الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي -تبسة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التناص اللغوي في الرسم الكاريكاتيري الفلسطيني أمية جحا أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: تحليل الخطاب

إعداد الطالبين:

- رياض بوخضرة
- رضا سهلي

إشراف الدكتورة:

جمعة طيبي

أعشاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ- هاشمي قاسمية	أستاذ مساعد (أ)	جامعة العربي التبسي	رئيسا
د- جمعة طيبي	أستاذ محاضر (ب)	جامعة العربي التبسي	مشرفا و مقررا
أ- خالد عبد الوهاب	أستاذ مساعد (أ)	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016/2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي -تبسة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التناص اللغوي في الرسم الكاريكاتيري الفلسطيني أمية جحا أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: تحليل الخطاب

إعداد الطالبين:

- رياض بوخضرة
- رضا سهلي

إشراف الدكتورة:

جمعة طيبي

أعشاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
أ- هاشمي قاسمية	أستاذ مساعد (أ)	جامعة العربي التبسي	رئيسا
د- جمعة طيبي	أستاذ محاضر (ب)	جامعة العربي التبسي	مشرفا و مقررا
أ- خالد عبد الوهاب	أستاذ مساعد (أ)	جامعة العربي التبسي	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016/2015

بسم الله الرحمان الرحيم

مقدمة

مقدمة

الاتصال في أبسط معانيه يشير إلى عملية تبادل المعاني، لهذا يسعى كثير من الناس إلى التعبير عن أنفسهم ونقل الآراء والأفكار والمعاني والدلالات والأحاسيس بشتى أنواع وسائل التعبير ، ولعل الصورة أبرز وسيلة في التعبير عن مظاهر الحياة الاجتماعية ونقل الأحاسيس والمعتقدات منذ القديم، فقبل أن يتخذ الإنسان رموز الأبجدية المعروفة اليوم، اتخذ من التصوير سبيلا للتعبير عن نفسه وأفكاره فكانت أولى الحروف الهجائية في اللغة الإنسانية عبارة عن صور لحيوانات مختلفة مثل ما هي عليه الكتابة الفرعونية.

لاشك أن الصورة اليوم أصبحت تشكل حضارة عصر اقل ما يمكن أن يقال عنه أنه عصر حضارة الصورة تستعملها المجتمعات كلغة اتصالية بصرية لا تقل أهمية عن فعل الكلام.

تشكل ثقافة الصورة حيزا هاما في الخطاب الثقافي ، وتكاد الصورة تتفوق على ثقافة الكلمة في الكثير من مقامات الخطاب السياسي والاجتماعي ، ولعل المثيرات البصرية و الإيحاءات الدلالية المتوافرة في خطاب الصورة أكثر تأثيرا وإثارة من المثيرات الدلالية التي يحتويها الخطاب المقروء أو المسموع ، ولا يخفى أن الشفافية وغياب القناع الدلالي في ثقافة الصورة يوفران قطاعا واسعا من المتلقين على اختلاف مشاربهم الأيديولوجية وانتماءاتهم الطبقية .نزعم أن التلقي بواسطة العين التي تشاهد التجسيم لفكرة أو حدث أكثر تأثيرا في الوعي و الإدراك وأكثر رسوخا في اللاوعي من تلقي النص المقروء أو المسموع كما أن صورة واحدة تستطيع أن تختزل قضية كبرى يحتاج التعبير عنها مقالا مطولا أو كتابا ومن خصائص تلقى الصورة قدرتها على إضاءة فكرة في زمن قياسي إذ أن نظرة واحدة للصورة تخلق فضاءات دلالية وإيحاءات رمزية وترسم من الآفاق الفكرية والمعرفية ما يعجز عنه الخطاب المكتوب أو المسموع .

وتتــوزع ثقافــة الصورة على فضاءات فنية مختلفــة ، نحــو الفضاء الفوتــوغرافي والفضاء التشكيلي والفضاء الكاريكاتيري ،وهو موضوع المذكرة وكل فضاء يمتاز بتقنيات فنية و أبعاد هندسية مشبعة بالإيحاءات الدلالية ونظرا لخصوصية التقنية الفنية لكل فضاء ينبغي دراسة الصورة وفق نوعاه .

ولا يخفى الدور الوظيفي للصورة في الخطاب الثقافي السيميائي ، فقد أضحت الصورة قناة تواصل هامة تملك قدرة على منافسة الكلمة في الكثير من السياقات والمقامات ، وتعود تلك القدرة إلى حزمة من المواصفات كغياب القناع الدلالي ، إذ تتجلى الدلالة في الصورة أكثر من دلالة الكلمة التي قد تتحصن خلف الأقنعة والرموز والايحاءات ، ويفضي هذا الجلاء الدلالي للصورة إلى اتساع دائرة المتلقين الذين يتفاعلون مع دلالة الصورة ، أما التفاعل مع الكلمة فقد يقتضي خصوصية ثقافية وفكرية وأبعاد أيديولوجية مقصورة على نخبة من المتلقين. كما أن الصورة تمنح المتلقي فضاء تأمليا يتسع لكل الأحداث التي تعبرعنها ، ويستوعب الأطياف الوجدانية التي تنجم عن تفاعل المتلقي مع الصورة .

يندرج الرسم الكاريكاتيري تحت فضاء الصورة العام،إذ أصبح يعد من أبرز أصناف الصور الثابتة في نقل المعاني، مشكلا لغة خاصة تحتاج شرح ودراسة، لهذا الغرض كان الهدف من هذه المذكرة هو فهم وإدراك هذه اللغة، التي طالما كانت عصية الريح لمن يطلبها، وذلك من خلال توظيف منهجية يسيرة من علم السميولوجيا والمنبثقة من أعمال الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بيرس ، وعالم اللسانيات السويسري فرديناد دي سوسير والذي يهتم بدراسة نظام الدلائل واكتشاف المعاني غير الظاهرة علنا، وهو ما أدى برولان بارت أن يسقط هذا الاهتمام على الصور في بداية الستينات ، وهو بهذا يعتبر أول من وظف التحليل السميولوجي على الصور، وقد أشار إلى انه توجد* المعاني في نظامين* أحدهما يمثل المستوى التعييني للدال أما الأخر فيمثل المستوى التضميني الذي يعبر عن المعاني المنقولة بواسطة هذا المدلول.

هذا هو المحور العام الذي انتهجته هذه الدراسة،لكن بتطبيق الطريقة التي صاغتها مارتين جولي في تحليل الصور، حيث تعتبر هذه الطريقة واضحة المعالم، بينة العناصر، جلية الأسس ويسيرة المنهج والتطبيق.

فهدف الدراسة هو بسط معرفة يسيرة ذات مرجع عن فن الكاريكاتير بإبراز خصائصه وميزاته ودوره وعلاقاته بالصحافة والمجتمع ، ثم كشف المعاني الكامنة تحت الخطوط والأشكال المكونة للصورة الكاريكاتيرية ولن يتأتى هذا إلا بتطبيق ممارسة تساعد على فهم وإدراك لغته، وعليه نحاول جادين في جذب الاهتمام والعناية البالغين لهذا النوع، الذي أضحى أهم وسيلة تعبير في الوقت الحاضر يوظف في خدمة القضايا والإنسان.وهذا ما اضطلع به الفصلان النظريان من المذكرة حيث كان الفصل الأول تأثيث نظري لماهية الكاريكاتير تتبعنا فيه مجموعة التعريفات المتعلقة بهذا المصطلح في شتى المجالات .

أما الفصل الثاني فتتبع تاريخي للكاريكاتير من حيث النشأة والتطور انطلاقا من المهد الغربي مرورا به عند العرب، ثم علاقاته بالمجتمع من جهة وبالصحافة من جهة أخرى.

أما فيما يخص الفصل الثالث فقد كان تطبيقيا،يعالج قضية التناص في الكاريكاتير الفلسطيني وبالضبط عند أمية جحا ،حيث يركز على أنواع التناص الذي حفلت به رسوماتها ، لأننا لاحظنا بأنها تتكئ بشكل ملفت للانتباه على مخزون ثقافي بالغ الثراء متنوع المصادر ومختلف المشارب.

ثم خلصنا إلى خاتمة ضمناها أهم النتائج التي توصلنا إليها بعد عملية التحليل

إن مجال الاهتمام والرغبة الشديدة والإلحاح والإصرار على أن يتعلم الواحد منا هذا الفن المعبأ بالمعاني في ثناياه، لهي من أكبر دواعي اختيار هذه الدراسة، ثم أن قلة الدراسات السابقة في هذا الصدد وعدم تخصصها في هذا المجال بالضبط جعل هذه المحاولة تكون البادرة في هذا الصدد .ومن المألوف أن تعتري أي دراسة ومهما كان نوعها صعوبات جمة تعسر من إعداد وانجاز عروض وتفاصيل بحثية مهمة، وهو الذي حدث معنا عندما شرعنا في البحث

والاستكشاف والتقصي والتحري وجمع المعلومات عن الكاريكاتير وأدى إلى إلغاء بعض العروض والتفاصيل وتعويضها بأخرى بسبب قلة المراجع والمصادر، إلى جانب هذه صعوبة فهم وإيجاد ترجمة لبعض المفردات والمفاهيم والمصطلحات خاصة تلك الكتب التي تؤرخ للكاريكاتير باللغات الأجنبية.

ولتحقيق الغرض الذي جاءت من أجله هذه الدراسة فقد اعتمدت على محاور الخطة الموالية

فيما يخص الفصل الأول فتأثيث نظري لماهية الكاريكاتير

أما الفصل الثاني فتتبع تاريخي للكاريكاتير من بداية النشأة إلى يومنا هذا

أما عن الفصل الثالث فقد كان تطبيقي يعالج قضية التناص في الكاريكاتير الفلسطيني

خطة المذكرة

مقدمة

الإشكالية

مدخل

الفصل الأول: ماهية الكاريكاتير

تعريف الكاريكاتير

أنواع الكاريكاتير

مدارس الكاريكاتير واتجاهاته

بنية الخطاب الكاريكاتيري

عناصر الاتصال الكاريكاتيري

وظائف الكاريكاتير

صفات الكاريكاتير الناجح

مقومات الصورة الكاريكاتيرية

الفصل الثاني: الكاريكاتير النشأة والتطور

نشأة الكاريكاتير

الكاريكاتير في المجتمعات الغربية

الكاريكاتير في المجتمعات العربية

الكاريكاتير في الجزائر

تطور فن الكاريكاتير في فلسطين

الكاريكاتير في الصحيفة

دور الصحافة التاريخي في تطوير فن الكاريكاتير

بعث وتطور الكاريكاتير الحديث

خاتمة النظري

الفصل التطبيقي: التناص اللغوي في كاريكاتير أمية جحا

الرمز في كاريكاتير أمية جحا

التناص الديني في كاريكاتير أمية جحا

التناص الأدبي

التناص التاريخي

التناص مع الموروث الشعبي

التناص الرقمي

التناص السياسي

خاتمة التطبيقي

خاتمة عامة

الملاحق

قائمة المصادر والمراجع

الفهرس

مدخل

مدخل إلى تاريخ الصورة

الصورة في العصور القديمة:

حرص الجنس البشري منذ بدايات تواجده على سطح الأرض على نقل أفكاره والتعبير عن ما يجول في نفسه من عواطف وأحاسيس، مستعملا في ذلك مختلف الطرق والأساليب، وقد كانت الصورة أكثر الفنون التصاقا بحياة الإنسان الأول، الذي اعتاد التعبير عن حياته ومحيطه عن طريق نقش الصور على الصخور وعلى جدران الكهوف والمغارات، «فالرسم والتخطيط وحده يؤكد ولادة الإنسان حوالي 35000 سنة قبل الميلاد، أي في نهاية العصر الحجري الوسيط»[1]، إن «تاريخ الصورة هو تاريخ الإنسان الذي بدأ التواصل عبر الرسم، لتأتي اللغة كنظام إشاري يعتمد على ما تثيره المفردة من صور في الخيال الإنساني، واطراداً كانت الصورة تحل محل الواقع وتمتلك خاصية الإثبات للمواضيع وتجعل العالم مقروءاً»[2]، وقد أ ثبتت الأركيولوجيا حقيقة أن الرسم هو علامة مميزة للإنسان، الذي يحرص من خلال الصور على استحضار ذكرياته مع أفراد بيئته

ونظرا لحياة الفراغ والتيه التي كان يعيشها الإنسان القديم، فقد طغت على حياته الهواجس والمخاوف، التي كانت في معظمها نتيجة حتمية لقسوة الطبيعة وشدتها بالإضافة إلى هوسه بالتعرف على تلك القوى الغيبية التي تحكم واقعه ومستقبله، كانت حياته عبارة عن صراع دائم مع الطبيعة وكان هدفه الأسمى م ن وراء كل ذلك هو تحقيق البقاء والخلود، وسبيله إلى ذلك مقاومة الموت المتربص باعتباره نقطة انقراض. ولأن الصورة هي أهم وسائل التعبير في ذلك الوقت، فقد حملها هذا الكائن العابر كل همومه ومخاوفه«فالخالدون لا يأخذون لبعضهم البعض صورا الإنسان مصور فوتوغرافي، ذلك أن الذي يمر وهو يعرف أنه فقط عابر يرغب في البقاء فمع قلق التأجيل يكبر الهوس الوثائقي ويتعمق»[3].

---

[1] -ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص92.

2-سالم العوكلي: الصورة والواقع، المجلة الليبية: المقتطف، ع32، ديسمبر2003. (إلكتروني)

3-ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها ، مرجع سابق ،ص21.

في البداية احتلت الصورة جدران الكهوف و المغارات، لترتبط فيما بعد بكل العناصر التي يتم الحصول عليها من القتل كالعظام والقرون والجلود الناتجة عن عمليات الصيد ،« ففي الأول استخدم الإنسان جثة الميت لصنع صورة، واستخدمها بمثابة المادة الخام والمادة الأولى لصناعة الصنم كتجسيد لشخصية الميت. هذه الجثة جعلت من الإنسان الحر عبدا لفكرة التخلص من رائحتها بتحنيطها أولا، ثم استخدام القرون والجلد لصناعة شيء جميل وفاتن، بدون وعي هذا الإنسان بأنه منهمك في صناعة فن معين فالصورة البدائي ة لها علاقة بالعظام، بالقرون، والجلد وكل الأدوات التي تؤخذ من الموتى»[1].

وقد كانت غريزة الحب التي جبل عليها الإنسان سببا آخر في خلق الصورة، من خلال تصوير الميت والاحتفاظ بذكراه «إن للميت حضورا غائبا يتطلب منا خلق صورة أو زوج مماثل له لضمان بقائه. إن هذا الخلق هو عدم رؤية هذا الذي لا نعرفه، وبالتالي ألا نرى أنفسنا كأي شيء»[2]. كما مثَّل عصر الصنمية جانبا آخر من الاهتمام بالصورة في مجال التعبد والتقرب من الإله، فعوض أن يقدم المتعبد بشرا من لحم و دم قربانا يصنع صنما من طين ليؤدي نفس المهمة. وفي كل الأحوال فالصورة رمز للخلود ، ورد فعل دفاعي أقامه الإنسان لمواجهة الطبيعة القاتلة، ومقاومة أسباب الفناء والاندثار.

كما كانت الصورة الوسيلة الأولى المعتمدة للتواصل، على اعتبار أنها سابقة عن الكتابة، «فالإنسان سليل العلامة، بيد أن العلامة تنحدر من الرسم والتخطيطات، مرورا بالبيكتوغرام (الكتابة المرسومة)، والكتابة الهيروغليفية. ليس ثمة من قطيعة، بل ثمة استمرار تطوري بين محور"الصورة المتعدد الأبعاد" و " محور الكتابة الخطية"... لقد كانت الصورة وسيلتنا الأولى في إرسال المعلومات،والعقل الكتابي، بوصفه أم العلوم والقوانين، قد انحدر تدريجيا من العقل الأيقوني. وبما أن الخرافات قد سبقت العلم والملاحم المعادلات الرياضية فإن الفعل التصويري أقدم من الحرف المخطوط بعشرات آلاف السنين»[3]، وهذا ما يفسر كون الصورة ظلت تعتبر كتابة حتى الظهور الحديث للطرائق الأولى للتسجيل الخطي للأصوات.

---

1 –سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، أفريقيا الشرق، المغرب، **ص41، 42.**

2 –المرجع نفسه ص**43.**

3 –ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها ، ص**92.**

لذلك «اعتبرت الصورة أقدم وجودا من الكتابة، وأكثر تجذرا في اللاوعي الإنساني؛ مما جعل منها معطى انفعاليا قويا فيكفي لشخص ما في حضارة معينة ألا يشاهد المرآة في مأتم جنائزي لكي ينقذ من شر الموت السريع كما أنه يكفي لمحاربة العين الشريرة أن نرسم عينا أو يدا، إنها عادات و تقاليد اتخذها الإنسان منذ القدم لمحاربة الموت[1]»، الصورة خاصية الإنسان وأولى أفعاله، و«لأننا كنا أطفالا قبل أن نصبح رجالا، ورقصنا قبل أن نمارس التحليل، ودعونا وتضرعنا قبل أن نطلب، و حفرنا بالسكين الحجري في عظام الأيول قبل أن نحاور بين الكلمات على الورق، فإن "الصورة المدهشة" تسري في دمنا بأسرع من المفهوم، فبما أن الصورة أول ساكن للمكان فإنها ليست ضيفا علينا وإنما هي صاحبة المحل.[2]»

الصورة في الحضارة الفرعونية:

وبالفعل فقد ظلت مكانة الصورة محفوظة على مر العصور وتعاقب الحضارات، وقد كانت الحضارة الفرعونية واحدة من أهم الحضارات التي اعتمدت ثقافتها على الصورة «ذلك أنها أخذت مكانا في زمن لم يكن مؤسسو هذه الحضارة يتقنون القراءة والكتابة حيث استطاع الفرعوني، عن طريق وعيه بالموت أن يرسم لنفسه صورة تجعله خالدا في عين إنسان المستقبل، ولعل سر خلود هذه الحضارة يكمن في تمكنها استيعابا لمدى قيمة السلطة الرمزية وبالتالي سلطة الصورة التي كانت فعالة في صنع متاحف استطاعت حضارة اليوم أن تصنع منها متاحفها الخاصة، ليصبح (الميت من يعطي للحي قيمته) على حد تعبير دوبري.[3]»

الصورة في الحضارة الإغريقية:

ثم إن الحضارة الإغريقية في جذورها حضارة بصرية، «تلك الثقافة المشمسة العاشقة للحياة وللرؤية إلى حد عدم التفريق بينهما، فالحياة بالنسبة للإغريقي القديم ليست كما لدينا، مرتبطة بالتنفس وإنما بالرؤية والموت وفقدان البصر. نحن الفرنسيون نقول عن الميت لفظ نفسه الأخير، أما الإغريق فيقولون " أطلق نظرته الأخيرة" .[4]»

---

[1] –سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري،مرجع سابق: ص8.

2–ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها ،مرجع سابقص93.

3 – سعاد عالمي: مرجع سابق، ص8.

4– ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها ، مرجع سابق، ص17.

ونظرا لفاعليتها وتأثيرها على الأفراد دون استثناء، «لم تعرف الصورة الحرية في بيزنطة، فقد كان لها من السلطة ما يصعب معه تركها بين أيدي أي غريب... لقد كانت الصورة الملونة أفضل من النص، إذ كانت تترك الرعاع و القرويين فاغري الفاه»[1] ، إن الصورة قد جعلت المعرفة في متناول الجميعفقد«جاءت لتكسر ذلك الحاجز الثقافي والتمييز الطبقي بين الفئات فوسعت من دوائر الاستقبال وشمل ذلك كل البشر، لأن استقبال الصورة لا يحتاج إلى إجادة القراءة، وهو في الغالب لا يحتاج إلى الكلمات أصلا.[2]»

الصورة في الحضارة الرومانية:

أما بالنسبة للحضارة الرومانية فقد كانت على جانب كبير من الاهتمام بالصورة وقد فاق هذا الاهتمام ما كانت عليه الحضارةالإغريقية، من حيث تقبل الصورة والإبتكار والتمثيل «فاللاتيني أقل ميتافيزيقية من أخيه الأكبر، ومن ثمة أكثر"فنية". لقد كان المظهر يعذبه أقل لأن اهتمامه بالحقيقة كان أقل، فهذا الشخص الواقعي كان يثق بما يبدو له واقعيا، و لم يكن يبحث عن ضحية مثل معلمه وسلفه الآثيني.[3]» ثم إن العصر الوسيط كان "حضارة للصورة" أكثر من عصرنا البصري، فجاء العصر الكلاسيكي ليغفله بصفحات داكنة كمايقول"ريجيس دوبري"، لقد « كان لصانعي الصور الوسيطيين هيئا تهم الحرفية وللفنانين أكاديمياتهم وللإشهاريينشبكتهم المتخصصة، لم يملك الحرفي مكانا مستقلا للعمل (إلا في روما) ، فمكتب مصور
المنمنمات كان تابعا للدير أو الجامعة.[4]»

1-ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها ،مرجع سابق، **ص17**

2-عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية – سقوط النخبة وبروز الشعبي –، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط**1**، 2004، ص10**.**

3- ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها ، مرجع سابق ، ص 17**.**

4-المرجع نفسه، ص 17

مع ظهور الكتابة التي حملت على عاتقها معظم التواصل النفعي، خف حمل الصورة التي أصبحت من ثمة مهيأة للقيام بالوظائف التعبيرية والتمثيلية ومنفتحة على المشابهة بين«الصورة أم العلامة بيد أن ولادة العلامة مكنت الصورة من أن تعيش حياة الرشد بالكامل، منفصلة عن الكلام ومتخففة من أعبائها المبتذلة المتمثلة في التواصل... كل شيء يبدو إذن كما لو أن تجريدية الرمز المكتوب قد حررت الوظيفة التشكيلية للصورة من حيث هي وظيفة تنافسية ومكملة للأداة اللغوية...أما التدليل بالتضاد فتقدمه لنا وضعية الصورة في الحضارات الشفوية، فالصورة كانت فيها تشغل وظيفة العلامات، ... وتشهد على ذلك الثقافة الكولمبية للمكسيك التي كانت تقريبا محرومة من الكتابة، والتي كانت تتواصل عبر الصورة»[1].

ويرى "عبد الله الغذامي" أن الصيغ التعبيرية في الثقافة البشرية قد مرت بأربع مراحل مختلفة «وهي مرحلة الشفاهية ثم مرحلة التدوين وتتلوها مرحلة الكتابية وأخيرا مرحلة ثقافة الصورة ولكل مرحلة من هذه المراحل خصائصها وهي لا تزول مع ظهور مرحلة جديدة بل إن آثارا من الصيغ تبقى فاعلة حتى مع ظهور صيغجديدة»[2]، ويخص "الغذامي" المرحلتين الأخيرتين بأكثر تفصيل يقول: « إن ثقافة الصورة لن تزيح ثقافة الكتابة من الوجود، ولكن الذي سيحدث هو تجاور قوي بين صيغ ثقافية متعددة... وإن بدت الصورة أكثر قوة وأبلغ مفعولية وأوسع انتشارا، إلا أن الثقافة الكتابية ستظل موجودة وفاعلة ول ن تنقرض لا كصيغة ولا كنسق فكري خطابي... ولكن الصورة حتما ستكون هي العلامة الثقافية وستكون هي مصدر الاستقبالوالتأويل ولسوف يجري تغيير جذري في الذهنية البشرية تبعا لذلك»[3].

---

[1] ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها ، مرجع سابق ص176.

2-عبد الله الغدامي: الثقافة التلفزيونية، **ص**8،9.

[3] -المرجع نفسه، **ص**9،10.

أما عن الصورة في مجال الفن –الذي نشأ أصلا بوصفه تعبيرا عن المذاهب الدينية–، فقد تغيرت نظرة الفنان للصورة على امتداد التاريخ على إثر التطور الشامل الذي لحق بالفنون البصرية، « انطلاقا من محاولة الإنسان البدائي نقل الأجسام المرئية والحيوانات إلى جدران الكهوف والمغارات، محاولا نقل الأبعاد المرئية بصيغة أقرب ما تكون إلى النسخ، مما قاده إلى التوصل إلى نماذجه المسطحة الثنائية الأبعاد بينما تتابعت مساعي الإنسان لتقليد الأشياء ونقلها بأبعادها التي تكون فيها أقرب إلى الحقيقة المرئية ولمختلف الدوافع التي قادت إلى هذا الفعل، فتطور الفن عموما عبر التاريخ أظهر مراحل مختلفة من مراحل تطور العين الإنسانية، من حيث قدرتها على الرؤية وتغيير زاوية النظر والتعامل المختلف مع العالم والطبيعة.[1]»

وإذا أردنا فعلا التوقف عند أهم المحطات التي مرت بها الصورة، فلا مناص من عرض أكثر تركيزا لعلاقتها بالجانب العقائدي للأفراد. خاصة إذا تكلمنا عن خاصية الرمزية التي تميزها، فالصورة تملك من الجاذبية ما يجعل أثرها يفوق أحيانا الكلام، وذلك بتعددية دلالاتها وانغراسها في المتخيل الرمزي والاجتماعي للأفراد" إ نها قد تكون علامة ودليلا غير أ نها علامة ودليل يحملان مظهر دلالتهما في مظهرهما، حتى وهي تستحضر الغائب وتعينه. لذا اذا كانت اللغة قادرة على صياغة المرئي ومفهمة اللامرئي فإن قدرة الصورة تكمن بالأساس في تحويل المرئي واللامرئي إلى كيان محسوس ماثل هنا والآن"[2]

وقد تصدت الديانات التوحيدية الثلاث للمشكلات الناجمة عن هذا البعد الرمزي للصورة، إذ أن لها قدرة خارقة على الدلالة على الغائب واستحضاره، بيد أن حضورها الأ كيد قد يتحول إلى حضور بذاته.

1-عبد المسلم طاهر: عبقرية الصورة والمكان –التعبير، التأويل، النقد–، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002 ص274.

2-فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، المغرب،1999، ص116.

و لذا تستحيل الوظيفة الأولية التوسطية (التي تحكم الصور عموما) إلى حاجب يغيب ما استحضره بدءا (فكرة الألوهية)هكذا فإن العلاقة التوسطية التقديسية التي مارسها الإنسان في بدايات وعيه الديني تتحول إلى علاقة مباشرة ذات وقع مباشر فتحل الجاذبية محل الرمزية وتأخذ الصورة مكان ما تصوره وترمز إليه. وتغدو بذلك بدلا للرموز.[1]» إن القدرة الرمزية للصورة على استحضار الإلهي، وتمثيل الغائب المقدس المتواري إذن، قد تتحول إلى بعد آخر تصبح فيه الصورة مقصودة لذا، نظرا لجاذبيتها وجمال مظهرها، إن هذا ما يطلق عليه"فريد الزاهي" التباس الرمزي و المقدس.

موقف الديانة اليهودية من الصورة:

لقد كانت الديانة اليهودية أكثر عدائية في موقفها من الصورة، حيث بلغ ا الأمر حد تحريم الصوروقد ظهر هذا جليا في النصوص العبرانية، التي جاءت لتحذر من شر وبلاء الصو ر بلهجة صريحة وواضحة. «لقد جاء في التوراة. "إنهم لضالون أولئك الذين يخدمون الصور"، " اللعنة على من يصنع صورة منحوتة"، "أحرقوا بالنار الصور المنحوتة" [إذن] فالتوراة تزاوج بوضوح بين الرؤية والخطيئة، وقد جاء في سفر التكوين: "ورأت المرأة أن الشجرة ذات طيب وأنها متعة للنظر"... الصورة بشر ومادة مثلها مثل حواء، وهي خيال وعذراء وهوجاء، كما أنها سيدة الخطأ والزيف، إنها شيطان يلزم استخراج الشر منه، بل إنها أنشودة حورية البحر.[2]» ومنخلال النصوص السابقة نلمس الرفض العبراني القاطع لوساطة الصورة أثناء الطقوس التعبدية، فهم يكتفون بالكلمة والنفَسمن أجل خلق صلات مع المقدس وتمثل الإلهي في مطلقه، إنه حسم قاطع حول الصورة باعتبارها شرا خالصا يلزم اجتثاث أصوله ومحاربته.

1-فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، مرجع سابق، ص116.

2- ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها ، مرجع سابق ص.**60**

موقف الديانة المسيحية من الصورة:

و« إذا كانت اليهودية قد حرمت الصور والتصوير تحريما قاطعا، نظرا لبنيتها التجريدية والمغرقة في الانغلاق، فإن المسيحية نفسها. وإلى حدود القرن 8 للميلاد لم تعرف التصوير إلا بشكل محتشم وتدريجي[1]»،و قد يكون ذلك راجعا للخلاف الذي كان قائما بين الكنيسة الشرقية والكنيسة الرومانية كنتيجة للتصاد م الحاصل بين محاربي الصورة والمدافعين عنها في الكنيسة الشرقية، فقد «كان ثمة طرفان يتواجهان منذ أكثر من قرن في العالم البيزنطي: أعداء الصورة الذين كانوا الطرف الغالب في الإكليروس المدني وفي البلاط والجيش،وأتباع الصور. وهم أغلبية الإكليروس الكنسي من رهبان وقسس[2]»، وقد حاول الطرف المعادي للصورة إظهار زيف الصورة وعجزها عن تمثيل اللامرئي الإلهي إ م «يعترضون بقولهم أن الإلهي لا يقبل الوصف، لذا فإن كل صورة له لا يمكن أن تكون إلا زائفة وغير حقيقية، خادعة وغير مشابهة للأصل ومن ثمة فالروحاني واللامرئي مترادفان.[3]»

لقد شكلت قوة الصورة وقدر ا على كشف المتواري وإظهار الحقائق سببا آخر لعدم تقبلها بالإضافة إلى ربط مظهريتها وجماليتها بجمالية المرأة ومظهريتها، وكذا بين الرغبة الأنثوية والجمال والمظهر،وسوف يشكل "كالفين" أحد محاربي الصور المتأخرين صدى له في كتابه " المؤسسة المسيحية" بقوله: "لايمكن للإنسان أن يسعى لعبادة الصور أبدا من دون أن يتوهم باستقصاء متعة جسدية شاذة من ذلك"[4]»، كماكانت المسيحية ترفض رسم الوجه خشية أن يؤدي الرسم إلى كشف حقيقة الإنسان"[5]، ومع محاربي الأيقونة تأسست نزعة جديدة حيث الإنسان هو مركز الكون فالشعور بالخوف يلازمه، لذلك فهو بحاجة دائمة لشيء يحميه"...إننا بشر، روحنا...تثب أحيانا نحو الأعلى لكن، تسقط بسرعة، إنه لضروري إذن، أن الصورة المنحوتة فوق المعبد تذكرنا، باستمرار، بالخلاص".[6]

1- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص117.

2- ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها ، مرجع سابق ص.**62**

3- المرجع نفسه ، ص، 64

4- المرجع نفسه ، ص 61

5- عبد الله الغذامي : الثقافة التلفزيونية، مرجع سابق، ص 86

6- -سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري،مرجع سابق: ص.**62**

وظلت مكانة الصورة في مجال العبادات محط خلاف إلى أن « حسمت مشروعية الصور المسيحية وسط التراع الدامي حول الصور خلال المجمع الديني المنعقد بمدينة نيسي سنة 787 للميلاد ولقد كان هذا المجمع السابع هو آخر مجمع مسيحي شامل شاركت فيه كنائس الشرق والغرب المسيحي. فقد قام بقلب الأولوية المطلقة للكلمة على الصورة كما عرفتها اليهودية، مؤكدا بالتأثير الذي مارسته الثقافة البصرية الإغريقية على المسيحيين...وسواء كنا مؤمنين أم لا فإننا ندين بالانفلات من التعبد الخطي للرب على الطريقة الإسلامية إلى هؤلاء "البيزنطيين".[1]»

هنا بدأت ملامح انتصار الصورة تظهر، لتروج لمرحلة جديدة، هي مرحلة الزعامة الوسائطية للصورة على حساب الكلمة إذ «لم تلبث الصورة أن تسربت للشعب المسيحي من الأسفل (عبر الاعتقاد في اللحود) ومن الأعلى (عبر المصلحة السياسية)...وبمقدار ما تعاقدت الكنيسة مع القرون المتو الية بمقدار ما تصالحت مع الصورة وبمقدار ما تنتشر المسيحية في أرجاء الإمبراطورية بمقدار ما تنصاع للصورة وللإمبراطورية معا.[2]»

ولأن الصورة بكل خصائصها تمثل سلطة السلط، فقد عاشت أهم مراحلها في ظل الديانة المسيحيةحيث غدت علامة الصليب مع توالي العصور، الصورة المادية لصلب المسيح بثلاثة أبعاد. وهنا أصبح «من المؤكد أن الخطاب كصورة لم يبلغ أوجه إلا مع المسيحية التي ستتأسس على الصورة كمصدر لبسط السيطرة المطلقة على الناس، وبالتالي غدت الصورة أداة يتم إخضاع البشر.[3]» وقد تجلت العلاقة بين الصورة والديانة المسيحية في القرون الوسطى خصوصا من خلال «ذلك الصراع بين الروحي والجسدي داخل الصورة التي ظلت أكثر تعبيرا من الكتابة. فالنص بدون صورة، كالنظرية بدون تطبيق، أو كالعقيدة بدون تعاليم دينية ولا رعاية كهنوتية...فالرسالة يمكن أن تقتل الروح، غير أن الصورة تبعث الحياة في الرسالة.[4]»

1- ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها ، ص 62،.63

2- المرجع نفسه ، ص69

3- سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري،مرجع سابق: ص.62

4- المرجع نفسه ، ص 10

ومن خلال هذا الطرح نلمس المكانة التي كانت تحتلها الصورة عند المسيحيين إلى درجة جعلت " سنيفور الباتريارش"يقول: «إذا نحن حذفنا الصورة فلن ينمحي المسيح وحده، بل معه الكون بكامله.[1]»

«وبعد عدة قرون من التصادم العقائدي بخصوص الصورة والمقدس، ظهر اهتمام واضح بالصورة تخطى الجانب الديني، وقبول تام لها كتوسط ضروري في مجالات أخرى، حيث تم التعرف على الاستعمالات الحسنة للصورة (وهي الاستعمالات التي منهجتها المذاهب السكولائية خلال القرون الوسطى في ثلاث:الاستعمال التربوي والتذكاري والتعبدي)، ولكي يتم بسط النفوذ على البسطاء و السذجظهر الموضوع الذي أصبح مشهورا سنة 600 للميلاد مع غريغوار الأكبر،في رسالة إلى الأ سقف المعادي للتصوير بمدينة مارسيليا:يمثل الرسم بالنسبة للأميين ما تمثله الكتابة بالنسبة للرهبان، إنه باختصار إنجيل الفقراء[2]» فالصورة على عكس عكس الكتابة تمنح نفسها للقراءة بغض النظر عن المستوى الثقافي للمتلقي.

موقف الدين الإسلامي من الصورة:

في الجانب الآخر، نجد أن الحضارة الإسلامية كانت حذرة أكثر من غيرها في تعاملها مع الصورة حتى قبل الرسالة المحمدية، حيث ظهرت خطور تها«أول ما ظهرت على قوم "نوح"– عليه السلام–، روى "ابن جرير" بسنده عن "محمد بن قيس" قال: "إن يغوث ويعوق ونسر، كانوا قوما صالحين من بني آدم، وكان لهم أتباع يقتدون م، فلما ماتوا قال أصحا بهم الذين كانوا يقتدون بهم: لو صورناهم (تأمل) لو صورناهم كان أشوق لنا للعبادة إذا ذكرناهم (فالقصد نبيل والنية سليمة لكن أنظر للنتيجة) فصوروهم فلما ماتوا (أي هؤلاء المصورين) وجاء آخرون دب إليهم إبليس فقال: إنما كانوا يعبدونهم وهم يسقون المطر، فعبدوهم " قال"عكرمة": " كان بين آدم ونوح عشرة قرون كلهم على الإسلام، فأتى هؤلاء فأفسدوا التوحيد والإسلام وإفراد االله بالعبادة بسبب الصور التي صوروها"[3]» وهذا دليل على أن الصورة كانت مدخلا للشيطان ووسوسته، وبوابة لفساد الدين.

وإذا قمنا باستقراء للقرآن الكريم بخصوص مادة "ص و ر" وجدنا أنها وردت في أكثر من موضع،كانت فيها نسبة التصوير الله سبحانه وتعالى، فكلمة "مصور" هي من أسماء االله الحسنى «هو الله الخالق البارئ المصور»(الحشر**84**) [4]

---

[1] ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ص58.

[2] المرجع نفسه، ص**69.**

3–ناصر بن محمد الأحمد: التصوير، خطبة. (إلكتروني)

4 – القرآن الكريم : سورة الحشر، الاية 84

كما«أن الإسلام يلح على وجوب الوعي بوجود اللهمن خلال خلقهوإذا كان مصورا،فإن خلقه صورة أبدعها[1]» فهو القائل في مواضع متفرقة:«وصوّركُم فأحســـــن صـــــوركم»غافر 64 [2]هوالذّي يصوركُم فِي الأرحام كَيف يشَاءُ"آل عمران [3] بالإضافةإلىمواضعأخرى.فالإسلام لم يعاد الصور،ولا وجود لآيات تحرم الصورة ضمن النص القرآني، لكن ربما كانت نســـــبة التصوير الله سبحانه وتعالى إشارة واضحة إلى عجز الإنسان عن خلق الصور، ثم «إن الصورة هـــي المعـــادل الحقيقي للشكل بالمعنى الفلسفي لهذه الكلمة (فالمترجمون العرب لم يخطئوا – كما هـــو الشـــــائع- في ترجمتهم للفكر اليوناني)، حينما قالوا: الله وحده هو واهب الصور، إذ من أسمائه المصوروفعل إعطاء الصورة أو الشكل تابع لعملية الخلق، وهذا الوضع لا يمكن تصوره في نظام الكائن، ولا يسمح بالتقليد المطلق لتصوير الإله ولذاك لم تكن ثمة حاجة ليعلن القرآن منع التصوير وتحريمه، فلا و جود لنص في القرآن يصرح لا مـن قريب ولا من بعيد، بتحريم المصور والصورة.[4] إن الإسلام بالرغم من أنه لم يهاجم الصورة كما فعلت اليهودية، فهو لم يعطها المركزية التي حظيت بها عند المسيحيين، وذلك لأن العقيدة الإسلامية أكثر ارتباطا بالروحي والمتعالي منها بالمادي المحسوس، «لقـــد اعتبر الإسلام الصورة مجرد تمثيل جامد لا يمكنه أبدا أن يكرر الأصلولا أن يعبر عن حقيقته المتمثلة في الحياة بكل مغازيها وارتباطاهـــا بخالقها البارئ المصور إن الحقيقي في التصور الإسلامي للوجود، ليس هو القريـــب من الحواس، وإنما ما يتجاوز كل حسية، إنه المتعالي الذي يمتلك لوحده حقيقة وماهيـــة الوجـــود ومحركهـــــــا الأساس (الروح) لذا فإن وجود الصورة في الدنيا تعريض بالحياة (أي بما يملك روحا) ومنح الاعتبار للجامـــــد الذي لا يمتلك أية فاعلية واقعية.[5]»ولذلك فإن العرب كانوا ينظرون إلى العالم بكل ما فيه حتى الناس، على أنه مجموعة مـــن الصـــور،وعليه نستطيع أن نقول إن العرب تشبعوا بالصورة ومارسوها فكريا أكثر من غيرهم من الأقـــوام، ولـــو مارسوها فعليا، أي تطبيقا لكان وعيهم ا أقل لأن العالم حينئذ سينقسم عندهم إ لى علامات مختلفة عـــــن بعضها البعض فتصبح الصورة جزءا فقط، وهي كما رأينا عند العرب كل تدخل في إطاره بـــــاقي العلامات، بل إن العلامات مجرد تابعة للعلامة الأصل: الصورة إنه من المستحيل الحديث عن الصورة لدى العرب المسلمين بعيدا عن تفاعلها في لا وعيهم بالعلامات الأخرى التي تشكل أنظمة متكاملة: الفلسفة،اللغة،الدين الفقه التفسير، وهلم جرا[6]»، وبالتالي فالممارسة العقلية للصور عند العرب هي التي أبعدتهم عـن ممارستها فعليا، وجعلتهم تبعا لذلك أكثر وعيا .

---

[1] –بن يونس عميروش: معاني الصورة في التراث الإسلامي-تداخل العلامات-، مجلة فكر ونقد، ع**13**. (إلكتروني)

[3]- سورة غافر: الاية 64

[4]– سورة آل عمران: الاية 06

[5]-يوسف صديق: القرآن والإسلام...والصور، تر: محمد آيت لعميم، ، مجلة فكر ونقد، ع51**.**

6-صحيح البخاري، ص222**.**

إن الله سبحانه وتعالى هو الذي يختص بالتصوير، وما ذلك الفعل الإنساني إلا محاولة لمحاكاته «ثمة في التاريخ لحظة تحتفل فيها العين، إنها اللحظة التي يقوم فيها الإنسان بالتصوير على غرار التصوير الإلهي ويسعى إلى إعادة خلق الطبيعة على شاكلة الإنسان.[1]» وقد بين "فريد الزاهي" في كتابه "الجسد والصورة والمقدس في الإسلام" الفرق الكبير بين الصورة الطبيعية والصورة المحاكية لها، والذي « يكمن أساسا في:

1- المصدر الإلهي للأولى والمصدر الإنساني للثانية.
2- أن الأولى خلق والثانية صناعة.
3- أن الأولى طبيعة أما الثانية فإنتاج ثقافي، بالمعنى الأنثروبولوجي للكلمة.
4- أن الأولى أصل أما الثانية فنسخة تتماهى مع الأصل.
5- أن الأولى تمتلك روحا أما الثانية فخلو منها.
6- أن الأولى عابدة لخالقها أما الثانية فمعبودة من طرف صانعها.
7- أن الأولى تنتمي للنظام الكوني للخلق أما الثانية فتنتمي للمتخيل الإنساني الوضعي.[2]»

[1]-ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ص**158**.

[2]- فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس، ص**120**

يذهب أغلب الباحثين إلى أن هناك تراثا عظيما في إنتاج الصورة يمتد من الحضارة الفرعونية، إلى الحضارة القبطية ثم الإسلامية، و هو تراث لا يمكن إنكار مدى أهميته، و لا الدور الذي لعبته بعض عناصره في تقدم المعرفة البشرية بالصورة، ودليل ذلك أنه « عندما بدأت محاولة تأسيس معهد علمي للفنون الجميلة في مصر سئل الشيخ "محمد عبده" مفتي الديار المصرية عن مدى شرعية ذلك، فقال: " نحن ديوان الكلمات و الغرب ديوان الهيئات، و قد آن لديوان الكلمات أن يستفيد من ديوان الهيئات"»[1].

ونظرا لفاعلية الصورة وسلطتها التي تمارسها على الأفراد، فقد كان الاهتمام ا كبيرا سواء لاستغلال طاقاتها الدلالية، والاستفادة منها، أو للحد من تأثيرا ا السلبية على كافة الأصعدة التي من أهمها الجانب الديني والعقائدي. ولسنا نغفل هاهنا العلاقة التي تربط الصورة بالحرب، باعتبارها (الحرب) جانبا ملازما للوجود البشري «فغالبا ما كان العنصر البصري يلعب دورا شديد الأهمية في مجريات الحرب ذا ا، فلدينا رموز بصرية مثل الراية المكتوب عليها عبارة "لا إله إلا االله" والتي كانت تمنح ا لمحارب قوة ضخمة أثناء القتال، ونفس الشيء ينطبق على الصليب»[2].

بالإضافة إلى أن الصورة تساعد على تخليد مجريات الحروب، « فعلى مدى التاريخ الإنساني منذ الفراعنة مرورا بالإغر يق والرومان والعصور الوسطى، كانت الحرب موضوعا أساسيا للتصوير والنحت، وكانت الصورة في هذا الإطار تقدم كل ما يتعلق بالحرب من معلومة أو حدث أو علاقات، أي كل ما تتكون منه الحرب، التي أصبحت على هذا النحو –وبفضل الصورة أساسا– جزءا من أدبيات الطبيعة البشرية، فلولا الصورة لظلت الحرب مجرد فعل بربري نعاين نتائجه دون أن نراه»[3]، وبالفعل فقد أصبحت الصورة وسيلة نقل أمينة للحقائق الحربية، والسياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، لمناطق مختلفة من العالم خاصة بانتشار وسائل الإعلام المرئية وتطور أساليب النقل المباشر، رغم استغلال بعض الأطراف لثراء الصورة من أجل خدمة مصالحهم الخاصة، فيشوهون الحقائق ويغيرون الأحداث وفق أهوائهم السلطوية.

---

[1] –عادل السيوي: ثقافة الصورة، مجلة النقد الأدبي –فصول–، ندوة ع**62**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، **2003**، ص**110**.

2–المرجع نفسه، ص**122.**

[3] –عز الدين نجيب: ثقافة الصورة، مجلة النقد الأدبي –فصول–، ندوة ع**62**، ص**121**.

أما بخصوص التقاطع الذي وقع بين تاريخ الصورة وتاريخ التقنية فقد برز بشكل كبير في السنوات الأخيرة، رغم أن "دوبري" يعود بالتقنية إلى العهود القديمة، بدءا بالحجارة كوسيلة لصنع الصورة، وانتهاء بعصر الشاشة، حيث عرفت التقنية ثورتها الكبرى، وظل تطور الصورة رهينا بتطور التقنية، والذي مس مختلف الجوانب من شكل ومضمون وألوان

إن ظهور المطبعة كمرحلة من مراحل تطور التقنية قد مثل ثراء معرفيا كبيرا شمل مختلف الطبقات بما فيها طبقة العامة التي لم تحظ من قبل بفرصة التعلم، وولوج عالم الكتابة والقراءة التي كانت حكرا على الطبقة الراقية «فظهور المطبعة قلص من سلطة الكنيسة مالكة الصورة بواسطة تداول المنشورات التي أصبحت في متناول الجميع، ولم تعد الكتابة والقراءة سرا وامتيازا لفئة معينة»[1]، بل أصبحت الصورة بمثابة النص المنفتح على الثقافات والمستويات جميعا.

وبالرغم من أن الطباعة أحدثت نقلة نوعية في وقتها، إلا أن ألق الصورة سطع في عصرنا الحالي وبالتحديد خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، إثر اكتشاف الصورة السينمائية والتلفزيونية التي أضفت نوعا من الدينامية والتنوع في مجال التصوير، هذا الأخير الذي انطلق إلى آفاق إبداعية أوسع عن طريق الحاسوب والأنترنت، أو الصورة الافتراضية « فعبر الفوتوغرافيا والسينما والتلفزيون والحاسوب، استطاعت آلات البصر في قرن ونصف من الزمن، وبانتقالها من الكيميائي إلى الرقمي، أن تحتوي الصورة القديمة التي يصنعها الإنسان بيديه، وقد نتجت عن ذلك شاعرية جديدة، أي إعادة تنظيم عام للفنون البصرية، وفي هذه الرحلة دخلنا في عصر الشاشة بوصفه ثورة تقنية وأخلاقية لا تشكل ذروة "مجتمع الفرجة" وإنما تعلن عن نهايته»[2].

و لهذا فهناك تطور ملحوظ في علاقة الإنسان مع الصورة، من اتخاذها وسيلة للخلود والتغلب على الموت والفناء، إلى تعبيرها عن نوع من أنواع التحكم في الكون، باعتبارها كشفا عن قوة الإنسان ومركزيته، إنها إذن – كما يقول "ريجيس دوبري"– «نهاية ألفية محاكمة الظلال وإعادة الاعتبار للبصر في حقل المعرفة الأفلاطونية فالصورة... لم تعد أبدا نسخة ثانوية لشيء سابق وإنما العكس، إن الصورة المعلوماتية بمراوغتها للتعارض بين الوجود والمظهر والشبه والواقعي، لم تعد بحاجة لمحاكاة الواقع الخارجي بما أن المنتوج الواقعي هو المطالب بمحاكاتها هي كي يتحقق وجوده»[3].

---

[1] -سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، ص**17**.

2 – ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، ص**213.**

3- المرجع نفسه، ص**.**227

استطاعت الصورة إذن أن تفرض سلطتها على الواقع حيث صار يحاكيها بكل تفاصيلها بعدما كان العكس هو الأصل، ومن أبرز العناصر الدالة على ذلك اللون حيث « أقلعت الصورة من الأرض، كما أن الألوان قد تحررت من العناصر القديمة، فقد أصبحت قادرة على التنوع وإلى ما لا نهاية، وغدا بالإمكان العثور على تلاوين بين لون التراب والزعفران مقدار ما يوجد من عشريات بين عددين صحيحين»[1]، ونتيجة لذلك طغى اللون على مختلف مناحي حياة الإنسان، فنجد تعددا لونيا رهيبا يمس موضة الأزياء، ومساحيق التجميل، واستعمال الضوء كمنفذ للابتكار وإبراز مفاتن الصور والألوان المعروضة.

"إننا نعيش بالفعل عصر ثقافة الصورة" -كما صرح بهذا "رولان بارث"- فالصورة تحاصرنا من كل جانب، في الشارع، في البيت، في المدارس، بل قد تكون أكسجين العصر، إنها وبسلطتها الرمزية تحثنا على تشربها حتى من حيث لا ندري.

1-ريجيس دوبراي، مرجع سابق، ص**230**.

المراحل التي مرت بها الصورة:

إذا حاولنا –وكحوصلة لما مر بنا– حصر مراحل تطور الصورة، فلا مفر من التعرض إلى تقسيم تاريخ النظرة عند الغرب المسيحي حسب المفكر الفرنسي "ريجيس دوبري" في كتابه "حياة الصورة ومو تها"، والمتميز في هذه العصور هو التداخل البيين فيما بينها، ف"دوبري" لا يعتقد القطيعة النهائية بين كل عصر وآخر لأن ظهور الجديد لا يلغي بالضرورة القديم الذي يبنى عليه هذا الجديد، يقول "دوبري": « لنميز في البدء ثلاث مفاصل: عصر الخط **Logosphère**.وهو يمتد من اختراع الكتابة إلى اختراع المطبعة، ويطابق عصر الكتابة **graphosphère** عصر الفن، الذي يمتد من المطبعة إلى التلفزيون بالألوانأما عصر الشاشة **vidéosphère** فهو يقابل عصر البصري»[1].

لقددفع الخوف من الطبيعة وظواهرها، والخوف من الموت إلى خلق الصورة في العصر الأول الذي يطلق عليه اسم "اللوغوسفير"، فحسب "ريجيس دوبري" «تنبثق الصورة زهاء ثلاثين ألف عام قبل الميلاد وسط قحط العصر الحجري القديم الموحش، في نقطة تلاق بين الهلع وبداية التقنية، وطالما كان الفزع أقوى من وسائل التقنية وأدواتها ، كانت الغلبة للسحر وإسقاطاته المرئية التي تبرز عبر الوثن. وحينما تتغلب التقنية تدريجيا على أحاسيس الرعب وتتأكد ق درة الإنسان على تخفيف شقائه وتشكيل مواد هذا العالم والسيطرة على طرائق التعبير التصويري بحيث تستطيع قلة حيلته الحيوانية موازنة الكون، فإننا نعبرحينئذ من عالم الصور الدينية للمعبود إلى صورته الفنية أي إلى هذا العالم الوسيط والمتوازن للمحدودية البشرية»[2].

إذن لقد كان إبداع الصورة في البداية يعتمد تقنية يدوية، حجرية، وبدائية، وكانت الصورة تعبيريا، محاكاة للطبيعة أو للإنسان، رسما للإنسان الذي يغادر هذا العالم؛ إنها احتفال بمقاومة الموت بواسطة خلود رسم الإنسان الذي فارقنا، «وكانت الصورة صناعة لأقنعة تحتفل ا ضد الموت و ضد أخطارها المحدقة: أقنعة لوحوش نخشى انقضاضها، أو لموتى نحتفل بذكراهم ونخلدها، عبر صورة نريدها أن تكون أبدية، إما مرسومة أو منحوتة؛لتتحول هذه المنحوتات مع مرور الزمن إلى أصنام معبودة: أصنام/ آلهة تجسد الآباء والأجداد المؤسسين. لذلك يتبين أن الصورة قد تميزت في هذا العصر بمحاكاة محيطها الطبيعي، و انتقلت شيئا فشيئا لتوصل بين عالم الأحياء وعالم الأشياء.[3]»

---

[1] –ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها،مرجع سابق، ص**166**.

[2] –محمد الكردي: مع ريجيس دوبري في كتابه حياة وممات الصورة –تاريخ النظرة في الغرب–، مجلة فصول، ع**62**، ص**243.**

3 سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، ص**16،17.**

وشكل الجانب الفني الطريق إلى العصر الثاني "الغرافوسفير" حيث تحولت الصورة بفعل التطور التقني إلى أشكال أكثر واقعية؛ وتم التخلص من الاعتقاد بالأرواح الشريرة، وغيرها من التأويلات غير المنطقية «أما ما يميز العصر الثالث فهو تمحوره حول المرئي؛ فهو عصر ينفي كل طابع مادي للصورة، إذ أصبحت هذه الأخيرة عبارة عن نبضات كهرطيسية هذا الاقتصاد في الطابع المادي للصورة ما فتئ يتز ايد عن طريق الصورة الافتراضية والتحويل الرقمي، لدرجة يمكن أن نقول معها إن الصورة الافتراضية هي صورة للعدم. ويفسر "محمد الكردي" تقسيم "ريجيس دوبري" لعصور الصورة قائلا أن: «الصورة في العصر الوثني تأخذ بعدا مأساويا، لأن الديانة القديمة الوثنية هي ديانة طبيعية، بمعنى أن فكرة الألوهية تنفصل عن فكرة الإنسان، فالإله هنا هو الجد المؤسس والغائب أيضا، بينما الصورة هي البديل الحي له، أما في "الفيديو سفير" فالصورة ترتبط بجانب اقتصادي واستهلاكي، فهي تقدم لنا بديلا عن الواقع عبر الإلكترون وخدعه، بحيث تصبح هي بذا ا البرهان لما هو واقع.[1]»

في المقابل يرى "عادل السيوي" أن الصورة قد تعرضت لخمس نقلات أو مراحل كبيرة، أولى هذه المراحل هي الصورة البدائية، التي نجدها في الكهوف وعلى الصخور، حيث نجد أن الروح والجسد هما شيء واحد والمكان غير موجود بمعنى أنه لم يتم بعد اكتشاف قانون وجوده وبالتالي فليس لدى الصورة البدائية أي طموح أو اهتمام بفكرة فرض نظام معين على المكان.

والنقلة الثانية هي مرحلة ظهور الحضارات، واكتشاف الإله وبالتالي ظهور المعبد، وهنا أصبح لدينا نظام أو قانون لحضور المكان ووعي بالفراغ، وعمل منظم من أجل إنتاج الصورة بل ومن أجل تلقيها أيضا، بحيث تعمل الصورة أساسا بوصفها وسيطا بين الفكرة والمتدين، أو بين اليومي والمطلق وعلى هذا النحو أسست تلك الحضارات للعلاقة الأساسية: "الله، المعبد السلطة".

وعبر هذه المرحلة كانت الصورة وسيطا شعبيا حقيقيا يتم تداوله و تلقيه في الحياة اليومية. أما المرحلة الثالثة فقد كانت بظهور السوق، حيث تم فك العلاقة بين الصورة والمعبد، وأصبح بالإمكان تحريكها وتدويرها وتمثل التقنية المرحلة الرابعة في تاريخ الصورة، حيث طورت من طرائق رسم الصور والمنظور وما على ذلك من أساليب تمثيل الواقع، لتشمل عملية استنساخ الصور نفسها، فمع ظهور فن الحفر واعتماده كوسيلة فنية أصبح لدينا صورة من نوع آخر تماما، إنها صورة تنتج صورا واستنساخ الصور أدى بعد ذلك إلى استنساخ الواقع نفسه مع ظهور "الفوتوغرافيا". المرحلة الخامسة والأخيرة لتاريخ الصورة –حسب عادل السيوي–، هي المرحلة الراهنة التي نعيشها الآن سيبدو وكأن العالم على مشارف نقلة كبيرة إلى حد قد يصعب تصوره وربما كانت لا تخص الصورة بالمقام الأول، ولكن لا شك أن الصورة ستتأثر بها

1– –محمد الكردي: ثقافة الصورة، مجلة فصول– ندوة ع ، ص**62 .**

فهناك ما يسمى بالعالم الافتراضي القائم على توحيد الخلايا البيولوجية مع الخلايا الإلكترونية لصنع ذاكرة خارج الجسد وتأسيس فاعلية لنوع جديد من الذكاء وهو ما يسمى بالذكاء الاصطناعي الذي سينتج سلالة جديدة من المعرفة الإنسانية[1]. إن «ما نحن فيه الآن هواحتشاد لغة موازية، محملة بكثير جدا من انساق المعنى وجماليات التلقي تلك اللغة الموازية ما هي إلا لغة الصورة مجازا : عصر الصورة . واستعارة: ثورة الصورة»[2] إن وجودالصورة إذا قديم قدم الإنسان،فالصور أصبحت تسكننا في كل أوضاعنا المعرفية والاجتماعية ونزواتنا النفسية،وتعكس علاقاتنا مع الآخر ومع الطبيعة. وبالتالي أدت الصورة بالفعل، دورا فعالا كوسيط للتواصل داخل الحضارات و فيما بينها كما ساهمت في بنائها، خاصة عند الغرب بحيث إن أي فعل يهدد إلغاء الصورة يفضي إلى الشعور بإلغاء الوجود برمته، ويظل الإنسان هو موضوع الصورة الأول والأخير، ولا أدل على ذلك مما نعيشه الآن، من انبهارها وانقياد لسلطتها.

[1]-ينظر، عادل السيوي: ثقافة الصورة، مجلة فصول، ندوة ع62، ص100،99.

[2] – قدور عبد الله ثاني :سيميائية الصورة–مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع وهران–الجزائر، ط،20041 ص **97**

ماهية الكاريكاتير

خطة الفصل

- تعريف الكاريكاتير
- أنواع الكاريكاتير
- مدارس الكاريكاتير واتجاهاته
- بنية الخطاب الكاريكاتيري
- عناصر الاتصال الكاريكاتوري
- وظائف الكاريكاتير :
- صفات الكاريكاتير الناجح
- مقومات الصورة الكاريكاتورية

تعريف الكاريكاتير

أ. التعريف اللغوي : تجمع كل الموسوعات و القواميس ومنها قاموس "هاشيت" "أن الكاريكاتير اسم مؤنث مقتبس من الايطالية كاريكاتورا caricature من أصل لاتيني carica أي حشوcharge"[1].

وفي نفس السياق عرف طلال الشعشاع الكاريكاتير بأنه " اسم مشتق من كلمة لاتينية هي caricare التي تعني رسم يغالي في إبراز العيوب وهي لفظة يقابلها في اللغة العربية (الرسوم الساخرة) [2].

ومن خلال التعريفين فالكاريكاتير يعني انه رسم يغالي في إبراز العيوب ولكننا نسيء تعريفه عندما نجعل هدفه الوحيد المبالغة، إذ نجد أنها شبه معدومة في البعض من الرسوم ولكي تكون المبالغة ساخرة يجب أن لا تظهر كهدف بذاتها بل : "كوسيلة بسيطة يستخدمها الرسام لكي يبرز أمام أعيننا الالتواءات التي يراها تستعد وتتهيأ في الطبيعة ، أن هذا الالتواء هو المهم ، وهو الذي يثير الاهتمام "[3] .

ب. التعريف الفني :ترى أمال متولي إن الكاريكاتير " لغة فنية تشكيلية ، تعتمد الخط و اللون في الرسم كأساس للتعبير عن واقع له مشكلاته الايجابية و السلبية وهو الافتتاحية المصورة للصحيفة "[4]. أما The americanheritagedictionary جاء فيه إن الكاريكاتير هو طريقة في الرسم مبالغ فيها على نحو ساخر وبشكل متعمد وذلك لإظهار خصائص شخص أو نقائصه بهدف الحصول على تأثيرات سلبية مضحكة "[5] .وذلك يعني إن الكاريكاتير عبارة عن صورة يراعى فيها التهويل في إبراز العيوب و السمات

---

[1]- dictionnaire français .langue français avec phonétique et éthologie .édition algérienne 1992

2- طلال الشعشاع : فن الكاريكاتير، دراسة علمية نظرية وتطبيقية، مؤسسة الانتشار العربي ، لبنان ، 2000 ص 20-21.

3-هنري برغسون : الضحك، ترجمة : علي مقلد،المؤسسة الجامعية لدراسات و النشر و التوزيع،بيروت،ط1987،1 ص24.

4- أمال سعد المتولي : فنون التحليل الصحفي،دار الإسراء ،القاهرة،2003 ص 225.

5- moriss William The American language , hart age dictionary of the English :miffine houghton editor .

الواضحة أو الشاذة بغية إحداث اثر ضاحك أو ساخر[1]اتجاه شخص ما كما انه نوع من النقد يعتمد أساسا على " التماس العيوب الرئيسية لظاهرة معينة يعرضها بأسلوب فني ويبالغ في تصوير العيب أو النقص " [2] .

