مجلة العلوم الانسانية الدولية، ١٤٣٤/٢٠١٣ هـ.ق، العدد ٢٠ (٣) ٥٥-٣٧

الرؤية المحلية لجمالية وفلسفة التلفزيون

اصغر فهيمي‌فر[١]، محمد فراس العضل[٢]

تاريخ الوصول: ١٤٣٤/٧/١ تاريخ القبول: ١٤٣٤/١٠/٤

يهدف هذا المقال إلى البحث في أبعاد التلفزيون بوصفه أهم وسيلة اتصال في العالم الحديث. تناولت أبحاث عديدة التلفزيون من زوايا مختلفة وتحت عناوين متعددة، لكن هذا المقال يسعى لدراسة هذه الوسيلة الإعلامية من زاوية الثقافة المحلية والأبعاد الاتصالية والفلسفية. فقد ولدت وسائل الإعلام الحديثة كالتلفزيون في الغرب وتكونت طبيعتها استناداً إلى أرضية من العناصر والأسس الثقافية للمدرسة الثقافية الغربية. ولذلك فالتلفزيون بوصفه وسيلة إعلامية حديثة اكتسب مع مرور الأيام خاصية جمالية و تحدّد دوره في البلاد الغربية وفقاً لمهام معينة كالتسلية، ويحتاج استثماره في الميادين الثقافية والجغرافية المختلفة كإيران، إلى تعريف مجدد لماهيته كي نتمكن من جعله وسيلة إعلام محلية. ومالم يتحقق ذلك فإنّ جميع المساعي من أجل إيصال المفاهيم الثقافية في الجغرافيا الحديثة ستبوء بالفشل. في هذا البحث نؤكد على أنّ التلفزيون قد برز من قلب نظام اتصال حديث وأدى دوراً هاماً في الترويج لنظام اتصالي حديث، وهذا النظام الجديد يختلف جوهرياً عن النظام التقليدي المفتقر إلى التلفزيون. فماهية التلفزيون ترتبط بشكل من الأشكال بالأبعاد المتعلقة بعلم الوجود و نظرية المعرفة وعلم الجمال حيث إنّ معرفة الأبعاد الآنفة الذكر هي من الشروط الأساسية من أجل التحكم في طبيعة هذه الوسيلة الاتصالية.

الكلمات الرئيسة: طبيعة التلفزيون، نظام اتصال حديث، علم الوجود، نظرية المعرفة، علم الجمال.

[١]- أستاذ مساعد في كلية الفنون و الهندسة المعمارية في جامعة تربيت مدرس fahimifar@modares.ac.ir

[٢]- طالب دكتوراه في البحوث الفنية في جامعة تربيت مدرس. Firas1214@gmail.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

المقدمة

من سمات العالم الحديث تنوع وسائل الإعلام وانتشارها وتأثيرها على أهم الساحات الإنسانية. فمن جانب يمكن حصر وسائل الإعلام في وسائل الإعلام التكنولوجية (وسائل الاتصال المبنية على الكهرباء) و وسائل الإعلام الجماهيرية[1] و من جانب آخر يمكن اعتبار كل واسطة[2] تتسبب في إيجاد اتصال إنسان مع إنسان آخر أو الإنسان مع البيئة و الأشياء، نوعاً من وسائل الإعلام. وعليه فإنّ وسائل الإعلام تبدأ من اللغة الكلامية[3] والتي تعتبر أكبر وسيط في عالم الاتصال وتمتد إلى كل الفنون كالأدب والسينما والتلفزيون والرسم والعمارة والموسيقى والحاسوب وعالم الانترنت وحتى لوحات المدن الإعلانية.

اليوم ربما لا نجد أي ميدان من ميادين الحياة إلا وتربطه صلة بإحدى وسائل الإعلام؛ حيث يمكن اعتبار سمة العالم الذي نعيش فيه هو انتشار عملية التحول إلى وسيلة إعلامية[4] (لون،۱۳۸۸: ۱۱).

وقد صعدت وسائل الإعلام في الغرب وفقاً لنظام منطقي مبني على أساس مقتضيات النظام الرأسمالي؛ لذلك فتحويل الأشياء إلى وسائل إعلام يشمل كل شيء لديه إمكانية إيصال خطاب أو إعلانات جذب للزبائن.

يرى أدرونو و هوركهايمر أنّ الثقافة الجماهيرية كالتلفزيون هي الصورة الأيديولوجية لسلطة الرأسمالية، (نقلاً عن لومبو،۱۳۸۸: ۱۲) see Adorno, & and Horkheimer 1979). ويعتبر شيلر أنّ وسائل الإعلام ترتبط بنظام الرأسمالية العالمية وهذه العلاقة تتحقق بالدعم الإيديولوجي للرأسمالية و بخاصة الشركات المتعددة الجنسيات (شيلر، ۱۳۷۷).

إلى جانب دراسة التلفزيون من الناحية الاتصالية، تم إجراء العديد من الدراسات الفلسفية والثقافية حول الجوانب المعرفية لهذه الوسيلة الإعلامية وإنتاج أدب غني وقيم رغم أنها قليلة.

ضرورة البحث

يهدف هذا المقال إلى البحث في أبعاد التلفزيون بوصفه أهم وسيلة اتصال في العالم الحديث. فوسائل الإعلام الحديثة مثل التلفزيون ظهرت في الدول الغربية وتكونت طبيعتها بناءً على عدد من العناصر والأسس الثقافية للمدرسة الثقافية الغربية. ولذلك فالتلفزيون بوصفه وسيلة إعلامية حديثة اكتسب مع مرور الأيام خاصية جمالية وتعين دوره في البلاد الغربية وفقاً لمهام معينة كالتسلية وغيرها، ويحتاج استثماره في الميادين الثقافية والجغرافية المختلفة كإيران مثلا إلى تعريف مجدد لماهيته كي نتمكن من جعله وسيلة إعلام محلية. ومالم يتحقق ذلك فإنّ جميع المساعي من أجل إيصال المفاهيم الثقافية في الجغرافيا الحديثة ستبوء بالفشل.

الفرضيات

الفرضية الأولى في هذه المقالة تؤكد على أنّ التلفزيون هو حصيلة نظام ثقافي وجمالي وهو مسؤول عن ترويج النظام الفني والارتباطي الحديث في المجتمع. هذا النظام الجديد لديه اختلافات جوهرية عن النظام التقليدي الذي كان يفتقد التلفاز. إلى ذلك تستند الفرضية الثانية في هذه المقالة على حقيقة أنّ طبيعة التلفزيون ترتبط بالاطوبولوجيا،

[1] – Mass Media
[2] - Media
[3] - Oralor speech Language
[4] - Mediatlzation

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

ونظرية المعرفة وعلم الجمال بحيث المعرفة بهذه العلاقات التي ذكرت سابقاً تعدّ من الشروط الأساسية من أجل السيطرة على وسائل الإعلام هذه.

الدراسات السابقة

الأبحاث المنجزة حول التلفزيون تمت بطريقة تتناول جوانب عدة وضمن جوانب فكرية متعددة، لكن كاتب هذا المقال يحاول التركيز على وسيلة الإعلام من نافذة الثقافة المحلية والأبعاد الاتصالية والفلسفية. لكن للأسف الدراسات في هذا المجال ضئيلة جداً. من ضمن المقالات التي يمكن الإشارة إليها مقالة كتبها عدد من المؤلفين و تم نشرها في كتاب "الجمالية وفلسفة التلفزيون" عام ١٣٨٨ للهجرة، أصدرتها كلية الإذاعة والتلفزيون الإيرانية.

ما هي فلسفة وسيلة الإعلام؟

فلسفة وسيلة الإعلام هي عبارة عن نظام مطالعة و تأمل عقلاني في الطبيعة والإمكانية والقابلية الوجودية والمعرفية والجمالية لوسائل الإعلام. وبالرغم من الدراسات الكثيرة التي أجريت في العالم والتي تناولت وسائل الإعلام والتلفزيون، إلا أنّ القليل من الدراسات تناولت البعد الفلسفي والوجودي.

