ثقافة العلم بكل شيء

فاضل السلطاني

من العلل الكبرى التي تنخر جسد كل أمة حتى تحيلها إلى رميم، هي عدم احترام الاختصاص. إنها علة ما بعدها علة، فقد أدت إلى خسارات كبرى في التاريخ، وأهلكت شعوباً، سياسياً وثقافياً، وهي التي ستبقينا في القاع الإنساني إلى أبد الآبدين إذا استمر انشطارها السرطاني، الذي لا يبدو ، لحد الآن، أنه في طريقه إلى التوقف.

نعم، قد نكون متخلفين، ونفتقد مرجعية ثقافية، تقاليد أخلاقية، وأعرافاً ترتفع إلى مستوى القانون، ولكن حشر أنوفنا فيما يعنينا عائد إلى وهم تمكن منا، وهو وهم" العلم بكل شيء". وهو وهم ولد سياسياً في بلداننا، ثم تحول إلى ثقافة سائدة مع مرور الزمن.

لقد وضعت السلطات الحاكمة في بلداننا نفسها فوق الجميع وباسمهم، وأصبحت هي الوكيل السياسي والاجتماعي والأخلاقي للمجتمع، وعقله الجماعي. وبالتالي ابتلعت السلطة الدولة باعتبارها أداة وظيفية، مالئة الفراغ الهائل الحاصل بأزلامها، ومفوضيها، ووكلائها الذي قدموا على إنهم " العارفون بكل شيء.

ولايزال هذا يحصل في العراق الجديد على نحو صارخ.

احترام الاختصاص مبدأ تحتقره كل الثقافات المتخلفة، وتحترمه كل الثقافات الناضجة، بل هو الأساس وراء صعودها وديمومتها. ومن يعد لتاريخ الثقافة الاوروبية، الثقافة الأكثر تأثيرا في التاريخ البشري المعاصر، يجد هذا الاحترام، الذي يقترب من درجة التقديس، للاختصاص وأهل الاختصاص، ليس في القرن الماضي أو قبله بل منذ حوالي أربعة قرون حين بدأت الثقافة الاوروبية اكتساحها للثقافات الأخرى لتعيد تشكيل العالم حسب قيمها الثقافية والجمالية والاجتماعية، معتمدة في ذلك مبدأ: كل حسب اختصاصه، ولافظة إلى الأبد مبدأ" العلم بكل شيء"، المستند أساساً إلى إلغاء الآخرين، والجهل والعقد النفسية والاجتماعية المتحكمة فينا.

لا أحد يطالب فوراً بزعزعة مفاهيم فكرية وثقافية تحمل ثقلاً هائلاً، ولا أحد قادراً بقدرة قادر على احداث انقلاب جذري في البنية الاجتماعية من التعليم إلى النسق الثقافي الشامل. ولكننا قادرون، في الأقل، إذا كنا منسجمين مع أنفسنا، على وقف مزيد من الخراب والتآكل في جسد المجتمع والدولة، مستفيدين من التجربة البعثية التي لاتزال طرية أمامنا، حين ابتلعت السلطة الدولة، فانهار كلاهما.

أي دولة فعلية ستبقى، وأي مجتمع مدني سينمو، حين تلجأ كل حكومة يمتطيها ضابط مغامر، أو تأتي بها دورة انتخابية جديدة كل أربع سنوات- إذا تحدثنا عن عملية ديمقراطية حقيقية بمعنى الكلمة- إلى مصادرة الدولة بجهازها الوظيفي، ومؤسساتها التي ترسخت عبر السنين، وإن بشكل أولي، مقارنة بمؤسسات العالم المتقدم، الذي لم يتقدم إلا بفضل وجود مثل هذه المؤسسات. إنه الخراب الذي ما بعده خراب بابل. لقد حصل، وهو حاصل الآن، وسيحصل حين تختلط الألوان إلى درجة العمى، وحين لا يكتفي كل منا بدائرته التي يخبر جيداً مركزها وخطوطها، ليحشر نفسه في دوائر الآخرين الغريبة عليه، فتضيق بالكل، العارفين والجاهلين، حتى الانفجار المدوي.