ج. التعريف السميولوجي : الصورة الكاريكاتورية خطاب سيميائي و النص السيميائي كما يراه السيميولوجيون هو " انه لا شيء خارج النص،فالعنوان و النص و الإخراج الطباعي و الإشارات و الصور أجزاء لا تتجزأ من الخطاب فكلها إشارات دالة يكمل بعضها بعضا وبخاصة إن النص السيميائي اشمل من المنطوق[3] لذلك قد تكون الأشكال غير اللغوية اقدر على إيصالا لفكرة وإحداث التأثير و الإثارة كما إن صورة الكاريكاتير قادرة على إضاءة آفاق الفكرة بزمن قياسي مقارنة بزمن الإدراك الذي يقتضيه إدراك اللغة وبخاصة أن صورة الكاريكاتير تتسم بالبساطة و التلقائية و المباشرة لأنها خطاب مفتوح .

د. التعريف الاعلامي : يعد إبراهم مولر " الكاريكاتير نوع من الاتصال يحمل رسالة ذات طابع فني معبرة جدا كما أنها توظف الرسالة كنموذج تخطيطي قائمة على التكتكة وتحليل الظروف وهي عبارة عن لمحة بصر أي رسائل قصيرة يبدئ القارئ نحوها موقفا ما ولمحات البصر هذه تساعد على بناء الأمة و الصورة الكاريكاتورية صورة صراع حيث تكمن قوتها التعبيرية في إنها تريد إن تقول [4]"شيء ما وبما أن الكاريكاتير نوع من الاتصال ذلك يفترض وجود طرفي العملية الاتصالية ومن هنا جرى استعمال مفهوم القارئ بخصوص مستهلكي الكاريكاتير وذلك لتشابه العلاقة بين الصورة و المشاهد وبين النص المكتوب و القارئ وتبعا لذلك تفترض قراءة خطاب الكاريكاتير إدراج البعد التداولي للسخرية ذلك إن الخطأ الساخر لا يتحقق في التمثيلات الأيقونية للصورة ولكن يتحقق على مستوى التواصل بين القائل و بين قارئ اللوحة ...بمعنى إن القارئ "ملزم ببناء المعنى الثاني الساخر الذي يرتبط بمقصدية الرسام،ولا يمكن لمسار القراء أن يكتمل بدون إعادة تركيب هذه الدلالة الثانية"[5].

أما عند سوزي ليفي ترى أن الكاريكاتير هو " فن من الرسوم الهجومية لإحدى الطاقات المتطرفة وهو أيضا منشور سياسي اجتماعي نفساني يستعين بالكلمات في شكل عناوين أو شروحات مدرجة في الرسم "[6].

1- عادل ثابت :الكاريكاتير فن الفكاهة و السخرية،مجلة الهلال،مصر،العدد 8 السنة 2: 1 أغسطس 1974 ص81-82 .

2- قحطان رشيد التميمي : اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري،دار المسيرة،بيروت،ط1،ص 385 .

3- خليل الموسى : قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر،مجموعة اتحاد الكتاب العرب،2000،ص73.

4-Abraham Moles : L'image Communication Fonctionnelle ,gastennan , Belgique,1980,p116

5-عبد المجيد نوسي : بلاغة الكاريكاتير السياسي،مرجع سابق ص81 .

6- Suzy Levy les mots dans la caricature ,Communication et Langage N°102,4eme,1994,P59.

جميع التعريفات اتفقت على أن الكاريكاتير فن يعتمد التشويه مبدأ ينطلق منه ليصل إلى الحقيقة الكامنة خلف أيقوناته .

ويشير شريف اللبان : أن الكاريكاتير : "أحد الرسوم الساخرة فهو تصوير للأشخاص فيه فكاهة ويجسم ملامحهم الواضحة ويبالغ في إبراز ما يتميزون به من سمات .و الكاريكاتير موجه لإثارة الابتسامة أو الضحك كما يستطع أن يكون شرسا فالمبالغة في خطوطه تسمح بالكشف عن سمة الشيء المرسوم[1].

من خلال التعريفات السابقة يمكن القول : أن فن الكاريكاتير يعد خطابا إعلاميا شعبيا يسعى إلى تصوير أكثر المواقف السياسية و الاجتماعية حارة وقربا من الوجدان الإنساني ويمتلك قدرة على اختزال مساحات شاسعة من الرؤى ،حيث لم يعد الخطاب في عملية التواصل مقصورا على اللغة ..إذ أن غاية الخطاب تتحقق بالكلمة و الصورة و اللون وأي أشكال أخرى من الدوال و الرموز الأمر الذي يجعل من الكاريكاتير نصا سيميائيا .

فالكاريكاتير فن يتخذ من الرسم وسيلة لتعبيره ويؤسس نفسه في سيميائية العلامة وخاصة في الحالات التي لا يصاحبها تعليق .

[1]-شريف اللبان : فن الاخراج الصحفي،العربي للنشر و التوزيع،القاهرة،ط1995،1،ص 184.

أنواع الكاريكاتير

كان الكاريكاتير موجودا من قبل ولكن كلعبة مجتمع،إذا لم يكن باستطاعة الإفراد التمييز بين أنواع الكاريكاتير آنذاك..إلا بعدما أصبح يأخذه رجال السياسة كمرجع للاستهزاء و السخرية[1]طبع في تلك المرحلة بصيغة سياسية ومن يومها أصبح يتحدد نوعه حسب طبيعة المواضيع التي يعالجها لهذا نجد

أ. من حيث الشكل :

الكاريكاتير المضخم (المبالغ فيه) : وهو المستعمل حاليا ويستخدم بغرض تسهيل التعريف بالشخصية المعروضة .

1. **الكاريكاتير المبسط** : ويستعمل هذا النوع في إطار خيالي لما تكون الشخصية معروفة ويشير إليها برموزها الشهيرة مثل : استخدام شنب هتلر أو قبعة و عصا شارلي شابلين
2. **الكاريكاتير الحيواني المقنع** : ويوظف هذا النوع الحيوانات لغرض جعل الشخصيات مقنعة بها مثل رأس ديك أو جناح ديك كمعطف لشخصية ويستعمل هذا الصنف عندما نريد إعطاء حكم على شخصية ما .

من حيث المواضيع التي يعالجها :

1. **الكاريكاتير الاجتماعي** : وفي هذا النوع ينتقي الكاريكاتير مواضيعه من المحيط الاجتماعي والتي تهتم بمعالجة الظواهر الاجتماعية كالنمو الديمغرافي ،قضايا المرأة ،البطالة .
2. **الكاريكاتير السياسي** : يتغذى هذا النوع من الكاريكاتير من المحيط السياسي فتصب مواضيعه في قضايا و شخصيات السياسة فيتناول الاحداث و التطورات ويبرز وجهات النظر حولها مثل ما هو الحال في الانتخابات و المسيرات ..و النزاعات القبلية و الدولية[2]...وفي هذا يقول "ابراهم مولر: أن الكاريكاتير هو صورة الصراع،خاصة السياسي منه."

---

[1] زهير احدادن :مدخل لعلوم الاعلام و الاتصال : مرجع سابق ص 30-31-

[2] -.- ابراهم مولر : مرجع سابق ص

3. **الكاريكاتير البور تريه** : الذي يصور وجه شخصية معينة بشكل ودي أو بشكل هجائي يحتوي على بعض المبالغة و الإضافات للوجه. مثل تصوير بعضالمشاهير[2]. أو الأصدقاء أو الشخصيات السياسية لإثراء نص أو قصة خبرية أو تقرير.بشكل مثير للنقد و السخرية و السبب في ذلك أن : الشخصية و المسماة بالشخصية العامة.سواء كانت سياسية أم اجتماعية أو فنية هي ملك للناس وهدف رئيسي لرسام الكاريكاتير[1].لان مثل هذه الشخصيات هي التي تضع الحدث،و الذي يصنع الحدث لابد وأن يصبح موضوع نقد ومداعبة لما يقوم به من أعمال وليس لشخصه فحرية الإنسان الشخصية مقدسة أما عمله هو الذي يوضع تحت المجهر وهو القابل للنقد و المسائلة .

4. **الكاريكاتير الدعائي** : الدعاية نشاط موجه يهدف إلى التأثير على سلوك الناس وأفكارهم لتبني موقف ما،يكتسي الكاريكاتير رداء الدعاية و يتموقع على درجة من الأهمية لدى المنظمات و الأحزاب و الجمعيات ....لإصابة أهداف مرسومة قبلا،وهذا النوع من الكاريكاتير تبنى على نفس الأسس التي تبنى عليها الدعاية[2].

من حيث أساليب الانجاز :

مهما تعددت مواضيع الكاريكاتير وتباعدت اتجاهاتها واختلفت أشكالها وتباينت أساليبها وتقنياتها ومهما ازدادت المفارقات بينها في الأخير تندرج تحت صنفين أساسين هما :

1. **الكاريكاتير الصامت** : يبني هذا النوع من الكاريكاتير على طرفي قصتين متناقضتين إذ يتطلب تحقيق ذلك أن تتدخل براعة وموهبة الفنان،حتى يطبع أحاسيسه فيما لا يستطيع التعبير عنه[3]. هذا النوع يمكن أن يستغني عن التعليق إذ الرسم كافي ليعبر عن نفسه وذلك هو العمل الفني الخالص للكاريكاتير وتطبيقه يحتاج إلى وقت ليفكر فيه حول فكرة ليجسدها . وتعد رسومات الكاريكاتوري ناجي العلي مدرسة لهذا النوع الفني ويعتبر هذا الأخير شخصية نضالية استطاعت أن تتبنى القضية من خلال رسومات متوازنة .

[1]- علي منعم القضاة : مرجع سابق ص 151 .

[2]- زهير احدادن : مرجع سابق ص 31.

[3]- المركز العربي للمعلومات: كاريكاتور ناجي العلي،بيروت،ط1 ،آيار(مايو)1983،ص5.4.

يقول محمود درويش : " خط ..خطان ..ثلاثة،يعطينا مفكرة الوجع البشري مخيف ورائع هذا الصعلوك الذي يصطاد الحقيقة بمهارة نادرة ...هذا الفنان قليل الاكتراث بالفن بعينه ..لان الفن يسيل من أطراف اصابعه.."[1]هذا النوع الفني هو رديف القضية وأي فن دون قضية لا معنى له،فكيف بالكاريكاتير هذا الكائن الوجودي المعبر عن واقعنا بل و المغير له أحيانا كما انه اقرب الفنون إلى القضية .

2. **الكاريكاتير الهزلي** : ويسمى بالكاريكاتير اليومي ويقوم على عناصر السخرية و التهكم وإثارة الناس إلى مشاهدته،يبحث هذا النوع الفني عن إحداث البسمة لدى القارئ،كما يبعث فيه الرضا و الانشراح ويوظف هذا الكاريكاتير للإعلام و التعليم و الإخبار و الإرشاد كما قد يكون الهدف منه التسلية و الترفيه لا أكثر .

بالإضافة إلى إن هذه الرسومات الكاريكاتورية لا تظهر صماء دون كلمات إلا استثناءا فقد لا تستطيع القيام بوظيفتها الاتصالية على الوجه الأكمل دون مساعدة الكلمات[2]فالتعليق المصاحب للرسم هو العنصر المكمل له،والذي بدونه يفقد هذا الرسم قيمته لكن الكاريكاتوري دومييه يرفض ذلك ويقول : " إن الشرح أو التعليق غير مفيد إذا كان رسمي لا يقول لكم شيء آما التعليق فينقص من قيمته ولا يظهر كما يجب لأنه إذا كان جيدا لفهمتموه بمفردكم لكن تحقيق ذلك يتطلب وقتا و براعة من الفنان الكاريكاتوري وقد يتنبه القارئ في معاني الصورة لذا يميل الرسام إلى إيضاح الصورة وترجمتها بالكلمات حتى يوجه القارئ إلى ما يجب معرفته "[3].

---

[1]- المرجع نفسه ص 5.

[2]- شريف درويش اللبان : مرجع سابق ص 164 .

[3]- المرجع نفسه : ص 189 .

ب.من حيث النصوص المرافقة له :

1. **كاريكاتير دون نص** : وهو يعتبر من أهم أنواع الرسوم الكاريكاتيرية, إذ يعتمد في تصوير المضمون وإيصاله إلى الجمهور, على أدوات التعبير التشكيلية فقط, دون استخدام أي نوع من أنواع التعبير الأدبي، وبعض من هذا الرسم الكاريكاتيري ترافقه عادة جملة (بدون تعليق) التي يؤكد بعض الفنانين، أنها بمثابة التعليق الأدبي الضروري حتى للكاريكاتير الذي يخلو من العبارات الأدبية, اختلف معهم النقاد والمبدعين قائلين: "هم بالطبع غير محقين في رأيهم لأن الكثير من الصحف لا تستخدم مثل هذا التعليق وحتى في حال حذفه فإنه لا يغير من الأمر شيئاً[1]".
2. **كاريكاتير مع نص تعريفي:** وهو رسم يعتمد على الأداتين, أداة التعبير التشكيلية وأداة التعبير الأدبية، وفيها يرفق الفنان "النصّ" للوحة, للتعريف بشخصية ما، تكون معروفة للجميع كرئيس وزراء مثلاً أو ملك ما أو وزير خارجية... الخ, ويسمى هذا كاريكاتير "الصورة الهزلية" ولتلاعب فنان الكاريكاتير، يقوم بإدخال خطوط هنا وخطوط هناك يخاف فنان الكاريكاتير من عدم معرفة المشاهد للشخصية المرسومة, فيقوم بكتابة (نصّ تعريفي) يحمل اسم صاحب الصورة, مما يضعف اللوحة حتى في نظر الفنان نفسه[2].
3. **الكاريكاتير مع النصّ التعليقي:**هذا النوع من الرسم الكاريكاتيري يعتمد التعليق الأدبي الذي يوضح مضمون اللوحة, ويعتبر عنصراً ثابتاً في اللوحة, ويجب عدم الخلط هنا بين التسمية)أسماء الأشياء الثابتة الداخلة في أصل الرسم كما هي في الواقع) والتعليق الذي لا يؤثر وجوده على مضمون اللوحة, بمعنى أن حذف "النص" فإنه يؤثر على وصول مضمون الرسم إلى القراء, أما التعليق الذي نقصده فهو ذلك التعليق الذي بدونه تصبح اللوحة غير مفهومة أو قابلة للتأويل[3] .
4. **الرسم الكاريكاتيري ذو النصّ الداخل في اللوحة:** هذا الرسم يعتمد على أدوات التعبير التشكيلي لأن أدوات التعبير الأدبي هنا ليست عنصراً إضافياً في الرسم, وهنا يعتبر "النصّ" من أصل

---

[1]- محمد البردويل : الصحافة نشأتها وتطورها،مطابع منصورة،غزة،1996،ص113 .

2-بوغمل راينوف: الفانوس السحري ،دراسات في تاريخ الفن التشكيلي ونقده ،تر،ميخائيل عيد دار الشيخ دمشق 1988ص39

[3]- محمد بغدادي : 60 عاما من الفن الجميل،روز اليوسف،ع1996،3544م،ص37.

الرسم, حيث تدخل فيه كعنصر ثابتاً إلى جانب التشكيل, ويمكن القول أن العبارات الموجودة في مثل هذه الرسوم, هي أسماء الأشياء الداخلة في الرسم[1] .

5. **الكاريكاتير المرافق للنصّ:** هو الرسم الكاريكاتيري الذي يعتمد في إظهار مضمونه على نوعين من أدوات التعبير (التشكيلية والأدبية) وفي هذا النوع من الكاريكاتير, يشكل النصّ الأدبي والرسم التشكيلي وحدة متكاملة, بحيث لا يمكن أن يعبّر الواحد منها عن نفسه في حال حذف الآخر, وقد يكون النصّ الأدبي حواراً بين أبطال اللوحة أو جملة على لسان أحد أبطال اللوحة أو حتى نصاً مطولاً, أو حتى حوار بين بطلين في اللوحة[2] .

6. **الرسم الكاريكاتيري ذو النص الخارج عن اللوحة:** وفيه تكون اللوحة الكاريكاتيرية والنص منفصلان غير متصلان متقاربان في الموقع عند إخراج المطبوعة, مكملان لبعضهما البعض.يشترك الكاتب والرسام في معالجة قضية معينة, يرسم خلالها الفنان بغض النظر عن احتواء لوحته نصاً ملازماً أم لا، ويكتب الأديب ملتزماً الموضوع المتفق عليه[3] .

7. **كاريكاتير رسم النصّ:** هذا النوع من الرسوم الكاريكاتيرية يستخدم الكلمة "النصّ" نفسه كرسم ،بحيث يقوم الفنان بجعل الكلمة ذاتها "لوحة"، وهذا النوع يعتبر من أنواع الكاريكاتير المباشر، حيث يوصل رسالته بشكل سلس وسهل يستطيع "المتلقي" فهمه ببساطة دون أية صعوبات،وذلك عن طريق التلاعب بأشكال حروف "النصّ" أو الأعداد والأرقام... الخ[4] .

---

[1]- ممدوح حمادة : فن الكاريكاتير من جدران الكهوف،إلى جدران الصحافة،دارعشتروت،دمشق 1999.

[2]- ناجي العلي : الهدية لم تصل بعد ،دار الكرمل،عمان،1997،ص23.

[3]- المرجع نفسه ص 15.

[4]- عاطف سلامة : الصحافة و الكاريكاتير،مجلة تسامح،م2، ع7،غزة،1999 ص106.

مدارس الكاريكاتير واتجاهاته:

1. **الكاريكاتير الأوروبي**[1] : و المقصود بها التجربة التي بدأها هوجارث في انجلترا،وطورها وأبدع فيها دومييه في فرنسا،وأعلن عن أبوته للكاريكاتير الحديث جرائها،وهي تتميز بالشكل الكلاسيكي للشخصيات المرسومة مع التغليق المرافق للرسم حتى في حالة عدم الحاجة إليه و التعليق عادة ما يكون أسفل الرسم ومنفصل عنه وهو استعارة من اللوحة التعريفية التي توضع على إطارات اللوحات التشكيلية وتوسع استخدام هذا النوع إلى كتابة كلمة ترمز إلى الشخصية أو الإشارة المستخدمة في الرسم،وهذه تدعم المفارقة في الرسم وتعزز الموقف الساخر واستخدم أيضا بشكل أكثر توسعة له في كتابة الحوار بين الشخصيات المرسومة تحت الرسم و الحقيقة هنا إن الرسم وفق هذه المدرسة مستمد من الوظيفة الأولى للكاريكاتير وهي السخرية بالدرجة الأولى و التي تستخدم المبالغة و التضخيم حيث يصبح الرسم ملحقا وتوضيحا وداعما للفكرة الساخرة،التي يتضمنها التعليق وهي كثيرا ما يمكن متابعته في الكاريكاتير الأوروبي الآن .
2. **الكاريكاتير الأمريكي2**: وفي استخدم الرسامون طريقة جديدة في استخدام التعليق وهي وضعه في بالون متصل بفم الشخصية وهذه الطريقة التي وضعت التعليق في صلب الرسم وجزء منه وبذلك تشد المتلقي إلى الرسم بدلا من انشغاله بالتعليق المنفصل عنه،و الموضوع أسفله وهذه الطريقة انتشرت واستخدمها الرسامون في اتحاد العالم المختلفة،وفيها تم أول ابتكار للشخصيات الكاريكاتيرية الوطنية مثل : العم سام و التي انتشرت وتسابق الرسامون في اتحاد العالم إلى ابتكار شخصياتهم الوطنية .
3. **الكاريكاتير الأوروبي الشرقي**[3]: رغم أن التسمية أصبحت قديمة في ظل التغيرات التي حصلت نهاية القرن الماضي ،إلا أنها تشير إلى اتجاه مبتكر ف الرسم الكاريكاتيري وهو الأكثر حداثة وقابلية على الانتشار و التلقي ومن أولى مميزاتها إن الرسام لا يستخدم التعليق وتعتمد على الخط في توصيل الفكرة وكانت ملائمة جدا للتخلص من الرقابة وهنا تكمن العبقرية في ابتكارها وتعتمد المفارقة في التعرض للموضوع وتسعى لان تكون الفكرة عامة في خصوصيتها وفي جلها أفكار تتعلق بالوجود الإنساني ومحنته

1- ينظر: مجلة تموز:الجمعية الثقافية العراقية،مالمو،تموز54،السنة 20،شتاء2012،ص 19،20 .

2- المرجع نفسه ص 20 .

3- الجمعية الثقافية العراقية :مجلةتموز،مرجع سابق ص 21.

وتخلص الواقع المرير الناتج من مصادر الحريات الشخصية وكبتها في بلدان أوربا الشرقية و الاتحاد السوفيتي السابق .

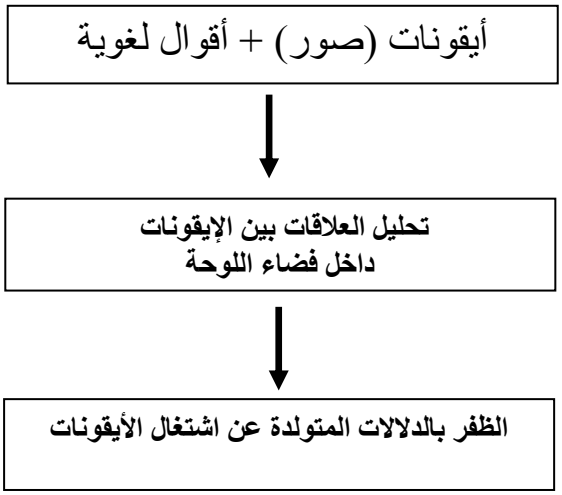
يمكن للمتابع لهذا الفن أن يلحظ من التقسيمات الثلاث السابقة أن الكاريكاتيرين استخدموا الأنواع السابقة جميعها دون استثناء وحسب متطلبات الفكرة المطروحة .

بنية الخطاب الكاريكاتيري

أما عن الخطاب الكاريكاتيري فانه ينبني على تمفصل نسقين مغايرين نسق لغوي و آخر غير لغوي ،أما النسق اللغوي فيتمثل في جملة الأقوال اللغوية التي تصحب أيقونات الصورة أما العناوين أو الجمل التقريرية أو الجمل التي تخرق المعنى الجاهز وتعمد إلى الإيحاء و التضمين أو ما يكون في بعض اللوحات الكاريكاتورية من حوار بين الفواعل و الشخصيات وأما النسق غير اللغوي فيمثله الجانب التشكيلي في اللوحة بكل مكوناته وأبعادها كالانتباه إلى المتغيرات البصرية التي تعتمدها الصورة في تكوينها من قبل الخطوط و الأضواء و الظلال و القيم الضوئية وغيرها ويعد الأيقون في هذا الصدد عنصرا أساسيا في تحليل هذا النوع من الخطابات بل يكن الحديث عن الدليل الأيقوني في خطاب الكاريكاتير "بصفته عنصر كتابة دالة[1] ومن هنا تقوم لوحة الكاريكاتير على توليف مجموعة من العناصر من قبيل الأقوال اللغوية المكونة للقول الأيقوني و الفضاء التشكيلي ومن تعالق عناصر اللوحة (الأيقونات ،الأقوال) تنبجس الدلالة.

غير أن الدلالة في الكاريكاتير فضلا عن العناصر الداخلية للخطاب لا تتحد في كثير من عناصرها "إلا بناءا على مؤشرات خارجية [2]" ولهذا تتعاضد العناصر المرجعية و السياقات السياسية و الثقافية مع المكونات الأيقونية للوحة لتولد دلالة ساخرة أو كما يقول احد

الباحثين فان جملة العلاقات بين الإيقونات هي التي "تولد المقومات الدلالية[3] " ولفهم علاقة التداخل بين الأيقوني واللغوي يمكن أن نحسم ذلك من خلال الرسم التالي :



1- عبد المجيد نوسي : بلاغة الكاريكاتير السياسي : السخرية و الإدانة في رسوم ناجي العلي،مجلة الوحدة،باريس،العدد 801،يوليو،1990،ص86.

2- المرجع نفسه : العدد 81 أغسطس،1990 ص 86.

3- المرجع نفسه ص 81 .

لابد من الاستشارة بالمؤشرات الخارجية (الوضع السياسي،الثقافي،الاجتماعي)

ويقودنا هذا إلى القول بأن اللوحة الكاريكاتورية إذن هي خطاب يتوفر على أركان الخطاب المعروفة .

عناصر الاتصال الكاريكاتوري :

يتحدد الكاريكاتير على انه خطاب إعلامي يساير اكر المواقف حرارة وتؤثرا ويمتلك قدرة على اختزال مساحات الحدث في صورة مركبة من أجزاء متآلفة يقوم الواحد منها بدفع الآخر لتوليد دلالة معينة تقوم في مجموعها بإخراج الدلالة العامة للصورة ويمكن إن تتحول إلى خطاب اتصال يشير بكل ما يتيح له من عموم المعرفة لتحقيق إثارة انتباه القراء ولفت أنظارهم وبالتالي يمكن القول بان الصورة الكاريكاتورية تسقط وتزيل حواجز وعوائق اللغة بين الناس بحيث يتمكن كل واحد من قراء العلامات التي تحتويها وإعطائها مدلولا يتوافق مع مرجعيته الفكرية و الثقافية ومن ثم تتحول الصورة إلى نص بصري "قابلا للقراءة و التأويل بغض النظر عن لغته فالسيمياء تتعامل مع أي ممارسة دالة على أنها نص يتمتع بعلامات داخلية له نصية وأخرى خارجية تؤسس لتفاعل عبر نصي مع البنية الثقافية لينفتح النص المرئي بذلك على العالم ، والعالم على المرئي (...) فالمرئي وفق البعد التفكيكي،كائن شره لا يمكن إشباعه بالمعنى فهو لا ينفك يطالب القراءة بالمزيد من التأويل المضاعف انه لا يفك مراكمة المعنى في صيرورة القراءة"[1]وهذا ما يقودنا إلى القول انه مادام الكاريكاتير خطابا اذا فهو يتوفر على أركان الخطاب المعروفة التي تتراوح بين طرفي عملية اتصالية موجهة مرسل .....مستقبل[2] فهي لا تخرج عن هذا النموذج الاتصالي العام .

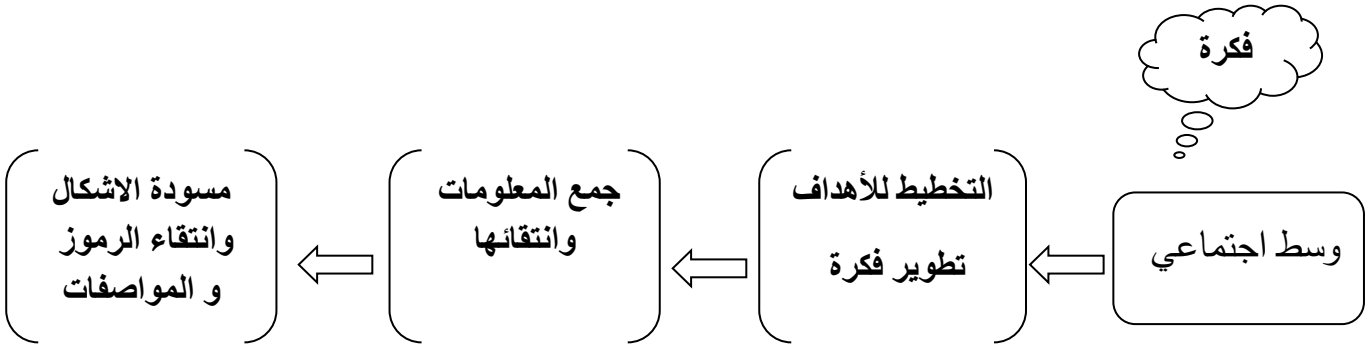
المرسل : وهو إثبات وقد يكون الكاريكاتوري نفسه ،أو المؤسسة الإعلامية التي تقوم بإعداد رسالة وإرسالها عبر قناة،لكن منتج الرسالة هو الفنان الكاريكاتوري الذي يعتبر كائنا اجتماعيا يؤثر ويتأثر بالبيئة هو ابن بيئته فقط انه اختار التصوير الكاريكاتوري وسيلة للتعريف بالمشاكل و القضايا و المواضيع الاجتماعية التي طالما شغلته ويمل في التنوير و التعريف بها وفق أسلوبه الخاص فهو يعمد إلى تشويه الحقائق لأجل تنوير الحقائق .

الرسالة : يمر انجاز الرسالة الكاريكاتورية بعدة مراحل اهمها :

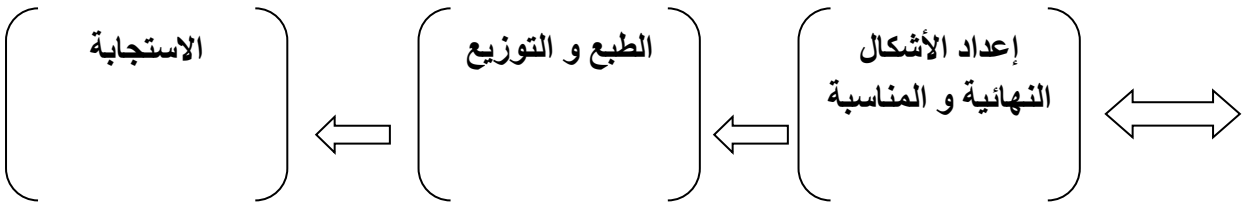
[1]- خالد حسين : شؤون العلامة ،دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر ، دمشق ، ط1 ، 2008 م ، ص 148 .

[2]– علي البوجديدي : الفضاء في الكاريكاتير الساخر ، مرجع سابق ص 195 .

- **مرحلة التخطيط** : وفيها يستوحي الفنان فكرته من المحيط الاجتماعي بفعل اتصالاته ومعارفه واحتكاكاته وأحيانا أخرى تأتي صدفة فيقوم ببلورة الفكرة التي شدت انتباهه فيخطط لها ويحدد أهدافا ثم تأتي :
- **مرحلة الانتاج** : حيث يضع فيها الفنان كل المعلومات المرغوب انشائها ليتم الاعداد النهائي لها وارسالها للطبع ثم التوزيع إلى الجمهور لإحداث ردة فعل معينة فيه و المخطط التالي يوضح المرحلتين بشيء من الايجاز و التوضيح
- **مرحلة التخطيط** :



- **مرحلة الانتاج** :



الوسيلة : بعد انجاز الرسالة الكاريكاتورية يلجأ المرسل إلى اختيار وسيلة يتم عبرها إرسال الرسالة وغالبا ما تتمثل هـــــذه الوســـــيلة في الجرائـــــد و المجـــــلات و الملصـــــقات و الكتـــــب ....الخ .. **المستقبل** :وهو الجمهور متلقي الرسالة الكاريكاتورية أي المرسل إليه الذي يقوم بقراءة الصور وإنتاج تفاسير و شروحات واستخراج المعاني الكامنة في الوحدات و الأجزاء التركيبية للصورة وذلك من خلال هدم الصورة السطحية لما تراه العين وإعادة بناء مفهوم جديد من شظايا الصورة الأصلية لكن هذا يتطلب مجهودا إذ أن فهمها يرتبط بالانتماء الثقافي و الوسط الذي أنتجت فيه فمعاني الصورة في مجتمع ما ليست هي نفسها في المجتمعات الأخرى،فالناس لا يستخلصون جميع المعلومات ذاتها مما يرون حتى ولو كانوا يشاهدون نفس الأشياء وبل أكثر من ذلك فنفس الشخص ينظر إلى نفس الشيء وفي كل مرة يقدم مفهوما مخالفا،لما يقدمه أول مرة وذلك أن المعنى في أي لغة سواء كانت بصرية أو متطرفة ليس في الكلمات أو الأحرف أو الخطوط أو الألوان او الفراغات بل في الحقبة الكامنة فينا لهذا يتوقف اثر الصورة على مستقبل الرسالة الإعلامية وقدرتها على دفعها لتبوح بما تخفي وفهم أبعادها و القدرة على تأويلها وفك رموزها بدقة و براعة وبطريقة سليمة وهي عملية تتأثر بتجربة المتلقي وخلفيته الثقافية وأيضا مرجعياته واهتماماته الذاتية ويشير أبراهم مولر :"إلى أن المستقبل يتلقى مجموع الدلالات المكونة للرسالة ويطابقها مع دلائل مخزنة في فهرسه الشخصي وهنا تتم عملية الإدراك".

