



السرد التلفزيوني العربي: استراتيجيات بناء الهويات السردية وصناعة قصة "الربيع العربي" جلة سماعيل*

مقدمة

أصبح التلفزيون مختبرا هائلا لتجاربنا وأحلامنا، وتقنية تتخلل نسيج حياتنا اليومية، إنه يصنع بتدفق صورته حدثا خطابيا وينشئ مضامين مفهومية تخلق شكلا جديدا للتواصل المجتمعي، ويذهب منظرو وسائل الإعلام إلى أن هذه التقنية تحمل نصوصا، وإذ كان النص كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة، فإن فنيي التحرير التلفزيوني يحترفون، عبر أساليب التحرير المتنوعة، وضع النص الذي يتم نقله إلى جمهور المتلقين عن طريق الصورة.

إن مضامين الصور وطريقة عرضها وترتيبها تكون لدينا رؤية للواقع، أو بالأحرى إعادة رؤية الواقع، فتشبع خيالنا بسرد أحداث هذا الواقع، وتصبح ردة فعلنا حين نلتقى ونؤول هذه "الصور-النصوص" تحت سيطرة نظام من "فن السرد" ترويه هذه الأداة الالكترونية تماما وكما فكرة ميشال دي سارتو التي تعتبر: "أن حياتنا مشبعة بوسائل الإعلام، ووسائل الإعلام مشبعة بالسرد"⁽ⁱ⁾.

وتتفاوت التأثيرات النفسية والأيدولوجية للصورة، "الصورة هي ككل واقعة، مجرد إمكان؛ ولذا فإن أهميتها وفائدتها أو خطورتها وضررها، إنما تتوقف على منطوق سردها وعلى سياق اندراجها وكيفية توظيفها واستخدامها، فهي إذا ليست محايدة تماما كالشاشة التي تظهر من خلالها"⁽ⁱⁱ⁾، وبذلك فهي تنشئ الفعل والانفعال ضمن لعبة من التأويلات الدلالية التي تتمظهر عن طريق سلوكيات الجماهير وبيانات الرأي العام في القضايا الآنية والأحداث الحصرية.

تناقش هذه الورقة أثر السرد التلفزيوني، وتحاول التعرف على تلك التحولات والتقلبات والانفجارات التي تصيب "مجتمعات المشاهد"، وكيف أن طغيان الصورة يسهم في تغيير مواقف الرأي العام بعد أن تخضع لتأثيرات العنف الرمزي الفعّال، "قصناعة جمهور التلفاز" يمكن أن تعرف من خلال هدفين: أولا أن يتم إعلام الجمهور عن الأحداث، وثانيا أن تعبئ المواطنين وتحملهم على التغيير الاجتماعي"⁽ⁱⁱⁱ⁾، وعليه سنسعى لكشف علاقة قوة النصوص التلفزيونية بالعنف والتغيير الاجتماعي

* جلة سماعيل، باحث بمركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية CRASC - وهران/ الجزائر



والسياسي، وتعد "ثورة" الربيع العربي نصا سرديا صنعتها بعض القنوات الإعلامية (نختار قناة الجزيرة كأمودج للتحليل) يتكون من: أبطال (الجيش الحر، الثوار) وضحايا (مدنيين، أطفال..) وقوى شريرة (السلطة أو النظام، الرئيس، الشرطة..) وحبكة Plot (تأزم الوضع، عمليات، إمكانيات مفاوضات....) كما نبيّن تأثيرات هذا النص في الجماهير التي تتلقاه وتستهلكه، وتتفعل بواسطته.

أولا: التلفزيون كنص اجتماعي:

يشرح آرثر آسا بيرغر (Arthur Asa Berger) باستخدام علوم اللغة والاتصال كيف أن تسلسل اللقطات التلفزيونية واستمراريتها يخلق نصا، حيث إننا "عندما نفكر في النصوص في وسائل الإعلام المرئية كالأفلام والتلفزيون، فنحن نتعامل مع أعمال؛ حيث يؤدي التحرير، والأنواع المختلفة من لقطات الكاميرا، والإضاءة، والموسيقى، والمؤثرات الصوتية دورا مهما.

ومن المفيد استخدام تفريق سوسير بين الدال (الصوت، والشيء) والمدلول (المفهوم، والفكرة) على الأنواع المختلفة من لقطات الكاميرا، وحركات الكاميرا، وأساليب التحرير التي تعمل كإشارات أو مشعرات - لإخبار الجمهور بما يجب التفكير فيه أو ما يجب الشعور به- وهذه المشعرات تستند إلى الرموز الجمالية التي يتعلمها الجمهور عند مشاهدة التلفاز والأفلام^(٤).

وتزودنا نظريات الاتصال بشروط العملية الاتصالية، والتي حددها هارولد لازويل انطلاقا من وظائف اللغة عند رومان جاكوبسن في ستة عناصر عن طريق السؤال: من؟ يقول ماذا؟ في أي قناة؟ لمن؟ وبأي تأثير؟؛ إن هذا النموذج وبرغم الانتقادات التي وجهت إليه، يفيدنا في تعداد الآثار المترتبة عن الرسائل بعد استجابة الجمهور لها وفك الترميز عنها، كما "اقترح هول (S, Hall) نموذجا لبحث الجمهور عرف بدراسات التلقي (Reception Studies) أو تحليل التلقي (Reception Analysis) واحدة من أهم ميزاته المحورية هو التركيز كيف أن نماذج مختلفة من أفراد المجتمع تصنع المعنى لأشكال محددة من المضامين، واستفاد هول من النظرية السيميائية الفرنسية ليثبت أن مضمون أي ميديا يمكن النظر إليه كنص يتكون من علامات، هذه العلامات تشكل بناءً؛ لأنها تتصل ببعضها البعض بطرق محددة، ولتكوين فهم نص ما - أو لقراءة نص- فيجب أن تكون قادرا على تفسير العلامات وبنيتها"^(٥)، فالعلامة وفق هذا النموذج مسؤولة عن تشكيل بنية الفهم ضمن علاقة تبادلية يكون فيها الفهم هو الآخر مسؤولا عن إنتاج أشكال تفسير العلامة وعن الدلالات غير المصرح بها الكامنة في الصور التلفزيونية، ومن المنظور السيميائي يتم التعامل مع الإشارات والرموز لإيجاد المعنى الذي تقدمه الصورة كإشارة أو مجموعة



إشارات مرئية.

إن محتوى الصورة التلفزيونية من حركات المذيعين وملابسهم، وتعبيرات كلامهم، وأساليب التحرير، والألوان، ولقطات الكاميرات كلها تعمل كرسائل مشفرة، ويعتبر مارسال دنيزي في دراسته الأساسية 'فهم سيميائية وسائل الإعلام' "الهدف الأساسي من سيميائية وسائل الإعلام هو دراسة عملية إنشاء أو حذف العلامات من أجل أهدافها الخاصة، ويتم ذلك من خلال طرح ثلاث أسئلة: (١) ماذا يعني أو يمثل شيء ما؟، (٢) كيف يجسد معناه؟، (٣) ولماذا يملك المعنى الذي لديه؟"^(vi)، فالحدث ليس فعلا ما هو ومعناه المؤسس ليس محايدا أو "بريئا"، فوسائل الإعلام تهتم بآليات ضبط التفكير الاجتماعي وتوجيهه وفق غاياتها المتنوعة.

إن للتلفزيون كنص اجتماعي قوة على تحديد نوعية الرسالة وشروط الاستقبال تتماثل وقوة الصورة والمادة التي يملكها، وتدل صيغة ماكلوهان المأثورة "الوسيلة هي الرسالة" (*The Medium Is The Message*) على محورية وأهمية الوسيلة في أي عملية اتصالية، "جميع وسائل الإعلام تشتغل علينا بشكل تام، إن اتساع نتائجها الشخصية، والسياسية، والاقتصادية، والجمالية، والنفسية، والمعنوية، والأخلاقية، والاجتماعية، لا تترك جزءا فينا إلا ويمس، ويتأثر، أو يتغير.