دريد لحام (المدى):

الجمهور السينمائي غائب نتيجة رداءة الأفلام والصالات

السينما تضع المتفرج في جو ساحر لا يمكن للتلفزيون تحقيقه

ابراهيم حاج عبدي
دمشق

في الحديث عن تجربة الفنان دريد لحام، يتشعب الكلام ويأخذ مسارات عدة، فهو من الفنانين القلائل الذين تركوا علامات مضيئة على خشبات المسارح، وشاشات السينما والتلفزيون، وله في هذه الفنون الثلاثة محطات مهمة، ورائدة، ففي المسرح سنتذكر"غربة"، و"ضيعة تشرين"، و"كاسك يا وطن"، و"شقائق النعمان"وسواها، وفي التلفزيون سنعود إلى أيام الأبيض والأسود لنتذكر"حمام الهنا"، و"صح النوم"، و"مقالب غوار"، أما في السينما فقد قدم فيلمين مهمين هما"الحدود"، و"التقرير"بعد مجموعة من الأفلام الكوميدية المحببة.

القاسم المشترك بين هذه الأعمال الناجحة هو شخصية غوار الطوشة التي نالت صيتا واسعا، واستحوذت على اهتمام الجمهور العربي. لكن منذ أن خلع"غوار الطوشة"طربوشه وقبقابه لم يعد في مقدوره أن يستقطب ذاك الاهتمام رغم تقديم مجسد هذه الشخصية تجارب لافتة في السينما مثل فيلم"الكفرون"، و"آباء صغار"، وكذلك في الدراما التلفزيونية، فشخصية غوار الطوشة بقيت المقياس والمرجع لأي عمل يقدم عليه هذا الفنان الذي يعمل بهدوء وأناة وصبر.

استقبلني لحام بترحاب بالغ في مكتبه الذي تملأ جدرانه صور الأوسمة والجوائز التي حصل عليها في المهرجانات المختلفة، ورحت أطرح أسئلة تمحورت، بصورة خاصة، حول تجربته السينمائية. فيما يلي نص الحوار:

❖ من يدقق في تجربة دريد لحام السينمائية سيجد انه بدأ بأفلام كوميدية خفيفة، ثم اتجه إلى طرح القضايا الوطنية والقومية الكبرى كما هو الحال بالنسبة لفيلمي"التقرير"، و"الحدود"، وانتهى إلى صنع أفلام تخاطب الطفل بالدرجة الأولى مثل"الكفرون"، و"آباء صغار"، كيف تفسر هذا المسار السينمائي المتنوع؟

__ يتأثر الفنان، دائما، بالظروف المحيطة به، فهو يعايش ما يحدث من حوله ويسعى الى ان يكون أمينا لهذه المعايشة. الهزات السياسية التي شهدتها سورية والمنطقة، وخاصة بعد نكسة حزيران ١٩٦٧، دفعت بالفنون، ومنها السينما بالطبع، الى أن يكون لها رأي ودور عبر إصلاح ما يمكن إصلاحه، أو القيام بنوع من التوعية أو بالتحريض أو بشيء من هذا القبيل. من هنا حاول الفنان التعبير عن الغليان الذي يحدث على أرض الواقع حينا، وسعى إلى تقديم أعمال كوميدية في أحيان أخرى، وهذا الشيء ينطبق على تجربتي، ولذلك تجد هذا الاختلاف وهذا المسار المتنوع. أما في الفترات الأخيرة التي اهتممت فيها اكثر بالطفولة، وما يمكن تسميتها بـ"سينما العائلة"، فان ذلك جاء بسبب مهم جدا، في رأيي، وهو أنني أرى ان العائلة، بتكوينها العام من الأب إلى الأم إلى الأطفال، وربما الأحفاد، مغيبة عن العمل الفني بشكل عام، فأردت، في أعمالي الأخيرة، أن تكون هذه العائلة بكل أفرادها حاضرة في العمل الفني، لذلك أنجزت فيلم"آباء صغار"الذي يتحدث عن العائلة بكل مقوماتها وتكويناتها. الطفل الذي هو المستقبل غائب نهائيا في الفنون، فلا أكاد أرى طفلا حتى في لقطة عابرة في الطريق. لدي رغبة في أن أرى طفلا حاملا حقيبته المدرسية ويمر في الزاوية القصية من مشهد في عمل فني، كي اشعر بان هذا المجتمع مستمر، حتى هذا الشيء الثانوي غير موجود، وعدم وجوده يشعرني بان حركة المجتمع ستتوقف، لذلك رحت أولي اهتماما خاصا بالطفولة.

