آليات التّلاعب في الخطاب التّلفزيوني

Misinforming mechanisms in the TV discourse

علوشن جميلة

طالبة دكتوراه

جامعة مولود معمري- تيزي وزو-

تاريخ الإرسال: 2018/12/02	تاريخ القبول:2019/01/29	تاريخ النشر:15 /2019/05

الملخص:

يعمل النّقد الثّقافي على استنطاق **الأنساق الخفيّة** في كلّ أنواع **الخطابات**، بتعبير آخر كلّ **الإيديولوجيات** التي لا يعيها المتلقي في الخطاب الذي يتجاوز مفهومه التّقليدي، يقوم بدراسة هذه الظّواهر ضمن **المفهوم المجازي للّغة** مُبيّنا طرق اشتغال كلّ أنواع **الهيمنة** فيها بتوظيف **مناهج متعدّدة** لذلك اخترنا نموذجا من تلك الخطابات (برامج واقعيّة من التلفزيون " صبايا الخير" و" عيون الشّعب") لنحاول تحليلها من خلال تطبيق مفاهيم النّقد الثّقافي.

Abstract:

*Culture criticism works to question **hidden paterns** in all kinds of discours, in other words, all **the ideologies** that the recipient does not understand in a discourse that goes beyound his traditional concept, examines these phenomena **within the figurative sens of language**, showing ways of employing all kinds of **hegemony**, employing multiple approaches. So we chose a model of these speeches (realistic programs from television " Sabaya al-khair" and "The eyes of people") to try to analyze them through the application of cultural criticism concepts.*

*** *** ***

تقديم: يتجاوز النّقد الثّقافي كاختصاص أكاديمي جديد المفهوم التّقليدي للنّص، فلم يعدْ مفهومه محصورا في النّصّ المكتوب، بل يعتبر كلّ شكل من أشكال التّواصل نصّا له معنى مثل كلّ ما يصدر عن التكنولوجيات (أفلام، برامج، علامات وغيرها) لذلك سيكون

نصّنا، أو خطابنا عبارة عن برنامج تلفزيوني واقعي تنتجه القنوات التلفزيونية المصرية، مثل برنامج " صبايا الخير" الذي تُقدّمه الإعلاميّة " ريهام سعيد" في قناة "النّهار الأولى" وبرنامج "عيون الشّعب" يُقدّمه الصّحفي " حنفي السّيّد" في قناة " الصّعيد"، سنركّز في تحليلنا على استنطاق الأنساق الخفيّة لهذه البرامج، بتعبير آخر، ما تحمله هذه الخطابات من أشياء خفيّة لا يدركها المشاهد. يرتبط مفهوم التّلاعب

بخطابات التّلفزيون حيث تشير "آن ساكي" Anne Staquet " في محاضرتها أنّه نوع من السّلوك لجعل الآخر يفعل ما لا يريد القيام به دون وعي منه يخدم مصالح المتلاعب، وتتكوّن عمليّة التّلاعب من قطبين أوّلا، المتلاعب ثانيا، المتلاعب به الذي يعتقد بأنّه يتصّرف بحرّية وفي ذلك تكمن الخطورة( ) ممّا يؤكّد قول " بيير بورديو" بأنّ التلفزيون لم يعدْ أداة لتقديم برامج للتّسلية أو للتّثقيف حتى وإن كانت برامجها تتضمّن ذلك، بل أصبح أداة ضبط وتحكّم سياسي، واجتماعي في المجتمعات الرّاهنة فهي أداة للعنف الرمزي الذي تستخدمه الطّبقات الإجتماعية التي تهيمن عليه وتسيّره.( ) يتمّ التّلاعب بفضل مجموعة من التّقنيّات التي رصدناها في البرامج السّابقة، مثل تقنيّة الصّورة، وتقنيّة اللّغة، وتقنيّة السّلوك وغيرها، لنبدأ بتقنيّة الصّورة.

. تقنيّات التلاعب:

أ. الصّورة:

غدت ***الصّورة لغة العصر***، فهي أكثر تأثيرا من اللّغات الأخرى بسبب تكوينها التّقني وبلاغتها التّكنولوجية، وإشباعها بالألوان، والأصوات، والمؤثّرات، ***تكمن أيضا قوّتها في مفهوم التّصديق والتّكذيب***، مُخاطِبةً كلّ الفئات، المتعلّم منها والأميّ، الصّغير والكبير، كما أنّها ***تكسر حاجز اللغة*** فهي لا تحتاج جهدا ذهنيّا لتلقّيها، فتعطي الرّسالة دفعة واحدة.[1] لا تُقدّم برامجنا الأحداث بصورة عادية بل تُضيف إليها فنّيات أخرى كالموسيقى، فلمّا تُقدّم الضّحيّة، أو صورا لها تقوم بمرافقتها بموسيقى حزينة، خاصة إذا كانت الضحيّة بريئة كالطّفل ذو أربع سنوات الذي قتلته زوجة عمّه بسبب غيرتها من أمّه برميه

في إحدى قنوات صرف المياه، بعد أن استدرجته بعيدا عن البيت في حلقة برنامج " عيون الشّعب" المُعنونة ب*"غيرة النّساء تصل إلى أبشع الجرائم الإنسانيّة"*، كما تُدرج موسيقى صاخبة لمّا تُعرض صور لضحيّة، مثلا، مجرم متعاطي للمخدّرات، قُتل من طرف أصدقاء له بسبب مناوشات من أجل المال، ففي حلقة من برنامج " عيون الشّعب" عُرضت جثّة لشاب قُتل من طرف أصحابه الذين يتعاوطون المخدّرات، بعد أن استدرجهم إلى مكان مُقفر بحجّة أنّ لديه مبلغ من المال عند صديق له في قرية أخرى لشراء دواء لأمّه المريضة، نشير فقط أنّ الشّاب حاول الاعتداء جنسيا على زوجة أخيه، وكان يتعدّى أيضا بالضّرب على والديه المسنّين.

يُدين البرنامج الشّاب رغم فقدانه للحياة بطريقة غير إنسانيّة- طعنات في كلّ أنحاء جسده وتهشيم رأسه بصخرة - ففي كلتا الحالتين – قتل الطّفل البريء وقتل المجرم- *يمكن للجمهور أن يعيش كلّ أنواع العواطف، وتنتقل من النّقيض إلى النّقيض* بسرعة البرق، ممّا يدلّ على سرعة الإنفعال لديه.[2] ساهم في ذلك *المعرفة السّابقة بحُكم الجمهور*، فهو يُدين فكرة التّعدي على الشرف والتعامل السّيء مع الآباء، كما يشعر اتّجاه زوجة العم بالكره والاشمئزاز، والاحتقار وتتحوّل هذه المشاعر إلى الشّفقة والحزن مباشرة لمّا تُعرض صور الطّفل الميّت أثناء انتشاله من الماء من طرف قوّات الأمن وهكذا.

كما يمكن أن *تعمل الصّور على خلق عواطف* معيّنة لدى الجمهور، ففي حلقة من حلقات برنامج " صبايا الخير" تقدّم " ريهام" جريمة لشاب من عائلة " محترمة " – تعني الكلمة متعلّمة وغنيّة- تبدأ بالتّنديد بمقتل هذا الشّاب في مقتبل العمر على يد " بلْطجيّة " أي مجرمين. تتلخّص قصّة الشّاب في ما يلي، تردّد الشّاب إلى الكافتيريا برفقة أصحابه لمشاهدة مباراة كرة قدم بين مصر والكامرون، فلمّا همّ أحد أصدقائه برفقة شابّتين الخروج، أُجبَروا من طرف صاحب الكافيتيريا على دفع الفاتورة، وحصلت مناوشات بين حارس الأمن وهذا الشاب، التي انتهت بموت هذا الأخير أمام الكافيتيريا، ففي الوقت نفسه الذي تندّد فيه الصّحفية بالجريمة، تُدمج *فكرة الوطنيّة* وتدمير البلد *وفكرة*

الأخلاق كوسيلة من وسائل التّأثير على الجمهور[3] - التي يقول عنها (الأخلاق) "جيل دولوز" مصطنعة-[4] التي تنتمي إلى الإيديولوجيات المعاصرة، كبديل للإيديولوجيّة الدّينية في المجتمعات الغربيّة، التي نشأت بصفتها نتاجا للثّورة العلميّة والتّنوير في أوربا.[5] يحدث العكس في مجتمعات الدّول العربيّة خاصّة المجتمع المصري حيث مازال النّازع الميتافيزيقي موجودا وبقوّة، إذ نجد الصّحفي يوظّف الجانب الدّيني والميتافيزيقي أثناء مخاطبته للجمهور، مثل ما تقوم به " ريهام سعيد" في أقوالها: " ***يدفعنا الشيطان إلى العمل السّيء لكن اللّه يتدخّل ليُبعدنا عن ذلك"***، وتقول مُعلّقة عن "زينة" الطفلة المقتولة " ***العمارة مزيّنة كلّها بالورد الأبيض لا شكّ من أنّ روحها تحوم حول المكان وحول أهلها وهي فرحة بسبب حبّ النّاس لها.."***، وأنّ ابنة الضابط المقتولة " ***في مكان لا نعرفه ولكنّه مكان أفضل ..."***- لأنّ الكافيتيريا يهدّم في اليوم التالي، برفقة كافيتيريات أخرى وتعرض فيديو تدمير المحلاّت معلّقة كالآتي:

" لا يحبّون البلد، لماذا التّدمير؟ إنّ الشعوب تبني وأنتم تدمّرون لماذا لا تذهبون لإيقاف الذين يتاجرون في المخدّرات عوض ذلك ؟ لماذا نصلّح الغلط بالغلط ؟ ما العلاقة بين فكرة موت شاب وتدمير الكافيتيريات ؟ ما السّبب في فقدان عدد كبير من الأشخاص لعملهم الذين سيتحوّلون إلى مجرمين ؟ كيف فتح هؤلاء الكافيتيريات وليس لهم تصريحات مع العلم أنّه لهم فاتورات ماء وكهرباء ؟ من ساعدهم في ذلك ؟ نحن بلد من العالم الثالث ليس لأنّنا فقراء ماديا بل فقراء أخلاقياً ".

تخلط الصّحفيّة بين الأمور لدرجة إحداث تشويش وغموض في ذهن الجمهور، واقعة بذلك في فخ المنافسة – على حد تعبير " وولتون"- لمّا يسعى الصّحفي في تغطية الحدث عبر المباشر وكأنّ السّرعة وحجم الحدث – واقعة الجريمة مع الهدم الذي سبّب البطالة وحضور المسئولين عن ذلك (رئيس حي النزهة) - مرادفة للحقيقة والموضوعية، وهذا غير صحيح، فقد ساهم العاملان في تقهقر الإعلام.[6] يظهر ذلك فيما يأتي.

تُعْرض الجريمة منذ البداية دفعة واحدة، وتندّد بالبلطجية التي انتقلت من الصّعيد (الرّيف) – كنوع من الحكم المُسبق على الصّعيديين- إلى الأحياء الرّئيسّية في المدن " شارع النزهة بمصر الجديدة" وتُظهر المتضرّرين بعمليّة إزالة الكافيتيريات الذين يملكون تصريحات من وزارة السياحة، وتسأل المسئول عن عملية الهدم، فيردّ بأنّ هؤلاء وسّعوا محلاّتهم بدون ترخيص، قائلا: " كلّما هدمنا ما بنوه يقومون بإعادة بنائه على الطريق الرّئيسي"، ما نلاحظه أنّ الصّحفية تكتشف حقائق تلك الحوادث تدريجيا، فهي لا تعلم بتفاصيل القضّية، كانت في البداية تتكلّم باندفاع وجدّية، لكن تتقهقر مشاعرها لمّا تجد نفسها تائهة، فتتناقض في كلامها ويتحوّل" ***لما الهدم ؟*** " إلى" ***أنا متّفقة على هدم المحلّ الذي قُتل فيه الشّاب، إذا كان حقًّا صاحب المحل مشتركا في ذلك*** ". كما أفصح حوارها مع أصدقاء الضّحية فيما بعد أنّهم أوّلا حاولوا التّعدّي على الشّاب الذي قتل صديقهم في الوقت نفسه، كما أنّ والد المقتول ساهم من بعيد في عملية تحطيم المحلاّت، ينتهي البرنامج بخيبة أمل الصّحفيّة خاصّة عندما رفض المسئول الرّد عن أسئلتها فتختفي مشاعر الاندفاع وهي تقول:" ***لما أبحث عن المشاكل ؟*** " ولمّا تعلّق الصّحفيّة أثناء حماسها " ***لِما التّدمير والتّسبّب في بطالة إثنا عشر ألف عامل ؟ لماذا لا " تُقلب الدّنيا " لمّا يموت فقير كما قُلبت الدّنيا لمّا مات هذا الشّاب***" نشير فقط أنّ والده مسئول سابق، تساهم هذه التّساؤلات في خلق عواطف البغض والانتقام أو ما يسمى بالحقد الطّبقي لدى الجمهور، عوض عواطف الوطنيّة.

تُوظّف الصّورة كذلك لتضليل الجمهور، إمّا في طريقة التقاطها، أو تغيير مضمونها أو بانتقاء صور معيّنة وطرح أخرى، وذلك من خلال عرضها من زاوية معيّنة في لحظة معيّنة، لدرجة قلب الوضع حتى يصل الأمر إلى تصوير المجرم بأنّه ضحيّة، والضّحية هو المجرم المعتدي.[7] ذلك لمّا يقدّم التليفزيون صورا خارج شروط الإدراك الحسّي الطّبيعي كالزمن (من حيث الحركة)، فالصّورة العاطفة هي لقطة قريبة التي هي الوجه، وقد ألمح " ايزنشتاين" بأنّ اللّقطة القريبة تقدّم قراءة عاطفيّة، ويضيف " جيل دولوز" بأنّها تقوم

بتكبير الوجه، وعدد من الأشياء، وهناك نوعان من اللّقطات القريبة، فلدى "غريفيت" خاصّة من أجل إبراز المحيط الدّائري الخالص لوجه نسائي.[8] لنقل بأنّ اللّقطة مخصّصة للضّحية في برامجنا، التي تكون مغلوب على أمرها أو أهل الضّحيّة فعند تصوير مثلا، أمّ فقدت ابنتها جراء القتل وهي تروي أحداث الواقعة، تحرص الكاميرا على تصوير وجه الأمّ كاملا لإظهار علامات الحزن عليه، الشّحوب، ذرف العينان للدّموع، ووضعيّة فمّها كالارتجاف...، ويعود استنتاجنا هذا إلى ما قاله " دولوز" الذي خصّص اللّقطة الأولى للمشاعر الرّقيقة، ويذكر نوعا آخر من اللّقطة القريبة – المرتبطة " بايزنشتاين" لمّا تحدّث عن حالة تفكّك الصّورة القريبة- التي يخصّصها للأهواء السّوداء.[9]

تظهر في برنامج " عيون الشّعب" و" صبايا الخير" أثناء تصوير المجرم، بحيث تُفَكّك صورة اللّقطة القريبة مُظهرة أجزاء من الوجه كقطب الحاجبين، والعينين مع اختيار لقطات في لحظات معيّنة تُدين المتّهم، وتكبير اليدين الحاملة لكدمات. ***يُقَرِّبُ هنا الجمهور إلى مسافة مُحرّمة*** فتخلق لديه شعور الرّغبة في الثّأر،[10] وهناك لقطة قريبة أخرى في برنامج " صبايا الخير" لزوجة قتلت مع عشيقها زوجها المريض، تولّى العشيق الأصغر سنا من الزوجة بتقطيع الجثة ووضعها داخل برميل كبير، تهيّئنا اللّقطة القريبة للمتّهمين- كذلك المنشار الذي قُطع به جسد الضّحية، الدّم– حسب " دولوز- للفكرة الرّهيبة التي تنتج عبر سيرورة من التفكير التي من خلالها يحكم الجمهور على شيء ما [11] فبمجرّد رؤية صور المنشار وأعضاء داخل البرميل، كذلك الدّم، وصورة العشيقين المأخوذة انطلاقا من زاوية الجزء الأسفل لهما أي انطلاقا من الرّجلين، واليدين المرتجفتين للشّاب وصورة وجه يتعرّق بشدّة مأخوذة من زاوية الجانب العلوي للوجه ممّا يسبّب في تضخيم جبين الشّاب، يوحي لدى الجمهور بالجوانب الدّاخليّة السّوداء لنفسيّته، الطّمع، اللارحمة، الشّرّ، الرّعب...

لكن يحدث أن يغدو الوجه قناعا للشّخص، إذ يمكن أن توجد تعبيرات كاذبة، وهذا يحيل لفكرة الوجه التّكثيفي intensif عند" ايزينشتاين"،[12] كذرف العنين للدّموع،

وتجهّم الوجه وتقطيب الحاجبين، وعمليّة تكميش الوجه يمكن أن تكون في الحالتين سواء كان عند الضّحيّة أو المتّهم.

يحدث كذلك، أن تُقدّم الصّورة من حيث الزّمن بطريقة مخالفة للإدراك الواقعي، يمكن أن تكون حركتها بطيئة، مندمجة مع الموسيقى الحزينة، كتصوير وجوه أهل الضّحيّة وهم في حالة حزن أو تجميد حركة الصّورة أثناء عرض أشلاء الجثة، كما يمكن أن تُقدّم الصّورة القريبة بسرعة (تقريب الوجه وإبعاده)، مع تكرار العمليّة عدّة مرّات لتنسجم مع الموسيقى الصّاخبة، يحدث الشيء نفسه عندما تؤخذ اللّقطة القريبة لأداة الجريمة، ومكان وقوع الجريمة، كالصّورة القريبة للسّرير المليء بالدّم الذي قُتلت فيه الزّوجة ذبحا من طرف زوجها في برنامج " صبايا الخير" حيث تُتدْمج صورة قريبة للسّكين، وصورة وجه الزّوج مع صورة السّرير، في آن واحد، التي أُبطئت عمدا مع ظهور السّكين ووجه الزّوج بشكل خاطف في كلّ مرّة.

يكمن خلف عمليّة تغيير سرعة الصّورة، رغبة التّأثير في المشاهد، فالتّبطيء الهدف منه إثارة مشاعر معيّنة لدى المتفرّج، كالحزن، والإشمئزاز، التي ستترك مكانا لمشاعر أخرى ككره الجاني والحكم عليه، كذلك يمكّن الجمهور من التّركيز لرؤية كلّ تفاصيل الجريمة خصوصا أثناء تجميد الصّورة، أمّا بثّها بسرعة القصد منه لفت الإنتباه الكامل لدى الجمهور كي لا ينشغل بأشياء أخرى مع أنّ ذلك – التّسريع في بثّ الصّورة القريبة- لا يمكّننا من استخدام خيالنا لكي نخلع على الناس والأحداث المُصوّرة المعاني الشّخصيّة التي تساعدنا على فهم وتحليل العلاقات والصّراعات في حياتنا الخاصّة، فنحن تحت سلطة خيال مُعدّي البرنامج، فالعينين والأذنين تغمرهما فورية المناظر والأصوات بسرعة تكفي فقط لأن تستقبلها العيون والآذان قبل أن تتحرّك إلى الصّور والأصوات الجديدة، لكي لا يفقد الجمهور الخيط ممّا يجعل التّليفزيون يقتحم الشّئون الإنسانيّة.[13] معنى ذلك أنّه يؤثّر في العلاقات الإنسانيّة كونها تجعل من الشّخص الذي يشاهد البرنامج تمرّ

أمامه أحداث مهمّة في الحياة دون التّمتّع بها، كزيارة شخص عزيز عليه، لن يشعر حتى بوجوده لكي لا يفقد الخيط لأنّه إذا فقده لن يفهم ما يدور في البرنامج.

ب. تقنية اللغة:

تعتبر اللغة من أهمّ أدوات التلاعب بالعقول، فهي جزء من عالم الثقافة الاصطناعي ومنظومة للمفاهيم والكلمات (الأسماء) التي يدرك الإنسان بها العالم، يقول " ماركس" في هذا الصّدد بأنّنا "***عبيد الكلمات***" فعند حاجتنا للمواساة نبحث عن النّصيحة، فليس في "**لا تجزع**"، "**تماسك**" "**سينصلح كل شيء**" أيّ معلومة مفيدة لنا، وليس فيها أيّ خطّة عمل، لكن تفعل هذه الكلمات فعلا شافيا الكلمات تحديدا، وليس المعنى،[14] يدلّ ذلك على أنّ ***اللغة ليست موضوعيّة***[15] إذ يُمكن لها أن تفعل بنا ما يشاء المتلاعب، سواء إمّا أن يحسّسنا بالثّقة والأمان، أو أن يشعرنا بالإحباط والقلق.

يفعل الشيء نفسه الإعلامي " حنفي السّيّد" فقبل أن يباشر حديثه مع المتّهم يحاول كسب ثقته وتحسيسه بالأمان، كي يحكي أحداث الجريمة بصدق، عبر نفوذه إلى أعماق شخصيّته، فنجده يقول للشّابة " سناء" التي أحرقت جارتها بعد تخديرها من أجل سرقة حُليّها " فتاة ***مغلوب على أمرها*** " " ***إنسانة بسيطة جدّا*** " " ***تشعر بالرّاحة عند رؤيتها*** "" ***مكسورة الجناح*** " ***بريئة*** " " ***ليس لها من يُطبْطِبْ على كتفها ويحسّسها بالحنان*** " ***إنسانة وديعة وهادئة*** " " ***جميلة*** " " ***خلوقة*** " " ***أصيلة*** " ***أولمّا يقول لمتّهم آخر*** " ***أنت صاحبي*** " ***أنت أخويا*** " " ***أنت شاب محترم***".

كما يلجأ إلى استراتيجيّة التّقرّب إليها (سناء) كي يُشعرها بأنّه يهتمّ لحالها بتوظيف العبارات اليوميّة في حواره معها كالآتي:

حنفي: ***كيف أحوالك*** ؟

سناء: بخير الحمد للّه....

حنفي: أنت ***صغيرة*** لما لم تتزوّجي بعد ؟ (لمّا يقال للمرأة مازلت صغيرة نوع من المجاملة).

سناء: ليس هناك نصيب.

حنفي: ***ربّنا يكون زواجك قريب.***

سناء: ما خلاص سأكون في السّجن. (وهي تبتسم)

حنفي: إيه المشكلة ؟ ***الوردة حتى لو ذبُلتْ، ريحتها فيها*** ياسناء.

حنفي: إللّي خانقك، إلّلي ضايقك، عايز تِفَطْفَطلي لِيَ، ***اعتبريني إنسان مُقرّب إليك.***

يتلاعب الصّحفي بعقل القاتلة ونفسيّتها فيُظهر في البداية بأنّه متضامن معها، ولمّا ينجح في كسب ثقتها، يشرع فيما بعد بالسّخرية منها، فبعد مرحلة اكتساب الثّقة، تأتي مرحلة الجرح والسّخرية لمّا كانت تروي وقائع جريمتها:

سناء: وجدتُ الأنبوبة (دلو فيه مادة سريعة الالتهاب رشتها على المرأة المخدَّرة ورمت عليها عود الكبيرت) وهي تضحك.

الصّحفي: ***إحْنا عملنا حاجة*** ؟ (وهو يضحك) – الضّحك أيضا، من إستراتيجيات التّقرّب - إحْنا ***يادُوبك (فقط) قتلنا، وحرقنا.. إحنا يادوبك مَوّتْنا ستّ عندها ستين أو سبعين سنة وَلّعْنا فيها لغاية*** ما تفحّمت. (تتغيّر ملامح الشّابة لأنّها شعرت بخطورة ما قامت به)

سناء: رميتُ الكبريت عليها، وإتّكلتْ على الله. (تضحك)

حنفي: أنا شَايِفْ إنّك بِتِضْحكي، أحِسْ باللامبالاة. سألتهم عليك قالوا لي طبيعيّة وذكيّة مِشْ عارف ليهْ واخْدة الموضوع بسهولة !!!

كذلك حين يقول، لشاب قتل شابا آخر: " ما بها عينك ؟ هل ضربوك ؟ " ولمّا أجاب الشّاب بلا علّق الصّحف قائلا: "***أنت بتضرب فقط***".

لا يدخل الصّحفي ليتحدّث مع القاتلة أو القاتل إلاّ بعد الاطّلاع على تفاصيل الجريمة وهذا ما يسمح له بتوجيه الحديث كما يشاء كاستراتيجيّة أخرى له، فلمّا تروي

(وفاء) كيف فقدت جنينها بسبب ضرب زوجها لها بعد أن سلّطته السّلفة عليها، يعلّق على كلامها بأنّها ***رغم ذلك بقيت معه***.

الصّحفي: إنْت " ***عدْلة ياوفاء*** " إحْكي لي إحْكي لي، دِي ***إنت صَعبْتِ عليّ***. بَاينْ (يظهر) على وِشّكْ (وجهك) الشّقا (التّعب) إنت اللّبِتْنظّفْ، وإنت اللّبِتكْنِسْ وتِعمِلْ كلّ حاجة، والتانية قَعْدة بْرنْسيسة (princesse) عَلَشانْ جُوزْها بِيصرف. وما روّحْتيشْ !!! (لم تتركي البيت) " ***عاقلة ياوفاء***".

وفاء: أخذوا منّي صِيغْتي في الصَّبحِيّة (اليوم التالي من زفافها) ودَرِيتْ عليهم (أخفيت الأمر على أهلي).

الصّحفي: ***كسّروا بخطُرك*** (جرحوك) يوم الصّبحيّة والله عدْلة" ***بنت فاميليا***".

نلاحظ بأنّ المتلاعب يتلفّظ بالأفكار نفسها التي تدور في عقل المتلاعب به أو ما يسمّى بعمليّة توحّد المركز مع الهامش بعد اقتحام الأوّل لأفكار الثّاني،[16] يمثّل المركز هنا المتلاعب (الصّحفي) والمتلاعب به المتّهمة (وفاء) فبعد ***استراتجية الاطّلاع على القضية مُسبقا***، تليها ***استراتيجيّة التّقرّب، ثمّ استراتيجيّة التّوحّد مع المتلاعب به***، بتعبير آخر يُوهِم المتلاعب به بأنّ المتلاعب- كشخص مهمّ يملك رأسمال رمزي - في صفّه يستطيع مساعدته، لأنّه يتكلّم اللّغة نفسها (اللّهجة والأفكار نفسها التي تدور في ثقافته) بالخصوص لمّا يكرّر في كلّ لحظة عبارة "***أنا متعاطف معك***" " ***أنا حاسس بك***" " ***أنا أصدّقك***".

لا يكتفي الصّحفي بأن تُروى له الواقعة، بل يحاول أن يُوهم المتّهم بأنّه حرّ أثناء المقابلة مع أنّ هذا الأخير يُهان ويُتلاعب به إلى أقصى حدّ، كما تُستغلّ مشاعره ومشاعر أهل القتيل، لذلك يحرص الصّحفي على تكرار العبارات نفسها قبل أن ينتقل إلى أهمّ مرحلة في البرنامج، وهي مرحلة المواجهة مع أهل القتيل الذي يمكن أن نقول بأنّها غير إنسانيّة، لأنّ الأهل تعذّبوا من فقدان الشّخص المقتول، وتعيد المواجهة كلّ أحاسيس الألم والعذاب ليعيشوها مرّة أخرى. يقول الصّحفي وهو يتحدّث مع "وفاء" قاتلة الطّفل:

الصّحفي: أنا عايزْني ؟ (ماذا أريد) عايز أَجيب (أُحضر) سلفتُك وجُوزها علشان أقول إنّك غصبا عنّك (رغما عنك) وإنّه ***هما السّبب في اللّي حصل***، سلفتك اللّي خَلّتْكِ (جعلتك) خدّامة (عمليّة تحريض ليكون هناك أَكْشَنْ(action) في البرنامج أو إثارة، يواصل الصّحفي في كلامه: عايزك تواجهيها بالكلام ده، ***وما تخافيش إنت على حقّ***، ما تخافيش منها، واللاّ تخافي ؟ إذ تخافي بلاش ما فِيشْ حاجة بالضّغط، وهو يردّد كلّ ما فعله الزّوجين في "وفاء" مرّة أخرى كي توافق المتّهمة على مواجهة الزّوجين مع أنّه يمكن أن يحدث أيّ شيء أثناء ذلك، لأنّ الأمّ حاولت ضرب "وفاء" (وهي حامل) عدّة مرّات أثناء المواجهة، كما انهارت وسقطت أمّ الشّاب المقتول مغميّا عليها لحظة رؤيتها لقاتل ابنها.

أ.أ. الصّورة النّمطية:

ينشأ الصّحفي كغيره من أفراد المجتمع على ثقافة هذا الأخير التي تتميّز عن الثّقافات الأخرى بكلّ أنواع السّلوك والقيم، وطريقة التّفكير، لذلك تعمل كلّ ثقافة - التي تدخل ضمن اهتمامات النّقد الثقافي، خصوصا فيما يتعلّق بالسّبل التي تصبح فيها ميدان علاقات قوّة يتضمّن مراكز وهوامش وهرميّات، وارتباطات بمعايير تفرض كوابح وتهميشات[17]- على تأسيس ما يسمّى بالصّور النّمطيّة التي يتمّ نقلها عبر الأجيال بواسطة اللّغة.

تُعدّ الصّور النمطيّة أحد " المواد" الأساسيّة التي يتسلّح بها المتلاعب، فهي بمثابة قوالب جاهزة للتّفكير، وجذّابة جماليّا، يتمّ إدراك الأشياء الواقعيّة والعلاقات والأحداث، والشّخصيّات الفاعلة عبرها ويحدث بفضلها الاختصار الضّروري للإدراك وغيره من العمليّات الإخباريّة والإيديولوجيّة في الوعي، يستخدمها المتلاعب كفلاتر(filtre) ترى الضّحية من خلالها الواقع.[18] ففي حلقة من حلقات "صبايا الخير" المعنونة "***المغرب بلاد السّحروالعجائب***" فقد عملت "ريهام" – عند حديثها عن جمال المغرب- على ترديد عبارات من هذا النّوع طوال ساعتين من عمر البرنامج، ممّا يعمل على تثبيت تلك الصورة الإيجابية / السلبية من خلال **إعادة صياغتها في سلسلة متواصلة من الصور *الأخرى***[19] ممّا يدفع

بالجمهور إلى الإيمان بها، ولتتدخّل بعد ذلك الآلية الجبارة للعدوى، التي لا تتطلّب الحضور المتزامن للأفراد في نقطة واحدة، بل يمكن أن تنتشر على البعد، فتكمن قوّة العدوى كونها تفرضُ على البشر ليس فقط بعض الآراء، وإنّما أيضا، بعض الطّرق في الإحساس، والشّعور.[20] نجد كمثال عن تلك الصّور النمطية:

المغرب جميل ورائع بشعبه، ومناظره بَسْ (لكن) " **مصر أمّ الدّنيا** " هناك "***ترحاب غير طبيعي بالمصريّين*** *" " حبّهم لمصر والمصريّين لم أتوقّعه*"، أو لمّا تتوجّه لأحد المغاربة بالسّؤال "***إنت بتحب مصر؟*** *" " مصر فيها أماكن وحاجات حلوة كتير*"، كذلك لمّا تقارن بين السّياحة في المغرب ومصر، وتترك مغربيّة تزغرد وتزغرد بعدها " ريهام" فتعلّق *"* ***المصريّة هي الأقوى"*** ، ولمّا تتجوّل في قلعة سياحيّة بمراكش تذكر الأماكن الأثريّة الموجودة بمصر "***عندنا المتحف المصري عندنا الهرم، عندنا مناظر رهيبة فوق المياه وتحت المياه في شرم الشّيخ، والغردقة.. عندنا النّيل عندنا الصّحراء للسّفاري، وعندنا الشّواطىء للسّباحة وتْشُوف عُمْرُكْ اللّي ما شُفتو، عندنا الآثار والحضارة... والحُسيْن...عندنا شعب مصر الكريم، والجميل، اللّي حَيْعَمِلْكو كُوَيّسْ (يعاملكم جيّدا)"*** فتضيف: " لماذا أذكر كلّ هذا ؟ أريد السّياحة تعود من جديد إلى مصر.

وتتوجّه نحو فرقة فلكلورية تبدأ بالتّغنّي بمصر لمّا تشاهد الكاميرا مردّدة عبارة " ***مصر يا أمّ العرب"*** تعلّق الصّحفية " ***مَا دَامْ (بما أنّك) تغني مصري أنا بحبّك"*** وتكرّر العبارة إنّه يقول " ***مصر أمّ الدّنيا*** " لست أنا التي أقول ذلك، وتخاطب سائحة باللّغة الإنجليزية تعالي " ***إنّهم يغنّون لمصر يجب أن ترقصي***"، وتجيب ريهام أحد السّواح – في موضع آخر- الذي يسألها من أنتم ؟ ***" نحن مصريّين" " مصر أمّ العرب".***

وتقول لفرقة أخرى: " ***عايزين (نريد) تحيّة لمصر" " اللّي ما جَاشْ لمصر فَاتُو نُصّ عُمرو"*** كما تتعمّد في بثّ حوار جرى بينها وبين سائق مغربي حين ينقلهم ليلا إلى الفندق فتقول: أعد ما قلته عن مصر (سبق وأن جرى الحديث نفسه قبل التّصوير)، فيذعنُ السائق لرغبة الصّحفيّة قائلا: " أنا ***مُعجب بالشّعب المصري...شعب متقدّم ثقافيّا،***

صناعيّا سياسيّا أذكياء، أغلبيّة الشّعب متعلّمة (مع أنّ ذلك ليس حقيقة).. أنا أتفرّج على قنواتكم - يبدو أنّ الرّجل أبهرته الصّور الوهميّة التي يبثّها التّلفزيون، الذي يُجيد فنّ انتقاء الصور (parfaite) المُغرية، خاصّة في الأفلام، مثلما يحدث في أفلام الولايات المتّحدة الأمريكيّة حين يعرض حياة عائلة أمريكيّة، بيت فخم، أثاث من آخر طراز زوجة جميلة، ممّا يعمل على خلق نوع من الغلبة الطّاغية للنّزوع المادّي[21] - هذا ما نراه عند شبابنا اليوم..- تُعلّق " ريهام" على كلامه: " ***إحنا عندنا فَهْلَوَة*** (ما حَدّشْ يقدرْ يضحك علينا) ***إحنا إِدْ واحدة*** (متضامنين) ... ***إحْنا طيّبين ونحبْ بَعْضْ***".

لمّا نشاهد الحلقة التي أخذت بالتّقريب ساعتين من الوقت، نعتقد بأنّ الصّحفيّة تستغلّ كلّ هذا الوقت لقول – على حدّ تعبير" بورديو"- أشياء تافهة، وفارغة التي يتبيّن من خلال تتبّعنا لطريقة تلفّظها للكلمات والعبارات، أنّ هذه الأشياء التّافهة هي في الواقع هامّة جدّا بالقدر الذي تُخفي فيه أشياء ثمينة[22] كما رأينا عند استخراجنا للصّور النّمطيّة المكرّرة بصيغ مختلفة، منذ بداية الحلقة والصّحفية نراها تكرّر العبارات اليوميّة، ولا تقدّم أيّة معلومة عن تاريخ المغرب كتعرّضه للاحتلال الثّنائي (الفرنسي– الإسباني) ولا تتفوّه بكلمة عن سكان المغرب الأصليّين (الأمازيغ) فهي تقول وتردّد طوال بداية البرنامج أنّ المغرب بلد جميل بطبيعته وشعبه، مُهنّئة الشّعب المغربي بين الفينة والأخرى.

تخلق مثل هذه الصّور النّمطيّة عند الشّعب المصري نزعة الإفتخار والتّكبّر عن باقي الشّعوب والعداء لكلّ من يمسّ مصر، أو- بتعبير بورديو- ***عمليّة تفشّي حالة العداء للآخر***، وتصاعد المشاعر القوميّة، هذه المشاعر الأوّلية التي يستغلّها التّلفزيون إلى أقصى حدّ.[23] ما حدث ربّما أثناء اللّقاء الكروي بين الجزائر ومصر في السّنوات الماضية، بحيث تَشكّل نوع من العداء والنّفور بين الشّعبين – خلقته قنوات البلدين- حاول كلّ من الجانبين الهجوم على رموز الوطنين، ممّا خلق أزمة سياسيّة، وهذا ما لاحظناه في قنواتنا،

فقد توقّفت أغلبيّة قنوات الجزائر عن بثّ الأفلام والمسلسلات المصريّة بعد أن كانت هذه الأخيرة تغمرها.

يمكن أيضا، أن يتمّ قولبة وتصنيع الصّورة النّمطيّة السّلبيّة الذي يحدث نتيجة تشويه مُتعمّد للحقائق، والتّعميم المُفرط، وبعضها غير مُستند إطلاقا إلى الواقع، وهي من أخطر ما تقوم به وسائل الإعلام الجماهيري، فلا مجال للأفراد التّحقّق من سمات الصّورة النّمطيّة من خلال الخبرة الشّخصيّة، لأنّ وسائل الإعلام أصبحت هي المصدر الرّئيسي لكلّ أفكارنا وتصوّراتنا عن الدّول والشّعوب، والثّقافات، والدّيانات وغيرها.[24] نعرف كلّنا العداء الشّديد الذي يُكنّه الشّعب المصري لليهود، لذلك نرى تكرار بعض الصّور النّمطية له في القنوات المصريّة، كقول أمّ الطّفلة المقتولة من طرف الإرهاب " ... ***الكفره اليهود مبيعملوش كده..***" أو لمّا تُعيد " ريهام" عند عرضها لموضوع الطّفلة الصّغيرة التي اغتصبت من طرف إخوانها من أمّها، ما يردّده الجميع عن الغرب ***" ناس بتزني .. ما عندهاش دين بتشرب..***" وتقول أمّ العريس المقتول عن القاتل " .. ***اليهودي الدّاعشي*** ..." فاليهودي يُوصف بالكافر والدّموي، والغرب ليس له أخلاق.

نلاحظ هنا أنّه تمّ إلصاق وتعميم مجموعة من الصّور السّلبيّة، والأوصاف المُنفّرة على المستهدف التي يتمّ تأكيدها، والمبالغة فيها، وتوضيحها حتّى تتلاشى أيّ جوانب إيجابيّة أخرى في صورة المستهدف، وذلك بتنويع أساليب عرض الصورة، لتولّد مشاعر الكره والاحتقار، والرّغبة في التّخلّص من صاحبها ممّا يجعله مُعرّضا للخطر[25] وهذا ما حدث في أغلبيّة الجرائم التي عرضتها البرامج، حيث يضطرّ فيها الزّوج إلى قتل زوجته لسبب أو لآخر، كنتيجة الحقد الذي خلقته ثقافته في أعماقه تجاه المرأة. كما أنّ هناك أمر لم أكن أعرفه من قبل، وهو قصة النّقب عن الآثار التي يقوم بها بعض المصريّن في بيوتهم (الصّعايدة) حيث قامت إحدى العائلات بتقديم طفلة صغيرة للجنّ كقربان ليفتح عليهم بوّابة الكنز، بعد أن طلب ذلك عبر ما يسمّونه الشّيخ، عوض تقديم أخوها الصّغير.

ج. تقنيّة السّلوك:

نقصد بالسّلوك هنا، عمليّة لمس المتلاعب لجزء من جسد المتلاعب به، إذ يمكن أن يصل المتلاعب لغرضه بمجرّد لمسة خفيفة – نشير أنّ الصّحفي لا يلجأ لهذه الإستراتيجيّة لما يكون المتّهم إمرأة - وهذا ما يقوم به " حنفي السّيد" في كلّ لقاء، كالجلوس إلى جانب المتّهم أو أهل القتيل، التّربيت على كتفه، أو لمس يديه في كلّ لحظة، أو وضع يده من فوق عنقه (لكسر الحدود بينه وبين المتّهم وليُشعره بالإطمئنان). كما يوظّف سلوكا آخر وهو ما تدعوه " آن ساكي" بحيلة ***التّرهيب ثمّ التّخفيف***، فحين يتحدّث مع المتّهمين يكون غالبا أمام مساعدي الضّباط (خلف الكاميرا) يُشعر ذلك المتّهم بالرّعب (يخاف المصريّن كثيرا من الضّباط حتى ولو كانوا غير متّهمين، وذلك لأنّ الأمن يوظّف طرقا عنيفة للإستجواب، كالضّرب حتى يُقرّ المجرم بجريمته) ففي حوار مع متّهمة قتلت طفلا رضيعا بحقنة مبيد حشري، لم تقدر المتّهمة على رواية الواقعة من شدّة خوفها من أعوان الأمن فقام الصّحفي بإخراج مساعدي الضّباط، ولم يبق في القاعة سوى الفتاة وفرقة التّصوير ليتلاشى خوف الفتاة، وتبدأ برواية ما فعلته.

ويحدث أن ***يطلب كأسا من الشّاي أو الماء ليشربه*** – القهوة أو سيجارة كأمثلة قدّمتها " آن ساكي"- ***المتّهم*** أو يقوم بوعده بمساعدته، ففي كلّ مرّة وهو يحاول التّخفيف من خوف وتردّد الفتاة يردّد عبارة "***أنا أعدك بأنّني سأساعدك*** " كما يلجأ إلى نوع من المقايضة، هذا ما فعله مع إمرأة خنقت طفلة للاستيلاء على حلقها الذّهبي "***عايزأسعْدِكْ، علشان أوفّر مبلغ لأطفالك كي يعيشوا عيشة محترمة، قولي لي الحقيقة بسْ***".

تكمن المشكلة في هذه التّقنيّة (التّرهيب ثمّ التّخفيف) أنّه يخلق وهْما لدى المتّهم فيصدّقه لذلك يقوم بعمليّة خلق قصّة وهميّة كي يبيّن أنّه ليس له يد في الواقعة – يمكن اعتبار **الكذب** ردّ فعل للمتلاعب ضدّ التّلاعب أو***آلية دفاعيّة***، لأنّه حيثما توجد السّلطة توجد المقاومة، على الرّغم من كونها مقاومة لا جدوى منها، كونها تقع داخل حيّز السّلطة-[26]على حدّ تعبير الفيلسوف الفرنسي " ميشيل فوكو"- فرغم اعتراف المتلاعب به (المتّهم) و(المشاهد) بسلطة المتلاعب (الصّحفي) وذلك بالدّخول في لعبته لمّا يروي المتّهم لأحداث

الجريمة، خاضعا لكلّ ما يطلبه، خصوصا لمّا يأمر الصّحفي " حنفي السّيد" رجال الأمن بتفتيش وأمام الكاميرا الأخ الأكبر للرّجل المقتول غدرا من طرف شاب أثناء المواجهة بين الطّرفين. كذلك لمّا يخلع المتّهم على الصّحفي ألقابا، مثل ***"الباشا" " أستاذ" " أفندم" " حضرتك*** " يظهر الاعتراف أيضا، أثناء محاورة المشاهد مع المتلاعب عبر المكالمات الهاتفيّة ويدعو " ريهام سعيد" بلقب ***"الدّكتوراه"*** كاعتراف بشرعيّة سلطة المتلاعب.

نضرب أيضا، مثال آخر عن آلية دفاعية أخرى للمتلاعب به، لمّا يريد الصّحفي إظهار كدمات سكين على أطراف قاتل الشّاب، فيرفض هذا الأخير، قائلا: " ***جسمي وحرّ فيه"***. كذلك تردّ (سناء) التي قتلت العجوزة، لمّا يردّد الصّحفي عبارة " ***والله استريّحت لك***" قائلة: ***" ياعمّ إنت عايز أحكي لك بسْ اللّحصلْ.."*** وهي تبتسم. يُفقد ذلك سيطرة الصّحفي على قيمة الوقت، كما يُفقده للحظة رأسماله الرّمزي، إذ نجده يضطرّ للتّعليل والتّبرير للمتّهم كي لا يوقف التّصوير، كما يلي: " ***... أنا لا أريد أن تغضب.. لستُ معك ولا ضدّك .. أنا محايد ... هل ضغطتُ عليك ؟ ضربتُك ؟ أنا أهنتُك*** ؟ ..." والإجابة في كلّ مرّة تكون بلا.... ***نحن هنا*** – يدعّم الصّحفي مبرّراته- ***لإظهار الحق..."*** وإن كان ذلك أسلوب آخر لإسترجاع المتلاعب مكانه في اللّعبة.

يلجأ المتلاعب كذلك إلى ***حيلة الدّعابة***، فلمّا تروي قاتلة الطفلة الصّغيرة قصّتها بوجه مُكفهّر يتدخّل ليعلّق على قصّة الكعكة التي تريد ابنتها من جارتها (أم الطفلة المقتولة) صنعها قائلا: " ... ***طمّنيني الكعكة طلعت حلوة أو وحشة ؟*** (غير لذيذة) تردّ المرأة وهي تبتسم قليلا، ***حلوة***. يعقّب الصّحفي مباشرة:" ***طيّب، بالهنا والشّفا***..." إذن وكما رأينا أنّ الشّاشة هي أداة للتّلاعب بعقل المتّهم والضّحيّة، والجمهور وإن كانت هناك مقاومة تبقى غير مفيدة كونها تشتغل داخل سلطة أكبر منها (المتلاعب) الصّحفي وسلطة رجال الأمن وهكذا، خاصة وأنّ المتلاعب به في موقف ضعف بسبب ما قام به، وسنرى أيضا، أنّ الشّاشة بمثابة مرآة نرجس، هذا ما سنبيّنه في المبحث الموالي.

2. الشاشة مرآة نرجس:

يعتبر" بورديو" الشّاشة مرآة نرجس، أي مكانا لاستعراض حبّ الذّات[27] بحيث يعرض المتلاعب ذاته كشخصيّة مهمّة، وذلك من خلال سواء عرضه لرأسماله، أو في طريقة تقديم هيئته. يلاحظ كلّ متابع لبرنامج "صبايا الخير" كيف أنّ الصّحفية " ريهام سعيد" تبيّن في كلّ مرّة رأسمالها الذي هو عدد الشّهادات التي حصلت عليها، والجامعات التي درست فيها ففي حلقة من حلقاتها تقول:*" **الكلّ يقول لي أنت متحصّلة على شهادات من جامعة أمريكيّة، فلماذا تنزلين بمستواك لتعالجي ما يدور عند عامّة الشّعب ؟** ..."* ونجدها كذلك في حوار جرى بينها وبين الصُّحفيّة " منى عبد الوهاب" في برنامج " **مصارحة حُرّة** " – برنامج يستقبل شخصيّات إعلاميّة معروفة في مصر لتُطرح عليها أسئلة جريئة – تجيب على الشّك الذي يُساور الجميع على مدى صدقها في أقوالها وأفعالها أثناء قيام برنامجها بأعمال إنسانية، خاصّة وأنّها قامت بأدوار في أفلام.

ريهام: لا هذا ولا ذاك (تبتسم قليلا)، ***أنا متخرّجة جامعة أمريكيّة مسرح قسم تمثيل*** و...(تتوقّف لبرهة) ***إعلام وعندي ماجستير في الصّحافة التّليفزيونيّة جامعة أمريكيّة***، فأنا مِشْ دخيلة.

كما ***تعتبر نفسها إمرأة فريدة من نوعها*** لمّا تتكلّم عن حزن الأمّ التي فقدت ابنتها نتيجة الإهمال الطّبي بقولها: **" *لو كنتُ ستّ عاديّة*** لن أسكت عن هذا الظّلم". نجد بالإضافة إلى عرض رأسمالها على الشّاشة، تحرص على الظّهور بأبهى صورة فنجدها تُغيّر " اللّوك" كتغيير تسريحة ولون الشّعر أسود، أحمر، وأشقر، عدسات لاصقة للعينين ولون البشرة من بيضاء إلى سمراء، وعمليّات تجميل أخرى (تنفيخ الشّفاه...) كوع من الخضوع لمعايير السّوق، فلكي يحصل البرنامج لمشاهدة عالية وجب عليها الظّهور في هيئة تتوافق مع معايير السّوق، مقدّمة برنامج طويلة وشقراء ونحيلة ... كذلك الظّهور في كلّ مرّة بلباس أنيق وأحذية ذات كعب طويل في الأستوديو، وكثيرا ما تظهر بلباس يحوي رقائق لامعة (paillette) خاصّة قميصها الذي رُسمت على واجهته الأماميّة نجمة مُحاطة برقائق برّاقة التي توحي إلى كونها نجمة لامعة في الإعلام المصري، بالإضافة إلى طريقة تقديمها للبرنامج

خاصّة وأنّها ارتقت في وظيفتها من مقدّمة برنامج إلى رئيسة التّحرير، فهي تجلس على كرسيّ في منتصف الأستوديو، واضعة رِجل فوق الآخر طوال البرنامج (تُحيل الوضعيّة إلى كونها تحتلّ موقع مُهيمن خاصة بعد حصولها على جائزة أفضل إعلامية في مصر لعام 2016) وتحرّك يديها الجميلتين بطريقة لنقل أنّها مليئة بالأنوثة.

رصدنا أهمّ أدوات التلاعب في بحثنا المتمثّلة في السّلوك، والصّورة، واللّغة لكن ذلك لا يعني أنّ عمليّة التّلاعب مقتصرة عليها، بل هناك أدوات كثيرة لم نتطرّق إليها كالأرقام، وكذلك عمليّة استطلاع الرّأي العام وغيرها التي توجّه آراء وسلوك الآخرين من قِبل المتلاعب أو المهيمن، كما أنّه لا نفهم من أنّ المتلاعب لا يتوقّف عند ممثّلي الخطاب التّلفزيوني الصّحفي، بل هناك محرّكات أكبر من ذلك، كالمسؤولين عن الإعلام الذين بدورهم مهيمَنٌ عليهم من طرف معايير السّوق.

رأينا أيضا، كيف تتمّ عمليّة تأويل النّقد الثّقافي للخطاب التّلفزيوني فهو لا يوظّف منهجا معيّنا لاستقراء الأنساق الخفيّة فيه، بل يوظّف أدوات مختلفة من نظريّات متباينة، وهذا ما بيّناه في تحليلنا للبرامج السّابقة، فقد استخدمنا مفاهيم علم النّفس كالوعي واللاوعي كمفاهيم في علم النّفس بالإضافة إلى مفاهيم لغويّة كالرّمز الذي أضاف إليه "بورديو" مفهوم علم الاجتماع " الرّأسمال" لينتج " الرّأسمال الرّمزي"" العنف الرّمزي" إضافة إلى مفهوم "الصّورة النّمطيّة" في علوم الاتّصال، كما لم نتوقّف عند تأويل الخطاب كماتفعله السّميولوجيا، بل حاولنا أيضا، تحليل ردّ فعل المتلاعب به " المتّهم" و"الجمهور".... لنقول في الأخير بأنّ النّقد الثّقافي اتّجاه نقدي - يدخل في تيّار ما بعد الحداثة- كما يمكن تطبيقه على مختلف الخطابات بالخصوص على الخطاب الأدبي.

الهوامش

(1) ينظر: دافيد إدواردز، دافيد كراموبل، حرّاس السّلطة: أسطورة (الميديا) وسائل الإعلام اللّيبرالية، ترجمة: آمال كيلاني، مكتبة الشّروق الدّولية، القاهرة، الطبعة الاولى، 2006، ص78- 79.

(2) ينظر: غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ترجمة: هاشم صالح، دار السّاقي، لبنان، الطبعة الأولى، 1991، ص 63- 64.

(3) المرجع نفسه، ص79.

(4) ينظر: جيل دولوز، التجريبية والذّاتية، ترجمة: أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 1999، ص44.

(5) ينظر: سيرجي قره موزا، التلاعب بالوعي، ترجمة: عياد عيد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012 ص69. رغم أنّ الإيديولوجيا - كأداة للتّلاعب بدل الدّين في المجتمع المدني الأوربي- التي نتجت من الثّورة العلميّة والتّنوير، كانت الولايات المتّحدة المؤسّس الرّئيسي منذ البداية لنظريّة التلاعب بالوعي الجماهيري وتقنياته بفضاءاتها المتحرّرة من تقاليد الثقافات الفئويّة القديمة، نشأ الفرد في أنصع الأشكال ظهرت لدى آباء الأمّة، والطّبقة الميسورة الحاجة إلى التّحكّم بحشد هائل من الأفراد الأحرار من غير اللّجوء إلى عنف الدّولة لأنّ ذلك مناقض للأساس الفكري لمذهب الفردانيّة الأمريكي، وفي الوقت نفسه لم يكن ممكنا الدّعوة إلى معايير أخلاقيّة مثل احترام أصحاب المكانة ... لقراءة المزيد يرجع إلى كتاب التّلاعب بالوعي.

(6) ينظر: دومينيك وولتون، الإعلام ليس تواصلا، (د. مترجم)، دار الفارابي، لبنان، الطبعة الأولى 2012، ص88.

(7) ينظر: دافيد إدواردز، دافيد كراموبل، حرّاس السّلطة: أسطورة (الميديا) وسائل الإعلام اللّيبرالية ص 105- 106-107.

(8) ينظر: جيل دولوز، فلسفة الصّورة، ترجمة: حسن حمودة، منشورات وزارة الثقافة- المؤسّسة العامة للسّينما- دمشق 1997، ص 123- 125.

(9) المرجع نفسه، ص126.

(10) ينظر: سيرجي قره موزا، التلاعب بالوعي، ص492.

(11) ينظر: جيل دولوز، فلسفة الصّورة، ص127.

(12) المرجع نفسه، ص129- 137.

(13) ينظر: ماري وين، الأطفال والإدمان التّلفزيوني، ترجمة: عبد الفتاح الصبحي، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999، ص72.

(14) ينظر: سيرجي قره موزا، التلاعب بالوعي، ص152- 153.

(15) **Anne Staquet, conference d'introduction « de l'importance de la manipulation », cycle de conférence « l'art de la fourberie et de la manipulation », Université de Mons.**

(16) ينظر: عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف ،2010 ص10.

(17) ينظر: سايمون ديبورنغ، الدّراسات الثّقافيّة: مقدّمة نقدية، ترجمة: ممدوح يوسف عمران المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2015، ص28.

(18) ينظر: غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ص231- 232.

(19) ينظر: هومي . ك. بابا، موقع الثقافة، ترجمة: ثائر دياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، الطبعة الأولى، 2006، ص153.

(20) ينظر: غوستاف لوبون، سيكولوجية الجماهير، ص233- 234- 235.

(21) ينظر: ماري وين، الأطفال والإدمان التّلفزيوني، ص163.

(22) ينظر: بيير بورديو، التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول، ص47.

(23) المرجع نفسه، ص 34.

(24) ينظر: دافيد إدواردز، دافيد كراموبل، حرّاس السّلطة: أسطورة (الميديا) وسائل الإعلام اللّيبرالية ص87.

(25) المرجع نفسه، ص88- 89.

(26) ينظر: الزواوى بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، المجلس الأعلى للثقافة، 2000 ص235.

(27) ينظر: بيير بورديو، التّلفزيون وآليات التلاعب بالعقول، ص41.

*** *** ***