إن الوسيلة هي الرسالة، وأي محاولة لفهم التغيير الثقافي والاجتماعي لا يتم إلا بمعرفة الطريقة التي تشتغل بها وسائل الإعلام ككيئات"^(vii)، ولكن مع ازدياد هيمنة ثقافة الصورة واتساع نطاقها على الثقافة المكتوبة، وقدرتها على خلق واقع جديد وإحداث التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية، ومع تعدد وتطور تكنولوجيات الوسائط "أمكن للوسيلة أن تكسب قيمة إضافية، فلا تكون هي الرسالة، بل ربما تجاوزت ذلك لتكون هي الرسالة والمرسل أيضا، ومن هنا يمكن اختزال النموذج الاتصالي بدمج ثلاثة عناصر فيه في عنصر واحد، وإذا كنا نستطيع من قبل التفريق بين المرسل والرسالة ووسيلة الاتصال، فإننا اليوم نجد تداخلا كبيرا بين هذه العناصر"^(viii)؛ فاكسبت وسائل الاعلام السلطة الثقافية القادرة على أن تنافس بها الثقافات القومية وأيديولوجيات السياسيين والمتقنين، فبات خطابها أكثر مشروعية وأشد منافسة.

ثانيا: التلفزيون والسرد:

يخلق النص التلفزيوني قصصا عن واقع المجتمعات تصيغ هويتها الثقافية وتستبدل مرجعيات معناها الكتابية أو الشفهية إلى أخرى مرئية ومخيلية. ومع بروز "دراسات الثقافة"^{*} وتعدد استخدام نظرية "التفاعلية الرمزية" في العلوم الاجتماعية، أصبح للنظرية السردية مكانة هامة في تحليل الاتصال، كما



أنها تحمل خلفيات تتبثق معها الذات الضمنية؛ ذلك أن " القصة تجيب على الإنسان، والنتيجة الرئيسية لهذا التحليل الوجودي للإنسان بوصفه واقعا في شراك القصص، هي أن السرد عملية ثانوية مطعمة بكوننا واقعا في شراك القصص أصلا؛ إذن فقص القصص ومتابعتها وفهمها هو محض استمرار لهذه القصص غير المنطوقة"^(ix).

فالسرد بهذه النتيجة يعبر عن حياة الإنسان، تنقلها عنه وسائل الإعلام والمرويات التي تشكل تجربته الزمانية، وتتعاطف مع إدراكاته، أحلامه، وآلامه، ومع ذلك "فهل تختلف السردية في الواقع عن الطرق الأخرى للاتصال؟ وبالتأكيد فإن السمة البارزة للسردية هي قدرتها على أن تثير الاختلافات الثقافية عبر إنشائها روابط مكانية وزمانية، إن السرد له أن يحدث في مكان ما وزمان ما، ويستطيع أن يقدم لنا بيانا عن فكرة أو حدث له تموضع زمكاني"^(x)، لقد أصبح الجمهور مندمجا في الحدث، "وأصبح نشر السرديات مصدرا من مصادر المتعة في وسائل الإعلام، فوجدنا أنفسنا داخل رواية ونستمتع بحل العقدة"^(xi)، وهو موقف تلك الجماهير العريضة في العالم التي بدأت تجد على شاشات التلفزيون تجاربها وأحلامها، ورغباتها وتعبيراتها الثقافية.

يشير جاك جارستلي (Jacqu Gerstlé) في ميدان الاتصال السياسي إلى أن المنهجية السردية قادرة على اختراق السلطة السياسية الرسمية، ويتفاعل باستخدامات المقرب السردية؛ ذلك "أن تحليل الاتصال السياسي بصيغة نص سردي - كما تؤكد السردية - يبدو واعدًا وقابلاً نوعاً ما للتطبيق، إنه يسمح بمواجهة "القصص" التي يرويها الفاعلون السياسيون؛ من أجل ترسيخ وتدعيم قيم جماعية بما فيها قيمهم، من خلال تلك العروض التي يقدمونها عن أنفسهم، كما أنها تسمح بملاحظة عمل معلومات وسائل الإعلام التي "تضع محل الشك" الحياة السياسية اليومية، وتشكل فرضيات حول آثار هذا النص السردية، وهو ما يؤكد لنا فيه فاي J-P Faye بالقوة الموجودة في الخطابات الشمولية"^(xii)، ولكن كما يُستخدم الخطاب التلفزيوني لكشف أفتنة السلطة الأيديولوجية، في الوقت ذاته يقنع عالم الحقيقة بتأويلاته وتوصيفاته، وسنسلك في هذه الورقة عكس تحليل جارستلي، فنقدم نقداً للقصص التي تصنعها القنوات الإعلامية لتدعيم استراتيجياتها الخفية عن طريق التقليل من شرعية السلطة السياسية القائمة، وربط جمهور المتلقين بسلطة نصوصها.

بات باستطاعة التلفزيون أن يخلق من العالم الحقيقي عالماً افتراضياً، ويؤثر بفعل قوة إغراء سردياته في الإحساس الواقعي للمشاهدين، ويفبرك من معنى الأحداث المتفرقة التي ينتجونها معنا كلياً لـ



"قصة" واحدة دون أن تكون مضطرة للاكتمال، "فالسرد هو استراتيجية لصناعة المعنى الذي يواجه النموذج العلمي العقلاني، فإذا كان للعقلانية نهايات-معنى، وأهداف، ومعايير للقياس، فإن سردا جيدا هو ما كان مثيرا، مفاجئا، معقدا، ولا يفهم إلا بأثره العكسي"^(xiii)، ويشكل السياق الذي يتم فيه عرض الأحداث ضرورة مهمة في رسم اتجاهات المعنى المبتغى، المعنى الذي يصنع في هذه الحالة عبر علاقة الخيال والعقل، ومشروعية حرية التعبير المنبثقة من الحياة المدنية الديمقراطية.

ثالثا: قناة الجزيرة وصناعة قصة "الربيع العربي":

نأخذ كأنموذج لقراءة قوة تحرك النصوص التلفزيونية داخل الفضاء الاجتماعي العام قناة الجزيرة الإخبارية، بوصفها مؤسسة إعلامية ساهمت في صناعة المشهد السياسي العربي، وساعدت على فتح نوع جديد من تجربة المشاهدة داخل العالم العربي، وبوصفها أيضا أول قناة فضائية تبث من الجغرافية العربية استطاعت أن تطلع العالم على "كيف يفكر العرب؟"، غير أن تحليلنا سيوجه إلى سياستها لفرض "ما ينبغي أن يفكر به العرب؟"، لقد أثارت الجزيرة ببرامجها جدلا واسعا بين الدول العربية، وكانت أول قناة إعلامية تفجر العلاقات الدبلوماسية بينها: كالثقاق الذي حصل بين الكويت وقطر إزاء برنامج "الاتجاه المعاكس" الذي بحث العلاقات الكويتية-العراقية، وبين قطر والسعودية، ومع مصر أيضا، وتم إغلاق مقراتها في العديد من العواصم العربية؛ بسبب "مشاكلها" للأنظمة السياسية.

ويرى بعض الخبراء أنه يجب النظر إلى مادتها في سياق السياسة الخارجية لدولة قطر، فحسب محمد زيانى (Mohamed Zayani) الذي خصص مؤلفا جماعيا لدراسة تجربة القناة، "إن سياسات الجزيرة مرتبطة باقتصادها السياسي؛ إذ تمول الجزيرة سنويا بقيمة ٣٠ مليون دولار، ففي عام ١٩٩٥ وقع أمير دولة قطر الشيخ حمد آل ثاني مرسوما يقضي ببدء قناة إخبارية مستقلة تمويلها الحكومة، وبناءً على ذلك، قدمت حكومة قطر عام ١٩٩٦ قرضا يقدر بـ ١٥٠ مليون دولار لمدة خمس سنوات، والذي كان من المقرر (نظريا) أن تسدده الجزيرة في الذكرى الخامسة للتأسيس"^(xiv)، لقد برزت دولة قطر في الخريطة الجغرافية وميزان القوة العالمي بفضل تحكم قنواتها في مخاطبة "كل" الرأي العام؛ لذلك فالمشهدية التي تديرها مرتبطة بمركب معقد من الاعتبارات السياسية والثقافية التي تدخل ضمن نطاق صناعة القرار الخارجي القطري...

تصر الجزيرة على تحدي ثقافة الكبت السياسي لدى المجتمعات العربية، واستطاعت أن تضع في برامجها المسؤولين السياسيين وجها لوجه مع الجمهور أو النخب الفكرية، وأن تجعل المواطنين في قلب



الشأن السياسي بكل أبعاده: المحلية، والوطنية، والإقليمية، والعالمية، فبفعل "قربها من سير الأحداث في المنطقة، اكتسبت الجزيرة نفوذا كبيرا في العالم العربي؛ بسبب قدرتها على جلب القضايا والنزاعات بشكل آني إلى غرف الجلوس لدى جماهير عربية واسعة"^(xv)، وتحولت إلى المصدر الأول والحصري لمعرفة الحقيقة، ليس للمشاهدين فقط بل وحتى القنوات الإعلامية العربية والعالمية الكبرى بفعل "السبق الإعلامي"، كما تحولت مفردة "عاجل" في شريطها الإخباري رمزية ذهنية تجلب المشاهد إلى انتظار "الأجل".