دريد لحام

❖ الملاحظ أن الفن عموما قد هجر القضايا الوطنية والقومية الكبرى التي كانت تطرح في الستينيات والسبعينيات، وبدأ الاهتمام بقضايا هامشية وبسيطة، ما سبب هذا التحول الذي خضعت أيضا له. هل أفلست القضايا الوطنية الكبرى؟

__ أعتقد أن تعبير"أفلست"غير دقيق هنا، فالمسألة لا تتعلق بالإفلاس بقدر ما تتعلق بتغيير المقولات والمفاهيم. فأنا أرى ان أي عمل تؤديه بإخلاص هو فعل وطني. ليس الفعل الوطني، كما كنا نظن، هو الحرب والقتال ضد الأعداء فحسب، بمعنى آخر، إذا أحب شاب فتاة بإخلاص، فأنا اعتبر هذا فعلا وطنيا، وإذا صنع الخباز خبزا ناضجا، بدون غش، فهذا فعل وطني، وكذلك إذا أمن وزير الكهرباء، الكهرباء للناس فهذا فعل وطني، وكذلك تعبيد الطرقات، وتوفير المياه...وغير ذلك كلها تندرج تحت إطار الفعل الوطني. فالفعل الوطني ليس له حدود، وهو ليس منوطاً بمسألة الحرب والسلم، ومن هنا ربما لجأت إلى طرح قضايا أخرى تصب، في نهاية المطاف، في الفعل الوطني فأنا، مثلا، في فيلم"آباء صغار"توجهت إلى العائلة، واعتقد انه فيلم وطني بمعنى أو بآخر، لدرجة أن بعض النقاد ذهب بعيدا في التفسير إذ قالوا أنني أدعو إلى"الوحدة العربية". طبعا أنا لم أقصد هذا المنحى في فيلمي، ولكن هذه تفسيرات النقاد.

❖ هذا الفيلم الذي تتحدث عنه لم يره الجمهور السوري إلى الآن، وهذا ينطبق على معظم الأفلام السورية التي تدور في جميع المهرجانات حتى يتاح لهذا الجمهور رؤيتها بعد مرور سنوات. ما السبب في رأيك؟

__ في الحقيقة لا اعرف سبب هذا الغياب للفيلم السوري، لكني اعرف أن الأفلام السورية تنتجها، وخصوصا في العقود الأخيرة، جهة واحدة وهي المؤسسة العامة للسينما، ولكن لا أعرف لماذا يتم تغييبها جماهيريا، أما بالنسبة لأفلامي فغالبا ما تعرض جماهيريا، وفيلم"آباء صغار"سيعرض قريبا في دمشق.

❖ المؤسسة العامة للسينما التي تتحدث عنها، لم تستعن، يوما، بدريد لحام، رغم تجربته الطويلة والبارزة، إلام تعزو ذلك؟

__ المؤسسة لم تطلب مني، في أي يوم، التعاون، وإن كان السيد محمد الأحمد المدير العام الحالي للمؤسسة قد أخبرني، مؤخرا، بان المؤسسة ترحب بأي اقتراح أقدمه لها. طبعا، أسعدتني هذه المبادرة التي قد تتحول إلى واقع فعلي أو قد تبقى في إطار الكلام النظري. لكن، سابقا، لم يطلبوا مني أي تعاون، وهنا أود الإشارة إلى أن معظم أفلام المؤسسة تندرج تحت إطار تجارب سينمائية خاصة قد لا يقبلها الجمهور بسهولة، ولهذا السبب، ربما، لا يتم عرضها جماهيريا وهذا يدعم جوابي على سؤال سابق. أفلام المؤسسة هي عبارة عن تجارب ذاتية خاصة لمخرجين يحاولون صنع فيلم مناسب للمهرجانات، ومرض للجان تحكيمها اكثر من كونه فيلما موجها إلى نبض الناس، لذلك تحدث قطيعة بين الفيلم والناس.

❖ أنا اعلم انه لم تتم الاستعانة بك، لكن سؤالي يهدف إلى معرفة سبب عدم التعاون هذا؟

__ هذا سؤال جدير بأن يوجه إلى الذين أداروا المؤسسة خلال العقود الماضية. قد تكون المسألة، من وجهة نظري، عدم إيمان. ففي العادة لا بد للمخرج من أن يكون مقتنعا بالفنانين والفنيين الذين سيعمل معهم، ومن هنا فان مخرجي المؤسسة، ربما، ليست لديهم قناعة بأعمالي وبتجربتي، إضافة إلى أن سبب عدم التعاون قد يعود إلى أنني أحد رموز سينما القطاع الخاص، وغالبا ثمة عداء بين القطاعين العام والخاص. أستطيع هنا القول انهم دائما لا يعتبرون الفيلم الذي ينتجه القطاع الخاص فيلما سوريا، بل يطلق عليه"فيلم قطاع خاص"، أو"فيلم تجاري"، مع أن المفروض أن هذا الفيلم سوري، سواء كان من إنتاج القطاع الخاص أو العام. خذ مثلا عدد المهرجانات السينمائية التي تقام في العالم. هي كثيرة جدا، وحينما ترشح سورية أفلاما للمشاركة فيها، ترشح أفلام المؤسسة العامة للسينما فقط، ولم يحدث أن رشحوا، يوما، فيلما من إنتاج القطاع الخاص. المسألة، إذا، هي عداء وعدم إيمان مشترك.