أهمية فن الكاريكاتير و أهدافه :

بما أن الكاريكاتير من الرسوم الصحفية وأكثرها جماهيرية ذلك اضمن له إن يكون من اقرب الفنون للقراء حتى بات يشكل مكونا هاما من مكونات الرأي العام لما يمتلكه من تأثيرات جمالية وفاكهية تعوض عن آلاف الكلمات وذلك راجع إلى الإيجاز في الكلمة المصاحبة له ولان هذا الفن اقترن في معظم الأحوال بالجوانب السياسية و القضايا الكبرى[1] ،ومن هنا يمكن اعتباره من اقرب الفنون إلى الناس لكونه فنا ساخرا طريفا من جهة و لان المعنى الذي يحمله يصل إلى القارئ بسرعة من جهة أخرى لذلك فان العديد من الأنظمة السياسية لجأ إلى تسخير الرسوم الكاريكاتورية لخدمة أغراض سياسية مما يجعله مشاركا في تشكيل القرار السياسي لهذا النظام .

وفي المقابل فان هناك العديد من الرسوم الكاريكاتورية التي تعارض قرارات وتوجهات هذه الأنظمة ولعل من المفيد هنا الإشارة إلى الرسوم المسيئة إلى الرسول صلى الله عليه و سلم و المسلمين عامة مما إثارة غضب و استنكار المسلمين كافة على الصعيدين الشعبي و الرسمي الأمر الذي يدل على خطورة واستخدامات الرسوم الكاريكاتورية في كافة القضايا السياسية و الاقتصادية و الدينية وغيرها .

ويمكن وصف الكاريكاتير بالمقال الذي تحل فيه الخطوط مكان النص وتتحول الأفكار إلى رموز تعمل على ترسيخ الفكرة التي يريدها الرسام في ذهن المتلقي وتقدم وجهن نظر متعلقة بالإحداث الجارية بطريقة مفهومة لكل متلق[2] ، بصرف النظر عن لغته أو طريقة الرسم .

ويعد الكاريكاتير حاملا لفكرة عاشها الرسام وقدمها إلى القراء في خطوط معبرة ثم أضاف إليها كلمات قليلة لكنها مؤدية لمعنى المطلوب[3] .

وتعد الرسوم الكاريكاتورية من أكثر الإشكال الصحفية جذبا للقراء حتى دون شرح أو تعليق مرافق لها حتى إن الكثير من الأفكار يمكن إيصالها إلى القراء عن طريق الكاريكاتير بطريقة سهلة أكثر مما لو كانت هذه الفكرة موضحة عن طريق الفنون الصحفية الأخرى[4]، لذلك فان رسامي الكاريكاتير يستطيعون العمل في أي مكان من

1- محمد عزوي : سيميائية صورة الكاريكاتير ،الأنظمة العربية نموذجا ،الملتقى الدولي السادس "السيمياء و النص الأدبي" جامعة فرحات عباس،سطيف ص 697 بتصرف .

2- علي منعم القضاة : سياسة أمريكا اتجاه العراق في الكاريكاتير الاردني،المجلد 36،2009،الأردن ص 150 .

3- أمحمد عزوي :سيميائية صورة الكاريكاتير : المرجع نفسه ص 695 .

4- علي عقلة نجادات وحاتم سليمان علاونة : فن الكاريكاتير في الصحافة اليومية الأردنية .دراسة ص 18

العالم فالرسم الكاريكاتوري كالموسيقى يمكنه أن يؤثر في الأمم المختلفة وكان معظم الكاريكاتوريين يتكلمون لغة عالمية قد تختلف قليل ولذلك يأخذ استخدام الكاريكاتير بعدا ذا دلالة كبيرة نظرا لقدرته الفريدة على تسليط الأضواء على آراء و أفكار متعددة في رسم واحد .

للكاريكاتير أهمية حيوية في الصحف فهو من السهل الممتع : سهل لأنه يصل إلى الناس بيسر وبلا تعقيد وممتع لأنه يصرح بالقليل من الكثير الذي يخفيه بين الخطوط و الألوان الموزعة على فضاء الصورة كما أن للفنان للرسام دور في بساطة أو غموض الكاريكاتير وإضافة إلى موهبة الرسم وجب أن يكون متمكنا في مجاله ولابد أن يكون على درجة عالية من الثقافة لإغناء الكاريكاتير وإعطائه الإبعاد التي يريد الوصول إليها فالصورة الكاريكاتورية في النهاية جزء من الرسام سواء ولدت من رحم وعيه الباطن أو من لاوعيه فهما وجهان لعملة واحدة[1] .

ويمكن القول إن الكاريكاتير يهدف إلى غرس بعض الصور الكامنة لدى المتلقي أو العكس والى تعديل الاتجاه السلوكي لديه وإثارته كما يهدف إلى إثارة الرغبة في الضحك و السخرية بينما يرى آخرون إن رسامي الكاريكاتير يسعون من خلال الرسم إلى أن يجعلوا المواطنين يفكرون وان يديروا حوار بينهم ويبسطوا أية قضية إلى الحد الذي يصبح فيه أسلوب الرسالة مفهوما بهدف الحصول على موقف .

وظائف الكاريكاتير :

يرى ميشال جوف أن من الشروط الواجب توفرها في الكاريكاتير "هو إظهار وظيفته داخل المجتمع " ومن جملة هذه الوظائف :

- **الوظيفة الخبرية** : وتحوي بعض عناصر الخبر الرئيسية من خلال الرسومات الموجودة و الحوار المرافق للنص .
- **الوظيفة التربوية** : يوجه الكاريكاتير أنظار المجتمع وبشكل غير مباشر إلى الطريقة المثلى في التعامل مع ظاهرة سلبية ويعلمهم كيف يتصرفون في مثل هذه الحالات .
- **الوظيفة المعلوماتية** : بما أن الكاريكاتير خطاب فهذا يعني انه يحمل معلومة ما تقدم إلى القارئ.

[1]– علي منعم القضاة : سياسة أمريكا في العراق : مرجع سابق ص 150 .

- **الوظيفة الاتصالية** : الكاريكاتير نمط من أنماط الاتصال وهو مادة تعبيرية تحمل دلالات أيقونية تعبر عن رأي ما كما تحمل دلائل السنية ترتبط بسابقتها ارتباطا وثيقا لبناء المعنى المنتقل من مصدر إنتاج إلى المتلقي[1] .
- **وظيفة التسلية** : تتمثل في إثارة الضحك و الفكاهة بغض النظر عن توجيه نقد إلى احد ما أو واقع معين[2] .

صفات الكاريكاتير الناجح

ضمن كل ما تقدم يمكن الحديث عن صفات الكاريكاتير الناجح الذي يؤدي دوره بشكل فعال في الصحافة و الذي تتوفر فيه ثلاثة شروط :

1. الفكرة الجيدة .
2. الرسم الجميل
2. الموضوع الساخن الذي يتصل بالحدث مباشرة[3] .

[1]- علي منعم القضاة : سياسة أمريكا اتجاه العراق،مرجع سابق ص 152.

[2]– زهير احدادن : مدخل لعلوم الإعلام و الاتصال،ديوان المطبوعات الجزائرية،الجزائر 1991،ص 35.

[3]– علي منعم القضاة : مرجع سابق ص 152.

مقومات الصورة الكاريكاتورية

الموضوع: يتعلق الرسم الكاريكاتوري بموضوع آني، ولذلك فالرسام يعمد إلى الدفع بالمتلقي إلى استكشاف الموضوع المستهدف عبر مختلف التنويهات الكتابية (العنوان، الحوارات المجتزأة، أسماء الأعلام، الجمل والكلمات الواصفة..)، ويهدف الرسم الكاريكاتوري عموماً، إلى ترجمة هيئة الخبر وتصوير واقعة عينية تكون انعكاساً له، أو لفت الانتباه إلى ظاهرة معينة، أو التهكم من شخصية عامة.

التوقيع: يندرج الرسم الكاريكاتوري ضمن خانة الآثار الإبداعية الموقعة، حيث يضمن التوقيع حق الملكية الإبداعية للمبدع، طالما أن النحو الأيقوني للرسم الكاريكاتوري لا ينفصل عن بلاغته، فالتوقيع يعد علامة قرينية تحيل المتلقي إلى أسلوبية كل رسام، في تجسيد أشكال وهيئات الشخصيات.

تقنية الرسم: تختلف تقنيات الرسم الكاريكاتوري من رسام لآخر، ومن جريدة لأخرى، وذلك ما تفرضه في كثير من الأحيان طبيعة الموضوع تارة أو طريقة الإخراج المطبعي تارة أخرى (رسم خطي، رسم تشكيلي تركيب فوتوغرافي) وتكون تارة بالأبيض والأسود وأخرى ملونة.

يسعى الرسم الكاريكاتوري بوصفه صورة مكتملة الأبعاد إلى تحويل موضوعاته المنقولة؛ سواء كانت هذه الموضوعات صوراً شخصية أو وقائع يومية، إلى اعتماد أسلوب تشويه نقل الصور الواقعية مجردة عن معايير القياس، تارة باستهداف ملامح الصورة الشخصية وأخرى بعرض صورة نموذجية عن بعض السلوكيات الجماعية في المجتمع. وفي كلتا الحالتين، يبرز تفرد الرسم الكاريكاتوري بمدى قدرته على إضفاء بعد المشهدية الساخرة على صور الأشكال والهيئات. سواء أكان ذلك عبر نقل صور واقعية أو خيالية.

يعتقد شنايدر بأن مقوم التعديل أو التشويه الشكلي، يظل من أهم المقومات الجوهرية في الرسم الكاريكاتوري، وذلك إذا ما سلمنا بأن تعديل صور الوقائع والشخصيات يجعل منها صوراً غريبة طريفة بالنسبة إلى المتلقي، حيث تتولى هذه الغرائبية استحداث رؤية جديدة في ذهن القارئ حول تمثلاته السابقة للأشياء، بشكل يستثير حسه النقدي. إن التعديل أو التشويه الشكلي الذي يبدو في نظر الكثيرين بسيطاً، يسهم بشكل أو بآخر في اختلاق حالة من الشك.

قد لا يكفي نقل صور الشخصيات وتصوير الوقائع، في مجال الرسم الكاريكاتوري، مجردة عن التنويهات الكتابية

التي تسهم بمرافقتها للرسوم في الاقتصاد التعبيري، وعلى هذا النحو سيجد فنان الرسم الكاريكاتوري مجالاً للاستغناء عن الإلمام بالتفاصيل الأيقونية للصورة. إن مساحة التنويهات الكتابية تتولى بطبيعتها اللسانية تحديد حيز الاستنطاق المضموني لدى المتلقي في أثناء قراءته للرسم، ومن ثمة فهي تمكنه بسهولة من الانتقال إلى مستوى تخريج الدلالات الإيحائية.

الكاريكاتير النشأة والتطور

خطة الفصل

- نشأة الكاريكاتير
- الكاريكاتير في المجتمعات الغربية
- الكاريكاتير في المجتمعات العربية
- الكاريكاتير في الجزائر
- تطور فن الكاريكاتير في فلسطين
- الكاريكاتير في الصحيفة
- دور الصحافة التاريخي في تطوير الكاريكاتير
- بعث وتطور الكاريكاتير الحديث

نشأة الكاريكاتير:

تتفق الأدبيات المتعلقة بالبحث في تاريخ الفن على إن مولده يعود إلى أصول غابرة منذ الوهلة الأولى التي خط فيها الإنسان طلاسم و تعابير مختلفة على جدران المباني و الصروح التي شيدها والتي كانت في البداية رسومات تمثل محيط حياته البدائية بما تحويه من تفاصيل يومية أو كائنات حية تعايش معها[1] .

إن أقدم الرسومات التي تم اكتشافها من عمر الإنسان هي تلك المتعلقة بالعصر الحجري القديم وهذه الرسومات لا تزال محفوظة في مغارات وكهوف مثل ما هو الحال في كهوف البوشمان بجنوب إفريقيا أو كهوف شمال وجنوب جبال البرانس وكهف راميجيا باسبانيا أو كهوف الإخوة الثلاثة بجنوب فرنسا أو الطاسيلي بالجزائر .... الخ.

هذه الصور يغلب عليها صور الحيوان و الصيد ومن ظريف الأمور أننا لا نجد سوى هذه الرسومات شواهد على تلك الظروف حيث كان الفنان صيادا احترف الرسم ليفهم الوحش ويسيطر على روحه برسمه فكان الفن وسيلة فعالة للتفاهم مع بني جنسه ووسيلة لكسب القوت وغاية لبقاء الإنسان وهو بهذا أصبح يترك آثارا مكتوبة تسجل أعماله وتصرفاته[2] .

ولكن الكاريكاتير كفن مركب من عنصر التشكيل و الكوميديا أو السخرية له جذوره الضاربة في تاريخ بدرجة دفعت الدكتور ممدوح حمادة في كتابه فن الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى جدران أعمدة الصحافة للقول (أن الكاريكاتير ولد مع ولادة الإنسان)[3] .

ولهذا فان البحث عن أول من رسم في تاريخ البشرية يشبه البحث عن أول من عطس في ذلك التاريخ4 وهذا نظرا لغياب نقطة البداية.

والكاريكاتير هو احد هذه الفنون التي يعتقد قدمه قدم العصور الأولى حيث يكشف العلماء المهتمون بفنون الحضارات القديمة انه بزغ إلى الوجود منذ أزمان غابرة في التاريخ وان بعثه لازم بعث الحضارة الفرعونية حيث يبدوا جليا كنقوش على أدوات خشبية وعلى الجدران و الصخور التي لا تزال تحفظه آثاره حتى عصرنا هذا كما رسم على الجلود وورق البردي[5].

---

[1]– نصر العزيز عليان:الفنان الأول،العربي، ع496 ،مارس 2000 ص 92-98.

[2]– عبد الرحمان حميدة : قصة الإنسان التزايد السكاني إلى أين ؟،الجيل، لبنان ، نوفمبر 1984 ص42 .

[3]– ممدوح حمادة :فن الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة.دار عشتروت للنشر، ص 09.

[4]– نصر عبد العزيز عليان.المرجع نفسه ص 98.

[5]– ممدوح حمادة :فن الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة،مرجع سابق ص 10

إن الفن الفرعوني الساخر لم يكن معروفا بالتسمية الشائعة اليوم وهي الكاريكاتير بيد انه يحمل نفس الخصائص و المميزات التي يمثلها الكاريكاتير اليوم في تصوير ونقل الوقائع و الأحداث من حيث المبالغة و التشويه و التفخيم و التضخيم بإثارة الضحك و العبث والاستهتار وهذا من دون شك قد يبرز كوسيلة تعبير استخدمه المصريون القدامى في التعبير عن أنفسهم.

وقد اعتبر الدكتور ممدوح حمادة أثار الحضارة الإغريقية من أكثر الحضارات القديمة احتواء على المبالغة الساخرة سواء في الشكل أو المضمون[1] .

[1]- خالد الفقيه :فن الكاريكاتير نواة الإعلام الأولى ،مدى،العدد الثاني،آب 2011،ص36.

الكاريكاتير في المجتمعات الغربية :

الصريح إن أوربا هي مهد الكاريكاتير الحديث فقد نشأ بها هذا النوع الني وتطور وكما هو معلوم أن عصر النهضة بدأ في أوائل القرن الخامس عشر للميلاد وكان عصر حرية الإنسان وإبداع وإحياء التراث اليوناني و الروماني ويعتبر عصر النهضة تحولا من سيطرة الكنيسة اكتشف فيه الإنسان نفسه حيث وجد الحرية وبدأ بالإبداع والابتكار وإحياء التراث الكلاسيكي[1] وهاهي ايطاليا تتصرف على الخصوص بمنشأ هذا الفن أين اخذ يتطور بها وينتشر

إن أول ما ظهر فيه الكاريكاتير في العملات النقدية أين استخدم ووظف لإلقاء الطعون اللاذعة ضد رجالات البروتستانت بروما لان النقود أكثر انتشارا وتداولا من رجل إلى رجل ومن يد إلى يد ومن جيب إلى جيب فقد احتوت هذه القطع الرسمية على أشكال كاريكاتورية تتمثل في رؤوس مزدوجة بتعابير مكشرةGRIMACANTE لصور البابا بغرض الكشف عن نفاق رجالات الدين آنذاك والذين قاموا بدورهم وبشدة بالتصدي لهذه التصرفات بالرد عليهما بواسطة الميداليات البرونزية خدمة للدين و الإيمان

هكذا ظهر الكاريكاتير أول ما بزغ فيه كان في الدعاية ضد الكنيسة ولما كانت القطع النقدية بما في ذلك الأوراق البنكية التي ظهرت فيما بعد جزءا مهما من الحركة التجارية اخذ هذا الفن بنشر ويتوسع إلى باقي البلدان الأوربية أين بدا يأخذ أشكالا وطرقا أخرى على حسب عادات وقيم كل مجتمع كما بدا يأخذ أيضا مظاهرا وقيما متعددة من الحياة الاجتماعية و السياسية خصوصا مع ظهور وتنامي الحس الوطني الذي أعطى ميزة جديدة لهذا الفن وهي صفة المقاومة وهي صفة لم كن فيه من قبل فلأول مرة نعيش الكاريكاتير الذي يهاجم ويسخر من الخراج من غير إنذار مسبق فالاسبانيين قد أثاروا اضطرابات داخلية بتمثيلهم للعدو الفرنسي في القرنين السادس عشر و السابع عشر ثم انجلترا في القرن العشرين وبعدها ألمانيا[2] كما نجد أيضا هولندا أثناء القرن السابع عشر قد طورت كاريكاتيرا اشد عنفا وقوة ضد فرنسا هذا لويس الرابع عشر LOUIS 14 هكذا أصبح الكاريكاتير وسيلة نقد لاذعة ووسيلة تفكير حول الحياة باستخدام الدعاية الموجهةLA LAIDEUR SHEMATIS ومباشرة ضد الإنسان ضد تيار الأفكار[3] .

ولما كان الكاريكاتير هو فن التحريض نجد فرنسا التي تزخر بوافر من الرسومات الكاريكاتورية منذ القدم، فقد عرفت هذا لفن في بداياته في اللعب و التسلية في تصوير الحياة السياسية ونقل العادات الاجتماعية الفرنسية إلى

---

[1]– مجي الدين طالو :الفنون الزخرفية، ط4،ج2،دار دمشق،دمشق، 1994، ص 227.

[2]_ J GRAND_GARTERET,OP,GIT,pp4.5.

3- JEAN- PIERRE NERAUDAU: DICTIONNAIRE D'HISTOIRE DE l'ART, Press universitaire de France, P 82

أن شهدت الصحافة الفرنسية ولأول مرة مع بدايات حكم "لويس فيليب" LOUIS PHILIPE (1830-1835) تقريبا مطلق الحرية في التعبير أين استفادت الصحافة الهجائية LA PRESS SATIRIQUE بتأسيس الكاريكاتير[1] من طرف جماعة تعتبر الرائدة في هذا النوع الفني الهجائي (الساخر) من أمثال "دومييه" DAUMIER "مونييه" MONNIER "غراندفيل" GRAND VILLE و "شارل فيليبيون" CH.PHILIPPON ...الخ وذلك بتأسيس أول صحيفة تحمل صراحة هذا الاسم هذا الفن وهي جريدة " الكاريكاتور" LA CARICATURE 1830-1935 ثم جريدة "الشاريفاري" LE CHARIVARI (1831-1839)[2] .

لقد شكلت صفة التحريض و المقاومة و السخرية المكتسبة في الكاريكاتور سهما جارحا للسلطة التي فرضت عليه رقابة شديدة مع مجيئ نابليون الثالث منذ 1852 وتعرف فرنسا اليوم ومنذ القرن العشرين زمرة من الفنانين الكاريكاتوريين أمثال "بولبو" POLLBOT "سنيب" SENNEP "سيني" SINE و "جين ايفل" JEAN EFFEL ....

وفي بريطانيا نجد الرواد "جورج تاونشد" GEORGE TOWNSHEND (1697-1764) و "وليام هوقار" W.HOGARTH و "توماس رولاندسون" T.ROLANDSON (1756-1827)ثم "جيمس جيلراي" J.GILLARY (1757-1815)...

الجماعة التي أعطت الدفع القوي للفن الكاريكاتوري،حيث مزجوا طابع السخرية السياسية في رسوماتهم، فتأسست جريدة "البانش" THE PUNCH في 1841 بفعل احتكاكها مع الصحافة الفرنسية[3] كما نجد الجماعة "ريتش" "موريل"، "رولاند سيريل"... لها من التأثير في الكاريكاتير الذي أصبح بالمستوى الذي هو عليه الآن كما يعتبر "جير الدسكارف" G ERALD SCARFE من أكبر الكاريكاتوريين السياسيين اليوم وتعتبر جريدة "بريفتآي" PRIVATE YE أم صحف اليوم[4].

أما في ألمانيا فنجد الأخوين "جين" و"بيار فيبر" J EAN et PIERRE VEBER من أبرز الرسامين الذين ميزوا كاريكاتير ألمانيا بعدائه الشديد للإدارة والجيش الجرماني والألزاسي "هانسي" HANSI وقد انتقل هذا الفن إلى ألمانيا مع وجود وتطور المطبعية، وتعتبر جريدة "فيليجينت بلاتر" التي تأسست عام 1845 أول جريدة

1- JACQUES LETHEVE,LA CARICATURE ET LA PRESS SOUS LA III REPUBLIQUE France 1961 p82.
2- JEAN - PIERRE NERAUDAU, OP, Cit, P 82.
3- LAURENT GERVEREAU, OP, Cit, P116 .
4- المرجع نفسه ص 116.

تعتني بالكاريكاتير للتعبير عن مآسي أرياف ألمانيا وفضح الأوضاع السياسية فيها، كما نجد جريدة "الشاريفاري البرليني" LE BERLINER CHARIVARI في نهاية 1847 وجريدة "كلاديراداخ" KLADDERADATSH ثم جريدة "باردون" PARDON عام 11962 من أبرز الصحف استعمالا للكاريكاتير في التعبير عن الأوضاع الألمانية.

أما في أمريكا فإن حركة الرسم الكاريكاتوري "تتسع لمئات الأسماء الجديدة ولضروب مختلفة من الآدائيات الحديثة2 فالمجلة الأمريكية "النيوركي" LE NEW YORKER التي تأسست في 1925 مع "وليام سترغ" W. STERG و "شاس أدامس" CHAS ADDAMS وخصوصا سول ستنبرغ SAUL STEINBERG الذي نشر في عام 1945 العديد من الرسومات التي تستغني عن التعاليق تحت عنوان "الكل في خط" ALL IN LINE3 كانت هذه الرسومات تختص في نقد الوضع الاجتماعي، وفضح المعاملات غير القانونية للقادة السياسيين ورجال الأعمال والصناعة... شأنها في ذلك شأنها في باقي العواصم الأوربية وحتى غير الأوربية أيضا، وقد لمعت أسماء كثيرة مثل "دفيد ليفين" D.LIVINE و"موردروكر" MORT DRAUKER4 .

.

[1]- LAURENT GERVEREAU, OP, Cit, P116 .

[2]- بلند الحيدري : زمن لكل الأزمنة،نظرات وآراء في الفن ط1،بيروت 1981،ص 55.

3- LAURENT GERVEREAU, OP, Cit, P116.

4- بلند الحيدري : مرجع سابق،ص 55.

الكاريكاتير في المجتمعات العربية:

أما في الصحافة العربية فقد ظهر الكاريكاتير في مصر على يد يعقوب صنوع في الثلاثينات من القرن العشرين وفي الوقت نفسه كان الرسام التركي (رفقي) يرسم (في آخر ساعة) الأسبوعية وكذلك رسام اسباني اسمه "سانتس" ليرسم في"روز اليوسف" الأسبوعية ثم جاء الفنان الآرامي (صاروخان) و المصري (رخا) .

واستمر هذا الفن لا يعرض إلا من خلال المجلات الأسبوعية،حتى عملت صحيفة الأهرام المصرية،على كسر هذا الحاجز وهذا التقليد،فبدأت في أوائل الستينيات من القرن الماضي تعرض رسومًا كاريكاتيرية للفنان صلاح جاهين، تبعتها بعد ذلك الصحافة اللبنانية ثم العراقية إلى أن انتشرت حاليًا في كافة الصحف العربية.

أما انتشاره في الصحافة الأردنية فإنه يعود إلى أواخر الستينيات، على يد الفنان رباح الصغير الذي كان يعمل في صحيفة(الدفاع)،والذي انتقل بعد توقفها للرسم في صحيفة (الرأي)، التي صدرت عام .(1971)تلاه بعد ذلك الفنان جلال الرفاعي في صحيفة (الدستور) التي بدأت تنشر رسوماته على الصفحات الداخلية في أواخر الستينيات من القرن الماضي، إلى أن أخذت لها مكانًا ثابتًا يوميًا على الصفحة الأخيرة منذ بداية السبعينيات.

الكاريكاتير في الجزائر

انه من العسير الحديث عن كاريكاتير جزائري قبل الاستقلال نظرا لقلة المادة والإمكانات التي تسمح بالبحث و التنقيب عن هذا النوع الفني في تلك الفترة وذلك لغياب صحافة يومية جزائرية قبل الاستقلال من جهة وكذا نظرا للظروف القمعية التي كان يعيشها المجتمع من جهة أخرى لكن هذا الوضع لا ينفي البتة من أن يكون الجزائريون قد استعملوا الصحافة كوسيلة اتصال بين أبناء الشعب الجزائري وكوسيلة كفاح ضد المستعمر الفرنسي[1] ومع ذلك لم تصل المادة التي تنوه بحركة الرسم الكاريكاتوري قبل الاستعمار و الحديث عن كاريكاتير جزائري يبدأ بعد الاستقلال أين يسوقنا الحديث عن التجربة الوطنية في ميدان الصحافة كونه الكاريكاتير يرتبط ارتباطا وثيقا .

المعروف أن الصحافة الوطنية قد بزغت إلى الوجود بعد الاستقلال في ظروف صعبة[2] فقد وقع إصدار جريدة يومية وطنية جزائرية يوم 19 سبتمبر 1962 عنوانها "الشعب" LE Peuple ناطقة باللغة الفرنسية[3] ثم تلتها صحف أخرى مثل : الشعب،الجمهورية،النصر...وكان سعي الحكومة يرمي إلى القضاء على الصحافة الاستعمارية الفرنسية التي استثمرت في الصدور تطبيقا لاتفاقيات أيفيان واستخلاصها بأخرى وطنية تعمل وفق خط وطني يتماشى وقيم المجتمع الجزائري وفعلا قد عرفت الصحافة الجزائرية في الفترة التي دامت 03 سنوات نظامين ليبيرالي ونظام تأميمي مع العلم انه لم ينشر أي قانون يحدد هذه الوضعية الجديدة التي شهدت نشأة الحزب الحاكم وتبدوا هذه السياسة واضحة في ميدان الصحافة المكتوبة[4] .

أن أول قرار اتخذته الحكومة بعد 1965 هو المزيد من السيطرة على الصحافة المكتوبة وتوجيهها حتى تصبح أداة من الأدوات التي تستعملها الحكومة لتعزيز سياستها لتضخيم أعمالها الايجابية مع تغطية السلبية منها[5] وقد تم فعليا جعل الإعلام الوطني تحت نظام الاشتراكية الإعلامية[6]،خصوصا بعدما أسست الحكومة الوطنية للنشر و التوزيع التي أصبحت لها صلاحية توزيع كل الجرائد في القطر الجزائري وبذلك تعزز النظام الاشتراكي الإعلامي

---

[1]- محمد حمدان وآخرون : الموسوعة الصحفية العربية،ج4،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،تونس 1995 ص90 .

[2]- المرجع نفسه ص 90 .

[3]- المرجع نفسه ص 90 .

[4]- المرجع نفسه ص 90 .

[5]- المرجع نفسه ص 92 .

[6]- درغون عبد الرحمان : عالم الاتصال،سلسلة الدراسات الإعلامية،إعداد مجموعة من الأساتذة ،ص 64

عمليا وأصبحت الجرائد الوطنية تحت إشراف الحكومة و الحزب وليس للمواطن حق تأسيس وتوزيع جريدة خاصة1 .

والحاصل انه ثبتت هيمنة الحزب والدولة على الصحافة المكتوبة بالنسبة للكاريكاتير فانه لم يحظ بظهور مميز على ظهر صفحات الصحافة الوطنية وذلك نظرا لعدم وجود فنانين كاريكاتوريين وكذا يسبب انعدام وجود ترسانة كافية من الصحفيين أقل من 40 صحافيا في صحيفة يومية والذي اثر بشكل بالغ على محتوياتها ذلك أنعدم اعتبار الإعلام ضمن الأولوية الأخرى التي حظيت بعناية فائقة قد أدى إلى تأخر معتبر في مجال تكوين الإطارات الصحافية كما وكيفا، وقد تولدت عن هذه الظاهرة نظرة عدم مبالاة إلى العمل الصحافي2 .

يكشف لنا التنقيب والبحث عن أول صورة كاريكاتورية ظهرت بعد الاستقلال كانت بجريدة "المجاهد" في 20 أكتوبر 1962، العدد 98، الصفحة من إمضاء الكاريكاتوري الصحافي الفرنسي سيني SINE وهو بهذا يكون أول فنان كاريكاتوري قد أقحمت رسوماته في الصحافة الوطنية بعد الاستقلال، ثم توالت بالظهور بنفس الجريدة لأعداد محدودة إلى أن زاغت عن الظهور.

إن أول فنان جزائري رسم الكاريكاتير هو محمد إسياخم منذ عام 1963 بجريدة "المجاهد" غير أن الملاحظ من رسوماته أنها لم تكن تحمل خصائص الكاريكاتير إلاّ البعض منها، ولكن هذا لا ينفي أنها كانت عديمة المعنى، بل بالعكس من ذلك كانت قوية مشبعة بالأفكار التي تبدو أكثر قومية، والملاحظ أيضا أن هذه الرسومات لم تكن منتظمة الظهور الشيء الذي يدفعنا بالقول أن قلة الاهتمام بهذا النوع من الفنون قلّل من شأنه، أو أن الغايات السياسية كان لها من التأثير في ذلك القدر الكافي .

