الجمهـــورية الجـزائرية الديمقـراطية الشعـبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم

قسم الأدب العربي تخصص : اللغة العربية والإعلام

مذكرة معدة لاستكمال شهادة ماستر

ثقافة الصورة التلفزيونية
من منظور النقد الثقافي

إشراف الأستاذ
حمودي محمد

إعداد الطالبة
بلغازي سامية

السنة الجامعية 2016-2015

الخـــــــــــاتمة

لقد باتت الصورة جزءا من الواقع الذي نعيش فيه فهي حاضرة في جميع جوانب الحياة وموجودة في كل شيء تقريبا،في التربية والتعليم،في وسائل الاعلام،في السوق،في الاعلانات،الصحف،المجلات والتلفزيون ، كل هذه الأمور تدل على الهيمنة والحضور الطاغي للصورة في حياة الناس.

يعد موضوع الثقافة الصورة بمثابة القاعدة المفاهيمية لمناقشة المنطلق الفكري والفلسفي للصورة كمادة معبرة يتجاوز تأثيرها الوظيفة التقليدية .

ولقد ثبت أن الصورة لا تقاومها إلا صورة تملك الدرجة نفسها من القوة والتعبير والمصداقية،فالصورة اليوم هي ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي وليست مجرد متعة أو محاكاة فنية .

فهي صورة عصرية يشترط فيها تطابق القول مع الفعل وتمثل الحقيقة التكنولوجية بما أن الصورة علامة تكنولوجية ومؤشر إنتاجي ومنطق مستقبلي .

من خلال الدراسة النظرية وتحليل محتوى الصورة الفنية توصلت إلى النتائج التالية :

* أظهرت الدراسة أن الصورة أداة اتصال فاعلة وعالية التأثير المعرفي والثقافي والفني والعاطفي.
* إن قراءة الصورة وسيلة لإكسابها مهارات النقد.
* مراعاة الصور قيم المجتمع وأعرافه.
* الصورة بكل أنواعها وأشكالها ومضامينها،ساهمت في التقدم البشري عبر العصور.

* ثقافة الصورة رغم مزاياها الهائلة،فقد أدت في حالات كثيرة إلى هيمنة ثقافة التكرار والنسخ والسطو على أعمال الآخرين،إضافة إلى الخداع والتزييف وسرقة الأفكار والأعمال والمشاهد وهيمنة ثقافة المتلقي والاستقبال والتساهل،والاسترخاء والاستهلاك والغياب،وفي ظل هذا الحضور الكبير للآخر المهيمن الذي صنع من خلال صورته وثقافة صورة مهيمنة وثقافة مهيمنة.

الصورة لها أدوار إيجابية وأخرى سلبية يجب الاحاطة بها،والحذر منها والتعامل معها بكل وعي وإدراك.

وأستنتج أيضا أن الصورة من صميم النقد الثقافي.

وآمل أن النقد الثقافي عند العرب يلقى مكانته بين مدرجات الجامعات،مثل الموضوعات الجديدة التي دخلت على الدراسات الثقافية وتحليل الخطاب،التي أصبحت تحتل مكانة هامة لا سيما ما تتعلق بموضوعات مثل الصورة والاشهار والدراسات النسوية ...

ومما يجب على الناقد الأدبي أن يكون ملما بما يحدث في هذه الموضوعات الجديدة في ميدان الدراسات النقدية،التي تسهم في تطوير القراءة النقدية .

الصورة جوهر الفنون البصرية بما أنتجته من لغة جديدة استحوذت به على الطاقة البصرية لدى الانسان،فاعتقلت عقله ومخيلته وتطور الأمر في تفاعل لا مرئي بين الصورة ولا وعي الانسان فالصورة هي ملتقى الفنون،وقد شهدت الصورة عدة تحولات فنية أثرت بشكل كبير في إنتاج مفاهيم جديدة أسهمت في إثراء كافة الأنشطة الثقافية والمعارف الانسانية والقيم الجمالية فأصبحت الصورة قوة تعبيرية عالية المستوى

فالصورة اللغة الجديدة التي تعلو كل اللغات البشرية،فهي تستحق التأمل بوصفها حقلا جديدا من حقول البحث العابر للتخصصات،وباعتبارها صناعة تسيطر على قطاع واسع من مجالات العلم والمعرفة والفن والترفيه،وتحمل في طياتها دلالات ومعاني ورموز يضفي عليها قيمة ويجعلها أداة اتصال في التحولات الفنية والاجتماعية والسياسية

والاقتصادية،محققة بذلك دورا اتصاليا وإقناعيا وحضاريا وجماليا فهي مكون رئيسي لا غنى عنه في الرسالة الاعلامية الجديدة .

أننا إزاء طوفان الصورة وتداعياتها نواجه تحديا لا مثيل له،لأن الصورة التي تستغني عن الكلام مكتوبا أو مسموعا،هي شيء جارف لا يقف عند حدود .

والآن لا يمكن تصور الحياة المعاصرة من دون صور،فالصورة حاضرة في الأسواق وفي الوسائل التعليمية وعبر الاعلام والفنون المرئية،وأخيرا على شاشات الكمبيوتر .

مفهوم الصورة في القرآن الكريم :

إننا عندما نطالع معاجم اللغة باحثين عن معنى (الصورة)،فإننا نجد : ~المُصَوِّر~ من أسماء الله تعالى وهو الذي صور جميع الموجودات ورَتبها،فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها على إختلافها،ويوضح -إبن منظور- بعضاً منها تصورت الشيء،توهمت صورته فتصور لي .

قال -إبن الأثير-: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها،وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته ، وعلى معنى صفته،وقريب من ذلك ما جاء -عند الفيومي- و-الفيروز أبادي- والمأخوذ من معاني الصورة في معاجم اللغة،أنها تعني الشكل والنوع،والصفة والحقيقة[1]

يقول –الأصفهاني-: " الصورة ما ينتقش به الأعيان،ويتميز به غيرها،وذلك ضربان :

1- أحدهما : محسوس يدركه الخاصة والعامة،بل يدركه الإنسان وكثير من الحيوان كصورة الإنسان والفرس الصقر بالمعاينة .

2- والثاني : معقول يدركه الخاصة دون العامة ، كالصورة التي إختص الإنسان بها من العقل والرؤية والمعاني التي خص بها شيء بشيء،ويقول (صبح) : فمادة الصورة بمعنى الشكل فصورة الشجرة شكلها،وصورة المعنى لفظه،وصورة الفكرة صياغتها[2].

ومن أئمة التفسير ذكر -إبن كثير- أننا نلحظ أن الصورة تعني الخلق،والإيجاد والتشكيل والتركيب وإلى هذا أشار أحد الباحثين بقوله : لفظة الصورة تشير إلى فعل التصوير وإلى فعل التركيب،وهما لا يقوم أحدهما دون الآخر بحيث يمكن القول:أن التصوير تركيب وأن التركيب ذو عناصر ينحل إليها وأن هذه العناصر ذات علاقة فاعلة ومتفاعلة تثمر في النهاية نشاطا تصويريا ما.فمدلول الصورة هو نشاط عناصر التركيب ...والتصوير ليس أمراً جديداً أو مبتكرا في الفن التشكيلي،وليست الصورة شيئا جديدا،فإن الفن التشكيلي قائم على الصورة منذ أن وُجد حتى اليوم،ولكن استخدام الصورة يختلف بين فنان وفنان كما أن الفن التشكيلي يختلف عن الفن القديم في استخدامه للصورة[3].

---

[1] إبن منظور،لسان العرب ، المؤسسة العامة للتأليف،والنشر،القاهرة،ص23-25

[2] الأصفهاني،الراغب ، المفردات في غريب القرآن،دارالمعرفة ، بيروت،ص03

[3] إبن كثير ، تفسير القرآن العظيم ،الجزء الرابع ، بيروت 1401هـ ، ص358

تعتبر الصورة من الإكتشافات التي عرفها الانسان في الفترة الأخيرة،والتي أحدثت تغييرا جذريا على مستوى المفاهيم،حيث أُعطيت الصورة عدة تعريفات حسب المعاجم والموسوعات،ومنها مايلي :

- ❖ الموسوعة الثقافية : عرفت الصورة بأكثر من معنى علمي وأدبي يتصل بالتغيير نفسه
- ❖ الصورة في البصريات : تشابه أو تطابق للجسم تنتج بالإنعكاس أو الإنكسار للأشعة الضوئية ، تتكون أيضا بواسطة الثقوب الضيقة،الصورة الحقيقية تتكون نتيجة التلاقي للأشعة على حاجز.
- ❖ صورة ذهنية : حضور صورة في الذهن للأشياء التي سبق أن أدركها بحاسة من الحواس[1].

من الملاحظ أن الموسوعة الثقافية عرضت الصورة علميا،وذلك بانعكاس وانكسار الأشعة الضوئية ويعطي المعجم الوسيط تعريفا للصورة على النحو التالي :

الصورة : جعل له صورة مجسمة،وفي التنزيل ورد قوله تعالى:{هُوَ الذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الأَرْحَامِ}[2].

صورة الشيء أو الشخص رسمه على الورق أو الحائط ونحته بالقلم... أو آلة التصوير صور الأمر وصفه وصفا يكشف عن جزئياته ، تصور تكونت له صورة وشكل .

تعرَّض الوسيط في تعريفه للصورة،إلى التنزيل القرآني وكذا المراحل المتقدمة للتصوير حيث كانت الصورة ترسم وتنحت على الورق أو الحائط وغير ذلك من وسائل بدائية إلى حين اكتشاف آلة التصوير.

وقد عرَّف معجم الفن السينمائي الصورة وما يتوافق ويجعلها وسيلة تذكارية بحيث ورد فيه مايلي:(... الصورة الضوئية أو الفوتوغرافية الثابتة التي تأخذ المناظر والأشخاص والأشياء من أجل الإحتفاظ بها ومشاهدتها والرجوع إليها بين الوقت والآخر،...)[3].

أنواع الصور

---

[1] محمود أدهم مقدمة إلى الصحافة المصورة :الصورة الصحفية وسيلة إتصال، د.ط،الدار البيضاء 1998م ، ص15

[2] سورة آل عمران،الآية 6

[3] محمود أدهم مقدمة إلى الصحافة المصورة :الصورة الصحفية وسيلة إتصال،ص16

إن هناك تنوعات وتباينات مهمة في استخدام هذا المصطلح،بعضها يرتبط بالصور الإدراكية الخارجية أو الصور العقلية الداخلية،أو الصور التي تجمع بين الداخل والخارج أوالصورة بالمعنى التقني والآلي أو حتى الرقمي.

1- الصورة البصرية :

أنها أكثر الاستخدامات العيانية (الملموسة المحسوسة) للمصطلح ويشير هذا الإستخدام بشكل خاص إلى إنعاكس موضوع ما،على مرآة أوعلى عدسات أو غير ذلك من الأدوات البصرية وتجري الإمتداد بالإستخدام السابق،فتتحدث عن الصورة الشبكية التي هي الصورة التقريبية لجسم ما ينعكس على شبكة العين عندما ينكسر الضوء على جهاز الإبصار بشكل مناسب .

2- الصورة الذهنية : (التي في الدماغ) :

أنها في درجة أعلى من مجرد إعادة البناء للخبرة الحسية،ومع تشابه هذا الاستخدام مع كثير من الأفكار الشائعة حول مفهوم الصورة الذهنية أو العقلية،فإن بعض التحذيرات يجب أن توضع في الحسبان هنا،ومن أهمها ما يلي :

أ- إنّ الصورة الذهنية ليست مجرد حرفية من الخبرة الأساسية،فليس هناك ما يشبه عملية إسقاط شريحة مصورة مصغرة على شاشة من جهاز عرض،لكن هذه الصورة تكون من قبيل الصورة التي تبدو "كما لو كانت" هي الصورة الأصلية،وهذا يعني أن التفكير بالصورة هو عملية معرفية تنشط "كما لو كان" المرء يمتلك (صورة ذهنية) مماثلة للمشهد الخاص الموجود في العالم الواقعي.

ب- إنّ الصورة ينظر إليها باعتبارها تتضمن عمليات بناء وتركيب،وهذا المعنى فإن الصورة لم يعد يُنظر إليها أنها نسخة مكررة،فمثلا يمكن أن تتصور حيوان "وحيد القرن" وهو يقود دراجة بخارية وهي صورة لا يمكن أن تكون نسخة لصورة أو خبرة واقعية رُتبت من قبل[1] .

ج- إنّ الصورة الذهنية ليست مقصورة بالضرورة على التمثيلات البصرية مع أن هذا النوع بالتأكيد هو أكثر شيوعا ، فمثلا يمكن أن يقوم المرء بتفصيل أو تنويع معين في

(1)عبد الحميد شاكر،عصر الصورة،السلبيات والإيجابيات،عالم المعرفة،الكويت 2005م،ص20

صورة سمعية أو في صورة لمسية ...، وتوجد لدى أفراد آخرين صورة متعلقة بالتذوق بالفم أوالشم بالأنف.

وعرف-ريتشارد سون-richard son- الصورة العقلية بأنها :

كل الخبرات شبه الحسية أو شبه الإدراكية،والتي نكون على وعي ذاتي بها،والتي توجد بالنسبة إلينا في غياب تلك الشروط المنبهة التي نعرفها باعتبارها تنتج الحالات الحسية أو الإدراكية الأصلية المقابلة لهذه الصور،والتي يمكن أن تتوقع أن تترتب عليها آثارونتائج مختلفة عن الآثار والنتائج المترتبة على الخبرات الحسية والإدراكية المقابلة أوالمماثلة لها.

3- التخييل Fantasy :

ويشير هذا المصطلح إلى نشاط غير محكوم أو غير متحكم فيه،أو لا يمكن توجيهه بوساطة الفرد الذي ينغمس فيه كبديل المواقع ،وهو يرتبط بأحلام اليقظة،ويفضل بعض الباحثين التمييز بين التخييل وأحلام اليقظة باعتبار أن التخييل له صفة لا شعورية غالبا وأنّ أحلام اليقظة لها صفة شعورية غالبة على صفاتها اللاشعورية[1] .

4- صور الخيال Imaginary Images :

الخيال بالقدرة العقلية النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة،ويشير
هذا المصطلح إلى عمليات الدمج والتركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية وكذلك هي الخيال بالقدرة العقلية النشيطة على تكوين الصور والتصورات الجديدة،ويشير هذا المصطلح إلى عمليات الدمج والتركيب بين مكونات الذاكرة الخاصة بالخبرات الماضية وكذلك الصورالتي يجري تشكيلها خلال ذلك في تركيبات جديدة .
والخيال إبداعي وبِنائي،ويتضمن كثيرا من عمليات التنظيم والتحويل العقلية،ويشتمل على خطط خاصة بالمستقبل،والخيال الإبداعي يشتمل على متطور زمن متفتح،

هذا إذا استخدمنا مصطلحات - ميلتون روكيتش m.rokeach- فخلال النشاط الخيالي

تمتزج صور وخبرات وتوقعات الأزمنة الثلاثة (الماضي والحاضر والمستقبل)،ومن خلال هذا الإمتزاج ينتج ذلك المركب الجديد،الذي هو المنتج الخيالي الإبداعي المتميز.

[1] عبد الحميد شاكر،عصر الصورة ،السلبيات والإيجابيات،عالم المعرفة،الكويت 2005م،ص20

5- صور الذاكرة Memory Images :

إنها نوع التفكير المألوف لنا في الحياة اليومية،وقد يصاحب عمليات إستدعاء الأحداث من الماضي أو عمليات التفكير التي تحدث الآن في الحاضر،أو الأحداث والمواقف في المستقبل.

وصور الذاكرة عملية إعادة بناء أو إنبعاث الإدراكات التي حدثت في الماضي،وغالبا ما يستخدم الأفراد صور الذاكرة لإعادة جمع التفاصيل المنسية،وقد تكون صورة الذاكرة حية بشكل خاص .

6- الصور الرقمية The Digital Images :

إنّ تطور الصور الرقمية أدى في ثمانينيات القرن العشرين وتسعينياته إلى تحولات جذرية في معنى الصور في الثقافة الإنسانية،وتختلف الصور الرقمية عن الفوتوغرافية في أنها صورة مولدة من خلال الكمبيوتر computer generated،أوعلى الأقل معززة بالكمبيوتر،وتستمد القيمة الخاصة بالصورة الرقمية من دورها كمعلومة،وكذلك من تميزها بوصفها صوراً يسهل الوصول إليها،والتعامل معها أو معالجتها وتخزينها في الكمبيوتر أو على موقع الأنترنت أو إنزالها...،وهكذا يمكننا من أن نرى كيف أن كل حقبة زمنية خاصة بتكنولوجيا الصور،قد أفرزت مجموعة مختلفة من المحاكاة التي يجري من خلالها تقييم الصور و إدراكها[1].

فأن الصورة في الفترة السابقة تعتمد على النسخ الآلي للصور،كما هي الحال في التصوير الزيتي ، مثلا كانت توضع في مكان خاص،وتحصل على قيمتها الثقافية من كونها صورة أصلية أو فريدة ، واحدة في نسيجها،أما الصور المنسوخة آلية فقد حصلت على قيمتها من خلال قابليتها لإعادة الإنتاج المكثف،و إمكان توزيعها بدرجة كبيرة.

وكذلك دورها في وسائل الإعلام الجماهيرية،حيث أنها يمكنها أن تنشر الأفكار وتُقنع المشاهدين وتعمل على تدوير الأفكار السياسية وإذاعتها .

[1] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة،السلبيات والإيجابيات،عالم المعرفة،الكويت 2005م،ص20

أما الصور الرقمية والإفتراضية فقد حصلت على قيمتها من خلال خصائص مثل سُهولة الوصول إليها ومطاوعتها،و القيمة المعلوماتية المعطاة لها . إنّ كل هذه الصور بمعانيها المختلفة موجودة معاً في مجتمعاتنا اليوم،لذا يسمى عصرنا بعصر الصورة[1] .

7- الصورة الفوتوغرافية Photographiy Image :

هي الصور التي تُلتقط بواسطة آلات التصوير المعروفة،وقد تكون الصور الفوتوغرافية صور الاشخاص أو مناظر طبيعية أو أشياء عادية يستخدمها الإنسان في حياته،ويشير أنه قد يتم التلاعب ببعض مكونات الصور الفوتوغرافية لأغراض خاصة بهدف التزييف ومن ثم الإيحاء بالصدق .

8- الصور المتحركة :

أنه ينطق مصطلح الصورة المتحركة –mouing image- على نحو مماثل بالنسبة إلى التلفزيون والسينما ، فالفكرة الخاصة برؤية فيلم على شاشة التلفزيون تبدو مقاربة لرؤيته في قاعة عرض سينمائي،فإن طبيعة الخبرة الخاصة بصورة الفيديو تختلف عن صورة النور والظلمة أو الضوء والعتمة،وحجم الشاشة واستخدامها بل حتى في تتابع الحبكة الدرامية[2] .

9- صور التلفزيون TV. Image:

أنها صور متحركة لكنها تحتاج هنا إلى وقفة خاصة بسبب تأثيراتها المذهلة،أدت إلى التطورات الكبيرة التي طرأت على مجال التلفزيون من حيث الإبتكارات والتسويق... إلى تحويل التليفزيون إلى أداة أكثر شخصية وأكثر تعداد في أهدافها وأغراضها.
إن القرارات الخاصة بالبرامج الآن تقدم على أساس الخصائص الديموغرافية الفردية (مثل : العمر، المستوى التعليمي الدخل...) وكذلك الخصائص السيكولوجية.

[1] عبد الحميد شاكر، عصر الصورة،السلبيات والإيجابيات،عالم المعرفة ،الكويت 2005م،ص20
[2] المرجع نفسه،ص23

أ- مفهوم الصورة في الموروث النقدي

يشير-محمد ماجد الدخيل- أن الخطاب البلاغي والنقدي العربي القديم إهتم بمصطلح التصوير الشعري وتوضيح مفهومه وتفسيره وتشكّله وتنوعّه،من خلال الخوض المطوّل في مسألة اللفظ والمعنى ثم نظرية المحاكاة والتخييل،وذلك بإبراز مفهوم الصورة وأنماطها في الموروث العربي،معتنيا بعلمين بارزين هما -الجاحظ- و-عبد القاهر الجرجاني- اللذان أسسا تأسيسا متينا للأبحاث في مجال الصورة ليس على مستوى المصطلحات والتقسيمات فحسب بل في بناءٍ أساسي متميز لقراءة الصورة وتذوقها وبيان أثرها ومكانتها في التعبير الإبداعي .

ويُعدُّ -أبو عثمان الجاحظ- أول من أشار إشارة واضحة وصريحة لمصطلح التصوير الشعري في تاريخ النظرية النقدية العربية القديمة في كتابه- الحيوان- إذ جائت مقولته الشهيرة "...المعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والمدني وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيُّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء،وفي صحة الطبع وجودة السبك،فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[1]

إنّ عبارة "...فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير" تدل دلالة واضحة على أنّ الكلام الشعري يتجلى في فن الشعر المصنوع والمنسوج الذي يتجنس بالتصوير المغلف بالإيحاء الذي يتشكل منه من ناحية ، وتدل -كذلك- على أنّ الجاحظ نظر لمصطلح التصوير-كمفهوم- من خلال مسألة اللفظ والمعنى والعلاقة الحميمة بينهما دون تفضيل اللفظ عن المعنى والعكس.

تقوم العملية الفكرية والذهنية والشعورية بالإعتماد على فضاء التصوير الشعري الواسع في بث همومها الذاتية (الفردية) والجماعية ونقلها من فضيلة اللفظ وجلال المعنى المتوهج وسيلتين من وسائل التعبير الشعري عن خلجات نفس المبدع وأفكاره ومشاعره،إذ إنّ التصوير الشعري متنفسه الذي يُحمّله هواجسه وأفكاره وتجربته فالشعر جنس من التصوير وليس التصوير كله،لذا يتخذه المبدع للتأثير في متلقيه فيجعله منبسطا منفرجا.

---

[3]الجاحظ،الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون،الجزء الثالث،مطبعة مصطفى البابي الحلبي،القاهرة 1948م ،ص131-132

أو مقتضبا متجهما،وربما يقوم التصوير الشعري بمهمة عضوية،وهي إحداث التلاحم والانسجام بين تجربة المبدع والموضوع المراد تصويره،عندها يكون التصوير الشعري في أوجه وذروة عنفوانه،وبواسطته تتجلى رؤية المبدع الخاصة للعالم المحيط به .

ويوضح د.محمد ماجد الدخيل إن مقصد الجاحظ عند إبرازه لفظة "التصوير" واِهتمامه بطرحه تحت ما يسمى بـ"مادة الشعر وماهيته" يُظهر منزلة العملية الفكرية والذهنية والشعورية التي تشكل الشعر ومادته الأولية وتبرز معناه بطريقة حسية،وكأن اللفظ والمعنى متلازمان في تشكيل الشعر وصناعته وصياغته فالتصوير هو الشكل أو الإطار الخارجي للشعر،بينما ينساق المعنى باللفظ ويلتحم به لصياغة معمار التصوير الشامخ وصناعته .

وهذا هو الفهم الصحيح -في تصوره- لصناعة الشعر بالتصوير لفظا ومعنى معا – كما عناه الجاحظ- حيث أورد (الجاحظ) أوصاف اللفظ ومناقبه التي تقر به لأذهان سامعيه وتؤثر في نفوسهم ومشاعرهم وأفكارهم،كما في قوله "فمتى كان اللفظ أيضا كريما في نفسه متخيرا من جنسه،وكان سليما من الفضول بريئا من التعقيد حبب إلى النفس واتصل بالأذهان،والتحم بالعقول"[1].

وقال : "لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا،وساقطا سوقيا فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا،إلا أن يكون المتكلم بدويا عربيا،فإن الوحشي من الكلام يفهمه الوحشيُّ من الناس كما يفهم السوقي رطانة السوقي وكلام الناس من طبقات،كما أن الناس أنفسهم في طبقات فمن الكلام الجزل والسخيف والمليح والحسن،والقبيح والسمح...وبكل تكلموا وبكل تمادحو وتعايبوا..."[2].

