The Impact of Television on Humans Pierre Bourdieu And Regis Dupre - A Comparative Study-

Fatin Kadhim Abbas, PHD
University of Baghdad / College of Arts/ Department of Philosophy
fatinkadhim@coart.uobaghdad.edu.iq

DOI: 10.31973/aj.v1i137.1113

Abstract:

The research deals with the effect of television on a person, and it is one of the important issues in the current era, because television has positive and negative effect on the person that necessitated research in it. The research focuses on two figures from France, whose ideas are among the most important ideas put forward in this field: Pierre Bourdieu and Regis duper. And he makes a comparison between their ideas, through adopting the comparative approach, to know the areas of convergence and divergence between them.

Keywords: Television, Humans, Pierre Bourdieu, Regis Dupre.

أثر التلفاز على الإنسان "بيير بورديو وريجيس دوبري" – دراسة مقارنة –

الدكتورة فاتن كاظم عباس

جامعة بغداد/ كلية الآداب/ قسم الفلسفة

fatinkadhim@coart.uobaghdad.edu.iq

(مُلَخَّصُ البَحث)

يتناول البحث أثر التلفاز على الإنسان، هذا الوسيط الفعّال بين وسائط الميديا المتعددة الأخرى، وهي من القضايا المهمة في العصر الراهن، لما للتلفاز من آثار إيجابية وسلبية على الإنسان استدعت البحث فيه. يركز البحث على شخصيتين من فرنسا، تُعتبر أفكارهما من أهم الأفكار التي طُرحت في هذا المجال، هما: بيير بورديو وريجيس دوبري. كما يعقد البحث مقارنة بين أفكارهما، عبر اعتماد المنهج المقارن، لمعرفة مواطن التقارب والتباعد بينها.

الكلمات المفتاحية: التلفاز، الانسان، بيير بورديو، ريجيس دوبري.

الفصل الأول

الميديا بوصفها مؤثرة في الإنسان

مقدمة: الميديا أو وسائل الاتصال المتعددة:

قبل الحديث عن (التلفاز)، أحد أهم وسائل الاتصال والتقنيات الحديثة، لابد من معرفة ما المقصود بـ(الميديا)؟

الميديا أو وسائل الاتصال حقل برز إلى الوجود مؤخراً ليدل على ظاهرة قديمة موجودة في المجتمعات منذ بداية التجمع البشري. فالاتصال ليس حديث العهد، ولكن أدواته تطورت بشكل لم يسبق له مثيل منذ اختراع المطبعة التي كانت أداة لتطور أهم وأول وسيلة اتصال. ألا وهي الصحافة. ومن ثم تبعتها الوسائل الأخرى منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى نهاية القرن العشرين (بال،2008، ص5) (Pal, 2008, P.5).

هذه الوسائل الأخرى هي السينما التي أمّنت الاتصال بالصورة أولاً، ثم بالصوت والصورة معاً، وتبعها الراديو الذي نقل الأنباء إلى كل منزل. أما التلفاز الذي أخذ يُعَمَ منذ أواسط القرن العشرين، فقد أحدث ما يشبه الثورة. إذ نقل إلى المنازل الأخبار والمشاهد والاحتفالات بالصوت والصورة. أما الوسيلة الأخيرة، والتي تربعت على عرش وسائل الاتصال، فهي الانترنت الذي أمَّنَ للإنسان وهو في منزله كل ما يحتاج إليه من معلومات ووثائق وتسلية (بال،2008، ص5) (Pal, 2008, P.5) هذا الكم الهائل من المواد الإعلامية تدخل في صميم إعادة صياغة حياة الإنسان المعاصر، بل وهيمن على سلوكه وتصرفه بشكل أعاد صياغة خيالات الإنسان وأحلامه وطموحاته.

هذه التقنيات الجديدة هي أكثر من أن تكون مجرد آلات وأجهزة، هي نمط جديد لإدراك ورؤية العالم، وهو ما يعني بالتالي أنماط جديدة من العلاقات بين الإنسان ونظيره، بين الإنسان والطبيعة، وبينه وبين الآلات والأجهزة الإلكترونية.

وبالرغم من الجانب الإيجابي لوسائل الاتصال والمتمثل بسرعة الاتصال وتقريب المسافات إذ تحول العالم إلى قرية صغيرة، والجودة العالية بالصوت والصورة، إلا أن هناك جانب سلبي لها، إذ خلقت مشكلات إنسانية على الأصعدة الاجتماعية والنفسية والفكرية، فأصبح الفرد يجري الاتصال مع كل أنحاء العالم ولا يتمكن من إقامة الاتصال مع جاره الذي يسكن المبنى نفسه، وهذا أخذ يسبب للأفراد عزلة انعكست انطواءً على الصعيد النفسي، هذا بالإضافة إلى مشكلات أخرى أخلاقية واقتصادية سيجري توضيحها لاحقاً من خلال البحث.

المبحث الأول

الميديا لغةً واصطلاحاً

الميديا لغةً:

في الثمانينيات من القرن الماضي أُعيدت كلمة (ميديا) إلى أصلها اللغوي. فـ(الميديا) هي أولاً، وقبل كل شيء آخر، وسيلة –أداة تقنية، وسيط– تُمكّن الناس من التعبير ومن إيصال هذا التعبير إلى الآخر، مهما كان موضوعه أو شكله. ولكن تُعرَّف (الميديا) أيضاً باستخدامها الذي يُعيّن في الوقت نفسه دوراً محدداً مسيطراً، والطريقة الفضلى للعب هذا الدور. فهي تتخلص بصعوبة من المهمة التي حُددِّت لها: نظام إعلامي، وسيلة تسلية ولهو أو معرفة، ركيزة لمؤلفات أو روائع فنية (بال،2008، ص8–7) (Pal, 2008, P.7–8).

يدل الجذر الفرنسي (Medio) على كل ما يصلح لنقل فكرة أو معلومة أو خبر، أما في العالم المعاصر وبفعل تطور التكنولوجيا، ظهرت وسائل اتصال الكترونية وبصرية لا عهد للإنسان بها من قبل (معزوز،2014، ص134)(Maazoz,2014, P.134) .

الميديا اصطلاحا:

وسائل أو تقنيات الاتصال ليست بريئة بل تحمل رسائل مشفرة وإيحاءات تحتاج إلى دراستها والتعمق فيها للوقوف على حقيقتها أو زيفها، صدقها أو كذبها، نفعها أو مضرتها، وهو ما يمثل بالتالي (ثقافة الاتصال) أو ما يطلق عليه اسم الثقافة التكنولوجية أو الثقافة الجماهيرية أو الصناعة الثقافية، أو ما يسميه المفكر الفرنسي (ريجيس دوبري) الميديولوجيا.

المقصود بالصناعة الثقافية أو صناعة الثقافة، هي مصطلح صاغه الفيلسوف النقدي الألماني (تيودور أدورنو) والفيلسوف (ماكس هوركايمر). وتم تقديمه كمصطلح من مصطلحات النظرية النقدية في فصل (ثقافة الصناعة: التنوير باعتباره خداعاً جماعياً) من كتاب (جدل التنوير) الذي ألفه أدورنو عام (١٩٤٤). إذ قالوا بأن الثقافة الشعبية هي أشبه بمصنع ينتج سلعاً ثقافية ممزوجة من أفلاح وبرامج إذاعية ومجلات، وغير ذلك، تهدف إلى التلاعب بالمجتمع وجره إلى السلبية. أن استهلاك المتع الزائفة للثقافة الشعبية صار ممكناً بواسطة وسائل الإعلام، ما يجعل الناس في حالة من الانقياد لها بغض النظر عن ظروفهم المعيشية. وأن الخطورة تكمن في أن صناعة الثقافة تخلق حاجات نفسية لا يمكن إشباعهما إلا من خلال منتجات الرأسمالية. ولذا ينظر أدورنو وهوركايمر للثقافة المنتجة على نطاق واسع أنها تمثل خطراً على الفنون الرفيعة الأكثر دقة وذات الجوهر الفكري. ويريان أنه على العكس مما تشيعه الثقافة الشعبية فإن الاحتياجات النفسية الحقيقية هي: الحرية، الإبداع، والسعادة الحقيقية. (https://ar.m.wikipedia.org>wiki)

هذا المبحث الجديد يهتم بدراسة كل الوسائل التي تنقل أفكاراً أو تروّج لأيديولوجيات، أو تمنحه تلك الوسائط للأفكار أو الأيديولوجيات من قوة لم تكن لتتأتى لها وحدها. فمثلما يهتم التحليل النفسي بدراسة ما تخبئه فلتات اللسان، تهتم (الميديولوجيا) بدراسة لا شعور وسائل الاتصال والبث والترويج الرمزي. (معزوز،2014، ص134) (Maazoz,2014, P.134). أي نقد الأسس الفكرية غير الواعية لثقافة الاتصال، نقد آليات ووسائط الاتصال وكشف خلفياتها النظرية وأسسها اللاشعورية.