النقطة المشتركة في كثير من المناهج الموجودة في دراسة وسائل الإعلام هي حصر هذه الوسائل في كونها مجرد أدوات تكنولوجية تعمل على خدمة هدف آخر، وأنّ هذا "الهدف الآخر" هو أكثر أهمية من نفس الوسيلة الإعلامية. والنتيجة يتم النظر إلى عملية إيصال المعلومة على أنّها ظاهرة ثانوية (لون، ١٣٨٨: ١٨). في الحقيقة لا ينبغي حصر دراسة وسائل الإعلام الحديثة فقط في إطار المناهج السياسية والاجتماعية والثقافية والنفسية، وإنّما ينبغي دراستها من النواحي المتعلقة بعلم الوجود ونظرية المعرفة وعلم الإنسان. من هذه النواحي العميقة يتم رصد ومتابعة تأثير وسائل الإعلام.

يؤكد النقاد الذين نظروا إلى وسائل الإعلام من البعد الفلسفي على هذه المفاهيم وأنّ أبحاثنا لا ينبغي أن تتمركز حول محور وسيلة الإعلام بكونها وسيلة من أجل إيصال المحتوى... ينبغي معرفة ما هي أساسيات "الاتصالات الصرفة" (الاتصالات بغض النظر عن المحتوى) (ن.م:١٧).

و خلاصة القول أنّ دراسة الأبعاد الوجودية لطبيعة وسائل الإعلام تتناول دراسة الخصائص الذاتية و العرضية لهذه الوسائل. كما أنّ دراسة البعد المعرفي لهذه الوسائل كفيلٌ بالإجابة عن السؤال الهام حول علاقة التلفزيون من الناحية الكمية والكيفية بمستوياتنا المعرفية والحسية عن الطبيعة والوجود.

النظريات حول طبيعة التلفزيون

نظرية الأداة

يعتقد البعض أنّ وسائل الإعلام هي أدوات بالكامل ويمكن لهذه الأدوات أن تعمل في خدمة الدعاية للمفاهيم والمضامين الدينية. كما يمكن لها أن تقع في متناول المفاهيم الأخرى من الأمور المغايرة للدين. لذلك فإنّ طبيعة الوسيلة الإعلامية تتساوى مع المحتوى، وليس لوسيلة الإعلام أي موقف محدد مسبقاً بما يتعلق بالمحتوى والرسالة. فهؤلاء يعتقدون بأنّ الأدوات والتكنولوجيا بسبب خصائصها الذاتية تزيد من قدرة الإنسان من أجل التحكم بالعالم. وتسهل وصول الإنسان إلى أهدافه وتأمين حاجاته. فكما أنّ وسائل النقل تستطيع أن تنقل أي شيء، فوسائل الإعلام أيضاً تستطيع أن تنقل أي رسالة بغض النظر عن كون هذه الوسيلة علمانية أم لا.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

و لعل الجذور الفلسفية لهذه الفكرة تعود إلى زمان أرسطو بل وما قبله. فأرسطو يعرف التقنية بقوله: "التقنية، هي النظم التي يمنحها الإنسان للوسائل والآلات والأدوات والماكينات والمواد والعلوم لكي يصل إلى أهدافه". ويذكر المصدر عن رؤية أرسطو، أنّ التقنية لا تحمل أي معنى بشكل ذاتي وماهية المجتمع هو أمر عارض و قيمته تتبع لأهداف غير تقنية، فمنتجات التقنية ليست ضروريةً و لا ذاتية (hood,1972).

النظرية الذاتية

ترتبط طبيعة التكنولوجيا ووسائل الإعلام المتطورة بوصفها إحدى عناصر الحضارة الغربية، بحقيقة الغرب، وسيبقى مدى استحواذنا على طبيعة وسيلة الإعلام في حد "الإشارة" في حين أنّ جوهر هذا الاستحواذ سيبقى محفوظاً. في النقطة المقابلة لهذه النظرية، يعتقد البعض أنّ التكنولوجيا تخدم بشكل حصري الحضارة الغربية وأن لا وجود لها في الحضارات الأخرى؛ ولكن التكنولوجيا يمكن أن تخدم أي ثقافة (داوري اردكاني، ١٣٧٢). وعلى هذا الأساس فإن البعض يعتقد بأنّه لا يوجد أي علاقة واسطة بين المفاهيم المجردة في الدين وبين إظهارها في التلفزيون الذي يعد من نتاج النهج العلماني للحضارة الغربية؛ فوسيلة الإعلام تحمل طبيعة ثقافية وتاريخية مستقلة بشكل ذاتي. إذن ينبغي أثناء التعامل مع أبعاد الحياة الإنسانية الأخرى الالتفات إلى التلاؤم أو عدم التلاؤم بين هذه الذات والطبيعة وبين الطبائع الأخرى (حسيني، ١٣٨٧).

قد يكون مارتين هايدجر (١٨٨٩ – ١٩٧٦) أهم وأشهر فيلسوف تبنى هذه النظرية، فهو من خلال نقد و دراسة المباني الوجودية للتقنية، يهدم النمط الذي ينظر إلى التقنية كأداة. يعتبر هايدجر خلافاً للطابع التقليدي، التقنية علماً وجودياً. ومن وجهة نظره فإنّ الإنسان لا يرتبط بالتقنية برابطة خارجية، وإنّما التقنية تندمج في البنية الوجودية للإنسان. ويمكن درك خاصية التقنية فقط عن طريق توافقها وانطباقها على الجنس البشري. ووفقاً لهايدجر، ينبغي التراجع كلياً عن النظرة المبنية على النمط الذي ينظر إلى التقنية كأداة، وليس تقبّل مجرد اصلاحات جزئية على هذه الفكرة. لذلك فإنّ التقنية ليست أداة وإنّما هي نوع من الظهور والانكشاف. أي الحقيقة التي تتحقق ضمن نطاق الظهور والانكشاف (Heidegger,1977).

يعتقد ماك لوهان أنّه بالرغم من كون التقنية صادرة عن ذهن الإنسان وعلمه، لكن الإنسان في كل مرحلة هو نفسه مخلوق من تقنية زمانه. بعبارة أخرى كل تقنية تضع البشر بالتدريج في فضاء جديد. و كل فضاء جديد يعتبر مؤثراً في تقرير مصير وحياة البشر. يعتبر ماك لوهان أنّ ذات التقنية تحتضن ثقافة وخطاباً خاصين والذي يتسبب في تغيير المعايير ومسار حركة الإنسان ونماذج معيشته (ماك لوهان، ١٣٨٥)، و لذلك ينبغي النظر إلى التلفزيون كتقنية على أنّه أكثر تأثيراً من المحتوى وخيارات المحتوى، وينبغي الالتفات إلى طبيعة هذه الصناعة والتي تنتج نوعاً جديداً من الثقافة أو الثقافة الافتراضية.

النظرية الوسطية

يعتقد البعض بأنّ للخطاب ارتباطاً بالوسيلة، ولكن بالمعرفة الدقيقة لمتطلبات الوضع و القدرة التي حصل عليها التلفزيون وتعريف الإمكانيات الجديدة، فإنّ لهذه الوسيلة دوراً في انتقال المفاهيم الدينية والمجردة. و تؤيد هذه النظرية تعامل الدين و الوسيلة الإعلامية في جميع المستويات (Hoover & Lundby: 1977).

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

التلفزيون كبقية وسائل الإعلام، يشمل وظائف أو قيوداً أو متطلبات أو مميزات خاصة تحتاج إلى الدراسة و التحليل والتعريف. وإذا ما عرفت هذه المميزات والخاصيات بشكل جيد، وتم العمل بها في الجهة الصحيحة ومع مراعاة الإمكانيات و القيود المتعلقة بها، يمكن لهذه الوسيلة الإعلامية أن تكون وسيلة مناسبة من أجل تقوية ونشر وترويج الثقافة والنظام الديني. فيما عدا هذا وبدون التنظيم والحسابات اللازمة بشكل عام و بدون الإدارة والهندسة الثقافية الدقيقة سوف ينجم عنها آثار ثقافية و اجتماعية سلبية. إضافة إلى أنّه في حال قبلنا أنّ التلفزيون ذو جوهر و طبيعة غربيين وأنّه يتنافى مع الأسس الثقافية و الدينية الأصيلة فإنّ صبغ التلفزيون والسينما بالصبغة الدينية لن يعدو كونه وهماً، وسيكون كل هذا السعي في إيران و العالم من أجل إنتاج الأفلام و البرامج الدينية دون جدوى (فهيمي‌فر،۱۳۸۸).

