

الثقافة البصرية وصراع الأنساق الثقافية

أ. لونيس بن علي
جامعة عبد الرحمان ميرة - بجاية

1 - الصورة كموضوع للدراسة الثقافية:

بسبب التطورات المتسارعة التي شهدتها وسائل الاتصال الحديثة، عرفت الثقافة المعاصرة تحولات جوهرية، وتغيّرات في جهازها المفاهيمي، الأمر الذي أدى إلى إنتاج نظام جديد للمعرفة والتواصل و الجمال. وليس غريبا أن يتفق أغلب المفكرين ما بعد الحداثيين حول تسمية المرحلة بأنها " عصر الصورة " بامتياز، وعصر هيمنة الثقافة البصرية وتحكمها في ميادين الحياة المختلفة.

والأكيد، أنّ ما حدث يمثل ثورة نوعية مسّت بالدرجة الأولى (الوسيلة) قبل الثقافة ذاتها كمضامين، إذ صارت الوسيلة "نسقا ثقافيا " جديدا، نسجت لنفسها منظومة من المفاهيم، وأعادت تنظيم آليات إنتاج الثقافة في المجتمعات المعاصرة، واستطاعت أن تؤسس لنفسها - في سياق الثورة التكنولوجية - لبلاغتها الخاصة.

لقد وصف (مارشال مكلوهان) العالم المعاصر بـ " القرية العالمية "، حيث صارت فيها المعلومة تنتقل بسرعة مذهلة، مخترقة كل الحواجز الوهمية بين الثقافات والقوميات. وما يميّز هذا الفضاء الاجتماعي الجديد هو المركزية التي صارت تحظى بها وسائل الاتصال مثل التلفزيون والأنترنت، في التقارب الثقافي حيناً، وفي الصراع الثقافي حيناً آخر، واتخذت الصورة فيها موقعا خطيرا في هذا التلاقي أو الصراع، لأنها صارت بمثابة الخطاب المعاصر المنتج للقيم من جهة والمصدّر لها.

ونظرا لمركزية " الصورة " في الثقافة المعاصرة، صارت تستهوي الباحثين والمفكرين، الذين أسسوا لها فروعاً دراسية تخصصت في دراستها، فبرز بعض المفكرين والفلاسفة والنقاد الذين تخصصوا في دراسة الموضوعات المتعلقة بها، مثل علاقة الثقافة بالتكنولوجيا، ودراسة الخطابات التي تنتجها الصورة وآليات تلقيها واستقبالها... إلخ.

ويعتبر (شارل ساندرس بورس) (C . S. Peirce) أوّل من حدّد بدقة مجال دراسة " الصورة " تحت اسم " المجال الأيقوني " (Domaine)

(Iconique) كأول مجال تواصل غير لسانی خُضع للدراسة السيميائية العلمية. وستكون هذه الدراسة بمثابة الفاتحة لظهور دراسات حول الخطاب البصري كأهم أشكال الخطابات المعاصرة التي جاءت كنتيجة للثورة التقنية التي شهدها القرن العشرين، وهو القرن الذي تحوّلت فيه الصورة إلى ظاهرة ثقافية متميّزة وشديدة التأثير.

وفي إطار الدراسات السيميائية للصورة يمكن أن نميّز بين ثلاث أنواع من الدراسات:

- دراسة الصورة الثابتة: مثل الصورة الفوتوغرافية.
- دراسة الصورة المتحركة: الصورة السينمائية.
- دراسة المعطيات البصرية اللغوية: الخطوط، التنظيم الطباعي للصفحة (01)

وعلى صعيد المعالجة الثقافية، كانت الصورة موضوعا أساسيا للدراسات الثقافية التي عمدت إلى نقد الخطاب الذي تنتجه الصورة، ولاسيما تأثير التقنية على المنتج الثقافي. وقد برز مفكرون أمثال (نعوم تشومسكي) و (إدوارد سعيد) و (ريتشارد رورتي) و (جون بودريار) و (دوغلاس كولنر)... إلخ، وقد اعتبر هذا الأخير أن (الثقافة البصرية) تمثّل فرعاً من النقد الثقافي. و تمحورت دراساتهم حول ابستيمولوجيا المشاهدة، ودراسة النظام العلاماتي للصورة، وآليات استقبالها، ونقد الخطاب الإعلامي...

لقد أولى (النقد الثقافي) اهتماماً بثقافة الميديا، التي ساهمت في إحداث تحولات داخل النظام الثقافي للمجتمعات المعاصرة، مثل آليات التأويل والتلقي، وعلاقة الإنسان بالحقبة، وصناعة الرأي، وصعود ما يسمى بالثقافة الجماهيرية، حيث تحولت وسائل الإعلام إلى جزء من يوميات الإنسان، وأداة في التأثير عليه.

أكدت الكثير من هذه الدراسات أنّ (حاسة الإبصار) هي الحاسة المحورية في الثقافة المعاصر؛ ففي كتابه (أنثروبولوجيا الجسد والحدث) أشار (دافيد بوتون) إلى أنّ تطور الثقافة الغربية المعاصرة اقترن بتطور (حاسة البصر)، إذ أصبحت العين هي الحاسة الأساسية في العملية الثقافية. أما (فيورباخ) فوجد أن الثقافة المعاصرة أصبحت تفضّل الصورة على الشيء، والنسخة على الأصل، والمظهر على الوجود... (02) وهو ما يمثّل موقفاً نقدياً حول الانزياحات الثقافية التي مارستها الثقافة البصرية، بالتحول نحو ما هو صوري وبصري وشكلي بالمعنى الظاهراتي.

وفي النقد العربي، مازالت الثقافة البصرية في منأى عن الاهتمام النقدي، و مازال الناقد العربي وفيها للأشكال التعبيرية التقليدية مثل الأدب، ولم يفتح بعد على ثقافة الصورة، على الرغم من أن المجتمعات العربية أضحت سوقا استهلاكية مهمة للصورة، بالإضافة إلى انفتاح بعض الأشكال الأدبية على الثقافة البصرية في العقود الأخيرة، حيث أصبح النقاد يتحدثون بنوع من الثقة عن مصطلح (الأدب الإلكتروني)، الذي يمثل مؤشرا مهما على التفاعل بين الأدب العربي والتكنولوجيات البصرية، كما برزت بعض الأعمال التي حاولت إخضاع النص الشعري إلى تشكيل مرئي بالجوء إلى تقنيات الفيديو، أو تحويل بعض الأعمال الروائية إلى مسلسلات تلفزيونية أو أفلام سينمائية طويلة. غير أن النقد ظل بعيدا عن هذه الظواهر الإبداعية الجديدة، وبقي مجال الثقافة البصرية شبه غائب في الخطاب النقدي العربي.

وفي ظل هذا الغياب، توجد بعض الدراسات المتفردة، التي لا تمثل إلا اجتهدا فرديا قام به بعض النقاد، مع صعوبة الحديث عن تخصص نقدي بذاته يهتم بالثقافة البصرية، ومن بين تلك الدراسات، نذكر كتاب الدكتور (عبد الله الغدامي) المعنون بـ (الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي) الذي صدر عام 2005.

يمثل الكتاب حدثا ثقافيا ونقديا في غاية الأهمية، ذلك أن الغدامي من النقاد العرب القلائل الذين تخصصوا في النقد الثقافي، وله الكثير من الأعمال النقدية المهمة والتميّزة، منها (النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية) و (تسريح النص) و (الكتابة ضد الكتابة)... إلخ. في كتابه (الثقافة التلفزيونية) حلل الصورة كظاهرة ثقافية مؤثرة في المجتمعات المعاصرة، فكشف إلى أي مدى أصبحت تتحكم في أذواق الناس، وفي خياراتهم الجمالية، وكيف استطاعت وسائل الإعلام أن تعيد صناعة العالم بالطريقة التي تخدم مؤسسات سياسية بعينها، ولم يخف دورها في معركة القيم الثقافية فيما صار يسمى اليوم بالغزو الثقافي.