منذ عام 1965 أصبحت "المجاهد" في حلّة جديدة، حيث أصبحت تخصص وبصفة منتظمة حيزا للشريط المرسوم La BANDE DESSINEE، ومن نفس السنة ظهرت أول صورة كاريكاتورية للفنان أحمد هارون بتاريخ 20 جويلية 1965،العدد 25 الصفحة 07 و منذ ذلك الوقت أصبحت رسوماته تتوالى بالظهور،كما أدرجت تحت عناوين مختلفة لا تخرج عن القضايا الرياضية أو الاجتماعية أو التربوية أو القومية... بعيدة عن كلِّ نظرةٍ نقدية أو تأويلية لنظام الحكم القائم، وتلك السمة الغالبة على محتوى كاريكاتورات الجزائر المستقلة التي ظهرت فيما بعد مع الكاريكاتوريين أمثال شيد CHID أو حنكور أو آيت قاسي رشيد فيما بعد، حيث ارتبطت معانيها بشكل ونوع حرية التعبير التي وفرها شكل ونوع النظام السياسي القائم آنذاك، إذ لم تكن تخرج عن نطاق السياسة العامة للجريدة بفعل المراقبة النظامية.

[1]- محمد حمدان و آخرون ،مرجع سابق ص 93 .

[2]- المرجع نفسه ص 109 .

و تعتبر الحوادث الدامية التي وقعت في أيام أكتوبر 1988 نقطة تحول كبير في تاريخ الجزائر لأنها فتحت باب المسيرة الديمقراطية وأعطت دفعا قويا للإصلاحات السياسية والاقتصادية وفتحت باب الديمقراطية حيث تم التصويت على دستور جديد تم فيه الإقرار بحرية التعبير في المادة 40 وذلك سنة 23 فبراير 1989 منذ ذلك شهدت الساحة الإعلامية فيضا من عناوين الصحف على اختلاف أصنافها كما تكون عدد هائل من الفنانين الكاريكاتوريين،إذ يكفي أن نشاهد ولأول مرة ميلاد أول جريدة هزلية ساحرة في 08 ماي 1990 باسم " المنشار" حيث كانت تخصص للرسوم الكاريكاتورية أكثر من 08 صفحات من يومها أصبح الكاريكاتير يحتل مكانه معتبرة من الصحافة الوطنية وذلك نظرا لأهميته وقدرته التعبيرية وها هو يتموقع على مختلف صفحات الجرائد بمساحات ثابتة وأخرى متباينة .

تطور فن الكاريكاتير في فلسطين :

بدأ الكاريكاتير في الصحافة الفلسطينية بالاعتماد على ما يمكن استنباطه من آلية الفعل والتفاعل اليومي في هذه المهنة، حيث لم تكن قد تبلورت المعارف والخبرات على الصعيدين، (الصحافة والكاريكاتير)، ما حتم بالضرورة أن ترى الصحافة الفلسطينية (المحلية خاصة)، صحافة البلدان العربية المحيطة، نماذج يصلح تقليدها كما فرضت ظروف الاحتلال نفسها، ضرورة أن تستلهم الصحافة الفلسطينية بعض أساليب وطرائق العمل في صحافة البلدان العربية التي أمكن التعرف إليها أو التقرب منها.

لذا، يرى الباحثين أن الصحافة الفلسطينية في معظمها بدأت خطواتها الأولى واستكملت مشوارها على هدى الصحافة اللبنانية، كما اكتسبت ملامح الصحافة السورية[1] .

يبدو أن أشكال القمع والاستبداد السلطوي الذي كان يمارسه المتصوفون وعمال الحكومة التركية ضد الصحافة والصحفيين؛ دفعهم إلى البحث عن أشكال تعبيرية وكاريكاتيرية تمكنهم من تقديم صورة أعمق لتعريف الجمهور بما يقوم به المغتصب من إرهاب، فكان ما عرف بالصحافة الانتقادية الهزلية والفكاهية نصاً ورسماً .

السيد خليل بيدس كان السباق إلى إنشاء صحافة من هذا النوع في فلسطين، وذلك بتأسيسه مجلة "النفائس" في حيفا عام 1908، وعرّفها بأنها مجلة أدبية فكاهية قبل أن يعدل اسمها إلى "النفائس العصرية" وينقل مقرها إلى القدس في عام 1992 .

النجاح السريع الذي حققه "بيدس" باعتماده الرسوم الكاريكاتيرية و الأسلوب الساخر؛ شجع الكثير من الصحافيين على الإقتداء به وحذو حذوه باعتماد أسلوب الفكاهة والرسوم والتعليق عليها باستخدام الهزل في انتقاد الحكومة التركية وسياساتها وتصرفات عمالها3.

ويمكن تلمس هذا الأمر عبر صدور العديد من الصحف الفلسطينية مثل جريدة "الإنصاف" التي أسسها " الياس بندلي"، وكذلك جريدة "البلبل"، وجريدة "جراب الكردي" لصاحبها "متري الحلاج"، "والأخبار1909 للسيد "بندلي حنا عرابي"، و"الحرية1910 التي أسسها "توفيق السمهوري4" ....

---

[1]- محمد سليمان تاريخ الصحافة الفلسطينية 1876.1918.الجزء الأول 1987 ص 87.

[2]- المضحك المبكي،العدد 102،1993 سوريا .

[3]- محمد سليمان مرجع سابق ص 107 .

[4]- محمد سليمان تاريخ الصحافة الفلسطينية، مرجع سابق ص 107 .

وكانت جريدة "أبو شادوف" 1912 آخر الصحف الهزلية الكاريكاتيرية التي صدرت في العهد التركي وكان صاحبها "وهبي تماري، ومحررها "صليباً عريضة."

أما في عهد الإدارتين المصرية والأردنية (1967-1948) كانت الصحافة مكبلة بقوانين غريبة عن فلسطين مما أثر بالسلب على تطور الصحافة بشكل عام والكاريكاتير بشكل خاص.

بعد احتلال إسرائيل للضفة والقطاع؛ بقيت الأراضي المحتلة دون صحف أو مجلات كاريكاتيرية أو فكاهية حتى نهاية 1968 وهو العام الذي صدرت فيه جريدة "القدس" لمحمود أبو الزلف، وجريدة "الفجر" 1970 ليوسف نصري نصر ،و"الشعب "لمحمود يعيش، و"الطليعة" لبشير البرغوثي، و"الميثاق" 1980 لمحمود الخطيب ... وغيرها الكثير.

إلا أن بعضها تميز باستخدام الأسلوب الهزلي كـ "نصّ" في محاولة لإثارة القضايا المركزية، في الوقت نفسه أفردت كل من (الميثاق) و(القدس) و(الفجر)و(الشعب) و(الطليعة) مساحة جيدة للرسوم الكاريكاتيرية في الوقت ذاته صدرت العديد من الصحف خارج فلسطين المحتلة، وأفردت مساحة كافية للكاريكاتير بجميع أنواعه، فصدرت مجلة (فلسطين الثورة) 1972 و(الجماهير)1970، أما (الهدف) و(الشرارة) و(الجبهة) و(الطلائع) و(الثأر العربي)و(الحقيقة) و(النضال) و(المقاتل الثوري)فقد صدرت عام11969.

وقد حرصت الصحافة الفلسطينية بعد ذلك على إفساح مساحة خاصة لفن الكاريكاتير، من منطلق أنه مادة صحفية أساسية وهامة من جهة، ومن جهة أخرى كونه عنصر ترفيهي، فقد دأب فناني الكاريكاتير على استحداث رسومهم من الواقع اليومي والمعاناة الدائمة؛ معبّرين عن رأيهم وأفكارهم السياسية والاجتماعية وغيرها؛ عبر خطوط تمثل نقداً لظاهرة ما في المجتمع.

قام رسامي الكاريكاتير الواقع بكل مجرياته، وأخص بالذكر "ناجي العلي"، و"بهاء بخاري"، و"خليل أبو عرفة" و"جلال الرفاعي"، و"بغدادي"، و"ماهر محمد"، و"أمية جحا"، و"إسماعيل عاشور"، هؤلاء الرسامون مثلوا استراحة للقارئ من عناء قراءة المادة الجافة، فلقد ابتدعوا النكتة الخفيفة ومزجوها بالجد بطريقة مرحة؛ وطرقوا جميع الأبواب السياسية والثقافية والاجتماعية... وغيرها.

[1]- ماهر اليوسفي ناجي العلي من حسن الملهاة ومفجع المأساة، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق 1993 ص 87.

بعض الصحف خصصت مساحة ثابتة للكاريكاتير، منها (الحياة الجديدة) 1994 لحافظ البرغوثي و (الأيام)1996 لأكرم هنية، و(القدس) لمحمود أبو الزلف، و(الصباح 1996 (لسرّي القدوة، و(الحقيقة) لعلي درويش القطاوي، و(خالد) لمروان أبو الزلف؛ وهي متخصصة للأطفال.

قدمت أمية جحا للكاريكاتير الفلسطيني والعربي والعالمي الكثير فقد عبرت الفنانة عن مخزون الذاكرة وتمسكها بالموروث الثقافي لتضيء حقيقة ورثتها عن أجدادها وتوجت بها رؤيتها التاريخية فرسومها الكاريكاتورية بتجمع بينها رؤية متكاملة1 فهي تجسد قيم أخلاقية ثورية من خلال سعيها المستمر إلى احتلال مكانها غير المحايد بالمشهد التراجيكوميدي ومن تعميمه على المتلقي .

[1]– ماهر اليوسفي ناجي العلي من حسن الملهاة ومفجع المأساة,:نفس المرجع ص 87.

الكاريكاتير في الصحيفة:

تنتمي الصور الكاريكاتورية إلى صنف الرسوم اليدوية الساخرة التي تبحث عن إثارة السخط وبعث الضحك والطرافة ...إلخ، والذي لا يختلف فيه اثنان أن كلا من الصورة الفوتوغرافية والصورة الكاريكاتورية تمثلان صورة إعلامية يحاول موضوعهما أن يجسد الحدث أمام القارئ وتتيح له فرصة التأمل والتعمق والتفاعل مع الصورة وما يحيط من مادة أو يصحبها من تعليق[1]"ذلك أن الصور والرسوم غالبا ما تنقل المعلومات المطلوبة بشكل أوضح مما تستطيعه الكلمات[2] "والعكس صحيح، غير أنه" لم يعد الهدف من الرسم كفن صحفيي في المقام الأول هو رسما لأحداث أو وجوه الأشخاص، بل صارت لها أهداف أخرى كتقديم النقد الساخر لبعض المواقف والقضايا،أو التعبير عن بعض الأحاسيس الإنسانية التي تبغي الصحف التأكيد عليها عندما تنشر إحدى القصص الأدبية أو القصائد الشعرية[3] "

ولاشك في أن الصورة الكاريكاتورية في الاتصال تنتقل الرسالة إلى المتلقي[4]،هذا ما يبرز Mass media الجماهيري هي وسيلة اتصالية لجود الكثير من القائمين بالاتصال إلى استعمال الصورة والصورة الكاريكاتورية لغرض جمع عدد أكبر من الجمهور ،وهي تستعمل اليوم بقدر أكبر في المجتمعات الاستهلاكية لقدرتها على لفت الانتباه وتلك هي وظيفتها الجوهرية[5] .

ويذكر"جاكليتيف" (J.LETHEVE) أن الكاريكاتير يبحث عن إثارة السخط وبعث الضحك،فهو لا يقل سببا وأهمية عن أي فن آخر،فهو لا يستغني عن الجمهور، و الكاريكاتير وحدة متكاملة بين الشكل والمحتوى يستهدف التعبير أكثر من الجمال مواضيعه الأشخاص والأفكار والأحداث والعادات والمؤسسات.6..

وتعد الرسوم الساخرة ركنا أساسا في الجريدة إلى جانب نشرها في صفحات أخرى ...فالرسم الساخر يميل إلى أن يكون سلاحا هجوميا إلا أنه يحمل بين طياته خطر التبسيط المبالغ في معالجة القضايا الحيوية .

---

[1]- مهندس محمد ،مرجع سابق ص 134.

[2]– ف . فريزر بوند،مرجع سابق ص 383 .

[3]– شريف درويش اللبان،مرجع سابق ص 183 .

[4]– مهندس محمد ،مرجع سابق ص 129.

[5] -JUDITH LAZR.OP.CIT.P86

[6] - LETHEVE (JACQUE) : LA CARICATURE ET LA PRESS SOUS LA III REPUBLIQUE France 1961 p116.

وعلى الرغم من ذلك،فإن الرسوم الساخرة لا تزال أكثر المواد الصحفية المقروءة، وذلك لقدرتها على جذب الانتباه نحو المشكلات العديدة التي يواجهها المجتمع،ولعل ذلك هو ما دعا حوالي 40 % من الصحف الأمريكية مثلا إلى نشر هذا النوع من الرسوم[1] .

الحقيقة التي تجتمع عندها كل الأقوال أن" الكاريكاتير هو الفن الذي يوجه القراءة الحقيقية باستعمال الدمامة للدلالة على الخير[2] والسيرة التاريخية أثبتت قوتها التأثيرية والنزاعية، وهو اليوم يعد مثالا جيدا للاتصال الجماهيري لأنه نوع من الرسوم التي تنقل معنى مؤثرا أو توجيهيا ومن هنا تهدف هذه الرسوم إلى إحداث التأثير في المتلقي في عدة جوانب منها،تثبيت بعض الصور الكامنة، تعديل الاتجاه السلوكي،إثارة المتلقي والتنفيس عنه بحيث لا يتكون لديه تراكم في تراث الرفض لظاهرة سياسية أو اجتماعية معينة،وأخيرا إثارة الرغبة في الضحك أو السخرية[3] .

[1]- شريف درويش اللبان،مرجع سابق ص 184.185 .

[2]- - JEAN PIERRE NERAUDAU, OP, Cit, P 82

[3]– شريف درويش اللبان،مرجع سابق ص185 .

دور الصحافة التاريخي في تطوير فن الكاريكاتير :

لقد كان فن الكاريكاتير في بداياته الأولى لا يختلف بشيء عن باقي أنواع الفنون التشكيلية في تقنيات التنفيذ إذ كان من الفنانين يرسمون لوحاتهم الكاريكاتيرية بالزيت و الماء غيرها من التقنيات المعقدة التي تتطلب وقتا وجهدا كبيرين .

ولهذا فان الكاريكاتير كان يبحث لنفسه عن منفذ آخر وعن تقنيات تلائم طبيعته ولذلك فقد ارتبط بتقنيات الغرافيك القابلة للطباعة و النسخ مثل الحفر على الحجر و الحفر على النحاس وغيرها من تقنيات "الغرافيك" مما سهل انتشاره ووفر الجهد و الوقت لإنتاج أعمال أكثر ولهذا فان كثيرين يسمون الكاريكاتير بـ (ابن الغرافيك الشرعي) اذا ان الكاريكاتير في معظمه مازال يستخدم تقنيات الغرافيك حتى عصرنا الحاضر .

وكما رأينا فان الكاريكاتير باعتماده هذه التقنيات أصبح يكتسب الطابع الشعبي ويخرج خارج حدود المعارض الفنية و الأعمال التي تعتمد على العرض الفني الذي يكتسب جمهوره من الأوساط المثقفة والمهتمة بالفن بشكل أساسي وأصبحت أماكن العرض بالنسبة للكاريكاتير الجدران وجذوع الأشجار والحانات وواجهات الدكاكين وما شابهها من الأماكن التي تشهد تجمعات جماهيرية ما[1] .

وهكذا أمنت هذه التقنيات اتصالا أوسع بفئات أكبر من الجمهور للكاريكاتير ومن فئات مختلفة إلا أن الطموح الكبير إلى الانتشار لم يكن ليسمح للكاريكاتير بالتوقف عند هذا الحد إذ أن هذه التقنيات رغم توفيرها للانتشار إلا أنها كانت غير قادرة على تأمين الانتشار خارج بلدة أو مدينة أو حتى قرية محددة في بعض الأحيان وذلك لعدة أسباب منها على سبيل المثال إن هذه الرسوم كانت في معظم الأحيان تستخدم في الحروب والصراعات وتحمل موضوعات سياسية محرمة خارج حدود البلد التي تصدر فيه[2] .

ومنها كذلك أن المواد التي كان يطبع الرسم بواسطتها (الكليشهات) كانت غير قابلة لتأمين طباعة عدد كبير من الرسوم وإضافة إلى هذا وذاك السبب الرئيسي باعتقادنا هو غياب نظام للتوزيع كما هو الحال في الصحافة ولذلك فان الكاريكاتير أخذ يبحث عن منافذ جديدة تؤمن انتشار أوسع إلى أن اهتدى إلى الصحافة[3] .

---

[1]- ممدوح حمادة: فن الكاريكاتير ،مرجع سابق ص 194 .

[2]- فيليب داجان: الكاريكاتير، لوموند الفرنسية، 17 جانفي2015 .ص 12

[3]- المرجع نفسه .ص 12

والسبب في عدم ارتباط الكاريكاتير بالصحافة منذ وجود الصحافة هو عدم استدام تقنية الطباعة الحجرية في النظام المطبعي الذي كان سائدا لوقت غير قليل هذا من جهة وأما من جهة ثانية فان الصحافة في بداية ظهورها لم تكن وسيلة من وسائل الاتصال الجماهيري كما هي عليه الآن حيث كانت عبارة عن نشرات دورية توزع على الطرق التجارية وتحتوي على معلومات عن الأوضاع الأمنية للطرق التجارية في بلدان مختلفة لكي يتفادى التجار المرور في الطرق التي تتكاثر فيها عصابات قطع الطرق أو تدور فيها صراعات محددة .

وفيما بعد كانت الصحف عبارة ن نشرات رسمية تتضمن القرارات و القوانين الرسمية التي اتخذتها الدولة ومعلومات محددة عن نشاطات القصر وما شابه من المعلومات الرسمية إلى أن ظهرت الصحف الأدبية والسياسية وكان ظهور الصحافة الأدبية و السياسية مرافقا تقريبا لبدء استخدام الطباعة الحجرية (الليثوغرافيا) في الأنظمة المطبعية[1].

وهكذا أخذت الصحف والمجلات تنتشر رسوما محددة كانت في معظمها تصور أعمالا أدبية منشورة في هذه الصحف إلا أن الكاريكاتير عرف انتشاره الأول في الصحافة عبر الصحافة الساخرة التي كانت منبرا لنشاط الكاريكاتير ونافذة لرسامي الكاريكاتير على العالم[2] .

[1]- ممدوح حمادة فن الكاريكاتير في الصحافة الدورية 1999 دار عشتروت للطباعة و النشر،دمشق ص 97 .

[2]- ممدوح حمادة فن الكاريكاتير،مرجع سابق ص 195.196.

بعث وتطور الكاريكاتور الحديث :

تراود فكرة التشكيك في مسألة ظهور الكاريكاتير في المعتقد الأجنبي الكثير من الباحثين والمختصين في إرجاعه إلى تاريخ محدد، فيقول الإنجليزي المختص في المخطوطات المصورة "توماس وريت" THOMAS WHRIGT"إن أولى الرسومات التي يمكننا أن نعطي لها اسم كاريكاتير، هي تلك اللوحة المعروفة تحت اسم "نكسة لعبة السويسريين" وهي لوحة فرنسية أصيلة تنتمي إلى عام 1499.

حيث نحتت من الخشب ثم طبعت، وبهذا يمكن ضبط التاريخ المحدد لوجود الكاريكاتير دون استخلاص أن هناك حياة كاريكاتورية، آخذين ميلاد هذا الفن منذ القرن السادس عشر، حتى وصولنا إلى يومنا هذا بتصوير هزلي (مضحك) حقيقي، معبرا عن أكبر أحوال التاريخ الفعلي مرتبط بعملية الطبع ، أو عن العادات المحلية[1] .

ففي وضع آخر يعتقد الكاريكاتوري "بولندي ينسي" أن الكاريكاتير دخل ميدان الممارسة في فلورانس بإيطاليا عام 1480، أي قبل التاريخ المدون أعلاه بقليل،وهو نفسه ما يؤكده الكاريكاتوري الإنجليزي "رولاند سيرل" ROLAND SEARL،"فيذكر أنه "يرجع الفضل في جعل الكاريكاتير يحتل مرتبة مهمة في وقتنا الحاضر إلى الأخوين "آني بال" ANNI BAL و "أوغوستانكاراش" AUGUSSIN CARRAH إذ أسسا مدرسة تطوير الفنون الجميلة في بولونيا BOLOGNE التي تعتبر مهد تطور فن الكاريكاتير، فأصبح يدرس على قواعد دقيقة"[2] .

ويلاحظ أنه ولأول مرة تكتشف كلمة كاريكاتيراCARICATURAبالايطالية من طرف"آنيبال" في مقدمة ألبومه، من خلال معرض أقيم لهذين الأخوين في بولونيا عام 1646.

والجدير بالتنويه أنه اقتصرت الرسومات الكاريكاتورية وقتذاك على رسم ملامح الوجه فقط، إذ لم يكن يهتم بنقد الظواهر الاجتماعية[3] .

والثابت إن إيطاليا هي مهد الكاريكاتير الحديث، غير أن التشكيك في ميلاد هذا الفن تبقى عالقة، فيكون قد ظهر هذا النوع الفني مع بداية عصر النهضة، مع الحروب الدينية منذ القرن الخامس عشر، أين كان فريق من

---

[1]- J. GRAND-CARTERET : LES MOEURS ET LA CARICATURE EN FRANCE, Paris 1888,-p03.
[2]- ROLAND SEARL : LE CARICATURE ART ET MANIFEST, Paris 1974, P. 25 .
[3]- LAURENT GERVEREAU : VOIR COMPRENDRE ANALYSER LES IMAGES, édition LA DECOUVERTE, Paris XIIIe 1994, P. 15/16

الكاريكاتوريين أمثال"بكروشول" PICHROCHOLE والإخوة "جين" JEAN FRERESيوظفون هذا الفن، كما سنشرح ذلك فيما بعد. (3) لخدمة الدين والإيمان[1] .

ولكي نزيح أي غموض قد ينتاب كل باحث أو متصفح حول مسألة ظهور الكاريكاتير، فقد نوافق ما يقوله: "جاك ليتيف" JAQUES LETHEVE في هذا الشأن فيذكر :"أنها تخضع لتاريخ معقد كون أنه (أي الكاريكاتير) يتعلق بالجمال لأن أكبر التيارات الفنية سجلت (شهدت) تطور الرسم الجهوي،ويتعلق أيضا بتاريخ العادات (الأخلاق)، لأن هذا الرسم يزينها ويقدمها بشيء من الطرافة، أو ينقلها حسب النظرة التشويهية للفنان[2] .

لهذا يصعب إرجاعه إلى تاريخ محدد، فهذا الفن قد ولد مع فنون الحضارات القديمة، ثم أعيد بعثه وإحيائه مع عصر النهضة، أين أخذ يتطور مع الزمن بفعل احتكاكه مع الجرائد التي أعطت له نفسا من الذيوع والانتشار.

وعلى العموم القول فقد ارتبطت الفنون المتمثلة في الصور والتماثيل في بدايتها بالأديان ثم انفصل هذا الفن عن الدين مع بداية عصر النهضة في أوربا، إذ أصبح التصوير والفنون التشكيلية بصفة عامة لها أصولها وقواعدها وصار يمثل ركنا مهما وحيويا في الحضارة المعاصرة[3] .

---

[1]- -JACQUES LETHEFVE : LA CARICATURE ET LA PRESSE SOUS LA IIIe REPUBLIQUE, -France 1961, P. 06.

[2]- المرجع نفسه ص 05 .

[3]– إحسان السيد :الإسلام والفنون،مجلة البصيرة،العدد 04،السداسي الثاني 1999 دار الخلدونية ص 189 .

خاتمة الفصل النظري

يعد فن الكاريكاتير خطابا إعلاميا شعبيا ، يسعى إلى تصوير أكثر المواقف السياسية والاجتماعية حرارة وقربا من الوجدان الإنساني ويمتلك قدرة على اختزال مساحات شاسعة من الرؤى ولكن هذا الاختزال لا يلغي سمة الشفافية التي ينبغي أن تتوافر في الصورة الكاريكاتورية، ولم يعد الخطاب في عملية التواصل مقصورا على اللغة إذ أن غاية الخطاب تتحقق بالكلمة والصورة واللون وأية أشكال أخرى من الدوال والرموز فالصورة الكاريكاتيرية هي نص سيميائي إذ "يرى السيميولوجيون أنه لاشيء خارج النص فالعنوان والنص والإخراج الطباعي والإشارات والصور أجزاء لا تتجزأ من الخطاب، فكلّها إشارات دالة يكمّل بعضها بعضاً، وبخاصة أن السميولوجيا أشمل من المنطوق"[1]وقد تكون الأشكال غير اللغوية أقدر على إيصال الفكرة وإحداث التأثير والإثارة كما أن صورة الكاريكاتير قادرة على إضاءة أفاق الفكرة بزمن قياسي مقارنة بزمن الإدراك الذي يقتضيه إدراك اللغة، وبخاصة إن صورة الكاريكاتير تتسم بالبساطة والتلقائية والمباشرة لأنها خطاب مفتوح للمتلقي مهما كان مستواه الثقافي أو المعرفي

من خلال ما سبق يعرف الدور الذي يلعبه الكاريكاتير كأداة للتواصل بين المجتمعات على اختلاف علومهم وأفكارهم ومشاربهم ولغاتهم وجنسياتهم, لما فيه من أهمية وجدية تعكس الحياة السياسية والاجتماعية بهدف إثارة قضايا مركزية ذات اهتمام مشترك، في محاولة لاستكشاف رؤى قادرة على استثمار كل أدوات المعرفة ومرتكزاتها وكشف ما وراء الأحداث لهذه الأسباب.

يعتبر فن الكاريكاتير الأقوى والأشد في أساليب الدعاية والإعلام فعالية، من حيث آلياته وتجليات تكونه وأنواعه، و يعتبر فن الكاريكاتير الأكثر شعبية بين باقي الفنون التشكيلية الأخرى، فهو يحظى باهتمام واسع من قِبل القراء، ولكنه الأقل إثارةً والأكثر إهمالاً من قِبل النقاد والباحثين، الذين يعتبرونه ابناً عاقاً للفنون التشكيلية، فهو رغم انتمائه بالوراثة إليها؛

إلا أنه يرتبط بالصحافة أكثر منها، ورغم هذا الإهمال إلا أن الكثيرين من فناني الكاريكاتير تعرضوا لإهانات واعتداءات، وآخرين قدموا حياتهم رهناً لهذا الفن فخسروا الرهان، فالقائد الفرنسي "نابليون بونابرت"كان على استعداد لأن يتصالح مع ملك انجلترا ولكنه ما كان ليغفر لفناني الكاريكاتير الإنجليز.

في الحرب العالمية الثانية، أعدم "هتلر"الكثير من فناني الكاريكاتير الفرنسيين بعد احتلال ألمانيا لفرنسا وقطع وعدا على نفسه بأن يعدم فناني الكاريكاتير السوفيات في حال احتلال موسكو، وما فنانا الشهير "ناجي العلي" إلا ضحية أخرى من ضحايا مناهضي فن الكاريكاتير على يد الموساد الإسرائيلي في لندن عام1987

إن حرب قوى الشر ضد فناني الكاريكاتير لم ولن تتوقف ،فمنذ ظهور الكاريكاتير كفن ؛وحتى يومنا هذا والأحداث تتوالى في الاتجاه الآخر فإن ارتباط الكاريكاتير بالصحافة فرض عليه تنفيذ أهداف محددة وبالتالي استخدام أدوات محددة،قد تكون أدوات تعبيرية أدبية (تعليق أو نصّ أدبي مطول أحياناً) وهذا لا يقلل من أهمية الرسم الكاريكاتيري؛ إذ أن "النصّ الساخر" بحاجة إلى مهارة ليس بأقل من المهارة المطلوبة في الرسم التشكيلي الساخر

إن وجود "النصّ" في الرسم الكاريكاتيري يأتي لتفعيل مضمونه الكوميدي أكثر وهذا لا يعني أبدا الهجوم على الكاريكاتير الخالي من "النصّ الأدبي".

يوجد فارق إن كان هناك نص ذو بنية ساخرة متقنة ومنفذ بمهارة مستخدم من باب التفعيل لا من باب العجز، وهذا ما يستطيع "المتلقي" تحديده دون بذل جهود خاصة و إلا فإن النصّ الضعيف المستوى سيكون بمثابة (عكاز) يتعكز عليه الرسم ويشكل ثقلاً عليه

ويبقى ما حققه الكاريكاتير تلقائياً عبر مئات، بل آلاف السنين من التحدي والمواجهة الساخنة، أيقن "المتلقي" ضرورة تصفح الجريدة من آخرها، وليس هي الضرورة فحسب بل متعة المعلومة.

والقصة؛ كما في المرآة المحدبة والمقعرة، يظهر الوجه غير طبيعي، بتضخم هنا أو ضامر هناك، ولكن "غير الطبيعي هذا" مأخوذ من الطبيعي الذي فينا، وبين الأصل والسطحي والخيال العميق،يستمد الكاريكاتير مصداقيته وسبب وجوده ومعالجته لقضايا واقع مليء بالسلبيات.

الفصل التطبيقي

التناص اللغوي في كاريكاتير أمية جحا

خطة الفصل

- الرمز في كاريكاتير أمية جحا
- التناص الديني في كاريكاتير أمية جحا
- التناص مع شخصيات الأنبياء و قصصهم
- التناص الأدبي
- التناص التاريخي
- التناص مع الموروث الشعبي
- التناص الأسطوري
- التناص الرقمي
- التناص السياسي

الرمز في كاريكاتير أمية جحا

من التقنيات الفنية التي تجلت في الرسم الكاريكاتيري لدى أمية جحا الرمز الذي عبر عن الثوابت الوطنية في مسيرة النضال الفلسطيني ، وقد أبدعت الفنانة في اختيار أكثر الرموز نبضا في الوجدان الفلسطيني بحيث تؤدي رؤية الصورة الرمزية إلى إثارة ذهن المتلقي للقضايا التي يختزلها الرمز يقول الشاعر الايرلندي وليم بتر ييتس: "إننا بحاجة إلى الرمز الذي هو التعبير الوحيد عن خلاصة الحقيقة اللامرئية [1]

ويمكننا رصد أبرز الرموز في الإبداع الكاريكاتيري على النحو الآتي:

1- المفتاح:

ما زال كثير من اللاجئين الفلسطينيين يحتفظون بمفاتيح بيوتهم التي أكرهوا على الخروج منها في نكبة 1948 ونكسة 1967 ، ونشاهد فلسطينيين في كثير من الأحيان يقبضون على مفاتيح بيوتهم عبر شاشات القنوات الفضائية في بعض المناسبات وذلك في مخيمات الشتات الفلسطيني تعبيرا عن رفضهم لسياسة التوطين ، وتصميما على حق العودة..