تحولت الجزيرة إلى معارضة سياسية تساهم في تقويض الخطاب الرسمي، ويذهب محمد العوفي أبعد من ذلك؛ إذ يرى "أن العوامل التي أدت إلى زوال الحقيقة الرسمية متعددة كمثل تعدد علاقات القوة بين وداخل الدول العربية، فاللعب بالرأي العام لمواجهة الدبلوماسية العربية يتم بطريقة واضحة واستراتيجية، لقد نجحت قطر في زعزعة طبيعة ومنطق العلاقات العربية باتباع استراتيجية مخاطبة الشعب العربي وتحريضه ضد حكوماته، لقد وضعت الجزيرة مسألة الفجوة القائمة بين مشاعر الشعب وسياسات الحكومة في قلب كل من النقاش العالمي والعربي، خصوصا لدى الولايات المتحدة الأمريكية"^(xvi).

وعليه فإن سلطة الخطاب والمال بات بمقدورها التحكم في أشكال تقييمات الجمهور العربي السياسية لأنظمتها، وتشهد "ثورات" الربيع العربي على الثنائية المركبة من "الإعلام و القوة"، كما تمكنت بتحريك، وعلى مدار تغطية أشهر متتالية، ما أسمته "ثورات" العرب، تصيغ بدايتها وحركتها ونهايتها، تستضيف ناشطيه ومنظريها، ولكن هل التغيير السياسي والاجتماعي الذي قامت به الشعوب العربية يعد فعلا "ثورة"؟، إن هدفنا في هذه الورقة، وبلغة النظرية السردية، أن نتبين كيف أن التلفزيون صنع من أفعال المنتفضين ضد حكوماتهم "قصة ثورة" يستمتعون كما يستمتع بسردها، لكن يجدر أن نتوقف قليلا لرصد اختلافات بعض المفكرين العرب في وصف هذا الغضب الجماهيري الذي اصطلح على تسميته "الثورة".

يصعب وضع التحديد العلمي الدقيق لمصطلح "ثورة"، وليس غايتنا أن نبحث تعريفاتها، فقد وضعت العديد من الكتب في هذا الصدد، ولكن يكفي الإشارة إلى أن التعريف غالبا ما يكون مرتبطا بالتراث الثوري للشعوب، أو بالمصلحة التي يبتغيها المعرف من التعريف، أو يتحدد من خلال علاقات القوة والسيطرة، فينظر إليها العرب مثلا من منظور ثورات التحرر والاستقلال، والأوروبيون قياسا إلى الثورة الإنجليزية أو الفرنسية؛ إذ لا تخلو فلسفة للثورة من سرد تاريخها، ولكن أحداث "ربيع العرب"



أثارت الاختلافات في اختيار التسمية الملائمة لها؛ نظرا لأن لكل واحد أيديولوجيته ومصالحه الخاصة من التعريف، وقد خص المفكر الفلسطيني عزمي بشارة، أهم منظر لـ "ثورة" ليبيا على قناة الجزيرة، كتابا كاملا لبحث معنى الثورة وعلاقته بهذا الربيع، يتساءل عن بعض مواقف النخب الفكرية، ويرى "أن ما يصعب فهمه هو تساؤل تشكيكي يثيره بشكل خاص مثقفون عرب كانوا يساريين ذات يوم ويحتفظون ببعض عدة اليسارية، فهم لسبب ما لا يعدون الثورات العربية تستحق مفردة الثورة؛ لأنهم لا يعرفون أو يتجاهلون معنى هذه المفردة العربية البسيط نسبيا"^(xvii)، ومن هذا المعنى فرض عزمي بشارة على نفسه البحث في جذور المصطلح العربي وحاول تقديم - إن جاز القول - 'نظرية ثورية' ليتوصل إلى أنه يدل على "الخروج"، وينقل هذا التعريف إلى عصرنا مع برمجته على مشهد "الربيع العربي" ليصبح المقصود بالثورة: "هو تحرك شعبي واسع خارج البنية الدستورية القائمة، أو خارج الشرعية، يتمثل هدفه في تغيير نظام الحكم القائم في الدولة، والثورة بهذا المعنى هي حركة تغيير لشرعية سياسية قائمة لا تعترف بها وتستبدلها بشرعية جديدة"^(xviii)، وعليه فالثورة وفق هذا التعريف لا تنشأ مكوناتها في التغيير الاجتماعي والثقافي وحتى التقني بقدر ما هي مهمة فقط لإسقاط النظام السياسي.

من جهة أخرى، يوضع المفكر اللبناني علي حرب أحداث الربيع ما بين العنف والثورة، فيسميها كما يحمل عنوان كتابه الأخير "ثورات القوة الناعمة في العالم العربي" التي "يصنعها العاطلون، كما يصنعها العاملون، ليس عمال الطبقة العاملة وحزبها، بل العاملون الجدد من عمال المعرفة والمشتغلين في قراءة المعلومات على الشبكات، والذين يتقنون التواصل والتبادل عبر الميادين الافتراضية والاتواستراتيات الإعلامية"^(xix)، وهو تعريف ينطلق من قاعدة "الاجتماعي" وتفاعلاته أكثر من "السياسي" وتوازناته، كما يظهر في هذا التبني التأثر بالمنظورات الاتصالية المابعد حدثية التي يضعها الفيلسوف الفرنسي جين بودريار (Jean Baudrillard)، وعن مداها فيعدها ثورة ذات أبعاد عالمية فقط؛ لأن الرئيس الأمريكي أوباما صرح في خطاب تلفزيوني تعليقا على ثورة مصر أن "كلنا مصريون"، ويعدها المفكر الحدائث السوري هاشم صالح انتفاضات، فنناقش "الانتفاضات العربية على ضوء فلسفة التاريخ"^(xx)، بمنهج ديالكتيكي هيجلي، وتفكيكي ومقارن، ويتبع في تحليل شيق كل كتابات المفكرين العالميين البارزين حول أحداث العالم العربي، وما يجدر التوقف عنده هو ما أورده عن نظرة المفكر التونسي ميزري حداد، حيث يرى هذا المؤلف "أن انتفاضات الربيع العربي التي قدموها على أساس أنها عفوية، طبيعية، ليست عفوية إلى الحد الذي يصورونه، فلديه وثائق تثبت أن الأجهزة السرية الأمريكية بدأت منذ عام ٢٠٠٨ بتدريب



الشباب العربي أو بعضهم على كيفية تفجير الثورات عن طريق الفيسبوك وبقية أجهزة المعلوماتية الحديثة، هذا إضافة إلى البروباجندا الهائلة التي تمارسها قناة الجزيرة^(xxi)، وهنا يلتقي مشروع صناعة الربيع العربي مع الصناعة الإعلامية السردية لخدمة أجندات سياسية من خارج مسرح الثورة وفاعلها الاجتماعيين الحقيقيين.

أ. انفجار الغضب: بداية قصة 'الربيع':

في ١٧ ديسمبر ٢٠١٠، شاب يبلغ من العمر ٢٦ سنة يدعى محمد البوعزيزي يضرم النار في نفسه أمام مقر ولاية سيدي بوزيد بتونس، يمر الخبر عاديا في هامش الأخبار في القناة التي ستغطي فيما بعد الاحتجاجات المتوالية عن إهانته، وستقرز شدة المواجهة بين المحتجين والأمن وسقوط قتيلين برصاص الأمن، وتبدأ أولى المواجهات الشاملة عبر كل المناطق التونسية في ٦ جانفي ٢٠١١ بعد وفاة البوعزيزي بيوم، يبدو الحدث جزئيا بالنسبة لشؤون النظام العالمي، ولكنه سيغدو مناسبا لصنع معنى، وبداية لتشكيل قصة "ربيع عربي"، فتبحث القناة عن الحدث، عن غضب الجماهير (البطلة) الذي يحتاجه فنيو التحرير كمضمون للسرد، "والسرد عمل فني"، حين يتعمد السارد وبدءا ترتيب مجموعة من الأشخاص والأحداث بهدف أن يشارك الجمهور فيها^(xxii)، ويلجأون للبحث عما يثير هذه المجتمعات النائمة، ويحرك الاستوديوهات الباردة من سكونها، "وبهذا المعنى يشبه الحدث النص، من حيث كونه يقبل غير قراءة أو تفسير، وكل قراءة تحاول استثماره بخلق وقائع جديدة أو بتوليد حدث آخر خارق وغير متوقع أو مسبوق، وإذا كان الحدث يجري على نحو غير متوقع، فإنه من غير الممكن التنبؤ بمآلاته والسيطرة على مساراته، بل إن الحدث قد يرتد ضد فاعليه، أو يتجاوزهم، كما هي مآلات الحروب، أو كما هي مفاعيل النصوص"^(xxiii)، ويتزوج في هذه الصناعة الإعلامية الحدث الوهمي بالحدث الحقيقي، حيث يُحجب الحقيقي بالوهمي، ويتخذ الوهمي مكانته في التعبير عن "تاريخ المقموعين".