دراسة التلفزيون من خلال نظرية المعرفة

لكل وسيلة إعلامية مادة أولية وآليات لتحويل الخطاب من الحالة المجردة إلى الحالة المحسوسة. الخطاب هو المفهوم أو المعنى الذي يوجد في المصدر الإنساني بشكل مجرد و بديهي. بمجرد أن يخرج الخطاب من الحالة المجردة إلى حالة الظهور ينبغي له ارتداء لباس الوسيلة الإعلامية التي تنقله. المقصود من هذا الأمر تعريف الوسيلة الإعلامية ذات المفهوم المجرد و الإمكانات و القدرات الذاتية في مجال نظرية المعرفة. طبعاً إمكانات وقيود وسائل الإعلام لا تتساوى ولكل وسيلة إعلامية ارتباطها الخاص بالخطاب المعرفي من الناحية الكمية و الكيفية.

لكل وسيلة إعلامية كاللغة الشفهية، لغة الجسم[1] أو لغة الإشارة، الكتاب، الصور والرسومات، الموسيقى، التلفزيون، السينما، الانترنت وغيرها من الوسائل لها إمكانات و قيود (كمية و كيفية) ذاتية لإيصال المفاهيم. يقول بستمان يمكن عن طريق مشعل (والذي كان قديماً وسيلة اتصال) ايصال خطاب بسيط، ولكن لا يمكن إجراء بحث فلسفي بواسطته. وعليه فإنّه يمكن القول بأنّه لا يمكن إيصال الخطاب الخالص و المجرد أو الخطاب الذي لا يمت بأي صلة إلى طبيعة الوسيلة الإعلامية، و لا يصطبغ بصبغتها. من ناحية أخرى نعلم أنّ الخطاب عندما يكون ضمن دائرة الرموز والمعاني (ذهن الإنسان) يأخذ في البداية شكلاً أولياً وبعد ذلك ومن أجل دخوله حيز النشر ينسكب في وعاء وسيلة الإعلام.

التلفزيون من الجانب الجمالي

علم الجمال هو فرع من الفلسفة يتناول جوهر وكيفية درك الجمال والقبح ومراتب الجمال، ويسعى لمعرفة القبح والجمال: هل إنهما موجودان في العالم الخارجي بشكل عيني أم إنهما موجودان فقط في أذهان الناس؟

يعتبر الجانب الجمالي أحد الجوانب الهامة جداً بالنسبة لدراسة ظاهرة التلفزيون، حيث يتم من خلال هذا البعد دراسة الأسس والأصول الثقافية والشكل والتقنيات والنماذج والقدرات التعبيرية للتلفزيون وعلاقة اللغة بإمكانات التلفزيون مقارنة بوسائل الإعلام الأخرى مثل السينما والأدب والمسرح و... كما يتم من خلال هذا البعد دراسة طريقة عمل الطبيعة الجمالية للتلفزيون في نقل الخطاب وتغييره. فالهدف من دراسة البعد الجمالي

[1] – Body language

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]
[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

للتلفزيون هو معرفة و درك الخصائص الفريدة لهذه الوسيلة الإعلامية كالمادة الأولية و الأدوات و الفن.

منذ عدة عقود وحتى الآن، تبلورت لدى الخبراء في هذا المجال فكرة أنّ التلفزيون ليس أداة بث ميكانيكية وحسب، وإنّما هو وسيلة إعلامية مستقلة تحمل طبيعة جمالية و فنية. في عقدي الستينات و السبعينات قام بعض نقاد التلفزيون الأمريكيين بطرح أبحاث جديدة حول قضية إن كان التلفزيون وسيلة فنية أم إنّه محض وسيلة بث. وقد سعى هؤلاء لدراسة إمكانيات التلفزيون الفنية و نقاط اختلافه مع بقية وسائل الإعلام كالسينما والمذياع. ويعد المقال الذي كتبه تاروني[1] في عام ١٩٧٩ عن البعد الجمالي للتلفزيون من أقدم المصادر المكتوبة في هذا المجال، حيث يؤكد هذا المقال على أنّ التلفزيون هو وسيلة فنية مستقلة ذات خصائص فريدة؛ و قد أثّرت المقالة في الخبراء بشكل كبير. يعتقد تاروني أنه: ما إن تجتمع المادة الأولية بالأدوات و الفن فإنّ الإنسان سوف يحصل على وسيلة فنية جديدة على الأقل بشكل احتمالي. و هذا الأمر ينطبق بشكل كامل على التلفزيون. إننا و دون شك تتوافر لدينا في التلفزيون الأدوات (آلة التصوير وكل المعدات الفنية) و المادة الأولية (الأمواج الصوتية و الأمواج الضوئية موجودة في كل مادة) و المادة الفنية (ينبغي على الفنان أن يؤدي أعمالاً تختلف كلياً عن الأعمال التي يقوم بها مخرج الفيلم و منتج العرض (متالينوس،١٣٨٤).

من وجهة نظر الخبراء في تقنية وسائل الإعلام فإنّ كل وسيلة إعلام فريدة بالأصل، وحسب استدلال آنتين[2]، نيوكم،[3] و تاروني و زيتل[4]، فإنّ سمة وطبيعة كل وسيلة إعلامية تتعين من خلال خصائصها و أدواتها و موادها الأولية و فنونها الفريدة (ن.م: ٢٣). يقول نيوكم في مقالة له باسم " نحو البعد الجمالي للتلفزيون" للوصول إلى درك البعد الجمالي للتلفزيون، ينبغي أن يكون الهدف توضيح و تعريف الوسائل و الإمكانيات التي جعلت من التلفزيون الفن الأكثر رواجاً. ينبغي لنا أن ندرس العناصر المشتركة التي تجعل من التلفزيون أكثر من مجرد وسيلة إيصال للأشكال الأخرى. وقد أشار نيوكوم إلى ثلاثة عناصر: الألفة و الاستمرارية و التاريخ (متالينوس، ١٣٨٤:٢٥١).

أحد مظاهر اختلاف التلفزيون عن وسائل الإعلام التي سبقته وكذلك وسائل الإعلام التقليدية، هو العمليات الإدراكية الموجودة في قلب متطلبات هذه الوسيلة الإعلامية. فالإدراك هو عملية يتم من خلالها الوصول إلى الأشياء والظواهر المحيطة من خلال تحفيز الأعضاء الحسية. وبعد ذلك تقوم هذه الأعضاء بترميز و تنظيم و معالجة هذه المحفزات و إرسالها للمخ. أداء هذه العملية يرتبط بعوامل أساسية مختلفة كطبيعة المحفزات و الوراثة و الذاكرة و التعلم؛ ولذلك فإنّ الإدراك هو حاصل عمليتين فيزيولوجية و نفسية. التلفزيون وسيلة إعلام جماعية و ينبغي عليه أن يتمكن من الوصول إلى عموم المخاطبين. و بسبب هذه السمة يتعرض بشكل تلقائي لانتقادات بعض النقاد الذين بالأساس يقيسون الفن و الآثار الفنية بمقياس جمالي متعالٍ و متكلف. فالجانب المتعالي للمفهوم الجمالي و المبني على أساس أفكار كانت لا يمكن أن ينظر إلى التلفزيون كفن فاخر.

يعتقد بعض النقاد بأنّ وسائل الإعلام الجماعية وخاصة التلفزيون لا ينبغي أن تنفصل عن وقائع الحياة الواقعية، وذلك لكونها جزءاً لا يتجزأ منها و الإنتاجات الفنية يمكن

[1] – Tarroni

[2] – Antin

[3] – New comb

[4] – Zettle

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

أن تكون بمثابة تحد فني هام و ذي مضمون، لأنّ الوقائع تعكس التقعيدات الكبيرة و التجارب المتنوعة للحياة (م. ن: ٢٥). أي إنّ الفن لا يمكن أن يتجزأ عن الحياة وهذه القضية تتجلى في التلفزيون أكثر من غيره من الفنون.