ولم يعد اللاجئون إلى الوطن على الرغم من مرور أربعة وخمسين عاما على النكبة ، لذا أصبح المفتاح الرمز إرثا ، تتوارثه الأجيال تمسكا بحق العودة ، فالأب الفلسطيني – كما يظهر في الصورة – لا يجد شيئا يورثه سوى المفتاح ، ونلاحظ اللمسة الفنية الإيحائية في حلقة المفتاح التي اتخذت شكل قلب تعبيرا عن ارتباط الفلسطيني بحقه في العودة إلى الوطن.

وإذا كان الإرث قد تحقق في سياق الموت على فراش المرض في اللوحة السابقة ، فإن المفتاح الرمز إرث كذلك في سياق المقاومة والمعركة ، فالمفتاح الذي يسقط من يد الأب الشهيد يتلقفه الابن المقاوم استكمالا لمسيرة العودة.

1- حجازي طلال : وليم بتر ييتس ,شاعر الرؤيا , مجلة أفكار. ع 1966.6 ,ص 65

وتجسيدا لاعتزاز الفلسطيني بالمفتاح الرمز فقد ظهر قلادة تتدلى على الصدر في أكثر من لوحة ، وتعليق المفتاح في الرقبة كان مظهرا اجتماعيا سائدا في كثير من الأماكن الفلسطينية ، وبخاصة مفاتيح الخزائن التي تحوي مدخرات أصحابها ، فالمفتاح

حول العنق دلالة على الحرص عليه وأن العودة إلى الوطن أغلى ما يملك اللاجئون. ويبدو التصميم على العودة جليا في اللوحة وذلك من خلال نبات الصبار الذي نبت من رأس اللاجئ من طول الانتظار.

ويظهر المفتاح الرمز صورة جداريه في منزل عائلة فلسطينية في أحد المخيمات في مشهد في مشهد مأساوي يفيض فقرا وبؤسا.

وإذا كان المفتاح رمزا للوطن المنتظر ، فإن بعض اللوحات تجسد المفتاح وطنا ، إذ تعمد الفنانة إلى تفريغ فوهة المفتاح لتحوله إلى ملجأ تأوي إليه عائلة فلسطينية وذلك تعبيرا عن ديمومة الرحيل واستمرارية التشتت من مكان إلى مكان. فالرمز " وسيلة إدراك ما لا يستطاع التعبير عنه بغيره فهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته(1)وتعمد الفنانة إلى تشكيل جسم المفتاح من أجساد اللاجئين إذ تتحول قضية اللاجئين في هذا التشكيل من مشكلة إنسانية وفق بعض الرؤى السياسية إلى قضية وجود تضرب جذورها في أعماق الوطن ..ويتحول المفتاح من مستوى الرمز الإيحائي إلى الرمز المقاوم إذ يظهر المفتاح جبارا يتغلب على دبابة الاحتلال. وما هذه القدرة الخارقة للمفتاح إلا تجسيدا للإرادة والعزيمة التي يتسلح بها الفلسطيني ومن الرمز المقاوم يتحول إلى رمز نفسي يتكئ عليه

2- ناصف مصطفى : الصورة الأدبية . دار الأندلس ، بيروت ، ب ط ،ص153

اللاجئ ويتخذه مصدر قوة وثبات للتغلب على تتابع الويلات ، فها هو العجوز الفلسطيني يتخذ من المفتاح عكازا يتكئ عليه حاملا الوطن على ظهره الذي حنته الأحداث التاريخية الجسام من وعد بلفور إلى النكبة إلى النكسة.

2- البحر

يشكل البحر مساحة مضيئة في الذاكرة الفلسطينية وبخاصة اللاجئين الذين أجبروا على الرحيل عبر البحر من سكان الساحل الفلسطيني.فالبحر حافظة للحكايات التي يرويها الأجداد للأحفاد عن تفاصيل المعاناة التي ما زالت بصماتها ماثلة في وجدانهم.

وتوظف الفنانة أمية جحا الموروث البحري لإبراز الأبعاد السياسية للقضية الفلسطينية ، إذ يبدو في اللوحة الفلسطيني وهو يمخر عباب البحر في قاربه الصغير في جو عاصف يهدد حياته ، وما العواصف الأمريكية والأوروبية إلا مواقف سياسية تعصف بالقضية الفلسطينية ، ولا يخفى أن الخوف والخطر في سياق اللوحة البحرية مستوحى من الموروث البحري للاجئين في زمن النكبة.

وتتصف رمزية البحر بخاصية التوليد إذ ينتج عن البحر الرمز رمز آخر، إذ يصبح البحر مساحة صيد لإظهار المفارقة السياسية

3- الحجر :

لم يقم الحجر بوظيفة في التاريخ البشري كالوظيفة التي أداها في الانتفاضة الفلسطينية وبخاصة الانتفاضة الأولى(1987). إذ كان سلاحا بدائيا فاعلا أعاد مؤشر ساعة الحدث الدولي إلى القضية الفلسطينية ، فهو قوة هائلة تكسر قيود الاحتلال كما يبدو في اللوحة ، وما كسر القيد أو السلاسل إلا تجسيد للمواجهة بين الحجر وآلة الحرب الإسرائيلية ..

ونجد الحجر رمزا مقترنا بالصمود والشموخ والإباء في إبداع اللاشعور لدى أمية جحا، فهي تجمع بين الحجر الرمز والإنسان الفلسطيني الذي تحول إلى شجرة تضرب جذورها في أعماق الأرض ، غير آبه بالقنابل التي تنهمر عليه ولسان حاله يصرخ :"عش حرا أو مت كالأشجار وقوفا".

وتبرز ظاهرة الأنسنة في رمزية الحجر ، إذ يظهر الحجر إنسانا ناطقا في لوحة يظهر فيها حجران يمثلان الانتفاضة الأولى والثانية من خلال التحديد الزمني ا لمنقوش عليها .

ويتضمن القول الصادر من الحجر الأول " أوعى تكرر مأساتي ويخلوك مجرد ذكرى " بعدا سياسيا ، كما ظهر الحجر الثاني أكبر حجما من الحجر الأول ؛ لأن فعاليات الانتفاضة الثانية ووسائل المقاومة فيها وأبعادها السياسية أكبر حجما من الأولى .

ويمكن تصنيف الحجر الرمز الذي بداكف يد يرفع شارة النصر في ظاهرة الأنسنة أو تشخيص الجماد ، ونلاحظ أن الشظايا المتطايرة من الحجر الرمز بفعل القنابل الإسرائيلية قد تحولت إلى أحجار رمزية ترفع هي الأخرى شارة النصر تجسيدا لمقولة :"إن الضربة التي لا تميتني تزيدني قوة".

ويتخذ الحجر الرمز بعدا دينيا في مواجهة أول المؤامرات الدولية على

فلسطين، فهو قوة سماوية تدمر وعد بلفور الذي اتخذ صورة صاروخ إسرائيلي . وقد اتسمت اللوحة بلمسة لغوية فنية حينما جانست بين عبارة "وعد بلفور" وعبارة " وعد السماء.

4- القبر:

تتجاوز رمزية القبر الدلالة المألوفة وهي الموت والحزن إلى دلالات يقتضيها السياق الفلسطيني، إذ يظهر القبر الرمز

مؤرخا لأبرز الأحداث دموية في فلسطين ، إذ يؤرخ الشاهد الأول للقبر لمجزرة الأقصى التي وقعت في أكتوبر 1990 ويؤرخ الثاني لمجزرة الأقصى التي وقعت في أكتوبر 2000 ، ولا تخفى دلالة جمع المجزرتين في قبر واحد ، كما لا تخفى رمزية شقائق النعمان لشهداء المجزرتين.

وتلجأ الفنانة إلى أنسنة القبر لتصوير آلام الأمهات الثكالى وسماع أرواح الشهداء الذين ينعمون في جنات الخلود ، فاللوحة تجمع بين الحضور والغياب ، أو بين آلام الدنيا وفرح الآخرة وذلك ان " **الرسم مجموعة من الشحنات يفرغها الفنان على الورق وترافقها موسيقاه مع نزيف داخلي وخارجي من خلاله يجد أنه أعطى ما يريد من خلال رسوماته وابداعه**"[1]

1_الموسى خليل : قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000 م، ص 39

5- الحمامة:

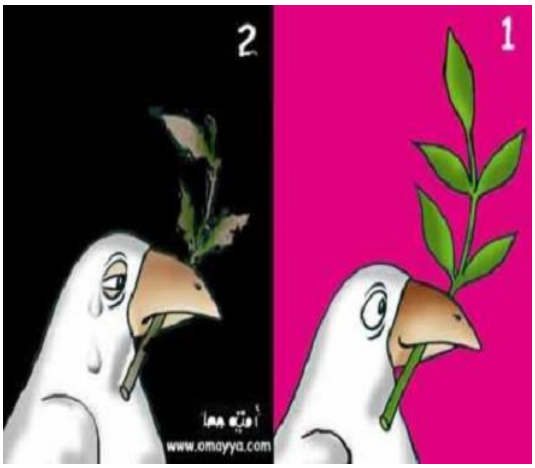
يكتسب الطير وبخاصة الحمامة البيضاء بعدا إنسانيا ، إذ يتخطى حدود الجغرافيا واختلاف الأجناس فهو يرمز إلى السلام والحرية . وهو عنوان إنساني والرمز هو " المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني التي تساعدنا في فك رموز النص، وتسهيل مأمورية الدخول في أغواره و تشعباته الوعرة" [1]

ولكن هذه الخصوصية العالمية تتحول إلى خصوصية فلسطينية حينما نرى حمائم السلام

سجينة باكية تعبيرا عن غياب الرمز تكتسب اللوحة من عنصر لقراءة الدلالات عندما نجده من للتأمل نظراً لأنه بعد جمالي وغير بالظرف إطلاقا السلام في فلسطين ولأن دلالة توافقا إنسانيا عالميا فقد خلت اللغة فمشاهدة اللوحة تكفي الكامنة فيها " فالكاريكاتير دون تعليق، يأخذ منا وقتاً مشحون بأفكار إنسانية وذو مرتبط باللحظة أو بالزمن أو 2"

1- جميل حمداوي: "السيميوطيقا والعنونة"، عالم الفكر، الكويت، مج65، ع23، يناير/ مارس 97، ص90

2- العابد محمد :الكاريكاتير فن التقاط المفارقات والكشف عن الفساد، جريدة (الزمان) العدد 1342 التاريخ 2002 - 10 - 19/20



وتحمل العلاقة بين الحمامة البيضاء وغصن الزيتون بعدا تاريخيا دينيا إذ يرتبطان بقصة الطوفان وسفينة نوح عليه السلام ، وهي لوحة خالية من اللغة ، ولكن التأمل فيها يؤدي إلى عقد موازنة بين الحضور والغياب للسلام ، فالقسم الأول من اللوحة يصور حالة السلام الغائب ، والقسم الثاني يمثل حالة السلام الحاضر . إذ يبدو غصن الزيتون أخضر يانعا وحدقة الحمامة تفيض أملا وفرحا وذلك في القسم الأول ، ويبدو غصن الزيتون جافا ذاويا والحمامة باكية وذلك في القسم الثاني..

وتجسيدا للبعد الإنساني الأممي للحمامة الرمز، تظهر الحمامة قتيلة لم تحمها الخوذة الزرقاء ولا الدرع الأزرق لراعي السلام ، فاللوحة ترمز لدلالة مركبة ، إذ تدل على حالة السلام في فلسطين ، وتدل على الاعتداء على الشرعية الدولية والاستهانة بها.

وترمز إلى خطاب السلام النفعي، حينما يُستغل الحديث عن السلام لمآرب حزبية، فتصبح حمامة السلام كرة يتقاذفها أقطاب السياسة وبخاصة في سياق الانتخابات الحزبية.

وتوظف الفنانة رمزية الطير لإبراز ثنائية ضدية بين حمامة السلام والغراب الذي يرمز للتشاؤم والبؤس والشر في الوعي الجماعي ، وتعمد الفنانة إلى تخصيص عمومية الرمز ، فتصور حمائم السلام الموشحة بالكوفية الفلسطينية رمزا للعودة إلى الوطن ، على الساحل الفلسطيني وتصور الغربان في حالة رفض ودهشة.

ولأن العلاقة في الوعي الجمعي بين الحمائم والغربان علاقة تنافر وتضاد، فقد أظهرت اللوحة الغربان وهي تفترس حمامة السلام وقد خلت اللوحة من اللغة لأن الثراء الدلالي وشفافية الرمز لا يقتضيان وجود وسيلة توضيحية

6- الطفولة:

يشغل الطفل مساحة واسعة في لوحات أمية جحا ، ويؤدي وظيفة سياسية تفوق مستواه العمري ، إذ يظهر سفيرا للسلام ومحاورا للآخر ويختلف خطاب الطفولة باختلاف المخاطب ، فحينما يخاطب الطفل الإدارة الأمريكية فان موضوع الخطاب الطفولي يكون الأب الأسير وفي تخصيص موضوع الخطاب وخزة ضمير من طفل محروم من أبيه إلى راعي السلام وراعي حقوق الإنسان الذي عجز عن تحقيق أبسط حقوق الطفولة.

وحينما يخاطب الطفل جنود الاحتلال فان موضوع الخطاب الطفولي يتخذ أبعادا سياسية ونضالية ، وتتصف لغة الحوار فيه بالقوة والتهديد ، كما يبدو في اللوحة إذ يقدم الطفل لجندي الاحتلال معادلة رياضية ؛ مفاوضات – تحرير الأسرى = مواجهة مستمرة ، ونلاحظ الطفل يخفي الحجر وراء ظهره ، وعلاقة الطفل بالحجر علاقة واقعية لأن الطفل يشكل محورا رئيسيا في انتفاضة الحجارة

ويتحول سفراء السلام إلى ضحايا حرب عمياء ، لا تفرق بين مقاوم وطفل، وتختار الفنانة اقل المستويات العمرية للأطفال الشهداء فكلما كان الشهيد صغير السن كان أكثر إثارة وتأثيرا ، لأن مشهد الطفولة ذو بعد إنساني بصرف النظر عن سياق المواجهات التي سقط فيها الطفل الشهيد ،يسوق الأستاذ محمد حسنين هيكل مثالاً لقوة الصورة، في هذا العصر، بدلاً من قوة الدبابة، بصورة الشهيد الطفل محمد الدرة وهو يموت محاصراً بالنار في حضن أبيه " إن صورة الدرة ومثيلاتها من الصور زادت تعاطف الرأي العام في أوربا من ثلاثين إلى خمسين بالمائة، وفي الولايات المتحدة من واحد إلى عشرة في المائة" [1]

1-هيكل محمد حسنين : نهايات طرق، العربي التائه، الشركة المصرية للنشر العربي والدولي ،ط1 2002، ص 198 – 199

وتتخذ الطفولة في سياق الحرب شكلا آخر حينما يظهر طفل يكتب بفمه بعد بتر يده وإصابة الأخرى . كما تبرز لوحات أخرى الجانب النفسي لدى الأطفال اللذين يعانون من الخوف والهلع من تهديد الطائرات الحربية وضجيج الصواريخ أثناء القصف. وتعتني الفنانة بإبراز الحقوق المدنية للطفل الفلسطيني ، وبخاصة غياب الحق في التعليم ، وتحرص الفنانة على إبراز عنصر المفارقة في سياق تصوير حقوق الطفل الفلسطيني، إذ يبدو الطفل فقيرا مشردا يبيع الجرائد الموسومة بعنوان "يوم الطفل الفلسطيني" ويتكرر مشهد الطفل الفقير المشرد في غير لوحة ، وهذا التكرار تجسيد لظاهرة الأطفال الفقراء الذين يجوبون الطرقات يبيعون الجرائد وأشياء أخرى لكسب قوت يومهم .

وتختار الفنانة المناسبات الاجتماعية لتصوير حرمان الأطفال وبؤسهم ، وبخاصة يوم العيد الذي ينبغي أن يكون عنوانا للفرح الطفولي.

6- المرأة:

يجمع الإبداع الكاريكاتوري لدى أمية جحا بين المرأة الواقعية ، والمرأة الرمز، ومن اللوحات التي تصور الصنف الأول ، امرأة قلقة خائفة على أسرتها من قصف الطائرات بعد أن سمعت هديره ، وتحرص الفنانة في هذا الصنف من اللوحات على إبراز اللهجة الفلسطينية على لسان المرأة (الزوجة):"قوم يا أبو عايد فز الطيارات الإسرائيلية بتحوم الظاهر بدها تقصف" ويرد الزوج عليها :" يا ولية اطفي هاللمبة ونامي ما بشيل الروح إلا اللي خالقها ".

واللهجة في اللوحة تعزز المستوى الواقعي للمرأة " ومن المعروف أن اللهجة والطريقة الخاصة تميز المستعمل وتشي.بانتمائه لجماعة خاصة . وإعادة إنتاجها يعني قصد إبراز هذا الانتماء القومي أو الاجتماعي أو الثقافي "[1]

1- فضل صلاح : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، 1978ص 96

ظاهرة الموازنة (الثنائيات الضدية):

اتخذت الفنانة من الموازنة وسيلة لإبراز الثنائيات الضدية في الجانبين السياسي والاجتماعي، وتدرك الفنانة أن اللوحة التي تشتمل على علاقة ضدية هي أكثر تأثيرا وإثارة للمتلقي، كما أن العلاقة الضدية أكثر قدرة على النهوض بوظيفة اللوحة. وقد أدت اللوحات التي اشتملت على ثنائيات ضدية الوظائف الآتية:

1-الكشف عن سياسة التفرقة العنصرية

يكشف عدد من اللوحات عن سياسة متعمدة تقوم على التمييز العنصري بين اليهودي والفلسطيني ، إذ يظهر اليهودي في سياق المسموح ويظهر الفلسطيني في سياق الممنوع ، كما تصور اللوحة أن سجينا إسرائيليا سم له بزيارة زوج ابنة خالته لمدة ثلاثة أيام (ولا تخفى السخرية هنا من بعد القرابة)، في حين يمنع السجين الفلسطيني من إلقاء نظرة الوداع على جثمان والده والموازنة هنا لا تقتصر على ثنائية المسموح والممنوع وإنما تشمل لغة الخطاب ، فاليهودي يخاطب المسؤولين بلغة الإملاء ، والفلسطيني يخاطب بلغة الرجاء ، وتشمل المدة الزمنية للإجازة ، فاليهودي يطلب ثلاثة أيام ، والفلسطيني يطلب إلقاء نظرة وداع ، وكذلك تبرز الثنائية في علاقة القرابة ، فاليهودي يريد زيارة زوج ابنة خالته والفلسطيني يرجو رؤية جثمان والده لحظة واحدة.

وتتجلى التفرقة العنصرية في سياق الصراع فالمستوطن اليهودي الذي قتل فلسطينيا حر طليق يتقلد وشاحا تقديرا لجريمته وهو مغتصب الأرض ، والفلسطيني الذي جرح مستوطنا مثقل بالقيود والسلاسل وهو صاحب الأرض

وتمتد التفرقة العنصرية إلى الحقوق المدنية ، فالمستوطنات الإسرائيلية تزرع في الأرض الفلسطينية بلا ترخيص ، وبيت الفلسطيني على أرضه يهدم بحجة عدم الترخيص" وإذا كان الفن محركاً أساسياً لوعي الجماهير وتطوير ثقافتها ومعتقداتها يبقى فن الكاريكاتير الشعلة المضيئة التي تعطي للأجيال الواقع المعيش من خلال المعاناة اليومية، وترافقهم عبر مسيرة وعي لا تنتهي... وإذا كان المسرح أبا الفنون ففن الكاريكاتير لا يقل شأناً عنه.

وما أقسى أن تمتد التفرقة العنصرية إلى الطفولة ، حينما ينام الطفل الإسرائيلي آمنا منعما حالما ، في حين ينام الطفل الفلسطيني على أنقاض بيته خائفا متعبا مشردا .

وقد لا تكفي مشاعر الاستغراب والدهشة حينما نشاهد طفلا يهوديا يلهو ويمرح في حدائق بيت المقدس، في حين أن باب الحديقة موصد أمام الطفل الفلسطيني، وما يجعل العيون تفيض توترا واستهجانا أن اسم الحديقة هو "هشالوم" أي : السلام. ، فلا متنزهات و لا ملاهي للأطفال تتسع لأطفال منطقة أكبر كثافة سكانية في العالم (قطاع غزة)، أو بالأحرى إسرائيل فرضت عدم اللعب والتنزه على أطفال فلسطين. حتى البحر ما عاد مكانا رحبا ولن نجد عنده شاطئ الأمان " [1]

1-فطوم غادة فاضل:الفنان معتز علي: فلسطين دائماً في الذاكرة والبال والنبض. جريدة الأسبوع الأدبي العدد 1003 تاريخ2006/4/22

2-إبراز ازدواجية السياسة الأمريكية:

لا يحتاج الانحياز الأمريكي لإسرائيل إلى محلل سياسي بارع ، فقد بات أمرا مكشوفا تعجز لغة الدبلوماسية عن إخفائه ، ولهذا لا غرابة أن نرى الوسيط الأمريكي الذي يرعى الاتفاق على وقف إطلاق النار وهو يسد فوهة المدفع الفلسطيني، ويترك فوهة المدفع الإسرائيلي حرة طليقة ! وتعمد الفنانة إلى اختيار بارع ، حينما توظف تمثال الحرية لإبراز ازدواجية السياسة الأمريكية ، فيد من التمثال تخنق طفلا فلسطينيا ينزف دما ، واليد الأخرى تحتضن رموز السياسة الإسرائيلية بعناية وحنان

3- تعرية عملية السلام.

تظهر اللوحة المفارقة في عملية السلام ، فالشجرة التي تجسد السلام يانعة مثمرة في الجاني الإسرائيلي ، وهي يابسة جافة في الجانب الفلسطيني ، وقد تحولت إلى أفاعي تهم بالانقضاض على الفلسطيني.

وتوظف الفنانة ثنائية القبلية والبعدية لإبراز مثالب عملية السلام ، فقد كانت المستوطنات في فلسطين قليلة قبل انطلاق عملية السلام ، وبعد عملية السلام ابتلعت المستوطنات فلسطين كلها .

وكذلك كانت فلسطين خالية من الحواجز العسكرية قبل عملية السلام، وأصبحت الحواجز العسكرية بعد عملية السلام كالإخطبوط يمتد في كل مكان

التناص من أبرز سمات الخطاب المعاصر. ومن أدق خصائص بنيته التركيبية و الدلالية.حيث تتداخل فيه أبنية نصوصية مختزلة في ذهن المبدع. وذلك يصبح النص مجموعة من النصوص السابقة الممتدة في الذاكرة .و التي تلتقي جذورها في حقل التناص[1].

وقد حفلت رسومات أمية جحا بمختلف أشكال التناص التي تؤكد البعد الزماني و المكاني لنصوصها و تثري طاقاتها التأثيرية[2].

ويلاحظ أن التناص يتطلب قراءة دقيقة. وتدبرا واعيا للمفردات و معانيها . لأن أمية جحا لها ثقافة واسعة.تتعلق بالتراث العربي وغذت نفسها بالثقافات المختلفة.

وقد اتبعت أمية جحا عدة أساليب في توظيف التناص في رسوماتها . أهمها:

أولا: الأسلوب المباشر :حيث استعارت النص الغالب دون أي تحريف أو تمويه أو استخدام معاكس له . ويكثر هذا التناص في الموروث الشعبي و في أغلب الأحيان كانت تضع هذه النصوص بين علامتي تنصيص و فيه تتحقق المباشرة في التناص.

ثانيا:تناص مع المعنى فقط: و صياغته بلغتها مع الإبقاء على كلمة من الكلمات الدالة على النص الغائب . و فيه لا تعمد الرسامة إلى التعامل مع النص الغائب تعاملا صريحا أو مباشرا.

1 –ينظر. عبر الخالق محمد العف: التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر.ط1 مطبوعات وزارة الثقافة .السلطة الوطنية الفلسطينية.2000م .ص661

2- المرجع نفسه ص 68

التناص الديني في كاريكاتير أمية جحا

تعد كتب الأديان الثلاثة القرآن و التوراة و الإنجيل رافدا مهما من روافد التجربة الحداثية لدى المبدع الفلسطيني"حيث استقوا من آياتها القدسية العامة. وشخصياتها البنيوية و الدينية ما جعلهم يفجرون طاقاتها الدلالية و يكشفون من خلال الاتكاء عليها عن رؤيا تتجاوز معطياتها المعروفة . إلى إنتاج دلالات تستوعب الحاضر وأبعاده . وتعبر عن المستقبل و طموح الإنسان في تحقيق أحلامه الوطنية و الوجودية على أرضه[1].

ويرى " صالح أبو إصبع " أن من الطبيعي أن يعود المبدعون الفلسطينيون إلى تراثهم الديني ، باعتباره واحدا من مقومات شخصيتهم العربية في مواجهة الكيان الصهيوني الذي يحاول أن يستند في وجوده إلى مبررات دينية وكأن ارتدادهم إلى تراثهم الديني يمتاحون منه موضوعاتهم و يستوعبون شخصيات و يستحضرونها رموزا ليس إلا تحديا للكيان الصهيوني ، ثم نراهم يرتدون إلى التراث الديني اليهودي و المسيحي و كأنهم بذلك ينفون هذا الوجود القائم على أساس ديني باعتبار أن الأديان ليست ملكا خاصا لأحد هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى فان الموضوعات الدينية و شخصياتها من الغنى و الثراء في مدلولاتها الرامزة ما جعلهم يلجأون إلى التراث الديني[2].

لقد ارتكزوا في توظيفهم للإشارات الدينية على نمطين رئيسيين :

الأول اقتباس لفظة أو عبارة تضفي بعدا على الخطاب.

أما النمط الثاني لتوظيف الإشارات الدينية يتمثل في الإحالة إلى شخصيات دينية[3] إما بالاستحضار المباشر أو عن طريق الرمز و الإحالة.

---

1 -ابراهيم نمر موسى : أفاق الرؤيا الشعرية . دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر.ط(1). وزارة الثقافة الفلسطينية الهيئة العامة للكتاب . رام الله. 2005م. ص 69.

2- صالح ابو اصبع : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة . منذ عام 1948 حتى 1975 . دراسة نقدية . ط(1) المؤسسة العربية للدراسات و النشر . بيروت. لبنان . 1979م . ص 138.137

3 -إبراهيم نمر موسى : نفس المرجع ص 70.69

أولا: التناص مع القران الكريم :

استحضر الخطاب الكاريكاتيري القران الكريم باعتباره مصدرا يتسنم ذروة البيان و الفصاحة و باعتباره كتابا دينيا يمنح الخطاب سمة التصديق ويعتبر تجليا نورانيا لقصص شخصيات دينية شائعة منها المؤمن و الكافر و المصدق و المكذب، تظهر فيها أبعاد النفس الإنسانية و نوازعها المهلكة أو الخيرة .

ويمكن اعتباره ماضيا و حاضرا و مستقبلا يجدر التمسك به و احتضانه ضد الهجمة الصهيونية التي تسعى تجريد العربي المسلم من دينه و تاريخه و تراثه[1].

ويرى "سيد قطب" أن التصوير الفني هو الأداة المفضلة في أسلوب القرآن الكريم فهو يعبر بالصورة المتخيلة عن المعنى الذهني و الحالة النفسية . و عن الحادث المحسوس و المشهد المتطور . وعن النموذج الإنساني و الطبيعة البشرية . ثم يرتقي بالصورة فيمنحها الحياة الشاخصة. أو الحركة المتجددة[2].

و أما "أنس دواد" فيرى أنه أتيح لمبدعينا المعاصرين أن تقع أعينهم على رموز دينية كثيرة. ثرية خصبة. كانت في أغلب الأحيان أقنعة نفسية . ومناهل غزيرة تتفق مع نزعاتهم و ذلك لتجاوز الواقع العربي الأليم . سلوكا و فكرا .و تشوفا إلى عوالم أكثر رحابة و صفاء و اطمئنانا[3].

لهذا نجد أمية جحا تستحضر في رسوماتها . لغة القران الكريم و آياته فكان لها دور في إضفاء الحيوية على هذه التجربة . وإكساب المعنى عمقا و تفاعلا و أضفت على نصوصها ثراء، ومن ذلك التناص الحاضر في الصورة مع قوله تعالى " فجعلهم كعصف مأكول " الفيل الآية5[4] .

1- ابراهيم نمر موسى : أفاق الرؤيا الشرعية . مرجع سابق ص171 -

2- ينظر سيد قطب : التصوير الفني في القران الكريم . ط(10). دار الشروق .القاهرة . 1982م.ص236 -

3- أنس دواد : الأسطورة في الشعر العربي الحديث . ط(3) . دار المعارف .1992م ص33

4- القران الكريم : سورة الفيل الآية 45 -

و تحوي هذه الصورة مزيجا من التناص التاريخي و جينات من القران الكريم ولا يخفى أن التداخل بين أنواع التناص يقتضيه السياق الدلالى للوحة الكاريكاتير و بخاصة حينما يتفق الحدث التاريخي مع السياق القرآني فيصبح من السهل على المتلقي استحضار قصة أصحاب الفيل في القران الكريم .

في قوله تعالى " ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل (1)ألم يجعل كيدهم في تضليل(2) و أرسل عليهم طيرا أبابيل (3) ترميهم بحجارة من سجيل (4) فجعلهم كعصف مأكول(5) "سورة الفيل . [1]

ولو عدنا إلى تفسير هذه الآية لوجدنا أن قصة أبرهة و هجومه على الكعبة تحوي في ثناياها دلالات عظيمة ، والعجب أن حادثة الفيل أصبحت تاريخا ومولد سيد البشر كان فيه ومن ثمة ثم كان ميلاده و الحادثة برهانان على العرب بأن خضوعهم لأهل الكتاب يستطيعون التخلص منه و أن عزتهم في عبادة رب هذا البيت الذي حماه وفي هذا المولد الجديد الذي سيخلص العرب بخاصة و العالم بعامة من قبضة الظلمة.

و على ما سبق فان الفكرة الوحيدة التي تقدم بها العرب للبشرية كانت هي العقيدة الإسلامية وهي التي رفعتهم إلى مكان القيادة .فإذا تخلوا عنها لم تعد لهم في الأرض وظيفة ولم يعد لهم في التاريخ دور، و هذا ما يجب أن يتذكره العرب جيدا إذا هم أرادوا الحياة و القوة و القيادة

أما فيها يخص المعجم أن عبارة "كعصف مأكول " لها معنيان:

الأول: أنه جعل أصحاب الفيل كورق أخذ ما فيه من الحب و بقي هو لا حب فيه و الثاني أنه أراد جعلهم كعصف قد أكله البهائم * و الحب ذو العصف و الريحان * يعني بالعصف ورق الزرع و مالا يؤكل منه و أما الريحان فالرزق ما أكل منه و قيل العصف و العصيفة و العصافة التبن و قيل :هو ما على حب الحنطة و نحوها من قشور التبن .

