الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي -تبسة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تمثّلات الصورة في البرامج الثقافية

برامج من قناة MBC1 أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي تخصص: تحليل خطاب

إعداد الطالبتين:

- حواء عبد اللطيف
- فاطمة سلاط

إشراف الدكتور:

الشريف حبيلة

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
رشيد منصر	أستاذ مساعد (أ)	جامعة العربي التبسي	رئيسا
الشريف حبيلة	أستاذ التعليم العالي	جامعة العربي التبسي	مشرفا و مقررا
منى برهومي	أستاذ مساعد (أ)	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

لأن أمي الغد هو الذي لا يعرف كيف تُقرأ الصورة

رولان بارت

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بفضله تتم الصالحات والصلاة والسلام على جميل الصفات وعلى آله وصحبه الأبرار الأخيار وبعد:

نخط اليوم آخر كلمات في هذه المذكرة المكملة لنيل شهادة الماستر، لنأخذ بعدها لقب الأساتذة وأنا على أعتاب الفراق وبين دمعة وابتسامة أبيت إلا أن أذكر رجلا تحت الثرى، وأفكاره تداني الثريا؛ رجل قابلته لساعة واحدة عبر التلفزيون فكان سببا في تغيير كل ساعاتي التي بعدها، صاحب عبارة :«عش بحب وقدر قيمة الحياة» إلى الدكتور إبراهيم الفقي رحمه الله. (حواء)

كما نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير لجميع الأساتذة الأجلاء، بداية بالأستاذ: الشريف حبيلة وحرمه السيدة الراقية: الدكتورة ليلى بلخير، ونخص بالذكر من زانه الرفق وصاحبته الابتسامة والشهامة الأستاذ: محمد عروس ،والشكر موصول لكافة الأساتذة وأفراد الأسرة الجامعية بكلية الآداب واللغات بجامعة الشيخ العربي التبسي.

ولا ننسى شكر من ساعدننا في كتابة وإخراج هذا البحث بكل حب ووفاء.

مقدمة

مقدمة

تبوأت الصورة مكانة مهمة في حياة الإنسان وزاده المعرفي عبر التاريخ، وذلك لكونها لغة تتجاوز في قدراتها التواصلية كل اللغات والأزمان، باعتبارها لغة التواصل الأولى لما تتمتع به من الجمع بين الأطراف المتناقضة والمخاطبة المباشرة للنفس و لطابعها المشهدي، فلا غرابة أن يكون الدرس الأول للإنسانية على وجه الأرض مشهد الغرابين الذين علما الإنسان طريقة الدفن، لتبقى درسا للأبد.

ولئن عبرت الصورة من قبل عن تاريخ الأمم وتمثلاتها وخلدت رؤاها، فإنها اليوم تقطع المتلقي من كل انتماء وتغرقه في عالم وهمي نفخت فيه التقنية الروح، فأضحى مصدر المعارف ومصنع الأحلام ومحطة توزيع السعادة عن طريق الاستهلاك، إذ ساهمت وسائل الإعلام في تشكيل صورة العالم وقولبة المفاهيم والأفكار؛ حيث تم ترويض القيم وتدجين المجتمعات من خلال الصورة التقنية التي مارست الإغواء من أجل تنويم العقل وتمرير جملة من التمثلات والقيم التي من شأنها تغيير المواقف وتعديل السلوكات بما يخدم الصورة الجديدة للعالم ويكرسها، وهي الصورة التي ترى فيها الرأسمالية العالم مجرد سوق تعمل على زيادة فرص الاستهلاك فيه، وتعزيز الوضع الراهن بصنع مناخ ثقافي يتلاءم وأهداف القوى المسيطرة عن طريق عولمة الصورة.

إن قدرة الصورة على تجسيد المتخيل والتعبير عن الرؤى والتمثلات جعلها حامل الثقافة ورسولها عبر العصور، لتتربع على عرشها في وقتنا المعاصر عبر وسائل الإعلام والاتصال التي اعتمدت على تطور التقنية وسحر الصورة لتجسيد تمثلات ما بعد الحداثة الهازئة، والمستخفة بكل مقدس وسلطة بتمردها على نفسها هذه المرة، بانقلابها على طابعها الحواري الى طابع عدواني نرجسي بفعل تطور التقنية، حيث ضربت الصورة الواقع الحقيقي ضرب الحائط، وروجت لواقع جديد تملؤه اللذة والرغبة مما يرفع سقف الأحلام لتصبح الحرب نفسية لا جسدية، سيفها اللذة ونبلها العواطف وعصبها الاستهلاك، حيث هاجمت وسائل الإعلام المشاهد بسيل عرمرم من الصور المتسارعة التي لم تترك فرصة للمتلقي لاسترداد تجاربه وخبراته التي تكشف زيف ذلك الواقع ووهمه.

ولما كانت الصورة هي الساحرة (ميديا) ومنتجها (فرعون) الذي لا يرينا إلا ما يرى؛ كان حريا بنا أن ندرس الوضع الإعلامي الراهن، ونتعرف على الطريقة التي يتم بها تعليب مواقفنا وأفكارنا لننسجم مع الوضع، ونسير مع القطيع كما هو مطلوب، وذلك من خلال دراسة جملة التمثلات باعتبارها بنية

معرفية ومنظومة قيمية تحملها البرامج الثقافية لنستقبلها في أشكال برامجية مختلفة بينما الرؤية والموضوع واحد، فكان البحث بعنوان: **«تمثلات الصورة في البرامج الثقافية برامج من قناة (mbc1)أنموذجا»** نظرا لما تتمتع به القناة من ريادة في الجانب التقني أولا، ونسب المشاهدة ثانيا التي تدل على قدرة المسيرين وخبرة العاملين فيها على استقطاب جمهور واسع من المشاهدين.

ولأنه يستحيل على الباحث الإحاطة بمختلف البرامج في القناة، لذا فقد وقع الاختيار على البعض منها فقط لما يحمله من تجسيد لتمثلات مابعدحداثية صارخة تجعل من هذه البرامج نماذج مناسبة للدراسة وهي كالآتي: برنامج (جويل) الحلقة 91، بتاريخ 06جانفي 2016، برنامج (التفاح الأخضر) حلقات بتاريخ: 15 و08 و29 و22جانفي 2016، برنامج (الثامنة) حلقتين بتاريخ 12و24جانفي 2016، برنامج (بدون شك) حلقتين بتاريخ 7 و24جانفي 2016، برنامج (المتاهة) حلقتين بتاريخ 05 جانفي و02فيفري 2016، برنامج (كلام نواعم) حلقة بتاريخ 17 جانفي 2016، برنامج (صباح الخير ياعرب) حلقة بتاريخ03 جانفي2016، برنامج (في أسبوع mbc)حلقة بتاريخ 26جانفي 2016، برنامج (أمم) ضمن سلسلة (دقيقتين وبس)حلقة بتاريخ 06 جانفي2016.

يتلخص موضوع البحث في محاولة استقراء الصورة في البرامج الثقافية، للوقوف على مجموعة الرؤى والتمثلات باعتبارها بنية معرفية، ونظاما قيميا يتحقق من خلال الصورة أولا، والتي تعمل على جعل المتلقي يتبناه ثانيا لنجسده في مستوى السلوك، ولأن الإعلام اليوم ينطق بقيم الرأسمالية الما بعد حداثية فقد عملنا على استقراء هذه التمثلات في قناة(mbc1) العربية، انطلاقا من فرضية مفادها تبعية الإعلام العربي للإعلام الغربي كنتيجة طبيعية لحكم المركز والهامش الذي تكرسه العولمة، فكان السؤال الجوهري كالآتي: **ماهي تمثلات الصورة في البرامج الثقافية اليوم؟ وماهي مظاهر تحقق هذه التمثلات وتجسدها في برامج قناة (mbc1) كنموذج للبرامج الثقافية؟**

وقد اعتمد البحث النقد الثقافي كإستراتيجية لاستقراء التمثلات، لما يتميز به من طواعية في اجتلاب الآليات الإجرائية من المناهج المختلفة في عملية استقراء التمثلات في النماذج التي اعتمدها البحث موضوعا، لكونها ذات طبيعة ثقافية مرتبطة أساسا بالمتلقي، الذي تستهدفه كمستهلك لمنتوجات متعددة المستويات.

يستمد البحث أهميته في دراسته لظاهرة ذات أثر بنيوي على الإنسان، ألا وهي ظاهرة البرامج الثقافية التي أصبح لها دور فعال في تشكيل وعي الجمهور ومواقفه، بل وأضحت تتدخل دون وعي منه في سلوكاته وتطلعاته، لتؤثث بنفسها تفاصيل الحياة التي يحلم بها،عن طريق سحر الصورة وسلطتها المتلاعبة بالعقول خلف ستار الإغواء واستثارة الرغبات، الأمر مما جعل هذه البرامج الثقافية المختلفة الأشكال تعمل في كتيبة واحدة وهي التأثير في بنية المجتمعات وسلوكاتها لخدمة هدف الرأسمالية الاستهلاكي.

يتوخى البحث تحقيق جملة من الأهداف أهمها:

- التعرف على التمثلات التي تشكل التوجهات الحالية.

- إستقراء هذه التمثلات في البرامج الثقافية باعتبارها تحققا وتجسدا لها من خلال الصورة.

- التعرف على الطرق الملتوية التي تمارسها البرامج الثقافية في التعريف بالتمثلات الغربية والترويج لها.

وذلك ما تم تناوله في ثلاثة فصول؛ تضمن الفصل التمهيدي ضبط الحدود المفاهيمية لمصطلح التمثل باعتباره مجموعة من المعارف والقيم التي تتجسد في شكل مواقف وسلوكات وصور تصنع ثقافة منسجمة في المجتمع، ويتصرف الأفراد وفقها بصفة نسبية، ذلك أن التعامل الشخصي مع الموضوعات قد يغير زاوية الرؤية، لأن التمثل هو في النهاية نظرة غير حيادية للموضوع يمكن تغييرها بصفة متعمدة عن طريق عدة مراحل وبالتراكم البطيء، يحيل هذا التغير تلقائيا إلى تبدل المواقف والصور التي تجسد هذه التمثلات وينعكس ذلك في التغير الحادث للصورة توازيا مع تمثلات كل عصر ورؤاها.

كما تعرضنا في الفصل الثاني إلى الحديث عن تجسد أهم تمثلات ما بعد الحداثة في البرامج الثقافية في قناة (mbc1) التي عملت على تقويض المركزيات، باستبعاد العقل وتقويضه عن طريق الاستحضار الدائم للذة، وصنع الفرجة على حساب عمق الطرح وحصافة النقد، إذ يؤدي تقويض العقل إلى انتفاء موضوعية الحقيقة لتصبح مائعة المفهوم ذاتية المصدر، لقد أنزلت الحقيقة من عليائها لتقاس بالظروف والمواقف الحياتية ذات الطابع المتغير، الأمر الذي يجعلها متعددة متباينة بقدر تعدد الأشخاص وتباينهم، مما يعني سقوط أهم عمود في صرح الإعلام ألا وهو الحقيقة، ليتحول بذلك من وسيط تقني يصدر عن الواقع ويبحث فيه عن الحقيقة إلى صانع لصورة وهمية تجسد منظور القائمين

عليه لهاته الحقيقة، ومروج لها عن طريق الإغواء واللذة التي تخدر العقول وتسوق الناس إلى تجسيد هاته الصور في الواقع بعد أن أصبحت نافذة اللذة وصانعة الحلم.

لنتحدث في الفصل الثالث والأخير عن المحطة التالية التي تقطف فيها الرأسمالية ثمار المراحل السابقة؛ فبعد اختلاق واقع وهمي والترويج له تم تقويض الواقع الحقيقي بعدها عن طريق خلخلة كل ثابت فيه، وذلك بكسر شوكة السلطة السياسية والنظام القائم في النفوس عن طريق الخطاب الاستجوابي الشديد اللهجة في بعض البرامج، ناهيك عن تقويض القيم المسيطرة التي تؤدي مهاجمتها المباشرة إلى ردود أفعال قوية، في حين تمت مهاجمة التمثلات النسبية مباشرة ، هذا التقويض جعل الواقع الأصل بمثابة مشكلة تتوجب حلا قدمته الصورة في الثقافة الاستهلاكية التي تصور السعادة في اقتناء المنتجات والسلع،مما أدى إلى اغتراب الذات التي أصبحت تبحث عن مخرج لها، فراحت كل ذات تبحث عن الحقيقة الخاصة بها.

ولأن مجال البحث لا يخلو من صعوبات؛ فإن أهم صعوبة كانت محاولة تتبع كافة التمثلات المتداخلة في الأنموذج الذي كان غنيا بها، مما أوجد صعوبة في فصلها وتصنيفها منهجيا لكونها بنية منسجمة ورؤية موحدة، وقد استعنا في البحث بجملة من المراجع أهمها: قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك لنهوند قادري عيسى، والصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر لمحمد حسام الدين اسماعيل و الصورة وطغيان الإتصال لإيناسيو رامونه، وعصر الصورة السلبيات والإيجابيات لعبد الحميد شاكر.

وحدهم الكبار من يستطيعون اكتشاف النور في غيرهم ومساعدتهم على الرقي، وكنا محظوظين بإشراف أحدهم علينا، إذ كانت معرفته شرفا، ومتابعته القيمة لبحثنا إثراءً وتصويبا، فلا يسعنا في آخر المشوار سوى التقدم بباقات الشكر، وتسليم مقاليد العرفان للأستاذ الشريف حبيلة الذي جعلنا نخوض غمار هذا البحث بمتعة وأريحية؛ مستنيرين بنصائحه وتوجيهاته.

الفصل التمهيدي

أولا: التمثل

ثانيا: الصورة

ثالثا: الصورة وثقافة ما بعد الحداثة

أولا:التَّمثُّل

يحتاج الإنسان في تعامله مع الأشياء والكائنات والناس من حوله إلى بعد آخر غير العد الحسي، ألا وهو البعد الفكري الذي يساعده على استحضار الشيء إذا غاب وتُمثله إذا فكر فيه على نحو يسهل عليه التعايش مع العالم حوله، «والتمثل Représentation هو مجموعة من المعارف والمعتقدات، تحمل وجهة نظر معينة للعالم وتشمل القيم والمبادئ والصفات المعيارية التي تتُرجم فيما بعد إلى مواقف وأفكار َوسلوكات»[1] ولأن فهم أي مصطلح يستوِجب الوقوف أولا عند دلالته اللغوِية باعتبارها «مدخلا لسبر غور أي مفهوم وتحديد أبعاده»[2] فقد عرجنا أولا على المعنى اللغوي في صيغته الأصلية Représentation، فيعني في اللغة الفرنسية العديد من المعاني التي «يمكن جمعها في فكرتين هما: الحضور بالفعل والحضور بالنيابة، ويكون الحضور الفعلي عن طريق العرض والتبين والإظهار، أما الحضور بالنيابة فيكون بالقيام مقام شخص أو عدة أشخاص إضافة إلى استحضار شيء غائب وتصوره في الذهن بكيفية معينة»[3] على أن ترجمة المصطلح إلى العربية لم تكن واحدة ولا مَوحدة -كالعادة شأنها شأن العديد من المصطلحات- حيث ترجم مصطلح représentation بـ: التمثل، التمثيل، التصور، والعرض...

وممن اعتمد مصطلح التمثل (سارة التونسِي الزوارِي) في كتابها (المعجم الفلسفي النقدي) ُعرفة إياه بـ: «مثول الصورة الذهنية بأشكالها المختلفة في عالم الوعي أو حلول بعضها محل بعضها الآخر»[4] ولئن كان هذا التعريف يَصب في باب هذا التشخِيص وبالتالي النايِة فإن

---

[1] Dorothée Merchand, karineweiss, Représentations sociales du confort dans le train vers une conceptualisation de la notion de confort social , document téléchargé depuis www.Coirn.info 11/02/2016, 23h02 page :112

[2] محمد عروس،التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، نصوص"من دس خف سيبويه في الرمل؟" لعبد الرزاق بوكبة مدونة تطبيقية، الألمعية للنشر والتوزيع –قسنطينة- الجزائر، ط:20121، ص 15.

[3] أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت-باريس، المجلد الثالث ، ص 1210،1212.

[4] سارة تونسي الزواري، المعجم الفلسفي النَّقدي، مراجعة: عبد العزيز الجوة، محمَّد الجوة، هشام غربال

الترجمة المزدوجة لكل من (عبده الحلو) و(محمَّد يعقوبِي) لمصطلح représentation بـ«التمثل» و«التَّمثيل» لم تخرج عن هذا الباب، حيث ترجمه (عبده الحلو) في كتابه « معجَم المصطلحات الفلسفية» إلى «التمثل» باعتباره «فعلا ذهنيا هو في أساس التخيل والحكم والإدراك وهو يرتبط بالظَّواهر النَّفسيَّة المقابلة للظَّواهر الانفعالية»[1] وإلى التَّمثيل -في الآن نفسه- وهو «قيام مقام شَيء آخر والنيابة عنه»[2] والحقيقة أن ازدواجية الترجمة لم تحفظ صاحبها من الوقوع في فخ التكرار، ذلك أن الإحاطة بشيء ما والحكم عليه لا تعني معرفته الحقة، وإنما تعني نيابة هذه الإحاطة أو تمثل الشيء نفسه وقت استحضاره والتعامل معه.

نجد الأمر نفسه مع (محمَّد يعقُوبِي) الذي ترجم المصطلح إلى «التمثل» الذي لم يخرج عن ما عرفه به(عبده الحلو) على أن جعله حكرا على الأشياء الحسية فقط حيث يقول: «التمثل هو استحضار مثل الشيء المعروف وحصول صورته الحسية في الذهن وهو قريب من التخيل إلا أنه يختص بالأمور الواقعية»[3] أما التمثيل فعرف «بالاستدلال»[4] أي طلب الدليل الذي إذا حضر ثبت صدق القضية أو كذبها، وقام مقامها وهو نفسه القياس الذي يجعل الشيء يقوم مقام الآخر وينوب عنه عند (الحلو) وعند (التهانوي) أيضا على أن هذا الأخير قد جعل من التمثيل مقابلا لـ «raisonnement par analogie»[5] في اللغة الفرنسية ،لا لمصطلح«représentation» الّذي ترجمه إلى العربية بـ «التصور»[6] باعتباره «حصول

، عدنان محفوظ، مطبعة التشفير الفنِّي –صفاقس- تونس، ط1: 2005، ص160.

[1] عبده الحلو، معجم المصطلحات الفلسفيَّة فرنسي عربي، المركز التَّربَوِي للبحوث والإنماء، مكتبة لبنان-بيروت- لبنان ، ط1: 1414هـ/1994م، ص151.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمَّد يعقوبي، معجم الفلسفة أهم المصطلحات وأشهر الأعلام، دار الكتاب الحديث -القاهرة- مصر، ط1 : 1429هـ/2008م، ص152.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم: رفيق العجم، تحقيق: علي دحروج، نقل النَّص الفارسي إلى العربيَّة: عبد الله الخالدي، الترجمة الأجنبِيَّة: جورج زيناتِي، مكتبة زيناتي، مكتبة لبنان ناشرون، ط 1: 1996، ج1، م-ش، ص 506 .

[6] المرجع نفسه ، ص456 .

صورة الشيء في العقل»[1] وهو نفس مفهوم التمثل، في حين اكتفت موسوعة لالاند بذكر كُل من «التَّمثُّل» و«التَّمثِيل» و«العرض» علَى أنها ترجمات مترادفة للمصطلح.

والملاحظ أن مختلف الترجمات العربية تصب في مصب واحد فقط من المصطلحreprésentation وهو الحضور بالنيابة ولا نجد لفكرة «الحضور الفعلي» أثرا يذكر -على الأقل في ما ذكرنا- على أننا وجدنا في الدلالة اللغوية في مصطلح التمثل شمولية تتسع للفكرتين معا، فإذا بحثنا في المعنى اللغوي لمفهوم التمثل في معاجم العربية -المعجم الوسيط مثلا-[2] سنجد أن هذا اللفظ من الكلمات الأضداد التي تحمل المعنى وضده في الوقت نفسه فهي تعني:

الحضور والغياب: فمثل الرجل بين يدي فلان. أي قام بين يديه منتصبا (وفي الآن نفسه) مثل زال عن موضعه.

التَّشبيه والتَّشوِيه:

مثل الشيء بالشيء تمثيلا وتِمثَالا أي شبهه به وقدره على قدره، ومثل التماثيل صورها بالنحت، والمثل الشبه والنظير، والمثل جملة من القول... تنقل ممن وردت فيه إلى مشابهة من دون تغيير، هذا عن المشابهة التي تصل إلى حد المطابقة والمساواة. أما التشويه فنجِده في : مثل فلانا مثلا نكل به، يجدع أنفه أو يقطع أذنه...

النقص والكمال:

المثال: صورة الشيء الذي تمثل صفاته وبالتالي فهي ناقصة باعتبارها صورة لا أصلا، في حين أن المثالي وصف لكل ما هو كامل في بابه.

المجرد والحسي:

---

[1] لاروس، المعجم العربي الأساسي، المنطقة العربيَّة للتربية والثقافة، بيروت-لبنان، 1991، ص117.

[2] مجمع اللغة العربيَّة، المعجم الوسِيط، مكتبة الشروق الدوليَّة، ط4، 1425هـ/2004م، ص 853، 854.

تمثل الشيء تَصور حاله كفعل عقلي مجرد «وتمثل الشيء له يعني تصوره له وتشخصه»[1] ومن ذلك قوله تعالى: ﴿فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَرًا سَوِيًّا﴾[2] أي تكلف المماثلة والمشابهة، فصورة جبريل ليست تلك بالأصل وإنما تكلفَ المثَل فجاء بصورة البشر[3].

الحضور بالفعل والحضور بالنيابة:

مثل الرجل بين يدي فلان هو حضور فعلي أما «مثل قومه في دولة أو مؤتمر أي ناب عنهم»[4] فهو حضور بالنيابة.

ولعلنا نستقرىء بعض الدلالات المصطلحية في المعاني اللغوية ومن ذلك:

التفاعل:

في اللغة نجد «تمثَل بالشيء ضربه مثلا»[5] فضرب المثل هنا يكون نتيجة تفاعل ذهني وعمليات عقلية كشفت وجه شبه بين موقفين فضرب المثل. ثم إن «التمثيل عملية حيوية يجريها النبات الأخضر مكونا غذاءه العضوي من عناصر بسيطة في وجود اليخضور والضوء وثاني أكسيد الكربون والماء»[6] فَغذاء النبات يكون وفق عملية تفاعلية لعناصر معينة وهنا يحضرنا التمثل (المصطلح) كنتيجة لتفاعل العقل البشري مع الموضوعات الخارجية عن طريق «تفسير الفرد للموضوعات والأحداث الخارجية في ضوء الأفكار والمعلومات المتاحة»[7] هذا التفاعل يؤدي بنا إلى:

---

[1] معجم اللغة العربيَّة، المعجم الوسيط، ص854.

[2] المصحف الشريف، برواية ورش عن نافع المدني، سورة مريَم، الآية17.

[3] ينظر: محمَّد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسيَّة للنشر والتوزيع، دط ، 1984، ج16، ص80.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6] إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، معجم مصطلحات عصر العولمة مصطلحات سياسية اقتصاديَّة واجتماعيَّة ونفسيَّة وإعلاميَّة، www.kotobarabia.com، ص150.

[7] معجم اللغة العربيَّة، المعجم الوسِيط، ص854.

الحكم:

حيث نجد هذه الدلالة في «تمثل من اقتص»[1] أي طبق عليه حكم القصاص وألحق به نفس الضرر المصاب به كضحية؛ إنه إعادة لصياغة نص (القاضي الجرجاني) في تعريف التمثيل إذ يقول: «التمثيل إثبات حكم واحد في جزئي لثبوته في جزئي آخر لمعنى مشترك بينهما ، والفقهاء يسمونه قياسا»[2].

وقد تأصلت هذه الثنائية الضدية لمصطلح «التمثل» لتصل من المعنى اللغوي إلى المعنى الاصطلاحي، حيث ارتبط «التمثل» عند (الجاحظ) بـ «التصورات التخيلية الكاذبة بسبب طبيعة المكان المقفر واستيحاشه، حيث تنوب هذه الأخيرة مناب الواقع جراء للحالة النفسية التي يكون عليها الإنسان، حيث يقول: وإذا استوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير، وارتاب وتفرق ذهنه... فرأى ما لا يرى وسمع ما لا يسمع»[3] حيث نجد في هذا الحديث -الذي ينسبه (الجاحظ) للنظر- إشارة إلى النيابة من جهة؛ فالخائف في القفر يتصور أشياء في ذهنه ويسقطها على الواقع، فيخاف منها نيابة عن الواقع. وإشارة إلى التصوير والتشخيص من جهة أخرى؛ فبعد أن يتمثل الشخص الشيء في ذهنه ويفكر فيه يجعل له شكلا وصورة، ويتوهم بأنه قد رآها أو سمع شيئا صدر منها.

بهذا تكون «الصورة إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»[4] وبهذا يكَون التمثيل لصيقا بالصورة خصوصا إذا علمنا أن الجرجاني اعتبر أن التمثيل سمي «تمثيلا لأنه يمثل الأمور المعقولة ويجعلها شاخصة ماثلة في أمر محسوس»[5] ونظرا لشيوع المصطلح أولا، ومضاهاة ثرائه الدلالي لدلالة المصطلح الأصلي representation ثانيا

---

[1] معجم اللغة العربيَّة، المعجم الوسِيط، الصفحة نفسها.

[2] أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمَّد الجرجاني، كتاب التعريفات مكتبة لبنان- بيروت-دط:1985.، ص39.

[3] أبـو عَمـر عثمـان بـن بحـر الجـاحظ، الحيـوان،الجزء السـادس،ص250،نقـلاً عـن ثقافـة الصـورة في الأدب والنقد، ص14.

[4] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص508 نقلاً عن ثقافة الصورة في الأدب والنقد، ص17.

[5] محمَّد عبد الله أبو الرب، عبد العزيز موسى درويش، القيم التربويَّة الجمالِ يَّة في مفهوم التمثيل عند عبد القادر الجرجاني، مجلَّة بحوث التربيَ ة النوعيَّة، عدد خاص فبراير 2011، ص193.

قررنا اعتماد مصطلح التمثل في هذه المذكرة، على أننا اعتمدناه للدلالة على فكرة «الحضور بالنيابة» حال الكثير من المترجمين، مغفلين الفكرة المقابلة لها «الحضور بالفعل» باعتبارها مفهوما مركزيا للصورة.

ويعرف مصطلح «التمثل» بـ «البنية الفكرية المعرفية ونَموذج توضيحي يساعدنا على فهم العالم من حولنا، والتفاعل معه، ويتطور ويتغير بحسب ظروف ومعطيات البيئة المعاشة»[1] ليكون التمثل بهذا التعريف نشاطا ذهنيا وخبرة عملية ناتجة عن تفاعلنا مع موضوع ما في العالم الخارجي. هذا النشاط وهذه الخبرة يشكلان كعنصرين متجانسين إدراك الفرد للموضوع المتمثل.

ليكون التمثل بهذه الحالة مرادفا للإدراك باعتبار أن إدراك الشيء لا يكون إلا إذا «كانت حقيقته متمثلة عند المدرك يعني حاضرة عنده»[2] على أن هذا الحضور لا يكون فعليا، وإنما في الذهن، ولأن التصور هو «عمل فكري ديناميكي لخلق أو إعادة خلق حقيقة تربط بين موضوع مفكر فيه وبين محتوى خارجي ملموس»[3] وهو يذكرنا بأهم خاصية في التمثل ألا وهي النيابة، فالتمثل حقيقة ليس الموضوع الخارجي نفسه وعلى حقيقته، وإنما هو إحاطة ووجهة نظر معينة تنوب عن الموضوع المتمثل إذا فكرنا فيه وتأخذ مكانه، وبالتالي فالتمثل مرادف للتصور، على أن التصور هنا «لا يدل على الحدث الذي هو حصول الصورة من الشيء في العقل، بل على نتيجته التي هي المعنى العام»[4] الذي يدرك ويفهم بعد حصولِها الأمر الذي يجعل تناول (كانط) للتمثل باعتباره فهما شيئا منطقيا.

---

[1] Khaled attrassi. Mohamed haimed.utilisation des representations initialespour amieliorerl apprentissage des eleves de seconde en svt, European Scientific Journal March 2015 edition vol.11, No.7.p165

[2] جيرار جهامي، موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب، ص32.

[3] أحمد جلول ممؤمن بكوش الجموعي، التصورات الاجتماعيَّة-مدخل نظري-مجلَّة الدراسات والبحوث الاجتماعيَّة، جامعة الوادي، العدد السادس، 2 أفريل 2014، ص168.

[4] محمَّد يعقُوبِي، معجم الفلسفة، ص86.

ذلك أن هذا الأخير «متضمن في عملِ يات تصنوقرتيب المُ عطيات التي تعرضها عليها ملكة المخيلة، وليست هذه بالضرورة عملية إحاطة، بالأحرى عملية تمثل»[1] أي استحضار للصور الذهنية المتبقية في عقولنا عن الأشياء الخارجية المحسوسة -ذلك أن (كانط) يرفض الموضوع بمصطلحات ميتافيزيقية[2]- وتنظيمها لتحصيل نظرة كلية أو حكم معين، «والحكم نفسه إنما ينحصر في رد كثرة التمثلات إلى الوحدة عن طريق الاستعاضة عن التمثل الجزئي المباشر بتمثل آخر أهم يكون من شأنه أن يضمه مع تمثلات أخرى عديدة، وهذا هو ما نسميه التصور أو المفهوم».[3]

بذلك نفهم أن (كانط) يجعل من التمثل بنية ذهنية منتظمة تتجانس فيها التمثلات الجزئية(صور ذهنية منفردة) مع بعضها لتشكل لنا تمثلا أكثر شمولية، ينتظم بدوره مع تمثلات أخرى ليشكل في النهاية تصورا كليا للموضوع حيث «تعتبر التصورات العقلية تمثلا* فكريا غير ملموس للواقع يحدث على مستوى الفرد»[4] يربط فيه هذا الأخير بين معطى ذهني مفكر فيه وبين موضوع خارجي، «إذ يعيد الفرد بناء الأشياء من بيئته في ذهنه وعلى طريقته»[5] الأُمر الَّذي يَجعلُه يَ نظُر للعالَم فقَطْ وِفقَ هذهِ التَّمثُّلات، علَى اعتِقَاد أنَّها الحقِيقَةُ الموضُوعِيَّةُ وهي ليست كذلك.

يشكل تمثلنا لموضوع معين معرفتنا حوله، ولئن اختلفت زاوية النظر لهذا الموضوع لاختلفت تمثلاتنا، وبالتالي معرفتنا حوله، فتمثل الإسلام مثلا للجسد على أنه عورة يجب أن تستر يشكل معرفة مختلفة عن تمثله كمصدر للمتعة والشهوة والموضوع واحد إلا أن هذه التمثلات

---

[1] كريستوفر وانت، أندزجي كليموفيسكي، أقدم لك كانط، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، دط: 2002، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص53.

[3] زكريا إبراهيم، كانط أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، 1963، ص7، نقلا عن حربي عباس عطيتو ، الفلسفة قضاياها ومشكلاتها، دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية . مصر،ط1: 2008 ص323.

*وردت في المصدر تمثيلا وكتبناها تمثلا، توخيا لتوحيد المصطلح علما أن الكاتبين قد ترجما représontation إلى التصور.

[4] أحمد جلول، مومن بكوش الجموعي، التصورات الاجتماعية - مدخل نظري- ص 168.

[5] المرجع نفسه، ص182.

الفردية لا يمكن أن تكتمل كنموذج فكري إلا من خلال «التقاء الخبرة الفردية بالنماذج الاجتماعية حول طريقة تناول الواقع... إنها تفسير اجتماعي للأحداث؛ بحيث يصبح بالنسبة للأفراد المنتمين لذلك المجتمع حقيقة بذاتها»[1] فمهما كان الطبع الذاتي الانفعالي مع الموضوع شخصيا وفرديا إلا أنه اجتماعي في الوقت نفسه، ذلك أننا نتعامل عفويا مع الأشياء التي نجهلها -بل وحتى مع الأشخاص الأجانب- وفق التمثلات الاجتماعية المشتركة حولها «فبعض التمثلات يتم الاحتفاظ بها كأفكار شخصية لا يتعدى محيط تداولها المستوى العائلي الضيق، وبعضها يتم نشرها ونقلها من شخص إلى آخر على شكل سلاسل سريعة كالإشاعات أو بطيئة كالعادات والتقاليد»[2] فالتمثلات المشتركة لدى الجماعة الواحدة هي التي تضع لحمتها وتوحد رؤيتها كمجتمع، وبالتالي تضع الاستقرار الفكري والوجداني للأفراد في المجتمع الواحد كنتيجة لتفاعل التمثلات الفردية.

يعتبر (دوركايم) هذه الأخيرة ذات دور سلبي لمحدوديتها في الزمن العمري للفرد، معتبرا «التمثلات الاجتماعية خارجية عن وعي الأفراد... فهي لا تنبثق عن أفراد مأخوذين بشكل معزول، ولكن من توافقهم وهذا أمر مختلف»[3] ولعل هذا التهميش للتمثلات الفردية عند (دوركايم) ما هو إلا َوليد النزعة النسقية المؤسساتية المحتفى بها في وقته، صحيح أن المرء يولد في مجتمع له تمثلاته الجاهزة التي يأخذ الكثير منها على أنها مسلمة لا نقاش فيها، إلا أن هذا الفرد يستطيع تغيير تمثل معين لدى المجتمع، من خلال تفاعله الذاتي مع الموضوع الذي يكسبه تمثلا فرديا خاصا به من جهة، ومن خلال تفاعله مع المجتمع وتقاسم تمثلاته وخبراته معه، فيكون الفرد بذلك مساهما في بناء تمثلات الجماعة وتطورها وتغيرها بصيغة أعم ، ولنأخذ في ذلك مثالا بأي عالم تدين له البشرية باكتشاف معين غيَّر تمثلات ومفاهيم

---

[1] أحمد جلول، مومن بكوش الجموعي، التصورات الاجتماعية، ص 179.

[2] الغالي أحراشو، الأنثروبولوجيا المعرفية والبحث عن الثوابت الثقافية، قسم علم النفس والعلوم الإنسانية ، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، ص06.

[3] Blanc n et autres. (2006) le concept de représentation en psychologie ; paris; in press. p14 نقلا عن أحمد جلول، مومن بكوش الجموعي، التصورات الاجتماعية . مدخل نظري، ص 169.

عمرت قرونا طويلة، هذا الاكتشاف كان فِ البداية تمثلا فرديا وتصورا أكثر حصافة وتأملا من تصورات الآخرين.

ويستحيل حصول كل ما تحدثنا عنه إلا في تجسد التمثل، إذ لا قيمة لهذا الأخير إلا في تحققه وخروجه من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل، ولئن رأى البعض أن «التمثل يجد تحققه في صورتين اثنتين... على شكل وصورة... وقد يأتي عن طريق اللغة»[1] إلا أننا نرى في ذلك حصرا لحدود التمثل وتحققاته التي تعتبر مرتكزات لا قيمة للتمثل بدونها -فما قيمة فكرة لا نعمل بها؟- فالتمثلات تتحقق في كافة أنواع الصور بما فيها الأزياء والهندسة المعمارية والديكور، والتي تعتبر كما اللغة تماما تحققا للتمثلات، ولعل الأصدق من كل هذه المرتكزات كلها تحقق التمثل وترجمته في الأحكام والسلوكات مشكلا بذلك «واقعا صادقا لأصحابه ينظرون من خلاله ويتصرفون على أساسه»[2]* والدليل على كل ذلك «أن ثقافة أي مجتمع لا تتمثل في نهاية المطاف إلا في مدى توفر هذه... التمثلات المشتركة ومرتكزاتها المتمثلة في المنتوجات الصوتية، والمداد والورق وأشرطَة التسجيل والآثار»[3] المادية بصفة عامة باعتبارها حصيلة تمثلاتنا للعالم «فالتمثلات تجاه موضوع ما تحدد مختلف السلوكات التي يتبناها الأفراد تجاه هذا الموضوع، كما تعدل التمثلات في المقابل تمثلات الموضوع».[4]*

التمثل إذا ليس بالموضوع الهين ولا البسيط، لذا وجب استحضار العقل الناقد حذرا من «غرق الموضوع المتمثل في التمثل»[5] فنقع إما في التطرف -لتمسكنا بتمثلاتنا الخاصة كمسلمات- وإما في الميوعة -باكتسابنا لتمثلات غيرنا دون وعي- إذ يجب علينا أن نتذكر

---

[1] إدريس خضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع –القاهرة-ط1: 2012، ص59.

[2] سعد سلمان المشهداني، الإعلان التلفزيوني وتأثيره في الجمهور، دار أسامة للنشر والتوزيع- عمان- الأردن، ط1: 2012، ص90.

*اقتبسنا هذه العبارة على أساس أن التمثل مرادف للصورة الذهنية نظرا للتعريف المقدم لها باعتبارها تمثيلا منظما لموضوع ما في النظام المعرفي للفرد في نفس الصفحة.

[3] الغالي أحراشو، الأنثروبولوجيا المعرفية والبحث عن الثوابت الثقافية، ص06.

[4] أحمد جلول، مومن بكوش الجموعي، التصورات الاجتماعية . مدخل نظري . ص 170.

*وردت في المصدر التصورات ترجمة لreprésentation استبدلناها بالتمثلات لتوحيد المصطلح.

[5] ينظر الى جيمس وليامز، ليوتار نحو فلسفة ما بعد حداثية، ترجمة: إيمان عبد العزيز، مراجعة:حسن طالب. المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2003، ص29.

دائما أن «التمثلات تنوب عن موضوعاتها بمعنى ما، أي أنها تقوم مقامها في ظل ظروف معينة، ولكن نادرا ما تكون هذه التمثلات بدائل حقيقية عن موضوعاتها»[1] إن فعل النيابة هنا لا يَجعل من التمثل قنطرة بين الفكر والموضوع فحسب، وإنما يخلق ما عبر عنه (كانط) بعدم استقرار التمثل نفسه «إذ يمكن أن يوجد التمثل كموضوع، وتمثل للموضوع في آن معا»[2] ويقصد بالأول التمثل كتصور وعملية فكرية مستقلة وجب البحث في شروطها وأسسها لمعرفة حقيقتها كميزة إنسانية، ويقصد بالثاني -تمثل الموضوع- فهم خاص بموضوع معين يرتبط بمحددات ثقافية واجتماعية معينة.

لذا «يجد (تشارلز بيرس)... أن من النافع أن نفكّر أن كل تمثل "يتحدث" عن موضوعه»[3] من وجهة نظر معينة، أو لنقل من زاوية رؤية صنعتها ظروف التفاعل مع هذا الموضوع لدى فرد أو جماعة دون الإحاطة بجوانبه، إذن: «ممارسات التمثل يمكن أن تكون أي شْيء إلا أن تكون حيادية»[4] والمقصود بالممارسات هنا المرتكزات المحققة لتمثل معين حول موضوع معين، وبغض النظر عن زيف هذا التمثل أو قربه من الحقيقة «فقد اكتسبت هذه التمثلات مرتبة القانون وصارت تترتب عليها نتائج بعيدة» [5].

قد تكون مؤذية في الكثير من الأحيان لموضوعاتها وللمجتمعات المتبنية لها، قس على ذلك تمثل المجتمع العربي -في وقت ما- للمرأة على أنها حامل لشرف الرجل وسمعته، وبالتالي تم تطويقها بجملة من المعاملات والسلوكات المركزة فقط على تحصين الشرف والسمعة، وهذا التركيز أدى إلى إغفال وتجاهل لإنسانيتها، مما جعلنا نحصد عصورا من الانحطاط الفكري لتبلد نصف المجتمع وجهله.

---

[1] ينظر طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة و المجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة . بيروت لبنان، ط1: 2010، ص 214.

[2] كريستوفر وانت، أندزجي كليموفسكي، أقدم لك كانط، ص56.

[3] طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة و المجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، ص218.

[4] المرجع نفسه، ص:216.