لقد اعتبر الغدامي (الصورة) بأنها ((حالة من حالات قراءة الأنساق، وسنجد دوما أن النسق يتحكم في الاستقبال والإرسال معا ويتحكم في آليات التأويل)).⁽⁰³⁾

فالثقافة البصرية شكلت نسقا ثقافيا، أزاحت نسقا ثقافيا آخر كان مهيمنا لقرون طويلة، كان محوره هو " الكلمة "، الأمر الذي يعني أننا أمام صراع بين أنساق ثقافية، وهو ما سنحاول إبرازه في هذه الدراسة بحول الله تعالى.

(2) - المدينة والحدثة التكنولوجية:

في مقدمة كتابه (الثقافة التلفزيونية) طرح (الغدامي) السؤال التالي: ((ماذا لو خرجت علينا الصورة من التلفزيون متمردة علينا وعلى جهاز التحكم وتحققت وحشيتها علينا بممارسة عملية قسرية؟))⁽⁰⁴⁾

ما يعطي قيمة لهذا السؤال هي تلك الإشارة إلى مصطلح (العنف) المقترن بالصورة التلفزيونية، وهي إشارة إلى خصوصية في الثقافة البصرية الجديدة التي تمتلك سلطة التأثير على المتلقي / المشاهد بشكل قد يفقده القدرة على التحكم فيما يتلقاه من إنتاجات ثقافية. وهذه الميزة في واقع الأمر ليست إلا وليدة سياق تاريخي معين، سياق متحوّل وغير مستقر، تُسيطر عليه قوى سياسية وإجتماعية وإقتصادية وثقافية تتحرّك داخل فضاء خاص.

وقد تباينت المواقف والآراء بين من وجد في الثورة التكنولوجية عاملا إيجابيا لتطوير الثقافة الإنسانية لأنها تعكس مرحلة جديدة من مراحل تطور المجتمعات، والتي تفرض على الإنسان أن يتكيف معها بحكم أن تاريخه الثقافي والحضاري هو تاريخ تكيفه مع الجديد كحتمية تاريخية والتي صارت اليوم بمثابة حتمية تكنولوجية، وبين من يرى فيها خطرا يُهدّد التوازن الثقافي للإنسان المعاصر.

وإذا كانت الثقافة البصرية هي وليدة ثورة تكنولوجية، فإنّ هذه الأخيرة تحقّقت داخل فضاء هو (المدينة) الغربية. فقد اقترنت كل الحداثات الغربية بهذا الفضاء المكاني، فكانت حاضنة للحركات الفلسفية والعلمية والأدبية والفنية التي انبثقت من عواصم كبرى مثل باريس، وروما، ولندن، ونيويورك... إلخ وهي مدن احتضنت كل الحركات الثقافية الطليعية في القرن العشرين.

كانت المدينة تعطي امتيازاً خاصاً للأشكال الثقافية الجديدة، بل أنّ ((العامل الثقافي الرئيسي للتحوّل الحداثي هو ما يميّز المدينة في هذه الظروف العامة وفي تأثيراتها المباشرة على الشكل)).⁽⁰⁵⁾ وبالنظر إلى التحولات الثقافية التي طرأت في القرن العشرين سنجد أنها مسّت بشكل مباشر الأشكال الثقافية، وبالتحديد الوسائل التعبيرية، مبتعدة عن أنماط الفكر والفن التقليدية، فالحدثة - بهذا المعنى - هي ((سلسلة تنافسية من التجديد والتجريب يميزها الخروج على القواعد الثابتة المألوفة أكثر من تميزها بالدخول في موضوعات جديدة)).⁽⁰⁶⁾ وهو المعنى الأساسي الذي تحمله التكنولوجيا الحديثة التي جدّدت في أشكال التواصل ووسائل التعبير بالدرجة الأولى.

إلا أنّ المدينة أيضا هي فضاء لتمرّكز المؤسسات الاقتصادية الكبرى ذات السلطة النافذة، خاصة في ظل النظام الرأسمالي الغربي، الذي خلق مناخا تنافسيا لتطوير التكنولوجيات الجديدة لتحقيق رفاهية الإنسان المعاصر، لكن أيضا لتحقيق الأرباح الطائلة، وتمثّل وسائل الاتصال أكبر القطاعات التي تمّ الاستثمار فيها لأهميتها القصوى في التواصل البشري من جهة، وفي التأثير المباشر على الحياة العامة للإنسانية، والتحكم في العلاقات الإنسانية.

لكن لا يمكن أن نخفي الطابع الهيمني الذي طبع الثقافة المعاصرة، حيث بروز مؤسسات متحكمّة في الإنتاج الثقافي، بالشكل الذي يهدّد استقلالية الإنسان، وحرّيته وكيّنونته الإنسانية باعتباره فردا له ذوق وله خياراته الخاصة. وفي هذا السياق، حاول (رايموند وليامز) أن يفسّر الظاهرة بالعودة إلى الجذور الاستعمارية للوعي الغربي والذي أقام مدينته على منطق الهيمنة، فقد قامت **الحركة الاستعمارية** بفتح الحاضرة الأوروبية على عوالم ثقافية وإثنية متنوعة لكن كان يُنظر إليها بنظرة احتقارية ودونية، على اعتبار أنها ليست أكثر من سوق لاستهلاك انتاجها الصناعي. فمسار الحداثة الغربية كان متوازيا مع مسار الحركة الاستعمارية، وما حدث أن العقل التنويري الأوروبي تحالف مع منطق القوة والسيطرة والهيمنة، الأمر الذي أدّى إلى انحراف المعرفة عن مسارها الطبيعي، فهي من حيث الجوهر تهدف إلى تحرير الإنسان من كل أشكال العبودية، لتتحوّل إلى أداة لتكريس نمط جديد من العبودية، وهو ما عملت عليه الشركات الاقتصادية الكبرى اليوم في ظل الثورة التكنولوجية، حيث حوّلت المجتمع إلى سوق واسعة أغرقت الإنسان المعاصر بسيل من المنتجات الموجهة للاستهلاك، مستغلة وسائل الاتصال الحديثة للترويج لها، والعمل على إقناع البشر بالنظام الجديد الذي يحكم العالم.

إنّ الثقافة الجديدة تلك التي احتضنتها المدينة المعاصرة، ثمّنت القيمة المادية للوسيلة التي صارت تمثّل بديلا عن الثقافة التقليدية التي اقترنت بالمضامين الفكرية والروحية و الجمالية، مثل الأدب والموسيقى... إلخ فأصبح التجديد الشكلي والتقني هو المعيار الفني الجديد الذي يحكم على جودة العمل الثقافي.