❖ إذا كانت الحجة دائما هي انهم ينظرون إلى سينما القطاع الخاص بوصفها مبتذلة وتجارية، فانك في فيلمي"التقرير"، و"الحدود"ناقشت قضايا وطنية كبرى، فلماذا تم إهمالهما؟

__ هذه رؤيتك كناقد، وكإعلامي لكن الأمور تتحكم فيها هذه العدائية بين القطاع العام والقطاع الخاص.

❖ لكن القطاع الخاص، بدوره . على الأقل في سورية . توجه إلى الدراما وأهمل السينما؟

__ لأن السينما أكثر تعقيدا من التلفزيون. السينما هي مجموعة من المحطات التي لا يمكن القفز فوق أية محطة منها. لا يكفي أن تأتي بنص جيد، وتبدأ التصوير، هذا أشبه بمغامرة. يجب أن تكون هناك معامل صوت جيدة، ومعامل إظهار جيدة، وصالات سينمائية تعرض ضمن شروط تقليدية معروفة...هذا كله غير متوفر، فالسينما هي، في النهاية، صناعة فنية وإذا لم يحصل ممول الفيلم على رأسماله مع هامش من الربح، فلن يكرر التجربة ثانية. تم تصوير فيلم"آباء صغار"في سوريا لكن تم طبعه وإظهاره في بولونيا، لأنه لا توجد معامل متطورة لدينا، وحتى في مصر التي تعتبر مركز الإنتاج السينمائي لا توجد التقنيات الكافية. ولم يتوقف الأمر عند الجوانب التقنية والفنية، فقد لقينا صعوبات كثيرة لدى البحث عن طريقة عرض مناسبة للفيلم في سورية. كم صالة سينمائية لائقة توجد في دمشق؟ لا توجد سوى صالة الشام التي وضعت شروطا قاسية لعرض الفيلم، في حين لو ذهبت إلى أي عاصمة عربية ستجد العشرات من الصالات التي تعرض أفلاما ضمن شروط معقولة، أما في دمشق فعدد الصالات يتراجع، وقررنا أخيرا عرض الفيلم في صالة سينما الزهراء التي تعتبر درجة ثانية لكنها كانت درجة أولى في يوم من الأيام.

❖ ما سبب غياب هذا الطقس السينمائي في دمشق، ففي بيروت القريبة، على سبيل المثال، مازالت الصالات مزدهرة؟

__ جانب كبير من الأزمة يكمن في القرارات التي أصدرتها المؤسسة العامة للسينما، ولعل أكثر القرارات سلبية هو قرار حصر استيراد الأفلام بالمؤسسة العامة للسينما، إذ أصبحت المؤسسة تستورد أفلاما من منطلق الربح والخسارة، بمعنى تجلب الأفلام الرخيصة كي لا تتحمل نفقات كثيرة، وأصحاب الصالات وجدوا أنفسهم محاصرين بالأفلام التي تنتقيها المؤسسة تحديدا، فضلا عن الضرائب المفروضة على سعر تذكرة الدخول إلى الصالة، لذلك لا ترى في الصالات سوى أفلام"الكونغ فو"أو الأفلام الميلودرامية الهندية أو"الإكشن"السطحي، أو اللجوء إلى إعادة عرض أفلام قديمة عرضت مرارا. هذا جعل جمهور السينما يبتعد عنها، وعندها عتمت الصالات وقل عددها، فعدد الصالات في دمشق قبل خمسين سنة كان اكثر بثلاث مرات مما هو قائم الآن رغم التزايد السكاني. لم يعد للجمهور السينمائي وجود نتيجة رداءة الأفلام، ورداءة الصالات ومن الصعب أن يعود الطقس السينمائي الذي كان مزدهرا في الخمسينيات والستينيات والسبعينيات.