إن ما تقدم من نصوص "جاحظية" لا تبز اهتمام الجاحظ "باللفظ" وحده فحسب،بل تنفي عنه أنه يهدردم المعنى ويهجو قيمته وأثره في ذهن السامع،أو يعلن عن موته وزواله الأبدي،بل دعا للتنوع في ساحة المعاني فمنها الغريب العجيب،والشريف الكريم،والبديع المخترع،والأخذ الحسن في المعنى وتداوله بين الشعراء،وحذّر من سرقة شرف المعاني .

وإن سرقتها لدليل على قيمتها وفضلها وميزتها وجلالها كما قال : "ولا يعلم في الأرض

[1] الجاحظ،البيان والتبيين ، الجزء الثاني ، طبعة حسن السندوبي ، ص8

[2] الجاحظ،البيان والتبيين ، الجزء الأول ، طبعة حسن السندوبي ، ص114

شاعر تقدم في تشبيه مُصيب تام،وفي معنى غريب أو في معنى شريف كريم،أو في بديع مخترع،إلا وكل ما جاء به الشعراء من بعده أو معه،إذ هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره،فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكا فيه "[1].

يستند الجاحظ للفظ والمعنى الدور الكبير في إتمام صياغة التصوير الشعري وتشكيله وتوضيحه وإظهاره وبالتالي يتلاحم اللفظ والمعنى و يتعالقان معا في القدر ويتساويان فقال "فإنما الألفاظ على أقدار المعاني،فكثيرها لكثيرها،وقليلها لقليلها،وشريفها لشريفها وسخيفها لسخيفها..."[2].

ومهما قيل فإن الجاحظ يقدم اللفظ على المعنى أو يهمله أو يقلل من قدره وشأنه وقيمته كما تخيل البلاغيون والنقاد من بعده،وإن إهتمامه بجلال اللفظ لا يعني إهماله فضل المعنى وميزته في الصياغة الإبداعية.

إشتمل مصطلح التصوير-عند الجاحظ- وفي سياقه الإصطلاحي على الإشارة الخفية "التخييل" أو "التوهم" أو " التمثيل" وهذه المصطلحات تعني في منظور أهل الجدل والكلام والمنطق،التصورات التخيلية الكاذبة بسبب طبيعة المكان المقفر وإستيحاشه ونفور الإنسان من فقره ووحشته وانعزاله وتفرده عن الأوهام ، وروى الجاحظ عن أستاذه

-النّظام المعتزلي- قائلا:"وإذا اِستوحش الإنسان تمثل له الشيء الصغير في صورة الكبير،واِرتاب وتفوق ذهنه وانتفضت أخلاطه،فرأى ما لا يُرى وسمع مالا يُسمع"[3]

والتخييل أحد وجوه التصوير الشعري،وهو بمثابة الفعل الذي يسير التخيل والإيهام،الذي يظهر لعدة ظروف منها : تخييل من المرار،وتخييل من الشيطان،وتخييل آخر كالرجل يعمد إلى قلب رطب لم يتوقح،وذهن لم يستمر فيحمله على الدقيق،وهو بعد لا يعني بالجليل.

ويتخطى المقدمات مستكملا بلا إمارة،فرجع حسيرا بلا يقين،وعبر زمانا لا يعرف إلا الشكوك والخواطر الفاسدة،التي متى لاقت القلب على هذه الهيئة كانت ثمرتها الحيرة.

---

[1] الحيوان،الجاحظ،تحقيق عبد السلام هارون،الجزء الثالث، مصطفى البابي الحلبي،القاهرة ،ط 1948م، ص311

[2] المصدرنفسه،الجزء السادس، 1938م ،ص8

[3] المصدرنفسه،الجزء السادس،ص250

إن نظرية التصوير الفني في الأدب التي أطلقها الجاحظ عُدّت من بعده معيارا ومقياسا نقديا من معايير الأدب وبخاصة (الشعر) وجودته ورداءته- بلفظه ومعناه-،وإنّ النظرية التصويرية في الشعر وثّقت العلاقة بين التصوير الشعري والتقديم الحسي والإدراكي للمعنى تعددت وجهات النظر البلاغية والنقدية لتحديد رؤية شاملة وتامة لطبيعة الصورة وأنماطها في ضوء موروثنا القديم .

إن مفهومها تعرض للهلهلة والاضطراب والتعدد،وتم تناوله وفق متطورين هامين وحسب مفهومها الموروث:

- المنظور الأول : ما ترتب عن خوض عام لمسالة اللفظ والمعنى وعلاقتهما القائمة على التوحد في التصوير الأدبي باعتبار طبيعة التصوير (الصورة) في الأنماط البلاغية تارة وباعتبارها تقدما حسيا للمعنى تارة أخرى،وتمثل جهد -عبد القادر الجرجاني- في كتابيه "دلائل الإعجاز في علم المعاني" وكتاب "أسرار البلاغة في علم البيان"
- المنظور الآخر : ما ترتب عن خوض عام باعتبار الصورة تقديما حسيا للمعنى وأثرها في نفس المتلقي في ضوء نظرية المحاكاة والتخييل،وتتمثل جهد -حازم القرطاجين- في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء".

يعد كتاب "دلائل الإعجاز في علم المعاني" و "أسرار البلاغة في علم البيان" لمؤلفهما - عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني-،المتكلم عن مذهب الأشعري،والفقيه على مذهب الشافعية من أبرز المصادر البلاغية والنحوية والنقدية العربية القديمة[1] .

فقد أشار لأسبقية الجاحظ ونيله قصب السبق والريادة في طرح مصطلح التصوير الشعري في مضمار نقدنا القديم،يمكن القول إن ريادة توضيح مفهوم الصورة - كمصطلح نقدي- نالها شيخ البلاغيين وإمام النحويين عبد القاهر الجرجاني،فهو أول من منح للصورة دلاله إصطلاحية توضيحية،وتصدى لتفسير مقولات الجاحظ وشرحها شرحا منطقيا وأدبيا وافيا ولذلك الحجة والبرهان والإقناع،وتجلى الجاحظ بكتاباته ومقولاته بصورة الممتهن، بمهنة تشريع القانون لدستور النقد العربي القديم،فيما ظهر عبد القادر الجرجاني بصورة الممتهن بمهنة المفسر والشارح والمدافع عن أُطروحات الجاحظ بالدليل والبرهان القاطع

[1] إبن العماد الحنبلي،شذرات الذهب في أخبارمن ذهب،الجزء الثالث،مطبعة القدس،ص340

وتدل الصورة-عنده- على الفروق والتمايزات التي تُميز هيكل إنسان وتفرقه عن إنسان آخر،حينما قال قولته المشهورة :"واعلم أن قولنا:الصورة إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه في عقولنا على الذي نراه بأبصارنا،فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة...،بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك ..ثم وجدتا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا للمعنى في هذا صورة غير صوته في ذلك[1]

ويظهر جليا أن عبد القاهر الجرجاني طوّر لفظة "التصوير" بحروفها الأصلية كما ذكرها الجاحظ في مقولته المشهورة "...جنس من التصوير" واستبدلها بلفظة "الصورة" إلا أن الدلالة المعنوية لها واحدة من جهة ، وأنه أعطى للصورة ومنحها رؤية خاصة ومتجددة ، فهي في عقله الإبتكاري المميزة للشيء عن غيره .

فالصورة كالأم الرؤوم التي تجمع أولادها (الذكر والأنثى) حولها،وهي تتقوى بهما وتشد أزرها من خلالهما،ولأن نظرته الثاقبة في أحدهما لابد أن تنعكس على الآخر وتتمارى فيهما في الوقت الذي يصعب-عنده- الفصل بينهما،فعلاقتهما معا توحيدية توأمية،فهو لم يرضى عن رأي من وقفوا عند حدود المعنى في عمومه،ليحكموا به على جمال الموضوع أو قبحه .

ويدعو لتعانق اللفظ والمعنى وتعالقهما،و يحتج بعلاقتهما الوثيقة عند حديثه عن الإعجاز البياني في القرآن الكريم وفق نظرية النظم "الجرجانية " فقال :"واعلم أن مما هو أصل في أن يحق النظر ويغمض المسلك من توخي المعاني التي عرفت أن تتخذ أجزاء الكلام ويدخل بعضها في البعض ، ويشتد إرتباطا ثانٍ منهما بأول،وأن يحتاج في الجملة أن تضعها في النفس وضعا واحدا،وأن يكون حالك فيها حال الباني ، يضع يمينه ها هنا في حال يضع يساره هنالك نعم وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يضعهما بين الأولين، وليس من شأنه أن يحي على هذا الوصف حد يحصره وقانون يحيط به،فإنه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفة"[2]

---

[1] عبد القاهر الجرجاني،دلائل الإعجاز في علم المعاني،مكتبة القاهرة،الطبعة الأولى1961م،ص508

[2] عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز في علم المعاني،مكتبة القاهرة ،الطبعة الأولى 1961م، ص64

وهي نظرية جادة يركز فيها على "صياغة الجمل ودلالتها على الصورة،وهذه الصياغة هي محور الفضيلة والمزية في الكلام"،إذاً هي نظرية رأى فيها كمال الصور الأدبية في الألفاظ والمعاني جملا لا تفضيلا،وأن الألفاظ الشريفة والمعاني الجديدة هي منابع جمال الصورة الأدبية،فهو لا يفصل بين العلاقة التوأمية : "اللفظ والمعنى"،وهذا ما انتهى إليه النقد العربي في نظرية التراكيب أي العلاقات"[1].

وشرح عبد القاهر قضية طرح المعاني التي تحدّث عنها الجاحظ :"المعاني مطروحة في الطريق" عندما شبهها بالمادة الأساسية التي تدخل في كل الصناعات والحِرف،فقال هي ما يشبه "المادة الأولية" أو المادة الخام،التي يصنع منها الصائغ خاتما أو سواراً .
هذا المعنى هو (الذهب) أو (القصة) مثلا،وأنت حين ترى الخاتم أو السوار في صورته المكتملة لا تحكم عليه من خلال الذهب أو الفظة التي صُنع منها،وإنما تحكم عليه من حيث هو خاتم أو سوار مكتمل الصنع،فمادته الأولية- الذهب أو الفضة -لا قيمة لها وحدها،إنها شيء ملقى مطروح في الطريق،شيء في متناول الناس جميعا،ولا يصبح لها فضل إلاّ حين تعطى صورتها المتكاملة في قالب الصنعة الجميلة[2]

يقول عبد القاهر الجرجاني- مدافعا- " ومعلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير وصياغته وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع في التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب ، يُصاغ منها خاتم أو سوار،فكان أن محالاً إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل وردائته أن تنظر إلى الفظة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه العمل وتلك الصنعة،كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه،وكما هو أنّا لو فضلنا خاتما على خاتم بأن تكون فضة هذا أجود أو فَصه أنفس،لم يكن ذلك تفضيلا له من حيث هو خاتم.

[1]محمد بركات حمدي نظرات وآراء في اللغة العربية وآدابها والحضارة الإسلامية،الأردن ،د.ت، ص15
[2]وليد قصاب قضيةعمود الشعر في النقد العربي القديم،المكتبة الحديثة،العين، ط1،1980م،ص59

وكذلك ينبغي إذا فضلنا بيتا على بيت من أجل معناه أن لا يكون تفضيلا له من حيث هو شعر وكلام،وهذا قاطع فاعرفه..."[1]

وهذا مايثبت علاقة التوحد والتعالق بين التشيكل الصوتي (اللفظ) والتشكيل الدلالي (المعنى) معاً كما فهمه عبد القاهر الجرجاني وقصده الجاحظ من المعاني المطروحة في الطريق وتخيّره للفظ،فدعا الإثنان إلى الإهتمام بالصياغة اللفظية الصوتية إلى جانب الإهتمام بالصياغة الدلالية المعنوية وقيمتها في جلاء الصورة الأدبية وتوضيحها وتشكيلها وهندستها البنائية في ظل علاقة التوحد والتوأمة والتعالق الثنائي.

وهكذا أرى النقد العربي القديم إقترب من مفهوم مصطلح الصورة،وإن تعددت الإتجاهات والفلسفات والرؤى،وقد تدور الصورة ضمن الإطار الخارجي الذي يوضع فيه الموضوع ويدور كله في فلكه وتصب فيه التجربة الشعرية بتدفقاتها الفكرية والوجدانية والشعورية كما رآها الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني .

ب- الصورة في وسائل الإتصال (التلفزيونية) :

الصورة (التلفزيونية) وسيلة إتصالية :

إن الدراسات المختلفة في مجال الأنساق البصرية ، يبين لنا جليا أهمية الصورة ودورها الإتصالي ، ومن خلال تعريف -د.محمود أدهم- للدور الإتصالي للصورة الصحفية يتبين لنا أن الصورة الصحفية ليست وسيلة إتصالية فحسب،بل هي عامل أساسي في تمتين العلاقات الإنسانية ، وتنمية الحس الجماعي بواسطة الإحساس بآلام الآخر،ويمكن مطابقة هذا التعريف مع المظاهرات التي عمت أرجاء المعمورة مناهضة للحرب في العراق بما في ذلك شعوب الدول التي أعلنت الحرب ضد العراق وقادتها،بحيث اجتمعت الشعارات التي رفعها المتظاهرين في أماكن مختلفة من أنحاء العالم على إيقاف الحرب وتقتيل الابرياء ونعت مفتعليها بالقتلة ومجرمي الحرب،وكل هذا كان نتيجة الصورة التي تناقلتها وسائل الإعلام عن الحرب.

كما يمكن إثبات أن الصورة وسيلة اتصالية من خلال البدائية الإنسانية،أين كانت الصورة هي وسيلة الإنسان للتعبير عن حاجاته البيولوجية والإنسانية لأجل التواصل .

[1] عبد القاهرالجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني،مكتبة القاهرة،ص456

فالصورة الموجودة في "الطاسيلي" دليل على أن الإنسان كان يتصل مع غيره بواسطة تلك الرسومات الصور التي بقيت إلى وقتنا الحالي لتؤدي دورها الإتصالي مع الأجيال المتتالية وكذلك الشأن مع باقي اللغات القديمة القديمة "كالسنسكريتية" و "لغة الفراعنة" وهي كلها عبارة عن رسوم وصور وُجدت لدور إتصالي تجاوز حاجز الزمن[1] .

ومن الخصائص الإتصالية للصورة،تتجلى من خلال الصور البدائية،أو ما يصطلح عليه اللغات القديمة كالهيروغليفية،السنسكريتية،الفرعونية لأن هذه اللغات كانت عبارة عن رسوم ونقوش تصويرية وصور بحيث كانت تؤدي دور الإشارة إلى حيوان ما أو عدو ما أو عامل طبيعي على سبيل التعريف أو التحذير أو التوجيه،أو حتى الإعلان عن خوف من الصواعق ، والبراكين،وكذا للدلالة على أنشطته وتعريفا لغيرها .

هذه الصور الأولى في تاريخ البشرية اتصفت بخصائص اتصالية مميزة هي :

1- كسر الحواجز الزمنية :

ويتجلى ذلك من خلال الصور والرسوم التي رسمها الإنسان الأولى والتي بقيت بمثابة نافذة للأجيال الحالية على الماضي،بحيث مكنت علماء هذا العصر من دراسة الحضارات القديمة والكشف عن نظمها الإقتصادية السياسية،والإجتماعية،ومن ذلك الدراسات العديدة التي خصت بها الحضارة الفرعونية على أساس لغتها والصور التي تملأ جدران الأهرامات ، وكذلك فعل العلماء في دراسة باقي الحضارات القديمة[2] .

وكذلك كانت الصور التي تبرز لنا الحروب التي خاضها الإنسان وما جلبت له من مآسي كالصور التي تعرض لنا الدمار والظلام الذي غرق فيه الإنسان بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية،ونفس الشأن بالنسبة للصور عن حرب الخليج الأولى والثانية،ومنها صور عن مجزرة ملجأ العامرية .

2- عمومية المعرفة :

---

[1] محمود أدهم،مقدمة إلى الصحافة المصورة،الصورة الصحفية،وسيلة اتصال،د.ط،مطابع الدار البيضاء 1998،ص20

[2] http: www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.ssoura2003.htme
قدور عبد الله الثاني:سيميولوجية. التلقي البصري،ومسائلة الرسائل البصرية

"لا شك أن الصورة تؤدي دورها الوظيفي المتميز المعقود عليها والمرجو مثل الصورة تمثل وسيلة اتصالية تتميز بكل ما يتيح لها عمومية المعرفة،ونعني به أنه يتيح لهذه الصورة اتصاليا في حالة نشرها على صفحات الجريدة أوعرضها بطريقة أخرى تحقيق إثارة إنتباه القراء ولفت أنظارهم،بمعنى أن الصورة بوصفها وسيلة اتصالية تحقق لنا عمومية المعرفة،فهي تخاطب أذهان القراء بمختلف مستوياتهم،فحتى تفهم مضمون صورة ما ليس شرط أن تحسن القراءة،أو تملك مستوى ثقافي معين،أي أنها تتجه إلى الكل تحمل إليهم مضموناً ما فتحقق بذلك هذه الدرجة من عمومية المعرفة"[1].

3- عالمية المعرفة :

"إن الصورة هي "لغة عالمية" فالإنسان في أي مكان يستطيع أن يشاهد صور غيره المنشورة على صفحات الصحف،والمعروضة على الشاشات،وأن يفهم منها ما يتلاءم مع مستواه الفكري والثقافي متى أتيح له ذلك وليس شرط دائما أن يكون من العالمين بلغة كتابتها او تقديمها"[2]

وبالتالي يمكن القول بأن الصورة تسقط وتزيل حواجز وعوائق اللغة بين البشر،بحيث يمكن فهم مضمون الصورة دون أن نكون متمكنين من لغة مرسلها .
فالصورة التي ثبت عن قصف بغداد وضحايا هذا القصف فهمها جل سكان المعمورة رغم اختلافهم اللغوي والعرقي والعقائدي .

4- المقدرة على تحقيق الرابطة الإنسانية :

من أبرز الخصائص للصورة أنها تستطيع أن تلعب دورا فعالاً ومؤثرا كوسيلة اتصال إنسانية عامة تساعده في حياته وبالأخص في إزالة العوائق والحدود التي تكسر الروابط، الإنسانية وتقوية العلاقات والروابط بين بني البشر من خلال تضاعُف الدور الاتصالي للصورة،بل أن دور هذه الصورة القائم على الخصائص الفريدة كوسيلة اتصال لا يمكن إنكاره أيضا في تحقيق هذا "القرب" للمجتمع الإنساني وتحويل الكرة الأرضية إلى "قرية صغيرة" تجتمع السراء والضراء ...

[1] صلاح فضل،قراءة الصورة وصور القراءة،دار الشروق،القاهرة،ط1،1997م،ص5
[2] محمود أدهم،مقدمة إلى الصحافة المصورة،الصورة الصحفية،الدار البيضاء1998،ص109

وتتجلى هذه الخاصية من خلال توحد الرأي العام العالمي في نبذ وكره مظاهر التمييز العنصري في بعض المناطق،ومن ذلك الصور التي كانت تبرز معاناة السكان السود في جنوب إفريقيا من "نظام الأبرتي"-apartheid- التي أثارت في المجتمع الدولي روح المساندة والتآخي مع المضطهدين من سكان جنوب إفريقيا[1].

كذلك صور ضحايا القصف الأمريكي على بغداد،دفعت الملايين منسكان العالم إلى إعلان تضامنهم مع العراقيين والتظاهر ضد هذه الحرب.

- تأثير الصورة

بعد أن علمنا أن الصورة هي وسيلة إتصالية ناجحة نتيجة خصائصها الاتصالية التي تمتلكها يمكننا الآن أن نلقي الضوء على الخصائص التأثيرية والأثر الذي تحققه هذه الصورة المتميزة .

ومن بين هذه الخصائص المؤثرة نجد مايلي :

1- سرعة أكبر في لفت الأنظار :

إن الصورة هي أكثر الأنواع الصحفية من حيث جذب إنتباه القراء ولفت أنظارهم نحوها أي "الصورة الصحفية" الناجحة تسبق غيرها من المواد وبالتالي وفي معظم الأحوال المادة المصاحبة لها في الإستحواذ على عين القارئ،والإستئثار باهتمام القارئ،بل وتسبق أيضا في إثارة عنايته بقراءة هذه المادة في معظم الأحوال أيضا[2]

حتى أنه يمكننا القول صور بعض المواضيع المنشورة على صفحات الجرائد والصحف تتحكم في انتقاء للمواضيع التي يقرؤونها.

"وقد وجدت دراسة –ماريو جارسيا- -m.garcia- وبياجي –ستارك- p.stark أن نسبة 80% من قراء الصحف ينظرون إلى الأعمال الفنية،ونسبة 79% ينظرون إلى الصور ونسبة 56% يقرؤون العناوين،ونسبة 25% يقرؤون النص"[1].

---

[1] محمود إبراقن،عناصر البلاغة ونظائرها في البلاغة العربية سيميولوجية السينما،مجلة الإتصال، العدد السنة 1996م،ص63

[2] محمود أدهم،مقدمة إلى الصحافة المصورة،الصورة الصحفية،الدارالبيضاء1998،ص115

2- سرعة أكبر فى الفهم وإمكانية التأثير :

لا يتوقف تأثير الصور الصحفية عند لفت الأنظار وجذب إنتباه القراء إلى الصورة فحسب بل يتعداها إلى الوصول بتفكير القارئ بمساعدة المضامين التي تحملها الصورة إلى فهم الصورة،وإمعان الفكر لأجل فك رموز الصورة وإدراك موضوعها والمعاني التي تحملها. يتوافر للصورة الصحفية الناجحة من معالم ودلائل إلى سرعة أكبرويسر وسهولة،بالنسبة للوصول إلى ذلك الشيء،أو ذلك العنصر أو هذه الفكرة،أو ذلك العمل الذي يريد المصور قوله من خلال صورة بالذات ولا شك هذا أن الصورة الجذابة اللافتة للأنظار إذا اتبعت ذلك بوضوح في تفاصيلها وبساطة مضمونها،وإشراف في جوانبها،فإن ذلك يمكن أكثر مدعاة لفهمها أو لفهم ما يقوله مصورها[2]

3- قاعدة أكبر من المتأثرين :

"ولأن الصورة تتيح لعدد أكبر من "الجمهور" رؤيتها أو مشاهدتها ...وتجعل من فهم حظوظها وجزئياتها ومضمونها كله عندما تعمد إلى التأثير فإن أثرها في هذه الحالة – عندما تقع – فإنه يمتد طولا وعرضا عند قطاعات عديدة من الناس يصل إليهم في مختلف الأماكن،

والمواقع ومن مختلف مراحل العصر والمستوى الثقافي التعليمي بحيث نجد أنفسنا أمام قاعدة كبيرة من القراء والمشاهدين..."[3]

ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا أن تأثير الصور يمس قاعدة كبيرة من القراء أوالمشاهدين وهذا نتيجة للخصائص السابقة وهي سرعة لفت الإنتباه والفهم،لأن إستيعاب مضمونها لا يشترط مستوى ثقافي أو تعليمي معين .

4- لتأثير العميق :

---

[1] أسامة عبد الرحيم علي،فنون الكتابة الصحفية والعمليات الإدراكية لدى القراء،د.ط جامعة المنصورة كلية التربية النوعية قسم الإعلام التربوي 2003م،إيراك الطباعة والنشروالتوزيع،1985م ص136

[2] محمود أدهم مقدمة إلى الصحافة المصورة:الصورة الصحفية وسيلة إتصال،د.ط،طبع بمطابع الدار البيضاء 1998م،ص117

[3] محمود أدهم مقدمة إلى الصحافة المصورة:الصورة الصحفية وسيلة إتصال،ص118

الصور الصحفية تصل إلى التأثير العميق في القارئ نتيجة لما يتمتع به من إمكانيات تخاطب به الجانب النفسي في الإنسان .