[5] المرجع نفسه ، ص216.

لذا وجب دائما التنبه لسلطة هذه التمثلات وعدم حياديتها خصوصا إذا علمنا أنها «تؤثر في أحكامنا وكفاءتنا في التعلم وردود أفعالنا تجاه الآخرين، بل حتى في فلسفتنا في الحياة»[1] من جهة ذلك أن سلوكاتنا هي وليدة أفكارنا وتمثلاتنا بالأساس، وأن هذه التمثلات قابلة للتغيير من جهة أخرى حيث أضحت مقولة «من السهل أن تحتل دولة ولكن من الصعب أن تخرج فكرة من عقل شخص مقتنع بها» من الماضي، فتغير التمثلات اليوم أصبح أمرا متعّمدا ولا يسير بطريقة عفوية عن طريق تفاعل الأفراد وتغير الأوضاع كما كان من قبل.

يحدث التعبير «عن طريق الربط بين مفاهيم جديدة وتمثلات راسخة في البنية المعرفية -بمعنى تعريف الغريب بالقريب- على أن تكون لهذه التمثلات الجديدة القدرة الكافية على إثارة الاهتمام وجلب الانتباه لخلخلة التمثلات القديمة وفتح مجال لطرح البديل»[2] فبعد أن كان التمثل القديم حقيقة مسلما بها يصبح مثار جدل ونقاش ليجد نفسه في آخر المطاف، هو المشكلة بعينها وأن الحل هو تغييره واستبداله بالتمثل الجديد «ليتم اكتسابه عن طريق المداومة والتكرار وتعزيزه من خلال الممارسات التعليمية والثقافية »[3] كل هذا يتم عن طريق التواصل اللغوي الإقناعي أو البصري الوجداني أي بوعي منا أو بدونه تتغير تمثلاتنا خصوصا مع الدور المركزي التي تلعبه الصورة بفتنتها كتحقق للتمثل ومعبر عنه، فإذا تم اكتساب التمثل تمت ترجمته إلى أفعال بطريقة آلية، ولذلك لم يعد من المهم احتلال الدول ما دام شعبها خادما في كل حال.

من كل ما سبق نستطيع تعريف التمثل بأنه نسق فكري ومنظومة معرفية تشمل جميع المعارف والتصورات والمفاهيم والخبرات الناتجة عن تفاعل الإنسان مع البيئة من حوله ، ويشكل رؤية للعالم تسهل على المرء فهمه والتعامل معه وتنعكس على تصرفاته ومواقفه وتتغير بتغير الظروف والمعطيات الثقافية والاجتماعية المحيطة، وإذا كانت الصورة وجها من

[1] سعد سلمان المشهداني، الإعلان التلفزيوني وتأثيره في الجمهور، ص93.

[2] Khaled attrassi, mohamed haimed, utilisation des representationsinitiales pour ameliorerl'apprentissage des eleves de seconde en svt p163/164

[3] المرجع نفسه، ص164.

أوجه تحقق التمثل فهل نستطيع استقراء تمثلات عصر ما أو حتى شخص ما في الصور التي نقابلها؟ وما مدى قدرة الصورة على تحقيق هذه التمثلات المتغيرة والتعبير عنها؟

ثانيا: الصورة

إذا تتبعنا كلمة "صورة "في القرآن المجيد بحسب ترتيب السور الكريمة، فإننا سنلحظ لطائف بديعة ونظاما محكما من لدن حكيم خبير، حيث يبتدئ الحق سبحانه بالفعل «صار الجذر اللغوي لكلمة صورة»[1]، وذلك في سورة البقرة ﴿فصرهن إليك﴾[2]؛ أي «وجههن إليك»[3] والصورة لا تطالب بغير الرؤية وتوجه الأنظار إليها ذلك أن «الصورة تمنح معناها من النظرة كما يمنح المكتوب معناه من القراءة»[4] لنجد في سورة آل عمران الفعل يصوركم ﴿هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء﴾[5]، حيث يحمل الفعل في هذه الآية معنى الخلق «فالتصوير في الأرحام وإن اختلفت كيفياته لا يخرج عن كونه خلقا»[6] لتأتي لفظة الصور في سورة الأنعام ﴿يوم ينفخ في الصور﴾[7] لتؤكد هذا المعنى وتشد أزره.

وسواء كان «الصور هو القرن الذي ينفخ فيه إسرائيل أو جمع صورة كما ذكر ابن العباس»[8]، ذلك أن النفخ في صور الموجودات «لتعيد لحم وتكوين المشتت»[9] من الجسم لتنبعث فيه الحياة ليوم النشور يجعل من «يوم النفخ في الصور هو يوم يقول كن فيكون»[10] ، ﴿كما بدأنا أول خلق نعيده﴾[11]، وهكذا لتكون الصورة وسيطا بين الحياة والموت ، فبالصورة نأتي للوجود (الحياة) من العدم (الموت) وباضمحلالها بعد الموت نغيب. وبإعادة تكونها ووجودها نعود من الموت إلى الحياة. لتكون الصورة بذلك «ذات وظيفة علائقية فهي

---

[1] معجم اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص 528.

[2] سورة البقرة، الآية 260.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مجلد الرابع، ط1: 1997، ص: 86 .

[4] رجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، دط: 2002 -بيروت – لبنان ، ص 33.

[5] سورة آل عمران، الآية 6.

[6] محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الجزء الثالث، ص152.

[7] سورة الأنعام، الآية 73.

8 ينظر محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، ج7، ص 308-309.

[9] ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ص 47.

[10] محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، ج7، ص 309.

[11] سورة الأنبياء، الآية104.

تربط بين الأطراف المتناقضة»[1]، ليبين الحق بعد ذلك أن إخراج الشيء إلى الوجود من العدم تليه مرحلة أخرى؛ ألا وهي التشكيل ﴿ولقد خلقناكم ثم صورناكم﴾[2].

هذا الترتيب في المراحل يبين أن «التصوير حالة كمال في الخلق بأن كان الإنسان على الصورة الإنسانية المتقنة حسنا وشرفا»[3]، هذا الإتقان يحيلنا مباشرة إلى هيئة هذا الشكل وصفته الظاهرة في الإشارة التالية في سورة غافر ﴿وصوركم فأحسن صوركم﴾[4] حيث جعل بني آدم جميلي الهيئة منتصبي القامة ولم يخلقهم منكوسين كالبهائم ليختصر كل هذه المراحل في قوله في "سورة الحشر" ﴿هو الله الخالق البارئ المصور﴾[5] مبينا العناصر الأساسية في الصورة؛ فالخالق هو موجد "الجوهر" من العدم والبارئ «خالق الناس من البرى وهو التراب»[6].

وهنا إشارة إلى "المادة" يتم بعد ذلك إعطاء الشكل والهيئة المميزة للشيء عن غيره «فالمصور هو الذي صور الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها»[7]. وذلك عن طريق الجمع والتركيب، لتكون الإشارة الأخيرة (الصورة) -التي جاءت بعد مراحل تكاد تكون مماثلة لما كنا نتحدث عنه– في (سورة الانفطار)﴿الذي خلقك فسواك فعدلك في أي سورة ما شاء ركبك﴾[8]. حيث تكتمل الصورة لتكون معنى في ذاتها إذ «ليس للتشكيل من معنى يبثه، انه يشكل بذاته معنى لدى الرائي حسب ما هو عليه»[9] والدليل على ذلك العودة إلى الآية نفسها ﴿ركبك﴾ أنت أيها الإنسان فارتباط

---

[1] ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ص 35.

[2] سورة الأعراف، الآية 11.

[3] محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، ج8، ص 36.

[4] سورة غافر، الآية 64.

[5] سورة الحشر، الآية 24.

[6] محمد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، ج28، ص 124.

[7] طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، العدد الأول، يوليو2012، ص 106.

[8] سورة الانفطار، الآية 8.

[9] رجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ص 39.

الصورة بجسم الإنسان كان لحكمة ذلك أن «جسمنا هو قدرنا كما قال (فرويد)؛ فهو الذي يشكل مظهرنا ومصيرنا النفسي والعقلي والغريزي»[1]. هذا المصير لا تتحكم فيه الصورة باعتبارها جسدنا أو جسد الموجودات التي نتفاعل معها فحسب؛ وإنما لأنها «تؤثر فينا من داخلنا لا لأننا ننساق معها طواعية؛ ولكن أيضا لأنها تشتغل كضرورة لمخيلتنا وجسدنا وآلياتهما الباطنة»[2] الأمر الذي يفسر كون «التصوير هو أسلوب القرآن »[3]. إذ لم يكتف فقط بعرض الصورة في شكلها العياني الملموس؛ بل تجاوز ذلك إلى «التعبير بالصورة المحسة المتخيلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية...فإذا بالمعنى الذهني هيأة أو حركة، وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد»[4] نكاد نراها.

تجعل الطريقة الفريدة للقرآن في مسرحة الأحداث من المستمعين مشاهدين، ومن الكلمات صورة ماثلة تعج بالحياة و«تخترق مساحة...المشهد لتنفتح على قيم ومعان وأسئلة جمالية وثقافية تؤلف سلطتها في التواصل»[5] حيث كانت الصورة –كالقرآن تماما- وسيلة تعمل على «تنشيط عمليات الانتباه والإدراك والتذكر والتصور والتخيل»[6]-وكلها عمليات تحيل إلى التمثل- عن طريق النظر؛ الأمر الذي لا يجعل من العين «أداة استقبال الأشكال فحسب، ولكنها آلة يمنحها النظر هبة الرؤية وإدراك العالم»[7] وفي هذا تجاوز البصر إلى البصيرة والنظرة إلى التمثل والرؤية، فيكون طبيعيا أن يوصف القلب الغافل بالعمى ﴿وإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي هي في الصدور﴾[8]، ولأنه «ومن بين جميع الحواس

---

[1] فريد الزاهي، فيما رواء المفاهيم، فتنة الصورة وسلطتها http.//SAIDBENGRAD.FREE.FR

[2] المرجع نفسه.

[3] سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ط16: 2002م-1423هـ، ص 37.

[4] المرجع نفسه، ص 36.

[5] ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، منشورات جامعة فيلادلفيا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1: 1429هـ–2007م، ص 280.

[6] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت –رقم 311يناير، 2005، ص 40.

[7] المرجع نفسه، ص91.

[8] سورة الحج، الآية46.

يتميز البصر بأنه ذو طابع تفكيري»[1] فقد تجاوزت الصورة في القرآن الكريم «حدود التشخيص إنها تستحضر العياني كي تربطه بما يتجاوزه»[2] إلى عالم الغيبيات، إلى الذات العلية حيث المعرفة الحقة، والرؤية الحقيقية للوجود، لتكون بذلك تمثلا جديدا وطريقة خاصة في النظر إلى الأشياء وإدراكها.

جعل هذا التمثل من الصورة -وإن قامت بالتعبير عن الواقع والأحداث- خلقا لواقع جديد من خلال مسايرة الواقع من جهة إلى بداية الخلق والوجود وتواريخ الأمم من جهة أخرى «فالكلمات تقذف بنا نحو الأمام فيما ترمي بنا الصورة إلى الخلف، وهذا التراجع في زمن الفرد والجنس الإنساني يعتبر مسرعا ومحركا للقوة نحو الأمام»[3] ونحو الأفضل.

تدعونا الصورة في القرآن الكريم «أن نرى يعني أن نختصر...ونعانق لمرة واحدة حياتنا الماضية»[4]. وأن نختصر مجددا ونعانق حياتنا القادمة، فنتمثل حقيقة الحياة وندرك جوهر الوجود: من أين؟ لم وإلى أين؟ فننطلق لإعمار الكون.

يؤكد تعبير الصورة في القرآن الكريم عن هذه التمثلات العلاقة بين الصورة والإيديولوجيا باعتبارها «أنظمة التمثل التي تعيش فيها الناس علاقتها بالشروط الفعلية لحياتها»[5]، وقد ذهب (ميتشل) أبعد من ذلك، إلى الأصول اللغوية حيث ذكر أن «كلمة أيديولوجياideology...من كلمة فكرة ideo التي جاءت من الفعل يرى to see باللغة الإغريقية»[6]، ولعل إلقاء نظرة على التاريخ الإنساني الطويل تؤكد هذه العلاقة؛ حيث كانت الصورة في كل عصر المرتكز الأساسي المعبر عن تمثلات كل عصر ووقائعه وحياته الفكرية.

---

[1] جاك أومون، الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة–بيروت- لبنان، ط1: 2013 ، ص: 137

[2] فريد الزاهي، فيما رواء المفاهيم، فتنة الصورة وسلطتها.

[3] رجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ص 89.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] طوني بينييت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، ص 86.

[6] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص 8.

إذا كنا اليوم في عصر ثقافة الصورة، فقد كنا بالأمس في الصورة الثقافة «بوصفها علامة ثقافية ومصدر استقبال وتأويل»[1] ذلك أن كل صورة في وقتها هي «واقع وكل واقع هو رابط متصل مع الخيال واستحضار للحقيقة»[2] وكيف لا وقد عكس التصوير في الحضارات القديمة نظرة الإنسان إلى نفسه وإلى العالم من حوله؛ إن ضعفه البشري وإحساسه بوجود عالم غير مرئي مواز لعالمه المرئي جعله يخاف ويطلب الرضى والصلح عن طريق الصورة «التي شكلت عماد التبادل والمقايضة... انأ أعطيك ضمانة وبالمقابل تتكفل أنت بحمايتي»[3]. وليس غريبا أن تتحقق هذه الفكرة في شكل صورة " تمثال" «ذلك أن كلمة فكرة idea في حد ذاتها مشتقة من الجذر اليوناني eidolon الذي يعني الشكل form أو المظهر الخارجي shop»[4].

يجعل اكتشاف اللامرئي والخوف منه، ومن ثمة التصالح معه عن طريق التجسيم من الصور «علامات أو رموز...بل وقائع مليئة ذات حياة مستقلة»[5]. فنسجت حولها أساطير تروي تفاصيل حياتها، وصورت التماثيل بطريقة مرآوية محاكية للإنسان أو الحيوان؛ إذ لم تكن الصور «غاية في ذاتها إنما وسيلة للتأليه... إنها تدخل المدينة في النظام الطبيعي، والفرد في التراتبية الكونية، إنها روح العالم وتناغم الكون، وباختصار فهي وسيلة حقة للبقاء على قيد الحياة»[6]. هذا التمثل الميتافيزيقي المتحقق للصورة لم يكن ليقنع منطقيا كـ(سقراط) الذي فضل الانتحار على تقبله معتبرا الآلهة مجرد انعكاس للضعف البشري.

لقد انتحر سقراط وضاع تمثله بموته، لأنه لم يقم بتحقيق هذا التمثل بشكل ما، وبالتالي ضاع التصور لانعدام الصورة التي تحيل إليه، وبالتالي لا بقاء لتمثل دون تحقق من أي نوع كان؛ ثم إن الناس يفضلون الصور لأنها أكثر اقترابا من رغباتهم الدفينة، كمقاومة الموت والرغبة في الخلود وغيرها من الأوهام.

---

[1] هبة فتوح، ثقافة الصورة الإعلامية .http// tourathtripoli.com

[2] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص 137.

[3] رجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ص 24-25.

[4] عبد الحميد شاكر عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص 8.

[5] طارق عابد بن إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، ص 105.

[6] رجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ص 25.

تأخذ الصورة دورا آخر؛ «فبما أنها مجال للوهم فهي تحتضن القوة الأساسية الضرورية للسحر»[1]. وقد انتبه (ريجيس دوبريه) إلى تشابه الحروف للكلمتين «image(صورة) و magie(سحر)، وذكر أن هذا التشابه الحرفي يعادله تشابه قيمي فكلامها ملجأ للبقاء ومقاومة الموت»[2]. والحقيقة أن الأمر يفوق ذلك؛ فإذا كان «المعتقد الوحيد في السحر هو أن المرئي تمظهر للامرئي»[3] - الذي لا يوجد منه إلا ما يفكر فيه الإنسان ويتمثله فيعبر عنه في الصورة- فهو الصورة إذن في حد ذاتها: علاوة على أن «كلاهما لا يملكان القيمة في ذاتهما بل في الآثار المترتبة عنهما»[4]. الأمر الذي يجعلنا نوقن أن السحر هو صورة، وإن أثر الصورة نوع من السحر ذلك أن «دور الصورة يكمن في سد نقص أو التخفيف من حزن معين »[5]. أو أي شيء يدخل في إطار محاولة التحكم في الطبيعة واستغلالها لصالح الإنسان عن طريق وساطة الصورة بين المرئي واللامرئي.

لقد أثثت الصورة بهذه الطريقة «فاصلا بين القانون والعقيدة وهو فضاء صغير من الشطحات الفردية يمكن المرء من التنفس»[6] والتعبير عن ذاته عن طريق تحقيق تمثلاته وتجسيدها بالرسم والنحت والفنون عموما، ذلك أن «التجارب الفنية تساهم في إدراك الأشياء الطبيعية ومعالجتها...بهدف التوصل إلى معرفة متقدمة ومتطورة»[7] إلى هنا «كانت الصورة هي الأول في جينالوجية الهيمنة، ثم جاء الكتاب ليحد من تلك الهيمنة»[8] إلى حين.

فهل انتصرت الكلمة على الصورة؟ مطلقا؛ وذاك راجع إلى تماهي الصورة وتعاليها عن أي تحديد، وقدرتها السحرية على جمع المتناقض ومعارضة المتباين، فالتغير في التمثلات التي أصبحت منتصرة للكلمة جعل من الصورة تتغير بدورها لتحقق التمثل الجديد وتعبر عنه

[1] فريد الزاهي، فيما وراء المفاهيم، فتنة الصورة وسلطتها .

[2] ينظر رجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ص26.

[3] فريد الزاهي، فيما وراء المفاهيم، فتنة الصورة وسلطتها.

[4] المرجع نفسه .

[5] رجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ص 29.

[6] المرجع نفسه، ص 78.

[7] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص 82.

[8] رجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ص 80.

بـ«تلك الهالات المقدسة التي تحيط برؤوس الشخصيات الدينية المقدسة في المسيحية»[1]. ولعل رفض المسيحية النقية - ومن بعدها الإسلام- للصورة وتحريمها كان بسبب «دورها في تشخيص الغائب...واستحضاره الدائم بصورته الرمزية»[2]. الأمر الذي يؤدي إلى خلق مساواة مع الموضوع الذي تحيل إليه وبالتالي السقوط في الفكر الوثني.

حصل هذا بعد تحريف المسيحية؛ حيث «استعانت بالصور الحسية بشكل كبير في تزيين كنائسها وبيعها ومعابدها، وحولت صور الأنبياء إلى صور منحوتة»[3]. باعتبارها «انبثاقا أوفيضا للشيء الذي تمثله، ومن ثمة فهي تشترك معه في قوته وعظمته»[4]. فلما تراجعت الكنيسة وانهارت أفكارها الميتافيزيقية لصالح العقل «في سياق الحداثة تغيرت تقاليد الصور وأعرافها بدرجات كبيرة»[5] بقدر التغير الذي طرأ وقتها من استهزاء بالتراث واحتفاء بالفرد الذي لطالما تم تهميشه.

فأصبح الإنسان الغربي وقتها يحتفي بنفسه لا بالقديسين «فظهرت اللوحات الفنية التي تهتم بالشخص، لقد أصبح جسده قائما بذاته وحده، فلم يعد الفرد هو العضو الذي لا يمكن اقتطاعه من الجماعة»[6] وإنما العكس، فقد أصبح مركز اهتمام اللوحات الفنية وإلهام أصحابها الذين ساهموا في اكتشاف خارطة الجسم الإنساني وتفاصيله الدقيقة بعدما انزاح القيد الديني لتنزاح معه قداسة الجسد وحرمته.

لقد ساهم هؤلاء إلى جانب الأطباء في اكتشاف الجسد واستنطاق خباياه في عصر لعبت فيه العين دورا كبيرا في حب الاكتشاف وإطفاء الفضول، بل وذهب (عبد الحميد شاكر) أبعد من ذلك «حيث أرجع تقدم علم التشريح إلى طبيب وفنان، أما الأول فهو (فيسال) البلجيكي (١٥١٤_١٥٦٤) وأما الفنان فهو (دافينشي) الإيطالي

---

[1] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص 82.

[2] فريد الزاهي، فيما وراء المفاهيم، فتنة الصورة وساطتها.

[3] جميل الحمداوي، سيميوطيقا الصورة المرئية أو البصرية، شبكة الألوكة، www alukah.net ص2.

[4] عبد الحميد شاكر عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص 83.

[5] المرجع نفسه، ص 27.

[6] المرجع نفسه، ص 87.

(١٤٥٦_١٥١٩)»[1] على أن هذا الأخير لم يكتشف الفرد كجسم بشري فحسب، وإنما أبحر في نفسيته وتأملاته ورؤاه حال الكثير من الفنانين، وتكفي النظرة اللغز في الموناليزا كمثال لتصبح بذلك «كل دراسة في علم التشريح كما كانت كل لوحة...بمنزلة الحل الخاص لتعطش المشرحين لجسم الإنسان وعقله ووعيه عبر التاريخ»[2] الطويل.

تغيرت النظرة بعد انكفاء القداسة ولم تعد الصورة انبثاقا ولا فيضا خصوصا بعد نظرية أوغسطين حول الخيال التي «اتفقت...إلى حد كبير مع المخطط الكلاسيكي العام...فالصورة تستمر في الإحالة إلى واقع أصلي معين يوجد وراءها»[3] هذه الإحالة تؤكد استقلالية الصورة عن الموضوع باعتبارها تعبيرا وتجسدا للتمثلات حوله بدليل تجسيد اللوحات لتعطش الاكتشاف كما تحدثنا.

يجعلنا ذلك نعيد النظر في مقولة (ريجيس دوبري) القائلة:«نادرا ما يعمد الفنان إلى استعمال صورة لتمرير فكرة معينة»[4] على اعتبار أنه من المستحيل أن تأتي صورة هكذا من فراغ فكري أو نظرة حيادية خالية من أي ذاتية، «فالصور واللوحات وأعمال النحت التي نتأملها ونحاول أن ندخل إلى عالمها...تختبر أو تظهر...مجموعة من المشاعر والأفكار والتجارب التي اختلجت في عقل الفنان ووجدانه»[5] لحظة إبداعه.

كما يحسب للصورة البعد العقلي التجريدي، الذي تمثل في حضور الرمز بقوة في اللوحات إلى جانب الأيقون، حيث استعان الفنانون بالرمز للتعبير عن رؤاهم وتمثلاتهم، ولنأخذ مثالا بلوحة (العميان الستة) وهي «آخر ما رسم فنان آخر من أصحاب الرؤية وهو (بيتر بروجل) الأكبر (١٥٢٥_١٥٦٩) التي كانت استشرافا للمستقبل، لقد رمز الفنان بهذه الصورة إلى عصرنا الحالي، فنحن هم هؤلاء العميان الذين يقتادون بعضهم ويمسكون عصا واحدة»[6] الرامزة للمد العولمي الأحادي بطريقة أفقية كتعبير عن «الامتداد في مستوى واحد بدلا من

---

[1] عبد الحميد شاكر عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص87.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص 86.

[4] رجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ص 41.

[5] عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، نوفمبر 1987، ص23 .

[6] المرجع نفسه، ص31.

التقدم العمودي الدال على التطور والانتقال إلى مرحلة أخرى ويخافون المجهول ويتقدمون إليه وهم شبه متأكدين أنهم سيقعون في الحفرة»[1] أولا يرمز هذا العمى إلى العمى البصري جراء السيل الجارف للصور، الذي قادنا إلى غض البصر وإغفال قراءة هذا الكم الهائل**!؟**

نجد مثالا آخر للتجسيد الرمزي الغني في لوحة (الغربان) للفنان (فان جوخ) (١٨٥٣_١٨٩٠) التي رسمها قبل أيام من انتحاره، لم تكن الصورة مرآوية لشخص حزين مثلا. وإنما كانت منظرا لأمواج من القمح والغربان، وعناصر أخرى استخدمت بطريقة ترميزية فريدة «لقد كانت الصورة هي نشيجه وبكاؤه وكانت الألوان هي صلاته»[2] وترانيم دعائه.

وإن كنا تحدثنا عن الصورة كتحقيق لتمثلات هذا العصر وتطلعاته العلمية والنفسية، فإنه يجب عدم غض النظر عن التمثلات السلطوية التي تعكسها الصورة الفوتوغرافية باعتبارها محيلا صادقا للأشخاص، حيث استخدمت الصور في الجانب التنظيمي والقانوني للتعرف الفردي على الشعب وبالتالي سهولة مراقبته والسيطرة عليه.

وإذا اعتبرنا الحداثة هي فترة الإنتقال من الكلمة إلى الصورة، فإن ما بعد الحداثة هي فترة انتشار الصورة بطريقة مذهلة بوصفها «فترة تتسم بتحولات جذرية في تكنولوجيا الاتصال والمعرفة والطاقة»[3] مما جعل الإنسان يعيش وسط بحر من الصور يتقاذفه موجها من كل مكان يتجرع آلاف الصور، فلا يكاد يرى الأولى-ببصره لا بصيرته- حتى تتوالى عليه الثانية والثالثة ووو.... الأمر الذي «يحول المشاهد إلى بالوعة للصور وتصيبه بالعمى»[4]. كيف لا والمطلوب منا التروي لإدراك هذه الحياة المتسارعة وفهمها غير أن الحاصل غير ذلك «فالصور المتدفقة...لا تتيح فرصة للمتلقي بالتفكير بصورة مستقلة خارج مجال سريان الصورة»[5] الأمر الذي يجعله يفقد حسه النقدي ونظرته التأملية شيئا فشيئا فيتطابق عنده التمثل والموضوع الممثل، فلا تدل الصورة عنده إلا على ذاتها فتستسلم عيناه لها دون وعي منه «فاجتياح

[1] عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور ، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 31.

[3] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص 55.

[4] فريد الزاهي، فيما وراء المفاهيم، فتنة الصورة وسلطتها .

[5] هبة فتوح، ثقافة الصورة الإعلامية.

الصورة... وحضورها الكثيف واللحظوي أسبغ عليها مشروعية واقعية إذ لم يعد هناك رغبة في التحرر منها»[1] دونما وعي بأن السهل يجعل المرء غبيا بسرعة.

تمارس الصورة (الميديا) ألاعيبها المعروفة منذ الأزل؛ إذ تقيد المشاهد بقالبها الجمالي، وتأسر وعيه بالتشويق والإمتاع بغية «السيطرة عليه وإدماج توتره الوجداني في نظام الصورة»[2] لتبليغ الفكرة والخطاب المراد في درجة من اللاوعي لما يحدث من تغيير في رفوفه إنه سحر الصورة الذي يجعل منها «القابلة التي تساعد المشاهدين على أن يلدوا أفكارهم الخاصة المتطابقة مع الرؤية في الصورة»[3]، وبالتالي الوقوع في الفخ.

إنها الميديا*؛ هذه الأسطورة العائدة بثوب من البدائية والوثنية؛ حيث أصبحت الصورة اليوم معبدا نحج إليه جميعا «للتلذذ والتجسس والعبادة وتغذية مشاعر ما»[4] ولا نريد الإبتعاد عنه ،وكيف لا تكون محلا للتعبد والتقديس وقد «تكون للذات الإحساس بأن العالم ليس إلا ما هو ماثل أمام عينيها... فيجد الجسد لا بل حتى الروح ملاذهما في ميتافيزيقا التقنية واستهلاك اللذات المعولمة»[5] التي لا تنتهي.

لقد عادت هذه الذات المغتربة والمنهزمة (ميديا) بعد قرون من الحضارة إلى تحطيم كافة الأصنام والأفتاش «بعد أن تخلت الثقافة الغربية عن...تلك الأنساق التي كانت تطمح إلى إعطاء معنى كوني للحياة الإنسانية»[6] لتمجد ذاتها، وتعيد طقوس البدائية في مجتمع«حل فيه

---

[1] هبة فتوح، ثقافة الصورة الإعلامية.

[2] المرجع نفسه.

[3] المرجع نفسه.

*رمز البدائية والتصرف الغريزي البحت، ارتبط بالآلهة هيرا الساحرة البربرية إبنة ملك كولخيس (جورجيا) التي وقعت في حب اليوناني ياسون فقتلت أخاها من أجله كما أوحت لبنات عدوه اللدود بقتله إلا أن ياسون تزوج عليها فانتقمت منه بقتل طفليهما بهدف القضاء عليه بقطع نسله وعادت لموطنها الأصلي بعد مغامرات عديدة(أنظر يحي عبد الله ، ميديا أو هزيمة الحضارة، عالم الفكر المجلد الثاني العدد الثالث، ص80.77)

[4] عز الدين الوافي، سلطة الصورة وبلاغة الجسد، كتاب الرافد، يصدر مجانا مع مجلة الرافد، العدد102، سبتمبر2015 ،ص 11.

[5] المرجع نفسه،ص 11.

[6] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد، دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص55.

فيه العري والفحش محل العلاقات الإنسانية الطبيعية إنه مجتمع علاقات الجنس...والقوة قوة المحاكاة والميديا»[1] هذه الأخيرة «باتت تشكل إحدى الدعائم الأساسية لقيام ديانة وثنية موضوعها المتعة واللذة الدنيوية»[2] والتهافت على الاستهلاك وإشباع الغرائز فالصورة «بما لها من قوة في استحضار المرغوب وزرع الحياة فيه وكأنه حاضر في الهنا والآن»[3] تعلن العودة والتوجه من جديد لا إلى البدائية فحسب، وإنما هي عودة الصورة نفسها إلى مراحلها الأولى (الخلق).

تقوم الصورة اليوم بخلق واقع جديد «فكلمة صورة picture تعني الآن صور منظمة أومشكلة؛ والتي هي ناتج للقدرة التمثيلية الخاصة بالذات»[4] التي تقوم بخلق الواقع بهذه التمثلات والتصورات الما بعد حداثية بمباركة من الميديا التي تجعل «الصور واقعية أكثر من الواقع...إنها تصبح واقعا جديدا آسرا وجذابا ليصبح بدوره موضوعا للإعجاب والحلم والتمني»[5] وإشعال نار الرغبةفي الاستهلاك.

فبعد أن قل خوفنا من الغيبيات أصبحت«الذات الحديثة تخلق الواقع»[6] وبسحر الميديا نحاكيه ونصنع نحن ذلك الواقع مبهورين متعمدين ومتواطئين بالسماح لها بالتسلل «إلى المخبوء في لا وعينا لجهة إحداث تعديل في منظومتنا الفكرية ليخرج وعينا على هيئة الصورة الافتراضية بل والوهمية للواقع » لتكون السيمولاكر بحق هي تلك «الصورة التي نصنعها للميت (البدائية) حتى نمنحه حياة جديدة (الحضارة)»[7] إنه النفخ في الصور لإعلان موت

[1] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص 108.

[2] عز الدين الوافي، سلطة الصورة وبلاغة الجسد، ص 46-47.

[2] المرجع نفسه، ص21.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص72.

[5] المرجع نفسه، ص32.

[6] المرجع نفسه ، ص72.

[7] ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، ص 148.

الواقع و ميلاد جديد لحياة أخرى «إن الحادثة الرئيسة في العصر الحديث هي ذلك الفتح للعالم بوصفه صورة»[1] لا أكثر.

(ميديا) التي قتلت أباها وأخاها من أجل حبيبها (ياسون) محولة مملكتهما إلى تابع، هي (ميديا) اليوم التي حولت العالم إلى صورة؛ ولئن عادت بالأمس إلى توحشها، وقتلت أطفالها من المتحضر لضمان فنائه، فهي اليوم تحطم كل الحضارة الإنسانية وإنجازاتها، لتبدأ حياة جديدة دالا بلا مدلول نتيجة «لما يسمى بنك الصورة الذي أدى إلى ضياع موضوعها الأصلي لتستخدم في سياقات ما كانت لتخطر على بال المصور بالمرة»[2] متسارعة كالزمن لا نكاد ندرك لها معنى، متشظية مفككة، تعبد الجسد وتمجد خدمته وتسبح في تيارات الوهم.

فهي لا تعبر عن المجتمع ما بعد الحداثي وعن رؤاه وتمثلاته فحسب وإنما تجسد «-على حد قول والتر بنيامين- جسر العبور من الحداثة إلى ما بعد الحداثة»[3]، كمحطة جديدة من محطات الحداثة غير أن (ميديا) اليوم الإلهة الساحرة لا تهب جزيرة ولا مدينة فحسب إنها تسير الإنسانية جمعاء بخيالات المونتاج وبأوتار اللذة وطبول الإنبهار إلى (ياسون) اليوم الديكتاتور الأكثر تحضرا الذي رأى أن يخيف التيس بالبندقية ويجلب الماعز بحشيش الميديا «حيث غدا امتلاك تقنيات الفرجة والترفيه العالمي واجبا من واجبات الزعامة... القوة العسكرية من جهة ومدفعية الصورة من جهة أخرى»[4] لضمان السيطرة على الطرفين.

[1] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص 72.

[2] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص 74 .

[3] المرجع نفسه، ص 76.

[4] رجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ص 80 .

ثالثا: الصورة وثقافة ما بعد الحداثة

يستوجب الحديث عن ثقافة ما بعد الحداثة إلقاء نظرة على رحلة الفكر الغربي، حتى وصوله إلى هذه المحطة، ولعل أول ما يجلب الانتباه في هذه الرحلة، هو المراحل التي مر بها العقل البشري، بداية بالاعتماد عليه كأداة فاعلة لتنظيم العالم في المنطق اليوناني مرورا بتقديسه وتسليمه مقاليد الحكم في الحداثة، وعصر الأنوار، لينتهي به الأمر بالتدنيس وإسقاطه في حفرة التقويض، ليقبر هناك ويرقص "الفكر الغربي"_إن تبقى منه شيء بعد ذهاب العقل- على قبره معلنا العودة إلى البهيمية وموت إنسانية البشر في مرحلة ما بعد الحداثة ذات السمة الثقافية الطاغية، طبعا «فالثقافة هي ما يبقى للإنسان عندما ينسى كل شي»[1] هذه الأخيرة كانت هي القالب الذي ينحته العقل ويصب فيه خبراته وتمثلاته إذا اعتبرناها جملة «ما شيده الإنسان دون الطبيعة»[2] فبالرغم من الوثنية المنتشرة في اليونان ،وآلهتها المتعددة المنعكسة في ثقافتها، إلا أن المنطق والفلسفة الكلاسيكية القائمة آنذاك قد رفضت هذه التعددية؛ إذ فسر (سقراط) وجود الآلهة على أنها «انعكاسات لضعف الإنسان»[3] مؤمنا بوجود إله واحد «هو مصدر كل الحق والخير والجمال»[4] في الكون.

عضدت هذه المنطقية العقلانية الرافضة للأساطير الرؤية الأفلاطونية؛ فعلى الرغم من إيمان (أفلاطون) بإله أستاذه وبأن «كل أجزاء هذا الوجود ترجع أشكالها إلى مثل عليا في عقل هذا الإله»[5] إلا أنه -وبدلا من تصور يوتوبيا بمثل إلهية - قام بتصور مدينته الفاضلة وفق مثل عقلية بشرية.

ليكمل (أرسطو) الطريق بحديثه عن الموجودات بدلا من الحديث عن هذا الوجود المطلق (الله) «مطورا فكرة السببية...وبتفرقته مابين الغايات والوسائل ...واكتشافه القيم المطلقة

[1] هبة فتوح ثقافة الصورة الإعلامية.

[2] بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، مراجعة: جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي-أبو ظبي-الإمارات العربية المتحدة، ط1: 1995، ص52.

[3] محمد حسام الدين إسماعيل الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص44.

[4] المرجع نفسه، ص44.

[5] المرجع نفسه، ص4544.

يكون قد نقل العقل البشري إلى ذرى عالية»[1] فسواء تعددت الآلهة عند الوثنيين أو توحدت عند الفلاسفة المنطقيين إلا أن المسألة الثقافية واحدة؛ فالناس تروي أساطير الآلهة على هواها كما تضع قوانين حياتها بحسب تجاربها وخبراتها من دون تدخل للإله في شيء.

نجد الأمر ذاته مع المناطقة؛ فقد شكل التركيز على العقل البشري «نزعة متأصلة في الغرب لتنظيم الحياة بعيدا عن إله أو موجود أعلى، والتي يصفها (فيث) بأنها كانت إغواء وإغراء دائما للإنسان في الغرب بلغا ذروتهما في عصر التنوير»[2] أو الحداثة كما يحلو للبعض تسميته، بعد أن انكفأت في عصور الظلام التي سيطرت فيها الكنيسة على العقول لتسود الخرافات والأساطير باسم المسيحية، لتأتي بعد ذلك محدثة قطيعة مع كل ذلك، حيث يعرفها (ماكس فيبر) قائلا بأن:«الحداثة هي فصم الائتلاف والوحدة بين السماء والأرض مما يخلي العالم من وهمه ويلغي سحره»[3] الذي لطالما تحكم في عقول الناس ومصائرهم باسم الجنة الموعودة في الحياة الأخرى.

لقد انتهت صلاحية عرض الخنوع الحالي مقابل الوعد المؤجل، لتصبح الحداثة مع (شوبنهاور) هي: «الأنانية والتخلي عن الطابع الاجتماعي، لا لتخلق نظاما جديدا مستحيلا بل طلبا للإخلاد إلى الحياة والرغبة...كما ينبغي الاحتراس من وهم النظام الاجتماعي الذي يحمي الشهوات الأنانية فقط»[4] ولعل سبب هذا التمرد هو انبهار الإنسان الغربي بإنجازات العقل البشري وقدرات العلم التي وصلت حدود التسيير الذاتي للإنسان.

فرأى بداية أن «تنظيم العالم وإبداعه يثبت وجود إله وعقل منظم خلق العالم، ولكن هذا الإله لا يتدخل بعد ذلك في العالم... وتبعا لهذا الاتجاه فإن الإنسان المسلح بالعقل هو الإنسان المعتمد على نفسه»[5] لقد نتج عن هذا الفصل بين الإيمان والعلم وإطلاق سراح

---

[1] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد، دراسات نقدية في الإعلام المعاصر ص45.

[2] المرجع نفسه، ص46.

[3] نزيه الشوفي، الثقافة الهدامة والإعلام الأسود من هيروشيما إلى بغداد ومن خراب الروح إلى العولمة، إتحاد الكتاب العرب، www .awu _ dam.org ، ص106.

[4] المرجع نفسه، ص107.

[5] محمد حسام الدين إسماعيل الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر،ص46.

العقل والفن «قطيعة شاملة مع التراث تنطوي على تسفيه مكنوزاته من ناحية وتخوين الماضي بما يحمل»[1] بدءا بالفكر اليوناني نفسه والركون فقط إلى العقل البشري الذي يمجد اللحظة الآنية كرد فعل على التأجيل الكنسي، حيث عملت الحداثة «على نسف الزمن ببعديه القبلي والبعدي والتوقف عند الحاضر واللحظة منه فقط أو الغريزي تحديدا»[2] مؤمنة بالآنية الحاضرة وكفى.

إنها الثورة إذن؛ الثورة على الكلمة-ممثلة في الكنيسة - وتحول من الفم إلى العين لا كما يخبرنا (عبد الحميد شاكر) عن رؤية (لوبروتون) فحسب -حيث اعتبر دور الفم الطعام والشراب والصراخ والغناء - بل بدوره التواصلي أيضا كأداة خطابية فاعلة حكمت زمام الأمور لفترة لتصبح العين «الأداة الجوهرية للإحساس بالحداثة»[3] لما لها من خاصية إدراكية تجعلها تتوافق وحمى الفضول العلمي وحب الاستطلاع آنذاك ليصبح «الانتقال إلى الحداثة معناه الانتقال المستمر والتدريجي، من الساكن إلى المتحول ومن الماهيات إلى الظاهر ومن ظلم الطبيعة إلى معايير الثقافة والتقنية والصناعة... ومن ثقافة الأذن إلى ثقافة العين»[4] إلا أن هذا الانتقال لم يكن انتقالا مرحليا بل على العكس من ذلك إنه الارتحال الدائم وذلك لتبنيها للمنطق النقدي منذ البداية، إذ «أصبح كل شيء قابلا للتأويل والنقد و التفكيك ، وأصبحت المعرفة العلمية نفسها عبارة عن خطاب يتعين استنطاق مكوناته»[5] لتكون الحداثة بذلك إيديولوجية القطيعة والتغيير المستمر.

