الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

المدرسة العليا للأساتذة *بوزريعة*

العلامة الشيخ مبارك بن محمد إبراهيمي الميلي الجزائري

الخطاب الكاريكاتوري بين التلقي والتأويل

قضايا مختارة من جريدتي "الخبر" و"الشروق اليومي"

(سنة2015م) أنموذجا

مذكرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

تخصّص: قضايا الأدب ومناهج الدراسات الحديثة والمعاصرة

إعداد الطالبة: عفاف ضيفي **تحت إشراف الدكتور:** العربي بن عاشور

أعضاء اللجنة المناقشة:

- أ.د. علي لطرش..... رئيسا
- د. العربي بن عاشور..... مشرفا مقررا
- د. دراجي سعيدي.....عضوا مناقشا
- د. حياة قريرة .....عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2019- 2020

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر

الحمد لله ربّ العالمين الذي بفضله تتمّ الصالحات، وبعد

أتقدّم بوافر شكري وامتناني، إلى أستاذي المشرف الدكتور "العربي بن عاشور"، صاحب الفضل في إرشادي ومساعدتي لإنجاز هذا الموضوع، وأشكر جميع أساتذتي في قسم الأدب العربي والأساتذة أعضاء لجنة المناقشة، وكل من أسدى لي نصحا أو عونا لاستكمال هذا العمل ومناقشته.

إهداء

إليـك أمّـــي

إليــك أبـــي

إليــك أنــت...

عفاف

مقدمة

مقدمة:

تناولت دراسات كثيرة الخطاب في شقّه المكتوب، قصد رصد معالمه والوقوف على جمالياته وكذا دلالاته، في حين أنّه قد غُيّب نظيره الثاني المتمثّل في شقّه المرئي، من إشارات ورموز وصور، هذه الأخيرة لها من الأهميّة في تشكيل خطاب اليوم وبشكل مُكَثّف، ما جعلها– الصورة– تزاحم المكتوب من ألفاظ وعبارات. فقد صارت مصدر اهتمام النقّاد والمبدعين الذين يعنون بالإشارة والرمز والعلامة وذلك لما يجدونه فيها من متعة تدفع على التحليق في أفق المتخيّل، الذي يسهم في تنمية الذوق الأدبي والفنّي... إذ لا يمكننا أن ننكر بأنّنا نعيش عصر الصورة بشتّى أنواعها من فنّ تشكيلي، صور فوتوغرافية... وصولا إلى الصورة الكاريكاتورية التي تحمل أهدافا ورسائل في ظلّ الفنون البصريّة الجديدة، والتي تستميلنا إلى تأمّل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجماليّة وخاصّة هيمنتها على حياتنا المعاصرة، بتوجيهها لأهمّ استراتيجيات التواصل الإنساني الذي يجعلها بؤرة إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة.

حَذَتْ بنا دوافع كثيرة إلى اختيار الرسم الكاريكاتوري موضوع دراسة، ولعلّ أبرزها:

- لفت الانتباه إلى مثل هذا الخطاب باعتباره جزءا من العلامة.
- محاولة استنطاق الصورة والكشف عن دلالاتها من خلال النقد، بالدراسة والتحليل.
- إثراء الجانب الأدبي من خلال مواضيع أدبية وفنيّة (الرسم الكاريكاتوري).
- محاولة تسليط الضوء على هذا الجانب من الخطاب والمساهمة في إبرازه.
- الوصول إلى نتائج تخدم الجانب الأدبي من خلال الرسم الكاريكاتوري.

هذا بالإضافة إلى شغفي الكبير بمجال الرسم والفنون بصفة عامّة، التي أرى فيها أسلوبا متميّزا في التعبير عمّا يختلج بداخلنا ممزوجا بواقعنا من دلالات متنوّعة ومتعدّدة.

ونظرا لأنّ الكاريكاتير وجه من أوجه النقد في قالب كارتوني ساخر فإنّنا حاولنا في هذه الدراسة أن نتطرّق إلى الإشكالية التالية:

- هل يحقّق الخطاب الكاريكاتوري ما يحقّقه الخطاب في اللغة المكتوبة؟

- هل الكاريكاتير كفيل بمعالجة قضايا هامّة في قالب هزلي ساخر، أم العكس ؟
- كيف أسهمت السيميائية في الكشف عن العلامة من خلال الرسم الكاريكاتوري؟
- هل يستطيع الكاريكاتير أن يؤثّر في الرأي العام ويوجّهه وفق ما يخدم إديولوجية ما؟
- كيف يقول الكاريكاتير ما لا يقوله غيره؟

إنّ المنهج المزمع تطبيقه في هذه الدراسة هو المنهج الذي تفرضه طبيعة النص الذي بين أيدينا، حيث ينطلق من السياقات الخارجية المساهمة في إنتاج العلامة، وعليه فإنّنا نشير إلى أنّ المنهج المتّبع في الدراسة سيكون المنهج السيميائي الذي يسمح بدراسة مختلف العوامل التي تؤثّر في بناء الرسم الكاريكاتوري، من أجل الوصول إلى إنتاج الدلالة التي يسهم الكاريكاتير في بلورتها بدافع خلفيات مضمرة في نفس المرسل لا يريد التصريح بها للمرسل إليه، وعلى هذا الأخير أن يستشفّها ويصل إليها. ولما كان المنهج السيميائي يستعين بالأدوات الإجرائية للتأويل الممثّلة في نظرية القراءة والتلقي، فإنّه بات لزاما علينا أن نستعين به لأجل الوصول إلى هدفنا.

وباعتبار السيميائيات المنبثقة من أعمال كل من العالم اللساني "فيرديناند دو سوسير" والفيلسوف الأمريكي "شارل سندرس بورس"، هذا العلم الذي يهتم بدراسة نظام الدلائل واكتشاف المعاني غير الظاهرة علنا وهو ما أدّى بـ: "رولان بارث" إلى أن يسقط هذا الاهتمام على الصور في بداية الستينيات، وهو بهذا يعتبر أوّل من وظّف التحليل السيميولوجي على الصور وقد أشار إلى أنه توجد المعاني في نظامين أحدهما يمثل المستوى التعييني للدليل، أما الآخر فيمثل المستوى التضميني الذي يعبّر عن المعاني المنقولة بواسطة هذا الدليل.

هذا هو المحور العام الذي انتهجته هذه الدراسة، وذلك بتطبيق ما صاغه كل من "رولان بارث" و"مارتين جولي" في تحليل الصور حيث تعتبر هذه الطريقة واضحة المعالم بيّنة العناصر جليّة الأسس ويسيرة النهج والتطبيق.

فقد سعت هذه الدراسة إلى بسط معرفة يسيرة ذات مرجع عن فن الكاريكاتير بإبراز خصائصه وأهمّ مميّزاته ودوره في المجتمع بالكشف عن المعاني الكامنة تحت الخطوط

والأشكال المكوّنة للصورة الكاريكاتورية، ولن يتأتّى هذا إلا بتطبيق ممارسة تمّكن من فهم وإدراك لغته، وعليه نحاول جذب الاهتمام والعناية البالغين بالدراسة العميقة لهذا النوع، الذي أضحى وسيلة تعبير توظف في خدمة قضايا متنوّعة تخصّ الأفراد وكذا الجماعات.

اقتضت طبيعة الدراسة أن نقسّم بحثنا إلى ثلاثة فصول بالإضافة إلى مقدّمة، مدخل، خاتمة وملحق، واجتهدنا قدر الإمكان في خلق توازن متناسق، فجاءت فصول العمل كالتالي:

الفصل الأوّل بعنوان "ماهية الخطاب الكاريكاتوري وسماته"، تطرّقنا في هذا الفصل إلى إشكالية الخطاب الكاريكاتوري، من خلال مبحثين اثنين هما: نشأة الخطاب الكاريكاتوري وكذا سمات الخطاب الكاريكاتوري، فقد حاولنا من خلال هذا الفصل مقاربة مفاهيم عامّة حول الكاريكاتير، تعريفاته، خصائصه، بناؤه، مدارسه، وكذا استثمار أهمّ مقوّماته وفق ما يخدم هذا البحث.

أمّا الفصل الثاني، فقد عنونّاه بـ: فاعلية الخطاب الكاريكاتوري في المؤوّل، حيث ارتأينا تقسيمه هو الآخر إلى مبحثين، نتناول في الأوّل الأبعاد التأويلية للصورة الكاريكاتورية وعلاقتها بالمكوّنات الثلاث (مرسل، رسالة، متلقي). بينما نسلّط الضوء في المبحث الثاني على كل ما يخدم الموضوع من أدوات إجرائية سيميائية في دراسة الرسم الكاريكاتوري، وعلى هذا الأساس ستتّم دراسة مختارات كاريكاتورية وذلك بعرض نماذج مختلفة لبعض القضايا التي رصدتها جريدة "الخبر" و"الشروق اليومي"، في نفس الحقبة الزمنية (والتي حدّدناها بأهمّ القضايا التي ظهرت في سنة 2015م) في الفصل الثالث بوجهه التطبيقي، وفق عرض خطابات كاريكاتورية مختلفة في الجانب الاجتماعي، السياسي، الديني وكذا الرياضي بالدراسة والتحليل.

وارتأينا أن ننهي بحثنا بخاتمة، تكون عبارة عن حوصلة لأهمّ النتائج المتوّصل إليها من خلال تجربتنا مع دراسة هذه المدوَّنة وكذلك مع الآليات والإجراءات التي استفدنا منها في هذه الدراسة.

اعتمدنا في عملنا هذا على مجموعة من الكتب، التي تنوّعت بين العربية والأجنبية، أهمّها: رولان بارث(L’aventure Sémiologique)، مارتين جولي(introduction à lanalyse de

l'image)، ريجيس دوبري(حياة الصورة وموتها)، امبرتو ايكو(القارئ في الحكاية)، (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية)، سعيد بنكراد(السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها)، (سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية)، عبد الكريم شرفي(من فلسفات التأويل إلى نظريات التلقي)، حميد لحميداني(القراءة وتوليد الدلالة)، (الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف)، عبد الله الغذامي(النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية العربية) (الثقافة التلفزيونية).

اعترضنا كأيّ عمل بعض العراقيل لعلّ أبرزها يكمن في الحصول على بعض المراجع الخاصّة بالمنهج المتّبع في الدراسة والتحليل بغية الوصول إلى نتائج تخدم الموضوع وتنمّيه.

تهدف هذه الدراسة إلى إماطة اللّثام عن بعض الجوانب الخفيّة للخطاب الكاريكاتوري، كونه خطاب يجمع بين تحقيق التنمية المعرفية والفنيّة ويعمق الوعي بالمكوّنات والخصائص الجمالية التي ينطوي عليها الخطاب "الصورة"، والتي أضحت أسلوبا في النقد والتوجيه في الأدب والثقافة.

ولا يفوتني أن أتقدّم بالشكر الجزيل إلى أستاذي المشرف الدكتور "العربي بن عاشور" على رعايته لهذا الموضوع وتذليل صعوباته بمتابعته الدقيقة وملاحظاته الموّجهة التي أنارت البحث وحفّزتني على إثرائه.

كما أتقدّم بالشكر الجزيل لأعضاء اللجنة الكرام، الذين تجشّموا عناء القراءة والتصويب، فتقبّلوا منّي فائق عبارات التقدير والاحترام.

مدخل

الصورة في مواجهة الكتابة

ميّز الله الإنسان عن باقي المخلوقات فأعطاه القدرة على التعبير عن كل ما يختلج نفسه من أحاسيس ومشاعر ورغبات، فتنوّعت تبعا لذلك وسائل التعبير عن مكنون هذه الدلالات فمنها ما هو مصرّح به عن طريق الأوضاع اللغويّة التي وضعت بها المفردات والعبارات لتدلّ دلالة مباشرة عليها، ومنها ما يصلنا بطرق أخرى مختلفة تماما عن سابقتها. بما تمليه عليه قريحته. فالإنسان لا يستطيع صياغة تصوّراته للعالم إلا بتحويلها إلى رموز بمعنى الانتقال من الصورة الذهنية إلى علامة لهذه الصورة. وفي هذا الصدد كتب "أ.و.شليغل": أنّ "كل عرض مادي خارجي مسبوق بآخر داخلي...والإنسان يلجأ إلى التعبير بوصفه يفضي إلى التخلّص من لحظة تتراكم فيها الأحاسيس والمشاعر والأفكار والمعاناة على نفسه. فيلقي بها على كاهل اللغة أو الحركة أو الصورة ..."[1].

حيث لعبت هذه الأخيرة –الصورة– منذ وجودها دورا هامّا في حياة الإنسان، فكانت بمثابة النافذة التي نقلت إلينا جلّ النشاطات والسلوكات التي عَنِيَ بها في حياته، وهذا ما أكّده "أرسطو" في كتابه فنّ الشعر "أنّ الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتمايزان في المادة التي يحاكيانها، فأحدهما يتوسّل باللون والظل والآخر يتوسّل بالكلمة، لكنهما يتّفقان في طبيعة المحاكاة وطريقتها في التشكيل وتأثيرهما على النفس.[2] وبالاستناد إلى مقالة "رولان بارث" تحت عنوان "رسالة الصور"(1977م) فإنّ الصورة تبلغ دائما أمرا ما، ولكن ما هو أكثر من المعاني المباشرة التي توصلها، هو الرسالة التي توحي بها الصورة أو تولّدها. حيث تعتمد الرسالة الموحى بها من العلامات الأيقونية تلك على المعنى المطلوب إيصاله...حيث تتولّى صياغة المعنى أو المعاني التي تنطوي عليها الصورة[3]، إذ يذهب أغلب الباحثين إلى جعل الصورة عبارة عن نص له مدلولات، ويحتوي على أنظمته الخاصّة بالتأويل، مثلما يؤكّده "سعيد

[1]– كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص9–10

[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص12

[3]– ينظر، جوناثان بيغنل، مدخل إلى سيمياء الإعلام، تر: محمد شيّا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص127

بنكراد" في قوله أنّ "للصورة مداخلها ومخارجها، لها أنماط للوجود وأنماط للتأويل. إنّها نص، وككل النصوص تتحدّد باعتبارها تنظيما خاصّا لوحدات دلالية متجليّة من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوّعة"[1]. فـ "بنكراد" يجعل الصورة كأيّ نص آخر، ويربطها بالوحدات الدلالية التي تنتجها.

فباتت الصورة تبعا لذلك من المصطلحات المعاصرة التي تثير الباحثين في شتّى المجالات، باعتبارها ميدانا خصبا يدخل في تشكيل أنظمة التواصل، فهي بمثابة موقع للإبداع حيث يمكن العمل عليها كمادة خام ونتاج قابل للاستهلاك.