و على هذا ان الله سبحانه و تعالى –أهلكهم و دمرهم وردهم بكيدهم وغيظيهم لم ينالوا خيرا . وأهلك عامتهم . ولم يرجع منهم مخبر إلا و هو جريح كما جرى لملكهم أبرهة . فانه انصدع صدره عن قلبه حين وصل الى بلده صنعاء و أخبرهم بما جرى ثم مات فملك بعده ابنه يكسوم ثم من بعده أخوه مسروق بن أبرهة ثم خرج سيف بن ذي يزن الحميري إلى كسرى فاستعانة على الحبشة .فأنفذ معه من جيوشه فقاتلوا معه فرد الله إليهم ملكهم و ما كان في آبائهم من الملك . وجاءته وفود العرب للتهنئة[2]

1 –القران الكريم : سورة الفيل .الآية 1–5

2– فخر الدين الرازي : التفسير الكبير،المجلد 06، دار الكتب العلمية، بيروت، 2004، ص2 2

ثانيا: التناص مع شخصيات الأنبياء و قصصهم الواردة في القرآن الكريم :

القرآن الكريم كتاب دعوة دينية و القصة إحدى وسائله لإبلاغ هذه الدعوة و تثبيتها شأنها في ذلك شأن الصور التي يرسمها للقيامة و النعيم و العذاب[1]

قال تعالى <<لقد كان في قصصهم عبرة لأولي الألباب>>[2]

وشخصيات الأنبياء و الرسل من أهم ما استلمته أمية جحا من قصصهم عبرا متوخاة على نحو يتضمن الاستمرارية بين زمن الأنبياء بالنسبة لها نقطة ارتكاز انطلقت منها نحو عالم قدسي مشرق ساهم في إثراء رسمها وذلك من خلال إسقاط ملامح الشخصيات و مدلولاتها على ألفاظها و تراكيبها.

وتناص أمية جحا مع شخصيات الأنبياء يعكس مدى وعيها بتجربتها و رموزها و دلالتها الرمزية التي جاءت تحملها في النص القرآني غير أن المتلقي يجد أن حضور الأنبياء كان ما بين التلميح و الاستدعاء المباشر دون خفاء فمن الشخصيات التي أومأت إليها و أوردتها بمعطياتها [3] قصة سيدنا *موسى عليه السلام* التي أثرت في جميع الجوانب الفنية فعملت على إثرائها وهي تشتمل على جوانب سيكولوجية هامة[4].

و لعل من أبرز الأسباب التي استرعت اهتمام أمية جحا و جعلتها توظفه في رسوماتها هي الإيحاء بمجرى سنة الله عندما يئس الرسل والتلميح بالمخرج المكروه الذي يليه الفرج المرغوب و الإيحاء و التلميح اللذان تدركهما القلوب المؤمنة و هي في مثل هذه الفترة تعيش في جوها تستشرق و تلمح الإيحاء و التلميح من قريب أو بعيد[5].و من هنا استلهمت أمية جحا قصة سيدنا موسى عليه السلام حيث وظفتها في رسمها فتحولت إلى دلالة رمزية موحية، ذات اتصال وثيق بالواقع جسدت من خلالها همومها و أحزانها الذاتية باعتبارها معادلا موضوعيا لحالة الإنسان الفلسطيني .

ففي هذا الرسم غاب النص القرآني و أكتفت الفنانة بالقدرة التعبيرية للصورة لاستحضار النص الغائب، وفي هذا المقام نستحضر قصة ،

فيها نصر المؤمنين و إذلال الكافرين و خ - ١٠

---

1 - أحمد نوفل:سورة يوسف . دراسة تحليلية. ط (2) .دار الفرقان للنشر و التوزيع. عمان 1999 م .ص 33

2 - القرآن الكريم: سورة يوسف . الآية 111

3 - أحمد ماهر محمد البقري: يوسف من القرآن. دار النهضة العربية للطباعة و النشر . بيروت 1984 م ص 116

4 - عزت عبد العظيم الطويل : دراسات نفسية و تأملات قرآنية. مطبعة الوادي الإسكندرية. 1977. ص 102 .

5 - سيد قطب :في ضلال القرآن . ج 10.المجلد 4. ط (3) . دار إحياء التراث العربي .بيروت . لبنان ص 178 -179

و لما أراد الله عز و جل إنقاذ هذا الشعب من ظلم فرعون و طغيانه و تكبره و عدوانه أجرى من الأسباب العظيمة ما لم يشعر به فرعون و لا أولياؤه و لا أعداؤه حيث أمر سبحانه أم موسى عليه السلام أن تضع وليدها موسى في تابوت مغلق ثم تلقيه في اليم .

و وعدها تبارك و تعالى بحفظه وبشرها بأنه سيرده إليها و أنه سيكبر و يسلم من كيدهم و أنه سبحانه و تعالى سيجعله من المرسلين .

لقوله تعالى <<وَأَوْحَيْنَا إِلَى أُمِّ مُوسَى أَنْ أَرْضِعِيهِ فَإِذَا خِفْتِ عَلَيْهِ فَأَلْقِيهِ فِي الْيَمِّ وَلا تَخَافِي وَلا تَحْزَنِي إِنَّا رَادُّوهُ إِلَيْكِ وَجَاعِلُوهُ مِنَ الْمُرْسَلِينَ>> (القصص 7) [1]

ففعلت ما أمرت به و ساق الله هذا التابوت و بداخله موسى عليه السلام يتقاذفه الموج إلى أن وصل مكان قريب من فرعون و آله .

لقوله تعالى<< فَالْتَقَطَهُ آلُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا إِنَّ فِرْعَوْنَ وَهَامَانَ وَجُنُودَهُمَا كَانُوا خَاطِئِينَ>> (القصص 8) [2]

و في هذا أن الحذر لا ينفع من القدر فإن الذي خاف منه فرعون و قتل أبناء بني إسرائيل لأجله قيض الله أن ينشأ في بيت فرعون و يتربى تحت يده و على نظره وفي كفالته ،و من لطف الله بموسى و أمه أن منعه من قبول الرضاعة من ثدي أي امرأة فأخرجوه الى السوق لعلهم يجدون من يقبل منها الرضاعة . فجاءت أخته وهو بتلك الحال <<فقالت هل أدلكم على أهل بيت يكفلونه لكم و هم له ناصحون>> (القصص:12) [3]

و يستحضر هذا الثراء الدلالي جوليا كرستيفا " إن النص ليس نظاما لغويا كما يزعم البنيويين أو كما يزعم الشكلانيون الروس .و إنما هو عدسة مقعرة لمعان و دلالات متغايرة و متباينة و معقدة في إطار أنظمة اجتماعية و دينية و سياسية سائدة"[4] و هذا ما يتطابق مع ما هو موجود في العالم العربي اليوم من أنظمة مستبدة و مختلفة و معقدة تحمل في ثناياه أعراق مختلفة و ثقافات متعددة ....

1 - القرآن الكريم: القصص، الآية 07

2 - القرآن الكريم: القصص، الآية 08

3- القران الكريم: القصص، الآية 12

ثالثا: التناص الأدبي في رسومات أمية جحا :

التناص الأدبي دور مهم في إثراء لغة رسوم الكاريكاتيري و تحويله إلى قوة دافعة تثري التجارب الأدبية للمبدعين .و نقل رؤيتهم و مبتغاهم إلى المتلقي لذلك كانت الدعوة إلى التراث هدفا غنيا يستثمره الفنان لمنح نصه قيما احتجاجية و جمالية.

و التناص الأدبي كما يرى " صلاح عبد الصبور " : سيطرة لا يكاد يفلت منها أي مبدع . لذلك عليه أن يفهم التراث و أن يعيه حتى يتغلغل في نفسه بحيث يصبح جزءا من تكوينه . يستطيع بعده أن يصل إلى أسلوبه الخاص " و المبدع من هذا المستوى . يتجاوز التراث عادة فيضيف إليه جديدا ولا يأوي إلى ظله . بل يخرج إلى باحة التجربة الواسعة و يحس إحساسا عميقا بسيطرته على اللغة [1] .

و لقد حدد موقف المبدع المعاصر من التراث القيمة الجمالية للتجربة حيث أصبحت هذه القيم نابعة من صميم طبيعة العمل وليست مبادئ خارجية مقننة فالإبداع المعاصر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة سواء ما يتعلق بالشكل أو المضمون و هو في تحقيقه لهذا الجماليات يتأثر كل التأثر بحساسية العصر و ذوقه و نبضه [2] .

إن التفاعل الخلاق بين المبدعين المعاصرين و الأدباء القدماء و المحدثين من العرب و الأجانب أنشأ علاقة حلولية متبادلة بين زمنين الماضي و الحاضر لا يحضر فيها الماضي باعتباره مصدرا من مصادر الاحتذاء و التقليد و التكرار.بل باعتباره مصدرا للابتكار و التجديد و الدهشة.حيث يعاد النص

1- صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص 18-19

2- فؤاد منصور: حوار مع جوليا كريستيفا، مجلة الفكر العربي، ع18، بيروت، 1982، ص122

3- عز الدين اسماعيل:الشعر العربي المعاصر قضايا وظواهر الفنية و المعنوية.ط (02) .دار الصور و دار الثقافة.بيروت.1972 ص 28

الشعري الموروث وفق رؤيا جديدة معاصرة.وتفتح له أفاق واسعة من التأويل و الكشف.ليجد المتلقي نفسه أمام نص قديم جديد يكتنز بأبعاد دلالية شمولية و إنسانية في الوقت نفسه .[1]

و قد استطاعت أمية جحا أن تستلهم كثيرا من التجارب الشعرية لشعراء العصر الحديث إذ أنها تنهل من ألفاظهم و تراكيبهم بالاستدعاء و التلميح و الاستحضار بمقاييس مختلفة وفقا لرؤيتها و تجربتها الفنية.و وهذا ما يدفعنا إلى استحضار قصيدة حافظ إبراهيم عن اللغة عربية تنعي حظها بين أهلها في البيت السابع من القصيدة يقول الشاعر:

أنا البحر في أحشائه الدر كامن * فهل ساءلوا الغواص عن صدفاتي

هذه القصيدة قالها شاعر النيل " حافظ إبراهيم " مدافعا ومنا فحا عن اللغة العربية، اللغة التي يفتخر بها العرب والمسلمون ويعتزون بها ، فهي تحفظ كتابهم وتشريعهم ، وتعبر عن علومهم وآدابهم.. حين تعالى الهمس واللمز حولها في أوساط رسمية وأدبية، وعلى مسمع ومشهد من أبنائها واشتد الهمس وعلا واستفحل الخلاف وطغى، فريق يؤهلها لاستيعاب الآداب والمعارف والعلوم الحديثة، وفريق جحود، يتهمها بالقصور والبلى وبالضيق عن استيعاب العلوم الحديثة.. ولكن حافظاً الأمين على لغته الودود لها يصرخ بوجوه أولئك المتهامسين والداعين لوأدها في ربيع حياتها بأن يعودوا إلى عقولهم ويدركوا خزائن لغتهم فنظم هذه القصيدة يخاطب بلسانها قومه ويستثير ولاءهم لها وإخلاصهم لعرائسها وأمجادها في هذه القصيدة شخص الشاعر اللغة العربية أي جعلها شخصا يتكلم عن نفسه ، بل جعلها أما تنعى عقوق أبنائها لها ، وتعلن دهشتها من أبنائها الذين يخوضون في هذا الحديث الظالم ضدها فتقول :بعدما سمعت الضجة الكبرى والحملة الجائرة ضدي رجعت لنفسي واتهمت عقلي ولكن تبين كذب ما يقولون فعلمت أنهم يريدون وأدي ، فناديت قومي واحتسبت حياتي عند الله فيما يدخر ، فهم قد اتهموني بالعقم في شبابي وليتني حقيقة عقمت فلم أجزع لقول أعدائي ، ولكنني أنا الودود الولود تتجدد في كل عصر وزمان..

1- صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، مرجع سابق، ص 18-19

فقد ولدت الكلمات والعبارات ولكن لم أجد لها الرجال الأكفاء " الجديرين بها الحريصين على إظهار مكنوناتها فوأدتها وهي حية.

وسعت كتاب الله لفظاً وغاية * وما ضقت عن آيٍ به وعظات**

فكيف أضيق اليوم عن وصف آلة * وتنسيق أسماءٍ لمخترعات**

أنا البحر في أحشائه الدر كامن * فهل ساءلوا الغواص عن صدفاتي**

وما زالت اللغة تتحدث عن نفسها وتتعجب ممن اتهمها فتقول أنا التي وسعت كتاب الله (لفظاً وغايةً)، فكيف لي اليوم أن أضيق عما دونه كالتعبير عن وصف لآلة أو تنسيق أسماء لمخترعات التي لا تساوي شيئا أمام ما جاء به القرآن من معان وألفاظ ، فأنا البحر الذي كَمُن في جوفه الدر فهل ساءلوا أهل اللغة العالمين بها عن صدفاتي

وفي نهاية القصيدة ، وبعد أن بسطت شكواها هاهي تبسط رجاءها وتقول : إلى معاشر الكتاب والعالمين بها ، عليهم أن يؤمنوا بلغتهم العربية، وأن يلجوا أبوابها الواسعة المفتوحة؛ ليجدوا فيها السعة والرحابة بكل جديد وعتيد، ويعودوا إليها فيبعثوا حياتها وإمّا ممات لا قيامة بعده وتقسم أن هذا الممات لم يقس بممات، فموت اللغة العربية ليس كموت أي لغة ، فموتها هو موت للأمة الإسلامية والمسلم يعرف ذلك.

تستمر اللغة العربية في الدفاع عن نفسها.رادة على كل أعدائها فتقول مفتخرة واصفة نفسها بالبحر الواسع الشاسع الذي يتوارى الدر الثمين في أعماقه و تحثنا على استخراجه و الاستعانة بمن عمقوا في اللغة وعرفوا أسرارها.

لتعقد بذلك أمية جحا موازنة بين هذه الفكرة و الرؤيا التي وظفتها في رسمها حيث اعتبرت الوطن العربي بحرا زاخرا بالدرر النفيسة في نظر أمريكا و إسرائيل.

و من الصعب الغوص في أعماقه إلا من خلال تقسيم الوطن إلى طوائف و مدائن حتى يسهل عليهم استنزاف ثرواته و تراثه...كما يحدث اليوم بما يطلق عليه الربيع العربي (تحت مظلته) و الحرب ضد داعش و الإرهاب ...فهي مسرحيات و سيناريوات متوالية من سنة لأخرى لغرض واحد و هو تشتيت و تقسيم الوطن العربي باسم الإنسانية و العدل و المساواة مثل ما تشهد سوريا و العراق و عمان و ليبيا ... وتتوالى المسرحيات من بلد لأخر و خلق مؤتمرات و اجتماعات تحت مظلة الإصلاح تخفي في طياتها الكثير من الماسي نتيجتها تهجير الشعب و تشريده و تقسيمه مثل ما يحدث اليوم في سوريا من قصف و عمان و حرب طوائف في العراق و تقسيم ليبيا .بهدف استنزاف ثروات الوطن العربي و تقسيمه

و في التالية استحضار صريح لقصيدة *بلاد العرب أوطاني*.فهو نشيد عربي يتغذى بالوطنية القومية العربية و يمدح الوحدة.نظم كلماته الأستاذ فخري البارودي و لحن موسيقاه الأخوان *محمد و أحمد سليم فليفل*

بلاد العرب أوطانـــي من الشام لبغـــدان
و من نجد إلى اليمـــن إلى مصر فتطـــوان
فلا حد يباعدنا و لا دين يفرقنا لسان الضاد يجمعنا بغسان و عدنان
لنا مدينة سلفت سنحييها وإن دثرت و لو في وجهنا وقفت دهاة الإنس و الجان
فهبوا يا بني قومي إلى العلياء بالعلم و غنوا يا بني أمي بلاد العرب أوطاني

النشيد هو نشيد عربي يدعو للوحدة العربية ويركز على الوحدة و التعليم و الحفاظ على التقاليد و الثقافة العربية وطالما كان منسيا في التسعينيات و أوائل 2000 لكن أعقاب الربيع العربي كان يستخدم على نطاق واسع باعتباره النشيد العربي غير الرسمي في العديد من الأحداث .و أستخدم في عام 2011 في دورة الألعاب العربية الثانية عشر 2011.

أما أن بلاد العرب أوطاني فانه كلام لا واقع له لأن الوطن هو المكان الذي تصان فيه كرامة المواطن و ينتقل فيه بلا هوية و لا جواز سفر .

و لهذا فالكلام أعلاه لا واقع له ولم يكن له واقع سابقا ولن يكون له واقع مستقبلا لأن مقومات جعل ال 22 دويلة دولة واحدة أي وطن للجميع لا تتوفر في لسان الضاد المزعوم ولا في لسان شكسبير أو أي لسان آخر لأن اللسان ينقل ما يوكل إليه بغض النظر عن الفكرة و لا يبدع أي فكرة تصلح لجمع الناس أي توحيدهم .

فلسان أي اللغة تصلح لتنقل فكرة التوحيد و تصلح لنقل فكرة التمزيق و هذا ينطبق على لسان الضاد و لسان العبرانيين و أي لسان آخر. فالعربية ليست فكرة بل هي وسيلة نقل تحتاج الى لمن يقودها ؟

أما انه لا أحد أي لا حدود تباعدنا فتكفي عبارة جزائري تونسي مصري و أفتخر التي تتردد مئات بل آلاف المرات يوميا على الصحف و المواقع الالكترونية لتثبت أن الشاعر في واد و بلاد العرب في واد آخر و أننا نحلم بالمستحيل أو نتخيله فلم تعد مشكلتنا في مسألة الحدود التي تباعد بيننا و تمنع المسلم من نصرة أخيه و هو يراه يقتل و يستباح عرضه

فالشاعر يتحدث على ما كان عليه العرب من وحدة و تماسك و كذلك أمية جحا حيث اعتبرت هذا البيت الشعري دستورا أو قاعدة ينقلها من جيل إلى جيل بأن كل بلاد العرب وطن واحد.

لكن الرسم ينتقل بنا من الألفة التي يحدثها فينا إلى الحيرة في المقطع الثاني الذي يتناص مع أغنية أم كلثوم " لسه فاكر " من كلمات عبد الفتاح مصطفى و يشكل هذا المقطع مفارقة في بنية الصورة و المعنى المستوحى من مقطع " لسه فاكر كان زمان كان زمان " يحيلنا ذلك على الواقع الذي يعيشه العرب اليوم من تشتت و تقسيمات

و البنية الصرفية "كان زماااان " تكرار الألف في هذه الحالة فيه دلالة على الاستهزاء منذ أن تلاشت فكرة وحدة الوطن العربي و تماسكهم .....

و كأن هذا الرسم مكمل لقصة الرسم الذي سبقه في أنه للسيطرة على الوطن العربي يجب تقسيمه إلى طوائف و مدن و هذا ما حدث حقيقة لكن العربي في الرسم الثاني مازال متشبثا بهذه الفكرة –الوحدة- و يعلمها للأجيال في حين إسرائيل تنفيها من خلال الرسم الذي يحمل عبارة " ليسه فاكر كان زمان كان زماااان " وما يعيشه العربي من أوهام .

فلم تعد المشكلة في نواطير المارات المسماة بلاد العرب الذين وجدو الحراسة هذه الحدود وحراسة دويلة اليهود و الضرب بيد من حديد على يد أجمجمة كل من تسول له نفسه الإمارة أن يمس قدسية هذه الحدود بكلمة بل تجاوز الأمر ذلك إلى أن تقديس هذه الحدود و الملايين يستخدمون كلمة وأفتخر على الموقع الالكترونية و ألاف الصحف فلم يرضوا حدود " سايكس بيكو" بل قد سوها و كأن الأمر بها نزل في القرآن بدليل قطعي الثبوت و الدلالة فأين الواقع من كلام الشاعر الذي يحلم بالأساطير .

أما قوله ولا دين يفرقنا فكلام من السهل إثباته لو تعرض أحد لدين أي مسلم خارج خمارة أي مسلم غير ملتزم ولاحظنا ردة فعله ونقاشاتنا على الصحف تثبت أن الدين أكبر مفرق بين الناس وذلك بتقسيمه إلى طوائف و عشائر و فكل من له إلهام بالتاريخ يترك أن الدين استخدم كذريعة و كان وراء أغلب الصراعات و الحروب بين البشر وما الحروب الصليبية التي ساقت ملايين الناس للعدوان على أقوام أخريين لا يعرفون عنهم شيئا إلا أنهم يخالفونهم بالدين لأكبر دليل على أن الدين يفرق بين البشر حتى بين الإنسان و أقرب الناس إليه كالأب و الأم فكيف بين العربي و العربي ".

وقول الشاعر لنا مدينة سلفت سيخيها و إن دثرت ولو في وجهها وقفت دهاة الإنس و الجن . مدنية سلفت فالأعراب لم تكن لهم مدينة و لم يعرفوها أيام جاهليتهم قبل الإسلام أو أن الشاعر قصد بها الحضارة .و العرب لم يمتلك حضارة إلا بعد الإسلام حيث أصبحوا جزءا من أهل الحضارة الإسلامية التي شاركهم فيها الكثير من القوميات الأخرى التي انصهرت في بوتقة الإسلام

فهبوا يا بني قومي إلى العلياء و غنوا يا بني أمي بلاد العرب أوطاني، أي انهضوا يا عرب من السبات و يقول إن ذلك بالعلم فكل الأمم نهضت بالفكر ابتداء بالمسلمين الذين قاموا على أساس فكرة " لا إله إل الله " و الغرب الذي نهض الذي على فكرة " فصل الدين عن الحياة " و الاتحاد السوفيتي ومن دار في فلكه

من الشعوب التي نهض على إنكار الخالق و أنه "لا إله و الحياة مادة" أما العلم فلا ينهض بالأمم إنما هو إحدى ثمرات النهوض أو نتائج النهوض

رابعا :التناص التاريخي في كاريكاتير أمية جحا:

يعرف التناص التاريخي بأنه ذلك التناص النابع من تداخل نصوص تاريخية مختارة و منتقاة مع النص الأصلي . و تبدو مناسبة و منسجمة مع التجربة الإبداعية .و تكسب العمل الأدبي ثراء و ارتفاعا[1].

واستحضار التاريخ و استلهام معطياته الدلالية ينتج تمازجا ويخلق تداخلا بين الحركة الزمنية حيث ينسكب الماضي بكل إشاراته و تحفزاته وأحداثه على الحاضر بكل ماله من طزاجة اللحظة الحاضرة فيما يشبه تواكبا تاريخا يومئ الحاضر إلى الماضي[2].

التناص مع الشخصيات التاريخية :

أدرك المبدعون أهمية توظيف الشخصيات التاريخية و الدور الذي تلعبه كل شخصية في إبداعاتهم ولا يكاد رسم من رسومات أمية جحا يخلو من استدعاء لشخصية تاريخية . تحتوي على ملامح تعبر عن قضايا شعبها و همومها و أحلامها .

ويرى رمضان صباغ أن الفنان يتعامل مع الواقع وفقا لمنظور خاص يتكون نتيجة لعملية معقدة من التفاعلات و العلاقات المتشابكة بينه و بين ذلك الواقع بين وعيه و بيئته و شخصيته وبين ما يوجد في الواقع و مدى تطور الظروف التاريخية[3].

و هذا ما يجعل المبدع يوظف شخصيات مرت بتجربة شبيهة مع تجربته لمد جسر التواصل مع المتلقي.

أولى الشخصيات التي تتناص معها أمية جحا في رسمها المعتصم حيث تستحضر شخصية الخليفة المعتصم بواسطة المرأة المسلمة التي وقعت في أسر الروم .

و تربط اللوحة بين مشهدين متناقصين: مشهد المرأة التي صرخت في أسر الروم.(وامعتصماه) فوصل دوي صرختها إلى المعتصم الذي جهز جيشا ففتح عمورية و حرر المرأة الأسيرة .

و مشهد المرأة في اللوحة التي تمثل سوريا (كما يظهر في العبارة المكتوبة في اللوحة). لكن صرختها لا يستجيب لها أحد . فصرختها دوي صوت في بئر . إذا رسم الفنان أذن النظام العربي الصامت الأصم بئرا عميقا يدوي الصوت فيه دون مجيب فصدى الصرخة تصل إلى أعماق البئر (سمع النظام العربي) . و تصعد من أعماقه تموجات صوتية (ماه ماه ماه) .

1 أحمد الزغبي : التناص نظريا و تطبيقيا . مقدمة في دراسة تطبيقية للتناص في رواية "رؤيا " هاشم غرايبة مكتبة الكناني . اربد. 1993م.ص 29

2 رجاء عيد :لغة الشعر العربي المعاصر . قراءة في الشعر العربي المعاصر دار منشأة المعارف الاسكندرية .1985م . ص 201

3 رمضان الصباغ : عناصر العمل الفني . دراسة جمالية .دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر . الاسكندرية ص7

كما يظهر في اللوحة عبارة (وامعتصماه) هي أسلوب لغوي يعني الندبة أي أن الأصل في الندبة للميت وحينما يقصر الحي في واجباته يجوز أن يتفاعل لأن تقصيره يجعله بمنزلة الميت . ولهذا هب الخليفة المعتصم لنجدة المرأة الأسيرة لدى الروم . لأنه فهم دلالة الندب في صرخة المرأة (وامعتصماه) .

أما النظام العربي الغافل عن حماية الشرف العربي في سبات عميق و غفلة عن واجباته القومية و الدينية . التي تحمي الإنسان من الظلم و الاستبداد لذا ظهر النظام نائما عاجزا أصم .

ويعتني المشهد الكاريكاتوري بتاريخ الأحداث السياسية التي تجسد المفاصل الرئيسية للقضية الفلسطينية.حيث تعبر عن الحدث الرئيسي بواسطة الأجندة الزمنية التي تبرز تاريخا خالدا في الذاكرة السياسية. ونحو ما يظهر في الصور الآتية التي تبرز تاريخ النكبة "1948"

فمع بداية 1948 انتهى الانتداب البريطاني و صدر أمر من الأمم المتحدة بتقسيم فلسطين إلى دولتين وفي هذا الوقت تكثفت جهود العرب للدفاع عن فلسطين في هذه المرحلة ضد هذا الاعتداء.ما جعل فلسطين في موقف قوة. وهدا ما يبينه حجم و طول الرجل الفلسطيني في الصورة بالمقارنة مع إسرائيل و أمريكا في تلك الفترة. حيث صورا بحجم عقله الإصبع لتمثل بذلك وضعا ضعيفا مستصغرا بالمقارنة مع فلسطين القوية. لكن هذه الحالة لم تستمر فقد غاب عن الذاكرة العربية هذا الموقف. بسبب تخاذل الدول العربية في نصرة فلسطين. وعوض مكانه تاريخ النكبة بصفة عامة. التي تعتبر نقطة سوداء في تاريخ الأمة العربية لكي تبقى كالدملة التي شوهت و لا تزال تاريخا لطالما اعتز به العرب ليتحول إلى موقف حاول العربي أن يغيره لنصرة فلسطين.

خامسا :التناص مع الموروث الشعبي في رسومات أمية جحا :

يرى شريف كناعنة أن الأدب الشعبي واحد من فروع تراث أية أمة من الأمم. وذلك لأنه جزء لا يتجزأ من تاريخ الأمة و حضارتها. يعكس هموم الشعب وأماله و الأمة و تطلعاته بحرية ودون قيود. وهو يشمل "مجموع الرموز الناتجة عن الجزء الشعبي من ثقافة الأمة وهو نتاج عفوي

جماعي.يعبر شعور أبناء الشعب و عواطفهم وحاجاتهم وضمائرهم بشكل عام. وينتقل من جيل إلى جيل بشكل عفوي مشافهة. أو عن طريق التقليد و المحاكاة و الملاحظة[1]

و الخوف على التراث الشعبي من الاندثار. أو السرقة.أو التشويه.كما يفعل الصهاينة وقد عنى كثير من المبدعين الفلسطينيين بالتواصل مع التراث الإنساني و توظيفه ومن يتتبع حركة الإبداع يجد الفلسطينيين أكثر من غيرهم تواصلا مع التراث.

و يذهب شريف كناعنة إلى أن "المبدع الفلسطيني" نهل من التراث.و أفاد منه ووظفه إيمانا منه بأن هذا التواصل يقوى ارتباطه بالوطن. و يعمق انتمائه إليه و يحافظ على هويته من الضياع وفق ذلك كله فانه يوصل تجربته وينطلق من التراث العميق الذي تمتلكه أمته [2]

لقد كان التراث مصدرا من المصادر التي وظفتها أمية جحا رغبة منها بالتشبث بهذا التراث وتعبر من خلالها عن هموم وأمال الإنسان الفلسطيني وتشير أمية إلى أهمية استلهام التراث الشعبي في إغناء إبداعاتهم و الارتقاء بها.

1- شريف كناعنة :دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية،مجلة التراث و المجتمع . جمعية انعاش الأسرة.م6.ع9.ص22.

2- شريف كناعة و أخرون :المأثورات الشعبية . ط(1).جانعة القدس المفتوحة .عمان.1996م.ص348

التناص في المثل الشعبي:

المثل قول سائر يشبه به حال الثاني بالأول، والأول فيه التشبيه فقولهم: مثل بين يديه إذا انتصب و فلان أمثل فلان أي أشبه بماله من الفضل فالأمثال قامت بدور مهم في تناصات أمية جحا الإبداعية و وضلت رافد ثرا تستحضرها في رسوماتها.

فكانت الأمثال الفلسطينية بما تمتاز به من خصائص مبعثا للدلالات الموحية و قد سلكت الرسامة طريقتين مختلفتين في توظيف الأمثال.

الأولى التضمين الكامل للمثل دون تحرير أو تغيير وإنما وظفته كما هو محافظة عليه لفظا و مضمونا.

ثانيا توظيف المثل بصورة معكوسة أو بالاستناد إلى آلية "القلب" أي توظيفه بدلالة مغايرة لدلالته الأصلية .

و الملاحظ في الرسم الكاريكاتيري غابت الألفاظ و اكتفت الفنانة بالقدرة التعبيرية للصورة من خلال دق الماء في المهراس .