ولئن استطعنا تحديد الحداثة لغويا بالعودة للمعاجم فإنه يستحيل إيجاد تعريف اصطلاحي جامع مانع لها، «بحكم كونها تعاند كل إرادة لتسميتها وتعريفها... لأنه ليست هناك قوانين

---

[1] نزيه الشوفي، الثقافة الهدامة والإعلام الأسود، ص106.

[2] المرجع نفسه، ص107.

[3] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص86.

[4] محمد سبيلا مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر- بيروت- لبنان، ط1: 2009 ، ص241.

[5] محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق-الدار البيضاء- المغرب، إفريقيا الشرق -بيروت- لبنان، ط2: 1998، ص120.

للحداثة، بل كل ما هنالك معالم للحداثة»[1] وذلك لشموليتها ولطابعها المتغير. على أن الحداثة كمفهوم قد ظهر «وبدأ في التداول حوالي ١٨٥٠على يد كل من (جيراردي نيرفال) و(شارل بودلير)»[2] وتعتبر الحداثة عند (بودلير) و(رامبو) «عملية تدمير للأشكال الثابتة التي تحول دون تطور الفن والمشاعر والأفكار والعادات»[3] على الرغم من المنطلق الجمالي للرجلين إلا أننا نستشف استخفافا بالمقدس وثورة عليه.

يغير تطور المشاعر والأفكار العادات؛ وبالتالي النظم الاجتماعية والاقتصادية القائمة ولعل هذا ما قصده (هابرماس) عندما جعل «الحداثة تشير إلى شكل ما للبناء الاجتماعي تبنى فيه نمطا اقتصاديا انتقل به من المجتمع الإقطاعي إلى المجتمع الصناعي الاستهلاكي أكثر ما يميزه عدم الاكتراث بالتراث وسعيه نحو مستقبل مفتوح»[4]، ما يشد الانتباه في هذا التعريف هو عدم تعيين وتحديد (هابرماس) لشكل البناء الاجتماعي الجديد الذي تبرره كلمة المستقبل المفتوح، فما دام المستقبل غير محدد المعالم فالشكل سيبقى بدوره متغيرا.

أما تاريخيا هناك من يربطها بعصر الأنوار إلا أنه لا يمكننا تحديدها زمنيا لكثرة إرهاصاتها بداية بـ (ديكارت) و(بيكون) الذين أعليا من شأن المعرفة واليقين»[5] ووجوب ولوج الإنسان إلى هذا العالم معرضا عما كان لديه من خرافات معتمدا في ذلك على التشكيك في كل مسلمة والبحث الذاتي عن الحقيقة.

ارتبطت الحداثة بالذاتية كمبدأ يعني «مركزية ومرجعية الذات الإنسانية وفعاليتها وحريتها وشفافيتها وعقلانيتها»[6] وانطلق الإنسان الغربي بعنفوان الحرية المستهزئة بكل قيد ومرجع يستكشف العالم ويعيد صياغة كل قانون «فالحق والأخلاق أصبحتا قائمتين على الإرادة

---

[1] محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، ص111.

[2] المرجع نفسه، ص109.

[3] المرجع نفسه، ص110

[4] محمد جديدي، الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الفلسفة ،جامعة منتوري –قسنطينة- الجزائر،2005 /2006، ص108.

[5] المرجع نفسه، ص108.

[6] محمد سبيلا، مدارات الحداثة، ص18

الحالية الحاضرة للإنسان في حين أنها كانت من قبل مدونة ومملاة على الفرد»[1] دونما حق في التفكير أو إعمال للعقل.

نتج عن صعود مبدأ الذاتية استرجاع العقل لمكانته اليونانية، ولكن بتمرد وقطيعة للفكر اليوناني فلم تعد تلك المعرفة التأملية، بل أصبحت معرفة تجريبية في البداية تقوم على الملاحظة والتجريب لتصل إلى المرحلة التقنية فيما بعد، ولأن المعرفة قوة فقد كان التمركز بداية حول العقل والعلم وبدا أنه يمكن التحكم في الطبيعة والعالم على أساس أن «العلوم ستجلب ليس فقط السيطرة على قوى الطبيعة... والسعادة لبني البشر»[2]، فانطلق الإنسان الغربي يسوس الإنسانية بمنطق النظام المغلق القائم على السبب والنتيجة.

فكان «إضفاء الطابع العلمي على العلوم الإنسانية والاجتماعية على وجه الخصوص ... إضفاء للطابع التقني على الثقافة ككل»[3] لتصبح التقنية بذلك لا أداة للسيطرة على الطبيعة وحسب وإنما للتدخل في حياة البشر، ذلك أن «المعرفة التقنية لا تكتفي بالحط من قيمة الأنماط المعرفية الأخرى؛ بل تطال الفضاء الثقافي كله... ليصبح العلم التقني ثقافة تحل محل الثقافة التقليدية وتكيفها بالتدريج مؤطرة المجتمع العصري مزودة إياه بمشاعر الهوية والانتماء وبمعرفة وأخلاق»[4] تناسب الثقافة الجديدة.

ولد التمركز حول الذات الغربية وتمجيدها حب السيطرة، فالعقلانية الناتجة عن تحرر الذات وقعت في فخ النرجسية جراء انجازاتها الباهرة في استغلال الطبيعة والتحكم فيها فانصرفت بحساباتها للحياة البشرية حيث كان «هذا المركب المعرفي الجديد ينتزع بالتدريج صورة ميتافيزيقيا أي تبشيرا بالأمل ووعدا بالخلاص ومصدرا واهبا للمعنى»[5] لتسقط كل الأحلام الوردية في الحربين العالميتين إذ «جاء القرن العشرون ليمزق ذلك التفاؤل إربا عبر

---

[1] محمد سبيلا، مدارات الحداثة، ص18.

[2] ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا مراجعة ناجي نصر ، حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة -بيروت-لبنان،ط١: 2005،ص31.

[3] محمد سبيلا، مدارات الحداثة،ص9.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

معسكرات الموت...وخطر الفناء النووي»[1]، لقد كانت الحربان وما أدت إليه من عظيم خسائر صفعة قوية أيقظت الغربي من أحلامه على حقيقة مروعة، و كان لصور الخراب والمشردين والفقراء وضحايا الحرب أثر كبير على العقلية الحداثية القائمة أصلا على النقد.

فظهرت الرومانسية كتمرد على هذه النظرة الاستغلالية للطبيعة من خلال شخصنتها واعتبارها «كائنا حيا لا آلة عظيمة»[2] كالسابق، والحقيقة أن شخصنة الطبيعة كان نتيجة للرفع «من قدر الإنسان فوق النظام التجريدي اللاشخصي جاعلة من العاطفة -المبعدة سابقا- جوهر الإنسانية لا العقل»[3] ولئن مثلت الرومانسية الجانب الوجداني من الفكر الغربي إلا أنها بلغت أبعد من ذلك حيث «ذهب بعض الرومانسيين ليرى أن الذات هي خالقة العالم وعمدوا إلى خلق حياة أخلاقية جوانية»[4]، والأمر طبيعي فالعقل خذل الإنسانية ولم يكن في مستوى تطلعاتها.

قامت الرومانسية بالبحث عن بديل في العاطفة بإلغاء العقل وبعث ربوبية الإنسان - كذات لا كمطلق- لتأتي الوجودية وتبدأ بهدم جميع المركزيات بداية من الله وإن لم يكن بالمركزية الفاعلة، والمشكلة أن (نيتشه) «لم يكتف بإعلان موت الإله وإنما عمل على محو ظلاله وهي القيم مستنتجا عدم إمكانية وجود قيم لان مرجعيتها غير موجودة»[5]، ولأن الله هو الحقيقة الوحيدة المترسخة فينا فطريا على اختلاف أديانا؛ فإن اختفاء هذه الحقيقة لا يعني سوى اللاحقيقة، وهذا ما ردده (نيتشه) حيث قال بأنه لا يوجد موضوعية في العالم ... ومن ثمة أسقط كل المفاهيم والقواعد القيمية والفلسفية والمجتمعية الغربية والكونية»[6] التي لطالما نظمت حياة البشرية.

---

[1] ديفيد هارفي، حالة ما بعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا، ص31.

[2] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص49.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص50.

[5] ينظر نزيه الشوفي، الثقافة الهدامة والإعلام الأسود، ص113.

[6] المرجع نفسه، ص112.

عاد الإنسان بعد موت الإله لا ليندب حظه وإنما ليجرب الخلق مع الرومانسية كما رأينا ومع الوجودية «فلطالما ليس هناك معنى جاهز فإنه يمكن للأفراد أن يخلقوا معانيهم الخاصة باختياراتهم»[1] مزيحة بذلك مفهوم الذات الذي ترك مكانه للفرد المتمرد على كل تحديد ؛ ذلك أن الحداثة «تضع لنفسها في كل مرة أساسها المناسب، وهو أساس ينزاح دوما عن ثوابته لأنه لا يكف عن التوسع والتنقل وعن إدماج كل ما هو جديد»[2] في تلافيفه.

وقد مهدت كل من الرومانسية والوجودية لجديد ارتأى الكثيرون أن يسموه ما بعد الحداثة post_modern والحقيقة أنه محطة من محطاتها «فما بعد الحداثة ليست إلا استمرارا نقديا للحداثة، وأن الحداثة نفسها ليست خصائص ومميزات وإنما حركة انفصال لا تكف عن الابتداء»[3] كما يرى سبيلا، وإذا كانت post والتي تعني ما بعد «تشير إلى ترك الإطار أو النموذج السابق عليها وهو..الحداثة»[4] فإن ما عرفناه عن الحداثة دوام ارتحالها.

إذن يمكننا القول أنما بعد الحداثة هي الحداثة الدائمة التغير، فليس من الصدفة أن يذكر هذا المصطلح أولا فنانين وأن يكون ذو نشأة جمالية، حيث ذكره كل من (تشامبان) (champan) البريطاني عام ١٨٧٠ والألماني (بانفيتز) (panwitz) عام ١٩١٤،كما ذكر مصطلح الحداثة في بدايته كل من (بودلير) و(رامبو) الذين اعتبراها ثورة لتحرير المشاعر والأفكار ضد المقدس، فكانت ما بعد الحداثة نتيجة لهذه الثورة حيث «كانا يشيران إلى طراز من البشر يبدو صلبا إلا أنه متداع في أعماقه»[5] أو ليس هذا الطراز هو الإنسان الغربي الذي يقف وحيدا وسط الدمار وقد انفلتت من يده كل الثوابت وأخذ منه الضياع كل مأخذ، فراح يخلق عالمه بنفسه ويعطي معنى للمعنى من خلال اهتمامه وتمسكه به فيبدو واقفا مكابرا وهو في الحقيقة محطم غارق في العدمية.

---

[1] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص51.

[2] محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، ص 110.

[3] دفاتر فلسفية ونصوص مختارة، ما بعد الحداثة تحديدات، ترجمة: محمد سبيلا، عبد السلام بن عبد العالي ، دار تويقال للنشر-الدار البيضاء- المغرب، ط1: 2007، ص5.

[4] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص54.

[5] المرجع نفسه، ص54.

بدأت ما بعد الحداثة جمالية النشأة حيث كانت «تعلي من الشأن الجمالي على العقلي، ومن الجانب الشعوري على الفكري»[1] هذا في ما يخص الجانب الفكري للحركة كتيار؛ أما الخطاب المصاحب لها فقد «نشأ داخل الفن كحركة فنية ثم انتقل إلى المجالات الأخرى»[2] حيث ذكره لأول مرة كمصطلح له مدلوله الخاص (أرنولد توينبي) (A toynbee) في كتابه (دراسة التاريخ) عندما استخدمه ليشير إلى ثلاث خصائص رآها تميز الفكر والمجتمع الغربيين منتصف القرن العشرين، وهي اللاعقلانية والفوضوية واللامعيارية»[3] ولعلنا نستقرئ في هذه الخصائص البعد الثقافي لما بعد الحداثة الذي جاء كنتيجة لاكتساح ثقافة الحداثة التقنية للمؤسسة الإنسانية وإدخالها في النظام المغلق.

ولئن استخدم (توينبي) المصطلح لوصف التحولات الطارئة على المجتمع الأوربي نتيجة الأزمة الحداثية التي وقع فيها؛ فإن الإيطالي (إميتاي إتزين) (Etzioni) تحدث عن التطورات التقنية والتكنولوجية المميزة لما بعد الحداثة، حيث يشير المفهوم عنده إلى «فترة تتسم بتحولات جذرية في تكنولوجيا الاتصال والمعرفة والطاقة عقب الحرب العالمية الثانية»[4] تمخض عنها قفزات نوعية في حياة البشر.

مما يلفت النظر ذكر صفات ما بعد الحداثة الثقافية في مجال آخر كالعمارة؛ حيث نشر المعماري الشهير (روبرت فنيتوري) (R venturi)كتابه الموسوم بـ «التعقيد والتناقض في العمارة 1966، وضع فيه تصوره لخصائص العمارة ما بعد الحداثية قائلا: «نحن نطالب بعمارة تعلي الثراء بمعنى الوفرة والكثرة والزخم في التفاصيل والاقتباس والغموض فوق الوحدة والنقاء، وتقدم التناقض والتعقيد على التناغم والبساطة»[5] ولكأن الرجل لا يتحدث عن العمارة كبناء وإنما عن العمارة الجديدة الما بعد حداثية للأرض التي اكتسح فيها الإنتاج والاستهلاك مختلف جوانب الحياة، ليصبح كل شيء معقدا تملؤه البهرجة والاستعراض

[1] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، دار المسيرة- عمان- الأردن، ط1: 2011م-1432هـ ، ص64.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص22.

[4] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص54.

[5] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص23.

المخفيين لإنهاك وقبح خلف الكواليس، مما يوقع الإنسان في التناقض؛ كيف لا وهو يطلب الراحة بالاستهلاك فإذا به غريق مد لا ينتهي من السلع والموضة.

والأكثر من هذا أن مطالبته بهذه الصفات فيها من الثورة على الثابت الذي كان قبله؛ ثورة على الوحدة والنقاء لتعم الفوضى والتناقض الذي يفقد التوازن، إنه تحدي النسق والسلطة الذي تحدثت عنه (ليندا هوتشيون) (HUTCHEON) في تعريفها لما بعد الحداثة بكونها «حركة تبغي تحدي السلطة أي سلطة لتدافع عن الأقليات والنساء، ولذلك فهي استجوابية في مزاجها ومضادة للتسابيح والترانيم والمقدس في نواياها»[1] لا تنحني لصنم ولا تحتشم من سلطة.

وتميز تعريف (جان بودريار) بشمولية أكثر؛ ربما لأنه لم يتحدث عن قيم ما بعد الحداثة فحسب، بل انتبه للآلية المستخدمة في نشر هذه القيم في ظل العولمة وتنميط العالم، حيث يقول: «أنها عملية تفكيك وتدمير مستمر للمعنى تؤدي فيه وسائل الإعلام الدور الأكبر الذي لا يعكس الواقع بشكل رمزي ولكنها تحاكيه وتزايد عليه ليكون ما فوق واقعي في النهاية»[2]، حيث تضفي عليه هذه الوسائل من السحر والمصداقية ما يجعل الناس تصدقه وتقتدي به.

ليس من الغريب إذن أن يكون أول من عمد مصطلح ما بعد الحداثة (إيهاب حسن) هو نفسه القائل بأنها «مرحلة على طريق التوحد الروحي للنوع البشري»[3] من خلال العولمة التي تتدخل عن طريق الإعلام في حياة الناس وأمنياتهم وتمثلاتهم لتجعل منها نمطا واحدا يلهث وراء سعادة مادية متغيرة ليحصد الجوع الدائم في النهاية فلا ريب أن تكون ما بعد الحداثة كما يرى (جيمسون) «منطقا ثقافيا للرأسمالية المتأخرة أو عصرا ثقافيا أخيرا في الغرب»[4] مع تحفظ على كلمة أخير التي تحيلنا على مسألة النهايات والفكر الأحادي الواهي بدليل أن (ديفيد هارفي) يرى «أن ثمة علامات... تشير إلى أن هيمنة ثقافة ما بعد الحداثة

[1] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص56.

[3] المرجع نفسه، ص55.

[4] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص21.

هي في عملية ضعف مستمر في الغرب»[1] باعتبارها تيارا فكريا أو لنقل ثقافيا كمعنى أصح لفترة ما بعد التحديث «post modernité كحقبة زمنية يمر أو مر بها الغرب نتيجة لبعض المتغيرات التي لحقت بعملية التصنيع والإنتاج»[2].

ولئن كانت الحداثة كمفهوم تستعصي على التحديد رغم تعبيرها عن فترة تميزت في مرحلة ما بكثرة التحديدات، فكيف لنا بمفهوم ما بعد الحداثة الصابوني الذي لا نكاد نقبض عليه حتى ينزلق من بين أيدينا، إلا أننا ومن خلال هذه التعريفات وبالاستعانة ببعض المراجع حاولنا تعداد أهم قيم ما بعد الحداثة - وإن كانت لا تؤمن أصلا بوجود قيم - ومحاولة تتبع تحققاتها في الصورة باعتبارها ركيزة الإعلام المعاصر.

ولعل تشظي الأنساق وتراجع المركزيات هي القيمة المحورية في قيم ما بعد الحداثة وتمثلاتها فمنها تنبجس مختلف القيم الأخرى حيث ترفض ما بعد الحداثة كل ما هو ثابت «كالحكايات الكبرى أو الخطابات الكلية التي تقوم بعمليات توحيد مستمرة لما هو متعدد»[3] والتي تمثل مركزا تدور في فلكه مختلف الأنشطة دونما تعارض وتناقض فقد «رفض فلاسفة ما بعد الحداثة فكرة أن تستطيع بنية فكرية ما... أن تمثل عددا معينا من البنيات أو الوحدات الفكرية الأخرى، فالواقع متعدد ومختلف...ولا مكان فيه لفكرة الاتساق والاكتمال »[4] والوحدة المنسجمة.

لقد جعل رفض مفهوم النسق والمركز والأنظمة المغلقة من التشظي الحل الأمثل لتفكيك هذه الأنساق لتصبح «حقيقة ما بعد الحداثة الأكثر بروزا هي قبولها الكامل للحظي، المتشظي والمتقطع والفوضوي»[5]، الأمر الذي أدى إلى فقدان المعنى والحقيقة وفقدان الأصل.

ولعل هذا التمثل عبرت عنه الصورة الما بعد حداثية بتحولها إلى دال سابح ينتظر أحدا يعطيه مدلولا، وذلك نتيجة لنشوء بنك الصورة حيث «تم ما وصفه (والتر بنيامين) بضياع

[1] ديفيد هارفي، حالة مابعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا، ص16.

[2] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص21.

[3] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص68.

[4] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص54.

[5] ديفيد هارفي، حالة مابعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا، ص67.

موضوع الصورة الأصلي في عصر الإنتاج الرقمي»[1] فلم تعد الصورة تحيل على أصل معين، وإنما أصبحت لا تدل على شيء بذاتها وإنما بوصفها عنصرا في مجموعة حيث يرى (ديبورد) «أن الصورة المجزأة المتشظية التي تنفصل عن موضوعها لتستخدم بمعان أخرى...هي المعبرة عن المجتمع الما بعد حداثي»[2] لتصبح الصورة الرقمية بذلك «جسر العبور من الحداثة إلى ما بعد الحداثة»[3] بحسب (والتر بنيامين).

تعتبر النسبية الاجتماعية إحدى نتائج تشظي الأنساق؛ إذ لم تعد هناك حقيقة ثابتة وبالتالي لا أخلاق ولا مفاهيم مطلقة كل شيء فردي بحيث «يضيع مفهوم الأخلاق بالمعنى التقليدي ويتم استبداله بمفهوم القانون»[4] الذي يحكمه التغير بناء على الأوضاع والظروف، وبضياع القيم المطلقة ينتفي المجتمع كنسق ونظام كلي ليصبح «مجموعة أجزاء مستقلة ولكنها مترابطة بشكل عملي مع غياب نظام مرجعي ...ونص إيديولوجي موحد وكامل»[5] وتعبر الصورة عن هذا التمثل في الإعلام بتشجيع كسر الطابوهات، والكشف عن المستور والمسكوت عنه وتصوير من يفعل ذلك بصورة البطل وبرامج تلفزيون الواقع تعج بهذه الأمثلة.

ينتج عن ذلك تمثل آخر ألا وهو النقد الغير ثوري للنظم القائمة من خلال تفكيكها وتجزئتها ويظهر ذلك في انحياز وسائل الإعلام لتصوير و«إبراز اللحظة الإنسانية للقانون»[6] والعرف المجتمع، ولعل أول ما يتبادر للذهن من صور تحقق هذه القيمة تلك الفكرة الواهية التي اجترتها مختلف القصص الدرامية في كافة وسائل الإعلام من وقوف الأب والعائلة في وجه سعادة الفتاة المسكينة بمنعها من رؤية من تحب، منزلين الستار عن أدنى حق للعائلة في حفظ الشرف ومراعاة الأخلاق، لا وتكون الصورة أكثر درامية ونكون نحن - بوعي أو بدونه- أكثر تعاطفا عندما يكون الحبيبان من مجتمعين أو دينين مختلفين.

---

[1] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص76.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص67.

[4] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص58.

[5] المرجع نفسه، ص65.

[6] المرجع نفسه، ص59.

ولعل أهم قيمة نتجت عن تشظي الأنساق هي رفض العقلانية حيث أبعد العقل عن المركز لتحل اللذة محله وهو ما عبر عنه (فوكو) « بأن هدف المعرفة في الماضي كان هو إرادة تنظيم الواقع...أما الهدف من المعرفة الآن فهو إرادة القوة واللعب والرغبة "المرتبطة بالجسد على اعتبار أنه "لا يوجد يقين حقيقي إلا يقين الجسد لأنه المكون الأولي والأساسي للقوة»[1] منبع القوة والحياة بعد أن كان العقل مصدر الأولى ومنظم الثانية حيث أصبح الجسد «الأيقونة الدالة على الحياة ومساحة الفردانية والتحرر من كل إكراهات السلط»[2] وبالتالي فإن الاستجابة لرغبات الجسد هي الاستجابة للحياة.

أدى ذلك إلى الدخول في حقبة الثورة الجنسية على حد قول (بودريار) «حقبة من الإنتاج والتطبيق لكل أنواع المتعة التي تقع عند مستوى الوعي وما تحت مستوى الوعي أيضا»[3] وكلنا يدرك مدى غزو الإيحاءات الجنسية لكل الصور التي تصادفنا حتى في إعلانات حفاظات الأطفال وليست الثورة الجنسية هي نتيجة الاهتمام بالجسد فحسب وإنما الطابع الاستهلاكي أو الثقافة الاستهلاكية بمعنى أصح؛ حيث أصبح الاستهلاك ثقافة وسلوكا ينم عن مكانة وأسلوب حياة لا حاجة نطلبها في السلعة، الأمر الذي خلق مجتمعا يغير جلده بتغير الحاجيات التي تتبدل كل يوم؛ إنه «مجتمع يقوم على أساس الاستهلاك والجودة والإعلان، مجتمع أنتج سلوكيات وأخلاقيات جديدة من بينها بل وربما أهمها أخلاقيات الاستمتاع والإشباع»[4] التي لا تكف عن المطالبة بكل جديد.

فعد أن تدخلت الرأسمالية إلى جانب التقنية أصبح الذوق «دائم التغير، فقوى السوق المهيمنة تبني الأذواق... والهدف النهائي كيف تستفيد هذه القوى من ذلك كله»[5] الأمر الذي يورث الناس مرض الجوع الدائم للاستهلاك خصوصا بعد غرق العالم في الماديات حيث أصبحت السعادة مرتبطة بالماديات بعيدا عن الجوانب الروحية «هكذا تشكل السلع

[1] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص37.

[2] عز الدين الوافي، سلطة الصورة وبلاغة الجسد، ص11.

[3] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص127.

[4] المرجع نفسه، ص117.

[5] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص75.

والاستهلاك نظاما عالميا معولما متحكما فيه ومتماسكا من العلاقات نظاما ثقافيا يعمل على تشكيل النظام الاجتماعي والبيولوجي»[1] إلا أن طغيان المادة جعل من الإنسان عبدا للأشياء حيث أصبحت هي التي تتحكم فينا «إن هيمنة الموضوعات والأشياء والسلع على الذات الإنسانية وتحكمها فيها تكون محصلتها النهائية شعور هذه الذات بالاغتراب»[2] وسط هذه المادية الجوفاء.

مما أنتج قيم أخرى كالحنين إلى الماضي والعودة إليه بالانكفاء على الثقافة المحلية، كرد فعل على التنميط الثقافي الحالي الناتج عن صناعة الثقافة أو استخدام القديم في صنع الجديد «فما بعد الحداثة لا ترفض الماضي... إما تعيد توظيفه وإنتاجه بصورة ربما تبدو للبعض مشوهة، تأكيدا منها على الروح الديمقراطية التي تتعامل بها مع التراث»[3] وبكل حرية.

يعود كل هذا للرأسمالية الهادفة لاستيعاب التناقض والاختلاف الثقافي وجعله لصالحها في تسويق المنتجات «فالغرض الأساسي لصناعة الثقافة... هو إزالة الفوارق الاجتماعية والإيديولوجية في الأسواق؛ كل شيء يتساوى أما الاختلاف الوحيد الممكن فهو أن المنتجين المتخصصين يقفون في جانب، والمستهلكين يقفون في الجانب الآخر، وفي ما بينهم تقع أدوات التوزيع الثقافي ووسائل الإعلام الجماهيري»[4] والأمر واضح في الصورة من خلال حضور التقاليد والثقافة المحلية في وسائل الإعلام.

وتتمثل العودة للماضي في إحياء الأساطير القديمة وإشباع الغرائز، كالعودة إلى التوحش والبربرية من خلال المصارعة الحرة في شكل بطولة ونجوم كمثال، دون إغفال الطابع المستهتر بالمقدس والتراث الذي تتميز به ما بعد الحداثة والحداثة من قبلها، والذي يظهر فيما ذكرنا وفي التناص العكسي، كأن تصبح الحلبة مكانا للصراع لا بين مصارعين متوحشين وإنما بين متصارعين من نوع آخر يتميزان بالرقة والجمال والإحساس، الفنانون هم المصارعون بالجمال

[1] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات،ص119.

[2] المرجع نفسه، ص119.

[3] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص19.

[4] المرجع نفسه، ص76-77.

والفن والصوت بدلا من القوة، وبعيش الأغنية عاطفيا بشكل منفرد بدلا من الاشتباك الجسدي بين المتنافسين.

حقيقة لقد انهارت كل الأنساق والأفكار في ما بعد الحداثة إلا حب السيطرة الذي ارتأت الرأسمالية المتأخرة تحقيقها بالتضليل عن طريق «المناخ الثقافي الذي يتمثل في وسائل الإعلام الجماهيرية والإعلان وتكنولوجيا المعلومات والاتصال»[1] الخادم للرأسمالية عن طريق ثقافة الصورة وسحرها بعد زوال السحر الغيبي.

فقد أصبحت الميديا اليوم «تقوم بوظائف عديدة لرأسمالية العولمة، فهي تقوم بتسريع توزيع السلع المادية من خلال الإعلان ...وتختصر الوقت بين الإنتاج والاستهلاك ...وهي تخلق الطلب السياسي والثقافي لبقاء الرأسمالية»[2] ليس هذا وحسب بل إن سحر التقنية وخلقها للصور المحاكية التي «ليس لها مقابل في الحياة الفعلية ..لكنها أيضا يصعب تمييزها عن الواقع أو فصلها عنه»[3] يجعل معرفتنا للواقع منوطة بهذه الصور المزيفة فنحن لا نعلم إلا ما نشاهده ونحكم عليه «فتصوراتنا عن الواقع تشكل هكذا من خلال أعراف التلفزيون وخصوصياته وكذلك من خلال أشكال الميديا الأخرى التي نكون على ألفة بها»[4]، الأمر الذي يجعلنا نقدر مدى وعي (بول فاليري) وهو يصف التلفزيون بـ «شركة توزيع الواقع المحسوس على المنازل»[5] هذا الواقع المشيء الذي يبدأ عرضا تلفزيا ثم يصبح واقعيا «من خلال الطرائق التي يعيد المجتمع إنتاج نفسه من خلالها داخل تفكير الفرد وسلوكه»[6] الذي تلاعبت به الميديا عن طريق تغيير تمثلات الشخص والتلاعب بعقله لدرجة يظن فيها أنّه صاحب الاختيار والقرار.

---

[1] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات،ص115.

[2] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص58.

[3] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص122.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص 97.

[6] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص116.

وهكذا تكون الثقافة الاستهلاكية الإعلامية نوعا من التخدير لتطويع الناس حيث «يرى (جامسون) أن المشكلة في هذه الثقافة هي تشجيعها الجمهور على نسيان حقيقة ما كانت عليه الأمور في الماضي وحقيقتها الآن، لذا تعد ثقافة ما بعد الحداثة نوعا من أفيون الشعوب فهي تشجع على قبول سلبي للوضع الراهن»[1] إنه التلفزيون الفتنة وإنها ميديا الساحرة إلا أن فرعون اليوم غير باد ولا متكبر مفاخر إن سلطة اليوم «إستراتيجية تمارس... انطلاقا من نقاط لا حصر لها... إنها كالفأر لا ترى بوضوح إلا في متاهات الممرات الأرضية وداخل جحورها المتعددة المنافذ، إنها... تمارس نفسها في خفاء»[2] كي لا تثير الحفيظة فيحدث الصدام.

نستنتج من كل هذا أن ما بعد الحداثة هي تيار فكري وتمثل ترجمته عمارة حياتية، تقوم على مبدأ الشك في كل المسلمات ورفض كل الثوابت والغرق في الفوضوية والتناقض واللامركزية- اللهم مركزية رأس المال المستفيد الوحيد من الوضع- الأمر الذي أسقط الإنسان في فخ الشهوات وتقديسها مما جعله يسقط في العدمية، نظرا لطبيعته الإنسانية التي تتطلب ملئ الجانب الروحي لا إلغائه مما جعله يعود للثقافة حيث يقول (أنطوان أرسطو) «إننا لم نتحدث بهذه الوفرة عن الثقافة إلا عندما بدأت الحياة تغادرنا»[3] فعدنا نحاول استرجاعها بالثقافة.

لقد كانت حمى الاحتضار ورعدة العدمية التي جعلت الإنسان يبحث عن المعنى في الثقافة بوصفها مجموع ما تشيده جماعة من أفكار وصنائع تحفظ وجودها، وتميزها عن غيرها ورقة رابحة في يد الرأسمالية التي صنعت هذه الثقافة، وروجتها في وسائل الإعلام التي «أصبحت سوقا تباع فيها القيم والأفكار والسلع والأشياء معا على صعيد واحد»[4] بأسلوب بأسلوب كرنفالي يختلط فيه الهزل بالجد والتسلية بالمعلومة.

---

[1] ديفيد انجليز، جون هيوسون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ترجمة: لما نصير،مراجعة:فايز الصباغ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات-بيروت-لبنان، ط1: 2013، ص233.

[2] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص40-41.

[3] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص123.

[4] ينظر محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص58.

ولئن كانت ثقافة ما بعد الحداثة تخص الغرب فقط، ونتيجة حتمية لما مر به فإننا لا نخال عاقلا تفوته فكرة السيطرة على العالم حلم الرأسمالية الذي عرفناه من أفلام الكرتون ونحن صغارا، والذي يبدو أننا نعيشه الآن بوعي منا أو بدونه عن طريق العولمة كبارا لتصبح ثقافة ما بعد الحداثة توحيدا للنوع البشري- سيسيطر حتى حين لأن الأصل هو الاختلاف ولا تبديل لخلق الله -عن طريق وسائل الإعلام وعلى رأسها التلفزيون لاعتبارات عديدة أهمها الشيوع لدرجة أنه أصبح مصدرا أساسيا لمعارفنا ورفيق متعتنا ومالئ فراغنا وبالتالي«أي شيء لا يذاع في التلفزيون أقل واقعية،لأن منه تستمد القضايا السياسية أهميتها، وتكتسب السلع والخدمات جاذبيتها، وحتى الكتب تستحق أن تقرأ عندما تظهر في التلفزيون»[1] ليصبح التلفزيون بذلك وسيلة ثقافية تضلل العقول وتشغل الأجساد فترضى بالاستهلاك والخمول.

وإذا اعتبرنا أن «التلفزيون يمتلك كل ما يذكره (إيهاب حسن) من صفات ما بعد حداثية : الاحتفاء بالصور على حساب الكلمة، وإحلال الإشباع العاطفي محل العقل، والولع بالانطباع بدلا من الإقناع، والتخلي عن المعنى والتمسك باللعب والتسلية»[2] فإن ذلك يجعل من «قيم ما بعد الحداثة هي خبز التلفزيون اليومي»[3] الأمر الذي يجعلنا نتساءل ببراءة حصيفة عن مدى حضور القيم الثقافية الحالية -نقصد ما بعد الحداثية طبعا- وتحقق تمثلاتها في صور التلفزيون العربي عموما والقنوات الخاصة خصوصا، ولأنه يستحيل الإحاطة بهذا الزخم الهائل من القنوات والمد الطوفاني للصور، فقد اعتمدنا بعض برامج قناةmbc1 كأنموذج ثقافي نبحث في تمثلات صوره، نظرا لما تتمتع به القناة من مميزات حيث «تعتبر الأقدم بين القنوات الفضائية العربية، ويعتبرها البعض الأكثر مشاهدة في العالم العربي»[4] بل أن نجاح القناة قد تعدى العالم العربي فقد «استطاعت هذه القناة أن تنافس شبكات عالمية مثل (cnn)»[5] في مرحلة التسعينات، إضافة إلى حرصها على جودة التقنية وسحر الصورة

[1] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص82.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نقسها.

[4] محمد علي أبو العلا، فن الإتصال الجماهيري بين النظرية والتطبيق، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع-دسوق-مصر،ط1: 2003، ص61.

[5] المرجع نفسه، ص62.

«فقد ساعد التمويل المالي المستمر لقناة (mbc) على توفير أجهزة متطورة وعدد من الموظفين ذوي القدرات المهنية العالية عربا وأجانب»[1] مما يضمن مرور الرسالة الثقافية بيسر ونجاح إلى المشاهد.

[1] المرجع نفسه، ص63.

الفصل الثاني

تشظي المركزيات

أولا: تشظي العقل

1- اللذة والمتعة

2- التخويف وصنع الفرجة

3- المعرفة توافقة

4- التسطيح

ثانيا: تشظي الحقيقة

1- التعميم واستحالة التحديد

2- الخلط بين الحقيقة والخيال

3- تبئير القضايا

4- حقيقة الأسئلة

ثالثا: تشظي الإعلام

1- تغييب الواقع

2- صنع واقع جديد

3- الإعلام عن الإعلام

تشظي المركزيات:

تتصف ثقافة ما بعد الحداثة بتشظي الأنساق وتفكيك المركزيات خدمة للطابع الاستهلاكي الذي تسعى الرأسمالية لتكريسه بعولمة هذه التمثلات وتعميمها عن طريق وسائل الإعلام عموما والتلفزيون على وجه الخصوص.

ويستلزم ذلك عملية تفكيك الإعلام وفرقعته، باعتباره الوسيط التقني القائم على التأمل العقلي الباحث عن الحقيقة، والمؤسس على النقد الحصيف للواقع الذي يصدر عنه، ليروج لواقع جديد صنع في غرف المونتاج وسيناريوهات اللذة، ولا يتأتى ذلك ولا يستقيم أمره إلا بعد تغييب العقل وتفكيكه الأمر الذي يحدث انقلابا على مركزية الحقيقة وحكمها الأحادي.

أولا: تشظي العقل:

كان العقل أول نسق يتعرض للتشظي، ويحكم عليه بالعداء، كونه الركيزة الأساسية لكل النظم والأنساق المتشكلة في الحداثة، حيث اتسمت ما بعد الحداثة «بنزعة معادية للعقلانية والمعرفة العلمية على حساب الولع بالتلفزيون والكمبيوتر والتكنولوجيا التي لا يرتوي بها ظمأ»[1]، بسبب تركيز التقنية على اللذة والإثارة كبديل عن العقل، ليصبح التلفزيون بذلك سوقا للترفيه والمتعة، ولئن كان «التلفاز لا يبيع البرامج للناس وإنما يبيع المشاهدين للمعلنين على حد قول دالاس سميثDallas Smythe»[2] فحري بالقائمين عليه اصطيادهم أولا ومن ثمة بيعهم بعد ذلك.

1- اللذة والمتعة:

يعلم الصياد أن الفريسة لن تأتي إذا وعت الخطر المحدق بها،لذا كانت خطة اصطياد المشاهدين هي تخدير العقول لتسيطر على العواطف، وذلك بأساليب عديدة أهمها اللذة

[1] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص114.

[2] ينظر نهوند قادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت - لبنان، ط1: 2008،ص308.

والمتعة التي تستغبي المشاهد علنا، من خلال برامج تجعل من «الجسد لا يقينا فحسب وإنما المكون الوحيد والمكمن الأوحد للقوة»[1] والسعادة والثقة بالنفس، ومن ثم الدفع بهذا الجسد إلى الاستهلاك.

نستقبل كل هذه التمثلات وغيرها مبتسمين مبهورين، طبعا؛ فعندما تتحدث إلى امرأة جميلة عليك إغماض عيونك فجمالها سيشفع لها؛ «فالإعجاب بالفتاة التي تعرف كيف تظهر مفاتنها، والاستمتاع بمشاهدتها ...يتناقض مع إدانتها وانتقادها»[2]، لكن إغماض العين صعب مع (جويل ماردينيان) ونظراتها الولهى، وحركاتها الإغوائية التي تشن حالة هجوم عاطفي على الشباب، وحالة تأمل وانتباه مع البنات لأخذ الدرس.

يأتي البرنامج -إلى جانب النجوم- بفتيات عاديات ليجعل منهن نجمات، الأمر الذي يجعل المشاهد يعيش معهم -هم للتعميم، نظرا لوجود مشتركين ذكور رغم قلتهم- حالة تماهي وتعاطف لعظم مشاكلهم التي أفسدت حياتهم؛ (رغد) مثلا المشتركة الثانية بعد (جويل) التي لعبت هذا الدور في أولى حلقات هذا الموسم في برنامج (جويل)، فنانة تشكيلية تروي معاناتها الكبرى من مظهرها وشكلها الذي لا يتناسب وطبيعة عملها التي تقتضي الظهور الإعلامي، وباستثناء حالة أسنانها السيئة نتيجة حادثي مرور وبشرتها الملتهبة، نلحظ أنها قد جعلت من جسمها لوحة مشوهة قدمتها لـ (جويل) كي يتم تصحيحها؛ عملية تصغير للأنف، تكبير للصدر، رفع للحاجب وملء للخدود والجبهة، إلى جانب المراحل المعتادة صبغ الشعر والماكياج.

تبدو المشتركة مع اختصار الصور للزمان والمكان وكأنها تقوم بعمليات سحرية، ليتم التركيز بعدها على لحظات شعورها بالألم أثناء العمليات، والتي كانت تزيدها حماسا وإصرارا لاستكمال باقي المراحل من أجل الوصول إلى مبتغاها، يجعلنا استعراض لحظات الألم مع هذا الحديث الحماسي نقتنع من دون أن ندري -أو نتفهم على الأقل- بحجم المشكلة

[1] ينظر محمد حسام الدين إسماعيل، المصدر نفسه، ص37.

[2] نهوند قادري عيسى، المصدر نفسه، ص310.

وأهمية كل ما تقوم به عيادة (Clineca joelle)، لنتيقن ونحن نرى النتيجة التي تعتبرها كل مشتركة مذهلة ونفرح لها، ونحلم بها.