تُطرح جدلية الثقافي والتكنولوجي بشكل مُلحّ في هذه المرحلة، كجدلية أساسية، كيف يمكن للتكنولوجيا أن تخدم الثقافة الجادة؟ كيف تساهم في تطوير منظومة ثقافية وفكرية تساعد على إنتاج وعي نقدي؟ يقول (رياموند وليامز) أنّ

((التكنولوجيا المتقدمة يمكن أن توزّع ثقافة متدنية، لا مشكلة. لكن الثقافة المتقدمة يمكنها الاستمرار على مستوى متدنٍ من التكنولوجيا.))⁽⁰⁷⁾ يشكّل موقف (رايموند) نظرة نقدية متأملّة في هذه العلاقة الجدلية بين التكنولوجيا والثقافة، فهو يرى أن التكنولوجيا المتقدمة يمكن لها أن تستمر على ضوء مستوى متدنٍ من الثقافة، ما يعني أنها تستطيع أن تساهم في الترويج لهذه الثقافة وجعلها مستساغة لدى المتلقي أو المستهلك، والسبب يعود إلى أنّ التكنولوجيا قادرة على إخفاء الجانب الهابط في الثقافة باللجوء إلى تقنيات الإبهار والتلوين التكنولوجي، وإخراج الظاهرة الثقافية في شكل جذاب، فتلقى استحسانا وإقبالا عليها. أما الثقافة الجادة فيمكن لها الاستمرار حتى لو أنها لا تملك تلك التكنولوجيا المبهرة، فالأدب الجاد سيظل مستمرا حتى لو بقيت طرق طباعته تقليدية وبدائية.

وفي الأخير نخلص إلى أنّ الثقافة الجديدة تلعب على أساليب الإبهار وتلميع الأشكال وتجديدها، وهي في ذلك تغيّر من وضعية المتلقي إلى وضعية جديدة هي وضعية المستهلك الفاقد للمنظور النقدي، والغريب عن ذاته، وعما يميّزه ويتناسب مع ذوقه الشخصي.

وقد ساهمت وسائل الإعلام والاتصال مثل التلفزيون في إذكاء هذا المناخ الاستهلاكي، لما توفره الإعلانات والبرامج التلفزيونية من أسباب لترويج المنتج الثقافي، من خلال تقنيات التصوير والمؤثرات الصوتية والبصرية، وعناصر التشويق، والتي تؤثر بشكل كبير وخطير على عدد غير محدود من المشاهدين، فتغرقهم في محيط من العلامات البصرية ومن الرسائل المبطنة تحت المشاهد المرئية المبهرة، فتدفع بهم إلى تبني ردود أفعال - هي في معظمها - استجابات إرغامية لما يُطلب منهم أن يقوموا به.

إنّ طابع الحياة المعاصرة قد أضفى بُعدا ((شموليا على الأفراد (...)) إذ اختفى الطابع الفردي الذي يميّز خصوصية الإنسان، وأصبح الكلّ مجبرا على تبني ((ثقافة السلع))، فالأفراد في حياتهم اليومية، يتبعون القيم الثقافية السائدة (...)) فيُنظر للإنسان كسلعة، واحتياجاته هي تسَلع أيضا، وتقوم أجهزة الاتصال في المجتمعات المعاصرة بإنتاج برامج ثقافية (هي في حدّ ذاتها سلع).))⁽⁰⁸⁾

(3) - نقد العقلانية التكنولوجية من منظور مدرسة فرانكفورت:

ساهم فلاسفة مدرسة فرانكفورت الألمانية في نقد التوجه التقني الذي صار صفة ملازمة للمجتمع الغربي المعاصر، من خلال الكشف عن تواطؤ الحداثة الغربية مع النزعة التقنية، والتي كانت لها تأثيراتها السلبية على الثقافة والإنسان، حيث صارت تولّد أشكالاً من الاغتراب الاجتماعي والثقافي، ومن القمع الذي تمارسه الأنظمة السياسية والاقتصادية باسم ضمان رفاهية الإنسان. ومن الفلاسفة الذين ناقشوا المسألة بكثير من العمق النقدي، نذكر (يورغن هابرماس) صاحب كتاب (التقنية والعلم كإيديولوجيا) و (هربرت ماركيز) (1898 - 1986) الذي ألف (العقل والثورة) و (الإنسان ذو البعد الواحد)، و (والتر بنيامين) و (أدورنو) ... إلخ وقد تمحورت أعمالهم الفلسفية حول نقد استراتيجية النظام التكنولوجي الجديد في قمعها للعقل، وتمكين نمط ثقافي يلغي الممارسة النقدية لصالح الانفتاح على ثقافة استهلاكية، تنمّي في الإنسان المعاصر روح الرفاهية والاستسلام.

لقد نقدوا " النزعة الوضعانية " (Positivisme) التي روّجت لفلسفة الإيجاب والرضوخ للأوضاع القائمة، ويصفها (ماركيز) في كتابه (العقل والثورة) بفلسفة أحادية البعد، لا تعكس إلاّ تطوّر نمط جديد من المجتمعات، قام على صياغة إنسان ذي البعد الواحد، غير قادر على إدراك الوجود في أبعاده الشاملة والمختلفة.

وفي هذا المجتمع الجديد لا مكان للفن الجاد، ولا للثقافة النقدية القائمة على العقل، بل تسيطر عليه أنظمة ثقافية لا تنتج إلاّ وعيا استهلاكيا، ((فما يميّز الحضارة الصناعية المتقدمة، ويشهد على التقدم التقني، هو الرفاه والفعالية وافتقاد الحرية الفردية.))⁽⁹⁾ فلا يمكن فصل هذا التقدم التكنولوجي عن مظاهر قمع حرية الإنسان، وجعله يجري وراء الكماليات بدل ما هو ضروري، أما الفن فصار مجرد متاع ثقافي لا أداة لبناء الوعي.

في هذا المجتمع الجديد، تبدّلت المعايير الاجتماعية، فأصبحت مقترنة بنظام الأشياء، ذلك أنّ ما يحدّد قيمة الإنسان هو علاقته بالبضاعة، حيث ((الناس يتعرفون على أنفسهم في بضائعهم، ويجدون جوهر روحهم في سيارتهم وجهازهم التلفزيوني الدقيق الاستقبال.))⁽¹⁰⁾ أليس هذا ما تعكف عليه وسائل الإعلام التي أضحت أدوات للترفيه لا وسيلة للتنوير؟ فالبرامج التلفزيونية استثمرت في هذا النوع من الثقافة التي تجعل الإنسان محكوماً بنظام مادي، فتتحدد قيمته الاجتماعية بما يملكه من الوسائل الترفيهية، فقد يكون لدى

الشخص هاتفًا نقلاً عادياً يؤمّن له كل الوظائف الضرورية، لكنه يضطر لأن يغيّر الهاتف بأخر أكثر كلفة وأكثر تقنية وتطوراً، ليس لأن هاتفه الأول قد أصابه العطب، بل لأن الهاتف الجديد يُشعره بالتفوق أو ربما بالرفعة. ووفق هذه الآلية ينظر الإنسان المعاصر إلى الوجود الاجتماعي، دون أن يدري أن نظام الأشياء يحكم السيطرة عليه، ويجعله خاضعاً للعبة السوق. من هنا يفقد الإنسان إحساسه بالوجود الإنساني، وقيّمته وكيونته الإنسانية، ويشعر بعجزه حيال ما يُحاك حوله من أنظمة قسرية لا تترك له متنفساً.

في هذه المرحلة، هُمّش (العقل النقدي)، وقام مقامه (العقل التكنولوجي) الذي لعب دوراً خطيراً في عقلنة السيطرة، وإضفاء بعداً إنسانياً وشرعياً للاستبداد. وفي هذا السياق، طرح (هابرمارس) مصطلح (الإيديولوجيا التقنية)، حيث رأى أنّ التقنية ليست شيئاً محايداً، بل هي جملة من الأدوات والوسائل التي كرّست نظاماً عقلانياً للسيطرة والهيمنة؛ فقد أضحت التكنولوجيا إيديولوجية قمعية لا تختلف عن الأنظمة الفاشية إلا بميزة أساسية أنها جعلت من العقل أداة لقمع الإنسان.

3 - 1) - أدورنو: الفن في عصر الاستنساخ الآلي:

لم يشذ (أدورنو) عن القاعدة الفلسفية التي انطلق منها فلاسفة فرانكفورت في نقدهم الشرس للواقع الجديد الذي صنّعه العقلانية التكنولوجية، فقد حلّ واقع الفن في الحضارة الغربية المعاصرة، بعدما انسحبت قيمته الفنية والجمالية ووظائفه النقدية أمام نظام جديد من القيم الاستهلاكية، أضفت على المنظومة الاجتماعية داخل المجتمعات الغربية طابعاً لا إنسانياً.

لقد تبنى (أدورنو) فلسفة جمالية للفن، تثمّن فيه الطابع الروحي والشعائري الذي كان لصيقاً به منذ الحضارات القديمة، ما كان يضمن للإنسان وعياً تأملياً ونقدياً. فالفن هو القلعة الثقافية الوحيدة التي يمكن لها أن تقف في وجه الثقافة الاستهلاكية التي تشكّل أكبر تهديد للعقل والتفكير النقدي. أما واقعه في المجتمعات المعاصرة فقد تحوّل إلى أداة للترفيه فقط، ولقتل الروح الإبداعية والتأملية في الإنسان.

ما يعانيه الفن المعاصر من منظوره، هو خضوعه لأسلوب جديد للإنتاج هو (الاستنساخ الآلي)، ويقوم هذا الأسلوب على ((جعل الفن يخرج من دائرة الشعائر والطقوس، وأصبح التركيز على الأعمال الفنية التي يمكن نسخها بكميات تتلاءم مع حاجات الجماهير التي يمكن صياغتها وفق مفهوم مسبق، تقدّمه السلطة السياسية، ولذلك تخلى العمل الفني عن وظيفته الشعائرية لصالح

الوظيفة السياسية، وبالتالي يصبح العمل الفني أداة للسيطرة والهيمنة، بدلا من أن يكون أداة للتحرر.⁽¹¹⁾

ووفق هذا المفهوم، فإن الاستنساخ الآلي للعمل الفني، يهدّد أصالة الفن وقيّمته الجمالية والتاريخية، فهو يتعامل معه وفق منظور كمّي على اعتبار أن العمل الفني الواحد يخضع لعملية إعادة إنتاج نسخ عن الطبعة الأصلية للعمل، لتوجّه للاستهلاك العام، في حين أن العمل الفني في طبعته الأصلية يتوجه إلى متلقٍ خاص جدا، إذ أنّ آليات تلقي العمل في طبعته الأصلية وفي طبعاته المستنسخة يكون مختلفا.

إن الاستنساخ الآلي يغرب الفن عن جوهره الأصل، ويُفقد طابعه التاريخي، لأنّ النسخة المنتجة تلغي خامات العمل الأصلي ولا تظهر عليه، فلا يمكن أن نقارن بين لوحة (الموناليزا) الأصلية بصورة مستنسخة عنها مهما كانت دقة التشابه بينها. فالعناصر التكوينية للعمل تبدو بارزة في النسخة الأصلية، وهي تشير إلى زمان ومكان إنتاجها.

ومن الفنون الجديدة التي خضعت لهذه الآلية الجديدة في الإنتاج، نجد الفن السينمائي، فهو فن جماهيري، الأمر الذي يستدعي نسخ عدد من النسخ عن الفيلم الواحد لتلبية الحاجة الكبيرة إليه، ونفس الشيء بالنسبة للموسيقى، حيث أصبحت الأقراص المضغوطة كوسائط تكنولوجية حديثة تنوب عن حضور حفلة غنائية في قاعة للحفلات، غير أن دخول التكنولوجيا في عمليات الاستنساخ ساهم في تعديل الأصوات، وتصحيحها إلكترونيا بما يخفي عيوبها، فقد صرنا اليوم نتحدث عن الصوت الروبوتيكي الذي يمزج مع صوت المغني... فيعدل من نبراته بشكل يثير الاستحسان. ومن جهة، يتدخل الاستنساخ الآلي في العملية التجارية للفن، فالنسخ الكثيرة توجه للاستهلاك العام.

ومن أجل توضيح الفكرة أكثر، حلل (أدورنو) مراحل تطور فن (التصوير الفوتوغرافي). فقد مرّ هذا الفن بمرحلتين:

مرحلة " القيمة الشعائرية ": حيث كان الإنسان هو الموضوع الفني للصورة، مركزة على الجوانب الحميمية و الإنسانية و العاطفية، مثل تصوير الأقارب و الأصدقاء و الأحباء، فكانت الصورة تحتزن طاقة دلالية ذات بعد إنساني وروحي.

مرحلة " القيمة الاستعراضية ": تطوّرت الأمور، بحلول الأشياء محل الإنسان، وأصبحت تقنيات الكاميرا، وقدراتها التكنولوجية ومؤثراتها المتقدمة ودقتها ونقاء صورها هي العناصر المحددة للقيمة الفنية للصورة، أما الإنسان

فلم يعد موضوعاً مركزياً لها. في هذه المرحلة افتقدت الصورة للبعد الإنساني لصالح البعد الاستعراضي أو التقني، وظهرت موجة من المصورين الذين تخصصوا في تصوير الشوارع والعمارات والطرقات والملابس الداخلية، وحتى المراحيض.

أدت هذه الوضعية إلى تحوّل في السّلّم القيمي للفن المعاصر، فصار يعبر عن النزوع الجماهيري نحو الثقافة الاستهلاكية، التي تتعاطى الفن كترفيه وتسلية، في الوقت الذي كان من المهم التفكير في نوع من الثقافة الواقعية ((ترى في التحام الثقافة بالحضارة وسيلة الإنسان للتخلص من العوز المادي و الروحي، وترد للإنسان فاعليته في نقد المؤسسات والتحرر منها.)) (12) إن ما يعطي لتحليل (أدورنو) دلالاته العميقة، ما آلت إليه وسائل الاتصال الجماهيرية كالتلفزيون إلى أداة في يد الأنظمة السياسية والاقتصادية المتحكمة في الإنسان، ما يعني أنها أسست لمفهوم جديد للعبودية في صورة نظام ثقافي جمّلت التكنولوجيا واجهته حتى يكون أكثر قبولاً وتأثيراً.

4 - التحولات النسقية في ظل الثقافة البصرية:

لم تكن ثقافة الصورة في تجلياتها المختلفة (تلفزيون، سينما، أنترنت...) إلا ثمرة للتحوّل الثوري الذي عرفته الوسيلة، ذلك أنّ ((شدة التغيّر في الوسيلة لا بد أن يتبعها شدة مماثلة في تغيير الرسالة نفسها وفي تغيير شروط الاستقبال.)) (13)

وما يُقصد بالوسيلة هي أداة التعبير والشكل الذي تخضع له الرسالة، فإذا كانت اللغة اللسانية هي وسيلة التعبير الأدبي، فإن الصورة هي الوسيلة التعبيرية الجديدة التي تحوّلت في حدّ ذاتها إلى نظام ثقافي، أدى إلى إحداث تغييرات حتى على طبيعة الرسالة (المضامين والأفكار...) ومن ثمة تغيير في آليات التأويل والفهم والذوق. كما أنّ حداثة الوسيلة أنتجت قوى ثقافية جديدة تتمثل في الجماهير، فعصر الصورة كان عصراً لارتقاء الجماهير.

أ - إزاحة مركزية الكلمة في الخطاب الثقافي وارتقاء الشعبي:

في المرحلة ما قبل الثورة التكنولوجية، كان الخطاب الأدبي يمثل قوة ثقافية، وكانت "الكلمة" هي الوسيلة الأساسية للتعبير عن حاجات الإنسان وعن أفكاره وفلسفته للحياة، الأمر الذي أعطى أولوية اجتماعية وثقافية للخطابات المكتوبة لاسيما الأدبية منها، فكانت محتكرة في مجال اجتماعي ضيق، يمسّ النخبة المثقفة التي تملك لوحدها مفاتيح الثقافة والفكر والأدب، وتعتبر نفسها - بحكم هذا الامتياز - المعبر الوحيد عن روح العصر و روح الجماهير.

ومع مجيء عصر " الصورة " وتطوّر مجالاتها، قامت هذه الأخيرة بنسخ الفنون التقليدية مثل الأدب، مع العلم أن هذا النسخ لا يعني بالضرورة إلغاء له، كما أنها فتحت الطريق لبروز الهامشي كطرف جديد في الإنتاج الثقافي، سواء كمنتج أو كمتلق⁽¹⁴⁾، وقامت بإلغاء احتكارية الخطابات المؤسسية، إذ لطالما كان الأدب هو المعبر بعمق عن الواقع الثقافي والاجتماعي في أيّ مجتمع، فكان مصدرا للمتعة الجمالية، ومفتاحا للعلوم الأخرى، مثل الفلسفة، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا... إلخ، وممثلاً لثقافة النخبة، ولثقافة الجادة.

إنّ التحول الذي طرأ في القرن العشرين مع اختراع الصورة المتحركة - بالخصوص - وظهور البث التلفزيوني و الفضائي، هو تعمّم الصورة، ودخولها حياة الناس، فأصبحت جزءا من يومياتهم، فأقامت أركانها في الحياة بكل قطاعاتها الحساسة، ومكّنت الجماهير العريضة التي أقصيت من العملية الثقافية لأسباب تتعلق بتراتبية علمية، من التعبير عن نفسها دونما الحاجة إلى وسيط.

ساهمت ثقافة الصورة في نمو ثقافة جديدة، هي ثقافة القوى الشعبية المتمثلة في الجماهير العريضة التي من الصعب تحديد ملامحها بدقة، والتي أصبحت تمثل هدفا لوسائل الإعلام وللفنون الجديدة كالسينما، ونظرا لهذا الطابع الجماهيري، تعالت الأصوات التي أعلنت عن ميلاد مرحلة جديدة تتسم بالديمقراطية، وبالاتّحاد الثقافي المتعدد والسريع والمباشر.⁽¹⁵⁾

فالبرامج التي يقدمها التلفزيون لم تعد حكرا على النخبة المتعلمة، بل تمسّ كل شرائح المجتمع بما فيها غير المتعلمة، وبرز نوع من البرامج الجماهيرية التي تخاطب الناس بلغة الناس، مراعية مستواهم المعرفي والتعليمي، واللغوي. فلا ننكر اليوم أن أغلب الحصص التلفزيونية التي تُبث في الفضائيات العربية تخاطب المشاهد العربي باللهجات العربية.⁽¹⁶⁾

لقد تبدّلت المواقع، إذن، بين النخبوي والشعبي، وأصبح المصطلح الأخير يشكّل عاملا أساسيا في المعادلة الثقافية المعاصرة. وفي هذا الصدد كتب (رايموند وليامز) متسائلا: ماذا نقصد بالشعبي إذن؟. يقول: ((إنّ مفتاح فهم التاريخ الثقافي لهذين القرنين الأخيرين (يقصد القرن الـ 19 و 20) يكمن في الدلالة المختلف حولها لهذه الكلمة.))⁽¹⁷⁾ وقد ربط المفهوم بالأشكال الفنية الجديدة، مثل فن السينما.

حلّ (رايموند) العلاقة العضوية بين بدايات ظهور الفن السينمائي بالطبقات الشعبية العمالية بالتحديد التي كانت تتمركز في المدن الصناعية

الكبرى، إذ وجدت هذه الطبقة لأسباب تتعلق بمستواها التعليمي، في الفن السينمائي الوسيلة الفنية التي مكنتها من التواصل مع العالم وفهمه. لقد كان اليساريون ينظرون إلى الصورة السينمائية بأنها علامة عن الثقافة الشعبية، لأنها تجاوزت النظام الطبقي الذي مزق المجتمعات الصناعية الأوروبية، وهي على عكس المسرح الذي ارتبط بالمؤسسة الاجتماعية البرجوازية والأرستقراطية، لأنه فن النبلاء، لا يعبر إلا عن أفكار الطبقات المهيمنة في المجتمع. ولأن السينما ضد هذا التمييز الطبقي، لم تحظ بالقبول، بل تصدتها مجموعة من القوانين الحكومية التي أرادت أن تحد من نشاطها وتطورها، فكان تاريخها أقرب إلى المسار التراجيدي الذي مرت عليه الصحافة، والمسرح الشعبي اللذان حُظرا في مرحلة تاريخية نظرا لقربهما من الطبقات الشعبية في المجتمع الأوروبي.

في عام 1915، أصدرت المحكمة العليا في الولايات المتحدة الأمريكية، حكما يقضي إلى الحد من الحريات الدستورية للفن السينمائي، وقد جاء في نص المحاكمة ما يلي: ((لا يمكن استبعاد أن عرض الصور المتحركة هو شغل صاف وبسيط (...)) هي مجرد عروض لأحداث وأفكار ومشاعر منثورة أو معروفة، حية، مفيدة، وممتعة دون شك (...)) لكنها أيضا قادرة على الشر، ولديها القوة على ارتكابه، وربما قوتها هي الأعظم بسبب جاذبيتها وطريقتها (في العرض...))⁽¹⁸⁾

ما يقدمه هذا الخطاب هو العناصر الأولية لتلقي هذا الفن، والذي يعكس صداما بين نسقين ثقافيين؛ نسق ثقافي تقليدي، ونسق جديد مختلف شكلا وتقنيا. وقد نجم عنه منظورين: منظور يعترف بالجوانب الإيجابية في السينما وتتمثل في عناصر الفائدة، والمتعة. ومنظور سلبي، يحذر منه بسبب قدرة هذا الفن في إثارة الشر وارتكابه.

لعل السؤال البديهي الذي يتبادر إلى الذهن هو: لماذا هذا الخوف من السينما؟ فيما يكمن جانبا الخطير؟ ما الذي تهدده بالدرجة الأولى؟ أسئلة مهمة قد تفسر عمق الصراع بين ثقافة تقليدية وأخرى جديدة توصف بالثورية، فهذا الشر الذي حذر منه الخطاب، لا يمثل إلا ذلك التهديد الذي تمثله الأشكال الثقافية والفنية الجديدة على الأشكال السابقة ذات الطابع النخبوي، فصعود الثقافة الجماهيرية لا يخدم مركزية الطبقة المثقفة المحسوبة على النخبة والتي تنبؤا مراكز نافذة ومؤثرة سواء داخل السلطة أو بالقرب منها.

غير أن الحظر القانوني والاجتماعي لم يحل دون تطوّر الفنون البصرية، فقد شقّت الثقافة البصرية طريقها عميقاً في المجتمعات المعاصرة، وأصبحت تنبؤاً مكانة جد حساسة، في إنتاج الثقافة وقيمتها، وفي صناعة الوعي و التأثير على الرأي العام.

(ب) – الصورة وجدلية الصدق والكذب:

لقد أثرت الصورة في علاقة الإنسان بالواقع الذي يعيش فيه، وبآليات إدراكه له؛ فالواقع الذي ينقله الأدب هو واقع يتم إدراكه من خلال وسيط هو اللغة، فيكون الموضوع المدرك (الواقع) هو ما انعكس على مخيلة القارئ. وهذا مختلف في تلقي الصورة. أولاً لأن الصورة ترتبط بحاسة الإبصار، وفي المخيال الشعبي تمثّل (العين) مصدراً للحقيقة والصدق، فلا يمكن تكذيب ما تراه عين الإنسان.

إلا أنه مع اختراع السينما، وظهور آليتي الإخراج و المنتج، أصبح من الممكن التحكم في صناعة الصورة، ما ينعكس بشكل مباشر على علاقتها بالواقع الذي تعكسه، ومن ذاك أصبح الحديث عن الصورة (المزيفة) للواقع أمراً واقعياً، نظراً لقدرة الصورة السينمائية على الإيهام بصدق ما تنقله من صور، حتى لو كانت المشاهد لا تعكس إلا واقعا متخيلاً.

في هذا السياق، تُطرح قضية الحقيقة و الكذب في الخطاب البصري، فما معنى المصادقية إذن؟ ((إنها مجرد ثقة عاطفية يمكن العبث بثباتها.)) (19) يعطي هذا التعريف بعداً ذاتياً للصدق، فما يصدقه شخص قد لا يصدقه شخص آخر، أي أنّ الحقيقة ليست جوهرًا ثابتاً يمكن أن ندرجها بشكل موضوعي. من هنا، من السهل التعدي عليها وإرباكها.

وإذا عدنا إلى الفن السينمائي، فإن الحاجة إلى المؤثرات البصرية يكون من أجل التأثير على صيغة الواقع المراد عرضه، وجعله أكثر قابلية للتصديق، مثل حالة بعض الأفلام التاريخية التي تعتمد على إعادة تشكيل الديكور العام للأحداث بما يتوافق مع الواقع الحقيقي، والغاية إذن هي الإيهام بالحقيقة.

وإذا انتقلنا إلى الصورة التلفزيونية، وبالتحديد الصورة الإخبارية فالمسألة تأخذ أبعاداً معقدة جداً. وإذا اتفقنا جدلاً، بأن الغاية من الصورة الإعلامية هي نقل الحدث نقلاً أميناً وحرفياً، فهل هذه الأمانة تحقق بالضرورة مصادقية الصورة؟ ثم ما معنى أن يشك المشاهد في صورة تدّعي أنها تنقل الحدث بواقعيته؟

لقد حلل (الغدامي) هذا الإشكال، فميّز بين نوعين من ردود الأفعال: نوع يقوم على التكذيب الساخر، وعدم تصديق الصورة التي تبثها وسائل الإعلام، ونوع يتسم بالتصديق الأعمى لحدث يمكن أن يكون ملفقاً.

بالنسبة للنوع الأول قدّم مثالا عن حدث تاريخي ميّز القرن العشرين، وهو صعود الإنسان إلى القمر، حيث بثّت القنوات العالمية وعلى المباشر رحلة (نيل أمسترونغ) عام 1969 إلى القمر، ونقلت الخطوات الأولى لأول رجل يمشي على سطح القمر. ⁽²⁰⁾ كان من المفروض أن "صورة" أمسترونغ وهو يسير على القمر كافية لأن تكون حجة دامغة عن حقيقة تاريخية لا يطالها الشك، غير أن ما حدث أن بعض الأصوات تعالت مشككة في مصداقية الحدث المنقول عبر أجهزة التلفزيون، وأن الإدارة الأمريكية قد عمدت إلى فبركة الحادثة، وهي المعروفة بتقاليدها السينمائية، فإذا كانت قادرة على جعل الإنسان يطير في السماء بسرعة الضوء، فهل ستعجز في جعله يسير على القمر؟

إن تلقي الصورة يحتكم إلى عوامل كثيرة منها سياسية ومنها الثقافية ومنها الدينية، وقد قدّم الغدامي نموذجاً للتلقي القائم على مرجعية دينية، ويتعلق الأمر بموقف الشيخ (عبد الكريم) من قصة صعود الإنسان إلى القمر، فقد أنكر الحادثة، وحثه في ذلك كانت أن أمريكا راحت ضحية لأحابيل إبليس الذي احتال على البشرية، لما تكوّر على شكل كوكب، فأوهم الناس أن رائد الفضاء الأمريكي قد سار على سطح القمر في حين أنه سار على ظهره (؟) فمرجعية الشيخ كانت واضحة، فقد اعتمد على التراث الديني في تأويل الواقعة البصرية، لنفي الصدق فيها.

وعلى صعيد آخر، يمثّل الفيلسوف ما بعد الحداثي (جان بودريار) (Jean Baudrillard) من المفكرين الذين نقدوا بشدة خطر (الصورة الإعلامية) في صناعة صورة مزيفة عن الواقع، فقبل أيام من غزو العراق في حرب الخليج الأولى، كتب مقالا في جريدة (الغارديان) أعلن فيه أنّ هذه الحرب لن تقع، وأنها مجرد صناعة إعلامية اضطلعت بها وسائل الإعلام الأمريكية تحت تأثير ألعاب الحرب المتخيّلة.

لقد أصبحت الحرب في عصر الإعلام المصور مجرد تمثيلية، ووهم لا علاقة لها بالواقع، هدفها تجنيد الرأي العام، فهي ظاهرة خطابية فقط. ورأى بودريار أن الثقافة التلفزيونية قد ألغت الحدود المميزة بين الحقيقة والوهم، وأصبح من الصعب التمييز بينهما، بسبب حجب العقل الذي كان بمثابة المسبار المميز بين الوعي المزيف والحقيقة. ((لقد فقدنا حسّ التمييز - أو نقطة

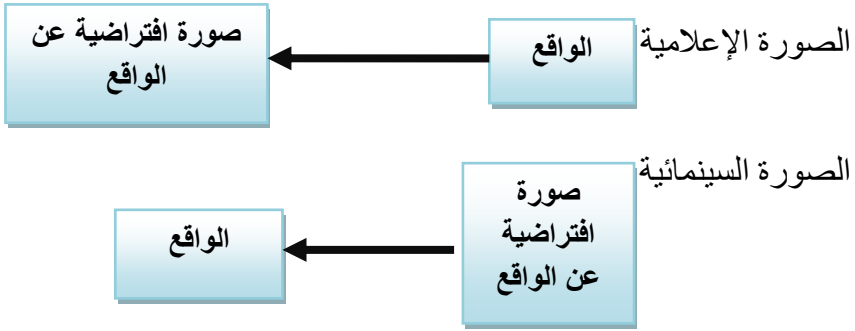
الاختلاف - بين حرب الكلمات، الوهم الذي أفرزته (افتراضيا) وسائل الإعلام بهدف تهيئتنا " للشيء الحقيقي "، وبين الشيء ذاته الذي لن يحدث بدوره إلا في مخيلة متفرجي التلفزيون المبهورين الذين كانوا أنفسهم قد قُصّوا بكل أنواع صور وألعاب الفيديو التي غطت شاشاتهم أثناء حملة حشد القوات قبيل الحرب)) (21)

تحدث بودريار هنا، عن مصطلح (الواقع الافتراضي) الذي قد يكون مرادفا لمصطلح (الوهم)، وهذا الواقع الجديد هو الذي يتم صناعته داخل أجهزة الإعلام بغاية صناعة موقف سياسي حول حرب من الحروب. إن الصورة الإعلامية مثل أي سلاح حربي تقصف المشاهد بمجموعة من القيم والأفكار، مستفيدة من التقنيات المتطورة لمعالجة الصورة. أليس هذا ما حذرت منه مدرسة فرانكفورت لما تتحول التكنولوجيا إلى أداة لقمع الحقيقة وقمع العقل، بحيث لا تقدم للمشاهد إلا وجهها واحدا منها، أو طيفا عن الأحداث. الصورة هنا تصنع حقيقتها الخاصة، تلك التي تخدم طرفا ما في حربه، ولا يهم الآن إن كانت تلك الحرب ميدانية أو كانت حربا ثقافية. إن ما يسميه بودريار (باستراتيجيات التغطية الإعلامية) هو ما سماه هابرماس بالإيديولوجيا التقنية، حيث الصورة لا تكون حيادية، بل تمثل في ذاتها خطابا أيديولوجيا.

أما النوع الثاني من ردود الأفعال، فهو (التصديق المفرط)، الذي يُبرز التأثير العميق الذي يمكن أن تُحدثه الصورة على المشاهد، فتسلبه كل وعيه ليستسلم لها بالكامل. ونموذج ذلك قصة المواطن الأمريكي (جون ديفيس) الذي ذهب ضحية الإعلام الأمريكي الذي تجند ضد صدام حسين في حرب الخليج الأولى والثانية، فاعتمد على استراتيجية إعلامية هدفها تشويه صورة هذا الديكتاتور، وتقديمه للشعب الأمريكي في صورة مرعبة، وقدرته العظيمة على إلحاق الأذى بأمريكا في غضون دقائق قليلة. ولم يجد الرجل إلا أن صدق ما تناقلته القنوات الأمريكية، ففرّ بأسرته إلى أحد الكهوف في جنوب كاليفورنيا، وظل في داخلها لمدة عشر سنوات كاملة. الطريف في هذه الحادثة هي ردة فعل الإعلام الأمريكي ذاته من قصة (ديفيس) فقد تناقلت وسائل الإعلام القصة بكثير من السخرية، الأمر الذي يعني أنه قام بفعل ذاتي ناسخ ((فهو يدفعك للتصديق ولكنه لا يريدك أن تصدق)). (22)

أما عن السينما فالمسألة عكسية، فإذا كانت الصورة الإعلامية وفق التحليل السابق تنقل الإنسان من الواقع إلى صورة افتراضية عن الواقع فإن

السينما تنقل المشاهد من الصورة الافتراضية لتوهمه بالواقع و تدفعه إلى تصديق ما يرى ، وفق الشكل التالي:



((إذ تنزع الصورة الفيلمية نحو خلق علامات أكثر تجريبية قادرة توليد التوتر الممتع في هذا الفن؛ هذا التوتر الذي يستشعره المتلقي إزاء ازدواج الواقع: واقع الحياة والواقع السينمائي. حيث يفتح الفضاء السينمائي على مساحة أشبه ما تكون بواقع الحياة فثمة واقعان: أحدهما يجب أن ينسأه والآخر يجب أن يتذكره، يجب أن ينسى أن الحدث خيالي.)) (23)

ففي سلسلة أفلام (القرش) التي أخرجها المخرج الأمريكي (ستيفن سبيلبرغ) استطاع الفيلم أن يحدث هلعاً في أوساط المشاهدين إلى درجة أنهم تناسوا في لحظة إيهام بالواقع أنهم بصدد مشاهدة مشاهد خيالية، فبلغ بهم الأمر إلى مقاطعة شواطئ أمريكا خوفاً من هجمات أسماك القرش، فالذي حدث هو أن المشاهد صدّق الواقع الافتراضي الذي صنعه الفيلم، فصار لا يُفرق بين ما يراه على الشاشة وبين الواقع والحقيقة.

ج - الصورة وتعديل سلم القيم:

في ظل الثقافة البصرية، تمّ تفعيل معايير جديدة للتذوق الفني، فلم يعد الذوق فعلاً ذاتياً وفردياً وصفة تحيل إلى الهوية المميزة للفرد، إذ أنّ منطق اللعبة التسويقية للمنتج الثقافي أضحت عاملاً في تعطيل هذه الغريزة في الإنسان.

لم تعد الجودة الفنية قضية جوهر مميز للعمل الفني أو الثقافي، أو قيمة جمالية تفجّر في الإنسان حاسة التأمل والتدبر في عناصر هذا العمل، بل أنّ الرائج تجارياً هو الذي يفرض معياريته الذوقية، بحكم أنه لقي إقبالا من المستهلكين. هنا، يتحدد الفرق بين التلقي وبين الاستهلاك، فالأول يعتمد على

الذوق الخاص، الذي يستند إلى الخبرة من جهة، وإلى الاختيار من جهة أخرى. خيارات الإنسان هي من عوامل المبرزة لهويته وتميزه، غير أنه في ضوء ما صار يروج له إعلامياً، لم يعد للإنسان هامشاً للاختيار، بل تلعب هذه الوسائل في استعباده وقتل تميزه باسم التميز ذاته، ومن أجل صناعة ذلك الإنسان الذي سماه (ماركيوز) بالإنسان ذي البعد الواحد.

1 - الجسد واللعبة الإشهارية:

من الميادين الحساسة التي استثمرت فيها الصورة فضاء (الجسد)، إذ أصبح الجسد مادة مهمة في العملية الإشهارية، إذ لا تكاد تخلو أي صورة إعلانية من الحضور المهيمن للجسد ولاسيما الأنثوي، لما يملكه من سلطة حسية على المشاهد، فالإعلام اليوم أصبح يراهن بشكل كبير على حضور هذا الجسد كفضاء من العلامات المحيلة إلى الرقة والجمال والوداعة، لكنه أيضاً يتم توظيفه كمحفّز جنسي يتم ربطه بمتعة أخرى هي المتعة التي توفرها الأشياء. بمعنى آخر، يقدم الإعلان الإشهاري صورة الجسد الأنثوي بشكل مواز مع نظام الأشياء التي يُراد لها الترويج، فيحدث تمازج بين الإثارة الجنسية بالإثارة الحسية التي يولدها المنتج في مخيلة المشاهد، ليحقق هدفه المنشود المتمثل في التأثير السحري على المستهلكين، كنوع من عملية تنويم مغناطيسي يخضع له وعي المشاهد.

لقد أضحى الجسد الأنثوي في الصورة الإعلانية ((هوسا ثقافياً)) مصاحباً للثقافة الاستهلاكية الواسعة، ما يعني أن المشاهد يستهلك الجسد أيضاً، ليفقد هذا الأخير صلاحيته بانتهاء العملية الترويجية. والأكد أن المعايير الجديدة التي يُنظر بها إلى هذا الجسد تحتفي فقط بالشكل والمظهر الخارجي. وإذا أخذنا مثال الموضة، سنجد أنها تمثل تفعيلاً لمعايير جدّ متحولة للذوق والجمال، لا تحتكم إلى الجوهر، على اعتباره العامل الثابت. ((فهذه مسابقة في الاستهلاك تُحوّل الثقافة البشرية إلى ثقافة بصرية شديدة التغير والتبدّل، ولم تعد الجودة و التحمّل والديمومة شروطاً.))⁽²⁴⁾

وهو ما تمّ تكريسه عالمياً اليوم، في إطار ما أصبح يسمى بالعولمة الثقافية التي فرضت معياراً للجمال، بحيث يكون نموذجهم نجوم التلفزيون والسينما والرياضة... فقد لعبت القنوات الفضائية الأمريكية دوراً خطيراً في فرض سلماً قيمياً للجمال، من خلال أفلامها ومسلسلاتها. فالسينما اليوم لم تعد مجرد مؤسسة لصناعة الأفلام، بل هي مؤسسة تجارية تخدم بشكل مباشر مؤسسات اقتصادية أخرى، فهي مثلاً تقوم بعمليات ترويج لمواد استهلاكية

معينة، مثل الملابس والسيارات والأطعمة، والأثاث... التي يتم توظيفها في الأفلام، فهي تساهم في تفشي هذا المناخ الإستهلاكي.

2 - (الصورة وصناعة الطاغية:

أستوظفت الصورة الإعلامية والفنية في صناعة الحكام، فثمة ظاهرة في غاية الأهمية تتمثل في علاقة المؤسسة السياسية بالأجهزة الإعلامية، أي علاقة الحاكم بالصورة. إذ أضحت الصورة متواطئة في العملية السياسية، خاصة في مجال الدعاية للأحزاب ولمشاريعها في المناسبات الانتخابية.

في عام 1979م، قام الرئيس العراقي الراحل (صدام حسين) بتوزيع أجهزة تلفزيون مجانية على الفلاحين، وقد فعل الرجل ذلك، ليس خدمة يسديها للفلاح العراقي، بل قدّم الوسيلة التي بها يكون حاضرا بشكل مستمر في حياة هؤلاء.

لقد صار لصورة الحاكم قوتها المجازية في رسم صورة أسطورية وخارقة عنه، تقدّمه في أكثر من وضعية، وفي أكثر من شكل؛ قد تُبرز جانبه الإنساني من أجل الظهور في مظهر الأب الحنون، الراعي لرعيته، فتخفي ممارساته السلطوية الاستبدادية، وقد تقدمه في صورة الجبار الذي لا يُقهر لبث الرعب في نفوس الأعداء، غير أنّ هذه الصورة يمكن أن يستغلها الإعلام المضاد من أجل نسخ دلالتها، وهو ما يسميه الغدامي بالتورية الثقافية للصورة، فهي تقدّم صورة وتخفي من وراءها صورة أخرى.

في الأخير، ننتهي إلى أنّ الصورة قد أحدثت تحولات نسقية في الثقافة الإنسانية، وهي اليوم تمثل مظهرا ثقافيا حاضرا بقوة في صناعة السياسات في العالم، نظرا لقوتها التأثيرية، وطابعها الجماهيري الذي يمنح لها الانتشار الكبير.

أصبحت الصورة أشد تعبيراً من الكلمة، فملكتم زمام الفعل الثقافي، ودحضت سلطة الخطابات التقليدية كالأدب، الذي أصبح اليوم يعاني من يتم ثقافي، بسبب عزوف القراء، ونزوحهم المستمر نحو الصورة لما توفره لهم من جماليات بصرية، ومن متعة تغنيهم ساعات القراءة المرهقة. هل يمكن أن نقول أن الصورة اليوم صارت تفكر في مكان الإنسان، وتتخيل بدلا عنه؟

هوامش الدراسة:

1. انظر: محمد الماكري. الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي. المركز الثقافي العربي، بيروت. ط1، 01، 1991، صص 41. 42.
2. انظر: حفاوي بعلي. مدخل في النقد الثقافي المقارن. منشورات الاختلاف، الجزائر. الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت. ط1، 2005، ص 273، 274.
3. عبد الله الغدامي. الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي. المركز الثقافي العربي، بيروت. ط2، 2005، ص 18.
4. نفس المرجع. ص 07.
5. بيتر بروكر. الحداثة وما بعد الحداثة. تر: عبد الوهاب علوب. منشورات المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة. ط1، 1995، ص 174.
6. نفس المرجع. ص 145.
7. رايموند وليامز. طرائق الحداثة، المتوائمون الجدد. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت. يونيو. 1999. ص 163.
8. رمضان بسطوسي محمد. علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجاً. مطبوعات نصوص 90، القاهرة، دط، 1993، ص 80.
9. سالم يفوت. هابرماس ومسألة التقنية، مجلة نقد. ع 1، الطبعة الإلكترونية.
10. نفس المرجع.
11. رمضان بسطوسي محمد. علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت، أدورنو نموذجاً. مرجع سابق. ص 93، 94.
12. نفس المرجع. ص 83.
13. عبد الله الغدامي. الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي. مرجع سابق. ص 25.
14. إذا تأملنا جيداً في الخطابات الفكرية والمعرفية والأدبية سنجد أنها تركز نخبوية واضحة، سواء على صعيد الإنتاج، بحيث أن الذين ينتجون هذه الخطابات يتوفرون على شروط علمية ومؤهلات فكرية ولغوية تجعلهم يكتبون ويبدعون، ولم تكن تلك المجالات مفتوحة على أيّ كان، أو على صعيد التلقي. فالفلسفة على سبيل المثال لا يمكن أن يتلقاها إلا المتعلمين والذين هم على قدر واسع من الغطلاع الفلسفي، ونفس الشيء بالنسبة للأدب.
15. انظر : عبد الله الغدامي. الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي. مرجع سابق. ص 51. (الأكد أن هذا الشعار (ديموقراطية الصورة) لا يعكس بالضرورة الثقافة التي أنتجتها في ظل

- إستراتيجية إعلامية ترسمها بعض المؤسسات الإعلامية لصالح قيم ثقافية من أجل فرضها وإلغاء قيم أخرى، فمن الصعب تعميم هذا المفهوم بالشكل الذي قد يعتقد القارئ أن الصورة ألغت الحواجز الطبقية وألغت الأنظمة العنصرية، وفتح المجال للرأي والرأي المضاد، وسنرى فيما سيلي من عناصر الدراسة كيف أنّ التلفزيون يمثل في يومنا هذا أكبر وسيلة لقمع المشاهد، وتدجينه.
16. أدت الظاهرة إلى تهديد اللغة العربية الفصحى، الأمر الذي قد يؤدي إلى القضاء عليها، أمام الزحف الكبير للهجات القومية التي تساهم في توسيع الهوية بين القوميات العربية بخلق نوع من الصراع اللهجي لفرض لهجة على حساب أخرى. وهذا لا يخدم الفصحى ولا الثقافة الجادة المرتبطة بها. ويكمن الخطر اليوم في توجيه البرامج الموجهة للأطفال نحو هذه اللهجات، فأصبحنا نشاهد أفلام كرتون أجنبية مدبجة باللهجة المصرية، وهذا خطر على التكوين اللغوي لدى الطفل العربي.
17. رايوند وليامز. طرائق الحداثة، المتوائمون الجدد. مرجع سابق. ص 146.
18. نفس المرجع. ص 147.
19. حسنة عبد السميع. سيميوطيقا اللغة وتحليل الخطاب، الإعلان التلفزيوني. عين الدراسات والبحوث الإنساني والاجتماعية. القاهرة. دط، 2005. ص 12، 13.
20. شهد القرن العشرين تحولا في الكتابة التاريخية، حيث دخلت الصورة مجال التأريخ للوقائع التاريخية، مثل نقل وقائع الحربين العالميتين الأولى والثانية بالصورة. لكن هل يعني هذا أنّ الصورة كفيلة بتقديم تاريخ موضوعي عن الأحداث؟ هل ما نقلته عدسات المصورين في الحربين العالميتين تعكسان الحقيقة التاريخية؟
21. كريستوفر نوريس. نظرية لا نقدية. ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج. تر: عابد إسماعيل. دار الكنوز الأدبية، بيروت، ط1، 1999. ص 10.
22. عبد الله الغدامي. الثقافة التلفزيونية. مرجع سابق. ص 36.
23. حسنة عبد السميع. سيميوطيقا اللغة وتحليل الخطاب، الإعلان التلفزيوني. مرجع سابق. ص 13.
24. عبد الله الغدامي. الثقافة التلفزيونية. مرجع سابق. ص 123.