التصرف في اللغة و البنية الجمالية للتلفزيون

في دراسة الجانب الجمالي للتلفزيون يتم البحث من زوايا الرغبات الأيدولوجية و الجمالية للغة و التقنيات التلفزيونية و ابتداع القدرات البيانية الجديدة الصادرة عن صلب المتطلبات الثقافية. فالتلفزيون من ناحية البنية الجمالية يعتبر ظاهرة تكنولوجية تحمل ميراث النظام الفني والجمالي الأوروبي، وقد تشكلت على أساس الفلسفة و الثقافة الغربية و طبقاً لمقتضيات الغرب. إذاً فمن الطبيعي أن تعاني لغة التلفزيون من لكنة عند نقل مفاهيمنا الثقافية والاعتقادية. فليس من المعقول الاعتقاد بدون التصرف في طبيعة هذه الوسيلة الإعلامية، حيث يمكن أن نأمل منها نقل الخطاب المعنوي و الأبعاد المجردة للدين دون أدنى تغيير أو تصرف.

مع صعود وسائل الإعلام الحديثة في الغرب كالتلفزيون، أصبح الإنسان في القرون الحديثة مضطراً لأن يعبر عن إحساسه بالجمال وفقاً للتقنيات التي ليست من إنتاج أفكاره الثقافية. فهم وعلى أساس تلك الثقافة، يكوّنون الوسيلة الإعلامية و يعينون أبعادها الجمالية و يستفيدون من الوسيلة الإعلامية بما يناسب أهدافهم.

على أية حال، لم يكن لوسائل الإعلام الحديثة كالتلفزيون و السينما في بداية نشأتها أي طبيعة جمالية، وإنّما اكتسبت هذه الطبيعة من خلال التجربة ضمن إطار فكر العاملين بها و الذين كانوا غالباً غربيين. وعلى هذا الأساس، ينبغي علينا نحن أيضاً ومن خلال إبداع تقنيات و قدرات جمالية جديدة في التلفزيون ذات جذور في الثقافة الإيرانية الإسلامية و موجودة على امتداد التجارب التاريخية التي خضناها في مجال الثقافة الفنية و تشير بشكل ضمني إلى ما تعبر عنه ثقافتنا المحلية، أن نقوم بالتدريج بالتصرف في وسائل الإعلام الحديثة و أن نعمل على تغيير طبيعتها (فهيمي‌فر، ١٣٨٨). إنّ تغيير الوجوه الجمالية لهذه الوسيلة الإعلامية هو المفتاح لاستثمار التلفزيون؛ لأنّه من الممكن لهذا الخطاب و المحتوى الذي نستخدمه أن لا يكون منسجماً من الناحية الجمالية و اللغة مع بنية التلفزيون، أو من الممكن لهذا الخطاب أن ينسجم مع بنية وسائل الإعلام الأخرى بشكل أفضل. وعليه فإنّ الأولوية في صنع و تنظيم الخطاب المراد إيصاله بالتلفزيون هو معرفة الوجوه الجمالية فيه.

إنّ معرفة أوجه الاختلاف بين البعد الجمالي لهذه الوسيلة الإعلامية في بلدنا و بين الشيء المتعارف عليه في الغرب كأصول للبعد الجمالي، أثار اختلاف النقاد عندنا فيما يتعلق بتقديم تعريف جديد عن البعد الجمالي للتلفزيون بوصفه وسيلة إعلامية كي نتمكن بعدها من الاستفادة المثلى من قدرات هذه الوسيلة الإعلامية من أجل إيصال الخطاب الديني والمقدس (والذي لم يُؤخذ بعين الاعتبار في تبيين أصول البعد الجمالي للتلفزيون في الغرب).

و الملاحظة الأخيرة تكمن في دراسة التلفزيون من زاوية الاتصالات، فالتلفزيون يعتبر بمثابة وسيلة اتصال جماهيرية، في الوقت الذي يُعتبر التلفزيون من ناحية البعد الجمالي وسيلة اتصال ذات أجزاء و نواحٍ أدبية مختلفة كالعرض المسرحي، الفيلم الوثائقي، الأخبار، المسابقات، البرامج الحوارية، الكليبات وغيرها حيث إنّ كل واحدة منها و بالرغم من وجود مشتركات مع غيرها إلا أنّها مستقلة من الناحية الجمالية. عندما ننظر إلى علاقة الدين بالوسيلة

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

الإعلامية من الزواية الفنية و الجمالية، هذا يعني أننا نتناول دراسة الخصائص الجمالية لكل واحد من الأنواع ومعرفة مدى قدرتها على إيصال المفاهيم الدينية. مشاكلنا غالباً في مجال إيصال المفاهيم الدينية و البرامج التي تحتاج إلى عرض؛ أما بقية الأنواع التلفزيونية فمشاكلها أقل.

ونظراً بأنّ التلفزيون ليس نتاجاً لتطور تاريخنا الثقافي و لم يبصر النور أو يظهر في بلادنا، يأتي السؤال هنا و هو ما الذي ينبغي علينا فعله. ينبغي أن نعثر على جواب هذا السؤال في تاريخ الفن الإيراني و العالمي. فإذا امتلكنا القدرة على التصرف في الطبيعة الجمالية لهذه الوسيلة الإعلامية و تمكّنا من إعادة إنتاج و تنشئة هذه الوسيلة بما يتناسب مع المتطلبات الثقافية يمكن القول عندها أننا استطعنا أن نتصرف في طبيعة و شخصية هذه الوسيلة الإعلامية. إذا استطعنا أن نوجد ارتباطاً ونخلق امتداداً لتقاليدنا الفنية الأصيلة في الرسم و الأدب و الموسيقى و المسرح و العمارة في التلفزيون، فإنّنا رويداً رويداً سوف نصل إلى إبداعات جمالية خاصة في هذا المجال و سنتمكن بعدها من دراسة التلفزيون من خلال امتداد و نتاج الفنون التقليدية، و ستزول هذه المسافة الموجودة حالياً، وستتكون علاقة بين التلفزيون و السينما و بين الخصائص الجمالية للفنون التقليدية.

طبيعة التلفزيون و السينما هي طبيعة جمالية و هذان النوعان من الفن هما الصورة التكاملية لخمس أنواع من الفنون كانت موجودة عبر القرون في البلاد والأمم المختلفة. هذه الفنون الخمسة هي فن الرسم و التصوير، الأدب الروائي، الموسيقى، المسرح و العمارة. كل واحد من هذه الفنون الخمسة يمثّل بعداً من أبعاد التلفزيون. وإن كنا في عصرنا الحالي نشعر أنّ هنالك فواصل بين المفاهيم الجمالية للثقافة المحلية و البعد الجمالي للتلفزيون، فذلك يعود إلى أنّ دورنا التاريخي في هذه الظاهرة الفنية و التكنولوجية في تكوين البعد الجمالي للتلفزيون لم يكن شيئاً يذكر. يمكن تعريف الطبيعة الحالية للتلفزيون ضمن الامتداد الجمالي للمصادر الفنية الغربية وخاصة في عصر ما بعد النهضة. فسبب التكامل المثير للإعجاب بالسينما في الغرب خلال فترة المئة سنة و التلفزيون خلال فترة الخمسين سنة الماضية، من كونهما مجرد أداة تكنولوجية إلى وسيلة إعلامية ذات طبيعة جمالية هو أنّ السينما و التلفزيون في الغرب لم يبدأ من الصفر؛ وإنّما كانت السينما و التلفزيون نماذج حديثة عن فنون الرسم و القصص و الموسيقى و المسرح و العمارة الأوروبية. وسائل الإعلام الحديثة كالسينما والتلفزيون هي استمرار للتقاليد الثقافية و الفنية الأوروبية. فلو لم تكن هذه المصادر التقليدية للفن موجودة في الماضي الأوروبي، لكانت هذه الفنون في بداية طريقها.

تم دراسة التقاليد الثقافية والفنية الأوروبية في سياقها التاريخي في القرن العشرين ضمن قالب إعلامي حديث باسم السينما و التلفزيون. فالسينما في أحد تعاريفه هو الصورة المتكاملة للرسم و التقاليد التصويرية و الأدب و خاصة الأدب الروائي و المسرحي و الموسيقى و العمراني. يقول جانغز[1] في كتاب أدب الفيلم: "ينبغي أن لا يغيب عن أذهاننا أنّه من النادر أن يتواجد شكل جديد دون ممهد له، و ذلك لأنّ كل شكل حديث ينشأ عن شكل أقدم" (جانغز، ١٣٦٦: ١٥).