تتحدث (جويل مردينيان) عن ضرورة اهتمام المرأة بشكلها وجمالها، بغض النظر عن العمر لأن ذلك يؤثر على نفسيتها وشعورها بالنجاح، إلا أننا نفاجئ بعدم وضعها للماكياج -كأول شيء يخطر بالبال عند الحديث عن الجمال- حيث صرحت في مجلة الجزيرة بقولها «قد تستغربون إذا قلت لكم أني لا أضع الماكياج إلا للتصوير أو في المناسبات بمعنى لست صديقة للمرآة»[1] هذه المفارقة تتجذر ونحن نتابع الجنيريك؛ حيث تظهر بفستان ذهبي طويل بتقاطيع فرعونية قديمة في بهو قصر، وقد ركزت الكاميرا على المناطق الأكثر إغراء، وعلى تصوير الخطوات وطول الثوب لإعطاء هالة من العظمة والأبهة التي أكدتها الإنارة الذهبية الخافتة.

لقد بدت جويل وهي تصعد الدرج الواسع كرمز لسلم نجومينها ونجاحها نيفرتيتي العصرية ، خاصة بعدما تصل نهاية الدرج وتلتفت بوقفة غنج لتبتعد الكاميرا لترينا عرش جويل (نيفرتيتي الجديدة)، حيث بدت نهاية الدرج عرشا وقفت فيه الملكة، وقد علق اسمها وراءها باللون الذهبي الذي يطغى على كل شيء في الصورة، تبدو (جويل) هنا (نيفرتيتي الجمال) واسمها علامة مسجلة، ورمز انتماء جديد يضع بصمته على المشاركات فيدخلن مملكة الجمال، في حين أن الحقيقة أن الملكة ليست صديقة المرآة !!!

يثير الانتباه شيء آخر وهو حرصها الشديد على التفرد والتميز إذ «لا تحب أن تبدو مثل الآخرين؛ لأن هذا يعيقها عن أن تبدع في أفكارها الجديدة»[2] فإذا كان الظهور كالآخرين يعيق النجاح فلم تجعل من المشتركات متشابهات!؟ الواضح أن نسق الجمال قد تشظي وغرق في المادية البحتة، حيث اختفى الجمال الروحي وأصبح أسير الجسد الذي بات سلعة يتوجب ختمها بعلامة مسجلة تبين معيار الجودة، لذا يصبح تفرد (جويل مردينيان) شرطا لصنع الحلم، وتشابه المشتركات تشابه منتوج لنفس الشركة (شركة clinicajoelleلهذا الموسم).

[1] جويل لست صديقة للمرآة، مجلة الجزيرة، العدد 219، 22/05/2007.

[2] برنامج جويل، عن موقع www .mbc. net

لعبت (جويل) دور المشتركة في أولى حلقات هذا الموسم، وأكدت أنها ستبقى هي نفسها «راح بلش أنا بالتغيير بس راح أبقى جويل اللي بتعرفوها»[1]، فإذا كان الجوهر سيبقى كما هو فلم اللهاث على التغير الدائم إذن؟ يشكل هذا تناقضا مع التأكيد المستمر على تغير حياة المشتركات وحالاتهن النفسية نتيجة التغيير الجسدي، ولعل السؤال الأهم على أي أساس يتم اختيار المشتركات؟ إذ لا نجد بينهن أربعينية أو خمسينية مع أن (جويل) نفسها في الأربعين ، ومع اعتبارها للعمر مجرد رقم لا يجب أن يعيق المرأة في الاهتمام بنفسها، تقف على من اللعب على وتر الإثارة للإيقاع بالمشاهد، ليصبح برنامج جويل -وما يماثله-نافذة على سوق الجواري في عهد سليمان بن عبد الملك، يعرض علينا في كل حلقة وجها من(الرقيق الفاخر)[2] من حق الزبون-المشاهد - التملي في كل تفاصيله، الأمر الذي ينسيه مسائل عديدة كسلبيات عمليات التجميل الخطيرة.

يدخل البرنامج التاريخ باعتباره أول برنامج في العالم يستمر لعامه الثاني عشر دون انقطاع من خلال لعبه على أوتار اللذة والإثارة واستعمال أسلوب الانطباع بدل الإقناع وإشباع «الحاجة إلى التماثل مع النجوم والمشاهير وإسقاط الرغبات على الآخرين»[3].

نجد مثالا آخر لأسلوب الانطباع بدل الإقناع في برنامج (التفاح الأخضر)[4] حين تحدثت الدكتورة عن الاكتئاب المقنع، لتجعلنا مذيعة البرنامج (هويدا أبو هيف) نصدق ذلك لا عن قناعة عقلية؛ وإنما عن طريق سرد تجربة شخصية لها مع هذا المرض، نتيجة تغيير البيئة والانتقال إلى القاهرة إضافة إلى مرحلة المراهقة، الأمر الذي جعلها تعيش حالة اكتئاب مقنع ، لم يستطع أهلها معرفته وإدراك مدى احتياجها لمعالجة نفسية وقتها.

يضع البرنامج نفسه في خانة البرامج الصحية باسمه: (التفاح الأخضر) نظرا لكثرة فوائده الصحية التي لا تبدو في البرنامج بكثرة؛ فجل اهتمامات البرنامج تنصب على شكل الجسد لا سلامته، أي بالعرض بدل الجوهر، حيث يشكل الجسد مركزية أساسية فيه من خلال

[1] برنامج جويل، قناة mbc1، الموسم الثامن، الحلقة 91، بتاريخ 06جانفي 2016.

[2] ينظر محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص162.

[3] نهوند قادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، ص313.

[4] الحلقة بتاريخ 29 جانفي 2016، shahid .mbc.net

إبراز الوجوه الشابة والأجساد الطرية المثيرة، باستثناء عرض حالات معينة كزيادة الوزن مثلا ، إضافة إلى طغيان الوجه الأنثوي.

تتعلق الصحة هنا بالجسد وكيفية صيانته، وطرق حفظه من كل ما يؤذيه، ومن المنطقي أن يحرص البرنامج الصحي على تعريف المشاهد بالعادات السيئة «التي من شأنها إلحاق الأذى به، وبالأمراض المعدية وأساليب التعامل معها، الاهتمام بأمراض العصر وجس نبض مستوى الوعي الصحي العام» والعمل على رفعه، وهذا ما يقل حضوره في (التفاح الأخضر)؛ إذ يركز البرنامج على الرياضة لحرق الدهون، بالإضافة إلى الأغذية ذات السعرات القليلة والترويج لعمليات التجميل من خلال تأكيد الأطباء المختصين سهولتها، وتناول الموضوع بالشرح بعيدا عن المصطلحات الطبية، وبالصور الرقمية التي توهم المشاهد ببساطتها.

2- التخويف وصنع الفرجة:

يلعب التخويف دورا كبيرا في برنامج (التفاح الأخضر)، حيث يعمل على «تضخيم الظاهرة المراد الكلام عنها...إلى درجة التخويف منها، ثم البحث عن حل لها بشكل يطمئن من تمت إخافتهم»[1]نأخذ كمثال على ذلك موضوع زيادة اللحوم المصنعة من نسبة الإصابة بسرطان القولون، في حلقة بتاريخ 15 جانفي 2016 حيث أكدت (هويدا أبو هيف) عن خطورة الموضوع، استنادا إلى منظمة الصحة العالمية التي صرحت أن50 غ فقط من هذه اللحوم يزيد نسبة الإصابة بسرطان القولون إلى 18% لترفع من مستوى الخوف باستعراض جملة من الدراسات الحديثة عن نسبة الوفيات، التي تسببت بها اللحوم المصنعة والتي بلغت أربع وثلاثين ألف حالة سنويا، لتستضيف بعدها دكتورا أخصائيا ليوضح للمتلقي أكثر هذا المرض، فيتحدث عن بعض أعراض المرض مشيرا أنها لا تخصه وحده، مؤكدا على ضرورة إتباع أسلوب حياة صحي، وأهمية الكشف المبكر في العلاج.

تظهر المفارقة وينكشف التضخيم على لسان أخصائية غذائية في الفقرة الموالية؛ حيث كشفت عن النسبة الصحيحة التي تزيدها هذه اللحوم وهي: من 12٪ إلى17% في حين ذكرت (هويدا) 18%لتقترح علينا بعدها -الأخصائية- إمكانية استبدال هذه اللحوم بأنواع

[1] نهوند قادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، ص237.

أخرى كالتونة والحبش التي نبهت على عدم تدخينه، على اعتبار أن عملية تدخين اللحوم تزيد من نسبة الخلايا المسرطنة، استغرق الموضوع حوالي 14 دقيقة دون الخروج بفهم واضح عن المرض ولا عن بدائل حقيقية للحوم، ربما لأن الأمر يتعلق بشركات إنتاج، لكن الأكيد هنا أن«الهدف ليس في جعلنا نفهم حالة ما، أو وضعا ما، بل جعلنانتفرج»[1] والدليل أن الفقرة التي تلت الأخصائية الغذائية قدمت وصفة سهلة، ولذيذة بالسالمون المدخن**!!!**

يدخل برنامج المتاهة في هذا الباب أيضا - صنع الفرجة- حيث يعمل البرنامج على حدين الشعور بالاغتراب والضياع والوحدة، بداية من كلمات الجنيريك التي كانت أسئلة وجودية بحتة تنزف ضياعا وشكا: « الدنيا محكمة...العدل غايب فيها، ولا احنا محاميين خايبين**!؟**...كابوس**!؟** ولا احنا مابقيناش نعرف نحلم**!؟**...قطر ماشي؛ احنا ركابو ولا قضبانو**!؟**... حدوتة... احنا أبطالها ولا مجرد كومبارس فيها**!؟**...عدوة**!؟** ولا صحبة بس غدارة تقلب عليك في ثانية**!؟**... وجهة نظر**!؟**... ولا سؤال**!؟**... لغز مدوخنا... »[2] تصاحب هذه الكلمات مشهد دخول وفاء لقلعة مظلمة بيدها شمعة وتدوس على أوراق الخريف التي تتطاير لهبوب الرياح، انطفاء الشمعة، الزجاج المكسور، تطاير أوراق تحمل كلمات عن العواطف مثل عشق وغيرها هبوب الريح، سيطرة تامة للونين المحايدين الأبيض والأسود ليعبر الأول عن البراءة والطيبة، والثاني عن الخوف و الاغتراب والحزن، نظرات وفاء المتوجسة، والطابع الأسطوري المضفى على القلعة لتحمل دلالة رمزية على الحياة، لتؤكد العبارة الأخيرة: «مافيش حقيقة غير أن الدنيا متاهة»[3] ذلك الضياع والاغتراب.

يعتمد البرنامج على عنصر الإثارة إضافة إلى الاغتراب؛ حيث يعمل على إشباع«نزعة اللصلصة عند الجمهور»[4] على خصوصيات النجوم والإطلاع على أسرارهم وحياتهم الخاصة، بما فيها من مشاكل وعداوات وربما فضائح، حيث «يركز جل اهتمامه على أسلوب

---

[1] إيناسيو رامونيه، الصورة وطغيان الاتصال، ترجمة: نبيل الدبس، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب - دمشق - سوريا،دط،ص26.

[2] وفاء الكيلاني، تتر برنامج المتاهة، قناة mbc1.

[3] المصدر نفسه.

[4] إيناسيو رامونيه، الصورة وطغيان الاتصال، ترجمة: نبيل الدبس ، ص15.

حياة النجوم، شعب الإعلام المختار؛ كيف يعيشون انفعالاتهم ورغباتهم أفراحهم وأتراحهم»[1] في وسط متاهة الحياة، الأمر الذي يتيح للمشاهد فرصة التعرف على الوجه الآخر للنجوم كأناس عاديين من جهة، وتحقيق التماهي من خلال إسقاط مشاعرنا على الآخرين من جهة أخرى، حيث يسقط المشاهد«نفسه في عالم يدرك أنه عالم آخر مختلف تماما، لكنه أيضا يشعر أنه ومن بعض جوانبه شبيه إلى درجة كبيرة بعالمه»[2]، ولعل التسلية برشاشات الكلام اللاذع الذي يطلقه الضيف على أعدائه على الهواء جراء فقدانه لأعصابه ، هو ما جعل القناة تصنفه في خانة البرامج الترفيهية، رغم استضافته لنجوم خارج المجال الفني ك(داود الشريان) مذيع برنامج(الثامنة) في القناة نفسها وغيره.

ولعل هناك لذة أخرى في هذا البرنامج، وهي احتفاء المشاهد بتفرقع هذا النجم أمامه، من خلال تعرضه للاستجواب والضغط من النمرة وفاء، كانتقام من هذا النجم الذي يجعله يشعر بالنقص أمامه مادام معيار النجاح الحالي الشهرة والجمال والمال.

3-المعرفة توافقية:

أُستبعِد العلم بعد تراجع العقل فلم تعد الموضوعية مصدرا للمعرفة، وإنما الخبرة والتجارب المعاشة، والعواطف الجياشة أحيانا، فعن طريق نفي العقلانية والدخول من باب العاطفة واللذة يقتنع المشاهد، أو على الأقل يرضي احتياجات معينة تضمن للتلفزيون وقوعه في الفخ دون علمه.

لتكون الصورة بذلك هي «القابلة التي تساعد المشاهدين على أن يلدوا أفكارهم الخاصة المتطابقة مع الرؤية في الصورة»[3]، من جهة «ولتغير فكرة أن العلم هو السبيل الوحيد للمعرفة»[4]، ولعل هذا ما أشارت إليه (هويدا) في برنامجها (التفاح الأخضر) في أن «النجوم هم من يضعون معايير اللباس والوزن والماكياج وكل شيء»[5] هذا الكلام الذي يجعل من

[1] ينظر إيناسيو رامونيه، الصورة وطغيان الاتصال، ترجمة: نبيل الدبس، ص09.

[2] المرجع نفسه، ص09.

[3] هبة فتوح،ثقافة الصورة الإعلامية، .http// tourathtripoli.com

[4] ينظر محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص68.

[5] هويدا أبو هيف، برنامج التفاح الأخضر، قناة mbc1، الحلقة بتاريخ 22 جانفي 2016.

النجوم قدوة ومثالا تؤمن به شيرين عبد الوهاب؛ حيث أكدت في حديثها في برنامج المتاهة مع وفاء الكيلاني أن اعتذارها للناس عن ضغط الزر بالحذاء في برنامج(the voice)لتكون قدوة يحتذي بها الجمهور!!!«احنا بنعلم...مثل أعلى للناس، لما يشوفو حد غني عن الاعتذار ويعتذر دي حاجة كويسة»[1].

ينقلنا برنامج أمم من النقيض إلى النقيض؛ من النجم القدوة بكبريائه إلى المثل الحيوان بغريزته وطبيعته، حيث يقدم نصائح وإرشادات بهدف تعديل السلوكات الخاطئة عن طريق أخذ العبرة من الحيوانات، بعد أن تراجع العلم كمرجع أساسي ووحيد للمعرفة في ما بعد الحداثة ، نتيجة لانهيار القيم وتشظي الأفكار الكلية، ولئن كان البرنامج بصبغة إسلامية يوحي بها عنوانه، (أمم) الذي يكرس المفهوم القرآني بكون جميع المخلوقات أمما مثلنا تعيش بنظام وغاية، إلا أنه ابتعد عن المطلوب القرآني كالتأمل والتدبر لأخذ العبرة؛ مثلا في إحدى حلقات البرنامج[2]، يعرض علينا ما تكابده الحيوانات من أجل حماية صغارها، وكيف يجتمع البطاريق في مجموعات بالآلاف، وكيف يتحركون ببطء شديد مع البعض لحفظ البيض من البرد، وكيف تزيد أنثى الدب القطبي مئتي كيلوغرام لوزنها قبل الحمل، كي تضمن دفء جنينها بكتلة الدهون تلك في ما بعد، في حين لا تنام أنثى الدلفين شهرا كاملا حتى تحمي صغارها في أيامها الأولى، ليتحدث بعدها عن مسؤولية الوالدين(البشر) تجاه أبناءهم على اعتبار أنهم السبب في وجودهم، وأن تقليل السفريات وتقليص الحرية الشخصية من أجل تربية الطفل والعناية به لا يعد تضحية، وإنما التزام من أجل استقرار العائلة والتنعم بدفئها.

4- التسطيح:

وقع برنامج (أمم) في فخ التسطيح والتعميم في تناوله لموضوع التربية بصفة عامة إذ لم يأت بجديد؛ فالكل متفق على ضرورة ذلك ووجوبه، ولئن بدت كيفية التربية جلية عند الحيوانات فقد غيبت عند الإنسان فلا هو تطرق لضرورة التفاهم بين الوالدين حتى لا يحصل

[1] شيرين عبد الوهاب، برنامج المتاهة، قناة mbc1، الحلقة بتاريخ 02 فيفري 2016.

[2] برنامج أمم، قناة mbc1، الحلقة بتاريخ:06 جانفي2016.

الطلاق ويتشرد الأبناء، ولا ذكرت نوعية التغذية السليمة التي يحتاجها الطفل في مراحله الأولى ولا غيرها من الأمور المهمة.

ولم تسلم البرامج الإخبارية كذلك من التسطيح نتيجة تبنيها للطابع الاستعراضي كغيرها من البرامج، الأمر الذي جعل من «مذيعي الأخبار...أولا وقبل كل شيء رجال بيع ، والمنافسة قائمة على جذب جمهور المشاهدين لمتابعة الأخبار تماما كما هي قائمة في البرامج الأخرى»[1] بحيث تغلب الانفعالية الممسرحة «وإعطاء الأولوية للأحداث الصادمة غير المتوقعة»[2] التي من شأنها أن تولد انفعالات معينة.

وهذا ما ينطبق على برنامج (في أسبوع mbc) البرنامج الإخباري الأسبوعي، الذي يعج بالاستعراضية والأخبار الانفعالية والتركيز على العواطف؛ مثال ذلك حلقة بتاريخ 26 جانفي 2016 التي ابتدأت بالهجوم الإرهابي على مسجد بمنطقة الأحساء بالمملكة، كخبر صادم، ولد رد فعل استنكاري لدى المشاهد، ليتم اللعب بعدها على وتر التماهي والانطباع لإقناع الجمهور بالضعف الداخلي لتنظيم داعش من جهة، وضرب الدعاة المحرضين على القتال في سوريا من جهة أخرى.

ابتدأ الخبر برسالة تداولتها وسائل الإعلام مؤخرا عن (جون) الانجليزي المنضم إلى داعش ، ينصح فيها أخاه بعدم الانضمام إلى هذا التنظيم، نظرا لصعوبة الوضع والحرمان من الحياة الطبيعية، وهي النصيحة نفسها التي أوصى بها (بن لادن) أبناءه حسب تصريح زوجته الخامسة، ومع تركيز الروبرتاج على عبارات الندم بعد فوات الأوان، ينتقل بنا الصحفي للحديث عن دعاة الفتنة الذين استغلوا منابرهم لتشجيع الناس على الالتحاق بما سموه الجهاد في سوريا، وإقناعهم أن جحيم الجهاد هناك هو درب الجنة، مع أن أحدهم قد استعان بوزير خارجية بلاده لإعادة ابنه الذي صدق كلامه وعمل على تطبيقه، باللعب على

[1] هربرت أشيللر، المتلاعبون بالعقول، ترجمة: عبد السلام رضوان، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس1999، ص187.

[2] نهوند قادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك،ص331.

العواطف نتيجة التجربة الفردية لهؤلاء الإرهابيين من جهة، وبإشعال نار الحنق على هؤلاء الدعاة وشعور المشاهد بالإستغباء؛ يكون الخبر قد نجح في الوصول لهذا الأخير.

حضرت وسائل فرجوية أخرى في الحلقة كتضخيم قضية الانتقاص من المرأة بعد أن وسم (علي المالكي) أحد مشايخ ومذيعي قناة (بداية) المرأة بأنها هم وعار، حيث ورد الخبر في فقرتين منفصلتين في الحلقة نفسها، وفي كل مرة يستنجد بالمختصين والشخصيات الصحفية والقانونية للحديث عن القضية من مختلف النواحي، إضافة إلى عرض تعليقات الناس سواء على مواقع التواصل الاجتماعي أو في الشارع.

لقد استثمر الخبر من أجل الفرجة ليس إلا، إذ لم يتناول البرنامج الخبر لفتح مشكلة التطرف والأفكار الرجعية، والفقرة الثانية التي وصف فيها المذيع الخبر بأنه قضية الساعة وعرض فيها قانونيين تحدثوا عن حق المرأة في محاسبة من ينتقص منها لفظيا، لم تتحدث عن الانتقاص الفعلي الذي تتعرض له المرأة السعودية، والذي عرضته القناة نفسها باعتباره شيئا عاديا دون شجب ولا استنكار، حيث اكتفى مذيع برنامج بدون شك القانوني، والذي شعاره صوت الحق عال مهما كان خافتا بإبداء تفهمه للأنظمة عند توقف المراسلة أمام مديرية التعليم، ولم تستطع الدخول فقط لأنها امرأة، ليدخل المصور بدلا منها.

تتطلب مخاطبة العقل تطرق لقضايا الواقع المعني ومشكلاته، والبحث عن حلول لها، مما يخلق لدى المشاهد وعيا إيجابيا وقلقا ذهنيا يدفعه للبحث عن الحقائق وجذور المشاكل لحلها، وهذا ما لا يتناسب وشروع الرأسمالية، فقامت بتغييبه وتهميشه باستحضار اللذة والرغبة، والرفع من جرعة الترفيه والتسلية وصنع الفرحة. حتى أذا أراد المتلقي مشاهدة القضايا الواقعية المعاشة، وجدها مفرغة مسطحة لا فائدة فيها. الأمر الذي يجعل من معرفة الحقيقة أمرا صعبا، نظرا لفقدانها للموضوعية المنطقية التي تصنع وحدتها، فغدت مفهوما مائعا متعددا.

ثانيا: تشظي الحقيقة

كان انفراط عقد الحقيقة نتيجة حتمية لتشظي العقل واستبعاده، حيث ترى «حركة ما بعد الحداثة أن العقلانية والنزوع إلى موضعة الحقيقة (جعلها موضوعية) هي مجرد أقنعة للقوى الاجتماعية»[1] وهذا ما ترفضه إذ تعمل على نسف كل ماهو مترابط وموحد، لذا ارتأت أن«يختفي المجتمع الحداثي بعقلانيته ونظامه، ونظرته الأحادية إلى الحقيقة، ولا بد من أن توضع التكنولوجيا الحديثة خاصة في مجال الإعلام والاتصال في خدمة تعددية الحقيقة»[2] الأمر الذي أدى إلى القضاء على مختلف القيم والمسلمات التي كانت تمثل نماذج للحقيقة نستند إليها وننطلق منها.

بانفراط عقد الحقيقة أصبح للفرد أن يختار منها ما يناسبه، ويشكل كل شخص حقيقته على هواه، فلم يعد الوعي منطلقا صلبا كالماضي وإنما «أصبح الوعي عبارة عن معلومات»[3] يستحيل تحديدها فنكتفي بالتعميم؛ لأن وسائل الإعلام هي من تخدم هذه التعددية للحقيقة فإن استقراء البرامج قد كشف بعض وجوهها.

1-التعميم واستحالة التحديد:

نجد هذا في برنامج الثامنة مع (داود الشريان) في حلقة مظاهر البذخ بتاريخ 24جانفي2016، رحب المذيع بداية بالمشاهدين ثم بالضيوف على التوالي: (سعد الصويان) باحث متخصص في التاريخ الشفهي والشعر النبطي، (محمد بن نايف بن جهجاه) و(عبد الله الثنيان) ممثل جمعية إطعام.

قبل الحديث مع الضيوف تم بث روبرتاج حول الموضوع، أرخ للظاهرة التي بدأت منذ أربعين سنة وسماها الصحفي بعهد الطفرة، ركز الروبرتاج على مظاهر البذخ في الأعراس والولائم، وكادت تنحصر الصور على الظاهرة في الطعام، حتى أن شهادات الكبار تحدثت

[1] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص68.

[2] المرجع نفسه، ص69.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

عن الجوع الذي مايزال عالقا بأذهانهم، ليختم باعتزام هيئة الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر إنزال عقوبات بالمتفاخرين.

ليسأل (الشريان) بعد ذلك (سعد الصويان) عن تاريخ الظاهرة فيجيب بنقيض ما ذكر في الروبرتاج، حيث يذكر أن البذخ ظاهرة قديمة كانت تستخدم طلبا للشهرة والزعامة ، وكسب الولاء بتقديم الطعام نظرا لصعوبة المعيشة وقتها، يسأل (الشريان) الضيف الثاني : ما رأيك؟ فيذهب الرجل للتفريق بين الكرم والإسراف على اعتبار وجود لبس بينهما ، وضرورة تسليط الضوء على الظاهرة وملاحقة الفاعلين، مؤكدا أنها تصرفات فردية لا يمكن تعميمها، وينفي دور مهرجانات(المزايين)- مسابقة جمال للإبل تقام في الجزيرة العربية - في انتشار الظاهرة مبررا بذخها بأنها توزعه على الجمعيات، ليلتفت (الشريان) لـ (عبد الله الثنيان) كيف يرون الظاهرة كجمعية إطعام، فيخبره بأنهم كثيرا ما تراجعوا عن أخذ الطعام نتيجة انعدام الأمن الغذائي، ليتدخل (بن جهجاه) مؤكدا أن الولائم الزائدة في (مزايين الإبل) توزع على الجمعيات، يواصل (عبد الله) حديثه بأن المباهاة تزيد في المناسبات الخاصة أي أن الظاهرة فردية، بعدها يمجد كل من (الصويان) و(بن جهجاه) الماضي الجميل أيام كانت تحترم النعم.

يتم عرض مشاركات وتغريدات المشاهدين عبر مواقع التواصل الاجتماعي بعد الفاصل ، يتبعه روبرتاج يسأل فيه الناس عن مفهوم الكرم، لتجمع الإجابات بسوء الإسراف، بعد ذلك يتصل (الشريان) بـ (يوسف السيف) وكيل وزارة البلدية القروية للشؤون البلدية بالرياض ليخبره بأن مخلفات الطعام تصل إلى أربعة ملايين طن سنويا، وأن تكلفة التخلص منها تصل إلى ستمائة وعشرين مليون ريال، مقللا من شأن جمعيات الإطعام ومؤكدا على المسؤولية الجماعية، بعدها يقترح (الصويان) ما أسماه بالانفتاح على الفن والمسرح بالمملكة، كوسيلة أخرى للبروز والشهرة للتخفيف من الظاهرة، ثم يتعلل بأن المشكلة عالمية ويتساءل لم لا يخترع الإنسان طريقة للأكل تؤمن له غذاءه بقدر حاجته!؟ أما (بن جهجاه) فرأى الحل في التثقيف والتوعية، في حين أكد (الثنيان) أن الشركات قد استفادت كثيرا من الدرس بعد اكتشاف خسائرها في تقارير الجمعية، ليجيب (الصويان) بأن المشكلة الأكبر مع الناس العاديين كإشارة إلى عدم وجود حل.

يقترح (بن جهجاه) -بعد الفاصل وعرض التغريدات- ما سماه بالبذخ الحميد، وهو التصرف بالمال في وجوه الخير كحل للظاهرة، ليصر (الصويان) على ضرورة تثمين ذلك في الإعلام لتحقيق الشهرة المطلوبة!!! بعدها يسأل (الشريان) ممثل الجمعية إن كان البذخ مقتصرا على الطعام فيجيبه بأنه سلوك عام في مل المقتنيات والمواد الاستهلاكية، ووجود جمعيات أخرى تهتم بجمعها كل باختصاصه، ليسأل (الصويان) إن كان البذخ سلوك منحرف أو جريمة فيجيبه أنها قضية اجتماعية، ليسأله مجددا عن فيديوهات البذخ كغسل اليدين بالطيب، فيجيب بأنها غير موثوق بها، وأنها أوجدت للسخرية من المسرفين ليس إلا ، أما (بن جهجاه) فترك السؤال كعادته ليتحدث عن وجوب التحلي بالأخلاق الإسلامية ، ليكون السؤال الأخير لـ (عبد الله) إن كانت تقل مهدرات الأطعمة في القطاعات العامة فيجيب بالنفي، ليستنتج (الشريان) أن الجمعيات لا تحل المشكلة، وأن الحل يبدأ من الأسرة ، ويقترح حملة لتصغير الأواني، وأن المسألة مسألة سلوكيات في النهاية قالها (الصويان) ليقاطعه قائلا خلص وقتنا في أمان الله.

يظهر التعميم بداية من العنوان؛ إذ أن مظاهر البذخ كثيرة فعن أيها سيتحدث داود الشريان في الحلقة؟ وبمشاهدة الجزء الأول من الحلقة يتبادر إلى الذهن أن الموضوع ينحصر على الطعام، نظرا للروبرتاج وأسئلة المذيع وإجابات الضيوف، ويتأكد المشاهد مع الجزء الثاني للبرنامج حيث كان النقاش حول الحلول المناسبة لهذه الظاهرة، ليتفاجأ في الجزء الأخير بالحديث عن الأنواع الأخرى من البذخ والبحث فيها مع غير أهلها، ليختم اللقاء بحل لبذخ الطعام نعرفه جميعا أن المسألة تبدأ من الأسرة ووجوب التوعية، مع فكرة تصغير الصحون الغريبة عن الطابع الثقافي العربي الذي يفتخر بكثرة جفانه، وعظيم رماده منذ القديم.

لم يكن الموضوع محددا إلا أن حصة الأسد في الحلقة كانت لمظاهر البذخ في الطعام ومع ذلك لا نستطيع تكوين حقيقة محددة للموضوع، نظرا «لإحلال النتائج مكان البحث عن الأسباب»[1] فلم يتم البحث في مسببات هذه الظاهرة، الأمر الذي جعل الأسئلة تدور في

[1] نهوند قادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك،ص 335.

مجالات روتينية عرض الظاهرة واقتراح حل لها، فيدلي كل ضيف بدلوه وفق رؤيته ومنظوره ، الأمر الذي ينقلنا من التعميم إلى تعددية الحقيقة.

يرى (الصويان) أن البذخ ظاهرة قديمة استخدمت لأجل الوجاهة والشهرة وكسب الولاء بالطعام أيام كان قليلا، لذا فهو يرى بأن وظيفتها اختفت نظرا لتحسن الأوضاع الاجتماعية، لذا وجب البحث لها عن بديل في الفن والمسرح، لكن إذا اختفت الوظيفة هل تبقى الظاهرة؟ الواضح أن الرجل قد تغافل عن العقلية العربية المحبة للتضخم والتعاظم، والتي عرفت بالكرم في خيمة الفقر، فمابالك وقد عمت الرفاه وتحسنت الحياة.

كان (بن جهجاه) قريبا من المثالية محاذيا للنفاق في الآن ذاته؛ حيث اعتبر البذخ نتيجة لبس بين الكرم والإسراف فراح يفرق ويعرف ويدعو إلى قيم مجردة لا صلة لها بالواقع، ومع ذلك يخرج لنا ثوب الحراسة في كل مرة يأتي فيها الحديث عن الأنظمة، حيث يحرص على تنزيهها والإشارة بأصبع الاتهام للأفراد والشعب، ولعل هذا الجانب الأمني قد ظهر منذ ابتدائه الجلسة بتحيات التوقير والاحترام، وعلى كل فقد مثل الرجل دور الواعض المنغلق على ذاته، الذي يؤمن بالغايات، ولا يتولى عناء البحث عن الوسائل لجعلها واقعا معاشا.

في حين يبدو (عبد الله الثنيان) أكثر واقعية في التعامل مع المشكلة، وذلك عن طريق جمعيات الإطعام التي تعمل على إيصال الأكل الصالح للمحتاجين بدل إهداره، في الوقت الذي توافي فيه الجهات التي تتعامل معها بتقارير تبين حجم الخسائر، التي تتكبدها جراء الطعام فتعمل على خفضها، وإن كان يحسب عليهم توجههم للقطاع المنظم دون الشعبي الأكثر احتياجا للتنبيه والنصح وربما الأكثر توفيرا لطعام المحتاجين.

اقتصر دور الشريان على الأسئلة وبدا واضحا عدم علمه بوجود جمعيات كجمعية إطعام تعمل على الاستفادة من المقتنيات الأخرى، لذا تمثل دوره في إدارة الجلسة، وتقديم آراء شخصية وحلول معروفة، الأمر الذي جعل الموضوع غير واضح المعالم وأسقطه في التعميم ومجاراة الضيوف على غير عادته الذين قدموا «حقائق مختلفة في شكل انطباعات ذاتية».

2- الخلط بين الحقيقة والخيال:

شكلت أهمية الصورة وتأثيرها على المشاهد تحديا كبيرا للتلفزيون في حالة عرض أخبار وحوادث صور لها وذلك أن «المرئي فقط هو الجدير بالإعلام، وكل ما هو غير مرئي وليس له صورة ليس قابلا للتلفزة وبالتالي لا وجود له إعلاميا»[1] مما جعل معدي البرامج يصغون تقارير من صور الأرشيف أو ما يسمى ب بنك الصورة أو يأتون بممثلين ويعيدون تصوير الحدث بحيث يصبح كل تقرير فيه من الخيال أكثر مما فيه من الحقيقة والنتيجة ضاع مفهوم الحقيقة كلية.

نجد ذلك بالدرجة الأولى في البرامج الإخبارية، فمثلا تم تقديم روبرتاج عن خبر جريمة قتل أب لابنه الصغير، عن طريق ذبحه من الوريد إلى الوريد، في إحدى حلقات برنامج (أخبار التاسعة)، وقد قدم التقرير كل تفاصيل القضية، حيث كشف عن نية الأب في قتل طفليه معا (الضحية وأخته) إلا أن مدرسة البنات منعت اصطحابه للفتاة، نظرا لماضيه الإجرامي ، إذ لم يمضي على خروجه من السجن بسبب قتل عمه أيام عديدة، فكانت النتيجة نجاة البنت في حين اصطحب الولد إلى مكان قريب وقام بجريمته النكراء.

صاحب التعليق في الروبرتاج صور مشهديه متعاقبة تمثل كل واحدة جزءا من أجزاء القصة وكلها صورة غلاف لها بالحادثة، باستثناء صور الفتى الضحية الذي ركز الصحفي على تكرار أخباره لأصدقائه بأن أباه مسافر، وسيأتي بالحلويات عند عودته نظرا لاستحالة أخذ صور واقعية من الجريمة،لقد عمل معدو النشرة إعداد تقرير خيالي لا علاقة له بالحقيقة سوى مرجعية الحدث الواقعية،إذ لم يعد التلفاز وآلة تنتج إعلاما، بل هو آله تعيد إنتاج الأحداث[2].

ثم أن ضياع الحقيقة لا يقتصر على الخبر فحسب، وإنما على الصور الموجودة في التقرير أيضا والتي غيرت في المعاني.«وما كانت لتخطر على بال المصور»[3] الذي التقطها؛ الأمر

[1] ايناسيو رامونيه، الصور وطغيان الاتصال، ص 20.

[2] محمد حسام الدين اسماعيل، الصور والجسد، ص 85.

[3] ايناسيو رامونيه، الصورة وطغيان التصال، ص 26.

الذي أفقد الصورة حقيقتها صدقها ومعناها، لتصبح كما الحقيقة «حقلا من الاحتمالات»[1] ليس إلا.

هناك مثال آخر في برنامج (التفاح الأخضر) حيث تتم الاستعانة بممثلين يقومون بأدوار حسب المطلوب كما هو الحال في حلقة بتاريخ 08 جانفي 2016 تزامنت نصائح الدكتور بإرشادات حول مرض الزكام بصور لمرضى مزيفين يطبقون تلك الإرشادات«بينما يترك صانعو العمل المشاهدين يعتقدن أنهم رأوا حقيقة»[2] والأمر غير ذلك فهم مجموعة من الممثلين يتم جلبهم لتجسيد مشاهد معينة تبقى في ذهن المشاهد، ويسهل عليه تذكرها ثم تصبح المادة قابلة للإعلان نظرا لتوفرها على الصور.

لا تختلط الحقيقة بالخيال فحسب، وإنما يقدم الوسيط الشيء الخطير على أنه بسيط والتافه على انه عظيم كما هو الحال في الفقرات الدائمة المخصصة لعمليات التجميل في البرنامج نفسه، حيث تساعد الصور الحاسوبية على تبسيط العملية في نظر المشاهد حتى أنه ليخالها بتلك السهولة .

ينطبق هذا على عملية شد البطن التي أصبحت سهلة جدا على حد قول (هويدا أبو هيف)[3] ليؤكد ذلك جراح التجميل الذي يتحدث عن مساوئ العملية المستخدمة قديما مقابل محاسن التقنيات المستعملة حديثا ويصاحب صور رقمية تشرح مراحل العملية لجديدة وتوحي بسهولتها وببساطتها حتى أن المشاهد يظن أن العملية التي ستجري مطابقة لما يرى، وهذا مخالف للحقيقة«فالوسيط التقني وبدلا من أن يعطينا شعورا بالمصطنع يقدمه إلينا على أنه تلقائي وطبيعي»[4] بنية الخداع والمراوغة.

[1] محمد حسام الدين اسماعيل، الصورة والجسد دراسة نقدية في الإعلام المعاصر، ص 75.

[2] المصدر نفسه، ص 85.

[3] برنامج التفاح الأخضر، حلقة بتاريخ 22 جانفي 2016، قناة mbc1.

[4] تهوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على نجوم التفكيك، ص399.

3- تبئير القضايا:

تعمل حمى المباشرة والموافاة بتفاصيل جديدة عن الحدث على طمس الحقيقة بدلا من إظهارها تحت ضغط الكم الهائل من المعلومات الجديدة التي تبحث لها عن منفد للمشاهدة بسرعة فائقة ومتلاحقة، «مما يضعف القدرة على التميز بين الدرجات المتباينة للأهمية»[1]. وبقطع الظاهرة أو الحدث عن السياق التاريخي والاجتماعي الأمر الذي يؤدي إلى عدم إدراك الحدث نفسه «ويلاحظ (فرير) أن إحدى السمات المميزة للعملي الثقافي القمعي» والتي لا يدركها أبدا المتخصصون، المخلصون والسذج في وقت معا... هي التأكيد على النظرة التي تحصر المشكلات في بؤر بدلا من رؤيتها بوضعها أبعادا لكل واحد»[2] متكامل الأجزاء، يعبر عن ذلك برنامج (في أسبوعmbc) الذي تحدث عن تفجير بقرب مسجد بمنطقة (الأحساء)، حيث أخذ اتصالا سريعا مع مراسل القناة، والذي وافاه بصور قليلة عن مخلفات التفجير على حد قوله، في حين تبين في بعد لحظات من كلام المراسل في المرة الثانية أن الصور المأخوذة داخل المسجد نتيجة تبادل إطلاق النار للقبض على إرهابي، وأن صورة الجثة في التقرير القصير ليست للضحايا، وإنما للإرهابي نفسه.

يوضع الخبر في بداية البرنامج لجذب الاهتمام، ويعاد الاتصال بالمراسل للموافاة بالجديد كإلقاء القبض على المتهمين والجو العام في المنطقة، مع تغييب تام لربط الحادث بالسياق العام باعتباره حلقة من سلسة الجرائم الإرهابية بالمملكة وعن ملابسات القضية الأمنية حيث تم الاهتمام بتفاصيل غير مهمة وإسدال الستار من الجوهر.

4- حقيقة الأسئلة:

تكثر في وسائل الإعلام الأسئلة التي تطالب الجمهور بالإجابة عنها «لينشط المحتويات ويعطيها حياة... ويبني معه (أي التلفزيون) علاقة قوامها بناء مشترك للمعنى... لذلك لم يعد هنالك جوهر»[3]، وبدا الأمر باستطلاعات الرأي إلا أنه أصبح من باب التفاعل مع

[1] هربرت أتشللر، المثلاعبون بالعقول، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص31-39.

[3] تهوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على نجوم التفكيك، ص 297.

