطلح العولمة هو الذي انتشر، يصبح من المستحيل تجنبه.

في الوقت نفسه، أصبح من الواضح أن الجانب الاقتصادي هو الأكثر بروزًا في الشكل الحالي للعولمة، يقول المفكر الاقتصادي «ريتشارد دو بوف (Richard Du Boff) إن الرأسمالية كانت دائمًا نظامًا عالميًا، إلا أن العولمة تتضمن تدويلًا للتدفقات المالية والاقتصادية أكثر تكاملًا، كما تضع قيودًا جديدة على خيارات السياسة المحلية (Schiller 1999: xiv)؛ ولذا يصبح من المعقول أن نتكلم عن العولمة الاقتصادية التي نراها تحدث اليوم.

العولمة، بالرغم من ذلك، أصبح لها بنية معينة. في سنة ١٩٩٤م، تأسست منظمة التجارة العالمية (WTO) خلفًا للاتفاقية العامة للتعرفة والتجارة (GATT)، التي يشارك في عضويتها كل دول العالم تقريبًا، بما في ذلك الصين، التي انضمت إليها في ٢٠٠١م، هذه المنظمة (WTO) لها هدف مزدوج؛ الأمر الذي يجعل من الصعب مناقشتها على نحو ملائم، الهدف الأول هو إعداد قواعد متعددة الجوانب بخصوص التجارة العالمية، وتجعلها ملزمة، بينما لم يكن الأمر كذلك بالنسبة لاتفاقية (GATT)، ولا يوجد اختلاف أساسي في الحقيقة حول هذا الهدف عمومًا، أما كيف يعمل بالتحديد، فذلك أمر آخر كما سيأتي تفصيله، والشفافية في شروط التجارة، واتساق المعايير، يمكن أن تجنبنا حرب التجارة. الهدف الثاني هو سبب تلك الصراعات الكثيرة المتزايدة حول منظمة التجارة العالمية والعولمة الاقتصادية على السواء؛ فالقواعد التي تم التوصل إليها وقبولها وتطبيقها، خلال العقد الأخير، تقوم على المبادئ الليبرالية الجديدة، التي يصفها «ريكاردو بيتريلا» بأنها: «الوصايا الست في لوح القوانين الجديدة». الوصية الأولى: هي أننا لا بد من أن نتجه نحو العولمة، أما احترام كل ما هو مهم، وما يستحق الحماية، من وجهة نظر محلية، فيُعتبر خروجًا على القانون. الوصية الثانية: هي أن جميع طرق الإنتاج المثبتة لا بد من أن تخضع للتكنولوجيا الجديدة المدعومة باعتقاد أعمى في الرقمنة digitalization. الوصية الثالثة: لا بد من اعتبار الطرف الإنساني بمثابة مباراة، يوجد فيها فائزون وخاسرون فقط، حيث الكل في حال منافسة مع الكل. الوصية الرابعة: ضرورة أن تحرر الدول أسواقها، كما أنه ليس مسموحًا بحماية أي شيء يُعتبر قيمًا. الوصية الخامسة: ضرورة التخلي عن أي محاولة للتقنين، ووضع قواعد ونظم للأسواق؛ لأن دور الدولة كوصي وراع لتنوع المصالح والاحتياجات طويلة المدى قد عفا عليه الزمن، الوصية السادسة: هي أنه لا بد من خصخصة كل شيء في المجال أو القطاع العام؛ حيث إن الملكية الخاصة تقدّم آليات أفضل لتحقيق الرفاه والسعادة.<sup>١٠</sup>

هذه «الوصايا الست في لُوح القوانين الجديد» هي دعائم الفلسفة الأساسية لمنظمة التجارة العالمية، التي تهدف إلى تقليل القيود على التجارة، ومنع الزيادة في التعرفة الجمركية، وتنمية المفاوضات متعددة الأطراف، من أجل تعرفه أقل، ويلخص «كولن هينز Colin Hines» المبادئ الرئيسية لمنظمة التجارة العالمية كما يلي: المبدأ الأول: تحرير أو فتح الأسواق، وهذا هو الهدف من التخفيض التدريجي لكافة أشكال الحماية، وتثبيت ذلك، أو جعله ملزمًا للدول. المبدأ الثاني: التبادلية، بمعنى التفاوض الذي يؤدي إلى أن يقوم كل طرف من جانبه بتخفيض التعرفة الجمركية تخفيضات متوالية حتى يتم الوصول إلى جدول تخفيضات يُتفق عليه. المبدأ الثالث: عدم التمييز، هذا المفهوم الذي يعني المساواة بين أعضاء منظمة التجارة العالمية، يتخذ ثلاثة أشكال: أولاً: تطبيق قوانين منظمة التجارة العالمية على الصادرات والواردات بالتساوي. ثانياً: التنازلات أو فترات السماح الممنوحة لأية دولة لا بد من أن تمتد لتشمل كل الدول الأعضاء في المنظمة، (مثل مبدأ الدولة الأولى بالرعاية). ثالثاً: غير مسموح بأن يميز أي إجراء خاص بالتعرفة الجمركية، أو أي إجراء ضرائبي من أي نوع، بين الموردين المحليين والأجانب (مثل مبدأ المعاملة الوطنية). المبدأ الرابع – كما يلخصه «كولن هينز» – هو الشفافية: أي شكل من أشكال الحماية، يريد أي عضو من الموقعين على الاتفاقية أن يطبقه في إطار قواعد منظمة التجارة العالمية، لا بد من أن يكون محددًا وواضحًا، وله شكل التعرفة الظاهرة، أي أن قوانين كل الدول الأعضاء لا بد من أن تكون متسقة مع قواعد منظمة التجارة العالمية (Hines 2000: 15-16).

ولمنظمة التجارة العالمية محكمة خاصة للفصل في النزاعات، تقوم بالتحكيم في شئون التجارة الدولية، وهو نظام قضائي خاص، له سلطة تجاوز التشريعات المحلية والوطنية، في حال انتهاك شروط الاتفاقية، وبالتالي، يستطيع أن يؤدي دور الذي من المفترض أنها «ذات سيادة» (Sassen 1998: 98)، محكمة الفصل في المنازعات الخاصة بمنظمة التجارة العالمية مكونة من ثلاثة مسئولين متخصصين في التجارة، غير منتخبين، يعقدون اجتماعاتهم سرًا بعيدًا عن عيون الإعلام، أو أية مشاركة عامة، قراراتها ملزمة، وتنفيذها إجباري (عن طريق الغرامات والعقوبات التجارية). القضاة يمكن أن تكون لهم أعمالهم التجارية الخاصة التي يمارسونها، هذه المنظمة (WTO) يعتبرها «رالف نادر Ralph Nader» معادية للديمقراطية، بما في ذلك نظامها القضائي المخصص، وهي «نظام حُكم عالمي، ذو سلطات تشريعية وتنفيذية وقضائية قوية تُمارَس على الدول الأعضاء» (The Nation, 10 October 1994).

عندما تأسست منظمة التجارة العالمية، أجبرت الحكومات الوطنية — كما يقول «رينتشارد بارنيت وجون كافانا Richard Barnett and John Cavanagh» — أن تضحى بقوانينها المحلية، التي تحمي المستهلك والبيئة، وكثيراً من المصالح الوطنية الأخرى. هذا النوع من التجارة الحرة يضع معايير ومستويات عالمية محددة في مجالات الصحة والسلامة وظروف العمل وحماية البيئة، تقوم على أقل القواسم المشتركة (Barnet and Cavanagh 1994: 351) وعن طريق العولة الاقتصادية الليبرالية الجديدة، التي أكدتها منظمة التجارة العالمية، بقوانينها ومعاييرها، أصبحت الأعمال والأنشطة التجارية في كل مكان، تقريباً، تواجه منافسة شرسة من المؤسسات متعددة الجنسية، ويقول «أموري ستار Amory Starr» إن هذه التكتلات الاقتصادية «تستخدم ميزانيات إعلانية ضخمة؛ لكي تجعل السلع التي يُقبل عليها الجمهور متجانسة (تحت ستار أو ادعاء التنوع)، وتخفف الأسعار، وتلغي القوانين وسياسات الحماية غير الملائمة، ليصبح مفهوم المنافسة متسقاً من الناحية القانونية مع مصالحها» (Starr 2000: 10).

«العولة مدمرة» بالنسبة للعالم الثالث، «لأنها تمكّن المؤسسات العالمية من طرد التجارة المحلية من السوق، وتحريك عمليات الإنتاج باستمرار، مخلفة بذلك خراباً اقتصادياً. إلغاء القوانين المنظمة للأسواق، والخصخصة، وتحرير الاستثمار، كلها عوامل تقوم بتسليم الاقتصاد للمؤسسات متعددة الجنسية» (Starr 2000: ix)، وهذه العمليات مصحوبة دائماً بما يُسمى برامج إعادة الهيكلة التابعة لصندوق النقد الدولي IMF والبنك الدولي، التي كان من المفترض أن تضبط الحكومات المبدّرة، إلا أن ما حدث هو العكس، بعد أن جعلت الدول النامية أكثر انفتاحاً أمام تدفق رأس المال الأجنبي من المراكز المالية في الشمال الغربي، وبينما تم فرض سياسات مالية ونقدية صارمة على الدولة، تم رفع الرقابة عن تحويلات وحسابات النقد الأجنبي؛ بهدف تحرير السوق من قيود قوانين الدولة، ويعلق «والدن بيلو Walden Bello» على ذلك بقوله: «كانت المحصلة النهائية هي تقلص دور الدولة الذي تقوم به، باعتبارها وسيطاً بين القطاع الخاص المحلي ورأس المال الأجنبي» (Bello et al. 2000: 8).

وبعد الاضطرابات والتظاهرات الجماهيرية أثناء اجتماع الدول الثماني الكبار (G8) في «جنوا» — يوليو ٢٠٠١م — كتب «وليم فاف William Pfaff» يقول في «إنترناشونال هيرالد تريبيون» (٢٦ يوليو ٢٠٠١م) إن الميزة السيادية في إلغاء القوانين والنظم، واتساع التجارة، أصبحت أمراً مسلماً به، وأصبحت واقعاً محلّ تقدير، كما كان يقال عن الطبيعة

التقدمية الخيرة للاستعمار في عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين: «هناك أوجه شبه بين العولمة والاستعمار، كلاهما يدفعه الرغبة في التصدير إلى السوق المستعمرة/العولمة، وأن يستغل القوة العاملة بها لخصها، وأن يستغل موارد الدول المستعمرة المادية والبشرية»، وبالطبع هناك مبرر دائماً: «يقال لنا اليوم إن العولمة تعني التقدم والتعليم والرفاه والتحديث الاقتصادي، ولكن هذه ليست القصة كاملة، نعم، العولمة تأتي بالاستثمار والتكنولوجيا الصناعية، ولكن أيضاً بالخراب الاجتماعي والسياسي، وبدمار البنية التحتية الثقافية، وبانهيار الصناعة والزراعة المحلية، التي تستطيع أن تنافس عالمياً»، وسوف نعود إلى قضية دمار البنية التحتية الثقافية في الفصل الرابع.

نعرف أن هناك، على الأقل، بليون مواطن في العالم (بنسبة ١ من كل ٥ أو ٦ مواطنين) يعيشون في فقرٍ مدقعٍ، لا يجدون المأوى، أو المأكل، أو الاحتياجات الأساسية (Sardar 1998: 18-19). صادرات الغذاء الرخيص التي تتدفق من الغرب دون قيودٍ، تدمر مصدر معيشة المزارعين المحليين في دول العالم الثالث، بدلاً من تقوية نشاطهم الزراعي ودعمه، يحدث ذلك بالرغم من أهمية دعم الزراعة في العالم الثالث، ليس لإطعام الجياع فحسب، وإنما أيضاً لمواجهة الزيادة السكانية الرهيبة في العالم؛ إذ إنه في غضون عقدين سيكون العالم في حاجة إلى ثلاثة أضعاف كمية الغذاء المتوفرة حالياً.<sup>١١</sup>

التوجه السائد الآن، على أية حال، كما رأينا، هو أن تكون الأسواق العالمية مفتوحة بقدر الإمكان، وغير خاضعة لأي قوانين أو قواعد، وعندما يقول اثنان من غلاة المتحمسين للعولمة الليبرالية الجديدة، والمدافعين عنها، إنها قد دخلت في مرحلة حرجة، لا بد من أن نكون على درجة كبيرة من اليقظة والاهتمام. الاثنان هما «كلاوس شواب Klaus Schwab» مؤسس ورئيس المنتدى الاقتصادي العالمي الدولي في «ديفوس»، و«كلود سمداجا Claud Smadja» مدير المنتدى. في مقالٍ نشرته «إنترناشونال هيرالد تريبيون» (١ فبراير ١٩٩٦م)، لاحظنا وجود حركة معارضة متصاعدة لآثار العولمة، وخاصة في الديمقراطيات الصناعية، بصورةٍ يمكن أن تكون مدمرةً للنشاط الاقتصادي والاستقرار الاجتماعي في كثيرٍ من الدول. تحليل «شواب» و«سمادجا» يحتوي على أربعة عناصر؛ أولاً: السرعة الفائقة التي ينتقل بها رأس المال عبر الحدود، والتغيرات التكنولوجية المتلاحقة، والتطور السريع في متطلبات الإدارة والتسويق، كل تلك عوامل ضاغطة من أجل إعادة النظر، سواء في البنى أو المفاهيم، وتضاعف التكلفة الإنسانية والاجتماعية لعملية العولمة، إلى درجة تهدد النسيج الاجتماعي في الدول الديمقراطية على نحوٍ غير مسبوق، ثانياً:

كلاهما يقرُّ بأن العولمة، في جوهرها، هي عملية إعادة توزيع للقوة الاقتصادية على مستوى العالم، وهو ما يمكن رؤيته بوضوحٍ في توزيع الدخل في العالم أيضًا. وكان العالم السياسي الهولندي «جان برونك Jan Pronk» قد لخص هذا التوجُّه، مشيرًا إلى أن دخل أغنى عشرين في المائة من سكان العالم في سنة ١٩٦٠م، كان أعلى من دخل أفقر عشرين في المائة بثلاثين ضعفًا، وفي ١٩٩٧م، كان ثمانين ضعفًا (Pronk 2000)، كما قدّم «إجنازيو رامونيه Ignacio Ramonet»، رئيس تحرير «الليومند دبلوماسيك» أرقامًا صادمة كذلك في يناير ١٩٩٩م: ثروة أغنى ٢٢٥ شخصية في العالم بلغت أكثر من ١٠٠٠ بليون دولار، وهو تقريبًا مبلغ إجمالي الدخل السنوي لأفقر ٢,٥ بليون شخص في العالم. كان هناك أفراد أغنى من دول، كما أن ثروة أغنى ١٥ شخصية في العالم فاقت إجمالي الدخل القومي لدول جنوب الصحراء الأفريقية. كما ذكر تقرير التنمية الإنسانية لعام ١٩٩٩م أن متوسط دخل الفرد في أكثر من ثمانين دولة في العالم، ظل أقل مما كان عليه قبل عقدٍ أو أكثر (Human Development Report 1993: 2-3).

التكتُّل الثقافي الناتج عن الاندماج بين Viacom و CBS في سبتمبر ١٩٩٩م، كان يحقق عائدًا سنويًا يصل إلى عشرين بليون دولار، كما يقول «إجنازيو رامونيه»، وهو ما يفوق إجمالي الناتج القومي لدول، مثل تونس والإكوادور وسريلانكا، كما يذكر «شريف حتاتة» (في ١٩٩٨م) أن الدول التي شكَّلت مجموعة السبعة الكبار G7 بسكانها البالغ عددهم قرابة ٨٠٠ مليون نسمة، كانت تتحكم في قوة تكنولوجية واقتصادية ومعلوماتية وعسكرية، أكثر من الباقين من سكان العالم (٤,٣ بليون نسمة تقريبًا)، الذين يعيشون في آسيا وأفريقيا وأوروبا الشرقية وأمريكا اللاتينية. «هناك خمسمائة مؤسسة متعددة الجنسية تسيطر على ٨٠٪ من تجارة العالم، وعلى ٧٠٪ من استثماراته. نصف عدد هذه المؤسسات الكبرى متركز في الولايات المتحدة وألمانيا واليابان وسويسرا. مجموعة منظمة التعاون الاقتصادي والتنمية (OECD) للدول الغنية، تقدم ٨٠٪ من الإنتاج العالمي، (Hetata 1998: 274). وكما يقول «أوجستان بابيه Augustin Papie» عضو «لجنة الشمال-الجنوب»: «بلغ معدل التمويلات المالية غير المنظورة من الجنوب إلى الشمال في سنة ١٩٩٦م، ٢٠٠ بليون دولار في السنة» (Went 1996: 42-3)، وعلى ضوء هذه الإحصائيات، لا يكون خوف «كلاوس شواب» و«كلود سمداجا» مثيرًا للدهشة، عندما يقولان إن «أي تغيير في حجم ميزان القوى هذا يمكن أن يكون سببًا في عدم استقرار كبير».

ثالثًا: حسب ما يقول، أيضًا، «شواب» و«سمادجا»:

يتضح يومًا بعد يومٍ أن التوجُّه نحو المنافسة الكبيرة، والذي هو جزء لا يتجزأ من العولمة، يؤدي إلى موقفٍ، يكون فيه المتربِّعون على القمة فائزين بنصيب الأسد، والخاسرون يخسرون أكثر. الفجوة بين مَنْ يستطيعون ركوب موجة العولمة؛ لأنهم يملكون وسائل المعرفة والاتصال، وبين أولئك في الذيل، هذه الفجوة تزداد اتساعًا على جميع المستويات.

ويصف «جيرمي برتشر Jermy Brecher» و«تيم كوستيللو Tim Costello» ذلك بأنه «سباق نحو القاع»؛ إذ يقولان في كتابهما «القرية الكونية أو النهب الكوني»:

«في كل أرجاء العالم يتم تقليب الناس ضد بعضهم البعض لمعرفة أيُّهم سيقدِّم للمؤسسات العالمية أرخص عمالة، وأقل تكلفة اجتماعية وبيئية، يتم نقل وظائفهم إلى أماكن تكون فيها الأجور والضرائب التجارية أقل، وحيث توجد حرية أكبر في تلويث البيئة. أصحاب الأعمال يستغلون خطر المنافسة الأجنبية لتخفيض الأجور والرواتب والضرائب ووسائل حماية البيئة، ويشغلون الوظائف بعمالة مؤقتة، مسؤلوا الحكومة يبررون خفض الإنفاق على التعليم والصحة وغيرهما من الخدمات.»

Brecher and Costello 1994: 3

وهكذا يصل «شواب» و«سمادجا» إلى العنصر الرابع والأخير في تحليلهم: وهو أن هناك تشكُّكًا كبيرًا في إلحاح الاقتصاد العالمي على الريح المستمر؛ حيث «أصبح من الصعب أن نطلب من الناس في الديمقراطيات الصناعية أن يتحمَّلوا من أجل فوائده، قد تأتي، وقد لا تأتي». وهناك أيضًا ظاهرة توجُّه العولمة نحو الفصل بين مصير المؤسسة، ومصير العاملين بها؛ إذ «يحدث الآن بشكلٍ روتيني أن نرى مؤسسات تعلن عن زيادة في الأرباح، وفي الوقت نفسه يكون هناك تسريح للعاملين.»

بعد هذا التناول الموجز للعولمة الاقتصادية ومنظمة التجارة العالمية، سوف يناقش الفصل الثاني أثر العولمة الاقتصادية على الحياة الفنية في العالم. آثار منظمة التجارة العالمية، والمعايير الليبرالية الجديدة تؤدي إلى استبعاد كل حماية محلية للصناعات الخدمية، وتغوق نموها، كما تقلص السيطرة المحلية عليها. ويرى «سيز هاميلنك Cees Hanelnik» أننا بمجرد أن ندرك أن الإعلام الجماهيري وخدمات الاتصال والإعلان والتسويق والسياحة ضمن هذه الصناعات الخدمية:

يتضح لنا أن تطبيق هذه المعايير يقلل من الاستقلال الثقافي المحلي؛ فالأسواق الثقافية المحلية محتكرة من قِبَل المؤسسات المتخطية للحدود القومية، التي لا تترك سوى مساحة ضئيلة للنشاط المحلي، كما أن تحرير التجارة العالمية لدرجة، تضطر معها الدول قليلة الموارد لفتح أسواقها أمام القادمين من الخارج، تحرير التجارة هذا يشجع على تكريس النزعة الاستهلاكية، كما يُضَعِف القدرة التنافسية للصناعات الثقافية المحلية» (Hamelink 1994a: 100). بقية أجزاء الكتاب تناقش مثل هذه القضايا الثقافية من منظورٍ عالمي.

## هوامش

- Bruce Koepke, "Researching Performing Arts in Badakhshan", ISIM (١)  
.Newsletter, 5, 2000
- .Le Monde, 28 and 29 June 1998 (٢)
- "Lyric from the Koran is off-key in Lebanon. Arab World Star Faces (٣)  
.Trial for Blasphemy", International Herald Tribune, 30 November 1999
- "Libanese zanger beledigde islam niet", NRC Handelsblad, 15 De- (٤)  
.cember 1999; see also Smyth (2000: 169-73)
- "Miss India. Het dubbelhartig zelfbewustzijn van hindoevrouwen", (٥)  
.NRC Handelsblad, 25 January 1997
- "Wagner draws an Uproar in Israel", International Herald Tribune, (٦)  
.9 July 2001
- Jean-Pierre Stroobants, "La Belgique s'arme d'un "plan Rosetta" (٧)  
.pour combattre le chômage des jeunes", Le Monde, 11 January 2000
- Simon Frith (1996: 100) observes: "Music is an ordered pattern (٨)  
of sounds in the midst of a vast range of more or less disorderly aurality.  
Music is marked out as different from noise; as our sense of noise changes,  
.so does our sense of music"
- Riccardo Petrella, "De wereld valt uiteen door technologische (٩)  
.apartheid", De Volkskrant, 7 September 1992

Riccardo Petrella, "Litanies de Sainte Compétitivité", Le Monde (١٠)

.Diplomatique, February 1994

Jean-Luc Vidal, "Laissez les paysans du tiers-monde protéger (١١)

.leur marché", Le Monde, 27 July 2001

## الفصل الثاني

# سلطة اتخاذ القرار

### (١) آثار الحجم ... ليس إلا!

العولة الاقتصادية والرقمنة digitalization هما اللتان تضعان الشروط الجديدة لمعظم الإنتاج الفني والتوزيع في العالم بأسره، وخاصة في مجالات الموسيقى والسينما والكتب والتصوير والتصميم، ويحدث ذلك على نطاقٍ أوسع في مجال الفنون البصرية، كما أن هناك تغييراتٍ كبيرة في هذا السياق توضحها بعض الأمثلة.

قد تختلف الأرقام قليلاً، ولكن الذي لا شك فيه هو أن حوالي ٨٠٪ من التسجيلات الموسيقية في العالم — وهي سوق تُقدَّر بحوالي ٤٠ بليون دولار أمريكي — يتم توزيعها عن طريق تكتلات ثقافية احتكارية متعددة الجنسية، أو مؤسسات فرعية تابعة لها (6-195: Throsby 1998). معظم الأفلام التي تُعرض في العالم، باستثناء الهند والصين، مصنوعة في هوليوود، كما يمكننا القول إن أيّ كتاب أو صحيفة أو مجلة يتم شراؤها في أي مكان، إنما جاءت بها إحدى دور النشر التابعة لأحد التكتلات الكبرى في هذا المجال، ومن بين هذه التكتلات العابرة للحدود القومية، والنشطة في كل مجالات الفنون والآداب تقريباً، هناك أسماء مثل: AOL/Time warner و Vivendi Universal و Sony/BMG و EMI و Disney و News Corporation و Viacom هذه المؤسسات لها منافذ توزيع خاصة بها، أو متصلة بمنافذ أخرى مشتركة مع شركات غيرها، من خلال اتفاقيات متعددة، أي أن عمليتي الإنتاج الثقافي والتوزيع متداخلتان ومتكاملتان، رأسياً على نطاقٍ واسعٍ.

لماذا بالتحديد تشعر هذه المؤسسات الآن بالحاجة إلى أن تكون بهذه الضخامة، حتى وإن كان الكل يعلم أن التعاون المنشود لن يتحقق في كثير من المجالات؟ يقول «روبرت مكشسني Robert McChesney»: «عندما تجتمع تأثيرات الحجم الكبير والتكتل

الاحتكاري والعولمة، سرعان ما تظهر إمكانية الربح؛ فعندما تقوم مثلًا بإنتاج فيلم سينمائي، يمكنها أن تضمن أنه سوف يعرض على عددٍ كبيرٍ من شبكات التلفزيون التجارية وشبكات الكيبل المدفوعة» (14: 1998: McChesney)، بعد ذلك تأتي المصنقات و«التي شيرت» والقبعات والشعارات (البادجات) إلى آخر سلسلة المنتوجات، التي تتركس أسلوبًا للحياة بعينه، هو الأسلوب «المرغوب».

الأفلام السينمائية لم تُعد مجرد أفلام سينمائية، بل إنها في نظر «توماس سكاتز Thomas Schatz»:

امتيازات (Franchises)، وصرعات يمكن إعادة إنتاجها على نحوٍ منتظمٍ بأشكالٍ إعلامية مختلفة. الفيلم المثالي اليوم ليس شبك تذاكر ناجحًا فقط، وإنما دعاية تستمر لمدة ساعتين لخط إنتاج إعلامي، وبنية كلٍّ من الشركة الأم، والسوق الإعلامية المتنوعة في الذهن. منذ «الفك المفترس» و«الحديقة الجوارسكية»، أصبحت هوليوود الجديدة تعتمد على معدات وآلات تسلية «تفقس» متواليات سينمائية ومسلسلات تليفزيونية وأشرطة وألبومات موسيقية وألعاب فيديو ... وقائمة طويلة من المنتوجات الاستهلاكية ذات الماركات التجارية المعروفة. (Schatz 1997: 73-4)

ما نراه يحدث أمانًا هو محصّلة أو جماع التسلية والإعلان والمعلومات، (Schatz 101: 1997)، وما يحدث أيضًا هو أن أصحاب المحطات، وهم يبيعون الوقت التجاري للمعلنين لكي يبيعوا منتجاتهم، إنما يبيعون كذلك منتجًا آخر وهو جمهورهم، والواقع أن المنتج الذي يبيعه المذيع (الجمهور) يتحوّل إلى سوق مكوّنة من أجزاء. أجزاء أو قطاعات هذه السوق (التي هي سوق الجمهور)، «يمكن أن تُباع للمعلنين بالتجزئة أو بالجملة» (Andersen 1995: 5).

حتى وقت قريب، كان المحررون هم الذين يحددون الكتب التي يمكن نشرها، هذا الوضع تغيّر تمامًا في الشركات الكبرى؛ حيث انتقلت سلطة اتخاذ القرار إلى ما يعرف بـ «لجان النشر» التي يكون لمثلي الجوانب المالية والتسويقية الدور الأساسي فيها، كان هامش الربح من نشر الكتب حوالي ٢٪، الآن أصبح المستهدف هو ١٥٪، وكذلك ارتفعت تكلفة المكاتب الفاخرة والرواتب والأجور (رئيس شركة McGraw Hill يحصل على ١,٥ مليون دولار سنويًا)، تكلفة مؤتمر للمبيعات لشركة مثل Random House قد تصل

إلى مليون دولار، علمًا بأن الشركة تعقد مؤتمرين في السنة، معنى ذلك أن الطبقات الصغيرة أو المحدودة لم يُعد لها وجود، وأن الخسائر المتوقعة، والتي قد تكون مهمة من الناحية الثقافية، لن تغطيها أرباح كتب أخرى. في السابق كان الناشر يقدّمون على تلك المخاطر؛ لأنهم كانوا يحبون الكتب. حسابات كل كتاب الآن تُعد بشكل مستقل، ولا بد من أن يضيف كل كتاب إلى العائد الإجمالي ما يبرر وجوده على قائمة النشر، وأحيانًا يكون المطلوب أن يحقق الكتاب رقمًا يصل إلى مائة ألف دولار، وربما أكثر (Schiffirin 1999).

هناك أمثلة كثيرة على تغيّر شكل وحجم التعهدات أو الاتفاقيات التجارية في مجال الثقافة؛ فمتوسط تكلفة الأفلام، بما في ذلك التسويق، قد تضاعفت في السنوات الخمس الأخيرة إلى ٥٠,٤ مليون دولار سنويًا، إلا أن الناس لم يُعد يدهشهم أرقام من قبيل ٢٢٥ مليون دولار لـ Titanic و ٢٠٠ مليون دولار لـ Water world، و ٢٠٠ مليون دولار لـ Speed 2, Cruise Control، وهو الفيلم الذي حصلت فيه الممثلة «ساندرا بولوك Sandra Bullock» على ١٢,٥ مليون دولار عن ظهورها مرتدية ستره نجاة على ظهر السفينة، وهو مبلغ يقل بمقدار ٤,٥ مليون دولار عما تقاضاه الكاتب «ستيفن كنج Stephen King» كمقدم أجر عن كتاب لم يكتبه بعد، وهو أكثر مما تقاضته «هيلاري كلينتون Hillary Clinton»، ٦ مليون دولار، مقدّمًا عن مذكراتها كسيدة أولى، وهو يقل ٤ مليون عما حصل عليه زوجها عن مذكراته. حجر الزاوية في هذه الصفقات «الحلوة» في صناعة التسلية هو «العقد»: وثيقة قانونية من ٢٥ إلى ١٠٠ صفحة، يقوم بإعدادها محامون يتقاضون أتعابًا باهظة، عقد مصمّم لكي يحقق شيئًا واحدًا — ولا شيء غيره — وهو حماية الشركة بأي ثمن؛ حيث إن كلمة واحدة في هذا العقد المكوّن من مائة صفحة، قد تعني الفرق بين الأمان المالي والإفلاس (Brabec and Brabec 1994: 68, 366-7).

تقول مجلة Billboard إن السيطرة والاحتكار في مجال الموسيقى، يشكّلان خطرًا على ظهور فنانيين، وبروز أساليب موسيقية جديدة، مثلما هو الحال في كل الاحتكارات الثقافية، التي أصبحت تخشى المغامرة والرهان على مبدعين غير معروفين، مكتفيةً بزيادة أرباحها من احتكارها للنجوم، وللمتحققين، فنيًا وجماهيريًا. (Banks 1996: 149).

في النشاط التجاري الخاص بالموسيقى، تقوم مجموعة مسئولة عن الرييرتوار العالمي، والسوق الدولية، بدور كبير، ومعظم المسئولين عن احتكار الفنانين من الرجال البيض ذوي الخلفيات الموسيقية منذ أيام الجامعة (Negus 1992: 57) يقومون، بالاشتراك مع

المديرين الإداريين، بوضع قوائم أولوية، من ١٥-٢٠ فنانًا، يتم تقييمهم على ضوء فهم المجموعة الدولية للسوق العالمية.

يُسمى «كيث نيجس Keith Negus» هذه العملية بـ «إعادة تصوّر العالم» من أجل التسويق العالمي، كما يعتمد تقييم عالم الموسيقى على مخزون معرفي، ومجموعة من الافتراضات الثقافية لدى المجموعة الدولية.

«يتضمن ذلك أحكامًا جمالية عن الآلات والألحان والأنغام والأصوات، التي يمكن أن تحقق انتشارًا جيدًا، كما يتضمن أحكامًا عن الصور الأكثر قبولًا بالنسبة للجمهور العالمي، وتقارير سياسية عن المناطق المضطربة وغير المستقرة، والتي يمكن أن يكون فيها حظرٌ على أنواع معينة من الموسيقى؛ لأسباب رسمية أو دينية. يحتوي التقييم كذلك على آراء اقتصادية، وبيانات عن عدد المستهلكين المتوقع الوصول إليهم، والمناطق التي يصعب على المؤسسة أن تحصل فيها على عائداتها، ومعلومات عن القوانين المحلية لتوزيع المواد المسجّلة، والسوق المحلية (مدى توفّر أجهزة الاستماع، ومنافذ البيع بالتجزئة، والإذاعة والتلفزيون) واختراق تكنولوجيا النسخ للسوق، كما تتضمن تقارير وأحكامًا عملية، عن مدى انتشار أجهزة الصوتيات المختلفة، ووجود قوانين تنظم حق إذاعة المواد في وسائل الإعلام ... إلخ.» (Negus 1999: 156)

بمجرد اختيار الفنان، تبدأ أعمال الدعاية والترويج له بشكلٍ منظمٍ، ويكون لدى العاملين في المكاتب الإقليمية للتكتّلات الموسيقية الاحتكارية أهداف محددة، الأمر الذي يجدونه محبّبًا في معظم الأحيان؛ لأنهم يفضلون العمل مع فنانينهم، عنه مع كبار النجوم الأمريكيين أو البريطانيين، وهو ما تعتبره الشركات الكبرى من أولوياتها، وبالرغم من ذلك، نجد أن شركات التسجيلات الكبرى قد رفعت الحد الأدنى لمبيعات الألبوم الناجح، من مائة ألف نسخة إلى ما يزيد عن المليون نسخة (Banks 1996: 147-8)، ولا مفرّ إذن أمام المديرين الإقليميين.

وللوصول إلى العدد المستهدف من المشاهدين، لا بد من استثمارات ضخمة في التسويق. إنها عملية أشبه ما تكون بالحرب؛ فالمجموعة التي تعمل في الدعاية والترويج تُوصَف وكأنها في «خط المواجهة»، وينصبُّ اهتمامها على استهداف أفراد ومحطات إذاعية بعينها، أمّا في «ميدان قتال» الدعاية، فيكون اهتمام صناعة التسجيلات مركّزًا على تنمية

الشخصيات العالمية، القدرة على الاتصال، عبر وسائل الإعلام المتعددة، والتي تمثل الأفكار الأجلو أمريكية والتحيّزات الثقافية (6-25 Wallis et al. 1992; 1, 101; Negus).

نقطة المعادلة (حيث لا ربح، ولا خسارة) في التسجيلات مرتفعة، وهي ربع مليون «سي دي» للشركة الكبرى، الأمر الذي يعكس المخاطرة الشديدة في هذه الصناعة، والمنافسة الضارية، التي تجعل الكل في حالة توتر. في الثمانينيات كانت أسطوانة واحدة، من بين كل خمس أسطوانات، توزّع ما يكفي لتغطية تكلفة تسجيلها (91: Burnett 1996)، وفي مطلع القرن كان «كونراد ميوتون Conrad Mewton» يقول إن «صناعة الموسيقى تفقد حوالي 5 بليون دولار في استثمارات غير مستردّة كل سنة؛ لأن 95% من الألبومات الجديدة يفشل ... الفنانون يظهرون، ويختفون بسرعة، في مناخ هذه الأيام غير المستقر؛ ليس هناك أي ضمان لأن ينجح ألبومك الثاني، لجرد أن الأول نجح» (73: Mewton 2001).

في الوقت نفسه، لا بد من أن تحاول التكتّلات الموسيقية الكبرى أن تكسب جمهورها باستمرار، في الراديو، مثلاً؛ إذ بالرغم من الزيادة الضخمة في ساعات بث البرامج، لم يزد وقت الاستماع كثيراً، ففي السويد، مثلاً: في سنة 1980م، كان هناك حوالي 70000 ساعة إرسال برامجي، زادت في سنة 1990م إلى 400000 ساعة، أي بنسبة 400% تقريباً، أما الوقت الذي يقضيه الناس في الاستماع إلى الراديو، فقد زاد في العقد نفسه من 115 إلى 134 دقيقة في اليوم، أي حوالي 16% (13: Malm and Wallis 1992). زيادة ساعات البث بالراديو لا تؤدي بالضرورة إلى تنوع أكبر في البرامج، كما يوضح لنا مثال فرنسا. في أواخر التسعينيات، كانت تصدر حوالي ألف ألبوم سنوياً، يتم اختيارها من بين أكثر من عشرة آلاف ألبوم، وبالرغم من ذلك، فلم يكن يُذاع أكثر من مائة منها في ثلث البرامج الإذاعية (73: Pichevin 1997).

بعض الدول، في أمريكا اللاتينية وجنوب شرق آسيا وأوروبا الشرقية، بها أسواق واعدة بنمو كافٍ، ولا تعتمد في ذلك على الريبرتوار العالمي، ومسموح لها من قبل الشركات الاحتكارية الكبرى أن تقوم بالإنتاج والترويج لفنانين محليين كذلك (Media Cult 2000: 121-2) إلا أن ما يُعرّف بالريبرتوار المحلي في إحصائيات الاتحاد الدولي لصناعة التسجيلات (IFPI) يشير عادة إلى تقليد البرامج الموسيقية المأخوذة من الريبرتوار العالمي، أو يدل فقط على أن الموسيقى قد تم إنتاجها في الإقليم (17: p).

وقد يحدث أيضاً أن يتم تدويل أشكال موسيقية معينة، مثل «الكاليسو» و«الصالسا» و«الريجا» و«الراي» و«الجوجو» أو «الهاي لايف»، وذلك عن طريق إعادتها

لأصولها العرقية أو تهجينها، تظل هذه الموسيقى محتفظة بنكهتها المحلية، ولكن البنية الموسيقية وجمالياتها تعكس تأثير الريبرتوار العالمي. هذا القطاع من السوق يُسمّى «الموسيقى العالمية»، وأحياناً «الموسيقى العرقية»، أو «البوب الإثني» أو «الروك الإثني» أو «الإيقاع العالمي» (Medla Cult 2000: 162).

إحدى مشكلات موسيقى «الراب»، مثلاً، صعوبة تطبيق الخطوط الإرشادية للريبرتوار العالمي، وهناك مشكلة أخرى، هي عدم وجود قيمة محدّدة لها في الكتلوج، ويشير «كيث نيجوس» إلى ذلك بقوله:

«تقارن تسجيلات الراب على نحوٍ روتيني بالأغاني التراثية، والمؤكد أنها لا يمكن أن «تُغطّى» — أو يُعاد غناؤها أو تسجيلها أو أدائها — بواسطة فنانيين آخرين؛ ولذا يقال إن عمرها قصير في الأسواق، ولا تستطيع أن تحقق عائدات مستمرة على هيئة حقوق نشر من إعادة تسجيلها، كما أن عائداتها قليلة مقارنةً بالموسيقى الأخرى.»

Negus 1999: 93-4

فرصة «راب الجانجستا» أكبر؛ لأن الغناء عن البنادق والنساء يبيع أكثر.<sup>2</sup> الأفلام السينمائية لا ترحب كثيراً بتقديم الفنانين السود، كما كان يجب أن يكون الحال. يقول «شترأوس زيلنك Strauss Zelnick»، وكان آنذاك رئيساً لشركة «فوكس للقرن العشرين»:

«الأفلام التي تقدم الفنانين السود لا تنجح في الخارج عادة، لدينا في هذا البلد جمهور عرقي بامتياز، أما دول العالم الأخرى، فهي أكثر تجانساً بالنسبة لأعراق سكانها، والناس في اليابان لا يميلون للذهاب لمشاهدة فيلم يكون نجومه من السود، إلا إذا كان من أفلام الحركة «الأكشن»، أما ثقافتنا السوداء التي تعكسها معظم أفلامنا، فهي لا تعني الكثير لبقية العالم، بالإضافة إلى أننا نميل إلى تقديم أفلام كوميدية كثيرة، والكوميديا فيها نابعة من قضايا عرقية لا تعني شيئاً في الخارج.» (Ohman 1996: 22)

ربما يكون «زيلنك» مبالغاً في قوله إن الثقافة السوداء مُمثّلة في معظم أفلام هوليوود، ناهيك عن غيرها من مئات الثقافات الأخرى في الولايات المتحدة، وفي الوقت نفسه، قد يكون من الأنسب أن نتكلم عن الثقافات الحية الحقيقية، وليس عن الثقافات الفرعية.

لا شك في أن هناك مصالح كثيرة تتعرض للخطر في لعبة غزو الأسواق العالمية؛ فنحن في النهاية نجد أن المستهلكين في أنحاء العالم يدفعون حوالي ٣٠٠ بليون دولارٍ ثمناً لتذاكر السينما والأسطوانات وأشرطة الفيديو وألعاب الكمبيوتر والكتب والمجلات وغيرها من مواد التسلية (Burnett 1996: 10)، وفي سنة ١٩٩٧م كانت «إنترناشونال هيرالد تريبيون» تتكلم عن «تجارة الأعمال السينمائية والتلفزيونية، التي تتكلف حوالي تريليون دولار»،<sup>٣</sup> ويقدر خبراء الصناعة تكلفة لعبة الفيديو الجديدة Matrix «بحوالي عشرين مليون دولار، وهي مزودة - بغرض إغراء المشتريين - بساعة من المناظر والخدع السينمائية، الأمر الذي يبيّن مدى التعاون الوثيق، حتى الآن، بين مجالات صناعة السينما، وإنتاج الألعاب في عالم التسلية، الذي يجد أرباحاً جديدة، وشراكات جديدة، وإمكانيات أكثر تقدماً في عالم التقنية الرقمية، وكان المهتمون بتطوير ألعاب الفيديو هم المسارعين للاستثمار بالحصول على تراخيص الأفلام، والمغامرة بملايين الدولارات التي ينفقونها على دور العرض، وعلى الشخصيات التي يمكن أن تحقق مبيعات عالية».<sup>٤</sup>

مصالح الاحتكارات الثقافية العالمية متداخلة عادةً، وهو ما نشاهده في مثلث القوى المحيطة بالراديو والتلفزيون؛ فالمؤسسات المالكة للقنوات لديها هدفٌ واحدٌ رئيسي، وهو أن تبيع الجمهور المستهدف للمعلنين بقدر ما تستطيع، وبذلك تزيد عائداً منها من الإعلان. ولكن عندما تجتذب هذا الجمهور، فإن هذه المؤسسات محتاجة لأن يكون لديها برامج يرغب عددٌ كافٍ من الناس في مشاهدتها، أو الاستماع إليها. مصلحة هذه المؤسسات إذن في أن يكون لديها برامج جذابة، في حدود ميزانية معينة، أما مصدر البرامج، وما تمثله، فتلك أمورٌ أقل أهمية. ومصلحة المعلنين هي أن يضعوا إعلاناتهم في برامج تحظى بأعلى نسبة مشاهدة، أو على الأقل بعد برامج تجتذب عدداً كبيراً من المشاهدين أو المستمعين، كما أنهم - أيضاً - ليسوا حريصين على مواصفات مثل التنوع، أو المسؤولية عن مستوى الجودة أو القيمة الفنية. حرص منتجي البرامج كبيرٌ على أن يكون لهم منافذ توزيع كثيرة لمنتجاتهم الترفيهية، أيّاً كان نوعها أو مستواها، وأن يكسبوا حدود المنافسة على القلة المتبقية من التكتلات الثقافية في السوق العالمية.

العولمة الاقتصادية فتحت الباب لعمليات الاندماج بين الشركات، وجعلت المؤسسات الكبرى الناتجة عن هذا الاندماج كياناتٍ كونية عملاقة، وقد غيّر ذلك طبيعة المواد التي يتم إنتاجها وتوزيعها، تحت ظروفٍ وشروطٍ معينة، وبتأثير اقتصادي وثقافي معين. السؤال التالي هو: من الذي يحرك الخيوط في هذه الدوامة الثقافية المضطربة؟

## (٢) مسألة الملكية

معظم الناس لا يعرفون شيئاً عنّ يملكون وسائل إنتاج وتوزيع وترويج الأعمال الفنية والأدبية، ووسائل التسلية والتثقيف، بالرغم من أن مسألة ملكية الإنتاج الثقافي وتوزيعه وترويجه هي القضية الجوهرية في معركة تدور باتساع العالم، هدفها الوصول إلى أكبر جمهور ممكن. «بنجامين باربر Benjamin Barber» يرى أن «المجتمع الديمقراطي الحر يعتمد على تنافس الأفكار وتنوع المنافذ» (Barber 1996: 123).

الشركة التي تملك القدرة على تصنيع منتجاتها الثقافية، بكميات كبيرة، وعلى نحو مستمر، والتي تستطيع أن توزعها بكفاءة في مناطق كثيرة من العالم، تستطيع إغراء أعداد كبيرة من الناس، وإقناعهم بأن المعروض عليهم هو ما يريدون مشاهدته أو شراءه أو الاستماع إليه، الشركة التي تملك الخبرة الفنية لتحويل هذه المنتجات الفردية كلها إلى تجربة وخبرة جديرة بالاحتفاظ بها، والتي تستطيع أن تنمي عملياتها العالمية، وتصل بها إلى وضع متميز ومفضل، عن طريق التوسع الأفقي، والوصول إلى الأسواق التي تظهر في العالم، الشركة القادرة على عقد تحالفات رأسية على كل المستويات، وفي كل أفرع السوق الثقافية، وتستطيع أن تجتذب الاستثمارات للقيام بكل هذه الأنشطة ... الشركة التي تستطيع القيام بكل ما سبق، هي التكتل الثقافي الاحتكاري القادر صاحب النفوذ. وهي ليست مجرد القدرة على اتخاذ القرار في نهاية العملية عند توقيع الصفقة واستكمالها مع الزبون، الذي سيكون مُشاهداً أو مستمعاً، ولكنها القدرة الممتدة على كل اللحظات السابقة لذلك، القدرة على اختيار عددٍ قليلٍ من الفنانين ورفض سواهم، وتحقيق توزيع وترويج واسع لمن تم اختيارهم، هذه القرارات الأساسية تحدد، كما تخلق عادة، مجموعة من الخيارات الثقافية التي يمارسها كثيرون باعتبارها الخيارات الوحيدة، أليس حقيقةً أنك تريد فقط ما تعتقد أنك تستطيع أن تحصل عليه؟ (Burnett 1996: 82)، ولكي تريد شيئاً آخر، فأنت في حاجة إلى خيالٍ متطورٍ، واقتناع بأن الحياة الثقافية يمكن أن توفر أكثر مما هو معروض على نطاقٍ واسعٍ. مضمون أو محتوى المنتجات التي تتم على نطاقٍ واسعٍ، وتوزع على نطاقٍ واسعٍ، لا يثير الخيال، أو يشجع على مثل هذا الاقتناع بشكلٍ عام.

على نحوٍ أكثر إلحاحاً، يصبح السؤال الحاسم هو: من الذي يستطيع الوصول إلى قنوات الاتصال في هذا الكوكب، سواء كانت القنوات الرقمية أو — لوقتٍ طويلٍ قادم — القنوات المادية؟ من الذي يستطيع الوصول إلى مشاعر وعواطف أعداد كبيرة من الناس،

وإلى أكياس نقودهم؟ مسألة تقييم المضمون أو المحتوى والمستويات الجمالية والفنية، نوعية الصناعات الثقافية، كلها أمورٌ ثانوية بالنسبة للقضية الرئيسية، وهي سيطرة القلة الاحتكارية؛ فالمؤسسات تمارس ذلك لكي توجّه روح الإبداع، وتختار الفنانين، وتضع وسائل الإغواء، وتمهّد لتلقّ جيد، وصنّع تنوع من الخبرات حول المطرب والكاتب والراقص والمخرج والمصم الذي تعطيه الأولوية، ولمنتجاته بكل تفاصيلها.

وصول بعض التكتلات الثقافية الاحتكارية إلى كل مراحل هذه العملية، من الفكرة إلى الاستهلاك الثقافي، هو ما نشهده كلنا اليوم. نحن نعيش عصر الاختراق، الوصول إلى كل شيء، إن كان لنا أن نستعير عنوان كتاب «جيرمي ريفكن Jeremy Rifkin» وهو The Age of Access الصادر عام ٢٠٠٠م — وليس في ذلك ما يدعو للدهشة — هذا الاختراق، الأشبه باحتكارات القلة، يقلل إلى حدّ كبير قدر الديمقراطية الموجودة في هذا السياق، وكما يقول «بنجامين باربر Benjamin Barber»: «بوجود عددٍ قليلٍ من التكتلات الاحتكارية التي تتحكم فيما يتم صنّعه وتوزيعه ومكان عرضه، وكيفية التصريح باستخدامه المستقبلي، بوجود ذلك، تختفي فكرة السوق التنافسية الحقيقية في مجال الأفكار أو الصور» (Barber 1996: 98).

إن الأمر لا يقتصر على اختفاء السوق المتنوعة — وسأعود إلى هذه القضية فيما بعد — بل إن تجميع سوق الأفكار والصور والنصوص والعواطف ودمجها، أحدث كذلك نقلة في اتجاه اليمين السياسي؛ فالملك المتحدون يدفعون باهتماماتهم المفضّلة، وعند اتخاذ القرار نجدهم أقلّ تسامحاً مع أي طرحٍ لأثر ذلك على النواحي الاجتماعية؛ فالجدل والنقد الذي يمكن أن يدور حول القضايا الاجتماعية لا يسهم في تعظيم الأرباح، ولذلك لا يحدث، ولا الفن الذي يتناول أموراً جادة، وهو على أية حال لن يجذب المعلنين الذين يزداد تحكّمهم باستمرارٍ في المحيط الذي تتحرك فيه رسالتهم، والذين يحثّون ملاك وسائل الإعلام على التخلص من كل ما يتدخل في رسالة إعلاناتهم.

يتضح الأسلوب الذي يتم به ذلك في حالة البرازيل؛ حيث يسيطر التكتل الاحتكاري Globo الذي يملكه «روبرتو مارينو Roberto Marinho» على المشهد الإعلامي بكامله، وتصف «نيلانجانا جوبتا Nilanjana Gupta» المسلسلات التليفزيونية التي تقدمها «جلوبو Globo»، والمُسماة بـ telenovelas (أوبرا صابون أمريكا اللاتينية) تصفها بأنها:

إحدى الأدوات الأكثر تأثيراً لإبراز المشكلات الاجتماعية، أو تقديم القضايا الملحّة، فبرنامج عن منطقتي ضربها الجفاف مثلاً، نجح في وضع كثير من مشكلات

البيئة في البرازيل في بؤرة الاهتمام، إلا أن هذه البرامج ينقصها التناول العميق للقضايا الجذرية، كما أن «مارينو»، شخصياً، متهم بأنه يُصدر تعليمات بالرقابة المشددة على المناظر التي تصوّر الصراع بين مَلاك الأراضي والمزارعين في البرازيل، وبينما يحاول تليفزيون «جلوبو» أن ينمّط بلدًا يتمتع بتنوع اقتصادي وثقافي واجتماعي عبر برامجه، يفرض في الوقت نفسه القيم الثقافية والسياسية والاجتماعية للنخب الحاكمة، التي يعتبر «مارينو» أحد أعضائها الأكثر قوة. (Gupta 1998: 6-7)

هذه السلسلة من القرارات المحافظة، ذات التوجهات اليمينية، من قِبَل التكتلات الثقافية الاحتكارية، تحمل متضمناتٍ سلبية على ممارسة الديمقراطية السياسية، كما يلاحظ «روبرت مكشسني Robert McChesney»: هذا التوجُّه يشجع على ثقافة سياسية ضعيفة، تجعل البُعد عن السياسة، واللامبالاة والأناية خياراتٍ منطقية أمام المواطن، وتسمح للعمل التجاري، وللمصالح التجارية، بنفوذٍ طاغٍ على مضمون ومحتوى الإعلام. (McChesney 1997: 6-7).

ونتيجة لتنميط بلدٍ مثل البرازيل اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً، والتي كانت — وما زالت — بلدًا متنوعًا، نجد أن المسلسلات التليفزيونية (telenovelas) نادرًا ما تُبرز هذا التنوع الواسع للثقافات الموجودة هناك، مثل العادات ذات الأصول الأفريقية، والطقوس والأساطير الهندية، والأزياء الشمالية الشرقية، والعادات الأثنية والإيطالية واليابانية وغيرها، ويقول «عمر سوكي أوليفيرا Omar Souki Oliveira» إن «هذه الضروب من الأعمال الفنية مقيّدة باحتياجات القادرين على الشراء، وبذلك، فإن التركيز يكون دائمًا على أساليب الحياة التي تناسب نمط الإنتاج الصناعي، ولا يوجد مكان لتقديم مظاهر ثقافية مستقلة، وفي معظم المسلسلات البرازيلية يعاود أسلوب الحياة الأمريكية، الذي تنتجه هوليوود، الظهور بوجهٍ برازيلي» (Oliveira 1993: 128-9).

هذه هي نسخة العالم الثالث من القيم والمعايير، وأنماط السلوك الغربية، بعد إضافة النكهة المحلية، وبسبب النطاق الجماهيري الواسع، الذي تتحرك فيه تكتلات مثل «جلوبو»، فإن اختياراتها تحقق دائمًا انتشارًا واسعًا، وتأثيرًا كبيرًا.

الحرب الحقيقية إذن، التي تحقق فيها الصناعات الثقافية المزيد والمزيد من المكاسب، هي الحرب من أجل السيطرة على قنوات التوزيع في أنحاء العالم. حاول أن تتخيل، مثلًا، ذلك العدد من الناس الذين ينبغي أن يجذبهم فيلمٌ، بلغت تكلفته ٢٠٠ مليون دولار،

لكي يستعيد المستثمرون ما دفعوه مضاعفًا عشر مرات. لا يمكن أن يتحقق ذلك إلا إذا كان هناك خط مباشر ممتد، من الإنتاج إلى التوزيع، إلى القنوات التي تقول للناس، مرة أخرى، إن هناك شيئًا معروضًا، ينبغي ألا يفوتكم.

في عطلة نهاية كل أسبوع، هناك أربعة أفلام جديدة، من إنتاج هوليوود، تعرضها دور السينما الأمريكية، وفي الصيف وعيد الميلاد يرتفع الرقم كثيرًا، ويقول «ديفيد ليبرمان David Liberman»: «إذا لم ينجح الفيلم من البداية، تقوم دور العرض بتخنيته، وتضع مكانه فيلمًا جديدًا يبيع أكثر، إذا كان الفيلم متأرجحًا، فمعنى ذلك أنه مات، والاحتمال الأكبر أنه سيكون متأرجحًا أيضًا في الفيديو» (Liberman 1997: 138). إما أن يكون الفيلم «قنبلة» من البداية وإلا فلا. فيلم الحديقة الجوارسكية: العالم المفقود Jurassic Park: The Lost World حقق مائة مليون دولار في أول ستة أيام، رُود السينما، في الولايات المتحدة، دفعوا حوالي ٧,٧ بليون دولار لشباك التذاكر عام ٢٠٠٠م.

وفي الوقت الذي تتحكم فيه ثماني شركات توزيع في ٩٠٪ من سوق الفيلم في الولايات المتحدة، يوجد في أوروبا ما بين ٦٠٠-٧٠٠ شركة تحاول أن تحقق توزيعًا مناسبًا لأفلامها، ومقارنة بالمستوى العالي للإنتاج، يُعتبر نظام التوزيع المجزأ هذا غير كافٍ؛ لذلك تصبح هناك، دائمًا، ضرورة لوجود علاقة رأسية متكاملة مع سلسلة من دور العرض، وذلك متوفر للمكاتب الأوروبية التابعة للاستوديوهات الأمريكية الكبرى، بينما تفتقر إليه مئات شركات التوزيع الأوروبية (Farchy 1999: 49-50). في الفصل السادس أقترح نظامًا مختلفًا تمامًا، وأكثر كفاءة؛ لتوزيع الأفلام في المنطقة التي تُصنع فيها.

الحاجة لمراجعة الوضع الحالي لتوزيع الأفلام، أصبحت أكثر إلحاحًا، مع الزيادة الكبيرة في انتشار قاعات العرض المتعددة في أنحاء أوروبا، الأمر الذي ينطوي على مزايا عديدة للصناعات الثقافية، ويضمن أن يكون الإنتاج والتوزيع أكثر تكاملًا على المستوى الرأسي؛ فالمرجح أن الناس لا يذهبون إلى السينما لمشاهدة فيلم معين، إنهم يتوجهون إلى «المجمع The Multiplex»، وهناك يختارون الفيلم الذي يودون مشاهدته، أما النقاد، الذين كانوا في الماضي يساعدون الجمهور، وينمّون فيه ملكة الاختيار النقدي، هؤلاء النقاد أصبحوا الآن — في إطار هذا الوضع — زائدين عن الحاجة؛ فمجمع دور العرض هو المرشد، وهو الدليل، من خلال عدد أكبر من الشاشات التي تمطر المشاهدين بعددٍ وفيرٍ من «القنابل» الفنية، وبالتالي يمكن — بكل سهولة — نقل الأفلام إلى قاعات مناسبة الحجم — حسب الجمهور — حيث يتم «حلبها» لكي تُدر المزيد والمزيد من الأرباح!

بانتشار مجتمعات دور العرض في أوروبا، في العقد الماضي، ارتفع عدد جمهور السينما إلى ٨٩٥ مليون مشاهد في ١٩٩٩م، والذي كان حوالي ٧٥٧ مليوناً قبل ذلك بخمس سنوات، كما زاد عدد الشاشات إلى ٢٧٤٦٦، بعد أن كان ٢٣١٠٨ في ١٩٩٨م، وفي الوقت نفسه، قفز عدد الأفلام الأمريكية في الأسواق الكبرى (بريطانيا وألمانيا) إلى أكثر من ٨٠٪، وكان أقل من ٧٠٪ في ١٩٩٧م،<sup>٦</sup> حتى في فرنسا، نجد أن نصيب الأفلام الأمريكية في صعود. وبفضل مجتمعات دور العرض كان ٦٨٪ من جملة عدد التذاكر المباعة في عام ١٩٩٩م (١٥٥ مليون تذكرة) من نصيب الأفلام الأمريكية، بينما كان نصيب الأفلام الفرنسية ٢٧٪، والأفلام المنتجة في أماكن أخرى ٥٪.<sup>٧</sup>

وما النتيجة؟ هنا مثالٌ واحدٌ: الناقد السينمائي الهولندي «بيتر فان بيرين Peter Van Bueren» يشكو من حجز ٣٢ شاشة لعرض التكملة الضعيفة لفيلم The Blair Witch Project، بينما كان المتاح للفيلم البلجيكي (الناطق بالفلمنكية):

Everybody's Famous! (Iedereen beroemd!) قاعدة عرضٍ واحدة صغيرة. هذا الفيلم البلجيكي يعبرُ بأسلوبٍ رائعٍ ومبهجٍ عن الأحلام التي تراود الآباء عن إمكانية أن يصبح أولادهم من المشاهير، ولم يكن بالإمكان إنتاجه إلا في هذا الجزء من بلجيكا. اللغة الجميلة والفكاهة والجو الاجتماعي، كلها جوانب بارزة في هذا الفيلم ذي النسيج الفني الذي يعرف حدود المبالغة، ولا يتجاوزها. يقول بيترفان بيرين: «الأسلوب الذي يصف به أباطرة السينما سياستهم الاقتصادية، شأنٌ يعينهم، ولكن هذه السياسة كارثة على الثقافة السينمائية في هولندا، أصحاب صناعة السينما يغلقون القاعات في وجه الأفلام غير الأمريكية، التي لا تجذب جمهوراً كافياً؛ لأن الجمهور لا يمكنه أن يعرف أن هناك أفلاماً أخرى على الإطلاق».<sup>٨</sup>

ويبدو أن استوديوهات هوليوود تشعر بالأسف؛ لأن الصين ليست سوقاً مفتوحة أمام أفلامهم حتى الآن، جريدة «إنترناشونال هيرالد تريبيون» (٢٢ نوفمبر ١٩٩٥م) نقلت أن كبار المسؤولين في هوليوود يتلهفون على الوصول إلى الصين: «صناعة السينما في الصين تبدو أشبه بمنجم ذهب مفتوح، تأخر اقتحامه من قِبَل منتجي هوليوود، خمسة بلايين تذكرة، من المتوقع أن تُباع هذا العام، وهو أربعة أضعاف ما يُباع في الولايات المتحدة»، هذا الرقم كان ٢١ بليون تذكرة في سنة ١٩٨٢م، وهبط مرة أخرى إلى ٨٠٠ مليون في سنة ١٩٩٩م، والحقيقة أن صناعة الفيلم والتوزيع في الصين قد انهارت في بداية القرن الواحد والعشرين. موضوع السينما الصينية، مثل الكثير من القضايا التي يتناولها هذا

الكتاب، مثير للجدل. المسئولون عن السينما في جمهورية الصين الشعبية متخوفون من أن الاتفاق بين الولايات المتحدة وبلادهم عن انضمامهم لمنظمة التجارة العالمية، قد يفتح الباب لتدفق الصناعة الثقافية الغربية عليهم، هذا الخوف — من جانبٍ آخر — جعل استوديوهات السينما الصينية تسعى لتحديث نفسها، وأن تندمج فيما بينها، والآن تقوم شركة «كوداك Kodak» الأمريكية وشركة «جولدن هارفست Golden Harvest» في هونغ كونج، ببناء مجمع دور عرض، مما سيعطي فرصة كذلك لعرض الأفلام الصينية.<sup>٩</sup> وهذا مثالٌ آخر، «ميدنايت سبيشال Midnight Special» مكتبة كبرى، لديها تنوع كبير من الكتب، وتقع في الشارع الثالث في «سانتا مونيكا»، كاليفورنيا، وتقوم بتنظيم ندوات منتظمة، وأمسيات قراءة للمؤلفين، بعد أن قرأت في عدد «لوس أنجلوس تايمز» الصادر في فبراير ١٩٩٣م، أنه نتيجة لعمليات الاندماج، أصبح هناك ثنائيات ضخمة في مجال توزيع الكتاب في الولايات المتحدة، تناقشتُ في ذلك مع أحد العاملين في المكتبة. كانت صدمة الرجل قوية؛ لأن شركتي التوزيع Ingram و Baker & Taylor كانتا تقدمان خدمة أفضل لأكبر ناشرين للكتب في الولايات المتحدة وهما: Barnes & Noble و Borders، وهذا يعني أن مكتبات البيع المستقلة، المهمة جدًا بالنسبة لحرية الاتصال وتنوع الرأي، سوف يلحق بها الضرر من جراء ذلك. في سنة ١٩٩٩م، كان نصيب المكتبات المستقلة ١٧٪ فقط من مبيعات الكتب.<sup>١٠</sup>

كبار الناشرين يدفعون لسلاسل مكتبات الشركتين الكبريتين في مقابل وضع كتبهم في واجهات العرض، بينما المكتبات المستقلة لا تحظى بمثل هذا «الدعم»، ولا هي تستطيع أن تفيد من نظام «الإرجاع». يصف «مارك كريسبن ميلر Mark Crispin Miller» هذا الأسلوب بأنه مدمر للبيئة أيضًا: «مكتبات البيع الكبرى، أو مخازن الكتب، تطلب أطنانًا كبيرة من الكتب، تفوق قدرتها على البيع، ثم تدفع ثمن ما باعتها بإعادة الكتب التي لم تبعها، هذا الأسلوب، أسلوب «المقاصة»، أفسد الحرفة كلها.»<sup>١١</sup>

وهناك سلاح آخر في الحرب للوصول إلى وضع احتكاري، وهو الأسعار المنخفضة، التي تغري العملاء، وتدفعهم إلى المؤسسات الوطنية أكثر من المكتبات المستقلة، وزادت من مبيعات «الروائع» بتخفيض أسعارها عن بقية العناوين، وبنهاية سنة ٢٠٠٠م، انتهت فترة البيع بالخصم بالفعل، وقامت شركتا Barnes & Noble Inc و Borders Group Inc برفع أسعارهما بكل هدوء، وكذلك فعلت شركات البيع عن طريق الإنترنت،

مثل: Barnesandnoble.com, Borders.com, Amazon.com.

بعد أن كانت الخصومات، التي وصلت إلى ٥٠٪ على «الروائع»، قد زادت حرب الأسعار حدة؛ النتيجة، هي أن المستهلكين أصبحوا يدفعون أكثر للحصول على الكتب.<sup>١٢</sup> المؤسسات الكبرى بشركاتها التابعة، اتخذت قراراتها بناءً على التكلفة الزائدة ومعدل النمو البطيء. الزيادة التي طرأت على السعر، بالإضافة إلى ثمن الشحن، جعلت تكلفة شراء الكتب، عن طريق الإنترنت، أعلى منها عند شرائها مباشرةً من مكتبات البيع، وتقول «إنترناشونال هيرالد تريبيون»: «إلا أن المكتبات المستقلة التي عانت على مدى ١٥ سنة، وهي تصارع ضد نسبة الخصم التي تقدمها الشركات الكبرى، تلتقط الآن أنفاسها»،<sup>١٣</sup> أو لعل من لم يمُت منها هو الذي يلتقط أنفاسه الآن. نستخلص من ذلك كله أن أعمال التجارة والمقاولات في عالم الثقافة أصبحت تُضيق مجالها لكي تركز على سؤال واحدٍ فقط: أي منجم ذهب آخر عليها أن تنقب فيه؟ وهذه إحدى نتائج العولمة الاقتصادية.

### (٣) رزمة ثقافية، شحنة سياسية، وزن اقتصادي

رأس المال الذي يغذي التكتلات التجارية الثقافية، أصبح رأسملاً عالمياً، وهناك شركات غير أمريكية تمتلك الآن كثيراً من مواد الإعلام والتسلية، إلا أنه من المهم أن نتذكر أن معظم هذه المنتجات الثقافية، كما يوضح «روبرت بيرنت Robert Burnett» «ما زال يصنعها أمريكيون، والسبب ببساطة هو أن لوس أنجلوس ما زالت عاصمة الإنتاج السينمائي والموسيقي والتلفزيوني لهذه الصناعة العالمية» (Burnett 1996: 10) كان «برنسلي سامارو Brinsley Samaroo» الوزير في حكومة ترينيداد في الثمانينيات يقول: «إذا ذهبنا إلى سان فانسان، أو جرينادا، فستجد حوالي ثماني محطات أمريكية، الأثر كارثيٌّ تماماً على هذه الدول، ومن أسفٍ أن أقل الدول قدرة على إرشاد العالم أخلاقياً، هي التي تقوم بهذا الدور، بسبب امتلاكها للتكنولوجيا المتقدمة، الأمر أشبه بشخصٍ مخمورٍ يقود سيارة» (Malm and Wallis 1992: 77-8).

ليس من الضروري أن تكون معادياً للولايات المتحدة لكي تكتشف أن هذا الوضع يؤثر كثيراً من المشكلات. أحد الاعتراضات على الثقافة الأمريكية، كما تطرح نفسها في أرجاء العالم، هو أنها تظل على السطح، بدلاً من أن تسبر الأغوار العميقة للروح، كما يقول «روب كرويس: Rob Kroes» (١٩٩٢: ٣٩م)، فهي إمبراطورية تمتلك الحد الأدنى من المادة الأخلاقية، إذا جاز لنا أن نستخدم عبارة «إيرفينج كريستول Irving Kristol».<sup>١٤</sup>

كما أن النظام الأمريكي يلتقط، بكل سهولة، عناصر «غريبة» من الخارج، ويدمجها فيه دون أي احترام (Jameson 1998: 63)، والمزعج أن الولايات المتحدة تعتقد أنها صاحبة رسالة.

«ديزني» تعتبر نفسها مرشدًا روحانيًا للجميع، وتدّعي أنها تعمل من أجل قِيمٍ خالدة، وبهدف انتصار الروح الإنسانية (Eudes 1989: 262)، كما أن شركات مثل MTV تخلق توقُّعاتٍ وأوهامًا، ليست في متناول معظم الناس في العالم (Malm and Wallis 1992: 44-5, Tenbruck 1990: 205).

أحد الجوانب المهمة في النموذج الأمريكي هو تدميريته ونزعة الاستهلاكية، ويشجعه على ذلك، فيضًا كاسحٌ من الصور والأصوات (Jameson 64).

هناك بالطبع أمريكيون لا تسعدهم صور وحقيقة مجتمعهم، كما أن هناك أيضًا دولًا أخرى كثيرة ليست متواضعة في ادعاءاتها، ولكن لماذا، بالرغم من ذلك، أصبحت المزاعم والادعاءات الأمريكية هي السائدة (بصرف النظر عن كون الدولة كبيرة وغنية، وأنها القوة العظمى الوحيدة الآن)؟ «ييف إيودز Yves Eudes» يتحدث عن الجمع بين الرزمة الثقافية والشحنة السياسية، وأنا أقترح إضافة الوزن الاقتصادي إلى هذا الثنائي (Eudes 1982: 121). عنوان كتابه عن العقد الأول من الحرب الباردة هو: «غزو العقول: آلة تصدير الثقافة الأمريكية (La conquête des esprits: l'appareil d'exportation culturelle américain)». مثل هذا الاقتران بين الثقافة والسياسة ليس اكتشافًا ثوريًا في ذاته؛ ففي كل الدول كانت الأعمال الفنية دائمًا — وكذلك أعمال التسلية الآن — وسائل مهمة لنقل رسائل ومصالح اجتماعية وسياسية، الفرق يكمن في الأساليب الذهنية المنظمة، التي تستطيع، من خلالها، حكومة الولايات المتحدة والمؤسسات الثقافية، تحقيق هذا التناغم بين المصالح الاقتصادية واهتمامات السياسة الخارجية والمضمون الثقافي، كما أنهم مستمرين في ذلك، كما سنرى في الفصل السادس، عندما نتناول منظمة التجارة العالمية والمفاوضات حول الثقافة. يرى «جيسوس مارتن-باريرو Jesús Martín-Barbero» في تحليله أن الإعلام المتمركز في الولايات المتحدة يقوم بتعميم نموذج حياة، ولكن هذا النموذج «ثقافة عالمية مغربنة، هي بالأساس قوة اقتصادية تغزو الأسواق الأخرى في العالم، وتسيطر عليها» (Martín-Barbero 1993a: 142).

وبالرغم من الخطاب الرسمي القائل بأن السوق تنظّم نفسها بنفسها، وبأنها مستقلة عن الدولة، فإن هناك ارتباطًا وثيقًا بين الدولة والمؤسسات الأمريكية في الولايات

المتحدة، الأمر الذي يزيد من قوة الدولة في كل المجالات، هذا الجهد المشترك والمتزايد يمكن ملاحظته على امتداد تاريخ الولايات المتحدة (9: Ellwood 1994).  
ويعلق «جون جراي John Gray» بقوله:

«لم يحدث أبداً أن كانت الحكومة الأمريكية ملتزمة بمبدأ عدم التدخّل في الحياة الاقتصادية، فأسس الرفاه الأمريكي كانت دائماً خلف أسوار التعرفة العالية، الحكومة الفيدرالية وحكومات الولايات كانت نشطة دائماً في بناء خطوط السكك الحديدية والطرق الواسعة، الغرب تم فتحه بترسانة من الدعم الحكومي، وخارج المجال الاقتصادي، كانت الحكومة الأمريكية دائماً أكثر اعتدائاً على الحرية الشخصية، بهدف حماية الفضيلة، من أي دولة أخرى؛ إذ لم تحاول أي دولٍ غربية حديثة أخرى، مثلاً، أن تفرض تحريم المسكرات. تقديم الولايات المتحدة كدولة لها تاريخ من الحكم في حدّه الأدنى، يتطلّب خيالاً واسعاً.» (Gray 1998: 104-5)

وهناك مثال ناجح على هذا الجهد المشترك والمتزايد بين الدولة والمؤسسات في الولايات المتحدة، الذي يوجد فيه هدف سياسي ووزن اقتصادي مدعومان بحزمة ثقافية، هذا المثال هو المرحلة التالية للحرب العالمية الثانية عندما ساعدت القوات الأمريكية، التي هبطت في أوروبا، في نقل المسؤولين في هوليوود، والذين كان من صالحهم إعادة غزو سوق السينما في أوروبا، وإيجاد منفذٍ إضافي لسلعهم السينمائية. كان الهدف السياسي من وراء إغراق السوق الأوروبية بالأفلام الأمريكية، هو أن يكون أمام الجمهور الأوروبي ثقل سينمائي مضاد، لما كان يعرضه لهم الفاشست والنازيون، ولإبعادهم عن الشيوعية والتوجّهات اليسارية الأخرى، وذلك عن طريق إغوائهم بأفلام هوليوود، التي تروج للنموذج الأمريكي. وهكذا حصلت استوديوهات هوليوود على تصريحٍ من السُلطات الأمريكية بالعمل في الخارج على هيئة «كارتل» (اتحاد بين شركات) باسم: Motion Picture Export Association، وكانت تعمل بأساليب مختلفة، لم يكن مسموحاً بها في الولايات المتحدة من الناحية القانونية، وكان أحد شروط تلقّي الدول الأوروبية لمساعدات مشروع «مارشال»، هو التزامها بشراء عددٍ معين من الأفلام الأمريكية، والسماح لكارتل MPEA بتحويل العملات الأوروبية إلى دولارات، وهي عملية تحويلٍ للعملة الصعبة لم تكن الدول الأوروبية تريدها، بالإضافة إلى ضمان تحويل عائدات تصدير المنتجات الثقافية إلى الولايات المتحدة.

لم يكن بالإمكان تحقيق هذه القواعد والنظم دون وجودٍ عالمي للقوة الأمريكية في مرحلة ما بعد الحرب، الأمر الذي كان يتطلب أنظمة اتصالٍ وانتقالٍ على درجة عالية من الكفاءة، أما التقدم التكنولوجي الذي حققته الولايات المتحدة، فقد كان نتيجة لأعمال البحث والتطوير التي يريدها ويتعهد بها «البنجاجون»، وإذا كنا نتساءل عن سر انتشار الأفلام الأمريكية في أوروبا، فلا عجب أن تكون هنا إحدى نقاط انطلاقها (Twitchell 1992: 5 and 1992: 34-5; Swann 1994: 182; Schiller 1989a: 6-145).

لم يتوقف ذلك بعد انتهاء الحرب الباردة، فبعد سقوط حائط برلين، قررت لجنة الإعلام في البرلمان المجري إصدار تشريع في ١٩٩٥م، يحمل بصمات التوجيهات الأوروبية، يقضي بأن تُخصَّص القنوات الخاصة ٢٠٪، على الأقل، من وقت الإرسال لبرامج مجرية، و٥١٪ على الأقل للإنتاج الأوروبي، كما كان ذلك في البداية يشمل قنوات «الكيبيل»، ولم يستمر هذا الوضع طويلاً، فقد استطاعت جماعات الضغط، المتمثلة في شركات مثل Warner وMTV وCNN، وغيرها من الشركات الأمريكية، إلى جانب «جاك فالنتي Jack Valenti» رئيس اتحاد السينما الأمريكية Motion Picture Association of America، استطاعوا أن يقوموا بحملة شرسة لإلغاء هذه الحصص، وكما يقول بعض أعضاء البرلمان، الذين شاركوا في المفاوضات آنذاك، فإن وزارة التجارة الأمريكية كانت تدعم موقف الشركات، ويقول «مارك سكاپيرو Mark Schapiro»: «بالنسبة للأعضاء الجدد، فإن تذكرة دخول الـ OECD (المنظمة العالمية للتعاون الاقتصادي والتنمية) وأسواقها الرأسمالية هي التجارة الحرة في كل المنتجات، بما في ذلك سلع التسلية والترفيه، وعندما بدأ تطبيق قانون الوسائط الإعلامية الجديدة، كانت كل القيود على الملكية الأجنبية لأنظمة الإنتاج والتوزيع قد أزيلت.»<sup>١٥</sup>

عند منعطف القرن تقريباً، كانت تجارة الخدمات السمعية والبصرية، بين الاتحاد الأوروبي والولايات المتحدة، تعاني من عجزٍ يصل إلى أكثر من ٦ بلايين دولار، بينما كانت الصادرات البريطانية للولايات المتحدة قد وصلت إلى ٥٥٠ مليون دولار، وصادرات بقية الدول الأعضاء في الاتحاد الأوروبي إلى ١٥٦ مليون دولار فقط.<sup>١٦</sup>

وفي مقال في «الواشنطن بوست»، طرح «ميخائيل جورباتشوف Mikhail Gorbachev» — آخر رؤساء الاتحاد السوفييتي السابق — بعض الأسئلة الجادة بخصوص علاقات القوى غير المتكافئة في العالم:

«رغم الاعتراف بدور أمريكا في العالم كله، ليس هناك مَنْ يعترف بحقّها في الهيمنة، إن لم نقل السيطرة، بالدرجة نفسها؛ ولهذا السبب أتمنى يا مستر بوش، باعتبارك الرئيس الأمريكي الجديد، أن تتخلّى عن وهم أن القرن الواحد والعشرين لا بد من أن يكون «القرن الأمريكي»، أو أنه يمكن أن يكون كذلك، إن العولمة أمرٌ مُسلّم به، إلا أن العولمة الأمريكية ستكون «غلطة» ... والحقيقة أنها يمكن أن تكون شيئاً عديم المعنى، وربما خطراً.»

لم يكن عنوان مقال «جورباتشوف» غامضاً أو ملتبساً: «يا مستر بوش ... العالم لا يريد أن يكون أمريكياً».<sup>١٧</sup> في الفصل السادس، أقدّم بعض الاقتراحات من أجل توازن ثقافي أفضل في العالم، كما أطرح للمناقشة مفهوم العولمة في ميادين الفنون والآداب والثقافة والتسلية، حيث لا يوجد شكل واحد لها.

#### (٤) مؤسسات الصف الثاني

إلى جانب المجموعة الصغيرة من التكتّلات الثقافية العالمية العملاقة، يوجد في بعض الدول الكبيرة صناعات ثقافية تسيطر على الأسواق الوطنية، والإقليمية أحياناً، كما تقوم بالتصدير لدولٍ أخرى، وعادة ما يكون ذلك في المنطقة اللغوية نفسها. الكثير من شركات الصف الثاني العاملة في سوق الإعلام هذه، له علاقاتٌ واسعة ومشروعات مشتركة مع المؤسسات العالمية الكبرى، كما هي مع بنوك «وول ستريت» الاستثمارية.

تضم قائمة شركات الإعلام من الصف الثاني من أمريكا الشمالية أسماء مثل: Dow Jones، وGannett، وKnight Ridder، وHearst and Advance Publications، ومن أوروبا هناك: Havas، وHachette، وPrisa، وCanal Plus، وPearson، وReuters، وReed Elsevier.<sup>١٨</sup> وBerlusconi's Mediaset، والمؤسسة الهولندية Endemol التي اخترعت Big Brother، والتي اشترتها منذ ذلك الحين شركة Teleónica الإسبانية. كما نجد اثنتين من كبريات شركات الصف الثاني الثقافية في أمريكا اللاتينية، وهما Global في البرازيل، وTelevisa في المكسيك، وكناتهما لها سيطرة احتكارية على الأسواق الوطنية، ونفوذ سياسي في اختيار، وربما إزاحة، الزعماء الوطنيين (Fox 1994: 4)، شركة Televisa تسيطر على حوالي ٩٥٪ من السوق المحلية، وتشتهر بإنتاجها الضخم لمسلسلات «التلنوفيللا»، والأفلام السينمائية وبرامج المنوعات السريعة والقذرة. سرعة الإنتاج وكَم

هذه الأعمال هما الأساس، ولا أهمية للقيمة أو النوعية،<sup>١٩</sup> وعلى العكس من ذلك، نجد أن Globo تقدم مسلسلات عالية المستوى وراقية، «وخاصة التلنوفيللا»، الأمر الذي يجعلها تجد جمهوراً واسعاً في أكثر من مائة دولة. في سنة ١٩٩٩م كان تكتلُ Global يحتل المركز الرابع عشر على مستوى العالم، من بين خمسين شركة عاملة في مجال الإعلام والتسلية، وكانت عائداتها حوالي ٤,٩ بلايين دولار، كما جاء في مجلة Variety.<sup>٢٠</sup>

الهند هي أكبر منتج للسينما في العالم؛ حيث تقدم ٨٠٠ فيلم سنوياً، وفي سنة ١٩٩٧م، كان عائد تذاكر الأفلام الأجنبية ٩٠ مليون دولار فقط، بينما وصل في ١٩٩٩م إلى حوالي ٣٥٠ مليوناً، وكان المتوقع أن يرتفع الرقم إلى حوالي ٣,٤ بلايين في سنة ٢٠٠٥م.<sup>٢١</sup> وفي الوقت نفسه، قررت الحكومة الهندية إعفاء المكاسب المتحققة من بيع مواد التسلية في الخارج من الضرائب. ميزانية الفيلم من الأفلام الكبيرة تصل إلى ٥ ملايين دولار، والأسواق هي الدول العربية والجماهير الهندية في الخارج (هناك أكثر من ٢٥ مليون هندياً في جنوب شرق آسيا وشرق أفريقيا والولايات المتحدة وأوروبا). يعتبر السيد «م. مادافا براساد M. Madhava Prasad» الفيلم الهندي «تركيبة» من أجزاء مجهزة سلفاً، هي القصة والرقصة والأغنية والمشهد الكوميدي والإضاءة، وكلها مجتمعة تشكّل النص السينمائي، وهذا شيء مختلف تماماً عن فيلم هوليدود؛ حيث القصة هي «نقطة الانطلاق في عملية الإنتاج، وتحويلها إلى فيلمٍ روائي هو الهدف النهائي للعملية» (Prasad: 43, 2000). أشهر ما تقدمه الأفلام الهندية هو قصص الحب، والقصص التي تتناول حياة العائلات الكبيرة الممتدة، كما أن القيم الأسرية الهندية قد تكون أكثر ألفة للناس في أماكن كثيرة من العالم، عن ذلك التفكك والانهيال الذي عادة ما تعكسه الأفلام الأمريكية.<sup>٢٢</sup> منذ تحرير السوق الهندية في ١٩٩١م، بدأت المافيا تخترق عالم التمويل السينمائي، الذي يتميز بعدم الاستقرار، بما يتيح ذلك من فرص لغسل الأموال المصنوعة في السوق السوداء؛ فالإنتاج السينمائي والتوزيع في الهند غالباً ليسا في يد مؤسسات ثقافية، معظم عمليات الإنتاج والتوزيع تتحكم فيها مجموعة محدودة من المنتجين والموزعين، الذين أصبحوا مع بعض الممثلين والمخرجين فريسةً لعمليات قتلٍ واختطافٍ واغتصابٍ وابتزاز، إلى غير ذلك من أشكال العنف ... وأحياناً يقومون هم بمثل تلك الأعمال. عصابات المافيا تمارس نشاطاً كبيراً بأي ثمن؛ لذلك يغادر عدد كبير من المنتجين «بومباي» بحثاً عن مكانٍ أكثر أمناً، في مدن مثل «بنجالور» و«مدراس» في جنوب الهند.<sup>٢٣</sup>

هناك «حالة» يابانية منتشرة في أرجاء شرق آسيا، وخاصة بين الشباب، الذين يعيش معظمهم الموسيقى والأفلام والبرامج التليفزيونية والأزياء والأطعمة اليابانية، وفي

تقريرٍ لصحفي من «إنترناشونال هيرالد تريبيون» وصفَ تفصيليًّا لاجتياح «الأشياء» اليابانية لهذا الجزء من العالم. في كوريا الجنوبية، مثلًا، انتشرت مقاهي ومحلات الشاي اليابانية، لتحل محل مطاعم الوجبات السريعة ذات الطابع الأمريكي، فرق موسيقى الجاز والروك اليابانية منتشرة أكثر من الفرق الكورية، المسلسلات والدراما التلفزيونية نسخٌ مباشر للأعمال اليابانية. في هونج كونج أكشاك بيع الكتب مكدسة بكتب الفكاهة والكاريكاتير والأزياء اليابانية. في الصين وسنغافورة وإندونيسيا والفلبين وتايلاند يتم نسخ وتقليد الأشرطة الموسيقية والأفلام والمنتجات الثقافية اليابانية ... حتى عروسة الأطفال «هيلوكيتي»! عدد الآسيويين الذين يتعلمون اليابانية في ارتفاعٍ مستمر، وقد زاد في السنوات الخمس الأخيرة بنسبة ٢٩٪<sup>٢٤</sup> (Lent 1995: 4).

إنتاج كتب الرسوم الكاريكاتورية المسلسلة، التي يمكن أن تكون بحجم دليل التليفون، والمجلات، وغيرها من الكتب الراجعة، واحدة من أهم الصناعات في اليابان، أما أكبر المؤسسات التجارية العاملة في مجال الثقافة فهي Gakken، و Kodansha، و Shogakkan، و Shueisha (Sakai 1978: 235) ويقول «كاريل فان وولفيرن Karel van Wolferen» إن جُل اهتمام هذه الصناعة الضخمة هو أن يحصل الشعب الياباني على الخبز ومواد التسلية (Wolferen 1991: 293)، وهنا أيضًا استطاعت المافيا أن تخترق المجال، فقد كانت استوديوهات Toei، على سبيل المثال، على علاقة لسنوات طويلة بنقابة ياماغوشي Yamaguchi الجنائية، وأنتجت مئات الأفلام تمجد «الأخلاقيات» التقليدية لرجال العصابات، إلى جانب أفلام ذات ميول قومية، تتناول مرحلة الحرب العالمية الثانية، وما بعدها.

أشهر منتجي التسجيلات الموسيقية، وأكثرهم نجاحًا في تاريخ اليابان هو «تسويا كومورا Tetsuya Komura»، الذي كان كثير التردد على أندية الروبنجي Roppongi لاستطلاع رأي البنات (جمهوره المستهدف)، في موديلات الأزياء وتصفيف الشعر والمكياج والموسيقى، كما كان يحصل على بياناتٍ من خدمة «كارا أوكي أون لاين Karaoke on line» لمعرفة الألحان التي يفضلُ غناءها (Schilling 1997: 101)، وبناء على هذه المعلومات، يستخدم عينات من آلاف الإيقاعات والأنغام ليصنع موسيقاه، وبعد أن غزا «كومورا» اليابان، عقد صفقة مع مؤسسة News Corporation المملوكة لـ «روبرت ميردوخ Rupert Murdoch»، لتأسيس شركة مشتركة باسم tk news لاكتشاف وتطوير فنانيين آسيويين جدد، والترويج لهم.

## (٥) الإنتاج والتوزيع على مستوى جماهيري

بالإضافة إلى ما تتمتع به من نفوذٍ قوي، يمكّنها من اتخاذ كل القرارات، تترك الصناعات الثقافية الضخمة آثارًا أخرى على المشهد الثقافي، أحدها هو اتساع مداها. استثماراتها الضخمة لا بد من أن تحقق عائداً بأسرع ما يمكن، وهذا معناه أن أكبر عددٍ ممكن من الناس لا بد من أن يقرأ ويشاهد ويسمع ويستخدم منتجاتها الثقافية، على الرغم من كونها تخدم أيضاً بعض الأسواق المحدودة، مستخدمة لذلك كافة الوسائل التي تجعل هذه الأسواق مربحة. ما يهمني هنا بالأساس هو المجال الواسع الذي يتم على أساسه إنتاج وتوزيع السلع الثقافية.

الإنتاج والتوزيع على نطاقٍ واسعٍ، لا يعني بالضرورة أن السلع رديئة أو ضارة، رغم أن ذلك لا يجعلنا نستبعد أيضاً أن يؤدي الحافز، الذي يدفع لغزو الأسواق الكبرى، إلى عدم الاهتمام بمستوى السلع، وسوف نعود إلى هذه النقطة في الفصل الخامس، ومن المهم أن نتذكر أن السيطرة على الأسواق الثقافية المختلفة تجعل عدد السلع الأخرى المعروضة محدوداً؛ فيصبح من الصعب أن يجد الناس بدائل مناسبة كافية.

بالإضافة إلى ذلك، يمكن القول إن تلك البدائل لا تفي بأذواق معظم الناس، وهنا مثال لتوضيح ذلك: قبل ثلاثين أو أربعين سنة، كان هناك جمهور للأفلام الأوروبية في أوروبا كلها، وكانت أفلام «برجمان Bergman» و«فليني Fellini» وغيرهما، تُوزع وتُشاهد على نطاقٍ واسعٍ في هذا الجزء من العالم، في أيامنا هذه، نادراً ما نجد فيلماً أوروبياً يجول أوروبا، حتى توزيعه في الدولة التي صُنِع فيها ليس بالأمر السهل، فهل هذه الأفلام «المعاصرة» أكثر صعوبة من الأفلام التي كانت تُصنَع قبل ثلاثين أو أربعين سنة؟ ليس من المرجح أن يكون الأمر هكذا، الأكثر معقولية هو أن الأفلام التي تصنعها التكتلات الثقافية الكبرى يتم الترويج لها بشكلٍ مكثّف، وتوزيعها على نطاقٍ واسعٍ؛ فتبدو أنها الوحيدة المعروضة ولا يوجد سواها.

في أجزاءٍ كبيرة من السوق العالمية، لم يعد هناك مكانٌ لأفلام صغار المنتجين والموزعين، الذين ليس لديهم القدرة على مواصلة الصراخ بأنهم يقدمون أيضاً شيئاً جذاباً. من منظورٍ ديمقراطي، يُعتبر عدم وجود عددٍ كبيرٍ من صانعي القرار الملمين بالجوانب الفنية خسارة كبيرة. التكتلات الثقافية الاحتكارية تحتل كامل المساحة التي كان بالإمكان أن تتسع لأعمالٍ فنيةٍ أخرى، تنتجها وتوزعها وتروج لها شركاتٌ ثقافية كثيرة متنوعة.

الطبيعة الجماهيرية للتكتُّلات الثقافية الاحتكارية تعني أيضاً أن سلعها يتم إنتاجها وتوزيعها من أجل المستهلكين خارج العملية الإبداعية. «نيلانجانا جوبتا Nilanjana Gupta» تناقش صفة «الجماهيرية» كما هي مستخدمة في مصطلح «الإعلام الجماهيري»، وتؤكد أن هذه الصفة «مستخدمة لتعيين المستهلكين الذين تقدّم لهم الثقافة من عددٍ محدودٍ من مراكز الإنتاج الثقافي، وليس المنتجين قليلي العدد» (Gupta 1998: 36-7)، ما تقوله «جوبتا» قد يبدو مناقضاً لما يقوله «كاميل باجليا Camille Paglia» من أن الجمهور يعطي صوته للثقافة، ويؤثر عليها عن طريق تقديره لها، وما يدفعه فيها من دولارات. (Paglia 1992: ix)، وربما نكون أكثر دقة على أية حال، لو قلنا إن التقديرات والدولارات هي الوسائل الوحيدة المتبقية للناس لكي يعبروا بها عما يحبون، وما لا يحبون.

معظم الناس في العالم يجدون المنتجات الثقافية التي تقدّمها الصناعات الكبرى بعيدة عن مجتمعاتهم، ولا علاقة لها بحياتهم أو همومهم. مناخ التلقّي الصحيح لا وجود له، وهنا يحقُّ لنا أن نطرح هذا السؤال: هل نحن في حاجة إلى المنتَج الثقافي المصنوع محلياً فقط؟ بالطبع لا. نحن في حاجة إلى عناصر ثقافية كثيرة ومختلفة، تسهم على نحوٍ أو آخر في بناء المجتمعات. هذه العناصر قد تكون من أجل الأفضل، وأحياناً من أجل الأسوأ؛ فهي قد تعمل في انسجامٍ وتوافقٍ، وقد تؤدي إلى احتكاكٍ وتوتر، وهي قد تتدفق من مجتمعات وثقافات بعيدة، وتضيف شيئاً خاصاً إلى ما هو موجود في مجتمعٍ آخر، وربما جعلته أكثر كآبة ... من يدرى؟

الثقافة الجماهيرية — على أية حال — مفهومٌ ذو حدّين. هل نعني بذلك الثقافة النابعة من الجماهير؟ أم ترانا نشير إلى الثقافة التي يتم إنتاجها وتوزيعها والترويج لها على مستوى جماهيري؟ المفهوم الثاني يحيلنا مباشرة إلى جماهير واسعة تشتري التذكرة أو الأسطوانة أو البوستر أو الكتاب؛ ولذلك أقول في الفصل السادس إننا — من منظورٍ ديمقراطي — لا بد من أن نتخلص من السيطرة الاحتكارية لوسائل الإنتاج الثقافي والتوزيع والترويج، إلا أننا نعرف كذلك أن كثيراً من الناس يحبون منتجات هذه الصناعات — وهي بالطبع مصنوعة لتكون محبوبةً — ولا يجدون مشكلة في علاقات الملكية هذه، فمن ذا الذي يهتم بذلك إذن؟

مصطلح الثقافة الجماهيرية — بالتالي — ليس مفيداً جدّاً؛ لأنه يُوحي بثقافةٍ نابعةٍ من جماهير الشعب، والمعروف أن الصناعة تروّج لهذا المفهوم، وصحيح كذلك أننا يمكن

أن نجد في إنتاجها عناصر ذات تاريخٍ طويلٍ مثل القصص الفولكلورية، أو عندما تكون هناك إشارات وإحالات إلى الرغبات والأحداث الجارية، وبالمثل، فإن ذلك يحدث أيضًا — وقد حدث بالفعل — في ثنايا الأعمال الإبداعية، التي كانت تُسمَّى أحيانًا بـ «الثقافة الرفيعة».

بعض النظريات تجد تفسيرًا لها في التاريخ، بسبب ما يلاحظ من أن الجماهير يغلبها دائمًا «الإفراط الشعوري»، كما يقول «مايك فيذرستون Mike Featherstone» «التقليد الشعبي الشائع في الكرنفالات والاحتفالات والمعارض كلها هو أنها تقدّم معكوساتٍ رمزية، وانتهاكاتٍ للثقافة الرسمية المتحضرة، والإثارة المفضّلة، والعواطف الجامعة، والمتع الحسية المباشرة والوحشية للطعام الدسم والشراب المسكر والانحلال الجنسي.» (Featherstone 1991: 22ff.)، ربما لا تكون هذه الظواهر واضحةً بشكلٍ علني، ولكنها كانت، وما زالت، موجودة وشائعة بين الطبقات الغنية في المجتمع الغربي. الفارق بين الماضي والحاضر ربما يكون أن الإفراط يحدث الآن على الأقل في عطلة نهاية الأسبوع، بينما ربما كان — قبل وقت قصير — يحدث مرةً أو مرتين في السنة.

قد تتفق مع الرأي الذي يقول إن الثقافات المختلفة تؤثر على بعضها البعض، إلا أن تلك خطوة بعيدة، لا تكفي لأن نستخلص منها أن الثقافة التي يتم إنتاجها وتوزيعها والترويج لها على مستوى جماهيري، هي بالفعل ثقافة الجماهير. في كتاب له بعنوان: «أرض الرغبة: التجار والقوة ونشأة ثقافة أمريكية جديدة»، يصف «وليم ليك William Leach» بنية الرأسمالية الاستهلاكية في الولايات المتحدة في القرن التاسع عشر، ويناقش زعم بعض الاقتصاديين بأن الأسواق الرأسمالية لا يمكن أن تعمل إلا إذا كانت تستجيب بشكلٍ جيدٍ لاحتياجات ورغبات المستهلكين الحقيقية — أو على الأقل تحصل على موافقتها — في مجال التسلية والترفيه وغيرها، كما يرى أن الحقيقة تختلف عن ذلك كثيرًا، وأن:

ثقافة الرأسمالية الاستهلاكية ربما كانت من بين الثقافات العامة، التي لا يوجد إجماعٌ أو اتفاق عليها، وهي كذلك لسببين؛ أولًا: لأنها ليست من إنتاج «الناس»، وإنما من إنتاج جماعاتٍ تجارية، بالتعاون مع نخب ملتزمة بتحقيق الأرباح، وتكديس رأس المال، بمعدلٍ متصاعدٍ دائمًا. وثانيًا: لأنها لا تحظى بإجماعٍ أو اتفاقٍ عليها، فهي في سلوكها اليومي أبرزت (وليس بشكلٍ تامري على أي نحو) إلى الواجهة رؤيةً واحدةً فقط للحياة الجيدة، وأبعدت الرؤى الأخرى. وبهذا الأسلوب استطاعت أن تقلص الحياة الأمريكية الشعبية، وأكثرت على

الشعب الأمريكي حقّه في رؤية عميقة، وتصور شامل للحياة على نحو آخر. هذه الرؤية، وهذا التصور، كانا يمكن أن يمنحا إجماعهما على الثقافة السائدة ديمقراطية حقيقية.

Leach 1993: xv

حتى الآن لم نتناول، بشكلٍ أساسي، سوى المنتجات الثقافية التي تأتي عبر قنوات التكتلات الثقافية الكبرى، وقد نتساءل ما إذا كان بالإمكان التعرف بسهولة على عمليات اتخاذ القرار في الميدان الواسع للفنون البصرية.

### (٦) أسواق الفنون البصرية:

#### مثل بورصة الأوراق المالية ... لا تعرف الاستقرار!

نشهد الآن المزيد من عمليات الاندماج، بين الشركات العاملة في صناعة السينما والموسيقى والكتاب، الأمر الذي يؤدي إلى تركّز القوة والسلطة والنفوذ في أيدي عددٍ محدودٍ من التكتلات الاحتكارية الكبرى، أما في ميدان الفنون البصرية، فإن علاقات السوق مختلفة، أو هكذا تبدو، على الأقل عند أول نظرة. هناك، مثلًا، ما لا يزيد عن خمس شركات، هي التي تتخذ حوالي ٨٠٪ من القرارات المتعلقة بصناعة وتوزيع الأعمال الفنية، مثل الرسوم والتماثيل والصور والتصميمات وأعمال الدعاية والإعلان ... إلخ. بالرغم من ذلك، فإن الانطباع الأول هو أن هناك عددًا كبيرًا من أصحاب القرار، وأن السوق شديدة التعقيد، ومفتوحة أمام الجميع. طبقًا لتقديرات المفوضية الأوروبية — European Commission واليونسكو — UNESCO، هناك مئات الألوف من المبدعين في مجال الفنون البصرية الذين يعيشون في أوروبا، أما إجمالي عدد الموجود منهم في أوروبا والولايات المتحدة، فقد يصل إلى مليون فنان. ٢٥. وفي العالم، يُقدّر العدد بعدة ملايين.

في مجالات التصميم، والتصوير الفوتوغرافي بالتحديد، نجد البعض يعملون لدى الغير، ولكن الغالبية مستقلون، ولا يمكنهم الوصول إلى المشترين الذين يُقدّر عددهم بالبلايين. الزاد الفني الذي يقدمه الفن المعاصر لا حدود له، أما مفهوم تقدير القيمة الفنية، فيكتنفه الغموض وعدم اليقين؛ ففي كل الجوانب المتعلقة بسوق الفنون البصرية وأمناء المتاحف والمستشارين وأصحاب صالات العرض، والسلطات المحلية في الدول والمناطق والمستشارين والمديرين على اختلافهم ... تختلف الأساليب. الأعمال يمكن أن

تُعرض — وربما تُباع — مثلًا في أسواقٍ مختلفة، قد تكون في الشوارع، ومحلات الأثاث والمزارات السياحية، أو في الصالات، وقاعات العرض المحترمة. بالرغم من ذلك، فإن المنافذ المتاحة لا تعكس هذه الوفرة الموجودة في الأعمال الفنية، كما أن الفنانين الذين يبيعون جيدًا في السوق «المفتوحة»، أو عن طريق سلسلة قاعات العرض المحدودة في الغرب، عددهم محدود، وبهذا المعنى يمكن للمرء أن يقارن الوضع في الفنون البصرية بنظيره في الموسيقى والأدب والسينما، وغيرها من الأشكال الفنية، ذات الطابع الإعلامي المتنوع؛ حيث عدد الفنانين كبير، بينما قد لا يحظى بدرجة من الاهتمام العام سوى القليل.

يصف «ريمون مولا Raymonde Moulin» المأزق الرهيب الذي يواجه طلاب الفنون البصرية، الذين يشعرون بميلٍ نحو مهنة الفن، الذين يدفعهم إليها وهم بأن الأصالة هي المعول، وأن «توقيعهم» الشخصي مهم؛ لأنه يمثل قيمة في السوق، والواقع أن لا أحد منهم يمكن أن يحقق هذه القيمة: «هناك تأكيد على أصالة العمل والفكرة والكاريزما، أما توقيع الفنان، فهو تعريفٌ للجهد أو للعمل بأنه فني، ويدعم هذه الصفة في سوقٍ احتكارية محددة» (Moulin 1992: 364).

عدد الفنانين الطامحين في تزايدٍ مستمرٍّ بسبب عدم التخصص في ميدان الفنون البصرية، ولأن الطريق مفتوحة دون عوائق أمام من يريدون دخول هذا المجال، وبسبب المكانة التي تتحقق من دخول المهنة الفنية، والأيدولوجيا الشائعة عن الإبداع. «ولكن الآليات السائدة في الحياة الفنية في العالم، والنتيجة عن التداخل بين المجال الفني والسوق، لا تسمح إلا لقلّة من الفنانين بالنفاذ إلى وظائف مجزية لكي تحافظ على ندرة وثمان الفن»، وعليه، كما يقول «ريمون مولا»، فإن سوق الفنون البصرية سوقٌ احتكارية، تنظمها الآليات المسيطرة على الحياة الفنية العالمية. كيف تحدث بالفعل عمليات الاختراق هذه؟ وقد دلّت الأبحاث، على أية حال، على أن نسبة ضئيلة من الفنانين، في كل مجالات الفنون البصرية، هي التي تحظى باهتمام كبيرٍ دون غيرها، كما أن هذا الانقسام يزداد تشوُّهًا. من ناحية أخرى، لا يوجد أي قسمٍ دولي معروف، أو إدارة تسويق في أي تكتل تقوم بعملية الاختراق غير العادية هذه لسوقٍ تُدرّ حوالي ١٧ بليون دولار على مستوى العالم.<sup>٢٦</sup>

في ثلاثينيات القرن العشرين، كان «فالتر بنجامين Walter Benjamin» يعتقد أن الأعمال الفنية سوف تفقد رونقها وهالتها بسبب عمليات النسخ الميكانيكي سريعة التطور

التي كانت تحدث آنذاك، (Benjamin 1963)، لعل العكس هو الذي حدث، فبواسطة تقنيات النسخ المتوفرة بكثرة الآن، أصبح بعض الفنانين معروفين، وربما مشهورين، كما أصبحت أعمالهم القديمة والجديدة، على السواء، تحقق أسعارًا عالية في السوق. وهكذا لم تفقد الأعمال الفنية رونقها، بل لعلها زادت في سوق لا تعرف الاستقرار، وكما يقول أحد أصحاب قاعات العرض: «هل هناك أية قيمة؟ لا! الحكاية كلها فانتازيا في فانتازيا، الأسعار يمكن أن ترتفع إلى أربعين مليون دولار، مثلًا، وربما أكثر... ثم ماذا؟ ولماذا ليس أكثر؟ إن أي مبلغ يمكن تبريره!» (Bolton 1998: 27) وبالرغم من ذلك، فإن معظم الفنانين لا يكسبون بنسًا واحدًا من أعمالهم.

لقد زادت العولمة الاقتصادية من التركيز على قلة من الفنانين النجوم:

«الرأسمالية الأمريكية والرأسمالية العابرة للحدود غيّرت سوق الفن. عصر اتفاقات الخردة والسلع البالية أصبح أيضًا عصر الشهرة والثروة لفنانين أحياء وأموات، لم يعد وول ستريت المكان الوحيد لتحقيق الأرباح الفاحشة؛ فعوامس الفن في العالم تشهد كذلك مضاربات غير مسبقة، هذا الاتجار في الفن يعكس الاتجار المحموم في بورصة الأوراق المالية ومؤشرات الاستثمار في الفن تواصل الصعود، الاستثمار في الأعمال الفنية المعاصرة، ينافس الاستثمار في العقار، أصحاب المعارض والقاعات يقايضون الفنانين، ويعقدون الصفقات بأسلوب القراصنة.» (Bolton 1998: 24)

في مجال التصوير الفوتوغرافي، وأنواع أخرى من الصور، حدث تطور كبير، وذلك أيضًا من خصائص العولمة الاقتصادية هذه الأيام. شركة Corbis — المملوكة لـ «بيل جيتس» — تتحكم بالفعل في ٧٦ مليون صورة في أنحاء العالم، وبالرغم من أن ما تم تحويله رقميًا هو ٢ مليون صورة فقط، تقوم الشركة برقمنة (digitizing) كل إنتاجها الحالي، وهو ما يصل إلى حوالي ٥٠٠ صورة يوميًا. في العام الماضي بلغت عائدات Corbis حوالي ١٥٠ مليون دولار مما يجعلها تأتي في الترتيب بعد Getty Images Inc، وهي شركة تجارية، مقرها «سياتل»، ويسيطر عليها «مارك جيتي Mark Getty»، حفيد J. Paul Getty إمبراطور البترول، بأرشيدها، الذي يحتوي على ٧٥ مليون صورة، وكانت أرباح الشركة في العام الماضي ٤٨٠ مليون دولار، ولكن توسّع Corbis يسد النقص، كما تقول «إنترناشونال هيرالد تريبيون» التي تراقب السوق.<sup>٢٧</sup> وتقوم Corbis - Getty بشراء حقوق أي صورة قد تكون لها قيمة في السوق.

إحدى أهم ساحات اللعب الآن لصفقات الفنون الجميلة، هي ساحة صالات المزادات، والآن تتباهى صالتي «كريستي Christie's»، و«سوذبي Sotheby's» معًا بتحقيق حوالي ٩٠٪ من المبيعات، وهو ما تبلغ قيمته ٤ بلايين دولار في السنة في عالم المزادات،<sup>٢٨</sup> وهذا مثال قد يوضح كيف غيرت العولة الاقتصادية عالم بيوت المزادات: في أواخر التسعينيات، بدأت كل أقسام الجواهر والمجوهرات التابعة لـ «كريستي» في أنحاء العالم، بدأت تعمل كفريقٍ واحدٍ، فكروا كلهم في السوق التي يمكن أن ترفع السعر إلى أفضل مستوى بالنسبة لقطعةٍ بعينها، وعندما فكروا في عرض ماسة بيضوية الشكل للبيع، اختاروا سوق هونج كونج، فماذا حدث؟ تم تقدير سعر الماسة بما بين ١,٢ : ١,٥ مليون دولار، ولكنه ارتفع إلى أكثر من ٢ مليون دولار، دفعها مشترٍ من هونج كونج مزايدًا على منافسٍ من تايوان، كان قد «هزَم» بدوره مزايًا آخر من هونج كونج. لو أن المزاد كان قد أُقيم في «جنيف»، مثلاً، لما تمكَّنت «كريستي» من أن تنقل حماسها لزيائنها في الشرق الأقصى الذين — ربما — ما كانوا سيفكرون في السفر لمجرد حضور المزاد. كان تعليق «إنترناشونال هيرالد تريبيون»، هو أن «أسلوب الفريق الواحد»، هو الذي فاز في ذلك اليوم، «في ساحة المزادات، على الأقل، نجد العولة تعمل بكل طاقتها».<sup>٢٩</sup>

في الوقت نفسه اعترف رئيسا «كريستي» و«سوذبي» أنهما كانا يعقدان محادثاتٍ ولقاءاتٍ سرية، في شققٍ ومطاعمٍ وسياراتٍ ليموزين، لمناقشة تحديد العملات التي يدفعها آلاف العملاء، واقتسام الزبائن الأثرياء، واتخاذ تدابير مختلفة لكبح جماح المنافسة وتعظيم الأرباح. وفي الوقت نفسه، كان هناك أيضًا بيت مزادات ثالث، وهو «فيليبس Phillips»، الذي كان يملكه، حتى سنة ٢٠٠٢م، «برنار آرنو Bernard Arnault» أحد أثرياء فرنسا الكبار، كان هذا البيت بمثابة قوة كبرى منافسة على مدى سنوات، كما كان «برنار آرنو» ينافس الثري الفرنسي — أيضًا — «فرانسوا بينو François Pinault» صاحب «كريستي». «برنار آرنو» هو أيضًا مالك مجموعة LVMH، وهي شركات أزياء وتصميمات وعلطور وشمبانيا وكونياك، كما يملك «فرانسوا بينو» — بين شركات أخرى — سلسلة المحلات الكبرى «بينو - برينتو - ريدو» (Pinault-Printemps-Redoute)،

وفي عام ٢٠٠٢م، انسحب «برنار آرنو» من المنافسة التي كَبَدته أموالاً طائلة.<sup>٣٠</sup>

في عالم التجارة، التي أصبحت الفنون البصرية والتصميمات مرتبطة بها ارتباطًا وثيقًا، تلعب البنوك وقاعات العرض دورًا رئيسيًا؛ فقد اعتادت القاعات على أن تقوم البنوك بتمويل مشترياتها، كما كانت، حتى منتصف التسعينيات، تقدِّم لها القروض دون قيود، وبعد ذلك، تقوم قاعات العرض ببيع الأعمال الفنية في صالات المزاد، وكانت تلك

دائرة مغلقة بتعبير «الليموند». هذا الوضع تغيّر الآن بعد أن قلّ تدخّل البنوك، وأصبحت الأموال تأتي من مصادر أخرى، ترى «الليموند» أن هذه «المصادر الأخرى»، مثلًا، هي أموال المخدرات في السوق السوداء، ومصدرها كولومبيا.<sup>٢١</sup> حتى التصوير الفوتوغرافي يغامر أيضًا بأن يصبح مادة للمضاربة، كما يقول «ميشيل جورين Michel Guerrin» في «الليموند». في هذا الميدان نجد كثيرًا من اللاعبين الهواة من أصحاب المقتنيات، الذين حققوا أموالًا طائلة في قطاع المعلومات، ولديهم معرفة بالصور، كما يرى «جورين» أن الأسعار العالية التي يحصلون عليها لا تعكس نوعية الصور؛ لأن ما يبيع جيدًا هو الصور الشهيرة التي تجذب النظر في الحال.<sup>٢٢</sup>

كما رأينا، فإن بيوت المزادات تمثّل إحدى المجموعات الرئيسية في عملية اتخاذ القرار بالنسبة لتصفية الأعمال الفنية، وجعل الأسعار ترتفع ارتفاعًا شديدًا، أما المجموعات الأخرى، فهي هواة الاقتناء، وأصحاب الصالات والمؤسسات التي تشتري الأعمال الفنية، وأصحاب المقتنيات الذين يملكون المئات منها، ويحققون لأنفسهم وضعًا قويًا في السوق، وهم يقومون بأعمال الاكتشاف والترويج والوساطة والشراء والبيع، كما أنهم قوة وسلطة في عالم الفن، باعتبارهم دائمي التردد على الاستوديوهات والمحترفات الفنية، وباعتبارهم أعضاء في مجالس إدارات المتاحف، أو أمناء ورعاة للمعارض الكبرى. كما يرى «ريمون مولا Raymonde Moulin» أن وضعهم المشترك، كعمثلين اقتصاديين وثقافيين، يعطيهم الفرصة للتدخل في كل الأبعاد المتعلقة بقيمة الفنانين وأعمالهم، وربما قبل مديري المتاحف مثلًا (Moulin 1992: 52-3).

إن بعض هواة جمع الأعمال الفنية، وأصحاب المقتنيات، مشهورون مثل «تشارلز ساتشي Charles Saatchi» (Stallabross 1999: Passim)، أو الإيطالي «جون-كريستوف بيجوزي Jean-Christophe Pigozzi»، الذي يُقال إنه يملك أكبر مجموعة من الفن الأفريقي المعاصر في العالم (Oguibe and Enwezor 1999: 115)، بيد أن هناك أيضًا مجموعات ضخمة من الرسوم (في اليابان والمكسيك على سبيل المثال) في أيدي هواة مجهولين، يتهرّبون من الضرائب، أو اشتروها من السوق السوداء بأموال من تجارة المخدرات، وهكذا اختفى عدد من الأعمال التي لم يظهر لها أثر بعد شرائها من المزادات.

ويرى «ريتشارد بولتون Richard Bolton» أن «تحديد قيمة لعمل فني ما يساعد على أن تصبح هناك سيطرة على هذا العمل، كما يؤثر على مساره بعد ذلك، وتحديد

من يراه، ومن يملكه»، ومن جراء وضع السيطرة هذا — كما يقول: «يمكن التلاعب بالسوق بكل سهولة؛ حيث يستطيع هواة جمع الأعمال والمقتنيات تغيير قيمة أعمال الفنانين بمجرد خلط مجموعاتهم وإعادة ترتيبها» (Bolton 1998: 27-8). كما يصف كيف تغيرت أوضاع جميع الأعمال في سوق الفن في الثمانينيات، عندما كانت المضاربات شديدة. «كان هواة جمع المقتنيات يتصرفون، عادة، بهذا الاعتبار؛ فيحتفظون بالعمل لمدة جيل أو أكثر، أما اليوم فإنهم يعيدون العمل إلى السوق بمجرد أن يلوح لهم ربح في الطريق، بل إن الأعمال أحياناً لا تغادر المخزن»، لدرجة أن بعض المستثمرين، أحياناً، لا يأخذون الصور بعد انتهاء المزاد. «في هذا المناخ أصبح فن القرن العشرين هدفاً للاقتناء عن طريق المضاربة، بما في ذلك أعمال الفنانين الناشئين» (p. 26).

الفنان هو أول من يعرف عمله، ولكن صاحب قاعة العرض يعرف ماذا يفعل بهذه المعرفة، وأصبح يحتكر هذه المعلومات الآن، صاحب القاعة يمكن أن يقوم بتخزين الأعمال لفترة على أمل أن يرتفع السعر، كما يمكنه أن يخلق الظروف المواتية لمبيعات سريعة، من خلال عودة البريق لفنان معين، أو استغلال موجة جديدة، أو بالإيحاء بأن الشراء بالمضاربة سوف يضاعف القيمة (46: Moulin 1992). كل ذلك جزء عادي من اللعبة، إلا أنه في عالم اجتاحتها العولة الاقتصادية، أصبح عدد محدود من أصحاب قاعات العرض أكثر حصافةً وذكاءً في أساليب البيع وفنونه.

إحدى القاعات الشهيرة (مثل ليو كاستيلي Leo Castelli) تستطيع أن تبني شبكة من القاعات على مستوى العالم، تعمل كلُّ منها في إطار سوقها الخاصة، أما الصالة الرئيسية فترأس اتحاداً غير رسمي أشبه بتحالف بين التجار، أو المحل المغلق بهدف الترويج لحركة فنية ما، أو لفنان بعينه (159: Klein 1993، 48-51: Moulin 1992). (226).

كما يرى «ريمون مولا» أنه في أي لحظة، في أي صراع فني «يمكن أن تكون هناك خيارات كثيرة»، إلا أن القاعات الرئيسية، بسبب وضعها في السوق، تُسهم بشكل أساسي في تحديد التوجُّهات الفنية السائدة، وهكذا فإن تسوية الخلافات بين الخيارات تتم عن طريق الصراع بين اللاعبين الثقافيين والاقتصاديين الرئيسيين، الذين يتحكمون في «المدخلات» إن كان لنا أن نستخدم لغة الاقتصاد» (47: Moulin 1992). وهذا مثال على الفكرة التي عبّرنا عنها في الفصل الأول، وهي أن الفنون والآداب معترِّكٌ أو ساحة قتال رمزية واقتصادية في الوقت نفسه.

في هذه الساحة، تكون المؤسسات الكبرى أيضاً من بين اللاعبين الرئيسيين. منذ بداية القرن العشرين تلعب الفنون دوراً مهماً في استراتيجيات التسويق، كما يذكرنا «ريتشارد بولتون»، وكما يشرح «وليم ليك» (١٩٩٣م) باستفاضة. الأساليب الفنية المتقدمة دخلت في تصميم السلع وتقنيات الإعلان، «مثل هذه الإسهامات في الأساليب كانت جزءاً حيوياً من عقلنة الإنتاج والاستهلاك» (Bolton 1998: 29). وعلى مدى العقود القليلة الأخيرة بدأ الفنان يعمل، وباعتباره أخصائياً في شغل وقت الفراغ، وباعتباره اختصاصي جماليات، يلتقط، ويستثير التوقعات الحسية لدى المستهلكين المستهدفين. ويشير «ريتشارد بولتون» إلى أن المعلنين يستخدمون الأعمال الفنية في استراتيجيتهم للتسويق: «والفنانون هم أول المرشحين لتزكية أي عددٍ من السلع، كما أن الإعلان يصوّر الفن، باعتباره المرافق الطبيعي لمعاطف المنك وأدوات المكياج والعقارات» (p. 36).

الشركات أيضاً تقوم بجمع الأعمال الفنية على نحوٍ لم يسبق له مثيل، وتشير التقديرات إلى أن هناك أكثر من ٦٠٪ من مؤسسات Fortune الخمسمائة تفعل ذلك، ومعظم المجموعات التي تمتلكها الشركات مكوّنة من أعمالٍ معاصرة، وهي أقل ثمناً، ومن السهل الحصول عليها عن غيرها، كما أن هذه المقتنيات أيضاً بمثابة استثمارات يُنتظر أن ترتفع قيمتها، ويصف لنا «أبينان بوشياناندا Apinan Poshyananda» كيف بدأت هذه العملية في تايلاند في أوائل التسعينيات:

«ظهرت رعاية المؤسسات لدينا على نحوٍ واضحٍ عندما بدأت مؤسسات كثيرة تنظم المسابقات، وترعى المعارض، من بينها مؤسسات مثل Thai Investment Bank و Thai Farmers Bank و Bangkok Bank and Securities Co. Ltd of Thailand. وبدأ رجال الأعمال يشترون الأعمال الفنية، ويدخلون كوسطاء في البيع والشراء، وأصبح الفن السائد مرتبباً بعمل البنوك بسبب الشهرة السريعة التي يحققها الفائزون في تلك المسابقات. بالنسبة لكثيرٍ من الفنانين، كان ذلك يعني الشهرة والنجومية، التي هي أهم من الموت جوعاً، لم يكن يهمهم توجيه النقد لأعمالهم، أو اعتبارها راکدةً أو مكررةً، ما دام لها سوق.» (Poshyananda 1992: 99)

هناك أسباب كثيرة لقيام الشركات بجمع الأعمال الفنية، للجنة الأمريكية التجارية للفنون (BCA) تقول إن ذلك «يزيد المبيعات، ويجذب العاملين وينمّي العلاقات معهم،

ويوسّع الوعي العام بالعمل التجاري، كما يزيد أحياناً من قيمة الممتلكات» (Bolton 1998: 29). كما تحبذ المؤسسات أيضاً رعاية المعارض، وخاصة إذا كان ذلك يدور حول قضايا وأفكار تكمل أنشطتها، وهكذا نجد شركة مثل «موبيل» ترعى معرضاً للفن «الماووري» أثناء قيامها بافتتاح مصنع جديد في نيوزيلندا، كما قررت أن تدعم قاعات عرض الفنون الإسلامية في متحف «الميتروبوليتان» في نيويورك، وكذلك معرض «الوحدة في الفن الإسلامي Unity in Islamic Art»، وتُسمى المؤسسة ذلك بـ «تسويق الهدف المشترك». شركة United Technologies ذات الأنشطة المتعددة، التي من بينها إنتاج السلاح، لها اهتمام كبير برعاية الفنون في أوروبا وأستراليا، وغيرها من المناطق التي يوجد بها حركات قوية لنزع السلاح (p. 31).

وفي الأرجنتين، يمتلك «جورج جلسبيرج Jorge Glusberg» واحدة من أكبر شركات الإضاءة، وهو ما يوفر له مصدراً لتمويل أعمالٍ عددٍ كبيرٍ من الفنانين المشتركين في جماعة باسم Grupo de los 13، وكذلك المركز المعروف (CAYC) Centro de Arte y Comunicación في بيونس أيرس. والذي كان يقيم علاقات ممتازة مع الحكومة العسكرية أثناء فترة الديكتاتورية، وكان يتم الترويج لمعارضه في الخارج بشكلٍ رسمي، بينما كان كثيرٌ من الفنانين يُعذّبون أو يُقتلون أو يُجبرون على الهجرة إلى الخارج، ويقول «نستور جارثيا كانسليني Néstor García Canclini» إن «جورج جلسبيرج» هو سيد من يعرف اتجاه الرياح السياسية؛ ففي ديسمبر ١٩٩٣م، وبعد أسبوعٍ واحدٍ من سقوط الحكم العسكري، قام بتنظيم «دورات للديمقراطية» في مركز CAYC وفي قاعات فنية أخرى في بيونس أيرس (Mosquera 1995: 43-5).

إحدى الأفكار الأساسية التي تحكم قرار المؤسسات واختيارها العمل في مجال الفنون، هي أن تكون الفنون مرتبطة بالحرية، وفي حديثٍ له بعنوان «الفنون والعمل التجاري: شركاء في الحرية» يقول «وليم بلونت William Blount» من اللجنة الأمريكية التجارية للفنون «إن الفن والتجارة، كلاهما يتطلب أقصى درجة من الحرية لكي يعيشا، وإنه كان هناك دائماً فنانون يرون في الشيوعية والاشتراكية موجة المستقبل، كما كان هناك دائماً رجال أعمال يرون الحكومة حليفاً للعمل التجاري، ولكن الزمن والتجربة غيرا هذين المفهومين؛ فهل نحن، رجال الأعمال، أدوات في يد الحكومة الفيدرالية؟ لا! ولن نكون كذلك عن طيب خاطر، إننا نحارب ضد ذلك، وكذلك الفنانون»، وبالتالي يخلص إلى «أنا نعتد على مناخ حرية لكي نزهده وننتعش» (Bolton 1998: 30).