في مجال الأدب، شكلت تقاليد و قواعد صنع الرواية و الطرق الروائية، الحبكة الروائية الموجودة في ماضي الأدب الأوروبي الكلاسيكي و الواقعي فيما بعد أسس كتابة السيناريو. فقد تكاملت هذه التقاليد من خلال اندماجها

1 - William Jinks

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

بمتطلبات "الصورة المتحركة" و تأطرت ضمن ما يعرف بالسيناريو. و قد كانت رواية دون كيشوت[1] من تأليف سرفانتس[2] بمثابة إيجاد بنية جديدة للبعد الجمالي للقصة والتي كانت مرتبطة بالأفكار الفلسفية و المعنوية لعصر النهضة، وألغت القالب الرومانسي الممزوج بالروح الدينية للقرون الوسطى سوزان سونتاغ[3] في كتابها "ضد التفسير" أجرت مقارنة بين ساموئيل ريتشاردسون و المعروف بأبو الرواية و بين غريفيث و توصلت إلى أنّ تاريخ السينما هو عبارة عن تكرار لتاريخ الرواية. أيزنشتاين المخرج و المنظر الروسي المعروف قام من خلال مقالة له تحت عنوان "ديكتز، غريفيث و فيلم اليوم" والتي لاقت رواجاً كبيراً في العصر الحالي، بتحليل دقيق لأوجه الشبه المتعلقة بالسبك و الموضوع بين آثار غريفيث و ديكتز. والملاحظات الهامة لآيزنشتاين في هذه المقالة كانت نجاح غريفيث بكشف المرادف السينمائي لتقنيات كتابة روايات ديكتز.

في مجال التصوير و تحويل الفضاء الروائي المكتوب إلى عناصر بصرية في الفيلم، فإنّ التلفزيون و السينما يستندان إلى تجارب آلاف السنين من فن الرسم في أوروبا. بالرجوع إلى الآثار التصويرية المنقوشة على الفخار و التي تعود إلى عهود اليونان و الروم القديمة، يمكن معرفة إلى أي مدى يوجد جذور للسينما الغربية في التقاليد التصويرية الأوروبية القديمة.

فالتاريخ الطويل و المتواصل لفن الرسم الأوروبي من العهد اليوناني و حتى عصرنا الحاضر وضع في متناول السينمائيين و المنتجين التلفزيونيين تجارب كثيرة و متنوعة في إظهار و تجسيم و إيصال صورة الفضاء الواقعي و الطبيعة و حتى المفاهيم المجردة. وقد ساهم هذا التاريخ في تأمين مصدر واسع من التجارب و المهارات و طرق البيان الفني و مبادئ و قواعد فنية للفنانين التلفزيونيين و السينمائيين في أوروبا بدءاً من إيجاد فضاء معنوي في الصورة المادية للطبيعة خلال ألف سنة من فن الرسم في القرون الوسطى وحتى إيجاد الفضاء المادي و العلماني في اليونان القديمة و الروم، و كذلك منذ عصر النهضة إلى وقتنا الحالي. و بفضل هذا تمكن الفنانون في العصر الحاضر من تصوير المفاهيم و الموضوعات التي يرغبون في إيصالها (see Janson,1986 & Gardner,1975).

إذا كان الرسامون الأوروبيون يصنعون الصورة باستخدام الأدوات التقليدية من الرسم بالفرشاة على القماش، ففي عصرنا الحاضر يرث المصور التلفزيوني مهنة أولئك الرسامين بصنع الرسوم من خلال آلة التصوير. فمن خلال التدقيق في الآثار الفنية التي تركها صناع الأفلام الكبار في الغرب أمثال رنوار، أنطونيوني، هيتشكاك، برسون، فليني، ولز، و آخرين، يمكن معرفة إلى أي حد تدين آثارهم الفنية لمطالعة الآثار التجسمية لأسلافهم السابقين.

يبدو أنّ شيئاً لم يتغير، ففي الماضي كان الرسامون الغربيون يصورون المفاهيم و طريقة التفكير المنبثقة عن جوهر الفكر الغربي مستخدمين أدوات الرسم التقليدية، وفي الوقت الحاضر يقوم السينمائيون الجدد استمراراً لهذا النهج التاريخي بإيصال نفس ذاك الجوهر عن طريق الأدوات الحديثة. إذن فالمبادئ الفكرية بقيت على حالها وإنّما هي الأدوات التي تكاملت وفقاً لهذه المبادئ. وتجدر الإشارة إلى أنّ السينما و التلفزيون قد اقتبسا من المسرح طبيعة العرض (جانغز،١٣٦٦ :٧). فالتدابير المتخذة في المسرح و المتعلقة بتصميم المشهد، تصميم الأدوار، التمثيل،

1 – Don Kishot

2 – Cervante

3 – Suzan Sontag

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

الإخراج، الإضاءة و التي يتم العمل بها من زاوية رؤية المشاهد و مخرج المسرح، هذه المرة يتم الأخذ بها من زاوية آلة التصوير. فإعداد المشهد في السينما له جذور عميقة في تجارب المسرح الأوروبي إلى الحد الذي اعتبر جانغز أنّ السينما ما هو إلّا مسرح معلب.

في المجال الموسيقي أيضاً الوضع على هذا المنوال. فقد أخذت السينما من الموسيقى، الغناء و توزيع الألحان (جانغز:٧). وقد تكونت موسيقى الأفلام بنفس الخطوات و الإيقاع الموسيقي العام في أوروبا، و استطاعت أن تسهم بشكل مؤثر جداً في بيان السينما و التلفزيون. من الناحية العمرانية، فإنّ الموقع و المشهد التلفزيوني بوصفه فضاء عمرانياً و فيزيائياً يدين بشكل كبير للمفاهيم الجمالية للعمران.

الهدف من هذه الأبحاث هو التأكيد على أنّ انتقال السينما من كونه مجرد اختراع تكنولوجي إلى كونه فناً بكل ما تحمله الكلمة من معنى، ما هو إلا نتيجة لاستمرار المصادر الثقافية و الفنية الأوروبية في الأدب الروائي و الرسم و المسرح و الموسيقى؛ إضافة إلى التأكيد على ضرورة التواصل مع المصادر الفنية التقليدية في سياق التكامل لنموذج فني حديث كالسينما و التلفزيون. و كما أنّ السينما و التلفزيون الغربي لم يكن وليد عصرنا الحالي بل كان طريقة إيصال حديثة للفن الغربي في جميع المجالات، فإنّه ينبغي على التلفزيون و السينما الإيرانيين إن كانا يرغبان في اكتساب طبيعة إيرانية و إسلامية بشكل كامل، تبيين علاقتهما بالمصادر الفكرية و الفنية الايرانية.

الإسقاط الثقافي والفني المحلي على التلفزيون والسينما في إيران

السؤال حول طبيعة التلفزيون و السينما في إيران بوصفهما وسائل إعلام حديثة يمكن أن يكون سؤالاً حول كمية و جودة ارتباط هذه الوسائل و تغذيتها من التقاليد الثقافية و الجمالية للفن الإيراني. فإلى أي مدى يعتمد التلفزيون و السينما الإيرانيان في الموضوعات و طريقة البيان على التقاليد الثقافية و الفنية الغربية؟ إلى أي مدى يدين التلفزيون و السينما الإيرانية للتقاليد الفنية الإيرانية؟ و إلى أي مدى يعتبر التلفزيون و السينما الإيرانيان امتداداً للثقافة و الفن الإيراني و إلى أي مدى يستقلّان عنها؟

أهم الأسس الفنية في إيران قبل الإسلام و حتى أوائل العهد القاجاري كانت عبارة عن: الدين، العرفان، السياسة، اللغة الفارسية و المبادئ الفلسفية الإسلامية الإيرانية و التي أدت دوراً هاماً و مؤثراً في بلورة الفن الإيراني. طبعاً إضافة إلى ما سبق يمكن ذكر الموقع الجغرافي و الأساطير و العرق الإيراني و الأخلاق. و قد شكلت هذه العوامل في مجموعها أرضية من أجل بلورة الضوابط و المعايير الجمالية و التقنيات و المواضيع الفنية في الفن الإيراني.