يقول المفكر، وأحد مسؤولي قناة "الجزيرة إنجليزية"، مروان بشارة: "كنت أقف مع أحد زملائي في مقصف الجزيرة إنجليزية ذات يوم مشمس من شهر ديسمبر ٢٠١٠، وننظر باتجاه مبنى قناة الجزيرة العربية، كنا نتساءل عما يجب أن نفعله بعد أسبوع تميز بالكآبة؟، همس أحد المدراء التنفيذيين المحبطين قائلا: إن المنتجين لم يجدوا ما يكفي من الصور اللافتة التي توازي كآبتها كآبة نشرة أخبار المساء، والتلفاز وحش يحتاج إلى تغذية دائمة على مدار الساعة بالمستجدات المليئة بالصور، وهذا غير متاح لنا إلا في حالة الوثائق المسربة، كما فعلت الشبكة مع وثائق وكيليكس في أواخر صيف ٢٠١٠"^(xxiv).



ويذكر على الظفيري، أبرز وجوه قناة الجزيرة، في كتابه أن "قناة الجزيرة أدت دورا كبيرا في متابعة هذا الحراك الذي غير وجه المنطقة وأعاد رسم معالمها من جديد، وما زالت تقوم بذلك، حتى قيل إنها صانعة الثورات العربية"^(xxv)، وتبين عروض الأنباء اليومية المكثفة للاحتجاج العربي الرغبة في وضع عنوان "الجزيرة" (وربما قطر كذلك) في التاريخ العربي المعاصر إلى جانب اللحظات الثورية التي شهدتها الأمة على يد قادة تحرريين كعبد الناصر وعمر المختار، وهو ما ترجم إلى البث المستمر لمقاطع فيديو لهم، وبتغطية زيارة بعض الليبيين لعائلة المختار.

تمتاز مأساوية الحدث البوعزيزي بفتيات لغوية وقابليات جمالية ذات تأثيرات عميقة قادرة على اختراق تجربة المتلقي وعواطفه، ويظهر مثال ذلك من خلال تزواج عرض الصور مع مقدمة الظفيري البلاغية في برنامجه 'في العمق' الذي خصصه هذه المرة لتونس، واستضاف فيه ثلاثة من كبار المثقفين التونسيين المعارضين، بل ويعتبر أن برنامجه عزز بشكل كبير "الثورة" واتجاه 'الخروج' على النظام إذا ما استعملنا مقترب عزمي بشارة، وعن مأساوية الحدث يردد: "أضرم البوعزيزي النار في جسد الصورة المزيفة وأشاع السواد بحثا عن اخضرار حقيقي في بلاده، قرر الشاب الجامعي أن يقتل الخوف في النفوس الحائرة، وأن يخلد أيقونة في ذاكرة وطن... والموت الذي كان يزور الناس في منازلهم، يجد من يبحث عنه في الشارع هذه الأيام..."^(xxvi)، والملاحظ أنه يتم عرض النص أكثر كشفا وإمتاعا، قادرا على أن يخلق طاقة حسية تقوي مواقف أشخاص طالما ظلوا صامتين عن الأوضاع التي تحيطهم، كما تدفع إلى إدراك لحظة التغيير التي حانت، وهو ما سيركز عليه تدفق معلومات المراسلين من "داخل الميدان" التونسي.

يشهد يوم ١٤ جانفي عدة أحداث: من حل الرئيس التونسي بن علي للحكومة صباحا، وإعلان حالة الطوارئ وشغور منصب الرئيس مساء... وتعمل القناة بعدها على إعداد التقارير عن الرئيس التونسي وزوجته، وتضع استراتيجية لشيطنة العدو (النظام) بالكشف عن ممتلكاته، وفساده، وصفقاته... وبعد نجاح خطابها وقدرتها على نقل جزئيات هذه "الثورة" (دون أن ننسى إنجازات مواقع التواصل الاجتماعي)، ستكتمل القصة الصغيرة الأولى في مسار قصة الربيع الكبرى بنقل القناة لقطات شاب تونسي يردد بصوت صارخ (المجد والخلود لشعب تونس العظيم، بن علي هرب...) وتستعمله القناة كـ "برومو" يوميا ليشهد على النهاية السعيدة لدور البطل (الشعب)، فتضمن بذلك قابلية سرد جديد في أماكن أخرى.

سيكون إسقاط بن علي إغراء سياسيا لمجتمعات عربية أخرى، وسيلهب خيال القناة عقول المواطنين، فقصة تونس شكلت منطلقا ليس فقط لتمرد شعب على نظامه، ولكن أيضا نموذجا واقعيًا لتشكيل سردية التجربة لسرايح مجتمعية محتقنة وغاضبة، وستقتضي مصلحتها - وخلفها الاستراتيجية



السياسية لدولة قطر - من تسمية هذا الحراك بـ "الثورة" اقتناعاً بأن "الدلالة أو التسمية، بوصفها مجازاً أو رمزا، هي بحكم طبيعتها وصلية أو اجتماعية، بوصفها اتصالاً"^(xxvii)، وسيركز السارد على وحدة حركة الشعوب البطلة الثائرة في مواجهة الطاغية الحاكم، ذلك أن السرد الذي تنتهجه ليس جزئياً، بل هو عبارة عن نسق متكامل لقصص فرعية تعمل ضمن حبكة مشتركة تحركها مرجعية سياسية واستراتيجية واحدة. يذكر مارك لينش، بصدد تغطية الجزيرة لتزوير الانتخابات المصرية في ٢٠٠٥ وما ترتب عنها من عنف، أنه عندما تغطي الجزيرة أحداثاً كهذه فإنها تشكل سردية عربية مشتركة وأساسية لم تكن موجودة في السابق إلا بالمعنى المجرد"^(xxviii).

لذلك فإنه حتى إن لم يكن مجرى الأحداث في نسق واحد، فإن النصوص التلفزيونية ستعمل على إنشاء "الهوية السردية" التي يشترك المتلقي في صياغتها، وهو جوهر نظرية السرد ما بعد الحداثية، وحسب بول ريكور فإنها تقوم على الانتقال "من رواية المغامرة المحكمة الحبكة، إلى الرواية التي ينتظمها التشظي"^(xxix)، وحتى إن لم يكن هناك انتظام في سير الأحداث فهناك ضرورة لتعاون القارئ - وفي حالتنا هذه هو المشاهد - مع العمل لانحلال الحبكة، "وأن يكون لدينا توقع أننا سنجد شكلاً ما من النظام إذا ما كنا سنقع فريسة الخداع عندما لا نجده، ولا يمكن لهذا الخداع أن يقودنا إلى نوع من الرضا إلا إذا قام القارئ، وهو يتولى زمام الأمر من المؤلف، بفهم العمل على النحو الذي يستجمع المؤلف كل براعته كي لا يسمح به، لا يمكن للإحباط أن يكون الكلمة الفصل، ولا يمكن جعل فعالية التأليف التي يمارسها القارئ أمراً مستحيلاً تماماً"^(xxx).

ولذلك تحرص القناة على تثبيت حالة المشاركة التي تجسد العلاقات الافتراضية بينها وجمهور المشاهدين، كما يتم إنشاء علاقات دلالية داخل هذا النص السردية تمنع التعارضات التي يمكن أن تصادفها الأحداث المتسلسلة؛ ولذلك نجد وعبر مسار كل قصة تدخل شخصيات من الخارج تدعم أو تكذب بعض الوقائع، وهي شخصيات سميت "شاهد عيان"، "مصادر مطلعة"، "مجهولون".....