❖ أليس هناك من سبيل لإحياء ذلك الطقس السينمائي الذي تتحدث عنه؟

__ الحل جزئيا يكمن في إنشاء صالات صغيرة في الأحياء. في السينما أن تتفرج على الفيلم في الظلام، ولذلك يجب أن تكون مطمئنا اجتماعيا إلى الجمهور الذي يحضر معك الفيلم، خصوصا إذا كنت بصحبة العائلة. في السابق كان الطقس مزدهرا لان دمشق كانت صغيرة، فعندما كنا ندخل صالة السينما نصافح نصف الموجودين. كانت ثمة طمأنينة اجتماعية، الآن هذه الطمأنينة غير موجودة لان دمشق توسعت كثيرا، وزاد عدد سكانها أضعافا، وحين تذهب إلى السينما، الآن، لا تعرف من هو جالس بقربك، أو بقرب زوجتك أو أختك. اعتقد أن زمن الصالات الضخمة والكبيرة التي تتسع لـ ١٥٠٠ شخص قد ذهب، لذلك لجأ العالم إلى صالات الأحياء أو"المولات"، ففي الحي الصغير الذي تسكن فيه ستعرف معظم الحاضرين، وبالتالي ستشعر براحة نفسية أثناء المشاهدة.

❖ ألا تعتقد بان هيمنة ثقافة الصورة المتمثلة في الفضائيات والإنترنت...قد لعبت دورا في عزوف الجمهور عن السينما؟

__ لا اعتقد، بدليل أن بيروت وعمان والقاهرة ما زالت مزدهرة سينمائيا، نتيجة وجود الصالات في الأحياء، والعرض ضمن شروط مريحة. لاشك في أن ثقافة الصورة، التي تشير إليها، قد أثرت قليلا ولكن ليس إلى الدرجة التي يتخيلها البعض، فلاشيء يعادل متعة وروعة مشاهدة الفيلم في صالة السينما حيث الشاشة الكبيرة، والصوت"الدولبي"أو"الستيريو فونيك"وغيرها من الميزات التي تضعك في جو من السحر وضمن مشهدية بصرية عالية لا يمكن أن يحققها التلفزيون.

❖ لماذا لجأت إلى مصر للعثور على ممول لفيلمك الأخير"آباء صغار"؟ هل ضاقت بك سورية على رحابتها؟

__ لم ألجأ إلى مصر بالمعنى الذي تقصده. الموضوع باختصار هو أن أحد الأصدقاء المصريين قد أنشأ شركة إنتاج جديدة اسمها"تخيل"، وكان في زيارة لسورية، وأعرب لي عن رغبته في أن تكون باكورة شركته هي عمل فني أتعاون فيه معه، فقلت له: لدي سيناريو جاهز للتصوير اسمه آباء الصغار ولم اعرضه على أحد بعد، فاطلع عليه، وتم الاتفاق ببساطة.

❖ كيف كان صدى الفيلم لدى عرضه، مؤخرا، في القاهرة؟

. لم يسبق للصحافة المصرية أن كتبت إطراء ومديحا كما كتبت في فيلم"آباء صغار"، لكن الفيلم لم يكن له حظ كبير جماهيريا، باختصار لم يصمد أمام موجة الأفلام الشبابية الجديدة مثل"حاحا وتفاحة"و"عوكل"و"اللمبي"...وسواها. هناك تدنٍ في الذوق بالتأكيد، وهذا دفع بنور الشريف الى ان يقول: أنا اعمل فيلمين في السنة، فيلم لي، وفيلم للجمهور.

❖ هل هناك مطبوعة عربية ناجحة تواكب الفيلم السينمائي العربي على ندرته؟

__ إلى الآن لم تظهر مثل هذه المطبوعة، وأود هنا التذكير بتجربة مجلة"فن"اللبنانية الناجحة التي كانت تصدر عن"الكفاح العربي"، وهي كانت مجلة أسبوعية شاملة تهتم بالفنون المختلفة، لكنها توقفت لأسباب مالية، ربما، وكذلك تجربة مجلة"الفن السابع"لمحمود حميدة التي لم تأخذ حظها من النجاح.