أن الميديولوجيا هي مبحث المستقبل لأن القرن الواحد والعشرين قرن بلغت فيه حضارة الوسائط التقنية – الثقافية ذروتها، أنه عصر العلم التقني كما سماه هايدغر، وقد أطلق ألفن توفلر على هذه الحضارة اسم (حضارة الموجة الثالثة) والتي بدأت في أمريكا وأروبا منذ منتصف الخمسينيات من القرن الماضي، وهي تسير في طريق التغير المتلاحق بسبب سرعة العلوم وتطورها. وهذه العلوم ليست من العلوم التقليدية، إنما علوم الكمبيوتر والإلكترونيات، أنه عصر المعلومات (سعيد،2008، ص117) (Saeed, 2008, P.117).

يصنف (مالكوهان) (مارشال ماكلوهان المولود في سنة (١٩١١)، والمتوفي في سنة (١٩٨٠). هو فيلسوف كندي في نظريات الاتصال، إذ تُعد أعماله حجر الأساس في علم نظريات الإعلام وكذلك له تطبيقات عملية في مجال الإعلان والإنتاج التلفزيوني. عُرف ماكلوهان كصاحب نظرية الرسالة هي الوسيلة، ونظرية العولمة، وتوقع إنشاء الشبكة المعلوماتية World Wide Web قبل ثلاثين عاماً من اختراعها بالرغم من أن ماكلوهان كان أحد رواد الإعلام حتى نهاية الستينيات، إلا أن تأثيره أخذ يتناقص منذ بداية السبعينيات. وبعد وفاته بسنوات بدأ يظهر كموضع خلاف وجدل في الدوريات الأكاديمية ومع ظهور الأنترنت تجدد الاهتمام بأعماله وتوقعاته) وسائل الاتصال إلى صنفين: حارة وباردة فالحارة منها هي تلك التي تسمح برجع الصدى. أما الباردة فلا تتيح رجع الصدى، مثال على ذلك التلفاز (وهو ما يهمنا في البحث) فهو من وسائل الاتصال الباردة لأن المشاهد فيه متلقي سلبي لا يشارك في بناء ما يشاهد (معزوز،2014، ص136) (Maazoz,2014, P.136).

المبحث الثاني

التلفاز بعض من الميديا، كيف صنع الثقافة؟

التلفاز والصناعة الثقافية:

أكثر وسيلة اتصال طبعت القرن العشرين بطابعها هي التلفاز. معنى كلمة (Television) في القاموس الإنجليزي:

- إذاعة منظورة، إعداد الشيء ليذاع على التلفاز.
- الإرسال المرئي.
- تلفزيون: جهاز لاستقبال الصور والأصوات المذاعة بالأمواج الكهرومغناطيسية.
- تلفزة: مصدر تلفز: الإرسال الإلكتروني للصور والمشاهد المتحركة أو الثابتة على بُعد أو قرب بواسطة السلكية أو اللاسلكية.
- تلفزيون: جمع تلفزيونات: تلفاز، جهاز نقل الصور والأصوات، بواسطة الأمواج الكهربية أو الهرتزية.

(https://www.almaany.com)

فاق التلفاز في تأثيره كل من الصحافة والسينما والراديو. وجدت كلمة (التلفاز) قبل وجود الشيء الذي تدل عليه. وقد استُخدمت للمرة الأولى بمناسبة المعرض العالمي في باريس، وكانت تدل في البداية على نقل الصور المتحركة والأصوات إلى مسافة بعيدة.

يعود اكتشاف هذه التقنية إلى العام ١٩٢٣ وشاع استعمالها على نطاق واسع منذ أواسط القرن العشرين. وقد ارتبطت أهمية هذه التقنية بأحداث تاريخية مهمة، ففي فرنسا مثلاً تطابقت المبيعات الأولى الكثيفة لأجهزة التلفاز مع نقل تنصيب الملكة إليزابيث الثانية من لندن في ٢ حزيران/ يونيو عام ١٩٥٢. وفي عام ١٩٦٠ انتخب جون كينيدي رئيساً للولايات المتحدة، وقد أجمع الصحافيون والسياسيون تقريباً على عزو انتخابه إلى تقديماته المتلفزة. (بال،2008، ص40-39) (Pal, 2008, P.39-40)

أحداث كبرى أخرى صنعت التلفاز هي:

- ١٩٣٦: نقل الألعاب الأولمبية في برلين إلى المدن الألمانية الكبرى.
- ١٩٤٨: نقل وصول متسابقي الدراجات في دوري فرنسا مباشرةً بفضل آلتي تصوير.
- ١٩٤٩: أول نشرة إخبارية تلفزيونية في فرنسا.
- ١٩٥٢: أول مباشر دولي بمناسبة تنصيب الملكة إليزابيث الثانية (سبق ذكره).
- ١٩٦٨: انطلاق مبيعات أجهزة التلفاز الملونة بمناسبة الألعاب الأولمبية في غرو نوبل.

هذه الأحداث وغيرها جعلت (التلفاز) وسيلة تصنع الشهرة وتهدمها.

هنا نسأل: لماذا يعتبر (التلفاز) الوسيط الأكثر انتشارا وتفوقاً وخطراً على الرغم من ظهور وسائط أخرى لا تقل جماهيريةً عنه مثل السينما والفيديو؟

والجواب هو:

أولاً: لأنه يجمع الصورة والصوت، المرئي والمسموع، متجاوزاً بذلك الفيلم الصامت والمذياع.

ثانياً: لأنه يقتحم الحياة الخاصة، ويزور المشاهد في عقر داره.

ثالثاً: يهدف التلفاز إلى امتلاك لُبّ المشاهد عن طريق إمطاره برسائل منها الخفي ومنها الظاهر، وهو ما يقتضي التنقيب فيما وراء الدلالات الظاهرة للتلفاز.

رابعاً: من ناحية الشكل، فكون الشاشة صغيرة مقارنةً بالسينما يمنح التلفاز مظهراً من العلاقة الحميمة مع المشاهد، وهو ما يجعله آسراً بخلاف الشاشة الكبيرة للسينما التي تستدعي شعوراً بالانبهار أمام الفيلم، وهذا الشعور الآسر هو الذي يجعله يتوهم أن كل شيء طوع بنانه، وأنه أقرب إلى أبطال وبطلات المسلسلات الدرامية إلى حد التقمص والتماهي (معزوز،2014، ص179)(Maazoz,2014, P.179) .

كما تلعب السرعة دورها في خطف أنظار المشاهد والاستحواذ على اهتمامه، فالسرعة التي تُبث بها الصور الفظيعة بشكل مكثف تشجع على الإثارة والانفعال وغياب المسافة التي نضعها بيننا وبين الحدث، فالأحداث إلى حدٍ ما لا تصل إلى الوجود إلا بقوة الصورة. ويعمل هذا التدفق السريع للصور على التشويش على إمكانية الفهم أو التحليل العميق لما يحدث، أو حتى تكوين وجهة نظر خاصة إزاء الأحداث الجارية، أو حتى مجرد إعمال العقل تبعاً لقواعد نظرية استرشادية. (بوبر، وآخرون،2005، ص31) (Popper, et.al, 2005, P.31).

التلفاز كوسيط ثقافي جماهيري لا يؤثر على وعي المشاهدين، بل على لا وعيهم أو لا شعورهم، وللقيام بذلك يتوسل بتقنيات الصورة والبث المباشر لكي يستحوذ على المجال المرئي للمشاهد. يكون تركيزه الأكثر على الصورة، لماذا الصورة؟ لأن لغتها أقوى وأكثر بلاغة من لغة الكلمات، ومن لغة المفاهيم بفضل ما تحظى به من سحر وما تتمتع به من أسر... كما أن الصورة لا تحتاج إلى التعبير عن نوايا أو أفكار لتصديقها وإنما تأخذ المشاهد وتخلب لبّه بفضل قوة حضورها ومباشرتها. (معزوز،2014، ص180) (Maazoz,2014, P.180)

الفصل الثاني

دراسة بورديو لأثر التلفاز في الإنسان

المبحث الأول: بيير بورديو- حياته ومنهجه-

حياته:

عالم اجتماع ومفكر فرنسي، ولد في سنة (١٩٣٠)، وتوفي في سنة (٢٠٠٢). كان دائماً منتمياً إلى اليسار. يُعتبر أحد أهم المنظرين الذين تُعدّ أعمالهم أدوات للنضال الفكري والنظري فيما يُعرف الآن بحركة العولمة البديلة (التي كانت تُعرف من قبل باسم حركة مناهضة العولمة). لم يكتفِ بإنتاجه الفكري الغزير والمتميز، لكنه جسّد الأفكار والمبادئ التي روّج لها في أعماله الفكرية إلى ممارسات عملية من خلال مشاركته الشخصية في المظاهرات والحركات الاجتماعية والسياسية. (بورديو، 2004، ص8-7)
(Bourdieu,2004,7-8)

ومن جهة أخرى، يُعدّ بورديو من أهم ممثلي المقاربة الصراعية ذات التوجه الماركسي، وكذلك من أهم رواد البنيوية التكوينية الذين جمعوا بين الفهم والتفسير، بين الذاتية والموضوعية، بين الماكرو والميكرو (الماكرو: هو نسق يمثل المستوى الأكبر بين أربعة مستويات للأنساق الإيكولوجية. يضم القيم والأعراف والسياسات والقوانين العالمية. والوقوف على هذا المستوى من الانساق يُتيح فرصة أعمق أمام الباحث لفهم الظاهرة التي يدرسها.