بناءً على هذا المعنى، تهتم القناة بأبطال في مصر ضد حاكم "شهير" له نفس مواصفات رئيس تونس في نهب ثروات البلاد والاستبداد والاستئثار بالسلطة لعقود من الزمن، فتنقل "الجزيرة مباشر" بشكل متواصل دعوة "الخروج إلى الميدان"، لميدان التحرير يوم ٢٥ جانفي استجابة للمبادرة التي أطلقتها مواقع التواصل الاجتماعي للاحتجاج على تتكيد الشرطة بالشباب خالد سعيد، وقتله ورميه بالشارع؛ وسيشكل هذا مضمونا آخر لـ "صنع" القصة الثورية المصرية مدعومة بتجربة البوعزيزي السابقة، ويبقى رهان القناة هذه المرة هو كيفية خلق الثقة وتطوير إحساس الجماهير بأنه زمن التغيير وسقوط الديكتاتوريات، وأن



مصيرها مرتبط بقصة واحدة بدأت من تونس وهي شطره الثاني، ويتوجب عليها الإيمان بهذه القصة/الفرصة وتفعيلها، "ويكشف هذا التحقيق في السرديات أمرا واحدا، وهو أن أعضاء الجماهير هم أكثر نشاطا مما قد نتصور، عليهم تفسير معنى كل لقطة وتسلسل اللقطات التي يرون، وعليهم أن يدركوا معنى الإضاءة والصوت والموسيقى، وعليهم أيضا إيجاد معنى لما تبدو عليه الشخصيات في النص، ماذا يقولون؟، وماذا يفعلون؟، وهلم جرا"^(xxxi).

إن بث البرامج دون انقطاع حول جزئيات هذه الصراعات ومواصلة نصوصها في التبدلي والحدوث لا يحصل إلا بوجود الإدراك وفعل التحقق الذي تصنعه الجماهير المنقضة.

لكن السؤال الأهم الذي يواجهنا هنا: هل تقوم القناة بالفعل بسرد الأحداث، في حين أن الأحداث واقعية؟ ألسنا أمام مفارقة من ادعائنا أن القناة تصنع خيالا وهي تنقل "الواقع كما هو"؟، كيف يلتقي السرد بوصفه مقابلا سلبيا للواقعة ويقوم على حشد المعاني التخيلية مع أفعال الناشطين في العالم الحقيقي؟ إن وظيفة التلفزيون في هذه الحالة هي خلق فهم محدد من هذه الأحداث الواقعية، وإيجاد سند رمزي للواقع الاجتماعي والسياسي بحثا فيه عن النص الذي يسكن فيه الاحتجاج، أو تجسيدا للاحتجاج الذي يحمل النص.

وقد أكد ريكور في عمله الضخم (الزمان والسرد) أن أول نقطة يرسو فيها الفهم السردية في التجربة الحية تكمن في بنية الفعل الإنساني والعناء، وثانيا: وجود منابع رمزية للميدان العملي، "ونقطة الرسو الثالثة للسرد في الحياة تكمن فيما يمكن تسميته "الخاصية ما قبل السردية للتجربة الإنسانية"، وبسبب هذه النقطة يكون لنا المبرر في الحديث عن الحياة بوصفها قصة في طور الولادة، وكذلك عن الحياة بوصفها "نشاطا وعناء بحثا عن السرد"...وليس نتيجة المصادفة أو الخطأ، إننا كثيرا ما نتحدث عن قصص تحدث لنا، أو قصص نورط فيها، أو مجرد قصص حياة"^(xxxii)، فيتم بفعل احترافية انتقاء الصور والأيقونات للتعبير عن الواقع المعاش ومواساة جراحه، فتتطلب هذه الحالة كذلك "الإبقاء على رصيد علاقات ممكنة أخرى بين القصص وواقع الفعل والمعاناة البشريين عدا المواساة وقد اختزلت الى كذبة ضرورية، إن للتجلي (تغيير الشكل) *Transfiguration*، وكذلك نزع الشكل، والتحول، وكذلك الكشف، الحق في أن تستبقى أيضا"^(xxxiii)؛ لذا يكون من مصلحة القناة أن تبقى على تلك العلائقية بين الوقائع الخطابية وتجليات الممارسات الميدانية، فيتم التركيز على قضايا معينة دون أخرى، واستضافة شهود ومحللين يخدمون هذه الأجندة، ويضاعفون حزمة المحرضات ضد النظام السياسي.



تركز الجزيرة على مشاهد العنف الأولى التي ميزت الربيع المصري، وتقدمه على أنه دعوة للتحرك من الانتكاسة والخضوع للنظام القمعي، وتنقل على قنواتها المباشرة الغضب الشعبي وشعاراته، وكأنها كانت متنبئة بموجات عنف لاحقة هي متحمسة له، كما أنها لا تفرض على جماهيرها طريقة في التعبير فقط، ولكن تتبنى مواقفهم، خصوصا العنيفة منها، وتعيد تشكيلها على أنها عفوية وعقلانية وصائبة، وحسب حنة آرنت (Hannah Arendt) فإنه "في مواجهة أحداث وشروط اجتماعية مثيرة للغضب، يكون ثمة إغراء كبير بضرورة اللجوء إلى العنف بسبب قدرته التفجيرية وميزته كعمل فوري، إن التحرك بسرعة مدروسة يتناقض تماما مع انتفاضة الغضب والعنف، لكن هذا لا يجعل منه على الإطلاق عملا لاعفانيا، بل على العكس من هذا، حيث نلاحظ في الحياة الخاصة، كما في الحياة العامة، أن ثمة أوضاعا تكون فيها القدرة التفجيرية للعنف هي الترياق الوحيد الناجع"^(xxxiv).

لقد شكلت موقعة الجمل، التي استخدم فيها "البلطجية" الخيول والجمال لتفريق الحشود في ميدان التحرير، اللحظة المناسبة لتطوير الموقف الذي يرى أن القوة لا تقهر إلا بالقوة، ولكنه مشهد سرعان ما انتهى ووضع القناة أمام تحدي الفراغ والرتابة.

بتراكم الأحداث وتسارع وتيرة حراك ميدان التحرير، ونزاعات سلطة الرئيس المصري حسني مبارك مع الفعاليات المدنية في الميدان، تتبنى القناة نمودجا من الإعلام الحوارية القائم على إدماج الكل في النقاشات والتعليقات، وتسمح قناة (الجزيرة مباشر) بفتح قنوات للتعبير وإبداء الرأي بشكل غير محصور، فهي تفتح المجال لحرية مداخلات تتطابق مع ثورة الحرية والكرامة، وتزواج حلمها في نجاح سردية القصة مع حلم الجماهير لكسر مشروع 'التوريث' لنجل الرئيس.

يوضح الظفيري أنه انتقل من غرفة أخبار الجزيرة إلى ذلك الفضاء من الحوارات مبرزاً حماسه لربيع مصر بقوله: "في الجزيرة مباشر هناك اتصالات دائمة مع الناشطين والسياسيين والمشاهدين من كل مكان، وطبيعة القناة أكثر مرونة من الجزيرة الإخبارية المحددة بأخبار ومقابلات قصيرة؛ لذا كنت أميل إلى العمل مع المباشر في كثير من الأحيان، خاصة عندما تسخن الأحداث بشكل كبير، هناك تجد متسعا للتعليق والوصف والمقابلات المفتوحة مع كل الناس"^(xxxv) دون أن يعني ذلك أنها تستقبل فقط صوت الثورة، ولكن تعطي الفرصة لأقطاب النظام ومعارضيه هذا التحرك بالانتقاد علنا لسياسات معينة، وأن يعطوا وجهات نظر صريحة حتى ضد القناة، كي تضمن ما يعرف بالحيادية والموضوعية "من هذا المنظور تصبح قناة الجزيرة ذات أهمية؛ بسبب ما تقوم به من النشر وليس فقط تحريض الرأي العام،



وعليه يمكن أن تكون الجزيرة أثرا للتنفيس، كما يمكن أن يكون بعض المشاهدين محتوى من خلال راحتهم في التعبير عن أنفسهم، وكما فسر جون أندرسون (Anderson Jon) ودال أيكلمان (Dale Eikelman) فإن "حرية تعبير على الهامش تزودنا بصمام أمان وطريقة جديدة لحفظ المراقبة الشديدة على الخصوم"^(xxxvi)، ونقصد بالخصوم هنا "خصوم المعنى": المعنى الذي تعمل الجزيرة على صنعه برواية الربيع وحوارية النص السردي الذي تنتجه.

وتعمد القناة إلى نقل كل ما يتعلق بمصر من شقاء العائلات وأوضاعها الاقتصادية، وحالة الاقتصاد الوطني، وحياة مبارك، وتاريخ الإخوان المسلمين، ومقابلة مع والدة خالد سعيد... إلى أغاني ميدان التحرير، كما لو أن (كل مصر داخل الاستوديو)، يمثل بورديو رمزية هذا النوع من الاتصال حين يقول: "إن جزءا من العمل الرمزي للتلفزيون على مستوى المعلومات مثلا يتمثل في جذب الانتباه نحو أحداث تتميز بأنها تهم كل الناس، ومنها ما يمكن أن يقول عنها إنها بمثابة أتوبيس أو حافلة عامة يستقلها كل الناس، أحداث الحافلات العامة هذه هي كما يقال أحداث لا يجب أن تصدم أحدا"^(xxxvii).