❖ بمعنى ثمة ضرورة ملحة لإصدار مطبوعة سينمائية متخصصة؟

__ ضرورة بالتأكيد، لكنها مغامرة في نفس الوقت.

❖ مغامرة بأي معنى؟

__ مغامرة بمعنى أنك لم تعد تستطيع أن تخمن إلى أي حد يميل الإنسان المعاصر إلى القراءة، ففي العالم بأسره يشكو أصحاب المطبوعات، بمختلف أنواعها، من تناقص عدد القراء لحساب الصورة التي أشرت إليها. لكن اعتقد أن مجلة سينمائية متخصصة سيكون لها روادها، وهنا أوصي بان تتوفر المجلة، إلى جانب التخصص، على الجاذبية لتجذب القراء العاديين لا المتخصصين فحسب، فمجلة"الحياة السينمائية"الفصلية التي تصدرها مؤسسة السينما السورية، على سبيل المثال، لا تحظى بالرواج لكونها متخصصة اكثر من اللازم بحيث يصعب على القارئ العادي التواصل معها. في أي مطبوعة جديدة، لابد من إيجاد نوع من المصالحة بين ما هو نقدي متخصص، وما هو جماهيري، ولا اقصد بذلك أن نقتصر على نشر أخبار هيفاء وهبي فحسب!، بل أن نوفق بين ما هو نخبوي جاد، وبين ما هو جماهيري وبسيط وجذاب، في آن واحد.

فريدريك جيمسون .. الكشف عن الجدران المحيطة بعقولنا

وليم مكفرسون
ترجمة : نجام الجبيلي

خلال العقود الثلاثة الماضية طور فريدريك جيمسون رؤية غنية دقيقة لعلاقة الثقافة الغربية بالاقتصاد السياسي. وفي تأكيده على الارتباطات ما بين الفنون والظروف التاريخية لخلقها وتلقيها، يرسم جيمسون مخططاً لحركتها الأسلوبية والأيديولوجية من الواقعية إلى ما بعد الحداثة مروراً بالحداثة وهي السلسلة التي توازي، كما يبرهن، التحولات المتتالية للرأسمالية من المركنتلية والصناعية ووصولاً إلى مراحلها المتأخرة الاحتكارية والعالمية أو المضاربة. إن الفكرة الأساس المؤثرة لجيمسون هي أن المنتجات الثقافية للإنسان هي تمثيلات غير مباشرة لظروفها التاريخية ولها تناقضات اجتماعية محسوسة كثيرا ما تشوهها وتقمعها وتنقلها عبر تجريدات الشكل الجمالي. والمسؤولية الرئيسة للناقد ليست – كما يفترض معظم أصحاب المذهب الانساني –تحسين تذوقنا للسمات الجمالية للعمل، بل أن نكشف جذورها في الظروف السياسية والاقتصادية وأن يوضح كيف ولماذا يتم حجب هذه الجذور.

إن فكرة جيمسون تقوم على أساس الماركسية الغربية وهو الضرب الهيغلي اللاستاليني الذي تطور في أوربا منذ العشرينيات لكنه لم يقيّد نفسه بهذا التقليد وتبنى جيمسون بجدية مقاربات غير ماركسية كثيرة وطبقها في الفن موضحاً شرعيتها المحلية مكيفاً بشكل رشيق تبصراته لأغراضه الخاصة.

وهذه الحصرية أنتجت منهجاً فكرياً أعاد تنشيط المفاهيم الجوهرية للماركسية الكلاسيكية وثور فهمنا لسياسة الممارسة الجمالية منذ القرن التاسع عشر.

إن إنجاز جيمسون كان برمته ملفتاً للنظر منذ أن كان العالم الأكاديمي الذي درس فيه يفصل بشكل روتيني علم الجمال عن السياسة والاقتصاد. ولد في مدينة كليفلاند / ولاية أوهايو عام ١٩٣٤ وتخرج في كلية هافرفورد عام ١٩٥٤ قبل أن ينال الدكتوراه من جامعة ييل عام ١٩٦٠، وفي كتابه الأول"سارتر – أصول الأسلوب"-١٩٦١ رفض"التجريبية والوضعية المنطقية"التي هيمنت على الجامعات لفترة طويلة في أمريكا وأنكلترا. وعلى النقيض من"الأفلاس"الذي وجده جيمسون في هذه"الفلسفة الأنكلو-أميركية"فقد أتاحت وجودية سارتر نموذجاً مختلفاً جداً من المفكر السياسي.

في أوائل الستينيات انتقل الاهتمام بسارتر إلى النظرية الماركسية وكانت ذروة هذه الانتقالة هي كتاب جيمسون الثاني"الماركسية والشكل"- ١٩٧١ وهو وصف رائد لكبار مفكري الماركسية الغربية من جورج لوكاش وآرنست بلوخ مروراً بالشخصيات الرئيسة لمدرسة فرانكفورت - ت.و. أودورنو، فالتر بنيامين، وهربرت ماركوز- وخاتماً هذه المرحلة بسارتر المتأخر في كتابيه"بحثاً عن منهج"و"نقد العقل الديالكتيكي".