فالصورة كأيّ نص آخر تحمل في طيّاتها العديد من الاحتمالات، وفي هذا الصدد يرى "بول فورش" (Forsh) "أنّ الصورة أصبحت متعدّدة المعاني، فمعناها لا يمكن أن يكون ثابتا أو قابلا للتفسير من خلال الرجوع إلى تركيبها الداخلي، ولكن فقط يمكن تفسيرها في سياق مجموعة صور أخرى لها ارتباطات علائقية بها، أي أنّ معناها كما يقول "ايكو" (Eco) سيكون حقلا من الاحتمالات (Field of Possibilities)"[2].

إذ يجب أن تكون الصورة قادرة على حيازة "قراءات عدّة" في كل لحظة من لحظات المشاهدة، خاصّة مع وسائطها الثقافيين، الذين هم جمهورها المحتمل الموجود في كل مكان في العالم تقريبا[3]، ولعلّ هذا ما جعلها تتسيّد عالم اليوم. إذ تمثّل انتقالا نوعيا في بنائه وذلك بما تحمله من دلالات فكريّة متنوّعة، لها علاقة بصناعة الوعي وتشكيله وتوجيهه فرديّا كان أو جماعيّا[4]، ولعلّ أبرزها هو الرسم الكاريكاتوري، الذي يعدّ وعاءً حاملا لكلّ ما تَقَدَّم ذِكْرُهُ، إضافة إلى اتّسامه بطابع الصورة الديناميكية وهو ما يؤكّد عليه "عزرا باوند"، إذ يقول بأنّ:

---

[1]– سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2006م، ص31

[2]– محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد، دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص 74–75

[3]– ينظر، المرجع نفسه، ص75

[4]– ينظر، بشير ابرير، الصورة في الخطاب الإعلامي، دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والإيقونية، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، بسكرة، نوفمبر2008م، ص2

"الصورة بؤرة تَغيُّر ونشاط"[1]. وتُعدُّ الصورة الكاريكاتورية خلقا ذهنيًا خالصًا، إذ تعطي الفكرة المجرّدة شكلا محسوسا فتَحُدُّها وتبرزها[2]. وفي خضّم هذا وذاك نلفي "برجسون" يشيح اللثام في كتاب الضحك بقوله: "إنّ فنّ الكاريكاتير يقوم على التقاط هذه الحركة غير المرئيّة وجعلها مرئيّة أمام كل الأعين وذلك بتكبيرها. إنّه يجعل نماذجه تكشّر كما تكشّر بذاتها إن هي سارت في تكشيرها إلى نهايته، وهو يكشف تحت الانسجامات السطحية في الشكل، حالات العصيان العميق في المادة، وهو يبرز التنافرات والتشويهات...إنّ فنّ الكاريكاتير المتّسم بنوع من الشيطنة، يكشف عن الشيطان الذي دفنه الملاك"[3]. وهو نفسه ما يقول به "عبد المنعم القضاة" أنّ "الصورة الكاريكاتورية شحنة من المعاني مدعّمة في جملة من الخطوط الرمزية التي تتميّز بقدر من التشويه والمبالغة في عرض الأشياء لإثارة الهزل والسخرية والضحك وأخيرا تحقيق الغايات"[4]. فالهدف الأساسي من وراء الخطاب الكاريكاتوري هو السخرية لأن هذا الفن كان أشدّ ارتباطا بالفضح والتعرية والنقد وهناك الكثير ممّن يدعونه بالفنّ الساخر، لاعتماده على التهكّم في تمرير العديد من الرسائل وكذا تصوير الشخصيات بملامح تجعلهم هدفا للضحك والسخرية من قبل الجمهور، فهو بالتالي يكشف عن المعاني المحتجبة ويهتك المستور بإيماءات غريبة خفيّة ينقلها إلى القارئ، إنّه في جوهره فنّ هجائي إذ يقوم على المبالغة من أجل الكشف وإظهار ما تحت القناع.

كما وفّرت وسائل الطباعة والتصفيف والتصوير والنسخ- الذي احتلت معه القناة البصرية في الإدراك والتواصل مقدّمة الاهتمامات- جميع أسباب انتشار الخطاب المطبوع والمصوّر في شكل جديد يوفّر لقطبي التواصل إمكانيات تنويع تعبيري بمراعاة أبسط جزئيات العرض

[1]- كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، ص91

[2]- ينظر، المرجع نفسه، ص92

[3]- هنري. برجسون، الضحك، تر: علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، مجد، بيروت، لبنان، 2007، ص23-24

[4]- عبد المنعم القضاة، فن الكاريكاتور في الصحافة البحرينية اليومية، المجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المملكة العربية السعودية، العدد8، 2012م، ص153

وتفاصيل القناة المعتمدة للعرض سواء في مجال الطباعة والنشر أو في مجال الإعلان التجاري والفنون المستغلّة للقنوات السمعية البصرية[1].

إذ ليست الصورة مجرّد شكل ومزيج من الألوان بل تتخطّى ذلك إلى حدّ وصفها بأنّها "خطاب متكامل غير قابل للتجزيء، إنّها تمثّل الواقع لكنّها تقلّصه من حيث الحجم والزاوية واللون"[2].وإذا اعتبرنا الخطاب منجزا ترسليا من مرسل إلى مرسل إليه (كاتب–قارئ) وفق مخطط جاكبسون[3] فإنّ المرسل في الخطاب الكاريكاتوري هو الرسّام بريشته وما تصنعه من خطوط وألوان يبثّها للمرسل إليه القارئ، الذي يعمل على فكّ شفراتها والوصول إلى الحقيقة أو إلى أبعد من ذلك بحسب اختلاف مشارب القرّاء ورُؤَاهم.

حيث يلفت مُنَظِّروا الخطاب إلى إمكانية تحقّقه "بعلامات غير لغويّة كما هو الحال في الرسم الكاريكاتوري..."[4] فالخطاب يجمع بين العلامات اللغويّة وغير اللغويّة كالرسم والصور وهلمّ جرى.

وبالتالي فالخطاب الكاريكاتوري عبارة عن: " نسق تفاعلي مركّب متشابك يجمع بين اللساني والإيقوني، تتلاقى فيه العلامات اللغويّة وغير اللغويّة، يشترك في هذه الميزة مع خطابات أخرى ويختلف عنها في الوقت نفسه، مثل: الخطاب الإشهاري والدعائي... وكل ذلك يشتغل عبر اللغة وعبر الصورة في الآن نفسه بما يجعله نسقا سيميائيا دالا قابلا للقراءة والتأويل..."[5].

أمّا عن خطاب الكاريكاتير فإنّه ينبني على تمفصل نسقين مغايرين نسق لغوي وآخر غير لغوي، أمّا النسق اللغوي فيتمثّل في جملة الأقوال اللغويّة التي تصحب أيقونات الصورة

[1]– ينظر، محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص6.

[2]– فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص120–121

[3]– فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص145

[4]– عبد الهادي ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص39

[5]– بشير ابرير، الصورة في الخطاب الإعلامي، بتصرف، ص4

كالعناوين أو الجمل التقريرية أو الجمل التي تخرق المعنى الجاهز وتعمد إلى الإيحاء والتضمين أو ما يكون في بعض اللوحات الكاريكاتورية من حوار بين الفواعل والشخصيات. وأما النسق غير اللغوي فيمثّله الجانب التشكيلي في لوحة الكاريكاتير بكل مكوّناته وأبعاده .

الرسم الكاريكاتوري هو خطاب يتوفّر على أركان الخطاب المعروفة:

المؤّلف(الباث)	الرسّام الكاريكاتوري
النص(الرسالة)	الصورة الكاريكاتوريّة
المتلقي(المستقبل)	المشاهد/قارئ الصورة

وباعتبار "أن الصورة وسيلة تواصلية فعّالة متعدّدة الوظائف، وعنصر من عناصر التمثيل الثقافي وبخاصّة فيما تقتضيه الثقافة البصريّة (la culture visuelle) في زماننا"[1]... فإنّ المنهج السيميائي هو الأنسب لفكّ شفراتها والتعبير عن مكنوناتها، باعتبار أنّه يدرس الظواهر اللغويّة وغير اللغويّة إذ أنّ "السيميائيات البصريّة تسترشد بمنهج محدّد في التحليل، يأخذ بمبدأ الانتقال من الكل إلى الجزء، عبر المراحل الإجرائية الآتية: الملاحظة والوصف، ثم التفسير والتأويل، حيث يتمّ إجرائيا تحليل مكوّنات الصورة التشكيلية ومكوّناتها الأيقونية ومكوّناتها اللسانية. وكل مكوّن داخل بنية الصورة يقوم بدور محدّد بالنظر إلى طبيعته"[2] .

بمعيّة الأدوات الإجرائية لنظرية القراءة والتلقي فإنّ–المنهج السيميائي– هذا الأخير يسعى للكشف عن المعنى الحقيقي للصورة، إضافة للمعاني المضمرة الغائبة عن ذهن القارئ، فهو يعمل على إبراز القيمة الجمالية للصورة بزيادة الملاحظة وعمق النظر وكذا بعد التفكير باكتساب المعارف وتوسيعها.

[1]– بشير ابرير، الصورة في الخطاب الإعلامي، ص5

[2]– عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية–قضايا العلامة والرسالة البصرية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013م، ص8

الفصل الأوّل

ماهيّة الخطاب الكاريكاتوري وسماته

المبحث الأول: نشأة الخطاب الكاريكاتوري

المبحث الثاني: سمات الخطاب الكاريكاتوري

المبحث الأوّل: نشأة الخطاب الكاريكاتوري:

تستهدف الرسومات الكاريكاتورية تسلية القرّاء من خلال تشويه الخصائص الملمحيّة للأشخاص والمتضمّنين فيها، ومن خلال التعليقات المصاحبة لها. "ويعتمد نجاح الرسومات الكاريكاتورية من الناحية الطباعية على مدى العناية بالدرجات اللونية الخاصّة بالمستويات الظليّة للأرضيات والأشكال، إضافة إلى مدى العناية بالإطارات الخاصّة بها وذلك لقدرة الأطر على دعم مضامين متجسّدة في هذه الرسوم من خلال فصلها التّام عن الوحدات الأخرى في الصفحة، إضافة إلى مدى توافق البياض اللازم لإضاءة هذه الرسوم، مع أهميّة العناية بالتعليقات المصاحبة من حيث طريقة إنتاجها وحجمها وموقعها من الرسوم "[1].

كما تعدّ "الرسوم الكاريكاتورية أحيانا أهمّ من الصور الفوتوغرافية في بعض المجالات"[2].

ومن خلال هذا المعطى نستهلّ فصلنا بالحديث عن الفنّ الكاريكاتوري من حيث النشأة والبدايات... وما إلى غيره، فما هي أسباب نشأته يا ترى؟

1) نشأة الخطاب الكاريكاتوري:

تعتبر الرسوم اليدويّة وسيلة قديمة جدّا للدلالة على نشاط الإنسان فمنها ما تواجد على جدران الكهوف والمعابد أو تلك المنقوشة على الأدوات الخشبية والحجرية والجلدية نقشا أو رسما يتلاءم مع طبيعة هذه الأدوات[3].

ومن الثابت أنّ الإنسان في العصور القديمة، وانطلاقا من غريزة حب الاستطلاع، ومن أجل المحافظة على النوع، كان يسعى للتعبير عن نفسه، وعن قدرته، ولمعرفة أحوال الآخرين من بني جنسه، ومن ثمّ بدأ ينقش ما يراه أمام عينه، ويعبّر بالنّقش أو الرسم عن عالمه الذي يعيش فيه.

---

[1]– فهد بن عبد العزيز بدر العسكر، الإخراج الصحفي، أهميته الوظيفية واتجاهاته الحديثة، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، 1998م، ص 39– 40

[2]– سمير محمود، الإخراج الصحفي، دار الفجر، القاهرة، مصر، د.ط، 2008م، ص121

[3]– ينظر، نور الدين النادي، فن الإخراج الصحفي، مكتبة المجتمع العربي، عمان، الأردن، د.ط، 2006م، ص91

وبذلك نجد "الرسوم بشكل أو بآخر قديمة قدم جهود الإنسان الأولى للاتصال بالرموز المنطوقة"[1]. فقد سبقت الرموز اليدويّة بأنواعها المختلفة الصور الفوتوغرافية في الظهور على صفحات الصحف، "فقبل اختراع آلة التصوير الفوتوغرافي كان على الصحف أن تنقل إلى قارئها صور بعض الأحداث والوقائع المهمة من خلال ريشة الرسّام، وحتّى بعد اختراع هذه الآلة كانت في بادئ عهدها في الضخامة والتعقيد بحيث عجز المصوّرون عن اصطحاب آلاتهم إلى مواقع المعارك العسكرية مثلا. فكان الرسّام يتولّى نقل وقائع الحروب"[2].

وعلى الرغم من الاختلاف البيني بين الرسوم الأولى الموجودة على جدران الكهوف والمعابد وغيرها والرسوم الكاريكاتورية الضاحكة المعاصرة، إلاّ أنّه" توجد جذور اتصالية عامّة لهذا الشكل من الفنّ الذي لقي شعبية كبيرة ويكمن الفارق الجوهري بين الاثنين في أنّ الرسوم المعاصرة تتوجّه للغالبية أو العديد من النّاس وليس للقلّة، في حين أنّ الرسوم الأولى لم تكن سوى وسيلة تزيين أو زخرفة محضة أو وسيلة لنقل معانٍ محدّدة، أو الاثنين معا"[3].

2) أسباب ظهور الخطاب الكاريكاتوري:

ويمكن تحديدها فيما يلي:

– يرتبط ظهور الكاريكاتير بظاهرتي الضحك والفكاهة على المستوى الفلسفي والنفسي، ويرتبط شعوره بالإدراك والنزوع الوجداني، وهو تعبير عن الألم الإنساني، ويقوم على الانتقاص من الآخر ومواساته، ويحدّد أهدافه التي سخر منها وإن لم توجد فإنّه مجال يسخر فيه الإنسان من بني جنسه ومن عجزه.

– لمّا ارتبط ظهور الكاريكاتير وتطوّره بالتقدّم الفنّي للطباعة التي مكّنت من الإكثار منه، الأمر الذي حواه من مجرّد صور هزلية إلى رسم من عدّة نسخ يصل إلى عامّة النّاس.

---

[1]– أشرف محمود صالح، شريف درويش اللبان، الإخراج الصحفي، دار الفكر، القاهرة، مصر، د.ط، 2001م، ص239.

[2]– سعيد غريب النجار، مدخل إلى الإخراج الصحفي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، د.ط، 2001م، ص208.

[3]– أشرف محمود صلاح، شريف درويش اللبان، مرجع سابق، ص239.