ويتجلى هذا التأثير من خلال :

أ- تعطي الصورة القراء إحساسا بالشعور بأنهم يشاهدون ويشتركون في الحدث،وهذا يضيف صفة الحالية للمطبوع ، مثل النقل المباشر لقصف بغداد.

ب- توضح الصورة للقراء ردود أفعال ومشاعر الناس المشتركين في الأحداث،فالقراء يهتمون بشعور الآخرين،ويمكن من خلال الصور التعبير عن عاطفة الفرح،الحزن الخوف،الغضب،وذلك أكثر من الكلمات،ومثل هذه الصور التي تبرز حزن وغضب العراقيين وهم يدفنون ضحايا القصف وصور مستشفيات بغداد وهي مملوءة عن آخرها بالجرحى والموتى.

ج- الصور تجعل القراء عاطفيين وذلك بإثارة الذكريات الماضية وتوقعات المستقبل فصور طفل يلعب يمكن أن تجعل القراء سعداء،صور الأطفال العراقيين المشوهين والمصابين بأنواع مختلفة لدى السرطان وهم يموتون ببطء نتيجة الأسلحة البيولوجية التي إستعملتها الولايات المتحدة الأمريكية في حرب الخليج الأولى ، تثير أحاسيس الإنسان مهما كان انتماؤه[1] .

الصورة الصحفية الفوتوغرافية :

إن التصوير الفوتوغرافي كوسيلة جديدة لتسجيل الحقائق والمعلومات،وكوسيلة إتصال أصبح إحدى المقومات البصرية في حياتنا اليومية،فهو لا يسجل اللحظات ذات الدلالة من الناحية الشخصية والإجتماعية فحسب لذلك أصبح أكثر الوسائل قيمة في تسجيل التاريخ الإجتماعي للمستقبل،وحفاظاً على مهمة المجتمع في عملية تراكمية تمتد عبر الزمن وتصبح المحطات التي مر بها المجتمع أرشيفا يكوِّن الأجيال القادمة نافذة على الماضي .

والسمة التي جعلت التصوير الفوتوغرافي يجسد هذه العلاقة بين الماضي والحاضر والمستقبل،كونه يملك قدرة فائقة على الإتصال وعبور حواجز اللغة والثقافة،لأنه في حد

[1] أسامة عبد الرحيم علي ، فنون الكتابة الصحفية والعمليات الإدراكية لدى القراء د.ط ، جامعة المنصورة ، كلية التربية النوعية قسم الإعلام التربوي2003، إيراك،للطباعة والنشر والتوزيع ، ص136

ذاته أصبح ثقافة بصرية لها وزنها في المجتمعات المتقدمة،وبعبارة أخرى أصبح "التصوير الفوتوغرافي في لغة –الأسبرانتو-espranto-" من خلال هذا التعريف يتبين لنا أن

الصورة الفوتوغرافية هي وسيلة اتصالية،لأنها تسجل الحقائق والمعلومات،كما أنها تتميز بصفة فريدة وهي الجمع بين الأبعاد التاريخية الثلاثة،لأنها تحمل حقائق الماضي وتسجل مجريات الحاضر،لتكون نافذة المستقبل على الماضي.

كما يتجلى البعد الإتصالي للصورة من خلال:مكاتب العلاقات العامة في المؤسسات والدوائر ذات المصلحة مع الجمهور تستخدم الصور الفوتوغرافية كوسيلة لترويج أفكارها وبضائعها،وهناك فائدة أخرى تؤديها الصورة كوسيلة إعلامية دولية في كافة أرجاء العالم حيث تعتمدها السفارات للتعريف بالدولة التي تمثلها،وكذا التعريف بالنشاطات والفعاليات التي تجرى في بلدها[1].

فالصورة الصحفية تستطيع أن تلعب دورا فعالاً ومؤثرا كوسيلة إتصال إنسانية عامة تساعده في حياته و بالأخص في إزالة العوائق والحدود التي تكسر الروابط الإنسانية وتقوية العلاقات والروابط بين بني البشر من خلال تضاعف الدور الإتصالي للصورة".

ج- سيمائيات الصورة البصرية :

آليات القراءة :

آن الأوان لنكوِّن وعيا بصريا،وثقافة بالصورة قصد الإنخراط في حضارتها وفهم لغتها إنّ الصورة علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل،فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها وإليها،إذ تمنحنا إمكانية الحديث عنها وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة حولها فقراءة الصورة و تأويلها من البنيات المؤسِّسة لثقافة الصورة في العالم والوطن العربي على وجه الخصوص،وحاول "دوبري ريجيس-régis debray- وضع أدوات وآليات لقراءة الصورة والولوج إليها :

[1] محمود أدهم مقدمة إلى الصحافة المصورة :الصورة الصحفية وسيلة إتصال 1998م ، ص20

- الإنفتاح والمرونة في تقبل قراءات الآخرين،فليس الفنان من يتحكم في مفاتيح الصورة بل القارئ (المتلقي) من يملك مفاتيحها،فهي تحتاج إلى مؤول يكملها لتبقى التأويلات مستمرة مع استمرار الصورة ولربما هذا هو السر الذي جعل كل حضارة لها طريقتها الخاصة في قراءة الصورة.
- وضع شبكة تحليلية لقراءة الصورة مستفدين من المبدأين اللذين يحركانها،وهما مبدأ التجمع ومبدأ التدرج في قراءتها.
- وقفة متأنية ومتأملة لقرائتها .
- الإستغراق في العمل و العيش معه.
- ومما يساعد على القراءة الخلقية الثقافية والإطلاع الجيد التي تكوِّن الخبرة في هذا المجال.

أولا : من السيمائيات البصرية إلى سيمائيات الصورة :

إن السيمائيات كما تنبأ لها دوسوسور- ferdinand de saussusur- وشعّبها -تشارلس بيرس– charles peirce- قد اشتغلت على مجالات عدّة يصعب حصرها،إلا أنها لم تعمق البحث في بعضها كما هو الحال مع الصورة،وهذا جعلنا نوسع البحث في مجال البصريات قصد الإجابة على أسئلتها المهمة[1]:

كيف نتواصل بصريا ؟ كيف نقرا رسالة بصرية ؟ وكيف نكون ثقافة بصرية ؟

[1]عبد الحق بلعابد،سيميائيات الصورة بين القراءة وفتوحات التأويل،جامعة الجزائر2007م

كل هذه الأسئلة،وأسئلة أخرى تصدى لها كلاّ من :

1- رولان بارث –roland parthes – في بحثه عن عناصر السيمولوجيا التي طبق بعضا منها على الصورة لاستعادته للأطروحات والمقولات اللسانية لدى سوسور– saussure – (اللسان،الكلام،الدال المدلول،الإعتياطية،الضرورية،...)

2- وما جاء به يلمسلاف – hjelmslve- في سيميائيته حول مصطلحي (التعيين أو التضمين أو الإيحاء).

3- كذلك ما جاء به بيرس في مفهومه للأيقون بتفريعاته اللامتناهية.

4- بارث في بحثه عن بلاغة الصورة وكيف يأتي المعنى إليها ؟ وأين ينتهي ؟،وإذا كان ينتهي فماذا يوجد وراءه ؟[1].

إلا أن هذا الإنتقال من السيمائيات العامة إلى السيمائيات الصورة ، لم يكن بهذه السهولة فكيف نقارب ماهو لساني بما هو بصري ، أيقوني ؟.

علما أن اللغة الطبيعية تختلف من حيث خصائصها وتوظيفاتها عن اللغة البصرية ، وهذا ما أدى بالسنيمائيين إلى أن يجدوا حلا لهذا الإشكال الجوهري والدقيق لمشروعية دراسة سيمائيات الصورة،إذ نجد كريستيان متيز-christian metz - أحد أكبر المشتغلين على سيميائيات السينما يقول في إحدى مقالاته : "إن اللغات البصرية تقيم مع باقي اللغات علاقات شيقة متعددة ومعقدة،ولا أهمية لإقامة تعارض ما بين الخطابين اللغوي والبصري كقطبين كبيرين،يحظى كل منهما بالتجانس ".

ثانيا : أينما نولي وجوهنا فثمة صورة...تنتظرنا :

[1]رولان بارث، بلاغة الصورة في كتاب قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمرأوكان،إفريقيا، سنة 1994 م ،ص91- 94

إننا نعيش في مجتمع الصورة،فهي رفيقتنا ومرافقينا،فأينما نولي وجوهنا فهناك صورة تنظر إلينا في الجرائد والمجلات،أو تنتظرنا في المكتب أو المنزل،أو في الشوارع والطرقات،أو تطالعنا في التلفزيون أوعبر هواتفنا الجوالة،فالصورة بِحقٍ تحيا بنا ونحيا بها ولكن لابد من معرفة حياتها وموتها (بتعبير دوبري) وهذا لا يكون إلا بمعرفة حدودها ومحدَّداتها،فلكل شيء بدء ومنتهى،والصورة دائما في خلقٍ جديد .

1- الصورة بين ثقافة الخفاء والتجلي :

التناظر لسيميائيات ثقافة الصورة يجدها قد تفرعت لمجالات بحثية كثيرة،وهذا لتعدد وسائل الإتصال البصري على وجه الخصوص،فمن سيميائيات الصور المتحركة إلى سيميائيات السينما إلى سيميائيات الفيديو إلى سيميائيات الصحافة،كل هذه اللغات البصرية التي تواجهها يوميا تحمل حدودا أو محددات عن أصل بدئها ونشأتها،فلابد علينا من معرفة معنى الصورة وطبيعتها التي تعمل بين الخفاء والتجلي والغياب والحضور.

1-1- حدود الصورة :

المقصود منها كل تمثيل مصور مرتبط بالموضوع المتمثل عن طريق التشابه المتطور فأصلها الإشتقائي يحيل على فكرة النسخ والمشابهة والتمثيل،وهي إما أن تكون ثنائية الأبعاد مثل الرسم والتصوير،أوثلاثية الأبعاد مثل النقوش البارزة والتماثيل،كما أنها في أصولها اللاتينية والإغريقية ترادف أيضا كلمة أيقون والتي يراد منها أيضا المشابهة والمماثلة وعليها بنى –بيرس-peirce- صرح نظريته السيميائية،ليعتمدها إتجاهه كمصطلح مركزي لمقاربة الصورة[1].

فالذاكرة المصطلحية للصورة ومرجعيتها التاريخية والمعرفية ترجعانها إلى مصطلحي المشابهة والمماثلة والتماسك في غياب أي رابط بينهما[2].

---

[1] عبد الحق بلعابد،سيميائيات الصورة بين القراءة وفتوحات التأويل،جامعة الجزائر2007م

[2] المرجع نفسه

[3] بطرس البستاني،موسوعة دائرة المعارف،مبح11،د.ت،بيروت،ص61

فمنذ ظهور الكتاب صار الإرتباط بين الصورة والنص عاديا لأنه ليس هناك في الحقيقة أي معنى أن نكون (ضد) اللغة،أو معها ولا (مع) الصورة أو ضدها،إن محاولاتنا تصدر عن قناعة بأن سيميولوجيا الصورة ستشغل جنباً إلى جنب مع سيميولوجيا الموضوعات اللسانية وأحيانا تتقاطع معها،كما يرى -ك.ميتز-c.metz- وهو مفهوم مركزي للصورة حيث نعطي لكل ما نراه صورة حتى تتمثله على وجه لائق،وهنا يدخل مفهوم الرمز ككاسف لحقيقة الصورة التي تتكلم منذ البدء والتاريخ فالصورة في عرف الحكماء وغيرهم،تطلق معان منها كيفية تحصيل العقل الذي يعتبر آلة أو مرآة لمشاهدة الصورة وهي الشبح والمثال والشبيه بالمتخيل في المرآة،ومنها ما يتميز به الشيء مطلقا سواء كان في الخارج،ويسمى صورة خارجية أوفي الذهن ويسمى صورة ذهنية ... [1]

أما التعريف الإصطلاحي للصورة في المعاجم السيميائية المتخصصة،فهي تعتبر "السيميائيات البصرية" كوحدة متمظهرة قابلة للتجلي،وهي عبارة عن رسالة متكونة من علامات أيقونية،لهذا فسيميوليجية الصورة تجعل من نظرية التواصل مرجعها.

بتطور الإتصال والإعلام والتكنولوجيات الرقمية أصبحت الصورة ذات أنواع وأصناف عديدة فقد قام -بول ألماسي-paul almasy- بوضع خطة تصنيفية للصور،فجاءت في صنفين:

الصنف الأول : يدخل تحته :

الصور السيميائية :التي تندرج تحتها من (السينما ، التلفزيون ، الفيديو ،...)

الصنف الثاني : وتندرج تحته ما يعرف بـ :

الصور الثابتة : والتي تنقسم إلى قسمين :

1- الصور الجمالية

2-الصور النفعية التي تظم :

أ- الصور الوثائقية

ب- الصور الإشهارية

ج – الصور الإخبارية

2- الصور بين التعيين والتضمين (الإيحاء) :

إن هذه النقطة ترتكز على مبدأين وسيميائيين مهمين يعتمدهما كل مشتغل على سيميائيات ثقافة الصورة وبهما تنتقل الصورة من عالم التحقيق إلى عالم التخييل المنفتح على كل تأويل لهذا نجد بأن-رولان بارث-reland parth- إستثمرهما في قرائته للصورة بعدما طوعهما لجهازه المفاهيمي المصطلحي،آخذا مصطلحي التعيين والتضمين كقطبين ووظيفتين مهمتين في سيميائية -يلمسلاف – hjelmslve...[1].

فإذا كانت الوظيفة التعينية تطرح سؤال:ماذا تقول الصورة ؟،والتي ستجيب عنها القراءة الوصفية فإن الوظيفة التضمينية أو الإيحائية ستطرح سؤالا إجرائيا تأويليا وهو كيف قالت؟وهذا ما ستجيب عليه القراءة التأويلية وكل هذه الاسئلة وكثير منها دعانا لوضع قراءة منهجية متأملة لها،باحثة في بنياتها التكنولوجية والتشكيلية طارحين عدة أسئلة أخرى منها:

- ✓ماهو أول شيء يجلب الإنتباه للصورة ؟
- ✓ماهو التأثير الذي توقعه علينا ؟
- ✓ماهي العلاقة الموجودة بين الصورة والنص ؟
- ✓كيف تنتظم عناصر الصورة،وماهي مكوناتها ؟
- ✓ما تأويلنا للألوان الموجودة في الصورة ؟

[1] Louis Hjelmslev,prolégoménes à une théorie du langage ,P66

ثالثا : إقرأني فإني هذه الصورة :<<من نظرة القارئ إلى منظور التأويل>>

إن القاعدة الذهنية لقراءة الصورة هي أن نتقبلها ونستقبلها دون أحكام مسبقة،وهذه الأحكام المسبقة إما من مرجعيتنا الدينية،أو التاريخية،أو الثقافية،أو الأديولوجية،أو الجماعية التي تعتمد على قانون المنهيات و الأمريات (أنظر ولا تنظر،إفعل ولا تفعل،قل ولا تقل،...) إلا أنه لابد من الإعتراف بالمبدأ الذي تطرحه علينا قراءة الصورة،وهو مبدأ تعدد التأويلات أو جمعية التأويل لأن الصورة كما يقول –دوبيري-régis debray– علامة تمثل خاصية كونها قابلة للتأويل،فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر إليها،إذ تمنحنا إمكانية الحديث عنها وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة حولها،فبقدر ما هناك قراءات للصورة هنالك قُراء لها،والمعرفة المكونة للصورة في هذا المجال ليست دائما هي الحجة التي تسمح بتجزئتها ففي هذه الجمعية يمكن غناء الصورة،فالصورة تتكلم في صمتها مع كل واحد منا **؟ قائلة بصوتها إقرأني فإني هذه الصورة ؟**

1- آليات قراءة الصورة :

يجب معالجة الصورة لإغناء رؤيتها،فقبل اي تحليل لابد أن نميز بين مختلف أنماط الصورة،وهي من يحدد إختياراتنا لأهم عناصر التحليل،ومن يحفزنا للبحث فيما تحثه من تأثيرات في القارئ،المشاهد الذي سيطرح عليها بدوره عدة أسئلة،كونها تخفي إحتمالية قرائية باعتبارها كتابا مفتوحا بتعبير -أ.إيكو- تعطينا حرية التأويل،مركزة على ثلاث مراحل للقراءة[1] :1- طبيعة الصورة

2- تحليل مكونات الصورة

[1]Marie Glaude vettraino soulard , lire une image , p 59

3- المتطور التأويلي،تأويل الصورة

إلا أن المرحلة الثالثة من قراءة الصورة،تستقل بنفسها كونها قراءة تأويلية تتجاوز القراءة الوصفية.

1-1طبيعة الصورة :

في هذه القراءة الوصفية التي تحاول الإجابة عن سؤال:ماذا تقول الصورة ؟ فلسنا بحاجة إلى معرفة أخرى سوى ما هو مرتبط بمجال إدراكنا للصورة،فالصورة تستند من أجل إنتاج معانيها إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني،كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة (وجوه،أجسام ، حيوانات، أشياء من الطبيعة،...)[1]

2-1- مكونات الصورة :

1-2- التنظيم المجمل للصورة :

يكون إستقبال الصورة في المرحلة "الأولى مجملا"،فالعين تمسح الصورة،ولكن تبثها على نفس الإطارليس بالكيفية الخطية التي تقرأ بها النص،لكن هذه القراءة المجملة ما تلبث لتصبح في مرحلة ثانية قراءة خطية،لأن تركيز بصرنا على الصورة،
سوف لن يمدنا دفعة واحدة بكل الرسالات والدلالات الممكنة،وهذا ما يقتضي أن تقوم العين بمجموعة من الحركات العمودية والأفقية والدائرية،محددة بذلك مسار الصورة[2].

2-2- المنظور:

يميز أهل الإختصاص بين معنيين للمنظورية،معنى واسع يراد به العلم الذي يمكن من تمثيل الموضوعات والأشياء على سطح ما بالكيفية نفسها التي يراها بالبصر،آخذين بعين الإعتبار عنصر المسافة .

---

[2]محمد غرافي ، قراءة في السيمولوجيا البصرية،مجلة فكر ونقد،العدد 13، السنة الثانية نوفمبر1998، دار النشر المغاربية ص128

[1]جمال أردان،المنظوروالتمثيل(مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرؤية في فن الرسم) مجلة فكرونقد عدد13 السنة الثانية نوفمبر1998،المغرب،ص87

ومعنى ضيق عُرف منذ بداية عصر النهضة،بأنه العلم الذي يكمن في تمثيل عدة موضوعات مع تمثيل الجزء المكاني أيضا،الذي توجد فيه هذه الموضوعات،بحيث تبدو هذه الأخيرة مشتتة في مستويات المكان،كما يبدو المكان للعين التي تتموقع في موضع واحد،ليصبح هناك عدة منظورات:منظور جوي،منظور معكوس،منظور خطي[1] .

2-3- الإطار :

نسمي إطارا كل تقرير للتناسب أو الإنسجام بين الموضوع المقدم وإطار الصورة،حيث يأتي في أنواع مختلفة،منها[2]:

- الإطار العام أو المجمل،والذي يعانق مجمل الحقل المرئي .
- الإطار العرضي،والذي يقدم الديكور،بحيث نستطيع فصل الشخصيات أو الموضوعات
- الرؤية من القدم حتى ملئ الإطار،وهي التي تقدم الشخص كاملا أو الموضوع الموجود في الإطار.
- الإطار المتوسط،وهو يقدم الصورة نصفية.
- الإطار الكبير،وهو الذي يركز على الوجه أو الموضوع.
- الإطار الأكبر،الذي يركز على تفصيل الموضوعات الموجودة .

2-4- زاوية النظر :

إن زاوية النظر تتواصل بربطنا بين العين والموضوع المتطور له/فيه[3] .

فالقارئ المشاهد ليس عليه بالضرورة أن يركز على نفس النظر التي نركز عليها في الموضوع،ولا نفس الموقع الذي يتخذه المصور أوالفنان في حالة تصويره أورسمه،لهذا علينا أن نطرح السؤال التالي:من أي زاوية ننظر للموضوع ؟

---

[2]عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)،مجلة عالم المعرفة عدد267،الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،دولة الكويت،مارس2001 ص257-259

[2]Mithalie Albou,francois,rio,lectures méthodique,ed.ellipses paris1995, p108

[3]محمد غرافي، قراءة في السيميولوجية البصرية ، مجلة فكر ونقد، العدد 13، ص124

فنجد أن الصورة الفوتوغرافية مثلا هي من وضع الفوتوغرافي الذي يختار موقعه ضمن عملية التصوير ليحدد إطار الموضوع الذي سيلتقطه بضبط الإنارة و كميتها،أما الصورة الإشهارية،فالتركيز يكون على زاوية النظر الوجهية التي تقابلنا وجها لوجه كأنها تخاطبنا[1].

2-5- الإضاءة والألوان :

أ- الإضاءة : هي من أبرز العناصر التي تثير الإنتباه في الصورة،فالهالة الضوئية تعمل على تقريب أو تبعيد الموضوع أو الشخصية،كما تمنحها قيمة حيث أن التباين(contrast) يأخذ نجاعته الدرامية من الإضاءة،سواءاً كنا أمام صورة فنية أو صورة إشهارية،لذا وجدنا عدة أنماط للإضاءة،منها :

الإضاءة من الأمام،أو إضاءة ثلاث أرباع الصورة،وهي تضيء أحجاما أوخطوطا معينة يتم التركيز عليها قصد إعطائها قيمة.

- الإضاءة من العمق ، بحيث يكون الموضوع أو الشخصية أمام الناظر إليها

- الإضاءة المعاكسة للنهار (contre jour)،بحيث تتموقع الإضاءة وراء الشخصية تاركة بعض أجزائها للظل،وهذا مانجده غالبا في المنتوجات الإشهارية الخاصة بالتجميل والزينة وعروض الأزياء.

ب- إختيار الألوان :

تعتبر الألوان شأنا ثقافيا،هذا مايعني أن للتربية المحلية الأثر الوازن في حمل المعاني والدلالات للألوان فلا يمكن مقاربة لون إلا من وجهة نظر المجتمع والحضارة التي نشأ فيها إن على صعيد التأويل الجمعي الذي يؤطره،وإن على صعيد المتخيل الإجتماعي والرمزي اللذين يمنح منهما[2]

لهذا وجب علينا اختيار ألوان الصورة،بتفعيل مبدأين مهمين لإختيار الألوان،هما

[1] Dominique serre,floersheim,quand les images vous prennent au mot,p21

[2] dominique serre floersheim,quand les images vous prennent au mot p.p27-28

مبدأ هارمونية الألوان،ومبدأ ثنائية الألوان،فهارمونية الألوان هي التي تعمل على تدريجه لتوليد لون من لون آخرأما تبانية الألوان فهي من تخطط وتنظم إدراكنا لعناصر الصورة.

3- تأويل الصورة :

إن الصورة موجودة لأننا نقرأها،وبعد هذه القراءة الوصفية للصورة-النص،على مستوى التعيين يتحدد طبيعتها ومكوناتها (المنظور،زاوية النظر،الإضاءة،إختيار الألوان، ....) يتخذ القارئ من هذه القراءة الجماعية التي تواضعت عليها الجماعة المفسرة عونا تأويليا يعضد به لقراءته الفردية لنص الصورة الذي سيقاطع فيه المستوى التعييني بالمستوى التضميني ليشكلا قطبا الوظيفة السيميائية،و يحققا شكل مضمون الصورة،لأن تأويل الصورة مثل كل تأويل يحتاج إلى بناء السياقات المفترضة من خلال ما يعطي بشكل مباشر،ولا يمكن لهذا التأويل أن يتم دون إستعادة المعاني الأولية للعناصر المكوّنة للصورة وضبط العلاقات التي تُنسج بينها ضمن نص الصورة[1].

إن كل القرارات التي تناولت الأعمال الفنية والصور هي عبارة عن تأويلات يستحيل معها تطابق الصورة مع المرجع[2].

فالصورة في العود والبدء دائما في خلق قرائي تأويلي جديد،فقراءتنا للصورة لا تعد القراءة الوحيدة والشاملة،فلكل قارئ أن يضع شبكة منهجية لقراءتها متكئا على كفاءته التأويلية وقدرته الإنجازية لفهم علاماتها التشكيلية والبصرية عامة،فقراءة الصورة ترتكز أساسا على المعرفة والثقافة واللذة،لذا نحن نحيا بها وهي تحيا بنا،مكوِّنين بذلك مجتمع

[2] محمد غرافي، قراءة في السيميولوجية البصرية ، مجلة فكر ونقد، العدد 13، ص123
[2] سعيد بنكراد ، السيميائيات لمفاهيمها وتطبيقاتها ، ص93

الصورة الذي سيقدرنا على مخاطبة المجتمعات الأخرى التي حوّلت الصورة من لغة عبرة وبيان إلى لغة قهر وسلطان،**فالصورة لغة فلنتفاهم بها معها**.

المقدمة

بـسم الله الحمن الـــرحيم

الحمد لله رب العالمين،والصلاة والسلام على أشرف المرسلين نبينا محمد~صلى الله عليه وسلم~ وعلى آله وصحبه أجمعين :

تعد الصورة اليوم لغة عصرية باتت تشكل أحد أهم مكونات الثقافة المعاصرة وهي إحدى أهم وسائل التعبير عن الأفكار والمفاهيم،وتفوق قوة تأثيرها الكلمات والتعبيرات .

وثقافة الصورة المستندة إلى التطور التقني و تكنولوجيا المعلومات تحولا مليئا بالتحديات على جميع الأصعدة .

وأن الثقافة السائدة هي بلا شك ثقافة الصورة،حيث تعد بمثابة القاعدة المفاهيمية لمناقشة المنطلق الفكري والفلسفي للصورة،كمادة معبرة يتجاوز تأثيرها الوظيفة التقليدية والربط بين ثقافة الصورة،والصورة والنقد الثقافي .

وقد اتبعت في البحث الخطوات الآتية :

إذ تعرضت في الفصل الأول لمفهوم الصورة في الموروث النقدي في وسائل الاتصال التلفزيونية (الصورة التلفزيونية) وسيميائية الصورة البصرية.

وفي الفصل الثاني تعرضت إلى ثقافة الصورة التلفزيونية من منظور النقد الثقافي ، وذلك من خلال النقد الثقافي –الأصول والمرجعيات-،والصورة التلفزيونية من منظور النقد الثقافي،متبعة المنهج التحليلي الوضعي القائم على جميع المعلومات والبيانات من المراجع والمصادر ذات العلاقة لبناء الاطار التطوري للبحث.

ولا أنكر أنه قد واجهتني صعوبات وعقبات جمة في الحصول على العناصر والمراجع التي تتعلق بموضوع مذكرتي .

وقد ظفرت ذلك بفضل من الله سبحانه وتعالى،ثم بفضل دكتورنا المشرف –حمودي محمد- الذي لم يبخل عليا بآرائه وتوجهاته جزاه الله عنا كل خير جزاء .

وفي الأخير أرجو أن أكون قدمت نصيب من الجهد،وأن أكون قد وفقت في مسعاي هذا والله ولي التوفيق وهو المستعان .

الفهرس

الدعاء

الاهداء

المقدمة

الفصل الأول : مفهوم الصورة مقاربة مفاهيمية

مفهوم الصورة في القرآن الكريم : 2

أنواع الصور 4

1- الصورة البصرية : 4

2- الصورة الذهنية : (التي في الدماغ) : 4

3- التخييل Fantasy : 5

4- صور الخيال Imaginary Images : 5

5- صور الذاكرة Memory Images : 6

6- الصور الرقمية The Digital Images : 6

1- الصورة الفوتوغرافية Photographiy Image : 7

8- الصور المتحركة : 7

9- صور التلفزيون TV. Image: 7

أ- مفهوم الصورة في الموروث النقدي 8

ب- الصورة في وسائل الإتصال (التلفزيونية) : 15

1- كسر الحواجز الزمنية : 16

2- عمومية المعرفة : 16

3- عالمية المعرفة : 17

4- المقدرة على تحقيق الرابطة الإنسانية : 17

- تأثير الصورة 18

1- سرعة أكبر في لفت الأنظار : 18

سرعة أكبر في الفهم وإمكانية التأثير : 19

3- قاعدة أكبر من المتأثرين : 19
4- التأثير العميق : 20
الصورة الصحفية :..... 21
ج- سيمائيات الصورة البصرية : 22
آليات القراءة : 22
أولا : من السيمائيات البصرية إلى سيمائيات الصورة : 23
ثانيا : أينما نولي وجوهنا فثمة صورة...تنتظرنا : 24
الصورة بين ثقافة الخفاء والتجلي:..... 24
حدود الصورة:..... 25
2- الصور بين التعيين والتضمين (الإيحاء) : 26
ثالثا : إقرأني فإني هذه الصورة :<<من نظرة القارئ إلى منظور التأويل>> : 27
1- آليات قراءة الصورة : 28
طبيعة الصورة : 28
بين آليات القراءة وفتوحات التأويل : 28
2-1- مكونات الصورة : 28
2-1- التنظيم المجمل للصورة : 28
2-2- المنظور: 29
2-3- الإطار : 29
2-4- زاوية النظر : 30
2-5- الإضاءة والألوان : 30
3- تأويل الصورة : 32

الفصل الثاني : ثقافة الصورة التلفزيونية من منظور النقد الثقافي

ثقافة الصورة التلفزيونية من منظور النقد الثقافي :..... 35
أ- النقد الثقافي – الأصول والمرجعيات :..... 39
1- الدراسات الثقافية:..... 41

2- في نقد الثقافة : 42
ثالثا : الرواية التكنولوجية : 44
4- النقد الثقافي : 47
5- في النقد المؤسساتي : 49
6- التعددية الثقافية وما بعد الحداثة :..... 50
7- الجماليات الثقافية (التاريخانية الجديدة) : 53
8- الناقد المدني : 56
أولا عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية) : 59
ثانيا المجاز والمجاز الكلي : 60
ثالثا: التورية الثقافية : 61
رابعا الدلالة النسقية : 61
خامسا الجملة النوعية (الجملة الثقافية) :..... 62
سادسا المؤلف المزدوج : 62
وظيفة النقد الثقافي :..... 63
الصورة التلفزيونية من منظور النقد الثقافي : 65
ثقافة الصورة..... 65
5- وجوه المشهد : 72
6- سقوط النخبة : 75
الخاتمة :..... 79
المراجع
الفهرس

ثقافة الصورة التلفزيونية من منظور النقد الثقافي :

إن الصورة ليست وليدة اليوم إلا أن أهميتها ازدادت بشكل كبير في العصر الحديث فالحياة المعاصرة لا يمكن تصورها دون صور وهذا ما أكده الناقد الفرنسي –رولان بارث–reland parth- حيث قال "إننا نعيش في حضارة الصورة "،وإذا كانت الصورة جاءت لتكسر الحواجز والسدود أمام الجماهير وألفت التمييز الثقافي والطبقي ونشرت الثقافة الجماهيرية،بحيث يستطيع أي فرد استقبال الصورة ولا يحتاج إلى رصيد لغوي للفهم والاستمتاع .

فثقافة الصورة اقتحمت إحساسنا الوجداني وتدخلت في تكويننا العقلي،بل إنها تتحكم في قراراتنا الاقتصادية وهي مثلما تسلب علينا راحتنا النفسية فإنها أيضا تمتعنا متعة من نوع جديد وبالغة التأثير تماما مثلما تدير ردود فعلنا السياسية والاجتماعية وتؤثر في حياتنا الفكرية والثقافية .

ورغم طغيان ثقافة العولمة فإن لكل مجتمع هويته الخاصة التي يحافظ فيها على عاداته وتقاليده واتجاهاته الدينية والدنيوية من علوم وتربية وثقافة،فمرحلة ثقافة الصورة تعد المرحلة الرابعة في التصوير البشري،بعد مرحلة الشفاهية ثم مرحلة التدوين وتتلوها مرحلة الكتابية،ولكل مرحلة خصائصها المميزة وهي خصائص لا تزول مع ظهور مرحلة جديدة بل إن آثارا من الصيغ تبقى وتظل فاعلة حتى مع ظهور صيغ جديدة .

فالشفاهية لم تتلاشى من الوجود الذهني والتعبيري حتى مع ظهور الكتابية وسيطرتها لمدة زمنية طويلة وكذا فإن ثقافة الصورة لن تزيح ثقافة الكتابة من الوجود،هذا وإن بدت الصورة أكثر قوة وأبلغ مفعولية وأوسع انتشاراً[1].

ولقد قام النقد الثقافي اليوم الاعتناء بثقافة الصورة والثقافة البصرية،مع انتشار الثقافة البصرية وسيطرة الصورة التلفزيونية على وسائل الارسال وتحولها إلى أداة ثقافية مهيمنة جاءت الدراسات النقدية حول هذا الخطاب الذي صار هو العلامة الدالة وهو المكون الأخطر للذهنية البشرية في الوعي وفي التأويل ولقد تحول مفكرون حادون ليكونوا في صدارة المهتمين في الخطاب الإعلامي من مثل -نعوم تشومسكي-noam chomsky–

[1] عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي للكتاب، بيروت الدار البيضاء ، 2004م ط1،ص8-9

وإدوارد سعيدedward said وقد تنبها إلى خطورة هذا الخطاب وتعاملا معه في البحث فيه من جهة واستخدامه كوسيلة مواجهة ثقافية من جهة أخرى،ولتشومسكيchomsky من الكتب في نقد الخطاب السياسي الإعلامي أضعاف ما له من كتب في الألسنية وكذا اهتم –سعيد- بالتغطيات الإعلامية بوصفها كاشفا نسقيا وبوصفها علامة ثقافية .

جاءت الممارسة الثقافية النقدية لتأخذ مصطلح (الثقافة البصرية) وهي فرع عن النقد الثقافي ويشير-ميتشل-michel- إلى مجالات الدرس في هذا الحقل ليس على أنها درس في تاريخ الفن أو الجماليات الفنية فحسب ، وإنما هي حول التحول التصويري التبصيري كعلم وتكنولوجيا كما في الأفلام والتلفزيون والوسائل الرقمية إضافة في البحث الفلسفي في إيستمولوجيا المشاهدة وسيميوطيقية الصور والعلامات البصرية،وحول البعد السيكولوجي للمجال البصري،وسيظم هذا فضاءات ذات بعد ظاهراتي وعضوي ومعرفي تتعلق بالتفاعل الإبصاري،وهي درس اجتماعي عن صيغ العرض والتفرج البصري وأنثربولوجيا المشاهدة[1] .

إن الاهتمام بالثقافة التلفزيونية قد أخذ يتسع جماهريا وتضاعفت الكتابات عنه في الصحافة حتى صار الموضوع الأكثر طرقا في الصحف كتابة وحديثا وتعليقا،وأخذ الخطاب التلفزيوني وخطاب الصورة يجر بعض الاهتمام العلمي النقدي[2]

ولقد صارت الدراسات الاعلامية الآن تقوم على توحيد للحقول المعرفية ما بين النظرية والنقد الثقافي من جهة دراسة الخطاب الاعلامي،حيث يطرح -آرثر بيرجر- arthur berger- موضوع دراسة الخطاب الاعلامي بوصفه فرعا عن النقد الثقافي،ويحدد أهم النظريات المفسرة لثقافة الوسائل الجماهرية باختصار.

1- نظرية الاستخدام والاشباع،وفي هذه النظرية ينصرف النظر عن آثار الاعلام الجماهيري على الناس .

---

[1] انظر عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية ، ص14

[2] المرجع نفسه ، ص15

2- نظرية الاعتماد،وهي تقف على حالات الاستقبال التي فيها يعتمد الناس اعتمادا كليا على المشاهدة.

3- نظرية الجدولة،وهي تدخل في دراسة الحالات التي ينجح فيها الخطاب الاعلامي إلى فرض جدولة ذهنية مقررة تجرى عبرها برمجة أذهان المشاهدين عبر حيلة الاختيار والاستبعاد ، حيث يتم التركيز على أشياء وإغفال أشياء أخرى .

4- نظرية الاستنبات،وهي نظرية ترتكز على العلاقة بين الحقيقة التي تقدمها وسائل الاعلامية والتلفزيون خاصة،وبين ما يتفهمه المشاهدون على أنه حقيقة،وأصحاب هذه النظرية يرون أن الاعلام والتلفزيون خاصة يقدمان حقائق مشوهة عن الواقع،وكمثال يأخذون أخبار الجرائم وكمية الاجرام ودرجة خطورته وعن الحياة وكم هي خطيرة،وفي حالة المشاهدين المدمنين فإن الصورة الاخبارية هذه سترسخ في أذهانهم على الرغم من درجة المغالاة فيها أي أنهم يختزنون الحياة صورا غير واقعية .

5- نظرية حراسة البوابة،وهي تهتم بأفعال الأفراد على وجه التحديد وهم الأشخاص الذين بيدهم القرار فيما يجري تقديمه .

6- نظرية التدفق المزدوج،وأصحابها يجادلون حول تصور يرى أن هناك أشخاصا وهناك قادة رأي،وهؤلاء القادة يلعبون دورا في طريقة تأثير الوسيلة الاعلامية في المجتمع .

7- نظرية الصمت الحلزونية،وهي ذات مصدر ألماني وتقول إن النمط التعبيري عن الأفكار يرتبط بإحساس صاحب الفكرة[1].

تلك نظريات سبع عرضها –بيرجر-berger– والأمر الذي هدفنا إليه من تقديم هذه النظريات هو أننا مع التحول الثقافي الضخم الذي نمر به الآن محتاجون إلى التزود بنظريات في طرق استقبال الصورة وتأويلها .

[1] انظرعبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، ص15-16-17

فثقافة الصورة هي كل ما يمكن تخيله من أثر وانعكاس للصورة،يُعنى برصد الرؤى المختلفة المحيطة بالصور ودلالاتها ومعانيها وتأثيراتها،وكيفية النظر إليها كرمز وكوسيلة تواصل وكناقل للمعرفة[1]

وهي مرحلة ثقافية بشرية تغيرت معها مقاييس الثقافة كلها، إرسالا واستقبالا وفهما وتأويلا وهي تجتاح العالم بقوة هائلة وتقدم شهادات حية على صناعة التحولات في المجتمعات وإثارة حاسة التغير فيها .

أ- النقد الثقافي – الأصول والمرجعيات :

لقد تدرجت النقلات النوعية في مجال النظر النقدي من أطروحة –ريتشارد-richard- في التعامل مع القول الأدبي بوصفه (عملا) إلى -رولان بارث-roland parthes- الذي حول التصور من (العمل) إلى (النص) ووقوفه على الشفرات الثقافية كما فعل في قراءته–

[1] انظرعبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية ، ص18-21

لبالزاك-balzac- وفي أعمال أخرى التي فتح فيها مجال النظر النقدي في آفاق أوسع وأعمق من مجرد النظر الجمالي للنصوص وكذا إسهام-فوكو–foucault- في نقل النظر من (النص) إلى (الخطاب) وتأسيس وعي نظري في نقد الخطابات الثقافية .

وجرى الوقوف على (فعل) الخطاب وتحولاته النسقية،بدلا من الوقوف على مجرد حقيقته الجوهرية التاريخية أو الجمالية منذ هذه الجهود وأخرى مثلها والاكتشافات من داخل الفعل النقدي كانت الدفعة القوية إلى مرحلة (الما بعد) النقدية،حيث (التاريخنية الجديدة) و(النقد الثقافي) متأسسة على نقد ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة حيث تأتي مشروعات نقدية متنوعة تستخدم أدوات النقد في مجالات أعمق وأعرض من مجرد الأدبية مجال ما وراء الأدبية .

وبما أننا نمر في المرحلة الثقافية الراهنة بحال من المراجعة النقدية الذاتية،فإن ذلك هو ما يفرض السؤال المرحلي المتشكك عن نظريات النقد والحداثة،ويضعنا في (المابين) حيث ينكسر الحد الفاصل ولا يعود هناك حد[1].

وكما يشير –هايد يجر-hyde- محيلا إلى الدلالة الاغريقية لكلمة حد،وهو الذي لا يعني نهاية شئ ما هو إنما يشير إلى بداية شيء آخر جديد ومختلف،هذا معنى يصف الوضع اثقافي الراهن حيث إن الحد فيما بين الحداثة وما بعد الحداثة،أو فيما بين البنيوية وما بعد البنيوية ليس حدا فاصلا يعلن عن نهاية،ولكنه حد ينبئ عن بداية أخرى[2].

لها امتدادها وبعدها الجديد،وهذه صورة الحال فيما بين النقد النصوصي (الألسني) كما نعهده وبداية حد جديد هو (النقد الثقافي) والحدود المتقاطعة من كافة المداخل النقدية .

ويعود ظهور أولى ممارسات النقد الثقافي في أوروبا إلى القرن الثامن عشر،لكن تلك المحاولات المبكرة لم تكتسب سمات مميزة ومحددة في المستويين المعرفي والمنهجي إلا

---

[1] انظرعبد الله الغذامي،الخطيئة والتكفير،من البنيوية إلى التشريحية،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة،1997،ط2 ،ص62

[2] انظرعبد الله الغذامي،النقد الثقافي،قراءة الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي بيروت،الدار البيضاء2001 ، ط2 ص16

مع بداية التسعينات من القرن العشرين وذلك حين دعى الباحث الأمريكي -فست ليتش- –v.leitch- إلى نقد ثقافي ما بعد بنيوي .

ويمكن اعتبار -عبد الله الغذامي- أول من حاول تبني مفهوم النقد الثقافي في معناه الحديث الذي يحدده -فست ليتش-v.leitch- واستخدام أدواته لاستكشاف عدد من الظواهر الثقافية العربية التي لم تستطع مختلف مدارس النقد الأدبي السابقة التصدي لها.

يعرف –الغذامى- النقد الثقافي بأنه فرع من فروع النقد النصوصي العام ومن ثم فهو أحد علوم اللغة وحقول (الألسنية) معني بنقد الأنساق المضمرة التي ينطوي عليها الخطاب الثقافي لكل تجلياته وأنماطه وصيغه ما هو غير رسمي وغير مؤسساتي،وما هو كذلك سواء بسواء من حيث دور كل منهما في حساب المستهلك الثقافي الجمعي . وهو لذا معني بكشف لا الجمالي،كما هو شأن النقد الأدبي،وإنما همه كشف المخبوء من تحت أقنعة البلاغي الجمالي،وكما لدينا نظريات في الجماليات فإن المطلوب إيجاد نظريات في (القبحيات) لا بمعنى البحث عن جماليات القبح ، مما هو إعادة صياغة وإعادة تكريس للمعهود البلاغي في تدشين الجمالي وتعزيزه،وإنما المقصود بنظرية القبحيات هو كشف حركة الأنساق وفعلها المضاد للوعي وللحس النقدي[1]

هناك انجازات نقدية مهمة تؤسس للنظر النقدي ببعده الثقافي:

1-الدراسات الثقافية:

تركز على أن أهمية الثقافة تأتي من حقيقة أن الثقافة تعين على تشكيل وتنميط التاريخ

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي،2001 ط2 ص83-84

وأفضل ما تفعله الدراسات الثقافية هو في وقوفها على عمليات إنتاج الثقافة وتوزيعها واستهلاكها،وهذا يستحضر نظرية (الهيمنة) التي طرحها -قرامشي- والتي يؤكد فيها أن السيطرة لا تتم بسبب قدرتها على جعلنا نقبل بها ونسلم بوجاهتها[1].

غير أن الدراسات الثقافية توسع من استخدام نظرية الهيمنة،وبما أن –قرامشي- بنى نظرته إلى الهيمنة على كشف علامات السلط من حيث علاقتها بالطبقة،فإن الدراسات الثقافية توسع المجال ليشمل العرق والجنس والجنوسة (gendre) والدلالة والامتاع والانتاج،لهذا أبعد بكثير من أن يكون مجرد عملية اقتصادية إنه وكما يقرر-فوكو-foucault- فعل يمس الأحلام مع التعويض النفسي والاتصال مع المواجهة والتصور والهوية،والنتاج خطاب يؤدي فعلين مزدوجين ومتعارضين،فقوى الهيمنة تمارس عبره هيمنتها كما أننانرى فيه أساليب مقاومة هذه الهيمنة[2]

هذا التدخل في الفعل الثقافي من حيث كون الثقافة تعبيرا عن الناس وفي الوقت ذاته هي أداة للهيمنة هو تداخل أساسي له قيمة مركزية في الدراسات الثقافية،وهناك حافز قوي في هذه الدراسات لكشف أساليب الثقافة في صياغة مستهلكيها وفي تسخيرهم كذوات برغبات وقيم محددة،هذا ما يسميه –ألتوسير-altosir- بالاستجواب (interpellalle) وهو مفهوم يشير إلى ما تفعله الاعلانات الدعائية،فالدراسات الثقافية تعنى بالمهمل والمهمش وتسعى وتعمل على نقد أنماط الهيمنة .

2- في نقد الثقافة :

نحن في مرحلة (المابين) لا(المابعد) هذا ما يعلنه -دوقلاس كلنره-killner douglas- الذي يفترض على الذين يحسمون أمر التحول ويحزمون بحدوث النقلة من الحداثة إلى ما بعد

---

[1] عبد الله الغذامي، النقد الثقافي ، قراءة في الأنساق الثقافية العربية ، المركز الثقافي العربي 2001، ط2، ص17-18

[2] Foncault,M: politics,philosephy,culture rontledage, london,1988, p.209

الحداثة،وليس مصطلح(ما بعد الحداثة) إلا مؤشرا سيميائيا يوحي بأن هناك ظاهرة جديدة تحتاج إلى من يرسمها وينظر لها[1]

من هنا يشرع –كلنر-kellner- نظريته الخاصة آخذا مدرسة -بير مانجهام- pierre manjahan- ومدرسة –فرانكفورت–francfort– في الدراسات الثقافية كمصدر من مصادره،ويضيف إليهما نظرية ما بعد الحداثة والتعددية الثقافية (multiculturalésm) والنقد النسوي،يطرح مفهومه عن نقد ثقافة الوسائل (media culture)وتنبني نظرته على ما طرحه منظرو مدرسة فرانكفورت حول التفاعل الذي يحدث كنتيجة لتدخل الوسائل في تشكيل أفعال الاستقبال أي في تضييع التلقي،بحيث تجري عمليات تسليع الثقافة مع دمج الناس في مستوى واحد وتعميم هذا النموذج مما يحقق تبريرا أيدولوجيا لمصلحة الهيمنة الرأسمالية،ويتولى إقحام الجماهير في شبكة المجتمع العمومي والثقافة العمومية.

ومع وجاهة هذا التصور في عرف –كلنر- إلا أنه يلاحظ أن المدرسة فرانكفورت ومعها مركز -بير منجهام-قد غالتا في الاحتفال بفكرة (الرفض) وجرت الغفلة عن وجوه الرفض وأنواعه،في حين أنه لا يكفي أن نتعرف على حالة الرفض للاحتفال بها دون التمييز بين الحالات،تماما كما جرى لدى بعض أصحاب نظرية الاستقبال حينما اكتفوا بالاحتفال بمتعة الجمهور المستقبل دون التمعن أو نقد وظيفة المتعة .

لهذا يقدم –كلنر- تفريقا بين ثلاثة أنواع لقراءة الرفض أو المقاومة في قراءة الهيمنة وقراءة التحاور وقراءة المعارضة[2] .

على أساس أن النظر النقدي لثقافة الوسائل حسب مصطلح –كلنر- يعتمد على أخذ النص مقرونا في تفاعلاته مع المجتمع وتقاطعاته مع أنظمة الانتاج وأنظمة الاستقبال،وذلك للكشف عن التعقيدات القائمة فيما بين النصوص والجمهور،والقوى التي تتولى إنتاج الوسائل في حركة السياق الاجتماعي والتاريخي .

إن التفريق فيما بين (البديل) و(المعارض) عامل جوهري في نقد الثقافة التفت إليه

---

[1]Foncault,M: politics, philosephy, culture rontledage,london, 1988, p.209

[2]Kellner, D.media , culture routledge, london and new york, 1995, p37

-جيمسونjameson وويليامزwilliams–حيث إن عدم الكشف عن العناصر المهيمنة ثقافيا يحول التاريخ إلى مجرد مجموعات من العناصر المتغايرة والفروق فيما بينها ستكون فروقا اعتباطية ، وستكون منظومة من القوى المتمايزة التي لا يمكن تقرير تأثيراتها.

وللدراسات الثقافية فضل توجيه الاهتمام لما هو جماهيري وامتاعي وجرى الوقوف على ثقافة الجماهير ووسائلها وتفاعلاتها،وهذا شيء جوهري وهام،غير أن –كلنر-kellner-

يلاحظ أن هناك أنماطا من الأنساق الثقافية جرى تثبيتها لمجرد أنها جماهيرية وإمتاعية وهذا فعل ينقصه الحس النقدي من حيث إنه لا يلحظ دور لعبة الامتاع في ترويض الجمهور ودفعهم إلى قبول الأنساق المهيمنة والرضى بالتمايزات الجنسية (الجنوسة) والطبقية،حيث سخرت المتعة من أجل العنف الذكوري والطبقي[1] .

ليست المتعة مجرد فع فطري أو محايد،إنها أمر نتعلمه وبالتالي فهي مزيج من عناصر المعرفة وعناصر السلطة،ومنذ -فوكو–foucault- ومسالة تداخل عناصر السلطة مع المعرفة شيء موضع اعتبار،وكذا هو أمر علاقة المتعة معهما .

وعلى أية حال فإن حصول الناس على أنواع من المتع وتعدد ذلك وكثرة تبدله يجعل سؤال الثقافة والنص والمجتمع سؤالا إشكاليا وجوهريا في النقد الثقافي،يستخلص –كلنر- بعد ذلك رؤيته النقدية التي يسميها (نقد ثقافة الوسائل) بأن يطرح تصوره الذي يقوم على أساس أخذ الثقافة كمجال لدراسة،بحيث لا يجري تفريق بين نص راق وآخر هابط وعدم الانحياز لأي منهما،ولا بين الشعبي والنخبوي وذلك لتجنب الجانب الأيديولوجي الذي يتضمنه مصطلح (جماهيري) و(شعبي) مع الأخذ بعين الاعتبار أن التفريق ممكن .

ويرى -كلنر-أن مصطلح ثقافة الوسائل (media culture) يحميه من التورط الأيديولوجي الذي وقعت فيه الدراسات الثقافية وتحميلات كلمة (الأدب الشعبي) أو الجماهيري،ثم إن هذا المصطلح يكسر الفواصل التقليدية فيما بين الثقافة وفعل الاتصال ويفتح المجال للنظر في الثقافة بوصفها إنتاجا ، وللنظر في وسائل توزيعها وطرائق استهلاكها،ذلك أن الثقافة ذات

[1] Kellner, D.media , culture routledge, london and new york, 1995, p39

طبيعة اتصالية والتفريق بينهما وبين فعل الاتصال ما هو إلا تفريق عشوائي وتعسفي فالثقافة تحدث بالاتصال والاتصال يحدث بها[1]

هذا ما كان –سيرتو-serato– يسميه بحضارة العين بوصف العين هي أداة الاستقبال التي تجري التركيز عليها تركيزا يلغي أو يكاد يلغي الحواس الأخرى،وصار الجسد يستقبل العالم عبر حس واحد،ولوسائل الانتاج الثقافي حيلها التي توهم عبرها أنها تقدم لكل فرد ما يتطلبه هو تحديدا ويحتاجه،وبهذا تقسر المرء على الانضواء مع الآخرين حيث يجري استغلال مفهوم الاختلاف واللعب به،حيث تجد نفسك مدعوا للتمييز والتفرد عبر قبولك للمنتج،وفي الوقت ذاته هناك ما يقول لك إنك لكي تكون مثل غيرك فعليك أن تقبل بالمعروض أمام عينيك[2]

3- الرواية التكنولوجية :

احتل –بودريار-bandrillard– موقعا طبيعيا في السبعينات والثمانينات بطرحه لمفهوم (الحقيقة التكنولوجية) وهذه هي ترجمتي لمصطلح (hyperreality) المستخدم الآن في خطاب ما بعد الحداثة وهو مصطلح نشأ من خلال نقد الخطاب الأعلامي الذي عبره أخذ مجتمع ما بعد الحداثة يتكون،وهو خطاب يتقرر معه في دعواه الانتقال من مرحلة إلى أخرى،ومن خصائص المرحلة الجديدة اختفاء الذات والمعنى والحقيقة،
ومعها اختفى ما يسميه بالاقتصاد السياسي والحال الاجتماعية التي يرى أنها لم تعد محسومة في خضم التكوين الراهن،هذا التحول الجذري(الراديكالي) في النظرية الاجتماعية المعاصرة،كان نتيجة لتلك الحقيقة التكنولوجية التي تغير معها الخطاب الاعلامي وحلت الوسيلة محل الرسالة،مما غير لغة الأشياء وبدل الواقع الذهني والذوقي الذي كنا نألفه إلى واقع آخر أهم سماته أنه غير واضح ولا هو مستقر،وفي هذا الواقع التكنولوجي صارت النماذج والعلامات الاعلامية تقدم صيغا فكرية وسلوكية تمثل خبرة مجتلبة تفوق الخبرة الحياتية اليومية وتختلف عنها،غير أن –بودريار- يعود بعد ذلك ليصدم الجميع ويعلن عن

[1] عبد الله الغذامي،النقد الثقافي،قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي،2001،ط2، ص26

[2] Bandrillard:selected writing ed, by: m.poster,stan-ford university, press stanford,california 1980, p39

انتصار (الموضوعي) وهي عودة ميتافيزيقية كما وصفها –كلنر-kellner- الذي يقدم نقدا– لبوديار- ويصفه بالتراجع عن مشروعه النقدي الما بعد حداثي ويشير تحديدا إلى كتابه عن أمريكا حيث اتخذ –بودريار- النموذج الثقافي الأوروبي مقياسا للقراءة والحكم وصارت أوروبا تمثل الراقي والنموذجي بينما كل ما هو في الثقافة الأمريكية بدا سلبيا ودونيا،وهذا الذي فعله –بودريار- هو عودة لمركزية عصر الحداثة الأوروبية وعقلانيتها النموذجية[1].

من هنا يطرح –كلنر- تصوره حول ما سماه (cyberpunk) ولعل أقرب ترجمة لهذا المصطلح هو الرواية التكنولوجية،وهو يهدف إلى وضع تصور يواجه به دعاوى –بودريار- الما بعد حداثية والمتراجعة معا .

والرواية التكنولوجية تتعلق بالخطاب الثقافي المتحول الذي يرى –كلنر- أنه خطاب في(الما بين) وليس الما بعد .

يأتي مصطلح (cyberpunk) من كلمتين،أولهما (cyber) ذات الجذرالاغريقي الذي يعني (سيطر على) أو (يتحكم في) ثم جرى استخدام الكلمة في الاشارة إلى أنظمة التحكم التكنولوجي المتطورة (cybernetics) وتحيل أيضا إلى كلمة (cybrorg) التي تدل على نوع من الدمج التركيبي فيما بين الخبرة البشرية والآلة،بينما تحيل كلمة (punk) إلى حركة (الروك) التي تدل على الحال المتطرفة للحياة المدنية الحديثة،

حيث العنف والجنس والثورة المضادة لكل ما هو أوامري في أساليب المعاش اليومي أو في الموسيقى والموضات.

والكلمتان مجتمعتان تحيلان إلى مزاوجة دلالية فيما بين الثقافة الجانبية التكنولوجيا المطورة والثقافة الهامشية للشوارع الشعبية الخلفية[2].

هو خطاب مركب من عناصر الحياة المصاحبة للتغير التكنولوجي المستمر في التغير والتحول،تجمع هذه العناصر وتركب فيما بينها في عملية مونتاج تدمج ما هو انساني بمعناه المعارض،وما هو تكنولوجي مشاغب،ويرى –كلنر- أن هذا الخطاب يتوافق من حيث

---

[1]Kellner, D.media , culture routledge, london and new york, 1995, p297

[2]Kellner,D.media ,culture routledge,london and new york,1995, p201-301

التوجه مع المفهوم الأساسي لدى –بودريار- في كسر الحدود ما بين الفلسفة والأدب والنظرية الاجتماعية ووسائل الاتصال من أجل فتح اللغز التكنولوجي والتعامل مع هذا التطور تعاملا مفتوحا وغير طبقي يتيح للإنسان أن يستفيد من هذه المكتسبات وتوظيفها فنيا مثلما تعامل الانسان مع الأسطورة،ووظفها لصالح خطابه الابداعي والفني،وهنا يأتي الفارق مع الرواية العلمية من حيث إن الرواية العلمية تعتمد في معظمها على الخطاب العلمي المؤسساتي،وشخوصها تأتي من المؤسسة بينما تأخذ (الرواية التكنولوجية) بأطراف المهمش العلمي والشخوص المتمردة،وتسعى إلى التعامل الواقعي مع الأشياء كمقابل للخيال العلمي الذي يشتغل مع عوالم الكون المتنائية،ومع كائنات متخيلة في امبراطوريات على كواكب لا واقع لها .

ومن ثم فإن أسلوب الرواية التكنولوجية يقوم على التخيل المركز المبني على الممكن والمتصور مع شفافية التوصيف،في شخصيات عجائبية وعنيفة تقاتل من أجل السلطة والبقاء في عالم المدنية الحديثة وما يتضمنه من البيوتات المالية والصناعية الضخمة وعامل السرعة مع عامل الطاقة هما الخاصية الأسلوبية للسرد التكنولوجي،يضاف إلى ذلك عامل المفاجأة تماما كما هي سمات المجتمع التكنولوجي شديد التقدم ، وكأنما هي بمثابة نظرية اجتماعية .

حسب تعبير –كلنر-الذي يقدم أعمال -ويليام جيسون–william jason– الروائية بوصفها علامة على هذا الخطاب السردي التكنولوجي الجديد،

وواضعا إياها في معادلة مع نظريات -بودريار-bandrillard- وهو بهذا يلغي الحدود التقليدية بين ما هو سردي وما هو نظري .

ومع أنها رواية الخطاب الجديد إلا أنها تلتزم بالشرط السردي التقليدي كالحبكة والشخصية والقص وكمزج العلمي بالخيالي والفلسفي بالأدبي والبوليسي مثلما تجمع البشري والآلي وهي نوع من أدبيات الأخلاق السوقية،فيها مسعى لجعل التكنولوجيا

والمعلوماتية تحت إدارة الانسان ومن أجله،إضافة إلى مسعاها لكسر الاحتكارات الامبريالية العلمي منها والمعلوماتي والمالي والأسطوري،ولذا فهي خطاب حركي ونشط[1] .

ومن هذا العرض ندرك الحاجة إلى نظرية في النقد الثقافي،وهي النظرية التي سعى -دوغلاس كلنر –kellner doglas- لأن يثبت لها جذورا في ثقافة الوسائل وفي الخطاب السردي التكنولوجي .

4- النقد الثقافي :

يطرح -فنسنت ليتش-v.leitch- مصطلح (النقد الثقافي) مسميا مشروعه النقدي بهذا الاسم تحديدا ويجعله رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية حيث نشأ الاهتمام بالخطاب بما أنه خطاب وهذا ليس تعبيرا في مادة البحث فحسب ولكنه ايضا تغير في منهج التحليل يستخدم المعطيات النظرية والمنهجية في السوسيولوجية والتاريخ والمؤسساتية من دون أن يتخلى عن مناهج التحليل الأدبي النقدي[2].

ويقوم النقد الثقافي عند ليتش على ثلاث خصائص هي :

أ- لا يؤطر النقد الثقافي فعله تحت إطار التصنيف المؤسساتي للنص الجمالي،بل ينفتح على مجال عريض من الاهتمامات إلى ما هو غير محسوب في حساب المؤسسة،وإلى ما هو غير جمالي في عرف المؤسسة سواء كان خطابا أو ظاهرة .

ب- من سنن هذا النقد أن يستفيد من مناهج التحليل العرفية،من مثل تأويل النصوص ودراسة الخلفية التاريخية،إضافة إلى إفادته من الموقف الثقافي النقدي والتحليل المؤسساتي.

ج- إن الذي يميز النقد الثقافي الما بعد بنيوي هو تركيزه الجوهري على أنظمة الخطاب وأنظمة الافصاح النصوصي،كما هي لدى –بارث-parth– و-ديريدا-derrida–

و-فوكو-foucault - خاصة في مقولة ديريدا "أن لا شيء خارج النص" وهي مقولة يصفها ليت بأنها بمثابة البرتوكول للنقد الثقافي الما بعد بنيوي ، ومعها مفاتيح التشريح النصوصي

---

(1)Kellner,D.media ,culture routledge,london and new york,1995, p297-323

(2)V.Leitch,v.b cultural cristicism, literary theory, poststuralism, columbia university press, new york,1992.p01

كما عند –بارث- وحضريات فوكو وتبعا لذلك فإن –ليتش-v.leitch- يقترح مفهوم (الأنظمة العقلية واللاعقلية) مطورا به ما أشار إليه –فوكو- في كتابه(الحقيقة والسلطة) عن (أنظمة الحقيقة) وهو المفهوم الذي لم يعطه –فوكو–foucault– - اهتماما كافيا .

على أن –ليتش- v.leitch- يقدم مفهومه عن الأنظمة العقلية واللاعقلية كبديل لمصطلح ايديولوجيا ذلك المصطلح الذي جرى تحميله بحمولات سياسية وصار يشير إلى دلالات متعارضة هادفا من وراء ذلك فتح إمكانيات أوسع للنقد الثقافي ما بعد بنيوي في تناوله الكلي أو التفتيشي للنص أو الظاهرة وفي تشريحه لهما على أن يتم النظر للظاهرة أي ظاهرة بوصفها نصا[1] .

وهذا أحد انجازات ما بعد البنيوية،وهو مدار البحث في الأنظمة العقلية عند –ليتش-v.leitch- وبه يمكننا إجراء ما يسميه بالتحليل الوظيفي وكذا الموقف الانتقادي الوظيفي، وبما أن الأنظمة العقلية واللاعقلية غير قارة وتمر بعمليات تشكل وتحول مستمر وتظل تبدل مواقفها وحدودها،فإننا لا نحصل منها على صورة متناغمة وموحدة كمسلة بارزة للعيان،والأقرب هو أن نحصل على شيء وشبيه بقرص العسل حيث المزيج الشكلي المركب،ومن هنا فإن الممارسة الفعلية للتحليل ستكشف عن أنظمة عقلية ولا عقلية ذات سمات متضاربة،كأن تبدو متماسكة ومفككة في الوقت ذاته،مثلما هي بالغة التعقيد أو التعارض حسب ما تسمح به نية المحلل،ويأتي في الصدارة هنا قضايا الاختلاف والآخر والمعارضة مع أسئلة الذات من حيث إثباتها لذاتيتها وتمثلها لها،هناك حيث الهامش الذي يتواجه فيه المختلف مع المهيمن في مواجهة صارمة[2].

5- في النقد المؤسساتي :

يشير –ليتش-v.leitch- إلى التوجه الذي أخذ ينمو فيما بين المعنيين بقضايا القراءة وأسئلة الخطاب حول دور المؤسسة العلمية والثقافية في توجيه الخطاب والقراء نحو نماذج وأنساق وتصورات تأسس معها الذوق العام،وتتخلق بها الصياغة الذهنية والفنية منهم نقاد استجابة القارئ من مثل –بليتش–bleach– و- فش-veish– الذين لاحظا أن أساليب

[1]v.leitch,v.b cultural cristicism,p2-3
[2]v.leitch,v.b cultural cristicism,p10

القراءة السائدة تخضع خضوعا ملحوظا لأعراف وممارسات المؤسسة الأكاديمية التي تتولى قولبتها وضبطها،مما أدى بهذين الناقدين إلى تحويل اهتمامهما العلمي من نقد النصوص إلى نقد المؤسسة،وكذا فعل نقاد البنيوية من مثل –تود–todd– و-ورف-whorf- و-كولر–koller– تحويل النظر من الأعمال المفردة وجعلا تركيزهما على المؤسسة الأدبية وأنظمة القراءة.

أما نقاد ما بعد البنيوية مثل –ديلوز-deleuze- و-ليوتار-lyotard- و-فوكو-foucault- فقد فضحوا المؤسسات الاجتماعية القيادية وأدوارها في تأسيس هيمنة المجتمع الاستهلاكي المتقدم وحراسة هذه الهيمنة،وهذا كله أحدث نقلة نوعية باتجاه العلاقة فيما بين الخطاب والمؤسسة[1] .

وبما أن–ليتش-v.leitch- يبني مقولته في النقد المؤسساتي على الأعمال القائمة فإنه يأخذ بعرض الجهود النقدية التي تمثل أعمالا بارزة في نقد المؤسسة وبعرض لأربعة أعمال من بينها عملان عن السلطة والمعرفة لـ-فوكو-foucault-

و- إدوارد سعيد-edward said يسعى –ليتش- v.leitch- إلى تجنيب النقد الثقافي الما بعد بنيوي من الوقوع في حبائل المؤسسة وأفضل حالات التحصين هي ممارسة نقد المؤسسة.

6- التعددية الثقافية وما بعد الحداثة :

هل التكنولوجيا ضد الانسان ...؟ يقول -بودريار-bandrillard– نعم،وهو يصف أمريكا بأنها صحراء من اللامعنى وهي صورة للمال الذي سيؤول إليه الآخرون وهو مال غير مبهج وغير إنساني في عرف -بودريار- غير أن –كلنر- يرد عليه واصفا إياه بالعدمية من جهة وبالمركزية من جهة ثانية،ويرى أن العصر التكنولوجي يحمل نشوته الخاصة في هذه العلاقة الجديدة بين الانسان والآلة ولقد مربنا أن –كلنر- يصف الخطاب السردي

[1] V.Leitch,v.b cultural cristicism,1992,p126

التكنولوجي بأنه هو خطاب المرحلة،ولا يراه يتعارض مع الشرط الانساني ولعل هذا هو ما جعله يتحفظ على إعلان النقلة إلى ما بعد الحداثة،ورأى أننا في مرحلة الما بين مستفدين من الحداثة ومن التكنولوجيا وكذا من ما بعد الحداثة،وكلها عنده ضرورية وغير متعارضة ومن ثم فإن البوتقة الثقافية الأمريكية في رأي –كلنر-هي خطاب في التعدد الثقافي،ولقد غاب عن ذهن –بودريار- أن يرى تعدديته بسبب المركزية الأوربية التي أغشت عينه عن رؤية الجديد غير الأوربي[1].

هذه محاولة لتفسير الحدث التكنولوجي يطرحها –كلنر- لكن الموقف النقدي من الحداثة يتصاعد بما أن الحداثة خطاب مركزي مضاد للتعدد غير الأوربي وللآخر الملون،وحمل وعودا بالمساواة والحرية لم تتحقق .

حيث نقل –كلنر- العرض الدقيق الذي قدمته -بولين ماري روزينو- polin mary rosenau- عن حالة الانكسار المعرفي الذي تسبب في التحول عن الحداثة إلى ما بعد الحداثة،وهي تضعه في ستة أسباب كالتالي:

أ- بدت العلوم الحديثة وكأنها عاجزة عن إحداث النتائج الدراماتيكية التي ظل العلماء المحدثون يعدون بها،وهذا أدى إلى تشكك المتحمسين لهذه العلوم الاجتماعية وعلى العلوم التجريبية معا .

ب- بدأ الانتباه يتركز على إساءة استخدام العلوم الحديثة وعلى تسخيرها،وبدا واضحا أن العلم الحديث منح نفسه حق تشريع الأفضليات – في بعض الحالات – فأعلى من شأن القوة وبرز النماذج المعيارية مع أنها مجرد تفضيلات وليست حقائق علمية .

ج- ظهر تناقض فاضح بين العلوم الحديثة وما يفترض بأنها ستفعله وبين ما حققته فعليا وهذا ما جعل العلوم الحديثة تبدو أقل من المستوى الذي بشرت به .

د- أوقعت الحداثة نفسها في مأزق الإيمان المبني على أساس وهمي والذي يدعي أن العلم قادر على حل كل المشاكل وهذا فتح بابا عريضا للتحدي،ظهر العلم الحديث فيه في حالة إخفاق واضح وعجز تام عن حل المعضلات العويصة التي ظهرت في القرن العشرين .

---

[1]Kellner,D.media,culture routledge,london and new york,1995,p 316-317

وماذا بيد هذا العلم لمواجهة خطر القنبلة الذرية والأسلحة الجرثومية،وماذا سيقول عن الفقر والجوع...؟.

و- لقد أظهر العالم الحديث إهتماما ضئيلا بالأبعاد الروحية والميتافيزيقية للوجود البشري بل لقد أظهر هذه الأمور وكأنها أمور تافهة لا تستحق التأمل .

ه- لم يهتم العلم الحديث بالأهداف النموذجية أو الأخلاقية أو الغايات التي يفترض أن المعرفة والعلم وما إليهما تتجه نحوها،إن الحقيقة التجريبية لا تتوافق مع الحقيقة التي لقنونا إياها في قاعات الدرس العلمي .

ومن هذه الأسباب تخلص –روزينو-rosenau– إلى أن (ما بعد الحداثة) هي ردة الفعل على إخفاقات المشروع الحداثي المتمثل بالعلم الحديث[1] .

وهذا ما يجعل أسئلة ما بعد الحداثة تصب على كل مسلمات الحداثة،ومنها تساؤل ما بعد الحداثيين عن وجاهة على كل الحاضر على الماضي،والكلام على ما قبل الحديث ويرفضون تفضيل الحداثة للمعقد ولأسلوب الحياة المدنية وللفكري،والإعلاء من هذه كلها مع تحقير الريفي والفطري .

كانت الحداثة تهمل ذلك كله وجاءت (ما بعد الحداثة) لتأخذه بالاعتبار بما في ذلك مجموعة الانطباعات البشرية الأساسية،كالعواصف والانفعالات والحدس والانعكاسات النفسية والتأمل والتجربة الذاتية والعادات الخاصة،وما إلى ذلك كالعنف الذاتي والولع الروحي، وكل ما هو ميتافيزيقي أو سحري،مع تقدير للوجدان الديني والتجربة الروحانية،كل ذلك يأخذ اهتماما يتجدد في مرحلة ما بعد الحداثة.

إن شكوك ما بعد الحداثيين حول المشروع الحداثي قد أفضت إلى مأزق فكري،وعملي ولم يعد هؤلاء على قناعة بأن الذي تم إنجازه حداثيا هو بالضرورة صحيح وحقيقي وجميل وأخلاقي[2]

ضاعت القناعة لأن المنجز أقل من المأمول والمتوخى،وهذا ما جعل بعض المفكرين يقول إن هناك أسبابا لعدم الثقة بالحداثة وادعاءاتها الأخلاقية،ومؤسساتها المعرفية وتأويلاتها

---

[1] Rosenau, p.m postmodernism and the social sciences, princeton university press, princeton 1997, p10

[2] ينظر عبد الله الغذامي،النقد الثقافي،قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي2001 ط2، ص40

العميقة،حتى ذهب -تورين-taurine- إلى القول"إن الحداثة لم تعد قوة للتحرير ولكنها صارت مصدرا للاستعباد والاضطهاد والقمع" وفي ظل هذا الحس الانتقادي تأتي التعددية الثقافية (multiculturalism) لتضرب على المركزية الثقافية ذات الوجاهة الراسخة من حيث هي ثقافة ذكورية بيضاء وغربية،وفي مواجهة هذه السمات المهيمنة والمتجاهلة للآخر والأخرى تأتي التعددية الثقافية لتطرح قضية الثقافة بوصفها ذات تكوينات متعددة كالنسوية والسود والعناصر البشرية الأخرى التي ليست بيضاء وليست ذكورية ، ولم تكن في التيار المؤسساتي الرسمي،وجاءت مصطلحات كالاستشراق الذي فرضه –إدوارد سعيد- لا كتخصيص علمي أكاديمي،وإنما كمقولة في نقد الخطاب المؤسساتي عن الآخر مثلما دخلت عن اللغة النقدية مصطلحات أخرى كالتأنيث والنسوية والأدب الأمريكي الأفريقي.

7- الجماليات الثقافية (التاريخانية الجديدة) :

1- يعود الفضل في طرح مصطلح الجماليات الثقافية (cultural poetis) إلى -ستيفن قرين بلات– steven green platt– مطورا به مصطلحا أسبق منه هو مصطلح التاريخانية الجديدة –new historism- وكان قرين بلات قد أطلق عام 1982 مصطلح التاريخانية الجديدة في عدد خاص من مجلة (Genre 15:1982/2/1) ليصف به مشروعه في نقد خطاب النهضة .

ولقد لاقى المصطلح قبولا عريضا لدى جماعات النقد لما بعد بنيوي ونظريات الخطاب،إذ به عبر الدارسون الحدود في ما بين التاريخ والأنثربولوجيا والفن والسياسة والأدب والاقتصاد وتحت الاطاحة بقاعدة اللاتدخل التي كانت تحرم على دارسي الانسانية التعامل مع أسئلة السياسة والسلطة،ومع ماهو في صلب حياة الناس،مما أغضب حراس المؤسسة

وأثار موجة من التصدي للتاريخانية الجديدة ومصادر التأثير عليها وأهمها فوكو ونقاد ما بعد الحداثة .

وعلى إثر -كليفورد قيرتز–clifford geertz– والأنثربولوجيين الثقافيين،سعت التاريخانية الجديدة إلى تطوير منهج في قراءة الثقافة كفعل حي حسب مقولة قيرتز في (الوصف العميق) وذلك كأن تضع يدك على كلمة عابرة،كقول -نيتشه–nietzsche- "لقد فقدت مظلتي" وتعيد قراءتها بطريقة كاشفة تتخذ من الأشياء الحقيرة مؤشرا يكشف عن علامات السلوك الاجتماعية وعن القوى المؤثرة في ذلك المجتمع والمتحكمة فيه وفي منطق حركته كل ذلك من خيط صغير يجر وراءه بناء كاملا وهو الذي يقوله–فيسر-vesser(i.x)-

يحيلنا إلى مقولة التشريحيين من أن مهمة الناقد التشريحي هي أن يكتشف (الطوبة) التي إذا أزاحها انهار البناء[1].

2- تتخلى التاريخانية الجديدة عن عدد من المفهومات النقدية المركزية من شل المحاكاة والوهم والتخييل وفعل الترميز،هذه المفهومات التي تعتمد تصورا يجعل العلاقة بين الأدب والتاريخ علاقة بين خلفية وأمامية،والتاريخ خلفية للأدب الذي هو أمامية للتاريخ،هذا تصور يضيق النظرة النقدية إذ يجعل الادب ينعكس انعكاسا لسياقاته،وهو ما جعل التاريخانية الجديدة تعيد تقييم العلاقة فيما بين النصوص من جهة وما بين الأنظمة الدلالية الأخرى . ولا شك أننا سنقول إن كل الأنظمة الدلالية نصوص بالضرورة ولسوف نراها تقوم بتذويب النصوص الأدبية في المحلول التاريخي دون أن تتخلى عن المنهج النقدي التحليلي في التأويل والتفسير[2].

ومن المهم أن نشير هنا إلى أن تأكيدات -قرين بلات-green blatt- على أن التاريخانية الجديدة،هي ممارسة نقدية،ممارسة وليست عقيدة أو مبدأ،وهو يؤكد ما ذكرناه عن مفهومات المحاكاة والتخييل والترميز التي تبدو عاجزة عن تحليل الظاهرة الثقافية على أنه لا ينكر

[1] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1997، ط4، ص50

[2] عبد الله الغذامي،النقد الثقافي،قراءة في الأنساق الثقافية العربية،المركز الثقافي العربي،بيروت الدار البيضاء،2001م،ط2،ص44

تاريخها الثري ولا يشكك بأهميتها وضرورتها للتحليل ولكنه يشير إلى الحاجة إلى مصطلحات تكشف الوسائل التي هي مادية مثل الوثائق الرسمية والأوراق الخاصة والقصاصات الصحفية وما إلى ذلك،وكيف تتحول هذه كلها من خطاب إلى آخر وكيف تصبح ممتلكات فنية .

وهو يرى أنه من الخطأ الظن أن ذلك يسير باتجاه واحد،أي من الخطاب الاجتماعي إلى الخطاب الفني ليس فحسب لأن الفني متشابك مع المؤسسة الرأسمالية،ولكن أيضا لأن الخطاب الاجتماعي ذاته محمل بالطاقات الجمالية الفنية[1] .

3- تأتي التاريخانية الجديدة كنظرية في القراءة والتأويل من حيث أنها تسعى إلى أرخنة النصوص (historicity of texts) وتنصيص التاريخ (textuality of history)،والنص هنا علامة ومؤشر أسهمت التاريخانية الجديدة في كشفه حينما أخذت شبكة العلاقات النصوصية التاريخانية في اعتبارها النظري بما إنها خطاب مزدوج .

فالتاريخانيين الجدد يؤكدون على أهمية إحداث نقلة نوعية في الوعي النقدي،بأرخنة النصوص وتنصيص التاريخ ولا شيء خارج النص،كما هو المبدأ التشريحي،ولا أحد يجادل اليوم حول ما قد قاله -جوته–goethe- من قبل عن أن التاريخ البشري يحتاج إلى ما يعيد كتابته من وقت لآخر،مما يجعل التاريخ نصا قابلا للتجدد[2].

وكأنما نبحث هنا عن ماض قابل للاستخدام في الحاضر،وهذا الوعي بنصوصية التاريخانية الجديدة تبدو لدى البعض وكأنما هي مجرد عودة إلى الماضي،وعند آخرين هي سياق يشمل العلاقات الاجتماعية ولأقلية أخرى هي تغير من فوق الزمن[3].

4- في عام 1980 أطلق -قرين بلات–green pllate– مصطلح (الجماليات الثقافية) ولكنه بعد عامين أخذ يستخدم مصطلح التاريخانية الجديدة،ثم يعود في عام 1988 إلى مصطلحه الأول،كل ذلك في غمار همه بقراءة خطاب النهضة،حيث يسعى للكشف عن الأساليب التي بها تتشكل القناعات والخبرات الجمالية،وكيف ينتقل التعبير عنها من أداة

---

[1] المرجع نفسه،ص45

[2] Thomas, the new historicism and other old lashioned topis,p 189-193

[3] Genoves,literary criticism and the politics of the new historicism,p 215

تعبيرية إلى أخرى،ومتى تصبح خطابا فنيا قابلا للتداول وكيف يجري رسم الحدود الفاصلة وفرز الممارسات الثقافية بين أشياء اعتبرت فنية وأخرى حرمت من هذه الصفة مستعينا بمفهوم الثقافة كما عند –قيرتز-geertz– ،وما تطرحة الأنثربولوجيا الحديثة

والأنثربولوجيا الوصفية ناقلا التركيز إلى البعد الجمعي للتجربة الجمالية كبديل عن التصور الذي يتخذ من المبدع الفرد أو النص المفرد أساسا وجوهرا،هذا التصور الذي تبدو معه الثقافات وكأنما هي مجرد هبة فنية لمبدع فرد نفث فيها من روح فنه وعبقريته.

وليس للثقافة من أحلام ووجدانيات وحكايات إلا ما تفتقت منه مواهبه وما تناثر من هباته وهذا التوجه نحو البعد الجمعي مرتبط بالمفهوم النصوصي من كون اللغة ذاتها ذات قيمة جمعية مرتبط بالمفهوم النصوصي من كون اللغة ذاتها ذات قيمة جمعية كما هي مقولة بارث-parth–،وهو ما يؤثر-قرين بلات-green pllate– تسميته بالجماليات الثقافية،

هادفا إلى تحليل الشكل الجمعي للفعلية الثقافية وإلى فحص العلاقات الداخلية لهذه الفعلية ويحدد غايته بأنه يريد أن يكشف عن أسباب وحقيقة القوى الآسرة التي تمتلكها الثقافة عبر خطاباتها وممارساتها ومضامينها عن تلك التي يسميها بالطاقة،مستدعيا الجذر الإغريقي لكلمة (energy) لافتا النظر إلى أصلها البلاغي لا الفيزيائي،هذه الطاقة الفاعلة هي ما

يتوجب على الأنثربولوجي أن يحسب حسابها كما فعل –قيرتز-–geertz - ويخفف من

الاندفاع نحو سلسلة الأعراف والمؤسسات ويلفت إلى الطرق التي بها يفسر الناس خبراتهم وهذه أيضا هي مهمة الناقد المهتم بالسؤال الثقافي،ومع حرصه الشديد على التفريق بين ما هو مادي وما هو نصوصي فإنه لا يفرط بالتاريخانية ويؤمن بالجمع بين البعدين الشكلاني والتاريخاني[1].

8- الناقد المدني :

[1]Green Blatt, s.renaissance self,fashioning,the university of chicago press,chicago,1984, p4-5-6

طرح -إدوارد سعيد-edward said– مصطلح النقد المدني(secular griticism)

عام1983 في مقدمة كتابه (العالم والنص والناقد) ومر على المصطلح زمن لم تحظ به بقبول النقاد،كذلك القبول والانتشار الذي يحدث لنقده لخطاب الاستشراق،غير أن سعيد لم يغفل عن مصطلحه هذا وظل يعود إليه ويعاود الوقوف عليه،ولقد أخذ عدد من النقاد الآن يعودون إلى المصطلح مما أحيا الحديث عن المفهوم وهو مصطلح يضع الناقد على حد الشفرة بين النظام المؤسساتي الذي يدير فعل الناقد وبين الثقافة التي تتحدى فعل النقد في حيويتها كحدث غير ممنهج.

ويرى -إدوارد سعيد-edward said- هنا على أن الناقد يحول هذا التعارض بين النظام والثقافة إلى تجانس يخدم الفعل النقدي عبر استعداد الناقد لمساءلة الخطاب النقدي ذاته،مع انفتاحه على الأقليات المهمشة من أجل احضارها إلى المتن الثقافي.

ولقد أفاد -سعيد إدوارد- من نظرية المدرسة الظاهرية القرطبية عن -إبن حزم- و-إبن جني- و-إبن مضاء- القرطبي،حيث نبه إلى ما لدى المدرسة الظاهرية من أفكار في تفسير النصوص لا تعزل النص عن تفاعلاته الواقعية والبشرية والثقافية،فالنص ظاهرة تعبيرية ظرفية،وبما أنه كذلك فلابد إذن من وقوف الناقد على هذه الحافة التي تجعله في موقع جامع بين الثقافة والنظام،بين التعبير الحر الممأسس،ولذا يتحتم عليه أن يرى فعل المؤسسة من جهة وأن يحرر نفسه من سلطتها عليه وعلى النص[1].

[1]Said.e.w: the world,the test,and critic,haward university, press, combridge , massachusetts 1984, p01

ثمة جدل فكري واسع في الأوساط الثقافية العربية حول مناهج قراءة الأدب أو الفن بصفة عامة،إذ ظهرت مناهج نقدية عديدة ومؤثرة في ثمانينات القرن الماضي،ما أحدث نقلة نوعية في الفكر الأدبي والفلسفي عند العرب،حيث برزت البنيوية والتفكيكية وغيرها من المناهج النقدية الحديثة التي لا تهتم بالمرجعيات الخارجة للنص،وذلك في مرحلة ما بعد الحداثة،إذ تمخضت الاجتهادات النقدية المتواصلة عن بروز عدد من التيارات النقدية كالنقد النسوي والدراسات الثقافية،والتلقي،والمادية الثقافية وما إلى ذلك مما أفضى إلى بروز تيار النقد الثقافي كاتجاه نقدي رئيسي،وقد عمل هذا النقد على نقل الاهتمام من الأدبي الجمالي إلى الاهتمام بما وراء جماليات النص من أنساق مضمرة،وقد رافق هذا المنعطف النقدي الثقافي منعطف في المنظومة الاصطلاحية في النقد العرب الحديث،وقد حدد عبد الله الغذامي أسس النظرية التي أخذ بها النقد الثقافي مما ينسجم مع رؤيته في التعريب والتأصيل التي تواكب التراكم في المنجز النقدي،وهي على النحو الآتي :

1- عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية)

2- المجاز الكلي

3- التورية الثقافية

4- الدلالة النسقية

5- الجملة النوعية

6- المؤلف المزدوج

أولا عناصر الرسالة (الوظيفة النسقية) :

فقد حدد -رومان جاكبسون-roman jakobson– عناصر الاتصال الستة المتعارف عليها

فبهذا أثبت أدبية الأدب وجماليته عبر تركيز الرسالة على نفسها،فإذا ركزت الرسالة على نفسها عملت على اثبات أدبيتها أو بالأصح جماليتها ويضيف -عبد الله الغذامي- في نظريته في النقد الثقافي عنصرا سابعا يسميه (العنصر النسقي) إضافة إلى العناصر التي حددها -رومان جاكبسون- فهو يقترح "فإننا هنا نقترح إجراء تعديل أساسي في النموذج وذلك بإضافة عنصر سابع وهو ما يسميه بالعنصر النسقي"،وإذا ما أضفنا العنصر السابع (العنصر النسقي) فإننا بهذا نتيح مجالا للرسالة ذاتها بأن تكون مهيأة للتفسير النسقي وهذا جعل اللغة تكتسب وظيفة سابعة،هي الوظيفة النسقية إضافة إلى وظائفها الست الأولى المرتبطة بالعناصر الستة،وهي النفعية والتعبيرية والمرجعية والتنبيهية والشاعرية (الجمالية)[1]

وبهذا يضيف الغذامي ويعدل ويعيد صياغة النموذج الاتصالي السابق،بما يتسق مع رؤيته للنقد الثقافي حول مسار القراءة من جماليات النص إلى الغوص في أعماق الخطاب الذي سيؤثر في عقلية المتلقي ويعالج مخزوناته الخفية التي تكمن وراءه،وتستتر فيه لتؤثر في الأنماط الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لأفراد المجتمع،وأضفنا العنصر النسقي تحولت الدراسة من الأدبية الجمالية إلى الثقافية التي تشتمل على الأدبي وغير الأدبي من الخطابات

[1] المسدي عبد السلام،الأسلوبية والأسلوب،الدار العربية للكتاب،طرابلس،تونس،1982م، ط2 ص154

الشعبية المهمشة،ولعل إقتراحة لم يكن إضافة كمية بقدرما كانت ذات طابع كيفي،أدى إلى تحول مفصلي في منهج القراءة ومقاصدها وتقنياتها،وما يكمن وراء ذلك من فكر يتجاوز الجانب الاجرائي إلى الجانب الفلسفي[1] .

ثانيا المجاز والمجاز الكلي :

من أسس نظرية النقد الثقافي ما يعرف بالمجاز الكلي،فالمجاز مصطلح بلاغي عربي قديم حيث استعمل لفظا تراثيا في مرحلة ما بعد الكولونيالية (مرحلة الانفتاح النقدي)،والمجاز عند العرب هو"كلمة أريد بها غير ما وضعت له لقرينة بين الثاني والأول"[2].

فالمفهوم البلاغي للمجاز يدور حول الاستعمال المفرد للفظة المفردة،وإذا زاد فعن الجملة وهو ما يسمى بالمركب ولا يتجاوز ذلك إلى الخطاب،وبما أن نظرية المجاز تقوم أصلا على الازدواج الدلالي الذي تسميه البلاغة الحقيقية والمجاز،فهو ذو بعد جمالي يعمل على تجاوز معنيين معا في منظومة النص مع الأخذ بهما معا توسيع هذا المفهوم ليجعل بعدا كليا جمعيا قائما على الفعل الثقافي للخطاب،فهذا البعد يحمل بعدين مهمين : الأول ينكشف للمتلقي أوليا في جماليات النص،حتى وإن بدا من الوهلة الأولى غامضا أو مركبا أي المجاز المركب كما عند البلاغيين،لكنه يظل داخل مجال الحضور اللغوي.

أما البعد الآخر للمجاز الكلي هو ما يسمى المضمر،فهذا البعد يتحكم في علاقاتنا مع الخطاب،ويؤثر في عقليتنا وسلوكياتنا وعبر النص النسقي وما يفرزه من وظيفة نسقية وعبر مفهوم المجاز ليكون مفهوما كليا لا يعتمد على ثنائية الحقيقة/المجاز،ولا يقف عند حدود اللفظة والجملة بل يتسع ليشمل الأبعاد النسقية في الخطاب وفي أفعال الاستقبال فإننا نقول بمفهوم (المجاز الكلي) متصاحبا مع الوظيفة النسقية للغة[3]

---

[1] ينظرعبد الله الغذامي،النقد الثقافي،ص65-66

[2] عبد القاهرالجرجاني،أسرارالبلاغة،ت.محمد عبد المنعم خفاجي،دارالجيل،بيروت 1991م ص202-203

[3] عبد الله الغذامي،النقد الثقافي،قراءة في الأنساق الثقافية العربية ،ص69

ما يقود إلى الاعتقاد أن –الغذامى- عمل على توسيع مهم في الدلالات اللغوية للمجاز ليشتمل على ما يدعو إليه في التأثير الثقافي،من خلال ما يعرف بالوظيفة النسقية التي يطرحها في مشروعه الثقافي غير أنه ربما بدا أن ثمة تحميلا للمصطلح لما لا يتسع له دلاليا وإجرائيا،فالمجاز يظل مرتبطا بدلالاته الأصلية،وهي دلالة محددة بحدود الصورة البيانية الجزئية،وبعد ذلك تطور مفهوم المجاز لديه ليشمل الرمز وهو مصطلح حديث يتجاوز الدلالة المجازية المحدودة للمصطلح القديم ليشمل دلالات أخرى من ضمنها التأثير الثقافي .

ثالثا: التورية الثقافية :

التورية مصطلح بلاغي قديم نقله -الغذامى- إلى حقل النقد الثقافي مع عمله على توسيع مفهومه الدلالي فالتورية عند البلاغيين تعنى الايهام أي أن يطلق المرء لفظا له معنيان قريب وبعيد،يريد بالمعنى البعيد وهي عنده تحمل ازدواجا دلاليا أحدهما قريب والآخر بعيد في حين هي عند البلاغيين المقصود بها هو البعيد،ما يجرنا إلى وعي تام دون النظر في كشف المضمر والتعامل مع العيوب النسقية،وإشكالات الخطاب الثقافي الذي سيؤثر في ذهن المتلقي بمعنى "إن التورية الثقافية،أي حدوث ازدواج دلالي أحد طرفيه عميق ومضمر،و هو أكثر فعالية وتأثيرا من ذلك الواعي،وهو طرف دلالي ليس فرديا ولا جزئيا إنما هو نسق كلي ينتظم مجاميع من الخطابات والسلوكيات باعتبارها أنواعا من الخطابات مثلما تنتظم الذوات الفاعلة والمنفعلة [1]"

ويظهر أن الغذامي في قراءته لمصطلح التورية الثقافية عمل على توسيعها دلاليا،ما جعلها تشمل أكبر قدر ممكن من التأثير الثقافي على عقلية المتلقي،وتقترب التورية في البلاغة من مفهوم التورية الثقافية فتشترك في المجالين بكونها إيهاما،فقد عرفها أصحاب المدرسة البلاغية من قدماء ومحدثين على أنها الايهام،ولكنها تطرح في النقد الثقافي على اساس أنها عبارة لغوية تحمل نسقا مضمرا له قوة تأثيرية في عقلية مستهلكة،ما يجعل هذه القوة التأثيرية تتوارى خلف الخطاب الثقافي،وهو توسع دلالي مقبول

رابعا الدلالة النسقية :

[1] عبد الله الغذامي،النقد الثقافي،ص71

أثبت الغذامي في بناء نظريته عنصرا سابعا ضمن عناصر الاتصال المعروفة ، أنتج دلالة جديدة تسمى الدلالة النسقية،فكانت اللغة في السياق تحمل دلالتين:الأولى هي الدلالة الصريحة وهي مرتبطة بالشرط النحوي ووظيفتها النفعية،والأخرى الدلالة الضمنية التي ترتبط بالوظيفة الجمالية للغة .

فإن الدلالة النسقية التي ترتبط في علاقات متشابكة نشأت مع الزمن لتكوّن عنصرا ثقافيا يأخذ بالشكل التدريجي إلى أن أصبح عنصرا فاعلا،ومن خلال الدلالة النسقية هذه نستطيع الكشف عن الفعل النسقي من داخل الخطابات الثقافية[1]

خامسا الجملة النوعية (الجملة الثقافية) :

الجملة الثقافية هي المقابل النوعي للجملتين النحوية والأدبية،بحيث نميز تمييزا جوهريا بين هذه الأنواع من حيث إن الجملة الثقافية مفهوم يمس الذبذبات الدقيقة للشكل الثقافي صيغه التعبيرية المختلفة،وأنواع الجمل ثلاث :

1- الجملة النحوية المرتبطة بالدلالة الصريحة .

2- الجملة الأدبية ذات القيم البلاغية والجمالية المعروفة.

3- الجملة الثقافية المتولدة عن الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة

والجملة الثقافية هي مناط اهتمام النقد الثقافي لأنه منها يتكون الخطاب الذي يعمل هذا المنهج النقدي على دراسة ما يختفي خلفه من أنساق ذهنية تؤثر على عقلية الانسان المتلقي[2].

سادسا المؤلف المزدوج :

في الفعل النقدي الذي يتخذ النسق الثقافي هما أساسيا له يصبح الشرط النقدي من جهة والشرط الثقافي من جهة ثانية عنصرين مكونين للمادة وللأداة،وما لم يتحقق ذلك وينضبط منهجيا وعلى مستوى النظرية والمصطلح ، فإننا سننتهي إلى كتابة تدعى لنفسها صفة النقد دون أن تكون نقدية،وهذا قد حدث فعلا مع كثير من الدراسات التي اكتفت بتغيير مجالها البحثي دون أن تدرك ، وهذا هو ما يجعلنا نتخذ بين يدي عملنا هذا قواعد انضباطية

(1)عبد الله الغذامي،النقد الثقافي،ص72

(2)المرجع نفسه،ص73-74

منهجية نستعين بها على مراوغة مادة البحث وملاحقتها ومفهومات المجاز الكلي والتورية الثقافية،والوظيفة النسقية مع الجملة الثقافية،كلها مفهومات ستفسح لنا مجالات للرؤية ما كانت تستمر لولا هذه المنطلقات المنهجية .

وعبر هذه المقولات النظرية ستحرر من هيمنة البلاغي/الجمالي،الذي هو أحد إفرازات النسق الثقافي وله سلطة ذات هيمنة ضاربة ومتحكمة،تمسك بتلابيب الناقد وتوجه ذائقته وأحكامه،ذلك لأن الناقد أصلا كان خاضعا لها وهو أحد صنائعها مثله مثل رعية الثقافة سواء وصفوا بالمنتجين أو مستهلكي الثقافة فالجميع صنائع ثقافية تتحكم فيها الأنساق وتوجه حركتها،ولا يحررنا من هذا الانضباط المنهجي.

وبواسطة هذا الانضباط سنرى أن في كل ما نقرا وما ننتج وما نستهلك هناك مؤلفين إثنين أحدهما المؤلف المعهود مهما تعددت أصنافه كالمؤلف الضمني والنموذجي والفعلي[1].

والآخر هو الثقافة ذاتها أو ما أرى تسميته هنا بالمؤلف المضمر،وهو ليس صيغة أخرى للمؤلف الضمني،وإنما نوع من المؤلف النسقي كما هو الشأن في حركة النسق ومفعوله المضمر،هذا المؤلف المضمر هو الثقافة بمعنى أن المؤلف المعهود هو ناتج ثقافي مصبوغ بصبغة الثقافة أولا ثم إن خطابه يقول من داخله أشياء ليست في وعي المؤلف،ولا هي في وعي الرعية الثقافية،وهذه الأشياء المضمرة تعطى دلالات تتناقض مع معطيات الخطاب سواء ما يقصده المؤلف أو ما هو متروك لاستنتاجات القارئ،وما قلناه عن كون المضمر الدلالي يتناقض مع معطيات الخطاب هو شرط في العقل النقدي الثقافي،وإذا لم يتحقق هذا الشرط فلن يكون هناك نقد ثقافي حسب المفهوم الذي تحاول التأسيس له هنا .

المهم الآن أن نؤكد أن (المؤلف المزدوج) يرتبط بالدلالة النسقية،حيث يعشش التناقض المركزي وتفعل الأنساق أفاعيلها،وتلك هي مهمة النقد الثقافي،الكشف والتعرف .

وظيفة النقد الثقافي :

تأتي وظيفة النقد الثقافي من كونه نظرية في نقد المستهلك الثقافي (وليست في نقد الثقافة هكذا بإطلاق أو مجرد دراستها ورصد تجلياتها وظواهرها)،وحينما نقول ذلك فإننا نعني أن لخطة هذا الفعل هي في عملية الاستهلاك،أي الاستقبال الجماهيري والقبول القرائي لخطاب

[1] انظر عبد الله الغذامي،تأنيث العقيدة والقارئ المختلف،المركز الثقافي العربي،بيروت،الدار البيضاء 1999،ص151

ما،مما يجعله مستهلكا عموميا في حين أنه لا يتناسق مع ما نتصوره عن أنفسنا وعن وظيفتنا في الوجود .

هذا حينما يكون الجمالي مخالفا للعقلي والمقبول البلاغي يناقض المعقول الفكري،وينشأ تضارب بين الوجدان الخاص الذي يصنعه الوعي الذاتي فكريا وعقليا حسب المكتسب الشخصي للذات مما هو تحت سيطرة المرء الفرد بما إنه من فعله الذاتي الواعي،وبين الوجدان العام الذي تصنعه المضمرات النسقية وتتحكم عبره بتصوراتنا واستجاباتنا العميقة وكمثال واضح وسريع نشير إلى المتصور الواعي والعقلي الذي يؤمن أن المرأة ليست جسدا فحسب ولكنها أيضا عقل ووجدان.

إلا أنه ومع حضور هذا المعتقد المعلن يظل هناك حس طروب يهش لأي نكتة أو خطاب يصور الجسد المؤنث على أنه معطى شبقي فحسبه تشير إلى ذلك الخطابات الشائعة في لغة الأفلام والأزياء وأغلفة المجلات،والمعطى الإعلامي عموما مما هو ليس من إنتاج الرجل وحده بل إن النساء أنفسهن يشاركن في إنتاج هذه الصورة واستهلاكها وتمثيلها والتجاوب معها .

وهذا مثال على المفعول النسقي المضمر وقدرته على التحكم في الوجدان العام،ولا تملك الثقافية الشخصية الذاتية الواعية القدرة على إلغاء مفعول النسق،لأنه مضمر من جهة ولأنه متمكن ومنغرس منذ القديم ، وكشفه يحتاج إلى جهد نقدي متواصل ومكثف[1]

وهذا الجهد النقدي هو نقد للمتن الثقافي والحيل النسقية التي تتوسل بها الثقافة لتعزيز قيمها الدلالية .

[1] ينظرعبد الله الغذامي،النقد الثقافي ،قراءة في الأنساق الثقافية العربية ،ط2 ، ص85-86

الصورة التلفزيونية من منظور النقد الثقافي :

ثقافة الصورة

-1-

في زمننا أخذت الصورة الثقافية التقليدية بالتغير ولقد جاء مع اختراع الصورة المتحركة كوسيلة للتغيير في السينما أولا ثم في التلفزيون،ثم حصل الانفجار الكبير مع ظهور البث الفضائي التلفزيوني الذي عمم الصورة ووحد الاستقبال،ولم تعد الصورة التلفزيونية حكرا على أمة دون أ خرى أو موقع دون آخر لقد عمت الصورة البشرية كلها فتساوت العيون في رؤية المادة مبثوثة على البشر دون رقيب أو وسيط،هذا تغير جذري من الكلمة المدونة التي هي روح الأدب وعنوان الثقافة الأصلية إلى الصورة التلفزيونية التي هي لغة من نوع جديد وخطاب حديث له صفة المفاجأة والمباغتة التلقائية مع السرعة الشديدة ومع قوة المؤثرات المصاحبة وحدية الارسال وقربه الشديد،حتى لكأنك في الحدث المصور من دون حواجز لا يمكن لتغير في وسائل الاتصال هذا التغير في حدته وفي اتساعه لا يمكن له أن يمر دون تأثير ثقافي قوي يتماثل مع قوة الصورة وقوة المادة .

إن شدة التغير في الوسيلة لا بد أن يتبعها شدة مماثلة في تغيير الرسالة نفسها وفي تغيير شروط الاستقبال،ومن هنا يأتي التغير الثقافي بتحوله من الخطاب الأدبي إلى خطاب الصورة،ومن ثقافة النص إلى ثقافة الصورة .

وهو تغير ستتغير معه قوى التأثير الاجتماعية وستغير قادة الفكر تبعا لذلك،ولن يعود الفلاسفة والأدباء والعلماء هم قادة الثقافة الجماهيرية ولسوف تتخلق قوى قيادة أخرى غير هؤلاء،وهي قوى قد يصعب تحديدها بدقة متناهية على غرار في الثقافة التقليدية،حينما نسمي قادة الفكر في أمة من الأمم ونحتفل بهم ونحدد مواقعهم[1]

إننا اليوم بحاجة إلى التعرف على القيادات الفكرية ومصادر التأثير والتنوير،وقد لا يكون ذلك محددا بأشخاص وأسماء،وإنما سيكون عبارة عن نمط كلي متحرك ثابت ويتوسل بالصورة لإحداث أثره،ومن ثم فقد تكون الصورة هي القائد الفكري والثقافي .

[1] عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية،ص24-25

إن ثقافة الصورة هي علامة على التغير الحديث مثلما هي السبب فيه،ولأول مرة في تاريخ البشرية الثقافي الاجتماعي،نجد أنفسنا عاجزين عن رؤية أو تسمية قادة حقيقيين يقودون الناس ويؤثرون عليهم فكريا أو سياسيا أو فنيا،ومع ذلك نجد الناس يتأثرون ويتغيرون بشكل جماعي وبتوقيت واحد ، مما يعني أن هناك قوى تقود هذا التغيير الذي لا يمكن أن نقول إنه فوضوي،وهو ليس فوضويا بكل تأكيد لأنه تغير انتظامي ومحكم وشمولي،ولكن من...أو ما هي تلك القوة التي تحدث ذلك التغير الذي نصفه بأنه انتظامي ومحكم وشمولي .

-2-

إنها الصورة ولا شك،وإذا أخذنا بمفهوم الصورة كأداة في الاستقبال فلا شك سنقع أول ما نقع على مفهومي التصديق والتكذيب حيث تستند الرؤية البصرية على أساس التصديق وقد قيل من قبل:ليس راء كمن سمعنا،وهو مثل يعلى من شأن البصر وكلما رأى الانسان شيئا صار ذلك ميثاق تصديق،غير أن ما جرى في عصرنا هذا بعد اختراع السينما أن الصورة أخذت بعدا جديدا فهي صورة حية تتكلم وتتحرك،وهذا تحول كبير في ثقافة الصورة يجعلها تختلف حتى عن الكلمة المكتوبة،حيث في حال الكتابة تظل الكلمات على الصفحات خرساء ولا حراك لها[1]

ثم جاءت فكرتا (الاخراج والمونتاج) السينمائيين،وهما فكرتان صار لهما دور كبير وخطير في عملتي (التصديق والتكذيب).ثم جاء التلفزيون معتمدا على الخبر المصور،وهذا ما كان مدعاة للتصديق بما أن المشاهد سيتحول إلى شاهد عيان،وكان هذا هو الأصل غير أن الذي حدث أن الخلفية الفنية السينمائية تسربت أيضا إلى الصور المتلفزة،وتدخل (الاخراج والمونتاج) في العمل التلفزيوني،ومهما كانت الصور حقيقية وتلقائية إلا أن الدراسات والوقائع تشير بشكل خطير إلى أن جمهور المشاهدين لم يعد يصدق الصور،ولم يعد يأخذها كما هي،وإنما يتراوح بين تكذيب ساخر إلى تصديق أعمى وبينهما توسط يلجأ إلى عملية التأويل والتفسير وتحليل الصور،وهنا تدخل عوامل كثيرة اجتماعية وثقافية مما يؤثر على قيمة الصورة كدليل على الأحداث .

-3-

[1] عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية،ص26-27

وفي عام 1969 ظهرت الصورة المتلفزة في كل بقاع المعمورة،تعرض – نيل آرمسترونغ-–neil armstrong- وهو يخطو خطواته الأولى على سطح القمر،وكان يوما حافلا للبشرية كلها في ذلك الحدث العلمي الجلل،ولقد أثار ذلك نقاشات حادة حول حقيقة ما يحدث،وكان هناك تصديق واحتفال عظيم بالحدث،وفي مقابل ذلك كانت هناك شكوك بلغ بعضها درجة التكذيب المطلق،ولم تقف تلك الشكوك عند حدود المشاهدة التلفزيونية بل جنحت أيضا إلى أسئلة دينية وعقلية وثقافية .

ولقد ذكرت الصحف أخبارا عن عالم ياباني متخصص أنه قد أعلن إنكاره لما حدث،وقال إن الأمريكيين مارسوا لعبة الاخراج السينمائي لتزييف الصور،مثلما جاءت مقالات تشكك بمصداقية الحدث زاعمة أن الأمريكيين قد وصلوا للقمر قبل ذلك التاريخ،وجرت محاولات لتحليل لغة -آرمسترونغ- المسجلة والتي قيل إن بعض كلمات قد حذفت من النص المتلفز والمحذوف،كان يشير إلى كلمات تفوه بها -آرمسترونغ- يتحدث فيها عن مشاهدته لرجل يقود دراجة،وهذا يعني أن فريقا آخر قد سبق إلى القمر واحتفظت أمريكا بسرية تلك المعلومة،كل هذا يجري في مواجهة صورة تلفزيونية كانت أهم وأخطر حدث في فترتها،ولم يكن الحدث عاديا ولا عابرا،ولذا فإن ردود الفعل عليه ستكون بمثابة الكاشف الثقافي عن أنساق الاستقبال والتأويل ، ولسوف نقف على حكاية ذات دلالة نسقية عميقة حول هذا الحدث وطريقة استقباله وتأويله[1] .

إنها حكاية الشيخ –عبد الكريم- الذي ألف كتابا تعرض فيه للقصص الاعلامية الكبرى في عصرنا هذا وأولها هي مسألة الصعود إلى القمر وقد أنكر هذه الحادثة،وقال أن الأمريكيين لم يكذبوا في الصورة التي قدموها للناس ولكن قد وقعوا ضحية لخدعة ماكرة من إبليس وإبليس في الحقيقة قد انتفخ في الفضاء السحيق انتفاخة كبيرة،وتبدو نفخته وكأنما هي كوكب سابح وهي أشبه ما تكون بكوكب القمر وكان يتربص لرواد الفضاء لكي يخدعهم، وهبطت المركبة على ظهر إبليس ظنا منهم أنها على سطح القمر،وجاءت الصور تحمل هذا المنظر الخادع وصدق الأمريكيون الأمر وانخدعوا به وخدعونا معهم تبعا لذلك[2].

---

[1] عبد الله الغذامي،النقد الثقافي،ص28-29

[1] انظر مقالة منصور النقيدان،جريدة الوطن22-12-2001

لم يكن الشيخ يهزأ في قوله هذا ولم يكن يصدر عن فراغ،بل كان يستند إلى قناعة لها أسسها المتجذرة في الفكر البشري .

والصورة في عرفه ليست كاذبة وهي في ذات الوقت ليست صادقة،وهو يتسلح بسلاح ثقافي يستند إليه ويعود ذلك إلى قناعته الدينية وهي قناعة تستند أيضا إلى قوانين التأويل وهو في تأويله للنص الديني يصل إلى قناعة أن القمر آية من آيات الله سبحانه وتعالى،له خصوصية لا يستطيع البشر النفاذ إليها وفي مقابل ذلك فإنه يرى صورة حسية متجسمة أمامه وأمام غيره،ولا سبيل عنده بأن يقول إن الصورة كاذبة،فهي تكشف عن كوكب وعن بشر في كوكب،مثلما أن التقارير العلمية لها من القوة والجدية ما يحول دون الادعاء بكذب الجميع،ولو كان الخبر أحاديا لأمكن الطعن فيه،ولكنه قد صار خبرا كونيا.

ولذا لا سبيل دون التوفيق بين النصوص التي بدا عليها التناقض،ومن هنا اسعفه المنطق النسقي الذي يملك ذاكرة ثرية على خداع إبليس وتغريره بالبشر وقد ظهر إبليس كثيرا على صورة عديدة،ولم تكن عملية ظهوره لأهل مكة ويغريهم برسول الله ~صلى الله عليه وسلم~ ويدفعهم لتكذيبه،ولم تكن هي الظهور الوحيد بل هناك مواقف عديدة أخرى ظهر إبليس فيها ليخدع الناس .

والمسألة لا تقف عند هبوط القمر فحسب بل إن الشيخ يرى أن (القنبلة الذرية) ما هي إلا قوى الشيطان ولا شك أن غير الشيخ يقول مثل قوله،ولقد ذكر –غابريل ماركيز- gabriel màrquez- أن جدته كانت تظن أن إبليس هو الذي يتكلم من داخل ذلك الصندوق الذي جلبوه لها،وكانت لا تخلع ملابسها إذا نامت في غرفتها ظنا منها أن المذيع ينام معها في الغرفة ذاتها،ولم تكن لتصدق أنه يمكن لآلة شيطانية أن تنقل صوت البشر مع مكان بعيد[1].

وإن كان الشيخ ينطلق من منطق عقدي نتيجة لتصوره عن حال من التناقض بين العلم والإيمان وتخوفه تبعا لذلك من أن ينخدع الناس بالعلم الحديث ويؤثر ذلك سلبا على دينهم إلا أن هذا هو ظاهر الأمر فحسب،إذ أن جدة -ماركيز- لم تكن معنية بهذا التخوف العقيدي

[1] عبد الله الغذامي،الثقافة التلفزيونية،ص32

ومع ذلك توافق تفسيرها للظاهرة مع تفسير الشيخ،أي أننا أمام تفسير واحد من مصدرين مختلفين أحدهما ذو طبيعة عقدية والآخر تلقائي وبريء .

والحق أن حكاية الشخص وتفسيره هي نسخة لما يفعله البشر كل البشر أمام الغريب والمحير، ولئن كانت قصة الشيخ صارخة في نموذجيتها إلا أنها لا تختلف عن مقولة الفيلسوف الفرنسي –بودريار--bandrillard- الذي قال عن حرب الخليج الثانية عام1991إنها صورة تلفزيونية وإنها لم تقع قط،وإن ما نشاهده يجب أن لا نصدقه[1].

يقول هذا من خلفية ثقافية تقوم على تحليل الخطاب والصورة ن ونقد ثقافة العولمة بصيغتها الأمريكية المتلفزة والمصورة باخراج هوليودي ساحر وخداع ، ولـ-بوديار-baudillard- قوانينه الخاصة في التفكير التأويل كما للشيخ -عبد الكريم- قوانينه الفكرية والتأويلية كذلك ولن يصح أبدا نقول أن جدة -ماركيز--màrquez- لا تملك قوانين في التفكير والتأويل بل هي لا تختلف عنهما،كما أننا نحن لا نختلف عن الثلاثة في نظم تفكيرنا العميقة والخلافات ظاهرية فحسب وهي في حدود المصرح به فلسفيا ودينيا واجتماعيا .

وحينما نأتي للصورة وثقافة الصورة بوصف الصورة أداة ديمقراطية يتساوى في استقبالها الجميع ، فإننا أمام وحدة ذهنية بشرية ذات خصوصية ثقافية عالية جدا،إذ يجري التساوي والاختلاف معا وفي آن .

-4-

ومن التكذيب المفرط نأتي إلى التصديق المفرط،وهي في قصة المواطن الأمريكي

[1] عبد الله الغذامي،النقد الثقافي،ص33-34

–جون ديفيس–jhon davis- وهو رجل بلغ به التصديق حد الرعب،ولقد صدق ما يقوله الاعلام عن خطر صدام حسين- ولذا قرر الاختباء في أحد الكهوف جنوب كالفورنيا وأخذ معه زوجته وأولاده حيث عاشوا في الكهف عشر سنوات بعيدا عن أعين الناس،وامتنع عن الاتصال بالحياة المدنية حارما نفسه وعائلته من كل ضروريات الحياة الصحية والمعاشية لخوفه الشديد من -صدام حسين-،لقد حدث هذا بعد الحرب العالمية الثانية1991 واستمر حتى منتصف العام 2001،حيث كشف البوليس الأمر وتم انقاذ العائلة من هذا الرعب المستفحل[1].

هذه قصة تحمل النقيض لقصة الشيخ عبد الكريم- من تكذيب مفرط إلى تصديق مفرط وكلا هما يقوم على تأويل صورة تلفزيونية حية يشترك في مشاهدتها مع غيره من البشر ولكنه يحمل تأويله الخاص لها ويتصرف تبعا لذلك .

ولئن سلمنا بإمكانية ذلك كأمثلة ربما رآها بعضنا شاذة،ومهما قلنا عن شذوذ حكاية –جون ديفيس–jhon davis–- لكن الباعث على التفكير هو موقف الاعلام من هذه القصة،حيث سيقت القصة في الوسائل الاعلامية كافة ويتضمن سياقها وطريقة روايتها أن المؤسسة الاعلامية إنما هي في الحقيقة تسخر من هذا المواطن الأمريكي لأنه صدق الصور الاعلامية وآمن بمنطقها

وهنا تأتي المفارقة حيث إن الاعلام هو الذي صنع –صدام حسين- ، حيث جرى تصوير صدام بأنه جبار قادر على تدمير البشر وأن جاهزيته التدميرية ممكنة في غضون خمس وأربعين دقيقة ، كما أدلى بذلك -توني بلير-tony blair- بناء على تقارير استخباراتية إعتمدتها الدولة .

وقدمها -بلير- إلى البرلمان،مع ما تم زخه من تصوير وتقريرلأسلحة الدمارالشامل التي يمتلكها –صدام حسين-[2]

---

[1]انظرجريدة لوس أنجلس تايمز11-06-2001،والشرق الأوسط12-06-2001

[2]عبد الله الغذامي،النقد الثقافي،ص34-35

وهذا كله خطاب إعلامي تواطأت عليه كل وسائل الاعلام واعتمدته المؤسسات الرسمية والسياسية مما يخلق مبررات –لجون ديفيس- بأن يخاف فعلا خاصة وأن المجتمع الذي نتكلم عنه مجتمع ديمقراطي مفتوح ، وتملك وسائل الاعلام فيه مصداقية جماهيرية لا يعتريها الشك،ومن هنا فإن ما تقوله هو صدق بالضرورة ولا مجال للتدليس المعتمد فيه .

وفي الثمانينيات من القرن العشرين ظهر فيلم من تمثيل الممثل الكوميدي –بيتر سيلرز- peter sellers- اسمه < بأن تكون هناك > وفيه تظهر شخصية رجل كان يعمل جنائنيا

في قصر رجل ثري وعاش الجنائني حياته كلها في ذلك وحيدا لا يرى سوى سيده ولا يخرج خارج القصر،ويمضي وقته مع التلفزيون حيث نشأ بينه وبين جهاز التحكم في القنوات علاقة خاصة،وصار (جهاز التحكم) هو وسيلته في الاتصال وكلما أزعجته المشاهدة لجأ إلى الجهاز ليغير البرنامج أو لغلق التلفزيون،وعاش سعيدا مع هذه العلاقة الوثيقة التي تربطه بالعالم،وبعد مدة مات صاحب القصر وجرى إفراج الجنائني الذي لا يعرف شيء سوى حديقة القصر والتلفزيون،وخرج إلى الشارع غير واع بما في هذا الكون ولا بما سيواجهه،ولم يأخذ معه شيء سوى (جهاز التحكم) حيث وضعه في جيبه لأنه الشيء الوحيد الذي يتوصل به إلى العالم،وفي أول مواجهة له مع الناس تلاقى مع عصابة من الشباب في أحد شوارع نيويورك الجانبية،وتحرش به الشباب سبا ولكما فما كان منه سوى أن أخرج (جهاز التحكم) من جيبه وصار يضغط على الأزرار مؤملا أن يغير القنوات ويبعد هذه الصورة من أمامه،وكان المنظر معبرا بشكل مؤثر،حينما ترى هذا المسكين يحاول التخلص من هذا المشهد المرعب عبر جهاز التحكم كما كان يفعل في غرفته في القصر .

ويمضي الفيلم يحكي حكاية الاندماج الصعبة لهذا الكائن البشري والذي لا يعرف العالم إلا عبر شاشة صغيرة تنقل له صور الحياة . لكنه حينما خرج بدأ في رحلة ثقافية ووجدانية أخرى،لقد صار يكتشف أن ما يعرفه عن العالم هي صورة للعالم وليست حقائق[1] .

[1] عبد الله الغذامي،النقد الثقافي،ص37

ولقد تسنى للمزارع -تشانص- (وهذا اسمه في الفيلم) أن يتحول من الصورة إلى الواقع، وهذا أمر كان يمكن حدوثه في الثمانينات قبل توغل التلفزيون في حياة البشر،غير أن ما يحدث الآن هو أننا نشاهد تحولا جذريا معاكسا أي أنه تحول من الواقعي إلى الصوري .
لقد اسهمت الصورة في إعادة الكائن البشري إلى وجدانيته من حيث أنها جعلته في مباشرة مع الحدث بما أن الحدث صورة،والرابط هو جهاز التحكم الذي سيتحول إلى تحكم بك وليس تحكما منك،وهنا سيأتي التفسير الخاص للمشاهد وتأتي خصوصية وفردانية التأويل بسبب هذه المباشرة وبسبب هذه الحرية الفردية في اختيار الصور عبر الجهاز .

ومن هنا لا يصح أن نستبعد مثال –جون ديفيس-jhon davis - بما أنه مثال فردي،ذلك

لأن كل علاقات البشر مع الصور المتلفزة الآن صارت نماذج فردية ولم يعد هناك خطاب كلي شمولي ونموذجي[1]

5- وجوه المشهد :

لو قلنا إن الصورة لم تعد محايدة فإن من اللازم أن نقول إن العين لم تعد محايدة أيضا

وإذا كان –دي سيرتو-de serato– يرى أننا أصبحنا في زمن ثقافي يسميه بملحمة العين

والناس أمامه يشبهون مجتمع النمل حيث صار الرقم هو العلامة البشرية،ولم يعد البشر علامة نوعية بقدر ما هم أرقام رياضية،وهذا قول يصف أحد وجوه المشهد،وهو مشهد له وجوه عديدة وتتبدي فكرة المجتمع النملي والرقمي شديدة الوضوح كما تظهر صورة (التسليع) الاعلامي واضحة أيضا.
وكما رأى بودرياروباحثون آخرون من تحول الاستقبال البشري للإعلام إلى فعل سالب وخضعت البشرية إلى نوع من التنميط الثقافي والاجتماعي يجعل الاعلان التلفزيوني هو الخطاب الأهم في صناعة الذوق ونمذجة الحياة عبر دعوى التميز حينما يحثك المعلن على التمييز والتفرد باستخدام هذا المنتج،ولكنك في الواقع لا تتميز ولا تتفرد لأنك تستعمل منتجا يستعمله الجميع غيرك.

[1] عبد الله الغذامي،النقد الثقافي،ص38-39

والإعلان يقول لك من دون وعي إنك لكي تتميز كن مثل غيرك واستعمل منتجنا،وهذا لا يقضي على الخصوصية الاجتماعية فحسب بل إنه يقضي أيضا على القيم الثقافية والذهنية في الاختيار والتذوق وحركة التمييز[1].

وهذا أفضى حسب نظرة –بودريار- إلى حرمان العلامة الثقافية من أية مرجعية سياقية وظهرت العلامات الثقافية خالية من المرجعيات الثقافية،مما يجعلها خاوية مشتتة وسطحية هذا وجه آخر يتلاقى في رسم جوانب من المشهد الثقافي العالمي،غير أن المشهد لم يكتما بعد والوجهان اللذان قدمهما –دي سيرتو-de serato- و-بوديار-baudillard- لا يشكلان سوى بعض الرسمية،ونحن في الحقيقة أمام حالة مركبة تشبه صورة أبي الهول حيث ليس هناك كائن واقعي وإنما منحوتة من تكوينات،عدة قد تخدع الناظر إذا رآها من جانب واحد مثلما انخدع العميان في الحكاية الشعبية حينما تلمسوا الفيل فوصفه كل واحد منهم حسب العضو الذي أمسك به،وهو وصف جزئي خادع وهذا بالضبط ما سنقع فيه لو تصورنا المشهد الثقفي المعاصرعلى أنه ذو وجه واحد أو وجهين قابلين للتوصيف .

إننا أمام مشهد مركب،وهناك دراسات ميدانية تكشف عن أن الجمهور لا يستقبل الصور التلفزيونية استقبالا سلبيا[2]،وتكشف الدراسات عن ردود فعل إيجابية،أي عن مشاهدة نقدية ترفض وتميز وتحلل وتملك من أدوات التأويل والتحليل ما يجعلها قادرة على النقد والاختيار الذاتي،وهذا يكشف عن حس غير سلبي ولا شك أن -بودريار- و-دي سيرتو- نفسيهما هما عينة على استقبال نقدي،على أن العينات التي جرى فحصها كانت عينات لفئات متنوعة من البشر بكل الطبقات والتمايزات،وهذا يعطينا وجها ثالثا للمشهد يزيد من التشكيلة المعقدة المركبة .

ومما يزيد من تعقيد الأمور هو حال الصور نفسها،وكما أن الصورة تخضع لعمليتي (الإخراج والمونتاج) فإن الحياة الواقعية تخضع أيضا لمثل هاتين العمليتين،والصور التلفزيونية لا تقدم الحياة كما هي،بل هي تقدم ثقافة المهيمنة أو ثقافة المؤسسة،وجرت

[1] عبد الله الغذامي،الثقافة التلفزيونية،المركز الثقافي العربي، ص39-41

[2] المرجع نفسه،ص41

دراسات ميدانية عن محطات التلفزة الأمريكية كشفت عن ظلم في تمثيل العجائز والأطفال والنساء،بينما احتلت الواجهة القوى الاجتماعية المؤسساتية تلك التي تقدم خطاب العنف واللذة الجنسية،وصناعة المال والنفوذ[1].

وهذا إخراج ممنتج للحياة يقدم فعلا انتقائيا وخدمة ثقافية بينما الحياة الواقعية على الهامش ولكن المفارقة هنا هي أن الجماعات المهمشة هي المستهلك الحقيقي للصور،وهم الذين يقضون أوقاتا كبيرة في مشاهدة التلفزيون،وهذا يؤدي إلى فعلين مزدوجين أحدهما يقضي إلى التأثر والآخر نقدي ورافض،وخاصة مع نمو الوعي الاجتماعي عند النساء وحول حقوق الانسان،وهو وعي يعزز فكرة الحس النقدي عند المهمشين،ولو رأينا العجائز لوجدنا أنهم هم من يمارس نقد الصور وكشف ألاعيب الاتقاء والإخراج والمونتاج،أي أننا بمقدار ما نقول أيضا بوجود مهمشين هم في الحقيقة من يمثل جيوشا بشرية من النقاد،ويشكلون ثقافة الاستقبال الواعي والناقد،وهذه إضافة نوعية إلى حال المشهد الثقافي تكشف عن تعقيد إضافي،بما أن المنتقدين والمتضررين من الخطاب هم من يستهلكه فعلا وهم من يطيل النظر إلى الشاشة الصغيرة .

6- سقوط النخبة :

إن ما نشهده هو صراع عملي للأنساق،ففي حين تتجرد الحداثة التكنولوجية لخدمة النسق الفحولي واستيلاب الخطاب الاعلامي لتهيمن على الخطابات التقليدية من قبل وذلك

[1]Voir Kellner.d,media,culture routledge,london and new york,1995,p38-216

عبر تمثيل القيم الفحولية بما أن الخطاب الاعلامي والصورالاعلامية تقدم نسقا فحوليا يتمثل في قيم العنف والجنس والمال،كما هو قائم في الثقافة التلفزيونية وثقافة الصورفي حين أن هذا واقع فعلا ويغلب على الخطاب كله ويصبغه بصبغته،إلا أن ثقافة الرفض أيضا تأخذ مجالها وترفع صوتها،وهو صوت قوي وله صداه المسموع[1] .

ولئن تعددت الرؤى التشاؤمية حول هيمنة الخطاب الفحولي للإعلام ومخاطر تأثيره وتنميطه الثقافي للبشرية،إلا أننا نستطيع أن نقول إن أصحاب هذه الرؤية إنما نظروا إلى جانب واحد من المشهد وغفلوا عن سائر المشاهد المتعددة الوجوه ، ولئن قلنا بحق إن الصورة الاعلامية اليوم في خدمة العولمة وفي خدمة الفحولية الجديدة المتمثلة برغبة الهيمنة والتنميط النسقي،وقلنا أيضا وبحق إن أمريكا هي المستفيد الأول في هذا كله إلى درجة أننا نلاحظ أن البشرية صارت تتأمرك ولو بالتدرج ولكنه تدريج مخيف،إذا قلنا هذا وهذا حق بلا شك،إلا أننا نستطيع أن نقول أيضا إن ردة الفعل المضادة إنما تأتي من أمريكا نفسها وحوادث -سياتل-seattle- ضد مؤتمر التجارة الدولية إنما كانت بداية الشرارة في

خطاب الرفض وفي تدشين الصوت المعارض،ومنذ سياتل والعالم يشهد صحوة تدريجية لنسق يعارض ويرفض وهذا يحول دون بلوغ النموذج الفحولي الجديد لغرضه منذ بدأت عملية الرفض،وهو خطاب في النقد والوعي المضاد .

ويتعزز الخطاب المضاد بمظاهرات أوروبا ضد الحرب في العراق،ولا يمكن تجاهل هذا التوافق اللافت من حيث إن أكبر المظاهرات كانت في عواصم الدول المؤيدة لحرب في لندن ومدريد وروما،أي أن النسق ينتج نفسه ونقيضه في آن،ولا شك أن أهم الدراسات المضادة لثقافة العولمة والثقافة الفحولية،

المتمثلة بثقافة الصورة إنما تأتي من الغرب نفسه ومن أمريكا نفسها،وهذا تجاوز لافت يكشف عن صراع الأنساق ويكشف أنه كلما زاد النسق إمعانا في فرض ذاته،زادت معه قوى الرفض والمعارضة .

إن أخطر تغير في وسائل الثقافة هو في تحول الاستقبال من اللغة المكتوبة إلى الصورة المتلفزة،ثم في ظهور الفضائيات وسرعة انتشار المعلومة المتلفزة،ثم في ظهور الفضائيات

---

[1]Voir Kellner.d,media,culture routledge,london and new york,1995,p38-216

وسرعة انتشار المعلومة المصورة،وهذا يجعل فعل الاستقبال سريعا من جهة وفرديا من جهة ثانية،فلقد صار الانسان اليوم في مواجهة مباشرة وفردية وتلقائية مع العالم عبر الشاشة الصغيرة،وفي مقابل هذه الفردية والتلقائية فإن الصور لا تستقر على حال،وبما أنها سريعة ومتجددة فإنها قد صارت عاجزة عن الثبات،على عكس ما كانت عليه الثقافات التقليدية المعتمدة على الكلمة المكتوبة،حيث تثبت الفكرة ربما لقرون وليس لسنوات فحسب،بينما نحن مع ثقافة الصورة فقدنا أول ما فقدنا عنصر الثبات،وفقدان هذا العنصر يهدد الصورة دائما بالنسخ والإلغاء وقد شهدنا حالات من ذلك،أولا من نسيان الصور والأحداث بسبب تراكم بعضها على بعض ثم بظهور ما ينقض الصورة السابقة،ولقد رأينا كيف أن حرب أمريكا على العراق قد اعتمدت على الصورة السريعة مع تعمد هذه السرعة منذ حرص الرئيس الأمريكي -جورج دبليو بوش-george w.bush– على حسم الأمر مع العراق ورفض إعطاء مفتشي أسلحة الدمار الشامل مهمة للتفتيش،وراحت أجهزة الاعلام ترسخ الصور المبررة للحرب،غير أن ما حدث بعد ذلك هو ظهور صور ناسخة لكل ما قيل قبل الحرب،فلم تظهر أسلحة الدمار الشامل ولم يكن الغزو هينا ومرحبا به من الشعب العراقي ولم تكن الحرب سهلة ورخيصة ، وتلك كانت دعاوى ما قبل الحب،وهذه الصور الناقضة هي ما أدت إلى تراجع التأييد لسياسة بوش،وما يعنينا هنا هو تلمس سيرة الثقافة البصرية بوصفها متغيرا جذريا في فعل الاستقبال والتأويل،وعبر تمتعنا بسرعة مفعول الصورة كخطاب ادعاء مما يخلق قبولا أوليا،ثم سرعة قيام الصور النقيضة مما يخلق رفضا تراجعيا،وعبر هذا الفعل السريع والمتناسخ نلحظ هذا المتغير الثقافي الضخم،وهو فعل لا يجعلنا نقول إن التلفزيون قد ملك علينا عقولنا وسيطر على تفكير البشر حتى لم يعد للبشر حيلة ولم يعد لهم رأي .

إن الوحش الاعلامي إذ يتمادى في وحشيته فهو ينقض نفسه بنفسه،والصورة تنسخ ذاتها بصورة ناقضة لها وفي زمن سريع،وهذا يقضي بأن تنكشف حيل الخطاب وينقض الخطاب نفسه بنفسه،وهنا تنشأ قدرات جديدة في صراع الأنساق.

لقد سقطت النخبة الثقافية التقليدية تلك النخب التي تعودنا عليها فكريا واجتماعيا وسياسيا وكانت تقود الناس وتؤثرعليهم وتشكل رموزا حية لهم،لقد سقطت هذه وزال دورها وحلت الصورة محلها لكن الصورة لم تخلق ثقافة ديمقراطية كما هوأمل ميرزويفmirzoeff[1].

لأن الصورة ظلت تخدم ثقافة الهيمنة،وصرنا أمام ثقافة فحولية جديدة لا يقودها ويرمز إليها أشخاص بأعيانهم،كما كانت في السالف،وإنما هي تركيب معقد من تحالف شيطاني لعناصر قوى متعددة وطبقية غير ثابتة ولكنها فعالة وقوية،وتتمثل فيها عناصر التفحيل الجوهيرية في كل الثقافات،وهي الجنس والعنف والمال،إضافة إلى هيمنة الرأي الواحد ونفي المعارض،وهذه قيم أزلية لا تتبدل وإن غيرت وجوهها ولغاتها،غير أن الوسيلة التي تعتمدها هذه الثقافة عبر الصورة المتلفزة هي نفسها وسيلة جديدة،وبمقدار ما تملك من القوة والسحرية فإنها أيضا تتضمن عناصر نسخها،وهو نسخ ينشأ من ميزتها الكبرى وهي السرعة والتلقائية،وبمقدار ما إن السرعة والتلقائية ميزة فإنها أيضا مصدر النسخ والنقض عبر صورة أخرى لها نفس السرعة التلقائية ولها نفس الدرجة في المفعولية،وما تلبث أن تنقض السابق وتتحدى مزاعم عناصر الهيمنة،وهذا يجري على المنتج التجاري مثلما يجري على الخطاب السياسي،وكلاهما خطابات في التفحيل،هنا نقول إن الفحولة تعرض نفسها لخطر صادر منها والمبالغة في القوة والنفوذ هي مصدر التقويض والنقض،وعبر ذلك تتأسس ثقافة شعبية صرنا نرى علاماتها،إذ مع مزيد من العولمة ظهرت أدق خصوصيات الشعوب في الاختلاف والتفرد،وفي أمريكا صرت ترى الأفارقة بملابسهم وموسيقاهم ولهجاتهم ودياناتهم في زمن العولمة أكثر مما كانوا عليه في زمن الثقافات الوطنية .وهذا يكشف عن أهم وأخطر علامات المتغير الثقافي الذي يجنح إلى التعميم والتنميط الثقافي ظاهريا ومن تحت هذا الظاهر تتحرك قوى بشرية وهامشية،لا تحتاج إلا إلى شيء من التمعن لكي نراها ونرى فعل الصراعات النسقية وكيف تتبادل الأدوار.

[1] عبد الله الغذامي،الثقافة التلفزيونية،المركز الثقافي العربي،ص41

المراجع

القرآن الكريم :

* سورة آل عمران،الآية 6

المراجع العربية:

1.إبن كثير ، تفسير القرآن العظيم ،الجزء الرابع ، بيروت 1401هـ

2.إبن منظور،لسان العرب ، الجزء الثاني، المؤسسة العامة للتأليف، ،والنشر،القاهرة

3.إبن العماد الحنبلي،شذرات الذهب في أخبارمن ذهب،الجزء الثالث،مطبعة القدس

4.أسامة عبد الرحيم علي ، فنون الكتابة الصحفية والعمليات الإدراكية لدى القراء ، د.ط جامعة المنصورة.

5.الأصفهاني،الراغب ، المفردات في غريب القرآن،دارالمعرفة ، بيروت

6.بطرس البستاني،موسوعة دائرة المعارف،مبح11،د.ت،بيروت

7.الجاحظ،الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون،الجزء الثالث،مطبعة مصطفى البابي الحلبي،القاهرة 1948م

8.الجاحظ،الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون ،الجزء السادس، مطبعة مصطفى البابي الحلبي،القاهرة 1938م

9.الجاحظ،البيان والتبيين،الجزء الأول والثاني،طبعة حسن السندوبي

10.وليد قصاب،قضية عمود الشعر في النقد العربي القديم،المكتبة الحديثة،العين ط1 1980م

11.محمود أدهم مقدمة إلى الصحافة المصورة :الصورة الصحفية وسيلة إتصال، د.ط ، طبع بمطابع الدار البيضاء 1998م

12.محمد بركات حمدي أبو علي،نظرات وآراء في اللغة العربية وآدابها والحضارة الإسلامية الأردن، د.ت

13.المسدي عبد السلام،الأسلوبية والأسلوب،الدارالعربية للكتاب،طرابلس،تونس،1982م، ط2

14.نصر الدين العياضي،وسائل الاعلام والمجتمع، ظلال وأضواء،دار الكتاب الجامعي،العين2004

15.سعيد بن كراد،السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها،منشورات الزمن، الدار البيضاء،2003م

16.عبد الحميد شاكر،عصر الصورة،السلبيات والإيجابيات،عالم المعرفة،الكويت 2005م
17.عبد الحق بلعابد،سيميائيات الصورة بين القراءة وفتوحات التأويل،جامعة الجزائر2007م
18.عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي للكتاب، بيروت، الدار البيضاء ، 2004م ط1
19.عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997، ط2
20.عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت،الدار البيضاء2001 ، ط2 .
21.عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز في علم المعاني،مكتبة القاهرة ،الطبعة الأولى 1961م.
22.صلاح عبد الفتاح الخالدي،نظرية التصوير الفني عند سيد قطب،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر 1988م
23.صلاح فضل،قراءة الصورة وصور القراءة،دار الشروق،القاهرة،ط1997،1م.
24.رولان بارث، بلاغة الصورة في كتاب قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة عمرأوكان، إفريقيا ، سنة 1994 م.

المراجع الأجنبية:

1.Bandrillard:selected writing ed, by: m.poster,stan-ford university, press stanford,california 1980
2.Dominique serre floersheim,quand les images vous prennent au mot
3.Foncault,m: politics, philosephy, culture rontledage, london,1988
4.Genoves,literary criticism and the politics of the new historicism
5.Green blatt, s.renaissance self,fashioning,the university of chicago press,chicago,1984
6.Kellner, d.media , culture routledge, london and new york,1995
7.Marie glaude vettraino soulard , lire une image
8.Mithalie albou,francois,rio,lectures méthodique,ed.ellipses paris1995
9.Rosenau, p.m postmodernism and the social sciences, princeton university press, princeton 1997
10.Said.e.w: the world,the test,and critic,haward university, press, combridge , massachusetts 1984bandrillard:selected writing ed, by: m.poster,stan-ford university, press stanford,california 1980
11.Thomas, the new historicism and other old lashioned topis

12.V.leitch,v.b cultural cristicism, literary theory, poststuralism, columbia university press, new york,1992

المواقع الالكترونية:

1.http:

www.altshkeely.com/2003/index2003/rainbw.ssoura2003.htme

قدور عبد الله الثاني:سيميولوجية التلقي البصري،ومسائلة الرسائل البصرية

2.مؤيد عبد الجبار الحديثي ، العولمة الاعلامية والأمن القومي العربي ، موقع نت

المجلات التربوية:

1.جمال أردان ، المنظورية والتمثيل (مقاربة فلسفية لمفاهيم المكان والرؤية في فن الرسم) مجلة فكر ونقد ،ع13 ،السنة الثانية نوفمبر1998 ، المغرب

2.محمود إبراقن ، عناصر البلاغة ونظائرها في البلاغة العربية سيميولوجية السينما ، مجلة الإتصال العدد السنة 1996م

3.محمد غرافي ، قراءة في السيمولوجيا البصرية ، مجلة فكر ونقد ، العدد 13، السنة الثانية نوفمبر1998، دار النشر المغاربية.

4.عبد الحميد شاكر،التفضيل الجمالي(دراسة في سيكولوجية التذوق الفني)مجلة عالم المعرفة،عدد267، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،دولة الكويت

5.العياضي نصر الدين،الصورة في وسائل الاعلام العربية،الاذاعات العربية،عدد2006

6.جريدة لوس أنجلس تايمز2001/06/11 ، والشرق الأوسط 2001/06/12

7.جريدة الوطن 2001/12/22

مشكلة البحث :

لقد ذاع مصطلح النقد الثقافي مع المتغيرات والعوامل التي أدت إلى العولمة وما بعد الحداثة،ويجب الاشتراك بأنه لا يعد نتيجة مباشرة بالعولمة وما بعد الحداثة،ولكنه شريك لهما في اعتماده على مكوناتها ومتابعها مع ربط ذلك بأصول أي متغير يشكل الثقافة بشكل عام وتتلخص مشكلة البحث في السؤال التالي :

هل تساهم ثقافة الصورة في النقد الثقافي،وإذا كانت تساهم فإلى أي مدى ؟

ويتفرع منها التساؤلات التالية:

ماهي نظرة النقد الثقافي للصورة التلفزيونية ؟

مامدى تأثير الصورة على التكوين النفسي والعقلي لمجتمعنا ؟

أهمية البحث :

قد يسهم البحث في:

الربط بين الصورة وثقافة الصورة والنقد الثقافي.

الكشف عن الأبعاد المختلفة لثقافة الصورة التلفزيونية.

أهداف البحث :

أسعى من خلال هذا البحث للأهداف التالية :

توضيح مقومات الصورة وقيمتها التعبيرية الجمالية.

توضيح الصورة التلفزيونية من منظور النقد الثقافي.

منهج البحث :

استخدمت المنهج الوصفي التحليلي القائم على جمع المعلومات والبيانات والمصادر والمراجع ذات العلاقة لبناء الاطار النظري للبحث.

مصطلحات البحث :

الصورة : لغة :

مادة (ص، و، ر) الصورة في الشكل، والجمع صور،وقد صَوَرَ، فتصَوَّر وتصوَرْتُ الشيء توهمت صورته، فتصور لي،والتصاوير:التماثيل .

الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها،وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وعلى معنى صفته يقال : "صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته،وصورة كذا وكذا أي صفته[1].

أما التصوُّر فهو مرورالفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وإنفعل بها ثم إختزنها في مخيلته ومروره بها يتصفحها"،وأما التصوير فهو إبراز الصورة إلى الخارج بشكل فني فالتصوُّر إذًا عقلي أما التصوير فهو شكلي إنّ التصور هو العلاقة بين الصورة والتصوير وأداته الفكر فقط،وأما التصوير فأداته العقل واللّسان واللغة والتصوير في القرآن الكريم ليس تصويراً شكليا بل هو تصوير شامل،"فهو تصوير باللون وتصوير بالحركة وتصوير بالتخيل،كما أنه تصوير بالنغمة تقوم مقام اللون في التمثيل،وكثيرا ما يشترك الوصف والحوار،وجرس الكلمات،ونغم العبارات،..."[2]

الصورة اصطلاحا :

الكل المكتمل المركب الذي يشمل الجانب الحسي والعقلي والمعرفي والابداعي،فالصورة تجسد المفهوم وتشخص المعنى،وتجعل المحسوس أكثر حسية،فالرؤيا تجربة من خلال الواقع واعتماد الصورة على معطيات الموضوع،وبناء الرؤيا،فالصورة مكون رمزي وتأويل مرئي للوقائع والأفكار.

والصورة في مفهومها الكلي ليست إلا تعبيرا بصريا وإبداعيا يسلك سبيل التخيل وترجمة الأفكار بمعان مستمدة من البيئة الثقافية التي يتحرك فيها خطاب الصورة،وذلك من خلال مستويين :

الأول مستوى إخباري،والثاني مستوى رمزي،وهو مستوى الدلالة والمعنى الواضح أو المعنى الإيحائي في الصورة[3].

ثقافة الصورة :

---

[1]إبن منظور،لسان العرب،بيروت – مادة ص.و.ر.د.ت.الجزء الثاني ص 492

[2]صلاح عبد الفتاح الخالدي،نظرية التصوير الفني عند سيد قطب المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية الجزائر1988،ص43-74

[3]مؤيد عبد الجبار الحديثي،العولمة الاعلامية والأمن القومي العربي،موقع نت

هي كل ما يمكن تخيله من أثر وانعكاس الصورة،يعنى برصد الرؤى المختلفة المحيطة بالصورة ودلالاتها ومعانيها،وتأثيراتها وكيفية النظر إليها كرمز وكوسيلة تواصل وكناقل للمعرفة[1].

الثقافة :

ينظر المفكرون الأنجلو سكسونيون للثقافة من الزاوية الأنثروبولوجية،التي تشمل نمط الحياة والسلوك حيث بدا مفهوم الثقافة ينضج تدريجيا بتطور المدرسة الأنثروبولوجية في أوروبا،فجاء توضيح المفهوم عند العالم البريطاني –إدوار تيلور- بأن الثقافة هي مركب يشتمل المعارف والمعتقدات والفن والأخلاق والقوانين،والعادات وكل التقاليد والاجراءات التي اكتسبها الانسان كعضو ينتمي إلى مجتمع معين.

فهذا التعريف يتضمن مجمل الاشكال الرمزية للانتماء الاجتماعي،وهي تمثل شكلا من القبول والتحكم والسيطرة على المدونات والرموز والاتفاقيات الاعتباطية للمجتمع الذي تنتمي إليه،فهي كل ما صنعه وحققه الانسان وأبدعه من مظاهر في البيئة .

النقد الثقافي :

يرى بعض الباحثين في مجال النقد الأدبي أن النقد الثقافي ليس إلا افتنانا بمشروع نقدي غربي،إذ يؤكد د.عبد العزيز حمودة أن هناك مشروعا نقديا جديدا يجري الترويج له اليوم في أروقة المثقفين العرب هو النقد الثقافي الذي يمثل افتننا جديدا بمشروع نقدي غربي تخطته الأحداث داخل الثقافة أو الثقافات التي أنتجته[2] .

---

[1]نصرالدين العياضي،الصورة في وسائل الاعلام العربية،الاذاعات العربية،عدد1،2006 ص74-83

[2]نصرالدين العياضي،الصورة في وسائل الاعلام والمجتمع ظلال واضواء،دارالكتاب الجامعي،العين 2004 م،ص191