بعد تصاعد الاحتجاج، خرج اللواء عمر سليمان نائب الرئيس المصري في كلمة مقتضبة وأعلن تحي مبارك، ونشهد بذلك نفس مسار قصة تونس ونفس عناصرها، الأمر الذي يعزز تفاؤل الراوي بهذا التطور، فتتشد القناة طاقاتها لإعلان انتصار البطل من جديد وتعلنون البرومو اليومي هذه المرة (مصر: الشعب ينتصر)، إنها معركة الصورة والحلم، الواقع والرمز، السكون والتغيير، وتستضيف لإغناء هذا العرس المفكر عزمي بشارة كما اعتادت، وبذلك يحضر الفعل التفسيري في سردية الربيع الكبرى لتكثيف دلالات الفعل الثوري، وقد عبر الظفيري في كتابه بوصفه محاورا للمفكر في كل برنامج، "أن هذا الرجل أدى دورا استثنائيا في هذه الثورة وغيرها من الثورات، وقلما تجد على شاشات التلفزيون متقفا بهذا الحجم من المعرفة والقدرة على التحليل السليم، وهذه القدرة والصلابة والإيمان بالحقيقة والتنظير لها بلا كلل وملل، كان الثوار ينتظرون ظهوره وما سيقول في كل مرة"^(xxxviii)، إن التحليلات المقدمة لبشارة تشتغل كمرجعية دلالية خارجية للفاعلين (عناصر القصة) تضي المعنى على إنجازاتهم، وهو يركب تطابق استمرارية الحضورية والمشهدية.

ب. ثورة ليبيا: تشظي النظام السردى:

هل ستشهد بداية الأحداث في ليبيا مسارا سلميا منتظما كما عرفته تجربتا تونس ومصر؟ هل ستكون هناك نفس القوانين التي تمنح النص الإعلامي ما يجد فيه المفسر من دلالات؟، حين انطلقت



أحداث التمرد في بنغازي والدار البيضاء في ١٧ فيفري ٢٠١١، لم يكن أحد يتصور أن مسار الربيع العربي سيجد له اتجاها في ليبيا، الدولة ذات التكوين الاجتماعي والسياسي ذي الطبيعة القبلية الخاصة والمؤسسات التمثيلية 'المتفرقة'، لكن انضمام بعض القيادات إلى حركة المتمردين ضد القذافي (الجيل ويونس) بدأ يعزز فكرة إمكانية التغيير وسقوط الزعيم.

كان أول ما غطته القناة بشكل مبالغ فيه هو تحرك الطائرات العسكرية لقمع انتفاضة المحتجين، إن الفرصة مناسبة لشيطنة العدو (النظام) وإيجاد مرغوبة أكثر للتغيير وفق النموذج الصراع، لقد اتخذت القصة في جزئها الثالث* ذروتها النصية حين يواجه البطل عدوه وجها لوجه في معركة الانتصار، وتعيد القناة بشكل تسلسلي البرومو (ليبيا...ومسار المواجهة)، فيزداد البعد التخيلي في محاولات تمسك البنية الداخلية للقصة ببعد مستقبلي، ألا وهو حلم التغيير وتحقيق 'ربيع ليبيا'، هذا القسم من قصة التغيير الكبرى ورغم أنه ينتمي إلى النص الكلي، فإن تجربته مغايرة؛ إذ إنها تستند إلى العنف وتخلخل أشكال الرتبة التي كان يمكن أن يظهر فيها الانتظام على غرار الأجزاء السابقة (ثورتي تونس ومصر)، أو أنها تدفع بالمشاهد إلى 'اللامتوقع' وخصوصا أنه ظهر إلى جانب الثوار/البطل ١، مساندة من قوات حلف الأطلسي/البطل ٢، وبطول أحداث المواجهة المسلحة بينهما، سيظهر التنظي في انتظام الحكمة، غير أن القناة ستحرص أيضا على إيجاد الصيغة الخطابية التي تمنع الانفلات، وتغري المشاهد بمؤشرات النصر، تماما كما كتب ريكور أنه "لا بد أن يكون لدينا توقع أننا سنجد شكلا من النظام إذا ما كنا سنقع فريسة الخداع عندما لا نجد، ولا يمكن لهذا الخداع إلا أن يقودنا إلى شيء من الرضا إلا إذا قام القارئ وهو يتولى زمام الأمور من المؤلف، بفهم العمل على النحو الذي يستجمع فيه المؤلف كل براعته كي لا يسمح به، لا يمكن للإحباط أن يكون الكلمة الفصل، ولا يمكن جعل فعالية التأليف التي يمارسها القارئ أمرا مستحيلا تماما"^(xxxix)، وبذلك سيعمد المشاهد/القارئ إلى السيطرة على هذه التجارب المتحولة وإخضاعها لبنية ثقافته السياسية وتوجهاته الأيديولوجية (مع أو ضد أحد العناصر).

بنت القناة مشاهد مشوهة لأجساد قتلى، وأعدت بثها انطلاقا - كما صرحت - من "رغبة المشاهدين"، وجاءت متبوعة بتعليقات للشيخ القرضاوي، وظهرت في النشرة الإخبارية بينما كان يردد مستشهدا بآيات قرآنية (ليس لمن يسلط الأجنبي على أهله ذرة شرف أو إنسانية) في إشارة إلى المرتزقة الذين استعملهم القذافي إلى جانب حراسه لقمع المتظاهرين، وبعدها "ألقى القذافي خطابا في ١٧ مارس، بعد شن غارات جوية على بنغازي، ترجمته 'الجزيرة' إلى الإنجليزية، معلقة بأنه ساوى نفسه فيه بالله، أو



بالنبي، للوعد بمسامحة المتمردين "الذين أجبروا على السير في ركاب أولئك الكفار" (xi)، وفي المقابل - محاولة لتشكيل هوية الثوار - يمتزج المقدس بالسياسي، فينتكف حضور الداعية ليضفي إلى جانب المنقف 'مرجعية دينية' تدعم أدوار البطل، وتشرع لهم الجهاد، ويعد كل من توفي من الثائرين ضد نظام القذافي شهيداً؛ وهي الظاهرة التي يصطلح على تسميتها المفكر والروائي عبد الله الغدامي بـ 'الفقيه الفضائي'، 'فنحن نسميه فقه الصورة، وهو في هذه الحالة فقه ساخن ومتوتر ويقل فيه الحياد ويأخذ فيه الوجدان مأخذاً حساساً جداً حتى لتكاد الحكمة تضيع لوقوعها في شرك الأمنيات، وتحولها إلى مجاز وجداني كحال المجاز الشعري، بينما الواقع يزيد من سخونة الخطاب ويؤجج الانشطار بمزيد من التباعد، وتلعب الصورة الفضائية لعبتها في إلهاب الخطاب وتسخينه باستمرار" (xii)، فينتج المقدس العنف، وتتحكم العقيدة في تقييم شرعية عنف ما، وإقصاء أو تحريم آخر.

والمفارقة أن الداعية الذي كان يدعو للخروج السلمي في مصر، وأفتى بأن على جيش القذافي أن لا يطيع من يأمره بقتل أهله، فهو يشرعن العمليات المزدوجة التي يقودها حلف الأطلسي والثوار ضد من التفوا حول نظام القذافي، ليتخذ الخطاب الديني بعدا اختراليا، "فهذا خليط ثقافي يتكون في زمن ثقافة الصورة ليحتل الفضاء البصري عابراً كل الحدود، ليؤسس لمتصور معقد حول (فقه الصورة)، حيث تتشابك التناقضات ولا تعطي مجالاً لتحرير مصطلح خارج شروط المقابل الاصطلاحي الناسخ له، مثله مثل لعبة النسق حينما يتجاوز النقيضان، ويكون الوعي بلسان، والمضمر بلسان آخر ناسخ للواعي" (xiii)، وتصبح الآيات القرآنية في هذه الحالة خاضعة للصيغ التأويلية التي تخدم الاستراتيجيات السياسية والأجندات الخفية، والتي يسهم هذا الاستعمال المباشر للنص الديني في صبغها بالقدسية وتقديمتها على أنها صادرة من السلطة الإلهية العليا، وهو دور تكشف عليه حركات الإسلام السياسي محاولاتها اختطاف الثورات.