الجمهور وإبهامه بأهمية القضية المطروحة وبحقيقة النتيجة المترتبة من السؤال «مادام الاتفاق بين التبرية أفضل من الحقيقة»[1] الأمر الذي يجعل المتلقي بتساؤل « من الذي وجه هذه الأسئلة التي تمثل هذه الحقائق ردودا عليها؟ وهل هذه الأسئلة هي الأسئلة التي هناك حاجة فعليه للإجابة عليها أو حتى لمجرد طرحها؟»[2]

وهذا السؤال الذي يطرحه برنامج (صباح الخير يا عرب) في الحلقة الأولى لهذه السنة بتاريخ 03 جانفي2016 كالتالي «هل تؤيد فرض رقابة على بيع الأطعمة عبر مواقع التواصل؟» وتنحصر الإجابة في نعم أو لا وكانت النتيجة 88% نعم و12% لا و الواضح أن لا فائدة من وراء هكذا سؤال إلا إذا كان حجب سؤال أهم ما مدى سيطرة منظمة الصحة، ورقابتها لمؤسسات ولمسوقي الأكل عبر العالم الافتراضي؟ ثم إن هذه القضية المطروحة ليست من الشيوع والانتشار بالدرجة التي تتطلب استفتاء، إنما القضية هي انحصار الإعلام على كبريات المدن وأساليب حياتها.

أسئلة أخرى لا حقيقة فيها سوى إبداء الرأي يطرحها برنامج (التفاح الأخضر) في كل حلقة كسؤال: «هل تعرف كيفية حمل الأشياء الثقيلة؟»[3] وتستعرض إجابات الناس على في مدار الدقيقة لثلاث مرات في الحلقة، ولئن كان السؤال مهما في برنامج يعتبر نفسه صحيا، على اعتبار أن الإجابة ستصلح سلوكات خاطئة، من شأنها أن تتسبب في إضرار دائمة في العمود الفقري،إلا أننا غياب الطرف الذي يجب أن يجيب والذي يتوفر في مواضيع أخرى كالعمليات التجميلية ووسائل الريجيم، فقد اقتصر البرنامج على إذاعة خبرات الناس في حمل الأشياء لا غير.

الملاحظة الأخرى غياب المتخصصين والمعرفة العلمية، وحصر الحقيقة ضمن آراء ذاتية في أسئلة برنامج (كلام نواعم) حيث كان السؤال في حلقة 17جانفي 2016 «هل هناك فرق في التربية بين الولد والبنت؟» أبعد استعراض أراء الناس المختلفة كلن النقاش بين النواعم في

[1] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد، ص 67.

[2] هربرت أشيللر، المتلاعبون بالعقول، ص 215.

[3] برنامج التفاح الأخضر، حلقة بتاريخ 15 جانفي 2016، shahid.net

البرنامج عن ذلك حيث أبدت (نادين أحمد) استغرابها من تفضيل الناس الذين طرحت عيهم السؤال للولد على البنت مع أن ذلك لم يظهر في الروبرتاج بالقدر الذي يثير الانزعاج ، في حين بدأ طرح (منى أبو سليمان) أقرب للمعقول حيث تحدثت عن الاهتمام بالبنت وتربيتها أكثر من الولد وغياب الأب في التربية في مراحل المراهقة الأمر الذي يؤدي إلى تسيب الولد وانحرافه، في حين بدت (الهام وجدي) حانقة على التربية العربية للبنت وأعطت مثالا بدول شرق آسيا التي تحمل المرأة المسؤولة في كل شي، ولا تحصر دور المرأة في الحياة «إنك تحوزي وتخلفي وتموتي»على حد قولها،أما (رانيا برغوت) فقد طالبت بإعدام العقلية العربية، وضرورة إجراء عملية غسل دماغ للجميع، ليفهموا أنهما متساويان في الحقوق والواجبات، هذه العبارة هدأت (منى أبو سليمان) التي بدت منزعجة من كلامها وقالت بأننا لا يجب أن نضيق الحدود على الولد كي يتربى على الجرأة وبدت الأخريات متفقات على ضرورة المساواة.

يحمل السؤال في صياغته طابع الاستفزاز، ويدق الطبول قضية المرأة ومساواتها بالرجل ، حيث طرح السؤال للجدل والمناقشة دون خروج بنتيجة واضحة المعالم، إذ كان انتفاء الحقيقة مقصودا من البداية بطرح سؤلا استفزازيا بالدرجة الأولى، وذلك بهدف تغييب سؤال أخر: ماهي مواصفات التربية الصحيحة مثلا، أو كيف نزرع الاحترام بين الجنسين منذ الصغر ؟

ثالثا: تشظي الإعلام:

عمل التلفزيون خاصة ووسائل الإعلام عامة على تشظي الحقيقة ونسفها؛ وظهرت إما متعددة أو ذاتية حتى إذا تعرض إلى القضية كي يظهر ديمقراطيته وحياديته اقتطعها من جذورها واهتم بقشورها، ليصرف الانتباه عن جوهر القضايا وحقيقتها المعاش إلى جانب هذه الوسائل التي تعمل على المراوغة تم ابتداع «الرقابة الديمقراطية التي لا تعمل على الحذف والحجب، وإنما على وفرة وغزارة الأخبار»[1] والمعلومات إلى درجة يفقد معها المشاهد القدرة على الفرز والتركيز، «فإذا كان التلفزيون يستخدم لحظات ثمينة...ليقول أشياء تافهة؛ فذلك

[1] ينظر اينياسيو راموني، الصورة وطغيان الاتصال، ص21.

أن هذه الأشياء التافهة هي من الأهمية بمكان لكونها تخفي أشياء ثمينة»[1] حيث ينقلب دور الصورة تماما، من التعبير إلى الكبت ومن الوضوح إلى الاختفاء، الصورة اليوم «تخفي نفسها وتتستر على حقيقتها لكي تحجب الواقع من فرط حضورها، فتغدو بذلك أداة للحجب والتظليل»[2]، لا تتحدث عن الواقع بقدر ما تحاول صنع صورة له وفق هواها، الأمر الذي يفقد الإعلام ركيزة أساسية تبرر وجوده ألا وهي الواقع الذي يفترض به الصدور عنه وانتقاده، مما يجر إلى الحديث عن تشظي الإعلام.

1- تغييب الواقع:

كثرت برامج ما يسمى بتلفزيون الواقع،إلى جانب البرامج الإخبارية التي تقوم بتعرية الواقع، وإبراز المشاكل الحياتية «تحت عنوان الشكوى والتنظيم وعرض الحالات مما يستدعي الشفقة»[3] نظرا للطابع الدرامي للأحداث، والحقيقة أن مثل هذه البرامج تكاد تكون قليلة في قناة(mbc1)، حيث يتم تغييب القضايا الاجتماعية التي تمس المواطن، وإن تم عرضها فضمن الأخبار السريعة المتفرقة لضمان نسيانها المواطن وان تم عرضها فضمن الأخبار السريعة المتفرقة لضمان نسيانها بعد أول فاصل إعلاني،نستثني من ذلك برنامجي (بدون شك) الذي يعرض قضايا فردية بشكل درامي، وبرنامج (الثامنة) الذي يطرح قضايا اجتماعية تمس المجتمع السعودي، ويلعب دور الوسيط بين المواطن والسلطة كما يبدو لأول وهلة.

يتناول برنامج (بدون شك) (محمد الحارثي) في حلقة بتاريخ 7 جانفي 2016 قضية أم أردنية محرومة من رؤية أبنائها من زوجها السعودي المتوفي لمدة تزيد عن أحد عشرة سنة ، وبدأت قصتها بعد إصابتها بمرض السرطان، فغادرت إلى الأردن للعلاج على أمل العودة إلى أسرتها لاحقا، لكن ما حدث هو تخلي الزوج عنها وحرمانها من رؤية أبنائها، الذين تولت جدتهم رعايتهم وتربيتهم، خصوصا بعد وفاة الأب، يؤكد (الحارثي) عن اطلاعه على جميع التقارير الطبية الخاصة بـ (أم عبد الله)، وبحالتها الصحية الصعبة، واحتياجها الضروري

[1] تهاوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية، ص331.

[2] علي حرب، أزمنة الحداثة الفائقة، ص203.

[3] تهوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، ص .331

لاستكمال العلاج، إضافة إلى وضعها المزري في السعودية، إذ لا مأوى تقيم فيه، بل حتى إقامتها القانونية أصبحت مهددة بعد رفع(عبد الله) ابنها عليها دعوة إبعاد، تسأل الضحية في الروبرتاج (أم عبد الله) عما تنتظره من البرنامج، لزيادة الجرعة الدرامية تخبرها أنها تنتظر أن يعيدوا لها أبناءها لتعيش معهم من جديد.

تعيد (أم عبد الله) سرد القصة ليبدي المستشارون تعاطفهم معها، وتقديم حلول لمشاكل إقامتها، وضرورة الاتصال بالجمعيات لتوفير السكن إضافة إلى إمكانية تقديمها دعوى عقوق ضد الأبناء، إن لم تتم تسوية الموضوع، لتجهش السيدة بالبكاء المرير الذي أعلن لحظة صمت وتعاطف في البرنامج معها، لتبدأ محاولات الصلح بزيارة المراسل لبيت العائلة لكن ابنها رفض وهدد باستدعاء الأمن إن بقي أمام المنزل، لجأ (الحارثي) بعدها إلى التواصل معهم عبر الهاتف، لكنه لم ينجح في إقناع الجدة التي أغلقت الخط في وجهه. بعد الفشل في محاولة الاستماع إلى جميع أطراف القضية، يودع (الحارثي) (أم عبد الله) واعدا إياها بمتابعة القضية وموافاة المشاهدين بتفاصيلها في الأيام القادمة، ليعرض البرنامج بعدها ربورتاجا عن مساعدته لها في إيجاد سكن كريم، وفي تسجيلها في أحد المستشفيات المتخصصة لتتابع علاجها.

يبدو البرنامج وبغض النظر عن نهاية القصة معتمدا على شحذ الانفعالات والعواطف لجذب المشاهدين، بداية من الكلمات الواردة في الجنريك: «إذا أنتم أصحاب حق فهذا البرنامج مرسل لكم... يعتبر هذا نقص في الإجراء والمتابعة، حق الشخص هذا ثابت أمام الشركة، ألم الحزن جدا قوي الله لا يذوقه لأحد، فيه تدني لمستوى الإدارة،بكاء مرير لسيدة تدعو: ساعدني يا الله، اسمحلي أكون صريح معاك لكن هاذي ما هي حلول»، تلعب مثل هذه العبارات على العواطف المشاهد وتشعره بركن البرنامج المتين، وبخدماته العظيمة التي يقدمها للمشاركين المظلومين، وبعد تهيئة المشاهد للتعاطف مع الضحية يتم عرض الحالات.

وإن عرض البرنامج قضايا يعيشها المواطن السعودي،إلا أنها قضايا فردية، يغيب فيها الحس الاجتماعي وقضايا الراهن المشترك المعاش، إذ ينحصر دوره في «وظيفة التنفيس

الاجتماعي»[1] وتثمين مجهودات وسائل الإعلام ورفع شأنها، وإقناع المشاهد بيدها الطويلة أمام السلطات التي تسارع إلى تقديم خدماتها في كل قضية تعرض، تكون فيها الإدارة الطرف المدعي عليه بسبب السهو والخطأ الفردي للموظفين.

يستعرض برنامج (الثامنة) مع (داود الشريان) قضايا المجتمع السعودي عامة «ويعتبر أن برنامجه يدخل في إطار ما يسمى بإعلام التنمية، من خلال متابعة القضايا الاقتصادية والاجتماعية وموافاة الناس بإخبارها» ليزيد الوعي ويحدث نوعا من القرب بين المواطن والسلطة «ويعمل البرنامج بآليات مشهدية توحي المشاهدين بأنه حيادي ومستقل، إلا أنه يقوم ببعثرة الأفكار ويشد الانتباه لبعضها ويتغاضى عن البعض الآخر»[2].

وسنأخذ حلقة بعنوان (توظيف متلازمة داون) والتي ثبت بتاريخ 12جانفي 2016 كمثال على ذلك، حيث يتراءى للمشاهد بداية الحلقة أن الحديث سيكون على توظيف فئة معينة من ذوي الاحتياجات الخاصة، إلا أن الحلقة قد تحدثت عن تعليم هذه الفئة لا توظيفها!!! ، الأمر الذي يؤكده نوعية الضيوف: (سيفيا كردي) مديرة مركز تعليم فئة متلازمة داون و(سيف عبد الله) أستاذ تربية فكرية، إلى جانب (ممدوح جابر) من ذوي الإعاقة، وهو حاصل على وظيفة موظف استقبال في مركز الأمير فيصل، وأخ (ممدوح) (نايف الجابر).

تبدأ الحلقة بتقرير عن عمل (ممدوح) وشهادة زملائه بالتمكن والانضباط، ليسأله بعدها (داود) أين درست؟ كإشارة على اهتمامه بموضوع التعليم لا التوظيف، ليتابع الحديث مع (نايف) عن المرحلة المتوسطة والثانوية لـ (ممدوح) التي لم يستفيد منها المريض نتيجة دمجهم ، في فصول خاصة بالمدارس الحكومية، مما يعرضهم للعزل، ليسأله مجددا عن عمره بعد أن أنهى المرحلة الابتدائية فيجب «12 سنة»، على العمر كان تركيز (الشريان) الذي سأل (سيفيا) مديرة المركز لم المشكلة تبدأ من عمر 12 سنة؟ والتي سببها لا يتلقى 60% من أصل 30ألف مريض تعليمهم المتخصص، فتجيب بقلة المراكز في المملكة،لكنه يتغاضى عن

[1] نهوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، ص 168.
[2] المرجع نفسه، ص 224.

هذه المشكلة، ولا يوليها أدنى أهمية، ليسألها مجددا عن ارتفاع رسوم هذه المراكز، فتنفي ذلك ويصر على أن المبلغ مرتفع وهي لا توافقه على ذلك كونها مديرة مركز.

ينتقل بعدها ليسألها أستاذ التربية الفكرية، عن مصير هؤلاء بعد سن الثانية عشر، فيخبره بأن مديرية التعليم بالرياض بدأت بتوفير دروس أكاديمية تأهيلية للعمل، بالشراكة مع مراكز ومؤسسات عمل، واعترف بقلة العدد عموما، وإن تلاميذ هذه الفئة لا يتجاوزون الاثنين أو الثلاثة، وبدل أن يسأله (الشريان) عن مدى نجاح هذه التجربة وعن أسباب محدوديتها وعدم تعميمها وتوسيعها،لتشمل مختلف مناطق المملكة، لم يعر الأمر انتباها، ومّر مباشرة لقضيته التي تهمه وهي تولي وزارة التعليم شؤون هذه الفئة وحدها، بدلا من مقاسمتها مع وزارة الصحة ووزارة الشؤون الاجتماعية، تجيب (سيفيا) بأن كل وزارة تتول ماله علاقة بتخصصها ومسؤوليتها،(بعد الفاصل يتم عرض روبرتاج يتحدث عن مواهب هذه الفئة ، وسيعرض حالات متكفل بها وتمارس هواياتها وحياتها بشكل عادي، حيث كان هناك إغفال وحجب المحرومين للستين بالمئة التي نصب (الشريان)نفسه محاميا يطالب بحقوقهم).

بعدها سيعرض (الشريان) المشكلة من جديد باختصار مركزا على ارتفاع مبالغ المراكز ، وعدم وجود هيئة متخصصة تتكفل بهم ومعاناتهم جراء ذلك.

يتصل بعدها بممثل وزارة التعليم، ويحدثه عن تهيئة المدارس الحكومية لاستقبال هذه الفئة ، فيخبره بوجود مشروع لدمج المربين في المعاهد للتكفل بهم، إلا أن (الشريان) يركز على تخصيص جهة واحدة لهؤلاء، والأخرى أن تكون وزارة التعليم،فيجيبه بأن اختصاص الوزارة التعليم فقط، وبوجوب وجود مجلس أعلى للإعاقة للتكفل بهم، يرد (داود) بأن مرسوم المجلس قد صدر منذ سنوات ولم يطبق، ثم يتم الحديث بعدها عن مشكلة المناهج الدراسية، وعدم وجود تخصصات في الجامعة تخرج إطارات يدرسون هذه الفئة، ليعود ويحدثه عن ارتفاع أسعار المعاهد.

يعرض بعد الفاصل روبرتاج يسأل فيه الناس عن إمكانية قبول مرض هذه الفئة في العمل عندهم، وكانت إجابات الناس متعاطفة، بعد يعود (الشريان) ليؤكد أن الوضع لا يليق بالمملكة، ليتابع مناقشة ضرورة التكفل التام بهؤلاء في المدارس العامة، وتبدو مطالباته غير

منطقية نظرا لكثرة احتياجات هذه الفئة وقلتها العددية، أمام الاكتظاظ الذي تعاني منه المدارس السعودية.

تركز الكاميرا في (الشريان) ليؤكد من جديد انحصار مشكلة الفئة في ارتفاع المبالغ المدفوعة المراكز، وعدم تكفل وزارة التعليم بها: «الناس تشتكي من الأسعار، يا وزارة الشؤون الاجتماعية ويا وزارة التربية 60 ألف غالي!!! كل أب وأم عندهم ابن متلازمة داون يحب يشوفه بخير، لوكان ابنكم يا مسؤولين التعليم كنتو حسيتو!!! حسو، حسو !!!»ثم يركز على انقسامهم على الوزارات الثلاث، ويطالب بتكفل وزارة التعليم بهم «أعطوا كل شيء التعليم».

غاب عنوان الحلقة عن الحلقة، واستبدل موضوع التوظيف بالتعليم، واختزلت كل المشاكل في عدم تكفل وزارة التعليم بالفئة وفي غلاء الأسعار !!! أما إعلام التنمية الذي تحدث عنه (الشريان)، والذي يفترض فيه إثراء المناقشة وعدم التطرف في وجهات النظر، وإنما العمل على النقد البنّاء، قد«انتقل...من وظيفة النقد إلى وظيفة سرد آلي لوقائع وأخبار المجتمع»[1].

حيث تم تغييب تجربة ثانوية الرياض كحل من شأنه احتواء الفئة، ثم أن مثل هذه البرنامج وإن «تمكنت من تسليط الضوء على المشاكل فإن تسليط الضوء وإيقاظها بشكل استعراضي، من دون توفر الإمكانية عند المعنيين من أصل السلطة لمعالجتها، قد يزيد المشكلة تعقيدا»[2] بدل حلها «هذا ليس إعلاما هذا لإثبات حالة ليس إلا»[3] الأمر الذي يجعل البرنامج يدور في دائرة مفرغة.

2- صنع واقع جديد:

يؤدي الإعلام دورا كبيرا في تشكيل الوعي لدى المشاهد، ومدى إدراكه للأحداث، لذا وقد لعبت وسائل الإعلام دور حجب القضايا الرئيسة، وذلك من خلال تقديم « برامج

[1] نهوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص238.

[3] ايناسيو رامونيه الصورة وطغيان الاتصال، ص56.

للإلهاء على القضايا الحساسة »[1]وتغييبها، حتى إذا توارى الواقع تمت فبركة صورة جديدة له ،لتصبح الصورة مجرد أراد للتمويه والحجب، بحيث أصبح العمل الانتقائي الذي يقوم به التلفزيون للأحداث والقضايا، هو الذي يعطي لها قيمة تبخيسا كان أو تعظيما، والنتيجة أن «الواقع الحقيقي لم يعد موجودا، بل استعيض عنه بما شاهده على شاشات التلفاز»[2] أي أن التلفزيون هو الذي يصنع الواقع ويشكله، بدل الانطلاق منه.

في برنامج (جويل) بصفة خاصة، ومختلف البرامج عموما، فقد ساهم في صنع ما يسمى جمال الموديل، الذي يشترط مقاسات ومعايير معينة للجمال الأنثوي، والذي أصبح حلم كل فتاة، حتى أن الكاتبة البحرينية (منيرة سوار) كتبت روايتها (جارية) تتحدث فيها عن المعاناة النفسية للمرأة السمراء بسبب عجزها عن تغيير لون بشرتها إلى الأبيض -معيار الجمال في المنطقة العربية عموما- وتماما مثل أي مهرج يعتلي الخشبة ليراه الناس مبتسما مرحا، وقد أخفى خلف الابتسامة ألف دمعة برقت في عينيه، أصبح الناس اليوم يخفون أنفسهم خلف أقنعة جميلة، ويلهثون وراء مظاهر وبهارج لا فائدة من ورائها، بدعوى (الإتيكيت) و(البرستيج) «بعد أن أصبحت السلع والملابس والمقتنيات عموما تعبر عن المكانة الاجتماعية والمقام»[3] الرفيع بين الناس دون إعارة أدنى اعتبار للقيم والأعراف، ليصل الأمر إلى تسويقها هي الأخرى وإشاعتها، لتكتمل بانتشارها صورة الواقع المصنوعة «فإذا ما استثنينا المستنيرة قلوبهم فإن آثار الصور قد أصبحت جزءا من الحياة العامة»[4] التي أصبحت شبيهة بما نراه على التلفاز.

3- الإعلام عن الإعلام:

تمت صناعة الواقع الجديد من طرف التلفزيون عن طريق تغييب القضايا الرئيسة في المجتمع، والترويج لصور تملؤها اللذة والبهرجة، فكان من الطبيعي أن ينكفئ التلفزيون على نفسه بدلا من انفتاحه على العالم، مجاريا ذوق المتلقي الذي صنعه بادئ الأمر؛ حيث أصبح

[1] المرجع نفسه، ص 26.

[2] هبة فتوح، ثقافة الصورة الإعلامية، http// tourathtripoli.com

[3] ينظر حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص 59.

[4] ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ص 10.

التلفزيون يتحدث على لسان المتلقي ويحرص على أن يجعله يفكر بما يريده، ومن ثم إخباره به لإرضائه، ونظرا لخضوع وسائل الإعلام كافة لقانون السوق، ومعيار العرض والطلب فمن الطبيعي أن «تعتبر المعلومات سلفة بالدرجة الأولى»[1]، فيقدم كل ما هو مثير أو استعراضي على أنه مادة مهمة، ويتم الحكم على أهميتها بحسب نسب مشاهدته.

يضرب هذا المعيار الجديد بكل مبادئ المهنة الصحفية عرض الحائط، وهو ما تبناه التلفزيون، ومن ذلك «اللهات خلف تغطية حدث معين أيا كان بحجة أن وسائل الاعلام الأخرى تولي هذا الحدث أهمية كبيرة»[2]لا أكثر.

ينطبق ذلك على خبر وسم (على المالكي) للمرأة بأنها هم وعار، الذي أصبح قضية الساعة فقط لحديث مختلف الأقنية التلفزيونية عنه، ولانتشار الخبر في مواقع التواصل الاجتماعي،وخنق مختلف الأطراف على ذلك «وكلما تحدث وسائل الإعلام أكثر عن موضوع ما كلما أقنعت نفسها... أن هذا الموضوع ملح ورئسي ، وأنه لابد من زيادة تغطيته»[3]، إلى درجة أن البرنامج أخبار أسبوعي مثل (في أسبوع mbc) يضع فقرة قارة بعنوان (ترند السعودية) يتم فيها رصد أبرز ما تم تداوله في مواقع التواصل الاجتماعي على مدى ربع ساعة تقريبا.

بعد ترويج البرامج التلفزيونية لبعضها البعض نوعا آخر من الإعلام عن الإعلام، فبعد أن «كانت شاشة التلفاز بمثابة نافذة يستطيع المشاهد من خلالها أن يسرح نظره فيما حوله ليرى كل الدنيا بكل تنوعاتها»[4] أصبحنا نلحظ توجها مختلفا، فبعد أن كان التوجه إلى الخارج أصبح التوجه الآن إلى الداخل، إذ «نرى مجمل موضوع التلفاز ينكمش ليتجمع حول بؤرة اهتمام رئيسة: التلفاز بحد ذاته»[5].

---

[1] حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص7.

[2] ايناسيو رامونيه، الصورة والطغيان الاتصال، ص15.

[3] المرجع نفسه ، ص53.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نجد هذا التوجه في برنامج (صباح الخير ياعرب) الذي يقوم بترويج قار لمختلف برامج القناة بل، وقنوات مجموعة (mbc) عامة، حيث نجد في أول حلقة والتي جاءت بتاريخ03 جانفي2016، ثلاث عمليات ترويج، اثنتان لبرامج القناة، وواحدة لقناة (mbc2).

تمت عملية الترويج لبرنامج (الإصرار)الذي يبث على القناة (mbc1) والذي يأتي في كل حلقة بأربعة متسابقين يتنافسون من أجل الحصول على وظيفة من خلال استضافة الفائزة في إحدى الحلقات (سمر حسان) والحديث عن جو المنافسة، وعن تجربتها في البرنامج ، والتكتيك الذي اتبعته للحصول على الوظيفة، طبعا لم يتم الترويج للبرنامج فحسب، وإنما الشركة المانحة للوظيفة أيضا، حيث أجابت (سمر) عن سؤال (لجين عمران) في وجه الاختلاف بين وظيفتها السابقة والجديدة فقالت أن: «الشركة لديها هدف واضح إرضاء العميل» بعدها تم ترويج لأبرز خمسة أفلام، ستقوم قناة (mbc2) ببثها لذلك الأسبوع.

ليتم بعد فترات أخرى تغطية انطلاق برنامج (the voice cids) أول برنامج عربي للمواهب الصغار، حيث تم التركيز في الروبرتاج على البداية بأصوات رائعة للمشتركين ، وإظهار براءة الأطفال وشخصياتهم المثيرة، مثل الثقة الزائدة لأحد المشتركين في نفسه إلى درجة أنه قرر أنه سيختار من يأخذ معه صورة، بعد أن استدارت له لجنة التحكيم بجميع أعضائها كإشارة منه على أنه نجم أيضا، حيث عكس الموقف.

يتجاوز التلفزيون الترويج لنفسه من خلال حديث البرامج عن البرامج إلى استضافة النجوم للنجوم، حيث «أصبح الإعلام لاهثا وراء الشخصيات المعروفة المصدر أهم من الخبر وما سيقولونه لن يؤخذ لأجل ما يفكرون به، إنما من أجل من هم»[1] وفي هذا ضياع لمفهوم الخبر باعتباره حدثا، وبالتالي انتفاء ركن رئيس من أركان الإعلام.

بعد برنامج (المتاهة) مثالا على ذلك حيث تستضيف(وفاء الكيلاني) مساء كل ثلاثاء نجما إعلاميا تدخل معاني في متاهات حياته جاعلة أسئلتها في كثير من الأحيان أحكاما مسبقة لاستفزاز الضيف ممارسة على عنها نفسيا بنظراتها الجريئة وابتسامتها المشككة، قبل

[1] ايناسيو راموند، الصورة والطغيان الاتصال، ص166.

العنف اللغوي الرمزي مستعملة «طريقة أحرج فأخرج»[1] من أجل تخفيف «السبق الصحفي أو الكلام وتسجيل الموقف»[2] تماما كما فعلت باستفزاز الفنان (عمرو مصطفى)[3] ليتحدث بشكل سيء عن الفنانة (شيرين عبد الوهاب)، وهو ما حدث حيث انتقد تصرفها الذي وصفه بغير اللائق بها كنجمة، عندما داست على الزر بحذائها في برنامج (the voice) الذي وصف بالبرنامج (الواقع) بعد أن نجحت (وفاء) في الإيقاع (بعمرو) وحفاظا منها على مظهر البرنامج (اللائق)، فقد انتظرت (وفاء) لأسابيع قليلة لتستضيف (شيرين) وتريها التصريح، حيث استشاطت غضبا وطعنت في موهبته كملحن أيضا، لتزيد (وفاء) من الاستفزاز: «لكن هو قال انو بيحبك» لتجيب (شيرين) على الفور «وأنا بكرهوا على الهواء مباشرة».

لما استبعد العقل لتحل محله اللذة، وَيُحَل الإنسان إلى فراشة ترتمي بأحضان اللهب، دونما وعي بل بوعي دون تصديق، نظرا لتعدد الحقائق وكثرتها التي أضاعت للمتلقي رشده ، وهتكت كبرياء الحقيقة فصارت علكة تلوكها الأفواه كما تبدى لها، لا كما هي في الواقع ليصبح الإعلام بذلك إعلاما عن الآراء، وعن الأفراد وعلى نفسه، دونما سؤال عن الواقع والحقيقة.

كانت هذه هي الرسوم التي دفعها التليفزيون لشراء مشاهديه، كمرحلة أولية لإحكام القبض وإثبات الملكية.

[1] تهوند القدري عيسى، قراءة في ثقافة فضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، ص235.

[2] المرجع نفسه، ص238.

[3] برنامج المتاهة، في حلقة بتاريخ 05جانفي 2016.

الفصل الثالث

الثقافة الهدامة

أولا: خلخلة الثوابت

1-الخطاب الإستجوابي

2- تفكيك الأنظمة

3- كسر النموذج

ثانيا: الثقافة الإستهلاكية

1-الثقافة الجماهيرية

2- مراعاة المزاج الثقافي

3- المجتمع المول واللذة الهاربة

ثالثا: الذات المابعد حداثية

1- الذات المنهزمة

2- الذات الرجعية

3- الذات المتعددة

الثقافة الهدّامة

تعمل الرأسمالية على نشر ثقافة الاستهلاك بتسويق منتجاتها عبر التلفزيون وسحر الصورة، ولم يفتها أن التسويق المادي يتطلب ترويضا ذكيا للقيم والتمثلات الموجودة في المجتمعات، للحفاظ على الوضع الراهن كما هو والعمل على قولبة الانسانية وفق رؤاها التي لا تفوق تصوراتها للبشر على أنهم مصادر ربح تعمل على الاستثمار فيها. بدأت الخطة أولا بخلخلة التمثلات الراسخة والمنظومة القيمية في المجتمع حتى إذا أصيبت بالهشاشة، تم عرض الثقافة الاستهلاكية كتمثل جديد يعوض النقص ويعد بالسعادة لكن النتيجة كانت سقوطا في العدمية والاغتراب من جديد.

أولا: خلخلة الثوابت:

1- الخطاب الاستجوابي:

تحرص ثقافة ما بعد الحداثة المتجسدة في وسائل الإعلام، على استبعاد العقل وتعددية الحقيقة بهدف نسف المركزيات وزعزعة الأفكار الكلية، من خلال«تفكيك خطاب أي سلطة دينية أو سياسية أو اجتماعية، ولكن من دون عنف»[1]،ويكون الاعتماد على التظاهر بالاهتمام بمعرفة الحقيقة، وإظهار حق الفرد في متابعة مختلف القضايا وإبداء رأيه فيها، «لتراها (ليندا هوتشيون) بأنها تحدي للسلطة أي سلطة، لتدافع عن الأقليات والنساء، لذلك فهي استجوابية في مزاجها»[2]، ويظهر هذا الجانب ألما بعد حداثي في برنامجي (الثامنة وبدون شك).

يضع برنامج (بدون شك) القانوني نفسه في خانة البرامج الاجتماعية، دلالة منه على حقيقة وقوف الإعلام في صف المواطن، والذي يبدو فيه (محمد الحارثي) «كفارس أصيل من فرسان الحقيقة ، وحليف مخلص للمواطن المغلوب على أمره»[3]، ليجعل هيئة من المستشارين القانونين في خدمته ، ورفع مظلمته بعد أن يتعاطف جمهور المشاهد مع الحالة، بعرض روبرتاج يعرف بها وبالظلم الذي تعرضت له، وما تعانيه جراء إهمال السلطات أو تعسفها، ذلك أن «الحكاية على لسان صاحبها

[1] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد، دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص 69.

[2] المرجع نفسه، ص 56.

[3] تهوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، ص 309.

تعطي شعورا بالاتصاق الإجباري»[1] وتتجدد الحالات بتوالي الحلقات ليعيش معها الجمهور دراما حقيقية.

عرض (محمد الحارثي) في إحدى حلقاته[2] قضية الاحتيال الأجنبي على حد تعبيره، تتضمن الحلقة رفع مظلمة كل من (حمد وأحمد الغامدي) الذين تعرضا للاحتيال من طرف مستثمر أجنبي، حيث يمثل أحدهما قضية الكثيرين، وهي عدم دفع الرواتب لمدة تزيد عن الستة أشهر، في حين كان الثاني مقاولا استخدمت معداته دون مقابل، وبعد عرض المجهودات المبذولة من طرفهما دون جدوى ، يتصل (الحارثي) برئيس البلدية التي يفترض أن يتم بها المشروع، ليخبره بدوره أن البلدية تتابع القضية بدورها لعدم استلام المشروع، يمتعض الحارثي لما وصفه بسوء المتابعة الذي أدى الى مثل هذه التجاوزات.

يتصل (الحارثي) بالمستثمر بعد فشل المراسل في الوصول إليه، وذلك لعدم وجود أي فرد يمثل الشركة بالمقر الرسمي لها، ليجد المستثمر نفسه في تحقيق ومساءلة شديدة اللهجة: هل ترضى لنفسك أن تأخذ حقوق الناس؟ وأن تجلس بين أهلك قرير العين والآخرون يعانون الفاقة بسببك؟ كانت الصدمة واضحة على المستثمر الذي اضطر إلى التحجج بسوء المكالمة، وعدم وصول الصوت بشكل جيد، ولم يطل الأمر حتى ظهر امتعاض (الحارثي) من سوء نية الرجل الذي ظل يتحجج بالصوت فخاطبه: «شو أيوة ونعم أنا ما قاعد أغني قصيدة، أنا أقلك وش دورك؟»[3] المستثمر: «ما بعرف أجاوبك... الصوت غير واضح»[4] (الحارثي): «يا أخي لا تتعذر بالصوت...على كل حال ...راح نتابع الموضوع، البرنامج بيتكفل بهذه القضية ، أنا شخصيا راح أتبناها مع الإدارة، راح نتابعك قضائيا لأني لا أرضى بشخص مثلك مع احترامي لشخصك، أنو يجعل الناس في هاذي الحالة، وفي الأخير يتعامل مع الموضوع بالبرود والهدوء هذا، وكأن شيئا لم يكن...هذي مسألة ضمير قبل ما تكون

[1] تهوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك ، ص 243 .

[2] برنامج بدون شك، الحلقة بتاريخ 24 جانفي 2016، www.shahid.net

[3] المصدر نفسه.

[4] المصدر نفسه.

مسألة نظام...أنا أستغرب... وأنت راجل خبرة وتجربة ما تتعامل مع الموضوع بها الحالة...إجابتك محبطة...لا تعكس الحس المهني ولا البعد الأخلاقي...» [1]

تبدو اللهجة عادية في محكمة مع متهم، ولكن الجلسة كانت في برنامج تلفزيوني يتحدث فيه (الحارثي) باسم القانون جاعلا من القضية قضية أمانة ورأي عام، ويتوعد الإعلامي المستثمر صاحب المال والسلطة بالمتابعة القضائية والانتصار لهؤلاء. يصور لنا (الحارثي) صورة غير واقعية البتة حيث يأخذ المظلوم حقه وتعود المياه لمجاريها، وحيث صوت الحق أقوى من الظلم والنهايات السعيدة التي لا مكان لها سوى قصص الأطفال وحكايا الجدّات، فمن أين لكل هؤلاء المظلومين والمهمشين بتأشيرة للوصول إلى مكتب (الحارثي) وأعوانه!؟ إن تحدي (الحارثي) للظالمين وانتصاراته لأولئك المحظوظين ، ليس تحد للسلطة فحسب، وإنما تعميق الضعف والخيبة في قلوب من لا يسعفهم الحظ للوصول إليه وما أكثرهم.

فإذا كانت للبرنامج اليد الطولى في مساءلة السلطات والوصول للمكاتب المغلقة؛ فهلا أخرج قضايا قانونية حساسة إلى الملأ كما يفعل بالقضايا الفردية؟ كقضية قوانين الولاية التي جعلت من دكتورة سعودية تلغي سفرها، لأنها لا تملك إذن ولي أمرها، ابنها الذي لم بتجاوز الرابع عشر من عمره.

يظهر هذا الجانب ألما بعد حداثي أيضا في برنامج الثامنة، المعروف بالطابع الاستجوابي الذي يغلب على حوار (داود الشريان)، مع ضيوفه في حالة ما مثّلوا سلطة ما.

يدافع (الشريان) في حلقة (توظيف متلازمة داون)[2] عن هذه الفئة من ذوي الاحتياجات الخاصة ، التي تمثل أقلية مهمشة في المجتمع السعودي، ويقوم باستجواب (سيفيا كردي) كممثلة للسلطة تمارس إجحافها على هذه الفئة، حيث يقوم باستجوابها على مختلف الإجراءات التي ينبغي اتخاذها لتسجيل المريض في المركز، مصرا على ارتفاع رسومه، ليظهر الاستجواب بصفة أشد مع ممثل وزارة التعليم، حينما سأله عن إمكانية تسلم وزارة التعليم ملف الفئة، والتكفل بهم، ليجيبه بأن واجب الوزارة ينحصر في تعليمهم، وأن اهتمامهم الآن منحصر في تطوير المناهج. ينزعج (الشريان) من ذلك

[1] برنامج بدون شك، الحلقة بتاريخ 24 جانفي 2016، www.shahid.net.

[2] برنامج الثامنة، حلقة (توظيف متلازمة داون) بتاريخ24 جانفي 2016 .shahid.net

ويأخذ لهجة قاضي التحقيق «عندنا 30 ألف بالحد الأدنى...توكم تصلحون المناهج، اللي عمرو 12 سنة يحتريكم لما يصير عمرو 24!؟ خلاص ما صار شي»، ليبرر الرجل بأنه كانت هناك ورش مهنية كمكسب إيجابي للفئة قبل 15 سنة، فيستجوبه من جديد «وين راحت؟» يخبره بأنها ضمت إلى مراكز التكوين المهني فيحكم (الشريان) :«هذا التعليم المهني هو اللي جاب المشكلة».

يدافع (الشريان) في هذه الحلقة عن أقلية من ذوي الاحتياجات الخاصة، وينصب نفسه محاميا لهم، يستجوب السلطة التي رآها مسؤولة عن هذا الوضع، وهي وزارة التعليم، على أن هذه الصيغة الاستجوابية التي يتميز بها برنامج الثامنة، لا تعدو أن تكون إثباتا للحالة.

ولعب (الشريان) دور الصحفي المتذمر الذي يطرح قضايا قد تشكل هما وطنيا، على طاولة التحقيق برنامجه، ولكن المحاكمة تنتهي بانتهاء وقت البرنامج، وتبقى الحلول مؤجلة في الملفات والوعود ليلوح بها المسؤول في جلسة استجواب أخرى.

يعتبر برنامج الثامنة «حركة تنفيس ممنهج، ربما لم تعد للتنفيس لكن أصبحت عمليا كذلك، ورغم أن كل المرتكزات تؤكد أن هذا النوع من التنفيس، لم ولن يلقي حمم البركان التي يصنعها الفساد بنفسية المواطن بل قد يراكم هذا التنفيس جرعة الاحتقان التي لا سبيل لاحتوائها لو انفجرت»[1] فمثل هذه البرامج لا تزيد الطين إلا بلّة، لماذا؟ بعرضها لقضايا مهمة دون تطبيق حلول، مما يجعل المواطن في حالة وعي مكبوت إلى حين.

2- تفكيك الأنظمة

يستجوب الخطاب الإعلامي النّظم و يتحداها، و لكن في حالة ما إذا كان النظام « من الصلابة بحيث يصعب تدميره مباشرة فإنّه يحتاج إلى خلخلة النّظام من جذوره، وتفكيك ذلك النظام الذي قد يؤدي إلى تفجيره من الداخل» [2]، وهذا ما حصل مع اللباس الشرعي الإسلامي الذي وإن تخلّت عنه طائفة من المجتمع بحكم ظروف تاريخية وسياسية، فإنّه لا يزال يشكل ركيزة أساسية من ركائز المجتمع

[1] مهنا الجميل، ما بعد داوود الشريان.....؟صحيفة اليوم، العدد 14205 الموافق ل: الأحد 06 ماي 2012 ، www.alyoum.com

[2] عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية إشكالية التكون و التمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء-ط1 :1997 ، ص 321.

العربي، «فاللباس مظهر للجسد و هو فتنة في ذلك مثل ما يكسوه»[1] ومظهر من مظاهر الانتماء الحضاري والديني، وهو وإن تغيرت أشكاله و ألوانه في المجتمعات العربية، إلا أن «الصورة التي نملكها عنه لا تزال مشدودة إلى الأرضية الدينية و القدسية التي ترعرعت فيها[2]»، لذا كان من الصعب أن يهاجم الحجاب في بعض المناطق خصوصا كالمملكة السعودية.