لم يكن هؤلاء الكتاب معروفين بشكل كبير لأغلب قراء اللغة الانكليزية حين نشر كتاب"الماركسية والشكل"أول مرة وكان نمطهم في التفكير الديالكتيكي هو الاطروحة النقيض للتجريبية الإنكلو – أميركية.

وقد ظهر نقد ديالكتيكي في كتاب جيمسون فكان بديلاً راديكالياً لنوع من التفكير المرتبط بالمذهب الإنساني الذي اعتادت عليه الدوائر الأكاديمية الناطقة بالإنكليزية ويتميز هذا النقد بالتأمل الذاتي الشديد وتعمد الوقوف ضد النظام والميتافيزيقيا بشكل صارم وهو مجمل على نحو قاس.

وبينما يؤكد كتاب"الماركسية والشكل"على الماركسية كونها وسيلة للفكر النقدي فإن كتاب جيمسون الرئيسي التالي"اللاوعي السياسي"١٩٨١- يركز عليها كونها"القصة الجمعية العظيمة الفريدة"لصراع الإنسانية لانتزاع مملكة الحرية من مملكة الضرورة. ويتعقب جيمسون هذا السرد وثيماته في أعمال بلزاك وغيسينك وكونراد على الرغم من انها، كما يبرهن، تشتغل بطرق مخفية في كل نتاج ثقافي ولكشفها يقترح ثلاث ستراتيجيات مميزة كل منها أوسع من الأخرى على التوالي وكل منها يفكك أولاً العمل من وحدته الجمالية ثم يعيد كتابة محتوياته بطرق مختلفة. وأوسع هذه الأطر هي : السياسية وهنا يعاد بناء العمل المفرد كفعل رمزي يخترع حلولاً خيالية أو شكلية للتوترات غير القابلة للحل في لحظتها التاريخية المعينة. والمستوى التالي هو الاجتماعي إذ ترتبط لغة النتاج وثيمته بالحوار بين الطبقات، وهذه العناصر تظهر الآن كونها "شخصيات جمعية"في صراع الطبقات. والأفق الثالث الأكثر شمولاً هو"نمط الانتاج"إذ يعيد وضع العمل في نطاق تكوينه الاجتماعي العام ويعيد قراءته من خلال الرسائل المتناقضة التي تنشأ فيه من الأنظمة الاقتصادية المتنافسة.

وفي كتاب"سجن اللغة"١٩٧٢- هيأ جيمسون الوسيلة لهذا المخطط زعم فيه أن"المنظور السياسي"يكون"الأفق المطلق لكل القراءات والتأويلات". وهذا الكتاب المبكر يوجه النقد للأفكار الرئيسة المنافسة للماركسية وهي مختلف الشكلانيات المضادة للتاريخ التي هيمنت على الإنسانيات منذ الخمسينيات وبضمنها بنيوية كلود ليفي شتراوس وسيميوطيقا رولان بارت وماوراء بنيوية فوكو وتفكيكية دريدا. والاصل الشائع لكل هذه المقاربات، كما يدل جيمسون، هو النموذج المتزامن للغة الذي اقترحه فرديناند دو سوسير عام ١٩١٦، وهذا النموذج اللغوي يجرد اللغة والمعرفة من التغير الزمني لهذا يشوه بصورة أساس علاقة الفكرة بالتجربة الاجتماعية ويقطع بشدة علاقة الإنسانية بماضيها الخاص ومستقبلها.

إضافة إلى كشف الأوجه الرجعية للشكلانيات الضدتاريخية فإن كتاب"سجن اللغة"يقوم أيضاً بإعطاء أهمية لتبصراتها الفريدة واستعمل جيمسون بعضاً من هذه المفاهيم في بناء مخطط تاريخاني لكتاب"اللاوعي السياسي". وهذا الاسترداد الظاهري التناقض للأفكار الغريبة أيديولوجياً هو تعبير محلي للفكرة الاساس لدى جيمسون.وهو يعتبر أن كل الأيديولوجيات ووسائلها الثقافية –مهما تكن تكافؤاتها –تتضمن عناصر يوتوبية تلزم الناقد بإنقاذها وإعادة تنظيمها كجزء من تراث الأمل الجمعي للإنسانية.

