تمثلات وسائل الإعلام التقليدية والجديدة فى كاريكاتير الصحف العربية

دراسة حالة لثورة ٢٥ يناير المصرية

د. محمد حسام الدين إسماعيل

الأستاذ المساعد
بكلية الإعلام جامعة القاهرة

عن الدراسة وأهميتها:

اعتاد الباحثون أن يطلقوا لفظة صورة على الأبحاث التقليدية التى تتعرض لتمثلات كيان ما (جماعة عرقية، جماعة دينية، نوع أو جندر، طبقة، دولة) فى محتوى وسائل الإعلام.

ولكن دراستنا هذه تفارق دراسات الصورة إلى استعمال المفهوم المستخدم فى البحوث العلاماتية والثقافية المحدثة، ألا وهو تمثل أو Representation.

والشىء الذى نرصد تمثلاته فى دراستنا هذه هو وسائل الإعلام التقليدية والجديدة؛ وسائل الإعلام التقليدية المتمثلة فى: الصحافة المطبوعة والراديو والتليفزيون الأرضى أو الفضائى، الحكومى أو الخاص. أما وسائل الإعلام أو الاتصال الجديدة فتتمثل فى: شبكة الانترنت وتحديدا شبكات التواصل الاجتماعى داخلها: الفيس بوك، تويتر، اليوتيوب.

أى أن هذه الدراسة ترصد كيف يصوّر أو يمثل خطاب الكاريكاتير دور وسائل الإعلام فى الثورات العربية تطبيقا على ثورة ٢٥ يناير المصرية، وكذا كيف يصوّر أو يمثل خطاب الكاريكاتير المتحكمين فى هذه الوسائل والمستفيدين منها على حد سواء، من السلطات السياسية والجماهير. ولذا فهى دراسة فى جوهرها تبحث أيضاً تمثلات الأنظمة السياسية العربية التقليدية ذات المرجعية القبلية أو العشائرية أو العسكرية فى خطاب الكاريكاتير العربى، وذلك فى مواجهة الجماهير العربية التى خرجت ثائرة على هذه الأنظمة.

ولما كانت هذه الدراسة ترصد تمثلات وسائل الإعلام التقليدية والجديدة فى فن إعلامى معين ألا وهو الكاريكاتير، فإنها - وبشكل لا مباشر- ترصد كيف ترى وسائل الإعلام بعضها البعض أو بالأحرى كيف ترى وسائل الإعلام نفسها.

وأحد أهم الأسباب التى دعت الباحث لاستبدال التمثل بالصورة، اختلاف الباحثين بشأن مفهوم الصورة من حيث بنيتها ومكوناتها، إذ قدموا بشأنها تعريفات متعددة بعضها متضارب لكن أغلب الباحثين يميلون إلى تبسيط المفهوم أكثر من تعقيده، وهم يعدون الصورة لا تتجاوز كونها مجرد تصوراً ذهنياً قد يكون حقيقة صادقة أو وهماً باطلاً.

ويمكن تقديم تعريف للصورة بأنها: "انطباعات ثابتة لا تؤثر فيها الأحداث المتغيرة وهى ذات محتوى غاية فى البساطة، حيث لا تحتوى إلا على العناصر المتميزة للموضوع، وهى تعد أحد شروط تكوين المعتقدات والاتجاهات، وهى أيضاً من السمات الثابتة التى تأخذ شكل العقيدة الجماعية والتى تصاغ على غير أساس علمى أو موضوعى تأثراً بأفكار متعصبة تتسم بالتبسيط"(١).

والصورة الإعلامية لا تعنى فقط الانطباع والتصور العقلى المقصود لدى القائمين على الوسيلة الإعلامية حيال جماعة عرقية أو جندر أو طبقة أو دولة بعينها، ولكنها تعنى أيضا كيف ظهرت هذه الصورة فى شكل نص إعلامى فى ظل جملة من المرتكزات، أهمها السياسة الإعلامية المنبثقة أساساً من سياسة الممول لهذه الوسيلة، سواء كانت الدولة أو رجال أعمال وذلك بهدف تشكيل جملة من الأفكار حول تلك الجماعة/الجندر/الطبقة تريد الوسيلة تقديمها للجمهور.

والصورة الإعلامية هى بالأساس صورة فى فكر صانع القرار الإعلامى المسيطر على وسيلة الإعلام، والذى يرسم ملامح بخطوط عريضة تتناسب طردياً مع مدى سيطرة صانع القرار على الوسيلة، وبهذا تتحدد هوامش الحرية التى تتركها السلطات سواء كانت سلطة الدولة أو النظام الإعلامى أو الممول الاقتصادى، وبالتالى فإن تعليمات صانع القرار الإعلامى تنتقل إلى القائم بالاتصال الذى يحدد طبيعة تلك الصورة من خلال (فلترة) أو تصفية المادة الإعلامية فتلوين المواد الإعلامية يكون من خلال تقديم تلك الصورة بطرق وأشكال متعددة ومختلفة لكنها فى النهاية تصب فى الاتجاه الذى يحدده صانع القرار الإعلامى.

أما الدراسات العلاماتية - التى أسست لمفهوم التمثل (أو التمثيل فى بعض الترجمات) -فقد تجاوزت بالاصطلاح فى الدراسات الإعلامية الراهنة مفهوما المحتوى والصورة بما لا يقارن، لأن التمثل يبحث دائماً عن السياق والثقافة فى كل نص إعلامى مدروس يصنع بدوره الحقيقة الاجتماعية، وغالباً ما تبحث كلمة (تمثل) عن المعانى العميقة المستترة وراء المعانى الظاهرة.

وعلى ذلك فإن التمثل الإعلامى أو Media Representation يعنى كيفية تشكيل وسائل الإعلام لأوجه الحقيقة الاجتماعية عن الناس والأماكن والأشياء والأحداث والهويات الثقافية، وهذه التمثلات يمكن أن تستخدم المحادثة أو الكتابة أو الصور الثابتة أو المتحركة، أى أن التمثل هو الصورة الإعلامية مضافا إليها السياق والمعنى الثقافى العميق للعلامات، وفى دراستنا تلك نركز على الكاريكاتير كشكل تبدع فيه التمثلات ويقتضى فهمها تحليل علاماتها سيميولوجيا وثقافيا.

ويعد الإعلاميون من أهم الفئات الاجتماعية التى استفادت من الثورات العربية، أصبح الإعلاميون أكثر شهرة وحضورا من لاعبى الكرة وأصبحت أخبار انتقالهم من القناة الفضائية (س) إلى القناة الفضائية (ص) هى الأكثر متابعة وتعليقا على المواقع الإلكترونية والأكثر سخونة عند مناقشتها على المقاهى العربية.

وعلى حد وصف أحد الكتاب المصريين: "تتراجع الأنشطة كلها بداية من السياحة مرورا بالشرطة نهاية بالاستثمار وتجارة العقارات، ويبقى الإعلام يتضخم كل يوم ويلعب دورا هو الأكبر فى هذه المرحلة، فالبلد كله يصب فى الإعلام وأصبح الإعلام كأنه رئيس الجمهورية، فلا معنى لأى نشاط بعيدا عنه ... أصبح الإعلام محلا لاستقبال الدعاوى القضائية، وصار ساحة محكمة أيضا يوجه الاتهامات ويبرئ ويدين، الميليونية التى لا تغطيها الكاميرات فاشلة وغير حاشدة، والاعتصام الفئوى الذى لا تتابعه برامج (التوك شو) يصبح عديم الفائدة، أما الاعتصام الذى تتراص حوله الكاميرات فيورط المسئولين فى ضرورة الاستجابة إلى مطالبه. النشطاء الذين يتم خطفهم من قبل جهات غير معلومة يعودون أسرع كلما زنّت البرامج على أمر اختفائهم. ومشكلات القمامة والتلوث والبلطجة تجد طريقا للحل مع الضغط الإعلامى، الناس تعرف من أبطال الثورة فقط مَن وقف أمام كاميرا، وتأخذ قراراتها السياسية بناء على نتيجة المناظرات والمحاورات، بداية من مرشحى الرئاسة، مرورا بمرشحى البرلمان، نهاية بمرشحى نقابة المحامين إذ تزداد الشعبية بحجم الحضور التليفزيونى"[٢].

وقد اختارت الدراسة فن الكاريكاتير نظرا لقدرته على التأثير فى الآراء والاتجاهات، بالإضافة إلى جاذبية وإقبال القراء عليه فضلا عن تفوقه على مواد التحرير الصحفى الأخرى فى التعبير الحر عن الآراء بعيداً عن الضغوط التحريرية والسياسية، وكذلك لقدرته على التلخيص مما يسهل إدراكه لأدنى المستويات التعليمية أو الثقافية بما يحتويه من منطق الفكاهة والسخرية، وأيضا قدرته على تبسيط أعقد القضايا وأعمقها والتعليق عليها.

وبناء على ما سبق، تأتى أهمية دراسة معالجة خطاب الكاريكاتير العربى لتمثلات وسائل الإعلام التقليدية والجديدة من خلال السمات التى ينفرد بها فن الكاريكاتير من ناحية، ولأنه فن وثيق الصلة بالحياة اليومية للمواطن العربى من ناحية أخرى، فضلاً عن الدور الذى لعبته هذه الوسائل فى الثورات العربية تطبيقا على الثورة المصرية سواء سلبا أو إيجابا.

مراجعة التراث العلمى (الدراسات السابقة):

سيتم عرض الدراسات السابقة فى محور واحد يركز على دراسات الكاريكاتير (الكارتون السياسى) التى أجريت فى العقد الأخير والتى غلب عليها الطابع السيميولوجى أو العلاماتى، ومن الأقدم إلى الأحدث.

ومن الجدير بالذكر أن لكاتب هذه السطور دراسة أخرى عن التحليل العلاماتى والثقافى للكاريكاتير المصور لرجال الأعمال، وقد راجع فيها أكثر من 50دراسة عربية وأجنبية عن الكاريكاتير بشكل عام بادئا بدراستى الدكتور عمرو عبد

السميع التأسيسيتين عن دور الكاريكاتير فى معالجة المفاهيم السياسية فى مصر عام ١٩٨٠ وعن الكاريكاتير السياسى المصرى فى السبعينات: دراسة تطبيقية على صحف الأهرام والأخبار والجمهورية عام ١٩٨٣* وهو فى دراسته تلك يركز على دراسات الكاريكاتير التى استخدمت المداخل العلاماتية والثقافية فقط.

فقد حللت دراسة روبرت سميث Smithعلاماتيا وبشكل كيفى رسوم الكارتون التى تصور (العاملين فى مجال المقاولات) فى الصحافة الأوروبية وهى الدراسة التى تفتح المجال واسعا لدراسة الفكاهة والنقد فى أوساط الأعمال أو البيزنس.

وقد وجد سميث عدد قليل من رسوم الكارتون عن المقاولين مستخدمًا عينة من الرسوم التى وجدها عبر محرك البحث (جوجل) بلغت ٣٢ رسماً فى الفترة من يناير ٢٠٠١ إلى ديسمبر ٢٠٠٣ وقد عزى قلة الرسوم إلى طبيعة المجتمع الرأسمالى التى لا يستحب فيه السخرية من أحد أعمدته لأن الأمر سوف يبدو وكأنك تسخر من السيد المسيح فى قداس دينى[٣]ولكن السبب الأخر الذى أدركه هو أن رسامى الكارتون لا يعرفون كثيرا عن شركات المقاولات وما يجرى فيها حتى يستطيعون أن يتوصلوا إلى رسوم ساخرة عنها.

وقد احتاج روبرت سميث إلى باحث يجيد اللغتين الانجليزية والفرنسية حتى يشرح له سياق استخدام التعليقات الفرنسية فى بعض الرسومات، وهو ما أكد النتيجة التى توصلت إليها بحوث كثيرة سابقة من أن ربط النص بسياقه المجتمعى الأكبر ضرورة فى البحوث وهو ما اعتمد عليه كاتب هذه السطور فى دراسته عن تمثلات وسائل الإعلام فى الكاريكاتير العربى، فقد اقتضى الأمر فى دراسة الباحث (روبرت سميت) ربط الرسوم والتعليقات بثقافة الشركات أى "خطاب" المقاولات فى هذه الشركات، وهو ما أرجع الباحث إلى بداية السخرية من المقاولين فى الصحافة الأوروبية والتى بدأت منذ تم السخرية من رجل الأعمال جورج هدسون رائد إنشاء السكك الحديدة فى العصر الفيكتورى البريطانى.

وقد اتضح من الدراسة وجود الثنائيات المتعارضة بين ثنائية العجرفة/التواضع، ثنائية البطولة/الفشل فى الحديث عن شركات المقاولات.

واستخدام الاستعارات فى تصوير أخطاء هذه الشركات بصرياً، ووضوح الايديولوجيا أكثر فى التعليقات المصاحبة للكارتون، وأن الكارتون عبر عن أشياء كان من الصعب التعبير عنها فى الأخبار والمقالات، وقدرة الكارتون السياسى على الحكى الملخص مبهرة.

بينما أوضحت الدارسة أيضاً عدم قدرة الكارتون على عملية المحاججة التى يتفوق فيها النص المكتوب كالمقال وكذا قدرته المحدودة على التحليل، فى الوقت الذى يتفوق فيه فى الاتصال الرمزى الاستعارى، وأنه لمن المفيد فى بحوث كثيرة مقارنة خطاب الكارتون بغيره من الخطابات الإعلامية عن مجال البيزنس والمقاولات، فالكارتون نادراً ما يظهر الشخصيات النسوية العاملة فى مجال المقاولات كما لو كان المجال ذكوريا بامتياز على عكس خطاب الصحافة الخبرى والمقالى.

وأخيراً فإن أحد أهم وظائف الكارتون فى مجتمع رأسمالى هو نزع القداسة عن فئة المقاولين كالدراسات النقدية عن حياة القديسين بعد أن تشبع الخطاب الإعلامى بالإطراء والثناء عليهم.

وطبقت دراسة أوينكان ميدوهى Meduhi نظرية الاستعارة التى وضعها كل من (فوكنير وتيرنر) المسماة نظرية الاندماج المفاهيمى من تحليل الكارتون السياسى المنشور فى الصحف النيجيرية والمتعلق بالتوترات فى دولة متعددة الأعراق والإثنيات، وحللت الدراسة ١٥٠رسماً كاريكاتيرا نشرت فى جرائد الجارديان The Guardianوالفانجارد The Vanguard والقبضة The punch ما بين يونيو وأغسطس ٢٠٠١ .

فالكارتون السياسى يتطلب وضع المفاهيم فى شكل استعارات من واقع الحياة اليومية ويجبُ القارئ ليشتبك فى عملية الاستدلال والاستنباط للمعنى باستخدام المنطق والإطار الدلالى المشترك.

ولذلك تتفاعل الصور والكلمات فى الكارتون السياسى لتقديم أمة تفتقر إلى أيديولوجية واضحة موحدة وتقدم الايديولوجيات الإثنية عوضا عن ذلك التى كانت من صنع الاستعمار البريطانى، وكذلك أوضحت الدراسة أنه بالنسبة للنيجيرى فإن الهوية الاجتماعية الفردية والمصالح الاقتصادية أهم من ولائه لأمة واحدة الأمر الذى يؤدى إلى تشظى أو تشرذم الهويات[٤].

ولذا فإن الحياة عبارة عن صراع مستمر لتحقيق مكاسب ممكنة فى إطار المجموعة الإثنية والشريحة الاقتصادية – الاجتماعية، وقد انعكس ذلك على الصورة النمطية الشائعة

عن القائد السياسى النيجيرى على أنه قاس صارم مخادع ويخدم مصالحه الشخصية بينما سيتم إظهار الشعب النيجيرى فى صورة الخامل العاجز المفتقد للصبر والجلد.

وقد أوضحت الدراسة أهمية الكارتون الثقافية فى بناء الواقع الاجتماعى وأهمية النواحى اللغوية فيه التى يعتمد عليها رسامو الكارتون.

أما نادية يعقوب Yaqub فقد درست - مستخدمة التحليل الثقافى الكيفى- تمثيلات أدوار النوع فى الكاريكاتير السياسى الفلسطينى لاكتشاف طبيعة ديناميات الأسرة الفلسطينية والعلاقة بين البيت الفلسطينى وما يقع خارجه، وكذا العلاقة بين العام والخاص فيما يتعلق بمصادر الثقافة والهوية الفلسطينية. وقد قامت الباحثة بدراسة أعمال الرسام ناجى العلى منذ بدء عملة منتصف الستينات وحتى اغتياله عام ١٩٨٧ وكذلك أعمال الرسامين الفلسطينيين المعاصرين: بهاء بخارى، خالد أبو عرفة، أمية جحا، محمد سباعنه، ناصر الجعفرى، عماد حجاج(٥).

وتوصلت الباحثة أنه وضح من كاريكاتير ناجى العلى أن الأسرة الفلسطينية تعانى من القهر والعنف والاستغلال الواقع عليها من الاحتلال الإسرائيلى ومن النخب السياسية العربية على حد سواء، إلا أن الرجل الفلسطينى يعانى أكثر من المرأة الفلسطينية، ولذا تبدو اختيارات الرجل الفلسطينى خاسرة وغير حكيمة، وعلى هذا ومن أجل إحياء الأمل فى النفوس يضع ناجى العلى توازيات بين قضية فلسطين العامة وبين نجاح المرأة الفلسطينية فى نطاقها الخاص وتحديداً فى المجالين البيولوجى والاجتماعى فهى قادرة على الإنجاب رغم القهر والاحتلال وهى قادرة على أن تبقى قضية فلسطين حية لا تموت بالحكايات التى تحكيها لأبنائها.

أما كاريكاتير الرسامين المعاصرين فيختلف عن كاريكاتير ناجى العلى فى أن الرجل الفلسطينى يبدو أنه قد طلق- فى الأغلب- الكفاح المسلح وشغله العمل السياسى رغم عدم فعاليته، أما المرأة الفلسطينية فهى وإن تواصلت أدوارها التقليدية البيولوجية والاجتماعية فإن فكرة الأمومة الفلسطينية تبدو فى أزمة وأمامها مخاطر جمة بما يعكس أزمة فى فكرة فلسطين كوطن كامل ومتحقق.

أما ليونارد فريدمان Freedman فى دراسته الموسوعية "الفن المقتحم" فقد درس العلاقة بين السخرية السياسية والرقابة حول العالم بشكل تاريخى تتبعى منذ نهاية القرن التاسع عشر وحتى نهاية العقد الأول من القرن الحادى والعشرين مقسماً دراسته إلى قسمين الأول يتناول العلاقة بين السخرية السياسية والرقابة فى الدول الديمقراطية وتحديداً فى الولايات المتحدة وبريطانيا، والثانى يتناول العلاقة بين السخرية السياسية والرقابة فى الدول الشمولية وتحديداً فى ألمانيا النازية، والاتحاد السوفيتى السابق، والصين الشيوعية خاصة تحت حكم ماو تسى تونج، والهند قبل الاستقلال، ودول الشرق الأوسط الديكتاتورية(٦).

ورأى فريدمان المنتمى لمجال العلوم السياسية أن السلطة بشكل طبيعى تأوى نوعاً من الفساد والغطرسة والتعالى وهو ما يستدعى السخرية من هذه الأشياء، وعادة ما يعقب السخرية انتقاماً من الساسة أو من بيدهم السلطة. وقد استندت الدراسة على فرضية عالم النفس سيجموند فرويد الأساسية أن السخرية هى إحدى الوسائل التى ننفس بها عن عدائنا المكبوت فعندما نحط من شأن أعدائنا فإننا نحصل بشكل غير مباشر على متعة هزيمته من خلال إطلاق ضحكات شخص ثالث يمثل الجمهور المشاهد والمتابع لما يحدث.

وانتهى الباحث أن السخرية السياسية توجد فى كل المجتمعات الإنسانية وإن كانت تزدهر فى النظم الديمقراطية التى يوجد بها درجات من الرقابة تتفاوت بين أوقات السلم والحرب أما فى النظم الشمولية فيتم قمع الكتاب الساخرين ومنعهم من النشر.

وكذلك درست ليندا تريمبل Trimble تمثلات الناخبين الكنديين فى الكاريكاتير المنشور فى صحيفتين كنديتين تصدران باللغة الانجليزية هما: The Globe & The Mail و National Post خلال الفترة الزمنية التى استغرقتها حملات الانتخابات البرلمانية أعوام ٢٠٠٤ ، ٢٠٠٦ ، ٢٠٠٨(٧).

وقد رأت الباحثة أنه كانت هناك أطروحة تتردد فى خطاب الكاريكاتير لتصف الناخبين الكنديين وهى (مواطنون من دون ديمقراطية)، فعلى الرغم من التراجع الواضح فى الاهتمام بالتصويت فى الانتخابات من قبل المواطنين الكنديين والمدلل عليه بالانحدار المستمر لنسب المشاركة فيها، فإن الكاريكاتير المنشور فى الصحيفتين الكنديتين لم يصور الناخبين على أنهم لا مبالين سياسياً، بالعكس تم تصويرهم على أنهم مراقبون أبرياء ومتابعون متشائمون من الأحزاب السياسية التى لا تهتم

إلا بمصلحتها الشخصية، ولذلك فقد نحى الكاريكاتير فى الأغلب باللائمة على السياسيين والحكومات ووسائل الإعلام وليس على سلبية المواطن الكندى فى فشل الديمقراطية البرلمانية فى كندا.

فقد صور الكاريكاتير الناخبون على أنهم أشبه بالكورس الإغريقى الذى يلفت الانتباه للمثالب التى تعترى العملية الديمقراطية، بينما تم تصوير السياسيين على أنهم ليسوا محل ثقة، يفتقدون المصداقية، ولا يلتزمون بوعودهم التى قطعوها على أنفسهم خلال الحملات الانتخابية. ولذا فإن عزوف المواطن الكندى عن المشاركة فى الانتخابات يرجع إلى تشاؤمه وحيرته وخوفه واشمئزازه من ألاعيب السياسيين ولا يرجع إلى لا مبالاته أو سلبيته.

واستخدمت الباحثة لبنى رياض عبد الجابرAbdul-Jabber النموذج الذى وضعه (رولان بارت) فى تحليل رسم كاريكاتورى واحد نشر عام ٢٠٠٥ للرسام الأمريكى (جورال) عن سجن أبو غريب ووقائع التعذيب فيه بتفكيك الدوال فيه وإظهار معناها الظاهر والباطن وهو كاريكاتير يظهر جنديين أمريكيين ينظران لأيقونة العم سام الذى يمثل أمريكا وهو عار وهضيم الجسد ويعلقان على ذلك، هل تعتقد أننا أهناه بما فيه الكفاية؟!... تدليلاً على أن وقائع التعذيب قد أهانت المثل الأمريكية قبل أن تهين العراقيين(٨).

والتحليل يؤكد أن وظيفة الكارتون السياسى ليست الإضحاك بقدر ما هو مهاجمة للمثالب والعيوب وهى هنا (النفاق والازدواجية الأمريكية) التى تصدر خطاب الحرية وحقوق الإنسان فى مقابل الانتهاكات التى ترتكبها على أرض الواقع.

وبهذا يكون رسام الكاريكاتير ليس حاكيًا لنكتة بقدر ما يعبر عن ضمير المجتمع المنتمى له بشكل نقدى، وهو أيضاً بشكل لا واع يعتبر مخبرا إعلاميا ومؤرخًا فى نفس الوقت.

وتعتبر الوظيفة الثقافية سواء الحفاظ على الثقافة وتأكيدها أو نقدها الوظيفة الأساسية للكاريكاتير فى وهذا النوع من الخطاب يعطينا لقطة للمناخ السياسى.

ويعيب الدراسة قلة عدد رسومات الكاريكاتير المحللة إذ اقتصرت على واحدة فقط نتيجة تخصص الباحثة فى الأدب وليس الإعلام.

تركز دراسة آرو سانى Saniوزملاؤه على التحليل اللغوى للسخرية فى الكارتون السياسى المنشور فى الصحف الورقية النيجيرية، إذ نبهت الدراسة إلى أن الجوانب اللغوية المكتوبة قليلة البحث فى الكارتون السياسى مقارنة بالجوانب البصرية مركزة على كيفية بناء السخرية لغويًا من قبل رسامى الكاريكاتير الدافعة لإصلاحات اجتماعية وسياسية فى نيجيريا.

ففى إطار تحليل الخطاب النقدى، استعانت مجموعة الباحثين بنظريات إدراك السخرية مقدمة خريطة معجمية لألفاظ الكارتون المستخدمة وتوزيعها على النصوص من خلال 5محددات هى: استعارة الكلمة، نحت الكلمة، ارتباط الكلمة بطبقة معينة، المعنى الظاهر، المعنى الكامن.

فضلا عن ذلك يستخدم الكارتون فى الصحف النيجيرية المقابلات اللغوية أو(التعارضات اللغوية) Interjections لخلق انطباعات ساخرة عن القادة السياسيين إذ تستخدم للتعبير عن مشاعر قوية كالخوف والحب والكراهية موضحة كيف تستخدم اللغة فى النصوص الإعلامية(٩).

شملت العينة ١٢٠ رسم كاريكاتيرى نشر فى الفترة من ٢٠٠٧ -٢٠١٠ فى أكبر صحيفتين يوميتين فى نيجيريا وهما: Daily Trust, Vanguard أو (الحارس)، و(الثقة اليومية).

وخلصت الدراسة إلى الاستخدام اللغوى المبتكر للغة فى الكارتون مؤكدة على تفرد الكارتون كلغة اتصالى له خطاب اجتماعى دال فى دراسة الممارسات الاجتماعية، وهى مصدر ثرى لتعلم اللغة الانجليزية كلغة ثانية.

وتختبر دراسة ترا ثانا فام Pham التمثلات البصرية للإتحاد الأوروبى كما يظهره الكارتون السياسى المنشور فى عام ٢٠٠٤ وهو العام الذى توسع فيه الاتحاد الأوروبى ليشمل دولاً مثل بولندا .. وفى الفترة الأزمة المالية 2012- 2009 والتى اقتضت إقراض بعض الدول الضعيفة اقتصاديًا مثل اليونان والبرتغال، والتفاعلات بين هذه الصور الإعلامية والنظام الاجتماعى السياسى أوربا(١٠).

بلغ عدد رسوم الكارتون المحللة كيفيًا ١٤ رسمًا من أصل ٣٠٠ كاريكاتير نشر فى نفس الفترة واعتمد التحليل البصرى على نماذج العلاماتية الاجتماعية خاصة تحليل الاستعارات.

وأظهرت نتائج التحليل التشابه بين تمثلات الكارتون وخطاب الثقافة الشعبية الأوروبية حيث تم تصوير الاتحاد الأوروبى على أنه كيان سياسى مفكك تحركه البرجماتية والإحساس

المتضخم بالذات لدولة المركزية مثل ألمانيا وفرنسا فى مقابل دوله الهامشية كاليونان والبرتغال.

وتراوحت السخرية فى الرسومات المحللة بين إظهار الأصوات المعارضة للاتحاد الأوروبى وبين الإسهام فى تطبيع النظام الاجتماعى السياسى لأوروبا، وهذه العملية المعقدة تعتمد على تفسيرات القراء والمتعرضين للكارتون وعلى نظام العلامات الكلى المحيط بالكارتون سواء كان هذا النظام معارضًا جذريًا أو إصلاحيًا.

وفى الوقت الذى تم تصوير الاتحاد الأوروبى فى ٢٠٠٤ على أنه نادى للأغنياء وحلم لكل دول أوروبا فقد تحول فى عام ٢٠٠٩ إلى تهديد أو مصيدة، أو فشل يغطى مستقبله الأسود على أوروبا بأسرها.

وتقدم الدراسة تدليلاً على فائدة الكارتون السياسى كمادة للبحث للدراسات الأوروبية نتيجة زيادة المتعرضين له ورقياً وإلكترونياً، ومن التوصيات الدالة للدراسات تأكيد الباحثة على أهمية التحليل الثقافى فى أى دراسة قادمة عن الكارتون التى تتيح إبراز التفاعل بين الإنتاج الإعلامى والتوزيع وتأثير العوامل الاجتماعية لقراءة الكارتون فى سياقات عدة.

وتتعلق رسالة الماجستير للباحثة راونا ميتولونديلا Mwet-ulundila برصد وتحليل وتفسير استخدام الفكاهة البلاغية فى رسوم الكاريكاتير للرسام Dudley بتحليل ٢٥ رسماً نشرت فى عام ٢٠١٢ فى صحيفة (الناميبى) التى نشرت ناميبيا وذلك بشكل كيفى(١١).

واختبر التحليل الكيفى للطبيعة الوصفية للدراسة ولتحقيق فهم عميق وتوصيف واضح لخصائص الكارتون السياسى فى هذه الدراسة.

واستخدمت الدراسة كل من تحليل المضمون والتحليل السيميولوجى لتفكيك الكارتون والتعرف على ثيماته الأساسية، ولأن الكارتون يمكن أن يتم تفسيره وتفكيك أكواده (وفهمه) إذا كان لدى الجمهور خلفية عما يتم النشر حوله أو التعرض له، وتم تحليل العناصر البصرية واللفظية فى الكارتون بتطبيق النموذج الأرسطى للإقناع بجوانبه الثلاثة: ethos, pathos, Logos الأخلاقى، العاطفى، والعقلانى) فضلاً عن تطبيق نظريات التعالى والتفوق، افتقاد التناغم التى تعد نظريات للفكاهة.

وكشفت الدراسة أن كارتون الرسام (دادلى) يستخدم الجانب الأخلاقى إذا تم التنويه والإعلاء من شأن الشخصيات التى يظهر الجمهور بانبهار واحترام لأفعالهم الطبيعية فى المجتمع.

ويتم استخدام الجانب العاطفى لتحريك مشاعر القراء لدعم أطروحات الكارتون أما الجانب العقلانى أو المنطقى فيتم استخدامه لبيان أو إظهار أن الكارتون مؤسس على حقائق.

وأظهرت الدراسة أن الشخصيات يتم انتقادها والسخرية منها إذا تم استخدام نظرية التعالى والتفوق فى الفكاهة وتبدو الشخصيات غير متوائمة أو تفتقد للتناغم إذا اختلفت عن توقعات القراء.

وأوضحت دراسة ثانية لنفس الفريق البحثى الذى يضم آرو سانى Sani وزملاءه أن العقد الأول من القرن الحادى والعشرين شهد زيادة درامية فى دراسات الكارتون السياسى حيث تعددت التخصصات التى انتمى لها الباحثون الدارسون له ما بين الإعلام والسياسية واللغة والدراسات السيميولوجية(١٢).

وعنت هذه الدراسة بإجراء تحليل من المستوى الثانى لمجموعة متاحة من الدراسات التى تعرضت للكارتون السياسى بشكل كيفى، فقد شهد هذا العقد عدة أحداث استولت على اهتمام وسائل الإعلام كإحداث ١١ سبتمبر التى تلاها الحرب على أفغانستان ثم الحرب على العراق ثم أزمة الرسوم الكاريكاتورية المسيئة للنبى محمد (ص) ثم الأزمة المالية لدول المجموعة الأوروبية.

واستدعت هذه الأحداث وجود فن صحفى أو إعلامى يستطيع أن يلخص الآراء المتعلقة بتفاعلات الأحداث، ويصبح سهل الاستيعاب والتمثيل للجماهير المتابعة لوسائل إعلام كثير ومتشعبة لها سياقات وخلفيات عدة.

وهدفت الدراسة للوقوف بشكل جديد وواع على الثيمات الأساسية التى عبر عنها الكارتون السياسى وكذا الوظائف التى قام بأدائها وتقييم الأدوار الاتصالية لهذا الوسيط.

وانتهت دراسة آرو سانى Sani وزملاءه إلى أنه: ركزت دراسات عدة فى العقد الأخير على الأدوار الاتصالية للكارتون السياسى وتوظيف الكارتون كأداة للاتصال السياسى إذ رأت هذه الدراسات أن الكارتون شكل اقتصادى وفعال باعتباره شكلا بصريًا ولغويًا فى نفس الوقت، وهو شكل إعلامى يروق لعقول القراء ويتحداها بالصور الجديدة فى نفس الوقت فى دراسات عن الكارتون فى أمريكا وبريطانيا والأردن.

وكذا يساهم الكارتون السياسى فى بناء الإيديولوجيات والهوية الاجتماعية والسياسية كما حدث فى دراسات تعلقت بالكارتون فى نيجيريا وفلسطين مطبقة التحليل الاستعارى السيميولوجى.

وتم إبراز تأثير الكارتون السياسى على الرأى العام خاصة فى أوقات الانتخابات حيث يعد هذا الشكل الإعلامى فعالاً فى بناء صورة المرشحين يمكن استيعابها بسهولة من قبل الجمهور كما حدث فى عدة دراسات عن الكارتون السياسى فى الولايات المتحدة وعدة بلدان أفريقية.

اعتمدت دارسات العقد الأخير على تحليل المضمون وتحليل الأفكار الرئيسية أو التيمات وتحليل الخطاب النقدى وعلى التحليل السيميولوجى وصاحب العمق النوعين الأخيرين من الدراسات حيث أبرزت الدراسات الطبيعة متعددة المعانى للكارتون السياسى، والتنوع المتفرد للعلامات البصرية واللغوية فى الكارتون، ولم تركز الدراسات حتى الآن الجوانب المحللة لتكنيكات للسخرية وآلياتها فى الكارتون.

تعليق على الدراسات السابقة:

١- كانت كل الدراسات باللغة الإنجليزية حتى تلك التى أجراها باحثون عرب، ويوضح ذلك ندرة الدراسات العربية المستخدمة للتحليلات السيميولوجية والثقافية للكاريكاتير.

٢- غلبة التحليل الاستعارى على التحليل السيميولوجى وإغفال بعض جوانب التحليل السيميولوجى الأخرى كالتحليل التكوينى.

٣- جمعت الدراسات بين التحليل الكمى والكيفى ولكن مركزة على التحليل الكيفى، وقد تزامن ذلك فى بعض الدراسات مع قلة عدد المفردات المحللة فى الدراسات التى أجراها غير المتخصصين فى الإعلام، والذين تعاملوا مع النص الكاريكاتورى كنص أدبى.

٤- جمعت الدراسات بين الإمبريقى وتحليل المستوى الثانى لنتائج الدراسات، ولم تحصر دراسة تحليل المستوى الثانى كل دراسات الكارتون السياسى التى أجريت فى العقد الأول من القرن الحادى والعشرين.

٥- وجود فرق بحثية تعمل فى أكثر من كدراسة مثل ذلك الفريق فى جامعة ماليزيا والذى أجرى بحثين، وكذلك تم الاستعانة بباحثين من داخل الثقافة المحللة إذا كانت الدراسات عبر ثقافية Cross-Cultural.

الإطار النظرى: مفهوم التمثل فى الدراسات العلاماتية والثقافية

تقدم لنا الدراسات العلاماتية إطاراً مفاهيمياً موحداً، ومجموعة من المصطلحات الصالحة للاستخدام عبر كل التجارب الدالة والتى تشمل الاتصال اللفظى وغير اللفظى، من الكتابة إلى تقاليد الأزياء مروراً بالسينما والتليفزيون والصورة الصحفية والكاريكاتير، ولذا يقتضى الإطار النظرى تقديم مفهوم التمثل أو Representation بالتفصيل.

التمثل هو استخدام العلامات كى تعبر عن شىء ما أو تحل محله، وينظم الناس العالم وكذا طبيعة الحقيقة فى هذا العالم من خلال التمثلات، وينظم البشر العلامات من أجل تكوين بناء علامى والتعبير عن علاقاته.

وفى رأى كثير من الفلاسفة، من القدامى والمحدثين، فإن الإنسان (كائن تمثلى). إن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يمتلك القدرة على إبداع العلامات والتلاعب بها، تلك الأشياء التى تحل محل شىء أخر أو تعبر عنه(١٣).

وقد ارتبط مصطلح (تمثل) بمفاهيم علم الجمال وعلم العلامات فيرى (متيشل) أن مفهوم (التمثل) مفهوم واسع يمتد من حجر يتم نحته ليعبر عن شخصية بعينها إلى رواية تصور حياة مجموعة من البشر لهم خصائص عرقية أو جغرافية أو ثقافية خاصة.

ويحمل مصطلح (التمثل) طيفاً من المعانى، فى نظرية الأدب مثلا يمكن فهم كلمة تمثل على أن لها ثلاث معان متمايزة: المعنى الأول يعنى المشابهة مع شىء ما، والمعنى الثانى يقصد أن يحل شخص محل آخر كما النائب البرلمانى الذى يمثل مجموعة من الناخبين أو يحل شىء محل أخر، أما المعنى الثالث يرى فى التمثل إعادة لتقديم حدث ما أو رواية ما كما يحدث فى التقرير الصحفى أو الإعلامى عن حدث بعينه.

ومفهوم (التمثل) قديم قدم أفكار (أفلاطون) و(أرسطو) عن نظرية الأدب، وقد تم تطويره ليشمل مساهمات علوم اللغة وكذا دراسات الإعلام والاتصال، إذ تطور مفهوم التمثل ليصبح تسجيلا تصف فيه المعلومات الحسية شيئاً مادياً من خلال وسيط اتصالى معين، فالدرجة التى يشابه فيها تمثلا فنيا شيئاً ما يعتبر فى علم الجمال وظيفة لهذا التصميم الجمالى. على سبيل المثال: إذا أخذنا لوحة الموناليزا الشهيرة للرسام ليوناردو دافنشى ورسم طفل صغير لشخصية الجيوكنده، يعتبر

الرسمان تمثيلا لشخصية الجيوكنده، وأى تفضيل للوحة على أخرى يجب فهمه على أنه أمراً جمالياً.

وفى هذا يختلف التمثل الجمالى عن التمثيل اللغوى، إذ أن اللغة مثلاً وكلماتها لا تحمل مشابهة جمالية بينها وبين الشىء الذى تعبر عنه، وذلك لأن ثقافة بذاتها ارتضت وتوافقت على أن تجعل العلامات اللغوية تعبر عن شىء حسى أو معنوى وتحل محلها دون أن "تشابهها"(١٤).

ومن أوائل الذين نظروا لمفهوم (التمثل) علاماتيا هو الفيلسوف وعالم المنطق والرياضيات الأمريكى تشارلز ساندر بيرس Pierce ١٨٢٩-١٩١٤ وكان جوهر عمله ينصب على ربط التمثل بالمنطق.

فقد رأى بيرس أن هناك ثلاثة طرق تعبر بها العلامات عن الأشياء وهى: الأيقونة Iconالمؤشر Index والرمز Symbol

ويشير مفهوم الأيقونة Iconإلى العلاقات التى تعبر عن الشىء من خلال التشابه معه مثل رسوم البورتريه، والأيقونة تمثل "احتمالا" معينا لوجود الشىء الذى تشابهه إذ ليس بالضرورة يجب أن يكون هذا الشىء "موجوداً" بشكل فيزيقى، الأيقونة يمكن أن تكون صورة فوتوغرافية تشابه شخصاً بعينه ومن هنا تصبح المشابهة موضوعية ومستقلة عن التعبير أو التأويل، وفى نفس الوقت يمكن أن تكون الأيقونة عبارة عن منطوقاً رياضياً يعبر عن أفكار أخرى معقدة وتوجد فقط فى ذهن عالم الرياضيات أو المنطق.

أما مفهوم المؤشر Index فهو: علامة تجذب الانتباه من خلال ارتباطها بحقيقة معينة غالباً من خلال السبب والنتيجة. على سبيل المثال، عندما نرى دخانا يملأ مكانا نستنتج أن هذا من تأثير وجود حريق قريب وذلك بغض النظر عن أن (النار) تشابه (الدخان)، الأسماء مثلا مؤشرات لأنها تعتمد على الارتباط الحقيقى والضرورى بالأشياء الفردية التى تشير إليها، الاسم بالضبط مثل كلمة (هذا) أو (ذاك)، تنطقه وتستخدمه كأنك تشير إلى شىء ما.

ثم يجئ مفهوم الرمز Symbol التى يراها بيرس على أنها عادات أو قيم للمرجعية أو للمعنى، والرموز قد تكون طبيعية وثقافية أو تجريدية منطقية وتعتمد على كيفية تأويلها أو تفسيرها أو فهمها(١٥).

وتفتقد الرموز الاعتماد على المشابهة أو الإشارة للأشياء التى تعبر عنها، وذلك على الرغم من أن التجسيد الفردى للرمز هو مؤشر على خبرتك بالشىء المعبر عنه، مثل خبرتك بعلم دولة معينة الذى يعتبر رمزاً لهذه الدولة. إنك حين ترى علماً أو سارية تحمل علماً لا تعرفه، فى هذه الحالة لا يحدث الرابط بين العلم والدولة المعتمد على الإشارة أو المشابهة.

يأتى منطق الرموز من الأشياء المقبولة اجتماعياً والموافق عليها ثقافياً، وهذا يشمل اللغة والرموز الأخرى، فقد اتفقنا نحن قراء العربية على أن هذا الشىء المعدنى الكبير الذى له أربع عجلات وأربعة أبواب ومحرك ومقاعد سوف نطلق عليه (سيارة)، بينما رأت مجموعة أخرى من البشر يعيشون فى مكان آخر ويستخدمون لغة أخرى (مجموعة من الرموز المغايرة) أن تطلق على هذا الشىء رمز Car.

وقد لعب عالم اللغويات السويسرى فرديناند دى سوسير Saussure (١٨٥٧-١٩١٣) دوراً كبيراً فى تطوير علم العلامات ومفهوم التمثل. رأى (سوسير) أن اللغة نظام من العلامات أو الرموز، ودراسات علم العلامات ترصد هذه العلامات وطرق التمثلات التى يستخدمها البشر للتعبير عن المشاعر والأفكار والإيديولوجيات. وقد وسعت دراسات علم العلامات من مفهوم (النص) Textليصبح تمثلاً مكتوباً أو مسموعاً أو مرئياً للشىء الممثل أو المعبر عنه. على سبيل المثال، قبل أن يستخدم الإنسان لفظ (شجرة)، كان عليه أن يتخيل المفهوم العقلى أو الصورة الذهنية للشجرة.

ولهذا يرى (سوسير) أن هناك شيئين رئيسين هامين لفهم العلامات: الدال والمدلول. الدال: قد يكون التعبير اللفظى وتتابع الحروف أو الأصوات أو التعبير البصرى عن شىء بعينه مثل رسم باليد لشىء وليكن شجرة. أما المدلول: فهو المفهوم العقلى التخيلى للشجرة. وأضاف علماء العلاماتية لفظ Refer-ence أى المرجع أو المرجعية وهى الشجرة الحقيقة التى نراها فى حديقة أو فى غابة.

ويرى سوسير أن هذه العلامات لها صفات هامة فهى:

اعتباطية: إذ ليس هناك ارتباط بين الدال والمدلول.

وعلائقية: نحن نفهم شيئا ما فى علاقته بشىء أخر. مثل فهمنا لكلمة (أعلى) على أنها مقابل (أسفل)، أو نفهم لفظة (كلب) فى علاقته ببقية الحيوانات كالقطط أو الدجاج، فالكلب له صفات لا تجدها فى القطة أو الدجاجة.

وتشكل عالمنا: إذ أننا - نحن البشر- فى سجن من اللغة، نحن "نوجد" داخل نظام من العلامات، ولا يمكننا الهرب من

هنا النظام ببساطة لأنه يشكلنا ويشكل عالمنا، والثقافة هى التى تضفى المعنى على الرموز فكلمة أخت فى ثقافتنا العربية الإسلامية تعنى الشخص الأنثى المولود لنفس الأب أو الأم أو الاثنين معا، ولكنها تعنى أيضاً شخصا أنثى يدين بنفس الدين (الإسلام) على الرغم من عدم وجود قرابة معه. وهذه العلامات سواء كانت لغوية أو بصرية لها تطور تاريخى يجب رصده(١٦).

ولما كانت هذه العلامات أو (التمثلات) لا تستطيع الظهور من تلقاء نفسها، بل من خلال وسيط اتصالى ما، فإن الدراسات الاتصالية والإعلامية أخذت على عاتقها رصد وتحليل وتفسير التمثلات عندما يتم التعبير عن أشيائها من خلال وسائل الإعلام.

ولذلك فان التمثل الإعلامى أو Media Representation يعنى كيفية تشكيل وسائل الإعلام لأوجه الحقيقة الاجتماعية عن الناس والأماكن والأشياء والأحداث والهويات الثقافية وأى مفاهيم تجريدية أخرى، وهذه التمثلات يمكن أن تستخدم المحادثة أو الكتابة أو الصور الثابتة أو المتحركة.

ويشير المصطلح (التمثل) إلى العمليات التى بمقتضاها تُشكّل الهويات وكذلك ناتج هذه العمليات. الهويات التى تتحدد بالسن، والنوع (الجندر)، والطبقة الاجتماعية الاقتصادية، والعرق أو الإثنية. والتمثلات الإعلامية لا تدرس فقط كيف تتشكل هذه الهويات من خلال وسائل الإعلام من خلال نصوص معينة، ولكن كيف يتم بناؤها من خلال عمليات الإنتاج والتلقى، إنتاج أناس بعينهم للنصوص الإعلامية، وتلقى أناس آخرين لهذه النصوص الإعلامية، وهؤلاء بدورهم لهم هويات مغايرة للهويات المتلقاة عبر وسائل الإعلام(١٧).

خذ مثلا مصطلح (النظرة) أو بالأدق (النظرة الفاحصة المحدقة) Gaze تهتم دراسات تمثلات وسائل الإعلام بكيف ينظر الرجل إلى المرأة وكيف ينظر إلى الرجال الآخرين، وكذا كيف تنظر المرأة إلى الرجل والى غيرها من النساء.

وتتعلق أحد الأفكار المفتاحية المهمة فى دراسة التمثلات بالطريقة التى تبدو بها هذه التمثلات طبيعية، إن نظم التمثلات هى طرق بواسطتها يتم تأطير الإيديولوجيات ولذا فهذه النظم تضع موضوعاتها فى مكان أو مكانة معينة.

وأهم أدوات تحليل التمثلات هى التحليل العلامى كجزء من تحليل الخطاب الكيفى بالأساس، وتحليل المضمون الكيفى، فعلم العلامات يركز على عمليات التمثل ويلقى الضوء عليها.

والحقيقة دائما ممثلة عبر وسائل الإعلام وما نعامله على أنه خبرات مباشرة ما هو إلا خبرات تفهم عبر وسائل الإعلام Mediated وتتضمن التمثلات بالضرورة عملية بناء الحقيقة أو بناء الواقع الاجتماعى حولنا.

وكل النصوص، مهما بدت طبيعية أو واقعية هى تمثلات مبنية اجتماعياً أكثر من كونها انعكاسات شفافة لهذا الواقع، ولذلك فإن التمثلات سابقة على الواقع.

والتمثلات التى يكثر استعمالها ويعاد تدويرها بشكل مستمر وثابت تبدو لنا طبيعية كما لو كانت لم تمر عبر وسيط إعلامى. التمثلات تحتاج إلى التأويل والتفسير، ونحن نقوم بإضافة أحكاماً وتقديرات حول هذا التمثلات من حيث درجة مشابهتها لما تعبر عنه، أو تمثيلها له.

والتمثلات تبعاً لذلك -وبشكل لا يمكن تفاديه -انتقائية تعلى من شأن أشياء بعينها وتبرزها، وتخفى أشياء أخرى وتقلل من أهميتها.

يرى الواقعيون أن النظر للتمثلات يجب أن يكون من حيث تعبيرها بموضوعية عن الواقع لذا فهم يهتمون بمفاهيم الحقيقة والدقة، التحيز والتشويه، أما البنائيون فيركزون على كيفية تقديم الأشياء (تمثيلها) وصنعها اجتماعياً، يركزون على ما تم الاهتمام به، وما تم تجاهله وإنكاره، وكذلك على التطور التاريخى لهذه التمثلات(١٨).

تبدو عمليات المقارنة هامة للغاية فى دراسة التمثلات بين وسيلة إعلامية وأخرى، أو بين فن إعلامى معين Genre وأخر، أو بين جمهور مستهدف لهذه التمثلات وجمهور أخر، أو بين السياقات الثقافية والتاريخية التى تحدث فيها هذه التمثلات.

والأسئلة الأساسية التى تعنى بها أى دراسة للتمثلات هى:

ما الذى يتم تمثيله؟

كيف يتم تمثيله ؟ باستخدام أيه علامات؟ أو فنون إعلامية معينة Genre.

كيف يتم التعبير عن التمثلات على أنها طبيعية ومنطقية ولا تحتاج لتفسير أى تعبر عن منطق الأشياء؟

ما الذى يتم التركيز عليه؟ وما الذى يتم تجاهله؟ وكيفية التعرف على كلا النوعين؟

من الذى يصنع التمثلات؟ وما المصالح التى تعكسها؟ وكيف نصل لهذه المصالح؟

ما الجمهور المستهدف من هذه التمثلات؟ وكيف ندرك هذه الجمهور؟

ما الذى تعنيه التمثلات لك؟ وما الذى تعنيه للآخرين؟ وكيف ترصد الاختلاف إن وجد؟ وهل أنت مسئول عن هذا الاختلاف؟

كيف يفهم الناس التمثلات؟ وتبعا لأية علامات أو أكواد أو رموز؟

ما التمثل البديل الذى يجب مقارنته بالتمثل الذى تدرسه؟ وكيف يختلف عنه؟ وهو ما تم الإشارة إليه تحت عنوان (اختبار التباديل والتوافيق).

لماذا تم اختيار تمثل معين بطريقة معينة وهذه الطريقة تشمل (نوع كادر التصوير أو اللقطة، زاوية تصوير معينة، صياغات وكلمات بعينها)، وما هى بدائل هذه اللقطات والزوايا والصياغات؟

ما الأطر المرجعية التى يستخدمها الجمهور لفهم هذا التمثل أو ذاك؟

وقد اهتمت دراسات ما بعد الاستعمار بمفهوم (التمثل) خاصة أعمال الراحل إدوارد سعيد فى دراسته الإستشراق (تمثلات الشعوب الشرقية فى عيون دارسى الغرب)، وفى صورة العرب والمسلمين فى وسائل الإعلام، كما اهتمت المنظرة الهندية (جياترى سبيفاك) بتمثلات المهيمن عليهم والمهمشين والمسحوقين فى عيون الأقوياء المهيمنين ومن يقومون بعمليات التهميش والسحق هذه، وهى المنظرة التى صكت تعبير Sub-altern وهو التعبير الذى ذاع صيته فى التعبير عن المهمشين والضعفاء.

وعزفاً على وتر منظرى العلاماتية، اهتم المنظران السابقان بكيفية رؤية هذه التمثلات على أنها صور حقيقية، ومنطقية، وواقعية يمكن إدراكها من قبل الجميع، وليست تمثلات مصنوعة اجتماعياً.

وأضافت جياترى سبيفاك Spivak أن وسائل الإعلام تميل إلى تعميم تمثلات الضعفاء والفقراء والمطحونين أو الأقليات بشكل عام، فإذا رددت وسائل الإعلام تمثلا ما عن (الأقلية السوداء) فى الولايات المتحدة، فلابد أن أية أقلية (صينية - عربية - هسبانكس) سوف تبدو كذلك عندما يبرز سياق معين لتمثيلها، وهو ما أسس لمفهوم الآخر، إن الأخر دائما يتم تمثيله على أنه يحوز فى الأغلب صفات مناقضة ومغايرة لصفات المهيمن الصانع لهذه التمثلات.

وإذا كانت أقلية ما يعوزها أشياء فى مجال جمالى، فلابد أن تنسحب هذه النقائص على المجالات الاقتصادية والقانونية والسياسية وتمثلاتها.

ثم تعمق (سبيفاك) الحقائق السلبية لتمثلات الأقلية بقولها: إنه حتى لو عبر المهمشين عن أنفسهم فى (تمثل ذاتى) فإن الأخر لن يسمع لهم، لأن التمثلات فى هذه الحالة تبدو غريبة غير طبيعية ولا تقع فى دائرة ما يمكن سماعه(١٩).

وعلى الرغم من تشاؤم سبيفاك، إلا أن دراسات الأنا والأخر ازدهرت بحيث يمكن القول أن تمثلات الأقليات على قلتها وغرابتها تجد آذاناً صاغية حتى فى الدوائر التى كانت تعتبر صماء غير قادرة على إدراك صوت المسحوقين الضعفاء.

وإذا ركزنا على تمثلات وسائل الإعلام، فإن النصوص الإعلامية تعبر "تمثلات" للواقع، أى بالتعريف الإنجليزى إعادة تقديم للواقع Re-presentation.

وهذا يعنى أن هذه النصوص الإعلامية يتعمد صانعوها مع سبق الإصرار صياغتها وكتابتها، تأطيرها واختيارها والتعليق عليها، يتعمدون إطلاق مسميات عليها واستهداف جمهور معين بها، يتعمدون (أو يتقصدون) أحياناً إجراء عمليات الرقابة عليها، وإخفاء أجزاء منها، وهى من ثم نسخ مصنوعة من الحقيقة (الواقع) المحيط بنا.

وعندما ندرس وسائل الإعلام، من المهم أن نتذكر أن أى شكل إعلامى من الفيديو المصنوع من المنزل إلى مجلات الأزياء ذات الأغلفة اللامعة هو إعادة تقديم للواقع من جهة نظر فرد أو جماعة بعينها، هو تمثل مكوّد فى مجموعة من العلامات والرموز التى بالضرورة تستدعى جمهوراً ليقرأها ويفك أكوادها فاهماً ومفسراً لهذه العلامات والرموز بشكل معين.

ومع ذلك، يجب القول أنه لولا وسائل الإعلام، فإن إدراكنا للواقع سيكون محدوداً للغاية، ولذا نحن نحتاج كجمهور لهذه النصوص المصنوعة كى تتوسط المسافة بيننا وبين واقعنا، نحن نريد هذه النصوص لنتلمس هذا الواقع الاجتماعى.

ولهذا فإن التمثل هى عملية ذات اتجاهين: يصنع المنتجون نصاً معيناً له سياقه الزمانى والمكانى فى علاقته بالواقع، ثم يقوم الجمهور بالوصول لهذا النص فى علاقته بهذا الواقع.

وبإعطاء الجمهور هذه المعلومات التى يحملها النص فإن خبرتهم بالواقع تتسع، فى كل مرة نشاهد برنامجاً وثائقياً عن

الحياة البرية فى الغابات أو نقرأ عن أحداث سياسية فى بلدنا أو نشاهد فيلماً عن حدث تاريخى، نحن نزيد من خبرتنا بالحياة على هذا الكوكب.

ولكن لأن صانعى النصوص الإعلامية اختاروا هذه المعلومات التى نتلقاها، فإن خبرتنا بالواقع تظل محكومة ومقيدة. نحن نرى فقط مختارات يجرى التركيز عليها فى الحياة البرية فى الغابات، ومعلومات يجرى التركيز عليها من قبل المحررين لإيراد حدثاً سياسياً ما، وصناع الفيلم التاريخى يرون الأحداث والشخصيات المشتبكة بها بطريقة تناسب مقاييسهم الخاصة التى اختاروها لنا.

وترتيباً على ذلك، فإن تمثلات وسائل الإعلام ومدى قبولنا أو رفضنا لها هى قضية سياسية بالأساس، فبعد تعرضنا لوسائل الإعلام وتمثلاتها، تزيد تحيزاتنا ضد أو مع شىء/فرد/جماعة معينة، أو بالعكس تقل تحيزاتنا ونعيد التفكير فى مواقفنا تجاه تلك الجهات.

يتقبل جمهور وسائل الإعلام الراهن - بشكل لا واع فى الأغلب - تمثلات وسائل الإعلام على أنها "حدوتة" أو "قصة" خاصة عن حدث معين، وإذا كنا فى علوم الإعلام ونظرياته قد قطعنا شوطاً كبيراً منذ نموذج التلاعب بالجمهور الذى تأسس فى ثلاثينات القرن الماضى، فمن الخطورة القول أننا فارقناه تماماً، وأننا لا نرى عناصر بعينها فى النصوص المقدمة لنا، ربما الفارق الآن أننا أصبحنا أكثر وعياً بعمليات التلاعب هذه(٢٠).

وتحليل الأنواع المختلفة للتمثلات أضحى الهم الأكبر للدراسات الإعلامية والتمثلات التى يجرى تحليلها هى تمثلات النوع (الجندر)، العرق والإثنية، الطبقة، والسن، والإعاقة وغيرها.

وتثير التمثلات الثقافية للمجموعات الاجتماعية أسئلة سياسية عن القهر والسيادة: مَنْ يصنع تمثلات عن مَنْ؟ وأين؟ ومَنْ يحدد التمثلات التى نراها أو نشاهدها فى فترة معينة؟

ولكن الناس لا يفهمون التمثلات مثلما قصد صانعوها أن يفهمها الجمهور إذ يعتمد فكنا للأكواد على الوضع الذى نحتله داخل المجتمع وكيفية فهمنا للعالم، وعلى الرغم أنه من المستحيل أن نجد معنى واحدا يتفق عليه الجميع، فإن لدينا عدداً محدوداً من المعانى يمكن أن نفهم بها تمثلاً معيناً.

ومن بين العوامل التى تحدد هذه المعانى المحدودة: مكانة الثقافة الراقية والثقافة الجماهيرية (الشعبية)، ومركزية الإنتاج الإعلامى، وفقر الإنتاج الإعلامى للثقافات المهمشة كما يظهر فى تمثلات النوع فى المجتمع الغربى التى تعطى الأفضلية للرجل الأبيض ذو التفضيل الجنسى المألوف أو الطبيعى Heterosexual(٢١).

وتعتبر علاقة التمثل بحياة الناس وخبراتهم فى العالم الحقيقى شيئا معقداً ولكن التمثلات لها تأثير حقيقى على الناس الحقيقيين. نحن نرى أن تعامل المجتمع مع جماعة معينة يستمد جذوره من تمثلاتها الإعلامية وينبنى على ذلك طريقة تعامل المجتمع معهم، وكذا القضايا التى يتم مناقشتها مثل: الفقر، والتحرش، وكراهية الذات، والعنصرية فى السكن والعمل وفرص التعليم، وكذا الأفعال التى تقاوم القوى المهيمنة المتسببة فى ذلك.

وعندما يصل تراكم الأفعال المقاومة إلى نقطة حدية تتحول المقاومة إلى الثورة. لقد سبقت ثورة ٢٥ يناير ٢٠١١ مجموعة من الأحداث التى كانت بدايتها فى عام ٢٠٠٤ فى تأسيس حركة (كفاية) المصرية. فمنذ ذلك الحين اتخذت الأحداث طابعا تصاعديا فى مصر لاسيما بعد انتفاضة العمال فى المحلة عام ٢٠٠٨ وتأسيس جماعة ٦ إبريل. فقد أظهرت السلطة السياسية فى مصر عنفا أمنيا واضحا تجاه النشطاء، وتصاعدت وتيرة الانتقادات التى طالت جهاز الشرطة بأنه يحمى النظام السياسى ولا يحمى المجتمع بعد تزايد معدلات الجريمة الجنائية فى الفترة عينها.

ولذلك كان اختيار الخامس والعشرين من يناير ميعادا للاحتجاج على ممارسات الشرطة والنظام السياسى برمته اختيارا رمزيا فالموعد هو عيد الشرطة التقليدى المحتفل بمقاومة الشرطة المصرية فى الإسماعيلية لقوات الاحتلال البريطانى لمصر عام ١٩٥١ وكأن المقاومون الذين تحولوا إلى ثوار رأوا أن ينزعوا معانى الشرف والوطنية عن جهاز الشرطة فى ذلك الوقت بممارساته المعيبة.

وكان نجاح الثورة التونسية التى آتت ثمارها بهروب الرئيس التونسى زين العابدين بن على محفزا للشباب المصرى على البقاء فى الميدان حتى يرحل رأس النظام المصرى الرئيس الأسبق حسنى مبارك.

مشكلة الدراسة:

من العرض السابق لأهمية الدراسة والدراسات السابقة، يتبين لنا ندرة الدراسات العلاماتية والثقافية العربية للإعلام عامة وللكاريكاتير خاصة فى ظل تركيز أغلب الدراسات على مدخل (الصورة) النظرى وتحليل المضمون كأداة، ذلك رغم الانتقادات الكثيرة التى ساقها الباحثون الغربيون لاستخدام تحليل المضمون الكمى فقط فى تحليل الكاريكاتير حيث يصعب الاتفاق على معانيه ودلالاته كما يصعب إخضاع معانى ودلالات ورموز الكاريكاتير للعد الإحصائى.

وقد أكمل إحساس الباحث بمشكلة الدراسة زيادة المساحة المخصصة لنشر الكاريكاتير فى الصحف العربية فى المرحلة التى واكبت ثورة ٢٥ المصرية بشكل خاص وثورات الربيع العربى بشكل عام ولعبت دوراً عضوياً فى إبراز تمثلات هذه الثورات عبر الكاريكاتير، ولكن من دون أن يتزامن ذلك مع استخدام نظريات ومناهج وأدوات جديدة لدراسة كاريكاتير هذه المرحلة.

وعلى هذا تتحدد مشكلة الدراسة فى تحليل الأفكار المتواترة المصورة لوسائل الإعلام التقليدية والجديدة والسائدة فى خطاب الكاريكاتير، فضلا عن رصد النماذج الأساسية للكاريكاتير وكذا تكويناته واستعاراته وتناصه فى معالجة تمثلات وسائل الإعلام بنوعيها وكذا تمثلات القوى السياسية العربية التى تأثرت بهذه الثورات والجماهير المستفيدة من هذه الثورة على حد سواء، ثم الانعطاف لدراسة التحليل الثقافى للكاريكاتير الممثل لوسائل الإعلام متمثلاً فى استدعاء النصوص التاريخية لتفسير الرؤى العربية فى الوقت الحاضر عن طريق رصد (التناص) التاريخى بين نصوص الكاريكاتير والنصوص الثقافية فى التاريخ العربى.

أهداف الدراسة:

فى ضوء المشكلة التى تتعامل معها هذه الدراسة والإطار النظرى الذى تستند إليه، فإنها تسعى إلى تحقيق الأهداف التالية:

١- تحديد الاستعارات المستخدمة فى الكاريكاتير المعالج لوسائل الإعلام التقليدية والجديدة فى الصحف المدروسة والمعانى المتضمنة فى هذه الاستعارات، وتحديد الاستعارات الممثلة للسلطة السياسية العربية والجماهير المستفيدة من الثورة المصرية.

٢- إجراء التحليل الثقافى للكاريكاتير الذى يعكس تمثلات وسائل الإعلام التقليدية والجديدة عن طريق تحديد النصوص التاريخية التى تتقاطع مع نصوص الكاريكاتير وتحديد الاستعارات التى يستخدمها الكاريكاتير لتصوير السلطة السياسية العربية والجماهير المستفيدة من الثورة المصرية ومدى تقاطعها مع النصوص الثقافية التاريخية.

تساؤلات الدراسة:

تهدف الدراسة إلى الإجابة على ثلاث مجموعات من التساؤلات تتعلق كل مجموعة بأداة تحليلية متمايزة فى الدراسة:

١- ما الصحف العربية التى عالجت كاريكاتيريا الثورة المصرية، ومن الرسامون المشاركون؟

٢- ما الأفكار المتواترة التى ظهرت فى الصحف العربية عن الثورة المصرية؟

٣- ما الاستعارات التى يستخدمها الكاريكاتير المعالج للثورة المصرية فى الصحف العربية وما المعانى المتضمنة لها؟

٤- على ضوء النماذج المنتقاة للتحليل، ما التناص التاريخى الذى يصنعه خطاب الكاريكاتير مع النصوص الثقافية التاريخية التى عبرت عن فكرة المقاومة والثورة، وعن وسائل الإعلام التقليدية والجديدة، وعن السلطة العربية فى مواجهة الجماهير؟

نوع الدراسة ومناهجها وأدواتها:

١- نوع الدراسة:

تتميز هذه الدراسة بالطابع الوصفى فى مرحلتها الأولى الراصدة للكاريكاتير المنشور فى الصحف العربية وكذا الرسامين الذين ساهموا برسوم تفاعلت مع الثورة المصرية فضلا عن الأفكار المتواترة الناقدة للسلطة السياسية العربية وأدواتها الإعلامية، وكذا الراصدة لعناصر المقاومة والثورة فى المجتمع العربى وأدواتها الإعلامية الجديدة، ثم تنحو الدراسة فى مرحلتها الثانية منحى تفسيرياً بإجراء تحليل ثقافى لرسوم الكاريكاتير المعالجة للثورة المصرية للإجابة على السؤال التفسيرى الأهم: كيف تتكون تمثلات وسائل الإعلام التقليدية المدافعة عن النظام السياسى العربى وكيف تتكون تمثلات وسائل الإعلام الجديدة المدافعة عن حقوق الجماهير العربية عن طريق استعارة النصوص التاريخية المقاومة والثورية، بمعنى أخر: كيف يكون الكاريكاتير استمراراً خطابياً لفكرتى المقاومة والثورة المترسختين ثقافياً عبر التاريخ العربى الاقتصادى

والسياسى والاجتماعى.

٢- مناهج الدراسة :

أ- **المنهج المسحى**: وقد أفاد الباحث فى دراسته للصحف العربية المعالجة للثورة المصرية وكذا الرسامين العرب بشكل شامل خلال الفترة الزمنية المختارة .

ب- **دراسة الحالة**: لما كان الكاريكاتير العربى عامة، والمعالج للثورات العربية خاصة لم يُدرس علاماتياً أو ثقافياً من قبل، فقد اختار الباحث حالات ممثلة دالة للإجابة على التساؤلات العلاماتية والثقافية، وهو منحى لم يخترعه الباحث ولكنه متواتر وسائد فى كل الدراسات العلاماتية والثقافية التى استند إليها، إذ إن منهج دراسة الحالة يغطى عن طريق الدراسات المتعمقة مجموعة من المعلومات الوصفية والتفسيرية القيمة والتى لا يوفرها المسح الشامل.

٣- أدوات الدراسة :

أ- **تحليل المضمون**: وقد استخدمه الباحث بشقيه الكمى والكيفى لدراسة الأفكار المتواترة عن كل من وسائل الإعلام التقليدية والجديدة، والسلطة العربية فى مواجهة الجماهير.

ب- **التحليل العلامى (السيميولوجى) الكيفى**: وذلك فى تحليل الاستعارات الممثلة لكل من وسائل الإعلام التقليدية والجديدة، والسلطة العربية فى مواجهة الجماهير.

ج- **التحليل الثقافى الكيفى**: ومتوسلاً أيضاً بأدوات التحليل العلامى، حاول الباحث أن يجرى تحليلاً ثقافياً وذلك بالرجوع تاريخياً إلى جذور تمثلات وسائل الإعلام التقليدية والجديدة، وكذا السلطة العربية فى مواجهة الجماهير، والتى استعارت عناصر ثقافية عربية موروثة.

٤- اختيار عينة الدراسة:

تمثلت مادة التحليل فى كل الكاريكاتير المنشور عن الثورة المصرية فى الصحف العربية والتى نشرت فى موقع (بيت الكارتون) خلال شهرى يناير وفبراير من عام ٢٠٠١ وقد تم استبعاد الصحف المصرية من تحليل الكاريكاتير وذلك للتركيز على علاقة النظام السياسى العربى فى دولة ما بالنظام المصرى ومدى تأثير ذلك على التمثلات المرسومة لوسائل الإعلام التقليدية والجديدة، وبلغ عدد الرسوم المحللة ٩٤ رسما كاريكاتوريا.

وموقع بيت الكارتون arabcartoon.net أسسه الرسام الفلسطينى المقيم بالأردن نضال هاشم فى عام ٢٠٠٥ والذى عمل فى أكثر من صحيفة أردنية منها: العرب اليوم والغد[٢٢] و(بيت الكارتون) هو الموقع الالكترونى العربى الأكثر ثراء فى نشر الرسوم الكاريكاتورية العربية بشكل يومى.

والموقع فى فترة إجراء الدراسة قام بنشر كل الرسوم فى الصحف العربية التى لها مواقع إلكترونية، وكل الجرائد العربية المهمة لها مواقع إلكترونية لنسختها الورقية.

الإطار الإجرائى (أساليب التحليل والقياس):

١- **بناء فئات التحليل**: تم بناء استمارة تحليل المضمون والتحليل العلاماتى الثقافى فى إطار الفئات التالية:

أ- فئة جنسية الصحيفة العربية: سواء كانت سعودية أو تونسية أو سودانية ... إلخ.

ب- فئة الرسام: سواء ارتبط بصحيفة واحدة أو أكثر من صحيفة.

ج- فئة الفكرة المتواترة أو(التيمة) :Theme وقد آثر الباحث استخدام هذه اللفظة المستعارة من البحوث السيميولوجية أو العلاماتية، وهى تعنى فكرة واسعة أو رسالة عريضة يتم نقلها بواسطة عمل فنى أدائى كالتمثيل والرقص أو بصرى كالصورة الفوتوغرافية والكاريكاتير، وهذه الرسالة تتعلق عادة بالمجتمع أو بالطبيعة البشرية وهى تنحو إلى أن تكون ضمنية أكثر منها صريحة بارزة، وإن كان علماء العلاماتية يرون أنها فى الفنون البصرية كالكاريكاتير يمكن أن تكون صريحة.

د- الاستعارة : Metaphor تعبر الاستعارات عن المعانى غير الاعتيادية والتى يلزمها إعمال الفكر لإدراكها، والاستعارة تشير إلى معنى أو مدلول ما تحول بدوره إلى دالة أو علامة تشير إلى معنى أو مدلول آخر، والاستعارة تعول على المعانى الضمنية التى يفهمها القارئ من السياق، وبما أن الاستعارات عبارة عن تشبيهات بلاغية أو بصرية فإنها إما أن تكون استعارات تصريحية أو استعارات ضمنية مثل قولهم: (الحياة مدرسة رائعة، ولكن مصاريفها باهظة)، وتعنى هذه الدراسة برصد التشبيهات التى يصنعها رسامو الكاريكاتير لرجال الأعمال ومعانيها الصريحة والضمنية، تلك التشبيهات التى تستخدم مزيجاً من الأساليب البلاغية المعتادة: كالمبالغة والتورية والمفارقة والعبث بالإضافة لخطوط الرسام.

كما أن هناك نوعاً أخر من الاستعارات يطلق عليه الكناية أو Metonymy والتى تعنى أن يحل الجزء محل الكل من التشبيه أو العكس مثل قولهم: (أطلق عليه الرصاص) وهنا تم استخدام

الخامة المعدنية (الرصاص) عوضاً عن الطلقات نفسها.

هـ - التناص Intertextuality: وهى عناصر الشكل والمحتوى التى تربط الكاريكاتير كنص بغيره من النصوص سواء أكانت رسوماً كاريكاتيرية أو نصوصاً إعلامية بصرية أخرى، وهى الروابط التى يتعرف عليها الباحث عند مقارنة النصوص، وهذه الدراسة سوف تعنى بالتناص العلاماتى، والتناص الثقافى التاريخى.

و - الثنائيات المتعارضة Binary Oppositions: وهى التكوين العلاماتى الذى يؤدى معنى أيديولوجياً للعلامات، وقد اخترع نظام العلامات الثنائيات المتعارضة للتبسيط وسهولة التواصل، وفيها يجرى الرسام تخفيضاً أو اختصاراً لكل العلاقات المعقدة والمتشابكة فى المجتمع فى شكل تفسيرى واحد هو متصل من قيمتين متعارضتين مثل الثنائية المتعارضة الشهيرة بين رجل الأعمال والمواطن المطحون الفقير، ويرى دارسو العلاماتية أن إحدى الثنائيات المتعارضة يكون لها الهيمنة على الأخرى سواء هيمنة متعلقة بالجندر أو النوع مثل ثنائية (الرجل- المرأة) أو بالإثنية/العرق مثل ثنائية (الأبيض-الأسود) أو بالطبقة مثل ثنائية (الأغنياء-الفقراء) وهو ما يؤسس لقيم عميقة فى الثقافة.

ز- الأسطورة العلاماتية Myth: وهى علاقة أو فكرة سائدة تعبر بشكل استعارى عن كل المفاهيم فى نظام علاماتى معين، وقوة الأسطورة تكمن فى أنها تبسيط مخل يتم تداوله فى نظام العلامات حتى يصبح بحد ذاته علاقة واضحة تعبر عن قيم ثقافية معينة، مثل أسطورة ارتباط الرجل الأبيض بالجمال والذكاء والحضارة أى أنه المعبر عن الإنسانية الحقة، وأى عرق أخر هو أقل إنسانية.

٢- **تحديد فئات العد أو القياس**: اعتمد الباحث على وحدة الفكرة فى تحليل الأفكار المتواترة المصورة لتمثلات وسائل الإعلام التقليدية أو الجديدة، أو السلطات العربية والجماهير. بينما اعتمد التحليل الكيفى الانتقائى لنصوص كاريكاتيرية معينة على وحدات التحليل العلاماتى والتحليل الثقافى الذى سيتم شرحها بالتفصيل فى الدراسة.

٣- **اختبارا الصدق والثبات**: تحرى الباحث بناء فئات استمارات تحليل المضمون، والتحليل العلاماتى، والتحليل الثقافى بالشكل الذى يعكس أهداف البحث بأكبر درجات الصدق بالإضافة إلى التعريف الدقيق لهذه الفئات، وتم اختبار الثبات بين الباحث ونفسه بعد ثلاثة أسابيع من التحليل باستخدام معامل الثبات (هولستى) وقد بلغت درجة الثبات المتوسطة لكل الفئات المجملة كمياً ٩٢٪ وهى نسبة ثبات جيدة.

٢- **التحليل الإحصائى للبيانات**: اعتمدت الدراسة فقط على الوصف التكرارى البسيط والنسب المئوية لمتغير علاقة جنسية الصحيفة العربية بالكاريكاتير المصور لوسائل الإعلام التقليدية والجديدة، أو السلطات العربية والجماهير المستفيدة من ثورات الربيع، وذلك لطبيعة الدراسة المعتمدة على التحليل الكيفى بالأساس.

نتائج الدراسة:

فى هذا الجزء من الدراسة سيعرض الباحث نتائج تحليل المضمون التى توضح توزيع الكاريكاتير على الصحف العربية، والعلاقة بين هذا التوزيع وقرب دولة عربية بعينها من النظام المصرى ورئيسه حسنى مبارك آنذاك، بعدها سيناقش الباحث الأفكار المتواترة السائدة عن هذه الوسائل الإعلامية فى الكاريكاتير، بعدها يناقش التحليل الاستعارى للكاريكاتير المصور لوسائل الإعلام التقليدية والجديدة، وكذا الاستعارات التى توضح وجهة نظر رسام الكاريكاتير تجاه السلطات العربية والجماهير على حد سواء.

أولاً: كاريكاتير الصحف العربية عن الثورة المصرية تبعا لجنسيتها

الكاريكاتير / الصحف	التكرار	النسبة
الصحف القطرية	20	21.3
الصحف السعودية	23	24.5
الصحف الإماراتية	8	8.5
الصحف البحرينية	8	8.5
الصحف الكويتية	8	8.5
الصحف الجزائرية	4	4.2
الصحف اللبنانية	3	3.2
الصحف الأردنية	5	5.3
الصحف السورية	5	5.3
الصحف الفلسطينية	5	5.3
الصحف العراقية	3	3.2
الصحف السودانية	2	2.2
المجموع	94	% 100

جدول(١) يوضح تكرارات ونسب الكاريكاتير المنشور فى الصحف العربية عن الثورة المصرية خلال شهرى يناير وفبراير ٢٠١١

يوضح الجدول السابق أن المرتبة الأولى كانت لكاريكاتير الصحف السعودية، فقد اهتم الإعلام السعودى بشكل عام والصحف السعودية بشكل خاص بما يحدث فى العالم العربى من تغيرات متوجسا منها شراً منذ البداية، ولا سيما عندما ذهبت الثورة من تونس إلى مصر.

أمّن النظام السعودى ملجأ للرئيس التونسى الهارب زين العابدين بن على، وبذل فى بداية الثورة المصرية جهدا كبيرا حتى لا يسقط الرئيس المصرى الأسبق حسنى مبارك، ولهذا اختار مبارك أن يوجه كلمة للشعبين المصرى والعربى تبثها قناة (العربية) الممولة سعوديا قبيل إحالته إلى المحاكمة بتهمة قتل المتظاهرين.

وشملت قائمة الصحف السعودية أو الممولة سعوديا أعمال الرسامين التاليين: عكاظ (الشفيع محمد صادق وحسيب باسويه)، الوطن (جهاد عورتانى وعبد العزيز المزينى)، اليوم (محمود الهمذانى)، العناوين (أحمد البهلولى)، المدينة (على الغامدى)، الشرق الأوسط (أمجد رسمى)، الرياض (الهويدى والرسام ربيع)، الحياة اللندنية (ناصر خميس ومحمد سباعنه وماهر عاشور)، الجزيرة (مفرح الزيادى وعبد الله جابر)، الندوة (عادل سعيد).

ويجىء كاريكاتير الصحف القطرية فى المركز الثانى، وقد حازت قطر وإعلامها وعلى رأسه قناة الجزيرة اهتماما كبيرا من رسامى الدراسة للدور الذى لعبته فى الثورات العربية كما سيتضح لاحقا، فقد انقسم رسامى الكاريكاتير إلى قسمين: الأول يهاجم قناة الجزيرة ويصفها بأنها قناة الفتنة، والثانى يدافع عنها كصوت حر يتمتع بالمصداقية والمهنية ويعمل لصالح الجماهير العربية التى ضللها الإعلام الرسمى. حقا ساعدت قناة الجزيرة الثورات العربية وتابعت الجماهير العربية على شاشتها ما يحدث من تغيير فى تونس ومصر واليمن، إلا أنه فى حالة الثورة فى البحرين - التى انسحب ضوء الجزيرة عنها فى أعقاب اجتماع قادة دول مجلس التعاون الخليجى وتدخل القنوات السعودية فى البحرين - فقد راعت الجزيرة المواثمات السياسية وفقدت مصداقيتها بتجاهل ما يحدث فى البحرين.

وضمت قائمة الصحف القطرية الرسامين: الراية (الرسامة أمية جحا والرسام فارس قرة بيت والرسام محمد عبد اللطيف والرسام عبد العزيز صادق)، الوطن (سليمان المالك وإيلى صليبا، وسعد المهندى)، العرب (فهد العتيبى وفراس حجاج)،

الشرق (خالد).

ثم جاء كاريكاتير الصحف الكويتية والبحرينية والإماراتية فى المرتبة الثالثة، وعلى الرغم من أن النظم السياسية فى الدول السابقة كانت مناصرة للنظام المصرى ورئيسه الأسبق، إلا أن كاريكاتير صحفها كان أكثر حرية فى نقده للنظام المصرى وإعلامه الرسمى بعد ٢٥ يناير، على عكس كاريكاتير الصحف السعودية الذى كان متحفظا فى التعاطف مع الثورة المصرية، الأمر الذى سيترتب عليه فقدان حليف لا يستهان به للنظام السعودى فى المنطقة العربية.

رسم الكاريكاتير للصحف الكويتية: الرأى العام (شريف عليش وجعفر رجب)، الجريدة (ماهر رشوان والرسام عبد القادر)، السياسة (عادل القلاف)، القبس (عبد الوهاب العوضى).

وضمت قائمة الصحف الإماراتية الرسامين: الاتحاد (شريف عرفة)، الإمارات اليوم (عماد حجاج)، البيان (عامر الزعبى وياسين الخليل)، الخليج (على خليل).

وشملت الصحف البحرينية الرسامين: الوسط (حمد الغائب)، أخبار الخليج (الرسام نادر والرسام عبد الله المحرقى).

وجاءت الصحف فى الأردن وسوريا وفلسطين فى مرتبة واحدة فى معالجة كاريكاتير صحفها للثورات العربية خاصة فى مصر وهى المرتبة الرابعة، والحق أن النظام المصرى احتفظ بعلاقات طيبة مع النظام الحاكم فى الأردن وحركة فتح فى فلسطين إلا أن علاقته بالنظام السورى ساءت إبان الحرب الإسرائيلية على غزة فى نهاية عام ٢٠٠٨ وبداية عام ٢٠٠٩ .

ولكن على المستوى الشعبى، لم يحظ النظام المصرى ولا مواقفه السياسية بشعبية كبيرة لدى الجماهير فى الدول الثلاثة لقربه من إسرائيل وللدور الذى يلعبه فى صالح سياسات الولايات المتحدة التى تصنفه مع النظامين الأردنى والسعودى كنظم دول معتدلة، ولذا كان الكاريكاتير فى صحف الدول الثلاثة ناقدا للإعلام الحكومى الرسمى وداعما لوسائل الإعلام الجديدة إلا فى بعض الأوقات التى ساند فيها هذا الإعلام المظاهرات فى الأردن، ساعتها صور بعض الكاريكاتير المنشور فى الصحف الأردنية وسائل الإعلام الجديدة وقناة الجزيرة على أنهما خطر على النظام الأردنى نفسه.

والكاريكاتير فى الصحف السورية يستحق وقفة حقا، فقد احتفى بالإعلام الجديد وقناة الجزيرة فى مساهمتهما فى سقوط النظام المصرى، ولكن عندما اقتربت الثورة من الأرض السورية انقلب عليهما وأسمى قناة الجزيرة بقناة الفتنة، ولا غرو فى ذلك فالكاريكاتير السورى نشر فى صحف حكومية رسمية تنطبق عليها عين الانتقادات الذى ساقها الكاريكاتير فى مجموعه للإعلام الرسمى العربى.

رسم الكاريكاتير للصحف الأردنية: الدستور (جهاد عورتانى)، الغد (عماد حجاج)، العرب (ناصر الجعفرى)، الرأى (خلدون غرايبة)، ورسم للصحف السورية: سوريا نيوز (ياسر أحمد)، والبعث (رائد خليل) وللصحف الفلسطينية: فلسطين (علاء اللقطة)، القدس (خليل أبو عرفة).

ثم يجىء الكاريكاتير المنشور فى الصحف الجزائرية فى المرتبة الخامسة، والنظام فى الجزائر كانت له خبرات سلبية مع النظام المصرى ورئيسه الأسبق خاصة فى أعقاب الأحداث المؤسفة التى واكبت مباراتى كرة القدم بين فريقى البلدين فى القاهرة وأم درمان المؤهلتين للصعود لنهائيات كأس العالم فى جنوب أفريقيا ٢٠١٠ تلك الأحداث المؤسفة التى لعب فيها الإعلام الهابط وغير المسئول فى البلدين الدور الأكبر فى إذكاء فتنة لم تهدأ إلا بعد سقوط الرئيس المصرى حسنى مبارك الذى لعب نجلاه دورا مخزيا فى هذه الفتنة.

وضمت قائمة رسامى الصحف الجزائرية: الحوار (عائد بعيطيش)، الشروق (باقى بو خالفة).

أما الكاريكاتير فى صحف لبنان والعراق فجاء فى المرتبة الخامسة، وإذا كان النظامان السياسيان فى البلدين قد احتفظا بعلاقات مقربة معقولة مع النظام المصرى، فإن الكاريكاتير كان حرا فى الدفاع عن آمال الشعب المصرى وهاجم النظام المصرى ورئيسه شخصيا.

وأبدع كاريكاتير الصحف اللبنانية: المستقبل (حسن بليبل)، الانتقاد (عبد الحليم الحمود)، البلد (ستافر جبرا)، ورسم للصحف العراقية: الصباح (عبد الرحيم ياسر وخضير الحميرى).

ثم أتى الكاريكاتير المنشور فى الصحف السودانية فى المرتبة السادسة والأخيرة، وكانت المشاركة على استحياء نظرا للهشاشة التى عانى منها النظام السودانى وما زال يعانيها والعزلة الدولية المفروضة عليه بعد أن أضحى الرئيس السودانى عمر البشير مطلوبا أمام محكمة العدل الدولية

لاتهامه بارتكاب جرائم حرب فى دارفور، ورسمت للصحف السودانية: الرائد (نجوى يحيى).

ومن الجدير بالذكر أن أكثر من رسام عربى رسم فى صحف مختلفة عن بلده الأصلى، فالرسامة الفلسطينية أمية جحا رسمت فى الراية القطرية، والرسام الأردنى عماد حجاج رسم فى الإمارات اليوم، والرسام الأردنى جهاد عورتانى شارك برسومه أيضا فى الوطن السعودية.

ثانيا: تحليل الأفكار السائدة فى كاريكاتير الصحف العربية

١- الاحتفاء بوسائل الإعلام الجديدة المحطمة لرأس النظام المصرى الرئيس الأسبق حسنى مبارك:

فقد نشر ماهر رشوان كاريكاتيرا فى (الجريدة) الكويتية يصور أيقونة متصفح الإنترنت إكسبلورر على شكل قنبلة على وشك الانفجار فى مصر[٢٣]ورسم حسن بليبل فى (المستقبل) اللبنانية أيقونة الفيس بوك منطلقا منها شعلة الحرية تحملها الجماهير المصرية وذلك فى مواجهة خنجر قبضته على شكل وجه حسنى مبارك[٢٤]أما حمد الغائب فى (الوسط) البحرينية فقد رسم نافذة تحاكى نوافذ موقع الفيس بوك وفيه زر فوقه كلمة احذف أو Delete للنظام المصرى، فى الوقت تكررت فيه هذه الفكرة عند عماد حجاج فى (الغد) الأردنية حيث صور الرئيس مبارك وقد تم محوه من نافذة فيس بوك مهنئا الشعب المصرى بقوله (يا ثمانين مليون نهار أبيض .. قولوا مبروك مش مبارك)[٢٥].

أما باقى بوخالفة فقد نشر فى صحيفة (الشروق) الجزائرية كاريكاتيرا دالا راسما شابا مصريا يمتطى صهوة حرف (إف) فى الإنجليزية كرمز للفيس بوك يواجه عجوزا مصريا كرمز للنظام الشائخ يمتطى ظهر جمل ملمحا إلى "موقعة الجمل" الشهيرة التى أظهرت عجز النظام المصرى من ناحية ووحشيته فى استئجار البلطجية من ناحية أخرى وقد امتلأت رأس هذا العجوز بآثار الضربات المتتالية التى كالها له الشاب[٢٦] وأخيرا رسم عبد الرحيم ياسر فى الصباح العراقية مؤشراً لفارة الكمبيوتر على شكل يد كبيرة تسقط تمثالا للرئيس حسنى مبارك[٢٧].

٢- انتقاد وسائل الإعلام الرسمية المصرية بشكل خاص

رسم حمد الغائب كاريكاتيرا فى صحيفة (الوسط) البحرينية مصورا جهازا للتليفزيون يذيع أكاذيب قائلا: (ميدان التحرير مافيهوش حاجة وكل شىء تمام)، وقد جلس أمامه مواطنا بحرينيا أو خليجيا يقول: (يا خسارة على مدرسة الإعلام المصرى اللى خرجت أجيال)[٢٨]وهو نفس الرسام الذى انتقد الإعلام الرسمى المصرى بعد التنحى الذى غير مساره وساند الثورة المصرية مثبتا تبعيته وعدم مهنيته[٢٩]أما علاء اللقطة فى جريدة فلسطين فقد رسم حرباء متلونة لها رأس قلم حبر معلقا: (تفشى ظاهرة القلم الحرباء بعد أحداث مصر)[٣٠].

٣- الاحتفاء بقوة وسائل الإعلام الجديدة المحطمة للأنظمة العربية العسكرية أو القبلية

رسم محمود الهمزانى فى (اليوم) السعودية كرسيا فخما كرمز للسلطة العربية ومنشارين كبيرين يحطمان الأرض من تحت الكرسى وكتب على المنشارين: فيس بوك وتويتر[٣١] ورسم علاء اللقطة فى جريدة (فلسطين) شخصا يرتدى ملابس عسكرية وهو يفرد بساطا أحمر أمام أيقونة المواطن الفقير المسحوق التى اعتاد علاء اللقطة على استخدامها، وذلك بعد أن حمل هذا المواطن سلاحا جديدا على شكل حرف إف Fفى الإنجليزية رمزا للفيس بوك[٣٢]ورسم عبد العزيز صادق فى (الراية) القطرية كاريكاتيرا من صورتين الأولى لتمثال زعيم عربى أمامه مجموعة من الشباب الغاضب الذين يرجمونه بأيقونات الجزيرة والانترنت إكسبلورر والفيس بوك والثانية له بعد أن تهاوى وسقط[٣٣].

أما الشفيع محمد صادق فى (عكاظ) السعودية فقد رسم أرجوحة يعلوها رمزا للسلطة العربية التقليدية بالفترة والعقال وقد فقد توازنه، وللمفارقة فإن التى أفقدته توازنه هى أيقونة الفيس بوك الصغيرة[٣٤]والكاريكاتير الأخير مثالا جيدا للثنائيات المتعارضة، والتى سيتم الإشارة إليها أيضا فى الجزء القادم للتحليل الثقافى للكاريكاتير. ومن الرسوم التى أظهرت هذه الثنائيات المتعارضة مؤكدة على أنه (بضدها تتميز الأشياء) ما رسمه أمجد رسمى بفنية كبيرة فى (الشرق الأوسط) السعودية مصورا عملاقا ينظر إلى قزم فى الأسفل، العملاق قد زينت بذلته أيقونات فيس بوك وتويتر والقزم ارتدى بذلة عسكرية وقد نظر للعملاق فى ذهول[٣٥].

وبعض رسوم الكاريكاتير أوضحت قوة وسائل الإعلام الجديدة من دون الثنائيات المتعارضة منها الرسوم التى أوضحت خطورة هذه الأدوات ونشرت هذه الرسوم فى الصحف السعودية خاصة التى استشعرت الخطر على النظام

السعودى التقليدى المحافظ، فرسم على الغامدى فى (المدينة) السعودية أيقونات الفيس بوك وتويتر ويوتيوب وأسماهم الغزاة الجدد، أما أحمد البهلولى فى (العناوين) السعودية فقد هاجم مناخ الحرية الإعلامية التى واكبت ثورات الربيع العربى حيث رسم مجموعة من الميكروفونات على منصة وتحتها طفل رضيع لا يطالها معلقا: (إذا أسندت الأمور إلى غير أهلها)[٣٦] ورسم على الغامدى فى (المدينة) السعودية دبابة تنهب الأرض نهبا برجها على شكل يوتيوب ومدفعها على شكل فيس بوك وقائدها على شكل تويتر وكتب فوق رسمه (الآلة الأكثر تأثيرا)، ومن هنا يتضح أن رسوم الصحف السعودية نحت للخوف من وسائل الإعلام الجديدة مع الاعتراف بقوتها ولكن من غير إظهار الود تجاهها أو الاحتفاء بها.

أما الرسوم الأخرى التى احتفت بقوة وسائل الإعلام الجديدة من دون الثنائيات المتعارضة فهى كثيرة متواترة منها ما نشره عامر الزعبى فى (البيان) الإماراتية مصورا عاهلا فخما يجلس على عرش كبير له رأس على شكل شاشة كمبيوتر كتب عليها فيس بوك وصولجان هائل فى أخره أيقونة (الانترنت إكسبلورر)[٣٧] ومنها كاريكاتير للرسام عبد القادر فى (الجريدة) الكويتية رسم فيها ثلاثة عدائين من عدائى مسابقات التتابع؛ الأول تونسى وقد سلم راية عليها اسم تويتر لعداء مصرى الذى أوشك أن يسلمها بدوره إلى عداء أخر لم نعرف هويته بعد[٣٨].

٤- الاحتفاء بقناة الجزيرة أو الهجوم عليها

رسم عائد بعيطيش فى (الحوار) الجزائرية كاريكاتيرا يصور حشود الجماهير المصرية وهى تحمل لافتات (ارحل) و(يسقط مبارك) بينما يحمل الرئيس مبارك لافتة تقول: (تسقط الجزيرة)[٣٩] ورسم سليمان المالك فى صحيفة (الوطن) القطرية قناة الجزيرة على أنها جزيرة حقيقية وحيدة محاطة بأسماك القرش والتى يمكن أن تؤول على أنها القنوات الأخرى أو الأنظمة العربية التى تريد التخلص من قناة الجزيرة والإجهاز عليها[٤٠] وهو الأمر الذى كرره فى رسم أخر يوضح بعض الأنظمة العربية التى رفعت أسلحة البطش والتخويف فى مواجهة بوستر معلق على حائط عليه عبارة (الجزيرة: مطلوبة حية أو ميتة) بينما يصيح رجل يرتدى بزة عسكرية يمثل أيقونة الأنظمة العربية (ميتة فقط)[٤١].

بينما رسم فارس قرة بيت فى (الراية) القطرية بعد إغلاق مكتب الجزيرة فى مصر فى بداية الثورة المصرية كاريكاتيرا يصور رجلا قاسى الملامح وقد غطى بيديه عيون رجل أخر يمثل أيقونة المواطن العربى حاجبا عنه الحقيقة التى تقدمها الجزيرة[٤٢] وهو الأمر الذى كرره فراس حجاج فى كاريكاتير أخر وضع فيه (كاب) أو غطاء رأس عسكرى عليه علم مصرى فوق عدسة كاميرا عليها شعار قناة الجزيرة[٤٣] ومن الرسوم المؤيدة لقناة الجزيرة ما رسمه ياسر أحمد فى (سوريا نيوز) مصورا الجزيرة على أنها مصباح يهدى للحقيقة يحاول شخص غاضب أن يطفئه وقد كتب أعلى الرسم: (الجزيرة تتعرض للتشويش)[٤٤] وهى رؤية بدلها ياسر أحمد لاحقا مسميا الجزيرة بقناة الفتنة بعد أن اقتربت نار الثورات العربية من الأرض السورية.

ومن الرسوم التى توضح الثنائيات المتعارضة ما رسمه أيضا سليمان المالك فى (الوطن) القطرية مصورا الجزيرة على أنها فارس عملاق مدرع يحمل سيفا ضخما بتارا بينما وقف أمامه قزم مرتعش يحمل سيفا خشبيا هزيلا دلالة على القنوات الأخرى أو الأنظمة العربية[٤٥].

أما عبد الله المحرقى فقد نشر فى (أخبار الخليج) البحرينية كاريكاتيرا يصور ما أسماه (قنوات تثير الفتنة) راسما أطباقاً فضائية على شكل أوجه تندلع من أفواهها النيران التى توجهها لمناطق شتى فى العالم العربى، وقد ضمت قائمته قنوات الجزيرة والعربية وبى بى سى والفرنسية. وكذلك رسم ربيع فى (الرياض) السعودية قناة الجزيرة من دون ذكر اسمها صراحة بل كنى عنها بعبارة (قناة تحريضية) وهى تسكب البنزين على الأوضاع المشتعلة فى القاهرة برموزها الشهيرة: الأهرامات وبرج القاهرة ومبنى الإذاعة والتليفزيون بكورنيش النيل.

ويستحق كاريكاتير جهاد عورتانى فى (الدستور) الأردنية وقفة متأملة فقد نشر كاريكاتيرا مصاحبا لبدء المظاهرات فى الأردن رسم فيه شعلة مهيبة عليها العلم الأردنى فى مقابل كائن أسود ذاب من وهج هذه الشعلة وهو يحاول أن يطفئها وقد كتب على الكائن (الإعلام الأسود) [٤٦].

وإذا قارنا هذا الرسم مع رسوم جهاد عورتانى الأخرى التى احتفت بالإعلام الحر يمكن أن ندرك تناقضا سببه حيرة الرسام بين قناعاته الشخصية التى رسمها فى جرائد غير أردنية وبين "ما يجب" أن يرسمه استجابة لضغوط نمط الملكية

والسيطرة والتمويل فى الصحيفة الأردنية، حيرة تعكس التوتر الحادث فى الإعلام العربى ما بين المهنية وكسب الرزق.

٥- انتقاد وسائل الإعلام الرسمية العربية بشكل عام

رسم عماد حجاج فى (الغد) الأردنية مذيعا منحنيا يقرأ من ورقة، وأمامه ميكرفون متصل بسماعة على أذنيه دلالة على أنه يسمع نفسه فقط بعد أن فقد صلته بالواقع وتأثيره على الجماهير وكتب أعلى الرسم (الإعلام الرسمى العربى)[٤٧] ورسم ناصر خميس فى (الحياة) اللندنية الممولة سعوديا تليفزيونا رسميا بعث بمراسله الذى ركز على حجر صغير بينما ما يذاع من أحداث فى التليفزيونات الأخرى - وانفصم عنها هذا الإعلام الرسمى - يشبه الجبال[٤٨].

أما خلدون غرايبة فى (الرأى) الأردنية فقد صور الإعلام العربى الرسمى العاجز على شكل تليفزيون له هوائى داخلى مرتخ بدلا من وضعه المنتصب الطبيعى وهو الكاريكاتير الذى سنحلله ثقافيا فى الجزء التالى من هذه الدراسة.

ومن الجدير بالذكر أن كاريكاتير الصحف الخليجية عامة والسعودية خاصة انفرد بفكرة نقد وسائل الإعلام جميعها أو كل الفضائيات دون التفرقة بين فضائيات ذات مصداقية وفضائيات أخرى أضاعت هذه المصداقية وهو الأمر الذى يميع المواقف ويضع الإعلام كله فى سلة واحدة فاسدة يكفر بها المشاهد وهو أمر غير صحيح، من ذلك على سبيل المثال ما رسمه شريف عرفة فى (الاتحاد) الإماراتية من مواطن حائر بين شاشة تقول له نعم وأخرى تقول له لا[٤٩] وما رسمه عادل سعيد فى (الندوة) السعودية ممثلا مواجهة بين فضائية وأخرى وقد خرج من شاشة كل منها رجل قد شُج رأسه بسكين وكلاهما يقول: (وأنا مثلك تماما مقتنع بالرأى والرأى الأخر!)[٥٠].

٦- أخرى:

وثمة أفكار أخرى قليلة العدد فارقت الأفكار السابقة منها رسم للفنان حسن بليبل فى (المستقبل) اللبنانية أوضح فيه أن الثورة المصرية كحدث ضخم قد غطت على بقية أحداث العالم مصورا هرما كبيرا قد حجب الكرة الأرضية، والغائب المدرك هنا هو أشعة الشمس التى تمثل قوة الإعلام[٥١] وهناك أفكار أخرى مثل تصدى الصحافة العربية الحرة للفساد، وتصدى المدونات العربية لنفس الفساد.

ثالثا: التحليل الاستعارى للكاريكاتير المعالج للثورة المصرية

يعتبر كثير من دارسى العلاماتية أن دراسة الاستعارات والكنايات البصرية جزء لا يتجزأ من دراسة نظام العلامات كجزء من الحياة الاجتماعية، نظراً لقدرتها الفائقة على الإقناع، فالاستعارات تعمل بمثابة قائد الاوركسترا لربط الدوال بالمدلولات ليس على نحو حرفى ولكن على نحو فنى وبلاغى من خلال نوع معين من التشبيهات يسمى الاستعارات داخل خطاب الكاريكاتير[٥٢].

ويمكن النظر للاستعارة على أنها علاقة جديدة تشكلت من رحم العلاقة الأصلية ومدلولاتها، ولذا فهذه العلامة لها مدلول مخالف للمعنى الحرفى مثل تشبيه وسائل الإعلام الجديدة بالعملاق دلالة على قوتها أو بالملك دلالة على تحكمها وسيطرتها، أو تشبيه وسائل الإعلام الرسمية بالقزم أو العاجز جنسيا دلالة على ضعتها أو ضعفها، وكذا تشبيه الحكومات العربية بعد نجاح الثورات فى مصر وتونس بالخادم الذى يفرد البساط أمام الجماهير التى تحمل سيفا جديدا على شكل حرف إف رمزا للفيس بوك.

إن العلامات تحدد شكل عالمنا أكثر مما يحدد العالم شكل علاماتنا أو أكوادنا بصرية كانت أو لغوية، وترتبط التمثلات الاستعارية بمفهوم أخر أسس له علماء العلاماتية ألا وهو القيمة الواقعية للعلامة أو مدى واقعية العلامة Modality وهو المفهوم الذى يعبر عن مدى مصداقية العلامة فى التعبير عن الواقع ومدى منطقيته واحتمال حدوثه، فاللغة والرسوم والصور تلعب الدور الأكبر فى البناء الاجتماعى للحقيقة والواقع.

ونحن ننسى أنفسنا فى كثير من الأحيان أمام وسائل الإعلام ونرى التمثل الذى تقدمه هذه الوسائل على أنه الحقيقة، ننسى أنفسنا أمام هذا الخيال المرمز فى خاصية يسميها دارسو العلاماتية بتواصل الإيهام أو Suspension of Disbelief ويرى السميولوجيون أن هذه الخاصية هامة بالنسبة للكاريكاتير نظرا لبساطة خطوطه الأقرب لإدراكها على إنها الواقع الحقيقى ربما بشكل أكثر من الصورة الفوتوغرافية على حد تعبير (إمبرتو إكو)، لأن الكاريكاتير يتحول شيئا فشيئا إلى أيقونة أو تعبير تقليدى عن الواقع، بينما يرى علماء أخرون مثل جيمس موناكو أن الكاريكاتير يقع فى مرتبة وسط بين التمثلات المعتمدة على اللغة وتمثلات الأفلام السينمائية ومسلسلات التليفزيون وذلك فى درجة تمثيلها للواقع Generic

Realism هذا الواقع النابع من توالى التعبير عن موضوع معين كوسائل الإعلام الجديدة أو السلطة العربية التقليدية بنفس الدوال الأساسية والاستعارات(٥٢).

وتنبع قوة التمثلات المتواترة المبنية على الاستعارات فى أنها تنقل العالم كما يراه الرسام ليصبح هو العالم كما يراه الجمهور من خلال قدرة الكاريكاتير على صنع الأيقونة أو الكود الثقافى الخاص لموضوع معين.

على سبيل المثال، كشف التحليل الاستعارى لتمثلات الأنظمة العربية التقليدية أن الرسامين العرب قد وصموا هذه السلطة بتشبيهات الضعف أو الضعة وافتقاد الحس الأخلاقى فهى: خائفة، مرتعشة، بدائية، تخدع نفسها كنعامة تدفن رأسها فى الرمال، مزورة، مضللة، قزم فى مواجهة عملاق، ضد حرية الإعلام.

أما الإعلام الجديد وخاصة مواقع التواصل الاجتماعى فقد اتصفت بكل تشبيهات القوة والتأثير فهى: مقص يقطع الرقبة، جواد جامح قوى، ملك على عرش، قوى على حداثته، عملاق فى مواجهة قزم، مشعل للحرية، سلاح فى يد الجماهير العربية الفقيرة المسحوقة، غاز ومدمر للأنظمة العربية، سيفا للحرية، راية يلتف حولها الشباب العربى، حصان قوى يسحب العالم العربى لواقع جديد، وحش يلتهم الإعلام التقليدى الضعيف.

ثم تأتى قناة مثل الجزيرة فتتراوح رؤية رسامى الكاريكاتير لها والتى ظهرت فى شكل تشبيهات استعارية ما بين الايجابية والسلبية ولكنها فى كل الأحوال مؤثرة فهى إما: نافخ لنيران الفتنة، أو مصباح الحقيقة الباهر.

وأخيراً تأتى تشبيهات الإعلام الرسمى بكل ما هو مخز فهو: عاجز، مضلل، يغرد خارج سرب الحرية، حذاء فى قدم الحاكم، مركوبا كالدواب.

والنماذج من ١إلى ٨ توضح الاستعارات التى استخدمها رسامو الكاريكاتير العرب للتعبير عن وسائل الإعلام التقليدية فى مواجهة وسائل الإعلام الجديدة، وعن السلطة السياسية العربية فى مواجهة الجماهير، بتنويعات مختلفة كالآتى:

١- حسن بليبل، جريدة المستقبل اللبنانية، ٥فبراير ٢٠١١

٢- حمد الغائب، جريدة الوسط البحرينية، ٨فبراير ٢٠١١

٣- محمود الهمزانى، اليوم الإلكترونى السعودية،١فبراير ٢٠١١

٤- الشفيع محمد صادق، جريدة عكاظ السعودية،١ فبراير ٢٠١١

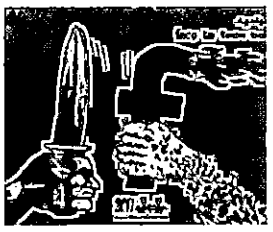
٥- ناصر رشوان، جريدة العرب القطرية، ٢ فبراير ٢٠١١

٦- علاء اللقطة، جريدة فلسطين الفلسطينية، ١٧فبراير ٢٠١١

٧- ياسر أحمد، سوريا نيوز، ٢٢ فبراير ٢٠١١

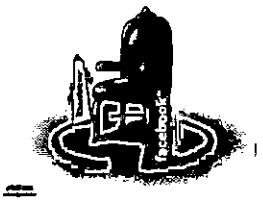
٨- عبد الله المحرقى، أخبار الخليج البحرينية، ١٦ فبراير ٢٠١١

الرسوم التى تعكس الاستعارات
نموذج (١) حسن بليبل
نموذج (٢) حمد الغائب
نموذج (٣) محمود الهمزانى
نموذج (٤) الشفيع محمد صادق
نموذج (٥) ناصر رشوان
نموذج (٦) علاء اللقطة
نموذج (٧) ياسر أحمد
نموذج (٨) عبدالله المحرقى



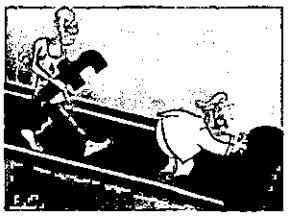
1

2

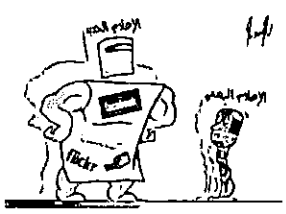


3

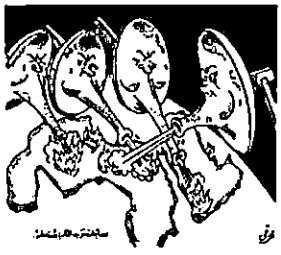
4



6



5



8

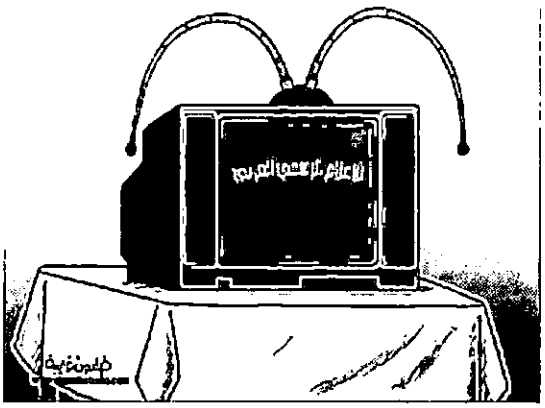
7

رابعا: التحليل الثقافى للكاريكاتير المعالج للثورة المصرية

فى هذا الجزء من الدراسة سيحاول الباحث أن يحدد التناص التاريخى بين كاريكاتير ٢٠١١ وبين الثقافة بوصفها مجموعة من الممارسات المجتمعية عبر التاريخ، أى نقاط التشابه التى يستعير منها الكاريكاتير العربى الحالى أقنعه تاريخية تعكس ما تأسس عبر قرون طويلة من ثقافة عربية متجذرة، وليجد فيها الرسامون من المشابهات ما يحملهم على اختيار علامات معينة تعكس هذا التناص التاريخى.

هذا الخطاب الذى ظهر فى سياق معالجة الثورة المصرية يتمثل فى أوجه عدة منها: تبيان عجز وسائل الإعلام الرسمية العربية، تشبيه السلطات العربية الراكدة بالأصنام وإظهار الثنائيات المتعارضة، وأخيراً خلق أسطورة قوة وسائل الإعلام الجديدة خاصة شبكات التواصل الاجتماعى بالمعنى الذى يستخدمه رولان بارت فى التعبير عن الأسطورة.

١- تبيان عجز وسائل الإعلام الرسمية العربية:



نموذج (٩)

نشر الرسام خلدون غرايبة كاريكاتيرا فى (الرأى) الأردنية يصور تليفزيونا له هوائى داخلى مرتخ عوضا عن وضعه الطبيعى المنتصب[٥٤] وهو كاريكاتير يدل على العجز الإعلامى كما يوضح نموذج (٩) عجز الإعلام العربى الرسمى عن اختراق عقول الجماهير العربية وإقناعها بالأكاذيب، أو بالأخبار الملونة والمضللة والمهونة من شأن ما يحدث، وهذا تحديدا ما حدث من الإعلام المصرى الرسمى وعلى رأسه التليفزيون المصرى الذى تحسر على أمجاده وريادته وأخلاقياته بعض الرسامين فى رسوم ذكرناها سلفا.

ولكن لماذا اختار خلدون غرايبة هذه الاستعارة التى تشابه ما بين القضيب الذكرى وهوائى التليفزيون (هوائى التليفزيون بحد ذاته هو كناية عن التليفزيون كله كهيئة إعلامية لها قيم مهنية معينة يراها الرسام ساقطة) ؟!

إن التحليل الثقافى لهذا الكاريكاتير يقتضى منا معرفة كيف تموضع الذكورة العربية نفسها فى الثقافة العربية، وكيف يتقاطع بشدة مفهوما الذكورة والرجولة ويكادا أن يتطابقا فى هذه الثقافة. إن الرجولة تجد تمثلاتها فى الجرأة والاقتحام والنجدة والمروءة والشهامة والشجاعة والإباء والصدق والمواجهة، وكل مصفوفة الصفات التى تندرج تحت الرجولة كأدوار يقوم بها من يليق بلفظ رجل. ويقتضى توصيف إنسانا

بأنه رجل نفى الصفات المضادة عنه: الإحجام والجبن والخوف والخنوع والكذب. ليس هذا فقط وإنما تمتد صفات الرجولة إلى الذكاء وسعة الحيلة وتجنب الهزيمة حتى لو تم التضحية فى سبيل الانتصار ببعض الأخلاقيات، والحق أن الإعلام العربى الرسمى ونموذجه الإعلام المصرى فشل فى معركته الأخلاقية والمهنية أمام وسائل الإعلام الجديدة وأفلس تماما وانقضت حيله وبطل سحره.

فى ثقافتنا العربية الإسلامية التى تتميز بهذا المزيج/النقيض المدهش بين حجب الكلام عن الجنس والتطلع إلى رؤيته أو سماعه فى السر، يشعر الكثير من الرجال بالمتعة فى الحديث عن مغامراتهم الجنسية، ويجد الكثير منهم لذة فائقة فى إيهام سامعيهم أنه خبير جنس من طراز رفيع، وبأن فحولته تجعل النساء تتهافتن عليه، وبأنه فى الفراش فارس بلا جواد، لكنه فارس مسلح بما هو أكثر جموحا وقوة من أى جواد يمكن أن تحلم المرأة بامتطائه يوما وغالبا ما تتسم هذه الأحاديث بالخطورة على أشخاص آخرين، قد يصدقون مبالغات المتبجحين بفحولتهم المزعومة، فيشعرون بضآلة قدراتهم، وقد يصابون بالإحباط فى حياتهم الزوجية، وخصوصا إذا كانت قدرة المتبجح على الإقناع بأنه زير نساء كبيرة ومتقنة !!

والحق أن هذا النوع من الأحاديث التى يتم تداولها فى مجتمعاتنا العربية حصرا، لم تصادفنى فى مجتمعات أخرى، كالمجتمعات الغربية التى نلاحظ كم تنطوى على تحرر جنسى وانفتاح يفوق الحد المطلوب أو حتى المستساغ، فهل يمكن أن تكون هذه الأحاديث التى يمكن أن نطلق عليها (ثقافة الفحولة العربية) هى ثقافة شعبية عربية رائجة فى عصور الانحطاط العربى وما أكثرها؟!، "هل يمكن أن تكون نتاج حالة القمع الاجتماعى التى تبالغ فى منع الحديث فى أمور الجنس، أم نتاج حالة القمع السياسى التى تجعل الرجال خصيانا، يحبون أن يعوضوا عن الفحولة السياسية المغتصبة بمثل هذه المبالغات الجنسية التى تنطوى على حد من تزوير الخيال، أكثر مما تنطوى على تزوير الواقع نفسه؟!"(٥٥).

يذهب البعض إلى أن الهيمنة الذكورية مجرد وهم يعيشه الرجل الضعيف والمهمش اجتماعيا والمقهور سوسيو-اقتصاديا، وأن جسد المرأة هو نتاج تموقعها الطبقى والاجتماعى، وأن النظرة الشبقية للمرأة وتقزيمها فى المحدد الجنسى باعتبارها موضوع اللذة الذكورية ما هو فى العمق سوى تعبير مقنع عن حالات التيه والفقر والمعاناة الاجتماعية، "وهو أمر له تاريخه الثقافى العربى فى السلطة الإقطاعية القاهرة، والتفاوت الطبقى، وغلق باب الاجتهاد لإنتاج الأفكار، وهو ما صب فى التمحور حول الجسد، وتحديدا اعتبار الجسد الأنثوى موضوعا ثريا لإبراز الفعل المنعدم فى المجتمع"(٥٦).

ويا ليت الثقافة العربية منفتحة فى الحديث عن أى يخلل يصيب الرجل بيولوجيا من الناحية الجنسية، بل يبرز التابو الشهير - الذى بدأ المجتمع العربى الآن يتحرر منه نوعا - والذى ترجع جذوره إلى التماهى بين مفهومى الذكورة والرجولة، إذ تغلغل فى الحس الشعبى العربى أن التصريح بأن هناك خطبا ما من هذه الناحية يعنى الموت المعنوى للرجل بنفى صفات الرجولة عنه، يعنى خصما من هيبته ومن احترام المجتمع وتقديره له، وتشجيعا على النيل منه وتحطيمه والإجهاز عليه.

وفى هذه الثقافة المعتمدة على التخبية والكمكمة فى الموضوعات الجنسية، بدلا من الأخذ بالأسباب وحل المعضلات الصحية اعتماداً على المنطق، تحول العجز الجنسى أو الضعف الجنسى إلى مصيبة المصائب عند معظم المرضى فى المجتمع العربى التى تغلب عليه الأمية وقلة الوعى، فكان رد فعله البديهى هو السكوت واستحضار الموروثات القديمة والخرافات، والإكثار من إسقاط الغيبيات على الضعف الجنسى.

ولمعرفة الجذور العميقة لذلك يمكن القول "إنّ الخطاب الجنسى فى التراث العربى عاش حالة من الالتباسات المرتبطة بالصدق والمكاشفة التى تجعل من نقل التجارب والشهادات والممارسات أمراً ضرورياً فى إنتاج الخطاب، والدليل على ذلك أنّ أخبار الخلفاء العباسيين الجنسية وممارساتهم قد ظهرت فى زمن متأخر، خصوصاً فى كتاب "الأغانى" وكتب السيوطى المتنوعة. فضلاً عن الرهاب الفقهى الذى كان يسيطر على تداول الأفكار وتناولها بموضوعية وعقلانية. بعبارة أخرى، فإنّ خطاب الجنس ظلّ يعانى التباساً ناتجاً من إقامته بين سندان السلطة ومطرقة الفقه"(٥٧).

وهذا الطابع الاحتفالى بالقضيب الذكرى وذاك الطابع الاحتفائى بالفحولة الجنسية له جذوره فى الثقافة العربية فى سياق ممارسة السبى التى كانت رائجة فى جاهلية العرب وكانت امتيازاً كبيرا تحرص القبائل على حيازته وإنجازه.

"فالسبى دليل على فحولة القبيلة وعنوان على فروسيتها وإقدامها، وهى عندما تتطلع إلى القيام بالغزو فإنها تجعل من سبى نساء المغزوين دليلا على معاظمة رساميلها الذكورية التى لا تتحقق إلا بانتهاك الآخر وتهديد فضائه وأمنه والنيل من نسائه"(٥٨).

وتحفل كتب التراث العربى بما يشى أن المرأة العربية اهتمت أيضا بمدى فحولة الرجل الذى يريدها زوجة له، فكانت المرأة إذا خطبت أرسلت من تكشف لها عن مظاهر القوة لدى خاطبها، "من ذلك ما فعلت الخنساء بنت عمرو بن الحارث لما خطبها دريد بن الصمة، فإنها أرسلت جاريتها وقالت لها: انظرى إذا بال، فإن وجدت بوله خرق الأرض ففيه بقية، وإن وجدته قد ساح على وجهها فلا فضل فيه، وفى رواية أنها قالت لجاريتها: انظرى إذا بال أيقعى أم يبعثر؟ فذهبت الجارية ثم عادت وقالت لسيدتها: هو يبعثر فقالت: لا حاجة لنا فيه، تريد بذلك أن تعلم إذا كان بوله قوى التدفق ففيه بقية من شباب وإن كان بوله يسيح على الأرض فهو عجوز لا خير فيه"(٥٩).

ويبدو أن قوة الرجل تثير أنوثة المرأة بمقدار ما يثير الرجل ويجذبه لين المرأة وتثنيها، وفى الأخبار العربية أن الرجل كان يضرب امرأته ليبغضها ثم يقع عليها وفى اعتقادهم أن من يفعل ذلك تلد امرأته ولداً نجيباً يدل على ذلك قول الشاعر:

تسنمتها غضبى فجاء مسهداً وأنفع أولاد الرجال المسهد ..

أى الرجل اليقظ الحازم.

ولكن الموضوعية تقتضى القول أن هذه النزعة المنتصرة للتفوق الذكورى ليست خاصة بثقافتنا العربية فقط، بل تكاد من فرط شيوعها فى ثقافات أخرى سائدة من بينها الثقافة الغربية، أن تكون ثقافة عالمية أو كوكبية، وهى جزء من ثقافة ما بعد الحداثة المواكبة للعولمة(٦٠).

يذهب البعض أن عقلية العصور الوسطى الأوربية - وهى العقلية التى سادت بعض قرون التنوير ومازالت تشكل جزءا من الخطاب الغربى - كانت حافلة بالتحيزات ضد المرأة، ومزجت ما بين الفحولة الجنسية والفحولة المعرفية تزكيها قضيبية متنكرة، فتكون - تبعا لذلك - الفلسفة والعلم والموضوعية وكل ضروب الحكمة إنما هى حكر على الرجل نتيجة لإقدامه الفحولى المعرفى وفى مقابل تلك الصفات المنسوبة للرجل ما نسب للمرأة من نعوت تحقيرية: العجز المعرفى والدونية المعرفية والميوعة والانفعال والتذبذب والميل إلى السحر والشعوذة.

والقضيبية هى نزعة متمحورة حول القضيب الذكرى الذى هو أصل الفعل لدى مفكرى هذه الحركة، الذين تتماهى عندهم معظم الاختراعات البشرية مع القضيب الذكرى المخترق، وتتماهى حتى الأسلحة من سيف ورمح إلى مدفع ودبابة ومقدمة طائرة وطوربيد غواصة. هؤلاء يفسرون حتى انتصار الولايات المتحدة على اليابان فى الحرب العالمية الثانية تفسيرا عرقيا يلعب فيه حجم القضيب الذكرى دورا محوريا، ويعيدون صياغة عبادات مندثرة للقضيب الذكرى فى ثوب عصرى، وهى عبادات وثنية يلعب فيها الذكر دور الصنم المعبود(٦١).

ولعلماء النفس بشكل عام نظريات تفصيلية فى كيفية تكون الهوية الذكورية/الرجولية فى المجتمع، يشير جوست إلى أن الخصية الجنينية عند الذكر عليها أن تقاوم تحقق البنيات الأنثوية. إن الذكر يبنى نفسه ضد الأنثوية الأصلية للمضغة أثناء التطور، يشكل التحول إلى ذكر صراعا فى كل لحظة. وفى نفس الاتجاه، وعلى الصعيد الاجتماعى، أشار مونى إلى أن صنع الرجل أصعب من صنع المرأة. فالطفل الذكر، خلافا للطفلة، محتم عليه أن يتميز عن الأم، أن ينفصل عنها، وذلك أمر يدوم سنوات طويلة. عليه أن يفعل كل ما فى مقدوره للقضاء على اندفاعاته الأنثوية الأصلية. عليه أن يوقف التماهى مع الأمّ وأن يقطع مسلسل التشبّه بها. لذا يميل أدلير إلى اعتبار الرجولة ردّ فعل ضد الأنوثة وتنديدا بها. إن الفعل الفحل بامتياز هو قتل الأم، وأوّل واجب عند الرجل هو ألاّ يكون امرأة(٦٢).

وهنا تلعب نظرة الوالدين وقناعاتهما دورا حاسما فى تطور الهوية الجنسية عند الطفل. بفضل الحركات ونبرة الصوت واختيار اللعب والملابس، يعلم الوالدان الطفل انتسابه الجندرى قبل أن ينظر إلى عضوه الجنسى وقبل أن يكتشف اختلافه البيولوجى. ومن أجل المرور من الأنوثة الأصلية إلى الرجولة، لا بد من اجتياز امتحانات (محن) يسميها الأنثربولوجيون طقوس مرور.

إذ تتمحور طقوس المرور (أو التأسيس حسب بيير بورديو) من الأنوثة إلى الرجولة حول ثلاث محطات رئيسية: التفرقة بين الطفل والأم بالولادة أولا ثم بالختان ثانيا، تهجير الطفل إلى عالم مجهول (غابة، مدرسة داخلية، خدمة عسكرية...)،

خضوع الطفل إلى امتحانات عسيرة، إلى محن (العمل، الكسب، الجهد العضلى، احتمال الألم، عدم البكاء..). وتنشد كل طقوس تأسيس الرجولة كراهية الأنوثة واحتقارها. بهذا المعنى، تعبر الأوموفوبيا (Homophobia) عن رفض المساواة بين الجنسين والتخوف منها وترمز إلى ضرورة كبت كل ما هو أنثوى فى الرجل وقمعه. فى نهاية التحليل، تتحول الأوموفوبيا إلى الخوف الخفىّ من النزعات المثل- جنسية عند الرجل. ينتج عن ذلك هوس بالفحولة، وهو الهوس الذى ينتهى إلى عدم اعتبار القضيب منطقة لذية فقط وإنما أداة لتحقيق إنجازات وسيطرات وبطولات (ضد الأنثى/المرأة وضد الرجل الأخر). وهكذا يصبح القضيب الجانب الهش فى كينونة الرجل، إذ تحدث إصابته بارتباك جنسىّ حالة يمكن أن تؤدى لانهيار شخصية الرجل بكاملها. فى عبارة واحدة، تتحقق الرجولة باحترام أمور أربعة: رفض الأنوثة، تحقيق الأهمية فى المجتمع، الحصول على الاستقلال، تحقيق التفوق(٦٣).

والخطاب النسوى يحاول تفكيك هذا الخطاب العنصرى المنتصر للرجل بيولوجيا واجتماعيا إذ رأت سيمون دى بوفوار: "إن المرأة لا تولد امرأة ولكنها تصبح كذلك، وتماشيا مع الخطاب الديبوفوارى يمكن القول إن الرجل لا يولد رجلا ذكرا، وإنما يصبح بالثقافة كذلك، أما الطبيعة فلا يبدو أنها جنسوية أى تفاضل بين الجنسين"(٦٤)وهو جدل متواصل فى الدوائر الأكاديمية والأهم هو تواصله فى كل الدوائر المجتمعية الأخرى.

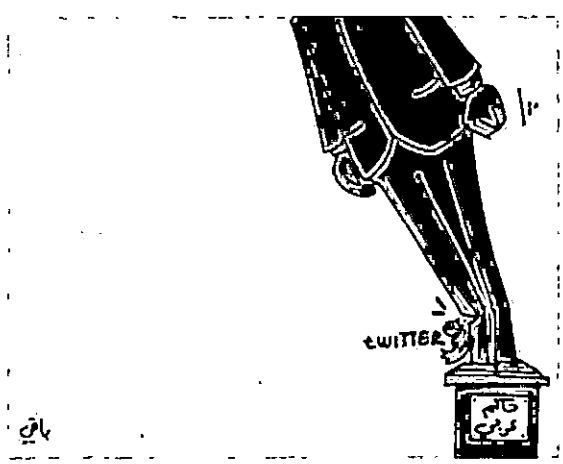
وبتتبع هذا المنطق فإن الإعلام العربى الرسمى كان ولا يزال إعلاما يقوده عجائز هرمين بحكم السن لهم أفكار بالية عتيقة عن الإعلام "عجزوا" عن مجاراة الشباب الثائر وإعلامهم المتفوق المبدع وخسروا المعركة الإعلامية بعد أن نفدت ذخيرتهم الأخلاقية والعملية وأفلسوا بإفلاس رئيسهم الهارب أو الأسبق أو المقتول أو المحروق، إعلام شائخ لأن السلطة العربية المتحكمة به شاخت وفارقت الشباب، ومن الطبيعى أن تكون قد أصابها الكبر والعجز (بفتح الجيم أو بسكونها)، وأنه لولا الأهمية البالغة للقضيب الذكرى فى الثقافة العربية لما فكر الرسام الذى تمده ثقافته بالأطر المرجعية فى أن يشابه بينه وبين هوائى التليفزيون بعد خسران الإعلام الرسمى معركته مع الإعلام الجديد وشبابه.

وفى الحالة المصرية، تسابق كتاب الثورة وشعرائها لهجاء هذا الإعلام الساقط الذى أظهر فى جمعة الغضب ٢٨ يناير ٢٠١١ صورة هادئة لنهر النيل بينما قتل الثوار يجرى على قدم وساق فى ميدان التحرير:

أنا رحت أندس فى مرة فى قلة مندسة
بالتهميش والظلم عمرها ما كانت حاسة
المنظومة فاسدة من ساسها لراسها
الدم كان بيسيل
وده جايب صورة النيل
خلى تليفزيونا
فضيحته بشخاليل
عايش بالأوهام
يخيبك إعلام
ده الشعب يريد تطهير الإعلام

الإعلام الرسمى العربى خسر هيبته بعد دخول الإعلام الخاص طور السيادة على الإعلام العربى وانسحبت الأضواء عن هذا الإعلام الرسمى وهرب نجومه إلى الإعلام الخاص، إعلام مركوب من ناحية الملكية والسيطرة والتمويل يأخذ أوامره من أسياده، فقير الخيال، وغير مهنى، ولا يجد المنتمى إليه شيئا يحفزه ليبدع ويجود، ويجدّ الباحثون العرب فى مجال الإعلام الآن فى البحث عن مستقبل مشرق نوعا لهذا الإعلام المثقل بخبرات الفشل.

٢- تشبيه السلطات العربية الراكدة بالأصنام وإظهار الثنائيات المتعارضة



نموذج (١٠)

يوضح نموذج (١٠) الذى نشره الرسام الجزائرى باقى بوخالفة فى (الشروق) تمثالا لحاكم عربى يتهاوى ساقطا فى أعقاب النقرات المؤثرة لعصفورة (تويتر) الشهيرة.

تحطيم الأصنام هى لحظة انتصار تنويرية شديدة التجذر فى الثقافة العربية الإسلامية، فالنبى العربى محمد (صلى الله عليه وسلم) دخل مكة وفيها ثلاثمائة وستون صنماً حول الكعبة فجعل يطعنها بعود كان فى يده وهو يقول: جاء الحق وزهق الباطل إن الباطل كان زهوقا، محطماً حجارةً اتخذها العربُ فى ذلك الزمان آلهة يعبدونها ويقدمون لها القرابين زلفى. كان الرسول ثائراً فى عصره على معتقدات قومه ومبادئهم رافضاً لفكرة عبادة الأصنام، عنيفاً فى محاربة الشرك وعبادة الأوثان المنتشرة آنذاك عند العرب والعجم. وحين اعتنقت شعوب الشرق الإسلام وهدمت أصنامها، ظن المسلمون أن عهد الأصنام ولّى من غير رجعة.

من كان يتوقع أن الأصنام ستعود بقوة وبعد زمن طويل؟ ستعود فى صور شتى لا على هيئة حجارة صماء. لم يكن يخطر على بال أحد أن الطائفة ستغدو هى الأخرى وثناً يجلّها العباد ويتذللون لها ويتهافتون للدفاع المستميت عنها، وأن العرق سيمسى أيقونة يقدسه الناس ويركعون له بعصبية عمياء، وأن القائد الملهم المغوار الذى لم يخلق مثله فى البلاد سيغدو مثلاً أعلى ومعجزة لا تتكرر فى التاريخ أو ضرورة من ضرورات الحياة الذى-لولاه لما كان الناس، لأنه الهواء ولأنه الماء[٦٥].

كانت وسائل الإعلام الجديدة وشبكات التواصل الاجتماعى خاصة معول هدم للسلطات العربية الطاغية وغير الديمقراطية، معول هدم للحاكم الفرد المتأله ذى النسب العسكرى أو القبلى.

وكان لا بد أن يكون التحطيم فى معطى حداثى ممثلا فى الميدان، وأيقونته ميدان التحرير فى العاصمة المصرية القاهرة. أسس ميدان التحرير (الإسماعيلية سابقا) الخديوى إسماعيل الذى كان يرغب فى أن ينقل مصر إلى مصاف الدول الأوروبية بجعلها قطعة من أوربا، ولذا أسس هذا الميدان الواسع المفارق لميادين المدن العربية الإسلامية التقليدية وأحاطه بالمبانى الحديثة على الطراز الأوروبى فى القرن التاسع عشر. وهذا أيضا مظهر للثقافة الذى يعتبر المعمار جزءا منها.

ووسمت المدينة بسمات النظام السياسى والفكر الاجتماعى اللذين نشأت فيهما، ويعكس الشكل المادى للمدينة بصورة أو بأخرى هذا النظام، فقد عكست المدينة القديمة النظام الدكتاتورى الذى شكلها وساد حياتها، عكست المدن اليونانية فكر مجتمعها الذى يبحث عن نفسه من خلال السوق والمسرح والأكريول ليصوغ مبادئ وأفكار تصلح لحياة المدينة الفاضلة، وجسدت المدينة الرومانية السياسة العسكرية الاستعمارية التى أنتهجها الرومان حتى أن روما الإمبراطورية لم يكن بمقدورها أن تقدم لجماهيرها الحضرية فرصة المشاركة الفعالة فى الشئون العامة كما فعلت أثينا لمواطنيها، ولذلك كانت المبانى العامة الضخمة مثل الحمامات العامة وساحات الاحتفالات تقوم بدور التلهية بدلا من المشاركة.

وقد تأثرت المدينة الإسلامية بوظيفتها السياسية كعاصمة للدولة، فتضمنت من التكوينات المعمارية ما يقوم بهذه الوظيفة كالقصر والدواوين وبيوت الضيافة وما يتبع ذلك من مراسم خاصة انعكست على تخطيط الشوارع وميادينها وأبوابها، وقد كان أكبر أثر فى تكوين المدينة الإسلامية ممثلا فى توفير الأمن للخليفة أو للولاة بشكل عام دون مشاركة من العامة.

ورأى المؤرخون مظاهر ذلك فى بغداد التى خصصت لسكن الخليفة بالمركز يحيط به القادة والجند وأهل الثقة ثم يلى ذلك فى اتجاه الخارج سكنى العامة.

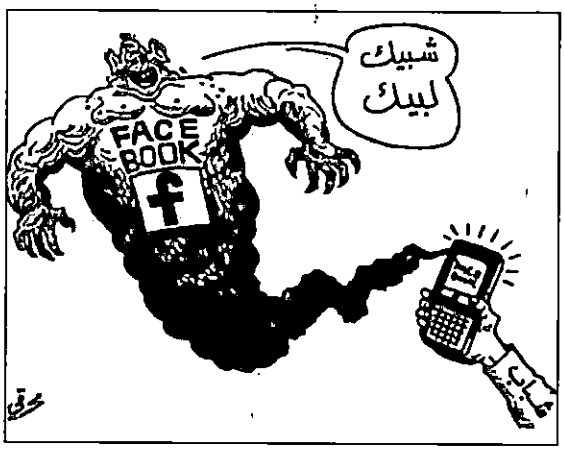
وكانت أهم ساحة عامة هى التى تحيط بالمسجد الجامع فى المدينة الإسلامية، والتى يجب أن تسع أكبر عدد من المصلين للدعاء للخليفة أو للحاكم لا من أجل التجمع للمطالبة بشى معين يحسنون به حياتهم عندما تحولت الخلافة من شورى إلى ملك عضوض؛ إذ بقت التوسعات فى المسجد لاستيعاب أعداد جديدة من المصلين، وأوكلت أمور مثل ارتفاع المبانى وارتباط الأسواق بساحات المساجد إلى السلطة البلدية حتى لا يتم الاختلاط بالنساء أو إزعاجهن[٦٦].

وهذا الكاريكاتير أيضا يعكس الثنائيات المتعارضة، ففى الثنائيات المتعارضة يتم تخفيض كل العلاقات المعقدة داخل نظام العلامات فى تفسير واحد هو متصل بين قيمتين أو شيئين متعارضين وبينما تحضر مجموعة من الصفات فى أحدهما تغيب فى الأخرى، وقد اخترع نظام العلامات هذه الثنائيات المتعارضة أو المتقابلة للتبسيط ولتسهيل عملية الاتصال[٦٧].

وقد أوضح أكثر من منظر علامى أو سيميولوجى أن تحليل الثنائيات المتعارضة يكون مفيداً فى النصوص اللغوية والبصرية

التى تتميز بالانضغاط والتركيز ومحدودية المساحة مثل الشعر والكاريكاتير، وتبدو عصفورة تويتر الشهيرة التى تعد رمزا لكل شبكات التواصل الاجتماعى مفارقة فى الحجم مع التمثال الضخم للزعيم العربى. وهى الثنائية الواضحة أيضا فى نموذج (١١) الذى نشره سليمان المالك فى صحيفة (الوطن) القطرية معبرا عن قوة قناة الجزيرة.

نموذج (١١)



نموذج (١٢)

يبين نموذج (١٢) الذى نشره الرسام عبد الله المحرقى فى (أخبار الخليج) البحرينية تليفونا محمولا أمسكت به يد الشباب وبه نافذة الفيس بوك التى انبعث منها جنيا هائلا عليه علامة الفيس بوك المميزة أيضا هاتفا بعبارة عفريت مصباح علاء الدين (شبيك .. لبيك)، والرسم يؤشر للدور العجائبى الذى لعبته مواقع التواصل الاجتماعى فى الثورات العربية وإسقاط الزعماء المؤلهين بالسلطة.

ولكن هل حقا كانت للفيس بوك قوى خارقة مثل جنى المصباح المنتزع من صفحات (ألف ليلة وليلة)؟!

أولا: هذه صورة متجذرة فى ثقافتنا .. عندما يتملكنا الدهش والعجب من شىء .. وهى تعكس الثقافة التى استعار منها الرسام هذه المقارنة أو المشابهة. ولعل العرب من أكثر الأمم الإنسانية التى تغلغلت الجن فى حياتهم الدينية، والثقافية، والاجتماعية، وللمسعودى قول فى بدء الجن وخلقه: "إن الله تعالى خلق الجان من نار السموم، وخلق منه زوجته، وإن الجان غشيها، فحملت منه، وإنها باضت إحدى وثلاثين بيضة، وإن الغيلان من بيضة، مسكنهم الخلوات والفلوات وإن السعالى من بيضة أخرى، سكنوا الحمّامات والمزابل وإن الهوام من بيضة أخرى، سكنوا الهواء فى صورة الحيّات ذوات أجنحة يطيرون هنالك ... جعلت العرب للجن مكانا تسكن فيه، وتختص به كالأدوية ورؤوس الجبال، وزعمت أن للجنّ جبلاً تسكنه يُدعى سُواج. واشتهرت أرض "عبقر" سكناً للجنّ، ويقال فى المثل : "كأنهم جنّ عبقر"، ويعلل الحموى نسبته إلى الجن بقوله: "ولعل هذا بلد كان قديماً وخربا، كان يُنسب إليه الوَشْىُ فلما لم يعرفوه نسبوه إلى الجن"(٦٨).

ثانيا: هى تعكس السلطة التى لمواقع التواصل الاجتماعية التى من الممكن أن تحقق ما كان ينظر إليه على أنه من المستحيلات، بسقوط الحكام الذين عضوا بنواجذهم على كراسيهم حتى اللحظة الأخيرة.

ثالثا: وهو الأهم أن الرسام بتصويره هذا قد حوّل الفيس بوك إلى أسطورة معاصرة بالتعبير الذى كان يستخدمه رولان بارت للتعبير عن الأسطورة، وهو اقتراب أيديولوجى من هذه الوسائل الإعلامية الجديدة ينطوى على مبالغات كثيرة فى قدرة الفيس بوك. "إن الأسطورة هى علامة سائدة تعبر بشكل استعارى عن كل المفاهيم فى نظام علامى معين أو كأنها تحل محل العلامات كلها، وهى أيضاً علاقة سائدة تعبر عن كل العلاقات، وتكمن قوة الأسطورة فى أنها تبسيط متطرف لكل العلاقات داخل نظام العلامات المعقد والمتشابك"(٦٩).

فالفيس بوك شأنه شأن أية وسيلة اتصالية يعمل فى سياق محدد سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، وهو محكوم بهذا السياق وتفاصيله فى بلد عربى معين ربما تختلف ظروفه عن بلد عربى أخر، فى الأخير يحتاج الفيس بوك إلى عوامل أخرى تدفع بالمقاومة إلى مرحلة الثورة كما ذكرنا فى مقدمة الكتاب وتضاعيف هذه الدراسة، يحتاج الفيس بوك إلى أوضاع حبلى بالغضب والسخط تدفع إلى الثورة ويحتاج إلى نخبة من نشطاء على الأرض قادرين على الحشد والإقناع بعد أن يبلغ السيل الزبى فى بلد عربى ما، يحتاج لجهد متواصل فى الاعتصام والتظاهر والتضحية بالأرواح والثبات على المطلب حتى يتحقق، وهو دور يقوم البشر وليست التليفونات المحمولة ... لا نقلل هنا من شأن وسائل الإعلام الجديدة ولكن لابد من تقدير موضوعى لهذه الوسائل لإجراء تحليل سليم لما حدث فى ثورات الربيع العربى.

من قال أن الثورة المصرية فى ٢٥ يناير ٢٠١١ قد حققت أهدافها بالكامل؟!، كل التحليلات التى يكتبها المتخصصون تذهب إلى أن هذه الثورة قد قضت على رأس النظام ولكن لم تقض على النظام نفسه وما كان المجلس العسكرى إلا استمرارا لنظام مبارك، وما انتخاب المشير عبد الفتاح السيسى رئيسا لمصر بعد الإطاحة بنظام الإخوان المسلمين إلا رجوعا لنظام لا يختلف كثيرا عن نظام مبارك، إذ "إن من الخطأ الشديد أن نتصور أن الدولة (أى دولة) يمكن أن تكون محايدة بين الطبقات. أصحاب السلطة فى أى بلد، وفى أى عصر، هم ممثلو الطبقة المسيطرة اقتصاديا وهم يستخدمون سلطة الدولة (وعلى الأخص الشرطة والجيش) لضمان هذه السيطرة الاقتصادية، ولضمان استمرار تمتع هذه الطبقة بامتيازاتها، من ثم يستخدمون سلطة الدولة فى قهر الطبقات المظلومة والمستغلّة، وتمنع أية محاولة من جانب هذه الطبقات للثورة عليها(٧٠).

ما فعله نظام حكم الثنائى (السادات ومبارك) فى مجتمع المصريين طوال سنوات العقود الأربعة الأخيرة من تاريخنا الحديث، لم يتوقف عند حدود رعاية وتسمين طبقة فاسدة متوحشة، وتمكينها من الهيمنة المطلقة والمباشرة على مؤسسات وسلطات الدولة التشريعية والتنفيذية جميعا، وإنما رافق تصنيع وتخليق هذه الطبقة عملية («تربيف» من الريف) وإفقار قاس وواسع النطاق وإشاعة ألوان مختلفة ومبتكرة من البؤس، بحيث صار هذا الأخير عنوانا شاملا للحياة فى مجتمعنا (ريفا وحضرا) فهو ليس بؤسا ماديا فحسب (٤٠ فى المائة من السكان تحت خط الفقر)، وإنما بؤس فكرى وقيمى وروحى وعقلى تجاوز حدود الطبقات المحرومة من التعليم والثقافة وجرى تسييده وتعميمه (بوسائل لا حصر لها) كنمط حاكم وعابر للطبقات جميعا، فقيرها ومتوسطها بل وغنيها(٧١).

ويتفرع عن هذه الملاحظة الأخيرة حقيقتان مركزيتان وساطعتان سطوع الشمس، أولاهما أنها ثورة فتية وشابة هيمنت عليها الأجيال الجديدة بكل عنفوان غضبها وأحلامها وتطلعاتها، فضلا عن حداثة وعصرية أدواتها (إنترنت وخلافه)، وأما الحقيقة الثانية فهى تنويعة وتشكيلة القوى والشرائح الطبقية التى فجرتها وأبقت على جذوتها مشتعلة، تلك التنويعة تقع كلها فى المساحة الاجتماعية الشاسعة الممتدة من الطلاب وشباب الطبقات المتوسطة (بشرائحها الدنيا والعليا) وحتى العمال وكتل المهمشين.. إلخ.

هذا الطابع المدينى الشبابى عكس نفسه ببلاغة فى الأهداف والشعارات الرئيسية التى شق بها الثوار حناجرهم »عيش، حرية، عدالة اجتماعية، كرامة إنسانية ..«هنا بالضبط يمكن رؤية خط المواجهة ونستطيع أن نتحسس نقطة الصدام والضغط الذى تتعرض له الثورة من أسفل أى من واقع اجتماعى وطبقى معقد من حقب النهب والسحق الطويلة، أبرز ملامحه ليس الفقر المادى فحسب وإنما إشاعة منظومة بؤس معنوى رهيبة اعتمدت أساسا على منهجية تربيف جغرافية وعقل المجتمع كله، أى عدم الاكتفاء بالحفاظ على فقر الريف وحرمانه من أسباب التقدم وإنما تعمد توسيع نطاق تخلفه المادى والفكرى بحيث يجتاح المدن أيضا، فلا تصبح هناك فروق كبيرة بين سمات ومنغصات الحياة فى الريف والحضر.

وإذا كانت المظاهر المادية للبؤس الريفى المعمم على المدن صارت أسبابها الاقتصادية ومظاهرها الاجتماعية واضحة ومشهورة (تفاقم النزوح للمدن بحثا عن رزق شحيح وفرصة عمل رث، وتضخم العشوائيات.. إلخ)، فإن المظاهر الفكرية والثقافية لهذا البؤس لا تقع رغم خطورتها تحت ضوء يكفى لإظهار معالمها الفاقعة التى منها على سبيل المثال لا الحصر، مد حبال الصبر الطويلة للظلم، والنفور من التمرد، والمبالغة فى تمجيد السلطة والاستعداد للتجاوب مع دعاياتها والشعارات التى تبثها أبواقها، خصوصا شعارات من نوع

الاستقرار وخلافه، وأخيرا مجاراة أى محاولة لاستخدام الدين فى تبرير وتسويغ المواقف والمسلكيات الاجتماعية والسياسية(٧٢).

كان هذا توضيحا أن وسائل الاتصال الجديدة ليست جنيا يلبى طلبات الثوار فى فراغ اقتصادى وسياسى، بل تكتسب هذه الوسائل فاعليتها وممكنات عملها من ظروف بعينها يجعلها ترسا من تروس الثورة وليست مرادفا لها.

يقول المؤرخون الذين درسوا التاريخ الإسلامى وداخله تاريخ مصر الإسلامية بشكل مادى جدلى أن البرجوازية (الطبقة الوسطى) عانت على الدوام من تمييع فى الصراع الطبقى جعلها دائما ضعيفة أمام قوى الإقطاع والاستغلال .. وكذلك كانت تصيب القوى الثورية حالة من المراهقة وعدم النضج ظلت تلازمها عبر التاريخ الإسلامى .. وكان دور البرجوازية قاصرا فى قيادة هذه الثورات ضد الإقطاعية التى ترسخت منذ أيام الخليفة عثمان بن عفان(٧٣).

فهل تهرب القوى الثورية المصرية من هذا المصير أو الفخ التاريخى الذى طالما استغل ضعف الطبقة الوسطى العربية وسلبيتها؟، أم ستكون وسائل الاتصال الجديدة عاملا هاما فى حسم الصراع لصالح هذه الطبقة؟، هذا ما ستكشف عنه السنوات المقبلة.

هوامش الدراسة:

١- وسام فاضل راضى: دور القنوات الفضائية الإخبارية فى تشكيل الصورة الإعلامية والسياسية عن العراق، دراسة ميدانية على طلبة جامعتى الأنبار والكوفة، الباحث الإعلامى، مجلد١٢ عدد٥ يونيو (حزيران) ٢٠٠٨ .

٢- عمر طاهر: مدينة الإنتاج الحيوانى، التحرير، ١٧ نوفمبر ٢٠١١

(*) راجع بالتفصيل: عمرو عبد السميع: دور الكاريكاتير فى معالجة المفاهيم السياسية فى مصر مع دراسة تطبيقية لمجلة روزاليوسف أعوام ١٩٥٢-١٩٦١-١٩٦٨ رسالة ماجستير، غير منشورة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، ١٩٨٠ وكذلك عمرو عبد السميع: الكاريكاتير السياسى المصرى فى السبعينات: دراسة تطبيقية على صحف الأهرام والأخبار والجمهورية، رسالة دكتوراه، غير منشورة، كلية الإعلام، جامعة القاهرة، 1983؟فى دراسة محمد حسام الدين إسماعيل: رجال الأعمال فى خطاب الكاريكاتير: دراسة علاماتية وثقافية للصحف اليومية المصرية، المجلة المصرية لبحوث الإعلام، عدد٣٩ مجلد اينايز- مارس ٢٠١٢ ص ص ٢١٠-٢٩٨

3 • Robert Smith, Animating the Entrepreneur: Using Semiotic Analysis of Cartoon and Humor as an Analytic Tool in Qualitative Research, A Paper for presentation at the ISEOR International Conference on Research Methods, the Robert Gordon University, Aberdeen, Scotland, 18-20 March 2004. pp. 1-14.

4 • Oyinkan Medubi, Language and Ideology in Nigerian Cartoons,In R. Dirven, R. Frank and M. Puetz (eds.) Cognitive Models in Language and Thought: Ideology, Metaphors and Meanings (Berlin: Mouton de Gruyter, 2003). pp 159-198.

5 • Nadia Yaqub: "Gendering the Palestinian Political Cartoons", Middle East Journal of Culture and Communication, 2(1) 2009. pp. 187-213.

6 • Leonard Freedman: The Offensive Art: Political satire and Its Censorship around the World, Greenwood Publishing Group, Westport, CT, USA, 2009.

7 • Linda Trimble: "Drawn to the Polls? The Representations of Canadian Voters in Editorial Cartoons", Journal of Canadian Studies, 44(2), Spring 2010. pp. 70-94.

8 • Lubna Riyadh Abdul-Jabber, A Semiotic Model for the Analysis of Political Cartoons, journal of Faculty of Arts, University of Baghdad, vol. 91, No., 1, 2010. Pp. 47-65.

9 • Iro Sani, Mardziah Hayati Abdullah, Afida Mohamad Ali and Faith Sathi Abdullah, Linguistic Analysis of the Construction of Satire in Nigerian Political Cartoons: the Example of Newspapers Cartoons, journal of Media and Communication studies, 4 (3), March 2012. Pp. 52-59.

10 • Tra Thanh Pham, Satirical Depictions of the European Union: A Semiotic Analysis of Political Cartoons on the 2004 Enlargement and 2009-2012 Eurozone Debt Crisis, CFE Working Paper series, No. 49, Center of European Studies at Lund University, 2012. Pp. 1-50.

11 • Rauna Mwetulundila, An Analysis of Rhetoric and Humor in Dudley's Political Cartoons Published in 2012, MA thesis, the University of Namibia, Faculty of

Arts, 2014. Pp. 25-45.

12 • Iro Sani, Mardziah Hayati Abdullah, Afida Mohamad Ali and Faith Sathi Abdullah, Political Cartoons in the First Decade of the Millennium, Pertanika, journal of social sciences & Humanities, 22(1), 2014, pp. 73-83.

13 • Bignell, J. Media Semiotics: An Introduction, 2nd ed., Manchester, UK, Manchester University Press, 2002. p. 23.

14 • Vukcevich, M. Representation, Illinois: Chicago, the University of Chicago, 2002. pp. 51-53.

15 • Ryder, M. Semiotics: Language and Culture, Denver, University of Colorado press, 2004. pp. 130-135.

16 • Danesi, M. Understanding Media Semiotics. London: Arnold; New York: Oxford Inc., 2002. pp. 55-59.

17 • Vukcevich, M, op.cit. p 81.

18 • Danesi, M, op.cit. pp. 141-144.

19 • Fuery, P & Mansfield N, Cultural Studies and Critical Theory, Oxford University Press, Australia, 2005. pp. 77-81.

20 • Bignell, J, op.cit. pp. 29-31.

21 • Ibid, p. 33.

http://www.nedal.arabcartoon.net/ -٢٢

٢٣- الجريدة الكويتية، 1فبراير ٢٠١١ .

٢٤- المستقبل اللبنانية، 5فبراير ٢٠١١ .

٢٥- الغد الأردنية، 12فبراير ٢٠١١ .

٢٦- الشروق الجزائرية، 4فبراير ٢٠١١ .

٢٧- الصباح العراقية، 15فبراير ٢٠١١ .

٢٨- الوسط البحرينية، 11فبراير ٢٠١١ .

٢٩- الوسط البحرينية، 15فبراير ٢٠١١ .

٣٠- فلسطين، 15فبراير ٢٠١١ .

٣١- اليوم السعودية، 1فبراير ٢٠١١ .

٣٢- فلسطين، 17فبراير ٢٠١١ .

٣٣- الراية القطرية، 4فبراير٢٠١١ .

٣٤- عكاظ السعودية، 5فبراير ٢٠١١ .

٣٥- الشرق الأوسط السعودية، 11فبراير ٢٠١١ .

٣٦- العناوين السعودية، 5فبراير ٢٠١١ .

٣٧- البيان الإماراتية، 14فبراير ٢٠١١ .

٣٨- الجريدة الكويتية، 15فبراير ٢٠١١ .

٣٩- الحوار الجزائرية، 1فبراير ٢٠١١ .

٤٠- الوطن القطرية، 1فبراير ٢٠١١ .

٤١- الوطن القطرية، 25فبراير ٢٠١١ .

٤٢- الراية القطرية، 3فبراير ٢٠١١ .

٤٣- العرب القطرية، 4فبراير ٢٠١١ .

٤٤- سوريا نيوز، 22فبراير ٢٠١١ .

٤٥- الوطن القطرية، 5فبراير ٢٠١١ .

٤٦- الدستور الأردنية، 11فبراير ٢٠١١ .

٤٧- الغد الأردنية، 11فبراير ٢٠١١ .

٤٨- الحياة اللندنية السعودية، 27فبراير ٢٠١١ .

٤٩- الاتحاد الإماراتية، 10فبراير ٢٠١١ .

٥٠- الندوة السعودية، 15فبراير ٢٠١١ .

٥١- المستقبل اللبنانية، 10فبراير ٢٠١١ .

52 • Daniel Chandler: Semiotics: The Basics (New York, Rutledge Inc., 2002) p.57.

53 • Ibid, pp. 88-90.

٥٤- الرأى الأردنية، 15فبراير ٢٠١١ .

55 • http://helwa.maktoob.com/culture/sec2/art75/index.htm

٥٦- عياد إبلال: صورة المرأة العربية وتفكيك الفحولة المتخيلة فى الخطاب السردى العربى، http:// www.ahewar.org/debat/show.art.asp aid=74160

٥٧- سليم دولة: الثقافة والجنسوية الثقافية (دمشق: مركز الإنماء الحضارى، ١٩٩٧) ص ١٤٥ .

٥٨- هيثم سرحان: خطاب الجنس: مقاربات فى الأدب العربى القديم (بيروت: المركز الثقافى العربى، ٢٠١٠) ص ص ١٢-١٥ .

٥٩- عبد السلام الترمانينى: الزواج عند العرب فى الجاهلية والإسلام، دراسة مقارنة (الكويت :سلسلة عالم المعرفة) عدد ٨٠ أغسطس 198ص ص 125-123.

٦٠- انظر بالتفصيل الفصل الأول من كتاب محمد حسام الدين إسماعيل (بيروت: الصورة والجسد: دراسات نقدية فى الإعلام المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، ٢٠٠٨).

61 • Watts, I. The Origins of Symbolic Culture, in R. Dunbar, C. Knight, C. Power, (eds.) The Evolution of Culture: An Interdisciplinary View, Edinburgh University Press, 1999. pp. 145-150.

٦٢- عبد الصمد الديالمى: فى بناء الهوية الجنسية، الأوان، 11مارس 2011.
٦٣- المرجع السابق.
64 • Watts, I. Op. cit., pp. 151-152.
٦٥- ألان كيكانى: ثورة تحطيم الأصنام، الحوار المتمدن، 19 فبراير 2011.
٦٦- محمد عبد الستار عثمان: المدينة الإسلامية (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، عدد١٢٨ أغسطس١٩٨٨ ص ص ٢٩٨- ٣١٠ .
67 • Daniel Chandler: op. cit., pp. 44-46.
٦٨- وليد مهدى: المعرفة الشرقية، الحوار المتمدن، 26 ديسمبر ٢٠٠٧)
69 • Daniel Chandler: op. cit., p. 66.
٧٠- جلال أمين: التحليل الطبقى للثورة لمصرية، الشروق، ٢٥ نوفمبر ٢٠١١)
٧١- جمال فهمى: تحليل طبقى آخر للثورة المصرية١ التحرير، ٢٨ نوفمبر ٢٠١١ .
٧٢- جمال فهمى: تحليل طبقى آخر للثورة المصرية٢ التحرير، ٢٩نوفمبر ٢٠١١).
٧٣- محمود إسماعيل: سوسيولوجيا الفكر الإسلامى، ج١: طور التكوين، القسم الأول: الخلفية السوسيوتاريخية، ط٤ القاهرة: سينا للنشر، ٢٠٠٠) ص ص 60-57.