و قد تكامل الفن الإيراني التقليدي خلال آلاف السنين و تجلى في الغالب في الشعر و الأدب و الرسم و العمران، و اعتبر من قبل النقاد على أنّه مدرسة فنية عالمية. هذه المدرسة التي حملت في طياتها كل تلك العوامل و المبادئ الآنفة الذكر استمرت حتى أواخر السلالة الصفوية (see Nasr,1987)؛ ولكن بعد ذلك و خاصة مع مجاورة الثقافة الأوروبية انحرفت رويداً رويداً عن المسار و تغيرت بشكل كلي تحت تأثير التقاليد الفنية و الجمالية الأوروبية. باعتراف الخبراء الفنيين، فإنّ الفن الإيراني سار نحو الأفول و بعد العهد الصفوي دخل الفن الإيراني مرحلة العجز. و قد ظهر السينما و التلفزيون في إيران في هذه المرحلة أي أواسط العهد القاجاري، أي في عصر التشكيك و إهمال

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

مصادر الفن الإيرانية و الترحيب بالفن الأوروبي. إذاً فالسينما الإيراني لم يستطع كالسينما الغربي أن يكون محط تلاقي التقاليد الفنية الخاصة بها.

تستند كل الأنماط و المدارس الفنية الإيرانية إلى المبادئ الفلسفية و الجمالية للمدرسة التي سبقتها و تكمّل نتاج المدرسة التي قبلها. وعليه فإنّ هذه المسألة حققت نوعاً من الاستمرارية في الفن الإيراني. و لكن السينما و التلفزيون في إيران لم يشهدا منذ دخولهما أيّة جذور في التقاليد الفنية الإيرانية، و ذلك لكونهما فناً حديثاً. و لذلك لا يمكن النظر إلى التلفزيون الإيراني كما في أوروبا على أنّه الصورة المتكاملة للفنون التي سبقته.

و كما ذكرنا في بداية البحث، السينما الغربي الذي بني على أساس مصادره الفنية الخمسة، قد حقق هذا النجاح بعد أن أزال الهوة بين السينما و التلفزيون باعتبارهما فنوناً حديثة، و بين الفنون التي سبقت التلفزيون؛ لكن التلفزيون و السينما الإيرانيين لم يسجّلا مثل هذا النجاح. و إننا لم نستطع أن نقتبس من فنوننا التقليدية في الفنون الحديثة و هذا يحتاج إلى توضيح لا تتسع له هذه السطور. ولكن ولكي لا ينحصر هذا المقال في سؤال واحد، فنحن مضطرون للتطرق إليه إلى حد ما.

يمكن القول بأنّ أفول الفن الإيراني ترافق مع أفول المبادئ الفكرية الإيرانية منذ أواسط العهد الصفوي. فبعد مدرسة "الحكمة المتعالية" للملا صدرا لم تشهد إيران أي مدرسة أخرى. هذا في الوقت الذي كان تطور الفنون الايرانية منوطاً بتطور الفكر و المدرسة الفلسفية الإيرانية. الفنون الإيرانية التقليدية إضافة إلى اعتمادها على الفكر الفلسفي الإيراني، اعتمدت أيضاً على الدين و العرفان و اللغة الفارسية و حتى السياسة. و نظرة المستشرقين للفن الإيراني على أنّه فن ملكي[1]، هو دليل على الصلة الوثيقة بين هذين المجالين؛ كما أنّ صلة الرسم الإيراني بالأدب و العرفان هو إلى الحد الذي يتعذّر درك الجانب الجمالي للفن الإيراني دون الوقوف على لغة العرفان. بعد العهد الصفوي انقطعت علاقة تغذية الفنون الإيرانية بالمصادر الفكرية الفلسفية و الوجودية، و لم يعد هنالك أثر للمبادئ الفكرية الحديثة التي يمكن لها أن تلهم الإبداعات الفنية.

علم الوجود الإيراني كان دائماً متصلاً إضافة إلى عالم الطبيعة، بعالم ما وراء الطبيعة. و كان لهذا الاعتقاد أثره في الفن الإيراني و قد أدّى إلى إبداع طرق بيانية رمزية خاصة؛ خلافاً لمراحل تاريخ الفن الغربي الذي كان يهدف إلى تقليد عالم الطبيعة. و سعى الفن الايراني في جميع مراحله تقريباً للخروج من حجاب الواقعية و العالم المادي و إظهار حقائق عالم المعقول و المثال. و بهذا اعتمد الفن الإيراني على الرمز و المثال و الاستعارة. في الوقت الذي أدّى انسجام الفن الغربي مع الواقع الطبيعي إلى سهولة اندماج الفن التقليدي الأوروبي بالتلفزيون الذي يعتقد بعض النقاد أن جوهره هو الواقع و الطبيعة. العالم الخيالي و الغزلي في الفن الإيراني و الذي لم يكن يهدف بشكل أساسي إلى إظهار الواقعية، لم يكن يحمل قابلية الانسجام الطبيعي بالسينما و التلفزيون.

هذا الانسجام يتحقق عندما يتغير الجوهر الواقعي للسينما و التلفزيون في التعامل مع الفنون التقليدية الإيرانية، و يتمكن من استيعاب المحتوى الثقافي الإيراني. و قد تسبب الجوهر الخيالي و الغزلي للفن الإيراني إلى تعزيز مكانة الفنون الشفاهية كالشعر مما أدى إلى انتقال الفنون التصويرية إلى المرتبة الثانية.

1 - Royal Art/ Court Art

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

يستند المنطق الجمالي في الرسم الإيراني سواء في المنمنمات أو أي نوع آخر، إلى رسم عالم الخيال و تصوير جوهر الأشياء و المفاهيم أكثر من اعتماده على رسم الصورة الظاهرية و الآنية للطبيعة. و عليه فإن المنطق الجمالي للرسم الإيراني يقف مقابل المدرسة الانطباعية في الرسم بالغرب و التي تهدف إلى التصوير الآني للطبيعة المادية (see Nasr,1987).

أحد أوجه الخلاف الأساسية في صنع الصورة في إيران و الغرب هو أنّ صنع الصورة في إيران يسعى إلى إظهار فضاء هادئ و غير متوتر و غزلي في بعض الأحيان. وهذا الهدف أدى إلى بروز نوع خاص من التقنيات في تركيب الألوان الأساسية و الفاتحة و عدم الاهتمام بالرسم المنظوري، في الوقت الذي يعتمد صنع الصورة الأوروبية و خاصة بعد عصر النهضة، على هذه الطريقة. و قد شاع استخدام المتناقضات الشديدة[1] ومنطق خاص في الإضاءة باسم "Low Key Lighting" خاصة في مدرسة باروك الفكرية عن الرسم، كما أنّ إظهار التوتر عن طريق الخطوط المتكسرة و رسم واقع طبيعي بشكل كامل عن الإنسان والأشياء، كان سبب سيطرة الفضاء الدراماتيكي على فن الرسم في أوروبا. وقد انسجمت هذه الخصوصيات بسهولة مع المنطق الجمالي الواقعي للتلفزيون و السينما و تحول إلى مصدر لصناعة الصورة. بينما منطق الرسم الإيراني من هذه الناحية ليس دراماتيكياً على الإطلاق. الجدير بالذكر أنّه في الرسم الإيراني حتى في تلك الرسوم التي تختص بمشاهد الحرب و سفك الدماء لا يوحي المشهد بالعنف. اكتسبت الرسومات الأوروبية خلال السنوات الطويلة خاصية واقعية من ناحية علاقتها بالموضوعات الاجتماعية إلى الحد الذي يمكن معه التعرف على تاريخ الوقائع الاجتماعية في أوروبا من خلال استعراض هذه الرسوم. هذا في الوقت الذي كانت الرسوم الإيرانية بشكل عام بعيدة عن الحركات الاجتماعية و المواضيع اليومية. و يلاحظ أنّ الرسوم الإيرانية لم تحقق الأهلية الكافية لتصبح مصدر لتقاليد صناعة الصورة في التلفزيون و السينما و ذلك بسبب عدم تطرقها إلى إظهار الواقعية الاجتماعية.