الميكرو: وهو أصغر نسق يضم عادةً الفرد، وأسرته ومدرسته، أو عمله، وهناك تأثيرات متبادلة داخل النسق، وبينه وبين الأنساق الأخرى. (شبكة الألوكة، موقع الدكتور أحمد إبراهيم خضر، مقالات). بين الحتمية والفاعلية، علاوةً على ذلك، تتبنى نظريته السوسيولوجية على دراسة المجتمع باعتباره فضاء للصراع والمنافسة والهيمنة، مع تحليل تراتبية مختلف الطبقات الاجتماعية، وتبيان الدور الذي تقوم به الممارسات الثقافية داخل الصراع الذي يحدث بين هذه الطبقات الاجتماعية بشكلٍ واعٍ أو غير واعٍ، ثم استجلاء الكيفية التي تُعيد بها المدرسة إنتاج اللامساواة المجتمعية، وإعادة الطبقات الاجتماعية نفسها. (حمداوي، المفاهيم السوسيولوجية عند بيير بورديو، https://www.alukah.net2015).

منهجه:

توجه بورديو ماركسي، يتبنى في أبحاثه السوسيولوجية المقاربة الماركسية ذات الأساس الجدلي، على أساس أن التنافس والصراع وظيفتان أساسيتان للمجتمع، هذا الصراع والتنافس يتشكلان في مختلف الحقول والفضاءات المجتمعية الفرعية الأصلية، قبل أن يتحددا على

صعيد المجتمع الماكروسوسيولوجي. ومن ثم، تتميز هذه الحقول بوجود تفاوت طبقي واجتماعي خاص، ووجود مسيطرين ومسيطرين عليهم.

أغنى بورديو السوسيولوجيا المعاصرة بمجموعة من المصطلحات والمفاهيم الإجرائية التي لا يمكن تجاوزها أثناء ممارسة البحث السوسيولوجي أو مقاربة الظواهر المجتمعية والثقافية والتربوية، نظريةً وتطبيقاً ورؤية، هذه المصطلحات مثل: العنف الرمزي، وإعادة الإنتاج، والحقل الاجتماعي، والهابيتوس، والرأسمال الثقافي، والبنيوية التكوينية، والمدى الحيوي، والتمايز، وسوق الخيرات الاجتماعية. (حمداوي، المفاهيم السوسيولوجية عند بيير بورديو، https://www.alukah.net2015)

انصب اهتمام بورديو على الطريقة التي يُعيد بها المجتمع إنتاج التراتبية الطبقية نفسها، بالتركيز على العوامل الثقافية والرمزية، بدل التشديد على العوامل الاقتصادية التي احتلت أهمية كبيرة في المقاربة الماركسية الكلاسيكية. وهذا يعني أن السوسيولوجيا عند بورديو هي سوسيولوجيا علمية انتقادية، تتحقق علميتها بالتركيز على الفرضيات، والانطلاق من المفاهيم الموضوعية، واستعمال المناهج الكمية والكيفية للتحقق من النتائج المتوصل إليها، والتأرجح بين منهجيتي الفهم والتفسير معاً. (حمداوي، المفاهيم السوسيولوجية عند بيير بورديو، https://www.alukah.net2015).

تأثر بورديو في تصوراته النظرية والتطبيقية بمجموعة من المفكرين والعلماء الرواد أمثال: ماكس فيبر (البعد الرمزي)، وكارل ماركس (الرأسمال)، وأميل دروكايم (التفسير السببي)، وكلود ليفي شتراوس ومارسيل موس (البنيوية)، وموريس ميرلوبونتي وهوسرل (الفينومينولوجيا وفكرة الجسد الخاص)، وفتجنشتاين (الطبيعة)، وباسكال (قواعد الفاعلين المجتمعين).

المبحث الثاني

تحليل بورديو للتلفزيون وآلياته

حتى يفهم بورديو ظاهرة معينة فإنه يعمد إلى تحليل بنية هذه الظاهرة والآليات التي تحكمها وتعمل وفقاً لها، وهو ما يقوم به في تناوله لظاهرة الميديا وبالأخص (التلفزيون) وأثره على المتلقي أو المشاهد. في كتابه (حول التلفزيون) يحلل بورديو حالة الميديا ويسعى إلى إظهار تأثيرات شاشة التلفزيون وما تنتجه من برامج وصور بعيدة عن أي موضوعية وتعكس رؤية للعالم غير محايدة سياسياً (بورديو، 2004، ص8-7) (Bourdieu,2004,7-8). ركز بورديو على التلفزيون باعتباره أداة إعلامية خطيرة تمارس العنف ضد المواطنين، إذ تقدم لهم ما تشتهيه السلطة المهيمنة التي تستغل وسائل الإعلام لتحقيق مصالحها وأهدافها

وأرباحها. ومن ثم يتلاعب التلفزيون بعقول الناس، وينشر بينهم أيديولوجية الدولة المهيمنة، وأفكار الطبقة الحاكمة. وهذا بدوره يهدد الثقافة والفن والديمقراطية الحقيقية.

يقول بوريو: "يمكنني أن أبرهن بسهولة من خلال التحليل والمعالجة على أن التلفزيون ومعه جزء من الصحافة مدفوعين بمنطق اللهاث وراء مزيد من الإقبال الجماهيري، قد أتاحوا وسمحوا للمحرضين على الممارسات والأفكار العنصرية والمعادية للآخر، أو من خلال تقديم التنازلات التي يمارسونها كل يوم انطلاقا من نظرة شوفينية قصيرة ضيقة الأفق، بل يمكن القول إنها نظرة ذات نزعة قومية للعمل السياسي". (بورديو، 2004، ص34-33) (Bourdieu,2004,33-34).هذا يعني أننا بحاجة إلى نقد فلسفي سوسيولوجي للتلفزيون لكونهُ من بين أهم وسائل الاتصال وأكثرها تأثيراً في جمهور المشاهدين، وباعتباره من أهم وسائط الصناعة الثقافية. وبصورة عامة يمكننا القول إن مشكلة التلفزيون وأثره على المشاهد تطرح عند بورديو عدة مفاهيم هي:

١- مفهوم الرقابة الخفية:

وهي التي تمارس على المدعوين ومقدمي البرامج أنفسهم لخوفهم على مواقعهم من جهة، وتحكم الشركات والمعلنين من جهة أخرى. وهو ما يجعلهم (أي المدعوين ومقدمي البرامج) (وكذلك الجمهور المشاهد- الباحثة) خاضعين للتلاعب والتأثير، ما يؤدي إلى (العنف الرمزي).

العنف الرمزي: يعرفه بورديو بأنه: "عنف يمارس بتواطؤ ضمني من قبل هؤلاء الذين يخضعون له وأولئك الذين يمارسونه بالقدر الذي يكون فيه أولئك كما هؤلاء غير واعين ممارسة هذا العنف أو الخضوع له". فمن المعلوم أن العنف نوعان: عنف فيزيائي يكون بإلحاق الضرر بالآخرين جسدياً ومادياً وعضوياً. وعنف رمزي يتصف بأنه مهذب يكون بواسطة اللغة والهيمنة والأيديولوجيات السائدة والأفكار المتداولة. ويكون أيضاً عن طريق السب، والقذف، والشتم والإعلام والعنف الذهني، لذلك يراه بورديو عنف لطيف وعذب، وغير محسوس، وغير مرئي بالنسبة لضحاياه أنفسهم. وهو عنف يمارس عبر الطرائق والوسائل الرمزية الخالصة، أي عبر التواصل وتلقين المعرفة. يرتبط العنف الرمزي بالسلطة والهيمنة والحقل المجتمعي بمعنى أن الدولة تمارس، عبر مجموعة من المؤسسات الرسمية والشرعية (الإعلام، والدين، والتربية، والفن، والصحافة) عنفاً رمزياً ضد الأفراد والجماعات وهذا العنف أكثر خطورة من العنف المادي الجسدي. وفي هذا يقول بورديو: "يمكن أن يحقق العنف الرمزي نتائج أحسن قياساً إلى ما يحققه العنف السياسي والبوليسي".

فالاشتراك في برامج التلفزيون توجد في مقابله رقابة هائلة مفروضة من قبل مقدمي البرامج، وهؤلاء بدورهم يخضعون لرقابة المنتجين، وهو ما يعني بالتالي فقدان الاستقلالية.

فشروط الاتصال والحوار قد تم فرضها، كما أن تحديد الزمن المفروض على خطاب المشاركين يفرض بشكل خاص حدوداً صارمة بحيث يصبح من غير المحتمل وجود إمكانية لكي يُقال شيء ما. ليس هذا فقط، هناك أيضاً رقابة اقتصادية، إذ يخضع التلفزيون لضغط المحدد الاقتصادي، مما يعني أنه لا يمكن السعي لقول شيء عبر التلفزيون غير ذلك الذي تحدد مقدماً من قبل أولئك الذين يمتلكون هذه المحددات، وهم المعلنين الذين يدفعون ثمن إعلاناتهم، ومن قِبل الدولة التي تمنح الدعم. (بورديو، 2004، ص44) (Bourdieu,2004,P.44).

٢- حجب المعلومات:

أو لعبة المنع بواسطة العرض، والمقصود هنا أشياء يتم إخفاءها عن طريق عرضها، بواسطة عرض شيء آخر غير ذلك الذي يجب عرضه. أي عندما يُظهر التلفزيون ذلك الذي يجب عرضه لكن بطريقة لا تسمح بعرضه أو بأن يصبح غير ذي مغزى، أو عندما يقوم بإعادة تشكيله بحيث يأخذ معنى لا يقابل الحقيقة على الإطلاق. (بورديو، 2004، ص49) (Bourdieu,2004,P.44). ويتفنن الإعلاميون في هذا عندما يضخمون أو يقللون من شأن الحدث، إذ يمارسون في هذا عملية اختيار ثم عملية تركيب لما تم اختياره، أو عندما يغلبون اختياراتهم النسبية، وهو ما يعقبه مخاطر سياسية. (بوبر وآخرون،2005، ص٣٥) (Popper, et.al, 2005, P.35).

أيضاً، يتمثل الحجب بتغييب أحداث وقعت فعلاً وعدم عرضها على شاشة التلفزيون، لأسباب تقتضيها مصلحة السلطة الحاكمة أو الأحزاب السياسية. الفكرة التي يتم على أساسها الاختيار هي البحث عما هو مثير، عن ذلك الذي يجذب ويدفع للمشاهدة. يسعى التلفزيون إلى دفع الأمور نحو إضفاء طابع الدراما وذلك بمعنى مزدوج: أنه يضع في المشهد، في الصورة، واقعة أو حدث ثم يقوم بالمبالغة في أهميتها، في خطورتها وفي صفاتها الدرامية التراجيدية. (بورديو، 2004، ص50) (Bourdieu,2004,P.50). بتعبير آخر: هناك ضمور وانسحاب للواقع وغياب للأشياء أمام تدفق العلامات البصرية، وبالتالي وخلافاً لما يُظن، لا يبعث هذا الوسيط (التلفزيون) إشارات عن الواقع إلا وينتزعها من سياقها، ولا يسترجع الواقع إلا مجزئاً إلى علامات ورموز. (معزوز،2014، ص182) (Maazoz,2014, P.182) ولتجنب الانخداع بهذا التلاعب يرى بورديو بأنه علينا إعادة صياغة المصطلحات بنحو يشرح الصورة دون مبالغة حتى تصلنا المعلومة نقية بدون مبالغة.

٣- الانسياب الدائري للمعلومات:

هو قيام القنوات التلفزيونية بإذاعة الخبر أو الحدث نفسه مع فارق طفيف جداً قد يلاحظه المشاهد أو لا يلاحظه. إذ يشكل هذا الفارق الطفيف مدار التنافس بين هذه القنوات. ويسميه بورديو بلعبة (المرايا العاكسة) مما يدفع إلى الانعزال والانغلاق العقلي. ((بورديو، 2004، ص58) (Bourdieu,2004,P.58).

هذه الفوارق أو الاختلافات التي تمر من دون ملاحظة على الإطلاق، هي اختلافات ذات أهمية كبيرة من وجهة نظر المنتجين الذين يتحلون بفكرة أن مجرد إدراكها يساهم في تحقيق النجاح وزيادة عدد المشاهدين (نسبة الإقبال أو الأوديمات). والمقصود بـ(الأوديمات): مقياس نسبة الإقبال التي تتمتع بها القنوات التلفزيونية المختلفة، إذ تتوفر حالياً وسائل فنية تم إدخالها حديثاً لدى بعض القنوات تسمح بقياس الأوديمات (نسبة الإقبال) كل خمسة عشر دقيقة، بل يمكن رصد التنويعات المختلفة بين المشاهدين وفقاً للفئات الاجتماعية التي ينتمون إليها (بورديو، 2004، ص62) (Bourdieu,2004,P.62)

وفي وقتنا الراهن لم تعد الأويمات تقتصر على التلفزيون فحسب، بل أنها توجد داخل كل العقول. توجد اليوم (عقلية أو ديماتية) مهووسة بقياس نسبة الإقبال في أروقة صالات التحرير، في دور النشر وغيرها. مما يعني سيطرة المنطق التجاري على الإنتاج الثقافي. وبخضوعها لقوانين السوق، وللبحث عن الربح الأقصى على المدى القصير كما يقول بورديو، ألا تعرّض وسائل الاتصال الثقافة للخطر؟ فالكتب والصحف والأفلام وبرامج التلفزيون أو الراديو المعدّة والمنجزة لأمل وحيد، ألا وهو إعجاب أكبر عدد من الناس، أليست أكثر من (سلع)؟ منتوجات مثل غيرها، تُرمى بعد أن تُستهلك، بدلاً من أن تكون أعمالاً تبقى وتُحفظ لأنها تدفع إلى الاحترام أو الإعجاب؟ (بال،2008، ص120) (Pal, 2008, P.120). من هذا كله نستنتج أن وسائل الاتصال الحديثة تخضع اليوم لمنطق صناعي تجاري في الوقت نفسه.

٤- النقود والتفكير السريع:

تأخذ المنافسة بين قنوات التلفزيون المختلفة شكل منافسة آنية لحظية من أجل السبق والإثارة، ومن أجل احتلال الترتيب الأول، وهو ما يفرض على مشاهدي التلفزيون أشياء قد فُرضت بدورها على منتجي البرامج لأنها قد فُرضت بسبب المنافسة مع المنتجين الآخرين. يقول بورديو: "أن التلفزيون لا يقبل كثيراً التعبير عن الفكر". (بورديو، 2004، ص65) (Bourdieu,2004,P.65) فإحدى المشاكل الكبرى التي يطرحها التلفزيون هي مشكلة العلاقة بين التفكير والسرعة. وهنا يُدان التلفزيون لأنه يستعين بمفكرين أُجبروا على أن يفكروا بسطحية، إذ يأتي تفكيرهم بنفس سرعة الحدث. فهم قادرون على التفكير في ظل

ظروف لا يمكن لأي أحد أن يفكر في ظلها على الإطلاق، مما يؤدي بهم إلى الوقوع فيما سماه بورديو (بالأفكار الشائعة). (بورديو، 2004، ص66) (Bourdieu,2004,P.66).

الأفكار الشائعة، يراها بورديو تلك الأفكار التي يتقبلها الجميع، تافهة مبتذلة، تقليدية، وسطية شائعة ومشتركة، لكنها هي أيضاً تلك الأفكار التي عندما تتلقاها يكون قد تم قبولها بالفعل، إذ لا يكون هناك محل لطرح مشكلة التلقي والإدراك بعد ذلك... لأن المشكلة الكبرى للإعلام هي معرفة إذا ما كانت ظروف التلقي قد تم استيفاؤها.. فعندما ترسل (فكرة شائعة) فإن ذلك يعني أن الأمر قد حُسم بالفعل، لقد تم حل المشكلة مقدماً.

ولو أردنا عقد مقارنة بين التفكير والسرعة التي تُبت بها الأخبار والصورة التلفزية فستكون كالتالي:

١- الفكر متمرد يقلب الجاهز والمألوف، وهو بحاجة إلى سلاسل من الحجاج الشيء الذي يتناقض مع السرعة المحمومة لوسائل الاتصال في التقاط المثير من الصور والمدهش من الأخبار.

٢- الفكر إختمار بطيء وهضم متَّئدٍ، أما البث التلفزي المباشر فيشبه الأكلات السريعة لا يحتاج سوى إلى أفكار سريعة مهضومة سلفاً.

٣- يمكن القول إن الصورة لا تفكر مثلما قال هايدغر في حق العلم بأنه لا يفكر. فالفكر تحليل وتركيب، أما الصورة فوضع للعلامات البصرية جنباً إلى جنب دون رابط منطقي، ودون مراعاة لـ(لماذا) ولا (كيف). (معزوز،2014، ص183) (Maazoz, 2014, P.183).

ونتيجة هذا كله أن يتحول المشاهد إلى متفرج سلبي، توجد بينه وبين المشهد أو الحدث هوة كبيرة، يقول إدغار موران: "وحتى الأقرب هو في الطرف... الأقصى للصورة، هذه الصورة الحاضرة دوماً بالتأكيد ولكن الغائبة أبداً". (معزوز،2014، ص184) (Maazoz, 2014, P.184).

٥- ندوات حقيقة زائفة أم حقيقة ومزيفة:

ندوات الحقيقة الزائفة هي الندوات التي تضم مشتركين يعرف كل منهما الآخر بشكل حميمي وإن كانوا يبدون مختلفين مع بعضهم أثناء الندوة. مشتركوا هذه الندوات هم أفراد يكسبون قوت حياتهم عن طريق الاشتراك في المواجهة المباشرة وجهاً لوجه لثنائيات من مثل هذا النوع، إذ يمكن القول إنهم أفراد يختلفون لكن بطريقة مصطنعة تماماً. (بورديو، 2004، ص69-68) (Bourdieu,2004,P.68-69). أما النوع الآخر من الندوات فهي ظاهرياً تبدو ندوات حقيقية، لكنها حقيقية بطريقة زائفة. في هذا النوع هناك مستويات يحددها بورديو: المستوى الأول: وفيه يتأمل بورديو الدور الذي يلعبه مقدم البرنامج، وهو دور يصدم

مشاهدي التلفزيون دائماً. يقوم مقدم البرنامج بتدخلات جبرية حاسمة، كما أنه يفرض الموضوع ويفرض الإشكالية واحترام قواعد اللعبة (بورديو، 2004، ص70) (Bourdieu,2004,P.70). هذه اللعبة التي تُدار في كواليس البرنامج ويتم فيها الاتفاق على أمور ونتائج محددة مسبقاً، ويشترك فيها المدعوون مع مقدم البرنامج.

المستوى الثاني: تركيب المسرح أو المنصة أو المكان الذي يُقدم فيه البرنامج، إذ يرى بورديو أنه يلعب دوراً حاسماً. فثمة عمل غير مرئي تماماً، نجد نتيجته فيما نراه على المسرح من ترتيب وتنظيم. مثلاً، هناك عمل كامل لتوجيه الدعوات مسبقاً، فيكون هناك أفراد لا يدخلون في قوائم المدعوين، وهناك أفراد يتم دعوتهم ولكنهم يرفضون الحضور. في مسرح العرض ما هو مُدرك يخفي ما هو غير مدرك... فضلاً عن ذلك، فأن تركيب المسرح يتسم بالأهمية لأنه يعطي صورة عن التوازن الديمقراطي. (بورديو، 2004، ص75-74) ((Bourdieu,2004,P.74-55)).

يُضاف إلى هذين المستويين عاملان آخران: عامل غير مرئي ومع ذلك فهو حاسم تماماً، ألا وهو الاستعدادات التي تم القيام بها مسبقاً عن طريق محادثات تحضيرية مع المشاركين المتوقعين، والتي يمكن أن تؤدي إلى نوع من السيناريو الجامد. في مثل هذا السيناريو المعروف مسبقاً، ليس هناك محل من الناحية العملية لشيء تلقائي غير متوقع، لا مكان للحديث الحُر ذي المخاطر الكبيرة، الخارج عن الخط المحدد، ذلك الحديث الذي يمكن أن يشكل خطراً على مقدم البرنامج وعلى برنامجه. (بورديو، 2004، ص76) (Bourdieu,2004,P.76).

خاصية أخرى غير مرئية تتمثل في منطق لعبة اللغة المستخدمة ذاتها. هناك قواعد ضمنية لهذه اللعبة، كل عالم من العوالم الاجتماعية المختلفة له تركيب محدد، إذ يتبع ذلك أن هناك بعض الأشياء التي يمكن قولها وأخرى لا يمكن أن تقال. الصفة الأولى للعبة اللغة هي الحوار الديمقراطي، أما الصفة الأخرى فهي التواطؤ بين العاملين المحترفين في التلفزيون، أولئك الذين يسميهم بورديو (مفكرون على السريع) وأيضاً (الزبائن الطيبون). (بورديو، 2004، ص77) (Bourdieu,2004,P.77).

٦- توترات وتناقضات:

هناك توترات وتناقضات يرصدها بورديو بين من يريد في عالم التلفزيون حماية القيم الاستقلالية، وبين الذين يخضعون للضرورة التجارية ويقبضون مقابل ذلك. لقد دفع التلفزيون اليوم إلى مدى بعيد، تناقضاً طال كل مجالات الإنتاج الثقافي. ويستخلص بورديو أن التلفزيون هو عالم يجسد لدينا الانطباع بأن كل الشركاء الاجتماعيين بكل ما يتمتعون به من مظهر الأهمية والاحترام والاستقلالية وحتى أحياناً هالات رائعة خارقة للعادة، هم دُمى

لضرورة من الواجب شرحها، دُمى لبنية يجب التحلل منها، وكشفها وإخراجها إلى النور. (بورديو، 2004، ص82) (Bourdieu,2004,P.82).

في النهاية نسأل: أيهما يتحكم في الصورة الإعلامية، أصحاب النفوذ السياسي أم المثقفين، أم أصحاب رؤوس الأموال والنظرة التجارية للتلفزيون؟

يجيب بورديو أن المضمون المقدم في التلفزيون يؤثر في الجمهور بشكل كبير، وأن هناك متخصصين بصياغة الأحداث وتقديمها عبر الشاشة بشكل يستحوذ على انتباه المشاهد ويزرع فيه عواطف ناتجة عن طريقة عرض الحدث، وبذلك يسيطر على تفكيره ويكوّن وجهة نظر معينة تتناسب مع الجهة المهيمنة، هذه الجهة هي السلطة السياسية، فهي المستفيد الوحيد من تلاعب التلفزيون بعقول المشاهدين لتُحكم سيطرتها على الرأي العام والمجتمع ككل.

الفصل الثالث

دراسة دوبري لأثر التلفاز في الإنسان

المبحث الأول: ريجيس دوبري –حياته ومنهجه–

حياته:

مفكر فرنسي، ولد في باريس سنة (١٩٤٠). وهو كاتب وجامعي ومنظم الميديولوجيا. حصل على جائزة فيمينا الأدبية سنة (١٩٧٧). عاش في شبابه تجربة الكفاح في بوليفيا مع شيء غيفارا. اشتغل مستشاراً لفرانسوا ميتران في الثمانينيات. له مؤلفات عديدة في الفكر والثقافة والوسائطية. وهو يرأس حالياً دفاتر الوسائطية الرائدة في مجال تحليل الوسائط وآلياتها الثقافية.

يُعتبر ريجيس دوبري من كبار المفكرين المعاصرين الذين وهبوا حياتهم للتفكير العلمي والفلسفي في الوسائط الحديثة للاتصال. إذ تعد كتاباته في الموضوع منارات ساطعة يهتدي بها الباحثون والمهتمون والطلبة والصحافيون، ففي هذا الإطار، يمكن اعتبار كتابه (حياة الصورة وموتها) نصاً مفصلياً في التفكير في تاريخ الصورة، ومفتاحاً أساسياً للتمييز بين الوسائط الحديثة وإدراك الفروقات الخفية فيما بينها. (القصوار، ريجيس دوبري في "حياة الصورة وموتها": فصل المقال فيما بين السينما والتلفزيون من اتصال، https://www.maghress.com2012).

أطلق دوبري على نظريته في الإعلام ووسائط الاتصال المتعددة (الميديا) اسم (الوسائطية). والوسائطية ليست بحثاً في الصورة حصراً، ولا في السمعي البصري أو الوسائط الجماهيرية والإعلامية فحسب. أنها بحث في الوساطات التي تتكفل بإرسال وتناقل وتواتر المعلومات والكائنات والحالات المادية والذهنية. وهي بهذا المعنى ليست تصوراً فكرياً

في التواصل لغوياً كان أم غير لغوي. إن الإرسالات والتناقلات والتواترات تأخذ البعدين معاً: الزمني والتاريخي. لهذا يلحّ دوبري على هذا المنحى معتبراً ان الوسائطية ليست نظرية ولا مبحث علمي ولا منهج للدراسة. أنها في الحقيقة حقل للتفكير تتقاطع فيه المناهج وتتواشج فيه المعطيات. (دوبري،2002، ص5) (Dupre, 2002, P.5).

وفي تعريف آخر للوسائطية أنها: "تسعى إلى أن تجعل من الخلط بين الأجناس نسقاً، أي خليطاً له مبرراته، حتى ولو كانت مضطرة بفعل العادة إلى أن تصنع الجديد من القديم، أي من المقولات المبنية مسبقاً والمعزولة كـ(السياسة) و(الفن) و(اللاهوت)...الخ". (دوبري،2002، ص83) (Dupre, 2002, P.83).

الوسائطية (Mediologie) هي المبحث الذي يتكفل بالكشف عن نقط لقاء وتوحيد التقنية والسياسة والتصوف. فبعيداً عن لوازم البصر التقنية، يمكن لهذا المبحث الجامع أخيراً من تناول تكنولوجيات المقدس (بتحرير المصطلح الأخير من كل إيحاءاته الخارقة أو العقائدية). فالإحساس بالمقدس لا يخلو من شوائب التطور التقني. . (دوبري،2002، ص85) (Dupre, 2002, P.85).

يمكننا أن نرى في هذا المصطلح (Mediologie) لفظان: (الوسيط) و(العلم). ويمكن ترجمته بـ(علم الوسائط) أو (الوسائطية). فالميديولوجيا اختصاص يعتني بدراسة الوسائط التي بفضلها تحمل الرسائل وتنتقل الأفكار، وتنتشر العقائد، وتُبث الأحاسيس. فالميديولوجيا لا تعتني بالمضامين المنقولة وإنما بالمرتكز المادي الذي يحمل تلك المضامين، وبطرائق نقلها وكيفيات تأثيرها في العقول والنفوس. فلا وجود لفكر دون وسيط مادي يكون الحامل الذي يرتكز عليه، والآلة التي يجري بها نقله في الزمان والمكان. (الملا، ريجيس دوبري يعلن نهاية "مجتمع الفرجة"،2017). https://www.alittihad.ae>article

منهجه:

بعد كفاح طويل في المجال السياسي، وتناوله لموضوعات جديدة كل الجدة في معاصرتها مثل: العالم، أوربا، فرنسا عبر تاريخها السياسي، كما تجسد ذلك في كتابيه اللاحقين: (القدرة والأحلام) ١٩٨٤، (الإمبراطوريات ضد أوربا)، وكتب أخرى منها: (مدائح)، (غداً، ديغول)، وروايات رائعة مثل: (الثلج يحترق) ثم (أقنعة). يأتي التحول الكبير عام ١٩٩١ عندما أصدر دوبري كتابه الهام (دروس في وسائل الإعلام)، هنا أنطلق نحو مرحلة أكثر تخصصاً من الفلسفة النقدية، أي مرحلة (نقد الصورة). إذ يمكن القول، أن دوبري نقل مجال الثورة من ميدان السلاح في أميركا اللاتينية في الستينيات إلى مجال النقد التحليلي للثورة ثم للوضع الثقافي ومنظوماته السياسية التقنية– الثقافية، ثم أخيراً وبعد شوط تأهيلي فلسفي، في المجال التحليلي الفلسفي للصورة ووسائل الإعلام، كي يفتت تحليلياً

منظومة الدولة ويثور ضدها من جديد ولكن بصيغة عمل أكثر جذرية وأكثر قابلية على الاستمرار.

المبحث الثاني

دراسة دوبري لأثر التلفاز والسينما في الإنسان

نظر دوبري إلى السينما والتلفزيون نظرة ثاقبة، بوصفهما وسيطين كانا ولا يزالان يحتلان موقعاً مركزياً في المشاهدة البصرية الحديثة والمعاصرة. لذلك يقوم بعقد مقارنة بينهما لكشف حقيقة وآلية عمل كل منهما.

١- الواقع مقابل اللذة:

يقول دوبري: "يكمن الاختلاف في كون الصورة العتيقة (السينما) إذا كانت تشتغل وفق مبدأ الواقع فأن البصري (التلفزيون) يشتغل وفق مبدأ اللذة". . (دوبري،2002، ص241) (Dupre, 2002, P.241). أيضاً يقترح بازوليني أن نرى في السينما "اللغة المكتوبة عن الواقع". (أدمون، بدون سنة، ص141) (Admon, Without a Year, P.141). أي أن هناك اختلاف في طبيعة وعمل كل من هذين الوسيطين الإعلاميين، فالسينما تنتمي إلى مجال الصورة العتيقة التي تحيل إلى الواقع وتضع عناصر المأساة. بالمقابل يشتغل التلفزيون وفق مبدأ اللذة إذ يشكّل واقع ذاته الخاص. ويرى دوبري أن هذا الأمر بمثابة انقلاب لن يمر بدون مخاطر قد تؤثر على التوازن الذهني للجماعة. (دوبري،2002، ص241) (Dupre, 2002, P.241).

وهذا ما فسّر به علاقة الوسائط الإعلامية ببعضها البعض، إذ تتحدث عن نفسها وتدير وجهها للواقع. تهتم ببعضها البعض أكثر مما تهتم للواقع. وفي هذا يقول دوبري: "البصري يتواصل، ولا رغبة له في غير ذاته. ذلك هو دوار المرآة، فالوسائط الإعلامية تتحدث أكثر فأكثر عن الوسائط الإعلامية، وفي الجرائد تتوسع صفحة (التواصل) أكثر فأكثر مقلصةً بذلك من حصة الأخبار المتعلقة بالعالم الخارجي، بما أن الوسائط لا يمكنها، في عالم إعلامي كليةً، إلا أن تُشهر نفسها في الوسائط الإعلامية، إلى حد محو تلك الخانة الفارغة وذلك النقصان الخارجي الذي ظل ينظم بواطننا والذي كنا نسميه (الواقع)". . (دوبري،2002، ص244) (Dupre, 2002, P.244).

٢- المسجل البارد والراهن الساخن:

تمتاز السينما بأنها شريط فيلمي غير متزامن في عرضه للمشاهد أو الصور مع زمن تصويره، مما يجعلها كما يقول دوبري: "مجرد آثار باردة ومنزاحة عن زمن مرجعها. (دوبري،2002، ص243) (Dupre, 2002, P.243).

من ثمة، تكون للسينما عامةً، والفيلم بصفة خاصة، علاقة مرجعية إحالية إلى زمن التصوير وموضوعه، أي إشارة تحيل إلى الماضي. وبذلك تكون الصورة في السينما باردة. في المقابل، يعرض التلفزيون صور ووقائع حياتية راهنة، تمتاز بحرارتها ومباشرتها، أي أن العالم الحسي يعرف نفسه بنفسه، وهنا يصبح الواقع والحقيقة شيئاً واحداً. يقول دوبري: "الإلوهية أصبحت هي الراهن، أي التجسيد وقد تم السير به إلى حدوده القصوى". (دوبري،2002، ص243) (Dupre, 2002, P.243).

شكلت الصورة السينمائية في مطلع القرن العشرين جاذبية بصرية خاصة، سحرت الألباب وجذبت الغالبية من المشاهدين، الذين يمكن أن نسميهم بالجماهير. أما منتصف القرن العشرين فقد سجل ظهور نظام آخر من الصور، أنها الصورة التلفزيونية، وخاصة الصورة الملونة، الصورة السينمائية ليست إضافة للحركة على الصورة الفوتوغرافية، ولا الصورة التلفزيونية إضفاء للمباشرة على الصورة السينمائية. من وجهة النظر التقنية كل صورة تلغي سابقاتها، فلا ندرك الماضي سوى بعيون الحاضر. فالأمر لا يتعلق بتعاقب أو بتتالٍ بقدر ما أنه يتعلق بتحول في المجال الإدراكي. فكل تقنية جديدة للصورة تترتب عليها كيفية جديدة لإدراك العالم. (معزوز،2014، ص156) (Maazoz,2014, P.156).

فسرعة بث الصورة التلفزيونية تسمح بطيّ الزمان واختصار المسافات والأمكنة. وبالاتصال المباشر بين البث والمتلقي في اللحظة نفسها. كل هذا يجعلنا ندرك العالم على نحوٍ مغاير لما كان عليه الأمر في زمن الصورة السينمائية المسجلة، يقول دوبري: "إن في القدرة على البث الآني اختصار المسافات، وبالتالي سيطرة لوجستية العالم المرئي على لوجستية العالم المعيش". . (دوبري،2002، ص379) (Dupre, 2002, P.379). مما أضفى على الصورة التلفزيونية قوة قاهرة وحضور تام كلي.

٣- من فن السينما إلى تواصل التلفزيون:

هناك فن حين يكون بإمكاننا تصور عرض الصور باستقلال عن الطلب، وهو ما يحصل في السينما. أما التواصل فيتم حين يتطابق العرض مع الطلب، وهو ما يحصل في التلفزيون. يقول دوبري: "فالتواصل يتم قياسه على البث، وهذا الأخير ليس سبباً في وجود الإبداع. والحال، حتى عندما ننتظر من آلة لبث الصورة كالتلفزة ما ننتظره أصلاً من آلة لإنتاج الصور كالسينما، فإن صناعتي المتخيل هاتين لا تتعارضان كما لا يمكن الخلط بينهما. (دوبري،2002، ص247) (Dupre, 2002, P.247). ذلك أن العمل الفني السينمائي قابل للتوصيل لكنه ليس معمولاً للتواصل كالمنتوج التلفزيوني. بناءً على ذلك، يرى دوبري أنه "باعتبار السينما عملاً فنياً، فإن لها متفرجوها المتطوعون الذين تحملوا عناء التنقل إلى قاعة السينما. أما المنتوج التلفزيوني فله مستهلكوه الذين

يرضون طلباتهم عن بُعد دون أن يتركوا قاعة جلوسهم". . (دوبري،2002، ص248) (Dupre, 2002, P.248).

٤- عالمية السينما ومحلية التلفزيون:

يذهب دوبري إلى أن الشاشة الصغيرة (شاشة التلفزيون) هي مرآة القرية، فكل بلد متقدم له تلفزيونه الذي يستحقه، لذا، لا تصادف البرامج التلفزية (المنزلية) تصديراً جيداً لبلدان أخرى. عكس هذا نجده في السينما، إذ تسافر السينما الجيدة، وتُشاهد في جميع العالم كفن عالمي رحّال. أما الأعمال التلفزيونية الجيدة فأنها كالخمرة الجيدة، ليست رحّالة. التلفزيون يستهلك الأخبار والصور الأجنبية لكن في حضرة العائلة أو القبيلة. . (دوبري،2002، ص251) (Dupre, 2002, P.251).

يصف دوبري جمهور كل من السينما والتلفزيون بقوله: عاشق التلفزيون كائن منزلي قابل للتحكم والمراقبة، أما عاشق السينما فإنه بدوي مرتحل غير قابل للضبط والمراقبة. يصنع التلفزيون الناجح جمهوره، أما السينما الجيدة فأنها تهشم المرآة العاكسة. يصنع التلفزيون الأهالي، أما السينما فتنشئ الخونة لوسطهم الأصلي أو الإنسان الكوني الرحّال. (معزوز، 2014، ص183).

تتمثل وظيفة وسائل الاتصال الجماهيري كلها، سواء كانت سينما أو تلفزيون، في استبدال قوة الحدث وفرادته وحيويته بوحدات مرئية وصوتية، يصير العالم بواسطتها مجزأ إلى ألف جزء، وتفقد الأحداث أهميتها، وتحل العلامات –الصور محل الأشياء. وفي هذا المعنى يقول دوبري: "يغادر بصرنا أكثر فأكثر جسد العالم ويقرأ رسوماً عوض رؤية الأشياء". . (دوبري،2002، ص252) (Dupre, 2002, P.252). فتبقى الصورة ويتراجع الواقع، وتستبدل أسماء الأشخاص والأماكن والأحداث بعلامات بصرية.

٥- انفلات السينما وطمأنينة التلفزيون:

يرى دوبري أن التلفزيون، بوصفه جهاز آيديولوجي، ومن ثمة نرجسي، فهو يضطلع بوظيفة اجتماعية في المقام الأول، ويؤكد إنتماءً معيناً، إذ تمنح الصورة المنزلية الطمأنينة وتعمق الروابط الاجتماعية. وفي المقابل، تنمّي السينما الانفلاتات الذهنية والجسمية، وتقتلعنا من جذورنا، وبذلك تكون وظيفتها وظيفة الحلم الهروبية والهاربة في القاعة. (دوبري،2002، ص252) (Dupre, 2002, P.252). في حين يذهب عبد العالي معزوز إلى أن للسينما وظيفة إجتماعية تتمثل في:

أولاً: إنتاج حلم جماعي، وثانياً: وظيفة سياسية تتمثل في أن السينما تحمي من الذهان الجماعي باصطناع استيهام جماعي للحيلولة دون تطوره وتحققه في أوساط الجماهير. (معزوز،2014، ص٢٠٩) (Maazoz, 2014, P.209).

٦- بين المسؤولية الفردية والمسؤولية الجماعية:

ينتمي التلفزيون إلى مجال التعاليم والواجب. إذ يفرض على نفسه واجب أن يرينا كل ما هو مهم. يقول دوبري: "التلفزيون مبشر بالتعاليم. فهو يسير وفقاً لنظام الواجب لا لضرورة الرؤية.. أنه يجسد حكم وقضاء المجتمع، أي المقابل بالنسبة لنا للقضاء الإلهي. (دوبري،2002، ص256) (Dupre, 2002, P.256).

التلفزيون واقعة إجتماعية لها نزوع نحو الأعمال ذات الطابع الإنساني، لأنها تمزج بين المؤثر والتصوير واللحظات الحياتية. هذا من ناحية ما يبدو عليه التلفزيون من الخارج. أما من الداخل فيصفه دوبري بقوله: "أنه لا أخلاقي إلى حدٍ كبير في وسائله الداخلية ونسّاء وخدّاع وصائد مغرٍ، ولا يهتم كثيراً بالنتائج الناجمة عن صوره وبمتابعة مواضيعه، إلا أنه ينجح كثيراً في وعظ الآخرين، أي نحن. فهو يقدم لنا أخيار وأشرار كل يوم".. (دوبري،2002، ص256) (Dupre, 2002, P.256)

في المقابل، يؤكد دوبري أن الفيلم السينمائي يحمل لصاحبه مسؤولية شخصية مثله في ذلك مثل أي موقف مسؤول في المجتمع. من ثمة، تكون السينما واقعة أخلاقية وتنتمي إلى المنزع الإنساني لأنها تبني واقعاً تحت مسؤولية نظرة معينة هي نظرة السينمائي. (دوبري،2002، ص256) (Dupre, 2002, P.256).

منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى أواسط القرن العشرين، لم تخاطر السينما بولوج عالم التربية من تلقاء نفسها. لكن الأنظمة التوتاليتارية الشمولية- السوفياتية والنازية والفاشية- أكرهتها على ذلك، واضعةً إياها (السينما) في الخدمة الحصرية لدعايتها. لكن خارج هذه الأنظمة، في الأنظمة الديمقراطية، كانت السينما ترفض جعل التربية بين أولوياتها، سواء عن مبدأ أو عن مصلحة. فرسالتها هي الإعلام أو التسلية. أما إذا صادف وقامت بالتربية، فإن ذلك يكون أمراً مضافاً، وليس بقرار مسبق. (بال،2008، ص90) (Pal, 2008, P.90).

أما التلفزيون، فمنذ نجاحاته الأولى في الخمسينيات، غيّر بصورة فظّة المعطيات. إذ للمرة الأولى تتحدى وسيلة اتصال المؤسسات الناذرة نفسها تقليدياً للتربية. فالمدرسة والعائلة والكنائس الحائرة بين القلق والانبهار، وجدت أسباباً حقيقية للتساؤل حول تأثير التلفزيون والدور الذي يتوجب عليها تجاهه، وحول الرسالة التربوية التي يجب تعيينها لهذا المولود الجديد بين وسائل الاتصال الإعلامية. (بال،2008، ص91) (Pal, 2008, P.91)

٧- شمولية السينما وشذرية التلفزيون:

تخضع الصورة المعروضة على الشاشة الكبرى، أي الصورة السينمائية، لمنطق الشمولية، أما الصورة المبثوثة على الشاشة الصغيرة، أي الصورة التلفزيونية، فتخضع لمنطق

التشذر. يقول دوبري: "ففيما توقع السينما عقدة رؤية مع كتلة مفترضة سواء كانت شعباً أو جمهوراً لتقترح عليها خطاباً أو حكاية، يكتفي التلفزيون بهزّ جمهوره عبر التماس مع توترات محلية صغيرة. إن هذا الأخير يسلّي الجماهير مصنفاً إياها إلى فئات ومقاطعات، من دون أن يشكل أبداً مجموعة متجانسة. . (دوبري،2002، ص258) (Dupre, 2002, P.258).

ومع أن التلفزيون ذو نزعة أُسروية، إلا أنه لا يصنع أسرة. في الماضي كانت هناك أندية سينمائية ولا توجد اليوم أندية تلفزيونية. التلفزيون ليس له قوة تكوينية وتكوّنية وجنيالوجية، وهو لا يحث على التماهي، كما أنه لا يحث على الكبر، إذا لم يكن يحول الكبار صبياناً. الشاشة الصغرى تسير في اتجاه المتخيل، أما الكبرى فتسير صوب الرمزي. وأمام الشاشة الصغرى يفتح المتفرج عينيه، أما أمام الكبرى فيغض البصر. . (دوبري،2002، ص259-258) (Dupre, 2002, P.258-259).

الخاتمة والنتائج

أهم النتائج التي توصلت إليها دراستنا المقارنة هي الآتي:

١- مثّل بورديو في موقفه من التلفزيون وآلياته، علم الاجتماع النقدي. فيما مثّل دوبري في موقفه من التلفزيون، التقويض الانطولوجي والميديولوجي.

٢- توجه بورديو ماركسي، وهو أحد أهم رواد البنيوية التكوينية. فيما يمكن اعتبار دوبري إمتداداً للفيلسوف الكندي (ماك لوهان) في نظرياته حول الاتصال وآلياته، وهو صاحب جملة "الوسيط هو الرسالة".

٣- يُعتبر كل من بورديو ودوبري، التلفزيون أداة إعلامية خطيرة تمارس عنفاً رمزياً ضد المواطنين، هذه الأداة تتلاعب بعقول الناس وتشيع بينهم أيديولوجية الدولة المهيمنة، وهو ما يهدد الثقافة والفن والديمقراطية الحقة.

٤- نظر كل من بورديو ودوبري إلى التلفزيون بأنه لم يعد مجرد وسيط يقدم برامج تسلية وتثقيف فقط، بل أصبح أكثر الأدوات والوسائل مساهمةً وفاعلية في الضبط والتحكم الاجتماعي في المجتمعات الحديثة. فالتلفزيون بآلياته المعقدة لا يشكل خطراً على مستوى الإنتاج الثقافي فحسب، بل بات يهدد أيضاً الحياة السياسية والديمقراطية.

٥- التلفزيون عند بورديو لا يفكر، لأنه يعتمد السرعة في نقل الحدث أو الخبر، في حين أن التفكير يحتاج إلى التأمل والهدوء والتدقيق. أما التلفزيون عند دوبري فهو أداة أو وسيلة لا تبدع مقارنةً بالسينما، والتي يعتبرها فن الإبداع.

٦- فيما يخص الواقع، فأن التلفزيون في نظر بورديو لا يقدم الواقع كما هو وإنما يقوم بتشكيله وفق رغباته الخاصة وأهدافه المعدّة سلفاً وهو ما أطلق عليه اسم (حجب

المعلومات). هذا الحجب قائم على عنصر الإثارة الذي يضفي طابع الدراما على الأحداث فتصبح أكثر جذباً للمشاهدة.

أما دوبري فيرى أن التلفزيون قائم على مبدأ اللذة، وهو بذلك (التلفزيون) يشكّل واقع ذاته الخاص، إذ يؤكد دوبري على علاقة الوسائط الإعلامية واهتمامها ببعضها البعض، تاركةً وراءها الواقع بأحداثه. أما الخاتمة التي أوصلتنا إليها رحلتنا البحثية فهي ما يلي:

١- مثّل التلفزيون، في بداية ظهوره، طفرة نوعية في تطور وسائل الاتصال ونقل الأخبار والحدث، بعد الصحافة والراديو والسينما، إذ لم يقتصر دور التلفزيون على كونه أداة أو جهاز للبث، وإنما شكّل نمط جديد ومتطور لإدراك ورؤية العالم.

٢- التلفزيون له جانبين: أحدهما إيجابي يتمثل بتحقيق الاتصال السريع وتقريب المسافات وجودة الصوت والصورة، بالإضافة إلى المرح كونه وسيلة من وسائل الترفيه والتسلية. والآخر سلبي يتمثل بخلق مشكلات إنسانية على الأصعدة الاجتماعية والنفسية والفكرية والأخلاقية والاقتصادية.

٣- بالرغم من أن كُلاً من الفيلسوفين قد شَخَّصَ النقاط السلبية في التلفزيون، وبيّنوا الدور الفعّال الذي يلعبه في بسط هيمنة السلطة الحاكمة وبث آيديولوجيتها الخاصة، إلا أننا لا نغفل الدور الهام والإيجابي الذي يلعبه التلفزيون في بث الأحداث التاريخية المهمة وإيصالها إلى كل الناس الفقراء منهم والأغنياء على حدٍ سواء.

٤- ليس بالضرورة أن يكون المشاهد مغترباً بواسطة القمع الذي تمارسه البرامج، فهو (المشاهد) يُنقيّ ويوائم بين هذه البرامج وفقاً لحدود ومعايير عالمهُ الخاص.

٥- التلفزيون مُدان بأنه لا يفكر أو لا يدافع عن التفكير.

٦- إن قدرة التلفزيون على التواجد في كل مكان بواسطة أجهزته ومعداته الحديثة والمتطورة، وقيامه بصناعة الترفيه، هو ما جعله يستحوذ على اهتمام الناس أكثر من بقية وسائط الاتصال الأخرى.

٧- بالرغم من المميزات الجيدة التي يتمتع بها التلفزيون، إلا أنه في الوقت الراهن تراجع أمام شبكة الانترنت وما قدمته من خدمات للإنسان، لتتصدر قائمة الوسائط المتعددة في أهميتها والإقبال عليها.

قائمة المصادر

- الكتب:

١- أومون، جاك. (بدون سنة). **الصورة**. المنظمة العربية للترجمة.

٢- بال، فرنسيس. (2008). **الميديا**. ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة.

٣- بوبر، كارل، وآخرون. (2005). **التلفزيون خطر على الديمقراطية**. المجلس الأعلى للثقافة.

٤- بورديو، بيير. (2004). **التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول**. ط1. دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية. دمشق.

٥- دوبري، ريجيس. (2002). **حياة الصورة وموتها**. أفريقيا الشرق المغرب، بيروت- لبنان.

٦- معزوز، عبد العالي. (2014). **فلسفة الصورة، الصورة بين الفن والتواصل**. أفريقيا الشرق. المغرب.

- المجلات:

١- سعيد، نبيل رشاد. (2008). "حضارة الموجة الثالثة والوعي الكوني". مجلة دراسات فلسفية. العدد٢١.

-المواقع الإلكترونية

1- https://ar.m.wikipedia.org>wiki.
2- https://www.almaany.com
٣- حمداوي، جميل، 2015، "المفاهيم السوسيولوجية عند بيير بورديو"، https://www.alukah.net.
٤- القصوار، أحمد، 2012، "ريجيس دوبري في حياة الصورة وموتها": فصل المقال فيما بين السينما والتلفزيون من اتصال"، https://www.maghress.com
٥- الملا، إبراهيم، 2017، "ريجس دوبري يعلن نهاية مجتمع الفرجة"، https://www.alittihad.ae>article
٦- خضر، أحمد إبراهيم، 2013 "مصطلحات (الميكرو- الميزو- الأكسو- الماكرو) في الخدمة الاجتماعية"، httos://www.alukah.net

Cites and References:

https://ar.m.wikipedia.org>wiki.
Omon, Jack. (Without a year). Picture. Arab Organization for Translation.
Saeed, Nabil Rashad. (2008). " Civilization of The Third Wave and Cosmic Consciousness". The Number 21.
https://www.almaany.com
Pal, Francis. (2008). Media. 1st i, New Book United House.
Buber, Karl, et al. (2005). Television is a threat to democracy. Supreme Council of Culture.
Hamdaoui, Jameel, 2015, "The Sociological Concepts of Pierre Bourdieu", https://www.alukah.net.
Al-Qaswar, Ahmad, 2012, "Regis Dupree in the Life and Death of the Picture: The Essay's Separation of Communication between Cinema and Television", https://www.maghress.com.
Bourdieu, Pierre. (2004). Television and mind-manipulating mechanisms. I 1. Canaan House for Studies, Publishing and Media Services. Damascus.
Al-Mula, Ibrahim, 2017, "Regus Dupre Announces the End of Community Watching", https://www.alittihad.ae>article.
Dupree, Regis. (2002). The life and death of the image. Africa, East, Morocco, Beirut - Lebanon.
Khuder, Ahmed Ibrahim, 2013 "Terms: (micro-miso-oxo-macro) in social work", httos://www.alukah.net.
Mazouz, Abdelali. (2014). Image philosophy, the image between art and communication. East Africa. Morocco, West, sunset.