تناقضات الحداثة في الممارسات المرئية للشباب

ماري تريز عبد المسيح(*)

مقدمة

تنتشر ثقافة للشباب في المجتمعات الصناعية منذ نهايات الخمسينات من القرن المنصرم، وانتمى القائمون عليها إلى الطبقة العاملة، وتبنّوا موقفها الضدّي من الثقافة المهيمنة التي مثّلت ذوق البرجوازية أو الثقافة الرفيعة. لذا، ارتبطت ثقافة الشباب بالثقافة الشعبية، وفن البوب الذي خرج عن قيود الجماليات الفنية التقليدية التي ميزت بين الفن الرفيع والوضيع. فمن ثمّ، كان لإنتاج الشباب المرئي آنذاك دور في تنشيط الحداثة ـ في إطار تعريف الحداثة بأنها المُنتَج المناهض للمستقرّ والعامل على تنشيط الخيال والقدرات الإنتاجية في المجتمع.

وقد تناول معظم الباحثات والباحثين في مجال الدراسات الثقافية ممارسات الشباب المرئية في الدول الصناعية بوصفها إنتاجاً إبداعياً يعارض السائد وتعبيرات ضدّية إزاء المؤسسات ذات الأنظمة القمعية الصارمة. في مقالتنا هذه، نحاول تفهّم الجوانب الإشكالية الكامنة في الأنماط الثقافية للشباب في منطقتنا، ونتناول حالة مصر دون أن ندّعي أنها نموذج يتكرر في البلدان العربية الأخرى. ففي كلّ بلد

(*) أستاذ الأدب الإنجليزي المقارن، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

عربي تختلف الممارسات الثقافية للشباب وفقاً لتقلّبات ذلك البلد التاريخية والاقتصادية والاجتماعية [١].

الغرض من البحث وعناصره

يُعدّ البحث دراسة ثقافية كيفية للإنتاج المرئي للشباب المصري، بتنوّع استعاراتهم من الوسائط التكنولوجية القديمة (التلفزيون والسينما) والحديثة (الثقافة الرقمية)، وتمازجهما والثقافة الشعبية. والمنهج المتّبع في هذا البحث استدلالي [٢]، عبر تحليل الصور أو الأشكال المادية المشيدة للمعنى، مع التسليم بأنه ليس للصورة الواحدة معنى مطلق، بل هناك دائماً إرجاء للمعنى في المحيط الثقافي المتغيّر. فهناك تداول مستمر للمعاني المشيّدة في ثقافة ما، تبعاً لتشابك مباني الخطاب المولّدة للمعنى في تلك الثقافة. فالتمثيل الثقافي للشباب يحشد في المُشاهد مشاعر مختلطة قد تتسم بالسلبية أو الإيجابية، لكنها تُسائل الهوية وعلاقات القوى وسياساتها مما يدحض ثبات المعاني. والقراءة الاستدلالية تعرّي الالتباس في الإنتاج المرئي للشباب، فهي محاولة لتفسير ما يسعون لنقضه أو تغييره في الخطاب الثقافي الحالي، كما تبيّن تورّطهم في إعادة إنتاج الخطاب السائد عينه؛ ويُعدّ هذا التناقض من علامات الحداثة المتأخّرة.

سوف يتناول هذا البحث المُنتجَ المرئي للشباب ذا التوظيف الجمالي (لوحات زيتية، جرافيك)، والمعالجات الرقمية (فوتوغرافيا وفيديو) التي تمّ عرضها في المعارض الجماعية في القاعات التابعة للدولة والحرّة مؤخّراً، مع التركيز على الموسم الفني ٢٠٠٨/١٠/١ إلى ٢٠٠٩/٧/١، إلى جانب الفنون الموجّهة للنقد السياسي والاجتماعي (الكاريكاتير). أما القراءة الاستدلالية فتستدعي التعرّف على التفاعل بين المُنتج الفني لدى الشباب وبين العناصر المجتمعية والتغيّرات التاريخية في تداخلاتها المركّبة التي توقظ الحاجة إلى إعادة تعريف الهوية وكيفية تجديدها، وما ينطوي عليه ذلك من تناقضات في تعريف الحداثة في مرحلتها المتأخّرة، بوصفها «رمزاً ثقافياً تسعى مجموعات متناحرة لتعريفها»[٣].

(١) عبد الله العروي، عبد الله، ثقافتنا في ضوء التاريخ (بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢)، ص ١٧٠.

(٢) Stuart Hall, ed., Representation: Cultural Representations and Signifying Practices (London: Sage Publications, 1997), 7.

(٣) عبد الله العروي، المرجع نفسه، ص ١٧٢.

وقد تمّ الاتفاق على تسمية المرحلة التي تمتد منذ منتصف القرن العشرين بـ«الحداثة المتأخرة» لاختلافها عن حداثة بدايات القرن العشرين، مع احتفاظها ببعض عناصر مشروع الحداثة، مما يجنّبنا أيضاً الوقوع في اللُبس المحيط بمصطلح «ما بعد الحداثة». ولا تنطبق الحداثة على كل جديد يقدم، فعلينا التمييز بين عملية التحديث الصناعي ثم التكنولوجي، والحداثة في الممارسات الثقافية.

هناك تماسّ بين الممارسات المرئية للشباب وتطلعات الحداثة، تحقق بفضل اهتمام الممارسين الثقافيين من المراحل العمرية كافة، باستلهام العناصر الجمالية في المعاملات اليومية التي تتأسس عليها ممارسات الشباب. كما تُوسَم ممارسات الشباب بالحداثة لارتباط إنتاجهم بالتجديد؛ فهم يمثّلون الفئة المجتمعية التي تبادر إلى انتهاك المستقر، وذلك يتطلب الكشف عن المساحة المتاحة للشباب للخروج عن الأطر الملزمة، والتعرّف إذا ما كان هذا الخروج ينشُد مجرّد التنويع للترفيه، أم أنه يسعى للتغيير، باحثاً عن لغة مرئية جديدة للتمثيل عن هويتهم.

تناقضات التنظير لممارسات الشباب

إن التناقض في تعريف الحداثة المتأخرة ـ ومن ثمّ فرض السيادة عليها بوصفها رمزاً ـ يتضح جلياً في السجال الدائم الذي يقيمه صالون الشباب منذ تأسيسه عام ١٩٨٩ في مصر، وهدفه تقديم الأعمال الواعدة للشباب الفنانين دون الثلاثين عاماً إلى الجمهور. وبينما تفاوتت قيمة الأعمال المُقدّمة، فقد اعتيد الهجوم عليه من نقّاد الفنون التشكيلية المحافظين، بوصفه معرضاً تحتضنه الدولة وتدعمه، مما يفترض ضرورة تمثيله لخطاب حرّاس المؤسسة وتصوّرهم عن «الحداثة». ومثال ذلك ما ذهب إليه الناقد الراحل محمود بقشيش في نقده لصالونات الشباب، حيث اعتبر الغرض منها هو «ضرب أنواع الفنون الجميلة المعترف بها تاريخياً»[٤]، و«إيجاد أرض خصبة لغير الموهوبين وغير الدارسين للفنون الجميلة»[٥]. والتعميم هنا ناتج عن تمسّك بقشيش بالثوابت المطلقة من قبيل « المشترك الجمالي» و«الأخلاقي» للمبدعين العرب»، ليشكّلوا «خصوصية جمالية مغايرة لما يطرحه

(٤) محمود بقشيش، «نحو جمالية عربية مغايرة» في: تداخل النظرات من فن الهوية إلى هوية الفن. ندوة المحلية والعولمة في الفن. تحرير يوسف عايدبي (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام، ١٩٩٩)، ص ١٠٠.

(٥) المرجع نفسه، ص ١٠٢.

النموذج الغربي»[٦]. ولا يجد بقشيش تناقضاً عند إضافته أن «تلك المغايرة... تجعل من الحوار الخلّاق مع الثقافات الأخرى أمراً ممكناً»[٧].

وإن كان مقال بقشيش يمثّل الخطاب القومي المنغلق الممتد منذ حقبة الستينات، فلم يعد مقبولاً في عصر أيقن فيه معظم الممارسين الثقافيين أن التراث الفكري أو الجمالي لا يمثّل الكامل المكتمل، ولا يحاكي واقعاً مطلقاً، بل يعدّ مركباً رمزياً مفتوح الدلالات. وتعريف التراث من هذا المنظور يفتح آفاقاً جديدة لتفهّم التخييل والإنتاج الإبداعي للشباب، فمعظم ممارساتهم الثقافية في العالم العربي بشكل عام، وفي مصر بشكل خاص، تستعير بعض الأنماط الغربية لتمزجها بعناصر شعبية محلية، مقاوِمة للتقليدي دون التخلّي عنه، ومتجاوِزة المحددات الطبقية.

وقد أدرك ذلك مدير قصر الفنون محمد طلعت (مواليد ١٩٧٦) المنظّم لصالون الشباب لعام ٢٠٠٩، فشكّل لجنة التحكيم من شباب في العقد الثالث لاختيار الأعمال المؤهلة للعرض، مما يُعدّ تجديداً في إدارة وتنظيم المعارض المُقامة في صالات العرض التابعة للدولة، التي عادة ما كانت تستعين بمحكّمين تعدّوا مرحلة الشباب. ومع ذلك، لم ينجُ الصالون الأخير للشباب من الهجوم اللاذع، كما تجلّت التناقضات المترسّبة في مفهوم الحداثة ـ ناهيك عن الوعي بالحداثة المتأخرة ـ وماهية التجديد. فبدلاً من اعتبار «الحداثة» التمثيل الرمزي للتجديد، لخضوعها للمتغيرات الحياتية، مما يفسر تعريفها الحالي بـ«الحداثة المتأخرة» لاختلاف ظروفها عن الظروف التي نشأت عليها حداثة أوائل القرن العشرين، تمسّك البعض بتنميط الحداثة وفقاً للتصوّرات التي أفرزتها الظروف الثقافية للأزمنة السالفة، ليمحوا بذلك عن الحداثة مفهومها التجريبي، مما يستقطعها عن محيطها المادي. كما يرجع هذا السجال إلى تنازع الأطراف كافّة على من له أحقية السيادة على ما يُقدّم للعرض، متجاهلين اختلاف الرؤى عند ممارسة فعل التلقّي للعمل المرئي.

وقد قاربت أمنية الشاكري السجال الناجم عن صالون الشباب ٢٠٠٩، كما تمثّل في الندوة التي أقيمت حوله، والهجوم عليه في الصحافة[٨]، قاربته بوصفه

(٦) المرجع نفسه، ص ١٠٤.

(٧) المرجع نفسه، ص ١٠٤.

(٨) أسامة عفيفي، «صالون الشباب العشرون بين التجديد والتقطيع»، مجلة روز اليوسف، في ورقة: أمنية الشاكري.

يمثّل ثنائيات متعارضة بين المحلي والعالمي، دور الدولة واستقلالية الفنان، الأصالة والمعاصرة، وهي ثنائيات ظهرت نتيجة زوال النظام الاشتراكي وظهور الليبرالية الجديدة التي تنشد فنّاً يخلو من المسؤولية السياسية(٩). لكن الناقدة وقعت، بدورها، في الثنائيات المتضادة التي شجبتها حين تحدّثت عن مشروع اشتراكي سالف انقضى عهده، لتحلّ محلّه الليبرالية الجديدة، وكأنها المسار الوحيد المتاح لخلاص الفن بانفصاله ممّا وسمته بـ«العام». ومن المُلاحَظ أيضاً أن استخدامها لمصطلح public، فيه خلط بين مفهوم العام بوصفه ملكية عامة للمواطنين، و«العام» بالمفهوم البرجوازي ـ بوصفه المُتْحفي الذي يمتثل للنخبوية أو السلطة المهيمنة. فالليبرالية الجديدة ليست الخيار الوحيد للخروج عن النخبوي أو العام التابع لإدارة السلطة ـ كما قصدته الشاكري ـ بل هناك أساليب أخرى للتحرر لممارسة الذاتية والفعل السياسي. ولإعادة النظر في مصطلح «العام» بمدلوله الجماهيري، ينبغي تفادي دمجه مع الخطاب القومي المتشدد. فمفهوم الجماهيري، أو الشعبي، الذي يستند إلى القومية المنغلقة يحمل رغبة الستينات في توحيد الثقافة من منظور إيديولوجي، بينما أظهرت لنا ممارسات الشباب المرئية تنوّع الثقافة وتعددها، لتآلفها مع الغيْرية، مما يُفقد مفهوم الحداثة السالف مركزيته، وتغدو الحداثة المتأخرة تعددية المنحى.

كما أن وَسْم الناقدة أمنية الشاكري للمُنتج الفني السائد في منتصف القرن العشرين في مصر بالفن الاشتراكي لا يبدو دقيقاً، فكان تناول المشهد الاجتماعي في لوحات الجزّار، وحامد ندا وحتى حامد عويس، على سبيل المثال لا الحصر ـ جاء تناولهم لا محاكاة للواقع بل إعادة صياغته بممارسة آلية تشكيلية لا تنفصل عن الحركة الفنية العالمية بل تتمازج معها. ويظل هذا المشروع مستمراً، وإن اختلفت توجهاته بفضل السياق الاجتماعي المغاير. فالليبرالية الجديدة، كما تتمثل في بعض الاتجاهات الفنية، لم تكن الخيار الأوحد للشباب العارضين في صالون الشباب ٢٠٠٩، ففيه تنوّعت الاتجاهات. إضافة إلى ذلك، لا تعدّ محاولة الانفصال عن عولمة الفن ارتداداً للماضي أو تمسكاً بالتراث، بل ينبغي تفهّمها بوصفها محاولة لاستكمال المشروع غير المُكتمل للحداثة، أو لما شرع فيه الفنانون سابقاً(١٠).

(٩) Omnia El Shakry, "Artistic Sovereignty in the Shadow of Post-Socialism: Egypt's 20th Annual Youth Salon," e-flux.

(١٠) Zdenka Badovinac, "What will the next revolution be like?" E-flux 6 (May) 2009.

وإلى جانب العولمة الاقتصادية هناك ثقافة هجينة (hybrid) عابرة للحدود، تتمثّل بإعادة تعريف العام/الجماهيري دون دمجه في الخطاب القومي الذي تمسكت به الحكومات في الستينات، خوفاً من تصعيد خطاب آخر لا يتفق ومصلحتها. فقد صار تعريف الجماهيري أكثر مراوغة نتيجة تقاطع مساراته مع الصناعات الثقافية الإلكترونية، لتندمج العناصر الفولكلورية ووسائط الاتصال الجماهيرية والفنون الاستهلاكية المعدّة للترفيه. وينبغي تفهّم ممارسات الشباب المرئية في مصر في هذا السياق، فإنتاجهم المرئي المتنامي يستخدم معالجات فنية تتجاوز ما هو معهود في الممارسات التشكيلية المتحفية. ويُعدّ نقضهم للمألوف محاولة لتغيير الرؤى، وهو ناجم عن الرغبة في تجديد الذات بفصلها عن المحيط المتيبّس، سعياً للانجواد[١١]. ويمثّل التناقض في التنظير لممارسات الشباب جانباً من تناقضات تعريف الحداثة بمصر وما يستتبع من تعريف الحداثة المتأخرة؛ وربما تغدو الصورة أكثر وضوحاً عند قراءة بعض الممارسات المرئية للشباب.

التجديد عبر الوسائط الرقمية: فن الفيديو

إسلام زين العابدين ومحمد زيان، فيديو **٨٠ مليون**

(١١) مصطلح نحته محمد بن حمودة في «من الرسم كاستحضار إلى رسم التلقي» في: تداخل النظرات: من فن الهوية إلى هوية الفن. المرجع السابق، ص ١٩ - ٢٥.

ويمكن تتبّع ممارسات الشباب المرئية في ما يعرض في صالات العرض التابعة لوزارة الثقافة وغيرها مؤخراً. وقد عرض فيديو ٨٠ مليون (٤ ق) ـ والعنوان إشارة إلى التعداد المتضخم للشعب المصري ـ من تنفيذ إسلام زين العابدين (مواليد ١٩٨٧) ومحمد زيان (مواليد ١٩٨٧)[١٢]. والفيلم ينقُض الإمكانيات الآلية ـ أي التحديث التكنولوجي ـ ويتجاوز محاولة استعراض المهارات التصويرية بتثبيت الكاميرا على لقطة أمامية ثابتة ممتدة لشخصين يحاكيان حركة التطبيل بدون طبلة، على وقع إيقاعها الجامع بين التنويع والتكرار. وفي الخلفية حائط متسخ يرتد للأزمنة القديمة، في مشهد يستحضر الفوتوغرافيا الساكنة، أو التصوير الزيتي، مضيفاً إليهما عنصر الصوت. فالفيديو يتفادى عنصرَي الحركة والحكائية، وهما عنصران متلازمان في الميديا المرئية السمعية.

وإن كانت كاميرا الفيديو قد سهّلت تسجيل الحركة اليومية السريعة في إيقاع الحياة المعاصرة، فهذا العمل ينقُض استخداماتها التقنية على مستويين: فهو ينقُض مهارات فنّ الفيديو المتطورة بتسخيره أضعف إمكانياته ـ لكن للمفارقة غدا ذلك استخداماً ماهراً للوسيط الرقمي لتلخيصه تاريخ مصر المتكرر، متمثلاً في رتابة إيقاع الطبلة. والطبلة آلة شعبية متواجدة في المناسبات الخاصة والعامة، والدينية والترفيهية، تجتمع عليها الممارسات الثقافية المصرية من كافة الجماعات ـ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فالفيديو معارضة ساخرة لاستمرار الشعب المصري في التضخم إلى أن صار ٨٠ مليوناً ـ (عنوان الفيلم) الذي يجسده إيقاع الطبلة الذي يعد تكرارها علامة على الثبات والارتكان إلى القديم الذي يتجلى في الحائط (الظاهر في خلفية المشهد) تلك الدرع الواقية/الحاجبة التي تعوق رؤية الأفق.

كما استخدم عبد العزيز إيقاع الطبلة في عمله الفتى الذهبي (٥٤:١ ق)[١٣]. وكاميرا الفيديو ثابتة أيضاً في هذا العمل، لتصور لقطة ممتدة لقدم شخص أسمر يرتدي نعلاً من البلاستيك ويصدر خبطاً على الأرض على إيقاع الطبلة، مجسداً الانتظار، أو كما جاء في تعليق صاحب العمل: « بين المهارات الخاصة والمؤثرات الملفتة مرحلة من الانتظار».

(١٢) عرض في: صالون الشباب العشرون، ٢٠٠٩.

(١٣) عرض من إنتاج الورشة ٢ (٤ - ٣٠ أغسطس/آب ٢٠٠٧) التي نظمها أستوديو مدرار بإدارة محمد علام في قاعة ممر ٣٥ (٢٤ نوفمبر/تشرين الثاني ٢٠٠٧).

عبد العزيز، فيديو الفتى الذهبي

نينا الجبالي، فيديو ***Tempos***

وفي مصر، يقتصر دقّ الطبول على الرجال، وهي وسيط لإثبات الرجولة، ودلالة على اقتران الكفاءة بالحضور الجسدي/الجنسي/الذكوري. وربما جاء عمل نينا الجبالي تمبوز Tempos (٣٠:١ ق)[١٤] رداً على ذكورة الطبول الممثلة في الطبلة العربية، فتُصوِّر بالفيديو فتاة محجّبة تقرع التمبوز، وهي الطبول المستخدمة في موسيقى الروك الغربية. والتعليق المصاحب للفيلم قد يشير إلى محاولة للتقرّب من الآخر على الرغم من الاختلاف، حيث يذهب التعليق المصاحب للفيديو: «حين نفكّر في كيفية الحياة ومساراتها نجد أن الاختلافات متشابهة نوعاً ما».

ونلمح تجاوز الحدود الفاصلة بين الثقافة الشعبية والرفيعة في هذه الأعمال، فقد استعار الشباب وسيطاً إلكترونياً ـ الفيديو ـ يُستخدم في الثقافة الرفيعة، وثقافة البثّ الجماهيرية، لنقضهما معاً. ومن ثم قدّمت الأعمال رؤية بديلة للإيديولوجية السائدة، نخبوية كانت أم تسويقية، مستخدِمة مفردات الثقافة لنقدها عبر رؤية فردانية معارِضة. والموسيقى بوجه عام، وإيقاع الطبلة بوجه خاص، لا تحمل معنى محدداً، وليس لديها نَسَق من الدلالات، بل إن إيقاعها يجمع بين التناغم والضوضاء. ولصعوبة احتواء الموسيقى أو الإيقاع في دلالة بعينها، فبوسعها الانفلات من الإيديولوجية السائدة[١٥].

(١٤) عرض من إنتاج الورشة ٢.

(١٥) Rey Chow, "Listening otherwise, music miniaturized: a different type of question about revolution", in The Cultural Studies Reader, ed. Simon During (London: Routledge, 1993), 389.

ولكن من تناقضات ممارسات الشباب المرئية السعي لكسر سياج المجتمع، دون التحسب من الوقوع في الشرك. فبعض الشباب يقاوم الثبات والسلطة الأبوية دون الوعي بأنهم بصدد إنتاج الخطاب عينه. فهم يستعينون بآليات الحداثة المتأخرة (كالمعارضة الساخرة من الأنماط التقليدية، والنهايات المفتوحة، ناهيك عن استخدام الوسائط الرقمية) دون تجاوز أحادية النظرة الذكورية التي تتمثّل في تقنية المنظور الخطّي للّقطة المركزية، وفي المحتوى الذي يقتصر على تمثيل عالم الرجال. ويظل هناك فريق يسعى لتجاوز السائد باتخاذ موقف نسوي.

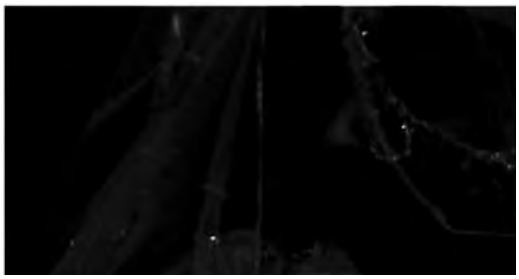
فهناك مواجهة للذكورة في فيديو حسام السواح وعنوانه كخ (٠٠:٧ ق)[١٦] حيث يسعى إلى إذابة الفروق بين النوع الجنسي والمراحل العمرية كافة. والفيديو يقدم لقطة أمامية ثابتة لوجه رجل مصبوغ باللون الأبيض وتدلّت من أذنيه أقراط ما هي سوى بزازات الأطفال حديثي الولادة. والوجه المصبوغ بطلاء أبيض يكتسب دلالة صرحية (كالتماثيل الأثرية)، ويلمّح إلى عالم الخوارق (كالعفريت الملازم للثقافة الشعبية). والبزّازات المتدلية بدلاً من الأقراط تعارض الصرحي وتتهكم من الكائنات الخارقة. كما أن تمثيل الوجه بهذا الشكل فيه معارضة ساخرة من التمييز بين الرجولة والأنوثة، أو الطفولة والكهولة، فالمصائر مشتركة. ويسرد الوجه المتحدّث حكايات قصيرة ومتعددة عن مواقف حياتية في مراحل عمرية مختلفة وكيفية إحباطها، في الطفولة، من قِبَل الكبار، ثم في مرحلة الشباب، من قوى البوليس القمعية. وعند الوصول إلى مرحلة متقدّمة من العمر، يتم التصالح مع عالم الكبار بإعادة إنتاج خطابه. والعمل يُعدّ معارضة ساخرة من عالم الصغار والكبار، النساء والرجال، لاشتراكهم في إعادة إنتاج الخطاب عينه، ليغدو الوجه الثابت في اللقطة والذي يسترسل وحده في المونولوج، هو الكلّ في واحد. وكلمة «كخ» التي عنون بها العرض تستخدم في اللهجة المصرية الدارجة لنهي الأطفال عن الأعمال المخالفة، وربما تحمل في سياق هذا العمل ثنائية متضادة، فإن استخدم الكبار كلمة «كخ» لنهي الصغار فدلالتها هنا معكوسة تَنهى الكبار عن كبح جماح الصغار.

(١٦) عرض من إنتاج الورشة ١ (١٧ - ٣١ مارس/آذار ٢٠٠٧) التي نظمها أستوديو مدرار بإدارة محمد علام في قاعة ممر ٣٥ (٢٦ أبريل/نيسان ٢٠٠٧).

حسام السواح، فيديو **كخ**

كما تنقض هالة أبو شادي «ملامح للفتاة يصنعها الفكر السائد داخل المجتمع» في سياق ساخر، كما جاء في تعليقها على بمبي (٠٠:٩ ق). فالفيديو يصور فتاة في ثياب العرس (والعرس صار حلماً ورمزاً اجتماعياً، أي يمثل صورة المرأة في الثقافة)، متنقّلة حافية القدمين (الصورة المناقضة للعروس الجالسة بلا حراك، لتمثل المرأة الرافضة للثبات أو الانصياع للسائد). وتتفقد الكاميرا مشاهد من الحياة اليومية، بينما ترد تعليقات ذكورية من فئات اجتماعية متنوعة مقتطعة عشوائياً من سياقات متفرقة، وتمثّل نماذج من صورة المرأة لدى الرجل التقليدي (الذي يغريها بالتديّن لإغرائها) أو العصري (الذي يريد رؤيتها في حذاء رياضي)، وكلها صور خادعة وخدّاعة في آن، ليغدو حلم العرس وهماً، والعلاقة بين المرأة والرجل مناورة[١٧].

(١٧) أصبح الفيديو آلة محببة للشباب حتى أن استوديو مدرار ينظم ورشاً تعليمية منخفضة التكاليف تنتج عنها أعمال من الفيديو لا يكون الاهتمام فيها باستعراض تقنيات الآلة ولكن القدرة على تسخير الآلة لتشكيل أو تمثيل الهوية. ومدير مدرار محمد علام (مواليد ١٩٨٤) يمول مشروعه بالاعتماد على الجهات الثقافية المشجعة لممارسات الشباب الفنية بكافة وسائطها، ويعاونه في العمل مجموعة أخرى من الشباب، وعادة ما يكون المحاضرون في ورش الفيديو من الشباب أيضاً. وعلى عكس صالات العرض واستوديوهات الفن التي انتشرت في أحياء القاهرة والإسكندرية الراقية أقيم استوديو مدرار في حي السيدة زينب الشعبي الذي يقع بالقرب من وسط البلد، ويجمع بين الطابع الشعبي والعمارة التاريخية القديمة، كما يجمع الأثر الديني المتمثل في جامع السيدة زينب والتجمعات الوزارية المدينية، ومن ثم فالحي يتجاوز التحديد الطبقي، وفيه تجتمع الحقب التاريخية المتلاحقة.



هالة أبو شادي، فيديو **بمبي**

كما انتقل التوجه النسوي بالفيديو إلى المطبخ، لتتغيّر دلالات تحضير الطعام. في بتي بان (٤٥:١ ق) تستخدم شيرين لطفي الكاميرا الثابتة واللقطة القريبة (close-up) لتسلطها على عملية تقطيع رغيف خبز مصري قطعاً صغيرة. وفي تعليقها تقول شيرين: «أعتقد أن عملية التفكيك والتفتيت اتجاه له رونق وجاذبية». فبدلاً من الفكرة التقليدية عن ربة الأسرة التي تُشكِّل وتُجمِع، للحفاظ على الكيانات، تعمل الأصابع الأنثوية على التفكيك، لما يتيحه من تعرّف إلى تشكلات جديدة كامنة في الكل الموحد، وهي الدلالة الكامنة في التشكيل الجديد لقطع الخبز المتناثرة. ولا تفوتنا أيضاً الدلالة الثقافية للرغيف المصري على المستوى الشعبي، فهو دالّ على اليومي والمقدس، طقسية الحياة التي تخلّدها المرأة. وها هي اليد النسائية في هذا العرض، لا تعيد طقسية الرغيف بعجنه لخبزه بل تُفتته بعد النضوج، مفتتة الخطاب الذي أضفى صفة الطبيعية والدوام على ما هو قابل للزوال والفناء»[١٨].

شيرين لطفي، فيديو **بتي بان**

(١٨)المرجع السابق، ٢٤٨.

تتميز أعمال الفيديو بقدرتها على فضح الضغوط الكامنة في الثقافة، والتي تدفع الفرد إلى التماهي مع صور مُصطنعة عن الذات. وعلى الرغم من أن التلفزيون والفيديو يشتركان في استخدام جهاز تكنولوجي مشترك، ولكنهما يبثّان في شبكات مؤسساتية وخطابية مغايرة. تستخدم صناعة الصورة الآليات والتقنيات عينها، ولكن يمكن توجيه خطابها لتحقيق أهداف مغايرة(١٩). فعلى عكس التلفزيون الذي يوجّه المشاهد إلى التماهي مع النماذج التقليدية، يتّجه الفيديو إلى معارضة السياسات التلفزيونية بفضح ممارساتها لدمج المشاهد. ومن ثم قد تعمل الوسائط المتنوعة للتكنولوجيا الرقمية على تجسيد التناقضات الاجتماعية في تشكيل الهوية. وتسعى المجموعة المنتقاة من أعمال الفيديو التي تناولتها إلى نقض عملية الأدلجة التي تمارسها الثقافة المرئية المركزية في المجالات العامة ـ والتلفزيون نموذجاً ـ لإعادة تشكيل الخصوصية النفسية التي تشكل الهوية.

الوسائط الرقمية وتداخل الأنواع سبلاً لتشكيل الهوية

يُعدّ استخدام الرقمي تمرّداً على التقنية التقليدية المفروضة على الشباب من قِبَل المؤسسات التعليمية، ولذا يغدو استملاك الوسائط الرقمية وسيلة أقرب للتعبير عن الذات، ومن ثمّ تشكيل الهوية(٢٠). لكن هذا لا يعني التخلص من الوسائط التعبيرية اليدوية؛ فمن الملاحظ أيضاً، تداخل التقنيات المعتمدة على المهارات اليدوية والتي يتدرّب عليها الشباب في كليات الفنون عند ممارسة الوسائط الرقمية. فنرى في معظم عروض الفيديو التي أشرنا إليها ثبات الكاميرا على لقطة قريبة واحدة، ما يوحي بتقنية تصوير الصورة الشخصية أو الطبيعة الصامتة. بل نلمح هذا التفصيل في أعمال الكومبيوتر جرافيك أيضاً، وأعمال أيمن إسماعيل (مواليد ١٩٨٥) نموذج على ذلك. فقد تقدّم بعرض صورتَين متجاورتَين بعنوان بدون عنوان (صالون الشباب العشرون ٢٠٠٩. طباعة رمادية على ورق، ٥٠ × ٧٠ سم). والصورتان تمثلان لقطة تصويرية مقرّبة لوجه امرأة، وقد تم تحويره باستخدام الفوتوشوب (photoshop) ليتحول الوجه من صورة طفلة إلى صورة امرأة متقدمة في العمر. والمعروف أن أهمّ ما يتدرب عليه

(١٩) David Joselit, "The video public sphere" in *The Visual Studies Reader*, ed. Nicholas Mirzoeff (London: Routledge, 2002), 453.

(٢٠) وفقاً لمحمد علام، معظم الحضور في ورش الفيديو التي تُعقد في مدرار من خريجي المؤسسات التعليمية الفنية، سواء التابعة للدولة أو غيرها.

طلبة الفنون الجميلة هو رسم البورتريه أو الوجه، وإن كان أيمن إسماعيل قد تخرّج في قسم العمارة، فقد أضفى الطابع المعماري على الوجه الذي يقترب نسيجه من سطح الحوائط، حتى يبدو وكأنه ينبثق من حائط.

أيمن إسماعيل، **بدون**

والانجذاب إلى الوسائط الرقمية يتأكد أيضاً بين شباب الإسكندرية وأقاليم غرب ووسط الدلتا، حيث ينظم محسن عبد الفتاح (مواليد ١٩٧٣) دورات صيفية للشباب الدارسين، وغير الدارسين للفنون (من ١٤ إلى ٢٥ عاماً)، بعد اختبار قدراتهم الفنية في التصوير الفوتوغرافي، ويتّضح أيضاً ميلهم إلى اللقطات القريبة، وهناك منهم من يغامر بتصوير لقطة بعيدة المدى تتميز أيضاً بالسيمترية/التناسق وبالثبات.

أحمدالشافعي **شهيرة**

وتتوفّر هذه الخصائص أيضاً في ما اختير لعرضه من الفوتوغرافيا في صالون الشباب، فالمنظر العلوي لنهى البجاوي يتسم بتناسق الفوضى لتغدو الوحدات المكررة تقترب من تشكيلات المشربية.

نهى البجاوي

كما تستملك الشابّات تقنيات الكاميرا المتحركة لتحولها إلى تقنيات يدوية. ولوحة آية محمود (مواليد ١٩٨٨) عن أطفال الشوارع (صالون الشباب العشرون ٢٠٠٩. أبيض وأسود، زنك على ورق، ٥٠ × ٧٠ سم) تُمثّلهم يتسلّقون بناية في حي راق مستغيثين. وفي تحويرها للمنظور العلوي، وتضخيمها لرؤوس الأطفال المتشرّدين في أمامية اللوحة ما يوحي برؤية جامعة لصورة الكاميرا المتحركة والكاميرا الثابتة. فالتأكيد على الموضوع ـ المشكلة ـ استدعى معالجة المنظور لتوجيه زاوية الرؤية. إضافة، فالتمكّن من توزيع الظل والضوء، ومن تصوير ملامح الوجه أمور ذات خصوصية تحقق بها آية محمود ما يصعب معالجته رقمياً.

آية محمود، **أطفال الشوارع**

وإن سلمنا بأن الهوية ليست ثابتة، بل يتم تشييدها بفعل السرديات الفنية والفولكلورية ووسائط الاتصال الرقمية، فعلينا الأخذ في الاعتبار ما تم إنجازه في مجال التصوير الزيتي؛ فما زالت هناك شابات أتقنّ تقنياته، ساعياتٍ لتحديثه، وسمر البراوي (مواليد ١٩٨٥) مثال على ذلك، فيتمحور مشروعها على تمثيل صورة العروس النمطية للمرأة. وإن كانت هناك عروس واحدة تتصدر أمامية اللوحة فتتكرر مثيلاتها في الخلفية وكأنها فرقة تقدم معزوفة موسيقية واحدة. ونلحظ تراصّ البنات في تشكيل أفقي في معظم لوحاتها، بينما يتكرر الوجه والملبس، وكأن الواحدة تمثل الكل، ونرى الاختلاف في تعبير الوجه ـ مرآة الشخصية ـ وكيفية تعاملهن فرادى مع السمكة/الرزق/القنص.

سمر البراوي، **عرايس**، رسم زيتي

وقد توحي مجموعة البنات المصورة باندفاع أمامي فيه تأهّب، أو إصرار، أو ملاحقة، فالتشكيل يُوحي بلقطة فوتوغرافية أُخذت على غرّة. فقد استعارت الفنانة عنصر اللحظية من الصورة الفوتوغرافية، وأمامية المشهد من العرض المسرحي، وعنصري الثبات والتكرار من تاريخ الفن المصري في أطواره كافة. نضيف أن إنتاج الفنانة الإسكندارنية يتناصّ وأعمال الفنان الاسكندراني حامد عويس، بتشكيلاته الأفقية، ومنظوره الأمامي. ولوحة بنات الإسكندرية التي تمثّل الفتاة العصرية كان قد رسمها ردّاً على لوحة محمود سعيد، بنات بحري، التي فسّرها البعض على أنها

تحتفل بالرؤية الاستشراقية. فأعمال سمر تثير في الحاضر تداعيات عدة؛ فهناك تناصّ مع التراث وانشقاق عنه، فنحن بصدد منظور نسوي مغاير لما تمثل في حداثة أوائل القرن العشرين ومنتصفه، وأعمال سمر خير دليل على تغير المنظور النسوي في الحداثة المتأخرة متمثلاً في ممارسة فنانة شابة.

حامد عويس، **بنات إسكندرية**

محمود سعيد، بنات بحري في لوحة **المدينة**

ومن هنا نلمح كيفية تماسّ الممارسات المرئية للشابات والحداثة؛ فاهتمامهن بالمعاملات اليومية وإشكاليات الهوية، حثّهن على التعامل مع التراث الذي تشبّعت به الموجودات حولهن، وهو ما سعت إليه الحداثة في رصدها العناصر الجمالية في الحياة اليومية. لذا، عند تناول عمليات تشكيل الهوية، علينا الأخذ في الاعتبار كيفية تداخل وتمازج الشفرات الرمزية في جماعة ما أو على المستوى الفردي، وعلينا الوعي بالاستعارات الثقافية والتبادلات، فالهوية غدت متعددة تتشكّل من عناصر شتّى.

تداخل الثقافة الجماهيرية والسياسة والترفيه في الكاريكاتير

من المعروف أن الثقافة الجماهيرية، الموجهة من قبل السلطة المهيمنة، تعدّ وسيطاً هاماً لدعم المعتقدات الثابتة التي من شأنها دمج الأفراد في مفهوم مسبق لهوية ما. لذلك يُعد البثّ التلفزيوني الحيّ والصحف اليومية خير وسيط تتنازع عليه القوى السياسية لدعم خطابها السياسي واكتساب الشرعية. ومن هنا يتراءى لنا التداخل بين الثقافة الرائجة والسياسة؛ هذا التداخل يُظهر على السطح الرؤى الاجتماعية المتنازعة.

ويُعدّ الكاريكاتير العنصر المرئي الدالّ الفاضح للتناقضات المعرفية في حجب لذعته عن الرقيب، السياسي والاجتماعي معاً، فهو يُرسل إشارات يتعذر على المقال الصحفي الإشارة إليها. فإن استغلت السلطات السياسية والاجتماعية الصحافة لاكتساب الشرعية، يعمل الكاريكاتير على استغلال موقعه الصحافي لإيصال رسائل تفضح المسكوت عنه في المقال أو الحدث الصحفي، مقيماً قنوات اتصال صامتة بين الجماهير.

وهناك جيل جديد من الشباب الممارسين لفن الكاريكاتير في الصحف اليومية التابعة للدولة والمستقلة، جيل لم يتدرّب على هذا الفن في المؤسسات التعليمية، لكن وفقاً لما تعلّموه من متابعة ممارسات الأجيال السابقة لهم. وقد طرأ التجديد على الرسم الكاريكاتيري في مصر عام ١٩٥٦ عند ظهور مدرسة صباح الخير، حين بدأ صلاح جاهين بتأسيس المدرسة الجديدة، ليلحق به رجائي، وأنيس، وأحمد حجازي، وإيهاب شاكر، وجورج البهجوري، وبهجت عثمان[٢١]. وحالياً هناك شباب من الرسامين القائمين على الرسوم الكاريكاتيرية في الجريدة اليومية المستقلة المصري اليوم،[٢٢] عملوا على تطوير أسلوب جديد بالاستفادة مما استوحوه من الأجيال السابقة، وإرشاد الأب الروحي لهم رسّام الكاريكاتير عمرو سليم. وربما عدم تدرب معظمهم تقنياً في مؤسسة تعليمية كانت له نتائجه الإيجابية، فغدا النتاج في معظم الأحيان تجديدياً لتلقائية الخطوط والتحام النصوص بالوقائع الحياتية اليومية.

---

(٢١) محمد بغدادي، «صلاح جاهين شاعر الكاريكاتير»، سداسية صلاح جاهين الكاريكاتورية (القاهرة: دار المستقبل العربي، ١٩٨٨).

(٢٢) بدأ هؤلاء الشباب مسارهم وهم في مقتبل العشرينات من العمر ولم يتدربوا على الرسم الكاريكاتيري في المؤسسات الأكاديمية لافتقادها مناهج تدريب في هذا المجال الفني، ولكنهم تلقوا التوجيه من الرسام الكاريكاتيري عمرو سليم، الذي ترك لهم حرية اختيار الأسلوب، كما يظهر في تنوع أساليبهم، فلكل منهم مساره. وإن كان البعض منهم قد أشرف على الثلاثينات من العمر فيستحيل تجاوزهم في مثل هذا البحث لإنجازهم في تحقيق التواصل الجماهيري، ولتمثيلهم رؤى الشباب للواقع والمستقبل. وإن كان التعريف الرسمي للشباب الذي أصدرته الأمم المتحدة عام ١٩٩٩ يحصرهم في المرحلة العمرية ما بين ١٧ و ٢٤ عاماً، تنتقد جنفر جيدلي «محدودية هذا التعريف لوجود عدة بدائل له منذ العصور الوسطى ويرتبط بالسياق الثقافي للشباب المشار إليهم»، كما أضافت أنه قد تمت دراسة الأوضاع الثقافية في ١٨٦ دولة لا تزال تتسم بمجتمع ما قبل الصناعة، أوضحت تفاوت المرحلة العمرية من بلد إلى آخر، تبعاً لاختلاف الظروف الثقافية والاجتماعية المتفاوتة التي يكون لها الأثر على تصرفات الشباب. Jennifer Gidley, "Global Youth Culture: A Transdisciplinary Perspective", in *Youth Futures: Comparative Research and Transformative Visions*, eds. Jennifer Gidley & Suhail Inayatullah (Westport: Praeger Publishers, 2002), 3.

وما يؤكّد هذا النجاح في استقطاب الشباب[٢٣]، إقامة معارض جماعية لرسامي الكاريكاتير في قاعة «الصاوي» المعروفة بأنشطتها الشبابية والتي يتبنى مديرها طارق زياد الأنشطة الفنية للشباب. ويفترض كل رسم كاريكاتير مُشاهداً معيناً يحمل ذاكرة ثقافية مشتركة[٢٤]. فالمُلاحظ أن معظم الرسومات ترتبط بالمشاكل الحياتية اليومية للشباب، وأحياناً تستخدم نصوصهم الرطانة المتداولة بينهم. ففي التعليق الكاريكاتيري لدعاء العدل[٢٥] عن «أزمة مياه المجاري» التناصّ بين نصها والصورة الدعائية للفيلم الشهير تيتانيك الذي بات رمزاً للحب لصموده أمام متقلبات الحياة. وبدلاً من الفتاة الجميلة الأنيقة والشاب الوسيم في تايتانيك هوليوود، يصوّر كاريكاتير دعاء العدل صبيّة مهلهلة الملابس معصوبة الرأس، وشابّاً رثّ الثياب. كما تحوّلت الباخرة تايتانيك الغربية بهيلمانها التي غامر البطلان بالوقوف على حافتها تحدياً للموت واستقبالاً للحياة، تحوّلت هنا إلى مرحاض يحمل اسم «تايتانيك ٢٠٠٩» وتجرفه مياه المجاري المتسخة. ومع ذلك، يظل الأحبّة متماسكين فوق حافة المرحاض، مبتسمين، ما زال لديهما أمل في الحياة. فالرسم هنا معارضة ساخرة تحمل تراثاً من التداعيات، والإيماءات والإشارات تستدعي ذاكرة جمعية تجمع فئات مجتمعية عدّة على تعدد خلفياتها الثقافية، مما يتيح تفسيراً مفتوحاً للنص الكاريكاتيري.

دعاء العدل «أزمة مياه المجاري»

(٢٣) أنظر الحوار الذي أجراه نائل الطوخي، «الكاريكاتير: وقاحة الخط»، في: «السخرية الآن» عدد خاص من أخبار الأدب ٨٣٦ (١٩/٧/٢٠٠٩) ص ١٤ - ١٥.

(٢٤) Walt Werner, "On Political Cartoons and Social Studies Textbooks: Visual Analogies Intertextuality and 2 Cultural Memory," *Canadian Social Studies* 38 2 (Winter 2004).

(٢٥) خريجة قسم الديكور بكلية الفنون الجميلة بالإسكندرية (٢٠٠٠).

ويختص عبد الله[٢٦] بالتعليق على ما يدور في صفحة الحوادث في جريدة المصري اليوم، وهي عادة تعكس المشاكل الاجتماعية السائدة. ونصّه الذي يعلّق على أن «٣٣٪ من سائقي النقل يتعاطون المخدرات أثناء القيادة»، يصوّر السائق ومرافقه بأعين نصف مغلقة في سيارة نقل مشحونة، أدركوا لدى وصولهم إلى أسوان أنهم أخطأوا طريقهم المنشود إلى الإسكندرية، ويكون تعليقهم: «كانسل بقى على أكلة السمك يظهر مش هو ده طريق الإسكندرية»؛ و«كانسل» (بالإنجليزية cancel) هي رطانة شبابية مستعارة من التكنولوجيا الرقمية، وصارت البديل لكلمة «إلغاء». وإلى جانب السخرية والدعابة التي تُبرز عدم انتباه السائق وتابعه للطريق، فهناك تعاطف مع ما سبّبه هذا الخطأ من إحباط لتوقعاتهم في مُرتقب يُفرج عنهم كربهم بأكْلة سمك. فالنص الكاريكاتيري يبرز التناقضات بين التوقعات المجتمعية للانضباط، وتوقعات فئة العاملين المطحونين للتفريج عن النفس بسُبُل الترفيه، سواء كانت بتعاطي المخدّرات، أو بتناول الأكل الطيب. تحوّل الحادث الذي قد يثير قراء صفحة الحوادث ضد مرتكبي الخطأ إلى لحظة تأمّل للدلالة الاجتماعية وراء ارتكاب الخطأ، فقد مكّننا النصّ الكاريكاتيري من مقاربة الجاني بوصفه مجنيّاً عليه ـ لا لتبرئته، بل لتكوين فكرة أعمق من القراءة السطحية. فنحن نضحك من الآخر ـ الجناة ـ المغيّبين بالمخدّرات، ونضحك من أنفسنا لتغيّبنا عن واقع كدرنا، فنهرب منه بالضحك على الآخر، والتباس المعنى يُشرك القراء في إعادة إنتاج معاني العلامات التي تظل مفتوحة الدلالات.

عبد الله

(٢٦) خريج حديث من كلية الطب، وبدأ في ممارسة الرسم الكاريكاتيري وهو ما زال طالباً.

مخلوف

وكاريكاتير صفحة الأزمات الذي يرسمه مخلوف[٢٧] ذو دلالة سياسية. وبينما يلجأ عبد الله إلى تبسيط الخطوط والاقتراب إلى التشكيلات الهندسية في رسومه، يميل مخلوف إلى التضخيم، والتأكيد على الجانب الوحشي في الشكل لاستدعاء عنصر التخويف. وهو يجمع في نصّه عن «مسلسلات رمضان» السياسي والترفيهي معاً، فبينما المشاهد يستقبل مسلسل «أنا قلبي دليلي»، لا يُلهيه الترفيه عن التفكير في مشكلة «توريث» الابن منصب رئاسة الجمهورية. فإن استخدمت القوى السياسية التلفزيون لإلهاء العامة، استُخدم النص الكاريكاتيري، داء الملهاة التلفزيونية، كدواء لفضحها. يتحوّل الكاريكاتير السياسي، بذلك، من مجرد دعابة للترويح، إلى قوّة سياسية تُسهم في معالجة الرأي العام بفضح المؤامرات السياسية.

ووفقاً للتنظير الجمالي الكلاسيكي، لا يُعدّ الكاريكاتير فناً، لتحويره الأشكال، ولكونه يحمل رسالة وإن كانت مشفّرة. لكن ممارسات الشباب المرئية بعامة نزعت عن الفن «وثنيّته»، وفككت عضويته المزعومة، بتقديم أعمال مفتوحة النهايات. وابتعد رسّامو الكاريكاتير أيضاً عن المباشرة، كما يزهد معظمهم في التعبير عن رسالة مسطّحة؛ وعلى عكس الخطاب الإخباري الذي يزعم الاكتمال، فهم يسعون إلى بلورة اللامُكتمل.

(٢٧) لم يدرس الفن في المؤسسات التعليمية ويعدّ نفسه فناناً تلقائياً، حيث بدأ بتصوير مجلات الأطفال ثم تحول إلى الكاريكاتير.

واستهواء الشباب للكاريكاتير ـ الفن الصحفي الذي ينقض الصحافة بوصفها أداة سلطوية ـ وبالفنون الرقمية، يجسّد رفضهم المتنامي للثقافة الورقية والتراكمية، ورفضهم لاتّباع تعاليم المؤسسات التعليمية والرغبة في الحضور على الساحة الثقافية، لا بالاستسلام إلى قيودها الجمالية، بل بالانجواد بوسائطهم الخاصة. ويفسر ذلك عدم اعتدادهم بشهاداتهم التعليمية، ورفضهم للأكاديميين بوصفهم عاجزين عن ترجمة المعرفة إلى أشكال مقبولة من الكفاءة في السياق الاجتماعي، حيث تتلخّص للشباب الكفاءة في الأداء.

موضع ممارسات الشباب المرئية من الحداثة

لمحنا بعض أوجه التناقضات في الإنتاج المرئي للشباب المصري في مرحلة الحداثة المتأخرة؛ فعلى الرغم من خروجه عن السائد في النُظُم المؤسساتية، فما زالت ممارساتهم تمثّل التناقض بين التحديث التكنولوجي والحداثة. فالأعمال قد تستخدم الوسائط الرقمية لتقدّم معارضة ساخرة من الثوابت المجتمعية الممثلة في وسائط الاتصال الجماهيرية والفضائيات، لكنها، في معظم الأحيان، لم تفلت من الاحتفاء بالذكورة، لا في موضوع الرؤية فحسب، بل في الشكل المنفّذ لها أيضاً. ويتجلّى ذلك في عدم الاستفادة من تقنيات الرقمنة قدْر تكييفها لتقنيات الوسائط الجمالية الكلاسيكية التي تساعد على تأكيد أحادية المنظور والرؤية الخطّية. فمن المعروف أن الوسائط الرقمية كانت من أهم العوامل التي ساعدت على توصيل تعددية الرؤى، وسرعة الحركة وعنصر الزوال، لتجاوز الأحادية التي صاحبت الجمالية الكلاسيكية ووسائطها الفنية. من ثمّ، فإن استخدام الشباب المصري للوسيط الرقمي قد يُفسّر بوصفه نقضاً لتقنيّاتها التحديثية المتطورة التي تظلّ نخبوية بالنسبة للجماهير؛ لكن بعض الدلالات المتولّدة عن الاستخدام المحدود للتقنيات قد تدلّ على عدم استيعاب الخطاب الذي تولّد عن/وتولّدت به الرقمنة، والذي يميز الحداثة المتأخّرة عن حداثة بدايات القرن المنصرم.

فالملاحظ في معظم أعمال الفيديو والجرافيك للشباب أن التركيز يكون على الوجه أو اللقطة الثابتة الممتدة، كما يميل الشباب المصورون بالكاميرا الفوتوغرافية إلى لقطات القطع القريب، فاقترب منظور الوسائط الرقمية من ذلك المستخدم في لوحات الحامل. وربما كانت الاستفادة الأكبر في الممارسات المرئية بتقنيات التصوير الزيتي والجرافيك، من حيث الموضوع المصور الذي اقترب من العناصر

اليومية، والمنظور الذي أعاد توظيف الحركة وقدّم مقاربة جديدة للوجه المشخّص، مما أدّى إلى تحديث المنظور عبر التقنيات التقليدية.

ولتفادي اتخاذ موقف أبوي من الشباب، نُعيد إلى الأذهان التساؤل الذي طرحه الناقد الثقافي هنري جيرو عن كيفية تقييم ثقافة الشباب في زمن أصبح فيه حرمانهم يفسّر على أنه افتقارهم، وكيف نفهم خياراتهم الثقافية في ظل سياسة تحوّلت من بناء مستقبلهم إلى تركهم لمستقبل مُبهم، يخلو من تعاضد الكبار؟[٢٨] ربما يجيب هذا الطرح على تساؤل نقّاد الجمالية عمّا إذا كانت ممارسات الشباب المرئية فناً، فيرفض هؤلاء تصنيف أعمال الشباب بالفن الرفيع، وإن حُرم الشباب من مؤسسات تدريبية متطورة فهل ندينهم بالافتقار؟

الأنسب، في هذا السياق، الأخذ بتعريف العلماء الإنسيين المخالف لنقّاد الجمالية. يعرّف علماء الإنسية ثقافة الشباب بوصفها «رسائل دالّة على علاقة متبادلة» يصعب الحكم عليها وفقاً للمعايير الجمالية التقليدية، فهي تعمل على تقويضها ما دام الشباب في حراك دائم[٢٩]. وفي محاولة دائمة لإعادة تعريف الهوية، فهم يرفضون الالتزام بالسياقات الثقافية التي ترتدّ لأزمنة قديمة، أو كيانات ثابتة، لذا لجأوا إلى وسائل الاتصال الرقمية لإعادة إنتاجها، أو تأثّرت رؤيتهم التشكيلية بتقنياتها عند ممارسة الوسائط غير الرقمية. لقد غدت الممارسات المرئية بتعدد أنواعها لغة تمثيل ووسيط اتصال بين الشباب، يتبادلون بموجبها رسائل دالّة على مناهضة المستقر، محاولة للاستقلال وإن شابته بعض التناقضات.

في مرحلة الحداثة المتأخرة، غدت ممارسات الشباب نقضاً واستملاكاً لوسائط الاتصال في آن، وانفلاتاً من (وانتماء إلى) هوية باتت متغيّرة، ممارسات تتنازعها الأضداد، ممثّلة تناقضات الحداثة في مصر في مرحلتها المتأخرة. ما كشفت عنه ممارسات الشباب المرئية كُمُون الفنّ بوصفه لغة تمثيل، وأداة اتصال بين الشباب، في الطابع الثوري المتغيّر للحياة اليومية؛ ولا يأتي التجديد ـ في الفن والحياة ـ إلا بخوضهما ممارسة لا تنظيراً.

(٢٨) Henry Giroux, "Zero Tolerance: Youth and domestic militarization," *Z Magazine: the Spirit of Resistance Exists*. (January) 2001.

(٢٩) Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*. London: Metheun, 1979, 129.

قائمة بالمراجع العربية

العروي، عبد الله، **ثقافتنا في ضوء التاريخ**، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٢).

الطوخي، نائل. «الكاريكاتير: وقاحة الخط» **السخرية الآن**: عدد خاص **أخبار الأدب**. ٨٣٦ (١٩/٧/٢٠٠٩)، ص ١٤– ١٥.

بغدادي، محمد، «صلاح جاهين شاعر الكاريكاتير» **سداسية صلاح جاهين الكاريكاتورية.** (القاهرة: دار المستقبل العربي)، ١٩٨٨.

بقشيش، محمود، «نحو جمالية عربية مغايرة»، **تداخل النظرات: من فن الهوية إلى هوية الفن،** وقائع ندوة: **المحلية والعولمة في الفن.** تحرير عايدابي يُوسف (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام)، ١٩٩٩، ص ٩٨ ـ ١٠٤.

بن حمودة، محمد، «من الرسم كاستحضار إلى رسم التلقي،» **تداخل النظرات: من فن الهوية إلى هوية الفن،** وقائع ندوة: **المحلية والعولمة في الفن** .تحرير عايدابي، يوسف (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام)، ١٩٩٩، ١٩ ـ ٢٥.

عايدابي، يوسف .**تداخل النظرات: من فن الهوية إلى هوية الفن،** وقائع ندوة: **المحلية والعولمة في الفن** (الشارقة: دائرة الثقافة والإعلام) ١٩٩٩.

قائمة بالمراجع الأجنبية

Badovinac, Zdenka. "What Will the Next Revolution Be Like?" *E-flux* 6 (May 2009) www.e-flux.com/journal/view/64 <http://www.e-flux.com/journal/view/64>.

Canclini, Nestor Garcia. "Policies for Cultural Creativity," *The Power of Culture: Recasting Cultural Policies.*

Chow, Rey. "Listening Otherwise, Music Miniaturized: a Different Type of Question about Revolution." *The Cultural Studies Reader,* edited by Simon During. London: Routledge, 1993: 382 - 399.

El Shakry, Omnia, "Artistic Sovereignty in the Shadow of Post-Socialism: Egypt's 20th Annual Youth Salon." *e-flux*. # 7 (06/2009) 08/03/2009

Gidley, Jennifer. "Global Youth Culture: A Transdisciplinary Perspetive," *Youth Futures: Comparative Research and Transformative Visions,* edited by Jennifer Gildley & Suhail Inayatullah. Westport: Praeger Publishers, 2002: 3-19.

Giroux, Henry. "Zero Tolerance: Youth and Domestic Militarization." *Z Magazine: The Spirit of Resistance Exists*. (January) 2001.

Hall, Stuart, ed. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997.

Hebdige, Dick. *Subculture: the Meaning of Style*. London: Methuen, 1979.

Joselit, David. "The Video Public Sphere." *The Visual Studies Reader,* edited by Nicholas Mirzoeff. London: Routledge, 2002.

Werner, Walt. "On Political Cartoons and Social Studies Textbooks: Visual Analogies Intertextuality and Cultural Memory," *Canadian Social Studies* 38, 2 (Winter) 2004.

المصادر

أبو شادي، هالة، فيديو **بمبي** (٩:٠٠ ق) ٢٠٠٧.

الجبالي، نينا، فيديو *Tempos* (١:٣٠ ق) ٢٠٠٧.

العدل، دعاء، «تايتانيك ٢٠٠٩»، في **المصري اليوم** (يونيو/٢٠٠٩) صفحة المحليات.

السواح، حسام، فيديو **كخ** (٧:٠٠ ق) ٢٠٠٧.

زيان، محمد وإسلام زين العابدين. فيديو **٨٠ مليون** (٤:٠٠ ق) ٢٠٠٩.

عبد العزيز، فيديو **الفتى الذهبي** (١:٥٤ ق) ٢٠٠٧.

عبد الله، محمد. «٣٣٪ من سائقي النقل يتعاطون المخدرات أثناء القيادة»، في **المصري اليوم** (يوليو/٢٠٠٩)، صفحة الحوادث.

لطفي، شيرين، فيديو **بتي بان** (١:٤٥ ق) ٢٠٠٧.

كاتالوج معرض الممر: فيديو آرت، القاهرة: قاعة ممر ٣٥ (٢٣ مارس/آذار – ٣١ مارس ٢٠٠٧).

كاتالوج معرض الممر: فيديو آرت، القاهرة: قاعة ممر ٣٥ (٤ – ٣٠ أغسطس/آب ٢٠٠٧).

كاتالوج معرض بشاير، القاهرة: تاون هاوس جاليري (٢٨ يونيو/حزيران– ٢٢ يوليو/تموز ٢٠٠٩).

كاتالوج صالون الشباب العشرون، القاهرة: مركز معلومات قصر الفنون(يونيو/ حزيران ٢٠٠٩).

مخلوف، محمد، «مسلسل أنا قلبي دليلي»، في **المصري اليوم** (أغسطس/آب ٢٠٠٩)، صفحة الأزمات.