وبتلك الروح بدأ جيمسون في بواكير الثمانينيات التركيز على المجتمع المعاصر غير أن الحافز لمشروعه يستقي شكله من دراساته لواقعية القرن التاسع عشر وحداثوية القرن العشرين. وازدهرت هذه الأساليب أثناء الفترات التاريخية حين بقيت العوالم الاقتصادية والسياسية والثقافية شبه مستقلة ذاتياً وسمحت بوجود التناقضات ضمنها كي تسلك سلوك الاسفينات العقلية وتبقي الفضاء الاجتماعي مفتوحاً كي تتصور فيه التغيير وتؤكد المقاومة. لكن بدايتها في منتصف القرن العشرين والتبلور في بدايات السبعينيات –كما برهن جيمسون- أصبحت السوق العالمية والمضاربة المالية هي الصيغ المهيمنة للرأسمالية وأزاحت مراحلها المبكرة المتميزة بالصناعة والاحتكار وهذا التغيير إشارة إلى الارتباط التام الفعلي للطبيعة الفيزيائية والإنسانية فكان انتصار منطق الرأسمالية كلياً بحيث أدى إلى انهيار أجزاء الحداثة بين القطاعات الاجتماعية. فالثقافي يصبح اقتصادياً والاقتصادي والسياسي يتحولان إلى"صيغ متعددة للثقافة"وهذا الطمس للحدود هو إحدى العلامات التدشينية لما بعد الحداثة.

يرسم جيمسون مشهد العملية القاسية"لتفكيك المفاضلة"في سلسلة من الكتب ابتداء من كتاب"مابعد الحداثة أو المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة"- ١٩٩١ الذي يحتوي على مقالاته الأولى في هذا الموضوع. ويعد الفصل المستقى منه العنوان الأول من نوعه وربما لايزال الأكثر شهرة في توظيف ما بعد الحداثة كونها التأصيل الثقافي للرأسمالية المالية أو متعددة الجنسية. وبتحليله لأمثلة من الفن المعاصر والعمارة والفيلم فهو يوضح هنا الملامح والاسلوب الشخصيين؛ بروز الوعي الشيزوفريني الذي يدمج الماضي والمستقبل داخل الحاضر المستمر. الأزمة في التمركز حول التاريخ التي قلصت السجل الإنساني الجمعي إلى صور فارغة من النوستالجيا. النصر الأسلوبي للمعارضة (تقليد أو محاكاة أسلوب أثر فني سابق) الذي فكك بصورة عشوائية الثقافات الماضية وحول جوهرها إلى مجرد شيء زائف.نشوء التسامي الهستيري حيث التكنولوجيا تصور بالطريقة المختلفة غير الممكن تصورها النظام الاقتصادي العالمي.

واستمر جيمسون في استكشاف تلك الثيمات من خلال مواضيع مختلفة بشكل واسع وتوكيدات في كتاب"الماركسية المتأخرة"-١٩٩٠ و"إمضاءات المرئي"- ١٩٩٠ و"الجماليات الجيوبولكتيكية"- ١٩٩٠ و"بذور الزمن"- ١٩٩٤ و"الدورة الثقافية"- ١٩٩٨ وهذه الكتب مجتمعة تظهر الحداثة كونها عالماً من السطوح الساحرة"المسمرة"أدمانها مغر لكن بلا عمق. وهنا تحل الاقطاب الساكنة القابلة للتبادل من التناقض بدلاً من تناقضات التوترات الديالكتيكية – وتذوي"المهمة اليوتوبية"على نحو لا يرحم. وعلى الرغم من أن جيمسون كثيراً ما"يرثي"هذه الخسارة إلا أن الشوق اليوتوبي يبقى لا غنى عنه في فكره. غير أن أفقه قد تم تقصيره: لم يعد يجرؤ على تصور مستقبل ثوري، إنه الآن يسعى إلى"المجموعية الاجتماعية نفسها"ويجد في البحث عن إلقاء نظره بشكل زائل وبموارية، على الحدود غير المرئية التي تنحشر بيننا وبين المستقبل".

إن مساعي جيسمون لكشف هذه الجدران التي تحيط بعقولنا مرسومة على مدى مدهش من المصادر: الديالكتيك السلبي لأدورنو، الأفلام الشعبية الأمريكية، الروايات السوفيتية المحظورة، الأفلام الفلبينية الغريبة وكل منها يسبره من أجل مفاتيح"لوجودنا في العالم الجديد وغير القابل للتمثيل لكن الأمر الأكثر حسماً بالنسبة لهذه النصوص الثقافية والذي يتيح الإمكانية ذاتها لإضاءتها هو الدقة البالغة التي لا شبهة فيها لعقل جيسمون. إن وصفه لفكر هيغل يمكن أن يطبق على فكره هو على حد سواء.

"التفكير الأصيل"وتحرير ممارسته هو الإنجاز المميز لجيمسون، والإنسانية برؤيتها هو تحديه الأساس للأكاديمية الأميركية اليوم.