– أيضا ارتبط بالتطوّر في حركة الفنون التشكيلية التي تؤثّر عليه شكلا ومضمونا. والكاريكاتير في جوهره "عمليّة اتّصالية تستهدف مردودا وترتبط بمحدّدات فنيّة وسياسيّة ومجتمعية"[1].

وقد ازدهر فنّ الكاريكاتير في إيطاليا، فأبدع الفنانون الإيطاليون كثيرا من الأعمال الفنيّة. ومن أشهرهم "تيتيانوس" (1477– 1576)، الذي عمد إلى مسخ بعض الصور القديمة المشهورة، بإعادة تصويرها بأشكال مضحكة.

على أنّ فنّ الكاريكاتير الحديث، لم ينشأ إلاّ في نهاية القرن السادس عشر، على أيدي "الإخوة كراتشي" في مدينة (بولونيا)، الذين وضعوا أساسا لأسلوب من التصوير، عرف باسمهم، وكثيرا ما كانوا يصوّرون أصدقاءهم صورًا تدعو إلى الضحك.

وفي خلال القرن السادس عشر، لم يكن لهذا الفنّ أيّ صبغة سياسية، بل كان معظم فناني الكاريكاتير يهاجمون البروتستانت أو الرومان الكاثوليك خلال الثورة الدينية التي عرفت بحركة الإصلاح الديني. وباستثناء الصور الموجودة في المعابد المصرية لا يوجد ما يثبت أن فنّ الكاريكاتير السياسي كان معروفا قبل أواخر القرن الثامن عشر. ويبدو أنّ أوّل من صوّر صورة كاريكاتورية سياسية بالمعنى الصحيح هو الإنجليزي "جورج تونزهند" الذي عكف على تصوير الأشخاص البارزين في ميادين السياسة[2]. وشاع الكاريكاتير السياسي بعد ذلك لاسيما بين الهولنديين ولعلّ أوّل ملك كان هدفا لهم، هو "لويس الرابع عشر" ملك فرنسا. والكاريكاتير في إنجلترا له تاريخ طويل كذلك. فيوجد في المتحف البريطاني بلندن، فهرسا للصور الكاريكاتورية جمعها رجل يدعى "ستيفنس"، وقد ذكر في هذا الفهرس جميع الصور التي كانت معروفة حتىّ يومه(عام1770). ويفهم من بيانات هذا الفهرس، أنّ الأسرة المالكة في إنجلترا ظلّت بعيدة عن ريشة المصورين الهزليين إلى أن جاءت أسرة "هانوفر"، وبدأ الهجوم على

[1]– فاروق أبوزيد، ليلى عبد المجيد، فن التحرير الصحفي، مركز جامعة القاهرة، القاهرة، مصر، د.ط، ص258

[2]– ينظر: عبد المنعم القضاة، فن الكاريكاتير في الصحافة البحرينية، ص154

الملوك بالرسوم الهزلية، وفي مقدمة الذين هُجِمُوا "جورج الأوّل"، مؤسّس الأسرة الذي كان الهزليون يصوّرونه صورا غاية في السخرية. وفعلوا أكثر من ذلك بخلفه "جورج الثاني"[1].

ولما ارتقى "جورج الثالث" العرش، كان التصوير الهزلي قد أصبح فنّا معترفا به. ونبغ يومئذ مصوّر ماهر هو "جورج تونزهند"– سبق ذكره–، الذي نحا منحى جديد، هو التصوير عبر البطاقات وورق اللعب، وقد وصفه "ستيفنس" بأنّه مبتكر فنّ الرسم الهزلي الحديث. إلاّ أنّ هذا الوصف فيه شيء من المبالغة، فإنّ فضل "تونزهند" ينحصر في إتقانه للفنّ. والفضل في بعض الصور التي اشتهر بها، يرجع إلى حماسته السياسية. وفي العقد السابع من القرن الثامن عشر، بدأت الجرائد الإنجليزية تنشر الصور والرسوم الهزلية في موضوعات سياسية واجتماعية. وكانت هذه الصور تتناول أشخاصا معروفين (من ملوك وساسة)، أو أشخاصا خياليين، وفي الواقع لم تنشر الجرائد صور هزلية قبل عام 1761م. اشتدّت الخصومات السياسية على إثر انتشارها.

وفي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ظهر عدد من رسامي الكاريكاتير البارزين، فقد تألّق "جورج كروك شانك" و"جيمس جيليري" و"توماس رولاندسون" في كثير من الرسوم الكاريكاتيرية اللاذعة، حول الأمور السياسية والحكومة في إنجلترا.

ولم يكن للمصوّرين الهزليين في فرنسا قدر من الحريّة التي أتيحت لأقرانهم في إنجلترا. وكان القانون شديد الوطأة على الذين يصوّرون الأشخاص تصويرا يجعلهم سخرية، ولذلك قلّما وجد في فرنسا أثر للصور الهزلية في أوائل القرن الثامن عشر، إلاّ ما كان منها سياسيا يتناول أشخاصا خياليين.

على أنّ هذا التشديد، لم يحل دون نبوغ طائفة كبيرة من المصوّرين، الذين كثرت أعمالهم الهزلية السياسية، ولاسيما أثناء الثورة الفرنسية، وحروب نابليون. وكانت الحكومة الفرنسية تشجّعهم على تصوير أعداءها تصويرا يدعو إلى تحقيرهم والحطّ من شأنهم.

[1]– عاطف سلامة، الجذور التاريخية لفنّ الكاريكاتير، صحيفة الحياة الجديدة، 6 جوان 1996، ع569، ص10

كما يعتبر "شامفلوري" أن تاريخ الكاريكاتير هو تاريخ الأفكار، ويعتبره شاهدا على الثقافة الشعبية[1]، وأنّ هذا الفنّ قد اتّخذ في فرنسا على أثر ثورتها، شكلا أكثر انطباقا على آداب السياسة والاجتماع، من الشكل الذي كان عليه أثناء تلك الثورة وحروبها. وكان "دومييه" « Honoré Daumier»في مقدمة مصوّري هذا العهد، وقد بلغ بالفنّ أرقى مستوى. ولم يسلم الملك من ريشته، فقد كان يرمز إليه بصورة "حبة كمثرى"، لا يراها الناظر إلاّ ويدرك أنّها رأس الملك. وقد اهتمّ "دوميه" بصفة خاصّة بالطبقة الوسطى الصاعدة في فرنسا، فانتقد أزياءها وذوقها الفنيّ. والذي أثار إعجاب "بودلير، الذي قال عنه: "تصفّحوا أعماله وسترون أمام أعينكم كيف يقع استعراض كل ما تحمله مدينة كبرى من الفظاعات الحيّة... كل الحماقات وكل أشكال الحماسة والغرور"[2].

وأتى بعده "شارل فيليبون"، وكان من رجال الصحافة ومن أعظم المصوّرين في عصره. وقد أنشأ جريدة أطلق عليها " الكاريكاتير"، ولم يسلم أحد من عظماء ذلك العصر من سهامها اللاذعة. وكانت السبب برفع مئات من الدعاوى عليه. ولا شكّ أنّ مجموعة الصور الهزلية التي نشرتها هذه الجريدة هي أثمن ما كان في نوعها من الوجهة الفنيّة.

كما وضع أساس فنّ الكاريكاتير، في الولايات المتحدّة الأمريكية رجل من أصل اسكتلندي، يدعى "ويليم تشارلس"، أرغم على مغادرة وطنه والنزوح إلى أمريكا في أوائل القرن التاسع عشر. وكان أكثر أعماله طعنا في بريطانيا العظمى، وتشهيرا بـ "جون بول".

وفي عصر الرئيس "جاكسون"، نبغت طائفة من المصوّرين الهزليين، ابتدعت أسلوبا جديدا وهو وضع الكلام المراد النطق به ضمن دائرة بشكل "عقدة الأنشوطة" أو بشكل آخر متّصل بفم الشخص المصوّر. ولعلّ أعظم المصورين الهزليين الذّين أنجبتهم أمريكا، هو "توماس ناست". وهو فنّان منفرد متميّز أجاد رسم الصور الهزليّة الشخصيّة. كما أبدع كثيرا من الرسوم

[1]– ساعد ساعد، فنيّات التحرير الصحفي، دار الخلدونية، الجزائر، ط2، 2007، ص204

[2] - Baudelaire, Ecrits sur l'art, Paris, Les Classiques de Poche,1992,pp319- 320

الرمزيّة فقد ابتكر "حمار الحزب الديمقراطي" و"نمر قاعة تاماني" في مقرّ المؤسّسة الديمقراطية في نيويورك. وكان الرئيس "لنكولن" يعدّ أعماله من أعظم عوامل الحرب الأهليّة الأمريكيّة.

وقد بلغ فنّ التصوير الهزلي في أمريكا في الوقت الحاضر، شأنا عظيما من الإتقان فقد رصد كثيرا من المتغيّرات التي شهدها العالم المعاصر. وهناك جائزة سنويّة تعرف بـ "جائزة بوليزر" تمنح سنويّا لمن يبدع أحسن صورة كاريكاتورية.

وقد كشف المستشرقون الذين أولوا عناية بالتراث العربي والإسلامي على أنّ الكاريكاتير قد ظهر بمصر منذ بعث الحضارة الفرعونية[1]، والدليل على ذلك هو الرسومات الموجودة داخل الأهرامات وكذا الكتابة الهيروغليفية القديمة التي كانت تقوم على أساس الرسومات لأيقونات آدمية برؤوس حيوانية، وبالتالي فقد تميّزت مصر في مجال الكاريكاتير قديما بالرسومات الفرعونية، أمّا حديثا فقد عرفته مع الصحافة "أين بدأت تقتبس هذه الرسوم من الصحف الأجنبية وخاصّة الفرنسية التي كانت تدخل البلاد، وبرعت الصحافة المصرية بالذات في تقديم هذا الفنّ لقرّائها عبر وسائل عدّة منها الصحف والمجلاّت التي نذكر منها "أبو نظارة زرقاء" التي صدر أوّل عدد منها مع الكاريكاتوري "يعقوب صنوع""[2]، ثم تلتها الكثير من الصحف الهزلية التي نشرت الكاريكاتير، منها جريدة "المصوّر" التي صدرت عام 1902م، فمجلّة "السياسة المصوّرة" عام1907م إلى جانب مجلة "روز اليوسف" المصريّة التي أخرجت فنّ الكاريكاتير حقّا إلى النور، حيث فتحت المجال لمثل هذا الفنّ.

وقد شهدت الأقطار العربية الأخرى كالمغرب والجزائر والمملكة العربية السعودية صدور صور هزلية كاريكاتورية ولكن في وقت يعد متأخرا عن مصر وبلاد الشام والعراق، ولقد عمّ فنّ الكاريكاتير بعد ذلك جميع البلدان العربية منذ الحرب العالمية الثانية وزاد انتشاره في الصحافة العربية حتى أصبحت كل صحيفة تخصص ركنا قارّا له في صفحاتها[3].

---

[1]– http: //http: //malina.yoo7.com/t3367- topic - بتاريخ 2017/01/03 على الساعة15: 30

[2]– شريف درويش اللبان، فن الإخراج الصحفي، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1995، ص132

[3]– حمدان خضر السالم، الكاريكاتير في الصحافة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013، ص76

ومن الكاريكاتوريين العرب نذكر، الفلسطيني "ناجي سليم حسين العلي"[1]– المعروف بالأيقونة "حنضلة"– و"أمية جحا"، "علي فرزات"(سوريا)، "جورج بهجوري"(مصر)، "سليمان المالك"(قطر)، جمال نون، أيوب، باقي بوخالفة وديلام (من الجزائر) وغيرهم كثير ممن داعبت ريشتهم هذا الفن كاشفة بذلك الستار عن كل ما يعتري الساحة السياسية وكذا الاجتماعية وغيرها من عبث، فجاءت رسوماتهم تنديدا بالأوضاع السائدة في مختلف الميادين خاصة السياسية منها، حيث استطاعوا تلخيص تلك القضايا التي أسالت حبر العديد من الصحافيين والمحللين السياسيين في بعض الخطوط الثابتة والحاملة لدلائل متفاوتة الإقناع لدى البعض، وقد تتلقى الرفض والصد بخشونة لدى البعض الآخر قد يصل حدّ القتل.

بعد هذا الحديث المشوّق لا بأس في أن نتعرّض إلى بعض التعاريف التي ترسم لنا ملمح الكاريكاتير، كيف عرّفه النقّاد والباحثون ؟

3) مفهوم الخطاب الكاريكاتوري:

أوّلا: المفهوم اللّغوي: تجمع كل الموسوعات والقواميس على أنّ: الكاريكاتير" la caricature « اسم مؤنّث مقتبس من الايطالية كاريكاتورا« caricatura »من أصل لاتيني كاريكا« carica »أي: حشو « charge »

فحسب قاموس هاشيت[2]« HACHETTE »الكاريكاتير:

- لوحة رسم فيها مبالغة عن الخطوط المختارة تعطي للشخصية تمثيلا هائجا.
- تمثيل عمدي مشوّه للحقيقة لغرض النقد أو الهجاء، هذا التحقيق هو الكاريكاتير عن الحقيقة.
- شخصية قبيحة جدا وبكساء ساخر.

[1]– ناجي سليم حسين العلي، رسام كاريكاتير فلسطيني، تميّز بالنقد اللاذع في رسومه، يعتبر من أهم الفنانين الفلسطينيين، أنتج أربعين ألف رسم كاريكاتوري قبل اغتياله من قبل اسرائيل باسم حرية التعبير في لندن سنة 1987م.

[2]- HACHETTE le dictionnaire Français, langue française avec phonétique et éthnologique, édition Algérienne 1992, p82

وحسب قاموس لاروس الصغير[1]« LE PETIT LA ROUSSE » هو:

- رسم تصوير هجائي أو مضحك عن شخصية أو شيء.
- شخصية هزلية.
- تشويه مضحك أو مبالغ لبعض العيوب، ونقول كاريكاتيرا لوضع اجتماعي أي أنّه في مهزلة.

يشير معجم تاريخ الفن[2]"أنّ الكاريكاتور: رسم، صورة، ملصق، لوحة وربّما نحت يبرز مناظر الفكاهة أو يكدر شخصا ويشوّه سماته، إنّه من العسير تحديد جوهر الكاريكاتير وتميّيزه بخاصيّة الضحك".

ويذكر منجد الفنون الجميلة[3]"أنّه: يطلق هذا الاسم على رسم يبتعد عن واقع الشيء أو الشخص، لكنّه يحتفظ بميزاته الأساسية، بحيث يمكن للمتطلّع على الرسم معرفة الشخص المرسوم، ويكون هذا الابتعاد عن الواقع شيئا من المبالغة في الرسم خاصّة فيرسم أجزاء الوجه البارز كرسم وجه بأنف كبير جدا أو صغير جدا".

ثانيا: المفهوم الاصطلاحي: "هو فنّ ساخر، كونه يثير السخرية في تناوله للمشاكل التي تواجهنا وقد وظّف في مضمار النقد الاجتماعي والسياسي لقدرته على إضفاء جوّ من المرح والإضحاك وخلق التسلية"[4].

وأيضا يمكن اعتباره "كاميرا حيّة وحسّاسة تنقل وتلتقط الأشياء حزينة كانت أم سعيدة، اجتماعية أو سياسية، عامّة أو خاصّة وهذا حسب منظور الفنّان نفسه وحسب الموقف المراد التعليق عليه أو الوقوف عنده مثل الفقر، الحرب، السلام، فالفنّان يركّز على الفكرة ويعطيها أهميّة"[5].

---

[1]- Petit la Rousse illustré 1979, librairie la rousse, Paris VI, Dictionnaire encyclopédique, p96

[2]- Dictionnaire d'histoire de l'art, Jean Pierre Maraudant, presse universitaire de France ,pp.82- 83

[3]- Dictionnaire Portatifs des Beaux Arts,https: //bibliothèque- numerique.inha.fr(11/08/2017- 02: 15)

[4]– عاطف سلامة، الجذور التاريخية لفنّ الكاريكاتير، ص6.

[5]– المرجع نفسه، ص7.

والملاحظ من خلال ما تقدّم من مفاهيم هو تميّزه بالفنّ الساخر، فهناك من يصف خصائصه ومميّزاته من خلال الرسم في حدّ ذاته بهدف السخرية وهناك من وصفه بأن تكون السخرية في المشاكل الاجتماعية والسياسية التي يوظّفها الرسم بهدف الإضحاك والتسلية. أمّا المفهوم الاصطلاحي فربطه بالرسّام الكاريكاتوري وحسب الموضوع الذي يضع عليه اهتمامه.

لذلك فإنّ "الكاريكاتير يستخدم في كل أنواع الصحف والمجلات ومن الإمكان إدراج صحيفة مفردة خصّيصا له، وهو يتناول بعض الظواهر الإيجابية أو السلبية بأسلوب إبداعي ساخر، ويعتمد على البراعة في الرسم بصفة أساسيّة"[1].

ثالثا: المفهوم السيميولوجي: هو "نمط من الاتصال الذي يقوم على الرسم، والرسم حامل المضمون قصد تحقيق أهداف وأداء رسالة من خلال تصليح الواقع وتضخيمه، والتركيز على جوانبه العامة، ويوظّف عنصر السخرية والتهكّم والنكتة. ويصبح بذلك رسالة مرئية وذات قيمة لها جانبها الأيقوني (الرسم) واللساني، أي كل ما تمّ تدوينه لتوضيح الرسم"[2]. فهو إذن "نسق اتصالي يحمل دلالات ومعاني إيحائية ورمزية يغلب فيها المضمر عن الصريح، إذ يستند في أغلب الأحوال على التجريد السيمي في بعده الأيقوني أو في مستواه الكلامي"[3].

يقول بعض الإعلاميين في هذا الفنّ ما يلي: إذ يعرّف "ابراهم مولز" [4]« A.MOLES » الكاريكاتير بأنّه: " نوع من الاتّصال، رسالة ذات طابع فنّي توظف كنموذج تخطيطي معبّرة جدا، قائمة على النكتة والفكاهة وتحليل الظروف أو الحالات، وهي عبارة عن لمحة بصر، أي رسائل قصيرة، تعجب القارئ أو تغضبه، ولمحات البصر هذه تساعد على بناء ذهنيات الأمّة. والصورة الكاريكاتورية صورة صراع حيث تكمن قوتها التعبيرية في أنّها تريد أن "تقول"

[1]– أمال سعد متولي، الإخراج الصحفي، وتطبيقاته في الصحافة المكتوبة، دار مكتبة الأسراد، القاهرة، مصر، 2006م، ص193.

[2]– شادي عبد الرحمن، الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتيرية في الصحافة الوطنية، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، كلية علوم الإعلام والاتصال، 2000م، ص34

[3]– نصيرة زروطة، سيميائية الحجاج في الخطاب الكاريكاتوري من السخرية الصريحة إلى الاستدلال المضمر، حوليات جامعة الجزائر 3، العدد24، الجزء1، جويلية2013م، ص7

[4]- ABRAHAM MOLES, L’image Communication Fonctionnelle, Casterman, Belgique1980, p 62

فهي توّظف كفنّ تخطيطي يعبّر عن النقد الاجتماعي قناته السياسي، وبسبب قوّة هذه الصورة فإنّ قدر الكاريكاتوري « Le Graphiste » دوما مهدّد لما تكون السلطة معرضة له أو تحسّ بأنّه ضدّ السلطة، أي في معارضة.

يقول "رولاند سيرل" [1]« R.SEARL» : "الكاريكاتير هو فنّ تشويه صورة لإعطاء صورة أو وصف حقيقي".

بينما يرى موريس لاكومب[2]« M.LACOMBE » أنّ: "الكاريكاتير تعبير تصويري أو رسم محشو (portrait- charge)*بأخطاء معلّلة طبيعيا بصفة نستطيع إيجاد التشابه معها مع الشخصية التي نرغب في جعلها هزلية".

أمّا الحشو، فنعطي عامّة هذا الاسم لكل رسم مبالغ فيه وخارج عن كل تراجع أو احتمال، وندعو خصوصيا هكذا مبالغة هزلية (Exagération Burlesque) لأجزاء من هيئة على نحو أن يكون التشابه محفوظا، يمكننا من معرفة الفكرة التي أنتج من أجلها الحشو.

وعند "سوزي ليفي"[3]« SUZY LEVY »: "الكاريكاتير هو فنّ من الرسوم الهجومية لإحدى الطاقات المتطرّفة وهو أيضا منشور سياسي، اجتماعي، نفساني، تستعين بالكلمات في شكل عناوين أو شروحات مدرجة في الرسم ".

أمّا "ميشال جوف"[4]« M.JOUVE » فيقول بأنّه: "مثل جميع الفنون في نهايتها العملية، متأهّب إلى تعريف مزدوج من زاوية نظر صرفية وأخرى وظيفية يجيب على التعريف العام الذي وضعه "فرايد ليندر" « FRIED LANDER »: الفن مفيد لمّا يزين، يعلم، يروي...يجسّد الخيال ويوقظ الضمير"

يلتحق الكاريكاتير بالفنون الكبرى لإظهار وظيفته داخل المجتمع وهذا هو شرط وجوب وجوده، وقد مارسته بولع وفعالية متناهية.

---

[1]- SUZY LEVY, les mots dans la caricature. communication et langage N° 102, 4eme trimestre 1994, p62

[2]- I bid, P 62

[3]- SUZY LEVY, art, Op.cit, p 59

[4]- MICHEL JOUVE, L'âge d'or de la caricature anglaise, France1983, p 61

ويشير إليه "شريف اللبّان": "الكاريكاتير أحد ضربي الرسوم الساخرة فهو تصوير للأشخاص فيه فكاهة يجسم ملامحهم الواضحة، ويبالغ في إبراز ما يتميّزون به من سمات".[1]

وفي لغة الاتصال الكاريكاتير موّجه لإثارة الابتسامة أو الضحك كما يستطيع أن يكون شرسا ضارًا، فالمبالغة في خطوطه تسمح بالكشف عن سمة الشيء المرسوم، وتميّز بين ثلاث من الكاريكاتورات:

1- الكاريكاتير المضخّم (المبالغ فيه) وهو المستعمل حاليا ويستخدم لغرض تسهيل التعريف بالشخصية المعروضة.

2- الكاريكاتير المبسط ويستعمل هذا النوع في إطار خيالي لما تكون الشخصية معروفة ويشير إليها برموزها الشهيرة مثل استخدام شنب هتلر أو قبعة وعصا شارلي شابلن

3- الكاريكاتير الحيواني المقنع ويوظّف هذا النوع الحيوانات لغرض جعل الشخصيات مقنعة بها مثل رأس الديك أو جناحه كمعطف لشخصية ويستعمل هذا الصنف حينما نريد إعطاء حكم على شخصية[2]

وعند الفنان الكاريكاتوري أيوب: فـ "الكاريكاتير، خطاب يتعلّق بواقع ما سواء كان اجتماعيا، سياسيا، اقتصاديا أو ثقافيا، أو أيّ قضية كانت تشغل الرأي العام، ليقوم هذا الفنّ بتعريتها وتشريحها ووضعها أمام المتلقي بأسلوب هزلي تهكّمي، لكنّه يحمل العديد من المعاني والدلالات، فعمله يقوم على أساس مسايرة الواقع ومجرياته حتى يكون آنيّا، فهو كالقرداش الذي يعمل على التصفية والتنقية، بعيدا عن أيّ نوع من أنواع التلاعب بالقضايا والمتاجرة بها"[3].

---

[1]- شريف درويش اللبان، فن الإخراج الصحفي، ص184

[2]- CHRISTIANE CADET.RENE CHARLES.JEAN- LUC GALUS , la communication par l'image, édition NATHAN, France1994, p50

[3]- حسينة بلحاج، الخطاب السياسي في الرسم الكاريكاتوري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في علم الاجتماع، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران، 2013، ص140

المبحث الثاني: سمات الخطاب الكاريكاتوري:

1) أنواع الخطاب الكاريكاتوري:

ويتم التطرّق لأنواع الكاريكاتير من جانبين اثنينهما بحسب الموضوع، وكذا الجانب الشكلي الذي يتناوله ويعالجه الكاريكاتير.

أولا: من حيث الموضوع:

في الأيّام الأولى لظهور الكاريكاتير لم يكن باستطاعة الأفراد التفريق بين أنواع الكاريكاتير إلا بعدما أصبح هذا الأخير "يأخذ رجال السياسة كمرجع للاستهزاء والسخرية، فقيل يومها بأنّها كاريكاتير سياسيّة"[1] فصنّف بعدها أنواع الكاريكاتير حسب طبيعة الموضوع المعالج، فإذا كانت الكاريكاتير تتناول قضيّة سياسيّة فالكاريكاتير سياسي، وإذا تناولت قضيّة اقتصاديّة فالكاريكاتير اقتصادي وهكذا دواليك.

ومن أنواع الكاريكاتير حسب الموضوع نجد ما يلي:

1- **الكاريكاتير السياسي:** وهي أخطر أنواع الكاريكاتير يعبّر فيها عن الموقف السياسي الحالي من خلال الرسم فقط أو الرسم والحوار، "ويتناول القضايا المحليّة والعالميّة، ويزدهر إبّان تفجّر التناقضات السياسية ووصولها إلى درجة الغليان"[2].

كذلك هي تلك التي لا تعطي خبرا، وإنّما رأيا حول حدث أو عمل سياسي وقد تكون تفكير شخصي أو مبادرة من الرسّام الكاريكاتيري نفسه أو وجهة نظر تتبع الخط الافتتاحي للجريدة، فتجسّد رسومات تهكميّة ساخرة وهادفة في نفس الوقت، أين تأخذ مادّتها الأوليّة من أحداث الساحة السياسيّة كالشخصيّات السياسيّة، الانتخابات، الرؤساء، الأحزاب، الحروب، الصراعات الدوليّة والعنصريّة ويعتبر هذا النوع من الرسم الفكاهي سلاحا رهيبا يصوّر رحلة كفاح ونضال طويلة في فترة الأزمات السياسيّة، والأنظمة الاستبداديّة الحاكمة حيث أصبح صنّاع القرار

---

[1]- أسامة عبد الرحيم علي، فنون الكتابة الصحفية والعمليات الإدراكية لدى القارئ، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2006م، ص147

[2]- مجموعة من الصحفيين، الكاريكاتير الاقتصادية، الاجتماعية والدعائية، الخبر الأسبوعي، الجزائر، ع 157، 2002م، ص23

بسبب البعد السياسي للكاريكاتير ينتمون لتلك المربّعات التي تختتم بها صفحات الجرائد الوطنيّة.

2- **الكاريكاتير الاقتصادي:** باعتماده على الطابع التهكّمي الساخر، يعالج هذا النوع من الكاريكاتير حدث أو وضع اقتصادي (اتّفاق، عقود مع بنوك أجنبيّة، المشاكل النقديّة، ارتفاع الأسعار، البطالة، التضخّم، الخوصصة، الاقتصاد الدولي...).

3- **الكاريكاتير الاجتماعي:** هي الكاريكاتير التي تعالج مواضيع اجتماعيّة، ظواهر الفقر، المرض، البيروقراطية، أزمة السكن والنموّ الديموغرافي، (الحرقة)... وكل مصاعب الحياة التي من شأنها أن تواجه الأفراد داخل المجتمع ومن الممكن أن تأخذ مظهرا سياسيّا وذلك حسب أهميّة هذا الحدث وارتباطه بالسياسة، كما بإمكانها أن تقدّم خبرا حول الموضوع الذي تعالجه.

4- **الكاريكاتير الدعائي:** يهتّم هذا النوع بتدعيم أفكار المنظّمات والأحزاب، فهدفه هو تغيير المجتمع بطريقة الاستحالة والترغيب وباعتبار أن الدعاية تحاول السيطرة على الجماهير ودفعه لسلوك معيّن فهي محاولة للتأثير على الرأي العام وعلى المجتمع حتى يعتنق أفراده آراء وسلوك معيّن.

وبهذا فأهمّ ميزة للدعاية الإعلاميّة هي توظيفها لعنصر المبالغة في نشر الآراء والأفكار المختلفة لإثارة انتباه القرّاء وبالتالي فالكاريكاتير هو الذي يتكفّل بهذه المهمّة وذلك بتوظيفه لمختلف ألوان السخرية والهزل والمبالغة على السواء بهدف التأثير على الرأي العام.

5- **الكاريكاتير الرياضي:** وهي التي تعالج مواضيع رياضيّة (مباريات الفرق الوطنيّة، البطولة، الكأس العالمي، التجمّعات، نفقات الفرق والأندية، شخصيات رياضيّة، مسؤولي الفرق والروابط، اللاعبين، الملاعب...) فهي تقدّم الخبر الرياضي بطريقتها الخاصّة متّخذة الهزل والسخرية في المعالجة.

ثانيا: من الجانب الشكلي:

يعمل الكاريكاتيري في بعض الأحيان على إدخال بعض العبارات المكتوبة إلى جانب الرسم لإيصال رسائله، ولهذا كانت الرسومات الكاريكاتيرية عبارة عن منتج يتشكّل أساسا من اللغة أو الرسائل (رسائل أيقونية، لسانية).

ومن هنا يعمل الفنّ الكاريكاتوري على الجمع بين هذين النوعين من الرسائل من أجل تأديّة المعنى المحدّد الذي يريد الكاريكاتوري توصيله للقارئ، علما بأنّه لا يوجد في هذا الفنّ قانون يحدّد الجمع أو العلاقة بين النص والرسم لأنّ كل فنّان له طريقته الخاصة في التعبير.

إن هذه الطريقة المتباينة في الجمع بين التمثيل الأيقوني والرسائل اللسانية هي التي طبعت الأنواع الكاريكاتيرية الآتية: [1]

1- صور كاريكاتورية ضعيفة:

وهي الصور العاجزة عن إيصال رسائلها الدلالية التي يحملها الرسم إلى المتلقّين، لذلك فهي تستعين بالرسائل الألسنيّة لتساعد الرسّام على إيصال رسائله، حيث تعمل على ملئ الفراغ والنقص الذي يحمله الرسم وأيضا التأكيد على ما تحمله الرسالة من مدلولات ومفاهيم، فالرسالة اللسانية في هذا النوع من الصور تقوم بوظيفة المناوبة ووظيفة الترسيخ.

2- صور كاريكاتورية جدّ غنيّة:

وهي تلك الصور التي تجعل المتلقي يتوه بين المفاهيم والدلالات المتنوّعة والتي يحملها الرسم ولا يجد الرسالة الحقيقيّة التي تهدف إليها، هذا الأخير فيكون للمستقبل الذي يتلقّاها عدة تفسيرات واحتمالات. لذلك تستعين هذه الصور بالرسائل اللسانيّة للتأكيد على الدلالات وترسيخ المعنى الحقيقي الذي يهدف إليه[2].

---

[1]- الخبر الأسبوعي، ع 157، 2002م، ص 24

[2]- محمود ابراقن، الميادين البنيوية السوسيورية وتطبيقها على مختلف أنظمة الاتصال، المجلة الجزائرية للاتصال، ع 6- 7، جامعة الجزائر، معهد علوم الإعلام والاتصال، 1998م، ص14

3- صور كاريكاتورية كافية:

عكس الصور السابقة، فإنّ هذا النوع ليس بحاجة إلى رسائل لسانيّة، فهي رسومات كافيّة المعاني والمفاهيم وملمّة بجميع جوانب الموضوع الذي يهدف إليه الرسم. وفي هذا النوع من التمثيليات الأيقونية لا نجد الرسالة اللسانية وإن وجدت فإنّها تستعمل لطبع هذه الرسالة بمسحة هزلية وساخرة والتي تعتبر ميزة أساسية من مميّزات الصورة الكاريكاتيرية، وفي هذا السياق يقول أحد السميولوجيين: أن هنالك عنصرا واحدا يؤّكد أو يعوّض الدليل الأيقوني وهي الرسالة اللسانية، وتتوقّف قوّة وغنى هذه الرسالة عمّا تثيره من ردود أفعال متنوّعة لدى متلقّيها ففي أغلب الأحيان نجد الرسم يرسخ ويوجّه القراءة، أو ينوب عنها أو الاثنين معا أو لخلق جوّ من الهزل[1].

وعلى أساس تواجد النص في الرسم الكاريكاتيري أو عدم تواجده يمكن تصنيف عدّة أنواع من الرسوم الكاريكاتيرية وهي:

3-1- كاريكاتير دون نص:

ويعتبر من أهمّ أنواع الرسوم الكاريكاتيرية، إذ يعتمد في تصوير المضمون وإيصاله إلى الجمهور، على أدوات التعبير التشكيليّة فقط دون استخدام أي نوع من أنواع التعبير الأدبي وبعض من هذا الرسم الكاريكاتيري ترافقه عادة جملة (دون تعليق) التي يؤكّد بعض الفنانين أنّها بمثابة التعليق الأدبي الضروري حتّى للكاريكاتير الذي يخلو من العبارات الأدبيّة. اختلف معهم النقّاد والمبدعين قائلين: "هم بالطبع غير محقّين في رأيهم لأنّ الكثير من الصحف لا تستخدم مثل هذا التعليق وحتى في حال حذفه فإنّه لا يغيّر من الأمر شيئا".

وكمثال على هذا النوع من الرسم الكاريكاتير يمكن الإشارة إلى لوحة للفنّان الليبي "محمد الزواوي" الذي صوّر امرأة فقيرة تحمل طفلها وتمدّ يدها حاملة وعاء في إشارة للتسوّل، في حين يقف رجل غنيّ تسيل دموعه في ذلك الوعاء، وفي خارج إطار اللوحة مكتوب (عواطف حارّة)،

[1]- محمود ابراقن، المرجع السابق، ص15

ورغم وجود التعليق فإنّ الأمر لا يتغيّر في حال حذف التعليق. ومن الجدير أنّ عبارة (دون تعليق) هي تقليد في الصحف لا أكثر[1].

مثال آخر لوحة الفنّان "علي فرزات" والتي جسّد خلالها أنواعا من الحيوانات وهي تمعن النظر بمشاهدة بني البشر وهم يقتلون بعضهم بعضا على شاشة التلفاز، وهم يبدون تعجبا واستغرابا ممّا يحدث في حين لم تحتو اللوحة على أي من النصوص أو حتى عبارة (دون تعليق) [2].

3-2- كاريكاتير مع نص تعريفي:

وهو رسم يعتمد على الأداتين، أداة التعبير التشكيليّة وأداة التعبير الأدبيّة، وفيها يرفق الفنّان النص للوحة للتعريف بشخصيّة ما تكون معروفة للجميع كرئيس وزراء مثلا أو ملك ما أو وزير خارجية...الخ ويسمّى هذا كاريكاتير "الصور الهزلية" أو كاريكاتير "البورتريه".

ولتلاعب فنّان الكاريكاتير، يقوم بإدخال خطوط هنا وخطوط هناك تغيّر شكل الأنف مثلا أو الفمّ أو تقطيعات الوجه، وهنا يخاف فنّان الكاريكاتير من عدم معرفة المشاهد للشخصيّة المرسومة، فيقوم بكتابة (نص تعريفي) يحمل اسم صاحب الصورة ممّا يضعف اللوحة حتى في نظر الفنّان نفسه.

بعض الفنانين يظهرون عيوب الوجه "البورتريه" بإضافة خطوط تجعل الأنف طويلا أو عريضا وينقص خطوطا ليجعل الأسنان الضاحكة مثلا غير مكتملة... الخ ليخرج برسمة متقنة يستطيع الجميع معرفة الشخص المرسوم وبالتالي لا داعي لتعريف صاحب الصورة هنا.

وكمثال على هذا النوع الكاريكاتيري يمكن مشاهدة لوحات عديدة للفنّان السوري "حسن ادلبى" المتخصّص في رسم الوجوه "البورتريه" وكذلك فنانين عرب مثل: "أحمد طوغان"، "أميمه جحا"، "خليل أبو عرفة"، "جلال الرفاعي" و"حميد قاروط" فقد استخدموا هذا النوع[3].

---

[1]- www.info@arabcartoon.net - بتاريخ 2017/05/09 على18:03

[2]- المرجع نفسه

[3]- المرجع نفسه

3-3- الكاريكاتير مع النص التعليقي:

هذا النوع من الرسم الكاريكاتيري يعتمد التعليق الأدبي الذي يوضّح مضمون اللوحة ويعتبر عنصرا ثابتا 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 أنّ حذف التعليق فإنّه يؤثّر على وصول مضمون الرسم إلى القرّاء أمّا التعليق الذي نقصده فهو ذلك التعليق الذي بدونه تصبح اللوحة غير مفهومة أو قابلة للتأويل.

مثال على ذلك تلكم الرسم للفنّانة "أميه جحا"، والتي توضّح خلالها الظروف السياسيّة الصعبة التّي يواجهها المسافرون عبر معبر "رفح البري"، فقد صوّرت الفنّانة لوحة جسّدت خلالها الأسرة الفلسطينية المستورة الحال (بملابسها المرقّعة) وهي تقرأ يافطة كتب عليها: نصائح الجانب الفلسطيني في (معبر رفح) وقسمت هذه النصائح إلى أربعة استخدمت خلالها اللهجة العامية، "النصيحة الأولى: ادفع لنا مئات الشواقل... واخلص من المشاكل، والثانية: كلّما دفعت أكثر... كلّما زادت فرصتك بعدم المبيت في المعبر، والنصيحة الثالثة: ادفع بالدينار أو بالدولار... واخلص من الأدوار، ورابعا: ادفع ولا تدع الفرصة تفوت... تسافر لتعالج أو تبقى لتموت".

هذا النموذج لا يمكنه إطلاقا الاستغناء عن النص فالأداة التشكيلية متقنة، إذن اللوحة شكلت واقعا سياسيّا واجتماعيّا صوّر حياة الفلسطينيين المعذبّين عبر المعبر (رفح) مع تضمنها روح الكاريكاتير والنص هنا لم يكن خالصا فقد غرق في الرسم فالكلمة والرسم يجب أن يكمّلا بعضهما ويحقّقا المساواة في الفعالية والحيويّة ومراعاة قوّة النص الذي عليه أن يعكس ثقافة الفنّانة وإطلاعها ومعرفتها.

ويجب أن تحمل اللوحة نظرة تهكميّة أو سخريّة أو حدة، علما بأنّ التعليق الصائب والجادّ للفنّانة يكشف بجدارة عن التناقضات الداخلية والخارجية في المجتمع.[1]

[1]- عاطف سلامة، الصحافة والكاريكاتير، المرجع السابق، ص 106.

منذ النصف الثاني من القرن العشرين، عندما عقدت هيئة تحرير مجلة "كراكاديل" الروسية الكاريكاتيرية اجتماعات سميّت بالغامضة شارك فيها رسّامون وأدباء ونقّاد وهجائيون وكان محور هذه الاجتماعات التفكير في موضوعات الكاريكاتير وخرجوا بعد تفكير مضمّن بتسمية "مقترح النص" وهو الشخص الذي عليه أن يفكّر في موضوع يحاكي الواقع ويشرح للفنّان ما يجب عليه عمله وهذا في الحقيقة هزّ الكثير من الفنانين والباحثين الذين وقفوا بدورهم ضدّ هذه الفكرة ورفضوها قطعيا واقترحوا الاستغناء نهائيّا عن(مقترحي النصوص)، بل واعتبروا الموضوع ظاهرة غير مقنعة وهي شكليّة وصدفة قديمة ويعتبرون بأنّ الرسم يعتبر منتهيا بظهور ونضج أفكار الفنّان ذاته، وإذا لم يفكّر الفنّان بالنص لوحده فهو لا يعتبر فنّانا بل مهنيّ أو حرفيّ أو بمعنى آخر (اله).

المفهوم الحقيقي ليس التفكير في الموضوع من قبل (مقترح النص) فقط وإنّما هذا يحتاج إلى تحويله بطريقة فكاهية ظريفة غير منتظرة مع عمق يكشف ماهيّة وجوهر الموضوع المقترح وضرورة وجود اقتران غير متوقّع مع عمق يكشف ويفضح جوهر الظاهرة.

الأفكار الهجائية تعتبر جنين فنّ الكاريكاتير، ولا شكّ أنّ (مقترح النص) هو الأوّل الذي يضع مفهوم التألّق من خلال المتناقضات، ولكن هذا التألّق والإشراق عديم الثبات ودائما متزعزع، (مقترح النص) يرسم طريق الحلّ والفنّان يتلقّاه.

نعتقد بدورنا أنّه ليس بمستطاع كل فنّان أن يكون رسّاما كاريكاتيريا، لأنّ رسّام الكاريكاتير يستطيع أن يختلق موضوعات مختلفة وحسّاسة لرسمه الكاريكاتيري، والفنّان يجب أن يكون مبدعا لإنتاجه منذ البداية وحتى النهاية، ويجب أن لا يكون بإبداعه الخارق (كمقترح النص) الذي تبقى نظرته محدودة.[1]

[1]– عاطف سلامة، الصحافة والكاريكاتير، المرجع السابق، ص109

3-4- الرسم الكاريكاتيري ذات النص الداخل في اللوحة:

هذا الرسم يعتمد على أدوات التعبير التشكيلي لأنّ أدوات التعبير الأدبي هنا ليست عنصرا إضافيّا في الرسم، وهنا يعتبر النص من أصل الرسم، حيث تدخل فيه كعنصر ثابت إلى جانب التشكيل، ويمكن القول أنّ العبارات الموجودة في مثل هذه الرسوم، هي أسماء الأشياء الداخلة في الرسم، مثلا يكتب اسم مدينة ما (القدس مثلا) أو محل تجاري (بقالة) أو (جزار) أو ما شابه فهذه العبارة موجودة أصلا في الواقع والرسّام قام بتصويرها مثل بقية الأشياء، ومن هنا فإنّ هذا النوع من الكاريكاتير يعتمد بشكل كامل على أدوات التعبير التشكيليّة وليس رسما مركبّا.

مثال على ذلك لوحة الفنّان "بهاء البخاري" والتي يحمل فيها أبو العبد (الحجر) و(النكيفة) في حين يوجد الكثير من القباب الشبيهة بقبة الصخرة إلاّ أنّ شارة على شكل يافطة كانت توضّح باللغتين العربية والإنجليزية كلمة (القدس) وطرف اليافطة على شكل سهم، في حين تنظران عيني أبو العبد باتجاه السهم.

وكذلك في لوحات فنيّة كثيرة لنفس الفنان ففي لوحة (اصطدام لحضارات في رمضان) رسم "البخاري" المطبخ العربي وهو يحتوي على صناديق يحملها أطفال أبو العبد مكتوب عليها (تمر) و(قطايف) وهو يحمل (فلافل) في حين ينتظر طباخو المأكولات الشهيرة الغير عربية (كالهمبرغر) وغيره، الزبائن الذين لن يأتوا في هذا الشهر الذي تشتهر فيه الأطباق العربية بكل ما تشتهي الأنفس ويعفوا عن تناول الوجبات السريعة.

3-5- الكاريكاتير الموافق للنص:

وهو الرسم الكاريكاتيري الذي يعتمد في إظهار مضمونه على نوعين من أدوات التعبير (التشكيلية والأدبية) وفي هذا النوع من الكاريكاتير، يشكّل النص الأدبي والرسم التشكيلي وحدة متكاملة، بحيث لا يمكن أن يعبّر الواحد منها عن نفسه في حال حذف الآخر[1] وقد يكون

[1]- ممدوح حمادة، فن الكاريكاتير في الصحافة الدورية، دار عشترون، دمشق، سوريا، 1999م، ص73

النص الأدبي حوارا بين أبطال اللوحة أو جملة على لسان أحد أبطال اللوحة أو حتى نصا مطولا، أو حتى حوارا بين بطلين في اللوحة، وقد اشتهر في مجال استعمال النص الأدبي المطوّل وأحيانا الأشعار الشعبيّة الفنّان الشهيد "ناجي العلي".

ومن الأمثلة على هذا النوع نورد رسم للفنان "ناجي"* فنجد في اللوحة "حنظلة" يسأل كاتبا صحفيّا متواضعا: " مقالتك اليوم عن الديمقراطية أعجبتني كثيرا، شو عم تكتب لبكره" ؟ويجيب الكاتب الذي أمامه أوراق ويمسك قلما "عم بكتب وصيّتي".

أمّا في الكاريكاتير المصري فيسود الحوار حيث أنّ معظم رسوم الكاريكاتير المصريّة عادة ما تكون مرفقة بالنص باستثناء العديد من لوحات الفنّان "عصام حسن"، في حين نرى الكاريكاتير السوري نادرا ما يستخدم الحوار والتعليق الأدبي، وما لوحات الفنان السوري الشهير "علي فرزات" إلا تأكيدا لذلك، وهذا طبعا ليس تصنيفا وإنّما انطباع عام من خلال الإطّلاع على عدد كبير من الرسوم المتوفّرة.

إنّ استخدام النص الأدبي في الرسم والتذكير بأنّ دخول النص يجب ألاّ يحجب التشكيل ويدفعه إلى مكانة ثانوية، ولابدّ من وجود التوازن بين الاثنين بحيث لا يصبح الكاريكاتير غير ذي أهميّة ووجوده كعدم وجوده، ففي حال أمكن الاستغناء عن التشكيل في الرسم الكاريكاتيري والاكتفاء بالنص الأدبي للوصول إلى مضمون النص الرسم أو المادّة المقدّمة، فإنّ هذه المادّة لا تنتمي إلى الكاريكاتير ولا يمكن تسميتها كاريكاتيرا لأنّ التشكيل فيها أدخل كعامل مساعدة ليزيد فعاليّة هذه المادّة ويعطيها دفعا، ويمكن القول أنّ مثل هذه المادّة تنتمي إلى الفنون الأدبيّة الساخرة أكثر منها إلى الكاريكاتير، لأنّها قادرة على الاكتفاء بالنص الموجود والوصول إلى الجمهور بدون التشكيل، أمّا إذا حذفنا النص الأدبي فيبقى التشكيل خطوطا تائهة لا معنى لها، هذا بالتأكيد ليس كاريكاتيرا.

* – ناجي سليم حسين العلي، رسام كاريكاتير فلسطيني، تميّز بالنقد اللاذع في رسومه، يعتبر من أهم الفنانين الفلسطينيين، أنتج أربعين ألف رسم كاريكاتوري قبل اغتياله من قبل اسرائيل باسم حرية التعبير في لندن سنة 1987م.

ولهذا فإنّ على رسّام الكاريكاتير أن يؤسّس عمله تشكيليا في البداية ثم يبنيه أدبيّا بحيث يحصل على التوازن المطلوب وإلاّ فإنّه سوف ينتج نصف كاريكاتير ونصف أدب، ما يمكن تسميته (كلمكاتير)، فالنص الأدبي المنوّه إليه رغم أنّه يصل إلى القارئ فإنّه يبقى بعيدا عن الأشكال الراقية من أشكال الأدب الساخر وإذا انتمى إليه فهذا لا يعني أنّه شغل مرتبة متقدّمة بينها.

3-6- الرسم الكاريكاتيري ذات النص الخارج عن اللوحة: وفيه تكون اللوحة الكاريكاتيرية والنص منفصلان غير متصّلان متقاربان في الموقع عند إخراج المطبوعة، مكمّلان لبعضهما البعض.

يشترك الكاتب والرسّام في معالجة قضية معينة، يرسم خلالها الفنّان بغضّ النظر عن احتواء لوحته نصا ملازما أم لا، ويكتب الأديب ملتزما الموضوع المتفّق عليه، وصاحب هذا النوع هو الفنان" ناجي العلي"[1]

يقول محمد درويش " خطرت لناجي خاطرة فقال: تعال نعمل معا (أنت تكتب... وأنا أرسم) ويضيف: كنا صديقين دون أن نلتقي كثيرا، وعملنا كثيرا... لا أعرف عنوانه ولا يعرف عنواني، وأثناء غربته في لندن، أعلن الخلاف مع الجميع وخدش الجميع بريشة لا ترحم، ولا يصغى إلى مناشدة الأصدقاء والمعجبين، إلى أن استبدل عبارتي" بيروت خيمتنا الأخيرة" بعبارة "محمود خيبتنا الأخيرة" كلمته معاتبا فقال لي: لقد فعلت ذلك لأنّي أحبك ولأنّي حريص عليك من مغبّة ما أنت مقدم عليه، ماذا جرى... هل تحاور اليهود؟ أخرج ممّا أنت فيه لأرسمك على الجدران"[2]

[1]- ممدوح حمادة، فن الكاريكاتير في الصحافة الدورية، ص 78.

[2]- صوت الشباب الفلسطيني، ملحق صحيفة الأيام، ع32، سبتمبر، 2004م، ص9

ثالثا: من حيث أساليب الانجاز:

أنّه مهما تعددت مواضيع الكاريكاتير وتباعدت اتجاهاتها واختلفت أشكالها وتباينت أساليبها وتقنياتها، ومهما ازدادت المفارقات التي تحملها فإنّه تندرج كل الكاريكاتورات تحت صنفين أساسيين هما:

1- **الكاريكاتير الصامت** « **MIMIQUE** » ينبني هذا النوع من الكاريكاتورات على طرفي قضيتين متناقضتين، إذ يتطلب تحقيق ذلك أن تتدخل براعة وموهبة الفنّان حتى يطبع أحاسيسه فيما لا يستطيع التعبير عنه.

هذا النوع يمكن أن يستغني عن التعليق إذ الرسم كاف ليعبّر عن نفسه، وذلك هو العمل الفنّي الخالص للكاريكاتير وتطبيقه يحتاج إلى وقت يفكر فيه حول فكرة ليجسّدها كما يقول الرسّام أيوب[1] ويدعم جمال نون ويعقّب بأن يقول: هذا الرسم هو جزء من الفنان الكاريكاتوري العربي"ناجي العلي" مدرسة لهذا النوع الفني، وهي شخصية نضالية استطاعت أن تتبنى القضية الفلسطينية وتدافع عنها في رسومات متوازنة تعكس هي الأخرى عن شخصية صاحبها، يقول الشاعر محمود درويش:

"خط..خطان..ثلاثة ويعطينا مفكرة الوجع البشري مخيف ورائع هذا الصعلوك الذي يصطاد الحقيقة بمهارة نادرة...هذا الفنان قليل الاكتراث بالفن يعنيه، لأن الفن يسيل من أطراف أصابعه"[2]

ويقول "عبد الله بصمه جي" هذا النوع الفني هو رديف القضية، وأيّ فنّ بدون قضية لا معنى له فكيف بالكاريكاتير هذا وهو أقرب الفنون إلى القضية[3] هذا النوع هو في جدال متناوب مع الوضع الراهن، الثقافي، الفني، الأخلاقي، السياسي وأشياء أخرى. هذا النوع هو الرسم العالمي يفهمه القارئ بمجرد ملاحظته إيّاها وهو يختلف عن الكاريكاتير اليومي.

---

[1]- شادي عبد الرحمن، الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتيرية في الصحافة الوطنية، ص39

[2]- المركز العربي للمعلومات (ش، م، م) كاريكاتير ناجي العلي، ط1، بيروت، لبنان آيار(مايو) 1983، ص4- 5

[3]- كريمة درفلو، الكاريكاتير الفن والقضية، مذكرة ليسانس في علوم الإعلام والاتصال، سبتمبر 1993، ص14

2- **الكاريكاتير الهزلي « COMIQUE »:** ويسمى الكاريكاتير اليومي ويقوم على عناصر السخرية والتهكم والنكتة والفكاهة وإثارة الناس إلى المشاهدة، يبحث هذا النوع الفنّي عن إحداث بسمة في قلب القارئ، كما يبعث فيه الرضاء والانشراح، ويوظّف هذا الكاريكاتير بغية في الإعلام والتعليم والإخبار والإرشاد... كما قد يكون الهدف منه لمجرد التسلية والترفيه فقط، هذا النوع كما يقول الكاريكاتوري "أيوب" يحتاج من الرسّام الكاريكاتوري أن يكون مسايرا للأحداث السياسية اليومية ومما هو جار في الوسط الاجتماعي وفي قاعات التحرير. هذه الكاريكاتورات زمنية ترتبط بزمن الحدث[1] وهي كاريكاتورات لا تستطيع أن تظهر دون مساعدة للكلمات إلا استثناء فقد لا تستطيع القيامة بوظيفتها الاتصالية على الوجه الأكمل دون مساعدة الكلمات[2] فالتعليق المصاحب للرسم هو العنصر المكمل له، والذي بدونه يفقد هذا الرسم قيمته[3]. لكن" دومييه" يرفض ذلك تماما ويقول: "إن الشرح أو التعليق غير مفيد، إذا كان رسمي لا يقل لكم شيئا فهو سيء والتعليق لا يظهره حسنا، فإذا كان جيّدا تفهموه جيّدا لوحدكم فماذا ينفع التعليق ولأن إنجاز ذلك يتطلّب وقتا وبراعة من الفنّان الكاريكاتوري وقد يتيه القارئ في معاني الصورة لذا نميل إلى إيضاح الصورة وترجمتها بالكلمات حتى نوجّه القارئ إلى ما يجب معرفته".[4]

2) خصائص الفنّ الكاريكاتيري:

- إنّ الكاريكاتير هو محاولة للابتسام أو السخرية من بعض الأوضاع المقلوبة التي تصيب المجتمع وإذا كان الأطباء ينصحون الإنسان بالضحك، لأنّه من خلال بعض الأبحاث وجدوا أنّ الضحك يطيل العمر فإنّ الضحك على الكاريكاتير أصبح كرغيف الخبز الذي يقوّي

[1]- ينظر: شادي عبد الرحمن، الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتورية، ص40

[2]- شريف درويش اللبان، فن الإخراج الصحفي، ص164

[3]- المرجع نفسه، ص189

[4]- SUZY LEVY, ART, Op.cit, P59

الإنسان على مواصلة الحياة لأنّ في فنّ الكاريكاتير تكفي الإشارة ويكون فيه الهمس أفصح من الرغيف، والهمس أبلغ من الصراخ[1].

– هو عبارة عن "رسم ساخر ناقد يغالي في إبراز العيوب ويقوم على تشويه الخصائص الملمحية أو كوميديا الموقف أو اللفظ، ويضمّ ضمن وسائل تعبيره الشرائح الفكاهية والنحت الساخر"[2].

– الكاريكاتير "مرتبط بظاهرتي الضحك والفكاهة على المستوى الفلسفي والنفسي ويرتبط شعوريّا بالإدراك والوجدان وهو تعبير عن الألم الإنسانيّ ويقوم على الانتقاص من الآخر أو مواساته ويحدّد أهدافه التي يسخر منها، وإن لم توجد فإنّه مجال يسخر فيه الإنسان من بني جنسه ومن عجزه "[3].

– كذلك يتوفّر في الكاريكاتير عنصر جذب الانتباه.

–يتصّف بالطرافة.

– يعتمد على البساطة بعيدا عن التعقيد.

– أسلوب معبّر بالرسم والكلمات الدقيقة والقليلة.

– أسلوب تعالج فيه قضايا المجتمع أو يسلّط الضوء على قضاياه المختلفة.

– وسيلة تسلية.

ويضاف لهذه الرسومات التعليق والذي يجب أن يتصّف بما يلي:

– يعتبر التعليق عنصر أساس في رسم الكاريكاتير.

– يجب أن يكون التعليق واضحا سهل القراءة.

– يفضّل أن يكتب يدويّا لأنّه يلاءم السخريّة والمرح.

– يجب أن يحاط التعليق بإطار خصوصا إذا كان على شكل حوار.

---

[1]– عمرو فهمي، كاريكاتير، أخر العنقود، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، 2002م، ص120

[2]– أسامة عبد الرحيم، فنون الكتابة الصحفية والعمليات الإدراكية لدى القارئ، ص146

[3]– نور الدين النادي، فن الإخراج الصحفي، ص92

– ضرورة تناسق الإطار مع كثافة خطوط الرسم.

إنّ الخصائص التي يتميّز بها الكاريكاتير جعلت بعض الصحف تتّجه إلى استخدامه مع التحقيقات الصحفية خاصّة الصحف والمجلاّت السياسيّة لإفساح الفرصة للرسامين للتعبير عن رأيهم في موضوع التحقيق أو لإيصال فكرة معيّنة ومن أشهر المجلاّت العربية التي تستخدم أسلوب الجمع بين التحقيق والكاريكاتير مجلتي "روز اليوسف" و"صباح الخير" المصريتين اعتمادا على رساميها المتميّزين عربيّا وعالميّا، إذ يصاحب التحقيق في الغالب رسوم كاريكاتيرية تعبّر عن وجهات نظر في موضوع التحقيق.

"كما تستخدم الصحف المعارضة للحكومة وصحف التيّارات والأحزاب السياسيّة بصفة عامة هذا التزاوج المتميّز بين التحقيق والكاريكاتير مثل "صحيفة الوفد" و"صحيفة الأهالي" المصريتين".[1]

وبهذا الشكل فإنّ وجود الكاريكاتير في الصحافة يفرض عليه تنفيذ أهداف محدّدة، وبالتالي استخدام أدوات محدّدة قد تكون أدوات تعبير أدبيّة (تعليق أو نص أدبي مطوّل أحيانا) وهذا باعتقادنا لا يقلّل من أهميّة الرسم الكاريكاتيري، إذ أنّ النص الساخر بحاجة إلى مهارة ليست أقلّ من المهارة المطلوبة في الرسم التشكيلي الساخر، وبالتالي فإنّ نجاح الرسم الكاريكاتيري أو هبوط مستواه برأينا غير مرتبط بوجود التعليق أو النص الأدبي أو بعدم وجوده، فالكثير من رسوم الكاريكاتير الخاليّة من التعليق الأدبي تعتبر رسوما غير ناجحة لأنّها لا تصل إلى المستوى المطلوب من السخرية، أي لا تحصل على تجاوب ساخر أو كوميدي لدى المشاهد، حتى وإن كانت منفذة بمهارة فنيّة تشكيلية عالية، فالأساس في الكاريكاتير هو السخرية، وإن غابت السخرية غابت الكاريكاتير. وهذا ينطبق على النص الأدبي في الكاريكاتير إن وجد هذا النص، وإذا رأى الفنّان أنّ الحصول على التجاوب المذكور بحاجة إلى نص أدبي فإنّ هذا باعتقادنا ليس نقصا في الكاريكاتير، وإنّما إتقان لنوعين في الفنون الساخرة هما السخرية

[1]– حسن محمد نصر، سناء عبد الرحمن، الفن الصحفي في عصر المعلومات، تحرير وكتابة التحقيقات والأحداث الصحفية، دار الكتاب الجامعي، الإمارات العربية المتحدة، 2005م، ص202.

التشكيلية والسخرية الأدبية والمهم هنا أن يختار الفنّان النص المناسب الموافق والمطلوب، أمّا إذا كان هذا النص حشوا أو شرحا للرسم فإنّه بالطبع "عكّاز" وهذا العكّاز لا يؤدي الوظيفة المطلوبة.

أمّا الاتّهام العام والنظرة الفوقيّة اتّجاه الأدب الساخر، فإنّها برأينا غير صحيحة لأنّ جميع الفنون تؤّثر ببعضها البعض، إذ أنّ أعمال الأدباء والشعراء أعطت دفعا لفنّ الكاريكاتير نفسه، وكانت تصل إلى الجمهور بدون الرسوم المرافقة، ولكنّها إنّما استخدمت هذه الرسوم لكي تفعل مضمونها الكوميدي أكثر والكلام نفسه ينطبق على الكاريكاتير.

وبالتأكيد فإنّ الرسم الكاريكاتيري الذي يستغني عن النص الأدبي هو رسم فائق المهارة وهو صاحب الصدارة بين أنواع الرسوم الكاريكاتيرية، لأنّه عدا عن اعتماده أداة تعبيريّة واحدة (التشكيليّة) فهو أيضا ذو جمهور عريض، إذ أنّه قادر على الوصول إلى أوسع الفئات بغضّ النظر عن لغتها وبالتالي فهو عالمي إذا خضع لاعتبارات أخرى طبعا، مثل التركيب النفسي العام لدى البشر جميعا، وعدم اعتماده على خصائص إثرائية غير مفهومة لباقي البشر، وحتى لو لم يصل للعالمية فهو مفهوم في جميع أوساط وفئات البلد الواحد إذ أنّه قادر على الوصول حتى إلى الفئات الأميّة من البشر.

ودفاعنا عن وجود النص الأدبي في الرسم الكاريكاتيري لا يعني أبدا الهجوم على الكاريكاتيري الخالي من النص الأدبي، وإنّما أردنا القول إنّه لا فارق إن كان هناك نص ذو بنية ساخرة متقنة ومنفّذة بمهارة مستخدمة من باب التفعيل لا من باب العجز، وهذا ما يستطيع القارئ تحديده دون بذل جهود خاصّة وإلاّ فإنّ النص الأدبي ضعيف المستوى هو ليس عكّازا يرتكز عليه الرسم وإنّما يكون ثقلا على ظهره.

من خلال ما تقدم نخلص إلى جملة من الخصائص المميزة لفن الكريكاتير في تركيبتها الشاملة التي يمكن صياغتها في النقاط التالية:

1/ تصرف المظهر إلى الجوهر: الكاريكاتير لغة بصرية أخذت للتدليل والإيضاح عن حاجة في نفس يعقوب، فالمنتظر من الكاريكاتير ليس ما يعيد إنتاجه من الواقع، " فإمكانية التعرف على محتوى الصورة يعتمد على الأقل على التشابه بين الموضوع ومثيلاته من التعادل"[1] ولكن يبقى السؤال عالقا لماذا هذا التمثيل؟

2/ التصوير الهزلي وبساطة الخطوط: ويعتمد على المبالغة في إظهار بعض خصائص الشيء الممثل، وإحداث التغيير والتشويه الشكلي l'adéformation في جملة من الخطوط اللينة والبسيطة لإثارة الضحك.

3/ التهكّم السخرية والنكتة والفكاهة: "الفكاهة وسيلة للإغراء instrument de séduction توظّف لخلق لحظات التسلية والضحك، كما تعيد بعث الانتباه وتدخل نوعا من الترفيه"[2]، وتعتبر هذه العناصر من أهم ما يوظفه الرسم الكاريكاتوري في أداء الرسالة المرغوب بعثها في الوسط الاجتماعي.

4/ وسيلة تعبير وإشارة للعقل: الكاريكاتير وسيلة تعبير عن الواقع والرأي، وقوتها التعبيرية في أنّها تريد أن تقول، وهي بهذا تمثل نوعا اتصاليا ذات مستوى عقلي، فالكاريكاتير يخاطب العقل قبل العاطفة، فهو عملية عقلية تنطوي على فهم وإدراك عقليين.

5/ البالغة والمداليل المستترة: تعتمد بلاغة الصورة الكاريكاتورية على إنتاج الرمز، لإنشاء الرسالة غير المرئية، "فمنتج الكاريكاتير يستغل الرموز والحيل الوهمية les artifices de l'illusion التي ترتكز على نظرية الشكل"[3] للإدلاء على المحتوى المستتر، والشائع أنّ الفنّان الكاريكاتوري يلجأ إلى قول نصف ما يوّد قوله ويترك الباقي للجمهور، وهناك رموز (مداليل) سريّة مبنية على قدر من الاشتراك بين الفنان الكاريكاتوري والجمهور لمعرفة الرمز شبه السري لنواياه وتلميحاته.

[1]- MICHEL JOUVE, Op.cit, P138
[2]- RENE CHARLES- CHRSTINE WILLIAME, la communication orale, édition NATHAN, FRANCE1997,p137
[3]- ABBRAHAM- A.MOLES, Op.cit, P65

6/ عملية إعلامية موجهة: الكاريكاتير نمط من أنماط الاتصال وهو مادة إعلامية تعبيرية تحمل دلائل أيقونية تعبر عن رأي ما، كما تحمل دلائل ألسنية ترتبط بسابقتها ارتباطا وثيقا لبناء المعنى المنتقل من مصدر إنتاج إلى المتلقي فالصورة الكاريكاتورية طريقة لنقل الأفكار والآراء والمعلومات.

7/ النقد والمواجهة والدعاية: أهمّ وظيفة وجد لأجلها الكاريكاتير هي نقد هذا الواقع بشيء من الطرافة، كما أن الطابع الدعائي الذي يمارسه قد يؤدي إلى إخفاء بعض الحقائق عن الموضوع المحدث وكما يقول "ابراهام مولز": "أنّ الكاريكاتور صورة الصراع image de combats خاصة السياسي منه".

8/ التجريد والواقعية: "تتبلور الآراء والأفكار في الرسالة الكاريكاتورية على شكل دلالات أيقونية ترتبط على الأقل بعلاقة شبه ولو جزئية مع ما تمثله، والكاريكاتير من الأعمال الساخرة يشوه العالم الحقيقي من أجل تبيان النقد، وفي بعض الأحيان تنقل هذه الأشكال من التجريد للمشاهد أفكارا وتعطيه معلومات مفصلة جدا"[1] فللكاريكاتير جزء واقعي وآخر مجرد.

9/ سرعة الأداء والمفاجأة: يقول "جاك ليتيف"« J.LETHEVE »: "أنّ الكاريكاتير يشكل مرآة آمنة عن ردود فعل الرأي سواء وجه من طرف السلطة أو النظام المعادي على حسب موهبة ومهارة الرسّام، فالكاريكاتير يلخص ما يفكر فيه في وقت موهوب وفي أقل عجلاه. لأنّ الرسام الناقد لا يستطيع أن يكون منعزلا.

فهو يفكر في التهريج الساخر الذي يلخص في خط ساخر أو جارح فيما يفكر فيه الآخرون دون قوله، أيضا يفاجئ لكن دون إحداث صدام عنيف فتتغاضى عنه إذا كان يمرح ولكن ترفضه إذا يضايق أو يضرب بحدّة"[2]

[1]– آن زمر– فريد زمر، الصورة في عملية الاتصال قراءتها وتصميمها من أجل التنمية تر: خليل إبراهيم الحماش، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، طهران، إيران، 1978م، ص103

[2]- JACQUES LETHEVE, la caricature et la presse, sous la III republique, France, 1961, p77

10/ الرمزية: كما كان الرمز موجودا في الفنون القديمة هو نفسه الأداة المستعملة اليوم في رسوم الكاريكاتير، فهي تنتقي العناصر الرمزية الإيحائية*التي لها القدرة على توليد شروح وتفاسير تخدم المعنى المراد.

11/ التمويه واللامعنى: يذكر "شامفلوري" [1]« chamfleury » أحد الأوائل المؤرخين للكاريكاتير أنّ هذا الأخير يتأسس على وظائف أخرى للغة على اللامعنىSENS- LE NON حيث تعطي الكلمات الزائدة عن الحاجة شكلا من التهكم والسخرية في شكل إشارات. كما يتأسس على لعبة تشابه الكلمات على أساس النغمة le chemboure التي تقلب الدال le signifiant لتشتيت وتجريد المدلولle signifie مثل ما هو الحال مع كلمة ABBE

LA BETISE….L'ABBE- TISE
TRAVE- BETTERAVE….L'ABBE LA

أو في المنطق العربي مثل:

الحمام =الموت، والحمام هو جمع حمامة، أي طائر الحمام

أو نقول: بدل الجامعة العربية، الجامعة العبرية

أو الجمال والجمال... وقس على ذلك.

3) وظائف الخطاب الكاريكاتوري:

من الشروط الواجبة كما يقول "ميشال جوف" [2]: "هو إظهار وظيفته داخل المجتمع لذا يوضع الكاريكاتير في خدمة العديد من الأغراض فهو يقوم بعدّة وظائف".

تعتمد الصحافة المكتوبة على المقالات بعناوين مثيرة وبأسلوب جذاب لإعلام الجمهور وترغيبه في قراءاتها، في حين نجد الرسام الكاريكاتوري يعتمد على التشويه والسخرية لشدّ القارئ إليه شدّا عنيفا بهدف إثارة الضحك، غير أنّ هذه الوظيفة " الضحك" ليست الهدف الوحيد من استعمال هذا النوع من الرسوم، فإلى جانب ذلك هناك وظائف أخرى أهمّها:

[1]- SUZY LEVEY, ART, Op.cit, P59
[2]- MICHEL JOUVE. Op.cit. P61. P62

1- الوظيفة الإخبارية:

يقول" هانس نيكل " Hans nickel " بأنّ الكاريكاتير لابدّ أن يبعث خبرا لكي تضيء المقال وتشرحه بصورة واضحة"[1]

فالكاريكاتوري يستلهم عموما من يوميات المواطن، وعادة ما يسعى هذا الفنان إلى تحويل الحدث اليومي إلى سخرية بعكس كاتب الافتتاحية الذي يسعى إلى نقل أفكاره السياسية والثقافية والاجتماعية، لا يقوم من خلال رسمه بترجمة رأيه الشخصي بل رأي الرأي العام. إذ يستخلص مسبقا ردود الفعل الشعبية، يترجمها في رسوم كاريكاتيرية فهذه الأخيرة أصبحت حولية إخبارية يومية حريصة على تأدية وظيفة التعبير عن الرأي العام، وإيصال الأخبار إليه. إلا أنها تعتمد في أساسها على الرمز والطرافة والمبالغة في النقد، أو التعليق. وعليه فهي تعمل على استثارة الناس ولفت الأنظار إليها ومدى تأثيرها الانفعالي الذي تعكسه على نفوس الأفراد عند رؤيتهم لها، فالكاريكاتير قد يكون مفعولها أقوى وأبلغ من الكلمة والعبارة اللفظية لأنه يعبر عن استعارة أو تشبيه. وتكتمل وظيفتها هذه بالصور المسندة إليها والمستوحاة من الطابع المعاش والمتعلقة بمختلف الأحداث الاجتماعية، فأحيانا يصورها الكاريكاتيري كما هي وأحيانا أخرى يحاول من خلالها أن يساهم في إيجاد بعض الظواهر، ومن هذا المنطق أصبحت الكاريكاتير مرآة أو ناطقا رسميا للرأي العام وكونها تعبر عن الرأي العام فذلك يسمح له بالانتشار كما يسمح لها أن تكون أوكسجينا لحرية التعبير[2]

2 – الوظيفة الترفيهية (التسلية):

يعدّ الترفيه من أهم استخدامات وسائل الاتصال وخاصة الجرائد التي تضم الكاريكاتير، حيث تكاد جميع الدراسات التي أقيمت حول عادات الاستماع والمشاهدة والقراءة تؤكد أن نسبة الذين يتعرضون للبرامج أو الصور الترفيهية تكون دائما مرتفعة مقارنة بالذين يتعرضون للبرامج والمقالات الثقافية والتعليمية، ولهذا يلجأ الناس للكاريكاتير بغية الاستمتاع والترفيه كما تسعى

[1]- HPZI lopus ,caricature et société, France: Ed Mame , 1970, p 24.

[2]- Ibid , p25.

الكاريكاتير لجذب الجمهور وإشباع حاجات القراء واستمالتهم بالمتعة والتسلية باعتمادها على الطابع التهكمي الساخر.

3 – الوظيفة التعليمية:

تعدّ الكاريكاتير أحد وسائل الاتصال الهامة، فالكتب العلمية بدأت في استخدام الرسوم الكاريكاتيرية منذ فترة ليست بالقصيرة. فعلى الرغم من أن الكاريكاتير لا تعطي تفاصيل كثيرة إلا أنها تعالج فكرة رئيسية واحدة معتمدة على رسم تخيطي فيه رموز وخواص مألوفة، ولهذا فهي تؤدي هذه الوظيفة الهامة وسط المجالات العلمية أين استحب إلقاؤها على مستوى المؤسسات التعليمية والتربوية، ذلك من أجل إجراء مناقشات في جو علمي بحيث يتاح لكل طالب التعبير عن رأيه أمام الآخرين دون اعتراض، والمهم هنا هو تشجيع معلم العلوم للطلاب على استباح الأفكار من الكاريكاتير بغض النظر عن مدى قرب استجاباتهم للواقع، كما يمكن أن تكون للكاريكاتير في هذه الحالة أحد العوامل الهامة التي تدفع الطالب إلى التفكير واستدعاء الأفكار ثم صياغتها وهذا ما أكده علماء النفس أمثال "جون بياجي" .« JEAN PIAGET »

4 – الوظيفة الجمالية:

الكاريكاتير فن قبل كل شيء والفن فيما يعرف أنّه كل ما هو عمل للإنسان في مقابل إبداع الطبيعة[1]، فالأشكال والخطوط التي تميّز الكاريكاتير لها قيمتها الجمالية.

بعد النظر الهادف لتوصيل فكرة من الأفكار أو رأي من الآراء والموضوعات، يسعى الكاريكاتير إلى إضفاء تحف هزلية على لوحته حتى يضفي عليها الجانب الجمالي، وذلك بأسلوب تهكّمي هزلي ساخر يزيد من حيويّة وجماليّة الرسم والتي يعبّر عنها بالنقد والسخرية، المدح، الاحتقار، والذّم والهجاء والبطولة والحبّ والكراهية.

[1]- HACHETTE le dictionnaire Français. Op.cit, p82

الفصل الثاني:

فاعلية الخطاب الكاريكاتوري في المؤوّل

المبحث الأول: الأبعاد التأويلية للصورة الكاريكاتورية

المبحث الثاني: سيميائية الصورة الكاريكاتورية

المبحث الأول: الأبعاد التأويلية للصورة الكاريكاتورية:

يدرك المتتبّع لحركية الفكر النقدي الأدبي أنه مرّ بمراحل متباينة تؤطّرها حركية الزمن وخصائص ومفاهيم الفكر النقدي السائد في كل مرحلة، فكانت ثلاث محاور نقدية كبرى ألا وهي: المناهج الخارج نصيّة تلتها النصيّة لترسوا عند المناهج النقدية التي اهتمّت بالجانب الاستهلاكي للأدب في محاولة منها لكشف اللثام عن جمالية النص وتحقيق الألفة معه. حيث مثّل الاهتمام بالقارئ والمتلقي نواة النشاط النقدي، فرأت هذه المناهج أن استمرارية الأدب بل وجوده الفعلي مشروط بالقراءة ولا يتحقّق إلا في ظل المتلقي الذي يتلقّى ويقرأ ويحكم ويقيّم ويستهلك هذا الأدب، مكوّنا تاريخيا استهلاكيا متزاوجا مع تاريخ إنتاجه كونه المبدع، ليتلاقح الإبداع مع التلقي فيثمر ظاهرة كاملة المعالم تمتزج فيها البنيات الخطابية ومقصدية المؤلف واحتمالات القارئ وتأويلاته، التي تعطي الخطاب رواجه وامتداده الجمالي فتمنحه القراءة القدرة على الحياة في كل الأزمنة.

ومن هنا يعدّ المتلقي من أهم انشغالات النقد الأدبي المعاصر منذ فترة السبعينيات وظهر بوضوح مع نظرية القراءة وجماليات التلقي الألمانية، التي تعمل على تحرير النص الأدبي من حيث كونه لا يتحقّق إلاّ لحظة تلقيه، الذي قد يتوافق مع مقصدية المبدع وقد يرقى عنها وقد يبقى دونها من خلال ظاهرة التأويل والإسقاط الاحتمالي تبعا لظروف القراءة.

1) مفهوم التأويل عند القدامى والمحدثين:

التأويلية في أبسط تعاريفها هي، قبول تعدّد المعنى للنص الواحد، إذ يقول المثل: "إنّ الله أودع أسراره في الكلمات"*. لقد كان لتأويل النصوص الدينية الفضل الكبير في بلورة هذا الاتّجاه النقدي، وإرساء مفاهيمه وإجراءاته، حيث قامت نظرية القراءة وجماليات التلقّي على مفاهيم فلسفة عميقة واستقتها من الظاهراتية والتأويلية.

* – ذلك أن التأويل مرتبط أصلا بالكنيسة، وقد خرج إلى دائرة المعارف الأخرى، بتحوله كدعامة أساسية في الآداب، فوجد أصحاب هذه النظرية الركيزة الأساسية لفلسفتهم.

حيث تقوم الفلسفة الظاهراتية على مبدأ أنّ حقيقة الشيء لا يتحقّق وجوده إلا إذا وُجد مدرك له، فالأدب لا وجود له إلا في حضور القارئ- وهناك فلسفة أخرى تؤمن بوجود الشيء دون الوعي وهي الفلسفة الوجودية- في حين تهدف التأويلية إلى تشكيل تاريخ تلقي للأدب- فتحوّل اهتمام النقد الأدبي من التركيز على العلاقة بين المؤلف والنص إلى التركيز على العلاقة الجديدة بين النص والقارئ مركز السلطة الفاعلة في العملية الإبداعية.

وقبل التعرف على الأسس الفلسفية لنظرية التلقي نشير إلى أنّ هذا الاهتمام النقدي قد وجد أثره عند العرب نذكر منهم: "الجاحظ، حازم القرطاجني، أبو هلال العسكري..."حيث اهتموا بالبلاغة مركزين على شروط استقبال النص وشروط استحسانه عند المتلقي.

1- التأويلية في التراث الفكري العربي:

نجد في المعاجم اللغويّة العربية موضعا لكلمة تأويل وهي بمعنى الرجوع، ونقول: أوّل الكلام وتأوّله: دبّره وقدّره[1]. فالتأويل يعني العودة إلى المعاني وإعادة تقديرها وإعمال الفكر فيها واستنباط معان جديدة من النصوص.

أمّا في التراث الفكري العربي فإننا نجد مصطلح التأويل استخدم عند قدامى المفسّرين، ومنهم الطبري(ت310هـ) الذي يرى أنّ التأويل هو المصطلح الأمثل للتعبير على درجة عالية من العمق في مواجهة النصوص والظواهر[2]. فالتأويل دائما يبدأ وجوده في سياق الفكر الديني، واستنباط أحكام الشرع، ولعلّ التفسير بالرأي من بين أهمّ المواطن على نموذج التأويلية في الفكر الإسلامي، ورغم وجود علاقة بين التأويل والتفسير إلاّ أنّ ما نلاحظه هو حدوث تمايز بين المصطلحين، حيث تمّ توجيههما بفعل الصراع بين الفرق والاتّجاهات الدينية المختلفة، فبعد سيادة المذهب الأشعري، واتّخاذه المذهب الرسمي للدولة، بعد القضاء على الاعتزال، أصبح "التفسير" هو ما يقدّمه المذهب الرسمي من تأويلات، و" التأويل" هو ما يقدّمه الخصوم الذين وصموا بأنّ " في قلوبهم زيغ" ثم صارت كلمة " تأويل " من بعد ذات دلالة سيّئة من

[1]- ينظر ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط1، 1955، المجلد11، ص33

[2]- ينظر، نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط7، 2005، ص192

المنظور الديني الذي ساد واستقرّ[1].فرغم الثراء والتنوّع الموجود في التأويل الديني الإسلامي، إلاّ أنّ النظرة الإيديولوجية أثّرت عليه سلبا.

أمّا في التراث النقدي فإنّنا نجد الشعر مادة زاخرة للتعبير عن تفاصيل حياة العرب من جهة، ومن جهة أخرى قيام الحركة النقدية التي سادت القرنين الرابع والخامس الهجريين، بسبب القضايا التي طبعت النقد آنذاك؛ الطبع والتكلف، القديم والمحدث، اللفظ والمعنى، وأهمّ نظريات ذلك العصر وهي نظرية عمود الشعر، فقد مثّل شعر أبي تمام والمتنبي مجالا خصبا لتأويلات عدّة، تتبّعت عيوب شعر كل واحد منهما، وتقفيها في البيت والبيتين، فالمؤلفات العديدة التي ميّزت تلك الفترة والتي نتجت عن دراسة شعر المتنبّي مثلا، ووجود أعداء له ترصّدوا أغلاطه في الشعر وأوّلوها بما يتماشى وتوجيه فهمهم لشعره، من أمثال "العميدي" و"ابن وكيع"، وما ردّه لهم "المعرّي" و"ابن جني"، عن سبب تقدّم "المتنبّي" عن شعراء عصره، ورمي خصومه بمعاداته لأنّهم فقط لم يستطيعوا فهم شعره، ومغالاة أنصاره في التعصّب له بسبب إعجابهم بسمته الشعري، وبمعرفته الواسعة بالعربية.

ونلاحظ وصف "ابن جني" وتفطّنه للهجاء المبطّن لـ"كافور الإخشيدي" في قول "المتنبّي":

وما طربي لما رأيتك بدعة *** لقد كنت أرجو أن أراك فأطربا

قال "ابن جنّي": جعلت الرجل ابن زنا(أي قردا)، فضحك "المتنبّي"[2].

فالمتنبّي رغم ظاهر مدحه لكافور إلاّ أنّ هذا المدح كان مبطّنا بالهجاء.

– كما تزخر المدوّنات الأدبية كالدواوين، والروايات، والقصص، مجالاً خصبًا يمنحنا تأويلات ومعانٍ جديدة لها، بالاستعانة بما توصّلت له العلوم اللغويّة من تركيز على: الصريح والمضمر، والمذكور والمحذوف...

[1]– ينظر نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المرجع السابق، ص193

[2]– ينظر، إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص274

– ويبقى الشعر الصوفي من أهمّ ما أبدعه العرب من نصوص طيّع للتأويل، منسجمة مع مختلف الطروحات، ومتقبلة لعديد التأويلات.

إلاّ أنّ هذه الجهود توقّفت لمدّة قصيرة ليعود الاهتمام لها فيما بعد من خلال البحوث النقدية الجامعية وبعض المؤلفات، نذكر منها:

– "محمود عباس عبد الواحد" في كتابه" تلقي النص الأدبي وجماليته"، حيث ركّز على جهود العرب مقابل الغرب في التلقي الأدبي.

– "نصر حامد أبو زيد" من خلال كتابه، "إشكاليات القراءة وآليات التأويل".

بالإضافة إلى جهود أخرى حاولت إبراز هذا التراث البلاغي المهمّ والمهمّش.

2– التأويلية في الفكر الغربي:

يعدّ التأويل أو الفلسفة التأويلية، بوجه من الوجوه أحد الاتجاهات الأساسية للظواهرية، ساهم في تأسيسها أعلام وفلاسفة معروفون، منهم "فريديريك شلاير ماخر(1768– 1834) الذي يعدّ الأب الحقيقي للتأويلية الحديثة، لأنّه حاول تأسيس تأويلية تجمع بين الأدب والقانون والنصوص المقدّسة، كما طوّرها "جورج دلتاي"(1833– 1911) الذي يعتبر مؤسس العلوم الروحية أو الفكرية التي أصبحت تسمى بالعلوم الإنسانية، حيث رأى أنّ أساس العلوم الإنسانية يكمن في وعيها بتاريخية الإنسان ومختلف منتجاته، وأنّ ما يحقّقه الإنسان وما يبدعه ليس إلا تعبيرا عن عملية داخلية أو باطنية للحياة والروح. ونقل "هيدجر"(1889– 1976) مشكلة التأويل من الطرح السيكولوجي إلى الطرح الوجودي ومن النص إلى اللغة، ومن الإشكالية الثقافية إلى إشكالية "الكائن في العالم". على أن التأويلية بوصفها فلسفة أسسها "هانز جورج جادمر" (1900– 2002) الذي بيّن في كتابه العمدة "الحقيقة والمنهج" (1960) أن الكائن أو الوجود الوحيد الذي يمكن فهمه هو الوجود اللغوي، وطوّر "بول ريكور" نوعا من التأويلية اصطلح عليها بالتأويلية المنهجية.

حيث "تهتم الظواهرية كمنهج في وصف الظواهر واللغة ومنها العلامة، هي وسيلة الفكر في عملية الوصف. على أن العلامة في الفلسفة الظواهرية تتصل اتصالا جوهريا بمسألة

المعنى، ذلك أن الظواهرية، ومهما اختلفت تحديداتنا لها، فإنها فلسفة في المعنى، باعتبار أنها ترى أن كل وعي هو وعي بشيء ما، وهدفها العودة إلى الأشياء في ذاتها، فليس هناك قصدية فارغة، بحسب قاموسها، وبالتالي فإن المسألة الأساسية في الفلسفة الظواهرية هي مسألة معنى المعنى– كما بيّن ذلك "بول ريكور"– أو كما قال "إنه لمن الأهميّة أن نلاحظ أنّ السؤال الفينومينولوجي الأساسي هو: ما معنى المعنى؟"[1]

كما يلاحظ "ميشيل فوكو"(1926– 1984) أن الظواهرية قد مكنتنا من استنطاق أو من قراءة الصور، ولكن لم تعطنا أي إمكان لفهم اللغة"[2]، فقد حلّل "ميشيل فوكو" دور العلامة في دراسته للثقافة الغربية، حيث بيّن في كتاب "الكلمات والأشياء" وفي الفصل الثاني منه، ما نصّه "نسمي التأويلية مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح باستنطاق ما هو علامة وباكتشاف معناها، ونسمي السيميولوجيا مجموع المعارف والتقنيات التي تسمح بالتمييز بين ما هو علامة، وما يجعلها تتأسّس كعلامة، وبمعرفة روابطها وقوانين تسلسلها"[3].

كان القرن السابع عشر قد ركب أو بنى السيميولوجيا والتأويلية في شكل محاكاة وتشابه، فالبحث عن المعنى يعني إيجاد ما هو شبيه به، والبحث عن قانون العلامة، هو إظهار ما هو متشابه. كان نحو الكائنات هو تأويلها، واللغة التي يتكلمها لا تروي شيئا آخر غير التركيب الذي يربطها".[4]

2) الأسس الفلسفية لنظرية القراءة وجماليات التلقي:

لا يمكننا فهم أي منهج أو نظرية دون العودة إلى الظهير الفلسفي الذي تنحدر منه، والوقوف على المسلمات والمبادئ التي أفرزته، كما أنّه لا بدّ لروّادها من مبادئ وأصول معرفية يستندون إليها، ويستمدون منها أفكارهم، إذ تعتبر الفلسفتان "التأويلية" « laherméneutique»

[1]- P.Ricoeur, A L'ecole de la phenomenologie , Ed,Vrin, Paris, 1998, p186

[2]– الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد35يناير– مارس2007، ص115

[3]- Michel Foucault, Dits et ecrits, tomel, Ed, Gallimard, Paris, 1994, p493

[4]-Ibid, p493

و"الظاهراتية" « la phenemenologie»أهمّ الفلسفات التي اعتمدت عليها نظرية القراءة وجماليات التلقي حيث تحوّلت أغلب مفاهيمها إلى أسس ومحاور إجرائية لهذه النظرية*.

فما هي التأويلية؟ وما هي الظاهراتية؟ وما هي أهمّ مفاهيمهما التي أثّرت في نظرية القراءة وجماليات التلقي؟

1- الفلسفة التأويلية:

يرى "امبرتو ايكو" بأنّ التأويل هو تلك التخمينات التي يقدمّها المتلقي نتيجة تعرّضه للنص، وذلك من خلال الكشف عن المعنى الخفيّ، فهو عبارة عن عملية تفاعليّة بين النص والقارئ، من خلال استنتاج وإعادة بناء معاني جديدة[1].

وقد وردت كلمة "التأويل" في النص القرآني نذكر من ذلك قوله عزّ وجلّ في محكم تنزيله من سورة آل عمران: ