الإعلام و الصورة الثقافية

د. قارش محمد

جامعة باتنة1

ملخص اللغة العربية:

ان عملية التنميط الثقافي هي احدى الأهداف الاساسية التي تسعى اليها رياح العولمة التي طالت الاعلام بدخول عدد كبير من المستثمرين في مجال الاعلام القضائي في شكل قنوات تلفزيونية وكذا دخول بعض أباطرة الاعلام الكوكبي للاستثمار في الدولة العربية والاسلامية و على رأسهم " روبرت ميردوخ" وشركة " نيوز كوربوريشن" وشركة " فيا كوم" و مجموعتها، وبالتالي لجوء الفضائيات العربية الى استعارة الشكل الغربي للصورة، وهو الشكل المولع بالتفسير الغريزي للحياة من خلال استعارة الأزياء وشكل الموديل وطريقة التصدير، مما ساهم في تردي ثقافة الكلمة وصعود ثقافة الصورة وبالتالي الترويج للثقافة الاستهلاكية ذات الرموز العولمية.

English:

The cultural standardization is one of the main goals of what we call "image culture" known as the axis of the globalization which affects media throught huge number of investors in TV channels field, particulary those leading companies such as " via come" and " news corporation" , investing in Arabic and Islamic countries. These companies are borrowing the occidental example and trying to lay a foundation for it in our actual life,thus contributing in deterioration of the culture of world to replace it by the culture of the image, and this is exactly their propaganda of the consumer culture.

مقدمة

أصبحت دراسة الدور الثقافي للمشهد الإعلامي في الفضائيات العربية تحكمه العديد من الاعتبارات، أولها طبيعة ونمط الثقافة المنتجة لهذا المشهد،وثانيها نسق الايديولوجيا ومكوناتها التي تروج له ضمنا أو علنا، و ثالثها نوع الوسائل والتكنولوجيات والأدوات المستخدمة في الترويج لهذا المشهد، خاصة الوسائل السمعية البصرية الحاملة لثقافة الصورة باعتبارها الثقافة السائدة حاليا على الصعيد العالمي، والعمود الفقري للثقافة الجماهيرية، وثقافة الوجدان والانفعال والغرائز، إضافة إلى ذلك موقع الفضائيات العربية من النظام العالمي وفلسفة بثها، والتنافس فيما بينها، وإمكاناتها في إنتاج برامجها، وفي وضع آليات عملها وجدول أعمالها، ومنها أيضا السياق العام الذي تتم فيه عملية إنتاج واستهلاك برامج الفضائيات العربية –التي تزيد اليوم عن الستمائة قناة– أي الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية والتشريعية التي تحيط بعملية الإنتاج، وظروف الجمهور المستقبل، وتنوعاته ورغباته و ميولاته، والمسافة بين واقعه الفعلي والواقع الذي صنعته الصورة من خلال الشاشة.

لم يعد الشأن الثقافي قضية وطنية فحسب مع تهاوي حدود الزمان والمكان بل أصبح قضية إنسانية تتشابك فيها العولمة مع الخصوصيات، والأحادية مع التعددية، وتتأرجح بين الرغبة في الانفتاح، والخوف من الذوبان، لذلك يبدو من الأهمية بمكان وضع الثقافة المحلية في سياق الثقافة السائدة حاليا على الصعيد العالمي ،خاصة وأن المشهد الإعلامي في الوطن العربي والإسلامي يكشف عن تمفصل مميز وغير مسبوق بين المجالات الوطنية والإقليمية والعالمية تنازعتها أطر مرجعية مختلفة تتقاطع فيها النزعة العروبية والإسلامية والقومية الوطنية و حتى المناطقية، في ظل هذه الأوضاع تطرح الاشكالية التالية:

- إلى أي مدى استطاعت ثقافة الصورة أن تطغى على ثقافة الكلمة؟
- كما تبرز من خلال هذه الإشكالية جملة من التساؤلات وهي

نسخة غير قابلة للطباعة

- هل تمثل الصورة المناخ الثقافي ما بعد الحداثي، وإلى أي مدى ساهم الانفجار الرقمي للصورة في تشظي البنية الاجتماعية للمجتمعات العربية والإسلامية؟
- وهل كان للصورة دور في نشر الثقافة الإغوائية، والثقافة الاستهلاكية المعاصرة؟
- هل نحن أمام اقتصاد سياسي لثقافة الصورة بعد فقدانها لبعدها القيمي؟
- إن الإجابة عن هذه الإشكالية والتساؤلات المنبثقة عنها تجرنا للحديث عن جملة من المتغيرات الثقافية الاعلامية والتكنولوجية و المعرفية.

1- دور الصورة في إعادة تشكيل الحياة الثقافية

لعبت الصورة دورا بارزا وكبيرا في إعادة تشكيل الحياة الاجتماعية والثقافية والنفسية للمجتمعات العربية، وهذا جزء هام من سياسة العولمة وأسلحتها التي تمرر بها مفاهيمها الثقافية، أو حتى عن طريق الاقتصاد السياسي لثقافة الصورة من خلال العارضات الفائقات النجومية أو الفنانات المغريات، وقد نذهب بعيدا إلى أننا أمام تردي إعلامي ينخر في ثقافة الأمة وهويتها من خلال استعمال الصورة باعتبارها وسيلة يمكن من خلالها الغوص في أعماق الوعي العربي والإسلامي، وتخديره لتتمكن من خلال هذا المخدر للقضاء على ثقافة المقاومة، وثقافة الممانعة لتمرير الكثير من المخططات من خلال أدوات القهر والاستعباد والجريمة ضد الإنسانية وضد الآخر الثقافي[1].

لقد رأى نقاد ما بعد الحداثة أن الصورة المعالجة بتقنيات (الفوتومنتاج) هي سبيل في يد جماعات ثقافية أو عرقية أو طبقية في مجتمع رأسمالي لتحوز المرأة قوة ضد الرجل بحداثته المهيمنة، إنه سقوط الإنسان في التفسير الغريزي للحياة، وعودة إلى نظرية "سيقموند فرويد" الطبيب النمساوي الذي يرجع كل النشاط الإنساني إلى الغريزة[2].

2- تسويق الإعلام الأمريكي لثقافة الصورة

إن سعي الولايات المتحدة الأمريكية من خلال ثقافة الصورة إلى تنميط صورة الرجل والمرأة في العالم من خلال التسويق لصورة الرجل الأمريكي والمرأة الأمريكية، ومن خلالها السلعة الأمريكية، وبالتالي السعي للوصول إلى الإجماع الإمبراطوري أو الإجماع العالمي أو الكوكبي للسياسات الأمريكية، وجعل الولايات المتحدة الأمريكية هي الإمبراطورية المنفردة في العالم في القرن الحادي والعشرين وقبول دورها المهيمن سياسيا على العالم وهو ما يستدعي توظيف مختلف ابعاد القوة الأمريكية لتحقيق هذا الإجماع قسرا،فضلا عن ذلك اقتناع أغلب النخب السياسية والاقتصادية في العالمين العربي والإسلامي بعمليات الخصخصة والاندماج، وإملاءات الصندوق الدولي والغرفة العالمية للتجارة في غياب بدائل أخرى نابعة من إرادة العالمين العربي والاسلامي، كما أن رياح العولمة التي طالت الإعلام بدخول عدد كبير من المستثمرين في مجال الإعلام الفضائي في شكل قنوات تلفزيونية خاصة، وكذا دخول بعض أباطرة الإعلام الكوكبي للاستثمار في الدول العربية والإسلامية وعلى رأسهم "روبرت ميردوخ" وشركة "نيوز كوربوريشن" خاصة في جنوب شرقي آسيا وشركة فياكوم ومجموعتها "showtime" في الشرق الأوسط ولجوء القنوات والفضائيات العربية إلى استعارة الشكل الغربي للصورة والإخراج، وهو الشكل المولع بالتفسير الغريزي للحياة من خلال استعارة الأزياء، وشكل الموديل، أو الراقصات والراقصين وطريقة التصوير التي تصطدم بقيم المجتمع وعقيدته، كما استعانت هذه الفضائيات للترويج لثقافة العولمة باستخدام نجوم الفن وحتى الرياضة[3].

نسخة غير قابلة للطباعة

3- ثقافة الصورة ما بعد الحداثة

أطلق مصطلح ما بعد الحداثة الذي انتقل من الأعمال الفنية والأدبية إلى غزو الفضاء الثقافي والاجتماعي والسياسي على مجموعة التحولات التي مست مختلف البنى الاجتماعية والفكرية في اروبا والغرب بصفة عامة على ضوء المراجعات النقدية و العلمية لمشروعي الحداثة والتنوير الغربيين، في المرحلة التي تتسم بتحولات جذرية في تكنولوجيا الصورة والاتصال والمعرفة، وقد اكتسب المصطلح جذوره الأدبي والفكري والثقافي بفضل المفكر الفرنسي "جان فرانسوا ليوتار" هذا البعد الثقافي الذي أصبح ملمحا أساسيا له اليوم إذا أطلق ما بعد الحداثة على وضعية المجتمعات الغربية المعاصرة، التي أحبطتها وعود الحداثة الكبرى، التي تمثلت في كل ما اعتبر تقدميا، وارتبط بروح فلسفة التنوير، وبالعقل وبالعلم، عندما تخلت الثقافة الغربية عن الحكايات الكبرى أو الأنساق المغلقة "meta–narratives"، أي تلك الأنساق الإيديولوجية والطوباوية والفلسفية الكبرى التي تتعلق بالسياسة والمجتمع والتقدم وتحرر الذات، تلك الأنساق التي كانت تطمح إلى إعطاء معنى كوني للحياة الإنسانية[4].

كما استخدم المؤرخ البريطاني الشهير "أرنولد توينبي" مصطلح "ما بعد الحداثة" في عدة أجزاء من كتابه (دراسات في التاريخ) عندما أشار إلى التحولات التي عاشها الغرب منذ نهاية القرن التاسع عشر، وكان يقصد به الإشارة إلى حقبة "مابعد الطبقة الوسطى" كما استخدم المصطلح "تشارلز أوبسون" "Opson" في ما بين عامي 1950-1958، عندما تحدث عن مجتمع جماهيري جديد خال من الأسس الأخلاقية التي قامت عليها الصورة في عصر ما بعد الحداثة كالنفعية والبراغماتية، فحسب هذا المنظور تعود أسباب تداعي ثقافة الكلمة وصعود ثقافة الصورة الى الأسباب التالية:

أ- الأسباب الاقتصادية

لا يمكن تفسير ذيوع ثقافة الصورة أي ثقافة ما بعد الحداثة بمعزل عن رأسمالية العولمة، أو كما يسميها البعض الرأسمالية المتأخرة، ويتكون اللاعبون الرئيسيون لرأسمالية العولمة من الشركات المتعددة الجنسيات أو العابرة القومية المتحالفة مع البيروقراطيات الكوكبية الكبرى وهي: البنك الدولي، صندوق النقد الدولي، منظمة التجارة العالمية، وتعتمد الشركات المتعددة الجنسيات في مرحلتها الكوكبية الراهنة منطلقا فكريا يمكن أن نطلق عليه "الداروينية الاقتصادية"[5] أي البقاء للأصلح الذي هو الأقوى والأسرع ويحقق هدفها فس ذلك مجموعة آليات، هما الاندماج، والتشبيك اللذان يساعدان على حل تناقضات المصالح ويقللان من تضاربها، بما يعني أقل قدر من الخسائر للأطراف الأقوياء في اللعبة الرأسمالية، بينما تستمر الآلية القديمة القائمة على المنافسة لإخراج الأضعف من السوق وتحطيمه لأخذ أسواقه، وتختار كل شركة ما يلائمها تبعا للموقف الاقتصادي في ظل عوامل شديدة التعقيد، ولكن يمكن تلخيصها في آلية مفادها "إن لم تستطع إخراج خصمك من السوق تحالف واندمج معه لتخرجوا آخر من السوق"[6].

و في هذه المرحلة تقوم وسائل الإعلام والاتصال الالكترونية بأداء وظائف عديدة لرأسمالية العولمة فهي تقوم بتسريع توزيع السلع المادية من خلال الإعلان، وبالتالي استعمال الصورة كوسيلة ترويجية مختصرة الوقت بين الإنتاج والاستهلاك، وبذلك تعيد تأكيد الإيديولوجية المهنية والمناخ الثقافي الصلب لبقاء الرأسمالية، ومن هنا تحولت كل وسائل الإعلام ومحتواها إلى سوق كبيرة لبيع أفكار وقيم العولمة الرأسمالية.

ولعل لفعل الشراء وتأطير السلع وعرضها لإثارة المستهلك تقوم الصورة في ذلك بدور رئيسي في التسويق لهذه العمليات، وهو في نظر الكثير من علماء الاجتماع والإعلام مفهوم جديد لـ"أسلوب الحياة" الذي يدعم الصورة من خلال وسائل الإعلام، ويتجاهل محدودي الدخل والعاطلين والفقراء وهو ما تسعى إليه الولايات المتحدة الأمريكية من خلال عولمة

نسخة غير قابلة للطباعة

الصورة، وبذلك أصبح ما يحتاج إليه الإنسان في المجتمعات الغربية لا يحده المنزل أو المدرسة أو أعراف الثقافة أو الـــدين، ولكن الصورة من خلال وسائل الإعلام"[7].

ب- الأسباب الفكرية

لقد ساعد على ظهور ما بعد الحداثة عدد من الأسباب الفكرية هي: ظهور الثقافة المضادة، وتحولات مدرسة فرانكفورت وأزمة المثقفين في الغرب وأزمة علم الاجتماع، ويتجلى ذلك في الثقافة المضادة التي ظهرت منذ أواخر الستينات إذ بدأ عدد كبير من الشباب في الغرب يحاكم إنجازات وثمار حضارة الحداثة، ومنها التكنولوجيا والتخطيط القومي والتنميط (Régimentation)، فقد فكر هؤلاء في طريقة للحياة مرتبطة عضويا بالطبيعة ومتحررة من القيود العقلانية والأخلاقية[8].

لقد جسدت حرب فيتنام (1963-1975) شرور الرأسمالية والتكنولوجيا، وخبروا تحت تأثير المخدرات نوعا من الوعي القائم على اللذة والخرافة في تناقض سافر مع مطالب العقلانية الحداثية، وأزاحوا التحريمات الجنسية تماما للوصول إلى حالة من الحرية، وللمضي في حياة عمادها المتعة من خلال ثقافة الصورة وبلا حدود.

وقد رأى عدد من الدارسين أيضا في عام 1968 نقطة تحول في تظاهرات الطلبة التي أغلقت الجامعات التي كان لها أكبر الأثر في الولايات المتحدة وأوروبا، وأصبح المناخ الجامعي راديكاليا و وصل نوع جديد من المثقفين إلى السلطة هدفهم فك العالم الحداثي، كما تم النظر إلى هذه الحركة الشبانية على أنها إحياء للرومانسية وحركة ارتدادية غير ناضجة لم تكن لتحدث لولا غنى وتسامح المجتمع الذي يثورون ضده، وعلى رغم أن الثقافة المضادة بدت ساذجة وغير متماسكة إلا أنها وضعت القواعد لثقافة ما بعد الحداثة وبدأت قيمها منذ أواخر الستينات تكتسح صناعة الترفيه في الولايات المتحدة وأوروبا[9].

إضافة إلى ذلك التحولات التي شهدتها مدرسة فرانكفورت[10]، فرغم أن حركة ما بعد الحداثة كانت تحولا في النموذج المعرفي (paradigm shift) إلا أن هذا التحول تأثر بالاتجاه الفكري لمدرسة فرانكفورت خاصة في مرحلتها الأخيرة التي تميزت بالتخلي الكامل عن المقولات الماركسية حين فصلت المدرسة نفسها عن النظرية الماركسية وأكدت المتغيرات السيكولوجية والثقافية في التفسير، إضافة إلى رفض البروليتارية كقوة ثورية إلى جانب خيبة الأمل في نتائج التطبيق الاشتراكي في الاتحاد السوفياتي السابق.

كما أثرت خبرة الإبادة الجماعية (معظم منظري المدرسة كانوا من اليهود) في البنية العقلية السيكولوجية لأعضاء الجماعة، الأمر الذي دفعهم إلى نقد التنوير باعتباره المؤسس للعقل الأدائي المسؤول عن المركب التكنولوجي القهري كما دفعهم إلى التصدي لقضايا، كالشخصية الفاشية والنزعة المضادة للسامية والتحيز إضافة إلى أن اتجاه المدرسة يميل إلى معالجة قضايا الوجود الإنساني، فلماذا ينحدر البشر إلى نوع من البربرية بدلا من العمل على تحقيق أكثر الشروط الإنسانية ملائمة؟ وهناك قضية نفي التنوير والحاجة إلى تنوير جديد وتحول التقدم إلي لا عائق له -شعار التنوير- إلى ترد لا عائق له أيضا، وفي هذا الإطار عولجت قضايا تتعلق بطبيعة العلم وطبيعة العقل والشوق إلى رفض الحدود القدسية، كما أن اتجاه مقولاتهم إلى التأكيد على الفرد في مواجهة المجتمع والانتقال من الاغتراب الاقتصادي إلى الاغتراب الاجتماعي الذي لا يحل بالثورة والاعتماد على العقل النقدي الخالص فضحا للنظام الرأسمالي[11].

وحسب ليوتار لقد أدى الانفصال التام بين المثقفين وواقعه إلى ظهور التناقض بين خطاب المثقفين ونصوصهم المكتوبة من جهة، وممارساتهم العملية من جهة أخرى، ونتيجة لهذا الانفصال والتباعد نشأ اتجاه يتبنى مقولة " الثقافة للثقافة" على غرار

نسخة غير قابلة للطباعة

مقولة "الفن للفن" وهنا تظهر ما بعد الحداثة على أنها مجرد خروج للمكبوت الثقافي عند المثقفين وهي لهذا تشكل وعيا متصاعدا بأن الثقافة أصبحت لعبة لغوية مرتبطة بالقوة وممارساتها.

كذلك من ناحية علم الاجتماع أدى انهيار الأفكار الكبرى أو الأنساق المغلقة إلى سيادة ثقافة الخبرة العملية وهو تيار يحاول أصحابه إقامة جسر تعبر عليه الايدولوجيا من التفسيرات الكلية المطلقة إلى رؤى جزئية تفريعية، فالايدولوجيا تفترض وجود حقيقة كلية شاملة تسمح باتصال المواقع الاجتماعية فيما بينها، وتفترض وجود نظام مركزي يضفي المعنى على الوقائع والمواقع والأجزاء المترابطة فيما بينها، ويقوم هذا التيار على توظيف الحالة الواقعية والخبرات المعاشة من خلال رصد الانقطاع في العلاقة بين تجارب الأفراد وانعزالهم المتزايد عن بعضهم واستقلالية النظم الفرعية وعدم اندماجها أو تكاملها في كل موحد[12]، و تركز حركة ما بعد الحداثة على اتساع الوعي البشري نتيجة لتكنولوجيا الاتصال بما لا يمكن معه تحديد المعرفة بشيء معين في نموذج صوري للحقيقة، ومن هنا أصبح الوعي عبارة عن معلومات، والتاريخ عبارة عن أحداث وعلى كل جماعة أن تضفي المعنى الذي تريده على المعلومات وعلى الأحداث، إلى جانب هذا استخدمت الجماعات النسوية تكنيكات "الصحافة الجديدة" للتمرد على الهيمنة الذكورية وإيضاح الحقيقة النسوية التي تراها عين المرأة فقط، والمختلفة عن نظرة الرجل المحدقة، من هنا ساهمت نسبية هذه المعايير والأخلاقيات بالتبعية، وهو ما ساعد على تشظي وتفكك المجتمع الأمريكي والمجتمع الغربي على العموم[13].

4- الانفجار الرقمي للصورة في عصر العولمة

تكتسب الصورة معناها عندما يتم ربطها بسياق تاريخي واجتماعي محدد تم التقاطها فيه وعندما يتم ربطها بمنتجها "المصور" كان هذا المعنى الحداثي الشائع للصورة منذ اختراع آلات التصوير إلا أن هذا المعنى بدا في الاختفاء عندما دخلت على عملية إنتاج الصور تغييرات ثورية في العقد الأخير من القرن العشرين، وقد رأى عدد من نقاد ما بعد الحداثة أمثال بارت (parthes) والتر بنيامين(Benjamin) إنه نتيجة نشوء ما يسمى بـــ "بنك الصورة" (Image Bank) مع أواخر الثمانينيات، وهو المصطلح الذي يعبر عن المؤسسات و الوكالات الكبرى التي تحتكر إنتاج وتوزيع الصور على (المستوى الكوكبي)، ثم نزع الصورة من سياقها وفصلها عن منتجها وهو ما وصفه (والتر بنيامين) بضياع جو ومناخ الصورة، أو موضوع الصورة الأصلي (Object's Aura) في عصر الإنتاج الرقمي المتقدم بتقنياته الهائلة التي تضيق و تحذق وتعدل من أصل الصورة[14].

ويرى بول فورش (Forsh) أن معنى الصورة مشتبك في توتر مع النجاح التجاري لها فحتى يقدر للصور النجاح لا بد من أن تستخدم في سياقات مختلفة ولأغراض شتى، وهي الأغراض والسياقات التي ما كانت لتخطر على بال المصور، وعلى ذلك فان الصورة أصبحت متعددة المعاني فمعناها لا يمكن أن يكون ثابتا أو قابلا للتغير من خلال الرجوع إلى تركيبها الداخلي، ولكن فقط يمكن تغيرها في سياق مجموعة صور أخرى لها ارتباطات علائقية بها أي أن معناها كما يقول اكو (Eco) سيكون حقلا من الاحتمالات(Field of possibilities) والصورة بهذا التحليل يجب أن تكون قادرة على حيازة "قراءات عدة "في كل لحظة من لحظات المشاهدة خاصة مع وسائطها الثقافيين الذين هم جمهورها المحتمل الموجود في كل مكان في العالم تقريبا.

حتى نضرب أمثلة على هذا التحليل التجريدي نفترض أن مصورا صحافيا أمريكيا التقط صورة لعاصفة رعدية مصحوبة ببرق ساطع في ولاية بنسلفانيا في خريف عام 1995 فإن هذه الصورة لن تبقى لتعبر عن هذا الحدث إذ ربما لا يتم الرجوع إليها مطلقا مرة أخرى، ولكنها ستدخل "بنك الصور" لتباع إلى مستهلكين في أوروبا واليابان والشرق الأوسط

نسخة غير قابلة للطباعة

ليتم استخدامها صحافيا أو على الانترنت في سياقات جد مختلفة عن تلك التي تم التقاطها فيها، فقد يستخدمها صحافي في اليابان بعد سنوات للتعبير عن موضوع صحافي يناقش حالة الجو في العالم، وقد يستخدمها صحافي آخر في فرنسا استخداما فنيا مع موضوع سينمائي عن صعود وهبوط نجم فرنسي كما قد يستخدمها صحافي آخر في الشرق الأوسط بعد ذلك عن موضوع أرشيفي عن أثر الانفجارات النووية على البيئة وهكذا، فكل صحافي من هؤلاء الذين تقدموا "سيقرؤها " قراءها مختلفة مستخدما إياها استخداما فريدا لن يتضح معناه إلا بعلاقة بالموضوع الصحافي المعين وبالصور الأخرى المصاحبة له[15].

و نضرب مثالا آخر بمصور صحافي لوكالة (أي.افا. بي) (A.F.P) التقط صور المجاعة في إثيوبيا ظهر فيها عدة أطفال سود عجاف وذلك عام 1992 فإن صحافيا أمريكيا قد يستخدمها بعد سنوات غلافا لكتاب عن مصاعب التنمية في بلدان الجنوب وقد يستخدمها صحافي جزائري أو مغربي بعد ذلك مصاحبة لموضوع ضد العولمة و سياسات الشركات المتعددة الجنسيات وهكذا.

كما أن صورة رجل ملتح يحمل بندقية في يده قد تأخذ عدة تفسيرات فقد يستخدمها صحافي غربي في إشارة للإرهاب، وقد يستخدمها صحافي آخر ليخص بها تنظيم القاعدة كما هو الشأن لصحافي أمريكي وقد يستخدمها آخر وينعتها بالمقاومة وينعتها صحافي آخر بالجهاد، وقد يستعملها آخر لتمرير رسالة مفادها أن الإسلام دين عنف وأنه انتشر بالقوة وهكذا تفعل الصورة فعلها حسب مفسرها و المروج لها[16].

لذا فإن الصور تدخل في تقسيمات فرعية ل"بنك الصور" الشديدة العمومية مثل الكتالوج (catalogue) أو المفهوم (Concept) أو النوع(Genre)، وهي معان فضفاضة تتصف بالمرونة الأمر الذي "يموت" فيه معنى الصورة الأصلي كلية لتصبح صورة من عشرات ومئات الصور التي يمكن أن تنشر مع عشرات ومئات الموضوعات لتحمل عشرات ومئات الصور التي يمكن أن تنشر مع عشرات ومئات الموضوعات لتحمل عشرات ومئات المعاني، فالصورة تصبح على حد تعبير "جوناثان بيغنل" (Bignell) سابحة في فضاء من المعنى (float free) تنتظر ذاتا صحافية تضيف إليها المعنى الذي تريديه، والأمر لا يتوقف عند هذا الحد.

يرى بيغنل أيضا أن جمهور الصورة "سيقرأها" بدوره بعشرات ومئات المعاني المختلفة عن معنى الصحافي ويضيف "دي بورد" (de Bord) أن الصورة المعبرة عن موضوع واحد، التي تباع لتنتشر بسياق إنتاجها نفسه تعبر عن المجتمع الصناعي المستلب المهيمن عليه من الحداثة، على حين أن الصورة المجزأة والمتشظية التي تنفصل عن موضوعها لتستخدم بمعان أخرى جد مختلفة والموزعة على نطاق كوكبي، والتي ليست بالضرورة صورة عينية ورقية ويمكن الإمساك بها بالأصابع هي المعبرة عن المجتمع "ما بعد الحداثي" المتشظي المشبع بصور وسائل الإعلام، وعلى هذا فإن الصور الرقمية (Digital) هي كما يقول والتر بنياميين- جسر العبور عن الحداثة إلى ما بعد الحداثة على المستوى الزمني، وعلى المستوى الفكري أيضا[17].

لقد كان أول استكشاف للتحدي الذي تمثله الصورة الرقمية في كتاب: الصور الفيديوية والصور في عصر الكمبيوتر، الذي وزع في معرض المصورين في لندن عام 1991، إذ رأى الكُتّاب أن انتقال الصورة من الغرفة المعتمة (Dark Room) إلى الكمبيوتر قد فجر قدرة جبارة على إنتاج أصول للصور تشاهد على الشاشات الإلكترونية جنبا إلى جنب مع الشفافات والنسخ الورقية، وقدرة هائلة مماثلة على التلاعب بها وتشكيلها ونقلها كوحدات إلكترونية معلوماتية عبر أسلاك التليفون.

نسخة غير قابلة للطباعة

لقد شبه مؤلف الكتاب "جوناثان كيراري" و"وليم ميتشل" الانفجار الرقمي للصورة مع أوائل التسعينات من القرن العشرين بما حدث في ثلاثينيات القرن التاسع عشر من تحدى الصورة للرسم، وإذا انتقلنا إلى مستوى آخر من التحليل، فإن انتشار الصورة وتقدمها في عصر الحداثة كان مرتبطا بنهضة الأساليب الأمريكية والعلم الإيجابي والتنظيم جنبا إلى جنب مع تقدم علوم الفيزياء والأنثروبولوجيا والفلك والبيولوجيا التي قدمت الصورة كدليل على مصداقيتها، ولكن في عصر ما بعد الحداثة التي احتكرت فيه تقريبا الطبقة الرأسمالية العابرة القومية التقدم التكنولوجي، مع تزعزع الثقة في إمكانية العلم في تحسين أحوال البشر أصبح لقدرة التكنولوجيا على محاكاة الواقع وتقليده بل ادعائه أيضا اليد الطولى في عالم الصور ما بعد الحداثة بحيث لا يمكن الإدعاء مطلقا بأن ما نراه هو العالم الحقيقي فالصورة الرقمية جعلت من المهم فهم التحديات التي أدخلتها التكنولوجيا على عمليات الإدراك ورؤية العالم المتشظية، التي يتعذر معها الإمساك بيقين[18].

لقد رأى فريدريك جيمسون أن الفضاء الحضري الجديد لما بعد الحداثة يشهد تحولات بصرية بفعل الصورة أسرع من الوسائل الاجتماعية لفهمها، ولذا فإن الصورة تعاني اغتراب ما بعد حداثي عن الخبرات الثقافية التي تستمر في الإدعاء بأنها تعبر عنها، وهو ما سبق أن أوضحناه سابقا فيما كان يقصد به الاستخدام البصري للصورة في الترويج والإعلان والجذب، تكون الصورة فيه معبرة عن المكانة الاقتصادية ومنبتة الصلة عن أية قيمة ثقافية أخرى، وحتى نضرب مثالا على كلمات ناقد مثل "جيمسون" شديدة التجديد، فإنه يمكن توضيح ما سبق بالصور الغربية التي تستخدمها بيوت الأزياء العالمية الراقية على منتجاتها مثل غوتش (gucci) أو غس (guess)، فإذا وضع بيت أزياء غس مثلا على حقيبة للسيدات صورة لفتاة تبدو وكأنها خرجت لتوها من حوض سباحة وقد وضعت أصابعها على شفتيها، فإن المستهلكات في أغلب الأحوال سيشترين الحقيبة لأن بيت أزياء غس قد اختار هذه الصورة وليس لأن الصورة تمثل معنى ما بالنسبة إليهن[19].

5- الصورة في التعبير الثقافي

ترى "ليندا هوتشيون" Hutecheom أن فن "الفوتومونتاج" يحمل في طياته أبعادا ما بعد حداثية من المهم رصدها عند تحليلنا استخدام الصورة في وسائل الإعلام الغربية المعاصرة، فعندما ينشر "مايكل لاولور" المصور الكندي في جريدة " فانكوفر إنكويرر" بوسترا لكندا يجمع فيه بين صورة الملكة إليزابيث الثانية ملكة بريطانيا والنجمة الأمريكية الراحلة "مارلين مونرو"، (نصف وجه إليزابيث الثانية يكمله نصف وجه مارلين مونرو) فإن المعنى الذي يمكن إدراكه من الصورة هو احتلال كندا المزدوج تاريخيا من بريطانيا، وآنيا من الولايات المتحدة، فقد كان الاستعمار القديم سياسيا بينهما والاستعمار الجديد هو استعمار ثقافي، وترى هوتشيون أن الباستيش (pastiche) أو المزج في الصورة يضمر التمرد على كل من الاستعماريين ويومئ إلى مناوأة أي سلطة مهيمنة وهي خاصية ما بعد حداثية.

لقد رأت أيضا في استعانة هؤلاء الفنانين بالنصوص المكتوبة أو التعليقات إلى جانب تركيبات صورهم كسرا للفكرة المأخوذة عن التصوير بأنه فن راق متعال على الواقع، إذ قصد هؤلاء منذ البداية التأثير في الواقع، وضياع الفارق بين الفن الراقي والفن الجماهيري هي خاصية ما بعد حداثية[20]، ونضرب مثالا على ذلك بالمصور باربرا كروغر (Kruger) التي برعت في استخدام الأبيض والأسود للتعبير عن فكرة وضعها كامرأة وكيف يراها الناس، إذ وضعت عبارة " أنت تزدهرين على حساب هوية خاطئة" في أعلى صورة لامرأة بارعة الجمال ولكن مصورة بفلتر يجعلها تبدو من خلال زجاج مهشم، وهو معنى يفيد التمرد على الصورة التقليدية للمرأة كسلعة جنسية[21].

وكذلك رأت الباحثة نفسها في صورة انتشرت في صحيفة الغارديان تظهر فيها سيارة " رولز رويس" فاخرة في زقاق ضيق، وفي أعلاها تعليق يقول:"لأجل شوارع أوسع، أعط صوتك للمحافظين" سخرية من التفاوت الطبقي في انكلترا في

نسخة غير قابلة للطباعة

نهاية الثمانينات، وهي سخرية تعبر عن خصيصة ما بعد حداثية ألا وهي تحدي السلطة أي سلطة، وتنتهي هوتشيون إلى أن ظهور قيم ما بعد الحداثة في التصدير جاء تمردا على تصويرا لحداثة المعنى بالتوظيف المؤسسي للصورة الإخبارية ذات الحيز الإيديولوجي المتجدد في ظل تركيز ملكية وسال الإعلام في بريطانيا[22].

6- الصورة والحسم العسكري

إذا أردنا أن نقدم خلفية تاريخية على استخدام الصور في السياقات العسكرية، فإن بول فيرليو (Virlio) يرى أن الصورة الفوتوغرافية قد ارتبطت منذ اختراعها بالقوة العسكرية وبالاستخبار، بل باستخدامها كسلاح أيضا، وقد بدأ الاهتمام بالصورة منذ الحرب العالمية الأولى عندما كان يتم وضع مصورين في بالون لأخذ صور لوضع قوات العدو ودفاعاته وهو ما تفعله الآن الأقمار الصناعية، وأجهزة الاستشعار عن بعد وبرامج الكمبيوتر المتقدمة في أجهزة الرادار المحمولة جوا كطائرات "الأواكس" التي تعمل تحت مظلة شبكات اتصالية ضخمة التقديم صور دقيقة ومتقنة بشكل لا تستطيعه العين البشرية[23].

ويذهب جون تايلور (Taylor) في تحليله صور الحرب إلى أن الأغراض العسكرية ساعدت مع كسر أيقونة الصورة وتعاليها عندما تم النظر على أنها تقدم الواقع، وعلى صعيد آخر كانت هذه العملية تتحكم فيها مؤسسات تمنع المصورين أو تسمح لهم بدخول محيط الأحداث قبل استخدامهم الصورة.

على الرغم من ان جرب الخليج ليست من الموضوعات الجديدة على الجدل الفكري ،الا انه تم النظر اليها في السنوات الاخيرة على انها جرب مابعد حداثية، وذلك لمابدا النظر الى الصورة التي تبثها وسائل الاعلام والتي يتحكم فيها مجتمع عسكري برؤية جديدة تشرح الجوانب المؤسسية لتوزيعها ومحددات انتاجها، فقد كان هناك تنسيق في حرب الخليج أيضا بين المحررين والعسكريين، وتم ذلك بشكل ودي عن طريق وضع المحررين في ثقافة الجيش، وكان البريطانيون –على سبيل المثال- يسمون هذه المجموعات" فرق الاستجابة الإعلامية، وفي مقابل استجابة الإعلاميين للمطالب والمحاذير العسكرية كان يتم تزويدهم بأجهزة بث فضائي لتصل رسائلهم إلى لندن في أقل من ساعة، وكذلك فعل الأمريكيون مع مراسل شبكة "سي.ان.ان" (C.N.N) "بيتر أرنيت" في بغداد الذي كانت تقاريره تأخذ عشرين دقيقة فقط لتصل إلى غرفة الأخبار في مركز الشبكة في نيويورك لتغطي بعد ذلك 85% في المائة من دول العالم.

وعند بدأ الغزو البري للكويت والعراق في شباط فبراير 1991 تم تشكيل وحدات البث المتقدم (FSU'S) ليكون الصحافيون قريبين من مواقع المعركة، إذا لقد تحكمت المؤسسة العسكرية في الصور الفوتوغرافية عن طريق تقييد توافر أجهزة البث الفضائي وكان هذا التحليل هو الذي نبه إلى أن بث الصور الرقمية الفيديوية في حرب الخليج ساعد على خلق ما يسمى بـــ"جو إعلامي" أو "مشهد إعلامي" (Media Scope) يتم في إحلال الوجود الظاهري لمشاهد الحرب محل الصور "الحقيقية" ببشاعتها ومأساويتها[24].

لقد تم استخدام الكاميرات الصغيرة لالتقاط صور لمقدمات القنابل الذكية وصواريخ كروز، وكذلك صور التجسس الملتقطة جوا من طائرة من دون طيار بينما غابت مشاهد القتلى والجرحى، أي البعد الإنساني للحرب الأمر، الذي دفع "جان بوديار" وهو فيلسوف ما بعد الحداثة الشهير إلى كتابة مقالاته عن حرب الخليج باعتبارها" الحرب التي لم تُحدث أبدا" وكان يقصد بتعبيره غياب المشاهد التي يمكن أن تؤثر في الجماهير حول العالم لوقف الحرب اتساقا مع ترويج الولايات المتحدة لعبارة" الحرب النظيفة" التي تقل فيها الخسائر البشرية المدنية خاصة وهذا الأمر كان متسقا.

نسخة غير قابلة للطباعة

كما يرى بوديار مع مقاومة الولايات المتحدة لأي حل سلمي للنزاع، فيوضح بوديار أثر ذلك بقوله إنه "كما ساعد جهاز الفاكس الحركة الديمقراطية في الصين، وكما حملت موجات الميكروويف محطات التلفزيون الغربية إلى ألمانيا الشرقية، وهو الأمر الذي تكرر مع قناة "ام.تي.في" (MTV) التي توجهت إلى الإتحاد السوفياتي السابق حتى يرى مواطنون جنة المجتمع الرأسمالي فإن حرب الخليج التي بثتها شبكة "سي.ان.ان" دعمت ليس فقط هيمنة الولايات المتحدة العسكرية والسياسية في التسعينات، ولكن قوة مؤسسات الإعلام في الغرب، ودفعت الاستثمار في مجال البث الفضائي إلى تأسيس شركات جديدة مثل" يورو فيجن" (EUROVISION) و"أيجافيجن" (ASIAVISION) التي عملت كوسيط لنقل ا لمواد الأمريكية والغربية عامة، كما دخل العمالقة (تايم وارنر ديزني نيوز كوربوريشن) إلى الاستثمار في مجال الإعلام الفضائي في الشرق الأوسط وآسيا وأوروبا الشرقية الأمر الذي دعم القبول الكوكبي لنمط الثقافة الغربية للدول المنتصرة وفلسفتها ما بعد الحداثة"[25].

و يكمل دوغلاس كلينر (Kliner) تحليل بوديار السابق، إذ يرى أن صورا قليلة للقتلى سواء من المدنين أو العسكريين سواء أكانوا من قوات التحالف أم العراقيين، ثم نشر ها إبان حرب الخليج وبذلك فإن الصور لم تقدم معرفة بالآثار المادية للنزاع أو خبرة القتال مدعمة بذلك تآمر منظم للهيمنة على الرأي العام من قبل الدول الغربية من خلال التوسع في التقييم الإعلامي المنظم وحملات الدعاية.

هناك واحدة من الصور الشهيرة التي تحدث فكرة "الحرب النظيفة" فهي صورة جندي عراقي متفحم ومتدل من مركبة عسكرية في أعقاب مذبحة القوات العراقية المنسحبة على طريق البصرة في شباط فبراير 1991، لقد كانت هذه الصورة التي التقطها المصور البريطاني "كينيث جاريكي" (Jarécke) متوفرة لدى الصحف البريطانية و"الأمريكية منذ يوم الأحد في آذار/ مارس 1991 ولكنها نشرت فقط في صحيفة (الأوبزرفر) تحت عنوان "الوجه الحقيقي للحرب" وبإجراء تحليل خطاب بسيط يتضح -مفهوم المخالفة- أن صور "الحرب النظيفة " الأخرى تمثل أوجها "غير حقيقية " للحرب.

وقد عزا جيم غانتز رئيس تحرير مجلة لايف الأمريكية عدم نشرها إلى سبب عدم ملاءمتها للنشر العام، إذ من الممكن أن تسبب صدمة للأطفال، وهو ما رآه كلينر فشلا حتى في تبرير التعتيم الإعلامي والتأثير المؤسسي الطاغي من جهة، ومظهر من مظاهر المقاومة المترسبة في لا وعي صورة تتحدى مفهوم الأيقونة (iconism) سواء كانت أيقونة القوة (صور صواريخ كروز والقنابل الذكية) أو أيقونة الدكتاتورية والهتلرية، وهي المقاومة المتشبثة بالحنين إلى الماضي التليد في الحرب العالمية الثانية وهي خاصية ما بعد الحداثة كما يراها "كيلنر" ومما تقدم في عرضنا تمثل قيم ما بعد الحداثة في دراسات الصورة الصحافية يتضح أن الصورة قد فارقت المعنى الحداثي الذي ساد الثقافة الغربية كدليل على الحقيقة، وانتقلت إلى فضاء ما بعد حداثي، لتسبح حرة من دون معنى محدد، وليتم إضفاء معان كثيرة عليها في سياقات ثقافية مختلفة تؤسس لمعنى الحتمية الثقافية، ورفض ثقافة مركزية مهيمنة، ولمعنى استحالة التحديد[26].

7- الصورة في ميزان القيم

إن الغالب الأعم في الثقافة العربية الإسلامية النظر إلى العري على أنه امتهان سواء أكان للمرأة أو الرجل وتحت أي سياق، ولذلك كانت المشاهد التي تسربت من سجن أبو غريب العراقي، وصورت الانتهاكات الأمريكية للكرامة العربية، صادمة للمجتمع العربي والإسلامي والذي ارتبط ومازال يرتبط فيه العري بالمحرم الديني.

إن ما تفعله الثقافة الاستهلاكية من خلال هذا التردي الإعلامي، هو تمرد على قوامه الرجل والتي يطلقون عليها (الهيمنة الذكورية) إنه الوجه الآخر لتكنولوجيا الاتصال إنه الوجه التفكيكي لثقافة الأمة، ولهويتها وأصالتها، وكسر لكل القواعد

نسخة غير قابلة للطباعة

والقيم بما تحمله هذه الصورة من المشاهد الجنسية المثلية، والسادية، والماسوشية والمعاناة والخواء، والممارسات السحاقية فأي نتيجة يا ترى تحصل عليها الباحثون من خلال دراسة وتحليل هذه المضامين؟ إنه الفساد والتردي والإباحية، والفحشاء والتشظي، والتفسخ والتفكيك الثقافي الذي يمثل الحصن المنيع للمجتمعات العربية والإسلامية[27].

كما ساهم في هذا التردي لثقافة الكلمة، وصعود ثقافة الصورة ما شهده الإعلان من أهمية حيوية في عملية التسليع هذه، فهو لا يكتفي بأن "يُعلِم" عن المطروح من سلع أو خدمات ولكنه يحث الطلب ويشجع عليه، و بالتالي يوسع من الأسواق وهي في زمن العولمة أسواق فائقة السرعة والفاعلية hight velocity مدعومة بتكنولوجيا اتصالية سريعة وببنية أساسية قوية، وبثقافة تعتمد الصورة ليؤدي الإعلان الدور الرئيسي في بيع الرموز الثقافية لأن رموزها أصبحت هدفا لقوى السوق والحاجة الرأسمالية لزيادة الإنتاج، ولذلك فإن الرأسمالية العولمية في التحليل النهائي تحتل وتدمر عوا لم المجموعات الثقافية الأخرى (غير الغربية) لأن رموز هذه الثقافات يتم " تسليعها" لمن يملك المال لشرائها[28].

بهذا استفادت العولمة من الإعلان لبيع رموزها، والسير نحو توجيه النمط الثقافي للعالم ليكون غربيا وبالتالي الوصول إلى التشظي المجتمعي نتيجة استحواذ النزعة الاستهلاكية، وحرية الاستهلاك على الجماهير، بدأ الرجل في كثير من الدول يستهلك سلعا كانت تعد نسوية كبعض أنواع السراويل، والقمصان، وكذا كريمات الشعر والبشرة، إنه سحر الصورة وجاذبيتها في الوقت نفسه بدأت المرأة باستهلاك سلع كانت تعد رجولية أو ذكورية كبعض الأزياء والأحذية، والحقائب، وهذا تأثرا بالصور التي تبثها محطات مثل (إم. تي. في) (M.T.V) التي تمثل ثقافة التفكيك والتشظي.

تمثل الأغاني المصورة والإعلانات بحق المشهد الإعلامي السائد في عصر رسخت فيه ثقافة تحفل بالصورة على حساب الكلمة، والتي عبر عنها أحد الأساتذة في جريدة الأهرام المسائي من خلال مقال ينتقد فيه الوجهة الحالية للأغاني المصورة والإعلانات المعتمدة على الإغراء الجنسي مبديا أسفه على الأخلاق المهدورة بقوله: "تخيل أمة شلها اليأس والإحباط عن إصلاح الفوضى الاجتماعية فيها، أمة فقدت قدرتها على العبور من الضعف إلى القوة ومن التفاهة إلى الجدية، ومن الانحراف إلى الاتزان والاستقامة، تخيل ذلك واسأل نفسك: ماذا بقي في وعيها إلا الدمار والعدم؟ فهؤلاء الذين يبيعون "ضمير أمتهم وأخلاقها لقاء المال والجاه لا بد من أن يعدموا في ميدان عام ولو كان كانوا كثيرين فلا بد من دفنهم أحياء في مقابر جماعية في الصحراء... و صب الزيت المغلي على رؤوسهم جزاء وفاقا لتدمير أخلاق الأمة وطهارتها"[29].

فالكثير من الجرائم التي نشاهدها اليوم عبر شاشة التلفزيون أو مواقع الانترنت أو نقرأها على صفحات الجرائد كان سببها الإعلام المصور الذي لعبت فيه الصورة دور التفكيك في المنظومة القيمية والتي طالما ساهمت مؤسسات بمختلف أنواعها في ترسيخها والحفاظ عليها مرورا بالأسرة فالمدرسة فالجامعة، لقد انقلب مفهوم النظرية القيمية التي أطلقها عمر بن الخطاب رضي الله عنه يوما عندما سئل عن المنهج النبوي في تعامله مع الإنسان فقال رضي الله عنه كان صلى الله عليه وسلم: يفرغنا ثم يملأنا، يفرغنا من قيم الجاهلية ويملأنا بقيم الإسلام "إنها نظرية التخلية والتحلية".

لكن مع الأسف هذه النظرية طالتها عملية التفكيك تهاوى فيها الشأن القيمي والثقافي مع سقوط حدود الزمان والمكان، فثقافة الصورة أصبحت هي العمود الفقري للثقافة الجماهيرية، وثقافة الوجدان والانفعال والغرائز، فإذا لم تحم القيم هذه الصورة وتوجهها الوجهة التي تخدم المجتمع فنتائجها كارثية انطلاقا من مواقع الانترنت إلى السلوكات والصور المنقولة على جهاز الهاتف النقال، والتي ساهمت في كثير من الأحيان في تغذية عناصر الجريمة.

إن الفراغ الروحي الذي يعيشه بعض الشباب اليوم هو نتيجة عملية التفكيك التي طالت قيم المجتمع وأحلت محلها منظومة قيمة غربية أساسها الرأسمالية المتوحشة وثقافة السوق، كما شكل هذا الواقع الجديد امة مهتزة في ملامح هويتها متبلدة في

نسخة غير قابلة للطباعة

حسها الحضاري ضعيفة في انتمائها الثقافي، مضطربة في وعيها السياسي مما ولّد لدى المجتمع والشباب على الخصوص حالة من الشتات والتيه وأورثت الأمة كثيرا من المشكلات الثقافية والسياسية والأخلاقية فكانا أن أفرزت ثقافة الجريمة (إن صح التعبير)، فإغفال الجوانب الروحية أو القيمية وعدم اعتبارها متغيرا أساسيا في معالجة الظواهر الإعلامية سيؤدي إلى غرف السفينة وسقوط المجتمع في براثن الرذيلة التي تقود إلى الجريمة.

لقد توصل الدكتور عبد الرحمن عزي أحد المنظرين الجزائريين في مجال الإعلام إلى نظرية في هذا المجال سماها نظرية الحتمية القيمية بعد دراسته للنظريات الاجتماعية الغربية وتوغله فيها من الداخل قصد فهمها واستجلاء الظاهرة الاتصالية منها كما تعرّف على الظاهرة الإعلامية الغربية من خلال معايشتها عن قرب، ومن خلال احتكاكه بأكبر دارسيها ومهنيها أدرك إيجابياتها كما تعرف على نقائصها وتناقضاتها مع المجتمع الذي ينتمي إليه الأول هو المجتمع العربي الإسلامي، وقد كتب في أول ما كتب منذ عودته إلى الجزائر سنة 1985 مستشهدا بقول الكاتب الجزائري محمد العربي ولد خليفة حين قال:" فلا عالمية للبحث ولا منهجية له إذا خلا من الغيرة الوطنية والانتماء الحضاري التي بدونها يفقد التاريخ لونه ومذاقه ويتحول إلى أكداس من الواقع والأرقام والأسماء تعني كل شيء ولا تعني شيئا على الإطلاق"[30].

إنها إشارة واضحة لدور القيم في أي مجال من مجالات الحياة، فالقيم هي التي تحمي المجتمع من الانحلال والسياسة من التحول إلى دكتاتوريات تنتهي بالطغيان على حد قول برهان غليون والاقتصاد من الانهيار، وإذا تأملنا في 50 دراسة عميقة قدمها الدكتور عبد الرحمن عزي نجدها كلها نزعة قيمية لأن الحتمية القيمية تعتبر من المتغيرات الرئيسية عند دراسة أي ظاهرة إعلامية (في الماضي والحاضر) فعالم القيمة حتمية عند دراسة القائم بالاتصال، وهي كذلك من الحتميات عند دراسة الرسالة الإعلامية (في المجتمع والإسلامي خصوصا).

مما سبق يتأكد أنه من الضروري أن تتجسد معالم القيمة في المتلقي أي الجمهور لتفرز سلوكا إيجابيا وهذا مرتبط بمبدأ تقيّد محتويات وسائل الإعلام والاتصال بالقيمة وبالتالي التقليل من السلوكيات المؤدية إلى الجريمة، فالمتبع لبعض صحفنا لا تقرئ فيها إلا أخبار الجريمة، فتارة لا نستطيع أن نحمل الصحيفة إلى البيت خوفا من أن يطلع عليها أفراد الأسرة، إننا أمام ظاهرة تشبه ظاهرة الصحافة الصفراء في الولايات المتحدة الأمريكية المتهمة بنشر العنف والجريمة والجنس، وإذا اطلعت على أخبار المحاكم جلها جرائم أخلاقية من زنى المحارم والاغتصاب إلى الفعل المخل بالحياء إلى اكتشاف بيوت دعارة، إلى الاختلاس، إلى القتل لإخفاء هذه الأفعال،...الخ.

فكلما ابتعدنا عن منظومتنا القيمية كان الدمار الأخلاقي، فإذا كان ماكلوهان طرح الحتمية القيمية تفرض نفسها اليوم بإلحاح يجب أن تتضمن الدراسات الإعلامية مقاربات عن ثقافة الحواس بوصفها نظرية في علوم الإعلام و الاتصال وجعل هذه الثقافة في علاقة ترابطية مع القيم لتحقيق الذات والآخر معا.

إن القيم في الرؤية الإسلامية تشكل فلسفة سلوك عملي يتبلور في التطبيق ليكون الوسيلة إلى كمال الشخصية وبلوغها أعلى مراتب السمو في نطاق جماعة بشرية ينعكس عليها هذا السلوك إذ يحمل صاحبه داخلها، وبالتعايش معها مسؤولية خلقية، وأن الشعور بهذه المسؤولية هو الذي يجعل القيم أساس قيام المجتمع السليم، لأنها تقتضي إرضاء الفرد وإشباع مصلحة في سياق رضا الآخرين وتوافر مصالحهم، وهذا ما يجعله يجتهد للابتعاد عن نزاعاته ونزواته والتخلي عن بعض منافعه ورغباته لكي يضمن لهم ما ينبغي لهم منها في توازن تبين لكل طرف ما له من حقوق وما عليه من واجبات، وبهذا التوازن القيمي ينشأ المجتمع المتحابب والمتعاون والمتكافل بالعطاء والبذل والتضحية، وبالتالي صيانته من الانحراف

نسخة غير قابلة للطباعة

والانزلاق نحو الجريمة، وبهذه القيم يعيش الإنسان عصره دون أن يفقد شخصيته يتمسك بهويته المتصلة بقيمه وأخلاقه وعدم الذوبان في الآخر.

إننا نعيش اليوم في عصر جرائم التكنولوجيا والتي أصبحت كثيرة ومتعددة دخلت من نافذة العولمة، فلم تستطع الترسانة الكبيرة من القوانين التي أطلق عليها "السايبرلوز(*)" الحد من نوعية الجرائم، وأنماط المجرمين وأساليب ارتكاب الجرائم، ولعله من الغريب أن الإرهاصات الأولى لهذه القوانين ظهر بالفعل في الولايات المتحدة الأمريكية حيث وافق مجلس النواب الأمريكي على إصدار قانون يمنع ويحظر القمار والمقامرة معا عبر شبكة الانترنت إضافة إلى استعمال نظم تعرف وجوه المجرمين الكترونيا وإدخال القياسات الحيوية الالكترونية لبصمات الأصابع والصوت وقاع العين والعمل على تأمين المواقع، حتى لا يدخلها المستعملون من لصوص المعلومات والترويج لاستخدام برامج حظر التجول في المواقع الإباحية على شبكة الانترنت إنه غياب كلي للمنظومة القيمية في المجتمعات الغربية وبالتالي معدلات الجريمة في ارتفاع مذهل[31].

وعودة الى نظرية القيمية للدكتور "عزي عبد الرحمن" والتي كانت ردا على الحتمية التكنولوجية "لمارشال ماكلوهان" وعلاقة الصورة بالقيم، فالقيمة عند عزي عبد الرحمن مصدرها الدين، فاللباس الذي يظهر في الصورة يمثل صورة ثقافية لها معانيها ودلالاتها وهو نص قابل للتأويل مثلما هو معرض لسوء الفهم وسوء التأويل، وقد يكون لعبة إيديولوجية أو مادة لصراع الأفكار، فعندما تحجبت مذيعة قناة الجزيرة "خديجة بن قنة" التي اشتهر وجهها واسمها بوصفها إحدى المقدمات الأنيقات والمتمكنات، تتولى تقديم الأخبار في تلك القناة. كان لتحجبها وقع إعلامي كبير لدى الجماهير العربية، فهذه المذيعة غيرت أولا من شروط الصورة التلفزيونية المألوفة من قبل، وبالتالي غيرت شروط اللعبة الإعلامية التلفزيونية في المظهر والملبس فاقتران الصورة هنا بهذه القيمة الدينية (الزي الإسلامي) معناه أن الصورة أصبحت ذات دلالة وتحمل أو تروج لقضية حضارية وفق خيارات الناس ومقاسات أذواقهم ووفق تصوراتهم الدينية والثقافية، فاللباس يتحول من كونه فعلا عاديا إلى أن يصبح علامة ذات دلالة مركبة، والصورة تتكون من دال هو شكل الملبس والمدلول هنا يؤول إيجابيا كما يفسر سلبيا، حسب تقارب أو تباعد الصورة مع القيمة[32].

خاتمة

وفي نهاية المطاف نستنتج أن الصورة تساوي ألف كلمة كما جاء في المثل الصيني والحياة المعاصرة لا يمكن تصورها من دون صور، كما أشار الى ذلك الباحث الفرنسي رولان بارث، بأننا أمام حضارة الصورة التي تلعب وظيفة الترسيخ باعتبار أن الصورة تتسم بالتعداد الدلالي ، كما اعتبر الدكتور عبد الرحمن عزي الصورة المتحركة، بأنها الرسالة الثالثة في تطوير أنماط الاتصال، فاذا كانت في العصور القديمة قد اكتسبت طابعا مقدسا فقد أصبحت عادة موجهة ومؤثرة في العصر الحديث، فتخطت حدود الزمان والمكان فهي وسيلة ورسالة في آن واحد كونها لغة عالمية يفهمها الجميع، رغم تعدد ثقافات الأمم والشعوب فالصورة تمثل مرحله ثقافية جديدة فرضها الاعلام الجديد.

إن إخراج الصورة أصبح اليوم يتنافس فيه خبراء و مخرجون سينمائيون لتحقيق أعلى درجة عالمية للصورة، اضافة إلى تأثيرها وفق ما يرسمه هؤلاء المخرجون والخبراء، والذين تدفعهم رياح العولمة والثقافة الاستهلاكية إلى تنميط الصورة المؤثرة، واستغلالها بما يخدم أجندة الدول الكبرى، والتأثير على هوية وثقافة دول العالم الثالث.

نسخة غير قابلة للطباعة

المراجع

[1]) محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد، دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص17.

[2]) نفس المرجع، ص 20.

[3]) عبد الرحمان عزي، و آخرون، ثورة الصورة، المشهد الإعلامي وفضاء الواقع، مركز دراسات الوحدة العربية، سلسة كتب المستقبل العربي،57، بيروت لبنان، ط1، 2008، ص 33.

[4]) محمد حسام الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 27.

[5]) عبد الرحمان عزي، المرجع السابق، ص34.

[6]) عبد الرحمان عزي، دراسات في نظرية الاتصال نحو فكر إعلامي متميز، سلسلة كتب المستقبل العربي، 68، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص38.

[7]) ذاكر آل حبيل، المستقبل والمستقبلية التشكل والبناء والاستهداف، مجلة الكلمة العدد 41، السنة العشرة، لبنان، 2003، ص115.

[8]) محمد حسام الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 30.

[9]) جمال العيفة، الثقافة الجماهيرية، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ط 1، 2003، ص 56.

[10]) عبد الله الطويرقي، علم الاتصال المعاصر، دراسة في الأنماط والمفاهيم وعالم الوسيلة الإعلامية، مكتبة العبيكات، الرياض، ط2، 1997م، ص 294.

[11]) حسن مظفر الرزو، الفضاء المعلوماتي، مركز الدراسات الوحدة العربة، بيروت لبنان، ط1، 2007، ص 137.

[12]) محمد عابد الجابري، العقل الأخلاقي والعربي، دراسة تحليلة نقدية لنظم القيم في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، ط1، 2006، ص350.

[13]) محي الدين عبد الحلم، إشكاليات العمل الإعلامي بين الثوابت والمعطيات العصرية كتاب الأمة العدد 64 ربيع الأول 1419هـ السنة الثامنة عشرة 1998، ص97.

[14]) محمد حسام الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 98-99.

[15]) المرجع نفسه، ص 102.

[16]) عبد الرحمان عزي، و آخرون، ثورة الصورة، مرجع سابق، ص 34-35.

[17]) JONAL HAN: Bign ell post modern media culture (Eding biurgh: Eding burgh univercity press 2000, pp 139-150.

[18]) عبد الله الطويرقي، المرجع السابق، ص295.

[19]) محمد عابد الجابري، المرجع السابق، ص 360.

[20]) شريف درويش اللبان، المرجع السابق، ص38.

[21]) شريف درويش اللبان، المرجع السابق، ص39.

[22]) نبيل علي، نادية حجازي، الفجوة الرقمية، رؤية عربية لمجتمع المعرفة، عالم المعرفة، الكويت، العدد 318، 2005، ص 87..

[23]) نبيل علي، نادية حجازي، المرجع السابق، ص 88.

[24]) محمد عبد الحميد، الاتصال والإعلام على شبكة الانترنت، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2007، ص49.

[25]) محمد عبد الحميد، المرجع السابق، ص50.

نسخة غير قابلة للطباعة

[26]) شريف درويش اللبان، تكنولوجيا الاتصال، المخاطر والتحديات والتأثيرات الاجتماعية الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2002، ص37.

[27]) بسيوني إبراهيم حمادى، دراسات في الإعلام والتكنولوجيا الاتصال والرأي العام، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008، ص 105.

[28]) المرجع نفسه، ص106.

[29]) بوعلي نصير، الإعلام و القيم قراءة في نظرية المفكر الجزائري عبد الرحمان عزي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005، ص 13-15.

[30]) بوعلي نصير، الأعلام والبعد الحضاري دراسات في الإعلام والقيم، دار الفجر، ط1، 2007، ص87.

*) السايبرلوز: القوانين المتعلقة بالجرائم التي ترتكب عبر الفضاء التخيلي في شبكات المعلومات.

[31]) بوعلي نصير، الإعلام و القيم، المرجع السابق، ص 77.

[32]) بوعلي نصير، الإعلام والقيم، المرجع السابق، ص 88.

نسخة غير قابلة للطباعة