بالنسبة للمسرح أيضاً ينبغي الالتفات إلى أنّه من زاوية المنطق الجمالي للقوالب الأدبية المسرحية في إيران و التي تشمل على العزاء و الحكواتي، هنالك اختلافات كبيرة مع الأدب المسرحي الأوروبي القديم و الذي ترجع جذوره إلى اليونان القديمة. يؤكد العرض المسرحي الإيراني على الارتجال و عدم الاعتماد على المشهد ولا على مهارة الممثل، مما يجعله يختلف كثيراً عن النماذج الأوروبية. لذلك لم يستطع المسرح الإيراني أن يكون امتداداً للسينما و التلفزيون بينما استطاع المسرح الأوروبي أن يوجد صلة وثيقة بين المسرح و التلفزيون.

و كما ذكر آنفاً فإنّ الأدب الإيراني المنظوم و المنثور قد اختلط بالعرفان و لذلك فهو في كثير من الحالات خيالي و بعيد عن الواقع؛ و عليه فإن اللغة و الأدب التقليدي غير قادر إلى حد كبير على إيصال واقع العالم المعاصر. و كذلك فإنّ الأدب الأوروبي في القرون الوسطى كان مبنياً إلى حد كبير مثل هذا الطريق، و لكنها شهدت تغييراً خلال العصر التاريخي الجديد أي عصر النهضة، و بالتوازي مع الثقافة و الفكر الغربي المتمحور حول الواقعية شهدت الروايات أيضاً تغييراً في هذا المجال.

و يعتبر سرفانتس صاحب رواية دونكيشوت رائد هذه الحركة و لذلك فقد لقب بأب الرواية الغربية الحديثة، في

1 – High contrast

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

حين لم يشهد تاريخ تكامل الرواية الإيرانية مثل هذا. فالتحول الذي طرأ على الأدب الروائي الإيراني خلال فترة الثورة الدستورية (أواخر القرن التاسع عشر و أوائل القرن العشرين) لم يكن نتيجة للتكامل التاريخي للأدب التقليدي، و إنما يعتبر نوعاً من الانفصال عن التقاليد. فالآداب الروائية المعاصرة في إيران و التي يمكن القول بأنّها امتداد للأدب الغربي الواقعي، استطاعت إلى حد ما أن تخدم المضامين الإجتماعية و أن تتحول بالتوازي مع تبلور و تكامل السينما و التلفزيون في إيران إلى مصدر أدبي لهذه الفنون. فسبب قلة اهتمام السينمائيين بالاقتباس من الأدب الإيراني التقليدي هو اختلاف البعد الجمالي لهاتين الوسيلتين الإعلاميتين.

تصميم و حبكة الرواية الأوروبية يختلف أيضاً إلى حد كبير عن تصميم و حبكة الأدب الروائي التقليدي في إيران. فالقصة التقليدية الإيرانية لا تهتم كثيراً بالتعليق المستند إلى الغموض و الذي يعتبر محرك الحبكة الأوروبية و يعتمد على التوزيع الدقيق للمعلومات في متن الرواية و يحدث ضمن شبكة من الأسباب و المسببات. فتستمد الرواية الإيرانية رواجها من حلاوة حبكتها الأسطورية و ليس من نسيجها الغامض.

تعتبر الحبكة المتداخلة في الرواية الإيرانية قياساً للحبكة الخطية في الرواية الأوروبية من المميزات الأخرى للبعد الجمالي. التأكيد على الشخصية بدلاً من الشخص في الرواية الإيرانية و على العكس تأكيد الرواية الأوروبية على إيجاد أشخاص مرئيين و مجسمين بشكل كامل هو من المميزات الأخرى لكل منهما. تأكيد الرواية الإيرانية على إيصال المعاني الحكيمة و الرسائل الأخلاقية هو أحد الاختلافات المميزة الأخرى مع صياغة القصة الأوروبية و التي تسعى لتحقيق مبدأ الفن لأجل الفن. الأدب الروائي الإيراني التقليدي هو أقرب إلى النموذج الرومانسي، بينما الأدب الغربي الجديد من عصر النهضة و إلى يومنا هذا تحول إلى الواقعية الناقدة و التي تتوافق مع طبيعة السيناريو السينمائي و التلفزيوني بشكل أكبر.

نسبة مشاركة المخاطب في تكميل الفضاء القصصي و الروائي للرواية هو أكبر بكثير من المخاطب الذي يشاهد نفس القصة كفيلم. و قد طرح جانغز مثال "الكوخ الريفي" حيث يقول إنّ تحويل الكلمة إلى صورة ذهنية يحتاج إلى جواب فردي بالكامل؛ و ذلك لأنّ تصور كل شخص عن الكوخ الريفي يختلف من شخص لآخر. فهذه الكلمة تعني لشخص يعيش في حي ملوث في المدينة، السلامة و القناعة و السكينة. و تعني لشخص ريفي قد غادر منزله، العمل المجهد و المتعب و الغير منتهي؛ لكن صورة لبيت ريفي هي أكثر تعبيراً من الكلمة. فمنتج الفيلم يعرض البيت الريفي بنفس الطريقة الموجودة في ذهنه. و المشاهد مقارنة بمصور الفيلم هو ينفعل بشكل أكبر بكثير. و يصبح هذا الموضوع أكثر حساسية عندما ندرسه ضمن إطار الأدب و الرسم التقليدي.

في كثير من الروايات الأوروبية و خاصة في القرن الثامن عشر و التاسع عشر يتم التأكيد على وصف الفضاء و الأشخاص إلى الحد الذي يمكن معه تجسيم الفضاء المادي بسهولة، بينما في الروايات الإيرانية في الغالب لا وجود لمثل هذا الوصف و كل قارئ يفترض أن فضاء القصة هو الفضاء الذي امتحنه من قبل. لم يحظ المنطق الجمالي للفن الايراني بالرغم من وجود جذور له في الفكر الايراني، بامتداد في السينما و التلفزيون، و ينبغي البحث عن البعد بين طبيعة التلفزيون و السينما و بين طبيعة المعايير المحلية.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

النتيجة

إنّ وسائل الإعلام الحديثة كالتلفزيون و السينما كانت تفتقد إلى الطبيعة الجمالية في بداية نشأتها و قد تكونت هذه الطبيعة فيما بعد في ميدان التجربة و في الإطار الفكري للخبراء و المؤسسين لها و الذين كانوا غربيين على الغالب؛ كالمنتجين و التلفزيونيين و السينمائيين. و لذلك إذا حاولنا أن نبتدع تقنيات و قدرات جديدة ذات بعد جمالي و ذات جذور في الثقافة الإيرانية الإسلامية دالّة على المضامين الثقافية و المحلية الخاصة بنا، فبالتدريج سوف تشهد وسائل الإعلام الجديدة تحولاً في طبيعتها و ستتحول بنيتها و قالبها إلى محتوى و سينجم عن ذلك اتحاد بين الصورة و المعنى. بنفس الطريقة التي تحقق بها هذا الاتحاد بين القالب و المحتوى في الفنون الإيرانية التقليدية كالرواية و الشعر و الرسم و الموسيقى و العمارة.

و كما ذكرنا آنفاً فإن وسائل الإعلام الحديثة ولدت في الثقافة الغربية و تبلورت بما يتناسب مع متطلباتها و من الطبيعي عند دخولها المجتمعات التقليدية أن تتحدى وسائل الإعلام التقليدية.

يبدو أنّ مهمة الثقافات التقليدية أن تضع ما تستطيع من وسائل إعلام حديثة تحت تصرفها و أن تستفيد من مزاياها بالشكل الأمثل و تجتنب مضارها إلى حد الإمكان. فهذا المسار لا بد منه و من العقل أننا بدلاً من نبذ وسائل الإعلام الحديثة و بعض الأوقات التأكيد على منطق تضادها الذاتي مع الثقافة التقليدية، أن نجد طرق التحكم بهذه الوسيلة الإعلامية. و يشير التاريخ أيضاً أنّ هذا الهدف قابل للتحقيق. فنوع استثمارها في المجالات الثقافية والجغرافية الأخرى، بما فيها إيران يحتاج إلى إعادة تعريف طبيعتها و إعادة فهم لغتها و السعي لصبغها بالطابع المحلي.

المصادر والمراجع

الف) الكتب

المصادر:

[١] آدورنو، وام هوركهايمر (١٩٦٩). ديالتيک روشنگری. لندن، ورسو، كريستی.

[٢] جانسن. اج، دبليو. (١٩٨٦)، تاريخ هنر، نيويوك. لندن. هری آبراهام.

[٣] جنگز، ويليام. (١٣٦٦). ادبيات فيلم. جايگاه سينما در علوم انساني (مكانة السينما في العلوم الإنسانية). ترجمه محمدتقي احمديان و شهلا حكيميان. تهران: سروش.

[٤] حسيني، سيدحسن. (١٣٨٧). رسانه ديني و دين رسانهاي (الإعلام الديني و الدين الإعلامي). اطلاعات حكمت و معرفت (٧).

[٥] داوري اردكاني، رضا. (١٣٧٢). «بحران هويت مسئله جهاني» (أزمة الهوية هي مسألة عالمية). نامهي فرهنگ. ش ٩.

[٦] شيلر، هربرت. (١٣٧٧) وسائل ارتباط جمعي و امپراتوري آمريكا (وسائل الاتصال و الإمبراطورية الأمريكية)، ترجمه: احمد ميرعابديني، تهران: انتشارات سروش

[٧] فهيمي‌فر. اصغر.(١٣٨٨). حكمت رسانه‌هاي مدرن. تهران: ماريك.

[٨] لمبو، ران. (١٣٨٨). تأملي در تلويزيون (التأمل في التلفزيون)، مترجم حسين‌پورقاسميان.تهران: دانشكده‌ي صداوسيما.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

[٩] لون، يوستون. (١٣٨٨). تكنولوژي رسانهاي از منظر انتقادي (تكنولوجيا الإعلام من ناية نقدية). مترجم احمد عليقليان. تهران: همشهري.

[١٠] متالينوس، نيكوس. (١٣٨۴). زيبايي‌شناسي تلويزيون: مباني ادراكي، شناختي و تركيبي (جمالية التلفزيون: أسس الإدراك، المعرفة و التركيب). ترجمه جمال آل‌احمد. تهران: اداره كل پژوهش‌هاي سيما.

[١١] نصر، سيد حسين. (١٩٨٧) هنر اسلامی ومعنويت، ايپسويچ، انتشارات گلونوزا.

[١٢] هايدگر، مارتين (١٩٧٧) پرسش از تكنولوژی، ترجمه: ويليام لاويت، نيويورک، هارپ وپو.

[١٣] هود، دبليو. اف (١٩٧٢) نسخه ارسطويی رويكرد هايدگری به مسئله تكنولوژی، توسط كارل ميچم ورابرت مک کی، ويرايش. فلسفه وتكنولوژی: قرائت فيلسوفان مسائل تكنولوژی، (نيويورک، انتشارات آزاد).

[١۴] هوور، استوارت وبلاند بای،(١٩۶۶) بازنكری به رسانه، مذهب وفرهنگ. لندن، انتشارات سيج.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

Refrences:

[1] Jengis, William, (1987), Literature of Film, Status of Cinema in Humanities. Translated by Mohammad Taghi Ahmadian and Shahla Hakemian, Tehran: Soroush.

[2] Hosseini, Sayed Hassan, (2008), Religions and Media, Tehran: Ittelaat.

[3] Davari Ardikani, Reza, (1993), Crisis of World's Identity, Nameh Farhang. No:9.

[4] Fahimifar, Asghar, (2009), Philosophy of Modern Media, Tehran: Marlik.

[5] Lambo, Ran, (2008), Contemplation in TV, Translated by: Hussien Porkassemian, Tehran: Faculty of Broadcasting.

[6] Lon, Yostun, (2009), Technology of Media, A Critical View, Translated by: Ahmad Alikilian, Tehan: Hamshehri.

[7] Talinos, Nikus, (2005), Aesthetics of Television. Perception and Knowledge Foundation, Translated by: Jamal Aalahmad, Tehran: Training

[8] Chelar, Harbirt, (1998), Mass Media and American Empire, Translated by: Ahmad Merabdeni, Tehran: Soroush.

[9]Adorno, A and M. Horkheimer.(1979). Dialectic of Enlightenment. London: Verso. Christie, 1994.

[10]Janson, H. W. (1986). History ofArt. New York. London. Harry Ebrahams.

[11] Hood, W. F. (1972). The Aristotelian Versue the Heideggerian Aproach to the problem of the Technology, in Carl Mitcham and Robert Mackey, eds. Philosophy and Technology: Readings in The Philsophical Problems of Technology, (New York, NY: Free Press).

[12] Nasr, S, H .(1987). Islamic art & Spituality. Ipswich, Golgonooza Press.

[13] Heidegger. M. (1977). TheQuestionConcerning other(Translated by William Technology and Lovitt). New York: Harp and Power.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

[14]Stewart, Hoover, 1966, Go To Religion And Culture Medium, London: Sage AndResearch Department.

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

زیبایی وفلسفه تلویزیون از دیدگاه نگرش بومی

اصغر فهیمی‌فر[۱]، محمد فراس العضل[۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۲/۲/۲۱ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۵/۲۰

هدف این مطالعه، تأملی در ابعادی از تلویزیون به عنوان مهم‌ترین ابزار ارتباطی جهان مدرن است. پژوهش‌های معطوف به تلویزیون از زوایای متعدد و تحت پارادایم‌های مختلف انجام شده است، اما نویسنده در این نوشتار می‌کوشد از زاویه‌ی فرهنگ بومی بر ابعاد زیبایی شناسی و فلسفی رسانه تمرکز کند. رسانه‌های مدرن مانند تلویزیون در فرهنگ غرب متولد شده و ماهیت آن‌ها بر زمینه‌ای از عناصر و ساختارهای فرهنگی و معناشناختی این قلمرو فرهنگی شکل یافته است. بنابراین نوع به کارگیری رسانه‌ی مدرنی مانند تلویزیون که ماهیت زیبایی‌شناختی یافته و کارکرد آن در کشورهای غربی، بر اساس مأموریت‌هایی چون سرگرمی قوام یافته‌است، در دیگر حوزه‌های فرهنگی و جغرافیایی از جمله ایران، نیازمند بازشناسی ماهوی است تا بتوان در بومی کردن آن تلاش کرد. تا این اتفاق نیفتد، هر گونه تلاش برای انتقال موفق مفاهیم فرهنگی در جغرافیای نوین امکان‌پذیر نخواهد بود. در این مطالعه بر این نکته تأکید شده که تلویزیون از دل نظام فرهنگی و زیبایی شناختی مدرن سر برآورده است و متقابلاً در ترویج نظام ارتباطی نوین نقش اساسی بر عهده دارد. این نظام نوین تفاوت‌های اساسی با نظام سنتی بدون تلویزیون دارد. در ضمن ماهیت تلویزیون با نوعی از هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی و زیبایی‌شناسی نسبت دارد که شناخت نسبت‌های یاد شده از شروط اساسی تصرف در ماهیت این رسانه ارتباطی است.

واژگان کلیدی: ماهیت تلویزیون، نظام فرهنگی نوین، هستی‌شناسی، معرفت‌شناسی، زیبایی‌شناسی.

[۱]- استادیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس. fahimifar@modares.ac.ir

[۲]- دانشجوی دکترای رشته پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس. Firas1214@gmail.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]

estheticism and Philosophy of Television from Native Perspective

Asghar Fahimifar[1], Mohammed Firas al-Azl[2]

Received:2013/5/11 Accepted:2013/8/11

The aim of this study is to reflect the dimensions of the television as the most important means of communication in the modern world. Research focuses on various aspects of television from different paradigms, but the author of this article tries to focus on aesthetic and philosophical aspect of TV from local Persian culture. The modern media such as TV were born in the West and its essence is based on that cultural domain. Therefore, using modern media such as TV, we have to transfer the nature of such media in accordance with Persian cultural features. In other cultural and geographical domains including Iran there is need of its review s to be able to make it native. Any attempt to transfer the concepts of the new cultural geography is impossible. However, this paper stresses on this point that TV which has been raised from modern cultural system is separated and distanced with traditional system. Meanwhile the nature of this system is paralleled with special ontological and epistemological views.

Keywords: Nature of TV; Modern Cultural System; Ontology; Epistemology; Aesthetic.

[1]. Assistant Professor, Faculty of Art & Architecture, Tarbiat Modares Universityfahimifar@modares.ac.ir
[2]. PhD Student, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, firas1214@gmail.com

[Downloaded from aijh.modares.ac.ir on 2024-04-27]

[DOR: 20.1001.1.23834269.1434.20.3.6.6]