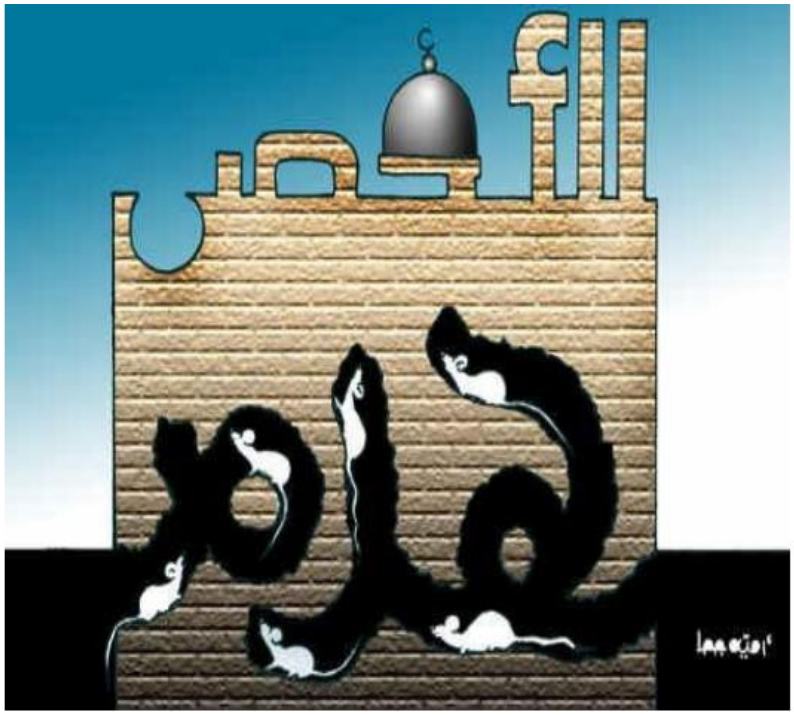
حيث تترك الحرية للملتقي حتى يربط قناة اتصال بين الصورة و المثل الشعبي : يقول :

"يا مربي ولد الناس يا داق المويه في المهراس "

و يضرب المثل عن فلان يضرب من الجهد الكثير فيذهب هباء منثورا و لا يجني منه فائدة.

كما هو الحال في المفاوضات الفلسطينية و الإسرائيلية التي تدوم طويلا دون أن يخرج قادة النزاع بفائدة في صالح فك النزاع القائم بين الطرفين و الرسامة عندما تستحضر المثل في رسمها فهي تثري رسمها و تضمن أحداث التأثير المطلوب في نفس المتلقي.

سادسا : التناص الأسطوري



ستحضر الخطاب الكاريكاتوري مخزونا تاريخيا موغلا في القدم تقترب أحداثه من المعطيات الأسطورية؛ إذ يربط بين سد مأرب العظيم الذي تهدم بسبب الفئران التي قرضت قواعده وأركانه، والمسجد الأقصى المبارك الذي تهدده الحفريات الإسرائيلية المتواصلة منذ احتلال القدس عام 1967.

ولا يخفى أن الرواية التي تربط انهيار سد مأرب بالفئران تحتاج إلى إعادة تمحيص وقراءة وفق المنظور الجيولوجي ، ولكن ما يعنينا في هذا السياق هو الدلالة السيميائية التاريخية لصورة الفئران التي تنتشر على حروف كلمة هدم ، وهي دلالة تختزل مخزونا ثقافيا ينذر بالعاقبة الوخيمة لاستمرار الحفريات تحت المسجد الأقصى ،ولا تقتصر دلالة صورة الفئران في هذه اللوحة على الربط بين انهيار سد مأرب ، وهدم المسجد الأقصى بسبب الحفريات ، بل تدل الصورة على خطورة العامل الزمني ؛ فقد استغرقت الفئران في قرض أسفل السد فترة طويلة ، كذلك مضى على الحفريات أسفل المسجد الأقصى أكثر من ثلاثين عام . وقد اشتمل البناء الفني للوحة على محورين أسلوبيين ؛ الأول : البنية السطحية للوحة التي تتمثل بالدال الكتابي لكلمتي هدم والأقصى ، ولا يخلو هذا المحور من مثيرات فنية ونفسية ، فكلمة الأقصى بلونها البرونزي تحوي بعدا هندسيا جماليا ، وكلمة هدم بلونها الأسود وهيئة حروفها تمنح اللوحة فضاء نفسيا مشبعا بالخوف والترقب والتوتر . والثاني: البنية العميقة التي تتجسد بمثيرين أسلوبيين وهما صورة الفئران – وقد تقدمت دلالتها ، وعدد الفئران في الصورة ، إذ إن ظهور ستة فئران في الصورة ليس أمرا عفويا ، بل هو خطاب سياسي توراتي مبأر فالعدد ستة يرمز إلى النجمة السداسية أو ما يعرف بنجمة داود ، وما دام هدف الحفريات هو محاولات يائسة للعثور على هيكل سليمان المزعوم ، فإن عدد الفئران الستة ينسجم مع الدلالة التوراتية المزعومة التي تكمن في النجمة السداسية وهي العثور على الهيكل تحت المسجد

سابعا :التناص الرقمي :

يجسد الاختيار الرقمي لدى الفنانة أمية جحا قضايا وطنية كبرى إذ إن كل رقم منها يحمل في حناياه

تاريخا مشبعا بالمعاناة ، ولا تقدر أية صورة أخرى على النهوض بدلالات الرقم مهما كانت تقنية الصورة فالأرقام (1948)و (1967)التي تظهر في الصورة تمثل أيقونات سياسية في أجندة التاريخ الفلسطيني وهي أيقونات مشبعة بالحزن والحسرة لذا جاءت خلفية الصورة سوداء.إذ" أن اللون يؤثر على الذات الإنسانية ويظهر ذلك بتسارع دقات القلب وحركات الجفون وإفراز العرق واختلاف حركة النفس وهذا ناتج عن ارتباط الألوان بمعان راسبة في عقلنا الباطن نتيجة لخبرات بعضها موروث في الجنس البشري وأخرى مررنا بها في الحياة العامة. وكل واحد منا يشع بثلاثة أو أربعة ألوان رئيسية ويمنحنا هذا الاتحاد الكلي الإحساس بماهيتنا ونعرف من نحن، فلقد مثل اللون ولازال يمثل وسيلة للتعبير والوصل بين الأحاسيس والأفكار وتبعاً لذلك يترتب معرفة السمات الخاصة بكل لون ومدى تأثيره على النفس الإنسانية".[1]

وحينما يستأثر الاختيار الرقمي بمساحة اللوحة فانه يغني عن وجود صور أخرى ، وقد يتخذ الرقم نفسه شكلا فنيا إيحائيا فالرقم (54)سجل تاريخي يختزل أربعة وخمسين عاما من المعاناة وقد اتخذ الرقم (5) شكل منجل تصويرا لحصاد تلك السنوات كما أن اللون الأحمر إيحاء بدموية الحدث.

ثامنا:التناص السياسي:

تختار الفنانة عناوين ذات توتر سياسي عال، وهي عناوين ذات قدرة على تجسيد الموقف السياسي الراهن، فالبندقية التي تتحول إلى قلم إسرائيلي يكتب اتفاق غزة بيت لحم تصور مخزونا من الأحداث التراجيدية التي جرت أثناء حصار كنيسة المهد في بيت لحم ، وإبعاد عدد من المحاصرين إلى غزة ، والمتلقي حينما يقرأ عنوان اللوحة فإنه يشرع باسترجاع الأحداث ، ومتابعة تطوراتها .وقد يجمع التناص السياسي بين المضمون الرئيس للعنوان المختار وسياق سياسي آخر، فالمضمون الرئيس للعنوان المختار في هذه اللوحة هو بنود اتفاقية وثيقة الأسرى للوفاق الوطني ، والسياق السياسي الآخر هو التسيب الأمني الذي يعد سببا رئيسا لموت الوثيقة.و "الإعلام اليوم يتوسع كثيرا بل يتضاعف ويدخل في حياة الناس وشؤونهم أكثر من الأخبار والإعلان والترفيه، فهو أيضا يتحول إلى خدمة تعليمية وتثقيفية وبوابة حوار وتأثير وتفاعل وجزء من العمل السياسي والتجاري والثقافي[2]

1- الشاهر عبد الله : الأثر النفسي للون . الموقف الأدبي – مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد 379 تشرين الثاني 2000

2- غرايبة إبراهيم : مستقبل الكاريكاتير الصحفي . جريدة الغد الأردنية ، 30 كانون أول 2005

خاتمة الفصل التطبيقي

فن الكاريكاتير فن ساخر وقديم، له القدرة على النقد، وهو فن غائب وحاضر في تراثنا العربي والفلسطيني وقد لمع الكثير من فنانينا العرب والفلسطينيين في هذا الفن أمثال: أمية جحا، والتي جعلته ثقافة معاصرة، ووسيلة عظمى للتعبير عن القضايا السياسية، والاجتماعية والاقتصادية، والثقافية التي يعاني منها الوطن العربي عامة وفلسطين بصفة خاصة.

فالمتأمل في كاريكاتير أمية جحا يجد أنها تعتمد على دقة الملاحظة وسرعة البديهة، مع نظرة ثاقبة عن سخرية الموقف، من خلال تقاطع الوجه وتعبيرات الجسد في شكل مختلف عن الواقع ويهدف الرمز في رسوماتها إلى خليط من المبالغة مع الحفاظ على الشخصية والشبة في آن واحد، والتي تحتاج من فنان الكاريكاتير مواصفات خاصة تمتزج بالذكاء والقدرة على التحليل.

وما تتميز به أمية جحا من مقدرة على جذب انتباه العديد من القراء من خلال رسوماتها استطاعت أن تطرح قضية العدوان الإسرائيلي على فلسطين بشكل يتناسب مع الحدث وقوته، وأن تعبر عنه بشكل يتوافق مع المعطيات على الأرض، وخاصة في الاستهزاء بالجنود الصهاينة، وتضخيم مقدرة المقاوم على الجنود الإسرائيليين؛ وذلك من خلال الرسم، حيث تبالغ في إظهار وتحريف الملامح الطبيعية لشخص ما بهدف السخرية أو النقد الاجتماعي، والسياسي، التي تنال من حياة الإنسان الفلسطيني؛ فرسوماتها قادرة على التأثير بما يفوق المقالات والتقارير الصحفية أحياناً.

وإذا نظرنا إلى أعمالها، لوجدنا أن كل رسوماتها تميل إلى تصوير الواقع الرمزي ، من خلال عرض لقوتها ومقدرتها على الصمود والتصدي للعدوان الإسرائيلي عن طريق رسوماتها.

وقد استخدمت رسامة الكاريكاتير الفلسطينية الملامح الفنية التي يجب أن تتوفر في فن الكاريكاتير في رسوماتها لتسخرها في تحميل الشيء أكثر من طاقته، أي المبالغة والمغالاة، وهو الغرض من الكاريكاتير الذي يبالغ في عرض الجسد لغرض إبراز الطابع الهجائي له، وقد استخدمت الفكاهة في الكلمة والفعل والصورة والحركة لتوحي بمعان أخرى مختلفة، وجعلت منها وسيلة للوصول إلى أغراضها، ولم تعد منتجات للهجاء فقط متجاوزة وظيفة الكاريكاتير التقليدية في المبالغة والتضخيم.

وقد سعت فنانة الكاريكاتير الفلسطينية إلى توظيف هذا الفن لخدمة القضية الفلسطينية على مختلف مراحله منذ نشأتها إلى الآن؛ فهو من المسلمات أن تصبو إلى تحقيق أهداف عدة سواءً أكانت سياسية أو اجتماعية لذا نستطيع القول أن كاريكاتير أمية جحا استطاع أن يقدم الدعم المعنوي للمقاومة الفلسطينية وللجمهور الفلسطيني، في وقت هم بأمس الحاجة لمن يرفع من روحهم المعنوية للصمود والتصدي للعدوان الإسرائيلي على فلسطين. وذلك من خلال العرض الفكاهي الذي قدمته عن الجنود الإسرائيليين في أرض المعركة .

كما أن رسومات أمية أصلا ولدت من رحم الكبت السياسي والاجتماعي، فهو يعالج القضايا السياسية والاجتماعية؛ و يقدم شكل اتصالي يعتمد على الدلالة الصريحة والبسيطة، لمعان ذات دلالات محددة، باستخدام الرمز الذي يعبر عن هذه الدلالات في عرضه للقضية الفلسطينية على المستوى المحلي والخارجي، الذي يعمل على توعية الوعي السياسي والاجتماعي للجمهور الفلسطيني بالعدوان على فلسطين، ويخلق إدراك عقلي بتكوين صورة نمطية عن العدوان في ذاكرة المواطن الفلسطيني لا تنسى بسهولة تدفعه دائما لتفكير في كيفية الثأر من العدوان.

وقد لعب كاريكاتير أمية جحا دورا هاما في أشكال الصراع الفلسطيني الإسرائيلي منذ النكبة إلى الآن، لما له من مقدرة على مخاطبة العقل الإنساني والتأثير فيه، وخاصة الفئات الاجتماعية على مختلف توجهاتها الثقافية كما استطاع رسمها رصد جرائم الاحتلال الإسرائيلي على مدار العقود الستة الماضية، من قتل وتشريد وتنكيل وتدمير وتهويد وبناء جدار عنصري فاصل، ما جعل بعض الفنانين الفلسطينيين يدفعون حياتهم ثمناً لها أمثال: ناجي العلي. وقد أبدع الكثير من فنانين الكاريكاتير الفلسطيني أمثال: جلال الرفاعي، وبهاء البخاري، وخليل عرفة، في عرض الواقع الفلسطيني بكل مجرياته بشكل مؤثر؛ لذا أيقنت الصحافة الفلسطينية أهمية هذا الفن وأعطته مساحة خاصة وبالذات فن الكاريكاتير السياسي والاجتماعي من منطلق أنه أداة هامة لرسم الواقع اليومي والمعاناة الفلسطينية جراء جرائم الاحتلال اليومية بحقه.

ومن خلال ما سبق نستطيع استنتاج خصائص رسومات أمية جحا

الموضوع: عالجت مواضيع آنية تتعلق بالأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة في فلسطين، والرسامة تدفع المتلقي إلى استكشاف الموضوع الذي تريد إيصاله إلى المتلقي وذلك من خلال مختلف المثيرات الكتابية كالعناوين، الحوارات القصيرة، أسماء الأعلام، الجمل والكلمات.

التوقيع: الكاريكاتير فن كغيره ، لذلك فالتوقيع يضمن حق الملكية للمبدع، فالتوقيع يعد علامة تحيل المتلقي إلى الرسام، والملاحظ أن أمية جحا جعلت من اسمها بالإضافة إلى المفتاح توقيع على كل رسوماتها

تقنية الرسم: اختلف تقنيات الرسم من لوحة إلى أخرى ، وذلك ما فرضته طبيعة الموضوع تارة أو طريقة الإخراج المطبعي تارة أخرى ، فقد تراوحت تقنية الرسم لديها بين رسم تشكيلي، تركيب فوتوغرافي وقد جاءت ملونة كلها تقريبا وحتى وان كان هناك بعض الرسومات بالأبيض والأسود خاصة فيما يتعلق بالشخصيات تكون الخلفية ملونة .

خاتمة

خاتمة

يبدو فن الرسم الكاريكاتيري خرقا للنسق العام لفن الرسم بما يتوفر عليه من خصائص مميزة، أو يبدو وكأنه يهدم المشترك العام للحقل البَصَري، ونعني به (مادة التعبير) وهو الطابع الشيئي لمادة الرسم وللوحة، كما يبدو وكأنه يشكل خرقا لأهداف التحليل السيمولوجي للصورة في استنباط (التشكلات البنيوية) أي (أشكال المحتوى وأشكال التعبير)، من خلال (هيمنة) اللغوي على خطاب الرسم الكاريكاتيري ذلك الرسم الذي يتصف بكونه حقلا جامعا لدرجة من الأيقنة والتماثل البَصَرِيَين مع درجة من اللاتماثل ، وهي من مواصفات النسق البَصَري وبذلك ينتمي فن الرسم الكاريكاتيري إلى نمط الحقول المختلطة التي يمتزج فيها الخطاب اللغوي والخطاب البصري: كالإعلانات، والسينما، والتلفاز، وبرامج الكومبيوتر ومواقع الانترنت، وكل الصور المرفقة بالكتابة والكتابات المقترنة بالصور،فتكون أهم المظاهر المختلفة هي كون الصورة الكاريكاتيرية لا تستحيي من الوظيفة التواصلية الابلاغية للخطاب، حاله في ذلك حال أنماط عديدة من أنماط الصور، وهو يهدف في محصلته النهائية إلى إحداث مفارقة: مضحكة حينا ومحزنة حينا آخر، من خلال تشاكل الكلام (اللغة) وعناصر الرسم (البصري) وبذلك فالصورة الكاريكاتيرية تتصف بكونها ذات طبيعة مكانية – زمنية (=تتابعية) في الوقت ذاته تمتزج فيها رسائل الخطاب في جانبها البصري بينما تتلو الرسائل بعضها بعضا في الجانب اللغوي(التعليق)، وبذلك تعد الخاصية الخطية وغير الخطية توأمان هنا دونما زيادات وعلامات اعتباطية.

وهي كلها تثير في النهاية خطابا لغويا كأحد أهم نواتج عملية التلقي التي لا يمكن أن تتم دون لغة واصفة تحقق الفهم التأويلي من خلال اللغة فتحيي إنتاج علامات الرسم.

لقد تفردت رسامة الكاريكاتير أمية جحا من حيث :

1- **الجوانب البصرية التقنية** التي تبثها موزعة على صفحة الرسم الكاريكاتيري الذي تنجزه: كالخطوط والنقاط التي تخطها على صفحة الورقة مباشرة ، وإشارات الحركة، وبعض العلامات الدالة على الشعور كالتعجب والهلع المجسدة بعلامات بصرية، ووسائل التظليل والعتمة والضوء، كلها عناصر تعاملها باعتبارها تنتمي إلى (مادة التعبير)، أي إلى البعد الشيئي للوحة، "فالخط عندها ليس حدودا ولا أطرا، بل صرخة قلم مستفز وهذا ما يميز رسومها وشخوصها ، إنها أداة إثارة وتحد بكل محمولاتها التكوينية والأدائية لأنها تترك حتى الفضاء سليما من خطوطها الخادشة، لقد كانت أمية أمام طريقين لإثارة وعي التلقي أمام اللوحة:

- من خلال الأداء اللوني والخط" كما يقول د. فائز يعقوب الحمداني ، بينما تتخلق في البعد الآخر اللاشيئي أو اللغوي هامش واسع من الموضوعات التي توزعت بين مشاكل المواطن اليومية أو مفارقاتها كمنتمية إلى واقع طبقي أو فئوي له همومه وملابساته المختلفة عن هموم الآخرين

2- **من حيث الشخصيات** :كانت شخوصها أبطالا لنسق ذي انتماءات ومصالح متباينة: كالمتقاعدين، والعمال، والطلاب والمثقفين، والنساء والرجال، و اللاجئين . وموضوعات أخرى تخص الثقافة الفلسطينية وهموم منتجيها وغربتهم الحياتية وموضوعات السياسة في فلسطين والعالم فعرّضت الولايات المتحدة الأمريكية، وإسرائيل وبعض أنظمة الحكم العربية السائرة بركبها، إلى نقد لاذع لم يعرّضها له رسام كاريكاتير آخر غيرها إلا الفلسطيني ناجي العلي.

3- **تجربتها الكاريكاتيرية** :تجسدت أهمية الرسامة أمية جحا في كونها شكّلت البوابة الأهم لتحوّل الرسم الكاريكاتيري الفلسطيني نحو الحداثة، بعد ناجي العلي فمن خلال توظيفها أساليب المدرسة السوفيتية والأوروبية الاشتراكية السابقة، في تناول الموضوعات، كما يقرر ذلك رسام الكاريكاتير ضياء

الحجار،حينما يقول :استطاعت أمية جحا الارتقاء بموضوعاتها تلك لجعلها تلامس أدق الجوانب الإنسانية في حياة وبشكل مؤثر، بينما كان تمثلها لمنجزات (المدرسة اللبادية المصرية) –نسبة إلى الرسام المصري محيي الدين اللباد– في أوائل مسيرة أمية جحا وهضمها تأثيراتها، شكلا جديدا آخر وحداثيا حافظت فيه على درجة كبيرة من القطيعة عن كل تلك التأثيرات التي هضمتها بعد ذلك بشكل صهرها في نسيج موحّد ومتكامل هو أسلوب أمية جحا الذي تفردت فيه عن كل رسامي العالم الآخرين.

4- **من حيث تقنيات الرسم**: حافظت في كل ذلك على درجة من المماثلة مع الشكل البشري والمشخصات عموما،مقارنة مع اللباديين ، ومع تجربة كاريكاتيرية فلسطينية أخرى هي تجربة ناجي العلي ذات الاختزال الشديد؛ فكانت تجربة توفرت على درجة من الرقي الجوهري لنسق الخطاب البَصَري، وكانت المرتكز المهم في تجربتها، وفي تقبّلها من جانب قطاعات متنوعة من أنماط متباينة من المتلقين وعلى حد سواء، فكانت تجربة رسم سهلة ومترفعة في آن معا، احتلت حضورها وفرادتها بشكل قلما توفر سوى لقليل من تجارب الرسم الكاريكاتيري باتجاه تهذيب الفكرة الكاريكاتيرية وحداثتها.

5- لقد تنوعت تجربة أمية لتتعدى الرسوم الكاريكاتيرية التقليدية في الصحف والمجلات إلى رسوم الوجوه بالأسود والأبيض وبالألوان بإبداع وأيضا في عمل أغلفة مجلات الأطفال بأسلوب ينم عن أستاذية لا جدال فيها، قد نقلت فن الكاريكاتير من عالم البعدين إلى عالم التصوير المجسم.

6- لقد تميزت تجربتها بغزارة الموضوعات والأفكار التي تميزت بالجدة وعدم التكرار، وتنوع الأشكال على الدوام ، فهي حالة نادرة جنبتها السقوط في القالبية الشكلية الجاهزة، فكانت تنجز تلك الرسوم مثقلة بالتفاصيل الغزيرة أحيانا ليمنحها طاقة تعبيرية .

✓ قائمة المصادر والمرجع

✓ القرآن الكريم

✓ المصادر

✓ جريدة الراية القطرية

✓ المراجع العربية

✓ إبراهيم نمر موسى : أفاق الرؤيا الشعرية،دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر.ط(1). وزارة الثقافة الفلسطينية الهيئة العامة للكتاب . رام الله. 2005م.

✓ أمال سعد المتولي : فنون التحليل الصحفي،دار الإسراء ،ط1، القاهرة،2003.

✓ بلند الحيدري : زمن لكل الأزمنة،نظرات وآراء في الفن ط1،بيروت 1981

✓ خليل الموسى : قراءات في الشعر العربي الحديث و المعاصر،مجموعة اتحاد الكتاب العرب،2000.

✓ سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، أفريقيا الشرق،ط1، المغرب

✓ صالح ابو اصبع : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة . منذ عام 1948 حتى 1975 . دراسة نقدية . ط(1) المؤسسة العربية للدراسات و النشر . بيروت. لبنان . 1979م .

✓ طاهر عبد المسلم: تقديم كتاب قدور عبد الله ثاني :سيميائية الصورة-مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران-الجزائر، **2004.**

✓ عبد الله الغذامي: الثقافة التلفزيونية – سقوط النخبة وبروز الشعبي ، المركز الثقافي العربي المغرب، ط**1**، **2004**

✓ عبد الخالق محمد العف: التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر.ط1 مطبوعات وزارة الثقافة .السلطة الوطنية الفلسطينية.2000م .

✓ عبد المسلم طاهر: عبقرية الصورة و المكان –التعبير، التأويل، النقد-، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ط**1**، **2002**

✓ فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، أفريقيا الشرق، ط1، المغرب، **1999**

✓ قحطان رشيد التميمي : اتجاهات الهجاء في القرن الثالث الهجري،دار المسيرة،بيروت،ط1، 2004

✓ ماهر اليوسفي ناجي العلي من حسن الملهاة ومفجع المأساة، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق 1993.

✓ مجي الدين طالو :الفنون الزخرفية، ط4،الجزء الثاني،دار دمشق،سوريا 1994

- ✓ محمد حمدان وآخرون : الموسوعة الصحفية العربية،ج4،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،تونس 1995.
- ✓ محمد عبد الحميد : دراسة الجمهور في بحوث الإعلام، ط1، عالم الكتب القاهرة،1993
- ✓ محمد عمر زيان: البحث العلمي مناهجه وتقنياته، ط4، الديوان الوطني للمطبوعات الجامعية الجزائر،1983.
- ✓ ممدوح حمادة :فن الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة.دار عشتروت للنشر ، 1999.
- ✓ ممدوح حمادة فن الكاريكاتير في الصحافة الدورية دار عشتروت للطباعة و النشر،دمشق 1999
- ✓ هيكل محمد حسنين : نهايات طرق، العربي التائه، الشركة المصرية للنشر العربي والدولي ،ط1 2002

✓ المراجع المترجمة إلى العربية

- ✓ ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، المغرب، .**2002**
- ✓ هنري برغسون : الضحك، ترجمة : علي مقلد،المؤسسة الجامعية لدراسات و النشر و التوزيع،بيروت،ط1، 1987
- ✓

✓ المجلات والجرائد

- ✓ المجلة الليبية: المقتطف: الصورة والواقع، ع**32**، ديسمبر**2003.**
- ✓ جريدة (الزمان):الكاريكاتير فن التقاط المفارقات والكشف عن الفساد، ع 1342 التاريخ 2002 – 10 – 19/20
- ✓ جريدة الأسبوع الأدبي:الفنان معتز علي: فلسطين دائماً في الذاكرة والبال والنبض. العدد 1003 تاريخ2006/4/22
- ✓ جريدة الغد: مستقبل الكاريكاتير الصحفي ، الأردنية ، 30 كانون أول 2005
- ✓ الجيل: قصة الإنسان التزايد السكاني إلى أين ؟،نوفمبر 1984
- ✓ عالم المعرفة: بلاغة الخطاب وعلم النص ، 1978
- ✓ العربي:.الفنان الأول،ع496 .مارس 2000 .
- ✓ فصول: ثقافة الصورة، مجلة النقد الأدبي ، ندوة ع**62**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، **2003**
- ✓ لوموند الفرنسية : الكاريكاتير 17 جانفي2015
- ✓ مجلة البصيرة : الإسلام والفنون، العدد 04،السداسي الثاني دار الخلدونية، 1999.

- ✓ مجلة التراث و المجتمع:دور التراث الشعبي في تعزيز الهوية،. جمعية إنعاش الأسرة،م6، ع9.
- ✓ المجلة الجزائرية للاتصال :استخدامات تحليل المضمون في الدراسات الإعلامية، ، ع14 ، 1996
- ✓ المجلة الجزائرية للاتصال: استخدامات تحليل الخطاب في أبحاث الإعلام والاتصال، ،ع15-1997
- ✓ مجلة الهلال:الكاريكاتير فن الفكاهة و السخرية، ،مصر، ع 8 السنة 2، 1 أغسطس 1974
- ✓ مجلة فكر ونقد :معاني الصورة في التراث الإسلامي-تداخل العلامات، ع**13**.
- ✓ مدى:فن الكاريكاتير نواة الإعلام الأولى ، ع2،آب 2011
- ✓ الموقف الأدبي: الأثر النفسي للون ،اتحاد الكتاب العرب ،دمشق - ع379 تشرين الثاني 2000

✓ المذكرات

- ✓ فايزة يخلف: دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال،1996.

✓ الدراسات

- ✓ طلال الشعشاع : فن الكاريكاتير، دراسة علمية نظرية وتطبيقية، مؤسسة الانتشار العربي لبنان ، 2000

✓ المراجع الأجنبية

- ✓ Abraham Moles : L'image Communication Fonctionnelle, Belgique,1980 gastennan
- ✓ angauge N°102,4eme, 1994 caricature, Communication et L
- ✓ GERVEREAU : VOIR ,COMPRENDRE, ANALYSER ,LES IMAGES, édition LA DECOUVERTE, Paris XIIIe 1994
- ✓ J. GRAND-CARTERET : LES MOEURS ET LA CARICATURE EN FRANCE, Paris 1888
- ✓ JACQUES LETHEFVE : LA CARICATURE ET LA PRESSE SOUS LA IIIe REPUBLIQUE, -France 1961
- ✓ martine joly . introduction a l'analyse de limage. Nathan université. France 1994.
- ✓ ROLAND SEARL : LE CARICATURE ART ET MANIFEST, Paris 1974

✓ القواميس الأجنبية

- ✓ dictionnaire français .langue français avec phonétique et éthologie .édition algérienne 1992
- ✓ dictionnaire Hachette multimédia incyclopèdique2001. sur cd rom
- ✓ English The American harpage dictionnaire of the langue ,William moriss editor
- ✓ JEAN- PIERRE NERAUDAU: DICTIONNAIRE D'HISTOIRE DE l'ART, Press universitaire de France

فهرس المحتويات

الفهرس

مقدمة

الإشكالية

مدخل

الصورة في العصور القديمة.....1

الصورة في الحضارة الفرعونية.....3

الصورة في الحضارة الإغريقية.....3

الصورة في الحضارة الرومانية.....4
موقف الديانة اليهودية من الصورة.....7
موقف الديانة المسيحية من الصورة.....8
موقف الدين الإسلامي من الصورة.....10
المراحل التي مرت بها الصورة.....16

الفصل الأول: ماهية الكاريكاتير

تعريف الكاريكاتير

التعريف اللغوي 21

التعريف الفني 21

التعريف السميولوجي 22

التعريف الإعلامي 22

أنواع الكاريكاتير

من حيث الشكل.....24

من حيث المواضيع التي يعالجها.....24

من حيث أساليب الانجاز.....25

مدارس الكاريكاتير واتجاهاته

الكاريكاتير الأوروبي.....29

الكاريكاتير الأمريكي.....29

الكاريكاتير الأوروبي الشرقي.....29

بنية الخطاب الكاريكاتيري.....31

عناصر الاتصال الكاريكاتيري.....33

المرسل.....33

الرسالة.....34

المستقبل.....35

أهمية فن الكاريكاتير و أهدافه 35

وظائف الكاريكاتير.....37

صفات الكاريكاتير الناجح..... 37

مقومات الصورة الكاريكاتيرية.....38

الفصل الثاني: الكاريكاتير النشأة والتطور

نشأة الكاريكاتير.....44
الكاريكاتير في المجتمعات الغربية.....46
الكاريكاتير في المجتمعات العربية.....49
الكاريكاتير في الجزائر.....50
تطور فن الكاريكاتير في فلسطين.....53
الكاريكاتير في الصحيفة.....56
دور الصحافة التاريخي في تطوير فن الكاريكاتير.....58
بعث وتطور الكاريكاتير الحديث.....60
خاتمة النظري.....62

الفصل التطبيقي: التناص اللغوى فى كاريكاتير أمية جحا

الرمز في كاريكاتير أمية جحا.....66
التناص الديني في كاريكاتير أمية جحا.....80
التناص مع القران الكريم.....81
التناص مع شخصيات الأنبياء و قصصهم.....83
التناص الأدبي.....86
التناص التاريخي.....92
التناص مع الموروث الشعبي.....94

التناص الأسطوري.....96

التناص الرقمي.....97

التناص السياسي.....98

خاتمة التطبيقي.....99

خاتمة عامة.....101

الملاحق

قائمة المصادر والمراجع

الفهرس