لذا جرت عملية تقويضه من الداخل، حيث تمّ التلاعب بالتفاصيل التي تميزه عن غيره من الملابس، بحيث استعمل كرمز أفرغ من محتواه . ينطبق هذا على العباءة السعودية المتشظية، و التي لا نكاد نجد لها ملمحا سوى في اللون الأسود في لباس (نادية التميمي) دكتورة في علم النفش الإكلينيكي، ضيفة دائمة في برنامج (بدون شك) و بغض النظر عن النقاب الذي يفرضه النظام السعودي، فإننا نجد غطاء الرأس لا يغطي إلا نصفه حيث يبدو شعر الدكتورة المسّرح اللّامع، إضافة إلى كون الخمار شفافا في بعض الأحيان ولئن كانت الغاية من الحجاب حجب الجسم عن الأنظار بهدف إبعاد الفتنة، فإن هذه الغاية تتداعى مع الماكياج الثقيل الذي تضعه الدكتورة و الذي يعكس «تحويل الوجه و العينين إلى جسد كامل، ويتم اختزال هذا الأخير في الوجه، و بما أن العين في هذا الإطار تغدو صلة الوصل بين الرغبة الباطنية وتعبيرها الإشاري الرمزي[3]» فهي تظهر باهتمام بالغ مع الرموش الاصطناعية .

يظهر البرنامج بصبغة اجتماعية، بحيث يحرص (الحارثي) ومستشاريه على الظهور الدائم باللباس السعودي، لذا توجب أن تحضر المرأة السعودية بالصورة التي يريدها المجتمع بداية من التخصص - علم النفس الإكلينيكي- فمهما يكن من تحرر للمرأة و تعلمها، إلا أنها لا تخرج عن إطار العواطف و الأحاسيس، إذ لا يكاد يخرج السؤال الموجه إليها عن الآثار النفسية المترتبة عن ظلم الحالة. الأمر الذي جعل حضور العباءة السعودية أمرا مفروغا منه، فظهرت بصورة مفككة، لا صلة لها بالعباءة الأصلية إلا في اللون، إنها «العباءة المسروقة»[4] التي تحدث عنها (الغذامي) ولكن في سياق جديد.

---

[1] فريد الزاهي، الجسد و الصورة و المقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق-الدار البيضاء-المغرب، دط: 1999، ص 94.

[2] المرجع نفسه، ص 22.

[3] المرجع نفسه، ص105

[4] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة-2- ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي- بيروت- لبنان،ص127.

يظهر الحجاب الشرعي بطريقة أكثر عصرية، أو لنقل أكثر تقويضا مع (منى أبو سليمان) في برنامج «كلام نواعم »والذي تمثل فيه رمز المرأة العربية الملتزمة والعصرية في آن واحد. حيث تم اختزال الالتزام في غطاء الرأس الذي يبدي إجباريا شعر (منى) أما اللباس و إن كان فضفاضا فإنّه لا بد أن يبدي ذراعيها، و إن لم يفعل رفعت بنفسها الكّمين و لكأنّها معيارا جديدا للباس المحتشم ، وإن بدت (منى) الأقرب إلى المرأة العربية في تعبيرها عن المجتمع و آرائها حوله، مقارنة مع زميلاتها ،إلا أن ذلك لا يخلو من خطة تقويضية للحجاب الشرعي، ذلك أن المشاهد العربي إذا ما رأى نصف محجبة مع ثلاث فاتنات يخدشن بلباسهن حياء المرأة العربية، فإنّه ولا شك فيه سيوليها احتراما متغافلا عن نصف الحجاب النّاقص.

يظهر المجتمع الما بعد حداثي لا كمنظمة إنسانية متماسكة، وإنّما كمجموعة أفراد متعايشين تربطهم مصالح معينة، نظرا لاختفاء البعد الإيديولوجي والثقافي الذي كان يوحد المجتمع من قبل، إذ «لم يعد المجتمع يقدم نفسه بصفته وحدة متكاملة، بل مجموعة أجزاء مستقلة، و لكنها مترابطة بشكل عملي مع غياب نظام مرجعي مشترك لها، و غياب نص إيديولوجي موحد وكامل» [1] . نجد هذا في برنامج (كلام نواعم) في سؤال الحلقة[2] «هل هناك فرق في التربية بين الولد و البنت؟» حيث بدت إجابات الناس على هذا السؤال الذي طرحته عليهم (نادية أحمد) متباينة مختلفة، ولا تنبني على أية خلفية دينية موحدة، على الرغم من أن الروبرتاج قد صور في مركز تجاري في الكويت، من بعض المشاركات:

أ «طبعا البنت إلها احترامها بس لازم تهاب إخوانها لو شو ما صار»

ب « في المجتمع الشرقي الولد لازم أعلموا على الاختلاط إنو يتعامل مع صحابو، بس البنت لازم يكون فيه حدود شوية»

ج «فيه فرق وايد، لازم شد على الولد بس البنت غير شوية»

د «ها الحين في وقتنا البنت لازم تكون أشد من الولد»

هـ « ما أحس أنو فيه فرق، نفس التربية راح تكون»

[1] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص65.

[2] برنامج كلام نواعم، الحلقة بتاريخ،17 جانفي2016، www.shahid.net

و «الولد زيادة شوية دلع خليه قّوام شوية على البنت»

نلحظ على هذه الإجابات عدم وجود توافق كبير، حتى ولو لمسنا شيئا منه في الإجابات «أ ، ب، و» إلا أنها تستخدم مفاهيم مائعة و فضفاضة كالقوامة و الهيبة و الحدود، بينما تصل إلى حد التناقض في الإجابتين (ج، د) مع إجابتي (و، ب) ففي حين يظهر من الأخيرتين الفوقية والاختلاف على أساليب الجنس لصالح الولد، تظهر الأخرتين وجوب إعطاء حرية أكبر للبنت مقابل التضييق على الولد .

لقد غاب النص الإيديولوجي الموحد في هذه العينة، و بدت الإجابات مبنية على مفاهيم فردية خالصة لا علاقة لها بالميثاق الاجتماعي الذي لم يعد موجودا.

وعلقت (إلهام وجدي) على الروبرتاج باستنكار «ما هذا ؟ ما هذا؟؟» في حين تحدثت (نادية أحمد) عن تصورات المجتمع بالفارق الجسدي، المرأة من طينة أخرى غير الرجل ليكون هذا التصور ، تجيب (نادية) بجهلها لسبب وجود هكذا نصور لضعف البنت، تتدخل هنا (منى أبو سليمان) لتؤكد وجود فروق سيكولوجية وجسدية بين الجنسين لذا فإن نتيجة التربية الواحدة لوحدها، دون مساعدة الأب الأمر الذي يؤدي إلى تسيب الذكور في مراحل المراهقة، وعدم مقدرة الأم التحكم فيهم لوحدها . تعلّق (نادية) على ذلك بلهجة متفهمة أن المشكلة في السماح للأولاد بأمور مقابل منع البنات منها. لتجيب (إلهام وجدي) بأن الثقافة في المجتمع هي التي تنتج لنا فتاة ضعيفة أو قوية ، و تعطي مثالا بدول شرق آسيا حيث تعمل المرأة في شتى المجالات، و يحملها المجتمع مسؤوليات تفوق مسؤولية الرجل، لذا كانت المرأة قوية و جادة على العكس من مجتمعاتنا العربية التي تغرس فيها من البداية فكرة الضعف: «الست تقدر تشيل، بس هّم هنا يربوها إنها ضعيفة، بيربوها إنّك إنتِ مش حتقدري ... بيربوها إنو إنتي مهنتك في الحياة إنك تتجوزي و تخلفي و تموتي» كانت لهجة (إلهام) هنا وكأنها تتحدث عن تجربة شخصية، وهي التي كانت عارضة أزياء، وهنا تكمن المفارقة.

في حين أطلقت (رانيا برغوت) النار على عقلية المجتمع العربي، ونادت بضرورة تغييرها كلية: «نحنا لازم نغير عقلية المجتمع العربي كلو، البنت مثل الولد بالضبط» انزعجت (منى) محاولة تعديل كلامها : «بالحقوق» فأكدت رانيا على ذلك «بالحقوق و الواجبات... ما في شيء ممنوع على البنت مسموح للشّب... اللي مسموح للبنت مسموح للشّب، واللي مسموح للشّب مسموح

للبنت، واللي ممنوع لهيدا ممنوع لهيدا» ليصفق الجمهور النسائي على ذلك بحرارة. لتكمل بأنها تعرف أن رأيها لن يعجب النّاس، وأنهم سيحدثونها عن الدين لتقول: «الدين عراسنا من فوق، بس كل الديانات بتقول إنو الفرق بالتقوى » لتعود و تتحدث عن إشكالية الفوقية في المجتمع العربي.

تظهر في هذه الجلسة النسائية، عملية تفكيك للعقلية العربية التي بدت أصلا مفككة ومتشظية من خلال عينة الإجابات في التقرير. وذلك من خلال إجماعهن على التفرقة الحاصلة في المجتمع العربي. محاولة نقدها، كل بحسب وجهة نظرها، في حين تعمقت كل من (إلهام وجدي) و(رانيا برغوت) في «نقد الأصل الثابت و المتفرد (العقلية العربية في هذا السياق)... سعيا وراء ظهور نمط من التفكير الذي يتجاوز نسق التمركز المذكور» [1] بإعطاء (إلهام) مثالا واقعيا لثقافة شرق آسيا، أما (رانيا) فقد استعملت أسلوب التمويه والوضوح معا، حيث أبدت مقدرة تفكيكية بالغة، فهي تعترف بالدين الذي يضمن تساوي الجنسين، لكنها لا تتحدث بالمقابل عن طبيعة هذا التساوي الذي قد يحدث تضررا في أحد الطرفين أو للمرأة على وجه الخصوص، ذلك أن التساوي في إحدى الدول الأوروبية أوجب على المرأة العمل العسكري، ثم إن هذا الدين الذي تعترف به يتناقض ومسألة المسموح و الممنوع، فللرجل أن يبدي شعره وأن لا يلبس الحجاب ولكن هذا ممنوع على البنت التي يتوجب عليها ذلك مثلا.

يتجاوز الأمر في برنامج «المتاهة» نقد النظم الاجتماعية وتفكيكها إلى «التأسيس للذاتية وتطوير انفتاح ثوري على الوجود يرفض تطبيق أي نظام على حياة الفرد» [2] بداية من أسئلة (وفاء الكيلاني) المركزة كلها على ذاتية الضيف وشخصه، حيث يغيب العمل الذي اشتهر به الضيف وجعله أهلا للاستضافة كنجم في مجاله.

بتركيز وفاء على الأسئلة الذاتية وإعطائها اهتماما بالغا مع كل ضيف، فهي تمارس إلغاء ضمنيا للسياق الاجتماعي، حيث تجعل الضيف يتحدث عن تاريخه الفردي و عن قناعاته الفردية، دون أدنى اعتبار للمجتمع الذي يعيش فيه. و يتجاوز الأمر ذلك إلى «الاستخفاف بكل ما هو ثقافي

[1] عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية إشكالية التكون و التمركز حول الذات،ص 321.

[2] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص68.

ومقدس»[1] بسؤال ضيوفها عن آرائهم في مواقف إيديولوجية، ومدى إيمانهم بقضايا دينية، لتجعل المشاهدين يتفرجون على انهيار أخلاقي وديني غير مسبوق في أحايين كثيرة.

نأخذ حلقة «شيرين عبد الوهاب[2]» كمثال على ذلك حيث بدأت فقرة الانهيار بسؤال (وفاء) إن كانت (شيرين) قد أعلنت حبها لشخص ما على الملأ. لتضحك (شيرين) وتخبرها بأن ذلك حصل مع أحد الفنانين الذي لن تذكر اسمه، حيث صرخت به أمام جمهور المعجبات أنها تحبه، وتريد الزواج منه !!! لتسألها (وفاء) بما أجابها، فتخبرها بأنه نعتها بخفة الدم قائلا «يا الله يا الله شو دمك خفيف». خفة الدم هذه التي يتحدث عنها الرجل، لم تكن لتقبل في العقلية العربية، ولا أظنها مقبولة إلى اليوم في مختلف فئات المجتمع، فالأمل في المرأة أن تكون مرغوبة لا راغبة، مطلوبة لا طالبة ، إذ لا طالما وصفت الحبيبة في الشعر بالتأبّي والدلال من امرئ القيس حيث يقول[3]:

أفاطم مهلا بعض هذا التدلل وإن كنت أزمعت صرمي فأجملي

أغرك مني أن حبك قاتلـــــي و أنه مهما تأمري القلب يفعـل

إلى نزار قباني في قوله[4]:

متى تجيئين؟ قولي

لموعد مستحيل

يعيش في الظن ...فوق الوقوع ...فوق الحصول

وأنت خيط سراب يموتُ قبل الوصول

أنا على الباب...أرجو

انزياح ستر صقيل

---

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] برنامج المتاهة، قناة mbc1، حلقة بتاريخ: 02فيفري 2016.

[3] عبد الله حسن بن أحمد الزوزني،شرح المعلقات السبع، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية – صيدا- لبنان،ط1: 1418ه-1998م، ص21-22.

[4] نزار قباني، قالت لي السمراء، ط33: 1989،ص 18.

يلهو الشتاء بشعري

ومعطفي المبلول

فكلاهما العاشق المتيم المعذب بكبرياء الحبيبة ودلالها الذي حذفته (شيرين) لتجعل مكانة الرجل وكبرياءه، في الحضيض بجعله مطلوبا لا طالبا.

استنتجت (وفاء) أن هذا الفنان لبناني لقوله «يا الله» فذكرت لها بعض الأسماء لتنفي ذلك قائلة بأنهم متزوجون لتسألها إن كانت تقبل أن تكون زوجة ثانية، تجيب (شيرين) بالرفض بحجة أنها لا تقبل أن تأخذ شيئا ليس لها، تؤكد (وفاء) أن الأمر شرعي فتجيب «أكيد هو شرعي... بس إلا إذا كان في الطرف الثاني فيه عجز بقى فيه مبرر...» حيث يصبح الزواج بالثانية غير مبرر إذا كانت الزوجة لا تعاني من أي عجز على الرغم من أنه شرعي، ولكأن (شيرين) تجعل من الشرعي فكرة متعالية يجب الحكم عليها انطلاقا من الواقع والظروف وليس العكس.

وتؤكد (شيرين) مصدرية الحقيقة من الواقع المعاش بإجابتها عن إمكانية زواجها في السر ، حيث أجابت بأن الزواجين -على حد تعبيرهما- متساويين، ولعلها قصدت أفضلية الزواج السري بأن لغت منه المتعة فقط، بينما وصمت الزواج العلني بالقرف في قولها: «الجواز السري فيه متعة و كمان مافيهوش متعة، والجواز العلني فيه متعة وكمان فيه قرف».

يصبح البرنامج ترفيهيا بإرضاء فضول المشاهد بالجوسسة العلنية على حياة الفنان، لكن (وفاء) تجعل للترفيه نكهة أخرى بجعل المسائل الدينية موضوع جدال، منزلة إياها من عليائها لتجعلها مساوية لأي نظام آخر يمكن لأي شخص أن يعطي رأيه فيه بكل ديمقراطية. صانعة بهذا (الترفيه) متاهة حقيقية، فعندما يتساوى الزواج العلني بعلاقة سرية، على مرأى من المشاهد ومسمع منه، دون أن يحدث ردّة فعل تذكر حتّى و لو كانت ضجة عبر مواقع التواصل الاجتماعي، كتلك التي حدثت لها لما وضعت صورتها بدون ماكياج، مرور الأمر بسلام لا يعني إلا أن ضرب النظام الاجتماعي عرض الحائط أصبح من (بهارات) الترفيه ليس أكثر.

لا ينتهي الأمر بإسقاط (شيرين) لركن أساسي من أركان الزواج وهو الإشهار، وباختزال دور الخلية الأساسية للمجتمع في ثنائية «أي إطلاق الرغبات المكبوتة دون أي سلطات مانعة» [1] للمتعة والقرف، وإنما يصل الأمر إلى الدعوة إلى المنكر والمجاهرة بالمعصية بكل غنج و بكل فخر. حيث تجيب على سؤال (وفاء) بأن متعة الزواج في السر: «إنك تحسي إنك المعشوقة !!! إنك بتسرقي الحاجة...مش مفروض عليكي... بتعملي كل حاجة في السر و الخفاء» مقابل كل هذه «المحاسن» تحصر (شيرين) قرف زواج العلن في ما تسميه بـ «جرح الخصوصية» ، وتدخل الطرف الآخر في كل شيء.

يجد المشاهد نفسه في عالم مغاير عالم متاهة (وفاء الكيلاني) التي تختلط فيها كل الدروب وتتساقط فيها كل القيم، إذ يظهر الضيف كائن غير شرعي لمجتمع، وأن لا نسب بينه وبينهم ، فيتحدث الضيف عن رؤاه وفلسفة للوجود وعن تفسير كل المتعاليات وفق تجربتة الخاصة، كإسقاط (شيرين) للزواج الشرعي وفق رؤيتها الخاصة.

نستنتج من هذه الأسئلة القليلة و من إجابات (شيرين) عليها استخفافا بالدين و خلخلة للقيم، و زعزعة للنظام الاجتماعي بأكمله و ذلك بإعلاء حس الذاتية الفردية على حساب المجتمع ، (شيرين) التي اعترفت في الحلقة نفسها بأنها قدوة لجمهورها، تعلم الناس تفريغ حس المسؤولية من الزواج «مش مفروض عليكي» وخروج الفتاة عن حيائها إلى ما تسميه بالعفوية، مغرية بمتعة العلاقات السرية و جمالها متجاهلة «أن المتعة الخالصة لا تشرف» [2] ونظرا لميوع المفاهيم تمت حماية هذا الشرف تحت مسمى «الزواج في السر». الذي لا يخرج من ثقافة «المتعة واللامتعة»

3-كسر النموذج:

تلعب الأساطير دورا كبيرا في المخيال الشعبي وصنع النماذج البطولية، التي يستمد منها المجتمع مفاخره وعراقة جذوره، «بحيث يصبح الميت هو الذي يمنح للحي الحياة»[3]، والثبات على مجموعة معينة من القيم والتفسيرات الثقافية للوجود وللعلاقات الإنسانية بصفة عامة، لذا فقد سادت الأساطير الخرافية ردحة من الزمن لتأخذ مكانها نماذج من المجتمعات، استطاعت بأعمالها أن تتحول

[1] جمال الدهشان، ما بعد الحداثة والتربية، Geldahshan com,blogspost ,com

[2] عبد الله الغذامي، ثقافة الوهم، ص:09.

[3] ريجيس دوبري ،حياة الصورة وموتها، ص25.

إلى رموز تشرئب الأعناق للاقتداء بها، لتصبح جزءا من المنظومة الثقافية لكل مجتمع. وبمجيء ما بعد الحداثة تم كسر هذه النماذج واستبعادها، بل واستعراضها بشكل تشويهي على الملأ من خلال «تقليب المفاهيم...الموروثة والمستعارة على كل الأوجه والاحتمالات عبر ممارسة نقدية جريئة»[1] تحرص على تشويهها بكل السبل.

أ- الدعاة:

تم كسر نموذج الداعية مع تحطيم السلطة الدينية الميتافيزيقية، وقد تتبنت القناة هذا التوجه خصوصا مع المشايخ والدعاة، الذين يخرجون عن سياسة المملكة حيث يتم التشهير بهم ومتابعتهم في لقاءاتهم وخطبهم بهدف العثور على ما يمكن استخدامه كأدلة، فيتم اجتزاء الكلام واستخدامه في غير سياقه.

نستطيع أن نأخذ خبر الدعاة المحرضين على القتال في سوريا، الذي عرضه برنامج (في أسبوع mbc)كمثال حيث تم تفكيك الخطاب الدعوي لهؤلاء، انطلاقا من كلامهم حيث تساءل المذيع مرددا تعليقا لأحد المواطنين على صفحة محمد العريفي، مفاده إن كانت أبواب الجنة في سوريا ، فمالك من المتخلفين وأنت القوي الغني**!**؟ يعقب ذلك خطاب لأحد الأئمة بالمسجد النبوي الشريف، عن هؤلاء المحرضين حيث يرتفع مستوى التساؤل من العام إلى الخاص. يتحدث عن الداعية الذي خطب في الناس وأمرهم بالجهاد، حتى إذا أطاعه ابنه وقصد السفر استعان الأب بوزير الخارجية ليعيده، ويقسم المتحدث بالله أنه صادق، ليتم تصديقه، وتتعاقب مقاطع الخطابات للمحرضين بالتوالي مع خطابات بعض الأئمة من الطرف الآخر، وليثبت البرنامج تخطي هؤلاء والتظاهر بالحيادية وعدم إتباع النظام، يستعرض أئمة غير سعوديين يناوئون هؤلاء المحرضين، مثل استعراض مقطع للشيخ (شمس الدين الجزائري) في قناة النهار.

[1] عبد الله إبراهيم، حوار الثقافة والقيم والمجتمعات التقليدية، مجلة ثقافتنا، للدراسات والبحوث، المجلد 5، العدد17، 1439 هـ /2008م، ص 124.

ولم يكتف البرنامج بهذه الجرعة التي لا تنتقص من الدعاة المغضوب عليهم فحسب، وإنما تبدي الأئمة وشيوخ الأمة في وضع الرعاء يتبادلون التهم ويقتسمون الجنة والنار على هواهم، وإنما يزيد جرعة الاستخفاف بهؤلاء من خلال الجانب الاجتماعي هذه المرة، حيث بث البرنامج قضية انتقاص علي المالكي أحد مشايخ قناة البداية من المرأة، ووصمها بالهم والعار، والجدير بالذكر أنه تم حشر (محمد العريفي) حشرا في هذه القضية، وذلك باجتزاء حديثه عن الفروق الجسمية بين المرأة والرجل ، حيث استغل كلام علمي لمحمد العريفي عن الغدة لتأكيد انتقاصه من المرأة، في حين أنه المقصود بالانتقاص من القناة أكثر من غيره، إذ تم التركيز عليه حتى في الموضوع الأول لموقفه من القتال في سوريا.

لم تتحدث وسائل الإعلام عن الداعية كنموذج واقعي وإنما ركزت على ثنائيتي التطرف والنموذجية المتعالية للدين، وكلاهما لا يمثلان الوسطية التي يدعو إليها الإسلام ، وهذا العرض الاستعراضي لمن يمثلون الإسلام بغض النظر عن مواقفهم، يجعل منهم صور كاريكاتورية، في نظر المتلقي ومن ثم تمييع كل من يتحدث باسم الإسلام، ويصبح رأيه بلا معنى ومن ثم الدين.

ب - النجم:

يختلف نموذج النجم عن الداعية باعتبار الأول من صنع الإعلام نفسه، الأمر الذي يوقعنا في حيرة من هذا التناقض، والحقيقة أن قيم ما بعد الحداثة المتناقضة تجعل من الإعلام يضحي حتى نجومه من أجل استقطاب المشاهدين.

فلطالما كان النجوم والمشاهير أنموذجا للحياة السعيدة والمثالية، يتحقق فيها كل ما تظنه النفس سببا للسعادة والرفاه، ابتداء من الشهرة والثروة وانتهاء بالجسد الجميل الذي أضحى حلما يدفع من أجله الكثيرون أموالا وأوقاتا عصيبة للحصول عليه، ولأن الإنسان دائما يحب التماهي مع الطبقة الراقية والوجوه المعروفة، جاعلا منهم القدوة والمثال ذلك أنه وكما يقول (دوبريه) « أتبنى فكرة الذين يعطونني رغبة في العيش مثلهم وأن أكون مثلهم، ولكني لا أتبنى بالضرورة حياة الذين يفكرون

مثلي»[1] فالإتباع والاقتداء عنصرين متلازمين مع وجود الاختلاف في موازين القوى، لذا سعت الأنظمة الحاكمة على خلق عرائس القاراقوز للنيابة عنها في التحكم بالرعية- مادام الحل العسكري مستبعدا- فجعلت من هؤلاء المشاهير «أيقونة ثقافة الميديا»[2] يمثلون هواها ومضامينها ويزينون أوقات المتلقي ويلهبون مشاعره يغيرون مواقفه وتصوراته تجاه نفسه ومجتمعه من خلال « ما تقدمه من نماذج وسلوكيات وقيم وأخبار »[3] إلا أن الإعلام لا يفتأ يفجر النجم الذي صنعه والصنم الذي ابتدعه ، حرصا منه على ألوهيته الوحيدة التي تظل تنتج أفتاشا متجددة تقرب الناس منه زلفى، حتى إذا استهلك الفتش وظهر على الوجه الملل، أقيمت له جنائزية مبهرجة تضمن أعدادا أخرى من الوافدين، عن طريق إسقاط قناعه الملون وعرض حياته على الملأ بطريقة ممسرحة ترضي فضول المحرومين من ذوي الطبقات الفقيرة في التعرف على حياة هؤلاء ومماهاة مشاعرهم وسلوكاتهم وخفاياهم « خاصة عندما يفترض بهذا الخاص أن يظل خاصا »[4]، نجد هذا في برنامج (المتاهة) ، الذي تعمد فيه (وفاء الكيلاني) «إلى أسلوب التحرش من خلال الكلمات..... والاستفادة مما يسمى بعنف اللغة من أجل تصغير الخصم، ووضعه في حالة ضعف»[5]، وتختلف ردود الأفعال ، باختلاف الضيوف والنجوم، إلا أنها تنجح في الكثير من الأحيان، بوضع النجم في حالة تبرير ، فتساؤلاتها عبارة عن أحكام مسبقة تجعل من الضيف دائما في حالة المتهم، الذي يبرر خصوصا في «الوقوف على أطراف الثنائيات والتمرس عليها»[6] ، كنقطة أولى في تفجير النجم، حيث تلعب (وفاء الكيلاني) دور القاضي بأحكامها المطلقة، ونظرتها المشككة، وابتسامتها الماكرة، بل ويتعدى الأمر إلى التحرش العلني «دنا حأطعك النهار دا »، فكانت هذه العبارة عربون الضيافة لعمرو مصطفى،في إحدى حلقاتها[7]،فبعد أن أكد كليهما علاقة الصداقة الوطيدة التي تجمعهما، أصرت (وفاء) على النيل منه، في حين بدا واثقا من نفسه مستعدا للمعركة «اسأليني أسئلة تستفزني».

---

[1] نهوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، ص49.

[2] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص364.

[3] منى سعيد الحديدي، سلوى إمام علي، الإعلان، أسسه..وسائله..فنونه، الدار المصرية اللبنانية-القاهرة- ط2، محرم 1429هـ/يناير 2008 ، ص276.

[4] إيناسيو رامونيه، الصورة وطغيان الاتصال، ص 9.

[5] نهوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، ص 236.

[6] المرجع نفسه، ص238.

[7] برنامج المتاهة، حلقة بتاريخ 05 جانفي 2016، shahid.net

تحدثت (وفاء) مع (عمرو مصطفى) بداية عن طفولته وعائلته، وركزت على اعتباره معقدا ، مادام لم يتعرض للضرب !!! حيث حكمت بالتعقيد النفسي نافية أن يكون السبب هو العنف ، طالبة منه إعطاءها سببا آخر، لينفي ذلك مستشهدا بحوادث حصلت له وقتها، بعدها تحدثه عن عمله في سن مبكرة، ومن ثم الحديث عن مراهقته، ومغامراته العاطفية، التي أصر فيها (عمرو مصطفى) على أن يبدو فحلا تتهاوى عليه النساء، فيحين تطعن (وفاء) ذلك بدليل أن رقبته كادت تشل وهو يتأمل بنت الجيران التي لم تكن تحبه. بعد ذلك يتحدث عن صديقته الثانية (منال)، التي ركزت عليها (وفاء)، لأنها بطريقة ما سببا في غيرة (عمرو مصطفى) من (عمرو ذياب) ،كما تزعم حيث تخاصما بداية، لأنها أمسكت بيد (عمرو ذياب) وبدت معجبة والهة به كنجم، قبل دخول (عمرو مصطفى) الميدان الفني، لتكون بفراقها له سببا آخر في التقائهما، حيث كتب عنها (عمرو مصطفى) ولحن أغنية ل(عمرو ذياب) إلا أن (وفاء) لم تنجح في استفزاز الضيف ضده،حيث كان (عمرو مصطفى)، منتشيا بالحديث عن مغامراته العاطفية، بعدها تحدث عن مسلسل تعرف بزوجته ، والذي انتهى بالزواج منها، لتستعرض عليه بعدها مجموعة من الأغاني التي لحنها لفنانين مختلفين ، وكان الحديث عن علاقته بهم. حيث بدا عليه التناقض، وهو يتحدث عن تلحينه ل (هيفاء وهبي)، مبررا أنه لحن لها من أجل صديقه فحسب، لتخبره أنه قبل قليل، قد قال بأنه يرفض الوساطة في الفن، وبأنه قد لحن ل (هيفاء) الأغنية الأولى قبل ارتباطها بصديقه.

بعد ذلك تعرض عليه مقطعا لـ (شيرين عبد الوهاب)، وهي تصرح بأن صوته غير جميل، وبأنه ملحن رائع، ولكنه لا يصلح للغناء، وتستفزه (وفاء)-وقد انزعج أصلا من ضحكة (شيرين) المغرورة- قائلة بأن (شيرين) نصحته فلم لم يقبل النصيحة، ليسألها بدوره لم تقبل نصيحته بعدم مشاركتها، في برنامج (the voice) باعتباره برنامجا هابطا. لتستنكر (وفاء) ذلك وتتهمه بالغيرة، لأنه لم يدع للجنة التحكيم، إلا أنه يتبرأ وينتقد (شيرين)، على ضغطها للزر بالحذاء، وتحدث مطولا عن الموضوع بشراسة، إلى درجة أنه اتهم (وفاء) بالعمالة لـ (شيرين) قائلا (دفعتلك كام) ليختم بأنه يحبها، بعد

ذلك تستعرض (وفاء) أعماله الأخرى، ولا تمتنع من الانفجار بالضحك على أحد أغنياته في فيلم من الأفلام، الأمر الذي جعله يستشيط غضبا، وهي تطعن في مقدرته التلحينية.

بعد أسابيع تستضيف (وفاء) (شيرين عبد الوهاب)، وبعد أن تستعرض محطات حياتها كالعادة مع كل ضيف، تعرض عليها تصريحات (عمرو مصطفى) فثارت ثائرتها متسائلة:«مين هو حتى يتكلم عني بالشكل ده؟!». لتطعن في قدرته التلحينية التي كانت قد أقرت بها قبلا، معترفة بأنه عندما يأتي إلى بيتها كي يقدم لها لحنا، فإنه يأتي بالقيتار لا للعزف عليه وإنما «عشان يطبل عليه»، بل والأكثر من ذلك، أنه كان يطلب منها أن تسمعه شيئا من الموسيقى، ليسقط عليها الكلمات ويضع اللحن.

لطالما كان الفن معرفة تشبه المعرفة الدينية، حيث كان الفنان هو صاحب النظرة المختلفة ، والعين الثالثة، التي يرى بها الأشياء بأبعاد أخرى، ليرفعنا بأعماله إلى مستوى «استخلاص السرمدي من العابر والزائل»[1] ليعيش المتلقي لحظة انكشاف الحجب، لكن الأمر لم يعد كذلك في ما بعد الحداثة بعد تدخل «المؤسسات الرأسمالية ميدان المنافسة لتسويق الأعمال الفنية المختلفة، والنتيجة الانتقال التدريجي للفن من عالمه إلى عالم السلعة»[2]. وبالتالي سقوط الفنانين في التشيؤ والتدنيس ، حيث «تحولوا بدورهم إلى سلع تباع وتشترى ويجرى احتكارها....لقد أصبحت أسماؤهم كثيرة، مثل أسماء الزيوت والصابون وماركات الشاي والفوط الصحية.»[3] من جهة، وانحدرت أعمالهم إلى مستوى الجمهور (العامة) من جهة أخرى، إن «موت الفن الذي ولدته وسائل الإعلام الجماهيرية»[4] اشترط أمرا آخر على الطريق النقيض، وهو حياة الفنان «فكلما قل سمو العمل الفني كلما كان على الفنان بأن يثير فينا الرغبة، ويعلن وجوده بالطابع الباطني المسرحي الذي لا ينبعث من عمله»[5] وهذا ما ساعدت على حضوره (وفاء الكيلاني) في برنامج (المتاهة) حيث عملت على تعرية حياة الفنانين

[1] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص68.

[2] المرجع ، ص25.

[3] عبد الحميد شاكر عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص354.

[4] جياني فانتيمو، نهاية الحداثة الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة مابعدالحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة –دمشق- سوريا، دط1998، ص65.

[5] ريجيس دوبري ،حياة الصورة وموتها، ص49.

، وإسقاط قناع الشهرة الذي يتطلب التظاهر والتفوه بصيغ خطابية منمقة، ملؤها الحب والمثالية ،حيث ظهرت (شيرين) مجرد امرأة ثائرة تطعن في قدرة الرجل التلحينية، مع تعاملها معه في العديد من الأغاني، فإذا كان الرجل بهذه الرداءة، فكيف لها، وهي التي تقول ببعد المستوى بينهما، بأن تتعامل معه !؟

لقد قتلت وسائل الإعلام الفن بتسليعه، وساهمت (وفاء) قد ساهمت هنا «بتعرية الوسط الفني»[1]، وكشف ما يدور في هذا المجال من صراع وخصومات. ليتوجب على الفنان أن يخلع نياشين النجومية قبل دخوله إلى متاهة (وفاء الكيلاني)، لتتولى بعدها سبر متاهاته الخاصة، كإنسان في عرض لتاريخه الشخصي، فيخرج من البرنامج مجرد شخص عادي يحكم عليه الجمهور وفق رآه سلبا أو إيجابا.

ج- المثقف:

من أكثر الخدع التي تستعملها وسائل الإعلام في إقناع المشاهد واستمالته ليسلم بالأمر ويقبله ، خدعة شهادة المثقفين والمتخصصين « حيث يتقبل الجمهور نصائح وأفكار الخبراء المتخصصين في نواحي تخصصهم بدرجة كبيرة...لتأثرهم بشخصية الخبير »[2] خاصة مع اسهاب هذا الأخير في تفاصيل علمية لا يفقهها المشاهد العادي، ولا يدرك صحتها من خطئها.

نلحظ تواجد هذا الطُعم في برامج كثيرة في قناة (mbc1) بداية من نشرات الأخبار التي لا تفتأ تستقبل مداخلات وإفادات من ذوي الاختصاص، في كل حادثة بداية من الأحوال الجوية إلى القضايا التي تعتبرها قضايا الساعة، وقد بلغ الأمر من الطرافة أن عرض برنامج (في أسبوع mbc) تحليلا للدكتور (طارق الحبيب)، لتفسير أخذ مختطفي الطائرة المصرية لصور سيلفي مع الخاطف ، ولعل برنامج (التفاح الأخضر) هو أكبر تجمع للمتخصصين والخبراء على مستوى القناة، إذ لا تعرض (هويدا أبو هيف) موضوعا إلا وتستضيف أخصائيا فيه، بل ولا تتورع عن الحديث كمثقفة ومتخصصة في كل شيء، حيث تختم كل فقرة بنصائحها الخاصة، وذلك عائد إلى « القفزة الهائلة

[1] نهوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، ص291.

[2] منى سعيد الحديدي، سلوى إمام علي، الإعلان،أسسه..وسائله..فنونه، ص33.

للتقنية التي خرجت صحفيين يطرحون أنفسهم كمثقفين متسلحين بعامل الشهرة»[1]. ثم إن تواجد المتخصصين بهذه الوفرة، يطرح سؤالا عن مدى خدمة حضور هؤلاء للجمهور، أو أن حضورهم لا يعدو أن يكون طعما خادعا؟

ولنأخذ مثالا بأخصائية التغذية (فرح أبو حسين)، التي تحدثت عن بدائل للحوم المصنعة ، حيث لنا أن نتساءل عن هم هذه الأخصائية الفكري، هل هو الحديث عن هكذا موضوع مع أهميته النسبية**!**؟ أم أنها ترى أن المشكلة الحقيقية في انتشار السرطان تعود للنظام الغذائي بكامله ، والذي يعد اللحم المصنع جزءا منه**!**؟ ولو أن لها حرية الاختيار فعن أي موضوع ستتحدث**!**؟ الملاحظ أن الأخصائية قد غابت أو تم تغييبها بمعنى أصح ولم يحضر غير الموضوع الذي ركزت عليه (هويدا) وعملت على تضخيمه.

نجد الأمر ذاته مع حلقة برنامج (في أسبوع mbc) عند الحديث عن قضية الانتقاص من المرأة، حيث تم حشد المثقفين من كل تخصص للحديث عن القضية، الأمر الذي يجعلنا نعيد النظر في الهوية الجديدة لهؤلاء المثقفين، فبعد أن كان «المثقف هو من يجهر بالحقيقة في وجه السلطان»[2] الذي يمثله الإعلام اليوم، ويصدع برقيته الصائبة في وجه تلاعباته « اضطر اليوم إلى ترك الوسائل التي تهمه وكرس نفسه للوسائل التي تهم الجمهور، الجدير بأن يفهمها أو الجديرة بإرضائه، ولم يعد مهما لديه التحليل والتعمق في الموضوع »[3] على اعتبار أن ذلك يثير الملل ويطرد المشاهدين، بدل جلبهم «إذ منطق الجلسة الجيدة أهم من منطق الحجة والبرهان »[4]، الأمر الذي جعل من المثقف في موقع جديد اليوم فإما أن يخدم السلطة فيدخل باب النجومية، وإما أن« يلتزم بطرح الأسئلة المزعجة ، وعدم قبول التجنيد من طرف أي مؤسسة، وأن يمثل كل الأشخاص وكل المشاكل التي تم نسيانها أو رفضها.»[5] فيكون مصيره من مصيرهم الرفض والتهميش، وفي كلتا الحالتين فقد تم تعطيل المثقف

[1] نهوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، ص324.

[2] إدوارد سعيد، الثقافة والمقاومة حاوره دايفيد بارساميان،ترجمة: علاء الدين أبو ريشة، دار الآداب ،منتدى وشبكة التنويريين العرب www.atanweer.com ، ص9.

[3] نهوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، ص325.

[4] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص53.

[5] خالد الشاوش،حول دور المثقفين والكتاب، وثنائية السلطة والثقافة، عند إدوارد سعيد،مقال، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،بني هلال، ص88.

عن عمله، فالمثقف الغير مرئي غير موجود وفق الإعلام والمتواجد على الساحة «بهوية جديدة أملاها منطق الميديا حيث تسود مؤشرات الرأي على مؤشرات المعرفة على حد قول (فوكو)»[1]، وبالتالي أضحى اللقب على الشريط الظاهر على الشاشة خدعة لإقناع برأي ليس إلا.

بعد ضمان شغف المتلقي وإدمانه، على الصورة وانتهاء عملية شراء المشاهدين، بنجاح تمت إعادة النظر في هذه السلعة، ليتم تفريغها كحاويات لاستقبال التمثلات الجديدة، «بتفكيك الأطر المرجعية التي تمنح للسلطة مشروعيتها وتوفر لها شروط خلق التوازن وضبط النظام.»[2] عن طريق الظهور أمامها كموجة بلا شطآن، تضرب حصن السلطة، وتتوعد مسؤوليها حتى تكسر في نفسه شوكتها، وتذهب هيبتها حتى إذا انفتحت الحدود السياسية يتم نقل المجرم، إلى مستوى أعمق إلى النظم الاجتماعية، حيث تقف أمام القوى الاجتماعية الثابتة، موقف تفكيك ومجاراة، في حين تتبدى في أوجه النقد البناء والجريء، أمام القيم الاجتماعية النسبية، لترمي بكل ذلك عرض الحائط في محطات أخرى، ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل يصل الأمر إلى النماذج الراسخة في المخيال الثقافي للمجتمع، حيث يتم كسر مختلف رموزه وقدواته، بما فيها تلك التي صنعها الإعلام بنفسه.

بخلخلة ثوابت المجتمع يستطيع الإعلام -باعتباره سيف الشركات الرأسمالية- التمهيد لطرح البديل ، وهو استقبال الجديد بكل تقبل، وهو حمى الإستهلاك.

[1] نهوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، ص325.

[2] محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، ص120.

ثانيا:الثقافة الاستهلاك

لا يمكن تثبيت تمثل جديد أو فكرة غريبة في الأذهان، إلا من خلال مراحل تبتدئ أولا بخلخلة الفكرة القديمة الراسخة من خلال النقد الجريء وتوجيه النظر إلى أبعادها السلبية بطريقة عاطفية تغيب المنطق والنقد، فإذا ما تم الانتباه إليها كمشكلة أجري عليها عملية التفكيك والتفجير من الداخل، لتصبح دالا عائما، ورمزا مفرغا يمكن إلغاؤه أو استبداله مع الوقت بالمعطى الجديد الذي يظهر في شكل حل للمشكلة، وكان هذا شأن الثقافة الاستهلاكية التي تروج لها الشركات الرأسمالية الحاكمة «إذ لا توجد إيديولوجية أو ثقافة أو منظمة أو قضية توازي في قدراتها على توحيد العالم وربط دولة كالأسواق المالية التي أحدثت تغيرات جذرية على موازين القوى في العالم»[1]، لتقوم بعدها بقولبته بشكل يناسب أهدافها الربحية.

1- الثقافة الجماهيرية:

ولعل أول شيء قامت به هذه الشركات لضمان رواج سلعها؛ هو إنزال الثقافة من عليائها كقيم متعالية في زمن الحداثة، وعادات متخصصة بمجتمع ما؛ حيث «عادت الثقافة والحياة الاجتماعية ثانية إلى التحالف الوثيق، ولكن في صورة مبحث جماليات السلعة»[2] ذلك أن أي مجتمع وإن وافق على اقتناء السلع وتلهف عليها، إلا أنه سيعيد حساباته لا محالة إذا تعلق الأمر بمنظومته القيمية ومزاجه الثقافي، ولأن هدف هذه الشركات إحكام القبضة التجارية على الجميع، ولأن التجارة والربح مرتبطان بالاتصال والتواصل منذ غابر الأزمان، فقد جعلت هذه الشركات «الثقافة القائمة...تنتشر عبر وسائل التكنولوجيا الحديثة الجماهيرية»[3]بصفة عامة والتلفاز بصفة خاصة «حيث تتنوع القوالب الفنية التي يمكن من خلالها تقديم الإعلان في التلفزيون»[4] على استقطاب كل الفئات واحتواء كل التنوعات الثقافية

[1] عبد الله عبد الخالق,العولمة: جذورها وفروعها وكيفية التعامل معها, عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 2العدد ،28، أكتوبر/ ديسمبر، ص 73.

[2] بيتر بروكر ، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، 47.

[3] نزيه الشوفي، الثقافة الهدامة والإعلام الأسود من هيروشيما إلى بغداد ومن خراب الروح إلى العولمة، ص 42.

[4] منى سعيد الحديدي، سلوى إمام علي، الإعلان،أسسه..وسائله..فنونه،ص127.

وعليه فقد تنبهت هذه الشركات إلى عدم استقامة أمر الثقافة الاستهلاكية إلا من خلال «إزالة الحدود بين الثقافة النخبوية والثقافة الجماهيرية»[1] لضمان رواج السلع، ذلك أن الناس مولعون دائما بحب الثراء والتملك وتقليد الطبقات الراقية، حيث استغلت هذه الرفاهية الاقتصادية «لاختلاط النزعات التي تجمع الواطئ مع العالي، لتمرر الثقافة الجماهيرية إنتاجاتها المبتذلة فتصبح رموزها هالة كبرى»[2] يهرع الناس إلى تقليدها والأخذ بآرائها.

ينطبق هذا على برنامج (جويل) حيث تلعب فيه النجمة (جويل مردينيان) دور الوسيط بين ثقافة الطبقات البرجوازية والطبقة العامة، ذلك أن الجمال كان مرتبطا بالأميرات وبالطبقات النبيلة عموما - ولا يزال مسألة حياة أو موت عند النجوم والمشاهير- وما فعلته (جويل) هنا هو نقل هذه الحمى إلى المرأة العادية، بل وإلى الرجل أيضا الذي أصبح يتطلع إلى الالتقاء بمثل ذلك الجمال؛ حيث تكونت لديه «قناعة ثقافية ترسخت في الذات المفكرة ، وتحددت بموجبها صورة المرأة في ذهنه »[3]، مما يجعل هذه الصورة تتحول من حلم إلى كابوس يهدد راحة المرأة ويقض مضجعها؛ إذ أصبح يتوجب عليها أن تطاول هذه الصورة الخيالية «لتكون موضع اهتمام الآخرين والاستحواذ على إعجابهم» [4]، وإن تطلب الأمر المخاطرة بإجراء عمليات تجميلية، أو اقتناء سلع لا تناسب وضعها الاقتصادي بل والاجتماعي أحيانا.

تلعب (جويل) هنا على حبل العواطف النسائية وعلى وتر المتعة لدى الرجال؛ ولأن «طبيعة التجربة الجمالية كشكل من أشكال المعرفة هي بنفس فاعلية الفكر المنطقي»[5] فقد اتخذت هذا الجسد تأشيرة عبور إلى جيب المشاركة بكل سهولة، لتظن المسكينة نفسها (سندريلا) بمجرد أن ترى نفسها في مرآة (جويل) السحرية.

---

[1] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص77.

[2] نزيه الشوفي، الثقافة الهدامة والإعلام الأسود من هيروشيما إلى بغداد ومن خراب الروح إلى العولمة ، ص77.

[3] ينظر عبد الله الغذامي، المرأة واللغة-2-ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ، ص11.

[4] منى سعيد الحديدي، سلوى إمام علي، الإعلان،أسسه..وسائله..فنونه، ص37.

[5] دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة -القاهرة- مصر، ط1 : 2009، ص14.

2- مراعاة المزاج الثقافي:

لا ينتهي الأمر عند المظهر الخارجي الذي يجعل من الجسد مجرد هيكل، يتم تعديله من أجل مناسبة مقاسات ثياب الطبقات الرفيعة، بل يتعدى الأمر ذلك إلى احتواء مختلف التنوعات الثقافية، واستعمالها في الخطة الإعلانية كي يشعر المتلقي بنوع من الانتماء، فيستهلك السلعة مطمئنا.

ولئن كان برنامج (الثامنة) برنامجا اجتماعيا يساءل السلطات ويستجوب المسؤولين؛ إلا أنه مع ذلك يثبت انتماءه الثقافي والمحلي ابتداء من المذيع (داوود الشريان) الذي يرمز إلى الرجل الشرقي، فهو جاد وحازم إضافة إلى التخاطب بالكنية مع الضيوف - أبو فلان- ناهيك عن الديكور الذي يوحي بجلسة في خيمة عربية؛ حيث بدت خلفية الديكور بتصاميم الزرابي المخططة بالبني والأسود والأزرق كألوان تعكس الطبيعة الصحراوية القاحلة، إضافة إلى شساعة الديكور الدالة على طبيعة الإنسان العربي، الذي يحب الاتساع في كل شيء بداية من ملابسه، حيث بدا كل شيء واسعا كبيرا كالشاشة التي خلف (الشريان)، والطاولة التي يجلسون حولها.

وما يشد الانتباه هو ذلك الطابع الرمزي للغطاء المخطط باللونين الرمادي والأسود ؛ والذي وضع على الطاولة بشكل عمودي ليغطي نصفها تقريبا، فيمتد طوله متجاوزا الطاولة مع المحافظة على الارتفاع، وكثيرا ما تركز عليه الكاميرا ولكأنه البساط العربي الذي يصلنا بـ (الشريان) وضيوفه.

يظهر وجه آخر من أوجه «استغلال المزاج الجماهيري من أجل الاستحواذ على عقلية الناس»[1] في برنامج (كلام نواعم) حيث تناقش أربعة نساء ـ نواعم ـ قضايا المرأة والمجتمع العربي، على أن هذا النقاش هو مجرد كلام سطحي لا يلج عمق الحدث ولا القضية.

ولنأخذ مثلا إحدى حلقات البرنامج بتاريخ 17 جانفي 2016؛ إذ ورد في الحلقة عدة مواضيع تبدو من عناوينها ملامسة للمجتمع العربي ككل وقضاياه الراهنة، كقضية التحاق الشباب التونسي بسوريا، حيث استضافت (النواعم) رئيس جمعية الإرشاد التي تتكفل بمتابعة أخبار هؤلاء الشباب ومحاولة استرجاعهم، وقد اقتصر اهتمامهن على الجانب العاطفي والدرامي بعرض تقرير حول معاناة نماذج من عائلات هؤلاء، ليتم بعدها تثمين دور الجمعية التي لم تتورع إحداهن عن الإفصاح على أنها لأول مرة تسمع بوجودها؛ ما يؤكد أن (النواعم) خارج التغطية الإعلامية للقضايا التي يعرضنها،

[1] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة 2. ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص11.

الأمر الذي جعل إسدال الستار على أمور مهمة شيئا طبيعيا، كمتابعة الجماعات الإرهابية المستقطبة لهؤلاء الشباب قضائيا ، وتفعيل دور الجمعيات المدنية والدينية لنشر الوعي بين الشباب.

وردت في الحلقة نفسها قضية أخرى ، وهي كفالة اليتيم بطريقة متكاملة، حيث عرضت تجربة (هشام الذهبي) رئيس جمعية (لا تذرف دمعة بل امنحني فكرة) الذي تكفل بمجموعة من الأيتام، بعد أن سرحتهم الجمعية المتكفلة بهم لسوء الظروف إبان الهجوم الأمريكي على العراق، حيث قام باحتوائهم ماديا ومعنويا، بكراء منزل يؤويهم، إلا أن (الذهبي) لم يكتفي بذلك وإنما استعان بتخصصه في علم النفس لتطبيق منهجية ابتكرها اكتشاف بها عقدهم النفسية وعلاجها عن طريق الموهبة، هذه المنهجية آتت أكلها، فتحول هؤلاء المشردين إلى مواهب فنية مختلفة تحصد جوائز عالمية ووطنية، ويلخص هذه التجربة في كتاب «هؤلاء جعلوني إنسانا» والذي يدرس في أمريكا لهذا العام.

لم تتحدث (النواعم) عن إمكانية توسيع هذه الجمعية، ولا تساءلن حتى عن بعض المعلومات حول المنهاج، لتتمكن الأسرة من الاستفادة منها مع أطفالها، ولا عن إمكانية تطبيقها في المناهج الدراسية في الأنشطة الخارجية، بل اقتصر حديثهن عن شكره وعن أحاسيسه تجاه هؤلاء الأيتام، وإن كان سيشعر بالخوف من فقدهم أم لا؟ مجرد حديث «نسوان» لا يخرج عن دوامة العواطف، وتفاهة الطرح.

كان موضوع تحدي القراءة بنفس المستوى ، لكن (النواعم) كن أكثر حماسا وإيجابية عند استضافتهن لفتاتين من الإمارات قامتا برحلة إلى إحدى القبائل البدائية بأثيوبيا، إلى درجة أن (إلهام وجدي) قد افتخرت بخوضها لهذه التجربة قبلهما بجنوب إفريقيا، لقد كان الاحتفاء باجتياز الفتاتين مغامرة العودة إلى البدائية بنجاح، ناهيك عن الاحتفاء بالفنانة المغربية (فاطمة الزهراء) التي غنت «صلوا على النبي» بطريقة الفيديو كليب وهي تتهادى بغنج بالجينز الأزرق وتتطاير خصلاتها مداعبة وجهها.

يتمثل المزاج الثقافي هنا في ترسيخ النظرة الدونية للمرأة، ولكن بجمالية ما بعد الحداثة ؛ فإذا كان المستحسن منها السكوت «لأن كلام المرأة هو إحضار لها، ولو تكلمت فهذا يعني أنها حضرت وصارت كائنا حيا محسوسا» [1]، الأمر الذي لا يقبله المجتمع العربي الذكوري الذي مارس -كغيره من

[1] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة -2-ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص11.

المجتمعات- سياسة التغييب بدءا من الدس في التراب إلى إسقاط تاء التأنيث وغيرها، تجميل العملية كان بجعل البرنامج كلاَم نواعم تستحب منهن التفاهة، ويطيب بهن المجلس؛ ذلك أن المتعة ستكون أكثر لو نفخ في هذه التماثيل الجميلة الروح، بحيث تصبح «قادرة على خطف ألباب عقولنا والرمي بها في مصائد الاستهلاك»[1] ، فالنواعم هنا لا يخرجن عن كونهن مشاجب في مراكز تجارية راقية، تقيس عليها الفتاة لون الشعر وصيحة الحذاء ولون هذا الفصل وتصميمه، بدليل أننا لا نجد في لباس الناعمة الواحدة في حلقات مختلفة أية مطابقة على شخصيتها، كل ما نراه منهن ككلامهن الذي أحسن الاختيارَ من جعله في شكل تغريدة لا تقرأ حتى تنسى.

يصل التفكير الربحي إلى عالم البراءة، حيث يتم تهيئة الأجيال القادمة لتكون مدجنة عن أصالة، وذلك بإعداد «برامج يمكن متابعتها من قبل الأطفال والناشئة والكبار»[2] يتم فيها تلقيح الأطفال استهلاكيا بقيم لا تمت لثقافتنا بصلة، وإنما تقطعه عن أي شيء عدا عصب الاستهلاك، ونأخذ برنامج (the voice cids) كمثال على تضخيم حلم النجومية لدى الطفل المشارك و«التباهي وحب الظهور»[3] لدى البقية المتفرجين، إضافة إلى الاهتمام بالشكل وتقديس الجسد، والتشجيع على الاختلاط بين الجنسين وهدر القيم الاجتماعية ، «فالتعري...والأحاديث الإباحية تأخذ طابع البراءة، أي تعتمد على براءة هذا السن»[4] ،الأمر الذي يشغل الكبار عن ذلك مستمتعين بتقليدهم لهم، في حين أن الأمر غير ذلك بدليل أن (كاظم الساهر) سأل أحد المشتركين «إنت حبيت ولا إيه!؟» كتعليق على إحساسه الكبير بالأغنية فأجابه: «كنت دي الوقت لا!!!» مع العلم أن عمر المشترك لا يتجاوز الخامسة!!!

3-المجتمع المول واللذة الهاربة:

تلعب الصورة دورا أساسيا في خلق التوافق بين الرؤى والأذواق «فالصور هي وسيلتنا في معرفة العالم وفي معرفة السلع نفسها»[5] بعد أن أصبحت المعرفة توافقية ليس إلا، وفي سعي الثقافة

[1] نزيه الشوفي، الثقافة الهدامة والإعلام الأسود من هيروشيما إلى بغداد ومن خراب الروح إلى العولمة، ص44.

[2] المرجع نفسه، ص66.

[3] منى سعيد الحديدي، سلوى إمام علي، الإعلان،أسسه..وسائله..فنونه، ص278.

[4] نزيه الشوفي، الثقافة الهدامة والإعلام الأسود من هيروشيما إلى بغداد ومن خراب الروح إلى العولمة، ص66.

[5] عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء مدخل إلى الأدب التفاعلي، كتاب الرافد، دار الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دط : 2013، ص114.

الاستهلاكية إلى الترويج لنفسها، وتمتين مكانتها قامت بالمزج بين ثقافة النخبة والثقافة الشعبية، لتولد لنا ثقافة جماهيرية تحتوي مختلف التنوعات، فاتحة باب الاستهلاك على مصراعيه «عبر إشاعة ما يسمى بديمقراطية الرغبة وما ينتج عن ذلك من غياب للاهتمام بالقضايا الإنسانية والوطنية»[1]، الأمر الذي يؤدي إلى إضعاف الحس القومي لحساب الحس الشخصي.

ولأن هذه الشركات ما هي إلا منظومة واحدة تسعى إلى البقاء في الطرف الآخر من المعادلة ـ طرف المنتج البائع ـ فإنها قد عملت متآزرة على خلق مجتمع استهلاكي «مكون قفط من هذا العرق الجديد من النساء والرجال الذين هم مستهلكون»[2] ليس إلا، وذلك عن طريق ربط الأشياء لا ببعدها الوظيفي، وإنما بالجاه والمكانة وإشباع رغبة حب التملك والظهور«فالشراء أصبح حدثا رمزيا لتحقيق المكانة أكثر من الانتفاع بالسلعة»[3] في حد ذاتها.

ولأن ما بعد الحداثة قد فجرت الجوهر وضربت بالكليات عرض الحائط فكان من الطبيعي أن تكون الثقافة الاستهلاكية اليوم ثقافة «العالم في المول»[4] حيث يتم مسرحة كل ما تلاقيه في حياتنا بداية بالجسد ونهاية بالتظاهرات في المجتمع «واضعين قناعات جميلة على عوراته المقززة»[5]بحيث غدا كل شيء ممسرحا قابلا العرض والفرجة.

تتمظهر أشكال المسرحة في برنامج (كلام نواعم) بشكل قوي، فالمفروض أن البرنامج لمعالجة قضايا المرأة والمجتمع، لكننا نجد بهوا واسعا يلفه البياض من كل جهة مع إنارة وردية كالحلم تراود الأبيض عن نفسه في كل شيء، حيث يتكون الأستوديو من أرضية واسعة بها منصتين كلاهما بشكل معين بزوايا دائرية حاملة دلالة الأنوثة وانسيابية الجسد، يتوسط المعين الكبير أريكة فخمة بيضاء موضوعة بشكل دائري تتوسطها طاولة انسيابية بيضاء وبها خط وردي، تجلس الحسناوات النواعم على الأريكة لتقف خلفهن شاشة كبيرة، في حين يفصل بينهن والجمهور النسائي مسافة بسيطة، فيما خصص المعين الثاني للفقرة الموسيقية.

---

[1] نهوند القادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، ص329.

[2] المرجع نفسه ، ص326.

[3] محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، ص59.

[4] المرجع نفسه، ص 58.

[5] المرجع نفسه، ص126.

يبدو الأستوديو مع أضوائه الحالمة، ومع الدرج الذي يقع يمين الشاشة قبو قصر من قصور ألف ليلة وليلة، تجتمع فيه جواري حسناوات لا يعرفن عن مشاكل الحياة الخارجية إلا ما تتناقله الألسن والأخبار، فتروي كل منهن ما بدا لها من وجهة نظر علوية لا تمت للواقع بصلة، فعلى الرغم من مطالبة النواعم الدائمة للجمهور بإرسال الاقتراحات والمواضيع، إلا أننا لا نجد من الواقع في الموضوعات الجدية إلا العنوان أو التمثيل للقضية بشخص الضيف ، أما غيرها فاستضافة لشباب يحلم بالنجومية، أو لفتيات يسعين لإثبات أنفسهن في مجتمع ذكوري حال المغامرتين الإمارتيتين اللتين عاشتا مدة مع القبائل البدائية.

إن مثل هذا البرنامج «يتنكر لواقعية الواقع ويسعى بشكل منهجي ومخطط...لتقديم صورة زائفة عن هذا الواقع، ومخاطبة الغرائز لدى المشاهد...كإستراتجية منيعة لتثبت الوضع الراهن ومنع أي تغيير»[1] بهدف خدمة الموجة الاستهلاكية؛ فمادامت «تصوراتنا عن الواقع تتشكل هكذا من خلال أعراف التلفزيون وخصوصياته»[2] التي تسيل لعاب الرغبة وتأجج نار الاستهلاك «فسيصبح الواقع الافتراضي مرجعا للواقع الفعلي»[3]، في هذا البرنامج؛ وذلك من خلال مختلف العروض الإشهارية الصامتة التي تجعل العين تتفحص وتتلذذ؛ فالصورة «لا تجذب الانتباه وهي في حالة سكون،بقدر ما تجذبه صورة مليئة بالحركة والحياة والحيوية»[4] - والتي تحرص النواعم على صنعها - لتهوي بالمشاهد في دوامة الحلم والرغبة في التملك ، بداية من الجسد «إذ لم يحدث قط أن استخدمت الثقافة آلة جسدية مثل استخدامها للجسد المؤنث»[5]، فمن خلاله يتم الترويج لكل السلع والمقتنيات.

تروج (جويل ماردينيان) مثلا من خلال جسدها وأجساد المشتركات إلى كل ما يستهلك في «Clineca joelle» من مستحضرات وأصباغ، بل وحتى معدات طبية وجراحين؛ بحيث لم يعد العلم في خدمة المعرفة والتقدم بل اختزل كل شيء لخدمة هذا الفاني الجسد. و(جويل) في عملها

[1] الشريف حبيلة، الإعلام والتغيير الاجتماعي، مجلة الجزيرة للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة الجزيرة-السودان-،المجلد 11، العدد1، 2014م-1435هـ، ص 238.

[2] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والايجابيات، ص122.

[3] عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء مدخل إلى الأدب التفاعلي، ص 110.

[4] منى سعيد الحديدي، سلوى إمام علي، الإعلان،أسسه..وسائله..فنونه،ص27.

[5] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة-2- ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص 70.

ذلك «تخلق بدورها حاجات جديدة... ثم تعمل بعد ذلك على جعل استهلاك هذه السلع نمطا يعمم»[1] في الوسط الاجتماعي.

لو كان أمر التعميم للسلع فقط لهان الأمر، لكن المشكلة أكبر من ذلك بكثير وهي خلق نموذج للجمال ـ الجسدي طبعا ـ ومحاولة تعميمه على مختلف الأوساط والمجتمعات، نجد هذا في مختلف وسائل الإعلام السمعية والبصرية - فحتى لو استمعت إلى مذياع لصور لك أحد المغنين جسم حبيبته وجماله- التي عمدت إلى استقطاب الوجوه الأنثوية أو قل الأجساد الأنثوية بمعايير أقرب إلى المستحيل منها إلى الواقع، إذ يتم انتقاؤها بعناية لتكون «لا ذاتا مستقلة تعبر عن نفسها، وتمثل فرديتها؛ وإنما هي نموذج ومثال على جنسها كله»[2] فعن طريق كثرة هذه الدمى (إن صح التعبير خصوصا مع عمليات الشفط والنفخ) أصبح «يصعب تمييزها عن الواقع أو فصلها عنه، وهكذا فإنه يمكن اعتبارها نوعا من الواقع المزيف»[3] الذي لا يدرك معظم الناس زيفه «حيث يؤمن عامة الناس بهذه الثورة ويركنون إلى تصديقها، وينفصلون بذلك عن تجاربهم الخاصة وعن ملاحظاتهم الذاتية»[4] مما يرفع سقف الأحلام لدى الرجال، وحجم المعاناة لدى النساء.

لا تكتفي الثقافة الاستهلاكية بإعادة إنتاج المجتمع وقولبته، والإتجاه به خلاف سنة الكون – الاختلاف- وإنما تزيد الطين بلة بتسارعها الذي لا ينتهي «وبتأكيدها على القيمة الراهنة واللحظوية»[5]، حيث وصل تفتيت ما بعد الحداثة حتى الزمن؛ فإذا كانت الثقافة الاستهلاكية في إحدى مراحلها تتنكر للواقع الاجتماعي وتهمشه، فإنها في هذه المرحلة تعمل على تسلية «النزوات الفردية الرغبوية المتصلة بميول شخصية ضيقة وانتماءات مغلقة»[6] ذات طابع لحظوي بحت؛ ذلك أن ما بعد الحداثة قد استهزأت بالماضي، ودنست المقدس الذي يعدها بالمستقبل، لذا لم تجد لها حياة إلا في اللحظة الراهنة، فعمدت على ملئها رغبة ولذة ـ كرد فعل طبيعي عن الضياع الذي تعيشه ـ

[1] أحمد مجدي حجازي، العولمة وتهميش الثقافة الوطنية رؤية نقدية من العالم الثالث، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت- المجلد 28،العدد 2: 1999، ص129.

[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة-2- ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص77.

[3] عبد الحميد شاكر عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص178.

[4] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة-2- ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص11.

[5] نزيه الشوفي، الثقافة الهدامة والإعلام الأسود من هيروشيما إلى بغداد ومن خراب الروح إلى العولمة، ص30.

[6] عبد الله إبراهيم، حوار الثقافة والقيم والمجتمعات التقليدية، ص130.

فقامت «بتحويل الواقع إلى صور وتفتيت الزمن إلى سلسلة من الحواضر السرمدية»[1] يحاول فيها الإنسان تحصيل لذاته جاهدا وبشكل متجدد «ذلك أن القيمة الراهنة تموت وتفنى بعد الحصول عليها»[2]، وهذا ما استغلته الثقافة الاستهلاكية لتضمن لهاث المستهلك الدائم للاستهلاك؛ حيث أضحت كل الأنباء والسلع بل وحتى القيم رهينة اللحظة، فالخبر العاجل يموت بعد دقائق على أعتاب خبر آخر، ونشرة الأخبار تنتهي حياتها بانتهاء وقتها، وما كان اليوم حلما نريد شراءه يصبح غدا في زاوية مهملة، ولا تخف هذه الآنية في مختلف البرامج الإعلامية، فكل حلقة تختلف وتنفصل عن الأخرى، وما طرح في هذه يغيب في تلك.

لقد عملت الثقافة الاستهلاكية على تصنيع الذوق في المجتمعات أولا، لتعمل على تجديده ثانيا ضمانا للجوع الدائم للذة هاربة لا يكاد الإنسان يمسكها حتى تنفلت من بين أصابعه.

[1] بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، ص288.

[2] نزيه الشوفي، الثقافة الهدامة والإعلام الأسود من هيروشيما إلى بغداد ومن خراب الروح إلى العولمة، ص30.

ثالثا:الذات المابعد حداثية

عرفت ثقافة ما بعد الحداثة بهدم المركزيات ونسف القيم والمفاهيم، بداية بموت الإله لتغرب معه شمس الوثوقية المطلقة والحقائق المتعالية، الأمر الذي «أوقع المجتمع في منطقة فراغ فكري تتصادم فيها المقولات والمفاهيم بدون ضوابط»[1] خصوصا بعد إخضاعها للتجارب الحياتية وقياسها بالواقع وأساليب الحياة التي «لا تعدو عن كونها تنظيمات غير ثابتة»[2]، مما جعل الإنسان يفتقد رغم حضارته الباهرة لأهم شيء إنساني وهو فطرة الإيمان بقوة عليا والركون إليها عند الشدائد لقد «مات الإله لكن الإنسان لم يغفر ذلك لنفسه»[3] إنه نظر فإذا به قد قطع صلته بالسماء-سرا كان أو علنا- وأخرج نفسه متعمدا من الجنة الموعودة بعد أن غادرها أبوه حزينا لينزل إلى الأرض و يقطع كل جسور الماضي الفكرية والرمزية، جاعلا منها أفتاشا يعيد صياغتها بهزء أو بإبداع- فكلا الحالتين تعبران عن تحريف وعدم رضى لا ينتهي- مما أوقعه في العدمية والتشييء والشك.

هذه النظرة السوداوية امتدت للمستقبل فرآه عدما متحققا. لقد كان لمثول الموت باعتباره الحقيقة الوحيدة عند الإنسان ألما بعد حداثي هزة قوية في نفسه، فعاد يصنع من اللحظة الراهنة فتشا يعبده- مادامت كل ما يملك- مقدما لها كل قرابين الرغبة وهدايا اللذة، لكن هذا الفتش الجديد أوقعه في لعنة الجوع الدائم واللذة الهاربة؛ فما أن تحصل اللذة حتى تنقضي، وما أن ننال المراد حتى يفقد قيمته، مما جعل البشر عبيدا لصنم جديد هو السلعة في الظاهر بينما الحقيقة أن العبودية لأصحاب السلعة؛ إذ تجد «البشر يستهلكون...بطريقة ذاهلة لأن حياتهم ليست ملكا لهم، بل تتوقف على التقيد بقيود الشركات الإحتكارية»[4] التي لا تتوقف عن تجديد الأغلفة وأدوات الإبهار، مما يجعل الشخص يعيش في عالم مادي بحت يحكم المال فيه كل شيء؛ الجمال المكانة بل وحتى السعادة التي توهم الحصول عليها في الاستهلاك ولم يفعل.

[1] عبد الله ابراهيم، الثقافة والقيم والمجتمعات التقليدية، ص118.

[2] دفاتر فلسفية ونصوص مختارة، ما بعد الحداثة تحديدات، ترجمة:محمد سبيلا، عبد السلام بن عبد العالي، ص19.

[3] جيان فانتيمو، نهاية الحداثة الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة، ص37.

[4] بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، ص 76.

إن فقدان القيم وشخصنة المفاهيم، والغرق في سباق لا ينتهي مع الزمن والاستهلاك جعل «الذات الإنسانية تعيش في عالم غامض متشظي وبلا معنى، تلفه الحيرة والشك»[1] تعدد الذات وتغطي العدمية كل شيء فيه؛ ولعل أول نتيجة تخطر بالبال أثناء الحديث عن أزمة الذات في ما بعد الحداثة هي الاغتراب باعتباره «انفصال الإنسان عن ذاته أولا»[2] بسبب موت الوثوقية المطلقة (الإيمان) في نفسه «وعن الآخرين ثانيا»[3] ولإحساسه بعدم الإنتماء لهم والاختلاف عنهم بعدما أصبح المجتمع مجرد أفراد تربطهم أواصر تفالعية لا أكثر ، لذا «كان من الطبيعي أن تفقد هذه الذات توازنها ووحدتها وتماسكها، فالذات الواحدة لم تعد ذاتا بل تحولت إلى ذوات»[4] نفسه يظهر وجه كل منها بحسب الموقف المشهود، ولربما طغى على الأوجه الأخرى فاتصفت الذات به، وقد حاولنا تتبع مختلف الأوجه للذات ألما بعد حداثية في البرامج التي تم تناولها فكانت كالآتي:

1- الذات المنهزمة:

تهتم ثقافة ما بعد الحداثة بالتغليف والبهرجة للسلع باعتبارها ثقافة المول عموما، وبالجسد وتقديسه على وجه الخصوص الأمر الذي «جعل المظهر الخارجي شكلا متزايد الأهمية في تحديد الذات وعرضها في الحياة اليومية»[5] ليصبح الشغل الشاغل خصوصا للفتيات والشابات، اللواتي مثلت لهن الصور المتكررة للدمى الإعلامية الصورة النموذجية للجسد الجميل، «فسقطن في بوتقة البحث المضني عن الجسد الجميل، وهي صورة مجردة لا توجد أصلا »[6] في الواقع، بدليل كلام (إلهام وجدي) في إحدى حلقات برنامج (كلام نواعم) في إطار الحديث عن تقليد الفتيات للنجوم التلفزيونية، قائلة: «ده مش حقيقي اللي هنا كلو مش حقيقي احنا لما بنطلع من البيوت بنكون شكل ثاني خالص يدوب نغسل وشنا ونطلع» لكن لا حياة لمن تنادي.

---

[1] عماد كامل، تعدد الذات وتحولاتها في رواية عنبر سعيد، www.alnoor.se

[2] إسراء حامد علي الجبوري، سمات الاغتراب في فن مابعد الحداثة، مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، المجلد 23، العدد5: 2014، ص1058.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] عماد كامل، تعدد الذات وتحولاتها في رواية عنبر سعيد، www.alnoor.se

[5] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، ص327.

[6] عز الدين الوافي، سلطة الصورة وبلاغة الجسد، كتاب الرافد،ص 29.

لقد اقتنع الجميع بهذه الصورة إلى درجة أن الشخص -رجلا كان أو امرأة- صار له ذوق خاص في المظهر يقيس عليه الآخرين، لتدفع المرأة الثمن بشعورها الدائم بالنقص أمام جميلات لا يشبن ولا يعانين أي نقص أو عيب يجعلهن محط مقارنة على الأقل، ذلك أن هذه القوالب تتعرض إلى جملة من العمليات التجميلية، ومن ثمة إلى فريق عمل متخصص يصنع الصورة التي تدخل بيوتنا، لنرى هذه النجمة في منتهى الألق، في حين أنها ليست ببساطة ما نراه، وبغض النظر عن المساحيق واللباس فإن جسدا بتلك النحافة يتطلب جوعا صوماليا ونشاطا يابانيا على مدار اليوم، ولأن هذا لن يحدث طبعا فقد تم ابتكار الحل بالعمليات التجميلية «بعدما صار التقدم العلمي يساهم بدوره في تعزيز ...هذه النزعات»[1] بهدف الاستهلاك الذي لا يمكن مطاولته من طرف الكثيرات اللواتي لا يعلمن بمخاطر مثل هذه العمليات، الأمر الذي خلق «نوعا من الفصام بين الصورة التي يوجد عليها الجسد وكيفية تصورنا له»[2]، وحلمنا به.

يحدث هذا الاغتراب الذي يولد الانهزامية مع المشتركات في برنامج (جويل) وتمثل (رغد) صورة حية له ببوحها عن عدم الرضى الذي أفسد عليها حياتها، خصوصا بعد وضعها لنفسها في مقارنة مع الوجوه الإعلامية لكونها فنانة تشكيلية تكثر في حياتها المقابلات التلفزيونية وغيرها، أما عن تصورها لجسدها فلم يخرج عن الجمال الموديل المروج له، بل إن المستمع لحديثها مع الدكتور (مايكل)- الساحر الذي سيجعلها أميرة لحظة خروجها من عيادته- يتأكد من أن الفتاة تلميذة جيدة وقارئة حصيفة لأجساد النجمات؛ فبغض النظر عن الأمور المعروفة (شد البطن وتكبير الصدر) فقد حرصت على رفع الحاجب وملئ فراغات في الجبهة، وتعديل الابتسامة!!! كل هذا من أجل ماذا!؟ من أجل القبول الاجتماعي ورغبة في الغواية، ورأبا للصدع الذي أحدثه الاغتراب «بسبب عدم القدرة على امتلاك الذات والتحكم بها والتكيف مع الآخرين[3]»، بلغ تشيؤ الإنسان وماديته درجة أن تدخل المادة بينه وبين نفسه لتخيط الفتق بين الجسد والروح، لتختفي الابتسامة للمرآة عند رؤية أول بثرة على الوجه!!! لقد غادرت (رغد) البرنامج بمنتهى الفرح بشكل لم يعد يثير الإهتمام لرواجه ككل المشتركات، لكن السؤال هل سيدوم هذا الفرح بعمر النتيجة الأولى ، وهل سيكون ألم نكسات العمليلت التجميلية وآثارها فيما بعد بقدر هذا الفرح أو أكثر بكثير!؟

[1] عز الدين الوافي، سلطة الصورة وبلاغة الجسد، كتاب الرافد ، ص 89.

[2] المرجع نفسه، 131.

[3] إسراء حامد علي الجبوري، سمات الاغتراب في فن مابعد الحداثة، ص 1058.

على أن الاغتراب لم ينحصر في هذا الشكل الجسدي وإنما تعداه إلى أمور أخرى هي أكثر جدية كأسباب رغم سوء النتائج.

2- الذات الرجعية:

لقد ولدت عبثية الحياة واحتقانها بسبب الأزمات والحروب، إضافة إلى هذا التدفق المسعور للسلع والصور بشكل فقدت فيه المجتمعات صورها الأصيلة وثقافتها المحلية وثرواتها الروحية التي تمثل صروحها المقدسة، ولد كل ذلك شعورا بالاغتراب كنتيجة للتصدع الذاتي والفراغ الروحي، مما جعل البعض يعيد النظر ويقلب الأمور في أحوال الماضي وإنجازاته ونتحدث هنا عن المجتمع العربي باعتباره مجتمعا يعاني الاغتراب في كل شيء فهو منفصل عن دينه أولا وعن ذاته وعاداته ثانيا وعن العالم ثالثا فلا هو مسلم بحق ولا عربي النزعة الفخور حتى بظلمه ولا المواطن العالمي الذي تريد العولمة صنعه، لقد أدت المعاناة في هذا المسخ الهجين بالبعض إلى البحث عن الحل في حياة الأجداد الزاهرة والانكفاء على أسلوب حياة الأصول خصوصا مع تشجيع ثقافة ما بعد الحداثة للثقافات المحلية ليولد وجه آخر للذات وهو الذات الرجعية.

ترى هذه الذات أن الخلاص من خطر الاندماج في القطيع يتمثل في العودة إلى التراث الديني لا في حقيقته ونصه وإنما في شكله التطبيقي في عصور مزدهرة فهي تؤمن «بتشكيل هوية ثقافية خاصة وثابتة، وتسعى إلى بعث نموذج مستعار من الماضي بإلحاح من فكرة أننا بذلك النموذج نحقق الصفاء الكامل ونبعث الخصوصية وندرأ حالة الذوبان في الآخر[1]»، والتماهي فيه .

نجد مثالا عن هذه الذات في الداعية (علي المالكي) وأمثاله الذين استعرضهم برنامج (في أسبوع mbc) في أحد تقاريره حيث وصف الرجل المرأة على أنها هم وعار، في حين اختزل آخر كل حياتها من أجل رعاية الزوج وأطفاله، أما (العريفي) فقد حشر حديثه حشرا حيث تم اقتطاع حديث له عن الفروقات الجسدية بين المرأة والرجل وعن تفوق قدرات الرجل في إحدى الغدد عن المرأة، ليرد المعلق أن علينا اكتشاف دواء هرموني يقضي على مثل هذه الأفكار.

لقد اهتمت الذات الأصولية هنا بنفسها القضية التي تهتم بها ثقافة ما بعد الحداثة ألا وهي العرض دون الجوهر، بمعنى أنها سقطت في فخها لحظة محاولة التصدي لها، حيث احتفى الطرفين بالذكورة

[1] عبد الله ابراهيم، الثقافة والقيم والمجتمعات التقليدية، ص 122

والفوقية فكلاهما يرسخان النظرة الدونية للمرأة وتقنين امتهانها بمختلف السبل وبحسب الأهداف المنوطة بها فهي السلعة والمسوق والزبون في المجتمع التجاري، والخادمة لشؤون الرجل ومكب شهواته ومصنع أطفاله في نظر الذات الأصولية،على أن ما يستحق النظر في هذه الذات لا تعلقها بالماضي وإنما بإساءة اختيار النموذج المطبق بدلا من النموذج الأصلي القرآن الكريم فتعود بذلك للتفكير الذي عطلته حين قررت أخذ الأحكام الجاهزة.

إن هذا الانكفاء والتقوقع على الذات بهدف حماية خصوصيتها المستهدفة بأمواج العولمة التي تسعى لتعميم ثقافة ما بعد الحداثة ردة فعل طبيعية مثيلاتها كثير في التاريخ فقد انتشرت زهديات (أبو العتاهية) في زمن الخمريات، وظهر التصوف في أوج الترف العباسي «إلا أن الرغبة في صيانة الذات ستؤدي إلى درجة من الانقطاع عن جملة التحولات الخارجية في العالم»[1]، وإلى التمسك بنموذج متعال يجعل محاورة الآخر الواقعي أمرا صعبا، ليكون الحل ما تفعله النعامة، لذا تساءلت العولمة: ما الفائدة من قطع الشجرة إن كانت ثمارها من نصيبي في النهاية؟ !

لا تنحصر الذات الرجعية في الجانب المجتمعي والديني فحسب؛ بل وتتعداهما إلى الجانب الثقافي البروتوكولي أيضا، فإن كانت ثقافة ما بعد الحداثة قد عمدت إلى سياسة التعميم والتنميط بالتدفق الحر للسلع وقبلها للصور التي تضمن فتح الشهية الاستهلاكية، إلى جانب الاهتمام باللحظة الحاضرة زمنيا وبالموضة العابرة، فإن ذلك قد كشف وجها آخر من أوجه الدفاع عن الهوية والتمركز حولها، إذ أصبح المستهلك «يهرب في إسراع الزمن عندما يعيد إعطاء قيمة للهياكل التقليدية»[2] كاللباس السعودي الحاضر بقوة في مختلف البرامج حتى أن مقدم البرنامج الرياضي التسلوي (بالعارضة) لا يرى بغيره، حيث يمثل اللباس هنا أيقونة ثقافية بارزة تتجلى فيه الوحدة الثقافية التي تحرص القناة على إبرازها في المجتمع السعودي، فالقميص الأبيض يلبسه المحامي(محمد فهد الحارثي) والفنان(محمد عبده) والصحفي (الشريان) (والكوميدي) وغيرهم يمتد هذا البعد الرجعي من البعد الشخصي إلى البعد الرمزي؛ إذ نلحظ «ميلاد استعمالات يمكن أن تتراءى لنا ذات أبعاد رجعية»[3] في البرامج .

[1] عبد الله ابراهيم، الثقافة والقيم والمجتمعات التقليدية، ص 122

[2] دفاتر فلسفية ونصوص مختارة، ما بعد الحداثة تحديدات،ترجمة:محمد سبيلا، عبد السلام بن عبد العالي، ص 18.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

مثال ذلك نجد تمثلات كلاسيكية تعود للقرنين السابع عشرة والثامن عشرة ميلادي في الديكور الداخلي لبرنامج (التفاح الأخضر) والذي لا يزيد الهوية الغربية المتأصلة في البرنامج إلا وضوحا، بداية من سياسة التنميط التراكمي التي يستخدمها بأساليب متنوعة بين الترهيب والترغيب، إلى إسقاط الدراسات والمعلومات الأمريكية على المجتمعات العربية، ناهيك عن التشجيع على تبني أسلوب الحياة الغربية «بالحديث عن النواحي الجنسية المبوبة»[1] هناك ،والمرفوضة في المجتمع العربي، حيث نجد لفظة الشريك تتكرر دائما لتضرب بالنظام القيمي عرض الحائط، إلى جانب كل ذلك يمارس البرنامج «رد فعل خاص بالهوية ضد الضغط ألما بعد حداثي للزمان والمكان»[2] بتمسكه اللامتناهي بالتراث الكلاسيكي في مختلف تقاطيع الديكور المخصص لاستضافة المتخصصين والأطباء، إلى جانب تصويره في الهواء الطلق أو في المراكز والعيادات.

3- الذات المتعددة:

يستند الإنسان في حياته إلى أمور يركن إليها ويشعر بمعيتها بالأمان والانتماء، ويقوم باختراعها إن لم تكن موجودة، كما اخترعت الشعوب البدائية الأساطير للتعايش مع ما لم تستطع تفسيره وفهمه، ولتحقيق المركز الميتافيزيقي الذي يوحد أفراد المجتمع، واختلف هذا المركز باختلاف الأزمان وارتقاء العقول إلى أن جاء اليوم الذي انحدر فيه الإنسان إلى مصف الحيوانات الناطقة - إلى جانب الببغاء - وأطفأ شعلة كاسرا جرة القيم والنظم راقصا حول نار اللذة والشهوة التي لا تخبو، فأصبح لا يفكر إلا في نفسه ولا يؤمن بغير تجاربه، ليغدو كل منا متأبطا قاموس مفاهيمه يغيرها كيفما يشاء ويسميها بما يحلو له، فلم تعد هناك «حقيقة للفرد يبقى ملتزما بها وصادقا لها»[3]، بل أصبحت «دائمة التبدل والتشكل وتغير توجهها تبعا للتغير الدائم لعلاقاته»[4] ليصبح الفرد ذا ذات متعددة تصدعت بتصدع المركز فأصبحت ضائعة تقاذفها الأهواء والظروف.

---

[1] نزيه الشوفي، الثقافة الهدامة والإعلام الأسود من هيروشيما إلى بغداد ومن خراب الروح إلى العولمة، ص67

[2] دفاتر فلسفية ونصوص مختارة، ما بعد الحداثة تحديدات،ترجمة:محمد سبيلا، عبد السلام بن عبد العالي، ص 18.

[3] جمال الدهشان، ما بعد الحداثة والتربية، Geldahshan com,blogspost ,com

[4] المرجع نفسه.

نجد هذه الذات المتعددة في شخصية (شيرين عبد الوهاب) التي كشفتها (وفاء الكيلاني) في برنامج (المتاهة)[1] حيث تبدو شيرين متعددة إلى حد التشظي، متناقضة إلى درجة إعادة النظر في مسألة تصديقها، (فشيرين) لبؤة في ثوب قطة: «أنا شجاعة جدا ولكن لا يظهر عليا» وهي نفسها البنت البارة بأبيها وأسرتها، والمحسنة التي تعلم بنتيها الصدقة والإحساس بالفقير رغم صغر سنهما بطريقة عملية؛ إذ تجعلهما يقدمان ملابسهما بنفسهما لأطفال الشوارع، وهي (شيرين) التي يطغى عليها الحس الفردي والطابع الرغبوي، فتكره المسؤولية وتحب الزواج السري «مش مفروض عليكي» لتعود في ما بعد وتحن إلى عادات اجتماعية كدور الأمومة «نفسي أرتاح...أفضل زي أي ست أحضر حفلات بناتي في المدرسة» لتعترف بعد هذا مباشرة بتعاليها عن النساء، وفشلها في صداقاتها النسوية، لأنها لا تستطيع مجاراتهن في النميمة، وأنها تفضل جلسات الرجال طلبا للاستفادة والمتعة وربما لميولها الذكورية لأنها وللحظة الحالية نصف امرأة ونصف رجل!!! هذه (النصف رجل) صرحت في الحلقة نفسها أنها محتاجة لنصفها الثاني.

بدت (شيرين) أنثى قوية ومغرورة تتهادى بدلال إن أرضي غرورها، وتخرمش أيا كان في طريقها إن غضبت، هي ذات لا تستند إلى مركز اللهم دفاتر غرورها ومفاهيم كبريائها، فتتلون تلون الحرباء بكل شفافية، فتعيش مشاعر متطرفة في كل المواقف؛ تحب بضعف ولكنها لا تقبل دور الضعيفة فتثور على الحبيب بل والحب نفسه « الحب تضيعي فيه أو تلاقي نفسك بتضيعي فيه، وملاقيش نفسي إلا لما اتحرر منو» لتعود وتبكي عليه في ما بعد، امرأة تؤمن بقراءة الفنجان ووجود « ناس زي البومة وشهم نحس عليكي» وتؤمن في الوقت نفسه بالقسمة والنصيب «هي لا تستمتع بأبعاد محدودة، بل تراها تتمرد على التحديد والتقيد، وكثيرا ما تتغير أحوالها وتتعارض مواقفها وتتباين أقوالها؛ فهي ذات واحدة تنطوي على أكثر من ذات»[2] لتمثل (شيرين) بذلك متاهة الذات في ذاتها وضياعها في دهاليزها.

تمثل (شيرين) أيضا المرأة العصرية في زمن ما بعد الحداثة، الذي أصبح فيه مفهوم الأنوثة منوطا بتعدد المرأة وحضورها في جميع الجبهات، تقول في ذلك الكاتبة (إيليت أيبيكاسيس): «أن تكوني امرأة اليوم يعني أن تكوني حاضرة بقوة في المجتمع، وأن تؤدي دور المرأة أداء تاما على كل الجبهات...

[1] برنامج المتاهة، حلقة بتاريخ فيفيري2016،shahid.net

[2] عماد كامل، تعدد الذات وتحولاتها في رواية عنبر سعيد، www.alnoor.se

أن تكوني امرأة يعني أن تواجهي تحدي التعددية في المهمات»[1] المرأة اليوم (فشيرين) البنت المسؤولة، والأم الحنونة، والفنانة المشهورة، والشرسة الجموحة والرقيقة الحالمة.

ليس غريبا أن يحصر التأنيث في التعدد في ثقافة تجميع المتناقض وفك المترابط؛ ذلك أن التأنيث «مفهوم ثقافي وليس صفة طبيعية»[2] لذا تتغير صورة الأنثى من مجتمع لآخر ومن عصر لعصر، ونضرب مثالا بالبنية الجسدية الممتلئة التي كانت محبذة في القرون الوسطى في المجتمعات الغربية، والتي تغيرت اليوم إلى النحافة المفرطة، ولأن النظرة ألما بعد حداثية تنظر للمرأة على أنها الجلاد أو الضحية، فقد حصرت دورها الإعلامي في العرض والتسويق باستخدام نموذج المرأة الناعمة.

4-المرأة الناعمة:

يتطلب التحكم الحقيقي مرونة شديدة وذكاء أكبر من استعراض القوة واستخدام السلاح ، وقد تحدث الفلاسفة والمفكرون عن ذلك منذ وجودهم مؤكدين على الوسيلة نفسها فنون التواصل، فكانت عملية التطهير عن طريق المسرح عند (أرسطو) هي نفسها تربية الرعية وتدجينها لقبول القانون في كتب (بن رشد) و(الفرابي)، ولم تتغير اليوم إلا بقدر تغير الوسائل حسب كل عصر ومدى تطوره، لتكون دوما القوة الناعمة التي توهم العوام بالحرية ما لم يتوفر داع لإظهار القوة الخشنة ويد الحديد، وتعرف القوة الناعمة «بأنها القدرة على الحصول على ما تريد من خلال الإقناع وليس الإكراه، وأدواتها تتمثلى في القيم...القادرة على مد الجسور وإقامة الروابط»[3] بين السلطة والفرد، والذين يقصد بهما هنا المنتج والمستهلك.

هكذا تصبح (جويل مردينيان) أنموذج المرأة الناعمة في استخدامها أساليب الإغراء والإبهار لإقناع مشاهديها بصحة ما يرونه بل وبروعته، خصوصا مع تسريع الزمن واختصار مراحل العمليات -التجميلية خصوصا- في الاستشارة وبعض لحظات التوتر والألم، التي تنسى لقصرها أمام حفلة الاستعراض للنتيجة التي تتطلب مدة لا تقل عن الشهر في أبسط الحالات، بهدف «استثارة دافع

[1] المرأة اليوم superwomanلا تهدأ، www.startimes.com

[2] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة-2- ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص 59.

[3] جوزيف س ناي، القوة الناعمة وسيلة النجاح في السياسة الدولية ، ترجمة: محمد توفيق البجيرمي، تقديم/ عبد العزيز عبد الرحمان الثنيان، العبيكان للنشر-الرياض- المملكة العربية السعودية، ط1: 1428هـ/2007م، ص3

الميل إلى الراحة وبذل أقل جهد ممكن، مما يؤدي إلى استثارة الرغبة» [1] في خوض التجربة بعد اقتناع لا شعوري بوجود مشاكل جمالية في الجسد، إن (جويل) بمركزها التجميلي وبإعلانها الضمني والمتكرر في كل لحظة من لحظات برنامجها ، تمارس حملة إعلانية شرسة من أجل تشييء الجسد وتسليعه، إنها تقوم «بعملية إكراه ناعم للأجساد» [2] بقلب الحقائق حيث يغدو الوهمي حقيقة والطبيعي عيب، إنها «تجعل الآخرين يطالبون بالنتائج نفسها التي تطالبهم بها» [3] من دون وعي، ولا حتى مجرد تفكير بأنه قد تم تضليلهم.

لم تعد الناعمة في ثقافة ما بعد الحداثة تلك الجذابة الهادئة التي تقتل بسهام اللحظ، وتسحر بحلاوة الصوت، لأنه لا مكان للوجدانيات الراقية، كل ما هنالك إثارة وإشباع ولا مكان للرومنسيات اللهم في المسلسلات والأفلام بهدف ترويج سلع ونماذج تخلق الطلب وتضمن الشراء، لقد أعادت الثقافة قولبة مفهوم الأنوثة والنعومة، بل إنها قد «تدفع بالتأنيث دفعا مضادا ومناقضا للشروط الطبيعية» [4] في حد ذاتها، فلا ينتهي الأمر بربط النعومة بالترويج ، وإنما يصل إلى اتصاف الناعمة بالشراسة

5-المرأة الشرسة:

ساعدت الظروف التاريخية والسياسية على نوع «من الانفلات الأنثوي» [5] الذي استرد للمرأة بعض حقوقها _ وان كان قد أثقل عليها بالواجبات_ فأصبحت تلك «المتحذلقة المتعلمة» [6] التي تنافس الرجل في كل الميادين تقريبا، خصوصا بعد تذليل التقنية للفارق الجسدي، لكن الأمر وصل إلى حد الانقلاب في زمن مابعد الحداثة، حيث أصبحت المرأة اليوم «(كاترينا) في جموحها وشراستها

[1] منى سعيد الحديدي، سلوى إمام علي، الإعلان،أسسه..وسائله..فنونه، ص31-32.

[2] عز الدين الوافي، سلطة الصورة وبلاغة الجسد، كتاب الرافد، ص94

[3] جوزيف س ناي، القوة الناعمة وسيلة النجاح في السياسة الدولية ، ترجمة: محمد توفيق البجيرمي، ص5- 6.

[4] عبد الله الغذامي، المرأة واللغة-2- ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، ص 59.

[5] نزيه الشوفي، الثقافة الهدامة والإعلام الأسود من هيروشيما إلى بغداد ومن خراب الروح إلى العولمة، ص67

[6] المرجع نفسه،ص79

بطلة (شكسبير) وحبيبة(بتروشيو) في مسرحية (ترويض الشرسة)»[1] فتقوم بقلب الموازين وعكس الأدوار.

ولعل (وفاء الكيلاني) هي مثال المرأة الشرسة بحق؛ حيث يبدو هذا الطبع من نظراتها المشككة، وابتسامتها المغرورة التي توحي بهجوم شهواني لقد أصبحت المرأة اليوم هي التي تعتدي بعد أن كانت الضحية، وتمارس التعنيف الوجداني على الرجال، ابتداء بجمالها ونظراتها الفاتنة الجريئة التي تغري أي رجل لاستثارته وكسر جبروته، حال (عمرو مصطفى) الذي أراد نزالها فأخبرته بنيتها مسبقا «عايزة افوقك من الوهم اللي عايش فيه...ده أنا حأطعك النهار ده...عمرك ماتنكسف خليك جريء...متعقد ليه!؟...النهار ده حتتكسر»[2] وفعلا حدث ما أرادت، وذلك بأسلوب تكتيكي يعتمد على إحراج الضيف واستفزازه وإدخاله دائرة التبرير بإطلاق الأسئلة في شكل أحكام مسبقة، والتمتع برغبة سادية بإحراجه أو إزعاجه بنقل النمائم والتصريحات حيث يشتعل الضيف أمامها حال (شيرين عبد الوهاب) و(عمرو مصطفى) لتتفرج هي بمتعة الفوز بسبق صحفي جديد.

لقد كان اغتراب الذات ألما بعد حداثية نتيجة طبيعية للثقافة الهدامة التي كرست ازدحام الماديات وتقديس السلع على حساب قيمة الإنسان ودوره في الحياة حيث تم اختزال حياة الفرد في لذة عابرة واستهلاك متجدد لا يرعوي الأمر الذي خلق نوعا من الانفصام في الذات الواحدة فاصبحت متعددة مغتربة تبحث كل منها على انفراد عن تمثل جديد تستطيع ان تتمسك به في وجه زوبعة التغيير إلى حين.

[1] وليام شكسبير، ترويض الشرسة، ترجمة: سهير القلماوي، مراجعة: محمد شفيق غربال، محمد بدران، دار المعارف –القاهرة- مصر، ط3، ص7.

[2] وفاء الكيلاني، برنامج المتاهة، حلقة بتاريخ05جانفي 2016، idshah.net

نستطيع إجمال ما توصلنا إليه في النقاط الآتية:

- يعتبر التمثل منظومة قيمية وبنية معرفية متكاملة تحمل تصورات عن العالم وتترجم في شكل سلوكات ومواقف تجاه الأشياء والأشخاص، كما يتحقق عن طريق اللغة والتجسيد في الصورة.
- يشكل التمثل إحاطة بالموضوع من وجهة نظر معينة لا صورة حقيقية له ذلك أنه نتيجة تفاعل مع الشيء وفق محددات اجتماعية، وبالتالي يختلف التمثل عن الموضوع الممثل إلى درجة تصل إلى حد التناقض.
- تتشكل الثقافة من التمثلات المشتركة بين أفراد المجتمع، والتي توحد نسبيا النظرة إلى العالم والتصرف على أساسها.

- قد تغير عملية التفاعل مع المواضيع والأشياء من طبيعة التمثلات، لذا عرفت الثقافة بالديناميكية والتطور الدائم، إلا أن عملية تغيير التمثلات بهدف تعديل السلوك وتوجيه المواقف ،أضحت عملية مدروسة في مخابر العلوم الإنسانية، لذا وجب التنبه للتمثلات والتعرض لها بالعقل الواقد والفكر الناقد لا كمسلمة بديهية.

- كانت الصورة تجسدا فعليا لتمثلات كل عصر ورؤاه، إذ ساهمت قدرتها على التماهي والجمع بين الأطراف المتناقضة في التعبير عن ثقافة كل مجتمع وأفكاره.

- مرونة الصورة وقابليتها السحرية في التشكل والتمظهر وفق كل تمثل جعل منها تتطور مع تقنيات كل عصر لتوافق رؤاه فكانت المكتشف الثاني للجسد البشري في الحداثة والخادمة له في ما بعد الحداثة.

- اهتمت ما بعد الحداثة باللذة بدل العقل لتكون الصورة كعادتها مرآة التمثل وتحقق الرؤية وصنع الثقافة، ولكن هذه المرة بشكل أقوى؛ لأنها جمعت بين قدرتها السحرية على إثارة الانفعالات ومخاطبة الغرائز التي تغيب العقل إن حضرت، وقدرتها على توحيد المجتمعات البشرية بسحر التقنية في نمط استهلاكي واحد.

- أصبح الإعلام يتحكم بالبشر، ويعيد تشكيل الثقافة الإنسانية وفق منظور إستهلاكي بحت، ووفق تمثلات منتجيه.

- محاولة تفكيك العقل وتهديم مركزيته عن طريق تمركز اللذة، واستثارة الإنفعالات وتسطيح الطروحات مما غير من طبيعة المعرفة، التي أصبحت اتفاقا بين البشر بعد أن كانت منطقية.

- أدى استبعاد العقل والمنطق إلى غياب موضوعية الحقيقة وتعددها، نتيجة اختلاط الحقيقة بالخيال وفصل القضايا عن سياقاتها، مما جعلها مفهوما مائعا يخضع للآراء الذاتية والمواقف الحياتية المتغيرة.

- نتج عن تعددية الحقيقة وتشظيها فرقعة للوسيط الإعلامي، الذي اهتم بالمصدر قبل المعلومة، وبالترويج للحقيقة التي يراها وفق منظوره الاستهلاكي، مما أدى إلى تحوله من الصدور عن الواقع إلى صنع واقع وهمي بديل،ودفع المتلقي ليعيش بدل الواقع في الوهم.

- استوجب تكريس الصورة الوهمية الجديدة الترويج لها من جهة، وتقويض الواقع الحقيقي وجعله محل اتهام وشك من جهة أخرى، وذلك عن طريق مهاجمة مختلف النظم الاجتماعية والثقافية القائمة وتحديها.

- تختلف طريقة خلخلة الثوابت باختلاف قوتها ومكانتها، حيث تم استخدام الخطاب الاستجوابي شديد اللهجة مع الهيئات الرسمية وعزلها عن النظام السياسي، وتقديمها على أنها سلوكات فردية معزولة استغلالا للاحتقان المكبوت في نفوس المشاهدين تجاه هذه الهيئات، في حين تم تقويض الحجاب في صمت كقيمة حاضرة بقوة، من خلال تفجيره من الداخل وإفراغه من دلالته كرمز، وذلك بالتلاعب بمواصفاته ومعاييره.

- تعرضت القيم الاجتماعية ذات الاتفاق النسبي إلى النقد الجريء وإبداء الآراء الذاتية بصبغة انفعالية لاستثارة العواطف وتغيير المواقف، وذلك بجعل هذه القيم محل إشكال وشك كخطوة أولى يليها عرض البديل.

- وصلت عملية خلخلة الثوابت إلى المساس بالنموذج والقدوة، حيث تم تصوير الدعاة في صور كاركاتورية تعميمية للانتقاص من الدين ومن كل منبر له، كما تم الاستهزاء بالنجوم ونزع الهالة النموذجية عنهم، كما تم التلاعب بهوية المثقف وتهميش همه الثقافي.

- يتم عرض الثقافة الإستهلاكية كحل للواقع الذي تم تصويره في صيغة المشكلة، وذلك من خلال تصنيع الثقافة، وإزالة الحدود بين الشعبي والجماهيري، ليتم قسم العالم إلى طرفين: طرف منتج يمثل الأقلية ويحتكر الثروة، وطرف يمثل الأكثرية ومستهلك.

- يراعى المزاج الثقافي الخاص في كل مجتمع في العملية الترويجية، وذلك باستغلال الشعور بالانتماء لترويج السلع وزيادة الاستهلاك، كعرض المزاج الثقافي الذهني والمادي للتسويق المحايث.

- استبدلت الحاجة إلى السلع وقيمتها الوظيفية بتعبيرها عن المكانة الاجتماعية، الأمر الذي خلق مجتمعا مقنعا يطغى فيه العرض على الجوهر نتيجة الطابع الاستهلاكي المفرط الذي أدى إلى الجوع الدائم للذة هاربة.

نستطيع إجمال ما توصلنا إليه في النقاط الآتية:

- يعتبر التمثل منظومة قيمية وبنية معرفية متكاملة تحمل تصورات عن العالم وتترجم في شكل سلوكات ومواقف تجاه الأشياء والأشخاص، كما يتحقق عن طريق اللغة والتجسيد في الصورة.
- يشكل التمثل إحاطة بالموضوع من وجهة نظر معينة لا صورة حقيقية له ذلك أنه نتيجة تفاعل مع الشيء وفق محددات اجتماعية، وبالتالي يختلف التمثل عن الموضوع الممثل إلى درجة تصل إلى حد التناقض.
- تتشكل الثقافة من التمثلات المشتركة بين أفراد المجتمع، والتي توحد نسبيا النظرة إلى العالم والتصرف على أساسها.

- قد تغير عملية التفاعل مع المواضيع والأشياء من طبيعة التمثلات، لذا عرفت الثقافة بالديناميكية والتطور الدائم، إلا أن عملية تغيير التمثلات بهدف تعديل السلوك وتوجيه المواقف ،أضحت عملية مدروسة في مخابر العلوم الإنسانية، لذا وجب التنبه للتمثلات والتعرض لها بالعقل الواقد والفكر الناقد لا كمسلمة بديهية.

- كانت الصورة تجسدا فعليا لتمثلات كل عصر ورؤاه، إذ ساهمت قدرتها على التماهي والجمع بين الأطراف المتناقضة في التعبير عن ثقافة كل مجتمع وأفكاره.

- مرونة الصورة وقابليتها السحرية في التشكل والتمظهر وفق كل تمثل جعل منها تتطور مع تقنيات كل عصر لتوافق رؤاه فكانت المكتشف الثاني للجسد البشري في الحداثة والخادمة له في ما بعد الحداثة.

- اهتمت ما بعد الحداثة باللذة بدل العقل لتكون الصورة كعادتها مرآة التمثل وتحقق الرؤية وصنع الثقافة، ولكن هذه المرة بشكل أقوى؛ لأنها جمعت بين قدرتها السحرية على إثارة الانفعالات ومخاطبة الغرائز التي تغيب العقل إن حضرت، وقدرتها على توحيد المجتمعات البشرية بسحر التقنية في نمط استهلاكي واحد.

- أصبح الإعلام يتحكم بالبشر، ويعيد تشكيل الثقافة الإنسانية وفق منظور إستهلاكي بحت، ووفق تمثلات منتجيه.

- محاولة تفكيك العقل وتهديم مركزيته عن طريق تمركز اللذة، واستثارة الإنفعالات وتسطيح الطروحات مما غير من طبيعة المعرفة، التي أصبحت اتفاقا بين البشر بعد أن كانت منطقية.

- أدى استبعاد العقل والمنطق إلى غياب موضوعية الحقيقة وتعددها، نتيجة اختلاط الحقيقة بالخيال وفصل القضايا عن سياقاتها، مما جعلها مفهوما مائعا يخضع للآراء الذاتية والمواقف الحياتية المتغيرة.

- نتج عن تعددية الحقيقة وتشظيها فرقعة للوسيط الإعلامي، الذي اهتم بالمصدر قبل المعلومة، وبالترويج للحقيقة التي يراها وفق منظوره الاستهلاكي، مما أدى إلى تحوله من الصدور عن الواقع إلى صنع واقع وهمي بديل،ودفع المتلقي ليعيش بدل الواقع في الوهم.

- استوجب تكريس الصورة الوهمية الجديدة الترويج لها من جهة، وتقويض الواقع الحقيقي وجعله محل اتهام وشك من جهة أخرى، وذلك عن طريق مهاجمة مختلف النظم الاجتماعية والثقافية القائمة وتحديها.

- تختلف طريقة خلخلة الثوابت باختلاف قوتها ومكانتها، حيث تم استخدام الخطاب الاستجوابي شديد اللهجة مع الهيئات الرسمية وعزلها عن النظام السياسي، وتقديمها على أنها سلوكات فردية معزولة استغلالا للاحتقان المكبوت في نفوس المشاهدين تجاه هذه الهيئات، في حين تم تقويض الحجاب في صمت كقيمة حاضرة بقوة، من خلال تفجيره من الداخل وإفراغه من دلالته كرمز، وذلك بالتلاعب بمواصفاته ومعاييره.

- تعرضت القيم الاجتماعية ذات الاتفاق النسبي إلى النقد الجريء وإبداء الآراء الذاتية بصبغة انفعالية لاستثارة العواطف وتغيير المواقف، وذلك بجعل هذه القيم محل إشكال وشك كخطوة أولى يليها عرض البديل.

- وصلت عملية خلخلة الثوابت إلى المساس بالنموذج والقدوة، حيث تم تصوير الدعاة في صور كاركاتورية تعميمية للانتقاص من الدين ومن كل منبر له، كما تم الاستهزاء بالنجوم ونزع الهالة النموذجية عنهم، كما تم التلاعب بهوية المثقف وتهميش همه الثقافي.

- يتم عرض الثقافة الإستهلاكية كحل للواقع الذي تم تصويره في صيغة المشكلة، وذلك من خلال تصنيع الثقافة، وإزالة الحدود بين الشعبي والجماهيري، ليتم قسم العالم إلى طرفين: طرف منتج يمثل الأقلية ويحتكر الثروة، وطرف يمثل الأكثرية ومستهلك.

- يراعى المزاج الثقافي الخاص في كل مجتمع في العملية الترويجية، وذلك باستغلال الشعور بالانتماء لترويج السلع وزيادة الاستهلاك، كعرض المزاج الثقافي الذهني والمادي للتسويق المحايث.

- استبدلت الحاجة إلى السلع وقيمتها الوظيفية بتعبيرها عن المكانة الاجتماعية، الأمر الذي خلق مجتمعا مقنعا يطغى فيه العرض على الجوهر نتيجة الطابع الاستهلاكي المفرط الذي أدى إلى الجوع الدائم للذة هاربة.

المصحف الشريف، برواية ورش عن نافع المدني.

المصادر:

1.تلفزيون قناة mbc 1

2.الموقع shahid.net .

المراجع باللغة العربية:

1 - ابن منظور، لسان العرب، مجلد الرابع، ط1: 1997

2- أبو بكر بن عبد الرحمن بن محمَّد الجرجاني، كتاب التعريفات،مكتبة لبنان- بيروت- دط:1985.

3 - إدريس خضراوي، الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع –القاهرة- ط1: 2012.

4- بدر الدين مصطفى، فلسفة ما بعد الحداثة، دار المسيرة- عمان- الأردن،ط1: 2011م-1432هـ.

5- زكريا إبراهيم، كانط أو الفلسفة النقدية، مكتبة مصر، 1963، ص 7، نقلا عن حربي عباس عطيتو، الفلسفة قضاياها ومشكلاتها، دار المعرفة الجامعية . الإسكندرية . مصر،ط1:2008

6- سارة تونسي الزواري، المعجم الفلسفي النَّقدي، مراجعة د.عبد العزيز الجوة، محمَّد الجوة، هشام غربال، عدنان محفوظ، مطبعة التشفير الفنِّي - صفاقس- تونس، ط1: 2005.

7- سعد سلمان المشهداني، الإعلان التلفزيوني وتأثيره في الجمهور، دار أسامة للنشر والتوزيع- عمان- الأردن، ط1: 2012

8- سيد قطب، التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، ط16: 2002م-1423هـ.

9- عبد الحميد شاكر، عصر الصورة السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت –رقم 3 11يناير، 2005.

10- عبد الله إبراهيم، المركزية الغربية إشكالية التكون و التمركز حول الذات، المركز الثقافي العربي- الدار البيضاء-ط1 :1997.

11- عبد الله الغذامي، المرأة واللغة-2- ثقافة الوهم مقاربات حول المرأة والجسد واللغة، المركز الثقافي العربي- بيروت- لبنان.

11- عبد الله حسن بن أحمد الزوزني،شرح المعلقات السبع، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية – صيدا- لبنان،ط1: 1418هـ-1998م،

12 حبده الحلو، معجم المصطلحات الفلسفيَّة فرنسي عربي، المركز التَّربَوِي للبحوث والإنماء، مكتبة لبنان-بيروت- لبنان، ط1: 1414هـ/1994م.

13- عبد الغفار مكاوي، قصيدة وصورة الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، نوفمبر 1987

14- عز الدين الوافي، سلطة الصورة وبلاغة الجسد، كتاب الرافد، يصدر مجانا مع مجلة الرافد، العدد102، سبتمبر2015.

15- عمر زرفاوي، الكتابة الزرقاء مدخل إلى الأدب التفاعلي، كتاب الرافد، دار الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، دط : 2013

16- فريد الزاهي، الجسد و الصورة و المقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق-الدار البيضاء-المغرب، دط: 1999،

17- لاروس، المعجم العربي الأساسي، المنطقة العربيَّة للتربية والثقافة، بيروت-لبنان.

18- مجمع اللغةالعربيَّة، المعجم الوسِيط، مكتبة الشروق الدوليَّة، ط4، 1425هـ/2004م .

19- محمَّد الطاهر بن عاشور، تفسير التحرير والتنوير، الدار التونسيَّة للنشر والتوزيع، دط ، 1984 ، ج16 فريد الزاهي، الجسد و الصورة و المقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق-الدار البيضاء-المغرب، دط: 1999،

20- محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد دراسات نقدية في الإعلام المعاصر

21- محمد سبيلا مدارات الحداثة، الشبكة العربية للأبحاث والنشر- بيروت- لبنان، ط1: 2009.

22-محمد عروس،التجريب في الشعر الجزائري المعاصر، نصوص"من دس خف سيبويه في الرمل؟" لعبد الرزاق بوكبة مدونة تطبيقية، الألمعية للنشر والتوزيع –قسنطينة- الجزائر، ط1: 2012.

23- محمد علي أبو العلا، فن الإتصال الجماهيري بين النظرية والتطبيق، دار العلم والإيمان للنشر

والتوزيع-دسوق- مصر،ط1: 2003.

24- محمد علي التهانوي، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تقديم: رفيق العجم، تحقيق:علي دحروج، نقل النَّص الفارسي إلى العربيَّة:عبد الله الخالدي، الترجمة الأجنبِيَّة: جورج زيناتِي، مكتبة زيناتي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1: 1996، ج1،م-ش.

25- محمد نور الدين أفاية، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة، إفريقيا الشرق-الدار البيضاء- المغرب، إفريقيا الشرق - بيروت- لبنان، ط2: 1998.

26- محمَّد يعقوبي، معجم الفلسفة أهم المصطلحات وأشهر الأعلام، دار الكتاب الحديث - القاهرة- مصر، ط1: 1429هـ/2008م.

27- منى سعيد الحديدي، سلوى إمام علي، الإعلان، أسسه..وسائله..فنونه، الدار المصرية اللبنانية-القاهرة- ط2، محرم 1429هـ/يناير 2008

28- نهوند قادري عيسى، قراءة في ثقافة الفضائيات العربية الوقوف على تخوم التفكيك، مركز دراسات الوحدة العربية - بيروت - لبنان، ط1: 2008

29- نزار قباني، قالت لي السمراء، ط33: 1989

الكتب المترجمة إلى العربية:

1- إيناسيو رامونيه، الصورة وطغيان الاتصال، ترجمة: نبيل الدبس، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب - دمشق - سوريا، دط

2- بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، ترجمة: عبد الوهاب علوب، مراجعة: جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافي-أبو ظبي-الإمارات العربية المتحدة، ط1: 1995

3- جاك أومون، الصورة، ترجمة: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة–بيروت- لبنان، ط1: 2013.

4- جوزيف س ناي، القوة الناعمة وسيلة النجاح في السياسة الدولية ، ترجمة: محمد توفيق البجيرمي، تقديم/ عبد العزيز عبد الرحمان الثنيان، العبيكان للنشر-الرياض- المملكة العربية السعودية، ط1: 1428هـ/2007م،

5- جياني فانتيمو، نهاية الحداثة الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة مابعدالحداثة، ترجمة: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة –دمشق- سوريا، دط1998.

6- جيمس وليامز، ليوتار نحو فلسفة ما بعد حداثية، ترجمة: إيمان عبد العزيز، مراجعة:حسن طالب. المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2003.

7- دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي نحو فلسفة للسينما، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة - القاهرة- مصر، ط1 : 2009

8- ديفيد انجليز، جون هيوسون، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ترجمة: لما نصير،مراجعة:فايز الصباغ، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات-بيروت-لبنان، ط1: 2013.

9- ديفيد هارفي حالة مابعد الحداثة بحث في أصول التغيير الثقافي، ترجمة محمد شيا مراجعة ناجي نصر ، حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة -بيروت-لبنان،ط١: 2005.

10- رجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، ترجمة: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، دط: 2002 - بيروت – لبنان.

11- كريستوفر وانت، أندزجي كليموفيسكي، أقدم لك كانط، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة،دط: 2002.

11- طوني بينيت، لورانس غروسبيرغ، ميغان موريس، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة و المجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة . بيروت لبنان، ط1: 2010.

12- وليام شكسبير، ترويض الشرسة، ترجمة: سهير القلماوي، مراجعة: محمد شفيق غربال، محمد بدران، دار المعارف –القاهرة- مصر، ط3

المراجع باللغة الفرنسية:

1. Dorothée Merchand, karine weiss, Représentations sociales du confort dans le train vers une conceptualisation de la notion de confort social, document téléchargé depuis www.Coirn.info 11/02/2016 , 23h02

2-khaled attrassi. mohamed haimed.utilisation des representations ,initialespour amieliorerl apprentissage des eleves de seconde en svteuropean scientific journal march 2015 edition vol.11, no.7

المجلات:

1-أحمد جلول مؤمن، بكوش الجموعي، التصورات الاجتماعيَّة-مدخل نظري- مجلَّة الدراسات والبحوث الاجتماعيَّة، جامعة الوادي، العدد السادس، 2 أفريل 2014

2-أحمد مجدي حجازي، العولمة وتهميش الثقافة الوطنية رؤية نقدية من العالم الثالث، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب-الكويت- المجلد 28،العدد 2: 1999

3-الشريف حبيلة، الإعلام والتغيير الاجتماعي، مجلة الجزيرة للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة الجزيرة-السودان-،المجلد 11، العدد1، 2014م-1435هـ

4-الغالي أحراشو، الأنثروبولوجيا المعرفية والبحث عن الثوابت الثقافية، قسم علم النفس والعلوم الإنسانية، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس

5- خالد الشاوش،حول دور المثقفين والكتاب، وثنائية السلطة والثقافة، عند إدوارد سعيد،مقال، كلية الآداب والعلوم الإنسانية،بني هلال

6-جويل لست صديقة للمرآة، مجلة الجزيرة، العدد 219

7- طارق عابدين إبراهيم عبد الوهاب، قراءة الصورة التشكيلية بين الحقيقة والإيحاء، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، مجلة العلوم الإنسانية والاقتصادية، العدد الأول، يوليو2012.7-

8محمَّد عبد الله أبو الرب، عبد العزيز موسى درويش، القيم التربويَّة والجماليَّة في مفهوم التمثيل عند عبد القادر الجرجاني، مجلَّة بحوث التربيَة النوعيَّة، عدد خاص فبراير 2011.

9- عبد الله إبراهيم، حوار الثقافة والقيم والمجتمعات التقليدية، مجلة ثقافتنا، للدراسات والبحوث، المجلد 5، العدد17، 1439 هـ /2008م،

10- عبد الله عبد الخالق,العولمة: جذورها وفروعها وكيفية التعامل معها, عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 2العدد ،28، أكتوبر/ ديسمبر

12- يحي عبد الله، ميديا أو هزيمة الحضارة، عالم الفكر المجلد الثاني العدد الثالث.

المذكرات:

1-محمد جديدي، الحداثة وما بعد الحداثة في فلسفة ريتشارد رورتي، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الدولة في الفلسفة ،جامعة منتوري –قسنطينة- الجزائر،2005 /2006.

الملتقيات:

1- ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، منشورات جامعة فيلادلفيا، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1: 1429هـ–2007م

الأنترنت:

1- إدوارد سعيد، الثقافة والمقاومة حاوره دايفيد بارساميان،ترجمة: علاء الدين أبو ريشة، دار الآداب ،منتدى وشبكة التنويريين العربwww.atanweer.com

2- إسراء حامد علي الجبوري، سمات الاغتراب في فن مابعد الحداثة، مجلة جامعة بابل، العلوم الانسانية، المجلد 23 ، العدد5: 2014

3- إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، معجم مصطلحات عصر العولمة مصطلحات سياسية اقتصاديَّة واجتماعيَّة ونفسِيَّة وإعلاميَّة، www.kotobarabia.com

4- المرأة اليوم superwomanلا تهدأ، www.startimes.com

5-جمال الدهشان، ما بعد الحداثة والتربية، Geldahshan com,blogspost ,com

6- جميل الحمداوي، سيميوطيقا الصورة المرئية أو البصرية، شبكة الألوكة، www .alukah.net

7-عماد كامل، تعدد الذات وتحولاتها في رواية عنبر سعيد، www.alnoor.se

8-فريد الزاهي، فيما رواء المفاهيم، فتنةالصورة وسلطتها http.//SAIDBENGRAD.FREE.FR

9-مهنا الجميل، ما بعد داوود الشريان.....؟صحيفة اليوم، العدد 14205 الموافق ل: الأحد 06 ماي 2012، www.alyoum.com

10- نزيه الشوفي، الثقافة الهدامة والإعلام الأسود من هيروشيما إلى بغداد ومن خراب الروح إلى العولمة، إتحاد الكتاب العرب، www .awu _ dam.org

11- هبة فتوح، ثقافة الصورة الإعلامية .http// tourathtripoli.com

مقدمة.....أ-د

الفصل التمهيدي

أولا: التمثل.....6-17

ثانيا: الصورة.....18-29

ثالثا: الصورة وثقافة مابعدالحداثة.....30-46

الفصل الثاني: تشظي المركزيات

أولا: تشظي العقل.....48-57

1- اللذة والمتعة.....48-52

2- التخويف وصنع الفرجة.....52-54

3- المعرفة توافقة.....54-55

4 -التسطيح.....55-57

ثانيا: تشظي الحقيقة.....58-66

1- التعميم واستحالة التحديد.....58-61

2- الخلط بين الحقيقة والخيال.....62-63

3 -تبئير القضايا..... 64

4- حقيقة الأسئلة.....64-66

ثالثا: تشظي الإعلام.....66-75

1- تغييب الواقع.....67-71

2- صنع واقع جديد.....71-72

3- الإعلام عن الإعلام..... 72-75

الفصل الثالث: الثقافة الهدامة

أولا: خلخلة الثوابت.....77-95

1-الخطاب الإستجوابي.....77-80

2- تفكيك الأنظمة..... 80-87

3-كسر النموذج.....87-95

ثانيا: الثقافة الإستهلاكية.....96-104

1- الثقافة الجماهيرية.....96-97

2- مراعاة المزاج الثقافي..... 98-100

3 -المجتمع المول واللذة الهاربة.....100-104

ثالثا: الذات المابعد حداثية.....105- 114

1 -الذات المنهزمة.....106-108

2 -الذات الرجعية..... 108-110

3- الذات المتعددة.....104-114

خاتمة.....116-118

قائمة المصادر والمراجع.....120-126

فهرس الموضوعات.....128-129