في الفصل الأول عبّرتُ عن شكوكي فيما إذا كان ينبغي أن تكون الفنون معنية فقط بالحرية أو بالتعبير الحر، وهو الموضوع الذي أعود إليه في الكتاب كله، وبالمثل فإنه ضرب من الوهم تصوّر الفنون باعتبارها، أو بأنها يجب أن تكون، معنيةً أساساً بالراحة والدعة والرفاهية، أو بأن تجعل الحياة مريحة تافهة، هذا الأمر بالتحديد هو ما يجعل «ريتشارد بولتون» يشعر بالقلق بخصوص تدخل المؤسسات في الفنون، وأحد أوجه اعتراضه الأساسية، هو أن يقع أحد المجالات العامة تحت سيطرة مشتركة «النزعة المحافظة أعادت هيكله الإنتاج الثقافي، والمؤسسة التي تعمل كمواطنٍ صالح لا تتبرع برأسمالها، وإنما تقوم باستثماره، وتنمي ثقافة نمطية مجمعة، وتجعل العمل التجاري يمتد إلى كل مناحي الحياة» (Bolton 1998: 28)، وهذه إحدى القضايا التي يناقشها الفصل الخامس.

الأساليب التي تغيّر بها العولمة الاقتصادية الثقافة العامة المحيطة بالفنون لها تأثيرها على مهنة أمين المتحف، وطبيعة المعرض؛ فإلى وقتٍ قريبٍ كان الأمناء يعملون كمحكمين للذوق والنوعية، وبذلك المعنى كانوا يُعتبرون مربّين. وتشير «ريزا جرينبيرج Reesa Greenberg» إلى أن سلطة دور ذلك الحكم «تنبع من مجموعة من المعايير الأيديولوجية، الموجودة أساساً في المحددات الحصرية لمرجعية الحداثة/ ما بعد الحداثة الغربية (أو العالم الأول)» وتصف كيف يحكم الأمناء على نوعية صورة مقارنة بصورة غيرها، أو فنان مقارنة بغيره، بناء على أعرف التجريب المتّبعة، التي وضعتها الحركات الطليعية في أوروبا وأمريكا الشمالية. «النتائج، كما نعرف، كانت أشبه ببطولة بين مجموعة من الفائزين والخاسرين»، ومما يثير الاهتمام في رأيها، تحديداً، أن المكسب أو الخسارة أصبحتا يعتمدان، أكثر فأكثر، على مجموعة من العناوين الفرعية، التي يصعب شرحها: «لقد أصبح لأمناء المعارض دور أكبر من دور نقاد الفن، أو تجار قاعات العرض، في تحديد معنى الفن المعاصر ومكانته، وذلك عن طريق الاستحواذ عليه وعرضه وتفسيره» (Greenberg 1996: 22-3; see also Moulin 2000: 22-3).

ومع انتشار المعارض، ومجموعات المقتنيات في العالم، حلّ دور الوسيط الثقافي محلّ دور أمين المعرض، باعتباره مُحكِّماً، وهو الدور الذي تفضّل أن تُطلق عليه «ريزا جرينبيرج» لقب «سمسار»، كما لا بد من أن نقول أيضاً إن الأمين أصبح هذه الأيام مثل جهاز الطبخ السريع الذي يعمل، بضغط البخار، بين المصالح المتضاربة. دعنا نتخيّل المصالح المختلفة التي تطرح نفسها على أبواب معارض الفن المعاصر. القاعات الرئيسية

وتجار الفن يريدون أن يروا الأعمال التي يقدمونها معروضة دائماً؛ لأن ذلك يساعد على زيادة مكانتها وقيمتها المادية. أصحاب المقتنيات والمؤسسات يدخلون دائرة الضوء عن طريق العرض في المتاحف الكبرى، وهذا جيد بالنسبة لهم من الناحية الاقتصادية، وكما هو معروف للجميع، فإن وجود مرجعية واحدة منفردة أصبح شيئاً من الماضي، ولذا لا بد من عرض أعمال لفنانين من كل أنحاء العالم، ولكن من الذي سيقع عليه الاختيار؟ عندما يقوم الأمناء بالاختيار، باعتبارهم سماسرة، لا بد من أن يضعوا في اعتبارهم آراء المتخصصين على اختلافهم، وكذلك قاعات العرض وأصحاب المقتنيات، ورأي السلطات المحلية (في بعض الدول الأوروبية)؛ حيث إن لكل من هذه الأطراف مصالح ثابتة ومعروفة، وهناك سؤال آخر يطرحه «هانز بلتنج Hans Belting»، وهو ما إذا كانت الأعمال الفنية من ثقافات أخرى، تمثل بطريقة معقولة عند عرضها في المؤسسات الغربية، وبالتالي، يتم غرسها في تربة هذه الثقافة الغربية (in Scheps et al. 2000: 325).

تستننتج «ريزا جرينبيرج» من ذلك، أن عمل أمين المعرض «مقيّد بالجماعات والدوائر الأكبر والأكثر قوة» و«ادعاء وجود أي مجال عمل خارج شرك السوق أو المصالح التي تسيطر عليها المؤسسات، مغالطة»، ويبدو من الإنصاف القول إن معظم هذه الجماعات والدوائر ذات توجهاتٍ غربية، كما أنها تعمل حسب المبادئ الأساسية، التي سبق ذكرها؛ قد يكون هناك فنانون كثيرون، ولكن من يتم اختيارهم من بينهم قلة.

وهناك تغيرٌ كبير آخر يصفه «روبرت هيوسن Robert Hewison» الذي يشير إلى أن المتاحف في القرن التاسع عشر كانت تُعتبر مصادر للتعليم والترقي، بينما أصبحت تُدار الآن كمؤسسات مالية، لا بد من أن تتجنب الوقوع في الديون (Webster 1995: 117) متحف الفن الحديث في نيويورك (MoMA) جذب ١,٩ مليون زائر في سنة ١٩٩٩ م، وكان يستهدف ٢,٥ مليون، أما رأس المال (المالي) للمتحف الآن فهو ٤٢٠ مليون دولار. ٣٣ في هذا الإطار، فإن الأمر يستحق إعادة تقديم مفهوم المرجعية، وهذا الحجم من الإقبال يتطلب وجود مبنى على مستواه. «جغنايم Guggenheim» يفعل الشيء نفسه بإقامة ملاحق في لاس فيجاس وبلباو وبرلين ومدن أخرى، كما أن الأعمال المعمارية الفخمة في «بلباو» تُكسب المجموعة المتواضعة شهرةً أوسع مما تستحق (Hoffmann 1999).

ويلاحظ «فرانك ويبستر Frank Webster» وجود مساحة رمادية بين جعل المعارض متاحة، والوصول إليها، وبين تنفيه الأعمال الفنية والثقافية؛ إذ يعتقد كثير من المعلقين أن الحدود قد تم تجاوزها، وهنا يشيرون إلى تناقض مهم، وهو ازدهار المتاحف التجارية

مع استمرار أزمة المؤسسات المدعومة من الدولة [والأكثر من ذلك] إن هذا التناقض يتم حله عندما ننظر إلى هذه المشروعات باعتبارها متاحف لصناعة الترفيه، تقدم مادة سهلة الهضم بأسلوب «ديزني»، من مؤثرات صوتية، ومناظر جذابة، وألعاب فيديو وديناصورات وروائح ورموز، وفوق ذلك كله مساهمة من العملاء الذين يدفعون من أجل الاستمتاع والتسلية (Webster 1995: 120).

وللمزيد من الإيضاح: هناك مئات الألوف من الفنانين الذين يعملون خارج الدوائر التي وصفناها هنا، وسوف أتحدث عن ذلك في الفصل الرابع، الذي يتناول الثقافات الفنية المحلية، على أنها ليست هي التي تُنتج الإبداعات الفنية، التي اكتسبت شهرة واسعة، وإن كان هذا لا يعني أن أعمال القلة من الفنانين الذين تم «اختيارهم»، والتي ترتفع أسعارها إلى عنان السماء، عديمة القيمة، سواء من الناحية الفنية أو غيرها، فهي قد تكون كذلك، وقد لا تكون. في عالم الفنون البصرية والتصميم هناك آليات تعمل لخلق الندرة — في حالة الشهرة والسمعة الحسنة — ومن خلال ذلك يمكن تحقيق المكانة والقيمة الاقتصادية العالية.

في مجال الفنون البصرية، هذه الآليات ليست موجودة في مؤسسات مفردة، على عكس الحال في السينما والأدب والموسيقى؛ حيث تفرض التكتلات الثقافية سيطرتها، وبالأحرى فإن مبدأ سوق الأوراق المالية هو الذي يسود عالم الفنون البصرية. هناك أطراف كثيرة قوية تشارك في تحديد القيمة، وهي تراقب بعضها بعضاً في كل دقيقة. في هذه العملية التي لا تعرف الاستقرار، ترتفع فجأة أو تقل قيمة أسهم معينة، وقد تبدأ الأسهم كلها في الصعود أو الهبوط، ولكن على أي أساس؟ التكهات أم الخوف أم التفاؤل؟ المكانة الثقافية والقيمة الاقتصادية أصبحتا متداخلتين. أصحاب المقتنيات، من المشاهير والمؤسسات والقاعات الفنية الكبرى وأمناء المعارض والمتاحف والبنوك والمزادات وتجار المال في السوق السوداء والفنانون أحياناً ... كل هؤلاء مشاركون في اللعبة، لعبة الشهرة والمال، وهناك حقيقة يجب ألا نغفل عنها، وهي أن الاختيارات والأفضليات الفنية هي — في جزء كبير منها — نتيجة لموازن القوى وآليات الاختيار.

## (٧) بعد التلغراف المغناطيسي

بدأت الإنترنت وعملية الرقمنة في اختراق كل مجالات الإبداع الفني، والإنتاج والتوزيع والترويج والتلقي، وسوف نرى، في الفصل الرابع، فنانين يستخدمون هذه الأدوات عندما

يحررون أنفسهم من ضغوط الكيانات الاحتكارية، التي عرضنا لها من قبل. هنا، سأحاول، في البداية، استكشاف الأساطير المحيطة بتكنولوجيات الاتصال الحديثة، وبعد ذلك سيكون علينا مواجهة واقع فعلي؛ وهو أن التكتلات الثقافية الاحتكارية، التي تعمل في أنحاء العالم، تتبني قدرًا كبيرًا من التكنولوجيات الجديدة، التي كانت تعد، حتى سنة ١٩٩٥م، بعهدٍ جديدٍ من الحرية والديمقراطية في الاتصال الإنساني.

هناك كثيرٌ من الأسئلة — التي قد تبدو عبثية — ينبغي أن نطرحها حول وسائل الاتصال الحديثة، عندما نقرأ «وولدن» (Walden) مثلًا لـ «هنري ديفيد ثورو» Henry David Thoreau. ربما تشعر بضرورة التفكير في سبب هذه الضجة حول طريق المعلومات الفائت السرعة Information Superhighway. يقول: «نحن في عجلة لإنشاء تلوغرافٍ مغناطيسي من «ماين» إلى «تكساس»، وقد لا يكون هناك ما يستحق التوصيل بين «ماين» و«تكساس»» (Postman 1987: 66). تشكُّكٌ بخصوص العجلة، أو ضرورة الإسراع، يمكن تطبيقه على الإنترنت والرقمنة.

«ريكاردو بيتريلا Riccardo Petrella» يلمح إلى مشكلة أخرى ذات أبعاد غريبة كذلك؛ إذ يرى أنه من العار أن ننشئ «طريقًا للمعلومات فائقة السرعة» تكلفنا بلايين الدولارات، بينما هناك ١,٤ بليون من البشر لا يجدون ماءً نقيًا للشرب، وينصح بإنشاء خطوط أنابيب للمياه في العالم أولًا، ثم بعد ذلك — كما يقول — يصبح من الحكمة، أن ننشئ شبكة معلوماتٍ للطرق والمدقات الريفية الصغيرة والساحات التي يمكن أن يلتقي فيها الناس.<sup>٢٤</sup> ما يقوله «ثورو» و«بيتريلا» يساعدنا على إدراك أن قيمة وسائل الاتصال الحديثة ليست واضحة بذاتها.

وهناك سؤال آخر، وهو ما إذا كنا نعيش في مجتمعاتٍ يمكن أن نُطلق عليها اسم «مجتمعات المعرفة». «جيمس بلنجتون James Billington»، أمين مكتبة الكونجرس الأمريكي، يرى أن هناك سببًا كافيًا يجعلنا نعتبر ذلك مسألةً نسبية، ويرى أننا إذا تكلمنا عن «عصر المعلومات» وليس «عصر المعرفة»، فسنكون أقرب إلى الصواب، فنحن لكي نصل إلى مرحلة المعرفة المطلوب منا ما هو أكثر من مجرد الطواف حول كمياتٍ لا نهائية من المعلومات: «البيانات الخام يمكن تحويلها إلى معلومات، ثم بعد ذلك يمكن أن تصل إلى مستوى المعرفة عن طريق جهدٍ وقيمة مضافة، هذه المعرفة هي أساس الحكمة»، وهذه الحكمة، كما يقول، لا تتحقق بما يكفي؛ «إن مجتمعنا عبارة عن حركة بلا ذاكرة».<sup>٢٥</sup> كما أن مفهوم «مجتمع الشبكة» أيضًا ليس وصفًا مفيدًا. ماذا كانت القوى الاستعمارية إذن إن لم تكن «مجتمعات شبكة» مثلًا؟ كيف كانت تحافظ على سيطرتها

على أراضٍ بعيدة؟ الواضح أن طبيعة الوسائط التي تصبُّ معلوماتنا في كل أرجاء العالم، أقل أهمية ممن يسيطر على هذه الوسائط، ونوع المعلومات التي يتم توزيعها.

يُستخدَم مفهوم «الافتراضية Virtuality» غالبًا لتوصيف وسائط الاتصال الحديثة، وبالرغم من ذلك، فقد نتساءل عن مدى «افتراضية» هذه الوسائط الرقمية، بينما نعرف أنها مكونة من أقمار اصطناعية وكابلات وأقراص وأجهزة كمبيوتر، يتم برمجتها أو التحكم فيها مادياً، وغالبًا بواسطة عاملين، يحصلون على أجورٍ عالية، وهي موجودة في إطار مؤسسات قائمة بالفعل. كذلك فإن «الواقع الافتراضي Virtual reality» ليس هو المفهوم الصحيح للدلالة على بلايين الدولارات التي يتم استثمارها في الطرق السريعة للمعلومات، وكل المكونات والأجزاء المتعلقة بها، ناهيك عن الموارد البشرية.

بعد التعرُّف على الأساطير المحيطة بوسائط الاتصال الحديثة، لا بد كذلك من إدراك أن هناك تغيرات واسعة كثيرة تحدث تحت تأثير تكنولوجيات الاتصالات الحديثة، وتغيرات طبيعة الرأسمالية العالمية، وظروف الإنتاج والتوزيع بالنسبة للفنانين، وهي إحدى القضايا التي يتناولها هذا الكتاب. يشير «مانويل كاستلز Manuel Castells» إلى أن أشكال الاتصال المختلفة تتكامل في شبكة متداخلة، وتنتج ما يُسمى بالنص الفائق «Super-Text...» واللغة الشارحة «Meta-Language...»، التي «يتكامل فيها، لأول مرة في التاريخ: الكتابي والشفاهي والسمعي والبصري في أشكال الاتصال الإنساني» بما يغيِّر طبيعة الاتصال بشكلٍ أساسي. «ولأن الثقافة تُنقل وتُفقد عن طريق الاتصال، فإن الثقافات نفسها، التي هي أنظمة المعتقدات والقوانين، التي تم إنتاجها تاريخياً، تتحوَّل تحوُّلاً أساسياً، بواسطة النظام التكنولوجي الجديد، وستظل هكذا على مدى الزمن» (Castells 1996: 328).

«مانويل كاستلز» مهتم بالسياق الذي تحدث فيه هذه التطورات التكنولوجية المبتكرة، كما يلاحظ أن هناك الآن رأسمالية جديدة أكثر ضراوة، تحقق مرونة، وتعطي الإدارة قوةً أكثر مما تعطي للعمال، وتضع الجميع تحت ضغوط المنافسة، وتنسى تلك المناطق من العالم التي لا تحقق فيها أرباحاً. رأسمالية اليوم مختلفة تماماً عن الرأسماليات السابقة، وتعتمد أساساً على تلاقي المعلومات والابتكار المنتج والتكنولوجيا. «كلتاهما، الثقافة والتكنولوجيا تعتمدان على قدرة المعرفة والمعلومات أن تعمل وفق معرفةٍ ومعلومات، في شبكة من التبادلات الدورية المتكررة والمتصلة على مستوى العالم» (Castells 1998: 338-9).

وكما يرى «كاستلز»، فإن القوة ما زالت هي التي تحكم المجتمعات، إلا أنها «موزعة ومنتشرة في شبكاتٍ كونية للثروة والمعلومات والصور، التي تدور وتتحوّل في منظومة من الهندسة المتغيرة، والجغرافيا المجرّدة من المادة» (Castells 1997: 359). ألم يحن الوقت بعد لأن نضع ذلك كله موضع المسألة؟ يرى «كاستلز» أن القوة عندما تكون «موزعة ومنتشرة» في جغرافيا مجردة من المادة، لن يكون تحديد موقعها ممكناً، وأعتقد أنه محقٌّ في أن المعلومات ورأس المال يتحركان الآن بسرعة البرق عبر العالم، وأن من الصعب تتبّع مساره، إلا أنه كان من الصعب دائماً استقصاء مكن القوة. بالرغم من ذلك، فلا بد من أن يكون بالإمكان السيطرة على هذه التدفقات من المعلومات ومواد التسلية، وتنظيمها على نحوٍ فعال، ويرى «روبرت وينت Robert Went» أن التكنولوجيات الجديدة تجعل من السهل، على سبيل المثال، تتبّع مسار الصفقات المالية وتسجيلها (Went 1996: 57)، بيد أن تحقّق ذلك، أو عدمه، يتوقف على الإرادة السياسية.

ثم نصل إلى ذلك الخلاف، حول ما إذا كان المجال الرقمي يوسّع فضاء الإبداع والحرية والديمقراطية، أو أنه بالأساس ساحة لعبٍ للتجارة والشئون العسكرية، يتساءل «أندرو شابيرو Andrew Shapiro» عن سبب وجود شك في الدوائر التقديمية بخصوص الإمكانات المستقبلية لوسائط الاتصال الحديثة، كما يزعم أن تنوع «الفضاء الرمزي Cyberpace» الحالي بديلٌ جيد لتوافق الوسائط الإعلامية، «فالفنانون يعرضون أعمالهم في قاعات افتراضية، والموسيقيون يُحمّلون مؤلفاتهم لكي يستمع إليها الآخرون، وبتوسع نطاق الموجة وتحسّن التكنولوجيا، ربما يتمكّن «مؤلفو الإنترنت» من خلق سوقٍ مفتوحة لتوزيع الفيديو بأسعار رخيصة.»<sup>٣٦</sup> وسائط الاتصال الجديدة تقدم أدواتٍ ممتازة لتحسين الاتصال في داخل الثقافة الواحدة وبين الثقافات المختلفة. المجال الرقمي أيضاً يثير المزيد من التفكير المتقدم، كما أن أساليب التفكير الجامدة قد تكتسب مرونةً، ومزيداً من الانفتاح باستخدام المناهج الرقمية.

كما يرى «إدوارد هيرمان Edward Herman» و«روبرت دبليو. مكشسني Robert W. McChesney» أن «الإنترنت» تجمع بين عدة إمكاناتٍ لم تكن موجودة من قبل:

«التناظر الوظيفي للوسائط الموجودة في الإنترنت إذن ليس ذلك الموجود في الإذاعة بقنواتها ذات العدد المحدود، وإنما المتوفر في نشر الكتب أو المجلات، وعلى افتراض أنه لا توجد رقابة من أي نوعٍ من قِبَل الدولة، يستطيع أي شخص أن ينشر، ولكن حق القيام بذلك لن يكون له قيمة كبيرة بدون توزيعٍ

وموارد وترويج، في الوقت نفسه من المهم أن نلاحظ أن الإنترنت تسمح للناس بالوصول إلى المواقع «الهامشية»، وهذا فارق جوهري بينها وبين النشر في الكتب أو المجلات.» (Herman and McChesney 1997: 125-127)

على ضوء هذه الفرص الكثيرة المتاحة، يعبر المؤلفان عن أملهما بأن تظل الإنترنت أداة أساسية للتنظيم السياسي، وأود أن أضيف إلى ذلك، أنها ستكون أداة حيوية مهمة من أجل إبداعاتٍ فنية كثيرة، تستطيع أن تجد لها منافذ رقمية مختلفة، ويواصل «هيرمان» أو «مكشسني» حماسهما للإنترنت، «حتى وإن كان توجهها السائد يوحي بأنها وسيلة للتسلية تحدها التجارة»، وأعتقد أنهما محقان في هذا التحفظ؛ فمئات البلايين من الدولارات المستثمرة بالفعل في كل مجالات الساحة الرقمية، كما أن الإنفاق المتوقع بالغ الضخامة (Schiller 1996: 60) لدرجة أن يخشى المرء أنه لن يتبقى من الفضاء الرمزي سوى مساحة محدودة لتعزيز الاتصال الديمقراطي غير التجاري، الذي لا يستهدف التسلية. لقد كانت أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات سنوات اختراق في ثورة التكنولوجيا، كما يقول «جيرى ماندر Jerry Mander»:

«التناغم أو التساوق الجديد الذي حدث بين التكنولوجيات المنتشرة على مستوى الكرة الأرضية، مثل الأقمار الصناعية والليزر والحسابات فائقة السرعة والسفر السريع والنقل اللحظي للموارد وغيرها، هذه التكنولوجيات نقلت إمكانيات الاتصال إلى بُعدٍ كوكبي، الأمر الذي جعل التكتلات الكبرى تستطيع أن تتمدد وتنتشر بسرعة إلى ما هو أبعد من الحدود القومية، والحقيقة أن نموذج التكتل والنموذج التكنولوجي يدوران معًا في علاقة تكافلية. المؤسسات دفعت بالتكنولوجيات إلى الأمام، والتكنولوجيات بدورها مكّنت المؤسسات بأن تصبح اللاعبين الأساسيين على مستوى العالم، وبما هو أبعد من سيطرة الدول ذات السيادة التي أنتجتها. إنها التكنولوجيا التي جعلت بإمكان إدارة مركزية، في مكان ما، أن يكون لها اتصال لحظي بأقسامها وأجزائها البعيدة، في أماكن كثيرة من العالم، والسيطرة عليها.» (Mander 1993: 14)

وبالتالي، فإن التقدم، الذي حدث في مجال تكنولوجيا الاتصالات، وضع عقبات كثيرة في الطريق نحو حياة ديمقراطية ذات شأنٍ في كثيرٍ من المجالات، بما في ذلك الفنون والآداب والثقافة.

«بحلول تسعينيات القرن الماضي، كان بإمكان التكنولوجيا أن تضع من الفضاء خريطةً بكل موارد أراضي وبحار العالم، والاندماج الجديد، بين الكمبيوتر والليزر وتكنولوجيات الأقمار الصناعية، استطاع أن يجمع كل الإمكانيات لإنتاج اتصال لحظي متكامل على مستوى العالم، ونقل رؤوس الأموال والتحكم في الموارد. وفي الوقت نفسه، فإن عولة الإرسال التليفزيوني عبر الأقمار الاصطناعية، والوجود الطاغي للإعلان مكنًا المؤسسات الصناعية الغربية من نشر ثقافة الاستهلاك والقيم المادية الغربية في كل مكان، حتى في الدول المتخلفة التي لا يوجد بها طرق. كل ذلك أدّى بدوره إلى عملية تنميط وتجانس كونية سريعة للثقافات، في إطار نموذج اقتصادي غربي ... لقد أصبحت مفاهيم الاقتصاد المحلي والسيطرة المحلية مفاهيم غريبة وغير ممكنة.» (Mander 1993: 15)

ما يهمنا إذن، وأنا أكرر النقطة التي أشرت بها بالفعل في هذا<sup>٢٧</sup> الفصل؛ هو سؤال: مَنْ الذي يتحكم في خطوط الاتصال المتعددة؟ مَنْ الذي يجذب عين الشخص الذي يبحث على الإنترنت؟ المعلنون، مثلًا، على استعدادٍ لأن يدفعوا لأصحاب أجهزة الكمبيوتر المحمولة آلاف الدولارات مقابل كلمة بحث واحدة. موقع America Online لديه عقود حصرية مع معلنين بمئات الملايين من الدولارات سنويًا (1-150: Hamelink 1999) ربما تكون الأزمة الاقتصادية القصيرة نسبيًا، التي حدثت في مطلع القرن الواحد والعشرين، قد خفضت هذه الأسعار قليلًا، ولكن ليس إلى ما لا نهاية.

وفي عام ١٩٩٥م تقريبًا، تحوّلت الإنترنت من وسيطٍ أو وسيلة مشاركة لخدمة مصالح الجمهور، إلى وسيلة تقدّم من خلالها المؤسسات معلوماتٍ تستهدف المستهلك، ويعبّر «روبرت مكشسني» عن أسفه لذلك بقوله:

ربما يكون أهمّ تغَيّر حدث في أواخر التسعينيات، هو تبدُّد موجة السعادة العارمة لدى الذين كانوا يرون في الإنترنت نموذجًا متوازنًا ومختلفًا من ناحية الكيف، عن ذلك الذي تقدّمه الصحافة والإعلام والثقافة، المؤشرات هي أن المحتوى الأساسي للوسائط التجارية على الإنترنت، أو أي نظام رقمي للاتصال، سوف يشبه ما هو قائم حاليًا. وبالفعل فإن المعلنين، إلى جانب النزعة التجارية، لهم نفوذ أوسع على مضمون الإنترنت، عنه في أي مكان آخر؛ فالمعلنون وشركات

الإعلام، كلاهما يطمح لجعل الإنترنت أشبه بالتلفزيون التجاري؛ لأن ذلك حقَّق نجاحًا تجاريًّا. (McChesney 1997: 33-4)

في أواخر التسعينيات، وافقت منظمة التجارة العالمية على فتح أسواق اتصالات رئيسية في حوالي ٧٠ دولة، وهي نسبة تصل إلى ٩٤٪ من أسواق الاتصالات في العالم — دخل سنوي حوالي ٦٠٠ بليون دولار — ولنصف عدد سكانه (Schiller 1999: 47).

قانون الاتصالات الأمريكي لعام ١٩٩٦م دعم التوجهات التجارية بأن سمح لمؤسسة واحدة بأن تمتلك عددًا كبيرًا من محطات الإذاعة والتلفزيون، في الوقت الذي كانت تعمل فيه بنشاط كبير، في كل وسائل الإعلام، التي يمكن أو يستحيل تخيلها. تركيز الملكية هذا ضد الحاجة الديمقراطية للتنوع، وخاصة بالنسبة لاتخاذ القرار في ميادين المعرفة والمعلومات والإبداع، وأثناء مناقشة هذا المشروع لم يكن هذا الموضوع مطروحًا؛ إذ «ليس من المستغرب أن تركز الاحتكارات الثقافية القليل من الجهد لتحليل أوضاعها»، كما يقول «تود جيتلن Todd Gitlin 1997: 10»، كما يقتبس «روبرت مكشسني» عن أحد أفراد جماعات الضغط قوله: «صمت الحوار العام يصيب بالصمم، لدرجة أن قانونًا له مثل هذا التأثير علينا لا تتم مناقشته» (McChesney 1997: 43).

كما تعتقد «باترشيا أوفدرهايد Patricia Aufderheide» أن مستقبل الاتصالات، في المدى المتوسط، سيكون عبارة عن عددٍ محدودٍ من المؤسسات العملاقة، التي تدير الشئون الدولية، متحالفةً مع بعضها البعض، بما يحقق مصالحها، فكر فيها باعتبارها نظرية الفوضى، عندما تلتقي مع احتكار القلة، بما يصنع حالة قوية من التدخل المستمر من أجل الإبقاء على المنافسة وإدارتها (Aufderheide 1997: 160-1)، إلا أن دولًا أخرى، بهدف المنافسة، قد تحذو حذو الولايات المتحدة في منح قوة غير محدودة للمؤسسات الاحتكارية في مجال الاتصالات.

مثال واضح على تحوُّل الإنترنت من المجال العام إلى فضاءٍ يمثِّل المصالح الخاصة، يمكن أن نلمسه في تحدي «إدوين آرترز Edwin Artzt» رئيس شركة Procter & Gamble لاتحاد وكالات الإعلان الأمريكية في ١٩٩٤م، عندما أعلن: «علينا أن نعصَّ بالنواجذ على التكنولوجيا ثانية، ونجعلها تعمل من أجلنا»، كيف؟ «يمكن أن نستخدم التكنولوجيا في إعلاناتنا التجارية، يمكن أن نقدم الردود الاستهلاكية المباشرة؛ فإذا كانت هناك أي سيدة من المستهلكين، مثلًا، تريد أن تعرف نوع طلاء الأظافر (الذي شاهدته في صورة فتاة غلاف) يناسب أحمر الشفاه (الذي شاهدته في أحد إعلاناتنا) نستطيع أن

نعطيها الإجابة على الفور (Schiller 1999: 116-17)، إن تكريس «الماركة التجارية» سيكون فعالاً، عندما تمتاز النزعة الاستهلاكية بالترفيه والتسلية في الوقت نفسه. (Baran 1998: 132; Herman and McChesney 1997: 124-5; Klein 2000; McChesney 1997: 33-4).

الفنانون يُسهمون، بدرجة كبيرة، في هذه العمليات ذات التوجُّه الإعلاني، وعلى وجه التحديد، بما يقدمونه من إبداعٍ وحرفية؛ فهم، في آخر الأمر، الخبراء والمنتجون للبيئة الثقافية والشفرات والصور، التي تجعل من الصعب علينا فهم ما يدور في هذا العالم، وهم الذين يُنتجون «التسلية المعلوماتية»، والأخبار المعلَّبة في قوالب فنية، ويخلقون الظروف التي يشعر الناس فيها بالسعادة المستمرة، وكممثلين، يقدمون آلاف عمليات القتل باعتبارها تسليّة يشاهدها الأطفال منذ الصغر، كما أنهم — على سبيل المثال — يقومون بتصميم التقرير السنوي لشركة Nike الذي لا يقول لنا إن «عملياتهم في إندونيسيا التي يشارك فيها ٣٠٠٠٠ امرأة، تكلف Nike مبلغاً يقل عما تدفعه لـ «مايكل جوردان Michael Jordan» بحوالي ٢٠ مليون دولار، عندما يعلن لهم عن منتج جديد» (Miyoshi 1998: 257).

كما أن الفنانين هم الذين يصفون الأسطح المشتركة والمضامين، وكل ما يحيط بالمجال الرقمي في عالم التجارة والتسلية. الوسم التجاري المتقدم يتكوّن من إزاحة الثقافة المضيفة إلى الخلفية لتصبح الماركة هي النجم، كما تقول «نعومي كلين Naomi Klein» التي تذكّرنا بأن:

كثيراً من الفنانين والإعلاميين ومخرجي السينما ونجوم الرياضة، يسارعون للالتقاء بالمؤسسات التجارية في منتصف طريق لعبة الوسم التجاري. «مايكل جوردان» و«باف دادي» و«مارتا ستيوارت» و«أوستن باورز» و«براندي» و«حرب الكواكب»، كل هؤلاء يعكسون الآن البنية المشتركة لمؤسسات، مثل Nike و Gap اللتين يمتلكهما الأفق المستقبلي لتطوير وترقية إمكانياتهما في الوسم التجاري، باعتبارهما منتجين للسلعة؛ ولذلك فإن ما كان يُعتَبَر ذات يوم، عملية بيع ثقافة إلى أحد الرعاة مقابل ثمن، حلَّ محله منطلق «الوسم المشترك»، وهو نوع من الشراكة المرنة بين أناس مشاهير وماركات تجارية شهيرة. (Klein 2000: 30)

وعندما تصبح المصالح عُرضة للخطر، تستخدم مصطلحات الحرب باعتبارها الأسلوب المعتاد للتعبير عن حدة المنافسة، سواء أكان ذلك في المجال الرقمي أم غيره، وهذه، على سبيل المثال، الكاتبة الصحفية «إليزابيث باميلر Elizabeth Bumiller» تصف المعركة الدائرة بين مؤسستَي Amazon.com و Barnesandnoble.com:

هذه قصة حرب عظمى، في جانبٍ هناك «أمازون دوت كوم»، أكبر بائع للكتب على شبكة الإنترنت (قيمة سوقية ٥,٥ بلايين دولار) بقيادة «جيفري بيزوس Jeffrey Bezos»، مؤسسها المقيم في سياتل، والبالغ من العمر ٣٥ عامًا، وفي الجانب الآخر هناك «Barnesandnoble.com Inc. بارنز أند نوبل دوت كوم كوربريشن»، شركة صغيرة، ولكنها قوية، رغم أنها الثانية في الترتيب، وتضم الشريك فائق الثراء Bertelsmann AG، والتي يقودها «جوناثان بلكلي Jonathan Bulkeley»، وهو موضوع حديثنا اليوم. مستر بلكلي (٣٨ سنة) الذي بدأ عمل America Online في بريطانيا، تم التعاقد معه الشهر الماضي، في محاولة لقهر مستر «بيزوس» وإذلاله.

ويتواصل تقريرها من «جبهة القتال» على النحو التالي: توماس ميدلهوف المدير التنفيذي لمؤسسة «برتلزمان» الذي تعاقد معه (وهو يستثمر ٣٠٠ مليون دولار في ٥٠٪ من أسهم «بارنز أند نوبل دوت كوم») قال يوم الاثنين الماضي إن «مستر بلكلي» كان هو الرد على «جيف بيزوس»، وقد صرح «مستر بلكلي» قائلًا: «إن لدينا دوافع قوية، لدينا الآن فريق مدمر.»<sup>٢٨</sup>

بوقوعها في أيدٍ كونية وليبرالية جديدة، أصبحت المجالات الرقمية والإنترنت ساحات لعب لا تعرف الاستقرار، ولنعدّ مثلًا إلى سنة ١٩٩٤م، في تلك السنة قدّم قادة صناعات الاتصالات الأوروبية تقريرًا لحكوماتهم وللمفوضية الأوروبية يقول، إن هناك خيارًا واحدًا فقط في المجال الرقمي: لتكن الفائز في مجتمع المعلومات، وإلا فإن خسارتك ستكون فادحة. من لا يوجّه مسار الأحداث، سوف يُواجه بانتهاء كارثي في الاستثمارات، وتخفيض في القوى العاملة.<sup>٢٩</sup>

حاول أن تتخيل قادة الصناعة في دول أوروبا الغنية، وهم يُبشرون بالهلاك وبالكارثة، عندما يخسرون المعركة على الإنترنت، حاول أن تتخيل كيف سيكون الوضع في دولٍ أفقر كثيرًا من تلك في الاتحاد الأوروبي، عندما تواجه تلك المنافسة الضارية للسيطرة

على طريق المعلومات السريع. «مانويل كاستلز Manuel Castells» يصف هذا التفاوت الناتج بأنه «مرعب» (Castells 1996: 34). من الواضح أن الدخول الفعّال إلى عالم تكنولوجيا الاتصالات الحديثة محفوظٌ لقلّة قليلة فقط من سكان العالم، وهذا يعني أيضًا أن هذه الوسائط نادرة — إن كان لها وجود بالمرّة — بالنسبة لفنانين من غير الدول الغربية.

عند منعطف القرن تقريبًا، لم تكن «نازدك Nasdaq» بورصة الأوراق المالية في المجال الرقمي، هي الوحيدة التي تعرضت لخسائر فادحة بعد الأرباح الوهمية، قبل ذلك بعامين، ولكن البنية الرقمية كلها تعرضت للانهايار، على سبيل المثال، موقع pop.com أحد مواقع Dream Works لستيفن سبليج و Image Entertainment و«بول آلن Paul Allen» الشريك المؤسس لمايكروسوفت، كلها أغلقت أبوابها في سبتمبر ٢٠٠٠، بعد عام كامل لم يكن هناك فيه أثر لفيلم واحد، «والت ديزني» قررت أن تغلق شركة Go.com للإنترنت التابعة لها، وهو ما يكلفها ما بين ٥٠٠-٧٥٠ مليون دولار.<sup>٤٠</sup> التحالف بين وادي السيليكون وهوليوود انتهى بسوء تفاهم كبير، كما ذكرت «الليmond» الفرنسية.<sup>٤١</sup>

بسبب عمليات الاندماج الكبيرة فيما بينها، تحاول التكتلات الثقافية أن تبدو مسيطرة على شبكة المعلومات الدولية؛ كما تحاول أن تظل طافية في هذه المياه المضطربة، وهو ما ليس حقيقياً بالمرّة؛ ففي مثل هذه الأوقات، التي تتسم بعدم الاستقرار، وعندما تصبح الأخطار محدقة، تتصور هذه التكتلات الثقافية الاحتكارية أنها تمتلك أداة واحدة قوية تجعلها تستمر، وهي حق النشر، وكما يقول «كونراد ميوتن Conrad Mewton» مثلاً بالنسبة للموسيقى: امتلاك حق النشر كان دائماً أضمن الوسائل لتحقيق الثراء في صناعة الموسيقى، كما أن المضمون يكون دائماً أكثر قيمةً في سوق الإنترنت (Mewton 2001: 75)، ولكن إلى متى سيظل الحال هكذا؟ ولماذا يتصور الفنانون أن هناك مصلحةً مشتركة لهم مع الصناعات الثقافية، في الدفاع عن المفهوم وممارسة حق الملكية؟ هذه القضايا سوف نناقشها في الفصل التالي، وربما تكون نتيجة تحليلنا للأمر أن الوقت قد حان للتخلص من فكرة وجود حق النشر. ربما يكون إلغاء حق النشر مفيداً للفنانين، سواء في دول العالم الثالث، أو بشكل عام على السواء، وهي قضية نطرحها للنقاش في الفصل السادس.

هوامش

- “Big Media Firms, Puny Results. For Investors and Consumers the Benefits are still Hard to see”. International Herald Tribune, 16-17 December 2000 (١)
- Mark Crispin Miller, “Who Controls the Music?”, the Nation, 25 August-1 September 1997 (٢)
- “Tailoring Film and TV for the World”, International Herald Tribune, 2 October 1997 (٣)
- “The Matrix, Where Films and Games Meet”, International Herald Tribune, 21 February 2003 (٤)
- “Record Year at the Box Office, but No Sensations”, International Herald Tribune, 6-7 January 2001 (٥)
- “Movie Screens Multiply Across Western Europe”, International Herald Tribune, 28 January 2000 (٦)
- “L’exceptionnelle part de marché des films américains”, Le Monde, 27 December 2000 (٧)
- “Pathé wil enkel geloven in films uit Amerika”, De Volkskrant, 2 November 2000 (٨)
- “Le cinéma chinois étouffé entre Hollywood et la bureaucratie. En Chine, la production cinématographique est en chute libre et le public se tourne massivement vers les films américains”, La Monde, 5 September 2001 (٩)
- “André Schiffrin Contre la censure du marché”, Le Monde, 7 May 1999. See also: Crispin Miller (1997: 119); Mark Crispin Miller, “The Crushing Power of Big Publishing”, The Nation, 17 March 1997; David Sarasohn, “Powell’s Bookstore Has a Mission in Social Responsibility and Fighting Censorship”, The Nation, 17 March 1997. Powell’s Bookstore is in Portland, Oregon

- .Crispin Miller, “The Crushing Power of Big Publishing” (١١)  
“Book Price War Ended as Big Discounts Fade Net Retailers Capit- (١٢)  
.ulate and Pursue Profit”, International Herald Tribune, 10 October 2000  
.Ibid. (١٣)  
Irving Kristol, “The Emerging American Imperium”, Wall Street (١٤)  
.Journal, 18 August 1997  
Mark Schapiro, “When Communism Crashed, HBO Wrote the (١٥)  
.Rules”, The Nation 29 November 1999  
“Les Etats, Unis renforcent leur domination sur l’audiovisuel eu- (١٦)  
.ropéen”. Le Monde, 7 September 2000  
Mikhail Gorbachev, “Mr. Bush, the World doesn’t Want to (١٧)  
be American”, International Herald Tribune, 30-31 December-1 January  
.2001  
Robert McChesney, “The New Global Media, It’s a Small World of (١٨)  
.Big Conglomerates”, The Nation, 29 November 1999  
.“L’empire Mexicain de Televisa” Le Monde, 21-22 July 1996 (١٩)  
Bill Hinchberger, “Brazil’s Media Powerhouse Seeks New Life in (٢٠)  
.Latin America”, The Nation, 29 November 1999  
.“Hollywood in Bombay”, De Volkskrant, 13 December 2000 (٢١)  
“Indian Movies Speak to a Global Audience” and “Financing Films (٢٢)  
.on a Personal Basis”, International Herald Tribune, 20 October 2000  
.“Bluffers in Hollywood”; NRC Handelsblad, 27 June 1998 (٢٣)  
“Japanese Culture Sweeps East Asia. Music and Fashion Captivate (٢٤)  
.Youth”, International Herald Tribune, 7 December 1999  
.Artprice.com, July 2000 (٢٥)  
.Ibid. (٢٦)  
“When Art, Business and Digital Rights Collide. Corbis and Pho- (٢٧)  
tographers Try to Hash out a Contract”, International Herald Tribune, 29  
.January 2001

- “Breakthrough in Art-Auction Probe”, International Herald Tri- (٢٨)  
.bune, 9 October 2000
- “Christie’s Global Policy Pays. One-Team Approach Brings Gems (٢٩)  
.to Buyers”, International Herald Tribune, 21-22 August 1999
- “Is LVMH Rethinking its Strategy?” International Herald Tribune, (٣٠)  
.21 February 2002
- “Voyage à New York chez les deux colosses du marché de l’art”, (٣١)  
.Le Monde, 23 November 1999
- “La Photographie au risque de la spéculation”, Le Monde, 20 No- (٣٢)  
.vember 1999
- “Achter de schermen van het MoMA”, NRC Handelsblad, 22 De- (٣٣)  
.cember 2000  
.Interview by Joost Smires, May 1995 (٣٤)
- “Is the Information Age Making Us Any Wiser?”, International Her- (٣٥)  
.ald Tribune, 16 March 1999
- Andrew L. Shapiro, “New Voices in Cyberspace”, The Nation, 8 (٣٦)  
.June 1998
- See, among others: Bagdikian, “Lords of the Global village”, The (٣٧)  
Nation 12 June 1989, Barber (1996); Daly et al. (1994), Hamelink (1994b);  
Jameson and Miyoshi (1998); McChesney (1997); McChesney et al. (1998);  
McPhail (1981); Petrella (1994); Ramonet (1997); Schiller (1976-1989a). See  
.also “Who controls TV?”, The Nation, 8 June 1998
- Elisabeth Bumiller, “Buying Books On-Line Just Got Interesting”, (٣٨)  
.International Herald Tribune, 9 December 1998
- “L’Europe et la société de l’information planétaire Recommanda- (٣٩)  
.tion au Conseil Européen”, Brussels, 26 May 1994
- “Small World of Disney Gets Smaller”, International Herald Tri- (٤٠)  
.bune, 31 January 2001

سلطة اتخاذ القرار

“Le cinéma et Internet, ou l'échec de 'Sillywood’”, Le Monde, 24- (٤١)

.25 December 2000



## الفصل الثالث

# أصالة ملتبسة

### (١) أكثر سلع القرن الواحد والعشرين قيمةً

لا شك في أنه سيكون أمرًا طيبًا أن نرى الفنانين، سواء في الدول الغنية أو الفقيرة، يحصلون على مكافآت تليق بما يقدمونه من أعمال. بعض الناس ما زالوا يعتقدون أن حق النشر يمثل أحد أهم مصادر الدخل بالنسبة للفنانين، والواقع أن هذا الحق الذي يُسمَّى، عادة، في الغرب بحقوق الكتاب، أصبح واحدًا من أهم المنتجات التجارية في القرن الواحد والعشرين، الأمر الذي يجعل من المستبعد أن يكون هذا النظام ما زال يحمي مصالح معظم العازفين ومؤلفي الموسيقى والممثلين والراقصين والكتاب والمصممين والمشغلين بالفنون البصرية والسينما، كما أن الساحة العامة تنكمش، على أية حال، بسبب عمليات الخصخصة المستمرة للمشاركات الإبداعية والفكرية؛ تلك هي الموضوعات التي يتناولها هذا الفصل من الكتاب.

هناك أسباب ملحة تجعلنا نحاول البحث عن وسائل أخرى تضمن أن يعيش الفنانون والمبدعون من ناتج عملهم، وأن تحصل إبداعاتهم على ما هي جديرة به من احترام وتقدير، كما لا بد من أن ندرك، مرة أخرى، أننا بإهمالنا للساحة العامة للمعرفة والإبداع، إنما نعوق التقدم الاجتماعي والثقافي لمجتمعاتنا.

التكتلات التجارية في مجال الإعلام والثقافة تطوَّق العالم كله بالموجات والكابلات؛ فإلى جانب نقل المعلومات والبيانات المتعلقة بالأعمال التجارية والأخبار والعقود، تؤدي هذه الطرق السريعة للمعلومات دورًا مهمًا، باعتبارها ناقلةً للتسلية، التي هي في ذاتها منتج تجاري، رغم أنها تعمل طوال الوقت كحافزٍ لشراء واستهلاك منتجات أخرى. ومواد التسلية، أو الفنون، كما يحلو لنا أن نسميها، انتقلت من هامش المجتمع إلى قلب ما يُسمَّى

بالاقتصاد الجديد، وهذا أحد الأسباب التي تجعلنا نرى ذلك الاندفاع الشديد نحو عمليات الاندماج في الميدان الثقافي، كما حدث بين مؤسستَي Time Warner & AOL. لن يكون هناك معنىً كبير لسيطرتك على نحوٍ احتكاري على كل قنوات المعلومات في العالم تقريباً، إذا كنت لا تمتلك أيضاً ذلك «المضمون»، الذي تقوم التكنولوجيات الحديثة بتوصيله، وعليه فإن «المضمون هو الملك» كما يقول «جانين جاكيه Janine Jaquet»: المضمون هو معقل القيمة؛ لأن ألوف الساعات الموسيقية، وملايين النصوص والصور، مطلوبة لكي تملأ خطوط أنابيب الاتصال، وأفضل وسيلة للحصول على الحقوق، في مثل تلك الكميات الكبيرة من مواد التسلية، وغيرها من المواد الفنية، تتحقق عن طريق عمليات الاندماج. التعاون الدعوب هو الأساس المنطقي للتكتلات الإعلامية الاحتكارية؛ لكي تستطيع أن تنتزع أقصى ما تستطيعه من حقوق نشر المواد الفنية، وذلك لأن «عمليات الاندماج بين المؤسسات اليوم، لا تتم لمجرد انتزاع أو اختطاف جزء أكبر من السوق، وإنما لشراء المزيد من العلامات التجارية أو الاستوديوهات السينمائية أو دمغات الكتب، كما تهدف أيضاً إلى الحصول على حقوق نشر الأفلام والموسيقى والكتب، إنه استثمار في رأس المال الثقافي، أو التعبير الإبداعي، أكثر سلع القرن الواحد والعشرين قيمة.»<sup>١</sup>

نتيجة لعمليات الاندماج هذه، سيكون هناك في المستقبل القريب مجموعة صغيرة من التكتلات الاحتكارية، التي «تمتلك» معظم الإبداعات الفنية والأدبية من الماضي والحاضر، كل حائز لحقوق الملكية الفكرية لأي مادة فنية، يود بالطبع أن يراها مستخدمة أو معروضة أو مسجلة أو مقدّمة أو موزّعة على أوسع نطاق، وعن طريق كل القنوات المتيسرة، وبكل وسائل التسلية الممكنة؛ مثل ألعاب الكمبيوتر والفونوغرافات الآلية وغيرها.

تحاول مؤسسات التسلية جاهدةً أن تحقق أكبر عائدات ممكنة، عن طريق استغلال حق النشر، مستخدمةً وسائل الاتصال الجماهيري المتاحة لوضع التسجيلات في عدة مواقع، وممارسة الضغوط للحصول على تصاريح، في مساحاتٍ أوسع، تستخدم فيها الموسيقى (مثل المتاجر والأندية والمطاعم والحانات وصالونات التجميل)، كما تدعم عمليات نشر المفتشين الذين يراقبون تطبيق قوانين الملكية الفكرية، ومقاضة المنافذ التي تستخدم هذه الموسيقى دون إذن. (Negus 1999: 13)

ما يحدث هو أنه يتم دفعنا، أكثر فأكثر، إلى دائرة مغلقة؛ فمعظم الإبداعات الفنية، من الماضي أو الحاضر، أصبحت مملوكةً لعددٍ محدودٍ من التكتلات الثقافية الاحتكارية، التي تحاول أن تقدم لنا هذا المضمون الثقافي الذي تمتلكه، بالشكل الذي تريده، وفي الوقت الذي تريده.

اتفاقية منظمة التجارة العالمية الخاصة بحقوق الملكية الفكرية (TRIPs) تجعل هذا الاستحواذ على الساحة الثقافية ممكنًا، ودون قيود، إلا أن تقرير «اليونسكو» ولجنة الأمم المتحدة الدولية للثقافة والتنمية، الصادر بعنوان «تنوعنا الخلاق» يرى أن الـ TRIPs قد «أعدت، بأسلوبٍ مكرر، توجيهه حق النشر بعيدًا عن المؤلف، نحو منظورٍ ذي توجهٍ تجاري» (Pérez de Cuéllar 1996: 244)، هكذا يتحوّل مفهوم حق النشر، الذي كان ملائمًا ذات يوم، ليصبح أداة سيطرة وتحكم في المشاركات الإبداعية والفكرية، بواسطة عدد محدود جدًا من الصناعات الثقافية، وهي ليست مفسدة يمكن درؤها بسهولة؛ إذ إن السيطرة الاحتكارية على حقوق النشر، أصبحت ممارسة واسعة الانتشار. تلاحظ «روزماري كومبي Rosemary Coombe» عالمة الأنثروبولوجيا الكندية، والباحثة في حقوق الملكية الفكرية أن: «في الثقافات الاستهلاكية، أصبحت معظم الصور والنصوص والموتيفات والشعارات والماركات والعلامات التجارية والتصميمات والألحان ... حتى بعض الألوان والروائح، أصبحت محكومة، إن لم تكن خاضعة للسيطرة التامة من قبل نُظم خاصة بالملكية الفكرية» (Coombe 1998: 6).

كما أصبح «حق النشر» قضيةً تجارية، كما تقول «جيسكا ليمان Jessica Litman»: «حق النشر اليوم أقل اهتمامًا بالحوافز والتعويضات، عنه بالسيطرة والتحكم» (Litman 2001: 80).

نتائج هذه السيطرة الاحتكارية مرعبة؛ فالعدد القليل المتبقي من الصناعات الثقافية، لا يضح عبر قنواته سوى مواد التسلية الفنية التي يملك حقوقها، وتقوم الصناعات بذلك بطريقة جذابة، وعلى نطاقٍ يحقق مكاسب تجارية، عن طريق جمع الموسيقى والصور من أنحاء العالم، ثم تكييفها بما يروق للآذان والعيون الغربية. امتلاك هذه الصناعات لحقوق النشر يعطيها الفرصة للترويج لعددٍ قليل من «النجوم»؛ لكي تستثمرهم، وتحقق المزيد من ورائهم. ولأن الاستثمارات ضخمة والمخاطر كثيرة، ولأن الصناعات الثقافية تبحث عن عائداتٍ مضاعفة، فإن التسويق يستهدف كل مواطنٍ في العالم، والنتيجة هي تنحية الخيارات الثقافية الأخرى، بعيدًا عن الخريطة الذهنية لكثيرٍ من الناس. الصناعات

الثقافية تملك وسائل إنتاج وقنوات توزيع المواد الثقافية، وهكذا أصبح التكامل الرأسي سبباً إضافياً للانزعاج، كما أصبح الوضع أكثر تعقيداً بعد إدخال قانون حق النشر الرقمي الأمريكي، وتقول جيسكا ليمان: «... وبالفعل، فإن أي ظهور للأعمال على الكمبيوتر — في المنزل، وعلى الشبكات، وفي العمل، وفي المكتبات — لا بد من أن يكون بما يتفق مع قواعد حقوق النشر»، وتضيف: «وهذا أمر جديد، فحق النشر، حتى الآن، ينظم عمليات مضاعفة وتوزيع الأعمال، ولكنه لا ينظم الاستهلاك» (Litman 2001: 28).

التركيز على عددٍ قليل فقط من النجوم، يؤدي منطقياً إلى قلة الاهتمام بتنوع التعبير الفني على مستوى العالم، رغم أننا في أمس الحاجة إلى هذا التنوع — من منظور ديمقراطي — كما أوضحنا في الفصل الثاني؛ فالنجمية نظام محكم، لا يدع مجالاً حتى لإمكانية أن يصبح التنوع الثقافي إثراءً ينبغي البحث عنه، والفنان غير المشهور — ومعظم الفنانين لا يستطيعون أن يكونوا كذلك في ظل النظام الحالي — من الصعب عليه أن يجد جمهوراً، والفضول الذي يدفع للبحث عن محاولاتٍ فنية جديدة، أو غير مألوفة، من الصعب أن يقاوم الأيديولوجيا السائدة، التي تزعم أن السعادة تتحقق بشراء أحدث المنتجات المرتبطة «بنجمك» المفضل.

وسواء أكان ذلك يروق لنا، أم لا، فإن نظام حق النشر، الذي كان من بين أهدافه تحقيق عائدٍ منصفٍ للفنانين، هذا الحق يتم تحنيطه عن عملية الإبداع ليدخل عالم التجارة الضخم، وما نشهده أيضاً هو إحكام السيطرة القانونية على الإبداع. الاحتكارات الثقافية تقوم بشراء الحقوق في كل مكان، وتحيطها بقوانين تفصيلية للملكية، وتستأجر محامين للدفاع عن مصالحها، والنتيجة أن أي فنان يبدع، أو يقدم عملاً فنياً، لا بد من أن ينتبه إلى أن هذا العمل لم تستول عليه أي صناعة ثقافية؛ ولذلك بمجرد الانتهاء من عملٍ ما، يكون الفنانون مضطرين للتأكد من أن هذه الأعمال تحظى بوضع قانوني واضح، في ظل نظام حق النشر.

إن فرصة حدوث نزاعاتٍ حول حق الملكية الفكرية أصبحت أكبر من ذي قبل؛ ولذلك أصبح، حتى الفنان المتوسط الشهرة، مضطراً لاستئجار محامين للدفاع عن قضيته، وهو أمر قد لا يكون بمقدوره القيام به على المستوى نفسه الذي تقوم به الصناعات. هذا التوجُّه نحو البحث عن مساندة قانونية يعني أن المشتريات الإبداعية والفكرية تصبح أقل شعوراً بالأمان مما هو مطلوب، وذلك لأن عالم الثقافة أصبح مكاناً لحقوق الملكية الخاصة وميداناً للمحامين.

مثال صارخ على اللجوء إلى الأسانيد القانونية نجده في ادعاء الفنان «دانييل بيرن Daniel Buren» لحق الملكية الفكرية عن النافورات التي صمّمها لميدان «تيرو» في «ليون»<sup>٢</sup>. الفنان يصر على أن كلَّ مَنْ يلتقط صورة للميدان لا بد من أن يدفع له مقابل حق الملكية الفكرية، ولكن ألم يسبق له أن حصل على أجر مقابل تصميم هذه النوافير؟ وربما على أجر كبير؟ لقد أضاف إلى الميدان، إلى الموروث الثقافي ... لا أكثر ولا أقل. ما هذا الخلل الذي حدث في مجتمعنا ليجعل فنانين، مثل «دانييل بيرن»، على هذه الدرجة من الاجتراء الوقح؛ لكي يدّعي حقًا في الميدان بأكمله؟ في شهر أبريل ٢٠٠٢م قضت محكمة فرنسية بأن صور الكروت السياحية موضوع النزاع لا تظهر فيها نوافير «دانييل بيرن» فقط، وإنما هي صور لميدان اتفق أن نوافيره كانت موجودة فيه، وخسر «بيرن» القضية، ولم يمتد مفهوم حق الملكية إلى أبعد من ذلك، بالنسبة لهذه القضية على الأقل، في فرنسا.<sup>٣</sup>

## (٢) هل نطارد القرصنة؟

هناك أسباب كثيرة تجعلنا نفترض أن نظام حق النشر، أو حق الملكية الفكرية، يقترب من نهايته؛ إذ يجب أن ن فكر مثلًا في عمليات القرصنة التي تتم على المستوى الصناعي، وتلك التي تجعل استخدام الموسيقى، وغيرها من المواد الفنية، استخدامًا ديمقراطيًا عن طريق النسخ في المنازل، هذا النسخ في المنازل أصبح أسهل وأرخص، منذ بدء استخدام أنظمة مثل MP3، وNapster، وFreenet، وGnutella، وغيرها، والتي أصبحت موسيقى العالم تصل بواسطتها إلى كل منزلٍ عن طريق الكمبيوتر.

دعنا بدايةً نتناول القرصنة على المستوى الصناعي، المعروف أن الصناعات الثقافية تصنع ثروتها عن طريق امتلاك حق النشر، إلا أننا نعيش في عالم أصبحت فيه المؤسسة الحرة أمرًا مرغوبًا فيه، والسيطرة على الحركة التجارية، وتدفق رأس المال، مهملة، ولعل ذلك يكفي لكي نفهم لماذا أصبحت قرصنة الأعمال، التي تتمتع بحقوق ملكية، وتدر أرباحًا، عملية مغرية، كما أن أي متابع للجدال الدائر حول حقوق الملكية الفكرية، لا بد من أن يخرج بانطباع أن هناك قضية واحدة حقيقية تفسد نشاطًا تجاريًا مزدهرًا ومفيدًا، من الناحيتين الاجتماعية والثقافية، إنها القرصنة التي تنطوي على دورة رأسمالية تتخطى ٢٠٠ بليون دولار سنويًا.<sup>٤</sup>

بناء على ذلك، بدأت الحرب ضد القرصنة على مستوياتٍ عدة، سواء في العالم المادي أو العالم الرقمي. أولًا: تحاول الولايات المتحدة أن تجعل الدول الأوروبية، وخاصة الدول

الأعضاء في الاتحاد الأوروبي، تقف إلى جانبها. لم يكن ذلك أمرًا صعبًا؛ لأن صناعات الإنتاج السينمائي والتلفزيوني الأوروبية تشترك في المصالح نفسها، مثل المؤسسات الأمريكية، بالإضافة إلى أن «اندماج رأس المال الأوروبي والأمريكي مع قطاع الإعلام، يضع شركات السينما الأوروبية والأمريكية في حالة تحالفٍ، يجعل لأصحاب رءوس الأموال في مجال الإعلام في أوروبا الغربية، حصةً واضحة في نظامٍ فعّالٍ للملكية الفكرية العالمية، بالإضافة إلى حصة في أسواق الفيديو المنزلي «القانونية». وقد بدأ جهد مركز، كما يقول «رونالد بتج Ronald Bettig» يصل إلى «توحيد جهود مالكي حقوق النشر لمتابعة المحافظة عليها، ووضع قوانين أكثر صرامة، وجزاءات أكثر ردًا ضد عمليات القرصنة، وتطبيق أقوى لهذه القوانين» (Bettig 1996: 216)، وهناك ثلاثة مستويات في الحرب على القرصنة: المعلومات والرصد والعقوبات.

«بوني ريتشاردسون Bonnie Richardson» المتحدثة باسم الاتحاد الأمريكي للصور المتحركة (MPAA) سعيدة بمبادرة وكالة المعلومات الأمريكية (USIA): «لدى الوكالة عدد من البرامج التي تساعدنا في فهم الحاجة لحماية الملكية الفكرية؛ فهي ترعى الحوار مع الدول التي تبحث مراجعة قوانينها، وتعطي الفرصة للاتحاد الأمريكي للمشاركة في الحوار، ونقل وجهة نظرنا.» وفي مقابلة معها في سنة ١٩٩٤م، ذكرت نموذج روسيا؛ حيث يأخذ انتهاك حقوق الملكية الفكرية شكل الوباء: «الولايات المتحدة تحاول أن تساعد روسيا، وقد شاركنا باعتبارنا صناعة، في ندوة — مثلًا — بالمساعدة في تدريب جهات الادعاء الروسية، والمسؤولين عن إنفاذ القوانين، بغرض تحديد المنتجات المقرصنة.» وفي مارس ٢٠٠١م، قرر عمدة موسكو إغلاق سوق «جوربوشكا» القريب من وسط المدينة؛ حيث كان يعرض في نهاية كل أسبوع في حوالي ١٢٠٠ كشك، كل ما يمكن أن تتخيله في مجال إنتاج الموسيقى والفيديو والمعلومات، وكانت التقديرات تشير إلى أن ما يباع كل شهر في هذه السوق يصل إلى ٥ ملايين شريط فيديو، و٣ ملايين «سي دي».° ولكن القرار شيء، والواقع الروسي شيء آخر، بالإضافة إلى أن الناس — ببساطة — لا يقدرّون على شراء الأشياء بالسعر الرسمي.

المرحلة الثانية في محاربة القرصنة، هي معرفة كل التفاصيل: ماذا يحدث؟ وأين؟ وكيف؟ وبواسطة من؟ «سفارات الولايات المتحدة تقوم الآن، بشكلٍ روتيني، برصد التعدييات على العلامات التجارية الأمريكية، سواء أكانت «مارلبورو» في الجزائر، أم «ميكسي ماوس» في الصين» (Boyle 1996: 122)، أما في داخل الولايات المتحدة، فمكتب

التحقيقات الفيدرالي (FBI) نشط في هذا المجال، كما يقول «بروس ستيرلنج Bruce Sterling» في روايته التي تحمل عنوان The Hacker Crackdown؛ حيث يصف كيف يقوم شخص ما بنسخ جزء صغير من أحد البرامج المملوكة لشركة Apple بطريق غير مشروع: «قامت شركة Apple بإبلاغ مكتب التحقيقات الفيدرالي، المكتب مهتم بحالات السرقة الكبرى في مجال الملكية الفكرية، وعمليات التجسس الاصطناعي، وسرقة الأسرار التجارية، وهؤلاء بالفعل هم الأشخاص المناسبون، الذين ينبغي الاتصال بهم» (Sterling 1992: 233).

ولعل زيادة تركيز الـ CIA، والـ FBI، واهتمامهما بالقرصنة والسرقة الاصطناعية، هو أحد أسباب عدم قيامها بالتجسس على الإرهابيين، هناك في خارج الولايات المتحدة، أنواع مختلفة من الجواسيس، الذين يقومون بالعمل؛ فهذا على سبيل المثال «ريتشارد أونيل Richard O'Neill» المحارب السابق، والحاصل على نجمة فضية وستة نجوم برونزية في حرب فيتنام، الذي يقوم الآن بمطاردة قراصنة الفيديو في كوريا لحساب الاتحاد الأمريكي لتصدير الصور المتحركة، كما أن الحكومة الكورية المتلهفة على زيادة صادراتها للولايات المتحدة تسمح لمثل هذه العمليات البوليسية الخاصة بالنشاط على أراضيها، باعتبارها عملية مسح للأسواق، كما امتد نشاط شركة «أونيل» إلى تايلاند (Barnet and Cavanagh 1994: 142-3).

الهدف بالطبع، هو وضع حدٍّ لعمليات القرصنة، ولا بد من أن تكون هناك وسائل أخرى لتحقيق هذا الهدف، وهناك أسلوب آخر تتبَّعه الشركات المتعددة الجنسية، مثل «ديزني» أو «بارامونت» و«تيم وارنر»، وهو أسلوب البرامج؛ فقد طورت هذه الشركات برامج خاصة بها، تستخدمها للبحث على الإنترنت، وفي حال اكتشاف أي اعتداء على حقوقها، تطلب إزالة المادة المنسوخة من على الشبكة، وهو أسلوب فعَّال في معظم الأحوال، وفي حال عدم الاستجابة، يصبح المخالف عُرضة للمقاضاة. الهدف الرئيسي هو مقاومة الاعتداء على الحقوق والانتهاكات، التي تتم على نطاقٍ واسع، إلا أنهم يدركون جيداً أن بعض الحالات البسيطة، أو الأقل أهمية، سوف تستمر (Westebrink 1996: 88).

كما أن هناك أساليب أكثر صرامةً لمقاومة القرصنة؛ إذ تتوقع الدول تطبيق عقوبات تجارية عليها، وهو ما يُفضِّله «جيمس بويل James Boyle» بقوله: «الإجراءات التنظيمية في القانون التجاري الأمريكي، وعددها ٣٠١ مادة، تضع «قائمة مراقبة» و«قائمة مراقبة طبقاً للأولوية» للدول التي لا يوجد بها قوانين لحماية الملكية الفكرية، وهو ما يشكّل

عقبة أمام التجارة الأمريكية» (Boyle 1996: 122)، ولكي تتحاشى الدول فرض عقوبات تجارية عليها، تقوم هي بتنظيم عملية المنع محلياً، ويقدم لنا «ريتشارد بارنت» و«جون كافانا» نموذج سنغافورة: جمهورية صغيرة من المجمعات التجارية (Malls)، ومصانع التجميع التي تعتمد، بشكلٍ أساسي، على التصدير، «قررت حكومتها الدكتاتورية أن تتعاون مع شركات الموسيقى العملاقة بأن سنّت قانوناً شديد القسوة، يقضي بالسجن لمدة خمس سنوات، وغرامة ٥٠٠٠٠ دولار، لمن يحوز أشرطة مقرصنة بغرض البيع، كما يستطيع أي شاب أن يحصل على مكافأة تصل إلى ١٥٠ دولارًا من العمل كمرشدٍ للشرطة» (Barnet and Cavanagh 1994: 142).

وفي شهر أبريل ١٩٩٨م، فرضت الولايات المتحدة عقوباتٍ تجارية على هندوراس بسبب «القرصنة الواضحة وغير المقبولة» لعلامات تجارية على أشرطة فيديو وأفلام سينمائية أمريكية، وكان ذلك على أثر شكاوى من مجموعات تجارية تعمل في هذه الصناعة (Schiller 1999: 77-8)، كذلك فإن الإجماع على مطاردة القرصنة سوف يكلف معظم دول العالم الثالث ما لا طاقة لها به.

ويصف «كريستر مالم Krister Malm»، و«روجر واليس Roger Wallis» إجراءً مشابهًا تعرضت له «ترينيداد» يعبر عن غلظة العقوبات:

«على امتداد الثمانينيات، كانت قرصنة الموسيقى منتشرة في «ترينيداد»، وكان قرصنة الشوارع يسيطرون على سوق الكاسيت المسموع، حتى بالنسبة لموسيقى «الكاليسو». هذه الأشرطة كانت تُستخدَم، عادة، في سيارات الأجرة والميني باص، التي تُعتبر أهم وسائل النقل العام هناك، وهكذا كانت تُستغل بوصفها شكلاً من أشكال الدعاية للموسيقى وللفنانيين والمقرصنين في الوقت نفسه. في ١٩٨٦م، ونتيجة لضغوطٍ قوية من «منظمة ترينيداد وتوباغو لحقوق النشر» (COTT) التي أنشئت في ١٩٨٥م، أدخلت الحكومة عقوباتٍ قانونية صارمة لتطبيقها على قرصنة الكاسيت. العقوبات تتضمن السجن حتى ٦ أشهر في حال المخالفة الأولى، وإلى عامين في المخالفة الثانية، والنتيجة أن اختفت أوضح صور قرصنة الشوارع في الموسيقى. كانت قرصنة الكاسيت مقصورة على الموسيقى الأجنبية، مع بعض الاستثناءات في موسم «الكرنفال»، عندما كانت تظهر موسيقى الكاليسو و«السوكا» المحلية في بعض الأشرطة.»

(Malm and Wallis 1992: 67-8)

ولعله من المهم ملاحظة أن العقوبات قد تكون في صالح الموسيقى المحلية، أكثر مما هي بالنسبة للمنتجات الأجنبية. وإلى جانب المعلومات والرصد والعقوبات، هناك أساليب أخرى تحاول التصدي للقرصنة؛ فكما يقول «رونالد بتج»: «

لجأت صناعة التسلية الفيلمية إلى استراتيجيات خاصة بالسوق للاستيلاء على أسواق الفيديو المنزلي الخاصة بالموزعين «القانونيين» في الشرق الأوسط. هذه الجهود تشمل مُنتجًا يمتاز بصورة فائقة الجودة عن تلك المقرصنة، ومزودًا بصوتٍ مدبلج على الشريط أو عناوين عربية، وإصدار أشرطة فيديو مسجلة من قبل، في وقت قريب من الإصدار الأول في الولايات المتحدة، كذلك فإن هذا الأسلوب، الذي يجمع بين الضغط الحكومي واستراتيجيات السوق، مطبّق في آسيا؛ لمقاومة عمليات القرصنة. (Bettig 1996: 213)

وفي مقابلة أجريت معه في أبريل ١٩٩٨م، يصف «آتسن أهوا Atsen Ahua» مدير شركة Synergies African Ventures، الأسلوب الذي يتم التعامل به مع السوق لمنع القرصنة، من قِبَل منتجي الموسيقى المحليين، في كلٍّ من غانا ونيجيريا:

لقد كوّنوا شبكةً من الوسطاء وباعة التجزئة؛ لكي تجد ألوف الأشرطة طريقها إلى يد المشتريين بسرعة في أرجاء البلاد، وذلك يجعل الأمر أكثر صعوبة على القراصنة لكي يخترقوا هذه السوق، وعندما كانوا لا يتمكنون من اختراق السوق أحيانًا، كانوا يجدون أمامهم فرصةً للعمل في إطار تلك الشبكة؛ حيث إن السوق كبيرة بما يكفي لكي توفر لهم أيضًا مكانًا تحت الشمس، أما إذا رفضوا، فقد يكون بعض العنف مطلوبًا لإعادتهم إلى النظام، لا بد من تحجيم ميول المافيا على الفور، ونحن نقول لهم: إذا كنتم تنسخون «رامبو» مثلًا، فافعلوا، ولكن ليس منتجاتنا، تعالوا، واعملوا معنا، وإلا فإنكم تقتلوننا.»

وفي دولة مثل كينيا — كما يقول «أهوا» — من الصعب تطبيق مثل هذا النظام؛ لأن حافز المقاولات التجارية مفتقد، «الناس اعتادوا على أن يجدوا من يستأجرهم، وإن كان ذلك قد بدأ يتغير الآن.» وهناك أيضًا شكل من أشكال الحماية من القرصنة في غانا؛ حيث يوجد شريطٌ مرقم على الكاسيت، مثل ذلك الملصق على علب السجائر، ويبدو أن ذلك أيضًا يحد من القرصنة (Bender 1994: 486).

بالرغم من كل هذه الإجراءات، فسوف تستمر عمليات القرصنة ما دام نَسَخ المواد سهلاً، وهو ما يحدث بشكلٍ متزايد. ومع استخدام التكنولوجيات الرقمية الحديثة، فإن النسخة رقم ألف، أصبحت لا تقل جودةً عن النسخة الأصلية، وعليه، فإن استراتيجية الصناعة لتقديم أشرطة فائقة الجودة إلى الأسواق بسرعة تفقد فعاليتها، هذه القضية ستصبح أكثر أهمية في المستقبل، مع تطور أسطوانات الليزر، وغيرها من تكنولوجيات الاتصال. ويلاحظ «ريتشارد بارنت» و«جون كافانا» — ببعض الدهشة — أن:

«النجوم الآن يعولون كثيراً على أن هناك مَنْ يشاهدهم، ويستمع إليهم، عدة مرات في اليوم، في مكانٍ ما من العالم. وكلما كان العمل كبيراً وناجحاً، يزداد احتمال مشاركة أصحابه وصانعيه، القرصنة في أرباحهم. وفي الوقت الذي يستنكر فيه المثقفون والسياسيون في الدول الفقيرة «الاستعمار الثقافي»، الذي تقوم به شركات الوسائط العملاقة، نجد تجار «بتر السلم» يساعدونه على نحوٍ (Barnet and Cavanagh 1994: 141) ما.»

ويزعم «ديف لاينج Dave Laing» على نحوٍ مثيرٍ أن «أهم آثار القرصنة، ليس الضرر الذي تلحقه بدخل الشركات العالمية والفنانين، الذين تسجل لهم، وإنما الطريقة التي تشجع على انتشار الموسيقى العالمية، وإحباط عمليات التطوير الكامل للتسجيلات الوطنية في كثيرٍ من الدول» (Burnett 1996: 88-9).

لا يستطيع أحد أن ينكر وجود تناقض حاد بين منتجي البرامج ومنتجي الأجهزة (أو بين منتجي السوفت وير software ومنتجي الهارد وير hardware)؛ فمن مصلحة منتجي الأجهزة والآلات أن يبيعوا منتجاتٍ تقوم بالنسخ بسهولة، وهذا بالتحديد ما لا يريده منتجو الأفلام والموسيقى والكتب. مخاطرة أن يتم نَسَخ البرامج (السوفت وير) في اليوم التالي لنزولها إلى الأسواق، بأعدادٍ كبيرة، وربما بجودة عالية، هذه المخاطرة تجعل منتجي البرامج يترددون، مثلاً، في أن يتركوها للمشاهدة مقابل رسوم. ما نشهده إذن هو تناقضات داخلية في المؤسسات الكبرى المنتجة للبرامج والأجهزة، وهناك بالفعل منافسة بينها، نتيجة لتضارب المصالح. هذه إحدى نقاط الضعف في الجدل والممارسة المتزامنين في عمليات الاندماج بين مؤسسات الاتصالات في الفترة الأخيرة. «كل أشكال التكنولوجيا الجديدة المستخدمة في تطوير الهارد وير يمكن في النهاية أن تفسد كلَّ محاولات البحث عن حلولٍ وسطٍ، بين منتجي الأجهزة ومنتجي الموسيقى.» الشركات المنتجة للأجهزة

الإلكترونية استطاعت أن تستولي على ثلاث من أكبر ست شركات للتسجيلات الموسيقية، بما يعني أن الصراعات المستقبلية على تكنولوجيا التسلية سوف تزداد جِدَةً داخل المؤسسات الكبرى، أكثر مما هي بينها (Barnet and Cavanagh 1994: 145).

بالنظر إلى نتائج هذه المحاولات لمطاردة القرصنة، نجد أن معدل مبيعات الأقراص المدمجة (CDs) المقرّصة في المملكة المتحدة، مثلاً، قد ارتفع في سنة ٢٠٠٠م بمقدار الثلث، بينما، كانت السوق السوداء تُقدَّر، آنذاك، بما يقارب ٢٠ مليون دولار. وفي سنة ٢٠٠٠م أيضاً، ارتفعت مبيعات الأقراص المدمجة في العالم بمقدار الربع، أي ما يعادل قرصاً من كل ثلاثة أقراص، كما يُقدَّر العمل التجاري، الذي يتم تحت الأرض، بما قيمته حوالي ٣ بلايين دولار. ويصف تقرير، نشره الاتحاد الدولي لصناعة الصوتيات، كيف أن الجريمة المنظمة في إيطاليا وأوروبا الشرقية وروسيا وآسيا قد استطاعت أن تصيب تجارة الموسيقى في مقتل؛ حيث هبط إجمالي المبيعات للموسيقى المسجلة بشكلٍ قانوني، لأول مرة، في سنة ٢٠٠٠م، بينما استطاعت العصابات أن تطور من تقنياتها لإنتاج نوعية جيدة من الأقراص المدمجة المقرّصة، بسعر يقل يورو أو دولاراً واحداً، مما يضرب الصناعة في الصميم، وقد نشرت صحيفة «الجارديان» أن «الشرطة تعتقد أن هناك ما يدل على أن منظمات الجريمة الكبرى قد اتجهت إلى قرصنة الموسيقى، بديلاً أفضل من المخدرات؛ لأن الموسيقى أكثر ربحاً وأقل مخاطرة».<sup>٦</sup>

وفي الصين، تواصل ماكينة قرصنة حقوق النشر عملها بكل نشاط، بالرغم من وعود الحكومة بإيقافها، والأقراص المدمجة تذكاراً ساخراً بالصعوبات التي تواجهها الصين في تنفيذ الاتفاقيات التجارية، حتى عندما كانت تعمل على الانضمام إلى منظمة التجارة العالمية. وقد نقلت «إنترناشونال هيرالد تريبيون» أن «بعض الناس يؤكدون أن الحكومة مترددة في الانقضاء على القرصنة؛ لأن التدفق المستمر للأفلام الأمريكية الرخيصة ساعد على استمرار المصانع المملوكة للدولة التي تنتج ملايين الأجهزة المستخدمة في تشغيل هذه الأقراص المدمجة»، وفي ذلك الوقت، كان هناك حوالي ٣٠٠٠٠٠٠ نسخة قانونية من «تيتانيك»:

ولكن القرصنة باعوا من ٢٠ إلى ٢٥ مليون نسخة من الفيلم، حتى بالنسبة للأفلام الأقل شهرة، فإنهم يبيعون أكثر من الموزعين القانونيين، وبنسبة تصل إلى ٣٥:١، يطرحون الأفلام في شوارع الصين بعد يومين من ظهورها في الولايات المتحدة، بينما يكون على الموزعين المعتمدين أن ينتظروا قرابة ٩ أشهر، وربما

أكثر، قبل أن يصدر شريط الفيديو، حتى في حال التمكن من معرفة مكان مصنع غير قانوني، والقيام بإغلاقه، يمكن نقل المعدات بسهولة إلى مكانٍ آخر ليبدأ الإنتاج — القرصنة — مرة أخرى.<sup>٧</sup>

ولا يوجد بالتالي سببٌ يجعلنا نتصور أن هذه الحرب ضد القرصنة، التي تتم على نطاقٍ جماهيري، يمكن أن تنتهي بالانتصار، وبالتأكيد ليس عندما يكون لكثيرٍ من الكبار في المناطق الصينية مصلحة رئيسية في ذلك. في هونج كونج عثرت الشرطة على أقراصٍ مدمجة تُقدَّر قيمتها بحوالي ٩٠ مليون دولار (Schiller 1999: 77-8)، ولكن هل ساعد ذلك في القضاء على الظاهرة؟ الإحصائيات السابقة تؤكد العكس.

حتى اختراع أساليب جديدة أكثر تقدُّماً تمنع عملية النسخ، يبدو أنه لم يُجدِ كحلٌ للمشكلة؛ فقد قدّم الاتحاد الأمريكي لصناعة التسجيلات (RIAA) مشروعاً رقمياً لتأمين الموسيقى (SDMI)، بهدف البحث عن وسائل لإيقاف عمليات النسخ، واستقرت المجموعة على فكرة تُسمّى «الترقيم بعلامة مائية»، هذا النظام يُخفي داخل القطعة الموسيقية شعاع بيانات رقمية، دون أن يؤثر على كفاءة الصوت، وبالتالي يصبح السؤال المهم هو: كيف تتغلب على علامة الترخيم المائية هذه؟ الإجابة: بتحديد مكانها، وإزالة أي أثر لها دون إخلال بكفاءة الموسيقى، وإذا تحقق ذلك بنجاح تصبح مبادرة الـ SDMI عديمة الفائدة. في أواخر عام ٢٠٠٠م، قدّمت الـ SDMI أربع عينات تحمل أربعة أنواع من العلامات المائية، في تحدٍّ للباحثين والمقرصنين أن يفتحوها، وتصدّي فريق من العلماء برئاسة «إدوارد فلتن Edward Felten» في جامعة برنستون، وتمكّنوا من إزالة العلامة المائية من العينات الأربع، لم تكن العملية مشروعاً بحثياً كبيراً، وإنما مهمة صغيرة تم إنجازها في وقت الفراغ!<sup>٨</sup>

جعل ذلك رجال الصناعة في حالة قلقٍ شديدٍ، لدرجة جعلت الاتحاد الأمريكي لصناعة التسجيلات يهدّد «إدوارد فلتن» باللجوء إلى إجراء قانوني في حال قيام مجموعته البحثية بتقديم ورقة في مؤتمر أكاديمي، عُقد في أبريل ٢٠٠١م، تثبت إمكانية إبطال نظام الحماية في صناعة الموسيقى. هذا الحقل البحثي الذي يعملون فيه يُعرّف بالـ «ستيغانوجرافي Steganography»، أو علم إخفاء المعلومات عن الجمهور. «ماثيو أوبنايم Matthew Oppenheim» رئيس مكتب الشؤون القانونية في الاتحاد الأمريكي لصناعة التسجيلات، وسكرتير مشروع الحماية الرقمية في الوقت نفسه، يدافع عن الإجراءات القانونية التي تلجأ إليها الصناعة، بقوله: «هناك خط يمكن تجاوزه، وعندما تذهب أبعد مما يتطلّبهُ

البحث الأكاديمي، تكون قد تجاوزت هذا الخط، وهذا أمر سيئ بالنسبة للمجتمع كله، ليس بالنسبة للفنانين، ومن يملكون المحتوى فحسب، وإنما لكل من يحب الفن، كما أنه سييء كذلك إلى المجتمع العلمي».<sup>٩</sup>

وهناك مشكلة بالنسبة لـ «إدوارد فلتن»، وهي أن القانون الرقمي الألفي لسنة ١٩٩٨م في الولايات المتحدة يجزّم من «يقوم بصنع»، أو «تقديم وسيلة للجمهور»، تمكّنه من الوصول، بشكل غير قانوني، إلى أي عمل، تكون حقوق نشره محفوظة عن طريق تأمينه بوسيلة فنية، مثل تشفير البيانات،<sup>١٠</sup> وهو ليس القانون الوحيد لحماية التكتلات الثقافية الاحتكارية العاملة في المجال الرقمي؛ ففي ديسمبر ١٩٩٧م، وقّع الرئيس «كلينتون Clinton» قانون منع السرقات الإلكترونية، الذي يجزّم امتلاك، أو توزيع، أعداد كبيرة من النسخ لمادة موجودة على الإنترنت، تكون حقوق نشرها محفوظة، وذلك بهدف الربح أو غيره، وبدعم قوي من صناعات النشر والسينما والموسيقى، ومن إدارة «كلينتون»، كان الكونجرس يعمل في منتصف سنة ١٩٩٨م على وضع تشريع لكي تشمل حماية حقوق النشر المواد الموجودة على الإنترنت، مع تمديد الفترة لتكون ٩٥ سنة منذ أول نشر، ويشير «دان سكلر Dan Schiller» إلى أن «المدافعين عن حق الوصول الديمقراطي إلى المعلومات قلقون؛ لأن مشروعات القوانين أعطت سلطات، تكاد تكون مطلقة، على المعلومات الرقمية لمن يملكون حقوق نشرها، حتى «الاستخدام المعقول» المعتاد من قبل أمناء المكتبات والطلبة والمعلمين، للمواد التي لها حقوق نشر، يمكن أن يُعتبر استخدامًا غير قانوني» (Schiller 1999: 78).

وعليه فإن الحصول على الأدوات اللازمة للتعليم ولتطوير الأساليب الفنية قد تصبح «سرقة»!

## KAZAA وNAPSTER وMP3

يبدو أن الصراع ضد عمليات النسخ المنزلية قد وصل إلى طريق مسدود منذ اختراع الـ Napster. في البداية كان هناك MP3 لتحميل الموسيقى دون إذن، وكان ذلك يستغرق وقتًا طويلًا، كما أن الجودة لم تكن عالية دائمًا، وفي سنة ١٩٩٩م تمكّن طالب في المرحلة الثانوية (١٩ سنة) من اختراع برنامج أطلق عليه اسم «نابستر Napster»، لا يكلف شيئًا، ويمكن من المشاركة في الملفات الموسيقية الموجودة على الـ MP3 مع الـ Web-Surfers الأخرى. والآن أصبحت كل أجهزة الكمبيوتر التي يوجد بها Napster

أشبه بـ Juke-box<sup>١١</sup> افتراضي، يعمل على مستوى العالم؛ إذ يستطيع أي شخص أن يجد القطعة الموسيقية التي يريد أن يستمع إليها في ثوان معدودة. والنايستر Napster بمثابة قناة توصيل تمكّن المستخدمين في أنحاء العالم من الوصول إلى المجموعات المسجّلة المتوفرة لدى كلّ منهم. وقد حاولت صناعة التسجيلات والاتحاد الأمريكي (RIAA) حظر النايستر، وغيره من النظم المشابهة، عن طريق الأحكام القضائية، كما أنها رغبة ملحّة أيضًا لكل التكتلات الثقافية الاحتكارية التي تتاجر في الصور والأفلام والنصوص، وغيرها من البيانات. ويعلّق «ييف إيود Yves Eudes» على ذلك بقوله: «مما لا شك فيه أننا سوف نشهد ظهور نظام قوي يتطور خلف مَشاهد الشبكة، وبعيدًا عن عين الرقابة، لتحويل المنتجات الرقمية المختلفة والمشاركة فيها، وحتى عند إجبار موقع نايستر على الإغلاق، فإن المارد سيكون قد أصبح خارج القمقم»،<sup>١٢</sup> وبعد وقتٍ قصيرٍ من تصريح «إيود»، أغلق بالفعل موقع «نايستر».

وحدث ما كان يُخشى منه، فمنذ ذلك الحين تم تنقية «نايستر» ببرامج أكثر قوة، وأقل مركزية، من بينها Morpheus، Kazaa، وFreenet، وGnutella، وهي برامج لا تسهّل عملية المشاركة في كميات أكبر من الموسيقى فحسب، وإنما تسهّل كذلك المشاركة في الفيديو وبرامج السوفت وير والألعاب، وفي قواعد كاملة للمعلومات، التي لا يمكن تحويلها الآن إلا بواسطة أجهزة الكمبيوتر القوية. المبدأ الرئيسي هو الاتصال بين أجهزة كمبيوتر متماثلة، بما يُمكن من تحميل برامج مجانية، للوصول إلى ملفاتٍ في كمبيوترات الآخرين. في الوقت الحالي، كل جهاز كمبيوتر، في إطار هذه النظم، يتحكم في كتالوجه الموسيقي الخاص. الكتالوجات المنفصلة يتم توصيلها ببعضها، عن طريق جهازين على الأقل في الشبكة، وهما أيضًا متصلان بجهازين آخرين، عندما يعطي شخص ما الأمر بالبحث، مثلًا، عن قطعة موسيقية، يبحث جهازه في كتالوج الجهاز الآخر، وهكذا ... إلى أن يجد المادة المطلوبة. بالإضافة إلى ذلك، تجد صناعة الفيلم نفسها معرضة للخطر بسبب تطور أنظمة DIVX التي تجعل بالإمكان ضغط الـ DVD، ووضعها على الإنترنت. كفاءة الصورة والصوت يمكن أن تكون بكفاءة الـ VHS.<sup>١٣</sup>

في الوقت نفسه، يقول قاضٍ أمريكي إن «نايستر» تنتهك حقوق النشر المملوكة لشركات التسجيلات، بعد ذلك مباشرة قالت «نايستر»، التي استطاعت أن تجتذب عددًا صاعقًا من المستخدمين (٣٨ مليون مستخدم) في أول ١٨ شهرًا من وجودها، باستيلائها على توزيع الموسيقى من ماركات التسجيلات الرئيسية، قالت إنها سوف تتحالف مع

المؤسسة الإعلامية العملاقة Bertelsmann AG لإنشاء خدمة مدفوعة الأجر. وفي الوقت نفسه، ما زال قسم الموسيقى في Bertelsmann مستمراً في مقاضاة «نابستر» في إطار قضية الاتحاد الأمريكي لصناعة التسجيلات! وكان تعليق إنترناشونال هيرالد تريبيون:

بالنسبة لـ «برتلمان Bertelsmann»، فإن الصفقة تعني الوصول إلى أوسع الجماعات حباً للموسيقى على الإنترنت، وهي بالنسبة لـ «نابستر» فرصة لتحقيق ثروة من خدمة تُعتَبَر، حتى الآن، غير مربحة. كما أنها كانت منتشرة على نطاق واسع. ستقوم «برتلمان» بإقراض «نابستر» مبلغاً، لم يُعلن عنه، لتطوير تكنولوجيا التسجيلات، يمكن أن يعوض الشركات والفنانين عن الموسيقى التي تستخدمها نابستر.

وكان عنوان المقال: «هل تنجح صفقة «نابستر» في التخلص من مستخدميها الأوفياء؟» والحقيقة أنه سؤال جيد؛ لأن «نابستر» قد استعدت لأن تكون موجودة كواحدة من خدمات الموسيقى الرقمية مدفوعة الأجر، وهي كثيرة، وفي حالة منافسة قوية. عودة إلى سؤال ما إذا كانت الصفقة ستنجح في التخلص من مستخدميها، الإجابة «نعم»، فالأرقام التي أعلنت في يوليو ٢٠٠١م تُظهر نمواً فائقاً في الخدمات الأقل مركزية، التي كانت في استقبال «اللاجئين» من «نابستر».<sup>١٤</sup>

إلا أن هناك جانباً آخر من عملية الرقمنة المستمرة، يجعل إمكانية الحفاظ على حق النشر الحالي أقل احتمالاً؛ فالكومبيوتر والشبكة يزودان الفنانين بفرصة لا نظير لها للتجريب، باستخدام مواد من مختلف جوانب المشهد الفني الماضي والحاضر، كما يمكن أن نلاحظ أن هناك حاجة إلى نقاد أكفاء، يستطيعون التمييز بين القيم والعدم القيمة في هذه المجالات الجديدة للنشاط الفني.

وإذا نظرنا إلى ذلك من ناحية أخرى، نجد أن هؤلاء الفنانين لا يصنعون شيئاً مختلفاً عما صنعه «باخ» و«شيكسبير» وآلاف الفنانين الآخرين من قبلهم في مختلف الثقافات. فقد كان من العادي فيها كلها أن تتضمن أفكاراً واقتباسات من أعمال كل السابقين. حق النشر هو الذي عطل عملية الإبداع الفني البديهية هذه، مما يجمد تيار الإبداع المتواصل، ويدّعي أن هناك نقطة نهاية في الثقافة! أو أن هناك عملاً فنياً محددًا تم إنجازه في لحظة تاريخية معينة، وينبغي الحفاظ عليه دون تغيير، التعدي على هذا الوضع الثابت هو ما نسميه بالانتحال، والفنانون الذين يأخذون، أو يستعيرون من عملٍ آخر، لا يشعرون

بأنهم يرتكبون خطأً، مفهوم الانتحال يختفي من وعي كثير من الفنانين، وعلى نحوٍ أسرع مما كان قبل قرون في الثقافات الغربية.

### (٣) مفهوم الأصالة

كثيرة هي ممارسات الرقمنة التي أصبحت في حال صدامٍ مستمرٍّ ومتزايدٍ مع نظام حق النشر الحالي، وهناك تعليقٌ طريفٌ عن ظاهرة الانتحال للفيلسوف «جاك سوليلو Jacques Soullou» يقول:

سبب صعوبة إثبات الانتحال في الفن والأدب، هو أنه لا يكفي فقط أن تبين أن «ب» قد استلهم «أ» دون ذكر لمصدره، إن عليك، بالإضافة إلى ذلك، أن تثبت أن «أ» نفسه لم يستلهم أحدًا آخر ... و«إذا أمكن» إثبات أن «أ» قد استلهم، أو «انتحل» «ح»، الذي يسبقه زمنياً، فإن قضية «أ» بالتالي تصبح باطلة. (Soullou 1999: 17)

هذا التحليل يذكّرنا بأن نظام حق النشر لا يستند إلى أساسٍ ضعيفٍ فحسب، وإنما يعتمد على مفهومٍ غير صحيحٍ كذلك؛ فهل يمكن تخيّل قصيدة دون كل القصائد التي سبقتها؟ ثقافتنا الحديثة تجعلنا ننسى بسهولة أن المؤلف أو المؤدي يستخدم عدة مصادر متنوعة – لغات، صور، أصوات، إيقاعات، ألوان، حركات – وكلها جزء من تراثنا المشترك. ادّعاء الأصالة المطلقة مستحيل، وربما كان ذلك سبب عدم تحديد كلٍّ من الـ TRIPs والقوانين الوطنية لمعنى الاختراع (Correa 2000: 51)، وبالرغم من ذلك، فإن غياب التعريف يبدو أنه لا يمنع منح براءات الاختراع على نطاقٍ واسعٍ (Shulman 1999)، وهو ما يعطي سلطة احتكارية على تلك الاختراعات المزعومة، وحقوق استغلال لها. وكما تقول «جيسكا ليتمان»، فإنه من الغريب أيضًا «أن حماية حق النشر لا تتطلّب أبدًا أن تقوم الحكومة بفحص المادة لتحديد أصالتها أو قيمتها الإبداعية» (Litman 2001: 79).

وقد شرح «رولان بارت Roland Barthes» ذلك في كتابه «موت المؤلف»، عندما تحدث عن «المجتمعات الإثنوجرافية»:

مستولية الحكاية لا تعود إلى شخص، وإنما إلى وسيط، ساحر أو راوٍ، قد يكون «أداؤه» — وليس عبقريته — هو محل الإعجاب، هذا الأداء هو إجادته لشفرة الحكي. المؤلف شخص جديد من نتاج مجتمع، كما لو كان قد خرج من العصور الوسطى مع التجريبية الإنجليزية والعقلانية الفرنسية، والإيمان الشخصي بالنزعة الإصلاحية، وهو الذي اكتشف هيبة الفرد، أو، كما يمكن أن يُقال على نحو أكثر نُبلًا، «الشخص الإنساني».<sup>١٥</sup> (Newton 1988: 155)

من الناحية التاريخية، ليس هناك ما هو أكثر زيفًا من القول بأن إعطاء حقوقٍ حصرية لشخصٍ صنع عملاً فنيًا، فكرة لا تحتاج إلى تبرير، كما أنه قد يكون من المفيد أن نستمع إلى «رولان بتج» — عالم الاتصال — الذي يذكّرنا بأن «المؤلفين والفنانين الآسيويين كانوا دائمًا يرون في تقليد أعمالهم شرفًا كبيرًا» (Bettig 1996: 213-19). النقل — أو التقليد — كان ضرورة أيضًا، ويعتبره «جان-بيير بابيلون Jean-Pierre Babylon» إحدى الأدوات المؤسّسة لحضارتنا، فمن خلال هذه العملية، تم نقل كثير من القيم، ولولا ذلك لاندثرت. ويعني ذلك أن التراث الثقافي للأجيال السابقة استطاع أن يكون مصدر إلهامٍ لمنتجي الثقافة من الأجيال التالية، الذين يبدون كأنهم يبدعون من جديد.<sup>١٦</sup> المصور الهولندي «روب شولته Rob Scholte» له رأي في هذا الموضوع يستحق الاستماع إليه؛ فهو يعتقد أن جميع صور الإبداع الفني تستمد من «الكل» وتستهلمه، وعليه، فهي تعود إلى «الكل»: «وهذا لا يعني أن يصبح كل شيء مجانيًا، أو بلا مسوغ، وإلا سيكون ذلك خطأً في التفكير. ما زال الناس يمارسون أشياء للمرة الأولى، الحقيقية أو الأصالة ما زالت موجودة، وبعض الصور تحتفظ بقدرتها على التعبير، وباعتباري ما بعد حدثي، فأنا معارض لفكرة الأصالة وفكرة الملكية الفكرية وفكرة حق النشر».<sup>١٧</sup> إن ما يثيره «روب شولته» هو ظاهرة «الملكية» في علاقتها بالأصالة المفترضة. هناك من الأسباب ما يكفي لكي يجعلنا نفترض أن نظام حق النشر يقوم على مفهوم رومانسي عن المؤلف باعتباره شخصًا يخلق أو يُبدع شيئًا أصيلًا تمامًا، من لا شيء.

وفي السياق نفسه تتساءل «روزماري كومبي» عن مدى اعتماد شهرة أو قيمة نجم، مثلًا، على جهوده الفردية واستثماراته الخاصة: «أشكال الشهرة لا بد من أن تُصنع، وصُنْعها، مثل كل المنتجات الثقافية الأخرى، لا بد من أن يتم في أطر اجتماعية، وهو يعتمد على مصادر ومؤسسات وتكنولوجيات أخرى. صورة النجم تصنعها الاستوديوهات، ووسائل الإعلام الجماهيري، ووكالات العلاقات العامة، وجماعات المعجبين، وأعمدة الكُتّاب،

والصور، ومصنّفو الشعر، ومدربو بناء الأجسام، والمدربون الرياضيون، والمدرسون، والكتب الأشباح، والمخرجون، والمحامون، والأطباء» (Comme 1998: 94-7).

«إخوان ماركس»، مثلاً، أخذوا ما يريدون من الأعمال الهزلية على اختلافها (البرلسك والفودفيل). «مادونا» تستدعي، وتعيد صياغة العديد من إلهات الجنس في القرن العشرين («مارلين مونرو» بوضوح، وكذلك «جين هارلو» و«مارلين ديتريتش» و«جينا لولو بريجيدا»، وربما لمسة من «جريس كيلي») ودعنا لا ننسى أيضاً دور الجمهور في عملية الإبداع التي تقول عنها «مارلين مونرو» نفسها: «إذا كنتُ نجمة، فالناس هم الذين جعلوني كذلك، ليس الاستوديو، وليس أي شخص آخر، وإنما الناس.»

ويصدق القول نفسه في كثيرٍ من الثقافات، مثل مشاركات الجماهير في الحفلات الموسيقية والمسرح الشعبي، في غانا، في صنْع المسرحية، «التدخّل لتقديم اقتراحاتٍ، وإكمال الحوار بحكمٍ وأمثالٍ وتعليقاتٍ عارضةٍ أو صيحات تحذير». «كارين باربر Karen Barber» ترى من الصعب التغاضي عن ذلك، وتضيف «... إنهم يضيفون أوكسيجين الرضا والقبول العام إلى الارتجالات الحديثة، استجاباتهم تشجع الفنانين على الاسترسال والإسهاب في أجزاءٍ معينة، أو الاختصار والحذف في أجزاءٍ أخرى»، خلاصة ذلك أننا «يمكن أن نعتبرهم مساهمين بنشاطٍ في تشكيل العرض» (Barber 1997: xv). هذه الملاحظة تُضعِف الأسس التي تعتمد عليها نُظْمنا الحالية الخاصة بحقوق النشر والملكية الفكرية، وكل الحقوق ذات الصلة بذلك، والتي تم التوصل إليها عن طريق التشريع، ذلك الذي حوّل كل ابتكار أو إبداع أو اختراع أو أداء إلى سلعة، بينما يعتمد العمل الفني والإبداعي على أعمال ومصادر أخرى كثيرة يستلهمها.

والأكثر غرابة أن الأعمال الفنية والمخترعات وأشكال الأداء المختلفة يمكن الاتجار فيها، والنتيجة هي أن تحصل مؤسسات تجارية على ملكية حصرية لأعمال الآخرين الفنية، ويصبح لها فيها حقوق تمتد على مدى عقود. فكرة إعطاء حق نسخ الأعمال الفنية بشكلٍ احتكاري لشخصٍ ما غير مبدعٍ، أو لا يقوم بالأداء، هي فكرة غريبة من ناحيتين. المالك الجديد — الذي هو تكتُّل احتكاري في أيامنا هذه — لا علاقة له بالخلق أو الإبداع الفني، بينما ينطوي العمل الفني نفسه على إسهاماتٍ لا حصر لها من الماضي والحاضر، كما أن هناك دائماً ديناً كبيراً للجمهور العام، ولا يمكن تبرير نسيان ذلك.

## (٤) وما زال الفنانون يبدعون!

هل نحن في حاجة إلى نظامٍ لحقوق الملكية الفكرية يحفز على استمرار الإبداع؟ تلك هي إحدى الحُجج المستخدمة دفاعاً عن حق النشر، مثلاً، في وثائق هذه السياسة في الغرب، رغم أنه من الواضح، على مدى التاريخ، وفي كل الثقافات في العالم، أنه كانت هناك دائماً إبداعات رائعة دون وجودٍ لشيءٍ مثل نظام حق المؤلف، هذا إلى جانب أن معظم الفنانين لا يحصلون على الكثير عن طريق حق النشر، وربما لا يزيد ما يحصل عليه أحدهم عن ثمن عشاء في السنة مع بعض الأصدقاء ... ورغم ذلك ما زالوا مستمرين، ويواصلون الإبداع.

عددٌ كبير من علماء الاقتصاد من جامعاتٍ مختلفة، من بينهم «روث تاوسي Ruth Towse»، و«ولفريد دولفسما Wilfred Dolfsma» (من جامعة أراسموس، روتردام)، و«روجر واليس Roger Wallis» (سي تي يونيفرستي، لندن) و«مارتن كرتشمير Martin Kertschmer» (بورنماوث يونيفرستي)، يؤكدون أن كل الأبحاث تشير إلى أن التوسُّع في استخدام حق النشر هو لصالح المستثمرين، أكثر مما هو لصالح المبدعين والمؤدِّين بشكلٍ عام. وبينما يحصل الفنان في المتوسط على حوالي ٢٠٠ يورو سنوياً من حق النشر — وعادة أقل — نجد أن حق النشر في العالم يظل أحد المصادر الرئيسية لإجمالي الناتج القومي. ثانياً، نظام توزيع العائد من حق النشر في المجتمع الفني به خلل كبير، وليس قريباً أن يحصل ١٠٪ من أعضاء جمعية، على ٩٠٪ من إجمالي العائد.

ويقول «مارتن كرتشمير» إن الطنطنة بحقوق المؤلف «يقوم بها، عادة، طرفٌ ثالث، هم الناشر وشركات التسجيلات، أي المستثمرون في الإبداع (وليس المبدعين)، الذين هم في النهاية المستفيدين الرئيسيون في شبكة الحماية المتسعة» (Kertschmer 1992: 2). وهذا معناه أن الفنانين مخطئون عندما يتصورون أن دخولهم في التحالف سيكون ذا قيمة بالنسبة لهم، كما هو بالنسبة للتحالفات التجارية المالكة لحقوق النشر ... والمشغولة بالدفاع عنه، أما بالنسبة لحق النشر في مجال صناعة الموسيقى، فيقول «أيمريك بيتشيفن Aymeric Pichevin»:

«النظام الرأسمالي يربح من ذلك بوضع حدٍّ لاستثماراته (ما دام العمل لن يُشترى)، وينقل جزءاً من المخاطرة إلى عاتق الفنان، لعدم القدرة على التنبؤ بالنجاح في الحقل الموسيقي، والحقيقة أن النظام يعمل لصالح قلة من

«النجوم»، ويترك الأغلبية الساحقة من الفنانين في وضعٍ قلقٍ. (Pichevin) (1997: 41)

ولذلك، هناك سبب يجعلنا نعتقد أن معظم الفنانين يجدون أنفسهم ضمن التحالف الخاطئ مع الصناعات الثقافية وكبار النجوم.

## (٥) مفهوم غربي

حق النشر — كذلك — لا يفيد دول العالم الثالث، كما أن ادعاء حق الملكية الفردية للأعمال الإبداعية والاختراعات، مفهومٌ غريبٌ بالنسبة لكثير من الثقافات. الفنانون والمخترعون يحصلون على ثمنٍ لأعمالهم، اعتمادًا على شهرتهم، وعلى عواملٍ أخرى، وقد يكونون محلَّ تقديرٍ كبيرٍ لما صنعوه، إلا أن الناس في كثيرٍ من الثقافات، لا يتوقعون أن يستغل فردٌ ما عملاً إبداعياً أو اختراعاً على نحوٍ احتكاريٍ عدة عقود؛ فالفنان أو المخترع في نهاية الأمر إنما ينطلق من أعمالٍ سابقة، ويواصل بها. ويمكن أن نجد مثلاً جيداً على أن الإبداع الفني يستمد مصادره من الماضي والحاضر، في موسيقى «الراي» الجزائرية (وكذلك في معظم الموسيقىات التراثية والشعبية، مثل الكاليسو والسامبا والراب وغيرها). بالنسبة لموسيقى «الراي» يؤكد «بوزيان داودي» و«حاج ملياني» أن «هناك تنوعاتٍ كثيرة بقدر ما هناك مؤدّون، الأساس هو معرفة مشتركة، لا تشير إلى مخزونٍ من النصوص، بقدر ما تشير إلى مجموعة كاملة من العلامات الاجتماعية»، كما أنه من الصعب التعرّف على المؤلف الحقيقي بالمفهوم الغربي لحق النشر. «الراي» في الواقع ليس لها مؤلف معين، وحتى سنوات قليلة، عندما دخلت إلى السوق الغربية، كان المغنون «يستعرون» أغنياتٍ أو مقاطع من بعضهم البعض، كما كان الجمهور يضيف إليها على نحوٍ تلقائي، وفي ممارسات المغنين (الشباب والشابة) لا وجود للسرقة، أو لانتحال النصوص؛ فهي شكلٌ موسيقي يعتمد على الظروف، ويختلف حسب الزمان والمكان والجمهور، كما يصف «داودي» و«ملياني» الراي بأنها «سلسلة متصلة من الخيال الاجتماعي، شديد التدفّق والتقلّب» (Daoudi and Miliani 1996: 126–9 passim).

في اليابان أيضاً، فكرة دفع مستحقات عن النشر، ليست معروفة في الثقافة العامة، وتحت ضغوط من الولايات المتحدة، اضطرت اليابان إلى تغيير قوانينها الخاصة بحق النشر في سنة ١٩٩٦م، وفي ذلك الوقت نقلت صحيفة «إنترناشونال هيرالد تريبيون»

(١٠-١١ فبراير ١٩٩٦م) أن «قانون حق النشر الياباني الحالي لا يحمي التسجيلات الأجنبية الصادرة قبل سنة ١٩٧٠م، وهذا معناه أن شركات التسجيلات الغربية تخسر - حسب تقديراتها - ملايين الدولارات سنوياً من مستحقاتها عن نسخ الألحان، وهي عملية منتشرة على نطاق واسع». كان عنوان المقال المنشور في الصحيفة: «الولايات المتحدة تنقل قضية قرصنة الموسيقى ضد اليابان، إلى منظمة التجارة العالمية»، أي أن الاختلاف في الرأي حول تطبيق حقوق النشر بأثر رجعي، والناجم عن الفروق الثقافية، هذا الاختلاف في الرأي تم تفسيره على أنه «قرصنة».

ويقول «تورو ميتسوي Toru Mitsui» إن المفهوم الأساسي لحق النشر أصبح معروفاً في اليابان - أساساً - عن طريق التغطيات الصحفية لقضايا حقوق النشر المتعلقة بالتسجيلات والأشرطة وبرامج الكمبيوتر، «إلا أن اليابانيين ليسوا مهتمين بذلك، أو بفكرة الحق الفردي على الأقل، كما أن ادعاء الشخص حقاً لنفسه ليس أمراً مقبولاً، وهو غير مستحب، خاصة إذا كان هذا الحق يتعلق بالمال» (Mitsui 1993: 141-2).

في كثير من الثقافات غير الغربية، حتى عندما يُطبَّق حق النشر، سرعان ما يتضح أن الأيديولوجيا التي تُبقي على هذا النظام لا تتلاءم مع تعقُّد عملية الإبداع، فبالنسبة للموسيقى، مثلاً، هناك فصلٌ حاد في الغرب بين مفهومَي المؤلف الموسيقي والمؤدي، بينما الأمر ليس كذلك في الموسيقى الأفريقية، المرتبطة عادة برقصاتٍ معينة، كما يقول «جون كولينز John Collins»، وهكذا «فإن مكونات العائد من حق الملكية، في الحالة الأفريقية، لا بد من أن تُقسَّم بالتساوي على أربعة عناصر: الكلمات واللحن والإيقاع وخطوة الرقص، وبعد ذلك يُقسَّم اللحن إلى تفاصيلٍ أخرى، مثل الطباق الموسيقي والانتقالات، كما يُفصَّل الإيقاع المجمع إلى إيقاعات مفردة ... وهكذا». وعلى أية حال، فإن هذه ليست النقطة الوحيدة، «حيث إن للجُمهور دوراً خلاقاً كذلك في فنون الأداء الأفريقية المختلفة؛ فهم يغنون ويصفقون ويقومون بحواراتٍ راقصة مع العازفين»، ويتضح من ذلك كله أن تخصيص حق النشر أو الأداء بشكلٍ فردي لن يستقيم، ثم فوق ذلك «كيف يمكن قياس، أو تحديد درجة «الأصالة» في قطعة موسيقية تكون في حالة تغيُّر وإعادة إنتاج مستمرة؟» (Collins 1993: 149-50).

«روز ماري كومبي» تلاحظ وجود استجابة مشابهة لتطبيق قانون حق النشر على الشعوب الأصلية في كندا؛ فالقانون «يقطع أوصال ما كانت تعتبره شعوب الأمم الأولى متكاملًا ومتداخلًا في العلاقات، التي لا تفصل النصوص عن الإنتاج الإبداعي المتواصل،

أو الإنتاج الإبداعي عن العلاقات الاجتماعية، أو العلاقات الاجتماعية عن علاقات الناس بالمشهد البيئي، الذي يربط الأجيال الماضية والحاضرة في روابط ذات مغزى روي» (Coombe 1998: 229)، وتتساءل ما إذا كان ذلك يعني أن الفنانين والمؤلفين، من سلالات الأمم الأولى، لا يريدون لأعمالهم أن تكون ذات قيمة في السوق، أو أن عليهم أن يتغاضوا عن عائدات لأعمال أنتجوها لكي تُباع. «كومبي» تجيب بالنفي، مشيرة إلى أن «في الجدل حول الملكية الثقافية، يؤكد المحلّيون أن هناك «نظاماً قيّمة» أخرى غير تلك الخاصة بالسوق، تتجلى فيها صورهم وموضوعاتهم وممارساتهم وقصصهم، وأن أساليب التدوق والتقدير موجودة في صميم تاريخ وعلاقات جديدة بالاحترام» (p. 381). هذه النقطة تعود بنا إلى القضية القديمة، وهي «الحقوق الجمعية». تقرير «تنوعنا الخلاق» الصادر عن اللجنة العالمية للثقافة والتنمية، في ١٩٩٦م، لفت الانتباه — وليس للمرة الأولى في السنوات الأخيرة — إلى أن الجماعات الثقافية القديمة تمتلك الحقوق الفكرية كجماعات، «وهذا يؤدي إلى الفكرة الراديكالية بأنه يمكن أن يكون هناك مجال متوسط لحقوق الملكية الفكرية، بين الفردي والعام (الوطني والعالمي)، «وهذا بدوره يثير موضوع صعوبة تحديد ما ينبغي حمايته. المفهوم البسيط الذي يقدمه مصدر ثقافي بدائي متخيل يبدو غير كافٍ هنا: أبسطه «النافاجو»، تحتوي مثلاً على مؤثرات يمكن تتبع أصولها، في المكسيك وإسبانيا وشمال أفريقيا.»

اقترحت اللجنة أن تطبيق كلمة «فولكلور» على «التقاليد الإبداعية الحية، التي تشكلت نتيجة علاقات قوية بالماضي»، كما رأت أن مفهوم «الملكية الفكرية»، ربما لا يكون المفهوم القانوني الصحيح الذي ينبغي استخدامه، «ويمكن تحديد حالة لمفهوم جديد، يعتمد على أفكار متأصلة في القواعد الاجتماعية التقليدية، وهو ما سيكون بناءً، أكثر من محاولة تطبيق أشكال الحماية على إطار غير مناسب لها، حيث يقاوم مستخدمو مفاهيم حق النشر أيّ تطور من هذا القبيل» (Pérez de Cuéllar 1996: 196).

ويقول «كريستر مالم Krister Malm» إنه في سنة ١٩٦٦م، أي السنة التي صدر فيها تقرير «تنوعنا الخلاق»، تم وضع مسألة حماية حق النشر العالمي، بالنسبة للفولكلور، من قبل عدد من دول العالم الثالث، وكان ذلك، في تلك المرة، في إطار التحضير لاجتماع منظمة التجارة العالمية في جنيف في يناير ١٩٩٧م، كما يضيف أن «هذا التحرك لوضع القضية على جدول أعمال منظمة التجارة العالمية فشل»، و«مرة أخرى كان الفشل يعود للمقاومة الشديدة لإدخال أي حقوق خاصة بالملكية الجماعية أو الملكية الثقافية في

النظام الحالي لحقوق الملكية الفكرية أو الصناعية» (Malm 1998: 27)، وبدعم من عدة دول بضرورة عقد اجتماع بين اليونسكو والمنظمة العالمية للملكية الفكرية التابعة للأمم المتحدة (WIPO) في «بوكيت، تايلاند»، وذلك في شهر أبريل ١٩٩٧م. في هذا الاجتماع، كان من رأي عدد كبير من دول العالم أن هناك حاجة لوجود هيئة قانونية دولية، ومن الطبيعي أن يكون ذلك على عكس رغبة الوفدين الأمريكي والبريطاني، على اعتبار أن أكبر صناعات التسلية موجودة في بلديهما، ويقول «كريستر مالم» إن الجو تكهرب:

عندما قال الوفد الأمريكي إنه ما دام معظم الفولكلور المُستغل تجارياً هو فولكلوراً أمريكياً، فإن دول العالم الثالث عليها أن تدفع مبالغ كبيرة للولايات المتحدة، إذا كان لا بد من الخروج باتفاقية دولية. وكان رد السيد «بوريم Purim»، المحامي الهندي، إن ذلك كان هو الوضع في الاتفاقيات القائمة، وأضاف أن الفولكلور الأمريكي، باستثناء ذلك الذي ينتمي إلى أصول هندية، كان مستورداً من أوروبا وأفريقيا ودول أخرى كثيرة، وعليه، فلا بد من أن تذهب الأموال إلى ملاك الفولكلور الأصليين.

وفي أبريل ١٩٩٨م، قال «كريستر مالم» إن اجتماع «بوكيت Phuket» لم يسفر عن شيء، وكان من رأيه أنه ليس من المحتمل أن تأخذ الدول الغربية قضية الحقوق الجماعية على محمل الجد في المستقبل المنظور (Malm 1998: 26-9 Passim; see also Unesco-Wipo 1998: Wipo 2001).

إلا أن الإعلان الوزاري لاجتماع منظمة التجارة العالمية في الدوحة (٢٠ نوفمبر ٢٠٠٠م)، طلب من مجلس الـ «TRIPS» بحث قضية حماية الفولكلور والمعارف التراثية. بالنسبة لدول العالم الثالث، يظل من الأهمية بمكان كون الدول الغربية تحصل على عائدات ضخمة من حقوق الملكية الفكرية، تقوم دول العالم الثالث بتحويلها إليها مرغمة، ويصور لنا «جيمس بويل James Boyle»، من خلال أمثلة أحسن اختيارها، الآثار السيئة لهذا الوضع بالنسبة للدول الفقيرة والضعيفة:

«مفهوم حق المؤلف يعمل بمثابة بوابة، ينبغي المرور عبرها، للحصول على حقوق الملكية الفكرية، وفي الوقت الراهن تميل هذه البوابة بشكل غير متكافئ لصالح إسهامات الدول المتقدمة في العلم والثقافة، الكورار والباتيك والأساطير

والرقص (اللامبادا)، كلها تتدفق من الدول النامية، دون حماية لحقوق الملكية الفكرية، بينما «بروزاك» و«ليفيز» و«جريشام» وأفلام اللامبادا تتدفق محميةً بترسانة من قوانين الملكية الفكرية، المدعومة، بدورها، بتهديدات العقوبات التجارية.» (Boyle 1996: 124)

تشكيل الأفكار والمواد الخام واستغلال الأسواق، كل ذلك يجد مكافأة في هيئة حقوق للملكية الفكرية، ولكن المواد الخام نفسها، بما في ذلك الموسيقى والصور (باعتبارها مواد خامًا) تصبح قيمتها «صفرًا» عندما يتعلق الأمر بحقوق الملكية الفكرية، وهذا مثال آخر من عالم التصميمات يقدمه «جوتا ستروتر-بندر Jutta Ströter-Bender»: «بالنسبة للمصممين الغربيين يُعتبر عالم الموتيفات والصور الخاص بفناني العالم الثالث مستودعًا يستخدمونه، وينهلون منه، دون خجل، وبالطبع دون ذكر لمصادر «إلهامهم» (Ströter-Bender 1995: 45)، والواضح أن هناك حاجة إلى المزيد من البحث للحصول على صورة أكثر وضوحًا للضرر الذي يلحق بثقافات دول العالم الثالث.

وربما لم يكن «نعوم تشومسكي Noam Chomsky» بعيدًا عن الموضوع عندما قال في سنة ١٩٩٣م، إن «الشركات الأمريكية تكسب ٦١ بليون دولار في السنة من العالم الثالث، في حال الوفاء بالمطالب الحمائية للولايات المتحدة طبقًا للجات (GATT) (كما هي في حال الـ NAFTA)، أما تكلفة ذلك بالنسبة لدول الجنوب فستكون تقديم التدفُّق الضخم الحالي لخدمات الديون من الجنوب إلى الشمال، (Chomsky 1993: 3). في الوقت نفسه فإن «الجات» تغيّرت لتصبح «منظمة التجارة العالمية»، ولكن لا فرق، هناك نسبة من المبلغ تخص حقوق النشر عن «المنتجات» الثقافية، فإلى أي مدى يصل ذلك؟ عملية الحساب صعبة؛ لأن الإحصائيات التجارية متباينة بين الدول، وقد نفترض أن المبالغ المطلوب أن تدفعها الدول الفقيرة مقابل حق النشر تتزايد، وأحد أسباب ذلك هو أن دول الجنوب والدول الشرقية واقعة تحت ضغطٍ من الغرب لمقاومة القرصنة (See Cohen Jehoram et al. 1996: 44). في الوقت نفسه فإن التكتلات الثقافية العالمية تخترق هذه الدول بعمقٍ، عن طريق منتجاتها الترفيهية والثقافية، والنتيجة هي أن تسلّم هذه الدول العملة الصعبة النادرة للصناعات الثقافية في الغرب وفي اليابان.

قد يبدو مثيرًا للدهشة أن دول العالم الثالث قد فشلت في أن تنتنّب مسبقًا إلى أن المشتركات الثقافية بين مجتمعاتها، يمكن أن تُوضع تحت مظلة منظمة التجارة العالمية واتفاقياتها الجديدة الخاصة بالملكيات الفكرية، ذات الصلة بالتجارة المعروفة

باسم الـ «TRIPS»، والتي سيُحرمون، من خلالها، من تطوير سياساتهم الخاصة في هذا المجال الحساس. ويلخص «فريدل ويس Friedl Weiss» الصراع الذي حدث بين الشمال والجنوب في السنوات السابقة على ١٩٩٣م، بقوله:

«بالرغم من وجود سوابق مهمة، وممارسة لاتفاقياتٍ متعددة الجوانب عن حقوق الملكية الصناعية والفكرية (IIPRS) فإن الموضوع، كما هو معروف، أصبح مادة لمفاوضاتٍ متعددة الجوانب في «جولة أوروغواي» بناءً — فقط — على إصرار الدول المتقدمة صناعياً (IACs)، وخاصة الولايات المتحدة. في البداية كانت الدول النامية (DCs) مترددة إلى حدٍ كبير في دخول مثل هذه المفاوضات؛ حيث لم تكن هناك تقريباً أية أرضية مشتركة بينها وبين الدول المتقدمة صناعياً، سواء في الفلسفة الاقتصادية أو الأهداف أو التقاليد التنظيمية، الدول النامية القيادية، على سبيل المثال، اعتبرت من غير الملائم أن تُؤسس في داخل «الجات» أية قواعد أو نظم جديدة خاصة بحقوق الملكية الفكرية، سواء بوجودها أو مداها أو استخدامها.»

فماذا حدث؟ يقول «ويس»:

«وعليه فقد رفضوا رفضاً قاطعاً أية فكرة لدمج اتفاقية الـ TRIPS في اتفاقية الـ GATT، التي زعموا أنها كانت تقوم بدور هامشي في هذا المجال بالتحديد؛ لأن الـ IPRS تحتوي على أمورٍ أساسية، ليس لها صلة وثيقة بالتجارة العالمية. من ناحية أخرى كانت الدول النامية راضية بدمج بعض القواعد المهمة من الاتفاقيات الرئيسية للـ IPR في اتفاقية الـ TRIPS، وفي النهاية تم التغلب على المأزق في مفاوضات الـ IPR عن طريق السماح بفترة انتقالية أطول للدول النامية (DCs) والدول الأقل نمواً (LDCs) للوصول إلى مستويات أعلى من حماية الـ IPR، بالإضافة إلى حلولٍ وسط في مجالاتٍ أخرى، وخاصة في المنسوجات والصناعات الموازية.» (Cohen Jehoram et al. 1996: 8-9; see) (also Correa 2000)

كذلك فإن هناك حاجة إلى مزيدٍ من البحث لمعرفة الاعتبارات المحددة التي كانت، وما زالت، لدى دول العالم الثالث، والمتعلقة بالملكية الفكرية في المجال الثقافي، وفي تقرير تم

إعداده تحت إشراف «جوليوس نيريري Julius Nyerere» رئيس تنزانيا السابق، بعنوان «التحدي الذي يواجه الشمال»، نجد عباراتٍ شديدة الحدة عن الـ TRIPs:

«الهدف الواضح هو إقامة نظام يُجبر الدول النامية على إعادة هيكلة قوانينها الوطنية؛ لكي تتسع لاحتياجات ومصالح الشمال. هذه المبادرة تحاول أن توسع مجال النظام الذي يحكم حقوق الملكية الفكرية، وتمد في عمر المزايا الممنوحة، وتزيد المساحة الجغرافية التي يمكن أن تمارس فيها هذه المزايا، وتخفف القيود على استخدام الحقوق الممنوحة.» (Nyerere 1990: 254-5)

يمكن النظر إلى حق النشر الحالي كنوعٍ من اختيار «هوبسون» بالنسبة للفنانين ودول العالم الثالث، كما أن الساحة العامة تخسر أيضًا. حق النشر يُعامل وكأنه عقيدة مقدسة، وبالرغم من ذلك، فإن فكرة أنه يخدم مصلحة الجميع وخيرهم، هي موضع شكٍّ، كما بيّننا في هذا الفصل، إلا أن الفنانين ودول العالم الثالث لا يمكن أن يغضوا الطرف عنه، ويتصرفون وكأن النظام والتقاضي وإنزال العقوبات لا وجود لها، ليس أمامهم سوى المشاركة في النظام، الأمر الذي يضعهم في مأزقٍ استراتيجي، كما أننا نشهد، في الوقت نفسه، كيف تقوم التكتلات الاحتكارية العملاقة بابتلاع الجزء المشترك الأكبر من معارفنا وإبداعاتنا.

إن ذلك لا يحدث في الفنون والآداب فحسب، وهذا «جيرمي ريفكين Jeremy Rifkin» يقدم لنا بعض الأمثلة عما يمكن أن يحدث على مدى السنوات الخمس والعشرين القادمة، مما يسميه بالقرن البيوتكنولوجي:

مجموعة قليلة من المؤسسات الكونية والمؤسسات البحثية والحكومات يمكن أن تستحوذ على براءاتٍ وامتيازات المائة ألف جين، المكونة لخريطة الجنس البشري، بالإضافة إلى الخلايا والأعضاء والأنسجة التي تكوّن الجسم، كما يمكن أن تمتلك أيضًا امتيازات عشرات الآلاف من الكائنات الدقيقة والنباتات والحيوانات، بما يمنحها قوة غير مسبوقه لإملاء الشروط التي نعيش بموجبها نحن والأجيال القادمة. (Rifkin 1998: 2)

فهل يمكن أن نحرر أنفسنا من هذه القبضة الخانقة للتكتلات الكبرى، التي تحتكر حقوق النشر وبراءات الاختراع، وغيرها من حقوق الملكية الفكرية؟

في الفصل التاسع، أقترح عددًا من الأساليب الأخرى لتناول الأمور الثقافية، وأقول إن إلغاء حق النشر يمكن أن يكون في صالح الفنانين ودول العالم الثالث والساحة العامة، وأقترح بديلاً عنه، كما أؤكد ضرورة تضافر جهود الساحة الثقافية وحركة البيئة. إن مثال براءات الاختراع الذي قدّمه «ريفكن» يوضح — على نحو جيد — كيف أن فلسفة حقوق الملكية الفكرية ضارة بأنظمتنا البيئية والاجتماعية التي تحافظ على الحياة، مثلما هي ضارة بالجوانب الثقافية لوجودنا. وفي الحالتين، فإن الديمقراطية غائبة، ولكننا سنرى، بدايةً، في الفصل الرابع أهمية أن يكون للناس درجة من السيطرة على حياتهم الفنية المحلية، التي يمكن أن تتطور على نحو جيد، بعيدًا عن سطوة التكتلات الثقافية الاحتكارية، وصناعات حقوق النشر.

## هوامش

- ١) Janine Jaquet, "Concerning Creativity", The Nation, 17 March 1997
- ٢) Michel Guerrin and Emmanuel de Roux, "Pour les photographes, la rue n'est plus libre de droits. La défense du droit d'auteur, comme celle du droit à l'image des propriétaires de bâtiments, entraîne de procès coûteux et rend difficiles les métiers de l'image et de l'édition", Le Monde, 27 March 1999.
- ٣) "Daniel Buren perd son procès contre les éditeurs de cartes postales. Deux juges donnent raison aux photographes", Le Monde, 8-9 April 2001
- ٤) Christian de Brie, "Etats, mafias et transnationales comme larrons en foire", Le Monde Diplomatique, April 2000
- ٥) "Adieu Gorbouchka, le grand bazar de vidéos pirates de Moscou", Le Monde, 22 March 2001
- ٦) "Success of CD Piracy Hits Music Industry", Guardian, 13 June 2001
- ٧) "Turnabout: China's Copyright Pirates Steal the Grinch", International Herald Tribune, 30 October 2000

- “Hackers Make Quick Work of New Music Security Code”, Internation- (٨)  
tional Herald Tribune, 30 October 2000
- “Music Protection Faces Fresh Battle. Copuing Secrets at Center of (٩)  
.Storm”, International Herald Tribune, 25 April 2001
- Ibid. See also the civil liberties-oriented website: <http://crypto> (١٠)  
.me.org
- (١١) خزانة بها فونوغراف آلي، تستمع منه للموسيقى التي تريدها، بوضع عملة  
نقدية في الثقب الخاص بذلك. (المترجم)
- Yves Eudes, “Un Nouveau système de distribution sauvage de (١٢)  
.produits numeriques”, Le Monde 18 April 2000
- “L’industrie cinématographique menacée par le DIVX. Ce format (١٣)  
permet de comprimer un film DVD, qui peut ensuite en reseau sur Inter-  
.net”, Le Monde, 24 January 2001
- “Music Industry’s After-Napster Blues, Alternative Sites are (١٤)  
.Harder to Police”, International Herald Tribune, 21-22 July 2001
- Originally, Roland Barthes, “La Morte de L’auteur”, Manteia, 5(4), (١٥)  
1968; also in Barthes, Oeuvres complètes, vol. II: 1966-1973 (Paris: Seuil,  
.1994), pp. 491-5
- Jean-Pierre Babylon, “La culture par la copie”, Le Monde, 27 Oc- (١٦)  
.tober 1999
- Interview with Rob Scholte, De Groene Amsterdammer, 18 De- (١٧)  
.cember 1996

## الفصل الرابع

# الحياة الفنية المحلية

### (١) إزالة الصبغة المحلية

الفنون والآداب أشكال للاتصال، ولكنها أشكال محددة، كما سبق أن أوضحت، وهي تتميز بمتضمناتها الجمالية، ثم إنها تقوم بدورها في الاتصال على نحوٍ أعمق، وأكثر تركيزاً مما نمارسه في حياتنا اليومية، أما الميزة الثالثة، فإن الموقع أو الإطار الذي يحدث فيه الاتصال الفني والأدبي يدل، عادةً، على أن شيئاً محدداً يتم.

الإبداعات الفنية، فوق ذلك كله، تكون عادة جزءاً من شيءٍ آخر، مثل احتفال ديني أو عرض تليفزيوني، وقد تكون متداخلة مع إطارٍ أوسع مثل معمار مبنئٍ أو إعلان أو تصميم كتاب، وأحياناً تعمل مستقلة عن أي أسبابٍ أخرى. العمل الفني ليس عنصراً واحداً؛ ولذا يكون من المبالغة الكلام عن الأعمال الفنية باعتبارها مستقلة بذاتها؛ حيث من الصعب تصور أي شيء في حياتنا يعمل مستقلاً تماماً عن الأشياء، وعن البشر الآخرين.

هذا التعريف المحايد للفنون والآداب باعتبارها أشكالاً محددة للاتصال يجعل بالإمكان تغطية ودراسة تلك المساحة الواسعة، التي يعبر فيها الناس، في كل المجتمعات، عن مشاعرهم، أو يمارسونها بعمق: فرحهم، حزنهم، رغباتهم المكتومة، زيفهم، أو تطلعهم إلى التسلية أو التجارب الجميلة. من هنا يمكن أن نعتبر الفنون والآداب مستودعات للمعاني الثقافية (Wolff 1989: 4).

كثير من هذه المشاعر لها حياة أطول مما لنا، وهي مضمورة في الموروث الثقافي، الذي نحن جزء منه. في الوقت نفسه يمكن أن نصف الفنون والآداب بأنها «ورش»، يتم فيها تصنيع المعاني الثقافية وتخليقها، فمن خلال أعمال الفنانين والأدباء، والطريقة التي يقدمون بها أعمالهم، تُنتج المشاعر والقناعات الثقافية، وتتكوّن، ويُعاد إنتاجها وتكوينها. الفنانون والأدباء يعيدون في إبداعهم وأدائهم وحرفهم إلى تلك المعاني الثقافية،

يتلاعبون بها، بعضهم ينقض أو يفكك الصور والأصوات والعواطف السائدة التي قد تبدو منظمة و متماسكة، وبعضهم يثبتها، وقد يعرضون البذاءة والقبح والتوترات الحادة أو الحقيقة المرة.

ربما يكون تعريف الفنون والآداب — باعتبارها أشكالا محددة للاتصال — تعريفاً محايداً، ولكن هذا لا يعني أن الفنون والآداب نفسها ظاهرة محايدة. الفنون والآداب تترك آثارها على عقولنا، وهي تستثير الأحكام دائماً؛ فالمرء قد يحب أو يكره قطعة موسيقية معينة، أو تصميمًا معينًا على سبيل المثال، والعمل قد يكون مثيرًا للجدل، وربما اعتبره كثيرون جزءًا من الحياة اليومية المقبولة، ومهما بدا العمل بريئًا، فإنه في نهاية الأمر مستودع للمعنى الثقافي، كما أن الفنانين والأدباء يعملون، وكأنهم مستنبتات (صوبات) للمعاني الثقافية، أيًا كان ما يبدعونه، من «الراب» إلى «الأوبرا»، وسواء كان ذلك بشكلٍ مضمّر، أو على نحوٍ استعراضي ظاهرٍ للعيان.

وعندما يكون الرهان كبيرًا، يصبح من السهل أن نفهم أن كل الإبداعات الفنية والأدبية تُحدث تأثيرًا ما، وسوف نعود في الفصل القادم إلى مسألة التأثير لكي نناقش دور الآداب والفنون في حياتنا الاجتماعية على المستويين المحلي والعالمي، ورغم الزعم بأننا مواطنون عالميون، لا تعوقنا قيود أو أطر اجتماعية، فقد بدأنا نعرف مرة أخرى أن ذلك صحيح جزئيًا، بينما هو غير صحيح بالمرّة بالنسبة لمعظم الناس. كلنا نعلم أنه ليس من المستحب أن نكون مُنترَعين تمامًا من محيطنا الاجتماعي، وبعد تجربة إزالة الصبغة المحلية، التي قدمتها لنا الليبرالية الجديدة، أصبحنا نعرف أكثر من السابق أن العالم كبير جدًا ومعقد جدًا؛ بحيث لا نستطيع أن نحدد وجهتنا فيه، أو أن نجد فيه ملاذًا آمنًا، وهذا موضوع صعب لأننا نعلم جيدًا أن كثيرًا من الأماكن على الأرض ليست آمنة بالمرّة. ليس هناك ما يدعو لأن نصور الحي أو القرية أو الوطن على نحوٍ رومانسي، وفي الوقت نفسه من الصحيح كذلك أن اللاجئين لا يفرّون إلى «العالم»، وإنما يحاولون أن يجدوا ملجأً في مجتمع آخر أكثر تنظيمًا من الناحية الإنسانية.

على امتداد هذا التوجه الفكري نفسه يقول «أنتوني سميث Anthony Smith» إنه ليس هناك «ذاكرات عالمية» يمكن استخدامها لتوحيد الإنسانية، التجارب الأكبر، على مستوى العالم حتى الآن — وهي الاستعمار والحروب العالمية — يمكن أن تذكّرنا فقط بانشقاقنا التاريخي، الصعوبة الرئيسية في أي مشروع لبناء هوية كونية، وبالتالي ثقافة كونية، هي أن الهوية الجمعية، مثل المجازات والثقافة، محدّدة من الناحية التاريخية؛

لأنها تقوم على ذكريات ذاكرات مشتركة، وشعور بالاستمرارية بين الأجيال (Smith 1990: 179-80).

وعندما يركز «سميث» على ما تستطيع التوجهات الثقافية الكونية الحالية أن تقدمه، يقدم لنا أمثلة على الثقافة الجماهيرية الأمريكية وتكنولوجيا المعلومات التي تعتمد على الكمبيوتر، ويرى أن هذه التوجهات «من المحتمل جداً أن تكون موجودة هنا لتبقى لعدة عقود على الأقل»، ثم يسأل: «ولكن ما الذي تؤدي إليه في النهاية؟ ماذا تضيف؟ هل يمكن أن يعيش بواسطتها عدد كبير من الرجال والنساء، كما يعيشون معها؟ هل يمكن أن تصل إلى مستوى ثقافة جديدة، إلى أسلوب حياة جديد، يمكن أن يلهم الناس، كما يواسيهم في أحزانهم ومصائبهم؟ أي ذاكرات أو أساطير أو رموز أو قيم أو هوايات يمكن أن تقدمها مثل هذه الثقافة الكونية؟ (Smith 1995: 21-5).

ولنطرح السؤال على نحو أكثر تحديداً: أي ذكريات، وأي أساطير وقيم وهوايات يمكن أن تقدمها ثقافة كونية لا يوجهها سوى التجارة، وبالذات في حالة الفنون والآداب التي تنظمها حفنة من التكتلات الثقافية التي تعمل على مستوى العالم كله؟

الثقافة النمطية الموحدة، التي تنشرها عبر العالم، ستكون هي بؤرة اهتمام الفصل التالي. موضوع هذا الفصل هو الوضع الإشكالي للفنون والآداب في الإطار المحلي. قد نتفق مع «أنتوني سميث» في أن العالم ككل لا يستطيع أن يقدم لنا الذكريات والأساطير والرموز التي نحتاجها كبشر، إلا أن الواقع أيضاً يشير إلى أن القوة الدافعة للإطار المحلي للفنون والآداب تزداد ضعفاً. ولكن إلى أي مدى؟ وهل ينطبق ذلك على كل مناطق العالم، وعلى كل الفنون والآداب، بالطريقة نفسها؟ يحاول هذا الفصل القيام بعملية جرد للمواقف التي تزدهر فيها الفنون والآداب في الإطار المحلي، على الرغم من نزعات العولمة، والأوضاع التي تسيطر فيها القوى الخارجية على الحياة الفنية المحلية.

لماذا يُعتبر سؤال ما إذا كانت لا تزال هناك حياة فنية محلية من أي نوع، سؤالاً مهماً؟ السبب هو الديمقراطية، في أي مجتمع لا بد من أن يكون للناس الحق في الاتصال بأسلوبهم، حول ما يحركهم، وما يروونه مثيراً، وما يحقق لهم السعادة، وما يشغلهم، وهذا يزودهم بهوية فردية وجماعية في الوقت نفسه. المسرح والفيلم والموسيقى والفنون البصرية والتصميم والأدب، كلها وسائل ضرورية للاتصال، ومن منظور ديمقراطي هناك رغبة أكيدة في أن تكون الأجزاء الرئيسية من المشهد الفني والأدبي المحلي لأي مجتمع، متصلة بما يدور في هذا المجتمع تحديداً.

ويقول «مايكل شومان Michael Shuman» «كلما أصبح العالم أكثر تعقداً، زاد إقدام الناس على حل مشكلاتهم على المستوى المحلي»، وتمكين المجتمع، بالطبع، ليس إيجابياً دائماً، كما يعترف؛ لأن هذا التمكين قد يُستخدم كغطاءٍ لضيق الأفق والقَبليّة والعرقية.

«ولكن المجتمع هو، أيضاً، المكان الذي ندعوه بالوطن؛ حيث نعمل ونلعب، وحيث نُكوّن صداقات، وحيث نربي أطفالنا، وحيث يمكننا الوصول إلى المؤسسات السياسية، وحيث نستطيع أن نجد الموارد والشرعية وآليات العمل الجماعي. المجتمع بمثابة «ترامبولين» يثب عليه المواطنين، ويكتسبون قوة الدفع، وينطلقون إلى الشئون العالمية بقوة أكبر، مما كان يمكن أن يكون لهم بمفردهم.» (Shuman 1994: 55-6)

الشيء الأخير الذي يريده «مايكل شومان»، هو أن يصوّر المجتمعات المحلية والحياة الفنية الموجودة بها على نحوٍ رومانسي. المجتمع المحلي، أيضاً، هو ذلك المكان الذي يتشاجر فيه الناس، ولكن ذلك جزءٌ من الحياة، وجزءٌ من العملية الديمقراطية في أي مجتمع. المعركة الرمزية على التعبير الفني، كما رأينا في الفصل الأول، تعود إلى ذلك. في تقريرٍ لمجموعة عملٍ تابعة للمنتدى الدولي عن العولمة صادر في ١٩٩٩م، نقراً:

«ما زالت نسبة كبيرة من الناس في العالم تعيش على أنشطة مرتبطة بمجتمعاتها المحلية، مثل الزراعة المحدودة والأسواق المحلية والإنتاج من أجل الاستهلاك المحلي، وقد مكّنهم ذلك من أن يظلوا مسيطرين على أمنهم الاقتصادي والغذائي. حتى في الدول المتقدمة، فإن معظم الأعمال متصلة على نحوٍ تقليدي بالإنتاج الاقتصادي المحلي.»<sup>١</sup>

ويرى التقرير أن العولمة الاقتصادية تفكك هذا الإنتاج المحلي بسرعة، وتتنازح للاقتصادات التي تعتمد على التصدير، والتي تسيطر عليها المؤسسات العالمية الكبرى، «وهذا ما يؤدي إلى تدمير سُبُل المعيشة المحلية، وقدرة المجتمع على الاعتماد على نفسه»، كما يرى فريق العمل أن «من الضروري عكس هذه التوجهات، ووضع قواعد وهياكل جديدة تنحاز إلى ما هو محلي، وتتبع مبادئ الدعم، أيًا كانت أنواع الأنشطة المحلية»، وسيكون ذلك أحد الموضوعات التي يتناولها الفصل السادس، من الواضح أن التأكيد على

أهمية المجتمعات لا يعني حتمية إغلاق الحدود، كما أنه لا يعني الاحتفاء بالعودة إلى الماضي، ولا أن الأعمال الفنية يجب أن تتناول الاهتمامات المحلية دون غيرها. في الولايات المتحدة لن يكون المزيد من الانفتاح على العالم ثقافيًا، نوعًا من الترف، وربما يكون أكثر الفنانين إثارة للاهتمام هم الذين يذهبون إلى ما هو أبعد من الحياة اليومية، للتعبير عن المشاعر ذات الصلة بمستويات أخرى من التجربة، كما أنه من المهم، لصالح الديمقراطية، أن يعبر كثير من الفنانين عن أشياء كثيرة. ومما يثري أيضًا أي مجتمع (والمجتمع الأمريكي ليس استثناء) أن تأتي الأعمال الفنية من أماكن أخرى من العالم، وتُقدّم على نحوٍ لا يسمح بسيادة ثقافة واحدة. وكما أنه لا توجد قواعد، ولا نظم تحدد عدد الفنانين الذين يتم تقديمهم من داخل أي مجتمع، ما دام المشهد الثقافي ديمقراطيًا، ينبغي بالمثل ألا يكون هناك تحديد لعدد الفنانين أو الأعمال الفنية المسموح بها من الدول الأخرى.

إن «جان نيدرفين بيتيرس» على حقّ عندما يُفصّل هذه القضية ليتساءل: «ما المحلي؟ ومن الذي يحدد ذلك؟ ما حدوده ومحيطه؟ من الذي ينتمي إليه، ومن لا ينتمي؟ ما الضروري، وما غير الضروري؟» (Nederveen Pieterse 1977: 134).

ويتساءل، بالمثل، كلٌّ من «إيرمجارد بونتينك Irmgard Bontinck» وألفريد سمدتس Alfred Smudits في دراستهما عن الموسيقى والعولمة: «ما الحصة المرغوب فيها من الموسيقى المحلية لكيلا تكون الثقافة محتلة، وغير معزولة في الوقت نفسه؟» (Bontinck and Smudits 1997: 49-50).

لا توجد إجابات نهائية، ورغم ذلك هناك مشكلة — من المنظور الديمقراطي — عندما تستولي قُوَى خارجية على الحياة الفنية لأي مجتمع، وخاصة إذا كانت قُوَى تجارية احتكارية بالأساس.

ويلخص «جون جراي John Gray» المشكلة على النحو التالي: «لم تُعد العلامات التجارية، لكثيرٍ من السلع الاستهلاكية، خاصة بدولة معينة، وإنما أصبحت كونية، والشركات تنتج سلعاً مماثلة للتوزيع في العالم كله، الثقافات المحلية لكل المجتمعات تقريباً يطغى عليها كمٌّ كبير من الصور المشتركة، دول الاتحاد الأوروبي تشترك في الصور التي تستوعبها من هوليوود، أكثر مما تتشارك في صور من ثقافاتهما، والشيء نفسه تجده في آسيا. وراء كل هذه «المعاني» للعولمة توجد فكرة واحدة يمكن أن تُسمّى نزع أو إزالة الصبغة الإقليمية: استئصال الأنشطة والعلاقات المحلية من جذورها، وهذا يعني إزاحة الأنشطة التي كانت محلية، حتى وقت قريب، في شبكاتٍ تصل بعيداً أو منتشرة في العالم

... (عولمة)، بمعنى رفع الأنشطة الاجتماعية من المعرفة المحلية، ووضعها في شبكات، تتبادل فيها التأثير والتكثيف مع الأحداث العالمية» (Gray 1998: 57). «جون جراي» لا يميل إلى المساواة بين إزالة الصبغة الإقليمية والمجانسة. «مرة أخرى، العولمة ليست هذا، أسواق عالمية يتحرك فيها رأس المال والإنتاج بحرية عبر الحدود، وتعمل تحديداً بسبب الفروق بين المجتمعات المحلية والدول والمناطق»، ما يحدث هو أن الأسواق الثقافية المحلية تبقى، ولكنها تصبح ذات أهمية ثانوية (McChesney 1998: 13).

مفاهيم الاقتصاد المحلي، بخصوص الأمور الثقافية والسيطرة المحلية، تصبح شاذة ومستحيلة تقريباً (Mander 1993: 15). إنتاج الإنسان، أو العمل الفني، يتم إبعاده عن صانعه، صورة الكل أو صورة المجتمع تختفي (Said 1993: 270). وهذه جولة قصيرة في أجزاء مختلفة من العالم؛ للوقوف على بعض الأمثلة. «سومان ناريش Suman Naresh» يطرح للنقاش قيام الهند بفتح أسواقها لفترة تزيد قليلاً عن عقد، مما جعل البرامج السمعية والبصرية الأجنبية (التلفزيون والقمر الصناعي) متاحة لأول مرة على نطاق واسع.

«الاعتراضات الثقافية، التي ظهرت في الهند، ليست مجرد اعتراضات على الجنس المكشوف والعنف في البرامج – والأمريكي منها خاصة – الصادمة للجمهور الهندي المعتاد على المواد المتحفظة، لو لم تكن الاعتراضات على أكثر من ذلك لاخفت بعد فترة من التكثيف، وتوقفت في هذا المجتمع الديمقراطي. يبدو أن الاعتراض كان بالأحرى على أن فيضاً من البرامج، المصممة لكي تروق لأوسع جمهور ممكن في أنحاء العالم، بات يهدد مجتمعات كثيرة في كل مكان بفقدان تميزها وهويتها الثقافية، هذا فقد تشعر به، بقوة، مجتمعات مثل الهند، التي استطاعت، حتى الآن، أن تحمي نفسها من مؤثرات المجانسة التي تُحدثها التجارة الحرة في أرجاء العالم.» (Naresh 1996)

وبينما يرفض «جون جراي» مفهوم المجانسة، بوضوح، ومن منظور اقتصادي واجتماعي، نجد «سومان ناريش» لا يتردد في استخدام المفهوم نفسه في الثقافة. الجزء المتبقي من هذا الفصل يوضح أن الأمر قد يكون كذلك، رغم أن مفهوم إزالة الصبغة المحلية في الشؤون الثقافية، كما هو في الشؤون الاقتصادية، هو الأكثر ملاءمة، والأكثر صلة مع الحقائق المختلفة.

هذه الحقائق، في النهاية، تتضمن عادةً جوانب متنافرة ومتناقضة، «كولن ماكيراس Colin Mackerras»، على سبيل المثال، يلاحظ أن ثلاثة مسارح في بكين تؤكد تقديم أوبرات تقليدية، وترى أن الأوبرا كلما كانت أكثر قديمًا تكون أفضل، وفي هذه المسارح الثلاثة كان إحياء هذه الأوبرات التقليدية يستهدف السائحين بالأساس، وخاصة الصينيين من هونج كونج وتايوان، والشتات الصيني الواسع. «كانت وسيلة يعود بها الصينيون خارج الصين إلى الوطن الأصلي بحثًا عن جذورهم وثقافتهم التراثية، وكانت أوبرا بكين مثالًا جيدًا لهذه الثقافة». وفي محاولة لفهم هذه الظاهرة، على ضوء الصراع بين العولمة والهوية، يلاحظ «كولن ماكيراس» أن السياحة كان لها أثران متعارضان في الوقت نفسه: «فقد مكّنت عددًا أكبر من الناس، بمن فيهم الصينيون، من السفر إلى بكين، أكثر من ذي قبل، كما شجعتهم على البحث عن جذورهم التقليدية هناك، وهو شعور أقوى بالهوية. هذا التقليد زائف وحقيقي في الوقت نفسه، زائف لأنه إعادة إنتاج، وحقيقي لأنه يشبه التراث جيدًا، وفي حالة أوبرا Zhengyi Temple يستخدمون الموقع نفسه» (Mackerras 2000: 19-20).

ويمكن أن نجد وصفًا مشابهًا في بورما؛ حيث كان مسرح الماريونيت في اندثار. بسبب نمو السياحة بقي عدد من الفرق، من بينها مسرح «ماندا لاي» الذي أنشئ قبل عشر سنوات بالقرب من القصر الملكي، وبالتدريج عاد اهتمام الجمهور بهذا الشكل المسرحي، كما بدأت جولات المسرح في القرى، إلا أنه ليس هناك سوى فرقة واحدة تقدّم مسرح الماريونيت بصورة حقيقية، تضم أوركسترا كاملًا، ومغنين للأدوار الرئيسية، وعددًا من الممثلين «يتراوح بين 6-8» لتحريك العرائس. لاعبو الماريونيت الذين يذهبون إلى الفنادق والمطاعم يؤدون عملهم على موسيقى مسجلة، ومن هذا المنظور، تكون السياحة قد جعلت فن الماريونيت أقل ثراءً.<sup>٢</sup>

عند تناول الحياة الفنية المحلية في هذا الفصل، فأنا لا أشير بالضرورة إلى الحياة الثقافية في تطورها على المستوى الوطني في داخل الدول.

**أولاً:** لا يوجد على الإطلاق ثقافة قومية مفردة، في كل مجتمع هناك بشر من ثقافات مختلفة، لهم تقاليد فنية مختلفة، درجة التسامح والقبول والشمول تختلف من مجتمع لآخر، وقد يحدث أن تكون ثقافة معينة هي السائدة. في الوقت نفسه هناك عدد كبير من الفنانين الذين يعملون أشياء، ربما تكون أقل ظهورًا أو أقل قبولًا، أو لا تلقى دعمًا اقتصاديًا كافيًا، وربما تكون مكموعة.

مفهوم «الثقافة القومية» يوحى بالكثير عن رغبة الجماعات المسيطرة داخل منطقة قومية (أو وطنية) في اعتبار تعبيراتها الثقافية هي الوحيدة ذات الصلة، وعن قدرتهم لكي يجعلوها تبدو كذلك أكثر مما هي في الواقع، وفي معظم الأحوال، فإن ما يحدث في مجال الفنون أكبر بكثير مما قد يراه المراقب السطحي. الفنون والآداب إحدى الساحات الرمزية لصراع القوى بين الجماعات المختلفة من السكان، والتي تغطي فيها بعض الثقافات على غيرها لبعض الوقت على الأقل، إلا أن التجلي الخاص للثقافات الفنية — بعضها طاغٍ وبعضها لا يكاد أن يكون ملحوظًا — قد يختلف إلى حد كبير، من مجتمع لآخر، ومن دولة إلى أخرى. المناخ الفني في الدنمارك، مثلًا، سيكون مختلفًا تمامًا عنه في النمسا، وربما أكثر اختلافًا أيضًا عنه في تنزانيا.

**ثانيًا:** مفهوم الدولة غير واضح في العادة، في عام ١٩٩٢م نشر المعهد الوطني الباكستاني للأبحاث التاريخية والثقافية، كتابًا بعنوان: «الثقافة الباكستانية: صورة وصفية»، ولكننا نجد — حتى — في المقدمة التي كتبها مؤلفه «م. يوسف عباسي» عبارة مثل: «الثقافة الباكستانية مفهوم جديد مثلما الدولة جديدة» (Abbasi, 1992: i).

بالإضافة إلى أنه من الصحيح أيضًا أن في ذلك الجزء الذي توجد فيه باكستان، كان الفنانون — وما زالوا — ينتجون أعمالًا على مدى قرون، مثلما كان الناس يتواصلون مع هذه الإبداعات الفنية، ويتفاعلون معها.

وفي عام ٢٠٠٠م كان هناك جدال في روسيا حول النشيد الوطني. بعد زوال الاتحاد السوفييتي، حُلَّت محل النشيد الوطني الشيوعي قطعة موسيقية وطنية من القرن التاسع عشر، وكان ذلك تغييرًا، سرعان ما أسف له الناس. لم يكن هناك كلمات مصاحبة للموسيقى، بينما كانوا قبل ذلك يستمتعون بغناء كلمات النشيد السابق، ولذلك تقرر إعادة إحياء الأغنية، ولكن بنص جديد. كان الجدل في جوهره بحثًا عن فهم لماهية روسيا الجديدة، وهو تساؤل ما زال الروس يشعرون بعجزهم عن إيجاد إجابة مقنعة عنه. القوانين الأمريكية التي تؤكد القومية، والتي تم فرضها في الولايات المتحدة بعد ١١ سبتمبر ٢٠٠١م تبيّن أن، قضية تحديد ما «يخص» الدولة الأمة، أو ينتمي إليها، تظل عملية إشكالية، حتى في مثل هذه الدول الكبيرة. فالدولة الأمة، من منظور تاريخي، هي اختراع حديث جاء بمشكلات أكثر مما جاء به من مزايا لكثير من المستعمرات السابقة.

**ثالثاً:** الحياة الفنية المحلية تعني، بالطبع، ما يحدث فنياً على مستوى الإقليم والمدينة والقرية، ولأن كثيراً من «الدول الأمه» قوميّ جدًّا، تصبح القوى الطاردة المركزية حقيقةً مرهوبة الجانب، سواء على المستوى العام أو المستوى الثقافي، وأحياناً على المستوى الأخير بشكل خاص. النزعات الثقافية الإقليمية قد تُستخدم لحجب القوى الاقتصادية والاجتماعية الاستبدادية القادمة من الدولة المركزية؛ إذ كانت تلك هي الحال مثلاً في إندونيسيا، في عهد «سوهارتو Suharto». كان النظام يستخدم الفن الإقليمي والثقافات التقليدية، ويمنحها بعض الحرية لكي تُبدع وتطور، لكي تزيد من تأييدها لأعماله الاستبدادية.

هذه التقاليد الإقليمية، كما تقول «باربرا هاتلي Barbara Hatley» كانت مغروسة على نحو ما، باعتبارها مصدرًا للكبرياء والشعور بالهوية، وهو ما كان يمثل جزءاً من الطموحات السياسية الوطنية أثناء فترة «سوكارنو Sukarno»، مع أي توجه انفصالي لا تسمح به البنى المركزية القوية وأيديولوجيا التماثل، كانت يتم تنمية الفنون الإقليمية باعتبارها مقاومةً أو ردًّا على النفوذ الأجنبي المتزايد، القيم الاستهلاكية الغربية والصور الإعلامية التي انهمرت على إندونيسيا، منذ انفتاحها بعد سنة ١٩٦٥م، أمام رأس المال الأجنبي. الرقصات والطقوس المحلية المجردة من العناصر التي تُعتبر معوّقة للتطور والتجديد، يتم تقديمها في الاحتفالات والمسابقات والعروض التليفزيونية لفنون الأداء الإقليمية. المباني الحكومية تُشيد على الطراز المعماري التقليدي، كما يتم الاحتفال بالمناسبات الوطنية بتقديم عروضٍ ومهرجاناتٍ إقليمية (Hooker 1993: 49).

عملية تبني الفنون الإقليمية وتنميتها في فترة «سوكارنو» كانت تتم في حدود؛ لأن السماح بالتقاليد المحلية كان يولد آثاراً معارضة، ليس بالمعنى السياسي المباشر، وإنما من ناحية المفهوم: كان يُوقظ الوعي بوسائل أخرى لتنظيم المدركات والتجارب، غير تلك التي كان النظام يتبنّاها (Hellwan 2000).

في كثيرٍ من الدول الأوروبية أيضاً لم تكن العلاقة بين المركز والأطراف تمضي دون مشكلات؛ ففي القرن التاسع عشر — أو بعد الحرب العالمية الأولى أحياناً — عندما وُحِّد «الدول-الأمم» المناطق التي كانت متفرقة قبل ذلك، بدأ الناس في تلك المناطق يدعون لأنفسهم هويات ثقافية ولغوية تفصلهم عن الدولة الأمة، وتبع ذلك فترات استبداد. وعلى مدى العقود الأخرين، كان هناك قبول، على مضيض، للفروق الثقافية الإقليمية من جانب السلطات القومية، في حالة إسبانيا مثلاً، كانت اللغة هي العنصر الثقافي الذي يتمركز

حواله النضال من أجل حقوق مستقلة، وفي مثل تلك المناطق من الصعب أن نجد حركاتٍ فنية تخص الهوية الفردية التي يدعونها.

إلا أنه في فرنسا، مثلاً، حيث لا توجد حركات انفصالية واضحة، يظهر عدد كبير من الأفلام المثيرة للاهتمام، عامًا بعد عام، في مناطق بعينها، تعبر عن نزعاتٍ ومواقف اجتماعية، وأجواء نابذة على الأقل من هذه المحليات، وهذا نتيجة لتطورين متلازمين؛ فكثير من المخرجين الشبان لم تجذبهم البيئة البرجوازية للمدن الكبرى؛ لكي يجدوا فيها موضوعاتهم، وفي الوقت نفسه كان لدى المناطق الفرنسية أموال كثيرة للاستثمار في الإنتاج والأنشطة الثقافية، وذلك بسبب اللامركزية الإدارية على المستوى الثقافي أيضًا.

## (٢) ميدان واسع للإنتاج الثقافي

قبل بحث الجوانب المتعددة لعملية إزالة الصبغة المحلية، أو الطابع المحلي عن النشاط الثقافي، سوف نركز اهتمامنا على بعض الأمثلة من أجزاء مختلفة من العالم، وهي التي ما زال يوجد فيها حياة ثقافية محلية ثرية، تتأثر أحيانًا بالتوجهات العالمية ولكنها لا تطمسها. من البديهي أننا لن نستطيع، في إطار هذا الكتاب، أن نقدم نظرة شاملة، كما أن الحيز لا يمكّننا من الحكم على أهمية الظواهر الفنية التي أشير إليها أو على مدى انتشارها، على أنني لست معنيًا هنا بإصدار أحكام فنية أو أخلاقية؛ ففي داخل هذا المجال الواسع للإنتاج الفني والأنشطة الفنية، على المستوى المحلي، فإن بعض الأشياء سوف تُعتبر ذات قيمة، في نظر بعض الناس، وبعض الأشياء لا قيمة لها. قوة الديمقراطية في أي مجتمع هي التي تجعل الأعمال الفنية — سواء كانت جيدة أو رديئة أو قبيحة ... إلخ — تناقش أو يمكن أن تناقش.

«كارين باربر Karen Barber» تقدّم لنا ملخصًا مهمًا عن ميدان الإنتاج الثقافي

الواسع في أفريقيا:

«وهو لا يمكن تصنيفه باعتباره «تقليديًا» أو «غربيًا» من ناحية الإلهام؛ لأنه يستوعب هذه الفوارق ويذيبها. في السنوات الأخيرة كانت فرق الموسيقى الغانية تجول آلاف المدن، مسارح اليوروبا الشعبية تعرض الكثير من الأفلام، انتشر التليفزيون والفيديو، الشباب من الجنسين في نيروبي يقرءون أعمالاً مثل: For Mbatha and Rabeka، الكتاب في تنزانيا ينشرون مئات الروايات

البوليسية باللغة السواحيلية، رَسَّامو الكاريكاتير في الكامبيون يتناولون السلوك الفاضح لقطاع الطرق السياسيين، عمال الباسوثو المهاجرون يغنون عن تجربتهم في مناخ جنوب أفريقيا، الرجال والنساء يؤلفون أغاني «الشيمنونجا» لمساعدتهم على التعبئة ضد جبهة روديسيا. هذه الأجناس الأدبية والفنية كلها ليست مستودعات لأصالة ركيكة، وإنما على العكس من ذلك، تستفيد من كل المواد المعاصرة المتاحة؛ لكي تتناول كفاحها المعاصر، وهي ليست مجرد ناتج «للاتصال الثقافي» بالغرب الذي «أفسدها»، إنها عمل منتج ثقافيين محليين يخاطبون جماهير محلية عن هموم ضاغطة وتجارب ونضال مشترك.» (Barber 1997: 2)

بمثل هذه الدرجة من الحماسة يتحدث أيضًا كلُّ من «أوريانا بادلي Orriana Baddeley» و«فاليري فريزر Valerie Fraser» عن أمريكا اللاتينية؛ حيث لا يوجد نقص في الفن الذي يتم إنتاجه خارج شبكة القاعات والمعارض البرجوازية: المنسوجات وأعمال السجاد والتطريز وأشغال الإبرة وصناعة السُّلال والفخار والمعادن والنجارة، والأشكال والمناظر المصنوعة من الشمع أو العجين أو السكر، ومصنوعات من الجلد والريش والقش والخشب، والطلاء بالمينا والحفر وصناعة الأقنعة من الورق المعجن، والرسم على الصفيح والقماش وجلود الحيوانات والخشب ولحاء الأشجار، ويشهد المؤلفان أن فنون أمريكا اللاتينية الحديثة هي «بمثابة جزء لا يُستهان به من اقتصادات كثير من دول أمريكا اللاتينية، إلى جانب كونها مصدر جذب شديد الأهمية للسياحة (Baddeley and Fraser 1989: 119).

في آسيا وجزر المحيط الهادي الغربي، يوجد قرابة ٢٥٠٠٠ فرقة مسرحية، تقدم عروضها من الأعمال القديمة والحديثة، وهناك عدد كبير من المؤدين في كثير من المناطق البعيدة، وهناك تغيُّر يومي كبير لدرجة يصعب معها معرفة عدد الفرق بالتحديد، «أما المعروف جيدًا، فهو أن الفنون المسرحية في ثقافات آسيا وجزر المحيط الهادي، قديمة ومتقدمة وشديدة الثراء في تنوعها، بدرجة تفوق الخيال، وزاخرة بالحياة والمتعة لقطاعات كبيرة من الناس» (Brandon 1997: 1).

بهدف الحفاظ على القِيم الآسيوية في سنغافورة، تم وضع سياسات تساعد على نهوض الفن الآسيوي وترقيته، فمهرجان فنون الأداء الآسيوية يتضمن عروضًا آسيوية المضمون من إنتاج آسيويين. كان من المتوقع أن تثير إقامة مهرجان من هذا النوع

عاصفة من النقد من الفنانين المحليين، وخلافًا حول الحكم على عرض ما بأنه «آسيوي» (Tamney 1995: 167-8).

كيف نمزج بين المؤثرات الفنية الحديثة والتراث؟ هذا السؤال طرحه «رستم باروشا Rustom Bharucha» في محاضرة له في Utrecht (هولندا) في ٣١ أكتوبر ١٩٩٧م، عندما أشار إلى الهند؛ حيث كل إقليم بمثابة عالم قائم بذاته، وحيث يوجد تنوع فني وثقافي شديد الثراء، وحيث يعيش الناس حقبةً مختلفةً من ما قبل الحداثي، إلى ما بعد الحداثي. في حقل الموسيقى، ما زالت هناك أماكن كثيرة ترتبط فيها صناعة الموسيقى بتطور الثقافات المحلية؛ إذ بينما «الهارموني» شديد الأهمية في الموسيقى الغربية، نجد الأمر مختلفًا، على سبيل المثال، بالنسبة لقراري الطبول «الإيجبو» في نيجيريا، الذين يهدمون «الهارموني» بخروجهم عن الإيقاع الأساسي (Oguibe 1995: 75).

أما كيف يحدث ذلك من الناحية الفنية، فذلك أمر أقل أهمية، وخاصة عندما نلاحظ أن البنى الموسيقية، في مناطق كثيرة من العالم، ما زالت تستلهم الموروث الثقافي لتلك المناطق وتنهل منه، ولا شك في أنها ليست ظاهرة ثابتة، ومع ذلك، فإن عملية نزع الصبغة المحلية تكون قد بدأت عندما يحل الهارموني محلّ الإيقاع كنقطة بداية في العمل الموسيقي.

في نيكاراغوا، قام كل إقليم بتطوير قوالبه الموسيقية الخاصة، وهذا هو الوضع حتى الآن، كما يقول «راندي مارتن Randy Martin»:

يشتهر إقليم ماسايا بموسيقى الماريمبا، بينما موسيقى الجيتار-الفلامنكو هي المنتشرة في سيجوفيزان. في بلوفيلدز هناك رقصة «بالو دي مايو» المستوحاة من البلاط الإنجليزي، كما نلاحظ تأثير الهجرة الفرنسية إلى منطقة زراعة البن في «ماتاجاليا» على انتشار رقصة «البولكا»، ولكل مدينة عيدها السنوي، الذي تحتفل فيه بفاكهة الموسم، وتقديم المواكب الكنسية، والمسرحيات التي تمزج بين الكاثوليكية وعناصر من الأشكال الفنية الأصلية، من مرحلة ما قبل كولومبوس. (Yúdice et al. 1992: 129)

في هضاب الأندلس الوسطى، تتداخل الموسيقى والرقصات والأغاني والطقوس، كما تصاحب الموسيقى، عادة، كل الاحتفالات ذات التوجُّه الديني، التي تتم على مدار العام. (Baumann 1996: 19).

وفي كولومبيا نجد أشكالاً وقوالب مختلفة ومتميزة من الرقص والموسيقى، في كلٍّ من مناطق المحيط الهادي، وسواحل الكاريبي، وهضاب اللانوس الشرقية، والمناطق الجبلية (Davies and Fini 1994: 18).

ويذكر «بيتر مانويل Peter Manuel» أن «الفاليناتو Vallenato» في كولومبيا يصحب الرقص الشعبي على نحو تقليدي، إلى جانب الرقصات الرومانسية الأخرى، كما تُستغل النصوص عادةً للتعليق الاجتماعي، وتُعتبر وسيلةً للتعبير ضد الفساد والفقر، كما تعبر «الفاليناتو» كذلك عن التغيرات العميقة التي حدثت في المجتمع والاقتصاد الكولومبي في العقود الأخيرة، كما يحتفي عدد من النصوص بملوك تجارة الماريجوانا والكوكايين المحليين، الذين يجزلون العطاء للمغنين الذين يمدحونهم (Manuel 1988: 51-3).

وتصف «مارتا سافيجليانو Marta Savigliano» «التانجو» كما يرقصونها في ملاهي «الميلونجا» في بيونيس إيرس بأنها «شكل ثقافي محلي وسط السيل المنهمر من المؤثرات الأجنبية، يقدّم شكلاً مجانياً من الترفيه في وقت الفراغ، ووسيلةً مراوغة، ولكنها حقيقية، للتعبير عن المشاعر» (Savigliano 1997: 32).

وفي «ريودي جانيرو» نجد معادل «الميلونجا» وهي «الجافيرا» Gafieira، وهي مكان ذو أرضية خشبية، وبعض الطاولات ومصابيح النيون، يُقدّم فيه أكثر من مائة وخمسين إيقاعاً من السامبا والبولكا واللامبادا والمامبو. البرازيليون «حيوانات موسيقية»، كما يقول «أينيك هولتويك Ineke Holtwijk»؛ فالبلاد تتمثل، وتعيد إنتاج وتمزج الأصوات من مختلف الثقافات، بيد أن هناك تغيراً اجتماعياً كبيراً، وإن كان ليس بالحجم نفسه في الذخيرة الموسيقية. في السابق كان من المسلم به دعوة السيدات كبيرات السن للرقص، ولكن الأمر لم يعد كذلك، إلا إذا ارتدين، ربما، ثياباً مثيرة، وبعد أن غزت الطبقات المتوسطة مقاهي «الجافيرا»، أخذت العجائز الساحة للصبايا الجميلات اللاتي يرقصن جيداً (Holtwijk 1996: 40-51).

التغير في تنزانيا كذلك لافت للنظر، في المرحلة الاشتراكية كان الحزب حريصاً على الجانب الأخلاقي، كما كان يقف ضد التوجهات التجارية، سواء في الحياة الموسيقية أو غيرها. تحول النشاط الموسيقي والثقافي إلى تجارة، أصبح ظاهرةً متناميةً في السبعينيات والثمانينيات، كما زادت المسابقات التي تُقام بين الجمهور، ونشط مكتشفو المواهب في البحث عن مؤدّين، ودخلت عوامل الجنس مرةً أخرى في إحياء بعض الرقصات التقليدية، صاحب ذلك كله ظهور الفنانين الذين يقدمون عروضهم في حانات البيرة — والداعرات

كذلك — وهي أوضاع كانت النخبة تُدينها، إلا أن للنخبة أيضًا أماكنها الباهظة، (Plastow 199-200: 1996) وبالرغم من ذلك كله تظل الموسيقى تنزانية «جداً»!  
 «لا شيء يُقال»، هذا اسم لفرقة «راب» جزائرية، يغني أعضاؤها بالعربية الجزائرية بمصاحبة العود والكمّان والإيقاع، يغنون عن البؤس والحزن والضياع، ولكن ليس ضد الإسلاميين خوفاً على حياتهم، ولا يروق لهم ما يفعله المهاجرون الجزائريون إلى فرنسا. ولكن ماذا عن تمجيد البؤس في الضواحي الفرنسية؟ البؤس موجود في الجزائر حيث يوجد القتل، ثم إن البؤس ليس بالشيء الذي يستحق التمجيد.<sup>٢</sup> موسيقاهم تنوعات وتحويرات في قوالب محلية، ولكن مضمون الأغاني والتناقضات التي يتكلمون عنها ذات أصول محلية دون شك.

الموسيقى والرقص التايلاندي الكلاسيكيان اختفيا بعد ١٩٣٢م، بانحلال البلاط، أو ذلك ما يشعر به كثير من التايلانديين على الأقل، ونادراً ما يسمع أحد الموسيقى التايلاندية الكلاسيكية هذه الأيام، إلا أن «ديبورا وونج Deborah Wong» ترى أن الموسيقى الشعبية متجذرة في مجموعة القيم التايلاندية المعاصرة (Wong 1995: 55)، والفشل في تقديمها سببه سوء تقدير القنوات الموسيقية الغربية العاملة في آسيا، مثل STAR TV & MTV، والتي مُنيت بخسائر فادحة لإهمالها للقيم الثقافية المختلفة، وللمشهد الاجتماعي الثقافي، وللتراث الموسيقي في الأقاليم الآسيوية (Bontink and Smudits 1997: 27).  
 من الصعب على أي شخص غريب أن يحكم على مدى تغلغل الموسيقى في الثقافة، وفي التطورات المحلية، أو إلى أي مدى يظل التقييم الذي أُجري قبل عقد معبراً بشكل صحيح عن الوضع الحالي، وبالرغم من ذلك يرى بيتر مانويل Peter Manuel أن:

في ميدان الموسيقى الشعبية يظل لفيتنام حيويتها وتفردها اللتان لا تنافسها فيها الموسيقى المعاصرة في دول أصغر دمّرتها الحرب؛ مثل لاوس وكمبوديا إلى جانب تايلانـد وماليزيا؛ حيث يسود طابع موسيقى «البوب» الغربية (هذا باستثناء «الدانجوت» الملايوية-الإنـدونيسية، و«الوك-تنج» التايلاندية).  
 وبالرغم من الحكم الاستعماري الذي دام أكثر من قرن، والاحتلال الاستعماري الجديد، فإن فيتنام نجحت في تدعيم الموسيقى الشعبية الأصلية التي تُعتبر موسيقى قومية بحق؛ حيث لا تأخذ من الموسيقى الغربية سوى أقل القليل.  
 (Manuel 1988: 198)

أحدثت الابتكارات التقنية، التي بدأت في الثمانينيات، عملية إعادة تمركز ضخمة في إنتاج وتوزيع الموسيقى، مقارنةً بالإنتاج والتوزيع الرخيص نسبياً، الذي يحققه الكاسيت والراديو؛ حيث إن معظم الناس في الدول الفقيرة لا يستطيعون شراء الأقراص المدمجة (السي دي)، ونتيجة لذلك أصبحت كمية الموسيقى المحلية في السوق — التي تُنسخ ويُعاد نسخها أكثر من مرة — كبيرة نسبياً في هذه الدول، مقارنةً بالذخيرة العالمية (Media-cult 2000: 133-4).

وفي تحليله لذلك، يقول «بيتر مانويل»:

«صناعات الكاسيت، التي تتم في الخفاء، تستجيب للأذواق الإقليمية والعرقية والطبقية المختلفة، على نحوٍ مختلفٍ عنه في صناعات الفيلم والتسجيلات المتنوعة؛ فالأخيرة تسيطر عليها، في الغالب، المؤسسات أو الدول، وبالتالي تحاول أن تجد لها سوقاً كبيرة بقدر الإمكان، بمعنى أن تكنولوجيا الكاسيت توفر الإمكانيات للسيطرة الديمقراطية على وسائل الإنتاج الموسيقي، كما أنها خلقت أشكالاً كثيرة من الموسيقى، ظهرت باعتبارها أساليب جديدة من الموسيقى الشعبية الإقليمية، وأحد الأمثلة الدالة على ذلك، موسيقى «الجايبونجان» في جاوة الجنوبية، التي ظهرت كشكلٍ موسيقي شعبي، نابع من موسيقى المنطقة الأساسية، بعيداً عن صناعة الموسيقى المؤسسية.» (Manuel 1988: 6)

ويشير كلٌّ من «إيرمجارد بونتنيك Irmgard Bontinck وألفريد سمدتس Alfred Smudits (١٩٧٧م) إلى أن الذخيرة الموسيقية المحلية في معظم الدول النامية تمثل نسبة مبيعات عالية. في المبيعات القانونية وحدها نصيب اليابان مرتفع؛ إذ يبلغ (٧٢٪)، وتأتي بعدها هونج كونج (٥٤٪)، ثم تايوان (٦٥٪). وفي المنطقة العربية يصل نصيب مصر من البيع المحلي إلى (٧٤٪)، وتركيا إلى (٧٦٪)، إجمالي نصيب أمريكا اللاتينية (٦٥٪)، المكسيك (٧٠٪)، البرازيل (٦٠٪)، شيلي (٦٠٪)، كما لا بد من أن نتذكر أن معظم هذه الذخيرة تنشرها شركات ثقافية احتكارية أجنبية.

وفي مجال المسرح، نجد في الهند مجموعات وفرقاً من الشباب في كل مدينة تقريباً، تقدم مسرحيات الشارع التي تتناول قضايا محلية مهمة.

هناك دائماً، وفي أي يوم، ربما يصل عدد الفرق إلى ٧٠٠٠ فرقة، يشارك فيها أناس مختلفون، من عمال المصانع إلى طلبة المدارس والأساتذة والنشطاء

السياسيين والممثلين المحترفين، وتُقدَّم المسرحيات عادةً أثناء فترة الراحة بين ساعات العمل، أو بعد الانتهاء منه. وفي المساء وأيام العطلات والأعياد والأسواق والمعارض تصبح الطرق والساحات المفتوحة أماكن نموذجية لذلك، أما الجمهور، فقد يتراوح عدده بين العشرات والمئات؛ حيث يمكن أن يصل أداء الممثلين إلى ما يقرب من ٤٠٠-٥٠٠ شخص في الهواء الطلق والشوارع المزدهمة، دون استخدام مكبرات الصوت. (Srampickal 1994: 99-100)

ويذكر «جاكوب سرامبيكال Jacob Srampickal» أن كل ولاية أو منطقة في الهند تتباهى بوجود عدد من المسارح الشعبية المختلفة بها، كما يشير إلى فرقٍ كبير بين المسرح المعروف في الغرب، وما هو موجود في الهند.

«بينما يميل الغرب إلى التواصل عن طريق الخطاب المنمق المقنع، وعبر وسائط الكتابة والطباعة، نجد التواصل في الهند يتم عن طريق خطابٍ يعتمد على الرمز والأسطورة والحكي، وبينما المسرح الغربي موزَّع بين الأوبرا والباليه والدراما، التي تعتمد على الحوار، يعتمد المسرح الهندي خلطةً من الغناء والرقص والشعر والحوار النثري مع بعض النقد (Srampickal 1994: X-XI).

مسرح العرائس (الدُّمى المتحركة)، فنُّ تقليدي في آسيا كلها، كما يقول «كين ايبسكامب Kees Epskamp»: «لفن العرائس قيمة مرتبطة بالطقوس والشعائر، وهو ظاهرة منتشرة على نطاقٍ واسعٍ من اليابان إلى تركيا، وقد انتشر مسرح العرائس مع الإسلام (مسرح خيال الظل والدُّمى المحمولة على عصي والماريونيت)، وأصبح معروفًا في اليابان وشمال أفريقيا مثلًا (Epskamp 1989: 123).

وكون الدُّمى ليس لها (ذات) أو (نفس)، ربما يكون سببًا في عدم الشعور بالحرَج من استخدامها لتناول قضايا «حساسة».

من الواضح أن مثل هذه الأنشطة المسرحية تنافس هذه الأيام أفلامًا مثل «تيتانيك»، كما تقول «كاترين داياموند Catherine Diamond» في إطار وصفها لأحد احتفالات «الباجودا» في بورما. هذا الاحتفال عبارة عن عرضٍ منوعٍ — كما كان دائمًا — إلا أنه يضم الآن شعائر دينية وأغنيات شعبية ورقصات تقليدية ومسرحيات حديثة ومشاهد هزلية قصيرة ومسرحيات كلاسيكية، ويظل المؤدون على المسرح من العاشرة مساءً إلى السابعة من صباح اليوم التالي. بالرغم من الفضائيات، يريد الجمهور أن يشاهد المشاهير وهم يؤدون أمامه مباشرة، ويستمتع بنكاتٍ وتعليقات الممثلين الهزلية المرتجلة، وأن

يشارك في تجربة اجتماعية بالسهر طوال الليل. «وفي أثناء هذه الاحتفالات، التي تستمر لمدة أسبوع، يستأجر المسئولون المحليون عن تنظيمها فرقا تقدم عروضها بعيدا عن أعين «جمعية الدراما»، التي يشرف عليها فنانون أكبر سناً، يحاولون الحفاظ على المضامين التقليدية، وتحجيم الموسيقى الشعبية، والكوميديا الخفيفة، لكيلا تكون لها الغلبة.» وبالرغم من ذلك، فإن أقسام الدراما في هذا الفن (الباجودا) بدأت تتآكل لصالح الموسيقى الشعبية، ولكن «جمعية الدراما» تحاول أن تكبح هذا التوجّه للحفاظ على استمرارية الأساليب التراثية، وعلى الجانب الديني في الأداء — حتى لا يصبح خاضعا تماما للاعتبارات التجارية — ولضمان مشاركة الفنانين كبار السن في العمل؛ لأنهم لا يعرفون سوى الأشكال التقليدية»، وبالرغم من أن الشبان الذين يحضرون حفلات الباجودا بأعداد كبيرة، يُقبلون عليها بسبب الموسيقى الشعبية في المقام الأول، فإن هناك ما يستهويهم أكثر من محاكمات الأمراء والأميرات القدامى. في ١٩٩٩م كان اهتمامهم منصباً على «تيتانيك» — مثال الخيال والثروة والترف — حتى بالنسبة لأولئك الذين لم يكن بمقدورهم مشاهدة الفيلم، وكانوا يقفون في الخارج يحدقون في لوحات الإعلانات. لا يوجد هنا «مينتا» ولا «مينتامي» المعاصرين؛ حيث لم يعد أميراً، وإنما ولد فقير استطاع أن يحظى بحب أميرة ثرية، ويموت وهو يحاول أن ينقذها» (Diamond 2000: 234-6). (passim).

كما يحدث العكس أيضاً؛ ففي أواخر الثمانينيات وأوائل التسعينيات تكوّنت في إندونيسيا فرق مسرحية ذات توجهات إسلامية قوية، واستطاعت أن تجتذب أعدادا كبيرة لمشاهدة مسرحياتها، كما تقول «باربرا هاتلي». هذه الفرق تركز في عروضها على إهمال الدولة والمجتمع المعاصر في إندونيسيا للقيم الإسلامية (Hooker 1993: 61). ولا يُخفي «تمبل هوبتفلش Temple Hauptfleisch» سعادته، وهو يقدم لنا ذلك التنوع من القوالب المسرحية في جنوب أفريقيا «الجديدة»؛ احتفال الحصاد في «فيندا»، حفل زفاف في «كوازولو»، أمسية سرد قصصي في «ترانسكي»، رقص «الجمبوت» في مناخ الذهب في «جوهانسبرج»، أمسية «مارابي» في «سويتو»، حفل كرنفال في «كيب تاون»، أمسية موسيقية في قاعة «ماميلودي»، عرض مسرحي ساخر لـ «بيتر، ديرك أويس»، بالإضافة إلى عروض «أوزا ألبرت» في مسرح السوق، و«قراصنة بنزانكي» في مسرح ناتال، و«هملت» في مسرح الدولة في بريتوريا، كما يذكر ثمانية أشكال مسرحية في جنوب أفريقيا، تتنوع بين التقليدي والحديث والغربي ... إلخ.<sup>٤</sup>

ومن السمات المميزة للمسرح الأفريقي المزج بين فنون مختلفة، مثل الرقص والاستخدام الأوركستراي، للطبول والغناء الجماعي والأداء الجسدي والشعر الشفاهي وسرد الحكايات واستخدام الأفعنة (29: 1994: Srampickal).

ويشير الباحث المسرحي «أوسي إينكوي Ossie Enekwe» إلى أن مسرح «الإيجبو» في نيجيريا، الذي يُقدّم عروضه عادة في الخلاء، يتميز «بديناميكية الإطار»؛ حيث يُقدّم كل عنصر فني من خلال بنية دائمة التغيّر، خشبة المسرح تتغيّر مثلما يتغير الممثلون، ويقوم الجمهور بدورٍ مصاحب، وأحياناً تمتد الخشبة ليجد الجمهور نفسه في وسطها، وينتقل التركيز من موقعٍ إلى آخر، ومن قسم إلى نقيضه؛ حيث لا وجود لأي ثوابت» (Oguibe) (1995: 75-6).

وفي نيجيريا، كما في دول أفريقية كثيرة، نجد أن المسرح الأكثر أدبية وثيق الصلة بالجامعات. يوجد في أفريقيا قائمة طويلة من كُتّاب المسرح المتميزين، مثل «وولي شوينكا Wole Soyinka» في نيجيريا، وهو حاصل على جائزة نوبل، و«ليوبولد سنجور Léopold Senghor» في السنغال، و«كابوي كازوما Kabwe Kasoma» في زامبيا، و«أمادو مادي Amadu Maddy» في سيراليون، و«نجوجي وا ثيونجو Ngugi wa Thiong'o» في كينيا، و«إيفوا سذرلاند Efuwa Sutherland» في غانا (29: 1994: Srampickal)، إلا أن الكُتاب الشباب على الأخص يعتقدون أن المسرح الجامعي مسرحٌ نخبوي، لأنه بعيد عن الواقع الاجتماعي للبلاد، وأعلى من مستوى الجماهير، كما يقول «أداما أولرك Adama Ulrich»: «المضمون الفكري صعب، وكذلك اللغة، ونادرًا ما يستطيع جمهور الطلاب أن يفهمها، بالإضافة إلى أن مظاهر «المسرح الشامل»، التي هي من خصائص المسرح الأفريقي التقليدي يتم طمسها تمامًا. المسرح الشامل يركز أساسًا على التخلص من التوجه نحو الكلمة المكتوبة وإعادة القوالب الكثيرة المختلفة إلى التعبير المسرحي» (Ulrich 1994: 113).

في أمريكا اللاتينية، تواصل معظم المجتمعات الريفية والأحياء المدنية ذلك التقليد القديم، وهو الاحتفال بأعياد القديسين الشفعاء (الحامين للأشخاص أو الكنائس) بتنظيم المواكب والكرنفالات والمسرحيات الشعبية. وعلى العكس من المسرح في آسيا وأفريقيا، فإن المسرح في أمريكا اللاتينية أقل ارتباطًا بالطقوس الدينية والتاريخ الأسطوري. فنون الأداء الشعبي هنا أكثر ارتباطًا بحياة الأسرة والمجتمع والكرنفالية والترفيه، أكثر مما هي بالشعائر الدينية، هذا إلى جانب أن الأنظمة العسكرية المستبدة حفّزت الكثير من

الفنانين على المشاركة — عن طريق الإبداع — في الحركات الاجتماعية والسياسية الشعبية (Srampickal 1994: 31).

معارضة العولة قاسم مشترك بين المسرح الشعبي في أماكن كثيرة من العالم؛ حيث يحاول أن يدافع عن حرية التعبير ضد التعبئة الشاملة للحياة الإنسانية في اتجاه الإنتاجية الاقتصادية، وكما يقول «جاكوب سرامبيكال Jacob Srampickal» فإن المسرح الشعبي: «محاولة لاستعادة قيم المجتمع والكرامة الإنسانية في مجتمعات مهددة بأن يكون التقدم التقني والإنتاجية هي قيمها الوحيدة»، كما يحاول استعادة جوهر القوالب الفولكلورية الأصلية (8-37: 1994: Srampickal). هذا النوع من المسرح يُستغل في أماكن كثيرة من العالم في المشروعات التعليمية الموجّهة للأميين، من خلال استخدام المعارف والثقافات المحلية، ولتعزيز الهوية الثقافية والوعي العرقي والطبقي (Epskamp 1989: 94).

إذا عدنا إلى الفيلم، نجد أن الإنتاج السينمائي في الهند كبير الحجم، ويُلاحظ أن «صناعة الحلم» الهندي قد توقفت في السنوات القليلة الأخيرة عن التركيز الكامل على القصص الملققة، وبدأت الحياة العادية تجد سبيلها إلى الأفلام، حتى وإن كانت مزودة بالأغنيات والرقصات المعتادة. والمثير للدهشة كذلك زيادة تأثير المخرجات، وهكذا فإن نسبة الأفلام الجماهيرية، وما يُسمى بالأفلام الفنية، أصبحت متقاربة، كما تبدى في مهرجان الفيلم الهندي العالمي في نيودلهي، حتى مشاهير النجوم، مثل «شابانا عزمي» و«أو بوري»، يقومون بأدوار في الأفلام ذات التوجّه الفني الشعبي.

إلا أننا لا بد من أن نقول إن التمييز بين الأفلام «الفنية» و«غير الفنية»، يُعتبر غريباً؛ فكل الأفلام إبداعات فنية، رغم أن بعضها يجد جمهوراً ضخماً، والبعض الآخر لا يحظى إلا بمشاهدة قليلة هنا وهناك، أهمية المضمون والجوانب الجمالية في الفيلم تتوقف على الأحكام الفردية والجماعية، وليس على حجم الإنتاج والتوزيع والجمهور، إلا أن ما يحدث هو أن كثيراً من الأفلام التي تكون مضامينها ومكوناتها الفنية خارج التوجه العام لا تحظى بتوزيع واسع؛ لذلك نجد أن الأفلام الهندية، التي تتناول قضايا بعيدة عن الحياة اليومية، لا تصل إلى دور العرض الكبيرة، وإن كانت «رادا سيسك Rada Sestic» تقول إن التليفزيون القومي الهندي، «دوردارشان Doordarshan» قد بدأ يشتري حقوق ما يُسمى بالأفلام الفنية، ويضع عليها ترجمات بعشرين لغة مختلفة، وهو ما يُعتبر تطوراً كبيراً، يجعل هذه الأفلام تصل إلى ملايين المشاهدين.

وجود إذاعات إقليمية، وزيادة عدد القنوات، وساعات الإرسال، ساعد على زيادة الطلب على البرامج بشكل عام، كما أدى إلى زيادة عدد المخرجين من القطاع الخاص،

الذين يعملون لتلبية ذلك. ورغم أن نوعية البرامج متفاوتة، ترى «نيلانجانا جوبتا Nilanjana Gupta» أن إحدى نقاط القوة في الإعلام الجماهيري الهندي أن هذا الطلب يمكن الوفاء به عن طريق الإنتاج المحلي، أكثر مما هو عن طريق استيراد الإنتاج الغربي القديم، الأمريكي في معظم الأحوال.

«دوردارشان» تباع وتسوّق حقوق البرامج الشعبية إلى شركات الإذاعة الخاصة، والآن «أصبح لهذه الخطوة أثرٌ كبير؛ لأن وكالات التسويق هذه أصبحت في وضعٍ يمكنها من التأثير على مضمون برامج «دوردارشان». وتصف «نيلانجانا جوبتا» وضعًا معكوسًا آخر، فتقول إن «تحول دور «دوردارشان» من نشر الاستنارة إلى نشر التسلية، يجعل من الصعب تبرير وجودها كشبكة تملكها الدولة وتديرها» (Gupta 1998: 54-58).

كانت صناعة الفيلم في أفريقيا متعثرة دائمًا، والموقف لم يتحسن. في نيجيريا، بدأ الكثير من الفرق المسرحية الجواله في تسجيل عروضها على أشرطة فيديو (Kasfir 1993: 4-33)، الأمر الذي حوّل عمل الفرق الجواله إلى نشاطٍ أشبه بالمقاولات التجارية، أي أن الممثل/المدير هو الذي يملك ويدير النشاط كله، ومن رأي «أوجا إس أبا» أن التجارة أصبحت هي الوسيط بين المسرح والمجتمع (Abah 1994: 81). وهناك تغييرٌ آخر حدث في الخواص الفنية؛ فالتليفزيون والفيديو يشجعان الحوار الطبيعي المباشر، ويفضّلانه على الحوارات الغنائية التي كانت من ملامح المسرح الشعبي الحي (Adeleye-Fayemi 1997: 126).

منذ عام ١٩٩٧م، تم إنتاج ١٠٨٠ شريط فيديو بهذا الأسلوب في نيجيريا، والمتوقع أن يبيع كلُّ منها ٣٠٠٠٠ نسخة على الأقل، ويصل الرقم إلى ٣٠٠٠٠٠ نسخة بالنسبة للأعمال الشعبية الحقيقية، ومعظم الأفلام بلغات «اليدجن» أو «الإيبو» أو «اليوروبا» أو «الهاوسا»، وهي أوسع اللغات التي يتحدث بها الناس في نيجيريا، من بين ٢٥٠ لغة. هذه الأفلام طريقة لسرد القصص والحكايات، سواء أكانت جيدة أم رديئة، وتحقيق ثروات بأسرع ما يمكن، ومعظمها يتم تصويره في أسبوعٍ بكاميراتٍ مستأجرة، وبممثلين يحصلون على أجورهم بعد أن تأتي الأموال، ويقوم اتحاد مخرجي التليفزيون في نيجيريا (وهو اتحاد مستقل) بتنظيم دورات تدريبية لهذا الجيل الجديد من المخرجين والممثلين لتحسين مهاراتهم.<sup>٦</sup>

الظاهرة نفسها نجدها في غانا؛ حيث يصل الإنتاج إلى ٥٠ فيلمًا في السنة تقريبًا. وحيث إن المخرجين الذين يدرّبون أنفسهم ذاتيًا، يعتمدون على نجاح أعمالهم في السوق

المحلية لكي يتمكّنوا من صنع أفلام جديدة، فهم يحرصون على تناول الموضوعات التي تروق للجماهير، أكثر من حرصهم على الإبداع الفني الفردي، كما هو في حالة كثير من المخرجين المدربين، الذين يقبلون أفلام الفيديو على مضض. وتقول «بيرجيت ماير Birgit Meyer» في تقرير لها: «والنتيجة هي أن الفئة الأولى تصنع أفلاماً تركز على نضال سكان المدن ضد القوى المنظورة وغير المنظورة، التي يُعتدّ أنها تجعل الحياة صعبة. وفي كثير من الأفلام الشعبية تُنسب المشكلات التي يواجهها الأبطال الرئيسيون إلى قوى شريرة، يُعتدّ أنها تعيش في القرية، أما الخلاص، فيأتي عن طريق الرب المسيحي والابتعاد عن الأساليب التقليدية» (Meyer 1999: p. 93-5)، «معظم المخرجين يعرفون، كما اكتشفوا، من خلال التجربة المباشرة، أن هذه النوعية من الأفلام لا تحقق نجاحاً في المهرجانات الأفريقية، مثل مهرجان Fespaco في «بوركينافاسو»؛ لأنها تتبع أساليب مختلفة فيما يتعلق بالنواحي الفنية والجمالية والبنية والرسالة التي تحملها» (p. 95).

الأمر المثير في تجربة مشاهدة الأفلام مع الناس في غانا، سواء في المنزل، أو في دور العرض، هو يقظة الجمهور واندماجه الأخلاقي مع ما يُعرض؛ فقد «تجد الناس يصيحون ويشجعون الأبطال، ويصفقون ويصرخون ويضحكون، كما يسبّون الأشرار» (Meyer 1999: 101)؛ فالناس يريدون أن يخرجوا برسالة أخلاقية من الفيلم، وهكذا فإن مشاهدة السينما تُطلق العنان للمشاركة الأخلاقية. وأحد مشاعر الرضا التي تتحقق لهم هو الشعور المؤقت بالتفوق الأخلاقي، والتزام جانب الخير، في الوقت الذي يمكنهم فيه أن ينظروا خلسة لقوى الظلام، كما يُفترض أن يثير الفيلم الجيد جدلاً بين المشاهدين حتى بعد انتهاء العرض» (Meyer forthcoming).

تُستخدم وسائل النقل العام، على تنوعها في آسيا، لاستعراض الثقافات الشعبية الأجنبية والمحلية؛ فهي مزينة ومبهجة بشعارات وموتيفات ورموز، يعبر أصحابها من خلالها عن الذوق الشعبي، «عمليات الطلاء مكلفة — حوالي ١٥٠-٢٥٠ دولاراً لدهان المركبة وتزيينها — كما تستغرق عملية الطلاء والتجهيز حوالي عشرين يوماً، ويتم ذلك أحياناً مرة في السنة، وهو ما يعني أن السائق يخسر حوالي ٤٥٠٠ دولار، ويستأجر صاحب ورشة الطلاء والتجهيز من ١٢ إلى ١٣ عاملاً من الصبية المتدربين، ثم يأتي بالنقاشين والرسامين لإنجاز التصميمات، التي تعتمد على رسم الزهور، وكذلك تزيين خلفية المركبة» (Lent 1995: 175-7).

في فرنسا، حدثت انتعاشة مفاجئة لمحات بيع الكتب في الأحياء المختلفة، الأمر الذي كان يتوقعه عدد قليل من الناس، وذلك بسبب الحضور الطاغي لسلسلة كتب Fnac، هذه

الانتعاشة كان وراءها ثلاثة عوامل؛ أولاً: فرنسا، مثل كثير من الدول الأوروبية، تطبّق نظام سعر الكتاب «المحدد» عند البيع بالتجزئة، وهو ما يعني أن السلاسل لا يمكن أن تعرض كتباً بسعر أقل. ثانياً: هناك جيل جديد كامل من باعة الكتب المتحمسين الحريصين على تقديم كتب ليست تجارية بالضرورة، وينظمون حوارات مع المؤلفين، ويقدمون المشورة لزبائنهم الذين يعرفونهم شخصياً، ويجعلون من محلاتهم أماكن للقاءات الحميمة. ثالثاً: هناك دور نشر عديدة مثل «مينوي Minuit» و«لادو كوفير La Découverte» و«سوي Seuil» و«جاليمار Gallimard»، وهي تخصص اعتمادات مالية لدعم محلات بيع الكتب الصغيرة بطرق عدة.<sup>٧</sup>

في نهاية هذه الجولة في ميدان الإنتاج الثقافي في العالم، نجد هنا بعض الأمثلة من الدول العربية: احتلت سوريا المكان الذي كانت تشغله مصر من قبل في إنتاج المسلسلات التلفزيونية، المصريون مستمرّون في تصوير الأفلام في الاستديو، بينما يوفر الفيديو إمكانية الخروج والتصوير في الموقع، وهو ما يفعله المخرجون السوريون الذين يصورون القصص في المدن والمناطق الريفية للوفاء باحتياجات الفضائيات في الدول الخليجية. وحيث إنه من المتوقع أن تكون البرامج التلفزيونية صحيحة من الناحية السياسية، يجد كثير من المخرجين السوريين ضالتهم في العهد العثماني، أو في فترة الانتداب الفرنسي. في مصر، تم إنشاء عدد من الاستوديوهات بالقرب من القاهرة، تُسمى مدينة الإنتاج الإعلامي، تشغل مساحة مليوني متر مربع، وهو أمر يصل إلى ما تصفه جريدة «ليبراسيو Liberation» الفرنسية في عددها الصادر في ٢٩ مايو ٢٠٠٢م بـ «هذيان جنون العظمة»، أما «الليmond Le Monde»، فقالت في ٢٩ يوليو ١٩٩٨م، إن نجاح أو فشل هذه المغامرة في إعادة الإنتاج التلفزيوني المصري إلى المقدمة مرة أخرى، أمر في علم الغيب.

كل قرى عُمان تشارك في منافساتٍ شعرية سنوية؛ حيث يُشجّع الناس على قراءة قصائدهم التي تتناول موضوعاتٍ شتّى، من الحب الرومانسي إلى العمل في المكاتب، كما أن هناك منافسات مماثلة في دول عربية أخرى كثيرة، وهو ما يعبر عن حيوية الثقافة العربية الآن، كما يقول «كورين هويك Corien Hoek» في مقابلة أُجريت معه في «روتterdam» في عام ٢٠٠٠م، «الإسلام لديه حلٌّ لتلك الفجوة بين الفقراء والأغنياء، كما أنه يساعد الفقراء في صراعهم اليومي من أجل البقاء، ويبدو أن ذلك يُلهم الناس، ويوحي لهم بالأفكار»، وما زال لفكرة الجمال، بشكل عام، دور مهم في العالم العربي، سواء جمال الطبيعة، أو جمال التجربة الدينية، التي تنتظم كل لحظة من لحظات الحياة اليومية، وفي كثير من

دول الخليج يُخصص جزء من فائض أموال البترول للأعمال الفنية، سواء للمساجد أو البنوك.

يرى «فؤاد عجمي» أن الشعر كان بالنسبة للعرب، كما كانت الفلسفة بالنسبة للإغريق، والقانون بالنسبة للرومان، والفن بالنسبة للفرس: «كان مستودع روحهم المتميزة، وأرقى صور التعبير عنها، فهو سهل الانتقال، ومنظوم لكي يتلى شفاهة، وهو النموذج الكلاسيكي الذي بقي من الثقافة العربية على مدى قرون» (Ajami 1999: 80-1).

يرى «ن. دويفستيجن N. Duivesteijn» أن مبدعي الفنون البصرية في مصر، ودول عربية أخرى كثيرة، يمكن تقسيمهم إلى ثلاث شرائح أو فئات: فهناك أولاً من يريدون أن يفسلوا أنفسهم عن المؤثرات الغربية، ولكن كيف يُعرّفون الغربي؟ الغربي هو ما يزعجهم، هو المجرّد من المشاعر والعواطف، الجمال بالنسبة لهم ينبع من الروح، ويقول «دويفستيجن» في لقاء أُجري معه في أمستردام عام ١٩٩٨م:

كثير من الفنانين العرب ما زالوا يشعرون بأنهم أعضاء في تجمّع معارض للمفهوم الغربي للفنانين الأفراد، الذين يؤكدون ذاتهم بأقصى ما يستطيعون. الفن البصري العربي معنيّ بالعالم المحيط، يسير بموازاة الشعر والقص، مما يفسر، في جزء منه، الاستخدام الدائم لفن الخط. الفنانون الغربيون يعبرون عن العالم الداخلي للفرد. الفئة الثانية من الفنانين منفتحة على التقنيات الغربية، ولكن المناظر والأشخاص عربية، وكذلك الألوان. الفئة الثالثة تتكون من فنانين متأثرين بالمفاهيم الغربية، ومتورطين فيها.

التنوع الثري الذي تقدمه الوسائط الإلكترونية أو الرقمية الحديثة نظامه مختلف

تماماً:<sup>٨</sup>

أولاً: كما يقول «كونراد ميوتن Conrad Mewton»: «تمثّل الإنترنت فرصة كبيرة للموسيقين لكي يردوا الصاع لشركات التسجيلات التي تمارس نفوذها عليهم على مدى الخمسين سنة الأخيرة ... ومن المؤلف الآن أن يقوم الفنانون بتمويل تسجيلاتهم بأنفسهم؛ فقد أصبحت تكنولوجيات الاستوديوهات المنزلية متقدمة بدرجة كبيرة» (Mewton 2001: 63-4).

**ثانيًا:** أصبح بإمكان كثيرٍ من الفنانين — على سبيل المثال — صناعة فيلم جيد بتكلفة أقل نسبيًا، مما يعطي المخرجين الحرية للتجريب، واستخدام أقل مواد ممكنة، كما أن الفيديو الرقمي (DV) يفتح الفرصة أمام تواصل أكثر حميمية مع الممثلين، وفي حالة الأفلام التسجيلية، مع المشاهدين الذين يستطيعون أن ينسوا بسهولة أن هناك عملية تسجيل تُجرى. الفيديو الرقمي يعني أنه لم يعد عليك أن تظهر بطاقم كبير العدد، ولذلك نتائج أخرى كثيرة أيضًا؛ إذ تستطيع أن تعمل على نحوٍ أسرع، وبتكلفة أقل، وهذا يعطي حرية أكثر لكل من يريد أن يصنع فيلمًا (بشرط أن يكون قادرًا على تدبير مبلغ من المال صغير نسبيًا، رغم أن ذلك ليس هو الحال دائمًا). عند التصوير باستخدام الكاميرات القديمة كان يتم تغيير بكرة الفيلم كل عشر دقائق، أما الأشرطة الرقمية، فتستمر لمدة ساعة، مما يسمح بالمزيد من التركيز مع الممثل، كما أصبح من السهل التصوير في مواقف صعبة بالنسبة لوجود طاقم الفيلم. ولكن الفيديو الرقمي له جانب عكسي كذلك؛ إذ يجعل بالإمكان مراقبة الناس، والتدخل في حياتهم الخاصة، والتحكُّم في سلوكهم.<sup>٩</sup>

**ثالثًا:** العمل التجاري الموسيقي لا علاقة له تقريبًا بالموسيقى، كما يقول «روبرت بيرنت» Robert Burnett

فهو مكون أساسًا من واجبات ومهام سريعة في الإنتاج والتسويق والحصول على التراخيص والتوزيع، الكميات التي يمكن أن تُباع، وفي أي أسواق، وإجراءات الشحن السريع ... إلخ، وبفضل الإنترنت، باعتبارها قناة توزيع رقمية سريعة، لم تُعد شركات الصوتيات في حاجة للسيطرة على سلسلة التوزيع، ونتيجة لذلك، فقد لا تستطيع أن تحدد حجم الطلب على المنتج. عند توزيع الموسيقى عبر الإنترنت يكون المطلوب هو نسخة رئيسية واحدة (Master Copy)، الفنانون الجدد، الذين يستطيعون الإنتاج لأنفسهم، سيكون بإمكانهم تسويق أعمالهم وتوزيعها دون تدخل من شركات الصوتيات. (Burnett 1996)

إلا أن واقعية «روبرت بيرنت» تجعله يدرك أن اللاعبين الرئيسيين في عالم الموسيقى (الذي يُقدَّر ببلاتين اليورو)، من المرجح أن يعملوا على إعادة ترتيب أوضاعهم، والدخول في المنافسة في تلك الظروف الجديدة المتغيرة لاقتصاد الإنترنت، بالإضافة إلى أن الشركات

«لكي تكون معروفة، وتحقق أرباحًا، فإن ذلك يتطلب عملية دعاية وترويج واسعة، وسيكون وضع الشركات ذات الأسماء الشهيرة أفضل من تلك الجديدة في السوق، والتي سيكلفها الإعلان ميزانية ضخمة» (87: 2000 Mediacult)، قد يكون ذلك صحيحًا، إلا إذا استطاع الموسيقي أن يقيم شبكة توزيع عالمية خاصة به، ولو تمكّن كلُّ الموسيقيين أو الفنانين تقريبًا من عمل ذلك في المجالات الأخرى، لتغيرت أشياء كثيرة، أو لربما أصبح التعامل مع التكتلات الاحتكارية في ذمة التاريخ، لكي يُقدّم الجمهور بالفعل على التنوع ... أم تراه مجرد حلم؟

«فكرة النجوم الكبار — وهي من أعراض عمليات التسويق الجماهيرية — بدأت في التراجع؛ لأن القوة التي تحققها الشبكة لربط الجماهير بفرقة معينة تحقق لها أيضًا فرصة الانتشار (5-44: 2001 Mewton)، حتى التكتلات الاحتكارية الكبرى بعد عمليات الاندماج، مثل Polygram/Universal و AOL/Time Warner سوف تترك مكانًا للشركات المستقلة»، كما يقول «كونراد ميوتن». فرق كثيرة تسقط، ومزيد من الأشخاص يفقدون أعمالهم، نتيجة لتقلُّص الساحة أمام مثل هذه الصفقات، وإن كان هذا يعني، بدوره، وجود فرصة أمام عددٍ من العناصر الجيدة للعمل في الشركات الخاصة» (p. 128).

**رابعًا:** الفنان يصبح له السيطرة الكاملة على تقديم عمله من الناحية الفنية والجماعية، حتى وقتٍ قريبٍ كانت مختبرات الأفلام واستوديوهات الموسيقى تميل إلى فرض أخلاقياتها، أو معاييرها الفنية، على المنتج الفني. الكمبيوتر يمكن أن يفعل ذلك أيضًا بتكرار أو تغيير البنى الموسيقية، إلا أن ذلك يمكن السيطرة عليه.

**خامسًا:** الممارسة الفنية — أو التمرين — سوف تتغير إلى حدٍّ كبير، «باننتشار الكمبيوتر، وقبوله في كل أشكال الفنون ومجالاتها، ستتغير الكثير من مفردات العمل، الفروق التقليدية بين الموسيقى والرقص والرسوم المتحركة والفيلم والفيديو والمعمار والروبوت، يقال إنها اختفت» (5: 2000 Moulder and Post)، وقد يكون ذلك صحيحًا، وقد نتساءل ما إذا كانت الصورة والصوت يمكن أن يصبحا متماثلين كما يعتقد كثيرون. الفروق واضحة؛ فالجسم البشري لا يستطيع أن يوصد الباب في وجه الأصوات، ولكنك لست مجبرًا على النظر إلى صورة، بالإضافة إلى أن المثيرات السمعية والبصرية يمكن أن ينتج عنها استجابات عاطفية مختلفة.

كثير من مبدعي الفنون البصرية يعملون على نحوٍ تفاعلي، عملهم قد يستدعي تدخلًا بسيطًا، ولكن في معظم الأحوال المهمة يطلب الفنان من الجمهور الكثير؛ ففي أي متحف تقليدي من المتوقع أن ينظر الجمهور إلى الأعمال من على البُعد، على خلاف ما يحدث في المعارض التفاعلية، التي تجعل العمل الفني بمثابة عملية ديمقراطية. الجماليات مخبأة في الأفكار، وهي التي تحكم هذه الجماليات، الفنان يقدم إطارًا، مضمونًا وليس نقطة نهاية ثابتة. الجمهور يكون في علاقة متبادلة مع العمل، وهذا يعني أيضًا أن طبيعة المنتج الفني متغيرة. العمل يمكن أن يكون جزءًا من إبداع معماري مثلًا، أو عرضًا على الأرض، يمكن أن نرى فيه، وضمنه: النصوص والمعلومات، أو الناس الموجودين في أماكن أخرى من المبنى، وقد يكون جهاز إضاءة في مدخل أحد المكاتب، يجعله المارة يبدو أكثر تألقًا، وقد يكون شاشة عريضة في غرفة المعيشة في المنزل تستقبل عليها أعمالًا فنية نظير اشترك.

إلى وقتٍ قريبٍ، كانت ممارسة الموسيقى الإلكترونية تتم بشكلٍ جامد، ربما يشعر المؤلف بالنشاط في الاستوديو، ولكن بمجرد أن يتم التسجيل يكون على الجمهور في القاعة أن يستمع إلى أجهزة صوتية؛ حيث إن التقنيات الرقمية تجعل بالإمكان الجمع بين الممارسة في الاستوديو والأداء. الصوت المسجل على شريطٍ يكتسب حياة جديدة من خلال صلته بالجمهور بمجرد تغيير بعض العناصر، حتى النسق النغمي للعمل يمكن تغييره. المؤلف يتحوّل إلى مؤدِّ، والأهم من ذلك كله أن الصلة الطبيعية بين المفهوم والأداء قد عادت. يقول المؤلف الموسيقي «مايكل وايزفيز Michael Waisvisz»: «الذكاء كامن في أيدينا»، ويظهر في الممارسة، ولم يعد الكمبيوتر مجرد آلة مقيدة باللغة.

**سادسًا:** لم يعد مطلوبًا أن تكون الأعمال الفنية مناسبة بالضرورة لكل الأوقات، فما تم إبداعه، بواسطة الوسائل الرقمية، وأصبح ملكية عامة على الإنترنت، يمكن تغييره في أي لحظة. الأعمال تظل إبداعات مستمرة من قبل مجموعات في مجالات متعددة، وهذا يعني أن مفهوم حق النشر يتلاشى مثلما يذوب الثلج في الشمس، بعد كل ذلك ألا يُعتبر حق النشر تجميدًا للعمل الفني؟ بالمثل، فإن حقوق الملكية الفكرية للأعمال الفنية تصبح شيئًا عفا عليه الزمن.

كانت تلك بعض الأمثلة من أماكن مختلفة، ومن أشكال فنية متنوعة، تدل على أن الحياة الفنية ما زالت مستمرة هنا وهناك، لم تستول عليها التكتلات الثقافية الاحتكارية تمامًا، كما تدل على أن الفن الذي يستخدم الوسائط الإلكترونية والرقمية يزداد أهمية.

المجال كله، كما رأينا، مليء بالتناقضات، وبالرغم من ذلك، هناك ما يدعو للأمل. الثقافة باعتبارها أسلوب حياة، تظهر وتعاود الظهور في هذه اللحظات، قبل أن تستولي عليها المؤسسات العابرة للحدود القومية، كما يقول «ماساو ميوشي Masao Miyoshi». صحيح أن التكتلات الثقافية تنتشر، وأن حياة الإبداعات التي يتم إنتاجها بشكل مستقل تتقلص، إلا أن «ميوشي» متفائل، لأن «الناس مستمرّون في الحياة، ويحاولون البقاء، ولذلك ما زالوا يُنتجون نصوصًا ومواد تعبر عن معنى العلاقات الاجتماعية، وتمنح الأمل والشجاعة، دون الاستسلام للنزعة الاستهلاكية، في لحظات التردد والمقاومة هذه، يجهد الناس للحصول على مساحة بين المؤسسات العابرة للحدود القومية، وموقعًا للتفكير والنقد» (Miyoshi 1998: 260-1).

### (٣) القضاء على التنوع في أقل من عقد

الوجه الآخر للعملة هو إزالة الصبغة المحلية، وهنا أيضًا بعض الأمثلة على التغيرات الاقتصادية والثقافية السريعة التي تحدث في العالم.

في سنة ١٩٩٢م كتب ناقد سينمائي في جريدة «تايمز» اللندنية، يصف كيف أن السينما التركية — وهي فن شعبي رائج بين الناس — التي كانت تنتج ما بين ٢٠٠-٣٠٠ فيلم سنويًا قبل أقل من عشر سنوات، قد تم تدميرها بسبب اتفاقٍ للتجارة الحرة تم توقيعه في ١٩٨٨م، يسمح لكبار الموزعين الأمريكيين بإغراق السوق، كما يؤكد كلٌّ من «ديفيد إيلوود David Ellwood» و«روب كرويس Rob Kroes» أنه بحلول عام ١٩٩٢م، كان من المستحيل أن تجد فيلمًا تركيًّا — أو فيلمًا من أي دولة أوروبية أخرى — في أي دار عرض في تركيا، وهذا مثال، في رأيهما، على عملية غزو الأسواق، وتدمير الثقافة السينمائية لدولة أجنبية (Ellwood and Kroes 1994: 16-17).

وفي سنتي ٢٠٠٠م و٢٠٠١م، كان هناك ١٢ فيلمًا تركيًّا، حقق ٥ منها نجاحًا كبيرًا في داخل البلاد، وجذبت أكثر من مليون مشاهد. هذه الأفلام كانت تقدم نقدًا اجتماعيًا لقضايا معاصرة، وهو أمر غير مسبوق كما يقول «نيكولا مونسو Nicola Monceau». ١٠ صناعة السينما المصرية لم يتبقَّ منها الكثير، في الستينيات والسبعينيات كانت تُصدَّر مئات الأفلام سنويًّا، والآن تُصدَّر حوالي عشرة؛ فما سبب هذا الانهيار الكبير؟ معظم الدول العربية لها أساليبها الخاصة في الرقابة، وهناك المنافسة مع المنتجات الأمريكية، والحرب الأهلية قضت على سوقٍ بالغة الأهمية، سواء من ناحية الاستثمار، أو التصدير، كما أن

الدول العربية قاطعت مصر لعدة سنواتٍ بعد عقدها صلحًا منفصلًا مع إسرائيل. في السابق، كانت السينما المصرية تُولي اهتمامًا كبيرًا للقضايا الاجتماعية المتعلقة بالتغيرات في المجتمع المصري، والصراع بين الأفكار التقليدية والحديثة، في السياسة والاقتصاد وغيرها، ويرى «ريمون فان دن بوجار Raymond van den Boogaard» أن الرهان كان دائمًا صعبًا بالنسبة للمصريين، وأنها مسألة حياة أو موت، سعادة أو كارثة. الأفلام التي كانت تُصنع قبل عقود كانت تدل على أن هناك فرصًا أمام المجتمع المصري، وأن المستقبل يمكن أن يكون أفضل، بالرغم من انتشار الفقر، ولكن يبدو أن هذا الشعور قد اختفى، ومعه الكثير من الحيوية السينمائية.<sup>١١</sup>

بنهاية الثمانينيات، كانت السينما البرازيلية قد دُمّرت تمامًا، بعد مائة فيلمٍ سنويًا في بداية العقد، هبط الإنتاج إلى أقل من عشرة أفلام. يقول «أيمار لبكي Aimar Labaki» (١٩٩٩م) إن الثقافة البرازيلية تعاني من آثار هيمنة المشروع الليبرالي الجديد «الذي حوّل مواطنينا إلى مستهلكين، بينما أصبحت الحياة العامة في خدمة السوق». والمكسيك التي كانت تنتج أكثر من مائة فيلمٍ سنويًا، هبط إنتاجها إلى أقل من أربعين فيلمًا في ١٩٩٥م، وإلى أقل من عشرة أفلام في ١٩٩٨م، بالرغم من زيادة الإقبال على دور العرض في التسعينيات، وذلك طبقًا لتقرير التنمية الإنسانية لعام ١٩٩٩م. «منذ منتصف التسعينيات، استطاعت هوليوود أن تستحوذ على الزيادة في نسبة الحضور، تاركة الصناعات المحلية في حالة معاناة» (Human Development Report 1999).

بحلول عام ١٩٩٥م كان نصيب السينما اليابانية من السوق قد تقلص إلى ٣٧٪، ومن بين كل أكبر ١٠ أفلامٍ تحقيقًا للعائد المادي، كان هناك ٣ أفلام يابانية فقط، ولكن مقارنةً بنظيرتها الأوروبية، التي قهرتها هوليوود، تظل صناعة السينما اليابانية متماسكة (Schilling 1997: 11).

والواقع أن نصيب هوليوود من السوق الأوروبية يصل إلى ٨٠-٩٠٪، بينما السينما الوطنية في الدول الأوروبية — باستثناء فرنسا — ميتة بالفعل، كما يقول «كارل بروملي Carl Bromley».<sup>١٢</sup>

ويدعوننا «فيجاي مينون Vijay Menon» لتناول حالة السينما في إندونيسيا، التي كانت تُنتج مائة فيلمٍ في العام، عندما كانت في أوجها، ويقال إنها تموت الآن. الإنتاج المحلي هبط من ١١٩ فيلمًا في ١٩٩٠م إلى ٦٠ فيلمًا، ثم إلى ١٢ فيلمًا في سبتمبر ١٩٩٢م، وأحد أسباب ذلك هو انبهار الإندونيسيين، صغارًا وكبارًا، بالأفلام الأمريكية التي تحاول

تحقيق المزيد من الانتشار، بالرغم من سيطرتها الفعلية على الشاشات الإندونيسية»، كما ينقل «مينون» عن مجلة Asiaweek، (عدد ٢١ أغسطس ١٩٩١م)، فقد «هددت جمعية تصدير الفيلم الأمريكي بتقديم شكوى للممثل التجاري الأمريكي «كارلا هيلز Carla Hills»، التي يستطيع مكتبها أن يضيف اسم إندونيسيا إلى قائمة الدول التي تراقب أسواقها المخالفة. وكانت النتيجة أن إندونيسيا رضخت، ومنحت صناعة السينما الأمريكية تسهيلات جديدة في مقابل زيادة ٣٥٪ في حصص منتجي المنسوجات الإندونيسية، التي يتم تصديرها للولايات المتحدة (Nostbakken and Morrow 1993: 82-3).

أما بالنسبة للوضع في كندا، فلنقرأ الجزء التالي من تقرير نشرته «الواشنطن بوست» في ٢ ديسمبر ١٩٩٤م:

«تعكس الإحصائيات الواقع الثقافي في كندا، التي يبلغ تعداد سكانها عُشر تعداد سكان أمريكا تقريباً: أكثر من ٩٠٪ من وقت السينما الكندية مخصَّص للأفلام الأجنبية، والجزء الأعظم منها أمريكي. ١٧٪ فقط من الكتب والمجلات التي تباع في كندا هي مطبوعات كندية. الدراما وبرامج التسلية في التلفزيون الناطق بالإنجليزية كلها أمريكية تقريباً. بالنسبة للمتحمسين للتجارة الحرة، فإن هذه الأرقام إنما تعبّر عن القوى الطبيعية للسوق العالمية، أما بالنسبة للمتحمسين للثقافة الوطنية، فهي تمثل تهديداً لهوية كندا غير محدّدة الملامح أصلاً، كما تعبّر عن «تشوّه بنيوي» يتطلب تصحيحاً عاجلاً.»

في الجزائر، كان هناك ٤٠٠ دارٍ للسينما في سنة ١٩٨٦م، وبنهاية عام ٢٠٠٠م، كان المتبقي منها ١٠ دورٍ فقط. عدد الذين يترددون على دور العرض هبط من ٤٠ مليوناً إلى ٥٠ ألفاً في هذه الفترة نفسها، التي لا تزيد عن ٥ سنوات، وتقريباً لم يكن هناك أي إنتاج محلي، ويقول «جاك ماندلبوم Jacques Mandelbaum» إنه كان يمكن أن نغزو هذا التدهور الشديد للإرهاب الديني (الإسلامي)، لو لم تكن العملية قد بدأت في ١٩٨٦م، أما التحول المفاجئ من سينما مؤمّمة إلى صناعة سينمائية تعمل في السوق، فكان كارثة.<sup>١٣</sup>

وفي المكسيك، أفلست ٤٠٠ دار نشرٍ تقريباً، بدءاً من سنة ١٩٨٩م، وما بعدها، من بين الدور المتبقية هناك أقل من عشرة دورٍ مملوكة للدولة، تنشر أكثر من خمسين عملاً سنوياً، ويشير «نستور جارثيا كانسليني Néstor García Canclini» إلى أن:

الزيادة العالمية في أسعار الورق المصحوبة بانخفاض قيمة العملة المكسيكية (البيزو) هي أحد أسباب هذا الهبوط، أما بقية الأسباب، فمن بينها الانخفاض العام في الاستهلاك، بسبب فقر الطبقات المتوسطة والعاملة، وتحول الكتب إلى سلع استهلاكية، وهو ما حرمها من الحوافز الضريبية والجمركية التي كانت ممنوحة لها في السابق.

مجلات بيع الكتب أغلقت أبوابها، وكثير من الصحف والمجلات أفلست، أو خفضت أسعارها، كما حدث في كل دول أمريكا اللاتينية تقريباً (World Culture Report 1998: 162-3).

وفي المملكة المتحدة، هناك حرب بين صغار الناشرين المستقلين ومؤسسة «ووتر ستونز» التي تمتلك ٢٠٠ منفذ لبيع الكتب، «ووتر ستونز» هي إحدى مؤسسات HMV Media، إحدى المجموعات داخل تكتل EMI الموسيقي.<sup>١٤</sup> ماذا يحدث؟! في المملكة المتحدة، منافذ بيع الكتب تدفع للناشرين بعد ٦٠ يوماً من استلام الكتب، وتحصل على خصم، يصل إلى ٣٥-٤٠٪، والذي حدث أن «ووترستونز» كتبت للناشرين المستقلين تبلغهم بأن الدفع سيكون بعد ٩٠ يوماً من استلام الكتب، وتطلب نسبة خصم ٩٠٪. وفي حال عدم قبول الناشرين لهذه الشروط، لن تقوم «ووتر ستونز» بعرض كتبهم في سلسلة منافذها ... وهذه كارثة بالنسبة لصغار الناشرين. والآن، يصبح على الناشرين المستقلين أن ينتظروا أموالهم مدة أطول، وفي الوقت نفسه يكسبون أقل، ولا يستطيعون سوى الرضوخ.<sup>١٥</sup>

«الميزانية الفلكية لأحد الأعمال الكبرى من العالم الأول ربما تعادل تكلفة الإنتاج في عشرات السنين لدولة من دول العالم الثالث»، كما يقول «إيلين شوهات Ellen Shohat» و«روبرت ستام Robert Stam» (١٩٩٤م، ١٨٦)، وهي عبارة يمكن أن تلخص الوضع المستحيل الذي تجد الدول والمناطق الفقيرة نفسها فيه، وهي تحاول أن تحمي الثقافة في مجتمعاتها.

الظروف الصعبة التي يعمل فيها صنّاع السينما في العالم الثالث لا يمكن أن يدركها أقرانهم في العالم الأول، وبصرف النظر عن الميزانيات الضعيفة والضرائب الجمركية على المواد، وتكاليف الإنتاج التي هي أعلى منها في الولايات المتحدة وأوروبا، وبصرف النظر عن ذلك كله، فهم أمام أسواقٍ محدودة وفقيرة

عن تلك في العالم الأول، بالإضافة إلى أنهم ينافسون أفلاماً أجنبية براقية، رُصدت لها ميزانيات ضخمة، ويُلقى بها في دولهم، وكأنها مستودع للقمامة. (Shohat and Stam 1994: 256)

وبالرغم من ذلك، فإن معظم هذه الأفلام، ذات الميزانيات الضخمة، يتم تصويرها في الدول الفقيرة؛ حيث العمالة رخيصة إلى حدٍ كبير. هوليوود، مثلاً، تستخدم المكسيك كثيراً للتصوير. المغرب تعطي سنوياً ما بين ٥٠٠-٦٠٠ تصريح للإنتاج الأجنبي، من أفلام كبيرة إلى إعلانات تجارية، أما ما يجذب المخرجين إلى هناك، فهو قوة العمل الرخيصة، والمناظر الجميلة والطقس الجيد، وبالرغم من ذلك، فإن هذه الدول نفسها نادراً ما تستطيع أن تنتج أفلامها دون دعمٍ من الدولة، على خلاف ما يحدث في الدول الأوروبية الغنية، ويتساءل المخرج الأفريقي «إدريسا أويدراوجو Idrissa Ouedraogo» ما إذا كان بالإمكان تبرير مساهمة الدولة في صناعة السينما، عندما تكون هناك حاجة لاستخدام الأموال في أشياء ضرورية، مثل الآبار والمدارس والمراكز الطبية (Barlet 1994: 84)، وعندما تلوح فرصة لعمل فيلم — وهو ما يحدث نادراً — لا بد من أن يكون المخرجون الأفارقة مهياًين لمواجهة عقبات كثيرة، مثل عدم توفر قطع غيار لأجهزة الإضاءة، واحتمال أن تتسبب عاصفة في انقطاع الكهرباء لعدة أيام، وأن يكون لدى الممثلين أجهزة تليفونية، وأن تتعطل السيارات فجأة، أو أن يكون على ممثل ما أن يذهب لحضور عرس أحد أقاربه ممن يعيشون بعيداً؛ فيتوقف التصوير عدة أيام! (pp. 240-3).

في أواخر عام ١٩٩٨م، أقيم مهرجان ثالث للمسرح في «باماكو»، شاركت فيه فرقة من مالي ودول مجاورة، وقد أشاد بالمستوى العالي للعروض وبراعة المشاركين، ناقداً في «الليموند» الفرنسية، علّق، في الوقت نفسه، على المشكلات الرئيسية التي واجهت المهرجان، والمتعلقة بالمعدات والاتصال والنقل والتمويل.<sup>١٦</sup> في تنزانيا، مثلما في غيرها من الدول، هناك مشكلة أساسية تواجه فرقة «الجاز»، وهي الحصول على الآلات، التي يتم استيرادها بالعملة الصعبة؛ ولذلك فإن الموسيقيين، الذين لا يملكون آلاتٍ، يعتمدون على الإدارة، أو الهيئة المسؤولة التي تتحكم فيها وفيهم (Malm and Wallis 1992: 116).

في نيجيريا، كان بعض الموسيقيين يلتحقون بإحدى الكنائس الأمريكية الغنية (وهي كثيرة) التي تستخدم الموسيقى لجذب الأتباع، والسبب طبعاً هو أن يحصل الموسيقي على جيتار كهربائي أو مجموعة إيقاع.

الدول الأوروبية تنتج مئات الألوف من الكتب سنوياً، بينما المتوسط في الدول الأفريقية أقل من ١٠٠٠ كتاب. متوسط عدد المكتبات العامة في أي دولة أوروبية حوالي

١٤٠٠ مكتبة؛ حيث يستطيع الجمهور الحصول على المعلومات مجاناً. في أفريقيا هناك ١٨ مكتبة تقريباً في كل دولة (Hamelink 1994a: 41)، ويتحدث «تشارلز لارسون Charles Larson» عن «مجتمعات بلا كتب، ومجتمعات بلا قراءة، ومجتمعات بلا مؤلفين» موجودة في أفريقيا، ويتساءل: «وماذا عن المستقبل، إذا كانت تحولات ما يُسمَّى بعصر المعلومات تتجنب الدول الأفريقية؟» «لارسون» يرى أن عملية نزع الأدمغة، التي يتعرض لها كُتاب القارة، هي أحد الجوانب المقلقة في الوضع الراهن» (Larson 2001: 147-8).

وهناك كذلك سؤال وثيق الصلة بذلك كله، عن اللغة التي ينبغي أن يكتب بها كُتاب الدول الفقيرة؛ هل يكتبون بلغة أوروبية ليكون لديهم فرصة العثور على ناشرٍ، ولكي يُوزَّع الكتاب على نطاقٍ أوسع؟ أم يكتبون بلغاتهم، كما ينادي بذلك الكاتب الكيني «نجوجي وا ثيونجو Ngugi wa Thiong'o»، الذي يصر على أن الكتابة لا بد من أن تكون بلغة الثقافة المستمدَّة منها. (Chabal 1994: 9-10). الخياران لهما تبعات اقتصادية وثقافية. فرص إيجاد ناشر يتعهد التوزيع العالمي للكتاب ضيقة، وأسواق الكتب المكتوبة بلغاتٍ أفريقية قد تكون صغيرة جداً، لدرجة أن الناشرين العاملين في هذا الميدان لا يصمدون، أما تدبير أموال من أجل الترجمة، فهي مسألة غير واردة في معظم الأحوال. عملية توزيع أعمال الفنانين من الدول غير الغربية في تدهور. قبل عقود قليلة، كان ما زال من المعتاد أن تُوزَّع كتب مؤلفين من دول أمريكا اللاتينية بسهولة في ذلك الجزء من العالم. كان ما يصدر في «بيونس أيرس» سرعان ما يصل إلى «سنتياجو» في شيلي مثلاً، ولكن هذه الدول أكثر عُزلة — ثقافياً — بعضها عن بعض. شركات النشر الإسبانية والألمانية، والشركات الموجودة في الولايات المتحدة قامت بشراء العديد من دُور النشر في أمريكا اللاتينية، وهو ما يعني أن البنية التحتية للنشر في المكسيك، على سبيل المثال، قد دُمّرت تماماً. بالرغم من ذلك كله، تقوم التكتلات الثقافية الغربية بتدشين كثير من كُتاب أمريكا الجنوبية الجيدين في السوق العالمية، وعلى أثرهم يظهر كُتاب أقل مستوى منهم، ولكنهم ما كانوا ليجدوا فرصة، وإذا كان ذلك جيداً بالنسبة للسوق العالمية، فهو ليس جيداً بالدرجة نفسها بالنسبة للتبادل الثقافي في أمريكا اللاتينية نفسها، وعندما تنحسر موجة أمريكا اللاتينية هذه، لن يكون هناك تقريباً أية بنية تحتية لإنتاج وتوزيع ومؤلفات كُتاب من شبه القارة.

توزيع الأفلام الأفريقية في أفريقيا لا وجودَ له فعلياً؛ فالوضع المسيطر للشركات الأجنبية يجعل التوزيع الأفريقي المستقل شيئاً شاذاً (Diawara 1992: viii)، أما فكرة

وصول أحد الأفلام الأفريقية القليلة إلى دُور العرض الأوروبية، فهي حلم نادر تحقيقه. (Barlet 1996: 276-7)؛ إذ إن أي منتج أفريقي لا ينتقل إلى خارج القارة، بالسعر الذي يحدده الأفارقة، ويشير المثال الغاني «كوفي ستورجي Koffi Setordji» إلى أن السوق الغربية هي التي تقرر ذلك بالنسبة للفنون البصرية.<sup>١٧</sup>

تقيم «هراري» عاصمة زيمبابوي معرضاً دولياً للكتاب كل عام، يشارك فيه، بشكلٍ دائم، أهم الناشرين البريطانيين، حيث تعرض «هينمان Heinemann» كتبها التعليمية الجديدة — وبالطبع — لسلسلتها الشهيرة عن الكتاب الأفارقة، وتروج لكل إنتاجها بواسطة كتالوجات فخمة، الفارق شديد الوضوح عند مقارنة ذلك بأسلوب العرض الهزيل لكتب الناشرين الأفارقة، المطبوعة على ورقٍ شديد الرداءة، وصفحات مكدسة بالنصوص، ودون أغلفة تقريباً.<sup>١٨</sup>

العلاقات غير المتكافئة بين الدول الغنية والدول الفقيرة تظهر أيضاً في كون الكثير من الفنانين من العالم الثالث يقضون معظم وقتهم في الدول الغربية، وبالتالي يصبح إسهامهم ضعيفاً في تطوير الحياة الفنية في بلادهم وأقاليمهم الأصلية، كما أن أعمالهم تتأثر كثيراً بتجربتهم في الغرب، أكثر منها بالمناخ الاجتماعي والثقافي في الوطن، وتلك كلها معوقات لتطور الإبداع الفني في الإطار المحلي. المعروف أنه كانت هناك دائماً، وما زالت، مؤثرات ثقافية من عدة اتجاهات، ولكن هؤلاء الفنانين، في هذه الحالة بالتحديد، يجدون أنفسهم مضطرين، بدرجة أو أخرى، لمغادرة بلادهم، بسبب ظروف غير مواتية (Hannerz 1990: 243)، بينما الفنانون الغربيون، الذين يبحثون عن الإلهام في مكانٍ آخر، يملكون حرية الاختيار دائماً، ولديهم القدرة على السفر متى وأينما أرادوا، ويستطيعون العودة إلى بلادهم متى شاءوا؛ حيث يجدون من التسهيلات التي تمكنهم من الإبداع الفني، أكثر مما يمكن أن يحلم به فنان من دولة فقيرة.

بعض الفنانين يضطرون للفرار من بلادهم لتجنب التعذيب، وربما ما هو أسوأ، وكثيرون من العالم الثالث يذهبون إلى أماكن أخرى لأسبابٍ اقتصادية، وعدد كبير من مبدعي الفنون البصرية الأفارقة يجدون أنفسهم واقعين في شرك منظومة القاعات والمعارض الغربية، وما لذلك من عواقب غير متوقعة، تأتي عادة على غير هواهم. في هذا السياق، يقول «سيدني ليتلفيلد كاسفير Sidney Littlefield Kasfir» إن «قاعات العرض التجارية في الخارج كثيراً ما تحتفظ لعدة سنوات بأعمال فنانين أفارقة، لم يحاول أحدُ شراءها، دون إعادتها لهم، أو تعويضهم عنها مادياً» (Kasfir 1999: 31-3).

كثير من الموسيقيين الأفارقة، بمن فيهم نجوم «الراي» الجزائريون، مثلاً، يعتمدون على باريس لتسجيلاتهم، وأحياناً على لندن ولوس أنجلوس. (Daoudi and Milani 1996: 14; Bender 1992: 94-5) في هذا العالم الغربي يستطيعون أن يكسبوا من إقامة الحفلات الموسيقية، رغم صعوبة الابتعاد عن الوطن لفترة طويلة، وهناك عدد كبير من الموسيقيين المعاصرين من الاتحاد السوفييتي السابق يعيشون في الخارج الآن، «كوندورف»، على سبيل المثال، يعيش في كندا و«جوبايدولينا» تعيش في «هامبورج» و«سميرنوف» و«فيرسوفان» في لندن، وهناك من يخرجون لمدة عام، مثلاً، ويعودون (Peters 1995: 122-3)، وتؤكد «مارتا سافجليانو Marta Savigliano»، وهي راقصة وباحثة في الشؤون السياسية، على أهمية أن يمتد معنى «المنفى» ليشمل أولئك المشردين عن ديارهم وثقافتهم؛ نتيجة تقلبات الاقتصاد العالمي (Savigliano 1995: 243).

في سنة ١٩٩٥م تنبأ «جون لينت John Lent» بازدحام السموات الآسيوية، مضيفاً أن الكثير من القنوات التليفزيونية، المصوّبة من السماء، سيكون أمريكياً (Lent 1995: 3)، وقد حدث (Gupta 1998: 64-75)، وهناك معركة تستخدم كل الوسائل الممكنة لتقديم إطار محلي، لغةً ومضموناً، لعشرات من الأسواق المتفرقة. وباستخدام التكنولوجيا الرقمية الجديدة، وتسعة من أجهزة التلقي والاستجابة (Transponders)، على القمر الاصطناعي «آسيا سات ٢ Asia Sat2»، أصبح لدى تليفزيون STAR-TV، الذي يملكه «روبرت ميردوخ Rupert Murdoch» الإمكانية لكي يوزع منتجات ما بين ٢٠-٤٠ قناة جديدة من قاعدته في «هونج كونج»، عبر منطقة ممتدة من اليابان إلى الشرق الأوسط، أما البرامج، فتقدّم بالماندارين والهندية والإنجليزية، وإن كان التغلغل في الأسواق الفردية يتطلب مغامرةً واستثماراً كبيرين.<sup>١٩</sup> الناس يفضلون مشاهدة برامج بلغاتهم، وهذا هو التحدي الذي يواجه التكتلات الثقافية الغربية؛ حيث إن جذب انتباه الجماهير المتنوعة، من خلال برامج بلغاتهم، ينطوي على مخاطرة استثمارية، وهو أمر معقد من الناحية التنظيمية أيضاً، ويزدكرنا «وليم شوكروس William Shawcross» بأنه «من الصعب أن نبالغ في أهمية استحواذ «ميردوخ» على STAR. إن طبعة قديم أقمارها الصناعية تغطي كل آسيا والشرق الأوسط، وهناك بالفعل ما يقرب من ٣ بلايين من البشر تحت طبعة القدم هذه، أي حوالي ثلثي سكان العالم» (Shawcross 1993: 10-11).

ولقد أدرك — بالطبع — الزعماء الآسيويون، من بكين إلى جاكرتا، أن هذه الحقيقة تمنح News Corp، التكتل الضخم، الذي يملكه «روبرت ميردوخ»، القوة والنفوذ، وبدءوا

يتكلمون عن حماية القيم والتقاليد الآسيوية، وكان «داتوسيري مهاتير محمد»، رئيس وزراء ماليزيا، يتساءل عن السبب الذي يجعل «ميردوخ» يدفع ذلك الثمن الضخم في «STAR» إن لم يكن بهدف التحكم في الأخبار التي تصل إلى آسيا، وقد نضيف إلى تساؤله الفنون والآداب وأشكال التسلية الأخرى. كان رد News Corp، الذي جاء سريعاً، هو أنها تريد أن تجعل من STAR-TV «خدمة تستمتع بها الأسر الآسيوية في منازلها، خدمة ستجدها حكومات المنطقة ودودة ومفيدة»، بيد أن هذا الرد يستدعي أسئلة كثيرة؛ لماذا يكون من حق التكتلات الثقافية الغربية أن تقدم هذه الخدمة في آسيا كلها بشروط احتكارية؟ ألا يستطيع الآسيويون تسلية أنفسهم؟ لماذا يكون من الأفضل أن يسيطر عددٌ قليلٌ من التكتلات الاحتكارية على إنتاج وتوزيع السلع والخدمات الفنية؟ ألا تتناقض هذه الهيمنة مع المبادئ الديمقراطية لتنوع شروط صنْع وبيع وتلقي الفنون والآداب؟

«لقد خيم علينا الوهم، وليس أمامنا غير أن نقبله بوصفه مكوناً أساسياً من مكونات تحرير الاقتصاد، الذي تروّج له الحكومة، تنفيذاً لإملاءات البنك الدولي وصندوق النقد الدولي واستراتيجيات «روبرت ميردوخ» التوسّعية في التسويق»، هذا ما يقوله «رستم باروكا Rustom Bharucha» الذي يرى أن أكثر أشكال هذا الوهم خداعاً، نجدها في التليفزيون.

في ذلك الحشد من المواد الاستهلاكية التي تُعرّض في الإعلانات، مصحوبة بأساليب حياة أجنبية غريبة عن ملايين المشاهدين، عالم السلع الكمالية هذا الذي لا يمكن الوصول إليه رغم رؤيته بشكل مباشر، ربما يكون هو أقسى الأوهام التي يُبتلى بها شعب ما، يزداد فقره بما يتناسب مباشرة مع فتنة رأس المال التي يديرها، ويوجهها، الإعلام وحلفاؤه. (Bharucha 1998: 168)

هناك آثار أخرى كذلك تشير إليها كلُّ من «شينا مالورتا Sheena Malhorta» و«إيفريت روجرز Everett Rogers» عندما تذكران تأثير التليفزيون الغربي على مفهوم المرأة الهندية «المثالية». كانت المرأة الهندية المثالية في السابق هي المرأة مكتنزة الصدر، عظيمة الفخذين والبطن، في التسعينيات تغيّر نموذج الجمال في المرأة الهندية، ليصبح أكثر اتساقاً مع المفهوم الغربي، الذي يرى أن «الجميل هو النحيل»، هذا التغيّر في نظر «مالورتا» و«روجرز»:

غير صحي لأن جسد الأنثى الهندية، عمومًا، ضخم من أسفل، أما الشكل الغربي أو نموذج الدُمّية «باربي»، الذي يُروّج له في الإعلانات، فلا يمكن تحقيقه بالنسبة لمعظم النساء الهنديات. ولأول مرة تظهر في الهند أمراض فقدان الشهية للطعام والشرة المرضي، ومشكلات الأكل عمومًا، وهو ما لم يكن معروفًا في الهند قبل استيراد البرامج التليفزيونية من الغرب، كما حدثت زيادة هائلة في عدد عمليات التجميل، مثل تكبير أو تصغير الصدر، وشفط الدهون، وجراحات تجميل الأنف التي تُجرى في الهند. (Malhorta and Rogers 2000: 411-12)

السوق الصينية، وقوامها حوالي ١,٢ بليون شخص، تنتظر من يدق أبوابها، وأهم ما ينقصهم هناك هو القليل من المرح، كما يقول «روبرت ميردوخ» (Shawcross 1993: 240)، ولعبة «ميردوخ» القادمة في الصين يمكن تلخيصها في: «أعطِ كثيرًا، وخذ قليلًا». من الصعب الحصول على الموافقة على البث، وجمع اشتراكات، وبيع إعلانات. في مارس ١٩٩٩م، قالت هوليود إنها تلقت أولى الإشارات عن أن الصين قد تكون مستعدة للسماح بمزيد من الأفلام، وكان «جاك فالينتي Jack Valenti» رئيس الاتحاد الأمريكي للصور المتحركة يحث الصين على فتح أبوابها للاستثمارات الأمريكية في الاستوديوهات والإنتاج المشترك ودور العرض. وبعد نقاشٍ مع «دنج جيان جن Ding Guangen» رئيس الدعاية في الحزب الشيوعي، و«سن جيا زن San Jiazhen» وزير الثقافة، قال إن الاتحاد الأمريكي يود أن يأتي لبناء مجمعات لدور عرض سينمائية تجذب مستهلكي الأفلام الصينية والأمريكية (International Herald Tribune, March 1999).

الصناعات الثقافية اليابانية تكتسح الأسواق في جنوب شرق آسيا، على نطاقٍ واسع، إلا أن البضائع المستوردة من اليابان، في إطار هذه العملية، بدأت تهمل الصورة التقليدية للثقافة اليابانية والخصوصية الإثنية. والملاحظ أن المنتجات الثقافية اليابانية أصبحت تستمد بعض عناصرها من أصولٍ أمريكية أو بريطانية؛ فاليابان تقوم بتجميع وتغليف سلع ثقافية، من أماكن مختلفة، وتبيعها لدولٍ أخرى، ويعتبر «ليو تشنج» «البنك Punk» مثالاً على ذلك. عندما وصلت الظاهرة إلى اليابان «فقدت معظم تدميريتها وتأثيرها، بالرغم من أن الأسلوب ظل كما هو» (Ching 1996: 183). ملاحظات «تشنج» توصلنا إلى استنتاج أن هناك عملية مزدوجة لإزالة الصبغة المحلية عن المنتجات الثقافية اليابانية: تأثير ثقافي غربي على اليابان، وبعد وضع لمساتٍ يابانية، تجد السلع طريقها إلى بلاد

أخرى، كما حدث في حالة موضة «البنك» في الأزياء التي صدرتها اليابان إلى تايوان مثلاً» (p. 83).

ويعد «دنج تزان لي Ding-Tzann Lii» مقارنةً طريفة بين سيادة هوليوود على العالم و«الإمبريالية الهامشية» التي تمارسها هونج كونج مثلاً:

«إنتاج هوليوود السينمائي آفاقه دائماً عالمية؛ فهو لا يستهدف منطقة بعينها ليجد فيها جمهوره، هدفه العالم بأسره، في ظل هذه الظروف يصنع شكلاً يصلح لكل مكان؛ لكي تمتد الرأسمالية على مستوى العالم، وليس محلياً، ولأنها تقع على الحد الخارجي، لا تنظر هونج كونج إلى العالم بأكمله كجمهور أو مستهلك محتمل، ومن هنا فهي تكتفي بالمجتمع الصيني أو بأسيا على الأكثر.» (Chen 1998: 128)

هذا التحديد الإقليمي، يمكّن هونج كونج من وضع الخواص الإقليمية محل الاعتبار. وفي الولايات المتحدة، بدأت ظاهرة أخرى — من ظواهر إزالة الصبغة المحلية — تتشكّل، فهذه ميامي-فلوريدا في الطريق لأن تصبح العاصمة الثقافية لأمريكا اللاتينية (McChesney 1999: 106) المركز الرئيسي لـ MTV Latino، موجود هناك، EMI Latino نقلت مركزها الرئيسي من لوس أنجلوس إلى هناك في مطلع سنة ١٩٩٧م، وفي السنة نفسها افتتحت Universal مكتباً للموسيقى اللاتينية في المدينة، وبذلك انضموا إلى أنشطة رئيسية أخرى تحمل ماركة «اللاتيني» هناك، وفي شهر يونيو، من كل عام، تنعقد في ميامي السوق الدولية Midem American لحقوق النشر والتسجيلات وأفلام الفيديو الموسيقية، وفي ميامي أيضاً تجد CMT Latin American القناة مزدوجة اللغة، و HTV أهم قناة في الولايات المتحدة متخصصة في موسيقى أمريكا اللاتينية، و Cisneros Television الذي يبث من كندا إلى الأرجنتين،<sup>٢٠</sup> وفي ميامي أيضاً يُعقد مهرجان سينما أمريكا اللاتينية.

ويُورد «كيت نيجوس Keith Negus» بعض أسباب تلك الخطوات من قِبَل الصناعات الثقافية، التي ترى في أمريكا اللاتينية سوقاً واحدة يمكن التعامل معها، أسهل مما هو مع منطقة واحدة في الولايات المتحدة.

تُعتبر ميامي قاعدة مناسبة لعدة أسباب: فمن الناحية الاقتصادية، نجد أن العقارات والمكاتب أرخص منها في نيويورك ولوس أنجلوس، كما أن ميامي

تقع في ملتقى طرق المواصلات إلى الولايات المتحدة والكاريببي وأمريكا اللاتينية؛ وهذا مهم؛ حيث إن السوق اللاتينية في الولايات المتحدة مرتبطة بالموسيقيين والمستهلكين في أمريكا اللاتينية. ولأن شركات الموسيقى تتعامل، بشكل أساسي، مع أنشطة إعلامية أخرى، تبرز أهمية ميامي بسبب وسائل الإعلام التي تعتمد على اللغة الإسبانية المتمركزة في المدينة (الإنتاج التلفزيوني والإذاعي والمطبوعات). كما يوجد في ميامي كذلك عددٌ كبيرٌ من استوديوهات التسجيل الممتازة. (Negus 1999: 143)

كثير من نجوم أمريكا اللاتينية يقومون بشراء منازل في ميامي، التي يتكرس وضعها باطرادٍ كعاصمة لأمريكا الجنوبية.

وفي البرازيل، تلك الدولة الضخمة، يمكن أن نجد شكلاً آخر من أشكال إزالة الصبغة المحلية عن المنتجات الثقافية، في الستينيات ساعدت Time-Life — باعتبارها غطاء للمخابرات المركزية الأمريكية — «روبرتو مارينو Roberto Marinho» لكي ينشئ قناته التلفزيونية Globo، التي ساعدت النظام العسكري في البرازيل، وقام النظام، بدوره، بمكافأة القناة عن طريق تقديم دعمٍ ضخمٍ لها، يتمثل في شبكة اتصالات، من أموال دافعي الضرائب، بالإضافة إلى منظومة قمر اصطناعي، وسيل من الإعلانات الحكومية، وكان ذلك كله انحيازاً لها، وتمييزاً عن الشبكات المنافسة، مما أدى إلى إفلاس معظمها، وبالمخالفة للقانون الدستوري، الذي ينص على أن «وسائل الاتصال الاجتماعي ينبغي ألا تكون مادة للاحتكار المباشر، أو غير المباشر» (Article 220) (Herman and McChesney 1997: 163-5).

كما تم بناء أبراج الميكروويف على مسافة ٦٠ كيلومترًا فيما بينها لكي يصل الإرسال التلفزيوني إلى كل المدن الرئيسية في البرازيل، وكانت Globo تستطيع أن تستأجر نصف كمية الوصلات المتاحة طول الوقت.

وفي حالة البرازيل أيضًا، يمكن أن نرى شكلاً مزدوجاً لإزالة الصبغة الإقليمية، شكل البرامج، بما في ذلك المسلسلات التلفزيونية، مستمدٌ من شكل برامج التسلية الأمريكية، كما أن الأكثر تأثيراً — كما يرى «جيسس مارتن-باربرو Jesús Martín-Barbero» هو «استيراد النموذج التلفزيوني لأمريكا الشمالية، وهو ما يعني خصخصة الشبكات»، ويوضح ذلك بقوله: «جوهر النموذج هو التوجُّه نحو تحديد جمهور واحد عن طريق التلفزيون، وإعادة امتصاص الفوارق الاجتماعية والثقافية في البلاد، لدرجة تمتزج

فيها درجة عالية من الاتصال، مع درجة عالية من الربح» (Martín-Barbero 1993a: 180-1).

ويلاحظ «مارتن باربرو» أن توجُّه التلفزيون لتكريس خطابٍ يعتمد على تقليل الفوارق بين الناس إلى أدنى حدٍّ، لكي يخاطب أكبر عددٍ منهم، ويؤكد أن التلفزيون يحاول أن «يمتص الفوارق بقدر الإمكان»، كما يؤكد أنه يستخدم كلمة يمتص لأنها «أفضل وصف لمحاولة التلفزيون إنكار الفروق؛ وإظهارها منزوعة من أي تناقضات كامنة بينها». وبإنشاء فضاء وطني، تتراجع أهمية الملامح المحلية والإقليمية الفارقة، وكل التناقضات والخبرات في البرازيل، أمام المادة الموحدة التي تقدمها Global، والتي تتضمن رسائل تجارية في برامجها، في كل دقيقة تقريباً.

وبالرغم من وجود أمثلة كثيرة على أن التنوع الفني ما زال مزدهراً، لا بد من أن نعترف أيضاً بأن الشروط المواتية للإبداع الفني وتوزيعه وترويجه قد دُمّرت، فكيف يمكن أن نُقيّم هذين الوجهين للعملة؟ هناك ثلاث ملاحظات:

**أولاً:** في الوقت الذي توجد فيه مبادرات فنية كثيرة في كل مكان، يقل دعم البنية التحتية باستمرار، بما لا يجعل التنوع هو العامل السائد في الحياة الثقافية، وبدلاً من ذلك تحتل الاحتكارات الثقافية وضِعاً في السوق يجعلها تؤثر تماماً على خيارات الناس، بالنسبة للأماكن التي يذهبون إليها، وعندما يفكرون في شراء أو قراءة شيء.

**ثانياً:** يزداد ابتعاد الحياة الثقافية عن الطابع المحلي باستمرار، وتصبح السوق العالمية للمنتجات الثقافية مركزة، وطاردة للصناعات الثقافية الصغيرة والمحلية، وفي هذا السياق يشير تقرير التنمية الإنسانية لسنة ١٩٩٩م إلى أن:

هناك سيطرة متنامية للمنتجات الأمريكية على سوق صناعة التسلية — السينما والموسيقى والتلفزيون — بينما تتدهور هذه الصناعة نفسها في كثيرٍ من الدول. وبينما تصنع الهند أكبر عددٍ من الأفلام سنوياً، فإن هوليوود هي التي تصل إلى جميع الأسواق، وتحصل على أكثر من ٥٠٪ من العائدات من الأسواق الخارجية، بعد أن كانت هذه النسبة لا تزيد عن ٣٠٪ في سنة ١٩٨٠م، وفي سنة ١٩٩٦م، كانت حصتها من سوق الفيلم في أوروبا ٧٠٪ (بعد أن كانت ٥٦٪ في سنة ١٩٨٧م)، ومن سوق أمريكا اللاتينية ٨٣٪، ومن السوق اليابانية ٥٠٪، وبالمقابل فإن نسبة الأفلام الأجنبية في الولايات المتحدة

نادرًا ما تصل إلى ٣٪ من السوق. (Human Development Report 1999: 33-4)

**ثالثًا:** تعرضت الدول الفقيرة لأضرارٍ اقتصادية بالغة أكثر من مرة، ويصبح من الأكثر صعوبة بالنسبة لها دعم الحياة الثقافية عن طريق التمويل العام، وفي الوقت نفسه لا تستطيع مؤسساتها الثقافية المحلية الحفاظ على وضعٍ قوي في السوق في مواجهة الاحتكارات الكبرى، ويجب كذلك أن نضع في اعتبارنا عملية نزع الأدمغة المستمرة، بالإضافة إلى التركة التي خلفها الاستعمار؛ ففي البلاد المستعمرة كان الأفارقة والآسيويون يذهبون إلى المسارح الملوكية لأوروبيين لمشاهدة أفلام أوروبا وهوليوود مثلًا، وكان ذلك يُحدث نوعًا من «شيزوفرنيا» المشاهدة، أو الازدواجية لدى المواطن في البلاد المستعمرة» (Shohat and Stam 1994: 347).

ويذكر «سيدو سول Seydou Sall» في تقريره عن «علاقات الشمال بالشمال»، والذي يحمل عنوان: Towns and Development، أن «أسوأ جرائم الاستعمار كانت هي إضعاف مشاعر الثقة بالنفس لدى الشعوب، وجعلهم يعتقدون أن الثقافة الغربية والدين الغربي والقيم الغربية والنماذج الفكرية الغربية والتكنولوجيا الغربية، كلها أرقى مما لديهم» (Shuman 1994: 52).

والواضح أن هذا موضوعٌ خلافي، كما رأينا في مثال السينما التركية؛ حيث تراجع الإنتاج إلى حدٍّ كبير، وبالرغم من ذلك، كانت بعض الأفلام التركية القليلة التي صنعها مخرجون أترك تحظى بانتشارٍ كبير، ومن أسفٍ أنه لا توجد أمثلة كثيرة من هذا النوع.

#### (٤) العالم التقليدي والشعبي والعام

هناك انطباع عام بأن تقدير العالم يتزايد لما يُسمَّى بالأشكال التقليدية في الفن والثقافات الشعبية، والثقافات ذات القواعد الجماهيرية، والفنون والآداب القادمة من دولٍ غير غربية، ويجمع بينها قواسم عالمية مشتركة، مثل الموسيقى «العالمية»، إلا أن الأمر لا يخلو من تناقضٍ، ومن تطوراتٍ إشكاليةٍ أيضًا.

صعود الرأسمالية الاستهلاكية، وانتشار التكتلات الثقافية الاحتكارية على وجه الخصوص، أدّى إلى اتساع الفجوة بين الحياة اليومية العادية وعملية الإبداع الفني. المجتمعات «التقليدية» لم تُعد موجودة في أي مكان تقريبًا؛ ولذلك تبعاته بالنسبة

للأشكال التقليدية، في الموسيقى والرقص والقص، والتمثيلات البصرية على اختلافها، أما الموجود فيها فقد تأثر، على نحوٍ أو آخر، بالاتجاهات الحديثة، ويجب كذلك ألا ننسى، كما يقول «رستم باروكا Rustom Bharucha» إنه:

«إذا كان القديم أو التقليدي يعيش اليوم، فذلك لأنه كان يتغير دائماً على مدى التاريخ، أما كيف كان يتغير في داخل إطاره الأدائي والثقافي، فذلك ما لم يتم تسجيله، بل لعله كان يسقط من الذاكرة؛ فالتغير كان يحدث ببطء، وبشكلٍ عضوي، حسب الاحتياجات الكبرى للمجتمع، وفي السنوات الأخيرة فقط أصبحت التغيرات في العروض التقليدية مرئيةً وواضحة للعيان بشكلٍ مفاجئ، نتيجة أسبابٍ خارجية، مثل السياحة والتوثيق السينمائي والتفاعل الثقافي. (Bharucha 1993: 196)

لنقم معاً بجولة سريعة في التاريخ. يضم مجال الفنون التقليدية إبداعاتٍ جماعية بشكلٍ عام، إلا أنه كان، وما زال، في كل مجتمع أشكال فنية شديدة الحرفية أيضاً، وكانت هناك تقاليد راقية في القصور التي كانت تستخدم الموسيقيين ومحركي الدُمل والراقصين والممثلين، بينما كان الكثير من الأعمال الفنية متداخلاً مع الطقوس الدينية (Barber 1997: 3, Epskamp 1989: 77).

وكان مصطلح الفن الشعبي، أو الفولكلور، يُستخدم دائماً ليعني أشكالاً تقليدية من الفن، كما امتد إلى أشكال شائعة أخرى، تشمل تنوعاً عريضاً من الإبداعات الفنية من المجتمعات المحلية، باستثناء فنون الطبقة الراقية، قبل أن تستولي الصناعة الثقافية على مساحة كبيرة من الحياة الثقافية.

مفهوم الفن الشعبي (بمعنى المنتشر والشائع بين عامة الناس) يتضمن — على نحوٍ أكثر تحديداً — الفنون التي نبعث عن مجتمعات الطبقات العاملة المدنية في القرن التاسع عشر، وكان يقوم بها أفراد محترفون، وكانت تنجح بقدر ما كانت تعبر عن قيم وتوجهات جماعية، يقوم الفنانون بتأكيدها وإعادتها مرة أخرى إلى الجمهور العام (Barber 1997: 3)، كما كانت تشبه في أساليبها الفنون الأكثر تقليدية في الثقافة المحلية، ولكن إنتاجها واستهلاكها كانا أقل ارتباطاً بوظائف أو طقوس دورة الحياة التقليدية. (Manuel 1988: 2-3).

بهذا التعريف للفنون الشعبية (بمعنى انتشارها وشيوعها بين العامة)، فإن العلاقة بين عملية الإبداع الفني والمجتمع ككل تظل موجودة، هذه العلاقات لها خواص تختلف باختلاف الثقافات، كما أنها متغيرة مع الزمن.

التغيرات الكبيرة تحدث عندما تضعف العلاقة، وتتلاشى بين المجتمعات الموجودة، أيًا كان تعريفها، والعملية الفنية، يقول «جوس مارتن باربرو»، وفي ذهنه مثال الحرف الهندية، إن تزايد حدة الفقر بين المزارعين والتضخم السكاني وانخفاض أسعار المنتجات الزراعية، كل ذلك يدفع بسلطان المناطق الزراعية والقروية إلى المدن، التي تتركز فيها الكثافة السكانية، في مثل هذه الظروف يكون إنتاج الحرف اليدوية شديد الأهمية؛ حيث يصبح مصدر الدخل الرئيسي في بعض المجتمعات. هناك ضغوط خارجية أخرى من الاستهلاك الرأسمالي، ويلاحظ هنا وجود تناقض كما يقول، وهو أن «التوجه نحو وضع توحيد قياسي للمنتجات ومجانسة الأذواق، يتطلبان إيجاد وسيلة لضمان أن يفي الإنتاج بمتطلبات السوق، وذلك بتحديث التصميم، وتطوير المنتج من وقت إلى آخر» (Martín-Barbero 1993a: 100)، كما أن منتجات الحرف اليدوية تسهم في هذه الحاجة المستمرة للتطوير، بِنُدْرَتها وخصوصيتها، وربما بما فيها من عيوب وعدم إتقان.

كل ذلك يُترجم إلى حنين لكل ما هو طبيعي وفطري، وإلى افتتان بما هو غريب وعجيب؛ وبالتالي يفتح الباب أمام السياحة، وربما لضغوط خارجية قوية. السياحة تُحوّل الثقافة الفطرية لشعب ما إلى عرضٍ للتسلية والترفيه، وتفرض تنميط الاحتفاليات والأزياء، والمزج بين البدائي والحديث، على نحو يُبقى دائماً على فوارق بين الاثنين، وتبعية الأول للثاني، وأخيراً، كما يقول «مارتن باربرو»:

هناك الضغط الخارجي من الدولة، الذي يحوّل الحرف أو الرقصات إلى إرث أو وقفٍ مملوك للدولة، وهذا يُعطي من شأن الثقافات الأصلية، باعتبارها رأسماليًا ثقافيًا، ويستغلها أيديولوجيًا لكي يُظهر الميل نحو التفتت الاجتماعي والسياسي للبلاد ... منتجات المجتمع تصبح معزولة عن الثقافة المحلية، والأجزاء والشظايا المتناثرة يتم استيعابها في نموذج قومي لكل الثقافات المحلية، نموذج يُصبح مطلبًا نمطيًا للعادات والمنتجات الصناعية من كل الثقافات، التي لا تستطيع تلك المجتمعات المحلية أن تعيش بدونها. وهكذا تتحوّل أساليب إنتاج الأشياء الحرفية في المجتمعات الأصلية إلى وسائل وسيطة للتشتت والفردانية. هناك عدم اتساق في العلاقات بين الأشياء واستخداماتها، بين إيقاع الحياة والممارسة.

(Martín-Barbero 1993a: 190-1)

ويمكن أن نتبين كثيراً من التطورات في مثل هذه العمليات؛ ففي قرية «تنجينج» في «زيمبابوي» بدأت مجموعة من النحاتين عمل خط إنتاج منحوتات من «السربنتاين»، وهو نوع من الحجر موجود بوفرة في المناطق القريبة منهم، ورتبوا كل شيء بحيث تكون موضوعاتهم مناسبة للسوق. كانت منتجاتهم جيدة؛ فذاع صيتهم بين الدبلوماسيين ورجال الأعمال على نحو خاص، وما حدث هو أن معظم هذه المنتجات كانت تخرج من البلاد، من مكان إنتاجها المباشر إلى أيدي الأجانب، كان عملهم يحظى بالاحترام والتقدير في زيمبابوي كذلك، إلا أن أحداً لا يقدر على شراء هذه المنتجات، بما في ذلك المتحف الوطني في «هراري»، كما حدث تطور آخر، وهو أن بعضهم أصبحوا معروفين بالاسم كفنانيين منفردين، وليس كأعضاء في جماعة (Rozenberg 1994).

ظاهرة مشابهة، كمثل على اختفاء المجتمع الثقافي عن الأبصار، حدثت في القرية اليابانية «ساراياما»، تحت تأثير الأفكار الفنية لـ «ياناجي موني يوشي Yanagi Muneyoshi» (١٨٨٩-١٩٦١م) مؤسس حركة الحرف اليدوية الشعبية في اليابان (مينجي Mingei)، وكان يرى أن الأشغال اليدوية لكي تكون جميلة، لا بد من أن تُصنع من مواد طبيعية محلية، في ظل روحٍ من التعاون، وإنكارٍ للذات؛ فالحرفي من المفترض أن يعمل في توافقٍ مع الطبيعة، لا يحدوه المكسب المادي، وحاول أن يطبق هذه المثل العليا في «ساراياما»؛ حيث كان الناس يعيشون في فقرٍ شديد، وفي أواخر الخمسينيات، كانت مبادئ «ياناجي» قد انتشرت، ولأن خزف «ساراياما» كان جميلاً، وذا خصوصية، كان كثيرون يُقبلون على شرائه من هذه المنطقة، كما كان الزائرون يتدفقون لمشاهدة الخزّافين أثناء العمل. صحيح أن معظمهم كانوا يذهبون للسياحة، ولكن بعضهم كان يعتبر الرحلة إلى «ساراياما» نوعاً من الحج؛ لأن هذا المجتمع وخزفه كانا يعبران عن أفكار «ياناجي» لما ينبغي أن تكون عليه الحرف الشعبية الحقيقية (Moeran 1989: 76-93). ويقول «مويران Moeran» إن:

«هذا التزايد في طلب المستهلكين هو سبب كل التغيرات التي حدثت في عملية التنظيم الاجتماعي لصناعة الخزف في السنوات العشرين الماضية. الخزّافون اكتشفوا أنهم يستطيعون أن يبيعوا كل ما يصنعونه، أيّاً كان، وأنهم كلما أمضوا وقتاً أقل في تحضير المواد، يستطيعون تشكيل عددٍ أكبر من القطع في دولاب الخزف، وكلما شكّلوا قطعاً أكثر، زاد دخلهم. واكتشفوا أن العمل بالزراعة يصبح أقل جدوى من الناحية الاقتصادية، وأن التعاون يقل، ويظهر التفاوت

في الوضع الاجتماعي على أساس الثروة والموهبة، ويقل الاهتمام بالتضامن الاجتماعي. ولأن الخزافين يستخدمون أسلوبين فنيين في عملهم، ويتوقفون عن العمل معاً، ولأنهم يبدؤون في تحقيق ثروة، ويبدأ الناس يعترفون لهم بمواهبهم الفردية، يقول كبار العاملين في حرفة الخزف إن نوعية خزف «ساراياما» تتدهور بسرعة، المبادئ والمثل الفنية ينتهي بها الأمر لتصبح مدمرة لبعضها بعضاً.»

«سيدني كاسفير» يشك ما إذا كانت تلك هي الحال نفسها عندما ينجح فنانون من دول غير غربية في أن يجدوا سوقاً لمنتجاتهم، وعندما يتحدث عن كينيا، يفكر في ظاهرة «الفن السياحي»، فيقول:

يبدو أن الفن السياحي يتضمن كل ما يتم صنعه بغرض البيع، وربما يكون من السهل أن نعيّن ما هو مستثنى منه: الفن «العالمي» الذي يصنعه فنانون أفارقة، ويبيع في دائرة قاعات العرض، الفن «التقليدي» الذي يُصنع في مجتمع فطري طبيعي، والفن «الشعبي» الرائج والمنتشر، وهو ليس فناً تقليدياً، وإن كان يباع أيضاً، أو يُعرض أو يُؤدّى أمام الناس. (Oguibe and Enwezor) (1999: 100-1)

وإذا لم يكن «السائح» في الفن السياحي هو عامل التمييز الأساسي، الذي يمنع السلطات الغربية من السماح بقبوله في مجموعة الفنون المعترف بها، فمن المسئول إذن؟ ربما يكون الاعتقاد بأنه رخيص أو خام أو يتم إنتاجه بكميات كبيرة، ولكن كل الفن الأفريقي رخيص بالنسبة للسوق قبل وصوله إلى الغرب»، وماذا عن الإنتاج بكميات كبيرة؟ كما يتساءل سيدني كاسفير:

حتى التحفة الصغيرة صناعة يدوية، أما الإنتاج بكميات كبيرة، فيعني استخدام أساليب قياسية وخطوط تجميع، وحتى ذلك لا يُعتبر وصفاً دقيقاً لما يحدث في تعاونية يعمل فيها نقاشون أو نحّاتون. حتى في التعاونيات الكبيرة، مثل تلك الموجودة في شانجاموي، خارج «مباسبا»، نجد مئات الحفّارين أو النحّاتين مقسمين إلى مجموعات صغيرة، كلٌّ منها مكون من عشرة أفراد تقريباً، وبينهم علاقات ممتدة على مدى سنوات، ويقومون بتدريب الصبية الذين قد يكونون

من أقاربهم، ومن القرية نفسها، في «أوكامباني». (Oguibe and Enwezor 1999)

ويؤكد «ت. إسكوبار T. Escobar» على أنه ليس من دور الغربيين أن يُملوا أساليب العمل، أو أن يحددوا الأفكار التي ينبغي التعبير عنها، «دعم الأساليب التقليدية مهم طبعًا، كلما كان ذلك ممكنًا، ولكن عندما تريد تلك المجتمعات ذلك»، «أما غير المقبول، فهو إجبار مجموعة معينة على أن تُغيّر من طبيعتها» (Mosquera 1995: 100).

وهناك جمعيات ومنظمات عالمية ووطنية كثيرة، ومبادرات مختلفة لمساعدة أصحاب الحرف في الدول الفقيرة لكي يجدوا أسواقًا لأعمالهم، مثل الرسامة السنغالية «آيسا دجيوني Aissa Djionne»، التي أنشأت مؤسسة للإفادة من مواهب ما يقرب من مائة من النسّاجين، وهي تقوم بأبحاثها حول الأساليب المحلية والأفكار الرئيسية والمواد، وتُنتج منسوجات رائعة، مثل غيرها من المنتجات التي تُصدّر إلى أوروبا.

ويقول «تومس آجيسون Thomas Aageson» رئيس مؤسسة Aid to Artisans، إنه إذا تم إيجاد أساليب جيدة للتسويق، فسوف يزداد الاهتمام العام بمنتجات الحرف اليدوية محليًا وعالميًا، «ففي أي دولة يوجد بها اهتمام بالسياحة، يشغل الحرفيون مكانًا مهمًا في عملية التسويق؛ لأن منتجاتهم هي التي تميز بلدهم عن غيره بشكل واضح»، ويذكر القروض الصغيرة باعتبارها الخطوة الأولى في اتجاه نشر الرأسمالية الشعبية:

وضع بنك جرامين Grameen Bank برنامجًا للتصدير التعاوني، الذي يعمل فيه النساجون في بنجلاديش. وفي الجانب الآخر من العالم يقوم الخزّافون، الذين يعملون في ورش ملحقة بمنازلهم في شولوكاناس، بيرو، بشحن منتجاتهم من أواني الخزف التقليدية إلى محلات Neiman Marcus في الولايات المتحدة، وبعد استثمار استمر لمدة ٤ سنوات في بيرو، حقق برنامج الوكالة الأمريكية للتنمية الدولية (USAID) الخاص بمساعدة الحرفيين، حقق ٩,٩ ملايين دولار من المبيعات المصدرة، وبذلك وُقِرَ فرصة لفتح آلاف الوظائف في الشركات الصغيرة والكبيرة.

Aageson 1999: 3-4

ويشعر «آجيسون» بالتفاؤل، كما يتوقع أن عدد الحرفيين الذين يهاجرون إلى المدن الكبرى سيزداد، عندما يجدون فرصة للكسب في مواطنهم الأصلية.

تبقى هناك مشكلة أن هؤلاء الحرفيين والصُّناع المهرة يستطيعون أن يكسبوا قوتهم بالعمل من أجل الأسواق الأجنبية، أو السياح الزائرين فقط. العولمة الاقتصادية الحالية تطرد المنتجات المحلية من السوق المحلية، ليحل محلها واردات رخيصة، كما أصبحت الصناعات اليدوية منفصلة عن الثقافة المحلية، ولم تُعد تتطور في إطار الأفكار السائدة، في المجتمع الذي يتم إنتاجها فيه، وفي هذا السياق يقول «فردريك جيمسون Fredric Jameson» عن هذا التمزُّق الثقافي والاقتصادي: «من السهل أن تتحطم مثل هذه المنظومات الثقافية التقليدية، وأن يمتد ذلك إلى أسلوب حياة الناس واستخدامهم للغة، وتعاملهم مع بعضهم، ومع الطبيعة من حولهم، وعندما يتمزق هذا النسيج، يتعذَّر إصلاحه مرة أخرى» (Jameson 1998: 62-3).

وبعد تصنيع المنتج الثقافي وتوزيعه، قد يكون من المهم أن نستمع إلى دعوة «الأصالة authenticity» وكأن هناك أي إبداع في التاريخ لم يلمسه تأثير! وفي مجال الفن الأفريقي يصف لنا «كريستوفر شتاينر Christopher Steiner» بعض المواقف الغربية التي يمكن أن يؤدي إليها المسعى الغربي نحو الأصالة (بمعنى أن يكون العمل أصلياً أو موثقاً به). الأكاديميون وتجار الأعمال الفنية، على السواء، يعطون أهمية لحالة العمل، وتاريخ استخدامه، والجمهور المستهدف، والقيمة الفنية، والندرة والعمر التقديري، وعادة ما يكون هناك تأكيد على عدم وجود نية للكسب المادي لدى الفنان، وأن «الشيء» كان مستخدماً على نحوٍ «تقليدي».

يرى الغربيون أن الفن الأفريقي الحقيقي authentic (الأصلي) كان موجوداً في الماضي قبل الاتصال بأوروبا، أما بالنسبة للتاجر، فالفن الأفريقي موجود الآن فقط بعد الاتصال بأوروبا، عندما أخذت الأشياء من أفريقيا، ليُعلن الغربيون أنها حقيقية ... وعلى خلاف جامع التحف الغربي، الذي يركز على الشيء نفسه كمصدرٍ للأصالة، فإن التاجر يعتبر الأصالة شيئاً ينبع مباشرة من بين صفحات كتاب. (Steiner 1994: 102-103)

في سنة ١٩٨٧م اجتمع ممثلو إحدى عشرة شركة تسجيلات مستقلة، في محاولة لعمل تصنيف — بالمصطلح الغربي — لعددٍ كبير من الأشكال والقوالب الموسيقية القادمة من دولٍ غير غربية، واتفقوا على تسميتها بـ «الموسيقى العالمية»، كما اتُّفق على أن المقصود بذلك — من الناحية العملية — هو كل الموسيقى التي ليس لها تصنيف خاص، مثل

الريجا (Reggae)، والجاز (Jazz)، والبلوز (Blues)، والفولك (Folk) (Frith 1996: 85)، ومع ذلك، فإن معظم هذه الشركات توكيلات تجارية فرعية تابعة لمؤسسات ثقافية كبرى (Burnett 1996: 17)، ويرى «روجر واليس Roger Wallis» و«كريستر مالم Krister Malm» أن «الدول الصغيرة تقوم بدور مزدوج في صناعة الموسيقى؛ فهي تقدم أسواقًا هامشية للمنتجات العالمية، كما تمكّنها ثقافتها الفريدة من تقديم المواهب التي تحتوي على مادة خام ذات قيمة للاستغلال العالمي» (Wallis and Malm 1984: xiii)، وهكذا فإن الاعتقاد بأن الموسيقى العالمية موسيقى مباشرة وأصلية، هو ضرب من الوهم. وفي رأي «ستيفن فيلد Steven Feld»

بالنسبة لكثيرين، فإن كل ما تدل عليه الموسيقى العالمية هو التنوع. هكذا، ببساطة وبراءة، التنوع الموسيقي. ولكنها منتشرة الآن باعتبارها علامة تجارية للتسويق «موسيقى عالمية»، وفي هذا الإطار أصبح المصطلح يشير إلى أي موسيقى متاحة تجاريًا، ذات أصول غير غربية، وتوزع، مثل كل موسيقات الأقليات، في العالم الغربي. (Feld 1995: 104)

«لوسي ديفيز Lucy Davies» و«مو فيني Mo Fini» كذلك، موقفهما واضح بهذا الخصوص، «الموسيقى الشعبية للأنديز، كما نعرفها في الغرب، لا علاقة كبيرة لها بموسيقى الأنديز التقليدية، ورغم أن الآلات المستخدمة تقليدية، بالرغم من أن الألحان يتم تنقيتها لتناسب الأداء الغربي» (Davies and Fini 1994: 19). ويتفق وولفجانج بندر (Wolfgang Bender) مع ذلك، ولكنه يعتقد أيضًا أن تأثير الموسيقى العالمية على الحياة الفنية والثقافية «المحلية» لم يكن كبيرًا، ويقدم لنا مثالاً على ذلك المغنية الأمهرية «آستر أويكي Aster Aweke» التي اشتهرت على مدى عقود في بلدها «إثيوبيا». كان «إيابين سكوت Jain Scott»، صاحب شركة Triple Earth هو الذي اكتشفها، وبعد نجاحها مع Triple Earth، أطلقتها شركة Columbia (i.e. Sony) عالميًا، وعلى الرغم من ذلك، فإن أشرطتها لا تُوزع جيدًا في بلادها، بسبب التشوهات الناتجة عن النشر العالمي، ويستنتج «ولفجانج بندر» من ذلك وجود اقتصادين ونظامين ثقافيين مستقلين يعملان أحيانًا في عالم الموسيقى: هما بوتقة الانصهار العالمية والأصالة المحلية المستمرة (Bender 1994: 485).

ولكن «جيرمي ريفكن» لا يشارك في هذا التفاؤل بأن الحياة الثقافية المحلية لا تتأثر كثيرًا بما يحدث لتمثيلات تلك الثقافات في الأسواق العالمية. ويذكرنا بأننا نتكلم عن عالم

يتحكم فيه عددٌ قليلٌ من الشركات في أكثر من ٨٠٪ من صناعة تعمل في ٤٠ بليون دولار، وما يُطلق عليها «موسيقى عالمية» كانت تنتشر باطرادٍ على مدى السنوات العشر الأخيرة، وهذه الموسيقى العالمية، في العادة، عبارة عن «موسيقى تقليدية»، مصحوبة بموسيقى معاصرة نسبياً، ينتج عنهما «خلطة» أو موسيقى هجين.

في مظهره المحلي، يمثّل كثيرٌ من هذه الموسيقى شكلاً من الرأسمال الثقافي، ووسيلة لتواصل ونقل القيم المشتركة، والموروث التاريخي لشعبٍ ما؛ فالموسيقى المحلية عادة تعبر عن هموم وظروف جماعة ما، أو تعبر عن تطلعاتهم الروحية وآمالهم السياسية، وفي صورتها الثقافية، تقوم الموسيقى بنقل المعنى الاجتماعي وتعبئة المشاعر، وعندما يمتلكها أحد، ويقوم بتعبئتها وتحويلها إلى سلعة وبيعها على هيئة موسيقى عالمية، فإن رسالتها الأساسية تضعف، وربما تضيع تماماً. (Rifkin 2000: 248–50)

ولا شك أن «ريفكن» يعرف جيداً أن «المتحمسين للموسيقى العالمية والمدافعين عنها يقولون — ولديهم بعض المبررات لذلك — إن توفّر جمهور عالمي واسع للموسيقى المحلية الأصلية يساعد على المزيد من التفاهم والتسامح بين الناس، ويدعم فكرة الحياة في عالمٍ متعدد الثقافات ...» إلا أن هذا الرأي ليس مُقنعاً له بما يكفي، ويشير إلى أن «الأثر الحقيقي للموسيقى العالمية هو أنها تُضعف الثقافات المحلية، بتحويل قناة رئيسية، من قنوات توصيل المعاني المشتركة إلى سلعة جماهيرية للتسلية، قد تحافظ على الشكل، ولكنها تلغي المضمون والجوهر، اللذين يجعلان الموسيقى تعبيراً قوياً عن المشاعر الإنسانية.»

كما يلاحظ «بيتر مانويل» دون أدنى شك، أن الموسيقى الشعبية في معظم العالم النامي قد تظل محتفظة بمكانٍ لها، سواء كنوعٍ تجاري هامشي، أو كقطعة متحفية، أو كتراثٍ تحافظ عليه جماعات منعزلة، أو كبديلٍ دائم — وإن كان هامشياً — للموسيقى المختلفة.

ولكنّ العالم الذي كانت التقاليد الشعبية متأصلة فيه، فإما إنه يتغير، أو يختفي، بعد أن اقتحم التلفزيون والسينما والراديو عُزلة الحياة الريفية التقليدية بشكلٍ نهائي؛ فالهوائيات المنبثقة من تجمّعات الأكواخ التي تشويها الشمس، تغيّر صورة القرية الجزائرية بأكثر مما قد يوحي مظهرها، والفلاح

المعرّض للتليفزيون الأمريكي، وموسيقى الفيلم الهندي، لن تكون القرية بالنسبة له هي القرية نفسها، كما لن يكون للموسيقى الريفية في أذنه، صوتها الذي كان لها، إنها، بكلمة واحدة، نقطة اللاعودة. (Manuel 1988: 22)

القضية التي تناولناها هنا بالغة التعقيد، وسوف أتناول لاحقاً في هذا الفصل التفسيرات والممارسات الكثيرة التي يشملها مفهوم الهيمنة، والنقاش، في آخر المطاف، يبدأ بعد أن تكون الثقافات الفنية قد انتزعت من سياقها الأصلي، أو بعد أن يكون هذا السياق نفسه قد تغير، وبدأت الأشكال الهجينة في الظهور، أو تكون قد انبثقت نتيجة ظروف وشروط معينة.

سيكون ضرباً من الرومانسية والعناد وعدم الواقعية، لو قلنا إن المجتمعات وثقافتها لا بد أن تظل كما هي، بالإضافة إلى أن هذا الكتاب ليس مكاناً لإصدار أحكام عن جودة أو عدم جودة الأعمال الفنية، رغم أننا نستطيع أن ندرك — من خلال الأمثلة التي قدمناها — أن كثيراً منها رفيع المستوى. إن ما يُخشى منه، هو أن تكون العلاقة بين إبداعات الفنانين وأدائهم ومجتمعاتهم، تمر بعملية تفكك؛ بحيث لا يمكن أن تلتئم مرة أخرى. قد لا يمثل ذلك مشكلة لكثير من الغربيين، أما بالنسبة لمعظم الآخرين، فهناك سبب للشعور بالخطر؛ لأنهم ما زالوا يعتبرون المجتمعات المحلية، والاقتصادات المحلية والحياة الثقافية الخاصة بها، ما زالوا يعتبرونها بمثابة أحجار البناء لكل الأنشطة الحضارية.

## (٥) الهويات: محددات الاختلاف

ما أهمية استخلاص فضاء لتنمية الهويات الثقافية القوية، التي يشترك فيها بشر يعيشون في مكان ما، أو مرتبطون ببعضهم على نحو أو آخر؟ ولماذا نحاول استعادة هذا الفضاء، إذا كان ينطوي على اختلافات في الأدواق والمشاعر المتبادلة؟ في عالم يتجه نحو التوحيد والتنميط، يصبح من الصعب أن نجيب عن هذا السؤال؛ فهل هو حنين إلى ماضٍ يتعذر استرداده؟ أتمنى ألا يكون الأمر كذلك: ماذا هو إذن؟

حتى «روبرت ميردوخ»، صاحب السلطة الطاغية في مجال الثقافة، يرى أن عالماً متجانساً، لا مكان فيه للثقافة المحلية، ليس فكرة نيرة، فلماذا يعتقد ذلك؟ «ستكون هناك فروق واختلافات أقل»، كما يقول (Shawcross 1993: 426)، والفروق هي المنتجات التي يعتقد «ميردوخ» أنه يمكن أن يقوم بتسويقها أيضاً. أمثال ميردوخ في العالم — وعددهم

قليل — لديهم الكثير الذي يمكن أن يقدموه، وليس من الشيء نفسه؛ فالسوق تطلب المختلف أيضًا، وبشكل عام، فإن الناس متفقدون مع «ميردوخ» في ضرورة البحث عن التنوع، وبشكل عام، أيضًا، هناك إجماع بين معظم العلماء والباحثين، على أن العالم لم يُصَب بالتجانس الثقافي بعد، وأن ذلك قد لا يحدث بشكل تام.

التوجُّه الذي يمكن ملاحظته، كما يقول «أبرام دي سوان Abram de Swaan» هو أن المادة الثقافية — من المنظور المحلي — قد زادت، إلا أننا عندما نقارن بين الأوضاع المحلية المختلفة، نكتشف أن هذا التنوع يصبح متشابهًا إلى حدٍّ كبير: «العولمة تنطوي على اللامجانسة والمجانسة» (Mediacult 2000: 205)، إلا أن هذه العبارة اللافئة للاهتمام لا بد من أن تُوضَع في إطارها الصحيح على الفور. في كثيرٍ من الدول الفقيرة يفتقر الناس إلى الوسائل الاقتصادية التي تمكّنهم من الإفادة مما تقدمه الصناعات الثقافية العالمية؛ فالموسيقى «الوحيدة» المتاحة على سبيل المثال، هي تلك الموجودة في السوق المحلية، وقد نتساءل: هل كونها «الوحيدة» المتاحة يمثل مشكلة؟ ولماذا يكون ذلك سؤالًا على الإطلاق؟ إننا نعتبر التنوع الثقافي شيئًا أساسيًا، ومصدر قوة، ونزداد اقتناعًا بذلك باستمرار، إلا أن سوء الفهم ينشأ عند معادلة هذا التنوع بكمياتٍ كبيرة من أشكال الفنون والتسلية المختلفة؛ ففي هذه الحالة يكون تصوُّر التنوع من ناحية العرض فقط. هل المعروض من المنتجات الثقافية متنوع بحيث يُرضي مختلف الأذواق؟ ومن المنظور التجاري، هل يثير الكثير من الحماسة التي تدفع الناس إلى الشراء أو القراءة أو المشاهدة أو الاستماع؟ هناك تصوُّر آخر ممكن لمفهوم التنوع، يتم التأكيد فيه على جانب الاختلاف الثقافي في إطار التنوع؛ بحيث لا يكون الرهان على ما إذا كانت السلع والقيم الفنية متنوعة، من الناحية الفنية والجمالية فحسب، ولكن على ما إذا كانت تساعد الأفراد والجماعات على تكوين هويات ثقافية مستقرة لهم، تختلف عن هويات الآخرين أيضًا (Bhabha 1994: 34).

في حالة «الحزن»، على سبيل المثال، نجد أن الصوت الملائم يختلف باختلاف المواقف (Frith 1996: 102)، والسؤال الذي يتبع ذلك، إذن، هو ما إذا كان متعهد الدفن (الحنوتي) هو الذي يشير على الأسرة في اختيارها للموسيقى المصاحبة للجنائز، أو ما إذا كان الناس مقتنعين بأهمية أن تكون الموسيقى ذات صلة بالفقيد وثقافته، أو ما إذا كانت الشعائر التي سنُقَام شعائريهم، أم شعائر يتم اختيارها من قائمة «مشتريات» المتعهد؟! بهذا المعنى، فإن الهوية الثقافية التي نمت جيدًا تتضمن الشعور القوي بأن هناك تعبيراتٍ فنية محدّدة تجعلنا ما نود أن نكون عليه، في الوقت الذي تزعجنا فيه تعبيرات

أخرى، لا تُمْت إلينا بصلّة، أو تجعلنا أقل شعورًا بالارتياح. ولا شك في أن اختيارات الناس في ذلك كله تتأثر على نحو ما بقوى خارجية.

وهنا لا بد من العودة إلى القضية التي أثارناها في الفصل الثاني: من صاحب التأثير الحاسم على نوع الموسيقى والتخييلات المسرحية والأدبية والبنى السينمائية أو البصرية، التي تصبح جزءًا من هوية الشخص الثقافية؟ هناك سلسلة من المؤثرات تساعد على تشكيل، أو بلورة، الأشياء التي نحبهها، أو لا نحبهها، سلسلة من الشخصيات والمؤسسات والأحداث والمواقف والخبرات ... سلسلة طويلة.

انتشار الديمقراطية عكس رغبة الناس فيما يتعلّق ببناء هويات ثقافية، إلى جانب الهويات السياسية، وفي أن يكونوا أقل اعتمادًا على سلطات ومصادر من خارجهم، وستكون أشكال التعبير الفني هي الأكثر ملاءمةً واتساقًا مع ما يرونه جميلًا أو ممتعًا، أو جديرًا بالاهتمام.

ونتيجة لهذا الخيار الديمقراطي، ستكون هناك فوارق واختلافات حقيقية في الذوق، وإذا كانت هذه الفوارق والاختلافات شخصية في جزءٍ منها، إلا أنها مرتبطة، إلى حدٍّ كبير، بالمناخ الاجتماعي والثقافي الذي يمضي فيه الناس وقتهم، وهذا في حد ذاته مكسب للحياة الثقافية والاجتماعية النشطة. ولكن ماذا يمكن أن يحدث عندما يكون للقوى التجارية تأثيرٌ كبيرٌ على تنمية الناس لهوياتهم واختياراتهم الفنية؟ من الطبيعي أن الناس لن يكونوا خاضعين بشكلٍ مطلق؛ فهم ما زالوا قادرين على التعبير عن اختياراتهم المفضّلة؛ إلا أن هناك شيئًا ما يختفي، إنها عملية المشاركة النشطة في الأمور الثقافية، البناء الذاتي لهوية ثقافية، والفضول بشأن ما يفعله الفنانون، ورفض غير الإنساني والمبتذل والسطحي، وقبول الشك في كل ما هو قيّم بالفعل، وهو الاعتراف بأن كل هذه العمليات لن تصل إلى استنتاجاتٍ عامة، سواء بين الأفراد، أو بين الجماعات، وقبول التحدي للتعامل هذه الاختلافات؛ لأنّ الفنون والآداب، كما رأينا في الفصل الأول، ليست مجالًا هادئًا بشكلٍ عام.

في السينما الهندية مثلًا، يلاحظ «بيتر مانويل» Peter Manuel أن الأغاني تتجه إلى تنمية وتبني شعور بالهوية غير متبلور ومتجانس وبلا جذور، أكثر من تأكيدها على قيم المجتمعات المحلية والثقافات الإقليمية، «إن المرء ليشعر بالتناقض الكبير بين محدودية الموضوعات في أغاني الأفلام، ورحابة الموضوعات التي تتناولها الأغاني الشعبية، التي تصنعها الجماهير بنفسها وبشكلٍ مباشر، فإلى جانب استخدامها اللهجة المحلية، تمتلئ

الأغنيات بإشارات وإحالات إلى العادات والأعراف والأسماء المحلية والأحداث الاجتماعية والسياسية» (Manuel 1993: 54).

يقول عالم البيئة الهندي «فاندانا شيفا Vandana Shiva» في تعليق له على تضيق صناعة السينما الهندية على المجال الثقافي: إن «عدم احتمال التنوع هو الخطر الأكبر على السلام في زماننا، إن غرس التنوع، في رأيي، هو أهم إسهام من أجل تحقيق السلام مع الطبيعة، وبين البشر.» «فاندا شيفا» يتحدث عن «الغرس»؛ لأنه ينبغي أن يكون عملاً واعياً وخلقاً، فكراً وممارسةً (Shiva 1995: 181)، كل من يعمل بأهداف تجارية لا بد من أن يواجه منطقة عمياء، يعجز معها عن الفهم أو التمييز، عندما يصل إلى قضايا معقدة، مثل غرس وتعدد التنوع. خصوصية هذه القضايا تكمن في أنها تعتمد على قدرة الجماهير المختلفة على الإنفاق، وعلاقة ذلك بالسلع والقيم الثقافية، وهذا ليس إسهاماً كبيراً في التطور المستمر للحياة الثقافية الديمقراطية، والفكرة بالطبع ليست أن الجمهور هو الفنان. صفة الديمقراطية في هذا الإطار تعني الانتماء إلى مناخ ثقافي تنمو فيه الأشكال الفنية المختلفة، والاختيار بما يتفق مع الاحتياجات والرغبات من أجل المتعة، في الوقت الذي تناقش فيه الدوافع التي ينشرها الفنانون من حولهم.

«مارتا سافجليانو Marta Savigliano»، الباحثة السياسية تصف الثقافة الشعبية الحقيقية مستخدمةً مثال «التانجو»، فتقول:

«الهوية هي» تعيين محددات الاختلاف في ممارسة شعبٍ ما لثقافة ما، و«التانجو»، باعتباره ثقافةً شعبيةً، هو ساحة المعركة/مكان الرقص، وسلاح/خطوة الرقص التي يُعاد باستمرارٍ تعريف الهوية الأرجنتينية فيها، وبواسطتها. من هم راقصو التانجو؟ أين يرقصون؟ أي أسلوبٍ من التانجو يقدمون؟ وأمأم أي جمهور؟ هذه القضايا كلها تتناول النوع والجنس والطبقة والعرق والاستعمار، ويحدث كثيراً أن يتم ذلك من خلال لغة الجنسانية، ودائماً من خلال لغة القوة.» (Savigliano 1995: 5)

الهوية الأرجنتينية إذن هوية جمعية، والهويات هي محددات الاختلاف. «رستم باروكا Rustom Bharucha» لا يوافق كثيراً على ذلك الخليط الثقافي المشوّش، الذي يراه في الهند؛ ففي داخل حدود ولايات معينة يلاحظ وجود ثقافات مختلفة ومتباينة تبايناً حاداً؛ لغات مختلفة، إيماءات مختلفة، أنماط أداء وسلوك مختلفة، عادات وتقاليد

قديمة مختلفة، والغريب أنها ليست مشوّهة ولا مهجورة، وإنما حية في إطارها الخاص (Bharucha 1993: 240). ومن هنا يقول «نحن نريد في الهند، وعياً أقوى بعلاقات القربى والنسب بين ثقافتنا، وعياً أقوى بالمشترك الثقافي، وذلك لن يتأتى إلا باحترام خصوصية ثقافتنا الإقليمية؛ لكي نبدأ فهم حجم ما يجمع بيننا» (p. 40).

ولكن «بيتر مانويل Peter Manuel»، يرى أن ما يحدث هو العكس، ويشير إلى أنه يلاحظ دائماً أن صناعة السينما في بومباي تقوم بدور لتكريس الأوردو-الهندية لغّة مشتركة، إلى جانب أذواق سينمائية وموسيقية عامة، وربما نظرة عالمية مشتركة بين جمهورها الواسع والمتنوع، «والحقيقة أنه يمكن أن يقال إن الافتتان بالسينما «الهندي» (Hindi المناطق الشمالية من الهند) والموسيقى المصاحبة لها، ربما تكون هي القيمة الوحيدة التي تحظى بإجماعٍ بين سكان شمال الهند، ربما لضعف الشعور القومي، وتنوّع الثقافات الدينية الإقليمية والعداء العنيف بينها»، ويلاحظ كذلك أن «الإجماع الذي يعطي شرعية لنظام اجتماعي غير متكافئ، ليس خيراً على إطلاقه؛ فالسينما التجارية الهندية (مع صناعات التسلية الرأسمالية بشكل عام) متهمّة بصنّع إجماعٍ عن طريق إلهاء جماهيرها، وصرف انتباههم بمنتجات تجعلهم يهربون من الواقع، وتخدير مَلَكاتهم الإبداعية والنقدية» (Manuel 1993: 12-13).

عندما نتكلم عن المناخات الثقافية، مثل الحالات التي يذكرها «رستم باروكا» و«مارتا سافجليانو» و«بيتر مانويل»؛ فهل يكون المائل في ذهننا فقط مواقف محلية أو وطنية محددة بمساحة؟ ليس بالضرورة؛ إذ لا بد أولاً من الاعتراف بأن إحدى خواص الديمقراطية هي وجود مناخات وعوالم ثقافية مختلفة تماماً حيثما يعيش الناس، بالإضافة إلى أن الناس يعيشون في أجزاء مختلفة من العالم، وقد يشعرون بأنهم مرتبطون بفنان معين، أو بحركة فنية معينة، وبذلك يشاركون غيرهم الاهتمام بالأشياء نفسها، وكثير من الناس أعضاء في جماعات اجتماعية متعددة، بما في ذلك تلك غير المحددة جغرافياً (Daly et al. 1994: 180).

أحد الجوانب التي تمثل تحدياً للمجتمع الحديث، هو أن هويتنا الثقافية تغدّيها الآن تعبيرات فنية أكثر من ذي قبل، الأمر الذي قد يكون إثراءً وعبئاً في الوقت نفسه. هل ما زال بالإمكان إعطاء عمل فني متعدد الطبقات ما يستحقه من تقدير؟ إن الكميات الضخمة من المنبهات الثقافية، في الدول الغنية بخاصة، والتي تُغيّر على حواسنا كل يوم، تجعل من الصعب تقدير أو فهم عمل فني متعدد الطبقات. وفي نهاية الأمر، فإن القارئ

أو المُشاهد أو المستمع، هو الذي يعطي العمل ميلادًا ثانيًا، ولا بد من أن يتم ذلك بانتباه ويقظة دون التهام الموروث الثقافي مثل الأطعمة السريعة، وهو ما يتطلب وقتًا وعملاً من قبل الجمهور.

أن نتكلم عن الحاجة إلى التنوع الثقافي، يعني أن نتكلم عن موضوع مثقلٍ بالتناقضات والصعوبات، حتى وإن كانت فكرة وجود ثقافات كثيرة تتعايش معاً، تبدو فكرة جميلة وديمقراطية. في الفصل الأول أشرت إلى أن الفنون والآداب ساحة قتالٍ أو معترك رمزي بين قيمٍ مليئةٍ بالتناقضات، ويحذّر كلٌّ من «إلين شوهات Ellen Shohat» و«روبرت ستام Robert Stam»، من أن التعددية الثقافية المتعددة المراكز، التي يمكن أن تكون حلماً جميلاً «لا يمكن، بكل بساطة، اعتبارها «لطيفة»، مثل حفل شواء في الخلاء يُدعى إليه عدد قليل من الملونين لمجرد الدلالة الرمزية. إن أي تعددية ثقافية بمعنى الكلمة لا بد من أن تعترف بالحقائق الوجودية للألم والغضب والرفض؛ حيث إن الثقافات المتعددة التي يتوسلها مصطلح «التعددية الثقافية» لم تتعايش تاريخياً في ظل علاقات متكافئة واحترام متبادل»، والباحثان «شوهات» و«ستام» يُقرّان بأن «التعددية الثقافية ينبغي أن تعترف وتسلّم بوجود الاختلاف، بل والاختلاف اللدود، الذي لا يمكن تسويته» (Shohat and Stam 1994: 359).

ومن الواضح أن هذا الموضوع الفاجع ليس على جدول أعمال الصناعات الثقافية. يجب تجنّب كل ما هو مزعج، انس الموضوع! هياً إلى التسلية! ومع ذلك فإن النقطة التي نتناولها هنا هي أن العولمة تسبّب تناقضاتٍ متزايدة بين الأغنياء والفقراء في العالم، تؤدي بدورها إلى الحروب وموجات الهجرة الكبيرة. كثير من الناس يشعرون أن أكثر جوانب حياتهم قداسة بات مهدداً، وتأتي ردود أفعالهم بناء على ذلك. ضغوط الليبرالية الجديدة تجعل الكثيرين أنانيين لأنهم لا يريدون أن يكونوا من الخاسرين؛ وفي عالم أصبح مرتبطاً ببعضه، كما لم يحدث من قبل، بفضل مقتضيات الاتصال والتجارة والسفر والصراعات البيئية والإقليمية التي يمكن أن تتسع بسرعة رهيبه، في عالم كهذا، يصبح تأكيد الهوية مجرد طقس احتفالي (Said 1993: 37).

## (٦) هجنة في كل مكان ... ولكن لماذا؟

يرى بعض الباحثين أن التنوع هو الخصيصة العادية للفنون والآداب، ويسمّون ذلك بالهجنة. ليس هناك ثقافة محكمة الإغلاق على نفسها، لا تتسرب إليها مؤثرات أخرى، كما

لا توجد ثقافة محصورة في حدودها المحلية، ولذلك، فإن الفنون والآداب تختلط وتمتزج في كل أنحاء العالم، ولكن ما الجديد في هذه الظاهرة؟ لقد عزز الاستعمار اختلاط الثقافات والهويات على المستوى الكوني، (Said 1993: 336)، وبالإمكان أن نعود إلى التاريخ لنجد الكثير من الانتقالات الثقافية والانصهارات الفنية الباكرة، وربما يكون الفارق هو أن تعددية مؤثرات اليوم تؤدي إلى تغييرٍ كيميائي.

وهكذا نجد ما يؤكد أن ما يفسر وجودنا هي تلك الهجنة (Mestizaje)، التي هي شبكة من الأزمنة والأمكنة والخيالات والذكريات (Martín-Barbero 1993a: 188). كل الثقافات في حالة تغييرٍ متواصل، الصور والأصوات والنصوص تجتاح أربعة أركان المعمورة، حتى التاريخ يتشظى إلى سلسلة متوالية من التشكلات غير المترابطة، إدراكنا للواقع أصبح مشتتاً، الاستماع إلى مقطوعة موسيقية، من بدايتها إلى نهايتها، أصبح أمراً غير معتاد، نحن نعيش في دوائر هوية متشابكة ومتداخلة، ومتعددة المراكز، مفهوم نقاء الشكل والمضمون لم يعد له وجود، كل شكل ثقافي هو نموذج للهجنة. في سنة 1991م، أقيم معرض في «مركز بومبيدو» في باريس، تحت عنوان: Capitales européennes du nouveau design، وفي مدخل المعرض كانت هناك عبارة تقول إن إحدى خواص التصميم الحديث هي «أن يكون معبراً عن ثقافة هجين، مع توازنات متناقضة؛ حيث يمكن أن يكون كل شيء عكس كل شيء».<sup>٢١</sup>

ويقول «مايك فيذرستون Mike Featherstone» إن ضبابية الأنواع الفنية والأدبية، وعدم وضوحها، يستتبعه تعدد في الآراء بالنسبة لتغيير الذائقة، فقد «أصبح هناك اهتمام أقل ببناء أسلوب متماسك ومترابط، واهتمام أكبر بالتلاعب بالأساليب المعروفة وتفصيلها» (Featherstone 1991: 25-6)، كما يشير إلى أن عدم وضوح الحدود وضبابيتها، بين الفن والحياة اليومية، وإلى تشوش أسلوب منحاظ للانتقائية، وخط القواعد. المحاكاة الساخرة، والمعارضة، والتهمك، والهزل، والاحتفاء بسطحية الثقافة، ذلك هو ما يحتل موقع الصدارة الآن. وعندما يشيع الاعتقاد بأن الفن مجرد تكرار، لا بد من أن تنهار فكرة الأصالة التي ينبغي أن تكون موجودة في المنتج الفني (pp. 7-8). هذه الظاهرة قد يُطلق عليها البعض اسم «ما بعد الحداثة».

قبل سنوات قليلة، كانت هناك انتقالات وتحولات ثقافية كثيرة في كل مكان. الإرهاسات الموسيقية من محطات الإذاعة الأجنبية، والتي كانت تأتي مصحوبة بالتقاليد المحلية، يبدو أنها كانت الحافز لتطوير الموسيقى الأخرى، مثل «البلو بيت blue beat»

و«السكا ska» و«الريجا reggae» (Malm 1992: 42)، والموسيقى الشعبية (الأكثر انتشارًا) في إندونيسيا تحتوي على قوالب حديثة كثيرة بدءًا من «الروك» الغربي، وانتهاءً بأنواعٍ موسيقية محلية تمامًا (Manuel 1988: 205). وفي تايلاند، لدى السياميين مقدرة فائقة على تمثّل وتوليف وتركيب العناصر والمفردات الموسيقية، سواء أكانت هندية أم صينية أم غربية، وإعطائها الطابع السيامي (Apinan 1992: 5).

«الريببتيكا Rebetika» اليونانية — مثل ثقافات عديدة في العالم — تم تطويرها على يد طبقة فقيرة مهمّشة اجتماعيًا. كانت الموسيقى الشعبية في الريف غريبة عليهم، وكان لديهم ميلٌ فطري نحو أشكالٍ جديدة للتعبير الثقافي (Manuel 1988: 18-19). الذي اكتشف الموسيقى السنغالي «يوسو ندور Youssou N'Dour» هو الموسيقار الغربي «بيتر جابريل Peter Gabriel»، بعض الناس ينتقدون «ندور»، ويقولون إن موسيقاه أصبحت تعتمد على «الصنعة»، ومحاولة «الصقل»، سعيًا وراء أهداف تجارية صرفة، أما هو، فيدافع عن نفسه بالقول «في داكار نستمع إلى تسجيلاتٍ كثيرة، ونحن منفتحون على هذه الأصوات، وعندما يقول الناس إن موسيقي مغرقة في «الغربية»، لا بد من أن يتذكروا أننا نسمع تلك الموسيقى هنا أيضًا، نحن نستمع إلى الموسيقى الأفريقية، مع الموسيقى الحديثة» (Taylor 1997: 134-5).

ويتعجب «جان نيدرفين بيتيرس Jan Nederveen Pieterse» من تقبُّلنا لظاهرة قيام فتياتٍ من المغرب بصناعة الصناديق التايلاندية في أمستردام (Nederveen Pieterse 1994: 169)، كما يتساءل «ليو شنج Leo Ching» عن كيفية تحديد مصدر رداء يقوم بتصميمه، ويضع عليه علامته التجارية مصمم ياباني، يعيش في فرنسا، ويتم تجميع أجزائه في هونج كونج (Ching 1996: 184-5).

في تنزانيا، اكتشف فنانو الماكوندي (Makonde) أن الغربيين معجبون بالإشارات والإماعات الروحية في فنهم، فبالغ بعضهم في هذا الجانب الصوفي، وبدءوا يخترعون تاريخًا من أجل عملائهم. الأسلوب التعبيري لفن الماكوندي يذكّرنا بالكلاسيكيات الحديثة، مثل أعمال «بيكاسو Picasso» و«براك Bracque» و«مور Moore» و«جياكوميتي Giacometti»، هذا الرواج في البيع ساعد فناني «الماكوندي» على فتح سوق لهم بين المشترين الغربيين (Ströter-Bender 1995: 126).

في البداية، كان «نستور جارثيا كانسليني Néstor García Canclini» يستهجن تأثير أذواق مستهلكي المدينة والسائحين على هذه الصناعات الحرفية، إلا أنه في زيارة

ميدانية إلى قرية من قُرى الهنود الحمر المشهورة بالنسج في Teolitan del Valle، دخل ورشة صغيرة؛ حيث كان يجلس رجل في الخمسين ووالده يشاهدان التلفزيون، ويتحدثان بالزابوتيكية:

عندما سألتُ عن تلك الأعمال، التي كانت معلّقة على الحائط، وعليها رسوم من أعمال «بيكاسو Picasso» و«كليه Klee» و«ميرو Miró»، أخبرني الحرفي بأنه بدأ ينسج تلك التصميمات الجديدة في سنة ١٩٦٨م، بناء على طلبٍ من مجموعة من السائحين، الذين كانوا يعملون في متحف الفن الحديث في نيويورك، ثم أراني ألبومًا لقصاصاتٍ صحفية عن مقالات وتحليلات وتعليقات بالإنجليزية على معرضه في كاليفورنيا. وفي نصف الساعة، التي أمضيتها معه، كنت ألاحظ انتقاله بكل سلاسة من الزابوتيكية إلى الإسبانية والإنجليزية، ومن الفن إلى الحرفة والصناعة اليدوية، ومن ثقافته العرقية إلى الثقافة الجماهيرية، ومن المعرفة العملية بحرفته إلى النقد الكوزموبوليتاني، وكان عليّ أن أعترف بأن القلق والخوف على ضياع التراث واختفائه كان شأنًا خاصًا بي، ولم يكن ذلك الرجل الذي ينتقل بين ثلاث ثقافات يشاركني إياه. (Yúdice 1992: 38)

ولعل مثل ذلك يحدث كثيرًا، وأحيانًا تكون النتائج الفنية لهذا المزج مدهشة ومثيرة، إلا أن مفاهيم وممارسات التهجين ليست خلوصًا من المشكلات، ولا بد من تمييز مصادر هذه الهجنات كما تطرح نفسها. أبسط هذه المصادر هو أن الفنانين يسافرون وينتقلون ويستلهمون ما يرون وما يسمعون في أماكن أخرى، ويضمّنون أعمالهم جوانب منه. في هذا السياق، لا بد من الاعتراف بأن الفنانين من الدول الغربية لديهم أموال أكثر، وبالتالي فرصة أكبر للسفر. وعندما يسافر فنانو الدول الفقيرة، يكون ذلك عادة إلى الدول الغنية، وتكون رحلاتهم ممولة عن طريق مؤسسات في تلك الدول، وهي التي تقوم دائمًا باختيار من توجه لهم الدعوة.

من النادر مثلًا أن تُتاح فرصة لفنانين من فيتنام للذهاب إلى شيلي أو زيمبابوي، بينما يستطيع الفنانون الغربيون اختيار الأماكن التي يجدون فيها مصدرًا لإلهامهم. بالنسبة للآخرين، الغرب هو المرجع، كما رأينا في حالة «يوسو ندور Youssou N'Dour»، كما رأينا أيضًا أن الفنانين من الدول غير الغربية، الذين يعطون الأولوية للسوق الدولية، لا بد من أن يكونوا خاضعين لشروط ومعايير الصناعات الثقافية، كما جاء في الفصل الثاني.

هذه الشروط والمعايير هي القرارات التي يتخذها مدراء التكتلات الثقافية الاحتكارية بخصوص ما سوف يُقبل عليه الجمهور الذي يقوم بالشراء في الغرب. وربما يكون للهجنة أيضًا مصادر موجعة، مثل النزوح أو الإزاحة عن المكان الأصلي والتشتت. كثير من فناني أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية والعالم العربي والاتحاد السوفييتي السابق، يفتقرون إلى أسواق حقيقية لأعمالهم في بلادهم، وكثير منهم لا يستطيعون أن يعملوا إلا عندما يذهبون إلى أوروبا أو الولايات المتحدة، وهو ما يؤدي إلى نزف الأدمغة بالنسبة لهذه الدول الفقيرة. إن ما يضيفونه إلى الحياة الثقافية في هذه الدول الغنية ربما يكون مصدر إلهام وتعزيز للإنتاج الفني هناك، ولكن المؤكد أن غيابهم عن بلادهم خسارة كبيرة لها، وهنا لا بد من أن نفكر في أمر أولئك العمال المهاجرين من تلك الدول، الذين يجيئون معهم بتنوع ثقافي كبير، لا يعترفون به عادة في المجتمعات التي يستقرون بها، كما لا بد من أن نفكر في أمر ذلك العدد الكبير من الفنانين اللاجئين الذين أُجبروا على ترك أوطانهم مُخلفين وراءهم طاولاتهم التي يكتبون عليها، واستوديوهاتهم ومسارحهم، وأعمالاً لم تُستكمل، بعد أن أدّى التهديد والمراقبة والسجن والتعذيب والقتل إلى حرمانهم من الاتصال والتواصل مع جماهيرهم وقرائهم، «ومن هنا فإن الهجنة تُحيلنا أيضًا إلى فحص الشروط التي يتم بموجبها هذا المزج، مثل تقنين علاقات القوى» (Nederveen Pieterse 1997: 135)، ما مصدر تمازج الثقافات المختلفة؟ ومن هم صناع القرار؟ وما الثمن الذي يدفعه الفنانون، وتتكبّده ثقافتهم؟ ما حجم الأضرار والمعاناة الناجمة وبالنسبة لمن؟ فؤاد عجمي يروي هذه القصة، بكل أسف:

عندما دُفن الشاعر العراقي بلند الحيدري في لندن في صيف ١٩٩٦م، كانت نهايته الفاجعة مادة تناولها كل الأدباء العرب الذين شيعوه إلى مثواه الأخير. «الحيدري» المولود في بغداد سنة ١٩٢٦م، عرف المنفى مرتين؛ فقد فرّ من الاستبداد في العراق إلى بيروت، ثم فرّ من فوضى بيروت إلى لندن، وعندما مات كان عدد كبير من الصحفيين والسياسيين والأدباء العرب قد استقر في المنفى. (Ajami 1999: 3)

في سياق التمييز العنصري والليبرالية الجديدة وترك الناس لأوطانهم لأسباب اقتصادية أو ثقافية أو سياسية، يقول مؤلّفو:

The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures

«إن الشعور بذاتٍ فاعلة وقوية، ربما يكون قد تأكل بسبب الاقتلاع من المكان، نتيجة الهجرة وتجربة الإقصاء والإبعاد، أو الطرد من العمل لظروف اقتصادية أو ثقافية أو سياسية، وربما يكون الشعور بالذات قد تم تدميره نتيجة للتشويه الثقافي والطغيان المقصود، أو غير المقصود، للشخصية والثقافة المحلية الأصلية، عن طريق نموذج عرقي أو ثقافي يُفترض أنه أرقى» (Ashcroft et al. 1989: 9).

يُخشى أن يؤدي تركيزنا على مفهوم الهجنة إلى انتزاعه من سياقه التاريخي، تقول «إليزابيث فوكس-جينوفيز Elizabeth Fox-Genovese» إن «نخبة الذكور الغربيين البيض أعلنوا موت التابع في اللحظة نفسها التي كان يجب أن يشاركوا فيها نساء وشعوب تلك البلاد وضعهم، عندما بدؤوا تحديهم لهذه السيادة، (Shohat and Stam 1994: 345). عندما لا يكون هناك شيء مؤكد، عندما يصبح بالإمكان أن يختفي كل شيء، عندما يكون معتقد الشخص مجرد مصادفة تاريخية، عندما لا تجد أي قيمة الفرصة لاحترامها، ناهيك عن حمايتها، وعندما يكون كل عمل فني حدثاً مؤقتاً يمكن أن يحل محله أي حدث آخر، عندما يكون ذلك كذلك، سيكون الفرد هو الخاسر باعتباره تابعاً، فماذا يتبقى ليجعل المرء يتمسك بالحياة، ولكي يُسهّم في تنمية احترامه لذاته، وإعلان قيمته الخاصة كإنسان؟ (Jameson 1992: 15-16).

أثناء مهرجان أفينيون في فرنسا سنة ١٩٩٦م، قامت إحدى الفرق المسرحية بحفر متاهة من الممرات تحت الأرض، يمرُّ فيها الجمهور لكي يجد نفسه في مواجهة عروضٍ وصورٍ ونصوصٍ مختلفة، وكان أحد النصوص عبارة تقول: «دعنا نسأل لماذا اختفت كلمة «الاعتراب alienation» من مصفوفة الكلمات المعاصرة، لكي تحل محلها كلمة «الافتراضي Virtual». إن ما يختفي في هذه الخدعة السحرية هو نحن، ووجودنا ذاته هو الذي يصبح افتراضياً.»<sup>٢٢</sup>

ما علاقة هذه الملاحظات بالإبداع الفني والإنتاج والتوزيع والترويج، وما درجة وثاققتها بذلك كله؟ الأعمال الفنية أياً كانت، هي مرشد الناس ودليلهم في وجودهم الإنساني، وهذه ليست مبالغة؛ فالموسيقى والنصوص والصور التي يحبها المرء تسهم في تنمية الهوية الشخصية والجمعية، وهي التي تصنع مجالاً يشعر فيه الإنسان بالألفة، وتوفر إمكانية التواصل مع بقية العالم حول قضية مثل: هذا ما يميزني، وما يدل عليّ،

ومع ذلك، فإن هذا التعبير الفني لا يروق لي. الفنون والآداب تهيبُ الفرص للمشاركة، ولكنها أيضًا تضع خطوطاً فصلٍ حادة بين مجالات مختلفة في الحياة. وعندما لا تصبح هناك أهمية لأي شكلٍ من الفن، أو عندما يصبح نبتة سريعة الزوال يفقد البشر شيئاً جوهرياً، ألا وهو الأساس الضروري لحياتهم العاطفية.

كان مفهوم زوال الصبغة المحلية في مواجهة الفكرة الديمقراطية، وهي حق الناس في التواصل مع بعضهم البعض، كان ذلك هو أهم النقاط التي ركزنا عليها في هذا الفصل من الكتاب؛ فالفنون والآداب صيغٌ بالغة الأهمية للتفاعل والتعبير الإنساني، ينبغي ألا يكون تنظيمها لخدمة أماكن بعيدة تحت شروطٍ تجارية بحتة، وهو شيءٌ صحي أن تكون أعمال كثير من الفنانين ما زالت مغروسة على نحوٍ أو آخر، في محيطهم المحلي أو الإقليمي، وبالرغم من ذلك، فإن البنية التحتية الخاصة بإبداع وإنتاج وتوزيع وترويج وتلقي الفنون، بما في ذلك كل أشكال التسلية والتصميم، قد استولت عليها التكتلات الثقافية الاحتكارية في أماكن كثيرة، ولذلك آثاره بعيدة المدى على البيئة الثقافية، التي يعيش فيها الناس، ويربون أطفالهم، ويكفون ويستمتعون ويموتون.

وبالمثل، فإن الأشكال المتعددة من الفنون التقليدية تتغير إلى حدٍ كبير، تحت تأثير ظروفٍ وضغوطٍ مختلفة، بما في ذلك الأثر الاجتماعي والاقتصادي لعمليات الهيكلية التي يتم فرضها على كثيرٍ من الدول، وانتشار الفقر، والسياحة، وصور أخرى من التحديث. الثقافات المحلية يتم إضعافها لدرجة خطيرة، بسبب تحويل القناة الأساسية لتوصيل المعاني المشتركة، إلى وسيلة للتسلية الجماعية. وقد رأينا كذلك كيف أن مفهوم الهجنة لا يخدم الإنتاجية عندما يكون الأمر متعلقاً بتنوع وتحفيز الحياة الفنية المحلية.

هناك أيضاً، من الأسباب الجيدة ما يجعل «فاندانا شيفا Vandana Shiva» يتكلم عن غرس التنوع، ولكن حتى ذلك لا يكفي، هناك حاجة ماسة لتطوير وتنمية القدرة على التفاعل الثقافي بين من ينتمون إلى خلفيات ثقافية مختلفة، وإذا كان الناس لا يستطيعون التواصل، فسوف يظل السلام حلاً بعيد المنال.

تناولنا في مواضع كثيرة من هذا الفصل، الثقافة الموحدة التي تخترق كل جوانب الحياة، بما في ذلك المستوى المحلي، والآن حان الوقت لكي نضع إنتاج أرض الرغبة تحت الضوء؛ لا بد من أن يستمر العرض ... ولكن أي عرض؟

هوامش

- (١) “Beyond the WTO. Alternatives to Economic Globalization”, Pre-liminary report by a task force of the International Forum on Globalization, .26 November 1999
- (٢) “La défense de la culture va bien au-delà de la politique”, Le Monde, 22 September 2000
- (٣) .De Volkskrant, 28 May 1999
- (٤) Temple Hauptfleisch, “Post-colonial Criticism, Performance Theory and the Evolving Forms of South African Theater”, SATJ, 6, 2 September 1992: 64–83
- (٥) Skrien 222, April 1998; see also Yves Thorval, “En Inde, un cinéma ancré dans la réalité. Terrorisme, répression, nationalisme...”, Le Monde Diplomatique, June 1998
- (٦) Jean-Christophe Servant, “Boom de la vidéo domestique au Nigeria”, Le Monde Diplomatique, June 2001
- (٧) Maurice T. Maschino, “Cette passion tenace de libraires de quartier”, Le Monde Diplomatique, June 2001
- (٨) The following section on the electronic media draws, from among other sources on interviews with the visual artist Anne Nigten, Rotterdam (2001) and Michel Waisvisz, Amsterdam (2001)
- (٩) “La caméra numérique force les cinéastes à ouvrir l’oeil”, Le Monde, .15 August 2001
- (١٠) Nicola Monceau, “Pamphlets et comédies à la turque à Istanbul”, Le Monde, 11 April 2001
- (١١) Raymond van den Boogaard, “Meer dan twintig films uit Egypte .te zien in zes staeden”, NRC Handelsblad, 11 February 1998
- (١٢) Carl Bromley, “The House That Jack Built. How Valenti Brought Hollywood to the World”, The Nation, 3 April 2000

Jacques Mandelbaum, "Quand Alger rêve de cinéma. Trois films (١٣) tournés en cinq ans, une dizaine de salles, moribondes, au lieu de quatre cents en 1986: le cinéma en Algérie n'est plus que l'ombre de lui-même. Depuis peu, pourtant, l'espoir renaît, encore fragile", Le Monde, 17 December 2000.

"Gigantenstrijd om Briste boekenmarkt", NRC Handelsblad, 15 (١٤) May 1999.

"Guerre contre Waterstone's. La Chaine de librairies anglaise impose des conditions draconiennes aux maisons indépendantes, qui dénoncent des pratiques abusives", Le Monde, 19 January 2001.

Thérèse-Marie Deffontaines, "A Bamako, neuf jours théâtre et (١٦) d'échange enter Mali et ses voisins", Le Monde, 2 January 1999.

"Des artistes sous la menace constante de la précarité", Le Monde, (١٧) 29 September 2000.

"Bezoek aan de Zimbabwe International Book Fair", NRC Handelsblad, 11 August 2000.

"Asian Network Sends Mixed Signals", International Herald Tribune, 11 December 1995.

"L'expansion phénoménale du musique mondial du disque hispanique", Le Monde, 23 June 1999.

Une des caractéristiques est "d'être l'expression d'une culture hybride avec des "équilibres contradictoires" où tout peut être le contraire de tout"

Demandons nous pourquoi le mot aliénation a disparu du hit parade du vocabulaire courant pour faire place à virtuel? Dans ce tour de passe-passe, c'est nous qui disparaissions, c'est notre existence qui .devient virtuel

## ثقافة تنحو إلى التوحيد والمجانسة

### (١) الجماليات الفنية وأرض الرغبة

في «أرض الرغبة»، يصف «وليم ليك William Leach» كيف بدأ النشاط التجاري الأمريكي بعد سنة ١٨٨٠م، يخلق مجموعة من الإغراءات التجارية — تعتمد على الناحية الفنية — لتحريك وبيع البضائع بكميات كبيرة، كان ذلك هو الأساس الفني للثقافة الرأسمالية الأمريكية، الذي يقدم رؤية للحياة الطيبة واللجنة، وكان ذلك يتجلى، بشكل واضح، في واجهات المحلات واللافتات الكهربائية، وعروض الأزياء، ولوحات الإعلانات، كخدمات مجانية، ومحيط استهلاكي، يتم الإنفاق عليه بسخاء وكمنتجات وسلع في حد ذاتها، وفي الصميم من تطور هذا المبدأ التجاري الفني، كانت هناك المواد البصرية للرغبة؛ اللون والزجاج والضوء» (Leach 1993: 9). ولكن التجارة كان لا بد من أن تُقدّم على نحو مسرحي كذلك، وكان المسئولون عن عرض البضائع يذهبون كثيراً إلى المسرح لمشاهدة ما يُقدّم هناك، ولا ننسى الموسيقى أيضاً، ومن الصعب أن نعرف، على وجه التحديد، من أين جاءت عادة تقديم الموسيقى في المطاعم والفنادق والمحلات التجارية، وغيرها من الأماكن الاستهلاكية، وأغلب الظن أنه تقليد جاء به المهاجرون الألمان يُعرّف بـ *Gemütlichkeit*، وهو مصطلح يعني تقريباً «الرفاهية التامة»، التي يميزها توفر الموسيقى والطعام والشرب (Leach 1993: 139).

كان هناك أيضاً لمسة من الروح الشرقية التي تلمح إلى الترف والنزوة والرغبة والعيش على الفطرة وإمتاع الذات، وفي المحلات التجارية حلت لافتات «اقترب قليلاً» محل لافتات «منوع للمس»، وأصبح بالإمكان أن تجد عروض الأزياء في كل مدينة كبيرة تقريباً من «بليمور»، ماري لاند، إلى «واكو»، تكساس، وأصبحت حدثاً يتكرر مرتين في

العام، وليس غريباً أن يكتب أحد خبراء الأزياء، يقول: «المُخرج من مشكلة الإنتاج الزائد عن الحد لا بد أن يكون في معرفة ما سوف تريده السيدة التي تريد الشراء، اصنعه، ثم تخل عن ذلك فوراً، واصنع غيره بما يتفق مع اتجاه «الموضة» المتغيرة» (Leach 1993: passim).

مثل هذه التدخلات الفنية علّمت الأمريكيين المزيد من الاسترخاء والاستمتاع بالأشياء الحسية والجميلة، وقد جعلت هذه العملية «التعليمية»، التي بدأت في أواخر القرن التاسع عشر «بنجامين باربر Benjamin Barber» يؤكد أن «الذين يقومون بالاختيار لا يُولدون، إنهم يُصنعون» (Barber 1996: 116)، كما يقول إن ما تقدمه أمريكا للعالم: مشوّش ومليء بالتناقضات، ولكنه في الوقت نفسه شديد الإغراء (p. 61). أحد هذه التناقضات أن التجار «يتكلمون الآن بصوتين متعارضين؛ فبالنسبة للعمل والإنتاج: تؤكد التجارة (والثقافة كذلك) على الانضباط والعقلانية وإنكار الذات وضبط النفس، أما بالنسبة للبيع والاستهلاك، فقد فتحت الباب للتبذير، وإطلاق العنان للشهوات والنزوات واللامسئولية والأحلام والأوهام، وكل الصفات التي يُعتد أنها ليست غربية» (Leach 1993: 107). وفي الوقت نفسه فإن جنة الحرية، ونعيم الاستهلاك، مليئة كذلك بالتناقضات؛ فنحن حذرون، ولكننا مستثارون، مقيدون، لا نستطيع أن نفعل، أو أن نحصل على ما نريد، وفي الوقت نفسه، هناك ما يشجعنا، ويدفعنا لشراء أكثر مما نريد.

هناك صراع ابتعاد واقتراب مستمر، وهذا يقضي أيضاً على التعبير عن مشاعرنا الحقيقية. في ذلك العدد الكبير من الكتب التي تُعلّمنا كيف نحقق النجاح، والتي تتدفق منذ أواخر القرن التاسع عشر، نجد أن إحدى الرسائل المهمة لها هي أننا لا بد من أن نتعلم كيف نبتمس دائماً، وفي كل المناسبات. في الإعلانات أيضاً، يتم تصوير السعادة على أنها المتعة والاستهلاك (Stivers 1994: 19, 59).

وحدث أيضاً تحوُّل أيديولوجي مهم في ظرف عقود قليلة، كما يتضح من تحليلات «وليم ليك»:

«بالنسبة لكثيرٍ من العمال والحرفيين، كان موضوع «رغبة الناس» مسألة مبدأ، وليس مسألة فكرة أو تصور، إن هذه الرغبة تخص استقلالهم، وتحررهم من الاستغلال. أما بالنسبة للتجار، فقد أصبحت «رغبة الناس» فكرة مُتصوِّرة، وأصبح من مصلحتهم إعطاء الانطباع أنهم، وليس مستخدميهم أو عمالاً

آخرين، هم الشعبويون الحقيقيون، وأن الاستهلاك، وليس الإنتاج، هو المجال الجديد للديمقراطية.

Leach 1993: 117

في الماضي، كان الناس يستطيعون أن يروا كيف يتم إنتاج الأشياء، وكانوا يشتركون ما يحتاجون إليه، ثم جاءت ثقافة الاستهلاك لتقلب ذلك كله رأساً على عقب؛ أصبح الإنتاج لا مرئياً، وتحوّل الناس إلى مستهلكين.

ليس هناك ضابطٌ رئيسي بخصوص ما يمكن استهلاكه؛ كل العلاقات الاجتماعية والأنشطة، كل الأشياء يمكن تبادلها كسلع، وهذه إحدى ظواهر العلمنة العميقة، التي سنّتها الحياة الحديثة. يقول «دون سلاتر Don Slater»: «كل شيء يمكن أن يصبح سلعة في مرحلة من حياته على الأقل، وبينما تبدو ثقافة الاستهلاك عامة؛ لأنها تُقدّم باعتبارها ساحة للحرية، يمكن لكل واحد أن يكون مستهلكاً فيها؛ فهي عامة كذلك لأن كل واحد لا بد من أن يكون مستهلكاً، هذه الحرية الخاصة إجبارية» (Slater 1997: 27).

قد تبدو هذه مقولة مطلقة، لكن دعنا نتخيل موقفاً، يقوم فيه الناس بتخفيض استهلاكهم إلى ما يحتاجونه بالفعل. اقتصاد العالم كله سوف ينهار؛ لأن اقتصاد عالمنا الحالي قائم على الاستهلاك، وليس على قوة تمكّنه من ذلك، ليس على المشاركة في الموارد النادرة، ليس على التفكير بشأن المستقبل، ويبدو إذن أن ما يقوله «دون سلاتر» صحيح، وهو أن: «الحياة اليومية، وما نعيشه فيها من علاقات اجتماعية وهويات، يتم الإبقاء عليها، وإعادة إنتاجها، عن طريق السلع والبضائع إلى حدّ كبير».

وللإبقاء على هذا الاستهلاك على نطاقٍ واسعٍ، يصبح هناك حاجة إلى قدرٍ كبيرٍ من الدعاية وعمليات الترويج. «روش ليمبو Rush Limbaugh» واحد من أشهر مقدمي البرامج الإذاعية الحوارية في أمريكا، ويُعرّف بأنه «ملك» هذا النوع من البرامج، أصابته الدهشة عندما وصله عدد كبير من الرسائل من مستمعين، يتساءلون لماذا كان يتكلم أحياناً — وعلى نحوٍ مفاجئٍ — بسرعةٍ شديدة، ثم اكتشف أن هناك تكنولوجيا رقمية جديدة تلغي لحظات الصمت بين الكلمات، وتختصر الوقفات، ليصبح حديثه. سريعاً، ثم وجد أن مديري ما يقرب من خمسين محطة أمريكية يستخدمون هذه التكنولوجيا لتسريع برامج الكلام (Talk Programmes) لكي يتمكنوا من «حشر» — بمعنى الكلمة — عدداً أكبر من الإعلانات في البرنامج. تقوم محطات الإذاعة بتخصيص ٤ دقائق للإعلانات من كل ساعة، أو ثمانية إعلانات مدة كلٍّ منها ٣٠ ثانية تقريباً.<sup>٢</sup>

ويشير «عمر سوكي أوليفيرا Omar Souki Oliveira» (١٩٩٣م) إلى أن من يتأمل المسلسلات التلفزيونية البرازيلية المعروفة بـ telenovela سوف يتصور أنه في سوق تركية، كل ما هو حوله للبيع. المقاعد التي يجلس عليها الممثلون، الملابس التي يرتدونها، الخمر التي يشربونها، الرسوم المعلقة على الجدران، أجهزة الإضاءة، السجاد ... إلخ. كل شيء إعلان، بالإضافة إلى الماركات التجارية على أواني وأدوات المطبخ، المواعد والأجهزة التي تستخدمها شخصيات المسلسل ... وعندما يخرج البطل إلى الخلاء، فهي فرصة للإعلان عن نظارات الشمس والسيارات والمجلات ... حتى البنوك.

معظم الشركات الكبرى، التي تعتمد على نشر إعلانات كثيرة مثل «كريزلر» و«كولجيت، بالموليف» تطلب من المجلات أن تسلّمها المادة الصحفية مسبقاً، لكي تتأكد من أنها لا تحتوي على أي موضوعات تعتبرها استفزازية أو مسيئة أو ضارة، حتى لا يسحبوا إعلاناتهم (McChesney 1998: 19)،<sup>٢</sup> الشبكات التلفزيونية الكبرى أيضاً تمنح نجومها عقوداً لبيع الإعلانات التجارية، فيدخلون في اتفاقاتٍ إعلانية مشتركة مع المعلنين، ويعرضون الأعمال التي ينتجها المعلنون أو المنتجة من أجلهم، كما يشتركون في إنتاج برامج مع المعلنين، ويوجهون الآخرين نحو مطالب واحتياجات الشركات المعلنّة» (Herman and McChesney 1997: 140). وكما يقول كلٌّ من Edward Herman وRobert McChesney فإن:

سيطرة المالك والمعلن تحقق للوسائط التجارية انحيازاً مزدوجاً، يهدد المناخ العام: هذه الوسائط تجنح إلى أن تكون محافظة سياسياً، ومعادية لنقد الوضع السائد الذي تفيد منه، وتصبح معنية بتهيئة بيئة إعلامية مناسبة للإعلان عن البضائع. ينتج عن ذلك أن يصبح هناك تفضيل للتسلية والترفيه، عن الحوار السياسي الجاد والمناقشات المفيدة والأفلام التسجيلية، وكل ما يدعو للتفكير ومقارعة الآراء التقليدية. مُركَّب الإعلام/الإعلان يفضّل التسلية على تثقيف الجو العام.

Herman and McChesney 1997: 6-7

في السياحة كذلك، كل شيء للبيع: الناس والعادات والأعراف والطقوس، المجتمع كله يتحوّل إلى سوق كبيرة (Schiller 1976: 15-16)، ويحدث الشيء نفسه في نوعية معينة من صناعة السينما؛ فقد نقلت «الليموند» الفرنسية (٢٢ يونيو ١٩٩٢م) أن أهالي

«إيستر آيلاند» كانوا في حالة شديدة من الغضب لاستخدام جزيرتهم لتصوير فيلم: Rapa Nui ذي «المضمون الهوليوودي الصارخ»، وكانوا يعتبرون ذلك إساءة شديدة لهم. أفلام الفيديو التي تعرضها شبكة MTV، هدفها الأول والأخير هو أن تباع السي دي، والكاسيت، والفيلم، والملابس، والمشروبات، وكل شيء، وأي شيء، هذه الأفلام يصنعها موسيقيون وممثلون ومصممون ومهندسو إضاءة وصوتيات ... أي صف طويل من الفنانين.

ويشير «فردريك جيمسون Fredric Jameson» إلى أن «الإنتاج الفني اليوم أصبح متداخلاً مع الإنتاج السلعي بشكلٍ عام؛ فالحاجة الاقتصادية الملحة لإنتاج موجاتٍ جديدة من بضائع تبدو جديدة (من الملابس إلى الطائرات) أيًا كان معدل التغيّر، هذه الحاجة الملحة أصبحت هي التي تحدد وظيفة ووضع الابتكار والتجريب» (Jameson 1992: 4-5). مرة أخرى الفنانون هم المسؤولون عن ابتكاراتهم وإبداعاتهم الفنية وتجاربهم، وما يقدمونه أو يقومون بتصميمه من أجل الإعلانات التجارية التي تقدّم لهم العمل والأجر، ثم يقومون بعد ذلك — عن قصد — بتقديم صورٍ جديدة وموسيقى جديدة، ويعتمدون باستمرارٍ على ثقافة من الماضي والحاضر، محلية وبعيدة، وإن كانت مصادر الإلهام تلك هشة؛ بحيث لا تصلح للاستخدام في أي ظروف، ولأي غرض.

في أثناء حرب الخليج، أشار الرئيس الأمريكي جورج بوش الأب إلى «النظام العالمي الجديد» الذي وضعت الحرب مع العراق مقدمته، وفي رأي «جيرى ماندر Jerry Mander» أن مفهوم النظام العالمي الجديد هذا يُعتبر وصفًا دقيقًا للعالم الذي نعيش فيه الآن: «عالم يسمح لأصحاب البنوك وخبراء التنمية أن يخططوا ويرسموا خريطة تدفق موارد العالم، وفق رؤية شاملة لاقتصاد عالمي، يعمل بالأسلوب نفسه في كل مكان، ويقوم بمجانسة أسلوب الحياة والثقافة والقيم والأرض نفسها» (Mander 1993: 19). هكذا يصبح بالإمكان الاتجار بالثقافة، ويمكن لمقاوليها أن يتبنوا توجهًا إيجابيًا دون أي ظل لشك في تدخلاتهم العالمية. الأفلام السينمائية الكبيرة يتم تصميمها لكي تحقق نجاحًا في بومباي، مثلما في بروكلين، «ديزني» تترك شخصياتها تنتحل هويات محلية، وتتطق بلغاتٍ محلية، (McChesney 1998: 16)، ولكن بنية العرض، وشكله واحدة أو متشابهة على الأقل.

في أوائل الثمانينيات، حدث تغيّر ثقافي رئيسي في «ترينيداد»، كما يقول «روجر واليس» و«كريستر مالم»، في الماضي كان مغنو «الكاليبسو» يقدمون أغنياتٍ جديدة يوميًا

بناء على أحداث الأربع والعشرين ساعة السابقة، وكانت تلك ثقافة مرتجلة وتلقائية، وهكذا أصبح أبناء الجزيرة بمثابة قواميس أغنيات متحركة، ومحادثات لغوية طريفة.

الأمر اختلقت الآن؛ تكيّفت الكاليسو، وتأقلمت مع بيئة الصناعة الموسيقية، وبإدخال أجهزة الصوت الضخمة، كان على أبناء الجزيرة أن يعيدوا بنية العروض بشكلٍ جوهري وصارم. أصبحت المادة تُكتَب مسبقاً للفرق، وأصبح استخدام أغنيات من المخزون القديم محدوداً، وبدلاً من ارتجال أغنيات جديدة، أصبحوا يقدمون أغنيتين أو ثلاثاً طوال موسم الكرنفال. وبسبب الوقت الطويل الذي يستغرقه التسجيل (وهو يتم في الخارج غالباً)، لم تُعد الموضوعات تتناول الأحداث الجارية، أو تشير إلى ما حدث ليلة البارحة، أو حتى في الأسبوع الماضي. وقبل أن يبدأ الكرنفال بثلاثة أشهر تقريباً، يُطلق المغنون أشرطةهم وتسجيلاتهم، ويبدءون في تسويق المنتج. وحيث إن جزءاً من دخل الفنان يرتفع نتيجة بيع السي دي والكاسيت، نجدهم يبذلون جهداً كبيراً لكي يكون الأداء في خيمة الكاليسو مشابهاً، بقدر الإمكان، للنسخة المسجلة (وهكذا يقللون من قيمة فن الارتجال، ويزيدون الطلب على صوت المجموعة المصاحبة).

Wallis and Malm 1984: 279

والواضح أن الأشياء كلها أصبحت أكثر اختلافاً مع بداية القرن الواحد والعشرين؛ فهل هي أقل جودة، أو أقل قيمة؟ لا بد من أن تتدخل الأحكام النقدية هنا. يقول «جون توملينسون John Tomlinson»:

«يمكن أن يؤدي التزامن الثقافي إلى زيادة التنوع في التجربة الثقافية في بعض الحالات، ولا بد من أن نقول، بلا تردد، إن هناك مَنْ يرى أن طبيعة هذه التجربة في الحداثة الرأسمالية مشوّهة وضحلة وأحادية البعد، وقد تحوّلت إلى سلعة ... إلى آخر ذلك، ولكن ذلك كله ليس نقداً للمجانسة أو التزامن، إنه نقد لنوع الثقافة التي يأتي بها هذا التزامن.

Tomlinson 1991: 113

ويعتقد «فردريك جيمسون» أننا نشهد ظهور «شكل جديد من السطحية أو الضحالة» (Jameson 1992: a).

الثقافة الموحدة أو المتجانسة هي — أولاً — ثقافة نيابة عن الآخرين، كما يقول العالم السياسي «صول لاندو Saul Landau»، (في مقابلة معه في ١٩٩٨م)، وهي، ثانياً، ثقافة مقيّدة لغوياً بقواعد التسلية: «الثقافة الموحدة لها لغة خاصة، وهذا ما ينبغي تحليله.» في هذه الثقافة الطاغية، التي يحدوها التوحيد والمجانسة، ما يحتاج إلى تحليل، على وجه الدقة، هو قوة الكلمات، لأن «الكلمات تحيل إلى أفكارٍ وصور وأحاسيس، الكلمات تصنع بنيتها قواعد اللغة لكي يصبح لها معنى عندما تعبر عن أفكار؛ فالعين حرة لكي تنتقل بلا قيود، تقبل النموذج أو تقبل غيابه دون حاجة للعقل.» (Hewison 1990: 63).

## (٢) شيء تقوله ... شيء تبيعه!

في العالم المعاصر؛ حيث تستطيع التكتلات الثقافية الاحتكارية الكبرى أن تنشر أفكارها عما ينبغي أن تكون عليه الثقافة، في عالم كهذا تصبح الأسئلة الأساسية هي: قصص من تلك التي تُروى؟ ومن الذي يقوم بذلك؟ كيف تُصنع وتوزّع؟ وكيف يتم تلقّيها؟ من الذي يتحكم في الإنتاج والتوزيع والعرض؟ (Shohat and Stam 1994: 184). يشير «جورج جيربнер George Gerbner» إلى أن تغييراً رئيسياً قد حدث، ويقول إن معظم ما نعرفه، أو نعتقد أننا نعرفه، لا يأتي من الجينات، ولا من التجربة الشخصية، وإنما من القصص التي نحكىها، البني الضخمة للقصص، والتي تُسمّى بالفن والعلم والدين والقانون والسياسة وفن الحكم والأخبار ... إلى آخره، هذه البنى هي التي تحدّد وتوجّه هذا العالم الذي نعيش فيه» (Gerbner 1997: 13). السؤال الكبير هذه الأيام يتعلق بمن يتحكم في عمليات القصص هذه، تلك العمليات التي تتحدّى أو هامنا ورغباتنا وأحلامنا وخيالنا وذاكرتنا.

رد «جورج جيربнер» على هذه القضية الأساسية يكاد يكون رداً شاعرياً. «طفل اليوم يُولد في منزل به جهاز التلفزيون مفتوح على مدى سبع ساعات في اليوم تقريباً، وللمرة الأولى، في التاريخ الإنساني، لا يكون مصدر معظم القصص والحكايات عن الناس والحياة والمبادئ، هم الآباء والمدارس والكنائس، أو غيرهم في المجتمع، ممن لديهم شيء يقولونه، مصدر القصص والحكايات مجموعة من التكتلات الثقافية البعيدة التي يوجد لديها ما تبيعه» (Gerbner 1997: 14).

الفرق بين أن يكون هناك شيء تقوله، بما في ذلك القصص التي قد لا نريد أن نسمعها، وأن يكون هناك شيء تبيعه، وهو ما يحدد العملية الإنسانية للتواصل الإنساني

وتبادل الأفكار، هذا الفرق هو لب الموضوع. الثقافة الموحدة أو المتجانسة لها هدف واحد: هم يبيعون، ونحن نشترى. إنها تصنع بيئة، للاستهلاك فيها أهمية أكبر من القيم والحاجات الإنسانية، وسوف أناقش، لاحقاً، في هذا الفصل بعض خواص الثقافة الموحدة، ولكن دعنا الآن نتفحص المصالح الضائعة في عالم، القوة الدافعة فيه هي الثقافة الموحدة، ثقافة المجانسة.

على امتداد العالم، لم يُعد هناك أي إعلام جماهيري يمكن أن يقال إنه يمثل، أو يشارك، في المصالح الأساسية للطبقة العاملة أو الفلاحين أو الملونين، أو مع الجماهير في الدول غير الغربية، أو مع الفقراء، أو حتى الطبقة المتوسطة. وسائل الإعلام ذات الانتشار الواسع، التي كانت تمثل مصالح غير تجارية، أو لا تهدف للربح، هذه الوسائل اختفت في معظمها تحت تأثير قوى السوق، ويقال إن أي شخص لديه الحرية لكي يطلق مؤسسة ثقافية، ولكن حتى المؤسسات المدعومة جيداً، من المستحيل تقريباً أن تتمكّن هذه الأيام من الوصول إلى قنوات التوزيع الثقافية (Herman 1989: 206).

يقول «جيرالد سوسمان Gerald Sussman» و«جون لينت John Lent»: «

ممثلو المؤسسات العابرة للحدود القومية، وكفلاؤهم الكبار، توجد تحت تصرفهم أجهزة اتصالٍ عابرة للحدود، مثل الأقمار الاصطناعية، وكبول الغواصات، والبرمجة التليفزيونية، والإعلان بالوسائل المتعددة، ومنافذ العلاقات العامة؛ والسينما، والموسيقى، ونشر الكتب، وتوزيع أشرطة الفيديو والخدمات اللاسلكية، والمجلات، وإمكانية الوصول إلى قواعد المعلومات التجارية والمالية والفنية، وأجهزة الاتصال التليفوني الرقمية والبصرية؛ وأجهزة الاتصال عبر الكمبيوتر والفاكس والتلكس، كل ذلك إلى جانب سلاسل السياحة ووسائل الاتصال الأخرى، التي تنقل المعلومات والانطباعات عن «الأشياء الجميلة في الحياة.» (Sussman and Lent 1991: x-xi)

إن قمع كل الحركات الثورية التقدمية في العالمين الغربي وغير الغربي، في السبعينيات، كان من بين أهدافه أن يعكس عمليات التحويل الديمقراطي لكل هذه الوسائل؛ فقد كان من بين أول الإجراءات التي اتخذها نظام «بينوشيه Pinochet» في شيلي، بعد انقلاب ١١ سبتمبر ١٩٧٣م، إزالة الجداريات التي تم إنتاجها في عهد حكومة الائتلاف الشعبي، كما تم إعدام عددٍ كبير من التقدميين، بينهم فنانون كثيرون (Baddeley 1989: 88)، حتى

الجدران كان استخدامها محظورًا كأماكن لحرية التعبير وتبادل الأفكار، وهي الجدران نفسها التي تغطيها اليوم إعلاناتٌ قام بتصميمها فنانون! ونادرًا ما يحاول الفيديو أن يتناول قضايا سياسية أو اجتماعية، وإنما يركز على موضوعات الجنس والرومانسية، مما يجعله وسيلة غير سياسية، أو بعيدة عن السياسة بالمرّة، كما يقول «جاك بانكس Jack Banks»، الذي يقتبس عن الناقد التلفزيوني للواشنطن بوست قوله إن أفلام الفيديو ذات التوجه السياسي لا تجد ترحيبًا على شبكة MTV؛ لأن الشركة قد قامت ببناء عالمٍ أشبه بجزيرة منعزلة، القوة الدافعة الوحيدة فيه هي الموسيقى، «نجوم الروك يتبنون مواقف متمردة، ولكن ما يتمردون عليه أشياء مثل، آداب المائدة، أو الذهاب إلى المدرسة، وليس على الاستبداد أو القوى السياسية» (Banks 1996: 202).

الثقافة الشعبية تخسر أيضًا عندما يتم إخضاعها لأسلوب المجانسة والتوحيد، ويقول «نيلجانا جويتا»، إن الثقافة الشعبية الحقيقية مرتبطة دائمًا — وعلى نحوٍ وثيق — بحياة الذين صنعوها ومجتمعاتهم.

إن انتزاع هذه الأغاني والرقصات من زمانها ومكانها وظروفها الأصلية، واستزراعها في استوديوهات التلفزيون، لا بد من أن يصنع حالةً من الزيف، كما أن الممارسات الثقافية التقليدية لا تفي بالاحتياجات التي يبحث عنها مشاهدو التلفزيون في الإنتاج الذي يريدونه، وفي النهاية، فإن الموسيقى والرقص الشعبي يشاركون فيهما أناس تلقائيون دون أي تدريب خاص، ووضع هذه الأعمال في أحد الاستوديوهات، بعيدًا عن إطارها، يفقدها حيوية وهدف التجربة الثقافية الأصلية. (Gupta 1998: 31-2)

احترام كل ما ينتمي إلى الطقس الخاص لا وجود له في عالمٍ لا حدود فيه لاستهلاك كل ما يُعتبر مثيرًا. في الماضي كانت النساء في الهند يغنين أغنيات «الماسالا» سرًا، أو بشكلٍ غير علني (ماسالا تعني: غير محتشمة، أو إيروتيكية). يقول «بيتر مانويل» إن هذا النوع من الأغاني منتشر الآن كسلعٍ عامة للشبان المنحليين أخلاقيًا، «وبذلك فإن الأغاني التي تعبر فيها النساء عن أحوالهن — التشوّف الجنسي أو الرفض، أو التمتع إزاء إغواء من جار مثلاً — هذه الأغاني تتحول إلى وسائل لتوريطنهن، وتحويلهن إلى سلعٍ عامة» (Manuel 1993: 175).

يقول الكاتب الألماني «هينر مولر Heiner Müller» إننا قد فقدنا، حتى، قدرتنا على الملاحظة بسبب السياحة والتصوير الفوتوغرافي؛ فتلك النظرات السريعة، إلى ما نلتقيه في طريقنا كل يوم، لا تترك لنا وقتاً للتفكير، أو التذكُّر، أو الإحساس بما يدور أمام أعيننا، الناس أصبحوا يُوكلون الآلات للتعبير عن تجاربهم وخبراتهم، وعندما ندرك هذه الظاهرة، فلربما نفهم سبب تحريم العهد القديم للصور، كما يقول «مولر»، إن وظيفة الفن هي أن يُحوّل دون اجتياح الآلات والتكنولوجيا للبشر، (Müller 1991: 21).

### (٣) تطويق الرسالة التجارية

أصبحت الأعمال الفنية — على نحوٍ متزايد — مجالاً للرسائل التجارية، كما أصبح من وظيفتها تهيئة البيئة الملائمة لإنتاج الرغبة؛ ولذا ينبغي أن تكون هذه البيئة جذابة ومثيرة ومُشجِّعة، وجديدة باستمرار، (Eagleton 1990: 40-1)، ولا بد من أن يكون هناك اعتبار خاص للتحقق الذاتي، بينما يختفي رفاه وسعادة المجتمع وراء الأفق، (Leach 1993: 6)، وهكذا، فإن البيئة الثقافية يمكن أن تكون أي شيء ما دامت مغوية للناس، ربما تكون هي العودة إلى الماضي، وادّعاء أن «التاريخ مزاحٌ أو هزل»، وربما تكون حفلاً موسيقياً في مقهى مع «موتسارت» وبعض الكعك!

وبالرغم من ذلك، هناك بعض المقومات، التي يبدو أنها تعمل بكفاءة في تنمية الرغبة، التي هي أساس الثقافة الاستهلاكية. أحدها، البنية الدرامية للمسلسلات (المعروفة بأوبرا الصابون)، التي تُقدِّم فيها سلسلة كاملة من العلاقات الشخصية المتداخلة والأحلام والكوارث الإنسانية والرغبات الجنسية، لضمان الإبقاء على انتباه المشاهد، هذا النوع الفني له مواصفات مختلفة في أماكن مختلفة من العالم. في مصر، مثلاً، صعب، من الناحية السياسية، أن يتضمن العمل الأحداث السياسية الجارية، إلا أن الكاتب «أسامة أنور عكاشة» مؤلف مسلسل «ليالي الحلمية» (١٥٠ حلقة) استطاع أن يضمّن قضايا أخلاقية (مثل الوفاء والخيانة) في إطار تاريخي، إلى جانب الرغبات المُحبَّطة والطموح وقصص الحب المأساوية. الحياة الشخصية تصبح مرتبطة بالأحداث السياسية، مثل الثورات والحروب والرؤساء وسياساتهم، والمسلسل ينتقد مصر انتقاداً حاداً للنهج الذي سلكته على مدى السنوات الخمس عشرة الأخيرة، إلا أن نقد الإرهاب الديني كان مبالغاً فيه.<sup>٤</sup>

المسلسلات البرازيلية (المعروفة بـ التلنوفيللا telenovelas) تتضمن الكثير من المواقف اليومية، ومعظم مؤلّفيها من ذوي الخلفيات اليسارية، ويستخدمونها للتعبير عن

الواقع الوطني. الشخصيات تدافع، بشكلٍ غير مباشر، عن أهمية الإصلاح الزراعي، وتنتقد نظام التأمين الصحي، والتليفونات التي لا تعمل، أو إساءة استخدام الرئيس للسلطة؛ فهم خائفون من أن يُؤخَذوا كرهائن، وهم دائماً في صراعٍ مع الفاسدين، من رجال الأعمال أو الشرطة، أو لأن شركاتهم على حافة الإفلاس بسبب السياسة الضريبية، وبالرغم من ذلك يرى «إنبيك هولتويجك Ineke Holtwijk» أن هناك اختلافاً واحداً مهماً عن الواقع:

في مسلسلات «التلنوفيللا» رجال الأعمال يؤخذون كرهائن، المؤسسات تفلس، تجار المخدرات يخوضون حروبهم، الأحياء الفقيرة تنهار عندما تهطل الأمطار، ولكن رجل الأعمال يعود هو وأسرته، وتاجر المخدرات يقع في حب الفتاة التي تساعدته على تحسين حياته، والمقاوم له شقيق يعمل في الخارج يساعده على إنقاذ شركته، وسكان الأحياء الفقيرة يحصلون على قطعة أرض من أحد أصحاب الملايين لبناء مساكن جديدة. (Holtwijk 1996: 181)

الواقع في «التلنوفيللا» يأخذ منحى آخر. «عمر سوكي أوليفيرا» يرى أن الهدف التاريخي لهذا النوع من المسلسلات هو تكيف المفاهيم الرأسمالية، وتقديمها بشكلٍ درامي؛ لكي تلائم الذوق في أمريكا اللاتينية. وعن طريق تقديم صور النجاح، ينقلون للناس فكرة التوافق، وإمكانية صعود الطبقات الفقيرة في السلم الاجتماعي (Oliveira 1993: 128; see also Mazziotti 1996).

وفي الوقت نفسه، فإن المستوى الجيد للمسلسلات البرازيلية في هبوط؛ لأن التكتل الثقافي Globo الذي كان يحتكر الساحة، ذات يوم، أصبح يواجه بعض المنافسة من مؤسسات ثقافية أصغر حجماً، وأقل اهتماماً بمستوى الأعمال الدرامية، وبعضها مغرّق في المسيحية، بالإضافة إلى أن Globo تثبت لأكثر من ١٢٠ دولة، مما يجعلها تقدم مسلسلات أقل ارتباطاً بالحياة اليومية في البرازيل؛ فأصبح المضمون عاماً، وأكثر سطحية، في الوقت نفسه.

وتقول «ماري إيلين براون Mary Ellen Brown» إن الجماعات المضطهدة تلجأ دائماً إلى التخوم، وتراقب لرؤية ما هو ممكن، «وهذه هي إحدى المساحات التي تعمل فيها المسلسلات وشبكاتهما كمصدر قوة للنساء؛ فهي تساعدن على اختبار عمق المياه (جس النبض) لمعرفة المدى الذي يمكن الذهاب إليه في تحدي القواعد الاجتماعية»، (Beown 1994: 12)، كما تذكر، في الوقت نفسه، أن «من الواضح أن هذه المسلسلات تقحم

نفسها في ذلك النمط من الثقافة النسوية، المبنية بحيث تدعم المفاهيم النسوية السائدة أو المهيمنة» (p. 59)، وهنا أيضًا يعلن الواقع عن نفسه، ويمكن أن يصبح ممتعًا بفعل الاستهلاك.

ويقول «هنك فان جلدِر Henk van Gelder» إننا لا نرى أفرادًا يلفتون انتباهنا، بسبب ما يحملونه من تناقضات، فالشخصيات تعبر عن مشاعرها على نحو مباشر، ويستمر ذلك بلا نهاية، إلى أن يكتشف رئيس التلفزيون أن الجمهور أصابه الضجر، وأن المعلّنين فقدوا اهتمامهم. كل حلقة مكدسة بمواقف عاطفية: زواج، اختطاف، طلاق، شلل مفاجئ، شفاء غير متوقع، أبوة غير متوقعة، علاقات حب جديدة، خداع، حادث سيارة، إجهاض، موت عاشق جديد...! وتشبه «ماريجن فان دير جاجت Marijn van der Jagt» الشخصيات بأناس يركبون مزلجة، مثل تلك التي في سكة حديد في الملاهي، تتلوى وترتفع وتنخفض بسرعة تصيب بالدوار.

الشك الوجودي في أن الشخصيات تتعلم وتكتشف بالتجربة لا يستمر طويلًا، الحوار الفلسفي حول الأحداث الجديدة والغريبة في الحياة ينتهي بسرعة؛ لأن الشخصيات لا تتعمق أبعد من إبداء ملاحظات بأن الأشياء إنما تحدث هكذا، وأنها ليست مفهومة، منتجو المسلسلات التلفزيونية ليست لديهم أهداف أو نوايا بعيدة، أهم شيء عندهم هو أن تظل القصة مستمرة. (De Volkskrant, 1 October 1997)

من الظواهر التلفزيونية الحديثة «مسلسلات الواقع»، أول مسلسلات هذا النوع «الأخ الكبير»، (ويُسمى في فرنسا Loft Story) ولا يوجد به ممثلون محترفون، هناك فقط عشرة أو اثنا عشر شابًا من الجنسين يُحبسون معًا في أحد المنازل لمدة مائة تقريبًا، وتقوم الكاميرا بتسجيل كل شيء، أما المشاهد «المتلصص» فيتمنى أن يحدث شيء مثير بينهم: شجار، حب، جنس... إلخ. لقد كانت الخصوصية قيمة ثقافية مهمة على مدى قرون في مجتمعاتنا الغربية، التي تثير الفضول حول خصوصية الآخرين.<sup>٥</sup> «الأخ الكبير» تشيع هذا الفضول، وتجذب جماهير كبيرة، كما تفعل مواقع الإنترنت عندما يكون لدى الناس كاميرات في منازلهم، ويقدمون أنفسهم للعالم، وبالرغم من ذلك — أو ربما بسبب التظاهر الكاذب بالراحة — فإن نزعة التطهر والحميمية الشديدة والقلق على الحياة مستمرة.

الفكرة هي أن بعض سكان هذا المنزل في المسلسل سوف يكتسبون «جاذبية جماعية» من قِبَل المشاهدين، بينما يصبح الآخرون مكروهين. في رأي «فرانسواز جوست François Jost» «إن خطر هذا النوع من البرامج ليس نزعة التلصص والاستعراض التي تروّج لها، بقدر ما هو تشجيع النزعة السادية الموجودة في كل شخص. وبينما يدفع سكان هذا المنزل ثمن ذلك، فإن الجمهور لا يستمتع بالمصائب التي يشاهدها فحسب (وهو ما يعني السادية)، وإنما يضاف إلى ذلك أيضًا متعة إقصاء الآخرين؛ فنحن نعطي أنفسنا حقًا غير عادي على حياة السكان/المشاركين، الذين يسلمون بشكل دائم لأحكام الآخرين.<sup>٦</sup> بالإضافة إلى هذا الاحتفاء بالسادية، فإن المشاركين في «اللعبة» يوقعون عقدًا يلزمهم بأن يسلموا لمنتج العرض كلّ حقوق صورهم، كما يلزمهم بمراعاة قواعد السلوك التي يفرضها عليهم، ويرى المحامون الفرنسيون أن مثل هذا العقد ينتهك الحقوق الأساسية للكرامة الإنسانية، وأنه لا يُعتد به في المحكمة.<sup>٧</sup>

وهناك نقطة أخرى للمناقشة، وهي أن الناس يظهرون كنجوم على التلفزيون الآن، ليس لأنهم جيّدون في شيء، أو لأن لديهم شيئًا جيدًا يستحق أن يُقال، إنهم يصبحون مشهورين لأنهم لا يُسهمون بأي معنى، وتلك ظاهرة جديدة، ويتساءل «ستيفان بروبر Stephan Pröpper» ما إذا كان ذلك شديد الوطأة، ولكن المشكلة ليست في أنها تقتصر عليهم، المشكلة هي أن الشباب من الجنسين يبدؤون التصرف مثل النجوم، ويتم تقديمهم في العروض التلفزيونية والمجلات الأخرى بهذا الاعتبار، «لم يُعد مطروحًا أن تكون الأمور نسبية في تقدير المرء لنفسه، الأهم الآن هو المغالاة في التقدير. لم يُعد التواضع عملة متداولة. في الماضي كنت تكتسب الاحترام لو أنك تستحقه، اليوم أصبح الناس يطلبونه» (De Volkskrant, 9 November 1999)، ويمكن تناول ذلك في إطار اجتماعي أوسع. طلب الاحترام دون أي أساس في الواقع، يمثّل الشعور الأكثر عمومية لدى الخاسرين في هذا العالم المعاصر، الذي يتسم بالبهرجة والابتذال؛ حيث النجاح هو المعيار الوحيد المقبول، والذي يجلب الاحترام على نحو تلقائي. وإذا لم تتصرف، وإذا لم يكن سلوكك بما يتفق مع رغبات أولئك الخاسرين في هذه اللعبة الاجتماعية، فإنهم سيطلبون الاحترام، وربما عن طريق العنف، إذا لزم الأمر.

وإلى جانب الأنواع المختلفة من المسلسلات التلفزيونية، هناك مكونات وعناصر فنية كثيرة أخرى تعزز هذه الثقافة، التي تجنح إلى التوحيد والمجانسة، أحد هذه المكونات هو أن كل شيء لا بد من أن يكون سريعًا، وأننا مواجهون بسيلٍ عارمٍ من الصور.

هذه الظاهرة، التي تحركها وتوجهها التجارة، اخترقت كل مناحي وجودنا الاجتماعي، بالإضافة إلى عالم المسرح، كما يقول «رستم باروكا Rustom Bharucha»: «

هناك الكثير من المسرح الميت في عالم اليوم، وخاصة في المجتمعات الرأسمالية، مثل أمريكا، التي تشبه مسارحها الإقليمية المصانع؛ حيث «تُصنَع» المسرحيات في أقل من ستة أسابيع، ويؤديها ممثلون يظنون غرباء عن بعضهم البعض، كما هم عن الجمهور. وهؤلاء الممثلون ليسوا غرباء عن وسائل الإنتاج فحسب، بل الأكثر مدعاة للأسف، والذي لا علاج له، هو أنهم غرباء عن أنفسهم كذلك.» (Bharucha 1993: 52)

هذا الوضع، الذي يدل مظهره الخارجي على أنه جماعي، يبدو أنه يوفر فرصاً هائلة، ولا نظير لها لكل صور التعبير الفني، إلا أن توفّر الخيارات، بشكل زائد عن الحاجة، يوحي بأن كل أشكال التعبير الفني يمكن أن تدّعي لنفسها المكانة ذاتها، وهو ما ليس صحيحاً، (Gablik 1985: 75-7)؛ فالصور والأصوات والأفكار تجيء وتذهب، وبدلاً من أن تكون دليل ثراء، تتركنا هذه الخيارات الواسعة أمام أسئلة كثيرة. على سبيل المثال: هل أصبحت الخيارات الديمقراطية أمامنا أكثر أم أقل؟ يقول «بنجامين باربر Benjamin Barber»: «الديمقراطية مثل الكتاب الجيد، تستغرق وقتاً، الصبر هو فضيلتها الأقل ملاحظة، إلا أنها قد تكون الأكثر أهمية. التليفزيون والكمبيوتر وسائل سريعة ... سريعة ... ثم أسرع، وهكذا تصبح ضد معدل السرعة البطيئة، الذي يتم به الحوار العام، واتخاذ القرار من أجل الصالح العام» (Barber 1996: 118) «هينر مولر Heiner Müller»، الذي خبر، على نحو مباشر، الوحدة التي تَمّت بين جمهورية ألمانيا الديمقراطية، وجمهورية ألمانيا الفيدرالية، كتب في سنة ١٩٩٤ م ليعيد إلى الأذهان أنه كان هناك وقت كبير في ألمانيا الديمقراطية، ويقول إنها كانت دولة بطيئة الحركة، وبعد ذلك يعقد مقارنة غير متوقعة:

مفهوم الزمن في الاشتراكية يشكّل الفارق الحقيقي بينها وبين الفاشية، بالنسبة لـ «هتلر» لم يكن هناك زمن عالمي، كان هناك فقط زمن الحياة، أو «الحاضر»، هذا الزمن الحاضر غير الشرطي، الذي يعني أن كل شيء لا بد من أن يحدث في زمن حياة الإنسان، ربما يفسر لنا سر افتتاح شباب اليوم بشخصية «هتلر»، ليس هناك مستقبل، «الآن» هو كل شيء. في الوقت نفسه، كانت حياة «هتلر»

انتحارًا طويلًا، وكان ذلك هو طاقتها الحقيقية، مفهوم الزمن في الاشتراكية كان مختلفًا تمامًا؛ فالمرء يفكر دائمًا فيما هو أبعد من زمن حياته. (Müller 1994: 202)

والحقيقة أن إحدى خواص الثقافة الموحدة، أو ثقافة المجانسة، ميلها الدائم إلى إلغاء الماضي والذاكرة، أن تكون لا مبالياً، ألا تعطي فرصة للتجربة الحاضرة، أن يُدمر فوراً كل ما يبدأ وجوده، أن تفكك كل أشكال المعنى، أن تجعل كل اختيار ظاهرة عشوائية، وليس الهدف هنا هو مديح الاشتراكية، كما كانت موجودة حتى سنة ١٩٨٩م؛ حيث إن ذلك كان ينطوي على أوجه قصور كبيرة، إلا أن الثقافة الاستهلاكية، كما نراها الآن، لها جوانب كثيرة مدمرة.

جلبة! أثناء السفر عبر بلجيكا، يُخَيَّلُ إليَّ أن عقد النقل يتضمن الالتزام بالاستماع إلى موسيقى خلفية إجبارية، في محطات السكة الحديد، وغيرها من الأماكن. بيانات المسح الطبي في الولايات المتحدة تقول إن معظم الأمريكيين يعانون صعوبات في السمع، وفي الفترة من ١٩٧١م إلى ١٩٨٠م، ارتفعت صعوبات السمع بين من هم في سن الخامسة والأربعين والرابعة والستين بنسبة ٢٦٪، بينما سجلت الزيادة بين من هم في الثامنة عشرة إلى الرابعة والأربعين ١٧٪، وبعد عشر سنوات لا بد من أن تكون النسبة ما زالت مرتفعة. في هولندا هناك ٢٥٠٠٠ شاب من الجنسين، بين الخامسة عشرة والخامسة والعشرين، يعانون من عجز كلي في حاسة السمع، وسوف تستمر معاناتهم من الطنين مدى الحياة، ما سبب ذلك؟ السماعات، أجهزة الاستريو، الأفلام مثل «أرماجيدون» و«جودزيللا»، قاعات الديسكو، بما فيها من موسيقى تصل إلى ٨٥ ديسيبل (وحدة صوتية) وأكثر، وكذلك الآلات التي نستخدمها؛ مثل آلات تسوية الحشائش والمكانس الكهربائية، وغيرها، ويبدو أن معنى السعادة الآن أصبح يتضمن إحداث جلبة ووجود موسيقى عالية ومكبرات صوت وصياح وضجيج. جهازة الصوت في إعلانات التلفزيون والراديو أعلى منها عادة في البرامج الأخرى.

في كل زمان، كان الهدوء دائماً مُهدِّدًا من قِبل مَنْ يصنعون الضوضاء، أكثر مما هو من قِبل من يريدون الاستماع، (Thompson 1991: 469)، والجديد هو أن التكنولوجيا جعلت من السهل إنتاج أصوات شديدة الارتفاع والقوة، كان من الصعب أن يصنعها أوركسترا كامل في الماضي. والآن أيضاً هناك التكدُّس والاختناقات المرورية، والموسيقى الخلفية التي أصبحت إجبارية، والمجتمع الاستهلاكي الذي يدفع الناس إلى الخروج في

عطلة نهاية كل أسبوعٍ بحثاً عن المتعة الصاخبة في كل مناسبة، وأي مناسبة... آخر شيء يمكن توقُّعه من الناس هو أن يكبحوا أنفسهم؛ فهم يشعرون بأن هذا عالمهم، وبأنهم لا بد من أن يستمتعوا... الآن، ويقول «ريتشارد ستيفرز Richard Stivers» (١٩٩٤م):

«إذا كان مجتمع الفرجة تسيطر عليه الصورة البصرية، فإن الضوضاء هي خادمته، وانتشار الصور البصرية في العالم، يماثله زيادة في نوع ومستوى الضوضاء.»

الضوضاء المستمرة شكلاً من أشكال التلوث الذي لا يهاجم الأذن فقط، وإنما المرء بكامل كيانه، ويحرمه التوازن الجسدي والذهني، وهناك في الفضاء العام كمياتٌ ضخمة من الصور التي لا تريد أن تراها، وتحاول أن تتجنَّب ذلك بصعوبة، أما بالنسبة للصوت فلا مفر. «جاك أتالي Jacques Attali» يقول إن الضوضاء عنف، وإحداث الضوضاء أشبه بارتكاب جريمة قتل (Attali 2001: 50).

ولكن ماذا عن الذين يجدون متعة في تشغيل الموسيقى العالمية؟ ماذا يعني ذلك بالنسبة إليهم؟ في مقابلة معه يقول «صول لاندو Saul Landau»:

هذا ضرب من المقاومة، يقول لن أسمح لك بالدخول، سأشغل الموسيقى بصوت عالٍ ومزعج لكي أمنعك من دخول عقلي أو أذني. القُوَى التي تريد أن تمسك بي، سأبعدها عني بإحداث كثير من الضوضاء. انتبه للأطفال السود، هؤلاء الذين يحملون تلك الصناديق الهادئة التي تُحدث أصواتاً ثابتة، ابتعد عني. أو الناس الذين يُطلقون أجهزة الراديو في سياراتهم عاليًا: ابتعد عني. هذا شكل من أشكال المقاومة. موسيقى الراب، كلمات موسيقى الراب هي العدوان، العدوان، العدوان. ابعِد عن طريقي، لا تلمسني، كفى قذارة! وهي هجوم على الموسيقى التجارية على طريقتها، ولكن، مثل كل الأشياء الإبداعية الأخرى، تستطيع الثقافة الموحدة أن تحيلها إلى سلعة، وبالتالي تحوّلها من مقاومة إلى جزءٍ من ثقافتها الموحدة الأكبر؛ الضوضاء ذاتها تصبح سلعة.

الجنس مكوّن آخر، وهو يتحوّل، بالتدرّج، ليصبح سلعةً بمعنى من المعاني، وبالمثل، فإن تبادل السلع يحيط به جوٌّ مشبّع بالإيحاءات الجنسية (Frith and Goodwin 1990: 388-9)، ولم يكن ذلك هدف الذين كانوا يناضلون من أجل التحرر الجنسي في الستينيات

والسبعينيات. الهدف كان تحرير الإيروتيكية والمتعة الجنسية والجمال من الاضطهاد الديني المتزمت. الهدف كان أن يصبح الناس قادرين على تحديد خياراتهم بالنسبة لشئونهم الجنسية، ونوع الصور والخيالات التي تستثيرهم وتبهجهم. الهدف كان ألا تظل النظرة إلى المرأة باعتبارها شيئاً يستخدمه الرجل، والهدف، في كل الأحوال، لم يكن أن يتحوّل التحرّر الجنسي ليصبح استغلالاً تجارياً للجنس، إلا أن ذلك هو ما حدث بالضبط. صباح كل سبت هناك برنامج يُسمى «الحقيقة العارية» على التليفزيون الروسي، القناة الأولى، تقدمه «سفيتلانا بيكوتسكا Svetlana Pecotska» ذات الست وعشرين سنة. يبدأ البرنامج وهي بكامل ملابسها، تقرأ تقريراً إخبارياً، لا يختلف كثيراً عن غيره من البرامج، عند نهاية البرنامج، يكون نصفها الأعلى قد أصبح عارياً تقريباً.<sup>9</sup>

ثم هناك أيضاً ذلك الإنتاج الضخم من المواد الإباحية التي قد لا تبدو مشكلة كبيرة للوهلة الأولى، فالذين يحبون مشاهدة المسلسلات التليفزيونية لا يرون شيئاً يختلف كثيراً، الأكثر إثارة للاهتمام هو تلك الصور الإيروتيكية الأكثر دقة وإنقائاً من الناحية الفنية، التي تظهر علناً في الأسواق. المُعرّض للخطر هنا ليس أمراً فنياً أو أمراً يتعلق بالذوق فقط، الأمر يتعلق باختيارات الإنسان في الحياة وأنواع الصور والعروض المسرحية التي تثير المتعة الجنسية، هل يمكن أن يحدث الجنس مباشرة دون تواصل حميم بين من يمارسونه؟

الجنس شأن يومي أو أسبوعي، إلى جانب أنه خيال جامع، إلا أن الاختيار الذي يفضّل صور البورنو المباشرة، أو الخيال الإيروتيكي الفني، يعكس فكرة الناس عن الجنس، سواء بشكلٍ فردي أو شكل جماعي في مجتمع معين، ويبدو أن سوق الصور والعروض الجنسية التجارية كبيرة، أو ربما لا يستطع منتج الصور أن يتخيلوا أشكالاً أكثر ذكاءً للناحية الجنسية.

نوع الصور التي يحب الفرد أن يستخدمها للإثارة، يظل شأنًا خاصًا، ولكنه يغدو شأنًا عامًا عندما تخرق الصور الإيروتيكية الدعاية الإعلانية، وذلك يؤدي إلى مواجهات تلقائية.

بعض المنتجات لا تثير الرغبة من تلقاء نفسها، ولذلك تضاف الرغبات الإنسانية اللاشعورية إلى المنتج، الأمر الحاسم هو أن المعلنين مشغولون في الصراع على جذب انتباه المستهلك، وليس هناك أي سبب يجعلهم يكبحون أنفسهم في هذه المنافسة. النتيجة أنني مواجه في الشارع بصورٍ كثيرة لهذا الصراع، تجتاحني

رغمًا عني. لقد سئمت المواجهة المستمرة بصورٍ كثيرة، تحاول أن تنقل عواطف نبيلة، مثل الصداقة والحب والإيروتيكية والجنس، من خلال قوالب وأنماط.<sup>١٠</sup>

لذلك، غضبت نساء باريس عندما عرضت محلات «لو جاليري لافاييت Les Galeries Lafayette» تماثيل مانيكان عارية تقريبًا في ست واجهات عرض في «بوليفار هاوسمان»، لتقديم مجموعة جديدة من الملابس الداخلية، وتظاهر عددٌ كبيرٌ منهن، ومن أعضاء الجمعيات النسوية، أمام المحلات وعلى سلاسل «الأوبرا جارنير» ضد استخدام الجسد الإنساني في الترويج التجاري، وأدين هذا الأسلوب الرجعي والمتخلف عن الجنس الذي يمثله هذا العمل، كما عبّر اثنان من أعضاء الحكومة الفرنسية، وهما «سيجولين رويال Ségolène Royal» ونيكول بيرى «Nicole Péry» لإدارة المحلات عن استيائهما الشديد.<sup>١١</sup>

الأعمال الفنية الإباحية والداعرة في ازدياد، وتعرض صورًا مختلفة من السادية والماسوشية والاعتصاب والتعذيب وقتل النساء والأطفال، وكما هو متوقع، فإن هذه المناظر لا تبقى في الإطارات الخصوصي، بل تنتشر. بنهاية القرن العشرين، أصبحت الثقافة الموحدة في حاجة إلى المزيد من الصور الصادمة لجذب الانتباه، وهل هناك ما هو أفضل من الجمع بين الجنس والعنف لتحقيق ذلك؟ هذا ما نراه اليوم على لوحات الإعلانات الضخمة في الشوارع، وعلى امتداد الطرق البرية. المؤسسات الإعلانية، بالطبع، لا تعرض علينا كل التفاصيل التي يمكن رؤيتها في أعمال «البورنو»، ولكن الصور تعبر بما يكفي عن السيطرة الجنسية للرجال على النساء والأطفال، لكي نتبع الجوانب المظلمة في عملية التواصل الإنساني؛ العنف مجال تميل الثقافة الموحدة دائمًا إلى استغلاله.

#### (٤) العنف ينتقل جيدًا

«قرار التأجير الذي يوجّه عملنا في الفيديو يتخذه المراهقون من الشباب إلى حدٍّ كبير»، هذا ما يقوله «شترابوس زيلنك Strauss Zelnick»، الذي كان رئيسًا ومديرًا لشركة فوكس للقرن العشرين، ويضيف «لأنهم لن يستأجروا أفلامًا عادية، وإنما أفلام الحركة والمغامرات». (Ohmann 1996: 26). في هذه التجارة الواسعة، التي تعمل في تريليون دولار، تبذل شركات السينما والتلفزيون العالمية غاية جهدها لكي تصنع برامج تناسب كل مكانٍ في العالم، دون جنسية محددة. ازدهار الإنتاج العالمي المشترك في العقود الأخيرة، ساعد عليه زيادة عدد القنوات التلفزيونية والشبكات، وزيادة تكاليف الإنتاج.

وبسبب العائدات العالمية التي تموّل الآن نسبة متزايدة من الإنتاج السينمائي والتلفزيوني في الولايات المتحدة، تدخل الشركات حالياً في صراعات مع شركائها في الإنتاج العالمي «جورج شاميه George Shamieh»، صاحب شركة «PM Entertainment» التي تقوم بتوزيع مسلسلات، أشبه بأفلام الحركة، يواجه ضغطاً من المحطات اليابانية التي تطالب بالمزيد من مواد الخيال العلمي، بينما تشكو المحطات الإيطالية من كثرة مسلسلات الحركة وقلة القصص الرومانسية، ويقول: «بيد أن الشيء الوحيد الذي يجمعون عليه هو الحاجة إلى الجديد في الأجهزة وقوة النيران»<sup>١٢</sup>

ويؤكد «جورج جروبييل» أن معظم منتجي السينما والتلفزيون لا يستطيعون الاعتماد على السوق المحلية فقط؛ «فهم مضطرون لدخول مجال الفيديو والبيع الخارجي لتحقيق أرباح، وبالتالي هم محتاجون إلى مكونٍ درامي لا يحتاج ترجمة، «ينطق بالحركة» بأي لغة، ويناسب كل ثقافة، هذا المكون هو «العنف». تحليل «جربرنر» يدل على أن العنف هو الغالب على صادرات الولايات المتحدة، ومن خلال كيانات مثل الـ «نافتا NAFTA» (اتفاقية التجارة الحرة لدول أمريكا الشمالية) والـ WTO (منظمة التجارة العالمية) يمكن إغراق العالم بالمزيد من الأذى باسم «حرية التجارة». «هذه الاستراتيجية هي أبعد ما تكون عن التعبير عن الحرية الخلاقية؛ فهي تبعد الموهبة، وتحد من الحرية، وتصيب الأوصال بالشلل، بالإضافة إلى إصابة النشاط الفني بأضرارٍ بالغة، حيث يتم إقحام العنف في البرامج والمواد حسب شروط السوق، وليس لحاجة درامية» ثم يقول إن «العنف ينتقل جيداً» (Gerbner 1997: 14-15).

قد تختلف الإحصائيات، ولكنها دالة كلها، ففي دراسة تم إجراؤها بتكليفٍ من الرئيس «كلينتون»، اتضح أن «الأطفال الأمريكيين يشاهدون ٤٠٠٠ عملية قتل (على الشاشة)، و ٢٠٠٠٠٠ شكل من أشكال العنف (مقدّمة درامياً) ببلوغ الثامنة عشرة من العمر» (International Herald Tribune, June 1999)، وفي إحصاء أجرته الجمعية النفسية الأمريكية في أوائل التسعينيات، اتضح أن الطفل الأمريكي — في المتوسط — يشاهد التلفزيون ثلاث ساعات يومياً، وبوصوله إلى الصف السابع يكون قد شاهد ٨٠٠٠ جريمة قتل، و ١٠٠٠٠٠ مشهد عنف، كما أن ألعاب الفيديو تجعل من القتل حدثاً رائعاً، وفقرة ثابتة في برنامج للتسلية؛ إذ عندما يبلغ المراهق الأمريكي الثامنة عشرة تقريباً يكون قد قتل ٤٠٠٠٠٠ خصم أو عدو بضغطة من إصبعه على زرّ إلكتروني (Hetata 1998: 279-80).

منذ سنة ١٩٦٧م، يقوم «جورج جرويل»، ومجموعة من العاملين معه، بإصدار تقرير سنوي عن العنف في التلفزيون، وقد اكتشفوا أن هناك، في المتوسط، سبعة من كل عشرة برامج تُذاع في الأوقات الرئيسية تتضمن العنف، وأن مشاهد العنف تتكرر بين خمس إلى ست مرات في الساعة. حوالي نصف شخصيات المسلسلات الدرامية يمارسون العنف، و١٠٪ منهم يقتلون. البرامج التي تُقدّم للأطفال في عطلة نهاية الأسبوع «مُشَبَّعة بالعنف»، بما يعادل ٢٥ مشهداً في الساعة، كما كان «الحال على مدى سنوات» (Herman and McChesney 1997: 146). هذه الأرقام، وإن كانت خاصة بالولايات المتحدة، إلا أنها لا تختلف كثيراً عنها بالنسبة لأماكن كثيرة في العالم، لأن معظم القنوات تقدم المادة نفسها التي تنتجها وتوزعها المؤسسات الثقافية الاحتكارية الكبرى. ففي زيمبابوي، نجد المجالس المحلية، على سبيل المثال، تقدم بعض أفلام مثل «كونغ فو Kung Fu» و«رامبو» حتى في حفلات لجمع التبرعات (Plastow 1996: 181).

علاوة على ذلك، فيما يتعلق بالعنف أيضاً، فإن القنوات المحلية تسير في الاتجاه نفسه الذي تسير فيه الشركات الثقافية العابرة للحدود القومية. يقول تقرير «تنوعنا الخلاق» الصادر عن لجنة الأمم المتحدة للثقافة والتنمية:

«كشفت عملية مسح للبرامج، أُجريت في الهند مؤخراً عن أن أكثر من ٧٠٪ منها يُعتَبَر «عنيفاً»، وفي إحصاء آخر، في تسع دول آسيوية، لوحظ أن ٦٠٪ على الأقل من البرامج تتضمن مشاهد عنف. الفارق كان في المضمون المحلي في مقابل الصور الأجنبية، الاهتمام، على سبيل المثال، بين التايلانديين والكوريين كان مركزاً على «الساموراي الوحشي والدراما الإيروتيكية في البرامج اليابانية والنزعات العدوانية البعيدة عن قيمهم». (Pérez de Cuéllar 1996: 123)

ولنتأمل عينة صغيرة مما تقدّمه الصناعة في مجال العنف؛ هناك ألبومات موسيقية تتضمن أغنيات من قبيل: «أنا أكره نفسي، وأريد أن أموت» (Nirvana)، «النظر من ماسورة البندقية» (Anthrax)، «٩٩ طريقة للموت» (Megadeth)، «ابحث ودُمّر» (Red Hot Chili Peppers)، «أنا الجحيم» (White Zombie) (Barber 1996: 334)، ويصف الناقد السينمائي «هانز بيرينكامب Hans Beerenkamp» فيلم: Starship Troopers للمخرج «بول فيرهوفين Paul Verhoeven» بأنه فيلم «دارويني رأسمالي» ينتصر فيه مبدأ البقاء للأصلح، كما يربط بين الفيلم والفاشية، وهناك كثير من الأفلام الأمريكية التي

تجهز الجنود للحرب، فيفقدون فرديتهم مما يجعلهم «قتلة أفضل» (NRC Handelsblad, 7 January 1998).

في أوائل التسعينيات، حدثت اضطرابات عنيفة في لوس أنجلوس، بعد أن قامت الشرطة بضرب رجل يُدعى «رودني كنج Rodney King»، وبالمصادفة، كان المشهد قد تم تسجيله بالفيديو، يقول «ليونيل تيجر Lionel Tiger»:

كانت محطات التلفزيون تُعيد بث المشهد الوحشي عدة مرات، دون أية ضرورة لذلك، وأكثر مما كان متوقعًا، لدرجة أنني بت أتصور أن العميان فقط هم الذين لم يشاهدوه. لكن المادة المقدمة كانت مقبوضة، وأحدثت موجة من الغضب العارم بين المشاهدين والمقدمين على السواء لدرجة أن كآبة المشهد لم تكن فوق الاحتمال فحسب، وإنما كانوا يعتبرونها «فاتنة»، وكانت تعرض مرارًا وتكرارًا، لقد «أحبها» الناس! (Tiger 1992: 128)

وهناك برامج تليفزيونية عديدة في العالم شبيهة بما يقدمه «جيرري سبرنجر Jerry Springer»، يقوم فيها أفراد من الجمهور المدعو باتهام بعضهم البعض بانتهاكاتٍ وتجاوزاتٍ كثيرة، ومعظمها علاقات خارج إطار الزواج. العرض يبلغ ذروته، ويحقق النجاح المرجو — وإلا فقد مشاهديه — عندما يبدأ أولئك في ضرب وشد شعر بعضهم البعض، وتبادل أحط عبارات القذف والسب، بينما الجمهور الموجود في الاستديو، يراقب كل شيء بحماسة، أما مقدم البرنامج، فتبدو عليه البراءة، وهو يتظاهر بالحيرة أمام ما يراه من عنف.

ويشير «كيفن ميريدا Kevin Merida» و«ريتشارد ليبي Richard Leiby» إلى أن هناك «في الزوايا المظلمة المعتادة من الثقافة الأمريكية: كرتونًا به شخصيات من النازية الجديدة، ومسلسلات كوميدية تروّج للشهوات البهيمية، أفلامًا مُفسدة للمراهقين، مصممي أزياء يروجون للأقنعة الجلدية السوداء ... كل شيء موجود الآن، ويتم إنتاجه على نطاق واسع ومتوفر بكثرة»،<sup>١٣</sup> وفي الفترة ما بين ٦ و٢٣ أبريل ١٩٩٩م، كان العنف هو موضوع سبعة من الأحد عشر فيلم فيديو الرئيسية في الولايات المتحدة.

وبتقدّم فنيات الكمبيوتر، أصبحت الألعاب أكثر رعبًا وقربًا من الواقع، وهناك مجموعة من الألعاب تُسمى «رماة الشخص الأول»، تشجع اللاعب على تقطيع أوصال الوحوش، وقتل الناس وذبحهم، الهدف هو القتل، بينما أجزاء الجسد وأعضاؤه تتطاير

في مختلف الاتجاهات. «إريك هاريس Eric Harris» أحد المسلّحين الذين نَفَّذوا مذبحة في مدرسة في «ليتلتون، كولورادو»، كان لاعبًا مدربًا على الـ Doom وهي إحدى ألعاب الكمبيوتر التي قدمتها شركة ID للبرمجيات سنة ١٩٩٤م في تكساس، ويقول تقرير Merida and Leiby إن استراتيجية تسويق هذا البرنامج — Doom — لا يمكن مقاومتها.

برنامج «اللعبة» كان متاحًا بالمجان على الإنترنت؛ حيث يستطيع اللاعبون تعديل أو تهيئة أماكن القتل، واختيار الأسلحة المناسبة، وإضافة مستويات أخرى بشراء برامج أخرى، وقد تم بيع أو توزيع قرابة نصف المليون نسخة من هذا البرنامج.<sup>١٤</sup> في أفلام العنف لا وجود للغة تقريبًا، لا أحد يضيع الوقت في شرح أسباب القتل أو الذبح، كل شيء هو أمر مُسلّم به، ويرى «نومي فيكتور Nomi Victor» أن فيلم الحركة عنيف، ليس بسبب نسبة العنف المادي به، بقدر ما هو بسبب التخلي الفاسد عن اللغة.<sup>١٥</sup> كما يؤكد «جو جروبييل Jo Groebel» أن العنف كمنتج للتسلية يفتقر، حتى، إلى أي إطارٍ أو مضمون (Groebel 1998).

في الماضي، كان الشرير هو الذي يخسر في نهاية أفلام هوليوود، صحيح أن هناك أشرارًا في أفلام اليوم، ولكنهم لم يعودوا الخاسرين في النهاية، الطيب هو الذي يخسر، وهو الذي يفشل في آخر الأمر، كما أصبحت مفاهيم الخير والشر قديمة، وأصبحت الأخلاق موضوعًا مُستهجنًا.<sup>١٦</sup> وفي الوقت نفسه، تم استحداث نوع جديد من الأفلام يُسمّى «فن العنف» الخاص بانفجارات العنف، فيما يسمى بالأفلام الأكثر فنية، ويشير «جون ستراتون John Stratton» إلى إمكانية اختفاء الإزعاج باختفاء دافع مرتكب الجريمة، إن شهوة العنف للعنف، العنف بدون سبب، وبدون عواقب (وبدون تطهير للعواطف من خلال الفن أيضًا)، العنف الذي يُقدّم بشكلٍ لا متوقع، وباعتباره لا مفر منه، هذا النوع من العنف حلّ محل العنف المنطقي والمبرر، الذي يجيء في سياق روائي.<sup>١٧</sup> كما تشير «سامنتا هولاند Samantha Holland» إلى الألم أيضًا، باعتباره أحد المكونات المهمة في أفلام مثل Robo Cop3 و Cyborg و Terminator و Eve of Destruction. وهو في غالب الأحيان المُنتج عن العنف البدني.

هذا النوع من العنف يصبح أكثر ضراوةً عندما يكون مقترنًا بالجنس، وهو ما يحدث كثيرًا، أفلام العصابات في هونج كونج تصوّر كيف تؤدي الجنسية المثلية إلى موتٍ عنيف، ويرى بعض النقاد اليابانيين أن التعذيب الذي يتم تصويره في أفلام البورنو اليابانية طقس من طقوس التطهر، كما يقول «بريان مويران Brian Moeran»:

ضحايا هذه الأفلام عادة هم النساء؛ فالنساء نجسات بسبب تلوثهن بدم الحيض، حسب معتقدات «الشننتو» و«البوذيين»، إلا أن هذه النجاسة يمكن تطهيرها عن طريق الاغتصاب، وفي أفلام البورنو، نرى الضحايا رموزاً بريئة، مثل بنات المدارس والممرضات، أو المتزوجات حديثاً، اللائي يصبحن منجذبات نحو مغتصبيهن. (Ryan 1989: 162-76)

بعض مطربي «الراب» الذين يُدينون العنصرية في أغانيهم يقومون بتشويه سمعة النساء والشواذ بشكلٍ روتيني.<sup>١٨</sup> وتقول «سوزان فالودي Susan Faludi»: «في عصور الردة نجد صور النساء المقموعات تغطي حوائط القاعات الثقافية المشهورة، نراها وقد تم إسكاتهما، وهي تُعامل كطفلة غير ناضجة، مشلولة الحركة، وربما مقتولة عندما يصل القمع إلى أعلى مستوياته» (Flaudi 1991: 70). أما «مارلين فرنش Marilyn French»، فهي سعيدة بالتحريم والحظر المفروضين على التعبير عن معاداة السامية والتوجهات العنصرية: «إلا أن هناك أعمالاً تسهب بحماسٍ في تناول موضوعات اغتصاب وتشويه وقتل النساء، صحيح أن الناس مختلفون حول النواحي الأخلاقية، ولكن هناك أعمالاً وتصرفات بعينها تدل على القسوة والشر، لا يختلف اثنان على رفضها، ألا تُعتبر كراهية المرأة والعنف ضدها وإساءة معاملتها أموراً شريرة وبغيضة؟ فلماذا يُسمح بتصويرها والتعبير عنها؟» (French 1993: 178-9)، كما تقول إن المزج والمقلق ليس تقديم صورة المرأة بشكلٍ إيروتيكي، إنما المزج والمقلق هو تقديمها على هذا النحو تمهيداً لتملّكها. وسوف أعود في الفصل الأخير من هذا الكتاب إلى موضوع حرية التعبير والرقابة والكبح الذاتي.

لا جديد تحت الشمس! قبل ألفي عام، كان الرومان يجدون متعةً في مشاهدة السجناء أو العبيد، والحيوانات تلتهمهم أمامهم في الكولوسيوم. بعض الناس تبهجهم رؤية الدم ومعاناة الضحايا، وإلا لماذا يُسمح للبعض — بشكلٍ رسمي — بمشاهدة تنفيذ أحكام الإعدام في السجون الأمريكية؟ (Tiger 1992: 129-31).

تخيل نفسك وأنت تشاهد مصارعة الثيران (Corrida de toros) في إسبانيا. بمجرد وصولك إلى المكان ستكتشف أن الجو كله، من حولك، جو نشاط وحماسة وشعور بالقوة، المباراة بين المصارع والثور على وشك أن تبدأ، الطقوس المقررة كلها يتم تنفيذها، مصارع الثيران يدخل مصحوباً بصوت الموسيقى الحماسية، بينما يعلو تصفيق وصياح

الجماهير لزيادة شجاعته، يبدأ بإثارة الثور، ويتفادى هجومه برشاقة، تزداد خطورة المباراة (اللعبة) عندما يصبح الموت قريباً من أيهما، المشاهد يقترب من نقطة الأزمة؛ فهل هذه متعة أو سعادة؟ إنني أطرح السؤال ذاته على نفسي بعد مشاهدة التليفزيون لمدة أسبوع، وأرى القتلى بالمئات وعمليات اغتصاب النساء أو الاعتداء عليهن، وتدمير الطبيعة والموارد الطبيعية، وأشهد كرنفلاً كاملاً من أعمال التخريب والتشويه والسلب والنهب، فهل هذه متعة؟ إن تدمير الحياة والطبيعة أمر بالغ السوء، وينبغي ألا يُقدّم باعتباره تسليّة أو ترفيهاً، وعلى الرغم من ضرورة إعلام الناس بقسوة الحياة الإنسانية ووحشيتها — في الأخبار والمسرح والسينما والرقص والأدب والفنون البصرية — يجب ألا يُقدّم ذلك باعتباره تسليّة، أو على سبيل الفكاهة، دافع تقديم مَشاهد القسوة والرعب لا بد من أن يكون محاولةً من أجل التعاطف والمشاركة والفهم. كثير من الثقافات — في الماضي والحاضر على السواء — تقدّم مَشاهد العنف والقسوة من أجل التسليّة والترفيه العام بشكلٍ أساسي، وربما كانت هناك ثقافات معينة تقدم ذلك في إطار طقوس أو شعائر دينية، تجعل الألم الذي يتم تصويره مقبولاً، وبما يتفق مع الفكر السائد، هذه الأعراف أو التقاليد يمكن أن تضع حدوداً لهذا العنف.

ربما كانت مصارعة الثيران، على سبيل المثال، تمثل لحظةً دينيةً في دورة الفصول، وربما كان الاختلاف مع ثقافتنا الغربية الحالية، هو أن أداء وتقديم المَشاهد العنيفة والقاسية، عرّض ينقصه الإطار الثقافي المتسق، الذي يعطيه معنىً أكثر مما هو طقس ديني. وبالرغم من هذه الفروق، فإن وجه الشبه الأساسي هو أن مَشاهد العنف هذه تنطوي على القسوة والموت، وأن المتعة توجد في تصوير الضرر والرعب.

لقد كان هناك دائماً مَنْ يعترضون بشدة على عروض القسوة والعنف والدمار والسلب والنهب، كوسيلةٍ لجعل الحياة أكثر إثارة واحتمالاً، إن طبيعة المتعة تعتمد على مجموعة من المقدمات الثقافية المنطقية، وعلى المحصلة (المؤقتة) للنضال الاجتماعي والثقافي في هذا البُعد المهم من الحياة الإنسانية، وفي نقاشنا الحالي الذي نعتبر فيه الفنون والآداب مصانع ومستودعات للمعنى الثقافي، لا بد من بحث موضوع المتعة، كما يتم تليفقه على نطاقٍ واسعٍ من قِبَل الصناعات الثقافية، المتعة هي مخزونهم التجاري، وهي عُدتهم، وهي مبرر وجودهم ونقطة انطلاقهم ومصدرهم الرئيسي للثروة، والصناعات الثقافية هي المسئولة، إلى حدٍّ كبير، عن وضع المعايير المعاصرة للمتعة المقبولة والمرغوبة، وكونها تفعل ذلك على نطاقٍ واسعٍ لم يسبق له مثيل، يعني أننا لا بد من أن نتعامل، بكل جدية، مع ما تركه من أثرٍ على هذا الجانب المهم من الحياة.

وسيكون من الخطأ الاعتقاد بأننا يمكن أن نجد هذا النوع من العنف في المنتجات الثقافية التجارية فقط؛ فهذا ليس صحيحاً على الإطلاق، فالفنانون التعبيريون كانوا دائماً يميلون إلى الحرب، وكذلك كان المستقبليون، حتى بعد الحرب العالمية الأولى لم يقل الاحتفاء بالعنف، بل لعله زاد، ويتذكر «هانز ماجنس إنزنزبيرجر Hans Magnns Enzensberger» أن كتابات «دو ساد De Sade» كانت تُقرأ على نطاقٍ واسع، ممن يحبذون العنف، وهي ظاهرة مستمرة. «إيرنست يونجر Ernst Jünger» كان يروِّج للعنف المطهر لعاصفة الفولاذ، «سيلين Céline» كان يغازل دهماً معاداة السامية، و«أندريه بريتون André Breton» كان يعلن أن «أبسط أشكال العمل السيرياي هو الخروج إلى الشارع ببندقية في يدك، وأن تطلق النار لأطول مدة ممكنة على العامة» (Enzensberger 1993: 67)، و«أريل دورفمان Ariel Dorfman» يحلل أدب أمريكا اللاتينية؛ ليجد أن الشخصيات التي يصنعها كُتاب مثل «استورياس Asturias» و«كاربنتير Carpentier» و«بارجاس يوسا Vargas Llosa» و«جارتيا ماركيث García Márquez» و«ساباتو Sabato»، هذه الشخصيات تبحث، من خلال العنف، عن «علامة» لجوهرها الخاص أو لنظام الكون:

موقف العنف له سمة أساسية واحدة حاضرة في أدب أمريكا اللاتينية، وهو أن العنف ليس خياراً، وإنما يُعتبر أمراً مُسلماً به ومقبولاً لكي تجد الشخصيات هُوياتها؛ فلا يتطرق إلى ذهن أي شخصية من شخصيات «بورخيس Borges»، على سبيل المثال، أن ترفض العدوان أو أن تعقلنه؛ إنها تعيشه، قد تكون اختارت أسلوب العنف، ولكن ليس العنف نفسه كواقعٍ أو حقيقة. (Dorfman 1991: 37-8)

كما يرى «رستم باروكا» أن المخرج المسرحي الإيطالي-الدنماركي:

لا يتورع عن استخدام مفردات «عنيفة» للتعبير عن «قواعد» التمثيل، ملتقطاً الإشارة من أسانذة العروض التقليدية في آسيا، يتحدث كثيراً عن «قتل» إيقاعات الجسد «الطبيعية»، الذي من المستحيل أن يتشكّل بدونه «الجسد الأول» للممثل، كما يتحدث أيضاً عن «الإحلال الثاني» للجسد، والذي ينبثق من خلال عمليات المقاومة، التي تمكّن الممثل من اكتشاف طاقاتٍ جديدة أكثر «مباشرة» و«تلقائية».

ويتساءل «رستم باروكا» مستغرباً، ما إذا كان علينا بالفعل أن «نقتل» شيئاً قبل أن نخلق شيئاً جديداً: «ألا يستطيع المرء أن يعمل في إطار المصادر الموجودة (الطبيعية) ويجعل شيئاً ينبثق منها؟» (Bharucha 1993: 56)، كما يقول المخرج البلجيكي «جان فابر Jan Fabre» أيضاً إن هناك وجوداً للعنف في عروضه، «لا بد من أن يكون الفن عدوانياً، ودائماً، وهذه، بالنسبة لي، هي الطريقة الوحيدة لتقديم أي شيء، وهذا يتعلق طبعاً بالعدوان المتسامي؛ لأن معظم الفنانين جبناء، العنف شكل من أشكال الاتصال» (De Volkskrant, 16 June 1984).

إلا أن بإمكاننا أن نتناول العنف على نحو آخر، وهو اعتبار العدوان فشلاً في الاتصال الإنساني، والأمر متروك للفنانين ولمنتجهم ليقرروا ما سيعرضونه، وما سيفكرون بشأنه أو يغازلونه: المعاناة التي يسببها الفشل في إقامة شكلٍ محترمٍ من أشكال الاتصال بين البشر، أو «الحلول» العنيفة للتواصل الإنساني المخدول، والإعلاء من شأن الألم والتعذيب والاعتصاب والقتل؟

## (٥) قوة التأثير

أتساءل، عما يدور في ذهني عندما أرى الإعلانات في الشوارع والصحف والمجلات أو على شاشة التليفزيون، الأفلام التي أشاهدها، الصور التي أراها، الموسيقى التي أستمع إليها، الصحف والمجلات التي أقرأها، كيف يؤثر ذلك كله على إدراكي؟ كيف يؤثر على الاختيار الذي ينبغي أن أقوم به، بين أن أترك نفسي أستمع إلى درس أخلاقي، أو أن أظل على السطح؟ كيف يؤثر رغبتني في المتعة؟ وأي نوع من المتعة؟ هل يثير في تركيبتي الذهنية رغبة في الهدوء أو القلق؟ وباختصار ... كيف تؤثر تجليات الثقافة الموحدة، السائدة الآن في كل أرجاء الأرض، على حياتي الخاصة؟

تقتضي الأمانة أن أعترف بعدم قدرتي على الإجابة عن أيٍّ من هذه الأسئلة، إلا إذا كان من قبيل التخمين. فإذا كانت معرفتي بتأثير الثقافة الموحدة على حياتي ناقصة، فما الذي يمكن أن أعرفه عن تأثيرها على الآخرين، وخاصة بالنسبة لأولئك الذين لا يشاركونني البيئة الثقافية نفسها في بلادي، والذين يعيشون بعيداً في أجواءٍ ثقافية لا أعرف عنها الكثير، وربما لا أعرف عنها شيئاً على الإطلاق؟

إن السؤال عن التأثير الذي تُحدثه أمور غير متجانسة ومتعددة الطبقات؛ مثل الصور والأصوات والدراما والكلمات والألوان وحركة الجسد، لا شك في أنه سؤال صعب،

وإن كانت الأساليب الكمية يمكن أن تكون مفيدة إلى حد ما. على سبيل المثال، لن نجد شخصاً ما يخرج لإطلاق النار بعد مشاهدة فيلم من أفلام العنف، وسيكون من السهل علينا حينذاك أن نقول إن الناس لا يقلدون السلوك الذي يرونه، وبالتالي ليس هناك أي تأثير. إلا أننا نعرف جميعاً أن التأثير في الإطارين الاجتماعي والفردى لا يعمل على هذا النحو. كل شيء نسمعه أو نراه أو نقرؤه أو نمارسه، يترك أثراً. قد يُثبَّت ما كنا نشعر به؛ قد يترك فينا شعوراً بعدم الارتياح، قد يعزز الحالة النفسية الجيدة التي نحن عليها، قد يصيبنا بالضيق، ويحفزنا على العدوان، قد يكون ذلك كله شأناً فردياً في جزءٍ منه، إلا أنه يخص أيضاً المشاعر والأحكام التي نشترك فيها كلها.

في الأغلب، نحن لسنا على وعي تام بكل ما يخترق العقل والجسد؛ ذلك لأننا نحاول أن نتحرك في دوائر تتوافق، بدرجة أو أخرى، مع المناخات الثقافية التي نرى أنها سارة أو مُرضية، كما أننا نصنع — ذهنياً — ما هو أشبه بمصفاة لاستبعاد المشاهد الفنية، التي لا تتناسب مع اختياراتنا المفضلة، والنتيجة أننا نصبح أشبه بمن يعيش على مستويين: نعرف ما يدور من حولنا، بينما رد فعلنا سلبي بشكل واضح، وفي الوقت نفسه، لا نقاوم ما نرفضه من أصواتٍ وصورٍ ونصوصٍ إلى آخر ذلك، وعندما لا نستطيع أن نغير المحيط الثقافي من حولنا، فقد نحاول البقاء على الأقل.

وبالرغم من تعقّد موضوع التأثير، سأحاول أن أقدم بعض الحُجج الجدلية عن كيفية عمل الكثير من أوجه الثقافة الموحدة، وإن كنت أريد في البداية أن أسأل ما إذا كان هناك تأثير أصلاً. في العقدين الأخيرين، حدثت تغيرات جذرية في الدوافع التي تحكم تنظيم الحياة الثقافية في كثيرٍ من الدول، وبذلك يكون الوقت قد حان لمعرفة كيف يؤثر ذلك على حياة وثقافات الناس، خاصة وأننا يمكن أن نتوقع أن اتجاه التوحيد والمجانسة في العقود القادمة، سيحكم أساليب تسلية الناس والصور التي يجب أن يروها، والأشياء التي يستمعون إليها، وما يجب عليهم تجنبه أو تجاهله.

عالم السلع الاستهلاكية والأجواء الثقافية التي تنشرها التكتلات الثقافية الكبرى له جانب شديد الجاذبية، ولا بد أن يكون كذلك، وإلا فلن يكون هناك سبب يجعل الجمهور منفتحاً لاستقبال الرسائل الثقافية المنقولة إليه، فلا شك في أن الكثيرين يجدون متعة في الخروج للتسوق، ويستمتعون بالأجواء الثقافية التي تصنعها الشركات، كما يستمتعون بالنواحي الفنية في الإعلانات، ويحصلون على سعادة حقيقية، وعلى المزيد من تقدير الذات من كل ما هو متاح لهم (Webster 1995: 99).

من الطبيعي أن يتعامل الناس بشكلٍ مختلفٍ مع الظواهر الفنية التي تهبط عليهم من كل اتجاه. هناك أفراد كثيرون في العالم، وثقافات كثيرة، وطرق كثيرة لفهم الشفرات الثقافية، وتغيرات كثيرة في الأذواق والأزياء، وسيكون من الغريب لو أن عمليات تلقّي واستجابة كل الناس لهذا الكم الهائل من الرسائل الثقافية، متساوية. وكما يقول مفكّر ما بعد الحداثة، فإن هناك قراءات متعددة لهذه النصوص الثقافية، والنص في خطاب ما بعد الحداثة هو استعارة لكل شكلٍ من أشكال التعبير، الذي قد يكون الموسيقى أو الصور أو حركات الجسد أو الدراما أو الألوان أو الكلمات (Ching 1996: 181-2)، ويلاحظ «جون فيسك John Fiske» أن الجماهير لديها «قدر كبير من القوة» على التفاوض مع تلك النصوص التي تنتجها الوسائط المختلفة، والتعامل معها. (Fiske 1987: 309)، وفي الصفحات التالية سوف نناقش ما إذا كانت تلك القوة كبيرة بالفعل. يقول «فيسك» إن الناس ليسوا «مغفلين» — بالمعنى الثقافي — وأنهم ليسوا كتلة سلبية، وليسوا تحت الرحمة السياسية للموك الصناعة دائماً، إلا أنني قد أقول بدايةً، إن الأمر أكثر تعقيداً من ذلك بكثير.

ستيفان أوكس Stephan Oaks هو رئيس Curious Pictures Corporation المنتج للإعلانات التجارية في نيويورك، يقول إن «إعلاناتنا التي تستغرق اثنتين وثلاثين ثانية، في أي مكان، تحتاج من 6-8 أسابيع لكي يكون لها تأثير، وميزانية فيلم صغير كهذا تصل في المتوسط إلى ١٢٠٠٠٠ إلى ٣٠٠٠٠٠ دولار. (Ohmann 1996: 73-4)، كما أنه يناقش هو وفريقه عملاءهم حول كل صورة تقريباً. «العملية من البداية إلى النهاية تتضمن لقاءاتٍ كثيرة حول أشياء، سخيقة ومضحكة بالطبع، إلا أنها كلها مكونات لهذا الإعلان، الذي يستغرق اثنتين وثلاثين ثانية على الهواء ليؤثر على الناس لكي يقوموا بتقليده». وكما يقول، فإنه على ثقة من أن الإعلانات التجارية تؤثر على الناس، وأن شركات الإنتاج تعرف ذلك جيداً، وإلا لما دفعت مثل هذه المبالغ الطائلة على الإعلان. في الولايات المتحدة، وحدها، ينفق المعلنون من 8-10 بلايين دولار سنوياً على إنتاج الإعلانات التلفزيونية التي تُذاع بين البرامج، ولا شك في أنهم ينفقون مثل ذلك المبلغ لأنهم يدركون الفائدة من ورائه. الإعلانات التجارية تؤثر على الناس بطرقٍ محددة، وليس مصادفة، أو على نحوٍ اعتباطي، كما أن المؤسسات تراقب نتائج حملاتها الإعلانية والدعائية، يوماً بيوم، وتقوم بتغيير استراتيجيتها إن لم تأتِ النتائج مُرضية. صحيح أنها لا يمكن أن تنتبأ بنتائج محددة، ولكن عدم وصول الرسالة التجارية على أي نحوٍ، وانتشارها على نطاقٍ واسع، سيكون كارثةً على الشركة ورأس المال المستثمر فيها.

الشخص العادي معرّض لاستقبال ١٦٠٠ إعلان تجاري يوميًا، كما يقول اتحاد وكالات الإعلان الأمريكية (Coombe 1998: 316)، ويشاهد المواطن الأمريكي في المتوسط ٢١٠٠٠ إعلان تجاري في السنة، وتدفع أكبر مائة مؤسسة أمريكية تكلفة الإعلان في ٧٥٪ من وقت التليفزيون التجاري، و ٥٠٪ من وقت التليفزيون العام (Korten 1995: 153)، كما تذيع شبكات التليفزيون في الولايات المتحدة الآن ٦٠٠٠ إعلان تجاري في الأسبوع (McChesney 1998: 20)، وتحتل البرازيل المركز الثامن عشر في العالم بالنسبة للاستثمار في التعليم، والمركز السابع في الإنفاق الإعلاني (Oliveira 1993: 126). قد تختلف الأرقام، كما قد يختلف تأثير الثقافة الموحدة من مكان لآخر في العالم، إلا أن تأثير الصور والموسيقى والرقص والمسرحيات والأفلام والنصوص الخاضعة للتجارة، لا شك أنه في حالة زيادة مستمرة في العالم كله.

وإذا كان للإعلانات والبرامج التجارية تأثيرٌ كبيرٌ على سلوك الناس، وعلى حياتهم العاطفية، فلا بد من أن ندرك كذلك أنّ الفنانين هم الذين يصنعون كلاً من الإعلانات والتسلية، ويذكر «وليم ليك» أن شركات تجارة الجملة والتجزئة في الولايات المتحدة، كانت تستطيع، في أواخر القرن التاسع عشر، أن تختار من بين مجموعة ضخمة من فنانين الإعلانات التجارية، من يقوم بتصميم لوحات الإعلانات والملصقات والكتالوجات وإعلانات الصحف والمجلات (Leach 1993: 52)؛ فالفنانون هم الذين يضعون الموسيقى، ويمثلون المسرحيات، ويصنعون المؤثرات الصوتية والمنحوتات، كما يقومون بالرسم والتصميم والرقص والكتابة.

وعندما نتأمل هذا الكم الضخم من الإعلان في كل مكان، يتبادر إلى الذهن مباشرة أن الإعلانات التجارية تؤثر على الناس على نحوٍ محدد؛ فكيف يمكن للبرامج الثقافية وللجو المحيط بهذه الإعلانات ألا تكون مؤثرة على نحوٍ محددٍ أو بشكلٍ عام؟ إذا كان الوسيط أو الوسيلة الإعلامية له تأثير عن طريق إطلاق الإعلان التجاري؛ فالاحتمال الأكبر أن يكون له تأثير كذلك بعد دقيقة واحدة، عندما يتم استئناف العرض أو المسلسل أو الفيلم مثلاً، بل المحتمل أن يكون تأثير البرنامج الثقافي كبيراً، مثل تأثير ذلك الإعلان، وقد يكون أكثر انتشاراً؛ لأنه ليس هناك رسالة تجارية مباشرة في البرنامج الثقافي، إلا أن الكثير من الإعلانات التجارية كذلك لا ينطوي على رسالة واضحة.

كل أشكال الفنون والآداب والتسلية، شأنها شأن الإعلان، تصنع طقساً، وتخلق حالة نفسية، وتعكس أسلوب حياة، وتوحي — على نحوٍ ما — بفكرة المتعة، وتأثيرها قد

يكون قويًّا، مثل تأثير الرسائل التجارية المباشرة. وبالرغم من ذلك، فإن مدى الاستجابة لا حدود له، أولاً: لأنه ليس من السهل البقاء خارج حدود التفسير والمعنى الذي يوحي به فنان جيد، وكأن لا وجود لها. العمل الفني الجيد له قوة جذب وإغواء، والمستمع أو القارئ أو المُشاهد لا بد من أن يبذل جهدًا لكي يقلل من وطأة هذه القوة، ويفهم العمل، أو يستجيب له، بشكلٍ مختلف تمامًا عما يريده صانع هذا العمل، ولكن ليس كل فرد يستطيع أن يفعل ذلك، أو يحاول أن يبذل مثل هذا الجهد.

ثانيًا: كل قناة من قنوات الاتصال، وكل وسيلة من وسائل الإذاعة، تقدم برنامجًا ثقافيًّا في جو معين، وتربطه بحالة نفسية معينة، وتضعه في إطار، وبذلك تدفع في اتجاه تفسيراتٍ بعينها، بينما تقلل من فرص التفسيرات المحتملة الأخرى، كما أن وسائل الإعلام التي تعتمد على الإعلانات التجارية لا بد من أن تتأكد من أن البرامج المحيطة تهيئ إطارًا ودنيًّا للمستهلك، كما أن بقاء هذه الوسائط ونجاحها يعتمدان على قدرتها على إثارة مشاعر إيجابية حول البيئة التي تخلقها، بما في ذلك البرامج، كما يجب ألا تؤدي البرامج إلى كثيرٍ من الجدل؛ فالهدف هو أن يستمتع الناس بالحزمة كلها — الإعلان والبرامج الفنية — التي أصبحت أكثر ترابطًا، ويقومون بشرائها لهذا السبب.

وسيكون من الخطأ الاعتقاد بأن المشكلة الحقيقية هي أن الناس «بلهاء»؛ فالواقع أن الجماهير تقرأ الرسالة، وتفهمها بأشكالٍ مختلفة، ويترجمونها لكي تصبح متسقة مع خبراتهم وأذواقهم الشخصية، ومن ناحية أخرى، ليس مطروحًا أن يكونوا هم أنفسهم فاعلين في التأثير على نوعية البرامج؛ لكي تفي برغباتهم واحتياجاتهم.

النقطة الأساسية — كما يراها «هربرت سكلر» — هي أن الناس ليسوا «بلهاء»، إلا أنهم لا يسيطرون على وسائل الثقافة الموحدة، إلا أنه في معارك الدعاية لا بد من عمل حساب لمشاعر الناس، ولقدراتهم المالية كذلك، ولكن ليس على النحو الذي يقول به كثير من خبراء الاتصال. «مدراء الصناعات الثقافية شديدي الحساسية بالنسبة لمشاعر الجماهير، وعملهم اليومي — إن لم يكن على مدار الساعة — هو تقديم هذه المشاعر، وعندما يخطئون — كما يحدث عادة — يفقدون عملهم»، ويُستخلص من ذلك كله أن الجمهور، سواء أكان إيجابياً أم العكس؛ فهو في موقع المتلقي لهذه القوى التجارية، وما تُحدثه من تغيرات، كما أن «توقعها لا يعني القدرة على تجنبها» (Schiller, 1989a: 36; see also Tomlinson 1991: 153-6).

إن الهدف الرئيسي لهذا الصراع الشديد على الجمهور هو تسليم أكبر حجم منه للمعلنين، فخدمة الجمهور وسيلة، وليست غاية (Herman 1997: 7). وبمعنى آخر، فإن

الوسائط الإعلامية «تنتج»، الجمهور الذي يمكن بيعه بعد ذلك كسلعة للمعلنين (Lury 1993: 50).

في سنة ١٩٩٥م كان الإعلان في العالم كله يُقدَّر بما قيمته ٢٦١ بليون دولار، والمرجح أن يزيد هذا الرقم بمقدار سبعة أضعاف في خلال ربع القرن التالي. وبحلول سنة ٢٠٢٠ سوف تضيق الإعلانات التجارية ٢٣٠٠ دولار على المبلغ الذي ينفقه الأمريكيون على المشتريات، و ١١٠٠ دولار في أوروبا الغربية، و ٦٠٠ دولار في أوروبا الشرقية، وهي مبالغ تزيد عن متوسط دخل معظم الناس في العالم في الوقت الراهن (Ginneken 1996: 56)، وهو شكل من أشكال تحصيل الضرائب كرهاً؛ لأنك في النهاية لا تستطيع تجنب ذلك، ولا توجد أية رقابة أو سلطة برلمانية عليه، وهو ما يمكن أن نقول عنه إنه «دفع ضرائب دون تمثيل» وهو ما يتناقض مع كل قواعد الديمقراطية.

ويشير «جاب فان جينيكين Jaap van Ginneken» إلى أن معظم تلك المبالغ التي تُنفق على الإعلان إنما تنفق على الإعلام، ولكن ليس على كل الوسائط. بعض الوسائط يحظى بنصيب الأسد، والنتيجة أن بعضها يقوى، والبعض الآخر يضعف، وعليه فإن المبالغ الضخمة المخصصة للدعاية والترويج، هي التي تقرر أي الوسائط الإعلامية سوف يبقى، وأيها سوف يختفي أو سيواجه صعوبات (Ginneken 1996: 56). وهكذا فإن تأثير الثقافة الموحدة لا ينسحب على سلوك الناس وأسلوب حياتهم فحسب، وإنما كذلك على بقاء أو اختفاء وسائط إعلامية بعينها، وهذا من المنظور الديمقراطي، أمر محفوف بالمخاطر.

## (٦) إثارة الرغبة ... إيقاظ الذاكرة ... تحرير الخيال

كيف تؤثر الثقافة الموحدة على حياة الناس؟ نستطيع، بشكلٍ عام، أن نقول إنها تعمل على مستويين: الأول هو أنها تنمي قيماً وأساليب سلوك معينة، مثل الاستهلاك الفردي والمنافسة، والثاني هو أنها تصمت تماماً عن مجموعة كاملة من القيم ذات التوجه الاجتماعي، مثل التضامن والرعاية. وربما يكون المستوى الثاني من التفكير أهم من الأول، رغم إغفاله إلى حدٍ كبير. وحيث إن للثقافة الموحدة أثراً على عملية التكوين، يصبح الأكثر أهمية هو كونها لا تتكلم عن عملية البناء الجماعي لمجتمع أكثر إنسانية وعدلاً، وأكثر محافظة على البيئة، وسوف أعود إلى هذه النقطة في آخر هذا الفصل.

أحد آثار الثقافة الموحدة اللافتة للنظر بشدة أنها تقوم بهندسة وتوجيه الطلب على السلع الاستهلاكية، ويرى «لويس أوجستو Luis Augusto» أن التليفزيون يؤثّر على الاستهلاك؛ ليس عن طريق الإعلان فحسب، وإنما عن طريق ما يقدمه من برامج بشكل عام، كما يؤكد أن صناعة المنسوجات والأزياء ما كانت لتتطور في البرازيل دون التليفزيون. هندسة وتوجيه الطلب عامل حاسم في الرأسمالية الاحتكارية، وفي هذا السياق تكون الأزياء لا غنى عنها، بعد أن أصبح التليفزيون رمزاً للعصرية بترويجه نموذجاً للاستهلاك العصري (Vink 1988: 39). ويشير «دون سلاتر Don Slater» إلى أننا لم نعد نستهلك أشياء، وإنما علامات وماركات، وبالفعل تلعب السلع غير المادية دوراً أكبر في الاقتصاد والاستهلاك. كذلك فإن مفهوم «الخدمة» مفهوم غامض. كثير من الخدمات يمكن أن تتضمن مكونات مادية؛ فمحلات «ماكدونالدز» مثلاً تبيع بلايين قطع الهامبورجر، والسياحة تتضمن الكثير من البنى التحتية، «إلا أن الكثير من أشكال الاستهلاك يتضمن أشياء مثل المعلومات والمشورة والخبرة وأنشطة وقت الفراغ والترفيه»، حتى السلع المادية تحتوي على قدر كبير من المكونات غير المادية.

ويتضمن ذلك اتساع مجال الجماليات الفنية للسلع الاستهلاكية، ليصبح المنتج مكوناً من التصميم والتغليف والإعلان بصورة المختلفة. شركة «مارس Mars» لا تبيع قطع الشوكولاتة، بل، بالأحرى، تبيع «تجربة طعم»، جزء من هذا التكوين غير المادي المتزايد يعود إلى كون السلع تقوم بدور الوسيط، أي أننا نواجه أشياء (وخدمات وتجارب وأنشطة أصبحت سلعة) على هيئة تمثيلات؛ في الإعلان، وفي تصوير الموضات الحديثة في السينما والتليفزيون والمجلات، وفي مقابلات مع النجوم والمشاهير ... (Slater 1997: 193-4)

الوسائط الإعلامية لا تضع جداول أعمال وأطرًا للجدال فحسب، ولكنها أيضًا تغيّر وجهة ومستوى الرغبة والذاكرة والخيال (Shohat and Stam 1991: 356)، وتوحي بأن الواقع يشبه عالمًا لا حاجة فيه للذاكرة؛ حيث تصبح «الصور البصرية بديلاً عن الذاكرة»، كما يقول «ريتشارد ستايفرز Richard Stivers» بأسف، «فالتليفزيون يطلب منا أن نعيش حاضرًا غير مستقر، تعوق الذاكرة فيه متعة فقدان المرء لذاته، التي تنتج عن العيش من خلال الصور»، إلا أن التليفزيون يتركنا كذلك أسرى لنظام الواقع. «دون الحقيقة، ودون المعنى، يصبح الواقع أكثر رعبًا، كما يصبح تحمّله مستحيلًا»؛ فالتليفزيون والمشاهدة البصرية، بشكل عام، تفرغان الوجود من معناه، كما يقول،

«وهذا في حد ذاته سبب رئيسي للشعور بالنهاية المهلكة؛ لأن الأمل يُستمد فقط من الصدق، وعكس الأمل بالطبع هو اليأس» (Stivers 1994: 143).

أحد المجالات الأخرى التي تؤثر فيها الثقافة الموحدة هو مجال تربية الناس، وذلك بإبرازها للقيم المهمة في الحياة وأشكال السلوك المرغوبة، وقد أصبحت الكيانات الثقافية الكبرى هي المربي والوصي في الحقل الاجتماعي، كما يقول «هربرت سكلر»، «فهي التي تختار، أو تستبعد القصص والصور والكلمات التي تخلق الوعي الفردي والاجتماعي والهوية» (Schiller 1993: 466). ويصف النموذج الأمريكي الذي تلخصه، على سبيل المثال، مبتكرات «ديزني» التي تعتمد إلى حد كبير على التغني الواضح بفوائد التكنولوجيا — لا توجد تكلفة — وبيئة اجتماعية منظمة، والأفضل أن تكون بلا عمال، والترويج لمتعة الاستهلاك لدى الطبقة المتوسطة. في هذه «التسلية العائلية»، الفوارق الاجتماعية في حدودها الدنيا، وربما لا وجود لها بالمرّة، كما أن هناك تجاهلاً تاماً لكل المحاولات التاريخية للتغلب على مثل هذه الفوارق» (Schiller 1989a: 41).

«ديزني»، الرئيس والشركة يعتبرون أنفسهم ناظر المدرسة ومستشار الأسرة والوصي المدني والمرشد الروحي والحماة في الحياة الاجتماعية» (Eudes 1989: 262). أحد الجوانب المهمة في هوليوود هو أنها تقدم صورة عن كيفية سقوط أساليب الحياة القديمة، وقيام أساليب جديدة مكانها (Jameson 1998: 63)، كما تتدخل الوسائط الإعلامية في العمليات النفسية التي تكتنف مرحلة المراهقة، وفي أزمة الهوية، التي يمر بها كثيرون في تلك المرحلة العمرية، في الوقت الذي تقوم فيه «الوسائط الإعلامية» بابتداع أزياء وأساليب جديدة. هذه الوسائط الإعلامية، في نظر كل من «ستيوارت هال Stuart Hall» و«بادي وانيل Paddy Whannel»: «

تقدم مجموعة واحدة من الإجابات للبحث عن أدوار أكثر معنى، وأكثر إشباعاً للبالغين، وممكن الخطورة هو أنها قد تختصر هذه العملية المعقدة بتقديم عدد محدود من النماذج الاجتماعية للشباب لكي يتوافقوا معها، نوعاً من الهوية الاستهلاكية التي يمكن أن تكون خطيرة حتى عندما يرفضونها. وهكذا يبدو أن هناك تناقضاً واضحاً بين الاعتبارات التجارية والثقافية، بينما لا يتحمل مقدّمو المادة التجارية مسئوليتهم عن ذلك. (Frith and Goodwin 1990:)

وتشير «راشيل ديور Rachel Dwyer» إلى أن أحد الملامح البارزة في السينما الهندية، اعتمادها على نظام النجم؛ فالنجم يظهر باعتباره نصًّا، أما تركيز الخطاب فيكون على الناحية الجنسية، والرغبة، والجسد، والحب، والأسرة:

هذه الخطابات تأتي متجمعة في التسعينيات في نوع جديد من الأفلام، تُبرز الثقة الثقافية النامية لدى الطبقات المتوسطة الجديدة، كما تعبّر طموحاتها الثقافية في الأفلام الرومانسية ذات الميزانيات الضخمة، والتي كانت من أشهر أفلام العقد الأخير. هذه الأفلام تصور طبيعة الجنس والرومانسية والأسرة في إطار الثراء الفاحش، وتوضح معدل الحراك الهندي الصاعد. (Dwyer 2000: 96)

السينما الهندية تصوّر طموحات الطبقة المتوسطة النامية بأسلوب مترابط، بدرجة أو أخرى، أصبح وثيق الصلة بالهند، منذ أن فتحت البلاد أسواقها للمنتجات الأجنبية؛ ولذلك أصبحت السينما هي المعلم والمرشد والمثال. ويتضح ذلك أيضًا في الاحتفاء المتزايد بالجسد؛ حيث الصحة والشباب بمثابة رأس مال اقتصادي وثقافي.

وهذا يفسر لنا ظهور ثقافة النظام الغذائي، واللياقة البدنية، وصناعات الأزياء والتجميل، وقد أدّى ذلك، بدوره، إلى ما نلاحظه من تراجع مكانة ووضع كبار السن، الذين يخشى معظمهم قضاء شيخوختهم في دور المسنين بدلًا من البقاء مع أسرهم. هذا التقدير للجسد الشاب يصحبه، كما نلاحظ، الظهور المتزايد لثنائيات إلكترونية في الإعلانات والسينما والتلفزيون. (Dwyer 2000: 50)

تناولنا، على نحوٍ مركز، في الفصل الأول، قضية العنف، وكيف يطرح نفسه بشكلٍ متزايد كجزءٍ مقبول من الثقافة الموحدة، وهنا سنتناول العنف من زاويةٍ أخرى، وهي ما إذا كانت تمثيلات في مختلف أشكال الفنون والتسلية تؤثر، بأي درجة، على سلوك الناس. في سنة ١٩٨٧م أعاد صبي إنجليزي تمثيل فيلم First Blood، الذي كان «سيلفستر ستالوني Sylvester Stallone» يقوم فيه بدور «رامبو»، وكانت النتيجة موت ٢٦ شخصًا. في سنة ١٩٩٥م هاجم فتى وفتاة واحدة من أصحاب المحلات، وأسفر الهجوم عن إصابتهما بالشلل، أما الفتى والفتاة، فقلا إنهما استوحيا ذلك من فيلم Natural Born Killer للمخرج «أوليفر ستون Oliver Stone»؛ حيث يقوم عاشقان — قاتلان — بقتل

٢٥ شخصًا. في الحالتين هناك صلة واضحة بين أساليب إطلاق النار؛ فالقتلة أعادوا تمثيل الأدوار على نحوٍ أو آخر، إلا أن مثل هذه المحاكاة المباشرة لأعمال العنف لا تحدث غالبًا، إذا أخذنا بالاعتبار ذلك الكم الضخم من العنف الذي تحفل به ثقافتنا الفنية المعاصرة. كما يحدث كثيرًا — وبخاصة في الولايات المتحدة — أن يفتح شخص ما النار عشوائيًا ليقتل عددًا من الناس، وفي معظم الحالات لا يكون ذلك تقليدًا لأحد المشاهد في فيلم، أو في عمل فني آخر في الوسائط المختلفة، ولكن يحدث غالبًا أن يُكتشف أن القاتل يكون قد أمضى وقتًا طويلًا في بيئة أو وسطٍ عنيفٍ ثقافيًا، مثل منظمات النازية الجديدة؛ حيث يُعتبر القتل نوعًا من اللهو أو المزاح. ولكن عمليات القتل التي يسقط فيها عدد كبير لا تحدث كل يوم، ورغم أنها مروّعة ومذهلة؛ فهي تُعد تافهة، ولا يمكن أن تُقارَن بما تقدمه الوسائط الإعلامية في مجال العنف.

وإذا لم يكن هناك علاقة مباشرة بين مثل هذه الأعمال العنيفة، وأفلام العنف التي يشاهدها الناس، والأغنيات القاسية التي يستمعون إليها، أو المسرحيات المتعطشة للدماء التي يقرءونها، يصبح من الصعب إثبات تأثر أيهما بالآخر. قد يكون ذلك صحيحًا، ولكنه ليس سببًا كافيًا للقول بأن الأمر ينتهي عند هذا الحد، كما تقول «مارلين فرنش Marilyn French»، وتقدم مثالًا على ذلك، مطالبة خصوم دُعاة النسوية بتقديم ما يثبت أن الأعمال البورنوجرافية هي التي تدفع إلى العنف الذكوري ضد المرأة، وتشجع عليه.

ولكن تقاطع الثقافة والحياة وتداخلهما لا يمكن تحديده أو إثباته؛ فالمرء لا يستطيع أن يثبت أن العنف ضد النساء في المادة البورنوجرافية يؤدي إلى العنف ضدّهم في الواقع، كما هو من الصعب إثبات أن الاستهانة بالسود واليهود، والحد من شأنهم، كما كان سائدًا في ثقافة القرن التاسع عشر، كانت وراء فظائع الاستعمار الأفريقي أو الهولوكوست. إن مجرد الشك في وجود صلة يُعتبر سببًا كافيًا لرفض إسباغ الشرعية على كُره جماعات من الناس، ولكن عندما يكون الأمر متعلقًا بالنساء، تقوم ثقافتنا بتعليق أو تعطيل هذا القيد.

(French 1993: 178-9)

«مارلين فرنش» تعتقد أن هناك من الأسباب ما يدعو للقلق؛ «معظم الأفلام والعروض التليفزيونية ينتجها رجالٌ، من أجل الرجال، أهدافها الرئيسية هي إظهار تفوق الذكر الأبيض وانتصاره، وتعليم الأدوار الخاصة بالنوع، وتلبية رغبات الرجال في الافتراس

الذكوري، وقهر المرأة»، ولن يكون ذلك غريباً عندما نجد أن كل الدراسات في العالم تقريباً تظهر أن الرجال أكثر انجذاباً إلى العنف من النساء، ويشير «جو جروبيل Jo Groebel» (١٩٩٨م) إلى أن بوسع المرء أن يفترض أن «في خليط من الميول البيولوجية، والممارسات الاجتماعية للدور، يقوم الرجال بممارسة العدوان، واعتباره مجدياً»، كما يؤكد أن الوسائط الإعلامية تلعب دوراً رئيسياً في تنمية التوجهات الاجتماعية، وكذلك الآراء والمعتقدات، إلى جانب التوزيع العالمي للقيم (بشكل نمطي غالباً) والصور؛ فهي ليست مجرد مرايا للتوجهات الثقافية فقط، وإنما تحدد مسارها أيضاً، كما أنها هي نفسها من المكونات الرئيسية للمجتمع.

أما بالنسبة للعنف، فيلاحظ أن حجم الأعمال العدوانية التي يمارسها الأطفال والمراهقون يومياً في ازدياد مستمر.

وحيث إن العنف الفعلي، وخاصة بين الشباب، في الوقت نفسه ما زال في ازدياد، يصبح من المعقول أن نربط بين الاثنين؛ عنف الإعلام والسلوك العدواني، ومع التطورات الحديثة، مثل مجالات الفيديو وألعاب الكمبيوتر والإنترنت، نلاحظ زيادة كبيرة في صور العنف التي تلقى اهتماماً شديداً، الفيديو يقدم مناظر تعذيب حقيقية، وجرائم قتل حقيقية، كما أن ألعاب الكمبيوتر تمكّن المستخدم من أن يقلّد ما يراه، أما الإنترنت، فيلج جانب إمكاناتها، ذات التوجّه الاجتماعي، أصبحت منبراً لدعارة الأطفال والافتتان بالعنف والإرهاب. (Groebel 1998)

إن أقل ما يمكن أن نقوله في هذا السياق، إن هذه الصور كلها تُسهم في «التكوين الأخلاقي» للناس، الذين يستمتعون بهذه المادة (Hetata 1998: 279-80)؛ لأن الأخلاق لا تأتي من فراغ، ولا من الجهول، وتشكّل المبادئ الأخلاقية يتم كعملية مستمرة. وهنا يبرز سؤال وثيق الصلة بالحوافز والخبرات البارزة في هذه العمليات المكونة. العروض المسرحية والصور والأصوات وسطور القصص، كل ذلك يمكن أن يكون له تأثير قوي، وكلها من مكونات العنف الذي يظهر في وسائط الإعلام؛ إنها قوة الفنون والآداب.

في كثير من العروض هناك مزج بين العنف والسلوك الفج والفكاهة. الفكاهة تعطي العنف مشروعية، وكذلك صياح وتهليل وضحك الجمهور، كما أن الأطفال يميلون للاعتقاد بأن ما يجعل الناس يضحكون لا يمكن أن يكون مخيفاً أو رديئاً، ولذلك يعتقدون أن العنف ليس مرعباً، أو على الأقل لا علاقة له بالواقع،<sup>١٩</sup> ومع ذلك فإن الأطفال الذين

يمارسون ألعاب الكمبيوتر العنيفة يعتقدون أن ذلك يجعلهم أقل تهديباً من غيرهم، كما أظهرت بعض الأبحاث الهولندية أن واحداً، من كل ثلاثة أطفال، يعتقد أن ممارسة ألعاب الكمبيوتر يجعل الأطفال أقل عطفاً، وأقل تقبلاً من غيرهم،<sup>٢٠</sup> وبالطبع فإن عدداً قليلاً من الناس هم الذين سيشعرون بإغواءٍ لتقطيع أوصال جثة بعد التجول على الإنترنت، ومشاهدة قذّر لا بأس به من مواد العنف، إلا أن «جو جرويبيل Jo Groebel» يرى أن مثل هذه الصور والمشاهد تُثلم الأحاسيس، وتصيب المشاعر بالتبدُّد؛ لأن الناس تصبح معتادة عليها، ومن هنا سوف تُعتبر الأشكال الأقل عنفاً أموراً عادية. إن صفح شخصٍ ما، أو ركبه في بطنه، لن يكون في نظرك عنفاً، ما دام ليس هناك سفك دماء، أليس كذلك؟ ما يحدث هو أن المعايير تصبح مختلفة والقياسات مضللة.

العنف الذي تقدمه الوسائط الإعلامية تعويضٌ عن الإحباطات والضعف، كما يقول «جرويبيل»؛ «فهو يقدم إثارةً للأطفال في بيئة أقل إشكالية، وللشباب إطاراً مرجعياً لنماذج جذابة». ويقول «جورج جرويبيل» إن للعنف أثراً آخر، وهو أن «مدمني» مشاهدة التليفزيون الذين يتعرضون لمشاهد عنفٍ كثيرة كلَّ يوم يبالغون في احتمال التورط في أعمالٍ عنيفة، أكثر ممن يشاهدون التليفزيون «قليلاً»؛ حيث من السهل أن يعتقدوا أن جيرانهم ليسوا في أمان. «الذين لا يشعرون بالأمان، وسريعو الغضب، وسيئو الظن من الناس قد يكونون أكثر ميلاً للعنف، إلا أنهم يميلون أيضاً للاعتماد على السلطة، ويكونون أكثر تعرضاً للخداع. هذا الشعور غير المتكافئ بالخطر، والتعرُّض للأذى والقلق، عندما يكون مصحوباً بدرجة قليلة من الحساسية، لا يستدعي العدوان فحسب، وإنما القمع كذلك (Gerbner 1997: 16).

كما أن الحياة اليومية في أطرٍ عدوانية، من الناحية الثقافية، تستثير المزيد من الناس، لكي يعتقدوا أن «من حقهم» الحصول على أي شيء يريدونه، وأنه ليس هناك مَنْ يستطيع أن يحرّمهم من هذا «الحق»، وأنه لا بد من أخذه مباشرة. هناك بعض مَنْ يضعون ملصقاتٍ على مؤخرات سياراتهم، تحمل عبارات من قبيل: «أنا لا أتكلم، أنا أحسم أموري»، وهناك آخرون يصيحون في الشارع بصوتٍ عالٍ، دون سببٍ واضح، وإنما لمجرد التأثير على المارة، وليعلنوا أنهم يعتبرون مراعاة الآخرين فكرةً سخيفة، وبذلك يجعلون الفضاء العام غير آمنٍ. ربما لا يكون منذراً بخطرٍ، ولكن المحظور قد يقع في أية لحظة. خُلِق التوتر على هذا النحو يجعلهم يشعرون بالرضا، كما أنه يوَلِّد لديهم إحساساً بالقوة. قد يكون ذلك كافياً بحد ذاته، وربما يحدث أن يتم فرض هذا «الحق»، أيّاً كان

نوعه، بينما يتم تحطيم مصابيح الشوارع، أو أي شيء آخر، في الطريق، أو الاعتداء على شخص كبير السن، أو الشجار مع رجل الشرطة. في آخر الأمر تصبح الساحة العامة أو مكان العمل أقلّ أمنًا، مما يجعل المزيد من الناس يشعرون بعدم الأمان، وبالتالي فد يلجئون إلى سياسات قمعية ... وهكذا.

ربما تكون المسافة طويلة من الفضاء العام إلى المستوى الكوني، عندما نتكلم عن تأثير العنف الذي تقدمه الوسائط الإعلامية، إلا أن «دينس كاروزو Denise Caruso» يشير إلى أن الوسائط الإعلامية شديدة العنف، تستخدم الأساليب النفسية ذاتها التي كانت مستخدمة إبان حرب فيتنام لتعليم الجنود كيف يمارسون القتل بشكل آلي في المعارك، وفي الوقت نفسه يحترمون السلطة، ويستطيعون التمييز الدقيق بين الأصدقاء والأعداء.<sup>٢١</sup> وتتساءل «إيلين جودمان Ellen Goodman» ما إذا كان بالإمكان فهم ثقافة عنفٍ ما دون أن نتكلم عن الحرب، وتؤكد أنها لا تقصد «حرب السينما أو ألعاب الفيديو، إنما أقصد الحرب الحقيقية؛ فالأخبار كثيرة عن مجزرة «ليتلتون-كولورادو» وتقارير القصف في يوغوسلافيا، كل ذلك في وقتٍ واحدٍ، ولكن لا علاقة بينها»، وتضيف «هل نسينا تاريخ الحرب، وأصبحنا نقبلها اجتماعيًا، ونقبل ثقافتها، وأن يمارس الشبان ألعاب الفيديو، التي يُقال لنا اليوم إنها كانت تُدرّس للعسكريين لتدريبهم على القتل؟ هل نسلم أبناءنا لثقافة العنف؛ لأننا، لا شعوريًا، نوافق على أن يكونوا مقاتلين؟» ثم تلخّص إلى أن «تناول موضوع العنف، دون الكلام عن الحرب، سيكون مثل أن نتكلم عن الحرب دون أن نذكر شيئًا عن الموت».<sup>٢٢</sup>

بعض الفلاسفة، من بينهم «بيير بورديو Pierre Bourdieu» يحتفون بما يُطلقون عليه «الجسد التقني»، الذي يمكن أن يُصاب بالضرر بقدر ما يحقق من إشباع، ولكن «فيفيان سوبشاك Vivian Sobchak» تعيب عليه بقولها إن مثل هذا المفهوم عن الجسد يعتبره دائمًا «شيئًا»، وليس «ذاتًا» لها حياة، وبذلك يمكن أن يحمل كل أشكال الإيذاء الرمزي، مع المتعة المشوشة التي لا تعرف أي تمييز. هذا الجسد التقني، هو أدب بورنوجرافي مُشَيء، ومكتوب بعيدًا عن الواقع الحقيقي (Featherstone and Burrows) (1995: 205-9).

كانت «فيفيان سوبشاك» قد قرأت «بورديو» لأول مرة في أثناء تعافيتها من جراحة كبيرة في فخذه اليمنى، على إثر إصابة بالسرطان، «والحقيقة أنه لا يوجد مثل ألم بسيط يعيدنا إلى الصواب، لا شيء مثل علامة حقيقية (ليست متخيلة)، أو جرح لمعادلة

رومانسية وخيالات التجاوز التقني-الجنسي، الذي يتصف به الخطاب السائد عن الجسد التقني، الذي يعتقد أنه يشغل فضاءات ما بعد الحداثة.»

كما أن كثيراً من العلماء، الذين يدعمون حُجج قادة الصناعات الثقافية، يفترضون أن الناس يمكنهم أن يميزوا ما يرونه، أو يسمعونه، عن الحقيقة والواقع، فلا معنى على الإطلاق لأن يشاهد الناس مناظر من عمل مثل Beavis and Butt-head، ويرون قلمًا رصاصًا يفتح عينًا لكي ينفجر منها الدم، أو أن يشاهدوا جروًا صغيرًا يلقي به في غسالة الملابس ثم يتبع ذلك قهقهة استحسان، وكثيرًا ما كان الأطفال يُتركون لمشاهدة الرسوم المتحركة، وأفلام السينما، التي تتمزق فيها أو تتبعثر أشلاء الشخصيات، الأمور أصبحت اليوم أكثر وحشية، فقد زادت كمية الدم وبشاعة الصور.<sup>٢٣</sup>

فهل صحيح أن ذلك لا يعني شيئًا بالنسبة إليهم؟ دعنا نتذكر حكايات الجن والعمفاريت، التي كانت تُروى لنا قبل النوم ونحن أطفال، بعضها كان شديد القسوة، لا بد من أن يؤكد الآباء للأطفال أن هناك فرقًا بين الأدب الروائي — والمغامرات المرعبة في الحكايات — وما يحدث حقيقة في الحياة اليومية. يحدث أحياناً أن نجد في كثير من الثقافات تمثيلات مسرحية قوية، وكأنها تحدث حقيقة في الواقع، ولذلك نقول إن الأدب القصصي يعبر عن الواقع.

لعل الفصل بين الأدب الروائي والواقع، فكرة ذهنية غريبة، وكما أن العصفير هي التي تُعلن عن مقدم الربيع، والنسور تدل على مكان التحلُّ والعفن، فإن التعبيرات الفنية القوية هي أجهزة الاستشعار والإحساس بالحقائق، مثل الألم أو الخطر أو التهديد أو الوفرة أو العاطفة أو الإيروتيكية. وأنت قد لا تلاحظ العصفير أو النسور، وقد لا تلاحظ العلامات، إلا أن التحلل والعفن يحدثان، ومن الأفضل أن تلاحظ العلامات. عندما تقرأ مجلة هزلية، فقد تزيل من تفكيرك حقيقة أن وراء إطلاق النار في الأدب الفكاهي، أو الأدب الروائي، يوجد أناس حقيقيون يقتلون، وبإعطاء الاهتمام للقتل «الروائي» دون أي رد فعل آخر، فإنك تنأى بنفسك عن الألم والمعاناة التي تظهر في هذه الأعمال، وبالصمت تصبح مسئولاً مشاركاً عن شعور عام مشترك بأن الألم متعة، وأن العنف حلٌّ مُرضٍ، وفي النهاية لن يستفز خيالك أي شيء للبحث عن بدائل أكثر سلامًا. إن قبول شكل من أشكال التعبير الفني العنيف أو الوحشي، واعتبار ذلك أمرًا عاديًا، يكشف عن ذهنية بليدة، ويدل على أن أجهزة الإحساس معطلة. إن ما تختار قراءته بانتظام يدل عليك، اختيارك هو أنت بمعنى ما. الفيلم الذي تحب أن تشاهد، هو أنت، الموسيقى التي تحب أن تستمع إليها — أيًا كان نوعها — هي تعبير عن إحساسك أو عدمه.

ليس هذا، بالطبع، الشيء الوحيد الذي يعبر عن شخصيتك، إلا أن مفهومك عن الأدب الروائي مؤشّر على تكوينك النفسي، عندما تضحك وأنت تشاهد رءوس «الأعداء» تتدحرج أمامك، وتعتبر ذلك مجرد «كلام روايات»، فلعل السبب هو أنك لم تعد تسجل العلامات والإشارات الدالة، ولم تعد تستجيب للواقع. العلامات والإشارات تدل على أن هناك أعمالاً وحشية تقع، وأن عمليات القتل أصبحت تملأ فضاءنا الذهني. الواقع والحقيقة هي ما نراه ونسمعه ونقرؤه، حدث ذلك في الماضي، ويحدث الآن، وسيحدث. والواقع هو أننا لا نأسى — حتى — لعجزنا، أو عدم استعدادنا للحفاظ على حياة كل إنسان يمكن أن يظل حيّاً.

### (٧) القصة التي لا ترويه الثقافة الموحدة

تجليات الثقافة الموحدة، التي تصنعها العولمة، تحاصرنا كل يوم ... في الفنون، والآداب، والتسلية، والترفيه، والإعلانات، والسلع الاستهلاكية المغلفة على نحو فني، وفي الأزياء. هذه المثيرات كلها مصنوعة جيداً، ومصقولة فنياً، ولا تترك مجالاً للشك، وتكرس الاعتقاد بأن المصالح الفردية باتت أكثر أهمية من الصالح العام، كما تحرص كلها على تنمية الاقتناع بأن مصالح الجميع في أمان، ما دامت في أيدي المقاولين وأصحاب الأعمال. وحيث إن هؤلاء الكبار، في عالم التجارة والصناعة والترفيه، هم الذين يوجهون الحياة الاجتماعية والثقافية لكثير من الناس، تصبح أفكارهم عن العالم الذي يمثّلونه بالغة الأهمية. وكما رأينا، هناك أشكال متعددة للتأثير من قِبَل المؤسسات المنتجة للثقافة الموحدة، ويمكن وصفها بأنها أسباب واضحة، ويمكن إقامة الدليل عليها، وهي تخلف آثاراً واضحة كذلك. أحد الأساليب الأخرى التي تمارس بها الثقافة الموحدة نفوذها وتأثيرها، يتم من خلال إغفالها لعدد كبير من القضايا بشكلٍ منظم، سواء بعدم إثارتها على الإطلاق، أو رفض إدراجها ضمن ما تقدمه.

ما القيم الغائبة من الخطاب السائد في الثقافة الاستهلاكية؟ لا بد من أن نفكر بقيم مثل: الاحترام والمساواة والاعتدال والتعقل، والمرح والأخلاق والتضامن الإنساني والمشاركة والاقتناع بأن إحداث الألم أو الاحتفاء بالعنف أمور لا بد من تجنبها. ليس كل ما في العالم مثيراً، أو ينبغي أن يكون كذلك. التوترات بين الناس لا بد من أن تقل، والمنافسة لا بد من أن تعود إلى حدودها الدنيا. يجب ألا نحث الناس، أو ننمي فيهم، الرغبة في أشياء مادية لا يستطيعون الحصول عليها، كما ينبغي ألا نمنعهم من التفكير في كل ما هو ضروري

لحياتهم بالفعل. كل ما هو مدمر أو ضار اجتماعياً ينبغي ألا يكون جزءاً من البرامج أو الدعاية، كما أن القول بأن شيئاً ما لا بد من أن يقدم لأنه يبيع، قول يفتقر إلى أساس أخلاقي، تلك كلها أمور غير مطروحة في عالم الثقافة الموحدة.

قبل عشرين عاماً، كان لا يزال هناك نظام قيمة بين الفقراء السود في الولايات المتحدة يؤكد المشاركة في الموارد، نظام القيمة هذا تآكل في معظم المجتمعات، ليطغى عليه مبدأ الفردية الليبرالية، الذي يؤكد أن عدم المشاركة مبدأ مقبول أخلاقياً، كما تقول «بل هوكس bell hooks»: «الإعلام الجماهيري هو المعلم الأول الذي أدخل إلى حياتنا، وبيوتنا، منطوق الفردية الليبرالية، فكرة أن يتم كل شيء عن طريق خصخصة الموارد وليس المشاركة فيها» (hooks 1994: 170)، ومن خلال تقوية القيم المادية تضعف مشاعر التعاطف مع الآخرين، مما يؤدي إلى إضعاف روح المشاركة والروابط المجتمعية (Herman and McClesney 1979: 153).

هناك كذلك ما يجده «جاكوب سرامبيكال Jacob Srampickal» في السينما الهندية: «السينما بالنسبة لكثير من المنتجين وسيلة لتسليية الجماهير، وتحقيق أرباح طائلة، وبالتالي لا يمكن أن تكون هناك أية تربية اجتماعية عن طريق هذه الوسيلة» (Srampickal 1994: 16). الرأسمالية الاستهلاكية تُنمي أسلوب حياة فردانياً في مواجهة الأسلوب الجمعي، ويفترض أن يكون الناس مستهلكين سلبيين لما تقدمه الرأسمالية، بدلاً من أن يكونوا مواطنين أو عمالاً أو مبدعين فاعلين. اللذة والانهمك في الشأن الذاتي تصبح هي المبادئ السائدة، وهي التي تجد التشجيع، كما يشير «فرانك ويبستر Frank Webster» إلى أن: «الرأسمالية الاستهلاكية هكذا، هي أسلوب حياة خاص، يتم فيها تنحية فضائل عامة مثل؛ حُسن الجوار والمسئولية والهم الاجتماعي، لصالح الاهتمام باحتياجات الفرد الخاصة، التي تفي بها عمليات الشراء من محلات ومراكز التسوق» (Webster 1995: 94-5).

والمؤكد أن الثقافة الموحدة لا تشجع الناس على الانضمام إلى اتحادٍ ما، أو على تنظيم أنفسهم على أي نحوٍ دفاعاً عن مصالحهم (Chomsky 1998: 53). وباعتبارنا مواطنين أفراداً، من المفترض أن نكون قادرين على الدفاع عن مصالحنا، ويصبح الإصرار قيمة محمودة، فلا بد من أن تطالب بحقوقك بصوتٍ عالٍ، أيّاً كانت تلك الحقوق، ولكن كون معظم الناس يواجهون مخاطر تفوق قدرتهم على الدفاع عن أنفسهم بمفردهم، هذه الحقيقة ليست هي الرسالة المعتادة التي تنشرها الثقافة الموحدة؛ فهي لا تُمكن

الناس من الأشياء المهمة في حياتهم بالفعل. إن آخر ما تهتم به الثقافة الموحدة هو تناول الاهتمامات الجادة في الحياة، مثل التغلب على الحزن والخوف، أو تناول أمور العمل والمسؤولية والإبداع والأبوة، أو الاهتمام بمرحلة المراهقة، أو الاستمتاع بالحياة دون تبديد وإهدار لطاقة الإنسان، أو التفكير في أن تتعايش النزعة التجارية مع تباين الدخول، أو الحديث صراحةً عن النواحي الجنسية، وتقديم الإبروتيكية دون ابتذال ... هذه مجرد مجموعة قليلة من القضايا الغائبة عن الثقافة الموحدة. وفي مجتمع يتم تنظيمه حول الإعلام الجماهيري، فإن وجود رسائل خارج إطار الإعلام يصبح محصوراً فقط في إطار الشبكات بين الأفراد، وبذلك فهي تصبح غائبة تماماً عن العقل الجمعي، كما يقول «مانويل كاستلز 1996: 336».

وعندما يعيش الناس بشكل يومي في محيط الثقافة الموحدة، ويتم صبهم في قوالبها، عندما لا يواجهون بشكلٍ جاد مثل هذه المسائل المعقدة، فكيف يمكن أن يعرفوا بوجود مشكلات غير تلك التي يرون أو يقرءون أو يسمعون عنها يومياً، عبر أجهزة هذه الثقافة الموحدة؟ كيف يمكن أن يتخيلوا بدائل أخرى؟ إن المشكلة – في رأي «دون سلاتر Don Slatter» هي أننا لا نستهلك لكي نبني مجتمعاً أفضل، ولا لكي يكون المرء إنساناً جيداً، ويعيش الحياة الحقيقية، نحن نستهلك لكي نزيد من متعتنا الخاصة ورفاهيتنا الخاصة (Slatter 1997: 28)، التعليم في عالم الثقافة الموحدة، هو استثمار شخصي في عملٍ مُجزٍ، بدلاً من أن يكون فرصة لتعلّم كيف ننمي قدرات البشر لكي يصبحوا شخصياتٍ مستقلة ومبدعة ومسئولة.

الثقافة الموحدة تجتث البشر من جذورهم التي تربطهم بماضٍ وبتقافة معينة؛ فقناة MTV تضع المشاهد في حالة من انقسام الشخصية، تجعله معزولاً في الحاضر، عاجزاً عن الهرب من الثقافة السائدة، أو أن يجد بديلاً مناسباً، كما يقول «جاك بانكس Jack Banks» (1996م، 7)، كما أن الإعلان الموحد ينحو إلى تفتيق علاقة في أذهان الناس بين المصالح والاهتمامات الخاصة، التي هي مصالح واهتمامات التكتلات الكبرى العابرة للحدود القومية، والمصالح والاهتمامات العامة. والنتيجة – كما يقول توني كلارك Tony Clark، هي ظهور «ثقافة تترسخ عبر السيطرة المتزايدة على الإعلام العالمي، هذه الثقافة الكونية الأحادية، لا تهمل الأذواق والفوارق الثقافية المحلية فحسب، وإنما تهدد بأن تكون شكلاً من أشكال السيطرة والتحكم الاجتماعي في توجهات وتوقعات وسلوك الناس في العالم أجمع» (Clark 1995: 9).

من أرض الرغبة؛ حيث لا يوجد قيد أساسي على ما يمكن استهلاكه، إلى القصة التي لا ترويها الثقافة الموحدة، نكون قد قطعنا شوطاً طويلاً. هناك فرق، بالفعل، بين أن يكون لديك ما تقوله في أطر اجتماعية مختلفة، وأن تروي قصصاً لكي تتبع شيئاً ما. ولم يعد هناك في العالم أية مؤسسات إعلامية يمكن أن يقال إنها تمثل الناس، أو تشارك الذين لا حول لهم ولا قوة اهتماماتهم ومصالحهم؛ فنحن مُحاصرون من كل اتجاه، برسائل ذات توجه تجاري — ملونة ومُلحنة — وغالبًا ما تنطوي على العنف.

هل يؤثر ذلك على الناس؟ سيكون أمرًا غريبًا ألا تترك البرامج المجاورة للإعلانات، أو المتداخلة معها، آثارها على عقول الناس. إن أقل ما يمكن قوله هو أن الوسائط الإعلامية المختلفة توحى بأن ما تقدمه هو الحقيقة والواقع، كما أنها تلعب دورًا رئيسيًا في تنمية التوجهات الثقافية والأفكار والمعتقدات، وكما يقول «هربرت سكلر»، فإن الوسائط الإعلامية تختار، أو تستبعد، القصص والأغاني والصور والكلمات التي تخلق الوعي الفردي والوعي الجمعي والهوية. وقد نتساءل كذلك كيف يمكن أن نفهم ثقافة العنف دون أن نتكلم عن الحرب.

فكرة بحثي ليست تحري نتائج آثار العولمة الاقتصادية على الثقافة الفنية في العالم فحسب، بل محاولة استنباط حلولٍ ممكنة لكي تكون الحرية — التي تحتاجها العمليات الفنية — مصحوبةً بقدرٍ كافٍ من الحماية، التي يزدهر بفضلها التنوع على المستوى المحلي؛ حيث يعيش الناس. إن الجمع بين الحرية والحماية قد يبدو مثل محاولة تربيعة الدائرة، ومع ذلك ... فلنحاول!

## هوامش

“The New CNN Courts the Conservatives”, International Herald (١)  
.Tribune, 16 August 2001

“High-tech Radio Squeezes in Ads”, International Herald Tribune, (٢)  
.7 January 2000

Milton Glaser, “Censorious Advertising” The Nation, 22 September (٣)  
.1997

Lila Abu-Lughod, “Wie zijn wij, waar gaan wij naar toe? Egyptische (٤)  
.soaps geven antwoord”, Soera, September 1997

- .Interview with Boris Cyrulnik, *Le Monde*, 6–7 May 2001 (٥)
- .Interview with François Jost, *Le Monde*, 6–7 May 2001 (٦)
- ."L'envers du décor de 'Loft story'", *Le Monde*, 6–7 May 2001 (٧)
- Susan Levine, "In a Loud and Noisy World, Baby Boomers Pay the Consequences", *International Herald Tribune*, 1 February 1999; see also  
.NRC *Handelsblad*, 28 October 2000
- "On Russian TV, the "Truth" and Nothing But", *International Herald Tribune*, 10 October 2000 (٩)
- Margreth Hoek, "Liever geen seks en geweld", *De Volkskrant*, 16 (١٠)  
.September 1996
- Pascale Krémer, "Les Galeries Lafayette retirent leurs modèles vivants des vitrines", *Le Monde*, 23 April 1999 (١١)
- "Tailoring Film and TV for the World" *International Herald Tribune*, 2 October 1997 (١٢)
- Kevin Merida and Richard Leiby, "Out of the Dark, into the Mainstream: America's Cult of violence", *International Herald Tribune*, 24–25 April 1999 (١٣)
- Ibid.*; "Family Guidance Can Blunt Effect of Video Games", *International Herald Tribune*, 26 September 2000; see also Herz (1997: 83–90)
- Frank Moretti, "Markets of the Mind", *New Left Review*, September–October 2000: 111–15 (١٥)
- Jurriën Rood, "De verloren wedstrijd" *De Groene Amsterdammer* (١٦)  
.14 June 1995
- Jos de Putter, "Nouvelle Violence", *Skrien*, 191, August–September 1993: 4–7 (١٧)
- "Corporate Rock Sucks", Editorial, *The Nation*, 25 August–1 September 1997 (١٨)
- "Is Jerry Springer schadelijk voor kinderen?", interview with P. Valkenberg, *De Volkskrant*, 31 March 2000 (١٩)

ثقافة تنحو إلى التوحيد والمجانسة

- .“Lekker Ziek”, De Volkskrant, 25 June 1999 (٢٠)  
Denise Caruso, “Reality vs. Fantasy: How Video Games Put Killing (٢١)  
.into play” International Herald Tribune, 29 April 1999  
Ellen Goodman, “Kosovo Little ton Make Curious Bedfellows”, (٢٢)  
.International Herald Tribune, 21 May 1999  
.Robert Scheer, “Violence is US”, The Nation, 15 November 1993 (٢٣)



الجزء الثاني

## الحرية والحماية



## موازنة التجارة والثقافة

### (١) تربيعة الدائرة

هناك مئات الألوف من الكُتَّاب والممثلين والراقصين والموسيقيين والتشكيليين والمصممين والسينمائيين والإعلاميين في أنحاء العالم، كلهم يمارسون الإبداع، ويقدمون أعمالهم بشكلٍ يومي في محيطهم، وعبر الحدود، ويخترقون المجالات الرقمية والإلكترونية على نحوٍ متصاعد. بعضهم يجد مصادر إلهامه في موروثه الثقافي، والبعض الآخر يطل على المستقبل، أما الإطار التنظيمي والاقتصادي لمعظمهم، فإما أنه صغير أو متوسط الحجم. هذا الكم الضخم بالتحديد هو ما ينبغي أن يكون لدينا: تنوع واسع من الفنانين المستقلين عن الصناعات الاحتكارية، يقدمون خدماتهم لمختلف الأذواق، يستخدمون أساليب ومواد متنوعة، يتنقلون بين مختلف الأطر الفنية والجمالية، البعض يركز اهتمامه على إبداعاتٍ تتطلب جهدًا كبيرًا للتمكُّن منها، وآخرون تبدو أعمالهم بمثابة كتاب مفتوح، البعض يقدم خدماته لجمهورٍ عريض، والآخرون يجدون تحققهم بين جماعاتٍ صغيرة من الناس.

إلا أن الوضع الثقافي في العالم، كما رأينا في الفصول السابقة، ليس مشجعًا، كما يبدو للوهلة الأولى. المؤسسات والشركات الاحتكارية الكبرى لها نفوذ قوي وسلطة شرسة على الإنتاج والتوزيع والترويج في مساحة كبيرة من المشهد الفني؛ فهي تتحكم في حق النشر بالنسبة لكثيرٍ من الأعمال الفنية. معظم الفنانين لا ينعمون بوضعٍ اقتصادي جيد. الحياة الفنية المحلية تفقد طابعها وصبغتها الخاصة. المبادرات الثقافية، على المستوى المحلي، لا تجد تشجيعًا أو اهتمامًا، بينما تُعطى الأولوية لمنتجاتٍ فنيةٍ يقدمها عدد محدود من مراكز الإنتاج، التي تملأ العالم بثقافة موحدة، هدفها النهائي هو زيادة الاستهلاك، وهنا نتذكر مرة أخرى ما يقوله «جورج جروبييل»، وهو أن القصص التي كنا نعرفها

في الماضي كان مصدرها الأسرة والمواقف الاجتماعية المختلفة، أي أنها كانت تأتينا ممن لديهم ما يقولونه، بينما تأتي القصص الآن من المؤسسات التي لديها ما تبيعه! من منظور ديمقراطي، يجب أن يُوضَعَ حدٌّ لعمليات التكتُّل الاحتكاري، وإزالة الصبغة المحلية عن الإنتاج والتوزيع والترويج والملكية الفكرية للفنون والآداب بمعناها الواسع، ينبغي أن تتوقف سيطرة قُوَى محدودة العدد على جميع التجليات الفنية المحيطة بنا، والتي تخرج إلى حيز الوجود كلَّ يوم. المستويات المحلية التي يعيش فيها الناس، ويربون أطفالهم، ويتشاركون أفراحهم وأحزانهم، لا بد من أن تعود مرة أخرى لتكون بؤرة اهتمام الحركات الفنية، وهذه المستويات المحلية تتضمن أيضًا المجتمعات الرقمية. يجب أن تتوقف المؤسسات التي لديها ما تبيعه عن أن تكون المتحكِّم الرئيسي في الحياة الفنية والمهيمن عليها. هذا الفصل من الكتاب يحاول أن يصوغ بعض الأفكار والاقتراحات المحددة بغرض تحقيق الأهداف المبينة هنا.

من الطبيعي ألا نُوهِم أنفسنا بأننا قادرين على تربيعة الدائرة؛ إذ يجب أن ندرك أولاً: أن التوجُّه الآن، في العالم كله، هو نحو المزيد من الاحتكار، والمزيد من الثقافة الموحدة، إلا أن الحركات المضادة قد نشطت في ذات الوقت — كما حدث في «سياتل Seattle» أو «بورتو أليجري Porto Alegre»، وإن كان ذلك لا يكفي حتى الآن. ثانيًا: يبدو أن أكثر القضايا صعوبةً هي زيادة الوعي بأن الحرية الاقتصادية وحرية التعبير مجالان مختلفان تمامًا من الحياة الاجتماعية والثقافية، وذلك بالرغم من المساواة بينهما بالخطأ عادة. ثم إننا لا بد من أن نكون على وعي بأن التعددية، في التعبير الفني، لا تزدهر في كل المجتمعات، وأن إعطاء فرصة للاختلافات والفروق الحقيقية للفنون التي لا تشيع أو تنتشر بسرعة، يتطلب قدرًا كبيرًا من الجهد الواعي.

ربما يكون من دواعي الفرح أن هناك فنانيين كثيرين يعملون حتى وإن كان على نطاقٍ متواضع، إلا أن السؤال المهم هو: هل يمكن أن يكون لإبداعهم وأدائهم دورٌ وثيق الصلة بالحياة الاجتماعية والثقافية؟ هل يضيفون شيئًا للأجواء الذهنية والبصرية والسمعية والمتعلقة بالنصوص المحيطة بالجماعات المختلفة من الناس كل يوم؟ هل يمكن أن تتجاوز وتتعايش المضامين والأذواق الفنية والجمالية المختلفة معًا في سلام؟ هل يمكن أن يكون هناك حوارٌ عام، ومحاولات للتفاهم، حول أشكال التعبير الفني التي تؤذي الناس، وحول ما قد يعتبره البعض مبتذلًا، أو حول الأذواق المختلفة والمتعارضة؟ هل يمكن أن يكون للأخلاق دورٌ عند النظر في الأعمال الفنية؟ وما موقع ذلك كله من

حرية التعبير، وهي قيمة إنسانية واجتماعية مهمة؟ وهل يستطيع عدد أكبر من الفنانين أن يعيش حياة كريمة ولائقة اعتمادًا على أعمالهم؟  
قوى السوق، ذات التوجهات والمطالب الاحتكارية، لا تهَيِّئ الظروف الملائمة لتنمية الحقوق الفنية الديمقراطية؛ حيث يستطيع كثير من الفنانين المختلفين أن يجعلوا أصواتهم مسموعة من خلال أعمالهم. الناس مختلفون، وكذلك فإن المصادر التي تطور وتنمي إحساسهم بالألوان والتكوينات والرموز الفنية المختلفة، والفنون والآداب — حتى وإن كانت للترفيه والتسلية — تعلمنا وتقدم لنا شيئًا تنمو فيه مشاعرنا وتتطور، وينبغي ألا تكون الرسائل التجارية سببًا في التشويش على عمليات الاتصال هذه.

من الطبيعي أن يحاول أي فنان أن يبيع عمله، وهذا فعل تجاري يقوم به أيضًا المنظمون، ومن يروجون لأعمالهم، ومن الطبيعي أن يكون لكل مصدر عيش، إلا أن المشكلة تبدأ عندما تصبح التجارة محور هذا النشاط، وتصبح أعمالهم هي المادة الخام، والأفكار التي تحوّلها أو تشوّهها الصناعات الثقافية والمؤسسات التجارية بما يتفق مع الأذواق التي تراها، ويحقق أهدافها الاقتصادية، ولذلك لا تقدم المؤسسات التجارية هذه الأعمال إلا في الأماكن والأسواق التي تُعظّم فيها أرباحها. وعندما تكون الأولوية لتوحيد وتنميط الذوق، فلا بد من أن تضع الجوانب الفنية للتواصل الإنساني، التي يمكن أن تكون موجودة في البنى الموسيقية وإيقاع الكلمات وسحر الصور.

الواضح أن كثيرًا من الناس يحبون ما تقدمه لهم التكتلات الثقافية؛ لذا يجب ألا نتجاهل إغواء الثقافة الموحدة، وجزء من محاولة تربيعة الدائرة، إذن، هو احترام هذه المشاعر، مع قيامنا — من منظور ديمقراطي — بتحليل الفاعل عندما يصبح الإبداع والإنتاج والتوزيع والترويج والتلقي للأعمال الفنية يحكمه التوحيد والتنميط والمجانسة. هناك حاجة لوجود هياكل أخرى للإنتاج والتوزيع الثقافي تسمح بالتنوع الفني، وظهور مؤسسات ثقافية ومتوسطة الحجم نشطة ومزدهرة. لماذا لا تنتج هذه الكيانات والهياكل أعمالاً فنية تروق لعدد كبير من الناس؟ ليست قاعدة ولا قانونًا أن ما يأتي عن طريق الصناعات الثقافية، فقط، هو الذي يمكن أن يحظى بالقبول على نطاق واسع.

هذا الفصل من الكتاب محاولة لصوغ وجهات نظر وشروط أخرى بالنسبة لصنع وإنتاج وتوزيع وترويج وتلقي المواد الفنية، إلا أنه عندما تكون كل القوى المسيطرة ماضية في اتجاه واحد، تصبح صورة المستقبل غير واضحة، وبالتالي فإن ما أقدمه هنا ليس صورة تخطيطية لمجتمع جديد. مقترحاتي ليست أكثر من علامات على الطريق

للاسترشاد ونحن نفكر ونتقدم إلى الأمام، والأمر على أية حال يستحق الإسهام بوجهة نظرٍ فنية وثقافية في مشروع التحركات الكبيرة في العالم، تلك التحركات التي تحاول أن تدفع بالعولمة الاقتصادية في اتجاه آخر. لذلك كله، أتمنى أن تُقرأ مقترحاتي في إطار الحوار حول التوزيع غير العادل للثروة في العالم، وحول قضايا البيئة، في وقتٍ تلعب الرقمنة فيه دورًا كبيرًا، سواء على المستوى الفردي أو الجماعي، وفي العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والسياسية.

## (٢) التجارة: حرب عالمية أخرى

تنص المادة «١٩» من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، الصادر في سنة ١٩٤٨م على أن حرية الرأي والتعبير حقٌّ لكل شخص، وهنا نجد أنفسنا أمام جانبين مهمين؛ فعبارة «كل شخص» هنا تتضمن ابتعادًا عن المفهوم النخبوي للثقافة (Hamelink 1994b: 187-8) وعن مصادر احتكارية أخرى منتجة للثقافة، إلا أن الفقرة الأولى من المادة نفسها تحمل أيضًا مدلولًا إيجابيًا: وهو أن التعبير عن الذات حق لأي شخص يريد أن يمارسه. تحديد المفهوم على هذا النحو يصبح أكثر وضوحًا وفعالية في آخر المادة، عندما تشير إلى أن هذا الحق يتضمن كذلك حرية الاعتقاد والحق في الحصول على المعلومات، وتبادل الأفكار بالوسائل المختلفة دون قيود، أو حدود. والفنون والآداب، بما في ذلك كل أشكال التسلية والترفيه، هي صور محدّدة للاتصال كما سبق أن عرفناها في هذا الكتاب، وبذلك تدخل في حدود اختصاص هذه المادة. إن ما يشير إليه الإعلان العالمي لحقوق الإنسان هو أن لكل إنسان الحق في أن يكون فاعلاً في مجال التعبير الفني.

ويظهر ذلك على نحو أكثر وضوحًا في المادة «٢٧»، التي تنص على أن من حق كل شخص أن يشارك في الحياة الثقافية للمجتمع بكل حرية، هذه المشاركة لا تتضمن فقط الرقص والكتابة والرسم، أو من خلال الموسيقى والسينما فحسب، وإنما تتضمن كذلك المشاركة في الحياة الفنية للمجتمع بشكلٍ عام. وكما رأينا، فإن هناك مجتمعات كثيرة، منها ما نُطلق عليها مُسمّى المجتمعات المحلية، كما أن هناك جماعات اجتماعية أخرى تضم أناسًا يشتركون في ظروف اقتصادية أو معتقدات دينية أو توجهات اجتماعية أو ثقافية، وربما في أنماط معينة من الفكاهة والدعابة، وقد تكون هذه الجماعات متجاوزة، وقد لا تكون. وعلى أية حال، فإن الناس الذين ينتمون أو يشعرون بالانتماء إلى جماعة اجتماعية أو أكثر، من حقهم المشاركة في الحياة الثقافية لهذه الجماعات، وما أقوله في

الفصل الرابع عن أهمية ازدهار الحياة الثقافية المحلية، يتفق تمامًا مع الأهمية التي يُولِيها الإعلان العالمي لحقوق الإنسان للمجتمعات والجماعات الاجتماعية.

كما يجب أن نؤكد، مرة أخرى، على أحد بنود المادة ١٩، وهو أن لكل إنسان الحق في التماس المعلومات والأفكار، بكل الوسائل، ودون قيود أو حدود، والحصول عليها ونقلها للآخرين، كما أن مفاهيم «الالتماس» و«الحصول» تغطي ما نُطلق عليه اليوم حق الوصول إلى المعلومات، كما أنه من المهم أيضًا أن تنص المادة على أن ذلك يتم «بكل الوسائل»، ودون قيود أو حدود؛ حيث إن لذلك نتائج بعيدة المدى. لا بد من أن يكون للناس الحق في الوصول إلى كل الوسائل الإعلامية، وليس أكثرها وضوحًا فحسب، وهو أمر لا خلاف عليه من المنظور الديمقراطي. لا بد من أن تكون جميع الأصوات مسموعة، ولا بد من أن يكون بإمكان كل إنسان أن يقوم بدور فاعلٍ في المجال العام لأي مجتمع، وإلا فلن يكون مسموعًا سوى الأصوات الأكثر ارتفاعًا، أو الأكثر قوة، ولن يكون مرئيًا سوى الصور الأكثر إلحاحًا؛ فالديمقراطية تزدهر عندما تلعب آراء الأقلية أيضًا دورًا نشطًا في حقل التجربة الاجتماعية والثقافية، وذلك يشمل كل أشكال التعبير الفني.

حتى من قبل صدور الإعلان العالمي لحقوق الإنسان في ١٩٤٨م، كانت الجمعية العامة للأمم المتحدة قد أصدرت قرارًا في أكتوبر-نوفمبر ١٩٤٦م، تعلن فيه أن حرية المعلومات حقٌّ أساسي من حقوق الإنسان، وعلقت «الإيكونوميست The Economist» آنذاك قائلة إن معظم الوفود كان لديها الانطباع بأن الأمريكيين كانوا يؤيدون مفهوم حرية المعلومات لكي يضمنوا سوقًا حرة لوكالاتهم الجديدة، وقد تأكد هذا الانطباع بمعارضة أمريكا لمحاولات كلٍّ من الحكومتين الصينية والهندية حماية وكالات الأنباء الوطنية لديهما (Hamelink 1978: 16).

هذا التوجُّه الأمريكي أصبح يُعرَف بمبدأ التدفق الحر للمعلومات، بما في ذلك التسلية والترفيه والفنون بشكلٍ عام، كما أصبحت حرية التعبير — كحقٍّ إنساني — متداخلة ومختلطة مع الحرية الاقتصادية للمؤسسات الإخبارية والثقافية، التي تسيطر على تدفق الأخبار والثقافة في أنحاء العالم. ويرى «هربرت سكلر» أن فكرة التدفق الحر، في الممارسة، أعطت الضوء الأخضر لقيام التكتلات الإعلامية الثقافية الأمريكية مثل CBS، وTime Inc، وJ. Walter Thompson، و20th Century Fox، وغيرها لكي تخترق العالم بمنتجاتها، وكان يتم رفض محاولات أي دولة لضبط هذا التدفق، واعتبار ذلك ضريبًا من الشمولية (Schiller 1989a: 142)، كما شهدت الخمسينيات والستينيات تطبيق مبادئ التدفق

الحر على مستوى العالم، وخاصة من خلال عددٍ قليل من المراكز الغربية — نيويورك وهوليود ولندن بالتحديد — لكي تغمر شعوبًا ودولًا في مختلف الأرجاء.

ولكن لماذا تحاول بعض الدول ضبط وتنظيم تدفق المعلومات والمنتجات الثقافية؟ كان ذلك يتم في معظم الأحوال لأسبابٍ شمولية بالفعل؛ فالدولة تقوم بمراقبة وتحديد ما يقرؤه أو يشاهده أو يسمعه الناس. وفي دولٍ أخرى كان ذلك يتم لضمان عدم سيطرة قُوَى وتكتلات خارجية على الحياة الفنية والأدبية الداخلية، وعلى الأخبار، وأصبح ذلك يمثل مشكلة خاصة بالنسبة للمستعمرات السابقة التي حصلت على استقلالها في مطلع الستينيات، فقد اكتشفت، بعد عقدٍ من الزمن، أن وسائلها وقدراتها في مجال الاتصال ضعيفة مقارنة بما كانت تقوم به القُوَى الغربية في أنحاء العالم، وهكذا أصبح التدفق الحر للمعلومات تدفقًا في اتجاه واحد ... من الغرب إلى بقية العالم.

كما كانت فلسفة التدفق الحر — حتى الفكرة من وراء الإعلان العالمي لحقوق الإنسان — تلقى معارضة في كثيرٍ من الدول غير الغربية لأسبابٍ أخرى. ويشير «ضياء الدين سردار Ziauddin Sardar» إلى أن الإعلان العالمي لحقوق الإنسان يفترض أن كل الشعوب تشارك في طبيعة عامة: «الإعلان يفترض مسبقًا نظامًا اجتماعيًا يقوم على الديمقراطية الليبرالية؛ حيث يكون المجتمع مجرد مجموعة من الأفراد «الأحرار»، ومرة أخرى ينظر إلى الفرد باعتباره مطلق الحرية وكاملًا ومنفصلًا، ووجوده سابق على وجود المجتمع» (Sardar 1998: 68-9)، إلا أن الفلسفة الأساسية لكثيرٍ من النظم الاجتماعية والثقافية، في أماكن كثيرة من العالم، تختلف عن ذلك كثيرًا، وهذه هي الحقيقة التي لا تحاول الدول الغربية أن تعرفها. «وحيث لا وجود للفرد المستقل المنفصل في الثقافات والتقاليد غير الغربية، لا يكون هناك معنى للحديث عن حقوق له، وحيث لا توجد حقوق؛ يصبح الكلام عن إنكار هذه الحقوق أو إلغائها ضربًا من العبث». ويعطي «سردار» مثالًا على ذلك من «الهندوسية» Hinduism؛ حيث تؤدي بنا فكرة «الدارما» — Dharma — وهي أحد المفاهيم الأساسية في الموروث الهندي، إلى توافقٍ رمزي مع الفكرة الغربية عن حقوق الإنسان.

الدارما مفهوم متعدد البنى، يضم التفاهات والصفات والعناصر والمنابع، بالإضافة إلى القانون، وقواعد السلوك، وطبيعة الأشياء والحقوق والصدق والطقوس والأخلاق والعدل والاستقامة والدين والمصير والواجب الأساسي للإنسان. وفي عقيدة السيخ (Sikhism) هي ال «سيوا Sewa»: فلا خلاص

بدون «سيوا»، وهي خدمة الجماعة بنزاهة وتجرد، دون انتظار مقابل، وهكذا يحصل الفرد على حقوقه عن طريق المشاركة في سعي الجماعة المشترك التماسًا للـ «ساكتي Sakti».

Sardar 1998: 70

ولا يعني ذلك أن الحقوق الفردية ليس لها أية قيمة، وإنما ينبغي النظر إليها في إطارٍ أوسع، وهو ما يوضحه «سردار» بمثال: «إن فكرة حقوق الشخص الفردية معروفة أيضًا في الإسلام، وهكذا فإن الحقوق الفردية في الإسلام لا تقف عند الحريات الشخصية، وإنما تتضمن كذلك الحقوق الاقتصادية والاجتماعية والثقافية والمدنية والشخصية» (Sardar 1998: 72-3)، وتوضح ملاحظاته أن هناك الكثير مما ينبغي القيام به، أولاً: لفهم المفاهيم المختلفة لحقوق الإنسان، واحترامها كما يليق بها، وثانيًا: لمعرفة كيف نتعايش مع هذه المفاهيم المختلفة.

وربما تكون الخطوة الأولى هي ذلك النص القصير لمجلس الكنديين (Council of Canadians)، الذي يوسّع مفهوم حقوق الإنسان، من الفردي إلى الجماعي، وهو أمر بعيد عن الإطار الذهني للمجتمعات الغربية.

كلنا لنا حقوق باعتبارنا مواطنين في مجتمعٍ ديمقراطي، الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، وكل المعاهدات والمواثيق الدولية، تتضمن عددًا من هذه الحقوق، بما فيها حقوق المأكل والملبس والسكن، وحق العمل والتعليم والرعاية الصحية، والحق في بيئة نظيفة، وفي ثقافتنا الخاصة، وجودة الخدمات العامة، الحق في الأمان المادي والعدالة أمام القانون، وفي القلب من ذلك كله حق المشاركة في اتخاذ القرارات التي تؤثر على حياتنا. (Hines 2000: 28)

وإذا عدنا إلى أوائل السبعينيات، فس نجد أن دول العالم الثالث كانت قد بدأت تناقش — في إطار الأمم المتحدة واليونسكو — ثلاث قضايا؛ حيث طالبت بتنوع أكبر في مصادر المعلومات، واحتكار أقل لأشكال التعبير الثقافي، والحفاظ على مساحة من الفضاء الثقافي الوطني من التدفقات الثقافية الغربية ذات النزعة التجارية، وكما يقول «سكلر»: «لم يكن هناك شك لدى المسؤولين عن الثقافة في دول العالم الثالث في أن منتجات الصناعات الثقافية الغربية لها تأثير على الشعوب التي تستهدها» (Schiller 1989a: 142)، وكانت الموضوعات الأساسية للحوار هي الحاجة إلى تغيير وضع السيطرة الأمريكية والأوروبية

الغربية، وإدخال معايير دولية جديدة بخصوص محتوى الوسائط الإعلامية، والتغطية المتوازنة، والعلاقات المتبادلة، والمساواة التكنولوجية، ويُلخص «كارل نوردنسترنج Kaarle Nordenstren» المطالب على النحو التالي:

بتركيزها على حق طلب المعلومات ونقلها، إلى جانب الحق في الحصول عليها، فإن هذه المقترحات أكدت على ديمقراطية الوصول إلى الوسائل الجماهيرية ومسئوليتها أمام الناس الذين تتوجّه إليهم وتخدمهم، كما طالبت الحركة الإصلاحية كذلك بنصيبٍ عادلٍ من الحيز الفضائي باعتباره ملكًا للجميع، وليس لأولئك الذين سبقوا الآخرين إليه.

Preston et al. 1989:124

الجهد العالمي — وخاصة من جانب العالم الثالث — لتغيير النموذج الثقافي العالمي، بلغ أوجه في خريف ١٩٧٦م، في المؤتمر العام التاسع عشر لليونسكو، في نيروبي-كينيا. في هذا المؤتمر واجه الوفد الأمريكي معارضةً شديدة، واضطر، أمام ذلك، للاعتراف بما كانت واشنطن تنكره بشكلٍ روتيني حتى ذلك الحين، وهو أنه كان هناك بالفعل اختلال في العالم فيما يتعلق بالمعلومات (Schiller 1989a: 143)، كان ذلك عندما ظهرت فكرة إقامة «نظام عالمي جديد للمعلومات والاتصال NWICO»، والتفكير في الشكل الذي يمكن أن يكون عليه. أنشأت «اليونسكو» لجنة لبحث الموضوع، برئاسة العالم الأيرلندي «سين ماكبرايد Sean McBride»، قدمت تقريرًا بعنوان «أصوات كثيرة ... عالم واحد» في سنة ١٩٨٠م (Unesco 1980)، وسرعان ما هاجمه الغرب، واعتبره تقريرًا شيوعيًا، يهدف إلى تقليص الديمقراطية والتدفق الحر للأفكار، وتحجيم قوى السوق التي تشكّل صناعة الاتصالات والصحافة والكمبيوتر.

حتى النظرة الخاطفة إلى تقرير «ماكبرايد»، كما يقول «إدوارد سعيد»، سوف تكشف عن أنه «بصرف النظر عن التوصية ببعض الحلول الساذجة، مثل الرقابة، كان هناك قدرٌ كبيرٌ من الشك بين معظم أعضاء اللجنة، في اتخاذ أي إجراء، يكون من شأنه إحداث التوازن والمساواة في النظام العالمي للمعلومات شديد الاضطراب والفوضى» (Said 1993: 2-291)، وبالرغم من ذلك انسحبت الولايات المتحدة من «اليونسكو» في سنة ١٩٨٤م، وفي تفسير لهذا القرار يقول «وليم هارلي William Harley»، مستشار الاتصالات في وزارة الخارجية الأمريكية، إن «اليونسكو بدأت تتخذ وجهة معادية للغرب»، وإن المنظمة

أصبحت «مقرراً مريحاً للحلول الدولية الجماعية لمشكلات العالم وللجدال الأيديولوجي» (Herman 1989: 245-6; see also Preston et al. 1989).

ويلاحظ «إدوارد هيرمان Edward Herman» أن موقف الولايات المتحدة يلمح إلى أن الحلول «الدولية» غير طبيعية، وغير مشروعة، وأنها حلول «سياسية»، بينما المبادرات التي تقوم بها المؤسسات والشركات الكبرى الخاصة هي الحلول الطبيعية، وهي البعيدة عن الأهواء والدوافع السياسية، ويعلق على ذلك بقوله، إن ذلك:

عمل اعتباطي واستبدادي، يعبر عن خيار سياسي، خيار لا يتبناه حتى المسئولون الأمريكيون أنفسهم؛ فهم ليسوا مصرين على أن برامج محو الأمية غير مشروعة، وحتى في مجال الاتصالات لا يؤكدون أن ضمان الحكومة لتكنولوجيا الأقمار الاصطناعية للقطاع الخاص أدى إلى أساس غير عادل في صناعة الاتصالات الخاصة في الولايات المتحدة. (Herman 1989: 245)

وفي خريف ٢٠٠٢م، استطاع «كويشيرو ماتسورا Koichiro Matsuura» المدير العام لليونسكو، أن يقنع واشنطن بالعودة إلى المنظمة، إلا أننا لا بد من أن نخشى أن تكون عودة الولايات المتحدة إلى «اليونسكو» بهدف عرقلة الأجندة التي نفضّلها فيما يلي. موضوع عدم التوازن بين الدول الغنية والدول الفقيرة في مجال الاتصالات ليس مطروحاً على أجندة «اليونسكو» إلى الآن، رغم أنه أمر بالغ الأهمية، كما أن هناك أسئلة كثيرة من تلك أثرت أثناء الحوار حول النظام العالمي الجديد للمعلومات والاتصال، دون إجابة حتى الآن، كما يقول تقرير «تنوعنا الخلاق» الصادر عن اللجنة العالمية للثقافة والتنمية. «فما العمل إذا كان تدفق المعلومات، من وإلى الدول الأقل نمواً، بهذا القدر الضئيل، وإذا كانت وسائل الاتصال شديدة التركيز؟» يقول التقرير: «في الدول الصناعية المتخمة بالمعلومات يؤدي تركيز الملكية إلى بروز الحاجة إلى توازن أفضل بين حرية السوق والمصلحة العامة، بما يُمكن الحكومات من تحقيق أهداف اجتماعية تفشل السوق في تحقيقها» (Pérez de Cuéllar 1996: 106)، ولتوسيع مجال الحوار، لا بد من أن نشير إلى أن الإعلان العالمي لحقوق الإنسان لم يقصد — بكل تأكيد — أن تكون هناك بعض المجموعات التجارية القادرة، وحدها على الاتصال، بينما تشكّل أغلبية السكان في العالم جمهوراً سلبياً، عليه أن ينتظر، ويرى ما تقدمه له المؤسسات الكبرى.

لقد وصلنا في الوقت نفسه إلى وضع يصفه «جاك فالينتي Jack Valenti» رئيس الاتحاد الأمريكي للصور المتحركة، في مايو ١٩٩٩م على النحو التالي: «سواء قبلنا ذلك، أو

لم نقبله، فنحن الآن في حالة حرب عالمية تجارية»، وتلك هي الظاهرة التي وصفناها في الفصلين الأول والثاني من هذا الكتاب. على المستوى العالمي، انتقلت مسئولية الثقافة من «اليونسكو» إلى منظمة التجارة العالمية (WTO)، وهذا يعني أنه حتى الجهود المتواضعة لإحداث بعض التوازن، بين حرية الاتصال، وتوفير بعض الحماية؛ لكي يمارس كل واحد في العالم حريته، هذه الجهود المتواضعة قد تبددت. حتى سنة ١٩٨٤م، كان هناك بعض اعتراف من قِبَل «اليونسكو» بأن تبادل القِيم الثقافية وتنميتها سيواجه عقبات كثيرة، إذا ما تُرك الأمر لقوى السوق وحدها؛ لكي تقرر ما يتم صنعه وإنتاجه وتوزيعه وترويجه. صحيح أن هذا المنبر لم يكن شديد التأثير، إلا أنه — على الأقل — كان هناك مكان واحد في العالم يمكن أن يُناقش فيه هذا الميزان المختل في عالم الاتصالات.

في سنة ١٩٨٥م، انتقلت مسئولية الثقافة من «اليونسكو» إلى ذلك الكيان الذي تُشكّل التجارة الحرة المبدأ الوحيد الذي يوجهه، وكان هذا الكيان في البداية هو الـ GATT التي أصبحت WTO في ١٩٩٥م. هذه المنظمة تعتبر الأعمال الفنية والأدبية والتسليّة والترفيه والقِيم الثقافية مجرد منتجات، وهي نظرتها نفسها إلى التعليم والصحة وشئون البيئة، أما فكرة وجود قِيم معينة ينبغي حمايتها، وعدم تركها لقوى السوق، فذلك شيء لا وجود له في إطار منظمة التجارة العالمية، صحيح أنه ما زالت هناك صفحة خالية في الاتفاقية العامة لتجارة الخدمات (GATS) (إحدى اتفاقيات منظمة التجارة العالمية) فيما يتعلق بالثقافة، تُسمّى الإعفاء الثقافي في فرنسا، تنص على أن الثقافة متضمّنة كذلك في اتفاقية التجارة الحرة. من ناحية ثانية، فإن الدول ليست مجبّرة على فتح أسواقها بالكامل أمام المنتجات الثقافية الأجنبية، وهذا يعني أن الثقافة مُعفاة من أحكام نظام التجارة الحرة، وكان ذلك أحد مطالب الاتحاد الأوروبي (EU) بزعماء فرنسا، وضد رغبة الولايات المتحدة، وهكذا يشمل مفهوم «الخدمات» الفنون والآداب. ومن الناحية النظرية، ما زال من حق الدول وضع القواعد والنظم الخاصة بالثقافة لحماية أسواقها المحلية، وإن كان مثال كندا، الذي جاء ذكره في الفصل الرابع، يشير إلى ضآلة تأثير ذلك، على أية حال، دعنا نتأمل عددًا قليلًا آخر من الإحصائيات: حصة الولايات المتحدة من الأسواق الثقافية الكندية تصل إلى ٩٥٪ من الأفلام المعروضة على الشاشة، و٨٤٪ من التسجيلات الموسيقية المباعة، و٨٣٪ من المجلات المباعة في الأكشاك، و٧٠٪ من الموسيقى المذاعة في الراديو، و٧٠٪ من الكتب المباعة، و٦٠٪ من البرامج التليفزيونية باللغة الإنجليزية (Schiller 1999: 70-80).

ويمكن أن نجد أرقامًا كثيرة مشابهة في أماكن كثيرة من العالم؛ حيث إن التغيرات التي حدثت، وإزالة الصبغة الثقافية، والخصوصية المحلية، هي نتائج منطقية لاتفاقيات التجارة الحرة الحالية، أما القضايا المهمة في المفاوضات الراهنة حول تجارة الخدمات؛ فكانت «حرية الوصول إلى الأسواق» و«حق الإقامة الدائمة» و«المعاملة الوطنية»، ويرى «سيز هاملينك Cees Hamelink» أن «الأثر المشترك لكل هذه العوامل يستبعد أي حماية محلية على صناعة الخدمات في الداخل، ويعرقل تطوير صناعة الخدمات، ويقلص حجم السيطرة المحلية على صناعة الخدمات»، كما يذكرنا أن من بين هذه الصناعات: الإعلام الجماهيري وخدمات الاتصال، والإعلان والتسويق والسياحة. هكذا يتضح لنا أن «تطبيق هذه المعايير يُنقص من الاستقلال الثقافي المحلي؛ فالمؤسسات الكبرى العابرة للحدود القومية تحتكر الأسواق الثقافية الوطنية، ولا تترك سوى مساحة صغيرة لمن يقدمون المنتجات الثقافية المحلية»، ويضيف أن «تحرير التجارة العالمية إلى الحد الذي يجعل الدول الصغيرة محدودة الموارد تفتح أسواق خدماتها أمام الأجانب، يساعد على زيادة الميول الاستهلاكية، وتآكل القدرة التنافسية للصناعات الثقافية لهذه الشعوب» (Hamelink 1994a: 100). وسبق أن ناقشنا في الفصل الخامس قضية زيادة الميول الاستهلاكية.

وقد انتقلت في هذا الفصل من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان إلى محاولات العالم الثالث الفاشلة لوضع قضية حقوق الاتصال المتكافئة لكل الدول والمجتمعات في العالم على أجندة «اليونسكو». لقد تم القضاء على فكرة إقامة نظام عالمي جديد للمعلومات والاتصال، وفي أواخر الثمانينيات أصبحت النظرة العامة للثقافة والاتصال هي أنهما سلع ومنتجات للتجار، وهو ما يحدث في الواقع، وهذا يعني أنه يمكن فهم الإعلان العالمي لحقوق الإنسان بطرقٍ مختلفة. هل يعني أننا لا بد من أن نحرص على ممارسة كل إنسانٍ لحقه في الاتصال، إلى جانب حقوقه الأخرى، أو أن علينا أن ننتظر لنرى نتائج التدفق الحر للمعلومات الاقتصادية؟ هل ينبغي أن تستكمل حرية التعبير بأشكالٍ معينة للحماية لكي نضمن أن يستطيع كل إنسان في العالم البحث عن المعلومات والأفكار، والحصول عليها، وتبادلها عبر الوسائط المختلفة، ودون قيود أو حدود، في المجال الثقافي كما في غيره من الميادين؟ إنني أحاول، في هذا الفصل، أن أجد توازنًا بين الحرية والحماية.

في الوقت نفسه بات واضحًا أن مفهوم «العالمية» في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان محل خلاف بالنسبة لدولٍ كثيرة في آسيا والعالم العربي؛ ففي سنة ١٩٩٣م عقدت الأمم المتحدة مؤتمرًا في «جنيف»، كان هدفه تأكيد مبادئ حقوق الإنسان. يقول «سيز هاملينك» إن أطرافًا عدة اعترضت على مفهوم «العالمية» في أثناء التحضير للمؤتمر.

في إعلان القاهرة لحقوق الإنسان في الإسلام (٩ يونيو ٩٣)، اعتبرت الدول الأعضاء في منظمة المؤتمر الإسلامي حقوق الإنسان لاحقة على المبادئ الدينية الإسلامية، كما نص البيان على أن الحقوق والحريات التي جاءت في الإعلان العالمي لحقوق الإنسان لا بد من أن تكون خاضعة للشريعة الإسلامية، كذلك فإن إعلان «بانكوك Bangkok»، الصادر عن المؤتمر التحضيري، نصّ على أنه: بهدف حماية حقوق الإنسان لا بد من مراعاة الفوارق والاختلافات القومية والثقافية والدينية.

Hamelink 1994b: 64-5

والحقيقة أن إعلان فيينا أقرّ بأن العالمية لا تعني التماثل، كما نص على «ضرورة مراعاة الخصوصيات القومية والإقليمية، والخلفيات التاريخية والثقافية والدينية المختلفة»، وبالرغم من الجدل والاهتياج، استطاع مؤتمر فيينا العالمي لحقوق الإنسان أن يؤكد «عالمية» هذه الحقوق.

### (٣) اتفاقية دولية جديدة للتنوع الثقافي

يقول «بيتر فوش Peter Fuchs» المدير العام للجنة الدولية للصليب الأحمر إنه سيكون حرصاً مستنيراً من جانبهم على مصالحهم الشخصية، لو أن قادة الصناعة أسهموا في خلق مجتمعات مستقرة؛ فالسوق لا تعرف الاستقرار إلا إذا كان المجتمع الذي توجد فيه مستقرّاً، وعلى المنوال نفسه، فإن الجريمة المنظمة تمثل التهديد الأكبر للأعمال التجارية الخاصة، «ومن هنا تصبح المصلحة الشخصية المستنيرة دافعاً قوياً للمقاولين والتجار وحملة الأسهم؛ للنظر إلى ما هو أبعد من النمو والأرباح قصيرة المدى، وأن يستثمروا جزءاً من هذه الأرباح في أعمال بعيدة المدى، تهدف إلى استقرار المجتمع درءاً للتوترات، وتجنباً للصراع المسلح»<sup>١</sup>

ربما تكون تلك بداية متواضعة لما يمكن أن يصبح نظاماً عالمياً جديداً، إلا أن هناك من الأسباب ما يجعلنا نخشى من أن تكون المنافسة بين المؤسسات الكبرى، بما فيها التكتلات الضخمة، من القوة بحيث لا تجعلهم ينظرون إلى المستقبل، حتى مستقبلهم، ناهيك عن مستقبل الإنسانية بشكل عام، إلا أن هذه المؤسسات، من ناحية أخرى، لا بد من أن يكون أمامها ثقل مماثل، وهو ما لا يمكن تحقيقه بواسطة دول منفردة فقط؛

لأنها تعمل على مستوى عالمي، ولا تخضع لقوانين أو نظم محلية، ولا لسلطاتٍ سياسية إقليمية. معنى ذلك أنه لا بد من أن يكون هناك كيان سياسي عالمي، يضع إطارًا لنظم وتوجهات وقواعد للسلوك، مع سلطة ملزمة للمؤسسات والحكومات الوطنية على السواء. في سبتمبر ١٩٩٧م قال «جان برونك Jan Pronk» رئيس «مؤتمر المناخ، ٢٠٠٠م». إنه «لا بد من إيقاف التوجه الحالي لإضعاف الأمم المتحدة»<sup>٢</sup>، وبعد ثلاثة أعوام ونصف العام، وفي الأشهر الأولى من رئاسته للولايات المتحدة، فعل «جورج دبليو بوش الابن George W. Bush Jr.» العكس، وأسرع بعملية إضعاف هذه المنظمة، أما قيام الولايات المتحدة بتسديد مستحقاتها للأمم المتحدة لأول مرة عن سنوات ما بعد هجمات ١١ سبتمبر ٢٠٠١م، فلا يغيّر من الأمر شيئاً.

ولا بد من أن يكون واضحاً لجميع الدول الأخرى أن مواطني العالم لا يمكنهم أن ينتظروا حتى تقوم حكومة الولايات المتحدة بإنشاء نظام قانوني دولي جديد؛ فالوضع الذي نعيشه لا يحتمل الانتظار، و«الأسواق العالمية المنفلتة»، كما يقول الكاتب المكسيكي «كارلوس فوينتس Carols Fuentes»، يمكن أن تصبح مرادفاً للسرقة. ومن رأيه أن الوضع خطرٌ؛ لأن المجتمعات «تحت رحمة عددٍ قليلٍ من المؤسسات متعددة الجنسية، وتحت رحمة استثمارات سريعة الانطلاق والتلاشي، مثل العصافير التي تظهر اليوم فجأة، ثم لا تجد لها أثراً في اليوم التالي»<sup>٣</sup>، ولا يحتمل أن تُترك الأمور المهمة في حياة البشر لكي تقررها أرباح المؤسسات العالمية العابرة للحدود القومية. لا بد من أن يكون هناك إشرافٌ ما على الاقتصاد (Daly and Cobb 1994: 178).

وللتعبير عن ذلك على نحوٍ أكثر تحديداً، يقترح «جون جراي John Gray»، من بين إجراءاتٍ أخرى، نظاماً لأسلوب حكم عالمي ... تُدار فيه الأسواق على نحوٍ يحافظ على تماسك المجتمعات وسلامة الدول. إطار عمل دولي من النظم والقوانين هو وحده الذي يستطيع أن يروّض جموح الاقتصاد العالمي ليكون في خدمة الاحتياجات الإنسانية، إطار العمل هذا ينتظم العملات وانتقال رءوس الأموال وحماية التجارة وصيانة البيئة (Gray 1998: 199)، أما احتمال أن يصبح هناك شيء، مثل حكومة عالمية، فلا يزال دونه سنوات ضوئية. من هنا يبدو مفهوم أسلوب الحكم العالمي جذاباً، والشرط هو أنه لا بد من «أن يكون هناك قوة كافية على المستوى العالمي لتناول المشكلات الملحة والعاجلة، التي لا يمكن تناولها في أي مكانٍ آخر» (Daly and Cobb 1994: 178).

ويظل السؤال هو: ولكن أين يمكن أن توجد هذه القوة؟ «ماري-كلود سماوتس Marie-Claude Smouts» تتشكك في مفهوم أسلوب الحكم العالمي، وما قد يعد به مجال

التطبيق، وتسميه أداة أيديولوجية من أجل سياسة تقلل تدخل الدولة إلى أدنى حدٍّ ممكن. ويشير «برنارد كاسن Bernard Cassen» إلى مسودة كتاب أبيض (تقرير حكومي رسمي White paper) عن الحكم الأوروبي مقدّمة من «المفوضية الأوروبية European Commission» ستؤدي إلى مراجعة كل النظم والإجراءات الخاصة بممارسة السلطة على المستوى الأوروبي، «وهذا من شأنه أن يضع كل الأشكال الدستورية والممارسات، تحت رحمة الديمقراطية التمثيلية، ويخصص عمليات اتخاذ القرار العام»، وما هو صحيح بالنسبة لأوروبا، صحيحٌ على مستوى العالم كله، كما أن فكرة الحكم العالمي فكرة ضعيفة لإعادة هيكلة العالم بمنأى عن الليبرالية العالمية الجديدة، في مكان تعود فيه الأولوية مرة أخرى للاقتصاد المحلي والحياة الثقافية، ويربط بينهما شيء أشبه ما يكون بحكومة عالمية.

أحد شروط تحقيق ذلك هو إنشاء شكل جديد تمامًا من منظمة التجارة العالمية، تكون إحدى المؤسسات التابعة للأمم المتحدة. منظمة التجارة العالمية (WTO) تعمل حتى الآن خارج إطار الأمم المتحدة، ويفضّل «كولن هاينز Colin Hines» أن يُسمي هذا الكيان الجديد (الذي يحل محل منظمة التجارة العالمية) بـ (World Localization Organization) WLO، وعلى أساس هذا الاقتراح يكون هناك الـ (The General Agreement on Sustainable Trade, (GAST) أو الاتفاقية العامة للتجارة المستدامة (Hines 2000: 130).

ومن الطبيعي أن يكون الكيان المسئول عن وضع نظم وقواعد التجارة في العالم، بما في ذلك التجارة الثقافية، مسئولاً أمام الجمعية العامة للأمم المتحدة. التجارة أمر يعني كل دول العالم، ولذلك لا بد من أن تقرر دول العالم، بشكلٍ جماعي، شروط التبادلات التجارية للبضائع والخدمات. هذه المنظمة الجديدة للتجارة العالمية (أو الـ WLO) ستضع شروط الوصول لاستخدام الموارد الطبيعية الرئيسية، كما ستحدد أسعار المواد الخام، كما يقترح «سمير أمين». هذا الكيان أيضًا «لا بد من أن يضطلع بمسؤولية التخطيط لأهداف تجارة المنتجات الصناعية ما بين الأقاليم، وترويض النزعة التنافسية، مع رعاية المناطق المتضررة، وتهيئة الظروف التي تؤدي إلى تحسين دخول العمال» (Amin 1997: 104-5).

وتقتضينا الواقعية أن نقول إن منظمة جديدة للتجارة الدولية على هذا النحو لا يمكن أن تنشأ اليوم أو غدًا، وعليه فلا بد من أن يكون هناك شيء ما يمنح الدول كامل

الحق في حماية التنوع الثقافي في مجتمعاتها ومناطقها وجماعاتها الاجتماعية المحلية، وكما يقول «صول لاندو Saul Landau» في مقابلة معه: «هناك حاجة إلى صفقة كونية جديدة، تعني أن ذلك الكيان الدولي المسئول — «اليونسكو» أو الأمم المتحدة؟ — لا بد من أن يعتبر الثقافة حقًا. أي أن حَقك في حماية ثقافتك والحفاظ عليها، هو الوسيلة للحفاظ على هويتك.»

كيف يمكن أن ننظم هذا الحق؟ وفي إطار عالمي يمكن أن يكون له قاعدة معترف بها قانونياً؟ هذه مسائل بالغة التعقيد تحتاج إلى حلول عاجلة، وإن كان ذلك ليس بالأمر السهل. في الوقت الراهن، الأمم المتحدة ليست هي الكيان القوي الذي يمكن أن نعلق الآمال عليه، ولكي نكون واقعيين، لا بد من أن نقول إن الولايات المتحدة ليست — بالمرّة — مع تناول الأمور الثقافية في إطار عمل الجمعية العامة للأمم المتحدة، وقد رأينا كيف تم إضعاف «اليونسكو» بدرجة كبيرة، وكيف تم نقل اتخاذ القرارات بشأن الثقافة من الأجنحة الثقافية إلى عالم التجارة، كما أن محاولة أن يتكلم أحد في إطار منظمة التجارة العالمية عن حق حماية وتنمية التنوع الثقافي في مجتمعه أو في وطنه، لن تجد آذاناً صاغية. منظمة التجارة العالمية من القمة إلى القاع لديها أجنحة ليبرالية جديدة، كلمة الحماية فيها من المحرمات، بالإضافة إلى أن منظمة للتجارة لا ينبغي أن تكون المكان الذي يتم فيه إقرار السياسات الثقافية على مستوى العالم، ولعل آخر شيء يمكن أن تدّعيه منظمة التجارة العالمية لنفسها، هو أن تكون بديلاً عن الأمم المتحدة، في تناول كل شؤون العالم، ناهيك عن أن الشرعية الشعبية لمنظمة التجارة العالمية ضعيفة.

ولذلك هناك حاجة إلى آلية دولية جديدة تكون ملزمة من الناحية القانونية، تعطي الدول الحق في اتخاذ ما تراه مناسباً أو ضرورياً من إجراءات لحماية وتنمية التنوع الثقافي في مجتمعاتها، دون خشية من العقوبات الانتقامية لمنظمة التجارة العالمية لعدم قيامها بفتح «أسواقها» الثقافية بما يكفي أمام القوى الخارجية، وعلينا في الوقت نفسه أن ندرك أن الدول ضعيفة مقارنةً بقوة المؤسسات الكبرى والتكتلات الثقافية الاحتكارية، التي جاء ذكرها في إطار هذا الكتاب. لقد أسهمت معظم الدول، بوعي، أو دون وعي، في إعطاء منظمة التجارة العالمية الوضع القوي الذي هي عليه الآن، وبالرغم من ذلك، تظل الدول هي الوسائل الوحيدة المتاحة الآن، التي تستطيع حماية بعض القيم الإنسانية الضرورية ضد قوى وضغوط التجارة، هذا إذا كانت شعوبها تريد ذلك.

إن فكرة إنشاء آلية عالمية جديدة ملزمة — اتفاقية دولية للتنوع الثقافي — تم التوصل إليها بواسطة شبكة غير رسمية، تضم حوالي ٤٠ وزير ثقافة، من مناطق

مختلفة من العالم، يلتقون سنويًا في اجتماع الشبكة الدولية للسياسات الثقافية، التي ترأسها «شيليا كوبس Sheila Coppins» وزيرة الثقافة والتراث — سابقًا — في كندا، وفي سبتمبر ٢٠٠١م تشكلت منظمة غير حكومية جديدة، وهي «الشبكة الدولية للتنوع الثقافي The International Network for Cultural Diversity»، في لوكرين بسويسرا، والتي من بين أهدافها المشاركة في تأسيس آلية عالمية جديدة ملزمة من الناحية القانونية، بخصوص التنوع الثقافي، وستكون بمثابة اتفاقية دولية، على غرار اتفاقية «لاندمين Landmine» أو اتفاقية التنوع البيولوجي. إن اتفاقية يوقَّع عليها عددٌ كبيرٌ من الدول، يمكن أن توفر لهم وسيلة لمقاومة ضغوط منظمة التجارة العالمية لكي ينسوا كلَّ أشكال حماية الثقافات والفنون والآداب، والتعامل مع أشكال التعبير عن القيم الإنسانية الضرورية، كما لو كانت منتجات تجارية. ولا بد من أن يكون «فيليب دوستي-بلازي Philippe Douste-Blazy» وزير الثقافة الفرنسي الأسبق (من المحافظين) على حقَّ عندما يقول إن اللعبة عالمية، ولذلك فإن «الحل السياسي لا يمكن إلا أن يكون على هذا المستوى»<sup>٦</sup>، لكن لماذا تُعتبر آلية عالمية جديدة من هذا النوع — أي اتفاقية عالمية للتنوع الثقافي — هي الوسيلة الوحيدة التي توفر للثقافة الكاملة التي تحتاجها؟ يقول «إيفان بيرنييه Ivan Bernier»، وهو أستاذ قانون في «كوبيك»، إن هناك بالفعل عددًا كبيرًا من الآليات الجمعية والثنائية والإقليمية الخاصة بالثقافة «إلا أن معظمها يتجاهل تمامًا مشكلة الحفاظ على التنوع الثقافي في وجه العولمة المتزايدة للاقتصاد»، وأنا أقتبس هنا بعض العبارات المطولة مما يقوله «برنييه» بهذا الخصوص:

إن وجه النقص الخطير والواضح يكمن في أن الآليات الحالية تتناول مشكلة الحفاظ على التنوع الثقافي على نحو جزئي، كأن تنظر إليها من زاوية حقوق الإنسان، أو حقوق الملكية الفكرية، أو حماية التراث، أو السياسات الثقافية، أو الحقوق اللغوية، أو التعددية الثقافية، أو التنمية الثقافية، أو التعاون الثقافي الدولي ... إلخ، ما ينقصنا هو وجود آلية، مثل تلك الخاصة بالتنوع البيولوجي، تحدد، بوضوح، طبيعة الخطر الذي تمثله العولمة على التنوع الثقافي، وتضع الأسس والقواعد التي تضمن الإبقاء على هذا التنوع. حتى وإن كان لدى العولمة إمكانيات لذلك، فإنها تمثل أيضًا قدرًا من هذا الخطر الشديد، ولا بد من أن يكون ذلك في الاعتبار.

معظم الآليات ذات الصلة بهذه القضية (وهي ليست كثيرة)، تقتصر على اعتبار المنتجات الثقافية مختلفة عن غيرها من المنتجات، وما يمكن أن نقوله في هذا السياق هو أن هذا الوضع قائم فقط نتيجة لعدم وجود إجماع على هذه القضية، وأن التحدي الفعلي هو تحقيق تقارب بين المنظورين الثقافي والتجاري. هناك قدر من الصواب في ذلك، ولكن تحقيق مثل هذا التقارب يتطلب أولاً، التعبير صراحةً عن المنظور الثقافي، وكأن كل الناس خائفون من أن يقولوا إن لكل دولة الحق في أن تقرر — من وجهة نظر ثقافية، وحسب ظروفها — السياسات المطلوبة لضمان الحفاظ على التنوع الثقافي وتنميته، خشية أن يعوق ذلك عملية تحرير التجارة العالمية، وذلك بالرغم من أن التعبير الثقافي عامل رئيسي في قدرة الثقافات المختلفة على التكيف مع التغيرات التي تفرضها عليها العولمة. أما تناول مسألة العلاقة بين الثقافة والتجارة من وجهة نظر تجارية محضة، فإن ذلك يعني إخضاع الثقافة لمتطلبات وشروط التجارة، وبالتالي منعها من القيام بدورها، والمرجح أن تكون المحصلة النهائية لهذا الأسلوب هي إضعاف كل من التنوع الثقافي والتجارة العالمية.

هذا الاختلال في التوازن، الواضح في المجال السمعي والبصري على نحو خاص، يظهر أيضاً في المبادلات الثقافية لكل من الدول النامية والدول المتقدمة. الدول النامية، من جانبها، لديها في الغالب أسواق محلية ذات موارد محدودة، وتعتمد في معظم ما تستهلكه من مواد ثقافية على وارداتها من عدد قليل من الدول المتقدمة. الواردات من الدول النامية لا وجود لها فعلياً، وفي الحاليتين يكون ذلك ضاراً بالتنوع الثقافي، ليس بالنسبة للتعبير عن الثقافات القومية فحسب، وإنما أيضاً فيما يتعلق بالانفتاح على الثقافات الأجنبية (Bernier 2001).

وفي تحليل «بيرنييه»: إذا اقتصر الآلية الجديدة الخاصة بالتنوع الثقافي — من وجهة نظر رسمية — على مجرد الإعلان عنها، فسوف ينتهي بها الأمر كما انتهى بالنسبة لعدد كبير من الآليات الأخرى؛ أي أنها لن تستطيع مواجهة التحدي الذي تمثله العولمة. «المطلوب، في حدوده الدنيا، هو آلية تُعبر عن الالتزام الإيجابي للدول الموقعة بأن تتخذ خطوات عملية لصالح التنوع الثقافي، وأن يكون لديها وسيلة متابعة هذا الالتزام.»

وإذا حصلت الدول على حقها الكامل في حماية وتنمية التنوع الثقافي في مجتمعاتها، يمكن أن يبدأ التفكير الخلاق بشأن الإجراءات الواجب اتخاذها. المؤكد أن الدول سيكون لها سياسات مختلفة، وسوف يعتمد ذلك على ظروف كل منها، وعلى الوسائل والأساليب

التي تراها ملائمةً لتناول المسائل الثقافية، والموازنة بين حرية الفنون والثقافات والحماية المطلوبة، لكي يتحقق التنوع الثقافي الثري، كما أن هناك عددًا كبيرًا من الدول في حاجة إلى البحث عن وسائل وأساليب جديدة؛ لوضع نظم وسياسات ثقافية، بعد أن جاءت بدايات القرن الواحد والعشرين بكثيرٍ من العقبات والعوائق التي يجب أن تتغلب عليها. في شهر أكتوبر ٢٠٠٣م طلبت الجمعية العامة لليونسكو من مديرها العام أن يقدّم في دورة خريف ٢٠٠٥م مسودة لاتفاقية عن التنوع الثقافي، وفي ربيع ٢٠٠٥م، وقت كتابة هذا النص، لم تكن النتيجة قد اتّضحت بعد. انظر المواقع التابعة لكلٍّ من INCD، وUnesco، وFreepress، وهي على التوالي:

- (1) www.incd.net
- (2) www.incp-ripc.org
- (3) www.unesco.org
- (4) www.mediatrademonitor.org

ما نوع النظم والسياسات التي يمكن وضعها لحماية وتنمية التنوع الثقافي في دول معينة؟ على الصفحات التالية من الكتاب، عددٌ من الأفكار والمقترحات.

## هوامش

- (١) Peter Fuchs; "The Private Sector Needs to Look More to the Com-  
.mon Good", International Herald Tribune, 10 January 1996
- (٢) Jan Pronk, "Against Transnational Greed", De Groene Amster-  
.dammer, 9 October 1997
- (٣) Carlos Fuentes, "Another French Chance to Make Idealism Work",  
.International Herald Tribune, 18 June 1997
- (٤) Bernard Cassen, "La piège de la gouvernance", Le Monde Diplo-  
.matique, June 2001
- (٥) .Ibid.
- (٦) Philippe Douste-Blazy, "Ne perdons la bataille mondial de l'audi-  
.ovisuel", Le Monde, 30 May 1999

## الفصل السابع

# قواعد منظمة من أجل التنوع الثقافي

### (١) بعيدًا عن التكتلات الثقافية

في شهر مارس ١٩٩٨م، كان تعليق نيويورك تايمز على قيام «بيرتلزمان» بشراء «راندوم هاوز» يعتبر ذلك عملية تجارية عادية في عالم النشر:

المشكلة أننا أصبحنا نتقبّل التوجُّه المستمر للوسائط الإعلامية نحو التكتُّل تحت مظلة واحدة كأمرٍ مُسلَّم به، رغم أن هناك شيئًا ما يضيع في هذه العملية، ولنقل إنه الملكية الموزعة لمنافذ هذه الوسائط، أو لعله الخلل الذي ينجم عن ذلك في عملية تسويق المعلومات، بالإضافة إلى أن الخروج من هذا التكتل لن يكون بالأمر السهل.

إن تقرير «تنوعنا الخلاق» الصادر في ١٩٩٦م عن لجنة الأمم المتحدة للثقافة والتنمية يتساءل ما إذا كان من الممكن أن يجلس المسئولون عن الوسائط الإعلامية مع صانعي القرار والمستهلكين، للوصول إلى آليات تضمن الحفاظ على التنوع في وسائل التعبير، بالرغم من المنافسة الحادة التي تؤدي إلى الفرقة، (Pérez de Cuéllar 1996: 117)، وقد رأينا في الفصل الثاني كيف تقوم التكتلات الثقافية العملاقة بالسيطرة، على نحو احتكاري، على قنوات الإنتاج والتوزيع والترويج، وبالتالي تصبح القضية الكبرى المطروحة هي كيفية يمكن استرداد الفضاء المفتوح، الذي يستطيع المزيد من الفنانين أن يُبدعوا فيه، وأن يوزعوا أعمالهم الفنية بكفاءة، وأن يتبادلوا المعلومات بشأنها مع المستويات المختلفة والمتنوعة في المجتمع، أما القضايا ذات الصلة بذلك، فهي ما إذا كانت هناك مواقع مستقلة كافية للمبدعين، مع إمكانية الوصول إلى أعمالهم، والحماية الكافية من التحكم في الأسعار

في الأسواق الاحتكارية، والفرص الكافية للقادمين الجدد في مجال الوسائط الإعلامية. يقول «سي هاملينك C. Hamelink» إنه «حتى لو استطاع المحتكر أن يُظهر نوعاً من الثنائية في الوظيفة، ودرجة من الإنصاف، والتنوع والحوار الخلاق والموضوعية، ومقاومة الضغوط الخارجية، فيما يقدمه للسوق، يظل هناك ما يدعو لتصحيح الأوضاع، عن طريق النظم والقواعد؛ حيث إن السوق ستكون مغلقةً في وجه أي وافدٍ جديد، وبالتالي لن تكون سوقاً حرة» (Hamelink 1994: 174-5). وبناء على ذلك يصبح التحدي الرئيسي هو استعادة

الديمقراطية من منظور ثقافي، وهذا كل ما يعنيه مفهوم حرية الوصول.

من المؤكد أن البنية التحتية لإنتاج الأعمال الفنية وتوزيعها في المناطق الغنية من العالم هائلة، إلا أن عدداً محدوداً من أصحاب القرار هم الذين يحدّدون ما يدخل إليها وما يخرج منها. حق الوصول يعني الحق في عدم الإقصاء أو الاستبعاد، هذا الحق «يصبح أكثر أهمية باستمرار في عالم مكوّن من شبكات إلكترونية تجارية واجتماعية» (Rifkin 2000: 237-9). ويؤكد «جيرمي ريفكن» على ضرورة أن تقوم الحكومات بدورٍ فاعلٍ في تأكيد وضمان حق الناس الأساسي في الاتصال ببعضهم، ويتساءل ما إذا كانت الحريات الأساسية والديمقراطية الحقيقية ما زالت موجودة! نعم! وهناك دور ينبغي أن تقوم به الحكومات التي تمثّل دولاً قوية، مقتنعة بالتدخل لإيقاف هذا العبث الطليق في السوق.

لا بد من أن يكون لجميع الدول والأقاليم في العالم، الحق الكامل في إبعاد الاتصال الثقافي عن السياسات الحالية للتجارة الحرة، التي تم صوغها في اتفاقية منظمة التجارة العالمية كما أسلفنا؛ فالفنون والآداب ليست سلعةً تجارية مثل غيرها، والحرية التجارية، بشكلٍ عام، لا بد من أن تكون متسقة، ومتماشية مع حماية الاقتصاد المحلي والبيئة المحلية، على سبيل المثال. ومن المنظور الثقافي لا بد من أن يكون من حق الدول والأقاليم أن تتخذ من الإجراءات ما يكفل التنوع الحقيقي في إنتاج وتوزيع وترويج كل أشكال الفنون والآداب، وهو ما يعني أن يكون من حق الحكومات أن تضع النظم والقوانين والقواعد (نظام الحصص على سبيل المثال) التي تحدد حجم المنتجات الثقافية التي تدخل إلى أسواقها المحلية، وهناك صفحة ما زالت بيضاء في الاتفاقية العامة للتجارة والخدمات (GATS, WTO)، أي أن الثقافة مُعفاة من أحكام هذه الاتفاقية، فما هي القواعد المنظمة، التي يمكن أن تكون مفيدة في هذا الشأن؟ هناك قواعد كثيرة، من بينها تلك المنظمة للملكية (بما في ذلك قانون المنافسة)، وهناك قواعد خاصة بالمحتوى، وأخرى خاصة بالمسؤولية العامة للمؤسسات الثقافية.

ويبدو أن «جيليان دويل Gillian Doyle» محقة عندما تكتب أن ملكية الوسائط الإعلامية «حقل سياسي ملغوم»، وعليه فإن وضع مشروع لتنظيم التعامل وتقنيته مع التكتلات لا بد من أن يكون صارماً ومنصفاً، وأن يكون في خدمة الأهداف الحقيقية للسياسة العامة (١٧٧: ٢٠٠٢م)، ولذلك فإن مهمتنا واضحة، وإن كانت شديدة التعقيد في الوقت نفسه، النظم والقواعد لا بد من أن تكون مرنة بما يكفي للاستجابة للمشهد الثقافي المتغير، كما يجب صوغها بدقة وذكاء؛ بحيث يتعدّر تخطّيها بسهولة، أو أن تخطئ الهدف، أو أن يتم الالتفاف حولها قضائياً، كما ينبغي أن تكون مفهومة حتى يتم قبولها بسهولة.

كما يجب أن نكون واعين بأن شكلاً واحداً من أشكال التنظيم والتقنين لن يكون كافياً في معظم الأحوال للوصول إلى الهدف المنشود من التنوع الثقافي؛ فعلى سبيل المثال لن ينتج عن تنوع الملكية، تنوع في المحتوى على نحو تلقائي، (Doyle 2002: 13) وهو ما يعني أن الجهات المسؤولة عن التقنين، ووضع القواعد لا بد من أن تحدد بدقة العلاقة الصحيحة بين القواعد المنظمة للملكية، والقواعد المنظمة للمحتوى، أو الإطار الذي تتحرك فيه هذه الملكية. دعنا نفترض، على سبيل المثال، أن هناك مدينة ما في مكان ما من العالم يوجد بها ثلاث دُور للسينما، إذا كانت هذه الدور الثلاث مملوكة لشركة واحدة، فمعنى ذلك أن القرار الخاص بما يُعرض هذا المساء، أو مساء الغد، يتركز في يد هذه الشركة، وإذا وضعنا نظاماً للملكية يقضي بأن يكون هناك مالكٌ واحدٌ لكل دارٍ من الثلاثة، فقد يحدث أن يكون الملاك الثلاثة يشترون الأفلام من مصدرٍ واحدٍ، وليكن هوليوود مثلاً، وهكذا تبرز مرة أخرى مشكلة التنوع الثقافي، ولذلك ينبغي أن تكون نُظم الملكية وقواعدها متكاملة مع القواعد والنظم الخاصة بالمحتوى، وعليه فإن هذين المجالين من مجالات التقنين والتنظيم لا بد أن يكونا متسقين.

لا بد من تحليل أوضاع الأسواق التي تعوق عملية الوصول إلى قنوات الإنتاج والتوزيع الفني، كما يجب أن يضع المسؤولون قواعد ونظماً مرنة تساعد على حل المشكلات القائمة، وفي الوقت نفسه، لا بد من أن تكون السياسات متوقّعة، أو يمكن التنبؤ بها، من قبل المؤسسات التجارية والمؤسسات الثقافية، على ألا يعطيهم ذلك الحق في عرقلتها في المحاكم، وسوف أقدم في هذا الفصل أمثلة كثيرة في مجالات الوسائط السمعية والبصرية، والموسيقى والرقمنة والسينما والكتب والفنون البصرية والتصميم؛ إذ قد يساعد ذلك التصنيف، وتلك الأمثلة، على إثارة الخيال بخصوص الجوانب التي يمكن أن تطبق فيها هذه النظم والقواعد، أو تحديد تلك التي لا علاج لها.

الهدف من ذلك كله هو أن نتشارك، ولو مؤقتاً، في وضع قائمة بحلولٍ ومقترحات تلبي احتياجات الدول المختلفة، وتراعي الطبيعة الخاصة بمجالات الفنون والآداب ووسائل انتقالها، كما ينبغي أن يتسم هذا الإطار بالمرونة الكافية لمواجهة التغيرات التي تحدث في الأساليب الفنية والإنتاج والتوزيع ووسائل الترويج والدعاية وعلاقات الملكية، وتكون، في الوقت نفسه، منصفة للمؤسسات العامة في الميادين الثقافية، قادرة على تعبئة أكبر عدد ممكن من الناس والمؤسسات الثقافية لجعل هذه القواعد والنظم مقبولة وقابلة للتطبيق.<sup>٢</sup>

## (٢) القواعد المنظمة للملكية

هدف القواعد المنظمة للملكية هو ألا يكون هناك مالكٌ واحد بإمكانه أن يسيطر على إنتاج وتوزيع وترويج و/أو ظروف تلقي أشكال الفنون والآداب المختلفة، أما الأهداف الرئيسية لتنظيم الملكية، فهي الإبقاء على تنوع متوازن بين أصحاب المؤسسات الثقافية، وتحجيم النموذج الخاضع للسوق، وحماية المجتمعات التي ليس لها صوت في الأسواق، وضمان أن يكون الملاك مسئولين أمام المجتمع. والملكية قضية مهمة؛ إذ على أساسها يتحدد من يستطيع القيام بالإنتاج، وماذا يمكن إنتاجه، وماذا سيوزع من مختلف أشكال التعبير وطريقة توزيعه، وفي أي محيط. علاقات الملكية الاحتكارية تسبب قدراً كبيراً من الظلم والإجحاف بين الدول، وكما قلنا من قبل لا بد — من منظور حقوق الإنسان — أن يكون هناك عددٌ كبيرٌ من المؤسسات التي تختار ما يمكن إنتاجه وتوزيعه وترويجه وتلقيه في مختلف ميادين الفنون والآداب؛ لأن عدد أصحاب القرار هو الذي يحدد حجم الحرية، والقدرة على الاختيار في ميدان الثقافة.

من النتائج البديهية للقواعد المنظمة للملكية، أن الشركات ستكون مجبرة على أن تظل صغيرة الحجم نسبياً، صحيح أن ذلك قد يجعلها أكثر تعرضاً للاستيلاء عليها، كما قد يحدث، في الوقت نفسه، أن يؤدي تحجيم التملك عبر البحار إلى عدم اتساع نطاق عملها (Doyle 2002: 159)؛ فكيف نواجه هذه القضية؟ نظرياً، إذا كانت جميع هذا الشركات صغيرة نسبياً، فلن تكون هناك مشكلة؛ حيث لا توجد شركة أكبر حجماً من الآخرين، أو أقوى منهم، وهذا، بالتحديد، هو الهدف الذي نريد أن نصل إليه عبر هذا الجزء من الكتاب؛ وهو أنه ينبغي ألا تكون هناك سيطرة للتكتلات الاحتكارية الكبرى على الساحة الثقافية.

دعنا نتخيل الخطوة التالية التي يمكن، أو ينبغي اتخاذها. ألا يجب أن تكون الشركات الثقافية أقل حجمًا قبل أن يُسمح لها بالعمل في سوقٍ وطنية معينة؟ قد نتفق على أن ذلك اقتراح لا نستطيع أن نفهمه، نحن أبناء هذه الحقبة الليبرالية الجديدة، ولكن أليست النتيجة المنطقية لذلك هي أن الساحة الثقافية ينبغي ألا تُترك تحت السيطرة الكاملة لأية مؤسسة ثقافية واحدة على أي نحو؟ أحد الأعراض الجانبية هو أنه لن يكون هناك وجود للمنافسة الشرسة القائمة حاليًا بين العدد القليل المتبقي من الشركات الثقافية العملاقة، كما أن القول بأنها قوية اقتصاديًا، أو أنها يمكن أن تندمج، لن يكون صحيحًا؛ تنوع أشكال التعبير الثقافي في حاجة إلى ذلك.

حتى فكرة امتلاك التعبير الثقافي مفهومٌ غريبٌ في معظم الثقافات، وهذا يتعلق بالسيطرة على وسائل إنتاج وتوزيع وترويج وتلقي الأعمال الفنية والأدبية والترفيهية والتصميم، وهو ما سوف نتناوله في هذا الجزء من الكتاب، كما أنه أمرٌ مهم أيضًا في ميدان حقوق الملكية الفكرية، صحيح أن الفنانين لا بد من أن يعيشوا اعتمادًا على أعمالهم، ولكن أليست مبالغة كبيرة أن يحصلوا (هم وسماستهم ووسطاؤهم: الصناعات الثقافية) على حقٍّ احتكاري (يتمتعون به منذ أكثر من قرن) عن تعبيرهم الثقافي الذي استلهموا قدرًا كبيرًا منه من مصادر مختلفة في الحقل العام؟

القواعد المنظمة للملكية بالنسبة لمجالات الفنون والآداب المختلفة (المادية والسمعية والبصرية والرقمية) قد تكون لها أوجه متعددة، كما سيأتي ذكره: (أ) عدم وجود ملكية خاصة، ويتبع ذلك وضع قواعد بخصوص (ب) الملكية الأفقية، (ج) الملكية الرأسية، (د) الملكية المتداخلة، (هـ) قواعد للملكية الأجنبية، (و) قواعد خاصة بالسيطرة على الأسواق بطريقة غير رسمية، (ز) قانون المنافسة، (ح) الضرائب كأداة لتقليل إمكانيات السيطرة بالنسبة للتكتلات الاحتكارية، (ط) تخفيض نظام حق النشر المبالغ فيه.

وفي كل موقف سيكون المطروح هو المعايير التي على أساسها تُوضَع القيود على الملكية، وهناك احتمالات متعددة: زمن الاستماع، حصة المشاهد، التغرير، حصة السوق، عائد الإعلانات، الإنتاج، التوزيع و/أو طاقة الأداء، مراكز الاتصال، ويتبع ذلك مباشرة الكميات المستخدمة في ذلك.

(أ) في عالم أصبح من الواضح فيه أن كل شيء يمكن، أو لا بد من أن يكون، ملكية خاصة، قد يبدو غريبًا أن نطالب بأن تكون هناك أجزاء مهمة من أدوات الاتصال غير مملوكة لأحد، وأن تظل ملكية عامة، إلا أن «لورانس ليسنج Lawrence Lessing» يشترط

أن تقوم الدولة بوضع قواعد تضمن أن يظل الفضاء أو المجال البصري ملكية عامة، ومبرره لذلك هو أن «المصادر الحرة بالغة الأهمية بالنسبة للإبداع والابتكار، وبدونها يُصاب الإبداع بالشلل»، ولذلك يصبح السؤال المهم — خاصة في العصر الرقمي — هو ما إذا كان من الضروري السيطرة على أي مصدر، وليس: لأيهما تكون السيطرة، للحكومة أم للسوق؟ وليس هناك مبرر للسيطرة لمجرد أن ذلك بالإمكان. (١٤: ٢٠٢م)، كما أن هناك حاجة ماسة لأن يتفهّم الجميع ذلك على وجه السرعة لكي نمنع السيطرة على المجال البصري.

(ب) (ج) (د) يتضح باستمرار أن كل أشكال التكامل الأفقي والرأسي لم يُعد لها وجود، ومعظم ما نراه الآن هو أشكال من الملكية المتبادلة والمتداخلة في الساحة الثقافية: تكتلات إعلامية ضخمة نشطة في كل مجالات الفنون والآداب والتسلية، وفي كل المراحل: من الإنتاج إلى التوزيع والترويج والتلقي، وباستخدام الوسائط كافة. وفي حالات عديدة لا بد من أن ندرك حقيقة أن الإنتاج والتوزيع قد أصبحا ضمن الملكية الصناعية المتداخلة أيضًا. شركة «جنرال إلكتريكس General Electrics» مثلًا، وهي صناعة عسكرية ضخمة، أصبح لها اهتمام كبير بالصناعات الثقافية ووكالات الأنباء. «لاجاردير Lagardère»، وهي شركة فرنسية مُنتجة للسلاح، تمتلك جزءًا كبيرًا من دور النشر وقنوات توزيع الكتب والصحف هناك، وتتباهى بسياستها التي ترى أنها في صالح التنوع الثقافي. «بيرلسكوني Berlusconi»، رئيس الوزراء الإيطالي، يمتلك وسائط إعلامية متعددة، ويسيطر على الإذاعة والتلفزيون، كما أنه صاحب أهم وكالة للإعلان والدعاية، وواحدة من أهم سلاسل السوبر ماركت. هذه الأشكال من الملكيات الصناعية المتداخلة يصبحها دائمًا صراعات تشكّل خطورة على الحرية الثقافية باستمرار.

ما العمل؟ في سنة ١٩٩٦م حاولت «المفوضية الأوروبية European Commission» اقتراح مسودة توجيهات خاصة بملكية الوسائط الإعلامية، تتضمن ألا تزيد الملكية الفردية في الإذاعة والتلفزيون عن ٣٠٪ كحدّ أقصى في مناطق الإرسال الخاصة بكل دولة، كما كان من بين المقترحات أيضًا ألا تزيد الملكية في إجمالي الوسائط — التلفزيون والإذاعة و/أو الصحف — عن ١٠٪ من السوق التي يعمل بها المالك (4-162: Doyle 2002)، ولكن بعد عام واحد، سُحبت هذه المقترحات دون أن يستثير ذلك أحدًا.

هل يمكن أن يكون هناك ما هو أكثر من ذلك مدعاة للغضب والاستياء؟ على افتراض أن هناك عددًا محدودًا من الشركات الثقافية العملاقة تتحكم في معظم الإنتاج والتوزيع في كل ميادين الفنون والآداب تقريبًا، وفي كل أنحاء العالم؛ فهل يمكن أن نتصور أنها

قد تنقسم مرة أخرى بعد عمليات الدمج والاتحاد؟ هل تنقسم إلى شركات أصغر حجمًا، حسب أشكال الفنون والآداب المختلفة، وتتناول مراحل مختلفة من الإنتاج إلى التوزيع، وألّا يُسَمَح لها بالعمل في كل الدول في الوقت نفسه؟ إنه من المستحيل — حتى في دولة واحدة — وضع قواعد وشروط صارمة على حجم ومساحة عمل الشركات الثقافية العملاقة، التي تعمل على مستوى العالم. هذه الشركات العملاقة كلها مُثَقَلَةٌ بالديون أيضًا، وفي ذلك يكمن ضعفها وقوتها في الوقت نفسه. تقطيع أوصال هذه الكيانات العملاقة إلى شركات صغيرة — وهو ما ينبغي أن يتم من منظورٍ ديمقراطي — يعني أنها سوف تخسر قيمتها الافتراضية، وأن ذلك سيؤدي إلى إفلاس مُقْرِضِها مثل البنوك العالمية الكبرى.

ما الذي يمكن عمله إذن؟ بدايةً، لا بد من زيادة وعي أكبر عددٍ من الناس والمنظمات، بأن القوة غير المحدودة للتكتلات الثقافية الاحتكارية العملاقة تمثل مشكلة كبرى، وأنه لا بد من مواجهة هذا التحدي الكبير للديمقراطية الثقافية في إطار الحركة العالمية الأوسع ضد الخصخصة، وإلغاء التقنين. ثانيًا، لا بد من شن هجومٍ على التكتلات الثقافية الاحتكارية من زوايا مختلفة ومنفصلة، إحداها محاولة كسر سيطرتها عن طريق الاستخدام الفاعل للإنترنت والوسائل الرقمية، لصالح تنمية ونشر التنوع الفني كما أسلفنا.

على أن هناك إمكانية ثالثة، وهي أن ترفض الدول تركز التكتلات الثقافية الاحتكارية على أراضيها، وهذا يتطلب بالتأكيد، تحديد الحجم المقبول، من وجهة ديمقراطية، فيما يتعلق بالإنتاج والتوزيع والترويج، وكذلك فيما يخص الإعلان العالمي لحقوق الإنسان. على أنه من الواضح أن هناك مشكلة كبيرة بالنسبة للدول التي تسيطر الاحتكارات الكبرى على أسواقها الوطنية، مثل مؤسسة بيرلسكوني Mediaset في إيطاليا، وجلوبو (Globo) في البرازيل، وتقضي الأمانة أن نقول إن تحديد الحجم لن يتم في العام القادم مثلًا، في الوقت نفسه يمكن أن نتفق على ضرورة ذلك، وعلى أنه ليس من المقبول أن يكون لعددٍ محدودٍ من التكتلات العملاقة سيطرة تامة على الأسواق في كل أنحاء العالم؛ لذا يجب أن تكون استراتيجيتنا هي زيادة الوعي بأن الملكية الاحتكارية للوسائط الإعلامية، وغيرها من المنافذ، لا يمكن أن تكون مقبولة في أي دولة ديمقراطية، كما يجب أن يكون واضحًا أن مقاومة سطوة الشركات الثقافية العملاقة، وكسر شوكتها، لا بد من أن يتم من زوايا مختلفة، وعبر قواعد وقوانين متعددة، حتى نصل إلى أفضلها.

لنأخذ مجال توزيع المنتجات الموسيقية مثلًا: أهم منافذ الموسيقى هي محلات التسجيل، وأول سؤال يتبادر إلى الذهن هو ملكية هذه الأماكن، وما إذا كانت في يد سلسلة

واحدة أو سلسلتين لمعرفة أين يتركز القرار، إلا أن ذلك قد يبدو أسلوبًا غير محدد؛ حيث إن هناك مكونات كثيرة في السوق. هل نستطيع أن نحدد الأماكن التي يعوق فيها التركيز وصول المحلات الأخرى إلى الأسواق، والتي لا يكون فيها الضرر كبيراً؛ الأمر يزداد تعقيداً لأننا لا نستطيع أن نحدد بدقة معنى «محل تسجيلات» حديث. إن معظم محلات السوبر ماركت مثلاً تباع «السي دي» و«الكاسيت» حالياً. المحلات المتخصصة أصبحت نادرة، وربما يكون من دواعي السعادة أن تفتح سلسلة ما عددًا من محلات التسجيلات المتخصصة؛ إذ قد يساعد ذلك على الحصول على معلومات حديثة في هذا السياق.

مع الوضع في الاعتبار عدم استقرار سوق الموسيقى، أعتقد أنه من الصعب تنظيم أو تقنين ملكية محلات التسجيلات الموسيقية، وربما تكون نقطة البداية في الحرص على التنوع في توزيع الموسيقى، هي الوسائط السمعية البصرية، وأعتقد أنه سيكون هناك مخزون وفير ومتنوع في محلات التسجيلات لو أن هناك تنوعاً واسعاً للموسيقى في الإذاعة والتلفزيون؛ فالناس يشتررون ما يسمعون. وإذا لم يكن هناك أغنية مسيطرة، أو لحن مسيطر، على الراديو أو التلفزيون، وإنما تنوع من الموسيقى والأغاني، فسوف يكون هناك تنوع في مشتريات الناس، ولو صح ذلك تصبح مسألة تركُّز ملكية محلات التسجيلات أقل أهمية نسبياً.

وهذا ينقلنا إلى مجال آخر، ونوع آخر، من القواعد المنظمة، وهو تنظيم المحتوى؛ حيث ستكون القنوات العامة والخاصة مجبرة، مثلاً، على إذاعة آلاف الأغنيات المختلفة التي تأتي من مصادر متنوعة ومستقلة، ومن دول كثيرة.

والثير للدهشة أن توزيع الموسيقى يأخذ منظوراً جديداً بسبب التطور السريع في أساليب تبادل التسجيلات، وإذا كان ما يحدث هو أن صناعة الموسيقى، وبعدها صناعة السينما، أصبحت تباع أقل، فإن ذلك قد يمثل تهديداً لأوضاعها المسيطرة. ولكن أي الأوضاع هو الأكثر تعرضاً للخطر؟ في مجال التوزيع، حقوق النشر التي يملكونها تفقد قيمتها السوقية بكل تأكيد. ولكن ماذا عن إنتاج الموسيقى والأفلام السينمائية؟ حتى الآن، يبدو أن معظم الناس يتبادلون الموسيقى والأفلام التي تنتجها التكتلات الثقافية العملاقة، وتنتشر بفضل آليات التسويق.

الهجوم الحقيقي على وضع السيطرة في صناعة الموسيقى والسينما، هو أن يقوم المزيد من الفنانين بإنتاج وتوزيع أعمالهم بأنفسهم، مستخدمين وسائل الرقمنة المتطورة والإنترنت، وألا يقيدوا أنفسهم بعقود مع الصناعات الثقافية، إلا أن هذا الخيار في متناول

الفنانين في الدول الغنية، وأعداد قليلة في الدول الفقيرة فقط. الشرط الثاني هو أن تقوم الجماهير بعملين: أولاً: مضاعفة الاهتمام بالتنوع، والقيام بتغيير وتعديل الأعمال بأسلوب إبداعي خلاق، وعدم الاكتفاء بالتبادل السلبي لما هو موجود أو متاح، والثاني: ضرورة أن يدفعوا تلك المبالغ الصغيرة المستحقة للفنانين عن أعمالهم مباشرة مقابل استخدامها.

(هـ) هل ثمة خطأ في أن يمتلك الأجانب تسهيلات مهمة في الإنتاج والتوزيع الثقافي في دولة ما؟ نعم! وبكل تأكيد؛ لأن ذلك يزيد من فرصة ابتعاد أشكال التعبير الفني عن الظروف المعيشية للناس في هذه الدولة، بينما ينص الإعلان العالمي لحقوق الإنسان على حق الناس في المشاركة في الحياة الثقافية لمجتمعاتهم. في كندا، على سبيل المثال، نجد المنتجين المحليين يقدمون مضموناً محلياً أكبر مما يقدمه المنتجون الأجانب، وبالنسبة للكتب، نجد أن حوالي ٢٠٪ من المبيعات من نصيب الناشرين الكنديين، إلا أنهم يقدمون من ٨٥-٩٠٪ من العناوين الكندية المنشورة، ونجد الشيء نفسه في صناعة الموسيقى، المنتجون الكنديون هم الذين يقدمون معظم الفنانين الكنديين إلى الأسواق.

ولا يعني ذلك أنه يكفي وضع قيود على الملكية الأجنبية؛ فهذا وحده لا يضمن تقديم أشكال مختلفة من التعبير. القيود على الملكية الأجنبية لا بد من أن تكون مصحوبة بإجراءات وقواعد تنظيمية أخرى، وخاصة حصص المضامين المختلفة. ورغم أن تقييد الملكية الأجنبية يعطي فرصة أفضل للصناعات الثقافية المحلية، فالمسؤولون عنها أكثر دراية بالحقل الثقافي في بلادهم، والمرجح أن يؤدي ذلك إلى مضامين أكثر محلية، وأقل ما يمكن قوله عن القواعد المقيّدة للملكية الأجنبية هو أنها تهيئ الظروف لتطور الحياة الفنية المحلية.

من ناحية أخرى، في حال وجود مُلاك أجنبي، يمكن أن يُطلب منهم تقديم المزيد والمزيد من الفنانين المحليين في الدول التي يصل نشاطهم التجاري إليها، وإن كان ذلك لا يعني أنهم — الملاك الأجانب — قد أصبحوا جزءاً لا يتجزأ من الحياة الثقافية لهذا المجتمع، وذلك لأن التكتلات الثقافية العملاقة هي التي تقرر، وتختار، وتحدد الإطار لذلك كله.

وأحياناً تصبح القوانين والقواعد المقيّدة للملكية الأجنبية غير مؤثرة، ولا تحقق الهدف منها؛ ففي فرنسا، مثلاً، نجد أن الملكية الأجنبية لشركات الوسائط الإعلامية مقيّدة، ولا تزيد عن ٢٠٪، (Doyle 2002: 148-150)، وفي حالة الاندماج الذي تم بين Vivendi و Universal كان من الصعب أن يكون لهذا القانون أي فعالية، رغم

أن أصحاب الأسهم معروفون، فإنها من الممكن أن تكون غداً في أيدٍ أجنبية تماماً. لقد تم تجنب مناقشة مبررات هذا القانون، ولم يستطع أي شيء أن يُوقِف عملية الاندماج، وأصبح الوقت متأخراً لمناقشة ذلك.

(و) من السهل أن ننسى أن القوة الاقتصادية لمؤسسة ثقافية عملاقة ما، أو حتى شركة كبرى تعمل في صناعة الثقافة، قد تغريها بالقيام بعملٍ غير مرغوب فيه في السوق، وهناك أمثلة كثيرة على ذلك؛ ففي بريطانيا، مثلاً، نجد أن حصة سلسلة محلات Waterstone، لبيع الكتب، في السوق تُقدَّر بـ ٢٠٪، ولكن كيف يقومون باستخدام هذه الحصة الضئيلة في السوق؟ قامت Waterstone مؤخراً بتغيير شروطها بالنسبة لمرتجعات الكتب وأسلوب الدفع، الأمر الذي كان له آثارٌ مدمرة على صغار الناشرين، كما أدى إلى إفلاس عددٍ كبيرٍ منهم. ما أقدمت عليه Waterstone سلوك ضار بالتنوع الثقافي؛ لأنه يطرد الناشرين الصغار من السوق الثقافية، ويقلل من فرص بقائهم من الناحية الاقتصادية. ظاهرة مشابهة يمكن أن نجدها مع الناشرين الكبار الذين يشتررون واجهات عرضٍ وأماكن لكتبهم، التي يروجون لها باعتبارها من الروائع؛ إذ إن صغار الناشرين لا يستطيعون منافستهم في هذا السياق المحموم لجذب اهتمام المشترين.

أولاً: لا بد من حل أُلغاز هذه العلاقات غير الرسمية الخاصة بالعمل في السوق، وأن نتحقق فيها الشفافية، ربما نعتزف بوجود مثل هذه الممارسات، إلا أننا نتساءل ما إذا كانت التكتلات الثقافية العملاقة هي التي تقوم بتشويه عملية التنوع في سوق الثقافة نتيجة لهذه التصرفات. ثانياً: ألا توجد رغبة في ضبط سلوك اللاعبين الرئيسيين في الساحة الثقافية؟ أعتقد أن ذلك لا بد من أن يتم في إطار القواعد المنظمة للملكية، ولأنه يقيد سلطة وطاقة من يسيطرون على الإنتاج والاستهلاك والتوزيع.

(ز) من الغريب أن قانون المنافسة الحالي لا يُستخدم في المجال الثقافي في كثير من الدول إلا نادراً، ودون فاعلية، بينما من الممكن تطبيقه في حالات الاندماج، وعند إساءة استخدام أوضاع السيطرة في السوق، مع أن وضع السيطرة نفسه يُعتبر إساءة استخدام، وخاصة من وجهة النظر الداعمة للديمقراطية.

وما من شك في أنه سيكون مكسباً ثقافياً في حالاتٍ كثيرة، لو أمكن تطبيق قوانين منع الاحتكار في المجالات الثقافية، ولكن نادراً ما يحدث ذلك.<sup>٣</sup> ويستغرب «بنجامين باربر Benjamin Barber» أن يكون من حق المؤسسات الثقافية «أن تبتلع بعضها البعض بالاتحاد، أو الاندماج، أو الشراء، بمجرد أن تجد التمويل لذلك، ورشوة حملة الأسهم،

وتتدخل المحاكم، لا للمحافظة على الصالح العام، ولا لتعطيل عملية احتكارية ما، وإنما لضمان أن تكون فائدة أصحاب الأسهم هي المعيار الوحيد للصفقة». (١٩٩٦: ٨٥م) في مدينة مثل امستردام، نجد أن حوالي ٨٠٪ من شاشات السينما في يد شركة واحدة (وأكثر من ٨٠٪ من الأفلام المعروضة عليها من هوليود)، سوف نناقش هذا الموضوع على أية حال في الجزء التالي الخاص بالقوانين والإجراءات المنظمة للمحتوى، إلا أن المرء لا يستطيع أن يفهم لماذا لا تجلس السلطات المتنافسة معًا لتتفق على منع هذا الشكل من تراكم القوة الثقافية.

وكما قلنا من قبل، فإن شروط الوصول إلى الثقافة لا بد أن تكون أكثر انفتاحًا منها في الأنشطة التجارية الأخرى، وربما تكون بداية جيدة لتطبيق المنافسة العادية في القطاعات الثقافية، ولا شك في أن ذلك سيؤدي إلى التفكير في أشكال التنوع الأخرى التي تحتاج إليها من منظور ديمقراطي.

(د) ثم ماذا عن فرض ضرائب كوسيلة لتقليل فرص المؤسسات الاحتكارية الكبرى في السيطرة والتحكم؟ يقترح «روبرت مكشسني Robert McChesney» مثلًا بالنسبة للولايات المتحدة: «بقدر الدور الذي يلعبه الإعلام التجاري والإعلان في الوسائط الديمقراطية، لا بد من فرض ضرائب عليها لدعم القطاع غير الربحي وغير التجاري. ضريبة ١٪ مثلًا على الإعلان ستكون حصيلتها حوالي ١,٧ بليون دولار في سنة ١٩٩٧م» (١٩٩٧: ٦٧م)، وهو مبلغ كبير يمكن أن يُستخدم لصالح التنوع الثقافي. تقرير «تنوعنا الخلاق»، الصادر عن اليونسكو، واللجنة الدولية للثقافة والتنمية، يقترح أن يكون جوهر النقاش هو «البحث عن أفضل الوسائل للمشاركة العالمية في الإعلام، وإحدى الأفكار البسيطة لذلك هي استخدام أسلوب الضريبة العالمية لتوفير دخل جديد يمكن استثماره في خدمات وبرامج إقليمية وعالمية بديلة، مثل الضرائب التي تم اقتراحها قبل ذلك على تدفقات رءوس الأموال عبر الحدود» (Pérez de Cuéllar 121-2).

وقد أطلق «لورانس ك. جروسمان Lawrence K. Grossman» فكرة مشابهة في مقال له بعنوان «هذه الموجات الهوائية ملكية عامة»<sup>٤</sup> ولا بد من أن يكون واضحًا من ذلك أن التفكير الخلاق في مثل هذه الأمثلة ما زال في بدايته، ولكن إذا كان صحيحًا أن الشركات والمؤسسات الخاصة تستخدم المجال العام لأغراض ومصالح تجارية، فلماذا لا يُفرض عليها ضرائب لدعم الثقافة والتعليم؟

لماذا هناك أعمال فنية ضخمة وروائع ونجوم؟ السبب الرئيسي هو أنها أُطلقت بميزانيات ضخمة، تصل إلى ملايين وملايين الدولارات، التي تستطيع أن تُبطل أيَّ

أثر للمنافسة، لماذا؟ بدون مبالغ خرافية كهذه، فإن الفنانين الآخرين، وما وراءهم من مؤسسات، يخسرون المنافسة مع هذه الفعاليات الضخمة. في تحليل «كريستوف جيرمان Christophe Germann» بالنسبة للسينما، إن «الاستثمار في التسويق هو الحافز الحاسم لعرضي الأفلام الكبرى، والنتيجة أن من يذهبون إلى السينما لا بد من أن يستهلكوا المضمون الذي فرضه الكبار على أصحاب دور العرض، وذلك عن طريق قوة أجهزة التوزيع والتسويق والاستثمار لديهم. ويزداد الموقف سوءاً عندما يلجأ الموزعون إلى ما يُسمّى بأساليب «الحجز بالجملة»، أي أن الموزعين يوجرون الأفلام الكبرى «الروائع» للعارضين بشرط أن يعرضوا كذلك الأفلام ذات القيمة التجارية الأقل للموزعين أنفسهم، أسلوب الحجز بالجملة مسموح به كجزء من صفقة شاملة لإتخام الشاشات، وفي كثير من الدعاوى القضائية يُعتبر ذلك خرقاً لقوانين المنافسة. ولذلك يمكن القول إن «طلب» الجماهير لا قيمة له، ما دامت علاقة السوق تتم بين الشركات الكبرى كمنتجين وموزعين (العرض) وأصحاب دور السينما (الطلب)، كذلك فإن أوضاع السوق الحالية التي تحتكرها الشركات الكبرى لا تترك شاشة أخرى لأية مضامين أخرى غير تلك القادمة من مصدر ثقافي واحد، إلا إذا تدخلت الحكومات على مستوى وطني وإقليمي، عن طريق قوانين وسياسات ثقافية تحمي التنوع في المواد السمعية البصرية.»

سيكون من المعقول فرض ضرائب على ميزانيات التسويق الضخمة للأعمال السينمائية الكبرى، وعلى الروائع وعلى النجوم، وتحويل تلك المبالغ — حصيلة الضرائب — إلى ميزانيات لتسويق المنتجات الثقافية الأخرى؛ فمن شأن ذلك أن يحقق درجة من التوازن وعودة المنافسة المفيدة (Germann 2003).

(ط) كما يمكن تحجيم وتحديد مطالب الملكية الاحتكارية بتخفيض نظام حق النشر المبالغ فيه، الذي أصبح مثل الأخطبوط، كما رأينا في الفصل الثالث. هذا الحق سيظل إلى الأبد تقريباً، وسيكون بالإمكان تملك كل شيء، وأي شيء، له مضمون. لم يُعد حق النشر وسيلةً لدفع مستحقات الفنانين فحسب، بل تحوّل إلى آلية تحكّم في الصناعات الثقافية على أوسع نطاق، ولن يمرّ وقتٌ طويلاً قبل أن يقع كل التراث الثقافي، من الماضي إلى الحاضر، في يد قلة من الملاك، ولسنا في حاجة لأن نقول إن ذلك بعيد تماماً عن الديمقراطية. لم يسبق أن كان هناك في التاريخ، ولا في أي ثقافة أخرى، إلا في المجتمعات الغربية الحالية، وجودٌ لمثل هذه السيطرة الاحتكارية، وسوف نبحت في الفصل التاسع كيف يمكن حل هذه المشكلة على نحوٍ مفيدٍ للأغلبية من الفنانين، ويحقق الاحترام للساحة العامة.

### (٣) القواعد المنظمة للمحتوى

وجود عدد كبير من صناعات القرار في مجالات التعبير الفني، لا يضمن، على نحو تلقائي، أن يستفيد الجمهور والمشترون والمستمعون، من التنوع الثري في الإبداعات الفنية والعروض التي يقدمها الفنانون والأدباء؛ إذ ربما يكون التركيز على منتجات بعينها، لماذا؟ قد تكون رخيصة مثلاً، أو تكون هناك ثقة من أنها سوف تجتذب جمهوراً كبيراً، أو أنها ليست مثيرة للجدل، أو أنها متفقة مع القناعات السياسية، أو الفنية، لأصحاب المؤسسات الثقافية أو البرامج.

سبب آخر مهم لضرورة أن تكون هناك قواعد منظمة للمحتوى، وهو حقيقة أننا قد لا ننجح على الفور في تحجيم قوة التكتلات الثقافية العملاقة، وتحويلها إلى مؤسسات صغيرة أو متوسطة الحجم، كما ذكرنا من قبل. سبب ثالث، هو أن الأصوات ليست كلها متكافئة في أي مجتمع، ولا تستطيع أن تصل بالدرجة نفسها، وهو ما ينطبق على المجال الثقافي أيضاً، ونتيجة لذلك نجد أن كثيراً من أشكال التعبير الفني لم يُعد لها اعتبار، في النقاش العام، ولا في الممارسة، فلا أحد يتحدث، مثلاً، عن الذوق أو اللغة أو التصميم أو أنواع الموسيقى أو الخيال المسرحي أو البنية الروائية للفيلم، كما لا يتناول أحد ذلك في التليفزيون، وهو إفقار للمناخ العام، عندما تأتي كل المنتجات الثقافية من دولة أجنبية واحدة (والقليل من الدولة نفسها)، وليس من مصادر ودول وثقافات مختلفة.

وبشكل عام فإن القواعد المنظمة للمحتوى تستهدف الوصول إلى تنوع في المضامين عبر قنوات التوزيع الملائمة، وهذا يُعيد إلى الذهن ما سبق أن ذكرناه من أن كثيراً من الدول ليس لديها القدرة على ترك الفنانين يُبدعون أعمالاً سمعية وبصرية على مستوى ينافس المنتجات الأجنبية التي تقدمها الصناعات الثقافية الكبرى. هذه الدول لا بد من أن تتوفر لها الإمكانيات المالية لإنشاء بنية تحتية للإنتاج والتوزيع، بينما تهيب الفرصة للفنانين لتطوير أعمالهم.

القواعد المنظمة للمحتوى قد تضمن ألا تغرق الصناعات الثقافية بمنتجاتها الأسواق الضعيفة التي تفتقر إلى بنية تحتية وقوة اقتصادية لمقاومة هذا الغزو الثقافي، كما أن هناك دولاً صغيرة كثيرة، ولذا سيكون من المفيد أن تتعاون على مستوى إقليمي مع الدول المجاورة في تطوير المنتجات الثقافية، ولكي تضمن وجود سوق لها أكبر من السوق المحلية المحدودة.

القواعد المنظّمة للمحتوى تخدم كذلك أهدافاً أخرى؛ فهي تضمن عرض المنتجات الفنية المحلية بكميات كافية، كما تركز على ما يحدث داخل البلاد، وعلى التطورات الإبداعية الجارية، وتوفر لها المكان اللائم.

ثانياً، قد تستهدف القواعد المنظّمة للمحتوى حماية التنوع الثقافي من خلال توفير الفرصة لوجود منتجات الدول المجاورة ومناطق العالم الأخرى، وفي بلادٍ كبيرة مثل الهند والصين والبرازيل تشجع القواعد والإجراءات المنظمة على تبادل الإبداعات الفنية المتنوعة بين هذه البلاد. معظم القوانين والقواعد الحالية للمنظمة للمحتوى تضع نصب عينها حماية الحياة الفنية المحلية، ولا شك في أهمية ذلك، إلا أن من المهم أيضاً أن يكون هناك مكان للتنوع في التعبير الفني، وأن يكون العالم كله في الصورة الثقافية.

الهدف الثالث هو ضمان الاهتمام بكل مكونات التمثيل الثقافي، وعدم إهمال أيٍّ منها، ويمكن أن يشمل ذلك حماية وتنمية التنوع الثقافي واللغوي والسياسي والديموغرافي، بما في ذلك مصالح واهتمامات الأقليات المختلفة، وهدف هذه التوجهات الثلاثة هو ألا يكون هناك مصدر وحيد متجانس في الاتصال الثقافي.

وبشكلٍ عام يمكن أن نتصور أربعة أشكالٍ لقواعد وإجراءات تنظيم المحتوى التي نُطلق عليها:

(أ) قواعد الحد الأدنى. (ب) القواعد الإلزامية. (ج) قواعد بديلة. (د) سياسة التبادل.

(أ) معظم أشكال القواعد والإجراءات المنظمة للمحتوى هي تلك التي تُعتبر «الحد الأدنى»، وهي تتناول نسبة المنتج المحلي، الذي يجب تقديمه على الأقل. القانون الأوروبي الخاص «تليفزيون بلا حدود» يشتمل على نظام «الحصة المحلية»، ولكن هذا التشريع بالتحديد هو الذي يوضح ضرورة الجمع بين إجراءات وقواعد تنظيمية مختلفة لتحقيق الهدف المرجو. يقول «بن جولدسميث Ben Goldsmith» وفريق الباحثين العاملين معه إن هناك عدداً من المشكلات الخاصة بالنظم المعمول بها في الاتحاد الأوروبي، بما في ذلك صعوبات ضبط زمن الإرسال، وبرمجة نظام الحصص طبقاً للميزانية، بل إن أحد المعلقين يقول إن القانون أدّى إلى إضعاف السيطرة الوطنية، وسهّل دخول البرامج الأمريكية؛ لأنه لم يضع قيوداً على البرامج المستوردة، ولأن تعريف «الأعمال الأوروبية» امتد ليشمل الإنتاج المشترك والبرامج المنتجة في أوروبا بواسطة منتجين غير «أوروبيين» (Venturelli 202-5) (in Raboy 2002aa)، أما عبارة «لم توضع أي قيود على البرامج المستوردة» فنتقلنا إلى القواعد البديلة، وهو ما سوف نناقشه في الفقرة C.

في فرنسا، تؤكد القواعد المنظمة للمحتوى على أن يكون هناك ٤٠٪، على الأقل، من الأغاني، مع بعض التنوعيات المُذاعة بالراديو، باللغة الفرنسية، وأن يكون نصفها، على الأقل، لمواهب جديدة، أو من الإنتاج الجديد، وهو نظام ناجح، رغم بعض المشكلات القليلة. ليس هناك إلزام بإذاعة أغانٍ وموسيقى من دول أوروبية أخرى. والنتيجة؟ الموسيقى المقدّمة مقصورة على الموسيقيين الفرنسيين والمادة الأنجلوساكسونية. وهناك عيب آخر، وهو أن عددًا قليلًا من شركات التسجيلات الكبرى أصبح هو المصدر الرئيسي للمادة المُذاعة، ولو كان هناك إلزام بأن تكون الموسيقى المقدّمة على مدار عام، من خمسين شركة مثلًا، فربما ساعد ذلك في الحفاظ على التنوع. العيب الثالث هو أن نسبة ضئيلة فقط من الموسيقى المنتجة في فرنسا هي التي يمكن الاستماع إليها في الوقت الذي تكون فيه فرصة الاستماع جيدة، أي أن التنوع موجود، ولكنه لا يجد الفرصة للقيام بدورٍ فاعلٍ في الحياة العامة. وهكذا يجب على الإذاعات (الرسمية والخاصة) أن تكون اختياراتها ممثلة للمشهد العريض والمتنوع للموسيقى الفرنسية.

منذ سنوات طويلة، هناك حصة محدّدة لشاشات السينما في كوريا الجنوبية، وهناك إلزام لدور السينما بأن تعرض أفلامًا كورية، بما لا يقل عن ١٤٦ يومًا في السنة، أما الشركات التلفزيونية فملزمة بعرض أفلامٍ كورية بنسبة ٣٠٪ من إجمالي الوقت المخصّص للسينما، وهذه القوانين الملزمة كلها جاءت ثمرة للجهود الكبيرة لمنظمات مثل «الائتلاف الكوري من أجل التنوع السينمائي» وسلفها منظمة «مراقبة حصة السينما»، والحقيقة أنها سياسة ناجحة، نصيب الأفلام الأمريكية في سوق السينما في كوريا يصل إلى ٤٧٪، بينما يصل نصيب الأفلام الكورية إلى ٤٦٪، وكان لذلك أثره الإيجابي على الإنتاج في كوريا، وأصبح الكثير من أفلامها يحصل على جوائز عالمية، وعلى أية حال، فإن ذلك يوفر الفرصة لكثيرٍ من المخرجين لعمل أفلام كثيرة وإتقان الحرفة، بينما قد نجد مُخرجًا، في أماكن كثيرة من العالم، في منتهى السعادة؛ لأنه يقدم فيلمًا واحدًا كل ثلاث أو أربع سنوات.

على أن نظام الحصص لا يمنع من أن تكون أصول بعض الأفلام في هوليوود؛ لأن هذا النظام لا يستبعد أو يستثني، وإنما يوسّع مجال الخيارات، ومع ذلك فالولايات المتحدة ليست سعيدة، وتهدد بعدم توقيع اتفاقية للاستثمار مع كوريا، لأن استوديوهات هوليوود لديها ميدان مفتوح لمنتجاتها على مستوى العالم، وكذلك في كوريا، كما أن الضغوط قوية على الحكومة الكورية لكي تفتح سوقها السينمائية؛ ولذلك سيكون من المفيد أن يقوم

المزيد من الدول الآسيوية بتطبيق نظام الحصص على الأفلام، وسوف يساعد ذلك كوريا على مقاومة الضغط الأمريكي.

إحدى المشكلات التي أُلحِتْ إليها في حالة السينما الكورية، هي أن ما يُقدَّم من أفلام يظل محدودًا ومقصورًا على الإنتاج المحلي وأفلام هوليوود؛ فهل نسمع عن أفلامٍ أخرى من دولٍ أخرى؟ الاحتمال بعيد! ربما يكون من المفيد وضع نظام يحدد نسبة معينة، ولتكن ٢٠٪ مثلاً، كحدٍّ أقصى لا يتم تجاوزه لأفلامٍ من مصدرٍ واحد (انظر الفقرة ٢ فيما بعد) و ٣٠٪ لأفلامٍ أخرى من دولٍ مختلفة في المنطقة ومن خارجها.

هل هناك رغبة في وضع قوانين تنظم استخدام المجال الرقمي؟ وهل يمكن أن يكون ذلك عملية مجدية؟ سؤال ضخم! يرى «فيليب كيو Philippe Quéau»، أن القواعد المنظمة مهمة وضرورية؛ فالاحتكارات تتنامى على مستوى العالم، بينما لا تقدم العمليات الفنية فرصة للوصول إلى المعلومات، ولا للتقدم بالنسبة للجميع، «لا بد من تصوُّر آليات تقنين وتنظيم محدَّدة لمجتمع المعلومات الكوني، ويجب أن تكون البداية هي وضع إطارٍ قانوني عالمي، وإنشاء مؤسسات قادرة على الدفاع عن الصالح العالمي.»<sup>٥</sup> وكما يقول «كيو» فإن المواد التي تتطلب التنظيم والضبط كثيرة.

ويخص ذلك: بواقع الأعمار الصناعية والمنافسة المشروعة والقوانين العالمية التي تمنع التكتلات في ميدان الاتصالات والبرامج والتجارة الإلكترونية، وتعريف مفهوم الخدمات العالمية الأولية، والمساواة في ولوج مراكز الإنترنت الكونية التي تسيطر عليها الآن قلة احتكارية، وتحديد سياسات التعريف للاتصالات الدولية، وفيما يتعلق بإدارة حقوق الملكية الفكرية، كما ينبغي الوصول إلى توازنٍ أفضل بين مالكي الحقوق والمستخدمين، ووضع نظام يُعطي الدول النامية فرصة أفضل للوصول إلى المعلومات والمعارف،<sup>٦</sup> كما أن عددًا كبيرًا من هذه المواد والموضوعات يتطلب المزج بين الملكية والنظم والإجراءات الخاصة بالمحتوى.

وفي الإطار نفسه — ومثل فيليب كيو — ترى «جيليان دويل Gillian Doyle» أن «قواعد الملكية التقليدية التي كانت تعتمد بشكلٍ أساسي على الوسائط الإعلامية التقليدية، قد استولت عليها إلى حدٍّ ما التطورات التي حدثت في الرقمنة، وتجمع الإنترنت ونموها، وعلى أصحاب القرار الوطنيين أن يتصرفوا على هذا الأساس ... إن تنظيم «الداخل» والاختناقات المحتملة، وضبطها، أصبح أمرًا ضروريًا لضمان وجود نظم مفتوحة ومتنوعة للتزويد بالمادة الإعلامية» (2000a: 151).

وهناك عنصران أساسيان مطلوبان لذلك: أولاً، ضبط وتنظيم البنية التحتية الفنية للساحة الرقمية لكي نتلافى وجود عددٍ قليلٍ من اللاعبين، الذين يسيطرون على شروط استخدام المجال الرقمي، وكما قال «لورانس ليسنج» من قبل، فإن المجال البصري يجب ألا يكون تحت سيطرة، أو في حوزة، أحد (Lessing 2002).

العنصر الثاني خاص بتوزيع المحتوى — وأنا أفضل استخدام مصطلح الإبداعات الثقافية، وإن كان «المحتوى» هو المصطلح الذي شاع استخدامه — في العالم الرقمي — كما يقول «جاري نيل Garry Neil». <sup>٧</sup> لا بد من الحرص والتأكد من أن التنوع الثقافي سيجد فرصة حقيقية في هذا المجال الرقمي الذي يشهد تطوراً سريعاً ومستمرًا؛ لأن التنوع الثقافي إذا فُقد، فسوف يظل مفقودًا لزمّن طويل في المستقبل، ولكي يدعم «جاري نيل» هذا الرأي، يعود إلى التاريخ الكندي (جاري كندي الجنسية): «لدينا صناعة قوية للإنتاج التليفزيوني، وهي جيدة ومؤثرة، ولكن ليس لدينا صناعة إنتاج سينمائي، لماذا؟ ليس لأنه لا يوجد لدينا مبدعون؛ فما الفرق؟ نحن نتحكم في توزيع التليفزيون، لقد وضعنا قوانين وقواعد تنظم عمل الموزعين ومقدمي المادة وشركات «الكبل» وشركات الأقمار الاصطناعية، نحن ننظم ذلك كله، بينما لا ننظم توزيع الأفلام السينمائية، نجحنا في التليفزيون، وفشلنا في السينما.»

الدرس الذي يستخلصه «جاري نيل» من هذه التجربة هو أن تنظيم التوزيع وتقنيته هو العامل الحاسم في تحقيق التنوع الثقافي، وهذا ينسحب أيضًا على الإنترنت، «فمن الذي يقوم بالتقنين هنا؟ يقوم بالتقنين من يقدمون الخدمة طبعًا، وبالتالي تقع عليهم مسؤولية المحتوى. سيقول البعض إننا لو حاولنا أن نضع قوانين أو ضوابط لعملهم فلربما انتقلوا إلى الخارج، ولكن ذلك مردود عليه؛ لأنه لا بد من أن يكون لهم وجود في البلاد لكي يجمعوا أموالهم، وعليه يمكن تنظيم عملهم وتقنيته؛ إنهم في حاجة إلى وجود فعلي»، ولكن ما نوع التنظيم أو التقنين الملائم؟ «لن يكون ذلك بالأسلوب التقليدي نفسه، نقطة الاهتمام الرئيسية ستكون نظام البحث باعتباره الأساس في التوزيع. ضبط المحتوى وتقنيته سيكون كما يلي: الجمهور سوف يقوم بالاختيار، مثلًا، من قائمة تحتوي على عشرة أفلام أو عشرة مسرحيات. في العشر الأولى لا بد من أن يكون هناك ثلاثة أو أربعة اختيارات محلية أو منوعة. وفي العشرة الثانية أيضًا لا بد من أن يكون هناك ثلاثة أو أربعة محلية». ويقول «جاري نيل»: «من المؤكد أننا لن نستطيع أن نجبر الجمهور على مشاهدتها، ولكن عملية التقنين هذه هدفها إتاحة هذه الخيارات أمامك في كل قائمة،

وبكميات كافية». الهدف ليس استبعاد أي مادة، وإنما توفير الفرصة للجمهور لكي يختار.

وهكذا لا بد من أن يكون التنوع حصة عادية من المعروض، وهذا ليس أمرًا صعبًا؛ لأنه موجود، وليس من الصعب الحصول عليه، ونتائجه بالغة الأهمية بالنسبة لإنتاج الأعمال المسرحية والأفلام والألعاب والعروض المختلفة ... إلخ، كما أن الالتزام بالتوزيع حافزٌ قويٌّ أيضًا للمؤسسات والشركات لكي تقوم بإنتاج التنوع المطلوب، «وهذا يعني أن تنوع الإنتاج يتبع — بشكلٍ تلقائي — التنوع في التوزيع، ويظل هناك موضوع مراقبة وتقييم الشركات التي تقدم خدمات الإنترنت، والتي تضطر لوضع شروطٍ لمن يريد أن يستخدم تسهيلات التوزيع لديها.»

وهناك قضية مهمة أخرى، وهي ما إذا كان تنظيم المحتوى الرقمي، وتقنيته، سوف ينتهك الحرية التي يريدها كثيرٌ من مستخدمي الإنترنت، وما إذا كان سيؤدي إلى تنظيم الاستخدام المتسم بالفوضى، ولنبدأ بهذه الملاحظة الأخيرة: هناك شك في أن يكون عدد كبير من الناس يستخدمون الإنترنت على نحوٍ إبداعي، والاحتمال الأكبر هو أن معظمهم يستخدمونها، كما سبق أن استخدموا التلفزيون، لمشاهدة ما هو متاح، ولا شك في أن وجود سياسة للتنوع الثقافي من شأنه أن يوفر لهم قدرًا كبيرًا من الخيارات.

هل إدخال مثل هذه القوانين والإجراءات المنظمة يغيّر من طبيعة الإنترنت؟ ليس صحيحًا، وذلك لأن العملية ما زالت في مرحلة تحول، كما أن التحكم في الإنترنت يتزايد باستمرار لأسبابٍ كثيرة من بينها: المخاوف الأمنية المعروفة، والأسباب الأخلاقية التي تضطر السلطات لذلك (مثل دعارة الأطفال)، والأهداف التجارية، والضرائب.

وما دام الحال هكذا، لا بد إذن من أن يكون من أولويات الحركات الثقافية أن توجه عمليات وضع النظم والقواعد في الاتجاه الذي لا يضر بحرية التعبير والاتصال وانتشار التنوع الثقافي، العكس هو ما يجب أن يحدث، فلا بد:

**أولاً:** من الحرص على عدم ترك المجال الثقافي في هذا العالم الرقمي ليكون ساحةً تنفرد بها التكتلات الثقافية الاحتكارية، وإلا سيظل المعروض الثقافي محدودًا، كما هو الحال في العالم «المادي»، ويظل هناك على الإنترنت فضاء واسع، ربما الفضاء الأكبر؛ حيث يستطيع الفنانون المستقلون وجماعاتهم ومؤسساتهم صغيرة الحجم تقديم أعمالهم، والاتصال ببعضهم البعض، ومع الجماعات الأخرى.

**ثانيًا:** تقدم الإنترنت والرقمنة فرصًا لا مثيل لها لعمليات التطوير والتعديلات الخلاقية، كما كان الحال في كل العصور، وفي كل الدول تقريبًا، إلى أن جاء حق النشر من الغرب

لكي يبدأ تجميد الأعمال الفنية، ويمنع الفنانين من إعادة التشكيل الإبداعي لمنتجات السلف. كما أن الصناعات الثقافية تحاول الآن إقحام هذا الحق، الذي يقتل الخلق والابتكار، في كل مسام الإنترنت!

**ثالثاً:** النظم والقواعد الخاصة بالنواحي الأخلاقية — التي يمكن أن تكون مفهومة ومرغوبة أحياناً — تتطلب كثيراً من اليقظة؛ لأن المبالغة فيها قد تقضي على حرية التعبير تماماً.

ويبدو أن التفكير الإيجابي بشأن وضع قواعد ونظم من أجل التنوع الثقافي على الإنترنت، ما زال في طور البداية، وهي مهمة صعبة أن نعلم الناس ونوجههم ليصبحوا قادرين على استخدام هذه الوسيلة على نحو إبداعي ومفيد قدر الإمكان.

ويبرز هنا سؤال وثيق الصلة بموضوعنا وهو ألعاب الكمبيوتر، وما إذا كانت تدخل في مجال الإنتاج الثقافي والاتصال التي نبحث وسائل ضبطه وتنظيمه عن طريق وضع قواعد له. الإجابة لا بد من أن تكون نعم! فهي مسرح، وهي دراما كاملة، ولها بنية روائية، ومليئة بالجماليات الفنية. الجدل الرئيسي هو حول وجوب تنظيمها وضبطها من عدمه، بسبب المضمون العنيف لمعظمها؛ لذا أرى من الضروري أن يدخل هذا الموضوع ضمن اهتمامنا؛ لأنه متصل بسؤال ما إذا كان يجب تنظيمه وكيف. بالنسبة للألعاب، فالقواعد والإجراءات المنظمة ضرورية لأسباب كثيرة: من الناحية الأخلاقية، ليست هناك أسباب تجعلنا نتعامل مع العالم الرقمي بشكل مختلف عن تعاملنا مع العالم الذي نعرفه حتى الآن، والحقيقة أن الخيال العنيف الجامح يشكّل البنية الأخلاقية للمشاهدين والمستخدمين، والألعاب كذلك، الأمر الذي يؤثر على سلوكهم اليومي. النظم والقواعد ليست مطلوبة من هذا المنظور فحسب، وإنما كذلك بسبب ما يتهدد التنوع نتيجة لسرعة التطور في السوق، والواقع أن حقل الألعاب مُحْتَكِرٌ إلى حدٍّ كبير، وهناك ثلاث شركات صناعية رئيسية تسيطر على السوق، وليس من المستبعد أن ينخفض الرقم إلى اثنتين (شركتين) في المستقبل القريب. بالطبع هناك كثيرون ممن يحاولون أن يجدوا لأنفسهم مكاناً تحت الشمس الرقمية! ولكن الوجود القوي للشركات الثلاث العملاقة يطردهم باستمرار.

ما العمل؟ وكيف السبيل إلى تنظيم ذلك؟ هناك ضرورة ملحة لأن تقوم السلطات العامة بدعم إنتاج عددٍ ضخمٍ من الألعاب المتنوعة، عن طريق تقديم تسهيلات مختلفة، وإلا فإن هذا الميدان المهم للتفاعل الثقافي سيظل في يد قلة مسيطرة على السوق. أما بالنسبة للمنافذ، فالأمر ليس أسهل بكثير. ما يحدث هو أن هناك أسلوبين للتوزيع، متكافئين

تقريبًا. اللاعبون يقومون بشراء «اللعبة» من أحد المحلات، ثم يكيّفونها طبقًا لاحتياجاتهم على الإنترنت، ثم يدفعون مرة أخرى مقابل ذلك. وضع نظم وقوانين لاستخدام الإنترنت في هذا المجال، كما في الأمثلة الرقمية التي يقدمها هنا «جاري نيل Garry Neil» لن يكون له معنى. اللاعبون الذين قاموا بشراء «اللعبة» من أحد المحلات سوف يقومون بتحريك «المأوس» مباشرة إلى موقع الشركة التي قاموا بالشراء منها؛ فهل يعني ذلك أن تكون نقطة البداية في ضبط الاستخدام وتقنيته هي «المحل»؟ حتى الآن، نحن نتجنّب أن تكون تلك هي البداية، لأنه سيكون من الصعب معرفة مخزون المحلات في حالة النشر. وفي حالة «الألعاب»، فإنّ الشراء ممكّن من محلات مختلفة، والسيطرة على ذلك عملية مستحيلة تقريبًا؛ حيث من الصعب مراقبة محلات كثيرة متفرقة وتنظيمها، وبذلك يظل موضوع تنظيم وتقنين توزيع ألعاب الكمبيوتر دون حسم، رغم أهميته.

(ب) وبعد هذا التفصيل للحد الأدنى من نظم ضبط المحتوى، فإنّ الخيار الثاني في هذا المجال هو نظام «القواعد الإلزامية»، الذي يجبر المؤسسة التي تسيطر على إحدى قنوات الاتصال أن تعطي الفرصة لموردين آخرين (Germann 2003: 121)، وهذا يتطلب أن تعطي الشركات الاحتكارية، وأن يُعطي اللاعبون الرئيسيون في السوق الثقافية الفرصة لطرفٍ ثالثٍ بشروطٍ منصفة (Doyle 2002: 169). فإذا كانت هناك مؤسسة ثقافية تعمل في الإنتاج أو التوزيع أو الترويج (أو فيها كلها)، وموجودة بقوة في السوق الثقافية (وهو ما لا يمكن تجنّبه الآن)، فلا بد من أن يكون لها دور عام ينبغي أن تقوم به، وهو ما يضمن بقاء التنوع الثقافي، بالرغم من الوضع القوي لهذه المؤسسة في السوق. هذا الدور العام هو أن تكون ناقلة للتنوع دون تدخّل عن طريق التحرير أو غيره، في الاختيارات التي يريد المنتجون والموزعون عرضها للجمهور.

نظام القواعد الإلزامية مهم؛ لأنه يضبط الأمور، ويضمن وجود كل المحتويات. وبالطبع، فإنّ جميع الأهداف الاجتماعية والثقافية من عمليات ضبط المحتوى وتنظيمه لصالح التنوع الثقافي، من خلال آليات، مثل الحصص والدعم والضرائب، إلى غير ذلك، لن تتحقق إذا لم يجد المستمعون والمشاهدون سبيلهم إلى المضامين والمحتويات التي يريدونها.

(ج) ربما يكون أحد أهم صور تقنين المحتوى وضبطه، هو النظام الذي يحدد بوضوح أنه يجب ألا يكون للمنتجات الثقافية القادمة من دولة أجنبية واحدة حصة من السوق تزيد عن ١٠ أو ٢٠٪. مثلًا، ويمكن أن نسمي ذلك «خيار الحد الأقصى»، وهو يحدد

الحصة في السوق، وهذا أسلوب جيد لأنه يُبقي السوق الثقافية مفتوحة أمام الإبداع الفني القادم من كل مكان في العام، وعلى أية حال ينبغي ألا يكون هناك مصدر واحد مهيم على الحياة الثقافية المحلية، والمبدأ الأساسي هنا، هو أن هذا الأسلوب لا يعني الإقصاء أو الاستبعاد، وإنما يضمن وجود فضاءٍ لتقديم تنوع واسع من الخيارات الثقافية.

في كوريا الجنوبية، على سبيل المثال، يحدد قانون الإذاعة المحتوى الأجنبي بـ ٢٠٪ على الأكثر بالنسبة للقنوات الأرضية، و ٣٠٪ لقنوات الكبل، أو ٥٠٪ في حالة برامج الكبل الخاصة بالعلم والتكنولوجيا أو الثقافة أو الرياضة، وإن كان كلٌّ من «دايوكيم Daeho Kim» و«سيوك-كي يونج هونج Seok-Kyeong Hong» يقولان إن نسبة المواد الأجنبية لا تصل إلى هذا الحد، «وبذلك يمكن القول إن نظام الحصة خطٌّ معياري أكثر منه قيدًا عمليًا» (Kim 2001: 79).

خيار الحد الأقصى ليس موجّهًا ضد دولة بعينها، ولا أية مؤسسة ثقافية محددة، هو مجرد إشارة تنبيه إلى أن المحتوى الأجنبي، أو المنتجات القادمة من مصدرٍ واحد آخر، أصبح لها وجود مسيطر على السوق الثقافية المحلية، كما أنها — من منظور الديمقراطية وحقوق الإنسان — تطرد التنوع الضروري، والهدف هو تصحيح الأوضاع الخطأ في السوق.

(د) وهناك أسلوب رابع لضبط المحتوى وتنظيمه، وهو «السياسة التبادلية». الدولة الأجنبية التي لها وجود قوي في دولة أخرى قد تسمع منها الرسالة التالية: إذا كنتم تريدون العمل في بلدنا، فلا بد من المعاملة بالمثل، عدد من الأفلام مقابل عدد مماثل، هذا على سبيل المثال. سياسة التبادل هي عكس فكرة الميزة المقارنة، التي تقول إن إحدى الدول أفضل، مثلًا، في صناعة السينما، أو في إنتاج العروض الفنية، وعليه تقوم هذه الدولة بعمل ذلك، ويكون من نتائجه المقبولة أن يصبح المنتج أرخص بالنسبة للجميع، وجيدًا في الوقت نفسه، وهكذا تصبح الصناعة في دولة أو دولتين هي المصدر الرئيسي لكل المنتجات الثقافية في العالم.

مبدأ الميزة المقارنة هذا لا يصلح، ولا ينبغي أن يكون له وجود في المجال الثقافي لأسباب كثيرة، فليس هناك شكٌ في أن الأفلام المصنوعة في دولٍ مختلفة ستكون مختلفة، ولكن على أمل أن تكون الدول نفسها مختلفة، وبالتالي فإن مفهوم «الأفضل» ليس محددًا وليس مؤكدًا. قد يحدث في مجالٍ فني معين، وفي فترة زمنية معينة، وفي ظروفٍ معينة أن يتفجر الإبداع، ويزدهر في مكانٍ ما، ولكن هذا لا يعني أن ما يبدعه الفنانون الآخرون في

مجتمعات أخرى يكون أقل قيمة أو أهمية، كل هذه الإدعاءات لا بد من أن تجد الفرصة نفسها لكي تصل إلى الناس، وهذه فائدة ثقافية عامة لن تتحقق في حال تطبيق مبدأ الميزة المقارنة.

هل تجعل سياسة الميزة المقارنة المنتجات الثقافية أرخص، وتجعل الاستهلاك يتم بشكل هادئ كما تفترض هذه الفلسفة؟ حتى ذلك ليس مؤكدًا. إن الأسعار الباهظة للشيء الذي تؤكد أن ذلك لن يتحقق، والواضح أن صناعة الموسيقى وصناعة السينما لا تعرفان كيف تتفاعلان مع الإمكانيات الثقافية الهائلة للإنترنت، وتحاولان أن تروضا هذا الوسيط عن طريق الكثير من الدعاوى القضائية. إن الأمر يتطلب درجة كبيرة من الخيال لكي نعتبر ذلك صناعة استهلاكية ودية؛ فكيف ننظر إلى الاستثمارات الضخمة، التي تقوم بها الصناعات الثقافية على أمل تقديم روائع ونجوم وأعمال كبيرة، وهي تعرف تقريبًا أنها كلها لن تحقق نجاحًا في السوق؟ هل معنى ذلك أن الصناعة الثقافية تبديد الطاقة الثقافية؟ وماذا عن القطاع العام؟ وهو القطاع الذي يقدم أفكارًا وتصميمات وموسيقى وأعمالًا إبداعية طول الوقت.

لماذا لا نريد أن نصدق أن المجتمعات مختلفة، وأن الدول مختلفة، وأن الجماعات داخل المجتمع الواحد مختلفة، وأن ذلك يؤدي إلى تنوع في أشكال التعبير الفني، ولماذا لا نكون سعداء بذلك؟ حتى الاعتقاد بأن إنتاج المواد المتنوعة وتوزيعه لن ينجح، هو اعتقاد خطأ، وذلك على ضوء ما نراه من عدم كفاءة الاستهلاك وشراسته، التي تحيط بالصناعات الثقافية.

وربما يكون من المهم أن نشير إلى أن فكرة ضبط المحتوى من خلال سياسة التبادل، اقترحتها الصين في مفاوضاتها التجارية مع الولايات المتحدة، وهذا التوجّه يوضح أن عدم التوازن في التبادل الثقافي، أمر غير مرغوب فيه، وأن سياسة التبادل مفيدة في هذا الخصوص، وأن بالإمكان تطبيقها. ولكي تتمكن من دخول الأسواق الصينية، كان على شركة FOX إحدى شركات «روبرت ميردوخ Rupert Murdoch» أن توافق على قيام شبكتها الأمريكية بتوزيع عددٍ مماثلٍ من المنتجات الثقافية الصينية. وبالطبع، لن تنجح سياسة التبادل إلا بين دول أو مناطق متقاربة في الحجم (جغرافيًا، أو من حيث الإنتاج)، مثل الغرب ودول شرق أفريقيا والولايات المتحدة، أو بين جنوب شرق آسيا واليابان أو هونج كونج.

#### (٤) المسؤولية العامة

عند تناول الإطار العام للقواعد والقوانين المنظمة للمحتوى، يجب أن نضع في اعتبارنا مسؤولية المؤسسات الثقافية نفسها، وهو ما نطلق عليه المسؤولية العامة. لا بد من أن تكون المؤسسات الثقافية متقبّلة لفكرة خضوعها للمساءلة، والوسيلة الملائمة لذلك يمكن أن تكون الالتزام بميثاق ثقافي مشترك. نحن لا نتوقع، بالطبع، أن تقوم المؤسسات من تلقاء نفسها بالموافقة على كل المقترحات المتعلقة بالملكية وضبط المحتوى وتنظيمه، وخاصة تقليل حجمها، وتنوع مضامينها، ويظل واجب السلطات المحلية أن تقوم بضبط الأسواق المحلية، وتنظيمها في هذا المجال، ويتبقى الكثير الذي يجب أن تقوم به المؤسسات الثقافية لإثبات تحملها للمسؤولية، كما أن حرية التعبير ليست ضد المسؤولية.

في تقريرها بعنوان «جيران في عالم واحد» (١٩٩٥:٥٦م)، ترى اللجنة الدولية لنظام الحكم العالمي، أن جميع الناس، وهم يمارسون حقوقهم الأساسية، شركاء في المسؤوليات التالية: الإسهام بما يحقق الصالح العام، مراعاة تأثير ما يقومون به من أعمال على أمن ورفاهية الآخرين، تعزيز مبادئ المساواة، بما في ذلك المساواة بين الجنسين، حماية مصالح الأجيال القادمة، عن طريق التنمية المستدامة وحماية المشتريات العالمية، صيانة تراث الإنسانية الثقافي والفكري، وأن يكونوا مشاركين فاعلين في الحكم الرشيد، وأن يعملوا على القضاء على الفساد (Summarized in Dacyl 2003: 45).

مفهوم المسؤولية لا بد من أن يكون له دور، وأعرف أن من الصعب — إن لم يكن من المستحيل — تحفيز المؤسسات الثقافية لكي تقوم، طواعيةً، بوضع ميثاق بقواعد عملها في الداخل والخارج، كما أعرف أيضًا أن الحركات الثقافية لا تملك قوةً ضاغطةً مثل الحركات التي تدافع عن قضايا البيئة، ولكن الأمل معقود على موثيق اجتماعية وبيئية مثل تلك التي قبلت بها شركة «شل»، وفي الوقت نفسه، يمكن أن نضغط على حكوماتنا لكي تُجبر المؤسسات الثقافية (عندما يصل حجمها إلى مستوى معين) لكي تضع ميثاقًا ثقافيًا مشتركًا.

الساحة الثقافية شديدة الاضطراب في مجتمعاتنا؛ ولأنها واقعة تحت سيطرة دوافع اقتصادية، والشركات والمؤسسات التي تهدف أساسًا إلى مراكمة رأس المال، فلا يمكن أن يصدق أحد أنها سوف تتعامل بشكلٍ مسئولٍ مع تنمية التنوع الثقافي (في كل المجالات كما أوضحنا) إن لم تكن مجبرةً على ذلك.

لذلك لا بد من أن تنص الحكومات، بشكلٍ قاطعٍ، على أن الشركات والمؤسسات الثقافية — سواء الأجنبية أو المحلية — التي تريد أن تمارس نشاطها في بلادنا، لا بد من أن تلتزم بالشروط الآتية:

- أن تضع مشروع ميثاق ثقافي عام.
- أن تحدد في هذا المشروع موضوعات بعينها للمناقشة.
- أن تتم مناقشة هذا المشروع بشكلٍ معلّن، وخاصة مع المجلس الوطني للفنون والآداب (مثلاً).
- أن يتم تطوير المشروع وتحسينه على ضوء النقاش العام.
- أن تقدم تقريراً سنوياً عن تنفيذ بنود الميثاق، مع قبول ملاحظات المجلس الوطني للفنون والآداب.
- في حال عدم وفاء الميثاق بالشروط، أو إذا كان الأداء لا يتفق مع السلوك المسئول، يحل محله أداة قانونية أخرى تلزم الشركة أو المؤسسة بقواعد معينة.
- في حال عدم التصرف بمسئولية، ومن منظور يخدم التنوع الثقافي، يُوقف عمل الشركة أو المؤسسة في البلاد.

هل يتحقق ذلك غداً؟ ربما لا! ولكن هل يكون هدفنا الوصول إلى وضع يجعل الشركات والمؤسسات الثقافية تشعر بالمسئولية ومستعدة للمساءلة؟ نعم! ولذا لا بد من أن نُعد أنفسنا، وأن نناقش مسئوليات هذه المؤسسات. من الناحية الإستراتيجية، من الضروري أن نتذكر أن المؤسسات الكبرى معنية بصورتها، كما أنه من السهل إشعار التكتلات الثقافية الاحتكارية المسيطرة على الساحة الثقافية بتقصيرها في تحمّل مسئولياتها، وهذه محاولة لتحديد هذه المسئوليات.

لقد وضعت بعض التقسيمات والتقسيمات الفرعية التي قد تساعدنا في ذلك، وقد يتساءل البعض لماذا لا تُوضَع الموضوعات تحت عناوين مثل نُظم الملكية، كما قلنا من قبل، أو تحت عنوان ضبط المحتوى وتنظيمه، وهو ممكن أيضاً، إلا أن الأمر يستحق أن نبدأ هذا التمرين العقلي بميثاقٍ ثقافي تجريبي، وذلك لتهيئة الفرصة للنقاش العام حول نوع المسئولية التي نتوقع أن تتحمّلها المؤسسات الثقافية العاملة في محيطنا الثقافي والاجتماعي، وأن تكون ملتزمة بها. ما الموضوعات التي ترد على ذهنك عندما نتكلم عن ميثاقٍ ثقافي مشترك؟

**القسم الأول:** يتناول الملكية والتبعية والنفوذ وعلاقات الضغط الخاصة بالمؤسسة الثقافية والملاك ونظام الملكية وبنيتها وشبكاتها، وأنواع الملكيات المشتركة، والقوى الخارجية التي تعتمد عليها الشركات والبنوك، وجماعات المصالح الأخرى، وأين تحتفظ بأموالها ومساعداتها للجماعات السياسية والدينية وغيرها، وعلاقاتها غير الرسمية بدوائر صنع القرار التي تؤثر على عملها.

**القسم الثاني:** يتعلق بكيفية السيطرة على هذه المؤسسات الثقافية وتوجيهها، وحتمية إجبارها على قبول أعضاء في مجالس أمنائها، يكونون ذوي خلفيات ثقافية مختلفة، وأن تدعو فنانيين ومفكرين، من مختلف التوجُّهات للمشاركة في لجانها الاستشارية، وأن تناقش في مستوياتها العليا كل التناقضات الاجتماعية والثقافية، وأن ينعكس ذلك على ما يتم اتخاذه من قرارات.

**القسم الثالث:** يتناول العلاقات الداخلية في المؤسسة الثقافية؛ حيث ينبغي أن يكون هناك فصل تام بين ملكية المؤسسة وعمليات اتخاذ القرار، بالنسبة للشؤون الفنية والتحريرية. في كثير من الدول، يكون لدى الوسائط الإخبارية عقوداً تحريرية تُقصر نفوذ المالك على تعيين رئيس التحرير، ووضع المبادئ الأساسية للسياسة التحريرية العامة فقط (Doyle 2002: 152). ومن نافل القول إنه يمكن نقل هذا النموذج بسهولة إلى المؤسسات الثقافية، وربما يكون التعاقد الثقافي محاولةً لمنع أصحاب المؤسسة من التأثير على المضمون التحريري والفني للوسائط، وتسهيلات الإنتاج، والمنافذ التي يملكونها.

**القسم الرابع:** يتناول العلاقة بين المعلنين والوسائط التي تقوم بإنتاج وتقديم وترويج منتجات التعبير الفني (بما في ذلك بالطبع التسلية والتصميم، كما سبق أن أوضحنا في مفهومنا للفنون والآداب)، وأولاً: لا بد من إجبار المؤسسة الثقافية على الفصل القاطع بين الدعاية والبرامج، كما يجب أن تكون سياستهم لتحقيق هذا الهدف شفافة وواضحة، بحيث يكون من السهل التأكد من ذلك من خلال الممارسة اليومية. ثانياً: ينبغي ألا تشوُّش الفقرات الإعلانية — سواء من خلال الوقت المخصص لها أو زمنها — على البرامج والمواد الأخرى ذات المحتوى الثقافي، ويجب ألا يكون هدف الوسائط الثقافية الأساسي هو الإعلان، مع مراعاة حق الجمهور في ألا تدممه أعمال الدعاية والإعلان في أي لحظة من اليوم، وحتمية أن تشغل مساحة محدودة؛ حتى لا يطغى وجودها على البرامج الأخرى. ثالثاً: لا بد من أن يرتفع الإعلان إلى مستوى من الصدق والدقة أعلى

مما هو موجود الآن (McChesney 1997: 67-8)، وأن يكون من واجب المؤسسات الثقافية ألا تقدم ما هو دون ذلك، وأن تتصف سياستها الإعلانبة بالشفافية.

**القسم الخامس:** لا يتجنب ذلك الموضوع الصعب، وهو ضرورة أن تكون المؤسسات الثقافية طرفاً في قضية المسؤولية الأخلاقية. عادة ما يختار المنتجون والموزعون والمروّجون أعمالاً فنية ذات عناصر أخلاقية، وعليه فلا بد من أن يتفقوا على أن تكون سياستهم، بهذا الخصوص، واضحة، وأن يشاركوا في النقاش العام الذي يدور حول هذه الخيارات.

**المؤسسات التي تستخدم (من خلال نشاطها في المجتمع):** الفضاء العام — بمعناه المادي أو الروحي أو الافتراضي — لا بد من أن تسهم في تنمية التنوع الثقافي لهذه المجتمعات. هذا هو القسم السادس والأخير من الميثاق الثقافي المشترك. لا بد من أن تحترم المؤسسات التقاليد الثقافية والتراث الثقافي، وأن تحجم عن إساءة استخدامه أو الاستيلاء عليه، كما يجب، في الوقت نفسه، أن تكون ملتزمة بإنتاج وتوزيع كل الإبداعات المتنوعة، في المسرح والسينما والموسيقى والرقص والفنون البصرية والتصميم والأدب والألعاب والوسائط المتعددة الموجودة في المجتمع. إن المؤسسات الثقافية التي تكسب مبالغ طائلة من المال في دولة ما، لا بد من أن تكون مُلزمة بإعادة استثمار جزءٍ من هذا المكسب في الدولة نفسها (الصناعات الثقافية الأمريكية تحصل على أكثر من ٢ بليون دولار سنوياً من السوق الكندية).

هذه كلها مطالب معقولة، علينا فقط أن نحدد مسؤوليات المؤسسات الثقافية، وأن نحاول أن نجعل صوتنا مسموعاً.

## هوامش

(١) هذا الجزء من الكتاب جاء من وحي مؤتمر استطعت أن أقوم بتنظيمه في الفترة من ٢٥-٢٧ سبتمبر ٢٠٠٣م، في: Cultural Centre de Balie في أمستردام، حول القواعد المنظمة للتنوع الثقافي، ولناقشة ذلك كانت هناك فرصة لدعوة أكثر من عشرين باحثاً وناشطاً سياسياً من جميع أنحاء العالم، وقد شارك في المؤتمر كلٌّ من:

Jeebesch Bagchi (India), Leonardo Brant (Brazil), Suzanne Burke (Trinidad and Tobago), Mariétou Diongue Diop (Senegal), Gillian Doyle

(Scotland), Fernando Duran Ayanegui (Costa Rica), Ben Goldsmith (Australia), Mike van Graan (South Africa), Nilanjana Gupta (India), Souheil Houissa (Tunisia), Jane Kelsey (New Zealand), Garry Neil (Canada), Nina Obuljen (Croatia), K. S. Park (Korea), Paul van Paaschen (the Netherlands), Caroline Pauwels (Belgium), Alinah Segobye (Botswana), Rafael Segovia (Mexico), Josh Silver (United States), Yvon Thiec (France), Inge van der Vlies (the Netherlands), Roger Wallis (Sweden), Karel van Wolfen (the Netherlands), and Gina Yu (Korea)

وكانت Barbara Murray هي مقررة اللجنة، أما منظمو المؤتمر فكانوا:

Eric Kluitenberg and Liedewij Loorbach (De Balie) and Johanna Damm, Lisa Kölker, and Alies Maclean (Utrecht School of Arts)

وقد تفضّل بقراءة هذا الجزء من الكتاب — بعناية شديدة — كلٌّ من:

Max Fuchs, Mike van Graan, Christophe Germann, Lisa Kölker, Nina Obuljen and Verena Wiedmann

وأنا مدين لهم جميعاً بالشكر، لاهتمامهم الشديد بهذا المشروع — كمشاركين ومنظمين وقراء — كما يشرفني أن تتواصل علاقات الصداقة والمودة فيما بيننا. وقد سبق أن نُشِرت صيغة أولية من هذا الجزء من الكتاب في:

Culturelink, Special Issue 2002/2003, Cultural Diversity and Sustainable Development, Zagreb (Institute for International Relations): 73–95; and in Smiers 2004: 51–83

.Jeremy Rifkin, “La vente du siècle”, Le Monde, 3 May 2001 (٢)

Robert W. McChesney and John Nichols, Getting Serious About (٣)

.Media Reform, The Nation, 7/14 January 2002

Lawrence K. Grossman, These Airwaves Are Public Property, In- (٤)

.International Herald Tribune, 24 August 1995

Philippe Quéau, Une mythe Fondateur pour la mondialisation, Le (٥)

.Monde, 17 February 2001

.Ibid. (٦)

الفنون والآداب تحت ضغط العولمة

Interview with Garry Neil, coordinator of The International Net- (v)  
.work for Cultural Diversity, Toronto, 22 January 2003

## الفصل الثامن

# السياسات الثقافية

### (١) مبدأ الاحتفاظ بمسافة

حتى الآن، كان تركيزنا الأساسي على وضع حدٍّ لقوة التكتُّلات الثقافية الاحتكارية، واتساع نطاق عملها، في مختلف ميادين الفنون والآداب والتسلية، والآن نجد أن الحكومات كذلك لديها كل الحق، كما هو من واجبها، أن تقوم بوضع الشروط التي تتيح الفرصة أمام أكبر عددٍ ممكنٍ من المبدعين ليقدموا أعمالهم المختلفة من أجل تلبية رغبات كل المستويات، وإرضاء جميع الأذواق؛ إذ إن من حقها أن تتدخل لدعم تلك الأنشطة الفنية والثقافية — تلك السلع العامة — التي لا تلقى اهتمامًا في السوق، أو يتم حجبها عن الجماهير (Barber 1996: 29).

إن السلطات العامة لا بد من أن توفر الحماية لكل ما يخرج إلى حيِّز الوجود، وما يمكن ألا يجد قبولاً مباشراً من الجمهور العريض؛ لأن حماية ما تريد قلّة من الناس أن تراه أو تسمعه أو تقرأه أو تمارسه، هذه الحماية جزء من عملية تأمين استمرارية الثقافة. إن حرية الاتصال قيمة أساسية بالنسبة للمجتمعات؛ ولذا يجب على الحكومات ألا تحجم عن التدخل في العمليات الثقافية والفنية، كما أنها لا بد من أن تعمل على تهيئة الظروف التي يمكن أن يتواصل فيها المواطنون بحرية، بكل الوسائل، بما في ذلك الفنون. طُلب ذات يومٍ من مصمم الرقصات والمخرج الهولندي «رودي فان دانتزج Rudy van Dantzig» تقديم باليه لفرقة Cleveland/San José Ballet بمناسبةيوبيلها الفضي، ولكن الاحتفال كان كارثة بالنسبة للفرقة، بسبب عدم توفر الدعم المالي المتوقع، حتى مخرجو مثل هذه الفرق الكبيرة يعرفون، من واقع التجربة، أن هناك علامة استفهام كبيرة على أموال الدعم التي قد تتوفر أحياناً، ويصعب تدبيرها في أحيانٍ أخرى، كان

«رودي فان دانتزج» يلاحظ تدهور أحوال الفرقة على نحوٍ مضطرد، وقد صرح ذات يوم أن «معظم الراقصين تركوا الفرقة بالفعل، رغم أن بعضهم كان يعمل معها منذ خمس عشرة سنة، كل شيء يتم بسرعة في الولايات المتحدة.» تلخيصه للسياسة الثقافية، أو لعدم وجود سياسة ثقافية بالمرّة، في كليفلاند يبدو وكأنه: «عليك أن تحزم أمتعتك وتغادر.»<sup>٢</sup> ولأنه جاء من أوروبا، كان يرى أن أعمال الدعم، أو الرعاية، في الولايات المتحدة يكون لها أحياناً جوانب مخيفة أو مهينة، ففي بداية العرض، مثلاً، يقوم أحد المتحدثين بتوجيه الشكر للمانحين الأثرياء، الذين يقفون في أماكنهم لكي يراهم الناس، وفي البهو يعرض الداعمون بضائعهم المزوقة، وبعد العرض يكون على الراقصين المشاركة في حفلات الاستقبال. تقول «باتريشيا أوفدرهايد Patricia Aufderheide» إن الأمور كانت مختلفة تماماً في الولايات المتحدة قبل قرنين، عندما كانت السلطات ما زالت تعرف أن لها دوراً في بناء ثقافة مدنية، وتقدم مثلاً على ذلك إقدام الكونجرس على تخفيض تكلفة توزيع الصحف بالبريد في سنة ١٧٩٢م، «الأمر الذي جعل الأخبار سلعة رخيصة ومتوفرة في الدولة الجديدة، كان الكونجرس يعرف ما يقوم به؛ فقد كان الهدف هو تقوية المعرفة المدنية بالأجزاء والمناطق الأخرى من الدولة المترامية الأطراف، باعتبار ذلك نوعاً من المشاركة في بنائها، وكان قراراً مكلفاً» (Aufderheide 1997: 167-8).

هذا مجرد مثال واحد يدل على أن الثقافة المدنية في حاجة دائماً إلى ما يقويها ويدعمها، وأن ذلك لا يحدث فجأة، وهو ما ينطبق على الفنون والآداب بشكلٍ خاص، كما أن هناك سوء فهم كبيراً لكيفية نمو وتطور الإبداع الفني، وخاصة في عالمٍ يغالي في شهرة «النجوم»، ويصبح من السهل نسيان الوقت والجهد الذي ينبغي أن يبذله الفنان لكي يقدم شيئاً ذا قيمة، سواء من خلال الموسيقى أو المسرح أو السينما أو التصميم أو الكتابة. إن تطور المهوبة الفنية، في كل الثقافات، يتطلّب الكثير من الوقت والجهد والرعاية والمال.

وينبغي ألا ننسى أن كل أولئك الفنانين الذين نكّن لهم التقدير والاحترام قد أسهموا باستثمارٍ إبداعيٍ مهم على امتداد فترة طويلة، كما يجب ألا ننسى أن الحياة الثقافية الثرية والمشبعة في أي مجتمع لا تتكوّن فقط من مجموعة قليلة من المشاهير، هذا الثراء مصدره كم كبير من الفنانين والجماعات والمبادرات، التي ربما قد تكون أقل شهرة، إلا أنها تضيف إلى مشاعرنا ووعينا على نحوٍ يتزايد ويتسع باستمرار. هذا هو هذا المزيج الثري الذي ينبغي أن يكون دائماً نصب أعيننا، وعندما لا يقدم السوق هذا التنوع، يصبح من

واجب الجمهور حماية كل ما من شأنه أن يسهم في صنعه. والحقيقة أن هناك إبداعاتٍ فنية بعينها كانت دائماً في حاجة إلى بعض الدعم المالي من الملك أو الكنيسة أو من أحد الأثرياء، والآن من الدولة، فهناك الكثير من الأعمال الفنية التي تتطلب جهداً كبيراً، وهو ما يجعل ثمنها أعلى مما يمكن أن يُدفع في السوق في وقتها، وربما لفترة طويلة قادمة. آليات دعم الفنون تختلف من مكانٍ إلى آخر، سواء كان هذا المكان دولةً أو منطقة أو مجتمعاً محلياً، إلا أنه بالإمكان الإشارة إلى بعض التوجهات التي يمكن أن تتخذها السياسات الثقافية، وفيما يلي عددٌ من الاقتراحات الخاصة بالسياسات الثقافية، كلها من وحي الدراسات التي كان يقدمها المجلس الأوروبي في دول أوروبا الشرقية في أواخر التسعينيات.<sup>٢</sup> إن هدف هذه الدراسات هو زيادة الوعي بكيفية الجمع بين حرية التعبير والمبادرات التي تنمو في السوق الثقافية، والدور الذي ينبغي أن تقوم به السلطات العامة في حماية التنوع الثقافي، بما يجعل الحياة الثقافية أكثر ثراءً وديمقراطية، وقد اخترت عمداً هذه الاقتراحات من تجربة هذه الدول من أوروبا الشرقية؛ لأن معظمها ضعيف من الناحية الاقتصادية، ولأنها تتبنى توجهات ديمقراطية جديدة في سياساتها الثقافية. من المهم بدايةً أن تضع الأحزاب السياسية برامج للسياسة الثقافية، ولا بد من أن ندرك أن ترك الأمر لقوى السوق سيؤدي، حتماً، إلى جذب الحياة الثقافية؛ فهناك الكثير من أشكال التعبير الفني التي لا تستطيع الصمود في السوق في زمنها، وربما لا تستطيع ذلك على الإطلاق، ومن هنا لا بد من حمايتها، كما يجب أن يتبع ذلك حوار عام على المستوى الوطني والإقليمي والمحلي حول الحياة الثقافية المطلوبة من منظور ديمقراطي، مع مراعاة لأهمية تنمية ورعاية كل صور وأشكال التعبير الفني الجديدة وغير المتوقعة. مثل هذه المناقشات والحوارات المفتوحة ستكون هي الأرضية المناسبة لنمو المجتمع المدني. الثقافة «في حاجة إلى المتحمسين لها، الذين يشعرون بأهمية العمل الجاد، ولا ينتظرون مكافآتٍ كبيرة لقاء ما يقومون به، فهم يقدرون قيمة ذلك بالنسبة لهم، ولن يعيشون، ويتواصلون معهم. الثقافة ليست في حاجة إلى من يحافظون على التراث والتقاليد الثقافية فحسب، وإنما كذلك لمن يحرصون على تقديم البنية التحتية اللازمة لذلك» (Wallis and Malm 1984: 120).

في هذه العملية، لا بد من أن تكون الفكرة المركزية الهادية هي مبدأ «الاحتفاظ بمسافة»، لا ينبغي أن تحاول الحكومات، أو وزارات الثقافة، تحديد أو تعريف الثقافة أو أسلوب عملها. دور الحكومات ووزارات الثقافة هو أن تُمكن وتُسهّل وتفتح الأبواب.

إنها تدعم وتسهل ما لا يدعمه أو يسهله السوق، هذا هو دور الدول والأقاليم والسلطات المحلية العامة، إلا أنها لا بد من أن تحافظ على مسافة بينها وبين ممارسة الحياة الثقافية العملية، لا ينبغي أن يكون الفنانون خدماً للدولة حتى عندما تكون الدولة (التي هي كل السكان في المجتمع الديمقراطي) هي التي تدفع لهم مقابل عملهم، أو تيسر لهم ذلك. قرارات الدعم المالي للمشروعات والمبادرات الفنية لا بد من أن يتم اتخاذها — قدر الإمكان — في مجالس الفنون والآداب، أو ما شابه ذلك، والتي يكون الأعضاء فيها مستقلين، وليسوا أطرافاً في القضايا المطروحة للدعم أو المساعدة، كما يجب أن يتم تغييرهم كل سنتين أو ثلاث سنوات؛ لكيلا يصبحوا مرتبطين بمشروعاتٍ أو مبادراتٍ بعينها.

ويُفضّل دائماً أن يكون هناك تشريعات جديدة لدعم ومساعدة الفنون والآداب، وأن يتم تنقيحها باستمرار، وتُستخدَم كإطارٍ يتسم بالمرونة في الوقت نفسه؛ فالحياة الفنية تموج بالحركة، ولا تعرف الجمود، الأمر الذي يتطلب تخطيطاً على المدى القصير والمتوسط والبعيد، وأفضل السياسات هي تلك التي تضع بنى تحتية راسخة للفنون والآداب، في الوقت الذي تتيح فيه فضاءً كافياً لكثيرٍ من المبادرات والمشروعات التي يمكن أن تحتتمل التأجيل، وأحد الأساليب أو الآليات التي تعمل على ضبط مسار السياسات الثقافية — أي الحفاظ على تنمية الحياة الثقافية وإلهامها — هو إنشاء جهاز مستقل لرصد ومراقبة تطبيق السياسات الثقافية، وتحليل ما يحدث من تغيّرات ومبادرات.

أحد مصادر التوتر الرئيسية دائماً هو أن بعض المشروعات قد يلقى دعماً ومساعدة مالية، رغم أنها لا تجتذب عدداً كبيراً من الزائرين أو القراء أو المستمعين، وإن كانت مهمة لتطوير وتنمية الحياة الثقافية لسببٍ أو آخر. مثل هذه المشروعات المبادرات لا بد من أن تلقى تشجيعاً، لاجتذاب عددٍ أكبر من الجمهور مع الاحتفاظ بحق عدم المساومة، أو التنازل، من الناحية الفنية؛ فالفنون والآداب تجد مكانها عن طريق التواصل مع الجماهير، حتى وإن كانت قليلة، بشرط أن تكون منتبهة وناقدة لما يحدث، كما أن هناك حاجةً أيضاً لطرقٍ جديدة في التربية الثقافية داخل وخارج المدرسة، وتقديم الشباب وتعريفهم بمختلف وسائل التعبير الثقافي في مجتمعهم والمجتمعات الأخرى، فالفنون والآداب ليست كتاباً مفتوحاً أمام الجميع. وهناك أشياء أخرى كثيرة، غير ذلك المتاح في لحظة معينة عن طريق قوى السوق، وهذا يعني أن على وزارات الثقافة والتربية والتعليم والسلطات الإقليمية والمحلية أن تعمل معاً في تعاون وثيق.

لا بد من الاعتراف بأن هناك دولاً كثيرة شديدة الفقر. يقول «ديومانسي بومبوت» إن الفنانين في المجتمعات الأفريقية التقليدية، كانوا في السابق

يُعتَبَرُونَ شخصيات رئيسية ومهمة في عملية التطور الاقتصادي والاجتماعي، وفي الوقت نفسه أصبحوا فنانيين يمارسون المهنة، وأصبحت الدولة والمناطق، باعتبارها السلطات الجديدة، مسئولةً عنهم، إلا أن «الأزمة الاقتصادية الشديدة التي تمر بها أفريقيا أصبحت هي ذريعة أصحاب القرار السياسي؛ حيث تتقلص الموازنات المخصصة للثقافة، عامًا بعد عام» (Bombote 1994: 25)، بينما يجب أن يكون الهدف الأول على الأقل هو عدم تخفيض مخصصات الثقافة.

هذه السياسات الثقافية، لا بد من أن تحظى بالرعاية من قِبَل الحكومات والمنظمات غير الحكومية في المناطق الغنية من العالم، التي يجب أن تُسهم في الأنشطة الثقافية، وخاصة عندما يتعلّق الأمر بوضع بنى تحتية مستقرة لإنتاج وتوزيع وأشكال الفنون والآداب المختلفة، وسبق أن تناولنا في الفصل السادس الأساليب المختلفة للتقليل من سيطرة التكتلات الثقافية الاحتكارية، واقترحنا عدة أساليب لفرض ضرائب عليها، وهو ما يمكن أن يساعد كذلك على تقوية الحياة الثقافية المحلية من الناحية الاقتصادية، كما يجب أن يستمر البحث عن مصادر جديدة لتمويل الحياة الثقافية، مثل الإعفاءات أو التخفيضات الضريبية على التبرعات للأغراض الثقافية، بيد أن التنوع لن يتحقق، أو يستمر، إذا كانت كل هذه الإجراءات التنظيمية ستؤدي إلى زيادة سطوة الصناعات الثقافية الكبيرة بالفعل، وسيطرتها على السوق.

وهناك قضية حساسة أخرى، تتعلق بإدارة المبادرات والمشروعات والمؤسسات الثقافية، سواء كانت صغيرة أو متوسطة أو كبيرة الحجم؛ ففي عالمٍ يتميز بالتنافسية الشديدة أصبح عمل القيادات الثقافية أكثر تعقيدًا، والتحدي الذي يواجههم هو كيفية المواءمة بين الأساليب الإدارية، والقدرة على الاستماع إلى المبدعين واحتياجاتهم، واحترام التأثير الثقافي لأعمالهم. أعضاء مجالس الإدارات في المؤسسات الثقافية الذين يجب أن يحافظوا على أداء المؤسسات لواجباتها، لا بد من تدريبهم على الجمع بين الحزم الإداري والفهم الصحيح لتفاصيل النشاط الفني في الإطار الثقافي الأشمل لمجتمعاتهم، وحبًا لو اشتملت السياسة الثقافية على تدريب المسؤولين على إدارة شؤون الفنون والآداب والأنشطة المرتبطة بها.

في حالاتٍ كثيرة، لا يتم توزيع الدعم الثقافي بالشكل الصحيح، وخاصة على المستوى القومي، وهذا تقرير السياسة الثقافية الوطنية في الاتحاد الروسي، على سبيل المثال، يشير إلى ثلاثة موضوعات تراها في حاجة إلى المزيد من الاهتمام. أولًا: هناك الآن أولوية لعمليات

الصيانة، والمحافظة على القديم، أكثر من الاهتمام بالإبداع الجديد. ثانيًا: هناك دعم كبير للمؤسسات الثقافية الكبيرة على حساب الابتكارات الجديدة. ثالثًا: المدينتان الرئيسيتان «موسكو» و«سان بطرسبورج» تحصلان على النصيب الأكبر من الدعم مقارنةً بالمناطق الأخرى، ويُوصي التقرير بمراجعة هذه السياسة المالية لتدارك الموقف. كذلك لا بد من تعويض الفوارق الجغرافية، فتوزيع المنتجات الإقليمية والمحلية وتبادلها لا بد من أن يحصل على نصيبه من الدعم، وعلى أية حال، فإن دعم الحياة الثقافية لا يمكن أن يقتصر على المحافظة على المؤسسات الثقافية القائمة، وعلى تسيير الأمور فيها، ولا بد من توافر تخصيص معظم الدعم المالي للمؤسسات الكبرى على حساب الساحة الثقافية العريضة. ولصالح الديمقراطية والسلام الاجتماعي، ينبغي دعم ومساعدة الأنشطة والأحداث الفنية والبنى الثقافية التحتية للأقليات على اختلافها، وأن تؤكد الحكومات، بالتحديد، على احترام حقوق الأقليات العرقية الخاصة بلغاتها وثقافتها، ولا بد من أن تكون اللامركزية سمة واضحة في السياسة الثقافية، وعلى نحو يحقق المساواة في التعامل مع الأقليات الموجودة في المجتمع.

كما أنه أمرٌ جيد، وتوجّه معقول، أن تظل هناك مسافة بين المؤسسات الثقافية ووزارة الثقافة، أو ما يمثّلها من إدارات رسمية إقليمية ومحلية. لماذا تتدخل هذه الكيانات الرسمية في العمل اليومي للمؤسسات الثقافية؟ من الأفضل أن تكون مستقلة عن التدخلات البيروقراطية، وإن كان هذا لا يعني الخصخصة الكاملة، من الممكن، أو لعله من المرغوب فيه، أن تكون هناك قواعد ونظم قانونية تجعل المؤسسات الثقافية أقل ارتباطاً بالحكومة، دون أن يؤدي ذلك إلى تركها بمقتنياتهما في أيدي القطاع الخاص.

كذلك فإن أحد الجوانب المهمة في السياسة الثقافية هو أن تكون المعلومات مجانيةً ومتاحة، ولا تُعامل باعتبارها سلعة، وبالتالي من الضروري إقامة شبكة واسعة من المكتبات العامة، التي لا ترمز إلى الماضي فحسب، وإنما تُعتبر أيضًا علاماتٍ على طريق المستقبل. (Greenhalgh and Worpole 1995: 8-9). تقول «ليزا جرينالغ Liza Greenhalgh» و«كين ووربول Ken Worpole»: «إن دور المكتبة في تقديم الخدمات المعلوماتية، في جزء كبير منه، هو تمكين المواطنين، وهو ما يعني أنها تملأ الثغرة الناجمة عن الفقر في المعلومات» (p. 15) كذلك فإن من الخدمات المهمة التي توفّرها المكتبات العامة للمتريدين عليها، إتاحة الفرصة لهم للوصول إلى المعلومات وأشكال التعبير الفني المختلفة التي توفّرها الإنترنت. هناك أيضًا حاجة ماسة لإجراء مسحٍ شامل للأوضاع الاقتصادية

للمبدعين وتأمينهم اجتماعياً، معظمهم لا يستطيع العيش اعتماداً على عمله، فما الآليات التي يمكن أن تساعدكم على ذلك الآن، أو في المستقبل؟ كيف يمكن تدريبهم على تسويق أعمالهم أو عروضهم، وفي أية أسواق؟ كيف يمكن استخدام عائدات الضرائب في تحسين أوضاعهم المالية؟

صحيح أن الدول الفقيرة لا تستطيع أن تقدم الدعم المالي الكافي للفنانين، ولكن بالإمكان تقديم تسهيلات أخرى، كما أن من المهم مساعدتهم على التمكن من عالم الاتصال الرقمي.

في هذا الإطار، لا بد من التأكيد مرة أخرى على بقاء المشتريات الفكرية والإبداعية في عالم الإنترنت ملكاً للجميع، وألا تتحوّل إلى ملكية خاصة، كما أن حرية التعبير ضرورة ملحة لدول العالم الثالث، وقد بدأ عدد كبير من المبدعين استخدام شبكات التوزيع الرقمية، الأمر الذي يستحق الدعم والتشجيع كوسيلةٍ للتعريف بهم على نطاقٍ واسع، بشرط ألا تقع قنوات الاتصال تحت سيطرة عدد محدود من الكيانات الثقافية الاحتكارية. والغريب أن التبادل الثقافي اليوم بين الدول المجاورة، وفي ظل العولمة، أصبح أقل مما كان عليه قبل عقود، وهي خسارة كبيرة. فعلى المستوى الأولي، سيكون من المفيد أن تتعلم الدول من بعضها، وتنقل أفضل التجارب والممارسات في مجال السياسات الثقافية؛ فدول المنطقة، أو الإقليم الواحد، بينها مشتريات كثيرة في التجارب والإمكانيات، وحتى في المشكلات التي تواجهها، وهي قد تعرف على الأقل كيف تتعامل مع التكتلات الاحتكارية التي تسيطر على المنطقة، وتغوق التنوع الثقافي، كما يمكن أن يساعد ذلك على تطوير البنى التحتية في كلٍّ منها، سواء بشكلٍ رسمي، أو غير رسمي، بما يفيد التعاون والتبادل الثقافي، ويثري الحياة في كلٍّ منها.

بعض الدول الأوروبية الغربية لها مؤسسات تعمل في الخارج، مثل «معهد جوته» الألماني أو «المجلس البريطاني» أو «المركز الفرنسي للتعاون» أو «معهد ثريبانيس» الإسباني، وكلها تحاول أن تنقل للعالم ما يحدث في بلادها، وبالمثل يمكن لمجموعات من الدول العربية والأفريقية والآسيوية، ومن أمريكا اللاتينية، أن تتشارك في أن يكون لها ممثلون في مختلف أنحاء العالم، وما من شكٍّ في أن ذلك سيكون مفيداً في التعريف بمبدعيهم في الخارج.

ولأنني أنتمي لجزءٍ غني من العالم، أشعر بالخجل لقيامى بتوجيه النصح لدول أخرى حول سياساتها الثقافية، والحقيقة أنني لا أقدم مخططات أو برامج عمل؛ فأنا

أعي تمامًا عدم إمكانية أن يتحقق كل شيء فورًا، بسبب صعوبة الوضع الاقتصادي في كثير من الدول، ولكن إثارة موضوع السياسة الثقافية ومناقشته ودراسته هي الكفيلة بوضعه على الأجندة السياسية.

إن إحدى الأفكار الأساسية لهذا الكتاب هي أن التجارة الحرة ليست شرطًا سليمًا أو قويًا للتنمية الاقتصادية بشكل عام، والمؤكد أنها ليست كذلك أيضًا بالنسبة لتنمية حياة ثقافية تمتاز بالتنوع، وتكون مرتبطة على نحوٍ أو آخر بالأماكن التي يعيش فيها الناس. وبالمثل، فإن تنوع الفنون والآداب والاحتفاء بحياة ثرية، كلها قوى ضد اقتصاديات الليبرالية الجديدة، وكلها تُوقظ الوعي بأن هناك ما يستحق الحماية والدفاع عنه، وأنه أكثر قيمة مما تقدمه الثقافة الاستهلاكية، كما أن من بين آليات الدفاع، وضع سياسات ثقافية متنوعة.

إحدى هذه السياسات يمكن أن تتناول مشكلة عدم إمكانية عبور الأفلام السينمائية حدود الدول المجاورة في أماكن كثيرة من العالم، وفي هذه الحالة ينبغي أن نفكر كيف يمكن لدول منطقة ما أن تعمل معًا لتغيير هذا الوضع الثقافي المعيب، وهذا مجرد مثالٍ لأمرٍ كثيرة، يمكن أن يتم التنسيق بشأنها في داخل الدول، وفيما بينها. أتمنى أن تكون تلك مجرد بداية لاكتشاف سياسات ووسائل جديدة خدمةً للتنوع الثقافي، وفي الوقت نفسه فإنني مدرك أن مثل هذا المثال المحدد في حاجة إلى المزيد من النقاش والبحث.

## (٢) البنى التحتية الإقليمية لتوزيع الأفلام السينمائية

سيكون تركيزنا في هذا الجزء على أحد الأشكال الفنية التي يمكن أن تحقق فيها السياسة الإقليمية درجةً كبيرة من التنوع، وهو السينما. كثير من الأفلام نادرًا ما تصل إلى مناطق أخرى من العالم، كما أن توزيعها داخل بلادها نفسها ضعيفٌ في معظم الأحيان، أما أشهر الأفلام، فهي تلك المصنوعة في هوليوود، مع بعض الاستثناءات من أفلام الهند وهونج كونج. سوء توزيع الأفلام المحلية يسبب مشكلة من المنظور الديمقراطي والثقافي والاقتصادي، إلا أنه بالإمكان تغيير هذا الوضع.

ومما لا شك فيه أن تنوع الأفلام أمام الجماهير، بما في ذلك الأفلام المحلية، يساعد على إثراء الحياة الثقافية والاجتماعية لأي مجتمعٍ على نحوٍ أو آخر، وهو تنوعٌ مطلوب لأن آخر ما نتمناه في أي مجتمعٍ ديمقراطي هو الجمهور المتجانس؛ فالناس مختلفون في

مشاعرهم وعواطفهم، وما هو ممتع لشخص ما قد يكون شديد الإملال لشخص آخر، ولذلك من الخطأ أن نقول إن هناك أفلاماً مصنوعة بشكل مناسب لفئة معينة من الناس. ومن منظور ثقافي، فإن قوة أية دولة ديمقراطية تكمن في القدرة على التعبير الحر، والتواصل بين مختلف العواطف والأشكال والمحتويات الفنية والجمالية، كما أن مجمل الخبرات الفنية التي يتنفسها الناس يومياً هي التي تمنحهم هويتهم؛ فالهويات لا تصنعها قوى خارجية فقط ليس لها علاقة بمجتمعات محددة، ولا عندما تكون هذه القوى تحت سيطرة سوق احتكارية.

الحياة الفنية في أي مجتمع، سواء في دولة أو منطقة معينة، ينبغي ألا تترك تحت سيطرة قوى لا علاقة لها بما يحدث في ذلك المجتمع، ولا يعني ذلك أن الحدود يجب أن تُغلق. لا بد من أن يكون هناك توازن بين ما يأتي من الخارج، وما ينشأ ويحدث في البيئة المحلية، حيث يحب الناس، ويتشاجرون، ويربون أبناءهم، ويعملون أو لا يعملون، ويسرقون، ويتصارعون بعنفٍ على حقوقهم الاجتماعية، ويحتفلون، ويشربون كثيراً، ويدخنون، ويتخذون قراراتٍ لها نتائج بعيدة المدى، ويموتون، وهذا سببٌ كافٍ يدعونا لتقليل ذلك الحضور الطاغي للأفلام القادمة من هوليوود.

في أثناء الدورة الفاشلة لمنظمة التجارة العالمية في «سياتيل» في الألفية الجديدة، اتضح أنه لا بد من موازنة التجارة الحرة بالحماية في مختلف جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية والبيئية والثقافية. الليبرالية الجديدة المجردة والتجارة الحرة ينبغي ألا تكون هي المبادئ الهادية الوحيدة في توزيع الأفلام السينمائية في مختلف أقاليم العالم مثلاً. حتى الاتفاقية العامة للتجارة والخدمات (GATS-WTO) تترك مساحة لكل دول العالم وأقاليمها لتطوير سياساتها في مجال المنتجات السمعية البصرية؛ لأن الثقافة تظل صفحة بيضاء في هذه الاتفاقية، كما ذكرنا من قبل، وهذا يعني السماح باتخاذ أي إجراء لحماية الثقافة. هكذا يصبح من واجب السلطات العامة المحلية أن تغيّر من موقفها السلبي تجاه توزيع الأفلام على سبيل المثال، وأن تضع سياساتٍ راديكالية جديدة تتناول توزيع الأفلام بكفاءة في المناطق التابعة لها.

في معظم الأحوال، ربما يكون من المستحيل أن نجد منافذ لتوزيع الأفلام في المنطقة المحلية، وقبل ربع قرن كان كثيرٌ من الموزعين يعتقدون أن أفلام الدول المجاورة يمكن أن تجد جمهوراً كبيراً يجعل شراء الحقوق لا ينطوي على مخاطرة، ولكن هذا الوضع تغير، وأصبح من النادر أن نجد أحد الموزعين اليوم يغامر بشراء فيلم من الدولة المجاورة.

وهناك أيضاً تكلفة شراء الحقوق والترجمة والدوبلاج، أو طبع جزء من الحوار على الشاشة ... إلخ، ناهيك عن تكلفة الدعاية للفيلم، كما أن التجربة تثبت أن معظم الموزعين لا يرون أية قيمة في السوق للأفلام المصنوعة في المنطقة نفسها؛ المخاطرة كبيرة، والأضمن هو التعامل مع أفلام هوليوود.

هذه الممارسات، وهذه التوجهات الحذرة، يمكن أن تتغير، فما السياسات المطلوبة لتحقيق ذلك؟ هنا اقتراح محدد، أن تقوم مجموعة من الدول بإنشاء هيئة أو مؤسسة إقليمية للسينما، يمكن أن يتم ذلك في أوروبا من خلال الاتحاد الأوروبي الذي يمكن أن يمد هذا البرنامج إلى أوروبا الشرقية، ويمكن أن يتم في أمريكا اللاتينية، من خلال Mercosur ... وهكذا. في السنوات الأولى لوجودها، يمكن أن تحصل هذه الهيئة أو المؤسسة على تمويل استثماري من السلطات الإقليمية والجمعيات غير الربحية، وهي كثيرة، وبذلك تستطيع شراء حقوق مائتي فيلم مثلاً من أنحاء العالم وترجمتها وتنظيم تسويقها في المنطقة. الموزعون في دول المنطقة سيحصلون على الأفلام مجاناً، بعد ذلك سيقومون بما يقومون به دائماً: تأجير الأفلام عن طريق المنافذ المتعددة بأسعار تنافسية ستكون أقل كثيراً من أسعار أفلام هوليوود. الموزعون يحتفظون بنسبة من العائد، ويذهب الباقي إلى الهيئة أو المؤسسة الإقليمية التي لن تكون بعد سنوات قليلة في حاجة إلى مساعدات مالية أخرى، كما أن معظم منتجي الأفلام سيحصلون على عائد كافٍ من أفلامهم، وبذلك سيصبح اعتمادهم على الدعم الوطني والإقليمي أقل.

مثل هذا الاقتراح، الذي يجب أن يُدرَس بعناية من جميع الوجوه، سيكون له فوائد ثقافية واقتصادية. المكسب الثقافي واضح، وهو أن التنوع السينمائي الموجود في المنطقة سيعود مرة أخرى، وربما يصبح حقيقة تحقق المتعة لعدد كبير من الناس، ومن المثير للاهتمام أن معظم الأفلام، حتى الآن، من إنتاج شركات متوسطة أو صغيرة الحجم، وليس تكتلات ثقافية احتكارية. في هذا النظام المقترح، سوف يظل هناك هذا التنوع في المنتجين، وهو أمر بالغ الأهمية من أجل الديمقراطية الثقافية. أما بالنسبة للمكسب الاقتصادي، فهو أن جزءاً من عائد الأفلام سوف يبقى في المنطقة أو الإقليم.

هذا الاقتراح، كما قلت، خطوة أولى نحو توجه جديد لتوزيع الأفلام المحلية في المنطقة نفسها، صحيح أنه سوف يكلف السلطات المحلية بعض الأموال في البداية، ولكن ذلك لن يكون ضرورياً بعد سنوات قليلة، عندما تجد تلك الأفلام جمهوراً كبيراً في منطقتها، إلا أن هناك بعض الملاحظات التي يجب الإشارة إليها: لا بد من التفكير في ما إذا كان

من الضروري تطبيق نظام الحصص، ولو لفترة قصيرة نسبياً، بهدف حماية سوق المواد السمعية البصرية الإقليمية، حتى تقف الأفلام المصنوعة في المنطقة على قدميها. الواضح أن أي نظام للحصص ينطوي على عيوب، وأنه يمكن تجاوزه؛ نظام الحصص لا يصلح إلا إذا كان ذلك يساعد على بناء سوق قوية.

## هوامش

H. J. A. Hofland, "De buigende elite", NRC Handelsblad, 30 June (١)  
1999.

Rudy van Dantzig, "Geen salaris, maar don't worry. Cultuurbeleid (٢)  
.in Cleveland: inpakken en wegwezen", De Volkskrant, 21 September 2000

See also Cliche et al. (2001). This report identifies four categories (٣)

of cultural policies:

- (a) Individual Support schemes for creative artists ranging from awards to grants (project, work, travel), scholarships or compensation packages.
- (b) Market Support for artistic work such as public purchasing programmes for books or artworks.
- (c) Dissemination Support for artistic work including target groups.
- (d) Legal and Social Frameworks. A comparable report on performing artists is underway.



## الفصل التاسع

# تخيُّل عالم دون حقوق نشر<sup>١</sup>

### (١) صعوبة ذلك

هناك عيوب كثيرة في نظام حق النشر، الذي نعرفه في الغرب منذ قرنين من الزمان تقريباً؛ فهو أكثر فائدة للتكتلات الاحتكارية أكثر مما هو للفنان أو المبدع العادي، وهو وضع لا يمكن أن يستمر، كما يبدو أن الترقيم يُضعف من الأسس التي يعتمد عليها هذا النظام، وهو أمر لا مفرَّ منه، وقد وجَّه كثير من المؤلفين، مؤخراً، انتقادات كثيرة له، إلا أن ملاحظاتهم لن تتعمَّق المسألة، ولم تطرح السؤال الذي نراه ضرورياً، وهو: إذا كان نظام حق النشر بطبيعته غير عادل، فما البديل الذي يمكن أن يضمن للمبدعين تعويضاً منصفاً عن أعمالهم؟ وكيف نحمي المعرفة والإبداع من الخصخصة؟ (Bettig 1996, Bollier 2003: 119–134, Boyle 1996, Coombe 1998, Drahos) 2002, 2002a, Frith 2004, Lessig 2002, 2004, Litman 2001, Perelman 2002, Vaidhyathan 2003).

لقد حان وقت الانتقال إلى ما هو أبعد من انتقاد نظام حق النشر، وأصبح السؤال الملح: ما البديل الذي يمكن تقديمه للفنانين، وغيرهم من أصحاب الأعمال الإبداعية، في الدول الغنية والفقيرة، على السواء، ويمكن أن يفيدهم، ويؤقِّف عملية خصخصة الإبداع والمعرفة المتزايدة؟ هدفنا هنا هو بلورة هذا البديل المناسب، والابتعاد عن أي مفهوم يتمركز حول أي حقوق خاصة للملكية الفكرية.

هذا النص محاولة لذلك، كما أننا لا نستطيع إلغاء ما تم في الفكر الغربي بشأن حقوق الملكية على مدى قرونٍ بجرّة قلم؛ فمن الصعب أن يتصور أي إنسان في الغرب عالمًا دون حقوقٍ للنشر، يستطيع أن يقدم فيه أفلامًا وإنتاجًا مسرحيًا ورواياتٍ وموسيقى

ورسومًا وغيرها، رغم أن الذين وُلِدوا، وعاشوا في ثقافاتٍ غير غربية، قد يجدون ذلك ممكنًا، أو على الأقل لا يستغربون الفكرة! (Boyle 1996: xiv)، ولذلك فإن ما نقدمه هنا هو «فكرة-تجربة»، وسوف نبدأ ببعض الملاحظات، ثم نقترح بديلاً، وبعد بلورة هذا البديل ربما يكون من المفيد أن تُوضَع أفكارنا تحت الاختبار. كيف يمكن أن يحقق البديل الذي نطرحه دخلاً للفنانين ورُعاهتهم ومنتجاتهم وأعمالهم في مختلف الصناعات الفنية، وفي مختلف الظروف؟ لا بد من أن يكون واضحاً أننا نقدّم هنا الخطوط العريضة لمحاولةٍ تتطلب المزيد من البحث والدراسة، كما أن ما نطرحه من تحليلٍ خاص بحق النشر يمكن أن يُطبَّق على نُظم حقوق الملكية الفكرية الأخرى، مثل براءات الاختراع والماركات التجارية؛ حيث إنها تؤثر كذلك على إبداع وإنتاج وتوزيع وترويج الأعمال الفنية في مجالاتٍ مختلفة. الملاحظة الأولى، هي أن حق النشر الغربي المعمول به حالياً لا يُولي اهتماماً كبيراً للمبدع العادي، وخاصة في المجتمعات غير الغربية؛ فهو أكثر فائدة لِقلة من مشاهير الفنانين، ولعددٍ محدود من المؤسسات الكبرى، ولا يقدم سوى القليل للغالبية العظمى من المبدعين.

(Boyle, 1996: xiii; Drahos 2002: 15; Kretschmer 1999; Kretschmer and Kawohl 2004: 44; Vaidhyanathan 2003: 5.)

نظام حق النشر المعمول به حالياً يُمكن قلةٍ محدودة من المؤسسات الثقافية من السيطرة على السوق، وحجب مساحة كبيرة من التنوع عن الجماهير.

(Bettig 1996: 34-42, 103; Boyle 1996: 121-5; Coombe 1998: 144; Drahos 2002: ix-x, 47-48; Litman 2001: 14; McChesney 1999.)

وهكذا أصبح حق النشر آلية في يد عددٍ قليلٍ من التكتلات الثقافية الاحتكارية، تسيطر بها على الساحة العريضة للاتصال الثقافي، والتمادي في ذلك بما يضر بمصالح معظم الفنانين والجمهور في الوقت نفسه.

الفائدة التي تعود على معظم الفنانين من حق النشر لا تمثل حافزاً قوياً لهم على الخلق والإبداع والأداء، وذلك لسببٍ بسيط، وهو أنهم نادراً ما يحصلون على عائد، كان ذلك هو الحال في الماضي، كما هو الآن، وفي كل الثقافات تقريباً. وربما نلاحظ أن مفهوم حق الملكية الفكرية الخاص لم يكن له وجود في التاريخ في معظم الثقافات، وبالرغم من ذلك كان هناك دائماً فنانون يبدعون. (Bettig 1996: 25-44, 171; Boyle 1996: 38-39) ولذلك فإن القول إن الفنانين سوف يتوقفون عن الإبداع، إذا لم يحصلوا على عائدهم من حق النشر، ليس حجة قوية: «وحق النشر اليوم ليس معنياً بالحوافز أو التعويضات،

بقدر ما هو معنيٌّ بالسيطرة والتحكم» (Litman 2001: 80)، كما أن «سطوة الشركات في الصناعات الإبداعية أقوى في السوق؛ ولذا من الصعب أن تكون الكلمة النهائية للفنانين.» (Towse 2003: 10) ويمكن أن نضيف إلى هذه الملاحظة أن «قيمة العائد من حق النشر تتحدد في السوق، كما أنها تتوقف على قدرة الفنان على مساومة الشركات، والوصول إلى اتفاقٍ معها حول عائداته، مع الوضع في الاعتبار أن كثرة المعروض من المواد الفنية يُضعف قدرة الفنانين على هذه المساومة، وبالنسبة لما يحصل عليه الفنانون من المصادر الأخرى، فإن النجوم فقط هم الذين يحصلون على عائداتٍ مجزية» (Towse 2003: 11). أما بالنسبة للدول غير الغربية، فإن نظام حقوق الملكية الفكرية الغربي يُعتبر كارثة بكل المقاييس. معرفتهم وإبداعاتهم مُنتزعة منهم، ويتحمّلون الكثير من العناء لكي يحصلوا ثمار تضحياتهم الكبيرة.

(Boyle 1996: 34, 125–130, 141–142; Chomsky in Smires 2003: 77; Coombe 1998: 208–247; Correa 2000; Grosheide 2002; von Lewinski 2004; Mitsui 1993; Perelman 2002: 5–7; Rifkin 2000: 229–232, 248–253; Shiva 1997, 2001.)

ولنواجه حقيقة أن عملية الرقمنة تقتلع الآن جذور نظام حق النشر، (Alderman 2001; Lessig 2002; Litman 2001: 89–100, 112–116, 151–170; Motavalli 2002; Rifkin 2000: 218–229; Schiller 2000; Vaidyanathan 2003: 149–184). بإلغاء حق النشر، ستكون هناك، مرة أخرى، فرصة تفوق الخيال أمام عمليات الإعداد وتطوير الإبداع، الأمر الذي تزداد أهميته في هذا العصر الرقمي؛ فتصنيف العينات الرقمية، في نهاية الأمر يُمكن من إنتاج أعمالٍ إبداعية مثل تلك التي كان يتم إنتاجها دائماً، كيف؟ يتم ذلك عند استلهاهم واكتشاف موضوعات أو أشكال معينة للتعبير في الأعمال التي سبق تقديمها في الماضي أو بالأمس القريب، والرقمنة تسهل عملية الأخذ والعطاء والإلهام المتبادل، كما أنها مفيدة من زاوية أخرى؛ ففي مجال حق النشر هناك دائماً تمييز غريب بين الفكرة والتعبير، بينما في هذا العصر الرقمي لم يعد العمل الفني كياناً ثابتاً محدداً، ولم يعد بالإمكان الفصل بين الفكرة والتعبير، كما أصبح التمييز المصطنع بينهما والجدال، الذي لا ينتهي حول ذلك، لا لزوم له.

هناك ملاحظة أخرى مرتبطة بما يحققه هذا التصنيف، وهي أن الأساس الفلسفي لنظام حق النشر الحالي ينطوي على سوء فهم، وخاصة بالنسبة لأصالة الفنان، سواء كان مبدعاً أو مؤدياً. ولنتأمل الواقع، المرء يبني دائماً على أعمال السابقين والمعاصرين له،

الفنانون اللاحقون يضيفون إلى ما هو موجود، لا أكثر ولا أقل، قد نحترم هذه الإضافات، ونعجب بها، ولكن سيكون من الخطأ أن نؤيد أو ندعم أيّ فنان أو أيّاً من معاصريه عندما يدعون الملكية الاحتكارية لشيء ما هو في الأصل نتاج للمعرفة والإبداع المشترك لجهد كل السابقين (Barthes 1968; Boyle 1996: 42, 53-59).

نعرف، بالطبع، أن الفنان يحصل على حقوقه مقابل هذه الإضافة إلى ما هو موجود، وهي إضافة يمكن أن تكون مهمة ومؤثرة، وقد تكون عادية أو تافهة! ومع ذلك فهي تمدد صِلته بحق ملكية احتكارية مضمون لمدة ٧٠ سنة بعد وفاته، ويمكن فوق ذلك كله أن ينتقل هذا الحق إلى فرد أو مؤسسة لا علاقة لهما بالعملية الإبداعية في المقام الأول. إن مصداقية نظام حق النشر تبدأ في التداخي بالفعل عندما نجد المؤلف، أو من يدعي ملكية حق النشر، يحظر نسخ أو نشر أي شيء مجرد أنه يشبه عمله (Coombe 1998: 92-98).

إن تطوير ساحة الإبداع والمعرفة العامة وتنميتها في حاجة إلى إعادة تقييم، بالإضافة إلى أنه لا بد من تمكين الفنانين المتعاقبين من أن ينقّبوا في هذه الساحة بحثاً عن ذخيرة ومثونة من الأعمال الفنية، يبنون عليها، ويضيفون إليها، وسيكون الطريق مسدوداً لو أصبحت المواد الفنية من الماضي والحاضر، ملكية خاصة لعددٍ قليل، وهو ما يحدث على نحوٍ مضطرب، في ظل نظام حق النشر الحالي. إن خصخصة تراثنا الثقافي من الماضي والحاضر أمر مدمر للحياة الثقافية (Locke in Boyle 1996: 6)، والحقيقة أن «نظاماً يعتمد على مركزية المؤلف، من شأنه أن يؤدي إلى إبطاء وتيرة التقدم العلمي، وتقليص فرص الإبداع، ويحد من توفر المنتجات الجديدة» (Boyle 1996: 119; also (see: Perelman 2002: 7-9).

أما بالنسبة للتكتلات الثقافية الاحتكارية التي تسيطر على الكم الأعظم من حقوق الملكية الفكرية في العالم، ففرصتها كبيرة لمنع نسخ الأعمال الفنية والأدبية، الأمر يمكّننا من السيطرة على مجالات واسعة للتعبير الفني، لا يُسمح فيها بأية ممارسة حوارية تؤدي إلى ثراء الساحة (Coombe 1998: 42-46)، إننا لا بد من أن ندرك أن «الثقافة ليست مطمورة في مفاهيم مجردة في ذواتنا، وإنما هي موجودة في مادية العلامات والنصوص التي نتصارع عليها، وفي بصمات هذه الصراعات على وعينا. عملية التفاوض المستمرة، والصراع على المعنى، هي جوهر الممارسة الحوارية الخلاقية. كثير من تفسيرات قوانين حقوق الملكية الفكرية تقمع الحوار، بتأكيد سلطة القابضين على هذه الحقوق، بناءً

على المفهوم المجرّد لمعنى الملكية. قوانين الملكية الفكرية منحازة إلى القوالب الاحتكارية ضد الممارسات الحوارية متعددة الأطراف مما يؤدي إلى تعارضات بين القوى الاجتماعية في صراعها ضد السيطرة»، (Coombe 1998: 86) إن تعددية الآراء مطلبٌ رئيسي في أي مجتمع ديمقراطي (Bettig 1996: 103-106) ولكن حق النشر بالصورة التي نعرفها، وعلى النحو الذي يُمارَس به حاليًا، يجعل ذلك صعبًا، وأحيانًا مستحيلًا.

## (٢) هل توجد بدائل؟

بعد هذا العرض الموجز للعيوب الأساسية في نظام حق النشر، من الطبيعي أن تكون هناك حاجة للبحث عن وسائل بديلة لحماية ساحة الإبداع والمعرفة العامة، ولضمان حصول الفنانين، وغيرهم من المبدعين، على دخلٍ عادلٍ من أعمالهم، وكما أوضحنا، فإن هذا البحث يتم عادة بشكلٍ متقطع، وقد قامت مجموعة من الباحثين والمهتمين بالأمر مؤخرًا بتقديم بعض البدائل لهذا النظام، ولكن مقترحاتهم تنطوي على عددٍ من السلبيات، كانت أبرز هذه التوجهات الجديدة نَظْمًا مثل حق الاستخدام العام والقواسم الإبداعية المشتركة. (Bollier 2003: 27-30, 99-118; Boyle 1996: 132-133; Lessig 2002 and 2004: 282-6) الفكرة وراء هذا الأسلوب هي أن عمل «س» من الناس مثلًا، لا بد من أن يكون متاحًا لاستخدام الآخرين دون اعتراضٍ من قوانين حق النشر السائدة، وفي المقابل فإن الآخر لا يستطيع أن يستولي على هذا العمل، أو ينتحله لنفسه، لم لا؟ القواسم الإبداعية المشتركة يستتبعها أن يعطي «س» ما يشبه رخصة عامة باستخدام عمله: افعل به ما تشاء ما دمت لن تُخضعه لنظام ملكية خاصة. وبذلك يصبح العمل خاضعًا لشكلٍ من أشكال حق النشر «غير المحدد»، وهذا هو أقصى خيار أمام المؤلف تحت هذا النظام، كما يمكن أن يختار المؤلف الاحتفاظ لنفسه «ببعض الحقوق»، كأن ينص على عدم استخدام العمل لأهدافٍ ربحية، وهذا شكل من أشكال العقود القانونية التي ستكون دائمًا محلّ نزاع. الوجه المناسب في مثل هذه الأساليب التي تعتمد على القواسم الإبداعية المشتركة هي أنها تجعل بالإمكان الانسحاب من غابة حق النشر، وهو شيء جيد أن نبدأ نظامًا عالميًا جديدًا على جزيرة؛ لذا نأمل أن يستنكر المزيد من الفنانين نظام حق النشر الضار بهم، ويبدعون في تبني فكرة القواسم الإبداعية المشتركة، ولا شك في كونه نظامًا مفيدًا للمتاحف والأرشيفات التي تريد أن تنشر ما لديها من تراثٍ ثقافي، وتقدمه للجمهور دون أن تقع حقوق ذلك في أيدي آخرين، أو أن يُساء استخدامها.

وما دام نظام حق النشر معمولاً به، تبدو فكرة القواسم الإبداعية المشتركة حلاً مفيداً، ونموذجاً يُقتدى به، إلا أن هناك بعض الخيوط المتصلة بذلك. فكرة القواسم المشتركة لا ترسم لنا صورة واضحة عن كيفية حصول مجموعة متنوعة من الفنانين من أنحاء العالم، وكذلك منجيبهم ورعاتهم، على دخلٍ عما يقومون به من عملٍ، وعلينا أن نجد إجابة عن هذا السؤال؛ لأن معظم الفنانين لن يتخلّصوا من نظام حق النشر الحالي إلا إذا كانت لديهم فكرة واضحة عن بديلٍ أفضل، رغم أن النظام الحالي لا يقدم لهم سوى السراب، وهذا أمر مفهوم. وهناك عيب آخر في مثل هذا النظام (القواسم الإبداعية المشتركة)، وهو أنه لا يقترب بجدية من نظام حق النشر؛ فحق الاستخدام الإبداعي العام يوحي بأن المؤلف يريد أن يمارس قدرًا من السيطرة ليس إلا.

وهناك اعتراض آخر على أساليب القواسم الإبداعية المشتركة، وهي أنها لا تشمل سوى الفنانين المستعدين للالتزام بهذه الفلسفة، أما التكتلات الثقافية الاحتكارية التي تمتلك جزءاً لا بأس به من الموروث الثقافي، من الماضي والحاضر، فلن تشارك فيه، وهذا يقلل من أهمية الفكرة ويضعفها، الغريب أن واحداً من أشد المدافعين عن القواسم الإبداعية المشتركة وهو «لورانس ليسج Lawrence Lessig» متفق تماماً مع فكرة أن تكون المعرفة والإبداع ملكية فردية، وهو أمر لا يخلو من تناقض (Lessig 2004: XIV, XVI, 10, 28). (83). أليس عنوان كتابه «الثقافة الحرة Free Culture» الصادر عام ٢٠٠٤م عنواناً مضللاً؟ سوف تناقش هذا الأمر فيما بعد، على أية حال.

وهناك بديل ثانٍ لحق النشر مرتبط بأشكالٍ مختلفة من الفنون يتم صنعها وإنتاجها بأسلوبٍ جماعي (بصرف النظر عما إذا كانت تقليدية أو حديثة) كما هو الحال في معظم الدول غير الغربية. في هذه المجتمعات، الأسلوب الفردي لنظام حق النشر الغربي لا يتناسب مع الطبيعة الجماعية للإبداع والأداء، وإذا بقي المرء في إطار نموذج الملكية الخاصة للمعرفة والإبداع، فلا بد من أن يرد إلى الذهن مفهوم مثل الملكية الجماعية. أليس بالإمكان إعطاء ما يُسمّى بالمجتمعات «التقليدية» أداة تشبه حق النشر تكون في حقيقة الأمر ملكية جماعية؟ ألن يُمكنهم ذلك من حماية تعبيراتهم الفنية من الاستخدام غير المناسب و/أو تضمن دخلاً لفنّانيتها ومبدعيها؟

هناك مشكلات كثيرة تكتنف تطبيق نظام جماعي لحقوق الملكية الفكرية؛ فمن يا ترى الذي يمكن أن يمثل الجماعة، ويستطيع أن يتكلم باسم المجتمع؟ فما من شك في أنه لن يكون هناك اتفاق على تناول قضايا الإبداع الفني من الماضي والحاضر. صحيح

أن حق النشر خاص باستغلال الأعمال، ولكنَّ الكثيرين في هذه الدول سوف يعتبرون ذلك تجديفًا، أو لا يريدون رؤية أعمالهم مستخدمة في أطرٍ معينة. ملكية المعرفة والإبداع مسألة شائكة حتى في الغرب، وهي بالأحرى كذلك في الدول التي لم تعرف قانونًا لحق النشر؛ حيث يستخدم الفنانون أعمال بعضهم البعض باستمرارٍ، ودون أية مشكلة، كما كان الحال في الغرب قبل اعتماد نظام حق النشر. وبصرف النظر عن موقف التكتلات الثقافية الغربية، هناك من الأسباب ما يجعلنا نفهم لماذا فشلت تلك المحاولات الضعيفة والخجولة لتطبيق نظامٍ جماعي لحقوق الملكية الفكرية إلى الآن.

هل كسر شوكة النظام الحالي حلٌّ للمشكلات التي وصفناها؟ كثير من الباحثين الذين ينتقدون نظام حق النشر الحالي يقترحون ترشيده، وإسهاماتهم لتحقيق ذلك متنوعة، البعض يطالب بإعادة تفعيل مبدأ الاستخدام المشروع الذي واجه مشكلاتٍ كثيرة في العقد الأخير، أو تطبيق حق النشر على المؤلفين والمبدعين والمؤدِّين الحقيقيين فقط. البعض الآخر يفضلون تحديد فترة حماية أقصر تصل إلى أربعة عشر عامًا، على سبيل المثال، وهناك من يرون أنه لا توجد مشكلة في الإطار الأوروبي؛ لأن الجمعيات التي تقوم بالتحصيل تخصص جزءًا من دخل حق النشر للمشروعات الثقافية، كما أن خطة التوزيع تدعم الفنانين والمبدعين بشكلٍ فردي مقارنة بحق النشر الأنجلو ساكسوني. ومن أسفٍ أن إعادة هذا النظام إلى الاتساق العادي ليست واردة؛ لأن ذلك ليس في صالح التكتلات الثقافية الاحتكارية — الشريك الرئيسي في النظام — التي لن تساعد في ذلك المسعى، بل إن ما يحدث هو العكس؛ حيث إنها تحاول، وتنجح دائمًا، في توسيع مجال نظام حق النشر. بالإضافة إلى كل ذلك، فإن الرقمنة لها تأثير كبير على عمل هذا النظام؛ فمتى يدرك مجتمعٌ ما أنه عندما يشارك كلُّ فرد في ممارسة «غير قانونية» — مثل تناقل التسجيلات الموسيقية بين الأفراد، أو تبادل الأفلام — فإنها لا تُعتبر غير قانونية؟ (Litman 2001) وحتى لو كانت الجمعيات الأوروبية التي تقوم بالتحصيل تستند إلى أرضية أخلاقية أقوى منها في العالم الأنجلو ساكسوني، حتى لو كان الأمر كذلك، فإن مشكلة الملكية الفردية للمعرفة والإبداع، والتي هي أساس نقدنا للنظام، ستظل قائمة، وسوف نتناول هذه المسألة على نحوٍ أكثر تفصيلًا في الأجزاء التالية.

### (٣) الفنانون والمنتجون والرعاة: مقاولون!

قبل أن نقدم اقتراحنا لا بد من ملاحظة أن الفنانين يميلون إلى بيع أعمالهم في السوق — لو نجحوا في ذلك — لكي يعيشوا منها، وأنهم كانوا دائمًا تجارًا أو أصحاب محلات

صغيرة، ويعتمدون في ذلك على جمهورٍ يعجب ويستمتع ويشترى أعمالهم، ومن بين هذا الجمهور أيضًا مشترون ينتمون إلى مؤسسات، مثل الملوك والكنائس ومحبي الفنون والآداب واتحادات العمال والبنوك والمستشفيات، وغيرها من مؤسسات المجتمع، (Hauser 1972) وسوف تتضح أهمية ذلك، ونحن نبحث عن بديلٍ لنظام حق النشر فيما بعد.

هكذا يبدو الفنانون ومنجّوهم ورُعاتهم أشبه بالمقاولين، وهو ما يتطلّب فكرًا يميل إلى المخاطرة، التي تتضمن المنافسة الموجودة بالفعل بين الفنانين في مختلف مجالات التعبير الفني، ملاحظة أن الفنانين ومنجّبيهم ورُعاتهم مقاولون تجعل المرء يتساءل عن السبب الحاسم في تقليل المخاطرة التجارية لمنتجي الثقافة؛ لأن ذلك بالفعل ما يفعله حق النشر. حق النشر يجعل المنتج حصرًا، ويحقق للمقاول أو التاجر احتكارًا في الواقع، هذا النظام الذي يحمي المواهب بشكلٍ مؤسسي يبدو غريبًا في عصرٍ ترحب فيه التكتلات الثقافية بالمنافسة وفوائدها، وتدعو إليها، كما أن كبار التجار والمقاولين في القطاعات الثقافية يسامون من أجل الحصول على حقوق نشر أكثر تشددًا، عن طريق تمديد وتوسيع التشريعات الموجودة، وهو ما يتعارض مع قوانين السوق الحرة المزعومة! كما نلاحظ أن الظاهرة نفسها موجودة في مجال براءات الاختراع وحقوق الملكية الفكرية الأخرى مثل الماركات التجارية وحقوق قواعد المعلومات وحقوق التصميم وغيرها (Drahos 2002; Perelman 2002; Rifkin 1998, 2000; Shiva 1997, 2001; Shulman, 1999).

وقبل أن نحاول تقديم نظامٍ جديد، لا بد من أن نحدد نقطة البداية، وهو ما يؤدي بنا إلى طريقٍ من ثلاثِ شُعب. أحد الاحتمالات هو أن يكون العمل قد تم بتكليفٍ ما، الثاني هو أن يكون العمل نتيجة مبادرة شخصية من الفنان نفسه، وربما بالتعاون مع فنانين آخرين، الاحتمال الثالث أن يكون المنتج عاملًا ملزمًا، ويتحمل المسؤولية والمخاطرة في مغامرة فنية.

في الحالات الثلاث، سواء كانت المبادرة عن طريق راعٍ أو شخصٍ أصدر تكليفًا بها، أو من الفنانين أنفسهم، أو عن طريق أحد المنتجين، ففي كل الأحوال هناك شخص (أو مؤسسة) جعل نفسه، عن قصدٍ، مسئولًا عن إبداع أو تقديم عمل فني ما، والمسئولية هنا لا تعني المساعدة فقط على إعطاء زخمٍ للمشروع الفني، وإنما تتضمن المخاطرة المالية كذلك، وهكذا يصبح صاحب المبادرة أو صاحب الخطوة الأولى «مقاولًا»، ويتحمّل المخاطرة اللازمة حتمًا لأي عملٍ من الأعمال التجارية. في البديل الذي نطرحه لحق النشر،

الفنان ليس هو المركز، وإنما المقاول، بصرف النظر عما إذا كان هو نفسه فناناً أو راعياً أو منتجاً.

#### (٤) الحل: السوق وحق الانتفاع المشمول بحماية مؤقتة

في الوقت الذي نعترف فيه بحقيقة مفادها أن الفنانين والرعاة والمنتجين مقاولون ثقافيون، نجد أنهم قد يواجههم مواقف ثلاثة، كلٌّ منها يتطلب تصرفاً معيناً، أو يطرح خياراً محدداً، فما هي الاختيارات الثلاثة في الحل الذي نقترحه؟ أولاً: المقاولون الثقافيون يمارسون ميزة تنافسية؛ لأنهم سيكونون أول من يقوم بالتسويق مثلاً، وعليه فلن تكون هناك ضرورة لأية أشكالٍ حمائيةٍ أخرى. ثانياً: أحياناً يتطلب تنفيذ بعض الأعمال الفنية قدرًا كبيراً من المخاطرة، واستثماراً ضخماً؛ لذلك لا بد من الحصول على حق الانتفاع المشمول بحماية مؤقتة لتعويض فشل السوق. ثالثاً: السوق تفتقر إلى المرونة الكافية لتمويل منتجٍ ما، وهناك أسبابٌ كثيرة تجعل من المطلوب إنعاشها؛ ولذا توزع الإعانات للدعم. في هذه الحالات أو الاختيارات الثلاثة تجد الأعمال مكانها مباشرة في الساحة العامة، وهذا هو المبدأ الرئيسي في الحل الذي نقترحه.

لنحاول أن ننظر عن كثبٍ إلى كل من هذه الاختيارات الثلاثة. ما معالم هذا النظام التي نحاول استكشافها؟ لب الموضوع هو أن نُبعد أنفسنا عن نظام حق النشر الحالي، وهذا واضح إلى الآن، وماذا ينتج عن ذلك؟ كما بيَّنا، سوف يختفي سياج حقوق الملكية المصطنع والمنصوب حول العمل الإبداعي، والنتيجة — بالتالي — هي أن العمل، سواء كان جديداً أو قديماً، سوف يبدأ تسويقه من أول لحظة، وسوف نُفصل هذا الوضع لاحقاً، عند مناقشة الاختيار الثاني، المهم أن المقاول أو الراعي أو الفنان أو المنتج سيحصل على ميزة تنافسية بإبداع أو أداء عمل فني (Peciotta 2002: 225)، وهو ما يجعل أي حماية أخرى غير ضرورية، هذا هو الاختيار الأول.

ما نراه في هذا الاختيار الأول هو الميزة المحركة الأولى، أول شخص يأخذ العمل إلى السوق يمكن أن يستخدم هذه الميزة لجني العائد، وهكذا يكون للمقاول «السبق الزمني». ما نقترحه هنا ليس جديداً تماماً؛ ففي سنة ١٩٣٤م كتب «بلانت Plant» يقول إن حق النشر يساعد على ظهور مخاطر أخلاقية لدى الناشرين (الشركات في الصناعات الإبداعية) دون أن يكافئ المؤلفين (المبدعين) الذين يقدمون المادة الإبداعية، وكان يرى أن الناشرين لا بد من أن يعتمدوا على الاحتكار المؤقت للسبق الزمني لكي يرسخوا المنتجات الجديدة

في السوق (19: 2003 in Towse)، هذا السبق يحقق، لمن يتحرك أولاً، التفوق على كل المنافسين المحتملين، والفرصة لكي يجني ثمرة السوق بمنتجه الثقافي الجديد، وأن يطلب ثمنًا جيدًا له، وبالتالي يحقق عائداً على استثماراته، وفي نهاية الأمر سوف يستغرق الأمر عدة أشهر قبل أن تُعرض المسرحية أو يُقدم العمل الموسيقي نفسه في مكان آخر، ولا بد من أن يكون مفهوماً أن العمل يصبح مباشرة في قلب الساحة العامة، وهكذا يمكن أن يستخدمه آخرون، ويصبح من حق أي شخص أن يقوم بتكييفه أو تعديله أو تطويره على نحوٍ خلاق، الميزة التنافسية التي يمتلكها معظم الفنانين هي بؤرة اهتمام النظام الذي نقترحه، وإذا سمح بهذه المزايا لن تكون هناك حاجة إلى أي وسائل حمائية أخرى. ربما يكون الرد المضاد لذلك هو أن السبق الزمني لن يزيد عن دقائق أو ساعات، بسبب عملية الرقمنة! (19: 2003 Towse)؛ فهل يعني ذلك أنه لن تستفيد أي أعمال من الميزة التنافسية؟ لا نعتقد ذلك، فبصرف النظر عن ميزة الخطوة الأولى، يستطيع كثير من الفنانين أن يضيفوا قيمة، أو أن يبدعوا مزايا جديدة بطرقٍ مختلفة، ولكي نفهم ذلك، لا بد من أن نعي أن الإنتاج الفني والتوزيع سوف يُعاد تنظيمهما بشكلٍ جوهري بعد إلغاء حق النشر؛ ففي حقل الموسيقى، مثلاً، سوف تصبح الحفلات والعروض أكثر أهمية كمصدرٍ لدخل الفنانين أيضاً؛ فالاتصال المباشر والحي مع الجمهور يضيف قيمة كبيرة، كما أن المواصفات التي يتسم بها الأداء الآن أصبحت بالغة الأهمية لكي يستمر عمل الفنانين لفترة طويلة، وهو ما يحقق لهم شهرة جيدة، والشهرة تضيف قيمة، ولها تأثير بعيد المدى، كما أنها تعني الجودة المضمونة؛ فالجماهير ودية للفنانين أصحاب السمعة الطيبة، وعلى استعدادٍ لأن تدفع أسعاراً عالية لمنتجاتهم الفنية، ويصبحون من عشاقها (1996 Fombrun)، وسوف نعود في هذا المقال إلى تغيُّر أوضاع الإنتاج والتوزيع الثقافي في عالمٍ لا وجود فيه لحق النشر، ولكن دعنا نؤكد الآن أن مواصفات خدمة الأعمال الفنية ستصبح أكثر أهمية من المنتج الفردي.

يتضح مما سبق أن ما ذكرناه عن المفهوم اللاتيس – فلسفياً – لأصالة المؤلف. نحن نزعم أن أيَّ إبداع أو أداء فني ملكٌ للساحة العامة، ملكٌ للجميع، وأنه مستمد من المشترك، ويعتمد على أعمال السابقين والمعاصرين، وهكذا يحتل موقعه في الساحة العامة منذ بداياته الأولى، ونحن نستخدم هنا مفهوم الساحة العامة و«المشترك» دون تمييز، رغم أننا نعرف أن هناك فرقاً بينهما من الناحية القانونية. تعريفنا للساحة العامة وللمشترك أنهما الفضاء الموجود في أي مجتمع، الفضاء الذي يخصُّنا كلنا، وبالإمكان أن نستخدمه

كلنا، كذلك من الخطأ أن نتصور أن فضاء «الساحة العامة» أو «المشترك» غير منظم. هذا ليس صحيحًا بالمرّة، على مدى التاريخ، وفي كل المجتمعات، كانت، وما زالت، هذه الفضاءات المشتركة منظّمة بطريقة أو أخرى، على أساس من شروط استخدامها مثلًا، وفي البديل الذي نقدمه نعود إلى القواسم المشتركة الخاصة به، لا أكثر ولا أقل، إننا نعيد إلى كلِّ منا ما تم خصصته في مجالات الإبداع والمعرفة في العالم الغربي على مدى القرون الماضية (Hemmungs Wirtén 2004: 133-4).

الاختيار الثاني يضع في الاعتبار أن إنجاز عملٍ ما يتطلب استثمارًا ضخمًا، انظر مثلًا إلى الإنتاج السينمائي الذي يمكن أن تصل تكلفته إلى ملايين الدولارات، مثال آخر، وهو تأليف كتاب؛ فالمؤلف يعمل لفترة طويلة لإنجاز مشروعه، ولن يحصل على عائدٍ إلا بعد وقتٍ طويل، كما أن هناك مخاطرة في تحمُّل تكلفة مشروع بشكلٍ منفرد؛ فالاستثمارات الكبيرة محفوفة بالمخاطر دائمًا، وهو ما قد يؤدي إلى ما يُسميه الاقتصاديون بـ «فشل السوق» (Towse 2004: 56)، وهي حالة تصبح فيها الأسواق عاجزة عن التقدم والنمو، وهنا تتدخل الدولة. في مثل هذه الحالات الخاصة التي تستغرق فيها عمليات البيع وقتًا طويلًا، أو يكون من اللازم إجراء عدة معاملات قبل تحقيق دخلٍ مناسب، يمكن أن نفكر في حق انتفاع، تتوفر له حماية مؤقتة لصالح الشخص الذي يُقدِّم على المخاطرة، بمعنى تقديم حماية مؤقتة (لفترة ما) للمقاول الثقافي لكي يجني ثمار عمله، وبالرغم من ذلك لا تنشأ ملكية خاصة كما كان الحال في ظل نظام حق النشر.

مفهوم حق الانتفاع معروف على نحوٍ أفضل في المجتمعات الخاضعة للقانون المدني، مما هو في المجتمعات التي يحكمها القانون العام، مثل المناطق الأنجلو ساكسونية من العالم، إحدى خواص حق الانتفاع هو أن الشخص لا يملك الشيء، وبالرغم من ذلك من حقِّ الحصول على ثمرة استخدامه؛ فإذا كان هذا «الشيء» عبارة عن منزل، على سبيل المثال، فبإمكانه أن يستخدمه دون أن يملكه، وصاحب حق الانتفاع يمكن أن يسكنه مجانًا، أو يحصل على العائد من إيجاره. في حالتنا يمكن أن يكون هذا الشيء كتابًا، منذ لحظة نشره هو ملك للساحة العامة — للكل — أما صاحب حق الانتفاع، فمن حقِّه أن يحصل على عائدات الكتاب. في النظام القانوني الحالي، حق الانتفاع لا يظهر إلا إذا كان مستمدًا من حق الملكية، أما ما نتصوره نحن، فهو أن العمل الإبداعي، كما سنوضح فيما بعد، يوجد فقط في الساحة العامة، ملكيته موزَّعة بيننا، كلنا شركاء فيه، وبذلك فهو ملك للجميع، وكل من يحصل على حق الانتفاع المؤقت بأي عمل فني، إنما يحصل عليه من

الجميع. حق الانتفاع هذا يسمح لأي شخص أن يقوم بتكييف، أو تعديل، الأعمال الفنية والإبداعية بأي أسلوبٍ إبداعي، أما التفاصيل الفنية لتطبيق ذلك، فما زالت في حاجة إلى تحديد.

والواقع أن حق الانتفاع المؤقت ينطوي بدهاءةً على أن تكلفة إعداد العمل، بما في ذلك أجر الفنان، موزعة على عددٍ من العملاء، إلا أنه سيكون علينا أن نضع حدودًا صارمة للإطار الزمني الذي يُطبَّق فيه ذلك، ومن هنا فنحن نتكلم عن حق انتفاع «مؤقت»، من ناحية مداه وزمنه، ستكون الحماية أقل مما هي عليه في ظل نظم حق النشر الحالية. بالنسبة لنا، فإن العمل الفني — إبداعًا أو أداءً — يدخل فورًا إلى الساحة العامة، أي أنه يصبح ملكية عامة منذ لحظات تصوُّره الأولى، كما قلنا من قبل، أو بالأحرى يظل بداخلها لأنه يستوحىها، ويستمد منها، إلى حدٍّ بعيد، إلا أنه قد يحدث أن يكون حق الانتفاع مشمولًا بالحماية لفترة زمنية محددة؛ لكي يعود العمل بفائدة على المبدع أو المؤدي أو المنتج أو الراعي. في ذهننا الآن ألا تزيد هذه الفترة عن سنة، وإن كان من الضروري إجراء الكثير من الدراسات الاقتصادية حول فترة الحماية المؤقتة لحق الانتفاع، وبما يتناسب مع مجالات الإبداع المختلفة، وعلى أية حال فإن اقتراحنا بأن تكون الفترة سنةً بحدٍّ أقصى، لم يأتِ اعتبارًا، «فمن بين كل الأعمال الإبداعية التي أنتجها البشر في أي مكان، ليس هناك سوى جزءٍ قليلٍ يحظى بقيمة تجارية مستمرة»، وعلى سبيل المثال فإن «معظم الكتب تنفذ طبعتها في خلال سنة». (Lessig 2004: 134 and 225)، واقع السوق هذا، يدعم افتراضًا بضرورة وضع إطار زمني صارم للحماية.

وقد يحدث بالطبع ألا يساعد حق الانتفاع المؤقت على أن يخرج العمل من السوق دون ربحٍ أو خسارة، وهذا يوصلنا إلى الاختيار الثالث والأخير: الدعم أو الإعانات. ربما تعجز السوق عن تمويل أعمالٍ فنية معينة، بينما تكون هناك أسباب عديدة تجعل وجود هذه الأعمال مرغوبًا من الناحية الاجتماعية، أو تقتضي توفرها (بهدف التنوع الثقافي، أو لأن الذائقة العامة لم تتقبلها بعد)؛ ففي مثل هذه الأحوال لا بد من أن تلجأ الحكومات إلى الدعم أو الإعانات، وغيرها من التسهيلات، للمساعدة في إبداع وتقديم ونشر مثل هذه الأعمال لفتراتٍ طويلة أو قصيرة، وفي حال قيام الحكومة بالتمويل يصبح العمل، فورًا، جزءًا من الملكية العامة، وفي نهاية الأمر، فإنه من غير المعقول أن يصبح الإنتاج، الذي أنفق عليه المجتمع، ملكية خاصة لشخصٍ أو مؤسسة، كما هي الحال الآن في كثير من الدول بالنسبة لبرامج تقدّمها مؤسساتها العامة.

أليس ما نقترحه صورة مهذبة من نظام حق النشر الحالي؟ يمكن أن نقول ذلك، إلا أن هناك فوارق مهمة بين أسلوب حق النشر والبديل الذي نقترحه، والذي نترك فيه عمليات السوق تأخذ مجراها متبوعة بشكلٍ من الحماية المحدودة. أولاً: في ظل نظام حقوق الملكية الفكرية، يصبح حق النشر بمثابة درعٍ واقية منذ لحظة التفكير بالعمل الفني، وهو ما لا يحدث بالنسبة للبديل الذي نطرحه، بل على العكس؛ فالصانع أو المنتج أو الراعي لديه ميزة تنافسية في السوق، باعتباره أول من يطرح منتجاً معيناً؛ ولندع الأسواق تقوم بدورها.

ثانياً: إذا كانت هناك حاجة لتقديم نوعٍ من الحماية، عندما يحدث، مثلاً، ألا يحقق العمل ربحاً أو فائدة، فإن هذه الحماية تظل أقل بكثير — حجماً ومدى — من نظام الهبات المؤسسية، الذي يفسد به نظام حق النشر الحالي «أصحاب حق الملكية الفكرية»؛ فحق الانتفاع الذي يستمر سنة تقريباً، يختلف كثيراً عن سبعين سنة بعد موت المؤلف، وفي ظل نظام حق النشر الحالي، فإن التعديل أو التكييف الخلاق للأعمال الفنية يكون عرضة للفهم الخطأ، أو أن تجرّمه المحكمة، ولذلك يصبح تحديد مجال وفترة الحماية بالغ الأهمية. اقتراحنا، على العكس من ذلك، يشجع على التعديل والتكييف الخلاق للأعمال الفنية والإبداعية، ويستحسن ذلك.

هناك كذلك سبب ثالث يجعل اقتراحنا مختلفاً تماماً عن حق النشر، وهو أن البدل الذي نطرحه يُعيد تعريف الملكية والخاصية في المعرفة والإبداع؛ فالعمل الإبداعي لا يمكن تملكه على النحو الذي تمتلك به طاولة على سبيل المثال. فقد تكون هناك طاولة مملوكة لشخصٍ ما، ولكنها، في الوقت نفسه، ليست مملوكة لشخصٍ آخر إلا إذا كانا متزوجين، وهو ما لا ينطبق على الإبداع والمعرفة التي لا تستنفد بعد أن يستخدمها شخصٌ آخر، ولذلك نكرر القول بأن أعمال الذهن والعقل الخلاق ملك الجميع، ومن المهم أن نؤكد باستمرارٍ وبشكلٍ أساسي على هذه الصفة العامة للمعرفة والإبداع. «جاك فالينتي Jack Valenti»، الرئيس السابق لاتحاد السينمائيين الأمريكيين، قال ذات يوم دون تردّد: «لا بد من أن يكون لأصحاب الملكية الفكرية الحقوق نفسها، والحماية نفسها، مثل كل أصحاب الممتلكات الأخرى في الدولة» (in Lessig 2004: 117)، وهذه العبارة توضح ضرورة التمييز بين المعرفة والإبداع من ناحية، وملكية منزل مثلاً؛ فهي ملكيات مختلفة، ولا بد من أن تُعامل على نحوٍ مختلف.

## (٥) سوق ثقافية جديدة وساحة ممهدة

في ظل النظام الذي نقترحه، ستظهر سوقٌ ثقافية جديدة، الملاحظة الأولى هي أنه بإلغاء حق النشر ستفقد التكتلات الثقافية الاحتكارية قبضتها المسيطرة على المنتجات الثقافية التي تحدد بها مظاهر حياتنا الثقافية إلى حدٍّ بعيد. ماذا ستخسر؟ سيكون عليها أن تتخلى عن سلسلة كبيرة من الأسواق الثقافية، ستخسر الحصرية الاحتكارية لمجالاتٍ ثقافية واسعة؛ لأنه سيكون من حق الجميع استخدام المواد الفنية التي لا يشملها حق الانتفاع المؤقت، ولن تكون هناك أية قيودٍ على التعديل أو التكيف الإبداعي للأعمال الفنية، وفي ظل هذه الظروف الجديدة ستفقد التكتلات الكبرى المبرر للاستثمار في الأعمال الكبرى، وفي النجوم، وفي النهاية فإنه بإعادة الاحترام للإعداد والتعديل الخلاق، وبإسقاط حق النشر المعمول به حالياً، سيقبل الحافز الاقتصادي للإنتاج بالحجم الموجود الآن، ورغم ذلك يكون محظوراً على المقاتل الثقافي أن يستثمر ملايين الدولارات أو اليورو في السينما أو ألعاب «الفيديو» أو «السي دي» أو «الدي في دي»، ولكن هذا الاستثمار لن يكون تحت سور من الحماية اللانهائية.

مرة أخرى، سيكون هناك مجال للمناورة في الأسواق الثقافية أمام مجموعة كبيرة من المقاتلين الذين لم تدفعهم الأعمال الضخمة خارج الساحة، ومن المرجح أن يجد هؤلاء المبدعون والفنانون جمهوراً لأعمالهم في سوقٍ عادية، لا يسيطر عليها عدد محدود من اللاعبين الكبار، وليس هناك سببٍ واحدٍ يجعلنا نعتقد أنه لن يكون هناك طلب على هذا التنوع الضخم من أشكال التعبير الفني؛ لأن هذا الطلب يمكن أن يتحقق في سوقٍ عادية طبيعية، الفرص فيها متساوية أمام الجميع، وهو ما يزيد من إمكانية حصول الفنانين على عائداتٍ مجزية عن أعمالهم.

وهناك ملاحظة أخرى، خاصة بعمليات الإعداد والتكيف الثقافي للأعمال، وأهمية ضبط السوق وتنظيمها بالنسبة لعمليات الاحتيايل والسرقة والانتحال، نحن ضد السرقة، وهذا أمر مؤكد، ولا نقترح، مثلاً، أن يضع شخصٌ ما اسمه على كتاب أو فيلم شخصٍ آخر، بما يوحي أنه صاحبه أو مؤلفه. وفي حال حدوث ذلك، وهو محتمل، عاجلاً أو آجلاً، فسوف يلقي المحتال جزاءه في محكمة الرأي العام، ولسنا في حاجة إلى نظامٍ لحق النشر يقوم بذلك، والأمر متروك لنا جميعاً لكي نوجه الاتهام علناً لمن يفعل ذلك، وهذا لن يحدث إلا إذا كنا متنبهين ويقظين ثقافياً، ولا بد من أن نكون كذلك، إذا كنا نريد أن

نستغنى عن الأحكام القضائية التي جعلتنا كُسالى في الماضي. لا بد من أن نناقش — على نحوٍ نقدي — كل ما نرى أنه استخدام ثقافي خطأ أو غير ملائم.

ما طرحناه إلى الآن يصبُّ في جدوى أن تكون هناك ساحة ثقافية مزدهرة دون وجود نظام حق النشر، وفي الوقت نفسه يستطيع الفنانون، سواء في الدول الغربية أو غير الغربية، أن يحققوا دخلًا معقولاً من أعمالهم. بالرغم من ذلك يبدو أن هذا النظام الذي نقترحه والجديد تمامًا، لن يقضي فوراً على كل المشكلات التي نتصوَّرها، وهذا يوصلنا إلى الملاحظة الثالثة. إذا كانت المؤسسات والشركات الثقافية لم تُعد قادرة على السيطرة على الأسواق من خلال حق النشر، فالمؤكد أنها سوف تلجأ إلى آلية حمائية أخرى، وتحاول تطبيقها على نحوٍ أكثر صرامة مما هو الآن، وهي السيطرة بعيدة المدى والأثر على توزيع وترويج مختلف أشكال التعبير الفني التي تمتلكها وتستخدمها.

هذا أيضاً لا بد من تقييده بنظام الحصص، وتحديد المجالات، كما سبق أن أوضحنا؛ ففي النهاية ليس مسموحاً — من منظورٍ ديمقراطي — أن يقوم عددٌ محدود من الشركات الثقافية العملاقة بتحديد محتوى الاتصالات الثقافية والفنية باستخدام الوسائط الإعلامية التقليدية والحديثة؛ فالديمقراطية ليست امتيازاً لقلّة من التكتلات الثقافية الاحتكارية، ومن الضروري استخدام قوانين تنظيم الملكية والمحتوى لترتيب أوضاع السوق الثقافية، بما يتيح أفضل الفرص أمام التنوع الثقافي، أولاً: ينبغي ألا يكون هناك أي شكل من أشكال السيطرة على التوزيع، لا يمكن أن يسيطر مالكٌ واحدٌ على سوق الفيلم أو الموسيقى أو الكتاب، مثلاً، ويتحكم في حركته، ولا بد من إدانة وشجب التكامل الرأسي، وغيره من أشكال الملكية المتبادلة.

أما بالنسبة للقوانين الخاصة بضبط وتنظيم المحتوى، فيمكن أن تأخذ شكل ترتيبات تحقِّق التنوع: تنوع الأجناس الفنية والإبداعية والمبدعين، وكذلك التنوع الجغرافي، والأخير يشمل، مثلاً: الدولة والدول المجاورة ودولاً أخرى من العالم، ومن الطبيعي أن تكون هناك منافذ لأشكالٍ وأجناسٍ فنية وأدبية معينة، تريد أن تكون هذه الأماكن معروفة بها، وهذه أيضاً يمكن أن تشملها قواعد وترتيبات التنوع داخل النوع أو الجنس الذي تريد أن تتخصص فيه (Smires 2004)، وهذا النوع من التنظيم لا ينتقص من اقتصاد السوق الحرة، وإنما على العكس، فهو يساعد على «تطبيع» السوق وتمهيد الساحة أمام جميع اللاعبين، فلا يجب تمكين أحد من التحكم في السوق الثقافية، أو أن يكون في وضعٍ يسمح له بخنق التنوع الثقافي أو تهميشه، أو إبعاده عن دائرة الاهتمام العام، وهذا

يتطلب بعض الإجراءات المنظّمة، مثل إلغاء آلية السيطرة والتحكم المعروفة بحق النشر، ومن جانبٍ آخر، وضع بعض القواعد الخاصة بالملكية والمحتوى، التي تساعد على حماية وتنمية وازدهار التنوع الثقافي.

لنركز الآن على النقطة الرئيسية الجديرة بالاهتمام، وهي أن إلغاء حق النشر سيكون في صالح الساحة العامة، ولكن ماذا سيعود على الفنانين، ومن ينظمون لهم أعمالهم؟ ولننظر كيف يمكن أن يتحقق ذلك في مجالات الفنون المختلفة والأنشطة المصاحبة لها.

## (٦) في موضع التجربة

### الموسيقى

إذا تم إيقاف نظام النسخ الحالي والحقوق المترتبة عليه، فكيف يمكن أن يحصل الموسيقيون على دخل؟ إلا أننا لا بد من أن يكون في ذهننا أيضاً أن هذا النظام لم يكن بالنسبة للكثيرين منهم مصدرًا مهمًا للعائدات، وما نقترحه هنا ينطبق، دون أية قيود، على كل الفنانين المؤدّين في الحياة الموسيقية بأسرها، وفي كل أنواع الموسيقى، من الشعبية إلى العالمية، ومن الارتجال إلى التأليف، وبعد ذلك سوف نتناول، بقدرٍ من التفصيل، وضع من يُبدعون أعمالاً جديدة.

الافتراض الأساسي هو أن فنّاني الأداء، بوجهٍ خاص، مؤهّلون لإضافة قيمة أو إنتاج ميزة تنافسية، وبالرغم من ذلك، فإن الحقوق المصاحبة لنظام النسخ توفر حمايةً غير متكافئة ضد أداء أو عزف أعمال الفنان الخاصة أو أعمال الآخرين. كثير من الفنانين خبراء في شخصنة علاقتهم بالجمهور، كما أن الاتصال المباشر بال جماهير يحقق للكثيرين منهم جزءًا كبيرًا من الدخل، مما يساعدهم على تحقيق وضعٍ جيدٍ في السوق، وهو ما يعني، مثلًا، أن يقوم كثير من الفنانين بجولاتٍ لإحياء حفلات موسيقية، مرسخين بذلك علاقة وثيقة بجماهيرهم، وفي هذه الحالة يكون الترويج موجّهًا نحو تقوية هذه العلاقة، وقد يصبح جزءًا من أنشطة تجارية مختلفة، مثل الترويج للقمصان والكتب والقبعات وغيرها، كما يمكنهم أيضًا تقديم أعمالهم إلى محبي الموسيقى في العالم عبر شبكة الإنترنت. بيع التسجيلات أيضًا يمكن أن يكون مصدرًا مهمًا للعائدات، وكثير من الناس لا يريدون تحميل الموسيقى على الكمبيوتر، وربما يحبّذون الاحتفاظ بغلاف «السي دي» بما عليه من معلومات وبيانات. الاهتمام الخاص بتصميم الغلاف، أو إضافة معلومات إليه،

قيمة مضافة، كما أن التسجيلات يمكن أن تُباع في أثناء الحفلات الموسيقية، وفي المحلات المختلفة، أو عن طريق الإنترنت.

ما مصير شركات التسجيلات الآن؟ مبدئيًّا، الموسيقيون ليسوا في حاجة إلى شركات التسجيلات، على الأقل بالمعنى التقليدي للكلمة؛ لأن بإمكانهم الحصول على تسجيلاتٍ ممتازة باستخدام التكنولوجيا الرقمية الحديثة، وتوزيعها عبر الإنترنت أو على «سي دي»؛ وإذا وجدوا أنهم ما زالوا في حاجة إلى وسيط، فبإمكانهم تكليف شركات معينة للقيام بالخدمات التي يريدونها، مثل عمل تسجيلات رقمية، و/أو إنتاج وتوزيع «سي دي»، و/أو تسويق التسجيلات في العالم بالأسلوب الرقمي، ومن المتوقع أن تظهر شركاتٌ جديدة كثيرة لتقديم هذه الخدمات للفنانين.

موسيقى كثيرة تجد طريقها إلى الجماهير عن طريق الراديو والتلفزيون؛ فهل يجب على الإذاعات، سواء كانت عامة أو خاصة، أن تدفع رسومًا عن محتواها؟ الإجابة السريعة التي تتبادر إلى الذهن هي «نعم»! لأننا ما زلنا نعيش في عالم نُظم النشر والنسخ والحقوق المترتبة عليها، إلا أنه ما زال هناك الكثير الذي يمكن أن نقوله ضد ذلك (ضد دفع رسومٍ على ما يقدمه الراديو والتلفزيون) مع تحقيق وضعٍ مالي أفضل للفنانين في الوقت نفسه، كيف؟ عندما يزدهر التنوع، كما أسلفنا، فسيمتلئ الأثير بالموسيقى من كل نوع، من إبداع موسيقيين كثيرين، وسيكون لذلك عائد كبير، كيف؟ ليس لأن محطات الراديو والتلفزيون تقدم أعمالهم، وإنما لأنها تقدمهم إلى جماهير واسعة ستذهب إلى حفلاتهم، وتطلبهم في المهرجانات والاحتفالات، وتشترى أعمالهم عبر الإنترنت، وتدفع مقابل ذلك كله، الوضع الجديد يتيح إمكانية واسعة أمام كثير من الفنانين للإفادة من الرغبة الكامنة لدى الجماهير في التنوع الثقافي، وهذه الجماهير الضمان المادي للفنانين وفنانيتهم.

### المؤلف الموسيقي، الكاتب المسرحي، مصمّم الرقصات

في الجزء السابق، وضعنا فناني الأداء الموسيقي (العازفين) في دائرة الضوء (مع التركيز على إلغاء الحقوق المصاحبة لعمليات النسخ والنشر)، وفي كثير من أنواع الموسيقى لا يوجد تمييزٌ بين المؤلفين (المُنشئين) والمؤدِّين، هؤلاء الموسيقيون يقومون بالعملين؛ فهم يؤدُّون أو يقدمون مؤلفاتهم، ويكسبون قوتهم، كما سبق أن أوضحنا.

هناك مبدعون كثيرون في الفنون المسرحية والموسيقية لا يقومون بأداء مؤلفاتهم الموسيقية أو المسرحية أو الرقصات التي قاموا بتصميمها، وهذا ينطبق على الكثيرين من المؤلفين الموسيقيين وكُتَّاب المسرح ومصممي الرقصات وغيرهم؛ فكيف يمكن أن يعيشوا في حال إلغاء نظام حق النشر المعمول به حاليًا؟ الفنان قد يبادر بتأليف عملٍ ما، وقد يُطلب منه ذلك. سبق أن عرضنا لهذا الأمر على نحوٍ سريعٍ عند تقديمنا للنظام الجديد، وما دمنا نتناول هنا أمثلة محددة، فلا بد من بعض التفصيل.

السؤال الجوهرى هو «كيف يتسنى للفنان أن يحقق دخلًا من عمله؟» إذا كان العمل مطلوبًا منه، أو إذا كان مكلفًا به، فالإجابة واضحة. طالب العمل أو الراعى يدفع له، وهذا كل ما يهم الفنان. ولكن ما الذي سيحصل عليه الطالب أو الراعى؟ سيحصل على عملٍ جميلٍ (وربما ليس جميلًا) وعلى فرصة تقديمه على المسرح. المهم أن الراعى أو طالب العمل يحصل على ميزة تنافسية من مجرد تكليف الفنان بالعمل أو طلبه منه، بينما يصبح العمل نفسه جزءًا من الساحة الفنية العامة «مرة أخرى» بعد تقديمه لأول مرة، ونكرر هنا «مرة أخرى»؛ لأن العمل مُستمد من الساحة العامة في المقام الأول. الحقل الفني العام هو المصدر. وعليه فإن كل من يريد أن يفعل ذلك، بإمكانه أن يأخذ العمل الموسيقي أو الرقصات أو العمل المسرحي، وينتجه مجانًا، ويعني ذلك أيضًا أن العمل ليس ملكية حصرية لأحد، ولا يمكن أن يدعى ذلك أحد. بذلك يمكن أداء أو غناء أو تمثيل العمل بتنوعات مختلفة. وبسبب إلغاء هذه الحصرية سيصبح بالإمكان تقديم العمل بطرق مختلفة لجمهورات مختلفة، ولو حدث ذلك ستصبح فرصة المؤلف أكبر للحصول على تكليفاتٍ بأعمالٍ أخرى.

في أحيانٍ كثيرة لا يكون هناك تكليف، وإنما يقوم الفنان من تلقاء نفسه بعملٍ فني ما، وهو ما يحدث في الأغلب مع الموسيقيين وكُتَّاب المسرح، أكثر مما هو مع مصممي الرقصات. المبادرة الشخصية تعني أن المبدع يقبل المغامرة تجاريًا، وهذا أمر جيد، وإن كنا لا نتصوره استثمارًا جيدًا بالنسبة لورشته الفنية من شخصٍ واحدٍ، أو لفنانٍ حرٍ يعمل بمفرده، أما إذا كان من المهم تشجيع المؤلفين الموسيقيين أو كُتَّاب المسرح على هذا الاستثمار، فمن الإنصاف أن يحصلوا على حق الانتفاع المؤقت لفترة زمنية معينة، ويمكن عقد اتفاقات تعاقدية مختلفة في هذا السياق، لاستعادة الاستثمار الأولي، أو تأمين تكلفة المعيشة لمدة سنة مثلاً، أو تقديم ثلاثة عروض.

وبالطبع، فإن الباب، مرة أخرى، مفتوحٌ أمام عمليات الإعداد والتعديل والتطوير؛ حيث لا وجود للحق الأدبي في النظام الجديد، ونحن نؤكد على ذلك هنا؛ لأنه يحدث كثيرًا — كما هو الحال بالنسبة للأعمال الموسيقية مثلًا — أن تكون هناك في صفقات البيع شروطٌ إلزامية، ولا نعتقد أن هذا الأسلوب سوف يستمر؛ لأن الأعمال الموسيقية التي تتم بتكليفٍ، أيضًا، سوف تستوعبها الساحة العامة بعد أول تقديم لها، وتصبح متاحة أمام كل محاولات الإعداد الخلاق المتجددة. وعندما يكون الفنان هو المبادر بالتأليف الموسيقي أو المسرحي، فسيصبح عمله كذلك، جزءًا من الساحة الفنية العامة، وخاصة عندما ينتهي حق الانتفاع، وحتى قبل أن تنتهي فترة هذا الحق ليس هناك أية قيود على الإعداد الخلاق.

## الكتب

معظم الكتب ما زالت تصدر حتى الآن على ورق، وفي الوقت الذي نفكر فيه كيف يحصل الكُتَّاب على دَخلٍ في عالمٍ بدون حقوق بشر، لا بد من أن نضع في اعتبارنا أن الرقمنة قد دخلت عالم الكتاب، ومن المرجح أن تنمو هذه الظاهرة، وقد عرضنا لموقفٍ مشابه عندما تناولنا حالة الموسيقى فيما سبق. القطعة الموسيقية، وفي هذه الحالة الكتاب، يمكن أن تُحمَّل على الكمبيوتر في مقابل نوعٍ من التعويض، أو مجانًا، على أمل أن يتم الدفع فيما بعد، والكاتب يستطيع أن يقوم بذلك بنفسه، أو عن طريق وسيط متخصص، كما رأينا بالنسبة للموسيقى، إلا أن هذه الظاهرة قد تؤدي إلى تقويض سلطة دور النشر.

يأتي بعد ذلك الكتاب الورقي، وهنا لا بد من أن نعي أن كلاً من المؤلِّف والناشر ينعمان بميزة تنافسية؛ فهما أول من يحمل الكتاب إلى السوق، مما يوفرُّ لهما فترة زمنية للموازنة بين النفقات والعائد، أما بالنسبة لكتابة رواية، فالعملية تبدأ باستثمار أكبر نسبيًّا، لا يمكن تعويضه من الطبعة الأولى فقط، حتى بيع مئات النسخ في الأسابيع القليلة الأولى لن يكفي لتعويض المؤلف عن جهده. لا بد من بيع عدد معين من النسخ، وهذا يتطلب فترة زمنية. المعيار الواضح لحق الانتفاع المشمول بحماية مؤقتة هو أن يوفر للشخص الذي يُقدِّم على هذه المغامرة، كاتبًا كان أو ناشرًا، فترة زمنية لكي يحقق الكتاب نجاحًا ماليًّا، وفي ذهننا أن تكون هذه الفترة سنة واحدة كما ذكرنا بالنسبة للأعمال الموسيقية والمسرحية. ويحدث كذلك — وهو أمر جيد — أن يحصل المؤلفون على فوائد إضافية إلى جانب دخلهم من مبيعات الكتاب، نتيجة الكتابة للصحف والمجلات،

والمشاركة في أمسيات القراءة الأدبية، وغيرها من الأنشطة الثقافية، وهم في ذلك يشبهون فناني الأداء الموسيقي، ولذلك كله اخترنا نظامًا مختلفًا.

## السينما

من ناحية المبدأ، نحن نرى أن صنّاع السينما لا بد من أن يفيدوا من الميزة التنافسية المتوفرة لهم عندما يكونون أول من يدخل بالفيلم إلى السوق، ولكن الواقع مختلف بالطبع. حتى الفيلم ذو الميزانية القليلة قد تصل تكلفته إلى مليون دولار أو يوروا على الأقل، والفيلم المتوسط لا يستطيع أن يستعيد المبلغ المستثمر فيه اعتمادًا على مزايا السبق فقط، وفوق ذلك كله فإن من السهل نسخ الفيلم، الأمر الذي يزيد من صعوبة أن يصبح هذا المنتج مربحًا، ولذلك تتضح حتمية تطبيق نظام حق الانتفاع المشمول بحماية مؤقتة في مجال السينما.

أهم مصدر للعائدات إذن هو حق الانتفاع المشمول بحماية مؤقتة لمنتج الفيلم ... ولمدة سنة واحدة فقط، وعليه أن يلتزم بذلك، ولا بد من أن تكون هذه السنة كافية لاستعادة تكلفة الفيلم، كما يمكنه أن يعرض فيلمه خلالها عبر كل الوسائط بما فيها الإنترنت (أي رقميًا).

ويمكن أن نتوقع كذلك أن تقدّم الحكومات دعمًا لصنّاع السينما؛ فقد يحدث ألا تكون السوق متطورة بما يكفي لدعم تنوع من الأفلام الأوروبية مثلًا، كذلك فإن بالإمكان اتخاذ إجراءات أخرى للدعم، مثل تخفيض الضرائب لأسباب ثقافية وسياسية، ثم إن الحكومة تستطيع أن تسهم في إنشاء شبكات جيدة لتوزيع الأفلام المختلفة. نحن نعرف، على ضوء التجربة، أن التوزيع أصعب من الإنتاج، والمنتج الفرد لن يستطيع أن تكون لديه شبكة توزيع جيدة لأفلام متنوعة، ولذلك لا بد من أن يكون للدولة دور في تقديم دعم يوفر مثل هذه الشبكات، والمشاركة فيها في مراحلها الأولى.

## التصميم والفنون البصرية

في ميدان الثقافة البصرية، يظل السؤال المتعلق بحصول الفنانين على دخل من أعمالهم هو: هل العمل عبارة عن قطعة وحيدة مفردة، أو نسخة أو صورة منقولة عن أثر فني آخر؟ كثير من مبدعي الفنون البصرية يصنعون أعمالاً مفردة، ويعملون حساب ذلك،

ويكون مصدر دخلهم الرئيسي هو بيع هذه الأعمال التي لا تتكرر. نظام حق النشر المعروف لا ينطبق على هذه الحالة، ولا على النظام الذي نقترحه، كما جاء من قبل.

وإلى جانب ذلك، ستظل آليات الدعم والإعانة مطلوبةً لحماية الفنانين ضد تقلُّبات السوق؛ فهي التي تضع الأساس لاستمرار عملية الإبداع والابتكار، إلا أن الفنانين يبقون دائماً في حاجة إلى ما يحفِّزهم، ويربط الجماهير بهم. هنا، لا بد أيضاً من تشجيع التطوير والإعداد وإعادة الإنتاج الخلاق، وهو ما يعني أن قطعاً وأعمالاً فنية قد تبدو متشابهة سوف تدخل السوق، كما كان الحال دائماً في كل الثقافات.

عندما يكون العمل مطلوباً، أو عن طريق تكليف، فالموقف يكون واضحاً كذلك، وسواء كان العمل يتضمن تصميمًا أو تصويرًا؛ فهو يتم إنجازه وتسليمه في مقابل الثمن المتفق عليه، ولا بد من أن يكون واضحاً أن التعديل أو الإعداد الخلاق مسموحٌ به هنا أيضاً. ولكن قد يحدث في مجال العمارة مثلاً أن يحتج أحد المعماريين قائلاً «هذا التصميم لي»، وإنه «ليس مسموحاً لأحد أن يغيِّر فيه دون إذن مني»، بل ربما يقول إنه ليس مسموحاً بتقليده. الحقيقة أن هذا المعماري سبق أن حصل على ثمنٍ مقابل جهده، وبعد ذلك أصبح العمل جزءاً من الساحة العامة أو المجال المعماري العام، كما يمكن تطويره أو تقليده أو تحويله على أي نحو.

المنتجات التي تعتمد على التصميم هي الأكثر سهولة في التقليد أو المحاكاة، إلا أن الصانع أو مشتري العمل يحظى بميزة تنافسية؛ لأنه يكون أول من يستطيع تسويق المنتج، الذي تم صنعه طبقاً لتصميم معين، ولنترك الأسواق تقوم بدورها، مع ضرورة وجود أساليب أخرى للحماية.

لا بد من الاعتراف بأن التخلُّص من نظام حق النشر يتطلب وقتاً طويلاً، ويلزمه تغيير اقتصادي وفكري، إلا أنه أمر يستحق ما يُبدل في سبيله من جهد، كما أن هناك تفاصيل كثيرة تستحق البحث والدرس فيما يتعلق بحق الانتفاع.

هل نمح حق الانتفاع على نحو تلقائي، أم نطبِّق نظام السماح؟ يبدو بعد البحث، أن المنطقي هو منح حق الانتفاع لبعض أشكال التعبير الفني (مثل الكتب والأفلام)، ولكن ما عيوب هذا الأسلوب؟ وهل يمكن أن تكون فترة الحماية واحدة بالنسبة لكل الفنون؟ كما ترد على ذهن أسئلة أخرى كثيرة حول الدور الذي تقوم به جمعيات التحصيل، وأثر حق الانتفاع المحدد بسنة واحدة على دورة حياة المنتج الفني.

لقد قدِّمتُ أنا وزميلي «مارييك فان سكيجنندل Marieke van Schijndel» الذي شاركني كتابة هذا الفصل «فكرة-تجربة»، ونتمنى أن يشاركنا الجميع هذا المسعى؛ فهل

من رفيقٍ لنا في رحلتنا إلى عالمٍ لا وجود فيه لحق النشر؟ المطلوب هو إعادة الاحترام للساحة العامة للإبداع والمعرفة، وهُمنا الرئيسي هو أن نوفر للمبدعين وصُناع الفنون والآداب دخلًا معقولًا، وإمكانياتٍ كافية لتكون أعمالهم، بكل ما فيها من تنوع، في بؤرة اهتمام جماهير واسعة، دون أن تعمل على طردها من السوق قلة من المؤسسات الثقافية الاحتكارية العملاقة. إن حق النشر موجودٌ في المجتمعات الغربية منذ أكثر من قرن، وهي فترة طويلة جدًا، وهو ليس مؤهلاً للصمود أمام عملية الرقمنة، التي منحت الفنانين قدرًا كبيرًا من الحرية التجارية، فلتفيدوا منها!

## هوامش

(١) كُتِبَ هذا الفصل بمشاركة «مارييك فان سكيجنديل Marieke van Schijndel»، ويود المؤلفان أن يقدّما خالص الشكر للزملاء والأصدقاء التالية أسماؤهم، لما أبدوه من ملاحظاتٍ وتعليقاتٍ نقدية لدى قراءته قبل نشره:

Maarten Asscher, Lee Davis, Christophe Germann, Willem Grosheide, Giep Hagoort, Eva Hemmungs Wirtén, Pursey Heugens, Raj Isar, Lina Khamis, Jaap Klazema, Gerd Leonhard, Helle Porsdam, Alan Story, Ruth Towse, David Vaver, Catarina Vaz Pinto, Roger Wallis, Lior Zemer

كما يخصّان بالشكر المؤسسات والهيئات التالية:

Research Group Arts & Economics at the Utrecht School of the Arts (the Netherlands), the Copy/South Research Network and AHRB Network .on New Directions in Copyright Law (London)

## تراثنا الثقافي

### (١) حماية التراث الثقافي في عالمٍ متغيرٍ ... متخاصم!

الثقافات في حالة تغيرٍ مستمر؛ فالناس يتنقلون حاملين معهم مؤثرات فنية كثيرة، وقد سبق أن ناقشنا، في الفصل الرابع، مفهوم وممارسات عمليات التهجين التي لا تتوقف، كما أن التغيرات والصراعات التي تحدث في أي مجتمعٍ على مر الزمن تترك آثارها على محتوى الأشكال الفنية المختلفة، وأساليب إبداعها، وإنتاجها وتوزيعها وتلقيها. كذلك ينبغي ألا ننسى أن الحروب والغزوات والاستعمار، وكل أشكال السيطرة الخارجية والداخلية العنيفة قد أثرت، وربما قضت، على عناصر مهمة في الثقافات المادية والممارسات الفنية. إذا كان ذلك هو المسار «الطبيعي» للتاريخ، فلماذا ينبغي حماية التراث الثقافي؟ مرة أخرى يصبح مفهوم الحماية وممارسته وثيق الصلة بموضوعنا في هذا الجزء من الكتاب، الذي يتناول الحرية والحماية، وبداية لا بد من أن يكون واضحاً أن العوامل الخارجية يجب ألا يكون لها الحق في فرض تغيرات على الثقافات الأخرى، وهذا مبدأً أساسياً؛ إذ لا بد من أن يكون للناس الحق في تشكيل حياتهم الثقافية. من المؤكد أنه سيكون للمؤثرات الثقافية الأجنبية دور في هذه العملية أيضاً، إلا أنه لا بد من أن يكون دوراً ثانوياً بالنسبة للتطورات والصراعات الدائرة في المجتمع «المحلي». لقد سبق أن أكدنا على أهمية ألا تقوم حفنة من التكتلات الثقافية العملاقة بالاستيلاء على الحياة الثقافية لأي مجتمع، أما هنا، فالسؤال يتناول التدمير الذي يحدث للثقافات باستمرارٍ نتيجة للحروب، وللنمو الاقتصادي غير المتكافئ في العالم.

في حرب الخليج (١٩٩١م)، لم تقتل عمليات القصف، التي تعرّض لها العراق، الناس، وتخرّب اقتصاد البلاد فحسب، وإنما دمرت، كذلك، جزءاً كبيراً من التراث الثقافي

الثري، ذلك التراث الذي اكتشفت الأيديولوجيا الغربية، فجأة، أنه لم يكن له وجود! فقد خرجت علينا فصلية «فورين أفيرز Foreign Affairs» (عدد شتاء، ١٩٩٠-١٩٩١م) لتقول إن «صدام حسين» جاء من «أراضٍ مندثرة، من بلادٍ تقع على التخوم بين فارس والصحراء العربية، لا علاقة كبيرة لها بالثقافة والكتب والأفكار الكبرى» (Said 1993: 297)، تقول ذلك بالرغم من أن الحضارة العراقية واحدة من أقدم حضارات العالم، والبلاد كلها موقع أثري. لماذا اختفى هذا التراث الثقافي من الذاكرة؟ السبب الواضح هو لأنه لم يتصاعد نداء لإنقاذ هذه الثروة خلال القصف، وكان من الممكن أن يؤدي ذلك إلى وقف العدوان. السبب الثاني هو أن الديمقراطية في داخل أية دولة تتطلب أنشطة ثقافية متنوعة، بما يعني أن تكون هناك مساحة لكل التطورات الجديدة، وإن كان ذلك يعني أيضاً الاهتمام بالمحافظة على ميراث الماضي، لماذا؟ هناك أسباب كثيرة؛ إذ ربما يجد الناس في تلك الأعمال جمالاً يواصل إلهامهم، وربما يكون ميراث الماضي ما زال يُسهم في تشكيل الهويات الفردية والجماعية في الحاضر، وربما لا تترك مؤثرات التحديث والعولمة فرصة للثقافات التقليدية لكي تنطور ببطء، وإنما تكتسحها بين عشية وضحاها.

في الوقت نفسه يمكن أن تكون هذه الأسباب مصدرًا للصراعات داخل المجتمع، ومثيرة للكثير من الجدل حول: تصنيف الإبداعات الثقافية، والفئات الاجتماعية المهتمة بذلك، وأساليب حماية التراث والحفاظ على الآثار والسياحة، وتأثيرها على الآثار التي قد تكون عرضة للتلف، ومن يتحمل تكلفة حمايتها، وكيفية تنظيم ذلك.

في سنة ٢٠٠١م قام نظام «طالبان» في أفغانستان بتحطيم تماثيلين كبيرين لـ «بوذا» بالقرب من مدينة «باميان» باعتبارها «أصناماً» يحرمها الإسلام، التمثالان كانا موجودين قبل ظهور الإسلام بقرون، ويُعتقد أن أحدهما كان أطول تمثال في العالم. الزعماء الدينيون لـ «طالبان» كانوا يعتقدون أن الإسلام يحرم تصوير الجسد البشري، مما يتطلب تحطيم كل التماثيل، وهي، على أية حال، وجهة نظرٍ مثيرة للجدل والخلاف في البلاد نفسها.<sup>١</sup> وتذكرنا «مولي مور Molly Moore» و«بامبلا كونستابل Pamela Constable» بأن:

التاريخ حافلٌ بالأمثلة على تدمير مواقع وآثار ثقافية كثيرة باسم الدين؛ ففي القرن السادس عشر حاول الغزاة الإسبان القضاء على الديانة الأصلية لقبائل «المايا» في العالم الجديد بتدمير معابدهم، واستخدام حجارتها لبناء كنائس، كما دمّرت الحكومة الصينية أكثر من ستة آلاف معبدٍ بوذي في «التيبت» قبل

وأثناء الثورة الثقافية، في الفترة من ١٩٦٦م إلى ١٩٧٦م، وفي سنة ١٩٩٢م قام المتطرفون الهندوس بتدمير مسجد يعود إلى القرن السادس عشر في مدينة «أيوديا» شمالي الهند.<sup>٢</sup>

تدمير تمثالي «بوذا» في «باميان» يُعيدنا لمناقشة بُعد ثالث في حماية التراث الثقافي، وهو البُعد الدولي. ما مبررات تدخل المجتمع الدولي في شئون تبدو خاضعة لتشريعات الدول القومية، وينبغي أن تُحسم داخل المجتمع، كما سبق أن أوضحنا؟ دعنا أولاً نلقي نظرة على العالم الإسلامي. في ١١ مارس ٢٠٠١م أرسلت منظمة المؤتمر الإسلامي (OIC) (تضم ٥١ دولة) وفدًا رفيع المستوى إلى «كابول» عاصمة أفغانستان، في محاولة لتنيهم عن تحطيم التمثالين، وكان من بين الوفد، مفتي مصر، الشيخ «نصر فريد واصل»، والواضح أن منظمة المؤتمر الإسلامي لم تكن ترى ذلك شأنًا أفغانياً خاصاً؛ فعملية تحطيم التماثيل كانت مثار اهتمام العالم الإسلامي بأسره، حيث توجد آراء مختلفة حول التصوير،<sup>٢</sup> كما أنه من المهم الإشارة إلى أن ثقافات وديانات الأقليات في الدول الإسلامية لها احترامها.

هناك أيضاً وجهة نظر سائدة ترى أن من حق وواجب المجتمع الدولي أن يحمي ما يعتبره «تراثاً ثقافياً عالمياً»، وهنا يثور الجدل مرة أخرى حول الرغبة في الحفاظ على أشكال تعبير استثنائية في ثقافات معينة، أو أشكال تتلاقى فيها الثقافات المختلفة، كما حدث في حالة التمثالين في الدول الإسلامية، كما يطالب كثيرون باحترام التنوع الثقافي في أنحاء العالم، وكذلك كل أشكال التعبير المادي عن هذا التنوع.

ولكيلا تصبح ملامح العالم واحدة في كل مكان، لا بد من أن نحافظ على السمات الفارقة، وخاصة تلك الجميلة والمعبرة عن التنوع العريض في تاريخ العالم. بعض هذه الأعمال الفنية أصبح، بفعل الزمن، ضعيفاً، سهل الاندثار من أثر عوامل التعرية أو المياه الجوفية أو التلوث، أو العدد الكبير من السائحين، وربما كانت القيمة الرمزية لهذه الأعمال محل خلاف في الماضي، سواء في داخل البلاد أو خارجها، وربما تبقى كذلك، كما ينبغي أن نفهم لماذا تثير أجزاء من التراث الثقافي غضباً أو آلام بعض الناس، وأن تكون لدينا القدرة على التعامل مع مختلف مشاعر الأسف والفرح، بشكل إنساني.

تنص «اتفاقية هاجو» الخاصة بالنزاعات المسلحة على ضرورة حماية المواد الثقافية أثناء الحروب، إلا أننا لاحظنا عدم احترام ذلك أثناء حرب الخليج. كما سجلت محكمة العدل الدولية جريمة يوغوسلافيا السابقة لقيامها بتدمير بعض الآثار التاريخية أثناء هجومها

على ميناء «دبروفنيك»، كذلك تتبنّى «اليونسكو» منذ سنة ١٩٧٢م فكرة حماية التراث الثقافي العالمي، ووضعت لذلك قائمة بالمواقع والمباني التاريخية، كما ناشد «كويشيرو ماتسورا Koïchiro Matsuura»، المدير العام لليونسكو، المجتمع العالمي ألا يظل على موقفه السلبي، وألا يتسامح مع جرائم تدمير هذا التراث.

وفي سياق تحطيم تمثالي «بوذا»، يؤكد على ضرورة «ألا تمرّ الجرائم التي تُرتكب بحق الثقافة دون عقاب»<sup>٤</sup>، إلا أنه من الواضح أن المجتمع الدولي و«اليونسكو» يفتقران دائماً إلى الوسائل العملية لإنقاذ الرموز الثقافية المهمة، كما تفتقر «اليونسكو» كذلك للموارد المالية الكافية لمساعدة الدول الفقيرة في الحفاظ على رموزها الثقافية الفريدة، رغم أنها قد ساعدت بما لديها من وسائل متواضعة في تطوير حي «بيلو رينو Pelourinho» الشعبي الذي كان مهملاً تماماً، في مدينة «سلفادور دي باهيا» البرازيلية؛ إذ حوّلتها من بالوعة كبيرة مفتوحة إلى مكان أنيق، يتبدى فيه مرة أخرى جمال تلك المدينة القديمة.

لقد قامت القوى المسيطرة في العالم، بما فيها القوى الاستعمارية والمستوطنون، بنهب أعمال فنية كثيرة من إبداعات الشعوب الأصلية في المستعمرات والمستوطنات، نشاهدها الآن في متاحف الدول الغنية، إن مسودة إعلان الأمم المتحدة الخاص بحقوق الشعوب الأصلية يقضي بإعادة الآثار بالطريقة الملائمة، التي تحددها الشعوب الأصلية، كلما كان ذلك ممكناً (Redmond-Cooper 1998)، فكيف يمكن أن يتحقق ذلك؟

إعادة الأعمال الفنية إلى بلادها الأصلية مطلبٌ مشروعٌ بشكل عام، إلا أن هناك مشكلة كبيرة: هذه الأعمال سُرقَت في الماضي؛ لأن الدول المالكة لها — في المقام الأول — كانت فقيرة، ولا تستطيع الدفاع عن نفسها أمام مغتصبيها، وفي هذا العالم الذي اجتاحتها ظاهرة العولمة، لا تستطيع هذه الدول أن تعتمد على نفسها اقتصادياً، والأمور كلها مرتبطة ببعضها. ونتيجة لذلك، تظل إمكانيات الدول للحفاظ على آثارها ضعيفة، وما زالت سرقة الأعمال الفنية متوقّعة، وهي واردة بسبب الفساد المنتشر على نطاق واسع؛ فهل ينبغي إعادة هذه الأعمال إلى بلادها الأصلية، إذا كانت إعادتها تعني اندثارها، أو سرقتها مرة أخرى؟

بدءاً من أهمية وجود أجزاء مهمة من تراثك الثقافي في داخل مجتمعتك (انظر الفصل الرابع، عن قيمة وجود حياة ثقافية محلية مزدهرة وأهميتها)، إلى التخلص من التفاوت الاقتصادي بين دول العالم، تبدو هذه الرحلة الطويلة خطوة واحدة. الشرط المسبق لعودة الرموز الثقافية إلى الأماكن التي جاءت منها، هو أن تكون هذه المجتمعات غنية بما يكفي

لتأمين الصيانة اللازمة لمقتنيات ومجموعات مهمة من تراثنا الثقافي، كذلك ينبغي أن يكون هناك قانون يضمن أن يظل كل ما يخص الساحة الثقافية العامة في إطار هذه الساحة الثقافية العامة، بمعنى ألاّ يتحوّل إلى ملكية خاصة، وعلى أية حال فإن هذه المشكلة نفسها موجودة في الدول الغنية كذلك؛ حيث تنتشر سرقة الآثار والرموز الثقافية، كما يحدث تمامًا في دول العالم الثالث، وسوف نناقش هذه الظاهرة فيما بعد.

المعروف أن التراث الثقافي يشتمل على ما هو أكثر من المباني الأثرية؛ ولذا لا بد من الاهتمام أيضًا بالحفاظ على اللغات وفنون الأداء الأخرى، وبالنسبة للموسيقى، يرى «جلبرت رو Gilbert Roux» أنها قد نجت من التأثر الشديد (أو مما يسميه بالإخصاب التهجين) لفترات طويلة؛ وذلك لأن الخلط لم يحدث على نطاق واسع، ولا بالسرعة التي يحدث بها هذه الأيام، ولأن الناس كانوا مرتبطين بهوياتهم الموسيقية، وبما يميزها عن غيرها، وهو عكس ما يحدث الآن بالنسبة لما يُسمّى بالموسيقى العالمية، ومع ذلك يخشى من اختفاء الموسيقى التقليدية، التي امتزجت بحياة الناس اليومية، والمفروض أن يتم أرشفتها، وإن كان ذلك وحده لا يكفي، وفي الوقت نفسه لا بد من المحافظة على استمرارية تطور هذه الأنواع من الموسيقى،<sup>٦</sup> وأعتقد أن ما اقترحناه من سياساتٍ قبل ذلك، في هذا الفصل، ربما يشكّل أساسًا لحماية التنوع الموسيقي، بما فيه تلك الأنواع التراثية التي تنتمي إلى ثقافاتٍ قديمة.

يتحدث الناس في العالم بالآلاف اللغات، بينما يكتبون بخمسائة لغة، وفي الوقت نفسه فإن ثلثي المواد المطبوعة تصدر بالإنجليزية والروسية والألمانية والفرنسية، طبقًا لتقديرات «اليونسكو»، وقد يتساءل المرء عمّن يحق له أن يتكلم (Tomlinson 1991: 11) ويذكرنا كلٌّ من «بيل أشكروفت Bill Ashcroft» و«جاريث جريفث Gareth Griffiths» و«هيلين تيفن Helen Tiffin» بأن أحد ملامح القمع الاستعماري كان يتجلى في التضييق على اللغة. «نظام التعليم الاستعماري يضع لغةً معيارية واحدة، ويهمش كل ما عداها» (Ashcroft et al. 1989: 7)، ويضيف «أشيس ناندي Ashis Nandy» أن «مركزية الغرب في أي حوار ثقافي في عصرنا، تتأكد بالسيطرة على اللغة التي يدور بها هذا الحوار بين الثقافات غير الغربية».

حتى عندما نتحدث مع جيراننا، فإن ذلك يتم عبر أطر عملٍ غربية، وهو ما يؤدي إلى فشل معظم محاولات الحوار بين الثقافات غير الغربية، جميع الحوارات من هذا النوع تتم عبر الغرب، كطرفٍ ثالثٍ غير ظاهر؛ لأننا، سواء

اعترفنا بذلك، أو لم نعترف، فهناك حوار رئيسي رسمي يدور بين الثقافات في العالم، بنية هذا الحوار مقننة ومتضمنة في بنية الوعي العالمي السائد، ويتم تكريسها ومأسستها عبر منظمات عالمية قوية، واللاعب الرئيسي في هذا الحوار هو الغرب الحديث. (Chen 1998: 144-55)

وفيما يتعلق بالعولمة الاقتصادية التي تؤثر على الثقافات وتغيّرها يخشى «حامد مولانا Hamid Mowlana» اختفاء الثقافات الشفهية أو التقليدية، التي كانت بمثابة «قوى مقاومة أساسية في وجه السيطرة الثقافية» (Mowlana 1993: 396)، كما يشير تقرير اللجنة العالمية للثقافة والتنمية (الصادر بعنوان: تنوعنا الخلاق Our Creative Diversity) إلى أن اللغة هي إحدى القضايا الأكثر حساسية؛ حيث إنها الملمح الأساسي في ثقافة شعب ما: «إن اللغة بطبيعتها رمز لبنية ثقافية جماعية كاملة، وكل لغة من لغات العالم تعبّر عن أسلوب فريد في النظر إلى التجربة الإنسانية، وإلى العالم نفسه»، كما يرى التقرير أن سياسة اللغة، مثل غيرها من السياسات، ما زالت تُستخدم كوسيلة للسيطرة والتجزئة والاستيعاب، «ومن المثير للدهشة أن الحقوق اللغوية من بين أول ما تؤكدته الأقليات من حقوق، وهذه المطالب ما زالت تمثل مشكلات تتراوح بين الوضع الرسمي والقانوني للغات الأقليات، وتدرّيس اللغة في المدارس، واستخدامها في المؤسسات الأخرى، بالإضافة إلى أجهزة الإعلام» (Pérez de Cuéllar 1996: 59).

في تقريره أمام مؤتمر الحقوق اللغوية المنعقد في «برشلونة» في شهر يونيو ١٩٩٦م، أشار «ولتر مينولو Walter Mignolo» إلى أن ضعف الدولة اعتباراً من السبعينيات، وما بعدها، تمت موازنته بتقوية المجتمعات التي كانت مقموعة أثناء العقود الماضية من بناء الأمة وتقوية الدولة. آسيا وأفريقيا كانتا مهذّبا لكثير من حركات التحرر الوطني، أمريكا اللاتينية شهدت انبعاث حركات محلية تطالب بحقوقها وأراضيها ولغاتها، التي برز منها وعي هندي جديد. الهنود الذين كانت الدولة تستخدمهم، سواء كعمال يعملون في تنمية المجتمع، أو كمدرسين، «لم يكونوا يبحثون عن هوية هندية جديدة فحسب، وإنما كذلك عن فرصة للضغط على مراكز القوى، وعلى الحكومة، لكي يكون لها تأثير على مستقبل نظام الحكم الهندي. (Mignolo 1998: 43-4).

كما يشير، من ناحية أخرى، إلى أن العولمة التكنولوجية قد أسهمت في زيادة الوعي بحماية اللغات المحلية — وهذا من بين مطالب أخرى — حيث يستطيع النشطاء المحليون ومؤيدوهم في العالم أن يكونوا على اتصال ببعضهم البعض، عبر شبكة المعلومات الدولية،

كما يقول «ولتر مينولو» إن أحد تناقضات العولمة هو «أنها تُمكن الجماعات الاجتماعية الثانوية داخل دولة قومية ما، من أن تعقد تحالفاتٍ مع قوى خارج حدود هذه الدولة، وتعاونها في نضالها من أجل حقوقها الاجتماعية والإنسانية» (Mignolo 1998: 44).

في إقليم قطلونيا الإسباني، موزَّعوا السينما مجبرون على تقديم نسخ بالقطالونية من الأفلام الناجحة المنقولة إلى الإسبانية، كما أن أصحاب دُور السينما ملزَّمون كذلك بأن يكون ٢٥٪ من برامجهم للنسخ القطلونية، وفي التلفزيون، لا بد من أن يكون عددٌ كبيرٌ من البرامج بالقطالونية، وكذلك نصف عدد الأغاني المُداعة بالراديو<sup>٧</sup> إن حماية اللغة، بمثل هذه الأساليب، عملية مكلفة حتى في الدول الغنية، ولك أن تتخيل مدى صعوبة ذلك في الأجزاء الفقيرة من العالم.

هناك عددٌ لا يُحصى من اللغات واللهجات في منطقة جنوب الصحراء، حاول أن تتخيل تكلفة إنتاج أفلام باللغات المحلية، وصعوبة تحقيق ذلك، إلا إذا كان عن طريق الفيديو المنتشر على نطاقٍ واسعٍ في نيجيريا (انظر الفصل الرابع).

وفي جميع الأحوال، يجب أن يكون واضحًا أن الإسهام المهم في حماية كثيرٍ من اللغات، واستخدامها على نحو جيد، يتطلب استثمارًا كبيرًا في الترجمة، مع مراعاة أن الناس يمكنهم التواصل شفاهةً وكتابةً بلغاتهم، ولكنهم يمكن أن يُسمَعوا أيضًا في مناطق أخرى من العالم، وهذا لا يعني الترجمة من اللغة الأصلية إلى إحدى اللغات الأوروبية فحسب، (وهي الإنجليزية في معظم الأحوال)، وإنما إلى لغاتٍ آسيوية مثلًا. وبالنسبة للأدب يقول «بيل أشكروفت» و«جاريث جريفث» و«هيلين تيفن» «إن أحد أسباب التحيز ضد النصوص المحلية، وإعاقة دخولها إلى المرجعية العالمية، هو الاعتقاد بأن تجارب بعينها هي الجديرة بذلك.» (Ashcroft et al. 1989: 88)، مع أن العكس هو الذي ينبغي أن يكون: لا بد من أن تكون هناك فرصة أمام كل التجارب، للتعبير عنها باللغات الأصلية لأصحاب التجربة، ثم ترجمتها إلى لغاتٍ أخرى، وهو أمر مكلف بالطبع، إلا أنه يستحق، لما يحققه من فوائد للسلام والاحترام المتبادل.

ويبدو، رغم ذلك، أن قضية اللغة مشحونة بكثيرٍ من التناقضات، وفي هذا السياق يشير «أبرام دو سوان» (Abram de Swaan) إلى حالة الناس الذين ينجحون في صراهم من أجل الحصول على حقوقهم اللغوية، فمن أسفٍ أن العامل الحاسم «ليس هو حق البشر في الحديث باللغة التي يريدون، وإنما حرية كل واحد آخر في تجاهل ما يقولونه باللغة التي يختارونها» (Swaan 2001: 52)، وهناك حقيقة مرة أخرى، وهي أنه «كلما

حصلت اللغات بشكلٍ رسمي على حقوقٍ تجعلها بمستوى ومكانة اللغات الأخرى، نجدها لا تحتفظ بمستواها ومكانتها في مواجهة اللغة الواحدة المهيمنة، وهي الإنجليزية — غالبًا — والفرنسية أحيانًا» (p. 187).

## (٢) الإغارة على الفن

في سنة ١٩٩٩م نشر «إيمانويل دو رو Emmanuel de Roux» و«رولان-بيير بارينجو Roland-Pierre Paringaux» كتابًا بالغ الأهمية بعنوان «الإغارة على الفن: السرقة والنهب والتلقي في أنحاء العالم» (The Raid on Art: Worldwide Theft, Plunder and Receiving).

عندما يسود العالم إيمانٌ مطلق بحرية التجارة، ويمارس ذلك على أوسع نطاق، وعندما تسقط القيم الثقافية من الاعتبار، وينكمش المجال الثقافي العام في وجه المنافسة من أجل الثراء الشخصي، عندما يحدث ذلك، لن يكون غريبًا أن تتعرض الأعمال الفنية الثمينة للنهب والسرقة؛ لأنها تُباع بمبالغ خيالية في الأسواق العالمية؛ فهي «منتجات» جذابة، يسهل سرقتها، إلا إذا كانت تحت حراسة مشددة ... وأحيانًا قد لا يجدي ذلك أيضًا.

ويصف لنا مؤلفا الكتاب كيف يتم البحث عن كل ما له قيمة مالية، والسعي للحصول عليه: من الأوتان الأفريقية إلى أقنعة الإسكيمو، إلى الأيقونات الروسية، وكيف كانت عشرات المعابد في «أنجكور» — وهي وسط أدغال كثيفة — فريسة للجنود الكمبوديين وعملائهم التايلانديين، كما خلقت الحرب الأفغانية الظروف الملائمة لنهب متحف كابول. وإذا كانت هونج كونج واحدة من عواصم الفن في العالم، فالفضل في ذلك لنزيف الآثار التراثية للصين، التي هي جزء منها. أما بالنسبة للشرق الأوسط، فقد بدأت المنحوتات الآشورية، ذات النقش البارز، في الظهور في السوق العالمية منذ حرب الخليج (١٩٩١م).

أما في أفريقيا، التي «خرج» منها الكثير من القطع الأثرية على مدى مائة سنة الأخيرة، فنجد أن المتاحف هي المستهدفة في المقام الأول، ثم يأتي بعد ذلك الكنز الكبير الذي ما زال تحت الأرض. عمليات التنقيب عن الآثار بشكلٍ غير قانوني تغذي الأسواق في أنحاء العالم بمسروقاتٍ ومنهوباتٍ من نيجيريا — بخاصة — ومالي والنيجر وغانا، كما يحدث أحيانًا أن يتم تدمير موقعٍ بأكمله، وعلى نحوٍ يتعدّر إصلاحه، من أجل الحصول على قطعة واحدة. الصراعات المسلحة من «بيافرا» إلى زائير (سابقًا)، ومن ليبيريا إلى

موزمبيق، جلبت كميات ضخمة من المواد الفنية إلى السوق الغربية، أو على الأقل تلك التي خرجت سليمة، كما أن للمعتقدات الدينية أثرها في ذلك أيضاً.

ويواصل «إيمانويل دو رو» و«رولان بيير بارنجو» قصة نهب الأعمال الفنية، فيقولان إن الكثير من المواقع ذات الأهمية الثقافية كانت، وما زالت، عُرضة للسلب والنهب من قبل عصابات منظمة في أمريكا اللاتينية، وهو ما يحدث في «بيرو» و«كولومبيا» و«المكسيك» و«الإكوادور» ... وغيرها. وفي بوليفيا تشعر المجتمعات التقليدية بالخطر الشديد على تراثها، وفي أوروبا الشرقية اكتشفت «مافيا» ما بعد سقوط الشيوعية في الفن كنزاً من الذهب يمكنهم عن طريقه غسل الأموال من تحقيق أرباح طائلة. العصابات تفرغ الكنائس في جمهورية التشيك وفي سلوفاكيا وفرنسا وإيطاليا، وفي قبرص يوفّر الماضي الإغريقي-البيزنطي الثري فرصة العمر! القلاع الفرنسية لم تتجّ من النهب، بالرغم من أنظمة الإنذار المتقدمة، وفي إيطاليا سُرقت ٤١٠٠٠ قطعة فنية في سنة ١٩٩٨م فقط، كما اتهمت دول الاتحاد الأوروبي كلاً من بلجيكا وهولندا بالتراخي في التعامل مع متلقي هذه المسروقات (Roux and Paringaux 1999: 16-8).

والحقيقة أننا في حاجة إلى معجزة لكي نتوقف هذه الإغارة على الفن في ظل ظروف التجارة الحرة الحالية، والرقابة الضعيفة على الجمارك، وتوفّر المرافئ الآمنة لغسل الأموال، والظروف الاقتصادية غير المتكافئة بين الشمال والجنوب، والانتقال الضخم والواسع للسلع والبضائع. كما أن نفوذ «المافيا» يمتد في المزيد من الدول، ويؤثر على سياساتها، وأصبحت الرشوة أمراً عادياً، وتداخلت وتشابكت أموال المخدرات والقرصنة وصفقات السلاح غير المشروعة، وخرق المقاطعات الاقتصادية والإغارة على الفن، وأصبحت كلها في خدمة بعضها البعض. يُضاف إلى ذلك كله ضعف آليات الرقابة في أنحاء العالم، كما أن هناك من الدول — مثل هولندا — من يفضّل عدم التضييق على تجار القطع الفنية، والواقع أن جميع الدول تتنافس لجذب الاستثمارات والأنشطة التجارية في ظل الظروف الاقتصادية الليبرالية الجديدة. هذه الأوضاع غير المواتية تعوق وضع نظم وقوانين دولية فعّالة، كما تعرقل تطبيق الاتفاقيات الدولية القليلة الموجودة حالياً.

عمليات سرقة ونهب الأعمال والكنوز الفنية الدائرة في العالم، تجبر الدول على تطبيق نظام لتسجيل الأعمال الفنية، وإلا سيكون من الصعب إثبات ملكيتها أو مصدرها، وهي عملية مكلفة، حتى بالنسبة للدول الغنية. وقد تم بالفعل تطبيق بعض أنظمة التسجيل، فهناك، مثلاً، مركز تسجيل الأعمال الفنية المفقودة، ومقره لندن، وقد أنشئ بمبادرة من

بعض كبار التجار وشركات التأمين، ومنافسه مركز تتبُّع جرائم سرقات ونهب الأعمال الفنية، ولديه قاعدة بيانات تحتوي على ما لا يقل عن ٤ ملايين مدخل، كما قام «متحف Getty» في لوس أنجلوس بتطوير نظامٍ للتحقق من هوية الأعمال، وإثبات أصالتها، وصحة نسبتها لمبدعيها، وذلك بالتعاون مع هيئات ومؤسسات أخرى مثل «اليونسكو» والمجلس العالمي للمتاحف (Roux and Paringaux 1999: 300-8).

إلا أن تتبُّع تجارة الفن غير المشروعة عملية شديدة الصعوبة لاختلاف التشريعات في معظم الدول، أما الاتفاقية الخاصة بالحقوق الشرعية الفردية، فهي على وشك التطبيق، وتقضي بأن يُثبت التجار حصولهم على القطعة الفنية بعد اتخاذ كافة الإجراءات الضرورية لمعرفة مصدرها، والطبيعة القانونية للصفقة، وفي حال الفشل في إثبات ذلك يتم مصادرة القطعة، وإعادتها إلى بلادها الأصلية (Roux and Paringaux 1999: 314-15; Schipperhof 1977).

### (٣) كل ما هو ضعيف أو هش في حاجة للحماية:

#### الثقافة وشئون البيئة

على مدى العقدين الأخيرين تزايد عدد من باتوا مقتنعين بأن البيئة على كوكب الأرض في تدهور مستمر، وعلى ضوء ذلك ننقل التطورات الثقافية إلى إطارٍ أوسع، قد يكون مفاجئاً. الذين أدركوا ذلك تجمَّعوا في منظماتٍ وحركات مثل «السلام الأخضر Greenpeace» و«أصدقاء الأرض Friends of the Earth»، والهدف الواضح لمثل هذه المنظمات هو أن ينتهي دورها بأسرع ما يمكن؛ لأنها تحاول أن تحقق هدفاً محدداً، وتغيُّراً جذرياً في طريقة تعاملنا مع البيئة الطبيعية، ولكي يتحقق ذلك، فنحن في حاجة إلى أسلوبٍ آخر للتفكير في الطبيعة، وإلى فهمٍ آخر لأنواع التوازن المطلوبة، لكي نحقق التنمية المستدامة. من المثير للاهتمام، ذلك التزايد في عدد الذين يعقدون صلة مباشرة بين هذه الحاجة الملحة والقضايا المطروحة في هذا الكتاب بخصوص الثقافات الفنية في العالم. هناك ميلٌ للاعتقاد بأن ميدان الفنون والآداب الواسع منفصل عن أجندة حركات البيئة، وهذا صحيح إلى حدٍّ ما، ولكن ما دام الإنسان موجوداً على وجه الأرض، فكذلك الفنون والآداب. سيواصل الناس إنتاج الموسيقى وحكي أو كتابة القصص والنقش والرسم والتصوير، وسيعبرون عن أنفسهم من خلال المسرح وفنون الرقص المختلفة، إلا أن هناك سؤالاً مهماً

في هذا السياق أيضًا، وهو بالتحديد: من الذي يسيطر على صنّع وإنتاج وتوزيع وترويج وتلقي الفنون والآداب عالمياً ومحلياً؟ ويرتبط بذلك سؤال آخر، وهو: ما المحتوى الذي ينتج عن هذه العمليات كلها؟ من هذا المنطلق، تتحدّد أوجه الشبه بين البيئة والثقافة. ربما نعترف بأن علاقات الإنسان بالبيئة — مثلها مثل الفنون والآداب — لن تتوقف، إلا أن السؤال وثيق الصلة ببيئتنا الطبيعية يظل — مثله في المجال الفني — من الذي يسيطر؟ وبالتالي: ما النتائج النوعية لذلك؟

يلاحظ «جيرمي ريفكين Jeremy Rifkin»، بعد أن يربط بين الثقافة وشؤون البيئة:

الثقافة، مثل الطبيعة يمكن أن تُستغلّ حتى تُستنفد. إذا تم استغلال الثقافة وتبديدها، ستكون السوق عرضة لأن تفقد الدجاجة التي تبيض لها الذهب. التنوع الثقافي إذن مثل التنوع البيولوجي؛ إذا تم استغلال التنوع الثقافي الثري في التجارب الإنسانية في العالم، من أجل مكسبٍ سريع في عالم التجارة، ولم يسمح بتدويره وإعادة تجده، فسيفقد الاقتصاد ذلك المخزون الواسع من التجربة الإنسانية، التي هي مادة الإنتاج الثقافي. (Rifkin 2000: 247-8)

كما يرى أن المحافظة على التنوع البيولوجي والتنوع الثقافي هما أعظم حركتين اجتماعيتين في القرن الواحد والعشرين (pp. 257-8).

ينطبق ذلك أيضًا على حماية اللغات، التي سوف يختفي من بينها من ٥٠-٩٠٪ في ظرف مائة سنة، أما الخطر الذي يواجه التنوع البيولوجي، فيهدد ٢٠٪ من الحيوانات، و١٧٪ من النباتات. ويقول «توف سكتناب-كانجاز Tove Skutnabb-Kangas» و«روبرت فيليبسون Robert Phillipson»: «إن التنوع اللغوي والثقافي بمثابة المتغير الذي يحافظ على التنوع البيولوجي نفسه والعكس بالعكس، ما دام الإنسان يعيش على كوكب الأرض» (Skutnabb-Kangas and Phillipson 2001: 41).

إن الأضرار التي تسببها العولمة الاقتصادية تحفّزنا على التفكير في صوغ تحالف بين المنظمات والحركات المعنية بحماية البيئة، وعالم الثقافة والفنون والآداب الواسع؛ لأن الحركات المعنية بالبيئة لم تقم من أجل الفنون والآداب، هناك مبدعون ومؤدّون ووسطاء وجمهور، ولكلّ دوافعه ومصالحه المختلفة، كما أن الفنون والآداب قصة لا تنتهي، وتبدو من النظرة الأولى كأنها غير مدفوعة بهدفٍ واحدٍ واضح.

ولكن ما المنطق وراء ربط هذين المجالين المهمّين من الناحية الاجتماعية؟ رغم ما بينهما من اختلافات، فهما يواجهان مشكلات خطيرة ذات صفاتٍ مشتركة؛ فعلى

سبيل المثال تتزايد سيطرة قلة من التكتلات العملاقة على كلِّ من العمليات التي تشكِّل الظروف البيئية لحياتنا، وتلك التي تشكِّل ثقافتنا الفنية، وهو ما يعني غياب الضابط الديمقراطي، وغياب المصلحة العامة لكي تنفرد الاعتبارات الربحية بالساحة. فهل يعني ذلك أن التنوع سوف يختفي؟ الإجابة «نعم» و«لا»، إننا نستطيع أن نشترى أنواعًا مختلفة من «الزبادي» أو المستحضرات الطبية، كما أن محلات التسجيلات متخمة بأنواع مختلفة من الموسيقى من أنحاء العالم، وبالرغم من ذلك، فإن مراكز اتخاذ القرار واقعة في قبضة سيطرة احتكارية، غير ديمقراطية أولاً، وتتجه نحو التوحيد والمجانسة ثانياً، على الأقل في أساليب الإنتاج والذوق.

من المنظور البيئي، التنوع مسألة حياة أو موت، كما بدأ كثير من الناس يدركون، ومن المنظور الثقافي أصبح التنوع، بالمثل، موضوعاً جديراً بالحوار، والقضية هنا هي الديمقراطية، بيئتنا الطبيعية صرح هش، ويتطلب حرصاً شديداً لضمان احترام التوازنات الضرورية، وعدم استنفاد مواردنا الطبيعية، كما يرى «ويندل بيري Wendell Berry» أن القضايا البيئية والثقافية شيء واحد.

الثقافة، أي ثقافة، ليست مجرد مجموعة من التذكارات والرفات والزخارف، وإنما هي ضرورة عملية، وإفسادها كارثة. والثقافة المعافاة نسقٌ مجتمعي للذاكرة والتبصر والقيمة والعمل والبهجة والاحترام والطموح، وهي تكشف عن الضرورات والحدود الإنسانية، وتفسر روابطنا، التي لا مفر منها، بالأرض وبععضنا البعض، كما تؤكد مراعاة القيود اللازمة، وأداء الأعمال الضرورية على نحو جيد. (Berry 1986: 43)

كذلك فإن صيانة التنوع الثقافي تتطلب جهداً؛ لأن حرية الاتصال الفني لا يمكن أن تزدهر هكذا من تلقاء نفسها، فرص التعبير الفني المتمردة على ميل الإنسان الفطري وغير الشائعة، أو التي تمرُّ بعملية تخمُّر ونضوج، لا بد من حمايتها، والدفاع عنها، على نحو مستمر، وهذه هي الحال دائماً عندما تسود دوافع الربح وتوجهات الاستهلاك التعاملات الاقتصادية والثقافية المؤثرة على الخلق الفني والإنتاج والتوزيع والتلقي. ربما يكون وجود قواسم مشتركة كثيرة بين الهموم البيئية والثقافية مثيراً للدهشة، وهكذا الحال بالنسبة لنظام الملكية الفكرية بخاصة، وهو الذي منح أفراداً ومؤسسات حقوقاً حصرية على مدى عقود؛ لكي يستغلوا الاختراعات والأعمال الإبداعية، (وقد سبق

أن تناولنا هذا الموضوع في الفصل الثالث، وعُدنا إليه في هذا الفصل)، أما الدفع بشرعية هذا النظام فهو الأصالة المفترضة في الاختراع أو العمل الإبداعي، علمًا بأنه لا وجود لأي قصيدة، مثلًا، دون ما سبقها من شعر، كما أن أي اختراعٍ يمتح من المخزون المعرفي المتراكم من الماضي والحاضر؛ فالأصالة إذن مفهوم رومانسي، وبالتالي فإن المطالبة بحقوق ملكية فكرية احتكارية ليس لها ما يبررها. الصلة الوحيدة بين الحركات البيئية والثقافية هي أن حقوق الملكية الفكرية — في هذه المجالات، وبخاصة بالنسبة لبراءات الاختراع وحق النشر — قد أصبحت تجارة كبيرة. معظم الاختراعات والأعمال الإبداعية، سواء من الماضي أو الحاضر، هي الآن في أيدي قلة من التكتلات الاحتكارية العملاقة — سواء في مجالات المستحضرات الدوائية أو الأغذية أو الثقافة، وهذه مجرد أمثلة. هذا الوضع يمنحها القدرة على اختيار، أو صنع، البيئة الملائمة لتحقيق أهدافها في الربح، وتستخلص «فاندانا شيفا Vandana Shiva» من ذلك كله أن «الفهم السائد لحقوق الملكية الفكرية يؤدي إلى تخريبٍ واسع في فهم معنى الإبداع والابتكار، وبالتالي في فهم تاريخ عدم المساواة» (Shiva 1995: 12).

وربما تكون هناك ظاهرة، أقل وضوحًا، تربط بين الهموم الفنية والبيئية، وهي أن التكتلات الاحتكارية تستأجر — على نطاقٍ واسعٍ — عددًا كبيرًا من المصممين والممثلين والراقصين والكتاب والموسيقيين والسينمائيين، الذين تحفز أعمالهم على الشراء والاستهلاك، وبالتالي تزيد هامش ربح هذه التكتلات، ومن منظور بيئي، فإن هذه النزعة الاستهلاكية والحث عليها — التي يصنعها ويسهم فيها كثير من الفنانين — هي نزعة ضارة بالمجتمع.

الرقمنة، لم تمنع بعدُ عمليات إنتاج الكتاب من النمو والانتعاش، وعلى أمل الوصول إلى كتب تكون هي الأكثر مبيعًا، يقدم الناشر عناوين كثيرة، وبكمياتٍ ضخمة، وينتظرون لكي يعرفوا أيها سيكون الأكثر نجاحًا، أما مئات الألوف من الكتب التي لا تُباع، فيتم إعدامها بعد نشرها، هذا الإنتاج الهائل ليس هدرًا ثقافيًا فحسب، وإنما له آثار مدمرة على البيئة كذلك.<sup>٨</sup>

التلوث والأمطار الحمضية ضارة بصحة الكائنات الحية، كما أن لها آثارها المدمرة على تراثنا الثقافي المادي؛ إذ يتعذر، على سبيل المثال، أن تستمر عمليات تنظيف الكنائس القديمة إلى ما لا نهاية؛ لكي تضيع التفاصيل المعمارية الدقيقة نتيجة لذلك. وإذا انتقلنا من الماضي إلى الحاضر، فسنجد أن الكثير من أعمال التسلية يصل إلينا عن طريق

الكمبيوتر، وأن العالم الرقمي أقل افتراضاً مما يظن كثيرون، وأن أحد جوانبه المادية ذلك الاستهلاك الضخم للطاقة المطلوبة لاستمرار عمل العالم الرقمي، وعندما تصبح أجهزة الكمبيوتر قديمة (وهو ما يحدث باستمرار نتيجة تطور أجيالها) يتم التخلص منها، مما يضيف المزيد من الأعباء على البيئة الطبيعية (2-101: Hamelink 1999).

الثقافة وشؤون البيئة مرتبطتان على أكثر من نحوٍ، وإذا أخذنا بالاعتبار نشأة وطبيعة حركة البيئة والساحة الثقافية العامة، فسنجد أنه لا يوجد اتصال مباشر بينهما، بالرغم من أن الحاجة لحماية كل ما هو ضعيف أو هش، والخطر الذي يهدد التنوع في الطبيعة والفنون والآداب، كل ذلك يحتم عليهما أن يوحدًا جهودهما والتعاون معًا. هذا النوع من التحالف يجب ألا يعتمد على محاولة توحيد أو تنميط الذوق، بل ينبغي التأكيد دائماً على توفير الظروف الضرورية للتنوع الثقافي والبيئي، كما التلخص من المفهوم الخطأ، وهو أن الفنون والآداب ديكورٌ في ذلك الجهد المبذول لحماية البيئة. يجب أن يكون الهدف المنشود هو التخلص من كل التوجهات الضارة في المجالين، والأسهل هو أن نشرح للناس أن هناك مشكلات وهمومًا مشتركة، بدلاً من محاولة إقناعهم بسوء الأوضاع في مجال معين، وخاصة إذا كان هذا المجال هو الذي يحقق لهم سعادة كبيرة.

من الخطأ أيضاً أن نتوقع قيام الفنانين والمبدعين وحدهم — وبالاعتماد على أنفسهم فقط — أن ينظموا حركة ثقافية مضادة لتطورات العولمة الضارة بشكلها الحالي، أولاً: لأن معظم الفنانين ليسوا منظمين جيدين بطبيعتهم، وثانياً: وهو الأهم أن كلاً منهم لا بد من أن يكون مقتنعاً بأن المجتمع الديمقراطي يتطلّب تنوعاً ثرياً في أشكال التعبير الفني، ومن الواضح أن حركة البيئة في حاجة إلى وجود نظير لها في المجال الثقافي، هذا التحالف المنشود بين الحركات البيئية والثقافية لا بد من أن يعمل على مستوى الكرة الأرضية إلى جانب العمل الإقليمي والمحلي ... ولكن ماذا عن الأجندة اللازمة لذلك؟ الأجندة هي إحياء وصيانة التنوع، وحماية واحترام كل ما يستحق الحماية بيئياً وثقافياً، وكما يقول «ستيفن فيلد Steven Feld»: «كل بادرة ضعف في التنوع على كوكب الأرض مرتبطة بضعف وتآكل التنوع الثقافي واللغوي والفني» (Feld 1995: 120).

## هوامش

Pamela Constable, "Obliteration of Buddhas Signals Preeminence (١) of Taleban Hardliners", International Herald Tribune, 21 March 2001;

- Françoise Chipaux, “La destruction des bouddhas ne fait pas l’unanimité .chez les talibans”, Le Monde 13 March 2001; see also Flandrin 2001
- Molly Moore and Pamela Constable, “Muslims Cry Out Over Tale- (٢)  
ban Destruction of Buddhas”, International Herald Tribune, 12 March  
.2001
- Henri Thincq, “L’image dans l’islam un statut controversé. Le (٣)  
Coran prescrit la lutte contre les idoles, mais les icônes et autres représen-  
tations peuvent servir de supporte à la parole divine”, Le Monde, 13 March  
.2001
- Koïchiro Matsuura, “Les crimes contre la culture ne doivent pas (٤)  
.rester impunis”, Le Monde, 16 March 2001
- Interview with Saïd Zulficar, secretary general of Patrimoine sans (٥)  
frontières, “Trop d’intérêts et financiers parasitent les efforts de l’Unesco”,  
.Le Monde, 13 March 2001
- Gilbert Roux, “Je préconise l’ethnomusicologie d’urgence pour ces (٦)  
.musiques de tradition orale”, Le Monde, 30 September 1997
- “Catalaanse taalstrijd veroorzaakt woede bij bioscopen en pub- (٧)  
.liek”, De Volkskrant, 4 July 1998
- Mark Crispin Miller, “The Crushing Power of Big Publishing”, The (٨)  
.Nation, 17 March 1997; see also Crispin Miller (1997: 119)



## حرية التعبير مقابل المسؤولية

### (١) إنتاج الخطاب ... دائماً تحت السيطرة!

وصفنا الفنون والآداب في الفصل الأول من هذا الكتاب بأنها ساحة لحياة إنسانية مليئة بالصراع والنزاع والمخاطر، ولذلك ليس من الغريب أن يكون موضوع تقييد أشكال التعبير الفني من الموضوعات الشائكة؛ فالوسائل التي يتواصل بها الناس قد تتجاوز حدود ما يراه الآخرون مقبولاً، ومما يزيد المسألة تعقيداً أننا لا نستطيع أن نقسم العالم إلى أختار يدافعون عن حرية التعبير في كل الظروف، وأشار يرون ضرورة فرض قيود على التواصل الإنساني على ضوء اعتبارات اجتماعية أو ثقافية أو دينية مثلاً، لنحاول إذن المحافظة على التوازن فوق ذلك الحبل المشدود بين الحرية والحماية عن طريق بعض الأمثلة.

الحقيقة أن كلاً منَّا يعتقد أن هناك أشياء معينة ينبغي ألا تُقال، أو أن يتم تصويرها أو التعبير عنها بالرقص مثلاً، وفي الوقت نفسه يشعر كل واحد منَّا أيضاً أن هناك أشكالاً للتعبير الثقافي أفضل من غيرها، وأنه لا بد من إتاحة الفرصة أمامها لكي تنتقل. هذه الآراء والمشاعر ليست شأنًا فردياً فحسب، وإنما تشترك فيها جماعات كثيرة وجماعات بعينها، كما أنه من المهم أن نؤكد أن مساحة الحرية، أو التقييد، تتوقف على من يملك سلطة السماح أو التقييد والقمع في لحظة معينة.

يرى «ميشيل فوكو Michel Foucault» أن إنتاج الخطاب في أي مجتمع يخضع في اختياره وتنظيمه وتوزيعه لإجراءات معينة (Tomlinson 1991: 9). ويعلق «جون توملينسون John Tomlinson» على ذلك بأ «فوكو» يريد أن يقول إن «الخطاب أصلاً لا نهائي، أو غير محدود»، وإنه «يتوالد أو يتكاثر على نحوٍ لا نهائي». أي شيء، وكل شيء، يمكن أن يُقال، ولكن المجتمعات تقوم بتنظيم هذا التوالد أو التكاثر الفوضوي

وضبطه بوسائل مختلفة للاحتواء، وإحدى الوسائل أو الممارسات هي «الحظر» (p. 9) ولكن لعل أكثر الممارسات التي يشير إليها «فوكو» إثارةً للاهتمام هي تلك التي تنظم وتضبط الخطابات، وكأنها منبثقة من داخلها، لا تحظرها، وإنما تضعها تحت مراقبة واختبار مبادئ تنظيمية معينة.»

الحظر، وغيره من أشكال الاحتواء والتقييد، هو موضوع الصفحات التالية. صحيح أن حرية التعبير مبدأ بالغ الأهمية، إلا أنه قد تكون هناك قيم أخرى تجعل من المحذ كبح الذات في بعض الأمور عند رسم لوحة أو كتابة نص أو تصوير فيلم، وأنا هنا أختلف مع «سلمان رشدي» عندما يشير إلى حرية التعبير، ويقول إنه بدون الحرية في الانتهاك و«بدون الحرية في التحدي، حتى في هجاء كل الثوابت، بما في ذلك الأفكار الدينية التقليدية، لن يكون هناك وجود لحرية التعبير، لا يمكن سجن اللغة والخيال، وإلا فإن الفن سيموت، ومعه جزء من الإنساني فينا» (Rushdie 1992: 396)، وبالرغم من ذلك، فإنني أستطيع أن أقول إن احترام أفكار الآخرين ومعتقداتهم يجعلنا إنسانيين أيضًا، أما ما يجعلنا أكثر إنسانية، فهو عدم اللجوء إلى الإثارة والتحريض على قتل الآخرين، عن طريق الوسائل الفنية، أو غيرها، مثلًا.

إلا أنني أتفق في الرأي مع «رشدي» على أن الجدل حول عمله، والفتوى الإيرانية التي تهدر دمه، ينبغي ألا ننظر إليه باعتباره صراعًا بين الحريات الغربية والقمع الشرقي. إنهم «في الغرب يتبجحون بالحرية، ولكن هناك أقليات كثيرة — عرقية وجنسية وسياسية — تشعر بالإقصاء عن هذه الحريات، بينما في تجربتي مع الشرق، من تركيا وإيران إلى الهند وباكستان، وجدت الناس يتطلعون إلى الحرية، مثلهم في ذلك مثل أي تشيكي أو روماني أو ألماني أو هنغاري أو بولندي» (Rushdie 1992: 396)، وقد يبدو من الواضح هنا أننا نناقش قضية بالغة التعقيد، لا يوجد لها إجابات أو حلول سهلة؛ ولذا ربما تكون بعض الأمثلة ضرورية لكي توضح لنا التناقضات التي هي جزء من الواقع.

«مورايس هانسن Moraeus Hanssen»، مديرة شركة السينما الأهلية في أوصلو بالنرويج، وهي فرع تابع لحكومة المدينة المالكة لدور السينما في أوصلو (٣١ سينما)، لا بد من أن توافق على أي فيلم تجاري قبل عرضه، وذلك لأنها حريصة على الصحة النفسية لشباب النرويج، كما تقول: «الجمهور عندي أهم من الأفلام؛ لأن هذه الصناعة يمكن أن تكون مدمرة، إنك تعيش مرة واحدة، وأنا لا أريد أن يضيّع الناس وقتهم في مشاهدة أفلام سخيطة ملأى بالعنف والجنس الفج». المسئولون النرويجيون يصفون

سياستهم بالنسبة للسينما بأنها تقدمية، وليست متخلفة، ويتمنون أن تهز مسلسلات إطلاق النار في المدارس ضمائر المشرعين الأمريكيين؛ لكي يتخذوا خطوات لإيقاف فيضان صور العنف في السينما وغيرها من الوسائط. وفي الوقت الذي تقر فيه «هانسن» بصعوبة إثبات العلاقة بين أفلام العنف والسلوك العنيف، وتتعرف بأن الشبان يدركون استخدام التكنولوجيا في ذلك، فهي ترى أيضاً أنهم في حاجة إلى من يرشدهم إلى الجيد، ويدلهم على الحقيقي والجميل، وتعلن «أنا ضد الرقابة، أنا بمثابة محرر»،<sup>1</sup> وسوف نعود لاحقاً في هذا الفصل إلى موضوع كبح العنف.

دعنا ننتقل إلى مكان آخر من العالم، وبالتحديد إلى «إندونيسيا»؛ حيث اللونجرس (Longser)، أحد أشكال المسرح التقليدي، أو LAP (أو مشروع LAP) وهي إحدى الفرق المتميزة في تحديث هذا الفن. في سنة ١٩٩٧م تم إلغاء عقد للفرقة مع شركة «إندوسيار Indosiar»، وهي شركة تليفزيونية تجارية في إندونيسيا، لماذا؟ طُلب من الفرقة أن «تنظف» مسرحياتها من كل ما يتعرض للعرقية والدين والجنس والطبقة الاجتماعية، وأن تكون العروض عبارة عن قصص خالية من أية إشارات سياسية، حدث ذلك في آخر أيام نظام «سوهارتو Suharto»!

وبعد سقوط «سوهارتو»، حدث شيء لافت يستحق التوقف عنده، بالنسبة لفرقة LAP، قامت الفرقة «بإعادة تدوير» القصص القديمة، مع إدخال تعديلات طفيفة عليها، فعلت ذلك بدلاً من استغلال حرية التعبير الجديدة، وغياب الرقابة الصريحة؛ لكي تكون سياسية «بحق»؛ والسبب أنها اكتشفت أن مسرحياتها أصبحت أكثر رواجاً وشعبية. حدث ذلك بينما كان المتوقع أن تعود الفرقة إلى مشروعها الحقيقي (وهو الالتزام بقضايا إندونيسيا المعاصرة، سياسياً واجتماعياً)، ويعلق «يورجن هيلمان Jørgen Hellman» على ذلك بقوله «إن ذلك لا يمكن أن يُعزى لأسباب تجارية؛ حيث إن الفرقة لم تحقق كسباً مالياً كبيراً من عروضها»، أحد التفسيرات التي كانت تتردد هو أن الفرقة ربما كانت تمر بحالة من الجمود أو القلق بالنسبة للتأليف والأداء، وإن كان «هيلمان» لا يرى ذلك تفسيراً مقنعاً لفقدان الفرقة لحماستها وطاقتها. «فيما بعد، وفي جميع الحوارات التي تمت مع فنانيين من الفرقة وغيرهم، كانت هناك كلمة معينة تتكرر هي Bingung «الارتباك»، في إشارة إلى الوضع الجديد بعد سقوط الدكتاتورية مباشرة، وما حدث هو أن الفنانين «كانوا يلاحظون أن هناك قضايا بعينها من الصعب أن تُوضَّح على المسرح، وخاصة تلك التي تتناول العرق والدين؛ فقد أصبح الأمر أكثر حساسية من ذي قبل»،

وأن الصراعات التي يمكن أن تدور في هذه المنطقة تضر بعمليات التطبيع في إندونيسيا. والنتيجة، هي أن LAP أصبحت أكثر ترددًا في تناول مثل هذه القضايا، هذا «الارتباك» جعلهم يتحوّلون إلى ما يُرضي الناس» (Hellman 2000).

في أوائل التسعينيات، وهو يبدأ عملياته في آسيا، كان «روبرت ميردوخ Rupert Murdoch» صاحب الصناعات الثقافية العملاقة، يقول إن تكنولوجيا الأقمار الاصطناعية تمثل خطرًا، مؤكدًا، على الأنظمة الشمولية في كل مكان، وعلى قدرتها على الرقابة. كان قمر «ميردوخ» يبث نقد الـ BBC اللاذع لزعماء الصين السفاحين، ويقول «روبرت شيريل Robert Sherrill» «إن السفاحين — الذين كان «ميردوخ» يتوق لأن يتعامل معهم — ضجوا بالشكوى، فتصرّف بشكلٍ جاء طبيعياً، وهو طرد الـ BBC من الأثير»<sup>٢</sup>. ولكن لماذا يعتمد مشغلو الأقمار الاصطناعية على الحكومات التي لم تُعد أكثر واقعية من التكنولوجيا؟ هذه الظاهرة يحلّها «كريستوفر هيرد Christopher Hird» فيقول إن هناك أولاً: «صعوبة حقيقية في قياس الجماهير، الذي لا بد من أن تقوم به في النهاية لإغراء المعلنين بخدماتها، وثانياً — وهو الأهم — أنهم من أجل الخدمات المدفوعة الثمن التي يخططون لها في المستقبل، يجدون أنفسهم في حاجة إلى أمرين: شبكة «كبل» منظمة جيداً، أو بث مباشر إلى المنازل، ولتحقيق ذلك لا بد من تعاون الحكومة معهم» (Hird 1994: 34-5)، وهنا تلقت مصلحة شركات الأقمار الاصطناعية مع مصلحة السياسيين. الصينيون، على سبيل المثال، يعترضون على الأطباق اللاقطة لصعوبة السيطرة عليها، والتكتلات الثقافية العملاقة تخشى أن تُسهّل الأطباق عملية فك التشفير وحرمانهم من عائدات مهمة؛ ولذلك يفضّل الطرفان «الكبل»، وفي الوقت نفسه يختفي من الوجود حلم الاتصال الذي ينجو من الرقابة.

وهناك تناقضات غريبة أخرى؛ إذ تقول «ماريلين فرنش Marilyn French» — وهي مندهشة — إن الحكومة الهندية، على سبيل المثال، تراقب المحتوى السياسي للأفلام، وتمنع مناظر ممارسة الجنس والقبلات، بينما تسمح بعمليات الاغتصاب على الشاشة (French 1993: 178-9)، ومن المثير للدهشة كذلك ذلك الرفض العام والاحتجاج الشعبي الواسع على تنظيم مسابقة ملكة جمال العالم في الهند في سنة ١٩٩٦م، لأن الناس كانوا يعتبرون تقديم النساء بتلك الصورة شيئاً يدعو للخزي والعار.

من كل هذه الحالات، والقائمة لا تنتهي، يتضح أن ما يُعرض أو لا يُعرض، وأن ما يُنشر أو لا يُنشر هو نتاج عملية تدخل فيها المصالح المختلفة والمتعارضة والمواقف الأخلاقية وبنية السلطة. ويتحدث «تود جتلن Todd Gitlin» عن العملية باعتبارها

سلسلة من آلاف القرارات الصغيرة، يتخذها أُلوف الأشخاص بشأن أُلوف القصص (Gitlin 1997: 8)، وهناك نتيجتان لذلك، أولاً: المسؤولية إزاء قضايا حرية التعبير والقمع والرقابة تتوزع، ولا تصبح الرقابة من أعلى هي التي تهمنا فقط، وكما يشير «جتلن» أيضاً، فإن «المسؤولية» ليست لعبة التكتلات الاحتكارية (p. 12)، وبالتالي تكون النتيجة الثانية، هي ضرورة تناول موضوع حرية التعبير في أطر أوسع؛ لأنه لا يمكن أن يكون مطلقاً، لماذا، مثلاً، يجب أن يتمتع الكلام التجاري، مثل الإعلان، بالحرية نفسها التي نطلبها للصحافة، كما هو الحال في الولايات المتحدة؟ (McChesney 1997: 48). لا بد من أن نطلب من الرسائل التجارية درجة أعلى من المسؤولية، وذلك لأن الإعلانات بطبيعتها لا تقول إلا بعض جوانب الحقيقة، كما أن من مصلحة الجمهور أيضاً ألا يُواجه في كل مكان، وفي كل لحظة من اليوم بالدعاية التجارية.

إن ضرورة احترام أفكار الآخرين ومشاعرهم قد تتطلب أن يكبح الفنانون جماح أنفسهم. ليس كل ما يمكن أن يُقال ينبغي أن يُقال، «إدواردو جاليانو Eduardo Galeano» كاتب أمريكا اللاتينية، يعتبر الكاتب الذي يظن أن لديه حصانة، ويستطيع أن يقول أي شيء، جديرًا بالازدراء: «كلنا مسئولون عما نقول، وعما نفعل» (Steenhuis 1990: 159).

«أرسولا أون Ursula Owen» من مجلة Index on Censorship تصف لنا المأزق الذي ينبغي أن نفكر فيه باستمرار، وتستخدم لذلك خطاب الكره والبغض كمثال توضيحي، تقول: «الكلمات يمكن أن تتحوّل إلى طلاقات رصاص، كلام الكره والبغض يمكن أن يقتل ويشوّه، مثلما يمكن أن تفعل الرقابة بالضبط؛ لذلك باعتبارنا خصوصاً للرقابة، ودعاةً لحرية التعبير لا بد من أن نسأل: هل هناك لحظة تصل فيها التراكمات الكمية لخطاب الكره والبغض إلى الدرجة التي يمكن أن تتغيّر — بشكل كفي — أساليب تعاملنا معها؟» وتتساءل ما إذا كانت هناك لحظة «ينبغي أن نتدخل فيها عند نقطة ما في هذه السلسلة الممتدة بين التعبير عن الكره والقبح والمؤسسة الناجحة لدى جماعة أو مجتمع تتجلى فيه ثقافة الكراهية، ويصبح فيه المحرضون على البغض هم المصرحون به ... بل يصبحون السلطة نفسها؟» (Owen 1998).

السؤال الجدير بالبحث هو: ما نوع التدخّل الواجب؟ ومن الذي يستطيع أن يقوم بذلك؟ ولنواصل مثال خطاب الكره والبغض: هل بالإمكان مراقبته؟ وهل من الحكمة أن نفعل ذلك؟ أم يكون الأكثر جدوى وتأثيراً العمل على زيادة الوعي العام بأن خطاب

الكره وحديث البغض تدميراً للديمقراطية، وأن تلك هي الخطوة الأولى في اتجاه التصفية المادية لأفرادٍ وجماعاتٍ من الناس يعتبرهم البعض «العدو»؟ نشر هذا الوعي من شأنه أن يُضعف المناخ الذي تتكاثر فيه هذه الأحقاد إلى حدٍّ كبير، كما أن التصدي لمثل هذا المأزق ليس أمراً سهلاً، وهو يتوقف على الوضع الفعلي (التاريخي) في أي مجتمع. قد تكون بعض أشكال الخطاب أو التعبير أقل إساءة من أحاديث الكره والبغض المباشرة والصريحة، ولكن ما رأيك مثلاً في الفنانين أو الممثلين الذين ينشرون عادة إهانة الناس والإساءة إليهم، ويشيعون الإسفاف والابتذال؟ يمكن القول، بصفة عامة، إن بالإمكان حسم مثل هذه القضايا عندما تكون أعداد كبيرة من الناس مستعدة لمناقشتها على نحوٍ جاد وبنّاء، ويصبح هناك رأي عام متقدم يرفض مثل هذه الأساليب الرديئة في الاتصال.

في خريف ١٩٩٧م أثار معرضٌ بعنوان: «إحساس: فنانون شبان من مجموعة ساتشي» أقيم في «رويال أكاديمي» في لندن، آثار ضجة كبيرة بسبب إحدى اللوحات، التي كانت تحمل عنوان «ميرا Myra» للفنان «ماركوس هارفي Marcus Harvey»، كانت اللوحة تصور «ميرا هيندلي Myra Hindley»، وهي المرأة التي أقدمت، بكل وحشية، على قتل عدد من الأطفال في الستينيات. المشاهدون، الذين أصابهم عرض اللوحة بالفزع، قاموا بتلطيخها بالأصباغ (See Stallabras 1999: 201–10)، إلا أن المعرض اجتذب عدداً كبيراً من الجمهور؛ فهل حدث ذلك لأن الفنان تعمّد الإثارة والاستفزاز؟ يقول الفيلسوف «جير جروت Ger Groot»، إن الفن المعاصر جعل من المزج بين الرعب والجمال موضوعاً مهماً، وأصبحت معايير تقدّم الفن الحديث، بالنسبة للنقاد والجمهور، على السواء، تنحو إلى تقدير قدرته على التخريب والهدم، كما يرى «جروت» أن هذه الظاهرة ليست جديدة؛ فهي بدأت مع الحركة الرومانسية، وكانت تعبرُ أثناء الحرب العالمية الأولى عن الواقع القاسي الكامن تحت القشرة المتفائلة لحركة التنوير، وبعد ذلك عرفنا كل شيء عن الفوضى والعنف واللامنطق في القرن العشرين المتحرر من الوهم، ولذلك فإن الفنان الذي يدّعي أنه يخبرنا عن الرعب، وعن الجوانب المفزعة في الحياة، إنما يعرض علينا ما نعرفه بالفعل. لم يعد الفن يكشف عن الألم، وإنما أصبح يكرره، وأصبح الأمر ينطوي على مفارقة تاريخية لتصوير العدوان والخراب، وهذا لا معنى له في نظر «جير جروت».

ولكنه يقول أيضاً إن تلك ليست الكلمة الأخيرة في الفن؛ فالفن قادر على خلق صدقه الخاص، ولذلك لا بد من أن نبني وننمّي وعياً عاماً بأن فكرة أن الفن لا بد من أن يكون صادماً هي فكرة عفا عليها الزمن، فليتوقف الفنانون عن عرض القسوة والعنف. في

هذا المناخ الذي يشيع اليأس بين جنباته هناك موضوع جديد، يمكن أن يقدمه الفنانون للعالم كما يقول «جير جروت»، وهو كيف نتصالح مع أنفسنا، ومع الحياة، كما أن لديهم فرصة فريدة لكي يؤكدوا أن «الحياة جديدة بأن تعاش، رغم كل شيء».<sup>٣</sup>

## (٢) المجال الرقمي ليس كما يبدو

كيف نضمن أن تتحقق الحرية على طريق المعلومات الرقمية، مع حجب المواد الفنية غير المرغوب فيها، التي يمكن أن تكون — في الوقت نفسه — محظورة في المجتمعات «العادية»؟ كيف يمكن التوفيق بين الحرية والحماية في هذا المجال الجديد؟

لقد سبق أن أشرنا إلى أن وسائل الاتصال الحديثة توفرُ فرصًا ممتازة للتفاف على القوى المسيطرة، التي تتحكم في إنتاج وتوزيع الفنون والآداب، الفنانون يستطيعون أن يتتبعوا جماهيرهم المحتملة، كما يمكنهم تنمية الأسواق الملائمة لأعمالهم وإبداعاتهم، على أن اتساع نطاق حرية التعبير سلاحٌ ذو حدين؛ ذلك لأن الإنترنت أيضًا مرفأً للجانحين والإرهابيين والمتطرفين السياسيين وتجار السلاح غير الشرعيين وللفحش والبذاءة وخطاب الكُره العرقي.

كل مجتمع من المجتمعات يستهجن أشكالًا معينة للاتصال، ويسمح بغيرها، والفنون والآداب هي في القلب من ساحة الصراع، أو هذا المعترك الرمزي، ويظل السؤال الكبير هو: كيف يمكن حل هذا الصراع في المجال الرقمي، في الوقت الذي بات فيه من الواضح أن الاعتقاد بأن الإنترنت ستكون دائمًا ساحة للحرية، ليس سوى وهم. لا يمكن تصور أي شيء بشكلٍ واقعي في العالم الرقمي، وهو ليس أرض الأحلام، وإنما عالم تلعب فيه المصالح المالية والاقتصادية والثقافية أدوارًا كبيرة كما في العالم «العادي» تمامًا، وتدور على الإنترنت أحداث وأشياء وأشكال للاتصال لا يمكن أن تسمح بها في بعض المجتمعات. لماذا يحدث ذلك؟ إذا كنا نقبل بضرورة وجود الحرية والحماية — وأنا أقبل ذلك رغم غصة في القلب — سيكون السؤال التالي هو كيفية تنفيذ ذلك بشكلٍ مجدٍ.

يقترح «آدم نيوي Adam Newey» الذي عمل لفترة في Index on Censorship أن تكون مسؤولية الاختيارات الأخلاقية بخصوص ما يمكن قراءته، وما يمكن تجنُّبه، في يد الأفراد، «الاعتماد على الأفراد، وليس على الحكومة، في اختيار محتوى ما يتلقونه هم وأسرهم، يُرشد حقوق حرية التعبير لدى البالغين» (Newey 1999: 35)، وهذا قد يروق لكثيرين، ولكن ليس بشكلٍ مطلق. ليس هناك شكٌ في أننا جميعًا، في حياتنا العادية،

نفضّل أن تكون لنا حرية الاختيار، ولكن كل مجتمع له قوانينه التي لا تسمح بأشكالٍ معينة للتعبير، سواء رضينا أو لم نرضَ بالتشريعات الخاصة بذلك، ولذلك فإن اقتراح «آدم نيووي» بأن يحاول الناس إيجاد طريقة للتحكم فيما يدخل إلى المنزل عن طريق الإنترنت، هذا الاقتراح لن يحل المشكلة. وهو يلحق ذلك بـ «فلتر Filters» منقية، كما فعل الرئيس الأمريكي «بيل كلينتون»، أو بما يُطلق عليه «حداثق مسورة»، و«المستخدم يعرف أن لا خطورة في أن يقع مصادفة على أحد مواقع البورنو مثلًا» (p. 33)، في كثير من المجتمعات، ولأسبابٍ جيدة، ليس مسموحًا بإنتاج أو توزيع أو شراء المواد الإباحية، ولا بد من أن يطبّق هذا النوع من التشريع في المجال الرقمي أيضًا، ولم لا؟ إذا كانت هناك أشياء معينة ليس مسموحًا بها في مجتمع ما، فلا يكفي أن نقول إن الأفراد يستطيعون حجبها إذا أرادوا، وكما تقول «إيزابيل فولك-بيروتين Isabelle Falque-Pierrotin» فإن «التنظيم الشخصي لا يحل محل القانون»، والواجب بالتالي هو العمل على أن تكون مبادئ القانون أكثر وضوحًا في كل الأوساط.<sup>٤</sup>

حدث ذلك في فرنسا، أو على الأقل شرعوا فيه، ففي أواخر سنة ٢٠٠٠م قضت المحكمة بأن تبذل مؤسسة Yahoo! Inc. المسئولة عن تشغيل الشبكة الشهيرة، كل ما في وسعها لإعاقة دخول المستخدمين الفرنسيين إلى المواقع التي تباع التذكارات النازية، وقد علّقت «إنترناشنال هيرالد تريبيون»، على ذلك بأنه بمثابة اعتداء على المدافعين عن حرية استخدام الفضاء الرمزي: «الفرنسيون يتجرّءون لتقييد التعبير على موقع شبكة أمريكية يستخدمه أساسًا أمريكيون، ولكنّ الفرنسيين يقولون إن نشر هذه المادة عملٌ غير قانوني — حسب القانون الفرنسي — ولذلك لا بد من منع المواطنين الفرنسيين من مشاهدتها على الإنترنت.»<sup>٥</sup> كما طُلب من Yahoo! أن «تنقّي» موقعها، بما يعني أنها يمكن أن تقسم الشبكة إلى قطاعاتٍ جغرافية، وتنظم كل جزء بشكلٍ مستقل، فإذا كان بالإمكان تقسيم الشبكة على هذا النحو، تصبح السيادة الوطنية ممكنة ... هكذا فجأة، كما ذكرت «إنترناشنال هيرالد تريبيون»، إلا أن «الفرنسيين لا يستطيعون أن يمارسوا ضغوطهم على جامعي التذكارات النازية المجهولين، الذين لا يهمهم خرق القانون الفرنسي، بينما يستطيعون الضغط على اللاعبين الدوليين مثل Ya hoo!، وبذلك يرشون أعداءهم الحقيقيين.»<sup>٦</sup> فجأة، بدأت شبكة الإنترنت، التي تبدو بلا حدود، تصطدم بحدودٍ حقيقية؛ فقد ظهرت مؤخرًا في كلٍّ من ألمانيا وإيطاليا، حالات مشابهة عندما ارتأى القضاء أن الحدود القومية تنطبق كذلك على العالم «الافتراضي»:

توجد الآن تكنولوجيا جديدة تدعم المنازعات القانونية، وتجعل بالإمكان مراقبة ورصد ما يحدث على الإنترنت؛ ففي العام الماضي وصلت إلى الأسواق برامج يمكن عن طريقها تحديد موقع مَنْ يدخلون إلى الشبكة، وتحليل حركة الإبحار على الإنترنت يمكن تحديد الدولة، وأحياناً المدينة التي يقوم منها شخص ما باستغلال الفضاء الرمزي على هذا النحو.<sup>٧</sup>

والواضح أن الخطوة التالية في التكنولوجيا سوف تجعل الفرد المستخدم للإنترنت في بقعة الضوء، ولذلك نتائج بالغة الأهمية؛ فهو — من منظور ديمقراطي — يعني أنه لا بد من وجود قوانين دقيقة تحدد مَنْ له حق اقتحام خصوصية الناس، كما أنه لا بد من أن يكون للقضاء دور مهم في هذه المسائل الشديدة الحساسية، والحقيقة أن هناك معركتين لا بد من خوضهما الآن: الأولى هي ضمان الخصوصية، وحماية حرية الاتصال، والثانية هي كيفية تطبيق قوانين ونظم كل مجتمع على الإنترنت، فيما يتعلق بأشكال الاتصال التي لا يُسمح لها.

لقد بات من الواضح أن مقدمي الخدمة لا يمكن أن يدَّعوا أنهم مجرد ناقلين لها؛ فهم يسيطرون على المنافذ التي تأتي منها الرسائل، وفي الوقت نفسه قد يكون من الحكمة أن تنشئ الدول مجلساً مستقلاً للمجال الرقمي يقوم بالإشراف على تطبيق القانون وأحكام القضاء المتعلقة بالإنترنت. إن وضع ضوابط منظمة للإنترنت على المستوى العالمي أمرٌ ضروري، ولا يكفي أن نقول إن أصحاب الشبكة، الذين يقومون بتشغيلها من فوق أراضٍ وطنية، مسئولون عن محتواها، وما يُمرَّر عن طريقها. وبالرغم من ذلك — من ضرورة التدخل على المستوى العالمي — فإن الأمم المتحدة، وهي المؤسسة المناسبة لتناول مثل هذا الأمر، لم تُعد مهياًة سياسياً حتى لمجرد مناقشة — دعك من تنظيم — الخلل الموجود في العالم بالنسبة لإنتاج وتوزيع المواد والقِيم الفنية والأخبار والمعلومات، وربما تكون مناقشة مفتوحة في الجمعية العامة لقضايا الحرية والسيطرة في مجال الوسائط الرقمية وقنوات الاتصال الجديدة، ربما تكون خطوة إلى الأمام في هذا الاتجاه.

## هوامش

Moraes Hanssen, "Not Coming Soon in Oslo: Movie Violence", (١)

.International Herald Tribune, 9 July 1999

Robert Sherrill, "Citizen Murdoch. Buying His Way to a Media Empire", *The Nation*, 29 May 1995

Ger Groot, "Kunst in tijden van Dutroux", *De Groene Amsterdammer*, 22 October 1997

Isabelle Falque-Pierrotin, "Quelle régulation pour Internet et les réseaux?", *Le Monde*, 2 December 1999

"National Sovereignty Wins One Against the Worldwide Net", *International Herald Tribune*, 28 November 2000

*Ibid.* (٦)

In November 2001 a federal judge in the USA ruled that Yahoo! Inc. did not have to comply with the French order because the First Amendment of the US Constitution protected content generated in the United States by American companies from being regulated by authorities in countries that have far more restrictive laws on freedom of expression (*International Herald Tribune*, 9 November 2001)

Lisa Guernsey, "Law's Long Arm Reaching onto the Net. As Tracking Gets Easier, More Judges Decide National Rules Apply Online", *International Herald Tribune*, 16 March 2001.

# لحن الختام

(١) كل الأشياء القيّمة لا تجد من يحميها

## استراتيجيات للحركات الثقافية

يقول الشاعر الهولندي «لوسبيرت Lucebert»: «كل الأشياء القيمة ... لا تجد من يحميها». وبالرغم من صدق هذه الكلمات، لا بد من أن نبذل كلّ ما في وسعنا لحماية كل ما هو قيّم في الفنون والآداب، وما فعلته في هذا الكتاب هو أنني حاولت أن أحدد نقاط الضعف في خطوط الدفاع عنها، وأن أقدم بعض الأفكار والاقتراحات لحماية التنوع الثقافي وتنميته، بما يحقق خير الفنانين والجمهور بشكلٍ عام.

أعرف جيّدًا أن محاولتي سباحةً ضد التيار، وأن هذا التيار هو الليبرالية الجديدة، بالرغم من أن أعدادًا متزايدة من الناس قد بدعوا ويقولون بعد «سياتيل» و«بورت أليجرو» و«جنوة» و«كانكون» إن العالم ليس للبيع، وإن بالإمكان صنع مستقبل بديل، وفي الحركات المعارضة للعولمة الليبرالية الجديدة لا نلمس وجودًا بارزًا للقطاعات الثقافية والفنية في مجتمعاتنا، وهو الوضع الذي ينبغي تغييره لكي يحل محله حركات ثقافية تستطيع أن تفكر، وأن تتناول الأمر على نحوٍ استراتيجي، وعن طريق العودة السريعة لبعض الموضوعات التي عرضنا لها في الكتاب، أ طرح هنا بعض الأسئلة التي قد تساعد في بلورة استراتيجيات، دفاعًا عن التنوع الثقافي وصيانة له.

في السبعينيات وأوائل الثمانينيات طالبت الدول غير الغربية، من خلال منظمة «اليونسكو»، بضرورة إنشاء نظام عالمي جديد للمعلومات والاتصال (NWICO)، لماذا؟ لم يكن هناك توازن في علاقات الاتصال في العالم، بل إنه كان — بالأحرى — ضارًا بالدول الفقيرة كما قالوا آنذاك، ثم تفاهم الأمر بأن انسحبت الولايات المتحدة من «اليونسكو» في

الأول من يناير عام ١٩٨٥م، وتبعتها بريطانيا وسنغافورة، ولم تُعد «اليونسكو» منبراً لهم يدافعون منه عن حرية التدفق الحر لعمليات الاتصال؛ لأن الضمان الوحيد لذلك في نظرهم هو قُوَى السوق.

في الوقت نفسه، نقلت الدول الغربية الثقافة والاتصال إلى المجال الذي كانت فلسفة التجارة الحرة قد بدأت تزدهر فيه، وهو «الجات GATT»، التي ستصبح فيما بعد منظمة التجارة العالمية واتفاقياتها المعروفة GATT و GATS و TRIPS سنة ١٩٩٥م، وهنا سيبدلون قصارى جهدهم لضبط الأسواق وتنظيمها، بما يسهل للتكتلات الاحتكارية العملاقة توزيع وترويج منتجاتها، والسيطرة على الأسواق الثقافية في العالم، وسرعان ما اتضحت أهداف هذه الجهود. هناك مئات الألوف من الفنانين والمبدعين في العالم، لكن الأمر يزداد صعوبة أمامهم لكي يصلوا إلى الجماهير، وأن يصبحوا معروفين، أو أن يقوموا بدورٍ في الاتصال الثقافي، وهو ضروري في أي مجتمع ديمقراطي؛ لقد استولت التكتلات الثقافية العملاقة على الساحة.

كرد فعلٍ لهذه السيطرة الاحتكارية، برز مفهوم التنوع الثقافي في منتصف التسعينيات؛ حيث هناك ضرورة كبيرة — من منظور ديمقراطي — لوجود تعددية واضحة في الفنون، والفنانين، وأصحاب وسائل الإنتاج والتوزيع والترويج الثقافي، بالإضافة إلى أن الإعلان العالمي لحقوق الإنسان يُلزم الجميع بإتاحة الفرصة أمام كل من يريد الوصول إلى وسائل التعبير الفني، والإسهام في الحياة الثقافية لمجتمعه، وهي حقوق ينبغي ألا تكون تحت سيطرة أصحاب ومدراء عدد محدود من المؤسسات الثقافية.

ومرة أخرى أصبح التنوع الثقافي موضوعاً للحوار والجدل في منتصف التسعينيات في كثيرٍ من المجتمعات، وليس في إطار منظمة «اليونسكو» فقط، التي أصدرت، بالاشتراك مع الأمم المتحدة، تقريراً بهذا الشأن بعنوان «تنوعنا الخلاق» (١٩٩٥م) تبعه مؤتمر في «ستوكهولم»؛ حيث تم تبني برنامج «اليونسكو» بسياسات التنمية الثقافية (٢ أبريل ١٩٩٨م)، وفي الثاني من نوفمبر ٢٠٠١م، تبنت «اليونسكو» إعلاناً عالمياً جديداً للتنوع الثقافي، بالإضافة إلى برنامجها السابق ذكره ليكون دليل عمل لها، وفي شهر أكتوبر ٢٠٠٣م طلبت الجمعية العامة لليونسكو من مديرها العام إعداد مسودة لاتفاقية عن التنوع الثقافي لمناقشتها في اجتماع الجمعية العمومية في خريف ٢٠٠٥م. وفي ربيع ٢٠٠٤م اقترحت لجنة من الخبراء تغيير المسمى ليكون «اتفاقية حماية وتنمية تنوع المحتويات الثقافية والتعبيرات الفنية»، والواضح أن «التنوع الثقافي» أصبح مطروحاً بقوة

على الأجنحة السياسية مع بدايات القرن الواحد والعشرين، كما عادت علاقات القوى الثقافية إلى عمليات اتخاذ القرار في داخل المنظمة، وقد تناول كثير من الكُتَّاب هذا الموضوع من زوايا مختلفة، على أننا يجب أن نعي أن هناك دائماً انفصلاً بين التفكير والفعل، وبين النظرية والممارسة.

إن اتفاقية لحماية تنوع المحتويات الثقافية والتعبيرات الفنية وتنميتها، ستكون في حال تبنيها مجرد أداة، وهي أداة مهمة بكل تأكيد، ووسيلة للوصول إلى شيء، وبعد إقرارها والتوقيع عليها ستكون للدول حق اتخاذ ما تراه وشعوبها كفيلاً بحماية التنوع الثقافي وتنميته، وأهم شيء بدايةً هو أنها سوف تستطيع عمل ذلك دون تهديد بفرض عقوبات اقتصادية عليها من دول أخرى، الاتفاقية إذن أداة تُمكن الدول من تهيئة الظروف الملائمة لازدهار الإبداع الفني وتنوعه في مجتمعاتها.

الاتفاقية خطوة، ولكن الشاغل الرئيسي لا بد من أن يكون هو الحرص على ألا تطغى قوى السوق على التنوع، وعلى المحافظة عليه، من خلال سياسات مرنة من الجميع، وهذا لن يتم على نحو تلقائي، ولا بمجرد أن تُصدر «اليونسكو» وثيقة تقضي بذلك، وتنص عليه. لا بد من وجود تحركات اجتماعية تدفع الحكومات لتهيئة الظروف الكفيلة بازدهار التنوع بعيداً عن سيطرة التكتلات الثقافية العملاقة، وسواء خرجت اتفاقية «اليونسكو» إلى حيز الوجود، أو لا، لا بد من أن تكون التحركات الثقافية مؤثرة على الأجنحة السياسية؛ لكيلا تقع تحت سيطرة القوى الاقتصادية، وأن يترجم ذلك كله إلى استراتيجيات للعمل، وتحالفات ذات نفوذ.

إن تطوير نظريات خاصة بالتنوع لا بد من أن يصحبه تفكير استراتيجي وفعل إيجابي من المجتمعات التي تشعر بأن ذلك قيمة جديرة بالدفاع عنها وحمايتها، وهو دور لا يقتصر على الفنانين والمبدعين فحسب، وإنما هو واجب كل المدركين لأهمية الديمقراطية الثقافية، كما أن التفكير الاستراتيجي لا بد من أن يصحبه بالمثل أنشطة محددة، وأكثر تأثيراً، بالإفادة من التحركات التي تعمل على حماية البيئة، وتدافع عن المبدأ نفسه، وهو التنوع.

إن مهمة الحركات الثقافية أصعب من مهمة الجماعات والحركات التي تعمل على حماية التنوع البيولوجي؛ إذ من السهل أن يكتشف الناس أن الهواء ملوث، أو أن الطعام فاسد، أو أن الأشجار تسقط، أو أن الطقس يتغير، وفي الوقت نفسه تنهمر منتجات صناعة التسلية على الناس ويحبونها، فكيف يمكن أن نشرح لهم أن الحوار بشأن التنوع

الثقافي لا يسخر من أذواقهم، ولا يُفسد عليهم متعتهم؟ كيف نجعلهم يشعرون بأهمية وضرورة التنوع الثقافي وتعددية مصادر الإنتاج والتوزيع والترويج للتعبيرات الثقافية؟ كيف نجعلهم يدركون أهمية أن يكون أصحاب المؤسسات والشركات الثقافية مقدرين لمسئولياتهم الاجتماعية والثقافية؟

قد تبدو هذه كلها أسئلة مجردة، إلا أن تأثيرها كبير على إمكانية، أو عدم إمكانية، تحقق التنوع الثقافي، ولكن كيف نشرح لهم ذلك؟ كيف نقنعهم بأن في التنوع مكسباً لهم؟ لا بد من أن تكون الأولوية لهذه القضايا على أجندة الحركات الثقافية، وإلا فقد يأتي عام ٢٠٠٥م (أو على الأسوأ عام ٢٠٠٧م) لنجد اتفاقية «اليونسكو» الخاصة بحماية وتنمية تنوع المحتويات الثقافية والتعبيرات الفنية كأنها لم تكن.

إن العالمين، البيئي والثقافي، يجب أن يدركا حقيقة أن كثيراً من الناس، على مدى العقدين الأخيرين، يؤمنون بفكرة وجود أسواق غير خاضعة لقوانين (وهي أفضل كثيراً ... وطبيعية!) وأسواق منظمة ومنضبطة (لا تهتم باختيارات الجماهير، وربما تمنح حرية التعبير)، إلا أننا لا بد من أن نتذكر، ونُدكر مراراً وتكراراً بأنه لم يكن هناك وجود في التاريخ لأسواق غير منضبطة في أي مجتمع من المجتمعات؛ كل الأسواق تخضع للتنظيم والتقنين، بما في ذلك الأسواق الثقافية، إذا كنا نركز على موضوع هذا الكتاب، وعندما نلاحظ — على سبيل المثال — كيف كان أصحاب صناعات السينما والموسيقى من بين المشاركين في التفاوض مع وزير التجارة الأمريكي أثناء مناقشات منظمة التجارة العالمية، دفاعاً عن مصالحهم، عندما نلاحظ ذلك؛ سنجد أننا لا بد من أن ننسى أسطورة الأسواق غير المنظمة! هذا الوعي يمنحنا حرية التفكير على نحوٍ إيجابي ومنتج بخصوص القوانين والنظم التي تعمل لصالح التنوع الثقافي، ولا تعوق حرية التعبير، والحُجج التي نسوقها لذلك، والقضايا التي يجب التركيز عليها، والتحالفات التي ينبغي عقدها.

في هذا الجزء الأخير من الكتاب، أحاول أن أوجز الخطوات المختلفة التي يمكن أن توضع في الاعتبار عند التفكير في استراتيجيات كافية لقبول سياسات التنوع الثقافي وتطبيقها في أنحاء العالم، أو في كل دولة على حدة، إن شئنا الدقة، حسب احتياجاتها، وفي تناغم في الوقت نفسه مع غيرها من الدول، ومشمولة بحماية آليات عالمية.

من أين نبدأ؟ إن الهدف النهائي بالطبع هو أن تقوم الدول القومية بوضع النظم والقوانين الخاصة مثلًا بتنوع أدوات الإنتاج والتوزيع والترويج الثقافي، أو أن تجبر

الوسائط والمنافذ الإعلامية المختلفة على أن تقدم التنوع الفني الموجود في العالم بالفعل، ولكن هناك عوامل دولية تؤثر بالفعل على هذه الرغبة المحلية؛ فالشركات التي تعوق التنوع الثقافي لها منافذ متعددة في العالم، كما أن منظمة التجارة العالمية التي تهدف إلى تحرير الأسواق الثقافية أيضاً هي آلية تعمل على مستوى العالم؛ ولذا فإن أية دولة لا تستطيع بمفردها أن تقاوم ضغوط بعض الدول الكبرى والمنظمات العالمية مثل منظمة التجارة العالمية، ولا شركات الإعلام والتسليّة ولا بعض القطاعات من سكانها، وعليه فإن الدول لا بد من أن توحد جهودها المشتركة، وأن تتعاون معاً في اتخاذ إجراءات وضوابط تكفل حماية وتنمية التنوع الثقافي والفني.

وبمجرد أن ندرك أننا نتناول قضية عالمية تترك آثاراً ونتائج محلية، لا بد من أن نبدأ التفكير في حركة عالمية، منظمة غير حكومية، تحفز وتنسق، ولنفترض أن يكون اسمها — من بين تصورات أخرى طبعاً: «كل فنون العالم»، وهي لا بد من أن تكون بالفعل منظمة قادرة على الاضطلاع بمهام كثيرة صعبة، سيأتي ذكرها لاحقاً. من الذي سيقوم بتأسيس هذه المنظمة العالمية غير الحكومية؟ في تصوري أن يكون الآباء المؤسسون هما «الشبكة العالمية للتنوع الثقافي» International Network for Cultural Diversity، و«التحالف من أجل التنوع الثقافي» Coalition for Cultural Diversity، وكلاهما شديد الاهتمام بالتعبئة العالمية من أجل عقد اتفاقية للتنوع الثقافي، ولكن لا بد منذ البداية من مشاركة مئات المنظمات والشبكات الثقافية من جميع أنحاء العالم في تأسيس هذه المنظمة العالمية غير الحكومية، وأن يكون لها أفرع منتشرة متنوعة النشاط، أشبه بدلتا النهر، فما المهام الاستراتيجية التي يمكن أن تضطلع بها هذه الدلتا الثقافية لصد بحر المصالح الاقتصادية الهائج؟

**المهمة الأولى** هي جمع معلومات عن شتى الموضوعات، وبالطبع عن الخطوات التي تقوم بها «اليونسكو» والدول الأعضاء بها، بخصوص اتفاقية التنوع الثقافي، وما يدور في داخل منظمة التجارة العالمية و«الجات GATT»، و«الجاتس GATS»، و«التريبس TRIPS» بشأن الثقافة، وكيف تتعامل منظمة التجارة العالمية مثلاً مع التوصية المنصوص عليها في المادة ٣١، من إعلان مؤتمر الدوحة الوزاري (١٤ نوفمبر ٢٠٠١م)، والتي تقضي بضرورة إعادة النظر في العلاقة بين الاتفاقيات في مجالات التجارة والبيئة، وهو موضوع بالغ الأهمية بالنسبة للتنوع الثقافي. لا بد من بحث عمليات الدمج التي تتم بين شركات الإعلام وشركات التسليّة، لمعرفة ما بينها من علاقات، وما تمارسه من نفوذ، ومصادر

تمويلها، وعمليات التكامل الأفقي والرأسي بينها، ولا بد من أن يمتد الاهتمام ليشمل أوروبا واليابان وروسيا والعالم العربي والبرازيل والمكسيك والأرجنتين وهونج كونج، أي أنه يجب ألا يكون مقصوراً على الولايات المتحدة فقط، كما ينبغي تحليل نتائج استخدام التكنولوجيات الجديدة على إنتاج وتوزيع وترويج الأعمال الفنية وأشكال التعبير المختلفة، مع عدم التردد في مناقشة نظام حق النشر المعمول به حالياً، وكيف تحوّل إلى أداة لحماية مصالح وأعمال التكتلات الثقافية الاحتكارية، وضد تنمية التنوع الثقافي.

**المهمة الثانية** أمام المنظمة العالمية غير الحكومية، وأمام كل الشبكات والأفرع التابعة لها في الدول المختلفة، أن تحدد الداعمين المحتملين لتنمية التنوع الثقافي والمؤيدين لهذا التوجّه عالمياً ومحلياً، وكيفية الوصول إليهم؛ إذ لا بد من أن يكون هناك الملايين والملايين من الناس الذين يرفضون سيطرة أصحاب المصالح الاقتصادية على حياتنا الثقافية، وأن يكونوا هم الذين يقررون ما نشاهده من أفلام، وما نستمتع إليه من موسيقى، وما نقرؤه من كتب. لا بد من بحث وسائل تعبئة هؤلاء الناس، وجعلهم يشعرون بالفخر لأنهم يعملون من أجل حياة ثقافية أكثر تنوعاً وثراء. هؤلاء الناس هم الذين يستطيعون إقناع جيرانهم وأصدقائهم وزملائهم بأن القوانين المنظمة للتنوع الثقافي ستكون في صالحهم دائماً. ولكن أين يمكن أن نجد هذه الملايين، وفي أي منظمات؟ وهناك أمل بالطبع أن يشارك عدد كبير من الفنانين والمبدعين في كل المجالات في هذا الجهد، الذي لا شك أنه سيكون مفيداً لهم مالياً وفنياً في الوقت نفسه. إن وجود ساحة ثقافية ديمقراطية مفتوحة أمام كل أشكال التعبير الفني، لا بد من أن يكون في مصلحة كل المواطنين.

هذا يقودنا بدوره إلى **المهمة الثالثة**، وهي الحُجج التي يجب أن نسوقها لجعل الحكومات الوطنية تقوم بضبط الأسواق الثقافية، وتنظيمها، لصالح تنمية التنوع الثقافي. الحُجج الرئيسية هي احترام حقوق الإنسان. لا بد من أن تكون وسائل الاتصال في متناول أكبر عددٍ ممكن من الناس، ولا بد من أن نتذكر ونذكّر بأن الفنون والآداب أشكالٌ للاتصال، وأن الجماليات الفنية أحد أوجهها المهمة. من حق الكل أن يشارك في الحياة الثقافية، وبالتالي ليس من حق أحد أن يسيطر على هذه الحياة لكي يتحوّل أغلبية السكان إلى مجرد مستهلكين سلبيين. قد تبدو هذه الحُجج الخاصة بحقوق الإنسان غامضة بالنسبة لكثيرين، فكيف يمكن أن نوضحها لهم بأمثلة ملموسة؟ وكيف يمكن أن توجد الديمقراطية في ساحة ينفرد بها عدد قليل من الفنانين والمبدعين؟

يمكن مثلاً مناقشة الميزانيات الضخمة (التي تفوق أحياناً نصف التكلفة الإجمالية للإنتاج) المرصودة للترويج للنجوم وللأعمال الفنية والإبداعية الكبيرة، والمعروف أن مثل هذه الميزانيات الضخمة المستخدمة في الدعاية تقتل المنافسة.

مثال آخر هو تبادل التسجيلات الموسيقية بين الأشخاص، واعتبار ذلك عملاً مشروعاً.

**المهمة الرابعة** للمنظمة العالمية غير الحكومية، وأفرع الشبكة التابعة لها في الدول

المختلفة، هي صوغ القوانين والنظم الكفيلة بحماية وتنمية التنوع الثقافي؛ بحيث يؤدي ذلك إلى زيادة الاختيارات أمام الناس، وليس حرمانهم من تعبيرات فنية بعينها، كما يجب التفكير الجاد في وسائل جديدة، تزيد من قدرة الدول غير الغربية على إنتاج مواد ثقافية قد لا تستطيع تحمّل تكلفتها الاقتصادية، وأن يكون انتقال المواد الثقافية بين الدول بشكل متبادل بين مختلف الأطراف، وهنا يبرز سؤال محدد حول إمكانية أن تفتح الدول الغنية أسواقها الثقافية أمام منتجات الدول الفقيرة، وهذه كلها موضوعات بالغة التعقيد، تحتاج إلى تفكير استراتيجي لبحث تفاصيلها وآثارها.

هذا بالنسبة للطابع النظري للمهام التي يجب أن تتصدّى لها المنظمة: وهي جمع المعلومات، وحشد الداعمين والمؤيدين، وتقديم الحُجج المسوغة لذلك، ثم وضع النظم والقواعد. بعد ذلك تأتي **المهمة الخامسة** وهي اتخاذ القرارات الاستراتيجية التي سيكون من بينها تحديد الهدف الرئيسي من كل هذه الأنشطة. لا بد من أن يكون المسعى الدائم هو إقناع الحكومات الوطنية باتخاذ إجراءات تضمن تطور الثقافات الفنية وتنوعها، وذلك بأن تكف، مثلاً، عن ممارسة الرقابة. التركيز لا بد من أن يكون على الحكومات والسلطات المحلية على المستويات الإقليمية والوطنية؛ فهي وحدها التي تستطيع الآن اتخاذ قرارات هيكلية الأسواق الثقافية لكي تكون مفتوحة أمام مختلف أساليب التعبير الفني. لا بد أيضاً من أن تكون «اليونسكو» منظمة قوية لكيلا تنفرد التجارة بالساحة، ولن يتحقق ذلك إلا بدعمها من كل الحركات العالمية، التي تدافع عن قضية التنوع الثقافي، وتتصدّى لممارسات منظمة التجارة العالمية، وفي الوقت نفسه لا بد من رفض أساليب التكتلات الثقافية الاحتكارية للسيطرة على الأسواق، وإهمال التنوع الموجود في كل المجتمعات، مع محاولة إقناع المؤسسات والشركات الثقافية بمسئوليتها في ذلك، ولفت نظر السلطات العامة إلى خطورة عمليات الاندماج بين المؤسسات الكبرى، وشراء المنافذ الثقافية والخدمات الإنتاجية، واحتكار صناعتها وتجارها. وهناك هدف ثانوي آخر، وهو التحفيز على نمو البنى التحتية التي تقوم بالإنتاج والتوزيع والترويج، بعيداً عن الأساليب

الاحتكارية، وهناك قضايا أخرى كثيرة، مثل التفكير في كيفية أن يصبح استخدام المجال الرقمي لتوزيع التنوع الثقافي بمنأى عن سيطرة الصناعات الثقافية الكبرى، وكيف يمكن أن يستخدم الفنانون، من مختلف أنحاء العالم، الإنترنت لتوزيع أعمالهم، والمعروف أنه كلما زادت كفاءة هذه الوسائل، قلَّت الحاجة إلى تدخل الحكومات عن طريق التشريعات والقوانين.

**المهمة السادسة** هي تحليل المعوقات التي تحُول دون ذلك، ولا شك في أنها تختلف من دولة لأخرى، وسوف يكون من المنطقي تصنيف هذه المعوقات والفرص المتاحة لمعرفة ماذا يمكن عمله على المستوى السياسي، والحملات التي ينبغي تنظيمها، وما إذا كانت هناك ضرورة للجوء إلى التقاضي، وإمكانية استخدام المؤسسات داخل القطاع الاقتصادي ضد بعضها البعض، ونقاط ضعف كلٍّ منها، والمؤكد أنه ستكون هناك حاجة لتدبير تمويل لكل هذه الأنشطة من المؤسسات والهيئات والأفراد المدركين لضرورة صيانة وتنمية التنوع الثقافي.

**المهمة السابعة** أمام المنظمة العالمية غير الحكومية وشبكته في دول العالم، هي عقد تحالفات مع المنظمات والهيئات الأخرى، مثل حركات البيئية – بالطبع – واتحادات العمال والمنظمات والنقابات المهنية على اختلافها، والمنظمات النسوية والأندية والكنائس، وغيرها من الجمعيات والمؤسسات الدينية. كذلك يمكن التعاون والتحالف مع مجموعة الدول المناهضة لتوجهات منظمة التجارة العالمية (مثل G77)، ومع الصين، وكل من له مصلحة في الاستقلال الثقافي، وربما أيضًا في التعاون الثقافي مع دول العالم، كما تدل الحوارات الدائرة في إطار «اليونسكو» على الاهتمام بقضية التنوع الثقافي، وتلقي الضوء على كل ما يندرج تحته.

**المهمة الثامنة** هي الانتشار، والقيام بحملة واسعة، وجذب الاهتمام العام لمناقشة موضوعات محددة متعلقة بالتنوع الثقافي، مع تحديد أهداف لهذه الحملة وإدارتها على المستويين المحلي والعالمي، ولحسن الحظ فإن مجال الفنون والآداب غني بالمشاهير، الذين يمكن الاستعانة بهم لتعبئة الاهتمام العام بالتنوع الثقافي، مع مراعاة أن يتم ذلك كله على نحوٍ مخطَّط له جيدًا لتناول قضايا، مثل الملكية والتقنين في عمليات التفاوض مع منظمة التجارة العالمية وصندوق النقد الدولي والبنك الدولي.

**المهمة التاسعة والأخيرة** في هذا التصنيف أمام المنظمة العالمية غير الحكومية وشبكات التنوع الثقافي في مختلف بلاد العالم هي المراقبة والرصد على جميع المستويات لخدمة كل فنون العالم وأدائها.

## لحن الختام

بعد كل هذه المهام الجسام، دعنا نتذكر كيف كانت نواة هذا البحث، لقد بدأت بالقول إنه كتاب عن الفنون والآداب في كل صورها وتجلياتها، الآن وقد أُنجز العمل، أكتشف أنني قد غفلت عن شيء ما طيلة سنوات البحث والكتابة، لقد حان وقت العودة للعزف على الفلوت ... وهو ما غفلت عنه طويلاً!



# Bibliography

- Aageson, Thomas H. (1999), *Indigenous Artisans and Sustainable Development in Latin America and the Caribbean*, Keynote Address, Second OAS/World Bank Working Meeting on Cultural Heritage Partnership, 16 February 1999.
- Abah, Oga S. (1994), *Perspectives in Popular Theatre: Orality as a Definition of New Realities*, in Breitingner 1994: 79–100.
- Abbasi, M. Yusuf (1992), *Pakistani Culture. A Profile*, Islamabad (National Institute of Historical and Cultural Research).
- Adeleye–Fayemi, Bisi (1997), *Either One or the Other. Images of Women in Nigerian Television*, in Barber 1997: 125–131.
- Ajami, Fouad (1999), *The Dream Palace of the Arabs. A Generation's Odyssey*, New York (Vintage Books).
- Alderman, John (2001), *Sonic Boom: Napster, P2P and the Battle for the Future of Music*, London (Fourth Estate).
- Amaral, Roberto, and Cesar Guimarães (1994), *Media Monopoly in Brazil*, in *Journal of Communication*, Autumn 1994, vol. 44, No. 4: 26–38.
- Amin, Samir (1997), *Capitalism in the Age of Globalization*, London/New Jersey (Zed Books).

- Andersen, Robin (1995), *Consumer Culture & TV Programming*, Boulder (CO) (Westview Press).
- Apinan Poshyananda (1992), *Modern Art in Thailand*, Singapore (Oxford U.P.).
- Ariès, Paul (2002), *Disneyland. Le Royaume Désenchanté*, Villeurbanne (France) (Editions Golias).
- Armbrust, Walter (ed.) (2000), *Mass Mediations. New Approaches to Popular Culture in the Middle East and Beyond*, Berkeley (University of California Press).
- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (1989), *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London (Routledge).
- Attali, Jacques (2001), *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris (Fayard/PUF).
- Aufderheide, Patricia (1997), *Telecommunications and the Public Interest*, in Barnouw 1997: 157–172.
- Baddeley, Oriana and Valerie Fraser (1989), *Drawing the Line. Art and Cultural Identity in Contemporary Latin America*, London/New York (Verso).
- Balanyá, Belén, Ann Doherty, Olivier Hoedeman, Adam Ma'anit and Erik Wesselius (2000), *Europe Inc. Regional & Global Restructuring and the Rise of Corporate Power*, London (PlutoPress).
- Banks, Jack (1996), *Monopoly Television. MTV's Quest to Control the Music*, Boulder, CO (Westview Press).
- Baran, Nicholas (1998), *The Privatization of Telecommunication*, in McChesney 1998: 123–133.
- Barber, Benjamin R. (1996), *Jihad vs. McWorld*, New York (Ballantine Books).
- Barber, Karen (ed.) (1997), *Readings in African Popular Culture*, Bloomington & Indianapolis/Oxford (Indiana U.P./James Currey).

## Bibliography

- Barber, Karen, John Collins and Alain Ricard (1997a), *West African Popular Culture*, Bloomington & Indianapolis/Oxford (Indiana U.P./James Currey).
- Barlet, Olivier (1996), *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*, Paris (L'Harmattan).
- Barnet, Richard J. and John Cavanagh (1994), *Global Dreams. Imperial Corporations and the New World Order*, New York (Simon & Schuster).
- Barrett, James (1996), *World Music, Nation and Postcolonialism*, in *Cultural Studies* 10 (2) 1996: 237–247.
- Barnouw, Erik et al. (1997), *Conglomerates and the Media*, New York (The New Press).
- Barthes, Roland (1968), *La mort de l'auteur*, Manteia, no. 5, 4e trimestre 1968. Published as well in: Roland Barthes, *Oeuvres complètes*, Tome II, 1966–1973, Paris 1994 (Editions du Seuil): 491–495.
- Baud, Pierre-Alain (1995), *La danse au Mexique. Art et pouvoir*, Paris (L'Harmattan).
- Baumann, Max Peter (ed.) (1996), *Cosmología y Música en los Andes*, Frankfurt am Main/Madrid (International Institute for Traditional Music/Iberoamericana).
- Behrens–Abouseif, Doris (1999), *Beauty in Arabic Culture*, Princeton (NJ) (Markus Wiener Publishers).
- Bello, Walden (1994), *Dark Victory. The United States, Structural Adjustment and Global Poverty*, Penang (Malaysia) (Third World Network).
- Bello, Walden (2002), *Deglobalization. Ideas for a New World Economy*, London (Zed Books).
- Bello, Walden, Nicola Bullard & Kamal Malhotra (2000), *Global Finance. New Thinking on Regulating Speculative Capital Markets*, Dhaka (The University Press), London/New York (Zed Books).

- Bender, Wolfgang (1992), *La musique africaine contemporaine. Sweet mother*, Paris (L'Harmattan).
- Benghozi, Pierre-Jean (1989), *Le cinéma: entre l'art et l'argent*, Paris (L'Harmattan).
- Benhamou, Françoise (2002), *L'économie du star-system*, Paris (Odile Jacob).
- Bernier, Ivan (2001), *A New International Instrument on Cultural Diversity*, Paper presented at the second conference of the INCD, Lucerne, Switzerland, 21-23 September.
- Berry, Wendell (1986), *The Unsettling of America. Culture & Agriculture*, San Francisco (Sierra Club Books).
- Bettig, Ronald V. (1996), *Copyrighting Culture. The Political Economy of Intellectual Property*, Boulder (Westview Press).
- Bhabha, Homi K. (1994), *The Location of Culture*, London and New York (Routledge).
- Bharucha, Rustom (1993), *Theatre and the World. Performance and the Politics of Culture*, London and New York (Routledge).
- Bharucha, Rustom (1998), *In the Name of the Secular. Contemporary Cultural Activism in India*, Delhi (Oxford U.P.).
- Bharucha, Rustom (2000), *The Politics of Cultural Practice. Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*, London (The Athlone Press).
- Bogart, Leo (1994), *Consumer Games*, in Index on Censorship, 23, September-October: 17.
- Bollier, David (2003), *Silent Theft. The Private Plunder of Our Common Wealth*, New York and London (Routledge).
- Bolton, Richard (1998), *Enlightened Self-Interest: The Avant-Garde in the 1980s*, in Kester 1998: 23-50.

## Bibliography

- Bombote, Diomansi (1994), *Hard times for African artists* in *Copyright Bulletin*, vol. XXVIII, no. 4, 1994: 24–28.
- Bontinck, Irmgard, and Alfred Smudits (1997), *Music and Globalization. Final Report prepared for the Annual Report of World Culture and Development of Unesco*, Vienna, July 1997.
- Bové, José, et François Dufour (2000), *Le Monde n'est pas une marchandise. Des paysans contre le malbouffe. Entretiens avec Gilles Luneau*, Paris (La Découverte).
- Boyle, James (1996), *Shamans, Software, and Spleens. Law and the Construction of the Information Society*, Cambridge MA/London (Harvard University Press).
- Brabec, Jeffrey and Todd (1994), *Music, Money and Success. The Insider's Guide to the Music Industry*, New York (Schirmer Books).
- Brandon, James R. (ed.) (1997), *The Cambridge Guide to Asian Theatre*, Cambridge (Cambridge University Press).
- Brecher, Jeremy, and Tim Costello (1994), *Global Village or Global Pillage. Economic Reconstruction from the Bottom Up*, Boston (South End Press).
- Breitinger, Eckhard (1994), *Theatre and Performance in Africa: Intercultural Perspectives*, Bayreuth (Bayreuth African Studies Series).
- Breitinger, Eckhard (ed.) (1999), *Uganda: The Cultural Landscape*, Bayreuth/Kampala (Bayreuth African Studies 39/Fountain Publishers Ltd.).
- Brown, Mary Ellen (1994), *Soap Opera and Women's Talk. The Pleasure of Resistance*, Thousand Oaks/London/New Delhi (Sage).
- Brünner, José Joaquín y Carlos Catalan (1995), *Televisión: libertad, mercado y moral*, Santiago (Editorial Los Andes).
- Brünner, José Joaquín (1998), *Globalización cultural y posmodernidad*, Santiago (Fondo de Cultura Económica).

- Burnett, Robert (1996), *The Global Jukebox. The International Music Industry*, London/New York (Routledge).
- Castells, Manuel (1996), *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume I: The Rise of the Network Society*, Malden (Blackwell).
- Castells, Manuel (1997), *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume II: The Power of Identity*, Malden (Blackwell).
- Castells, Manuel (1998), *The Information Age: Economy, Society and Culture. Volume III: End of Millenium*, Malden (Blackwell).
- Castells, Manuel (2001), *The Internet Galaxy. Reflections on the Internet, Business, and Society*, Oxford (Oxford U.P.).
- Caughie, John (ed.) (1996), *Theories of Authorship*, London (Routledge).
- Cavanagh, et al. (1994), *Beyond Bretton Woods: Alternatives to the Global Economic Order*, London and Boulder (Pluto Press).
- Chabal, Patrick (ed.) (1996), *The Postcolonial Literature of Lisophone Africa*, London (Hurst & Co.).
- Chen, Kuan-Hsing (ed.) (1998), *Trajectories. Inter-Asian Cultural Studies*, London (Routledge).
- Ching, Leo (1996), *Imaginations in the Empire of the Sun. Japanese Mass Culture in Asia*, in Whittier Treat 1996: 169–194.
- Chin-tao Wu, *Privatising Culture. Corporate Intervention since the 1980s*, London (Verso).
- Chomsky, Noam (1993a), *Notes on Nafta*, in Dawkins 1993: 1–6.
- Chomsky (1998), *Common Good*. Interviews by David Barsamian, Chicago (Odonian Press).
- Clark, Tony (1995), *Dismantling Corporate Rule. Towards a New Forum of Politics in an Age of Globalization*, San Francisco (A Set of Working Instruments for Social Movements, Prepared on Behalf of the International Forum of Globalization; Working Draft).

## Bibliography

- Clarke, Tony and Maude Barlow (1997), *MAI. The Multilateral Agreement on Investment and the Threat to Canadian Sovereignty*, Toronto (Stoddart).
- Cohen Jehoram, Herman, Petra Keuchenius, Lisa M. Brownlee (eds.) (1996), *Trade-Related Aspects of Copyright*, Deventer (Kluwer).
- Collins, John (1993), *The Problem of Oral Copyright—The Case of Ghana*, in Frith 1993: 146–158.
- Coombe, Rosemary J. (1998), *The Cultural Life of Intellectual Properties. Authorship, Appropriation; and the Law*, Durham and London (Duke University Press).
- Correa, Carlos M. (2000), *Intellectual Property Rights, the WTO and Developing Countries. The TRIPS Agreement and Policy Options*, London/Penang (Zed Books/Third World Network).
- Crispin Miller, Mark (1997), *The Publishing Industry*, in Barnouw 1997: 107–133.
- Dacyl, Janina W. (2003), *Rights Versus responsibilities. On challenges of shaping normative guideline principles (NPG) of conduct in cross-cultural encounters at the civil society level*, in Culturelink, Special Issue 2002/2003, Zagreb (Cultural Diversity and Sustainable Development).
- Daly, Herman E. and John B. Cobb Jr. (1994), *For the Common Good. Redirecting the Economy Toward Community, the Environment, and a Sustainable Future*, Boston (Beacon Press).
- Daly, Herman (1994a), *Farewell Lecture to the World Bank*, in Cavanagh 1994: 109–117.
- Daoudi, Bouziane, et Hadj Miliani (1996), *L'aventure du raï. Musique et société*, Paris (Éditions du Seuil).
- Davies, Lucy and Mo Fini (1994), *Arts and Crafts of South America*, London (Thames and Hudson).

- Dawkins, Kristin (1993), *Nafta. The New Rules of Corporate Conquest*, Westfield, New Jersey (Open Magazine, Pamphlet Series).
- Delmas, Benoît, et Eric Mahé (2002), *Bal tragique chez Vivendi. La chute de la maison Messier*, Paris (Editions Denoël).
- Derrida, Jacques (1993), *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*, Paris (Galilée).
- Diamond, Catherine (2000), *Burmese Nights: the Pagoda Festival Pwe in the Age of Hollywood's "Titanic"*, paper presented at the conference Audiences, Patrons and Performers in the Performing Arts of Asia, Leiden University, 23–27 August, 2000.
- Diawara, Manthia (1992), *African Cinema. Politics & Culture*, Bloomington & Indianapolis (Indiana University Press).
- Dolfsma, Wilfred (1999), *How Will Music Industry Weather the Globalization Storm*, Paper presented at the AFEE/AEA meetings, January 1999, New York.
- Dorfman, Ariel (1991), *Some Write to the Future. Essays on Contemporary Latin American Fiction*, Durham and London (Duke U.P.).
- Douzinas, Costas (2000), *The End of Human Rights*, Oxford (Hart Publishing).
- Doy, Gen (2000), *Black Visual Culture. Modernity and Postmodernity*, London (I.B. Tauris).
- Doyle, Gillian (2002), *Media Ownership*, London (Sage).
- Drahos, Peter, with John Braithwaite (2002), *Information Feudalism. Who Owns the Knowledge Economy?*, London (Earthscan).
- Duvignaud, Jean, et Chérif Khaznadar (1995), *La musique et le monde*, Paris (Babel/Maison des cultures du monde).
- Dwyer, Rachel (2000), *All You Want Is Money, All You Need Is Love. Sex and Romance in Modern India*, London and New York (Cassell).

## Bibliography

- Eagleton, Terry (1990), *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford (Basil Blackwell).
- Eagleton, Terry (1997), *The Illusions of Postmodernism*, Oxford (Blackwell).
- Edelman, Bernard (2004), *Le sacre de l'auteur*, Paris (Seuil).
- Edelman, Murray (1995), *From Art to Politics. How Artistic Creations Shape Political Conceptions*, Chicago and London (The University of Chicago Press).
- Eliot, Marc (1993), *Rockonomics. The Money Behind the Music*, New York (A Citadel Press Book).
- Ellwood, David W. and Rob Kroes (eds.) (1994), *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*, Amsterdam (VU University Press).
- Ellwood, David W. (1994a), *Introduction. Historical Methods and Approaches*, in Ellwood 1994: 2–18.
- Enzensberger, H. M. (1993), *Aussichten auf den Bürgerkrieg*, Frankfurt am Main (Suhrkamp).
- Epskamp, Kees (1989), *Theatre in Search of Social Change. The relative significance of different theatrical approaches*, The Hague (CESO).
- Eudes, Yves (1982), *La conquête des esprits: L'appareil d'exportation culturelle américain*, Paris (François Maspero).
- Eudes, Yves (1989), *La société Disney, un modèle de communication totale*, in *La communication victime des marchands*, Paris (La Découverte and Le Monde): 252–72.
- Faludi, Susan (1991), *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, New York (Anchor Books, Double Day).
- Farchy, Joëlle (1999), *La fin de l'exception culturelle?*, Paris (CNRS Editions).
- Featherstone, Mike (1991), *Consumer Culture & Postmodernism*, London/Newbury Park/New Delhi (Sage Publications).

- Featherstone, Mike and Roger Burrows (eds.) (1995), *Cyberspace/Cyberbodies/Cyberpunk Cultures of Technological Embodiment*, London (Routledge).
- Feld, Steven (1995), *From Schizophonia to Schismogenesis. The Discourses and Practices of World Music and World Beat*, in Marcus 1995: 96–126.
- Fiske, John (1987), *Television Culture*, London (Methuen).
- Fjellman, Stephen M. (1992), *Vinyl Leaves: Walt Disney and America*, Boulder, CO (Westview Press).
- Flandrin, Philippe (2001), *Le trésor perdu des rois d'Afghanistan*, Monaco (Ed. du Rocher).
- Fombrun, C. J. (1996), *Corporate reputation: How Companies realise Value from the Corporate Brand*, Boston MA (Harvard Business School Press).
- Fox, Elizabeth (1994), *Communication Media in Latin America*, in Journal of Communication, Autumn 1994, vol. 44, no. 4.
- French, Marilyn (1993), *The War Against Women*, London (Penguin).
- Frith, Simon (ed.) (1989), *World music, politics and social change*, Manchester (Manchester U.P.).
- Frith, Simon and Andrew Goodwin (eds.) (1990), *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*, New York (Pantheon Books).
- Frith, Simon (ed.) (1993), *Music and Copyright*, Edinburgh (Edinburgh U.P.).
- Frith, Simon (1996), *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Oxford (Oxford U.P.).
- Frith, Simon and Lee Marshall (eds.) (2004), *Music and Copyright. Second Edition*, Edinburgh (Edinburgh U.P.).
- Frow, John (1996), *Information as Gift and Commodity*, in New Left Review 219/1996: 89–108.
- Fuller, Peter (1988), *The search for a postmodern aesthetic*, in John Thackara (ed.), *Design after modernism. Beyond the object*, Thames and Hudson 1988: 117–134.

## Bibliography

- Gablik, Suzi (1985), *Has Modernism Failed?*, London/New York (Thames and Hudson).
- García Canclini, Néstor (1995), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires (Editorial Sudamericana).
- García Canclini, Néstor (coord.) (1996), *Culturas en Globalización: América Latina – Europa – Estados Unidos: libre comercio e integración*, Caracas (Editorial Sociedad/Clacso).
- Garretón, Manuel Antonio (ed.) (1993), *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, México (Fondo de Cultura Económica).
- George, Susan (1994), *Faith and Credit. The World Bank's Secular Empire*, London (Penguin).
- Gerbner, George, Hamid Mowlana and Kaarle Nordenstreng (1993), *The Global Media Debate: its Rise, Fall, and Renewal*, Norwood, New Jersey (Ablex Publishing Corporation).
- Gerbner, George (1997), *Marketing Mayhem Globally*, in Servaes 1997: 13–17.
- Germann, Christophe (2003), *Content Industries and Cultural Diversity. The Case of Motion Pictures*, in Culturelink 2003, Zagreb (Cultural Diversity and Sustainable Development. Special Issue 2002/2003): 97–140.
- Ginneken, Jaap (1996), *De schepping van de wereld in het nieuws. De 101 vertekeningen die elk 1 procent verschil maken*, Houten (Bohn Stafleu Van Loghum).
- Ginneken, Jaap (1998), *Understanding Global News*, London (Sage).
- Gitlin, Todd (1997), *Introduction*, in Barnouw 1997: 7–13.
- Granstrand, Ove (ed.) (2003), *Economics, Law, and Intellectual Property*, Amsterdam (Kluwer Academic Publishers).
- Gray, John (1998), *False Dawn. The Delusions of Global Capitalism*, London (Granta Books).

- Greenberg, Reesa (ed.) (1996), *Thinking about Exhibitions*, London and New York (Routledge).
- Greenhalgh, Liz & Ken Worpole (with Charles Landry) (1995), *Libraries in a World of Cultural Change*, London (Comedia).
- Groebel, Jo (1998), *The Unesco Global Study on Media Violence*, Paris (Unesco) [A 39].
- Grosheide, Willem and Jan Brinkhof (eds.) (2002), *Articles on the Legal Protection of Cultural Expressions and Indigenous Knowledge*, Antwerp (Intersentia).
- Gründ, Françoise (1995), *La musique et le monde*, in Duvignaud 1995: 9–11.
- Gupta, Nilanjana (1998), *Switching Channels. Ideologies of Television in India*, Delhi (Oxford U.P.).
- Gürsel, Nedim (1993), *Paysage littéraire de la Turquie contemporaine*, Paris (L'Harmattan).
- Hamelink, Cees (1978), *De mythe van de vrije informatie*, Baarn (Anthos).
- Hamelink, Cees J. (1994), *The Politics of World Communication*, London (Sage Publications).
- Hamelink, Cees J. (1994a), *Trends in World Communication. On Disempowerment and Self-empowerment*, Penang (Southbound/Third World Network).
- Hamelink, Cees (1999), *Digitaal fatsoen. Mensenrechten in cyberspace*, Amsterdam (Boom).
- Hannerz, Ulf (1990), *Cosmopolitans and Locals in World Culture*, in *Theory, Culture & Society (on Global Culture)*, volume 7, numbers 2–3: 237–251.
- Hardt, Michael and Antonio Negri (2000), *Empire*, Cambridge (Mass)/London (Harvard University Press).
- Hauser (1972), *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München (C. H. Beck).

## Bibliography

- Hellman, Jörgen (2000), *Revitalisation of traditional longser: blurring the genres*, Paper presented at the Conference Audiences, Patrons and Performers in the Performing Arts of Asia. Leiden University, 23–27 August 2000.
- Hemmungs Wirtén, Eva (2004), *No Trespassing. Authorship, Intellectual Property Rights, and the Boundaries of Globalization*, Toronto (University of Toronto Press).
- Herman, Edward S. (1989), *U.S. Mass Media Coverage of the U.S. Withdrawal from Unesco*, in Preston 1989: 203–284.
- Herman, Edward S. and Robert W. McChesney (1997), *The Global Media. The New Missionaries of Global Capitalism*, London and Washington (Cassell).
- Herz, J. C. (1997), *Joystick Nation. How Videogames Ate Our Quarters, Won Our Hearts, and Rewired Our Minds*, Boston (Little, Brown and Company).
- Hetata, Sherif (1998), *Dollarization, Fragmentation, and God*, in Jameson 1998: 273–290.
- Hewison, Robert (1990), *Future Tense. A New Art for the Nineties*, London (Methuen).
- Hines, Colin (2000), *Localization. A Global Manifesto*, London (Earthscan).
- Hird, Christopher (1994), *Media: Murdoch*, in Index on Censorship, September/October 1994, volume 23: 27–35.
- Hoffmann, Hilmar (ed.) (1999), *Das Guggenheim Prinzip*, Köln (Dumont).
- Hollick, Clive (1994), *Media: Regulation*, in Index on Censorship, September/October 1994, volume 23: 54–58.
- Holtwijk, Ineke (1996), *Kannibalen in Rio. Impressies uit Brazilië*, Amsterdam (Prometheus).
- Hooker, Virginia Matheson (ed.) (1993). *Culture and Society in Indonesia*, Kuala Lumpur (Oxford U.P.).

- hooks, bell (1994), *Outlaw Culture. Resisting Representations*, New York/London (Routledge).
- Human Development Report* 1999, New York/Oxford (Oxfodt U.P.).
- Huot, Claire (2000), *China's New Cultural Scene. A Handbook of Changes*, Durham and London (Duke University Press).
- Hutton, Will (1996), *The State We're In*, London (Vintage).
- Hutton, Will (2002), *The World We're in*, London, (Little, Brown).
- Jacobsen, Michael and Ole Bruun (2000), *Human Rights and Asian Values. Contesting National Identities and Cultural Representations in Asia*, Richmond, Surrey (Curzon).
- Jameson, Fredric (1992), *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham (Duke University Press).
- Jameson, Fredric and Masao Miyoshi (eds.) (1998), *The Cultures of Globalization*, Durham and London (Duke University Press).
- Jameson, Fredric (1998a), *Notes on Globalization as a Philosophical Issue*, in Jameson 1998: 54–77.
- Jawara, Fatoumata and Aileen Kwa (2003), *Behind the Scenes at the WTO. The real world of international trade negotiations*, London (Zed Books).
- Kasfir, Sidney Littlefield (1999), *Contemporary African Art*, London (Thames & Hudson).
- Kester, Grant H. (ed.) (1998), *Art, Activism & Oppositionality. Essays from Afterimage*, Durham/London (Duke University Press).
- Khayati, Khémais (1996), *Cinémas arabes. Topographie d'une image éclatée*, Paris (L'Harmattan).
- Klein, Ulrike (1993), *Der Kunstmarkt*, Frankfurt am Main (Peter Lang).
- Klein, Naomi (2000), *No Logo. No Space, No Choice, No Jobs*, London (Flamingo).
- Klein, Naomi (2002), *Fences and Windows. Dispatches from the Front Lines of the Globalisation Debate*, Toronto (Vintage Canada).

## Bibliography

- Korten, David (1995), *When Corporations Rule the World*, San Francisco (Kumarian Press/Berrett-Koehler Publishers).
- Kretschmer, Martin (1999), *Intellectual Property in Music: A Historical Analysis of Rethoric and Institutional Practices*, special issue Cultural Industry (ed. P. Jeffcutt), *Studies in Cultures, Organizations and Societies*, 6: 197–223.
- Kretschmer, Martin and Kawohl, Friedemann (2004), *The History and Philosophy of Copyright*, in: Frith and Marschall (2004): 21–53.
- Kroes, Rob (1992), *De leegte van Amerika. Massacultuur in de wereld*, Amsterdam (Prometheus).
- Lamy, Pascal (2002), *L'Europe en premier ligne*, Paris (Seuil).
- Lang, Tim and Colin Hines (1994), *The New Protectionism. Protecting the Future Against Free Trade*, London (Earthscan).
- Leach, William (1993), *Land of Desire. Merchants, Power, and the Rise of a New American Culture*, New York (Vintage House).
- Lent, John A. (ed.) (1995), *Asian Popular Culture*. Boulder, Colorado (Westview Press).
- Lessig, Lawrence (2002), *The Future of Ideas. The fate of the commons in a connected world*. New York (Vintage Books).
- Lessig, Lawrence (2004), *Free Culture. How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, New York (The Penguin Press).
- Lewinski, Silke von (2002), *Indigenous Heritage and Intellectual Property. Genetic Resources, Traditional Knowledge and Folklore*, The Hague (Kluwer Law International).
- Liberty (1999), *Liberating Cyberspace. Civil Liberties, Human Rights & The Internet*, London (Pluto Press).
- Lieberman, David (1997), *Conglomerates, News, and Children*, in Barnouw 1997: 135–155.

- Litman, Jessica (2001), *Digital Copyright*, Amherst (New York/Prometheus Books).
- Louvel, Roland (1996), *L'Afrique noire et la différence culturelle*, Paris (L'Harmattan).
- Lury, Celia (1993), *Cultural Rights. Technology, Legality and Personality*, London (Routledge).
- MacBride, Seán (president) (1980), *Many Voices, One World. Towards a New More Just and More Efficient World Information and Communication Order*, London/Paris (Kogan Page/Unesco).
- Mackerras, Colin (2000), *Power, Identity, Modernity and the Performing Arts among Diasporas: Background Ideas from the Chinese Case*, Paper presented at the Conference Audiences, Patrons and Performers in the Performing Arts of Asia, Leiden University, 23–27 August 2000.
- Macmillan, Fiona (2002), *Copyright and Corporate Power*, in Towse 2002: 99–118.
- Malhotra, Sheena and Everett M. Rogers (2000), *Satellite Television and the New India*, in Gazette, volume 62, no. 5, October 2000: 407–429.
- Malm, Krister and Roger Wallis (1992), *Media Policy and Music Activity*, London/New York (Routledge).
- Malm, Krister (1998), *Copyright and the Protection of Intellectual Property in Traditional Music*, Music, Media, Multiculture, (Musikaliska akademien, Stockholm).
- Mander, Jerry (1992), *In the Absence of the Sacred. The Failure of Technology & The Survival of the Indian Nations*, San Francisco (Sierra Club Books).
- Mander, Jerry (1993), *Metatechnology, Trade, and the New World Order*, in Nader 1993: 13–22.
- Manuel, Peter (1988), *Popular Musics of the Non-Western World. An Introductory Survey*, New York/Oxford (Oxford U.P.).

## Bibliography

- Manuel, Peter (1993), *Cassette Culture. Popular Music and Technology in North India*, Chicago/London (The University of Chicago Press).
- Many Voices (1980), Unesco, *Many Voices. One World. Towards a New More Just and More Efficient World Information and Communication Order*, New York 1980 (Unesco, Report of the International Commission for the Study of Communication Problems, President: Seán MacBride).
- Marcus, George E. and Fred R. Myers (eds.) (1995), *The Traffic Culture. Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley (University of California Press).
- Marsden, Christopher T. (ed.) (2000). *Regulating the Global Information Society*, London (Routledge).
- Martín-Barbero, Jesús (1993), *Modernity, Nationalism, and Communication in Latin America*, in Nordenstreng 1993: 132–147.
- Martín-Barbero, Jesús (1993a), *Communication, Culture and Hegemony. From the Media to Mediations*, London (Sage).
- Mazziotti, Nora (1996), *La industria de la telenovela. La producción de ficción en América Latina*, Buenos Aires/Barcelona/México (Paidós).
- McChesney, Robert W. (1997), *Corporate Media and the Threat to Democracy*, New York (Seven Stories Press).
- McChesney, Robert W., Ellen Meiksins and John Bellamy Foster (eds.) (1998), *Capitalism and the Information Age. The Political Economy of the Global Communication Revolution*, New York (Monthly Review Press).
- McChesney, Robert W. (1998a), *The Political Economy of Global Communication*, in McChesney 1998: 1–26.
- McChesney, Robert W. (1999), *Rich Media, Poor Democracy. Communication Politics in Dubious Times*, Urbana and Chicago (University of Illinois Press).

- McChesney, Robert and John Nichols (2002), *Our Media, Not Theirs. The Democratic Struggle Against Corporate Media*, New York (Seven Stories Press).
- Mediacult (2000), *Musik und Globalisierung*, Wien (Mediacult).
- Mewton, Conrad (2001), *Music & The Internet Revolution*, London (Sanctuary).
- Mignolo, Walter D. (1998), *Globalization. Civilization Processes, and the Relocation of Languages and Cultures*, in Jameson 1998: 32–53.
- Mitsui, Tôru (1993), *Copyright and Music in Japan. A Forced Grafting and its Consequences*, in Frith 1993: 125–145.
- Miyoshi, Masao (1998), “Globalization,” *Culture, and the University*, in Jameson 1998: 247–270.
- Moeran, Brian (1989), *Language and Popular Culture in Japan*, Manchester/New York (Manchester U.P.).
- Morley, David and Kuan-Hsing Chen (1996), *Stuart Hall. Critical Dialogues in Cultural Studies*, London and New York (Routledge).
- Morris, Nancy and Silvio Waisbord (eds.) (2001), *Media and Globalization. Why the State Matters*, Oxford (Rowman & Littlefield).
- Mosquera, Gerardo (ed.) (1995), *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*, London (Iniva, International Institute of Visual Arts).
- Mostyn, Trevor (2002), *Censorship in Islamic Societies*, London (Saqi Books).
- Motavalli, John (2002), *Bamboozled at the Revolution. How Big Media Lost Billions in the Battle for the Internet*, New York (Viking).
- Moulin, Raymonde (1992), *L'artiste, l'institutinn et le marché*, Paris (Flammarion).
- Mowlana, Hamid (1993), *New Global Order and Cultural Ecology*, in Nordenstreng 1993: 394–417.

## Bibliography

- Mowlana, Hamid (1996), *Global Communication in Transition. The End of Diversity*, London (Sage).
- Mowlana, Hamid (1997), *Global Information and World Communication*, London (Sage).
- Msiska, Mpalive-Hangson and Paul Hyland (eds.) (1997), *Writing and Africa*, London and New York (Longman).
- Mulder, Arjan and Maaïke Post (2000), *Book for the Electronic Arts*, Amsterdam/Rotterdam (De Balie/V2\_).
- Müller, Heiner (1994), *Gesammelte Irrtümer 3. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main (Verlag der Autoren).
- Myers, Fred R. (1995), *Representing Culture. The Production of Discourse(s) for Aboriginal Acrylic Paintings*, in Marcus 1995: 55–95.
- Nader, Ralph (ed.) (1993), *The Case Against Free Trade. GATT, NAFTA, and the Globalization of Corporate Power*, San Francisco and Berkeley (Earth Island Press and North Atlantic Books).
- Nader, Ralph (1993a), *Introduction: Free Trade & The Decline of Democracy*, in Nader 1993: 1–12.
- Naresh, Suman (1996), *How the idea of cultural exception is viewed around the world. The view from India*, Conference: Cultural aspects in international trade of goods and services: is there an exception?, XVIII<sup>e</sup> Réunion annuelle de l'Institut du droit et des pratiques des affaires internationales, Paris, 6 Décembre 1996.
- Neale, Steve and Murray Smith (1998), *Contemporary Hollywood Cinema*, London (Routledge).
- Nederveen Pieterse, Jan (1994), *Globalisation as Hybridisation*, in *International Sociology*, vol. 9, no. 2, June 1994: 161–184.
- Nederveen Pieterse, Jan (1995), *Globalization and culture: Three paradigms*, in *Perspectives on International Studies*, Institute for International Studies, Meiji Gakuin University.

- Nederveen Pieterse, Jan (1997), *Multiculturalism and museums: discourse about the other in the age of globalization*, Theory, Culture & Society, vol. 14, no. 4: 123–146.
- Nederveen Pieterse, Jan (ed.) (2000), *Global Futures. Shaping Globalization*, London (Zed Books).
- Nederveen Pieterse, Jan (2004), *Globalization & Culture. Global Mélange*, Lanham (Rowman & Littlefield).
- Nederveen Pieterse (2004), *Globalization or Empire?*, New York and London (Routledge).
- Negus, Keith (1992), *Producing Pop. Culture and Conflict in the Popular Music*, London (Arnold).
- Negus, Keith (1999), *Music Genres and Corporate Cultures*, London and New York (Routledge).
- Newey, Adam (1999), *Freedom of Expression: Censorship in Private Hands*, in Liberty 1999: 13–43.
- Newton, K. M. (1988), *Twentieth-Century Literary Theory. A reader*, London (Macmillan).
- Ngugi wa Thiong'o (1998), *Penpoints, Gunpoints and Dreams. Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*, Oxford (Claredon Press).
- Nyerere, Julius K. (chairman) (1990), *The Challenge to the South. The Report of the South Commission*, Oxford (Oxford U.P.).
- Nordenstreng, Kaarle, and Herbert I. Schiller (1993), *Beyond National Sovereignty. International Communication in the 1990s*, Norwood, NJ (Ablex).
- Nostbakken, David & Charles Morrow (1993), *Cultural Expression in the Global Village*, Penang (Southbound).

## Bibliography

- Oguibe, Olu and Okwui Enwezor (eds.) (1999), *Reading the Contemporary. African Art from Theory to the Marketplace*, London (Iniva, Institute of international Visual Arts).
- Ohmann, Richard (1996), *Making & Selling Culture*, Hanover/London (Weslyan University Press).
- Oliveira, Omar Souki (1991), *Mass Media, Culture and Communication in Brazil: The Heritage of Dependency*, in Sussman 1991: 200–213.
- Oliveira, Omar Souki (1993), *Brazilian Soaps Outshine Hollywood: Is Cultural Imperialism Fading Out?*, in Nordenstreng 1993: 116–131.
- Ortiz, Renato (1997), *Mundialización y cultura*, Buenos Aires/Madrid (Alianza Editorial).
- Paglia, Camille (1992), *Sex, Art, and American Culture*, New York (Vintage Books).
- Passet, René (2000), *L'illusion néo-libérale*, Paris (Fayard).
- Pavis, Patrice (1995), *Theatre at Crossroads of Culture*, London/New York (Routledge).
- Pearce, Susan M. (1998), *Collecting in Contemporary Practice*, London (Sage).
- Perelman, Michael (2002), *Steal this Idea. Intellectual Property Rights and the Corporate Confiscation of Creativity*, New York (Palgrave).
- Pérez de Cuellar, Javier (1996), *Our Creative Diversity. Report of the World Commission on Culture and Development*, Paris (Unesco).
- Peters, Peter (ed.) (1995), *Zoeken naar het ongehoorde. 20 Jaar Schönberg Ensemble*, Amsterdam (International Film & Theatre Books).
- Petrella, Riccardo (1994), *Limits to Competition. The Group of Lisbon*, Cambridge (MA) (The MIT Press).
- Picciotto, Sol (2002), *Defending the Public Interest in TRIPS and the WTO*, in Drahos 2002a: 224–243.

- Pichevin, Ameyric (1997), *Le disque à l'heure d'Internet. L'industrie de la musique et les nouvelles technologies de diffusion*, Paris (L'Harmattan).
- Plastow, Jane (1996), *African Theatre and Politics. The evolution of theatre in Ethiopia. Tanzania and Zimbabwe. A comparative study*, Amsterdam/Atlanta, GA (Rodopi).
- Plattner, Stuart (1996), *High Art, Down Home. An Economic Ethnography of a Local Art Market*, Chicago & London (The University of Chicago Press).
- Postman, Neil (1987), *Amusing Ourselves to Death*, London (Methuen).
- Postman, Neil (1993), *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, New York (Vintage Books).
- Primo Braga, C. A. (1990), *The Economics of Intellectual Property Rights and the GATT: A View from the South*, in Connie T. Brown and Eric A. Szweda (eds.), *Trade-related Aspects of Intellectual Property*, Nashville 1990.
- Preston, William Jr., Edward S. Herman, Herbert I. Schiller (1989), *Hope & Folly. The United States and Unesco 1945-1985*, Minneapolis (University of Minnesota Press).
- Pronk, Jan (2000), *Globalization. A Developmental Approach*, in Nederveen Pieterse 2000: 40-52.
- Raboy, Marc (ed.) (2002), *Global Media Policy in the New Millennium*, Luton (University of Luton Press).
- Raghavan, Chakravarthi (1990), *Recolonization. GATT, the Uruguay Round & the Third World*, London/Penang, Malaysia (Zed Books/Third World Network).
- Ramonet, Ignacio (1999), *Tyrannie de la communication*, Paris (Galilée).
- Redmond-Cooper, Ruth (1998), *Museums in the Global Enterprise Society — International Opportunities and Challenges in Arts, Antiquity and Law*, 3 (2), June.

## Bibliography

- Rifkin, Jeremy (1998), *The Biotech Century. Harnessing the Gene and Remaking the World*, New York (Jeremy P. Tarcher/Putnam).
- Rifkin, Jeremy (2000), *The Age of Accsss. The New Culture of Hypercapitalism. Where All of Life is a Paid-for Experience*, New York (Jeremy P. Tarcher/Putnam).
- Rouet, François (1992), *Le Livre. Mutations d'une industrie culturelle*, Paris (La documentation Française).
- Roux, Emmanuel and Roland-Pierre Paringaux (1999), *Razzia sur l'art : Vols, pillages, recels à travers le monde*, Paris (Fayard).
- Rozenberg, Rob (1994), *Zimbabwe. Huis van steen*, Amsterdam (Menno van de Koppel).
- Rushdie, Salman (1992), *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London (Penguin).
- Ryan, Michael and Douglas Kellner (1988), *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Bloomington and Indianapolis (Indiana University Press).
- Said, Edward W. (1991), *Orientalism: Western Conceptions of the Orient*, London (Penguin).
- Said, Edward W. (1993), *Culture and Imperialism*, New York (Alfred A. Knopf).
- Sakai, Cécile (1987), *Histoire de la littérature populaire japonaise. Faits et perspectives (1900-1980)*, Paris (L'Harmattan).
- Sakr, Naomi (2001), *Satellite Realms, Transnational Television, Globalization & the Middle East*, London/New York (I. B. Tauris).
- Sardar, Ziauddin (1998), *Postmodernism and the Other. The New Imperialism of Western Culture*, London (Pluto Press).
- Sassen, Saskia (1991), *The Global City. New York, London, Tokyo*, Princeton (NJ) (Princeton University Press).

- Sassen, Saskia (1998), *Globalization and its Discontents. Essays on the New Mobility of People and Money*, New York (The New Press).
- Savigliano, Marta E. (1995), *Tango and the Political Economy of Passion*, Boulder (Westview).
- Schatz, Thomas (1997), *The Return of the Hollywood Studio System*, in Barnouw 1997: 73–106.
- Schechner, Richard (1995), *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*, London/New York (Routledge).
- Scheps, Marc, Yilmaz Dziewior und Barbara M. Thiemann (Hrsg.) (2000), *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*, (Dumont) (Global Art Reinland, 5 November 1999 bis 19 März 2000).
- Scheuer, Jeffrey (2001), *The Sound Bite Society. How Television Helps the Right and Hurts the Left*, New York/London (Routledge).
- Schiffirin, André (1999), *L'édition sans éditeurs*, Paris (La fabrique).
- Schiller, Dan (1999), *Digital Capitalism. Networking the Global Market System*, Cambridge (MA)/London (The MIT Press).
- Schiller, Herbert I. (1976), *Communication and Cultural Domination*, White Plains N.Y. (International Arts and Sciences Press).
- Schiller, Herbert (1989), *Culture Inc. The Corporate Takeover of Public Expression*, New York/Oxford (Oxford U.P.).
- Schiller, Herbert I. (1989b), *Is there a United States Information Policy?*, in Preston 1989: 285–311.
- Schiller, Herbert I. (1993), *The Context of Our Work*, in Nordenstreng 1993: 464–470.
- Schiller, Herbert I. (1996), *Information Inequality. The Deepening Social Crisis in America*, New York/London (Routledge).
- Schilling, Mark (1997), *The Encyclopedia of Japanese Pop Culture*, New York (Weatherhill).

## Bibliography

- Schipper, Mineke (1989), *Beyond the Boundaries. African Literature and Literary Theory*, London (Allison & Busby).
- Schipperhof, Tjeerd (1997), *Legale verzamelaar nog lang geen antiquiteit*, Boekmancahier 33, 9e jrg., September 1997: 336–338.
- Schneier–Madanes, Graciela (dir.) (1995) *L'Amérique latine et ses télévisions. Du local au mondial*, Paris (Anthropos).
- Sen, Krishna, and David T. Hill (2000), *Media, Culture and Politics in Indonesia*, Melbourne (Oxford University Press).
- Servaes, Jan, & Rico Lie (eds.) (1997), *Media & Politics in Transition. Cultural Identity in the Age of Globalization*, Leuven/Amersfoort (Acco).
- Shawcross, William (1993), *Murdoch*, New York (Touchstone).
- Shiva, Vandana (1995), *Captive Minds, Captive Lives. Ethics, Ecology and Patents on Life*, Dehra Dun, India (Research Foundation for Science, Technology and Natural Resources).
- Shiva, Vandana (1997), *Biopiracy. The Plunder of Nature and Knowledge*, Boston MA (South End Press).
- Shiva, Vandana (2001), *Protect or Plunder? Understanding intellectual property rights*, London (Zed Books).
- Shohat, Ella and Robert Stam (1994), *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*, London and New York (Routledge).
- Shulman, Seth (1999), *Owning the Future*, New York (Houghton Mifflin Company).
- Shuman, Michael (1994), *Towards a Global Village. International Community Development Initiatives*, London/Boulder (CO) (Pluto Press).
- Shuman, Michael (1998), *Going Local. Creating Self-Reliant Communities in a Global Age*, New York (Free Press).
- Skutnabb–Kangas, Tove, and Robert Phillipson (2001), *Dominance, Minorisation, Linguistic Genocide and Language Rights*, in *Images*

- of the World. Globalisation and Cultural Diversity*, Copenhagen 2001 (Danish Center for Culture and Development): 32–47.
- Slater, Don (1997), *Consumer Culture & Modernity*, Cambridge (Polity).
- Sloterdijk, Peter (1983), *Kritik der zynischen Vernunft*, Erster/zweiter Band, Frankfurt am Main 1983 (Suhrkamp).
- Smiers, Joost (1998), *État des lieux de la création en Europe. Le tissu culturel déchiré*, Paris (L'Harmattan).
- Smiers, Joost (2001), *La propriété intellectuelle. c'est le vol! Plaidoyer pour l'abolition des droits d'auteur*, In *Le Monde Diplomatique*, September 2001.
- Smiers, Joost (2001), *L'abolition des droits d'auteur au profit des créateurs*, in *Réseaux* (numéro sur droit d'auteur et numérique), volume 19, no. 110: 61–71.
- Smiers, Joost (2002), *The abolition of copyrights: better for artists. Third World Countries and the Public Domain*, in *Towse* 2002: 119–139.
- Smiers, Joost (2002a), *The role of the European Community concerning the cultural article 151 in the Treaty of Amsterdam. Research Paper*, Utrecht (Utrecht School of the Arts).
- Smiers, Joost (2003), *Arts Under Pressure. Promoting Cultural Diversity in the Age of Globalisation*, London (Zed Books).
- Smiers, Joost (2003a), *Regulations in Favour of Cultural Diversity*, in *Culturelink*, Special issue 2002/2003 (Cultural Diversity and Sustainable Development): 73–95.
- Smiers, Joost (2004), *Artistic Expression in a Corporate World. Do we need monopolistic control?*, Utrecht (Utrecht School of the Arts).
- Smith, Anthony D. (1990), *Towards a global culture?*, in *Theory, Culture & Society* (on Global Culture), volume 7, numbers 2–3: 171–191.
- Smith, Anthony D. (1991), *National Identity*, London (Penguin Books).

## Bibliography

- Smith, Anthony D. (1995), *Nations and Nationalism in a Global Era*, Cambridge (Polity Press).
- Soulillou, Jacques (1999), *L'auteur, mode d'emploi*, Paris (L'Harmattan).
- Soupizet, Jean-François, et Laurent Gille (dir.) (2001), *Nord et Sud numérique*, Paris (Hermès).
- Srampickal, Jacob (1994), *Voice to the Voiceless. The Power of People's Theatre in India*, London/New York (Hurst & Company/St. Martin's Press).
- Stallabrass, Julian (1999), *High Art Lite. British Art in the 1990s*, London/New York (Verso).
- Starr, Amory (2000), *Naming the Enemy. Anti-Corporate Movements Confront Globalization*, London (Zed Books/Pluto Press).
- Steenhuis, Aafke (1990), *In de cakewalk. Schrijvers over de 20ste eeuw*, Amsterdam 1990 (Van Gennep).
- Steiner, Christopher B. (1994), *African Art in Transit*, Cambridge (Cambridge U.P.).
- Sterling, Bruce (1992), *The Hacker Crackdown. Law and Disorder on the Electronic Frontier*, London (Penguin).
- Stivers, Richard (1994), *The Culture of Cynicism. American Morality in Decline*, Oxford UK and Cambridge USA (Blackwell).
- Ströter-Bender, Jutta (1995), *L'art contemporain dans les pays du "Tiers-monde"*, Paris (L'Harmattan).
- Sussman, Gerald, and John A. Lent (1991), *Transnational Communications. Wiring the Third World*, London (Sage).
- Swaan, Abram de (1985), *Kwaliteit is klasse*, Amsterdam (Bert Bakker).
- Swaan, Abram de (2001), *Words of the World*, Cambridge (Polity Press).
- Swann, Paul (1994), *The Little State Department: Washington and Hollywood's Rhetoric of the Postwar Audience*, in Ellwood 1994: 176–195.

- Tamney, Joseph B. (1995), *The Struggle over Singapore's Soul. Western Modernization and Asian Culture*, Berlin/New York (Walter de Gruyter).
- Taylor, Diana (1991), *Theatre of Crisis. Drama and Politics in Latin America*, Lexington (Kentucky U.P.).
- Taylor, Timothy D. (1997), *Global Pop. World Music, World Markets*, New York, London (Routledge).
- Thackara, John (ed.) (1988), *Design after Modernism. Beyond the Object*, London (Thames and Hudson).
- Thompson, E. P. (1991), *Customs in Common. Studies in Traditional Popular Cultures*, New York (The New York Press).
- Thompson, Kenneth (ed.) (1997), *Media and Cultural Regulation*, London (Sage/The Open University).
- Thornton, Sarah (1995), *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital*, Hannover and London (Wesleyan University Press).
- Throsby, David (1998), *Music, International Trade and Economic Development*, in World Culture Report 1998: 193–209.
- Tiger, Lionel (1992), *The Pursuit of Pleasure*, Boston 1992 (Little, Brown and Company).
- Titon, Jeff Tod (ed.) (1992), *Worlds of Music. An Introduction to the Music of the World's Peoples*, New York (Schirmer Books).
- Tomlinson, John (1991), *Cultural imperialism. A critical introduction*, London (Pinter Publishers).
- Tomlinson, John (1999), *Globalization and Culture*, Cambridge (Polity Press).
- Towse, Ruth (2002), *Copyright in the Cultural Industries*, Cheltenham (Edward Elgar).
- Towse, Ruth (2003), *Copyright and Cultural Policy for the Creative Industries*, in: Grandstrand 2002: 1–10.

## Bibliography

- Towse, Ruth (2004), *Copyright and Economics*, in: Frith and Marshall (2004): 54–69.
- Twitchell, James B. (1992), *Carnival Culture: The Trashing of Taste in America*, New York (Columbia University Press).
- Ulrich, Adama (1994), *Theatre at Nigerian Universities. Development, Aporias and Possibilities*, in Breitinger 1994: 113–120.
- Unesco–Wipo (1998), *Unesco–Wipo World Forum on the Protection of Folklore*, Phuket, Thailand, April 8 to 10, 1997, Paris (Unesco).
- Vaidhyanathan, Siva (2003), *Copyrights and Copywrongs. The Rise of Intellectual Property and How It Threatens Creativity*, New York and London (New York University Press).
- Veer, Peter van der (1997), “*The Enigma of Arrival*”: *Hybridity and Authenticity in the Global Space*, in Werbner 1997: 90–105.
- Vink, Nico (1988), *The Telenovela and Emancipation. A study on tv and social change in Brazil*, Amsterdam (Royal Tropical Institute) [Cedla 21.1270 VI].
- Virolle, Marie (1995), *La chanson rai. De l’Algérie profonde à la scène internationale*, Paris (Karthala).
- Wagnleitner, Reinhold (1994), *American Cultural Diplomacy, the Cinema, and the Cold War in Central Europe*, in Ellwood 1994: 196–210.
- Wallis, Roger and Krister Malm (1984), *Big Sounds from Small Peoples. The Music Industry in Small Countries*, London (Constable).
- Wallis, Roger, Charles Baden–Fuller, Martin Kretschmer, George Michael Klimis (1999), *Contested collective administration of intellectual property rights in music: the challenge to the principles*, in *European Journal of Communication* 14/1 (March 1999).
- Waterman, Cristopher Alan (1990), *Jùjú. A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago (The University of Chicago Press).

- Webster, Frank (1995), *Theories of the Information Society*, London/New York (Routledge).
- Went, Robert (1996), *Grenzen aan de globalisering?*, Amsterdam (Het Spinhuis).
- Werbner, Pnina & Tariq Modood (eds.) (1997), *Debating Cultural Hybridity. Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, London (Zed Books).
- Westenbrink B. N. (1996), *Juridische aspecten van het Internet*, Amsterdam (Otto Cramwinckel).
- Whiteley, Nigel (1993), *Design For Society*, London (Reaktion Books).
- Whittier Treat, John (ed.) (1996), *Contemporary Japan and Popular Culture*, Richmond, Surrey (Curzon).
- Wipo (2001), *Intellectual Property Needs and Expectations of Traditional Knowledge Holders*, Geneva.
- Wolff, Janet (1983), *Aesthetics and the Sociology of Art*, London 1983 (George Allen & Unwin).
- Wolff, Janet (1989), *The Social Production of Art*, New York 1989 (New York University Press).
- Wolferen, K. G. van (1991), *Japan. De onzichtbare drijfveren van een wereldmacht*, Amsterdam (Rainbow).
- Wong, Deborah (1995), *Thai Cassettes and Their Covers: Two Case Histories*, in *Lent* 1995: 43–59.
- World Culture Report (1998), *Culture, creativity and markets*, Paris (Unesco).
- Yúdice, George, Jean Franco and Juan Flores (eds.) (1992), *On Edge. The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, Minneapolis and London (University of Minnesota Press).
- Zha, Jianying (1995), *China Pop. How Soap Operas, Tabloids, and Bestsellers are Transforming a Culture*, New York (New Press).