صنع التلفزيون لهؤلاء المتمردين هويتهم، فهُم الثوار/ الأبطال، وهم المسلمون وحاملو راية الجهاد ضد الطاغية الكافر، وهم محركات التاريخ العربي ولحظاته، كما أنهم الجنود الذين يتحركون بشكل استراتيجي وتكتيكي منظم للوصول إلى مكان القذافي، فقد استضافت الجزيرة خلال تغطيتها للثورة الخبير العسكري والاستراتيجي صفوت الزيات؛ حتى يعطي معنى للأدوار التي يقوم بها "المجاهدون"، وحرص في كل حصة على إبراز التقدم الذي حصلونه لكسر توازن القوى، فكما أن السلطة هي عالم من القوى، هي كذلك عالم من الإشارات.



إن القناة تسعى لأن تخضع الجماهير واستلابهم، بعد أن تدمج الرسائل والمعاني بشكل روتيني في حياتهم وإحساسهم بأنفسهم في سياقات متعددة، وتكون هذه المعاني بمثابة مشروع الهوية الذي يتشكل للمشاهدين، وعليه فالوظيفة الإنتاجية للسرد تقدم هذه الهوية على أنها حقيقية، وأخلاقية، وقانونية.

تلتقط اللحظات الحرجة وتحاول تغذية جاذبيتها من الألم والبكاء، ومشاهد الأطفال الجرحى والأفراد المترامين تحت الأنقاض، ويسهم هذا العنف التخيلي إلى التعاطف مع البطل وانتظار لحظات انتصاره بفارغ من الصبر، فيشارك الجمهور عناصر قصته (الفاعلين/الثوار)، وترداد معنوياتهم في زيادة الحضور والفاعلية من خلال هذا التضامن غير المحصور، أقول "غير محصور"؛ لأن التلفزيون قد عولم أدوارهم بالقدر الذي يعولم فيه شخصيتهم الافتراضية، والتي تتعاطف بتعاطف التدمير والعنف الذي ينتجونه، وتظهر البحوث أن العنف التلفزيوني يعلم أنماط سلوك عدوانية، ويغير قيود السلوك العدواني، ويقلل حساسية الناس نحو العنف ويعودهم عليه؛ إنه يتحكم بصور الناس عن الواقع الذي يؤثر في السلوك؛ لأن ما تم فقط هو أن استبدلت بالزجاج الملون لكنايس العصور الوسطى الصور الرائعة لوسائل الإعلام، التي تؤدي وظيفة إرشادية موازية، أي تحكي قصة كل ذي قيمة في المجتمع^(xliii)، وتتعاطف في إحساس المتلقي الرغبة في رؤية مشاهد إطلاق الصواريخ وحتى عمليات القتل وأحيانا الإعدام، وهي ظاهرة تقترب إلى ما أسمته سوزان سونتاج (Suzan Sontag) في وصفها لمشاهد ١١ سبتمبر ٢٠٠١ "جماليات التدمير".

تتم المواجهة بين الثوار وأنصار القذافي في إطار لعبة العنف والعنف المضاد، ويستطيع جيش القذافي اختراق العديد من المواقع وإحراز النصر، ويحدث هذا التقدم خطأ وحيرة في إدراكات ومشاريع المشاهد، خصوصا من قبل أولئك الذين يراهنون على سقوط "الزعيم"، بل وتبقى شكوكهم قائمة حول إمكانيتهم تحقيق ذلك بنفس السرعة التي شهدتها تجربتا تونس ومصر، ووفقا لنظرية السرد فإن الحكمة هنا تشهد نوعا من التنشيط، ولكنه ذو صيغة إيجابية لأنه يخدم القصة الكبرى، وذلك أن التعبير بحد ذاته يعني التبدل والتحول، ووفقا لتصنيف فلاديمير بروب للوظائف داخل الحكمة فإن "الوظائف اللاحقة لا تعمل إلا على تأخير حل العقدة عبر إدخالها لمخاطر جديدة، وكفاحات جديدة، وعون جديد يشير إلى تدخل بطل زائف، وتتكب البطل الحقيقي إلى مهمة صعبة"^(xliii).

وهذا ما كان جليا في صعوبة الوصول إلى القذافي بعد أن خبر الانتقال من مدينة إلى أخرى، فبعد



تحصنه في العاصمة طرابلس اتجه إلى مصراته، إن فكرة المحتمل تبقى هي الخيط الذي يشد المحللين والسياسيين والمشاهدين في مغامرات الربيع العربي، كما أنها تغذي بنوع من الإشباع سردية القناة التي - رغم اقتراب خاتمة هذا الجزء - لا تتوي إنهاءه بشكل مطلق، حتى بعد بث مشاهد قتل الزعيم. إن القناة تتدبر السرد من أجل السرد، وتحبك من معطيات معينة نموذجاً لإعلام مخادع، وفي هذا الصدد يمكن استعادة الفكرة المميزة لبودريار حول الإعلام حين يعده شكلاً من الاضطراب، "قبدلاً من أن يخلق الاتصال فإنه يستنفذ ذاته في إخراج الاتصال، وبدلاً من أن ينتج المعنى فإنه يستنفذ ذاته في إخراج المعنى"^(xv)، لتخلق الجزيرة بذلك حالة من الاستلاب والتضليل.

خاتمة:

نتيجة كل هذه السرديات التي تتعرض لها الجماهير، والرسائل السياسية المتداخلة التي تؤسس لها... يمكن استخلاص أن العنف والتضليل الذي تتركه نصوص وفنيات التأثير لوسائل الإعلام تتصاحب وعملية التنقيب في حركية الأحداث وجزئياتها والبحث عن توليد المزيد من العنف التخيلي، أو لم يقل "الشر كله يكمن في التفاصيل".

وفي حالة قناة الجزيرة التي تقمصت دور البطل في نقل هذه التفاصيل والتسلل إلى عقول المشاهدين العرب، فإنه يمكن اعتبار أن انتفاضات العرب ليست 'ثورة' ولا 'ربيعاً' إلا بقدر ما تروي وسائل الإعلام ذلك، دون أن يعني هذا الموقف اعتبار هؤلاء المشاهدين حالة سلبية خاضعة بشكل كامل للاستلاب، أو أنها محكومة نفسياً واجتماعياً بالخضوع للأنظمة السياسية... بل سعت الدراسة إلى تبيان الخطر الذي تضعه سلطة ما في مواجهة سلطات أخرى عبر مزج الحقيقي بالوهمي.

وتطلعنا تجربة الجزيرة كيف أن الاعلام بات الواقع وحقيقة الواقع، وأنها انخرطت في التغيير دون أن تلزم نفسها في غالب الأحيان بالمسؤولية عن رعب المعنى الذي تركبه.

إن ما أتمته الجزيرة مع تجربة تونس وليبيا ومصر ليس تأليفاً أو شك على النهاية، أو نتاجاً سردياً مضى وانتهى، بل هو معطى لأفاق مستقبلية تجسدها رغبة دولة قطر في خلق نموذج ثقافة سياسية جديدة في المنطقة، وتشكل 'النهاية المستحيلة' لثورة سوريا المحاولات المستمرة للقناة/الراوي؛ من أجل الحفاظ على الصناعة التخيلية ومضاعفة الرموز لحقيقة بسيطة أو خلق أخرى غير موجودة، وكذا البحث عن



أدوار جديدة للجماعات المسلحة في الأقاليم السورية؛ لذلك يبدو واضحا أنه من مهام العملية السردية الحفاظ على شكل من نجاح الأبطال ورفض الهزيمة حتى لو دخلوا في مرحلة أشد إرهابا وعنفًا. بهذا المعنى، تكمن مدى أهمية تتبع تأثيرات بعض وسائل الإعلام في الكشف عن كيف أن 'الكاميرا تنتج الواقع'، وأن الهويات السردية التخيلية والثورية مرهونة - ثقافيا على الأقل؛ لأن هناك دوافع مادية واقتصادية تحرك بعض الجماهير المنتفضة قد توفرها حكومات أو شركات أو أفراد أو سياسيون أو غير ذلك - بعالم النص والتخييل والتجربة المعيشية للمشاهد/الفاعل.

المراجع والإحالات

- ⁱ آرثر آسا بيرغر، وسائل الإعلام والمجتمع: وجهة نظر نقدية. ترجمة، صالح خليل أبو إصبع. (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت، العدد ٣٨٦. ٢٠١٢)، ص ١٥٧.
- ⁱⁱ علي حرب، أزمنة الحدائث الفائقة: الإصلاح، الإرهاب، الشراكة. (لبنان: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ٢٠٠٥)، ص ٢٠٤.
- ⁱⁱⁱ Casey, Bernadette. Casey, N. Calvert, Ben. French, Liam. Lewis, Justin (editors). **TV Studies: The Key Concepts**. (UK: Routledge, 2nd edition, 2008), p 50.
- ^{iv} بيرغر، المرجع نفسه. ص ٤٦.
- ^v Stanley J, Baran. Dennis K, Davis. **Mass communication theory: foundations, ferment, and future**. (USA: Wadsworth, Cengage Learning, Sixth Edition 2012), p 257.
- ^{vi} Danesi, Marcel. **Understanding Media Semiotics**. (USA: Oxford University Press, First published 2002), p 34.
- ^{vii} Macluhan., Ibid., p 26.
- ^{viii} عبد الله الغدامي، الثقافة التلفزيونية: سقوط النخبة وبروز الشعبي. (لبنان، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية ٢٠٠٥)، ص ٢٥-٢٦.
- ^{*} تعد دراسات الثقافة ظاهرة عالمية الآن، وقد ظهرت كمنهج في ١٩٦٠ بمعهد الدراسات الثقافية المعاصرة في بيرمينغهام بإنجلترا، وتطورت على يد ثلاثة مفكرين رئيسيين: ريتشارد هوغرت: (استعمال اللغة) ١٩٥٧، راموند ويليامز (الثقافة والمجتمع ١٩٥٨) وتومبسون (صناعة الطبقة العمالية الانجليزية ١٩٦٣).
- ^{ix} بول ريكور، الوجود والزمان والسرد. ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي. (لبنان: المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٩٩)، ص ٥٢.
- ^x Stephen W, Littlejohn. Karen A, Foss (editors). **Encyclopedia of communication theory**. (USA: SAGE Publications, first published 2009), p 674.
- ^{xi} B. Casey, N. Casey, Calvert, French, Lewis. Ibid., p 175.
- ^{xii} Jacques Gerstlé. **la communication politique**. (Paris : Armand Collins, collection cursus, 2eme éditions 2008), p 34.
- ^{xiii} Littlejohn, Foss., Ibid., p 675.
- ^{xiv} Zayani, Mohamed. « **Introduction: Al Jazeera and the Vicissitudes of the New Arab Media scape** ».In, Zayani, M (editor). **The Al Jazeera Phenomenon: Critical Perspectives on New Arab Media**. (UK, Pluto Press, First published 2005), p 14.
- ^{xv} Ibid., p 8.



- xvi El Oifi, Mohammed. "Influence without Power: Al Jazeera and the Arab Public Sphere". In, Zayani (editor), *The Al Jazeera Phenomenon: Critical Perspectives on New Arab Media*. p 66
- xvii عزمي بشارة، في الثورة والقابلية للثورة. قطر: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. الطبعة الأولى ٢٠١٢. ص ٢٨.
- xviii المرجع نفسه، ص ٢٩.
- xix علي حرب، ثورات القوة الناعمة في العالم العربي: من المعلومة إلى الشبكة. لبنان: الدار العربية للعلوم- ناشرون، الطبعة الثانية ٢٠١٢. ص ٧٢.
- xx هاشم صالح، الانتفاضات العربية على ضوء فلسفة التاريخ. لبنان: دار الساقي، الطبعة الأولى ٢٠١٣.
- xxi المرجع نفسه. ص ١٢٠.
- موافق ميرزا من الثورات العربية و الثورة التونسية بشكل مفصل ضمن مؤلفه:
- Haddad, Mezri. *La face cachée de la révolution tunisienne Islamisme et Occident, une alliance à haut risque*. (Paris : Apopsix, 2012).
- xxii Littlejohn, Foss. Ibid., p 674.
- xxiii علي حرب، المرجع نفسه، ص ٤٢.
- xxiv مروان بشارة، العربي الخفي: وعود الثورات العربية ومخاطرها. لبنان: الدار العربية للعلوم- ناشرون، الطبعة الأولى ٢٠١٢. ص ١٧.
- xxv علي الظفيري، بين الجزيرة والثورة: سنوات اليأس... ورياح التغيير. لبنان: الشركة العربية للأبحاث والنشر، الطبعة الأولى ٢٠١٢. ص ١٣٢.
- xxvi المرجع نفسه، ص ١٣٥.
- xxvii باربرا ويتمر، الأنماط الثقافية للعنف. ترجمة، ممدوح يوسف عمران. الكويت: سلسلة عالم المعرفة، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت، العدد ٣٣٧. ٢٠٠٧. ص ٢٠.
- xxviii ورد في. فيليب سيب، تأثير "الجزيرة": كيف يعيد الإعلام العالمي الجديد تشكيل السياسة الدولية. ترجمة: عز الدين عبد المولى. لبنان: دار العربية للعلوم - ناشرون - بالتعاون مع مركز الجزيرة للدراسات. الطبعة الأولى ٢٠١١. ص ١٧١.
- xxix بول ريكور، الزمان والسرد: التصوير في السرد القصصي (الجزء الثاني). ترجمة، فلاح رحيم. لبنان: دار الكتاب الجديد المتحدة، الطبعة الأولى ٢٠٠٦. ص ٥٠.
- xxx المرجع نفسه، ص ٥٥.
- xxxi بيرغر، المرجع نفسه. ص ٦٠.
- xxxii ريكور، الزمان والسرد: التصوير في السرد القصصي. ص ٥١.
- xxxiii المرجع نفسه، ص ٥٩.
- xxxiv حنة أرندت، في العنف. ترجمة: إبراهيم العريس. لبنان: دار الساقي، الطبعة الأولى ١٩٩٢. ص ٥٧.
- * تداول مصطلح البلطجية بكثرة في الإعلام، خصوصا المعارض. وهي تشير إلى مجموعة من الخارجين عن القانون تمتن السرقه والعنف والإجرام باستعمال السطول أو السكاكين وآلات حادة أخرى، وفي حالة ثورة مصر حاول الإعلام اثبات أن نظام مبارك استعمل هذه الفئسة ضد المتظاهرين وكحاولة منه للتخويف من مخاطر الاحتشاد الجماعي والتظاهر، وقد خصص أحد الباحثين مقالا مهما لدراسة هذه الظاهرة في مجلة السياسة الدولية من منظور علم النفس الاجتماعي، اطلع على المقال على الرابط:
أحمد محمد أبو زيد "البلطجية: معنادو الإجرام في فترات ما بعد الثورات". السياسة الدولية، ملحق اتجاهات نظرية. العدد ١٨٧. <http://www.siyassa.org.eg/NewsQ/2089.aspx>
- xxxv علي الظفيري، المرجع نفسه. ص ١٥٥-١٥٦.
- xxxvi Zayani. Ibid., p 10.
- xxxvii بيير بورديو، التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول. ترجمة، درويش الحلوجي. دمشق: دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، الطبعة الأولى ٢٠٠٤. ص ٤٧.
- xxxviii الظفيري، المرجع نفسه، ص ١٥٨.
- * لم تناقش الورقة 'ثورتين' سبقتا أحداث ليبيا، وهما التحركات الشعبية التي حدثت في اليمن وفي البحرين، كما أنها لم تناقش الأحداث الجارية في سوريا والتي يمكن وصفها بأنها 'قصة غير منتهية' وحبكة غير منحلة، ولكن من باب حصر موضوع الورقة تم التركيز على بعض أحداث "ربيع" تونس، ومصر، وليبيا.



- xxxix ريكور، الزمان والسرد: التصوير في السرد القصصي. ص ٥٥.
- xl مورال ميرك فايسباخ، مهووسون في السلطة: تحليل نفسي لزعماء استهدفتم ثورات ٢٠١١. لبنان: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، الطبعة الأولى ٢٠١٢. ص ٣٩.
- xli عبد الله الغدامي، الفقيه الفضائي: تحويل الخطاب الديني من المنبر إلى الشاشة. لبنان: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية ٢٠١١. ص ١٨١.
- xlii عبد الله الغدامي، المرجع نفسه، ص ص ١٧٥-١٧٦.
- xliii باربرا ويتمر، المرجع نفسه، ص ٣٣.
- xliv ريكور، الزمان والسرد، ص ص ٧٤-٧٥.
- xlv جون بودريار، المصطنع والاصطناع. ترجمة: جوزيف عبد الله. لبنان: المنظمة العربية للترجمة، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، الطبعة الأولى ٢٠٠٨. ص ١٤٩.
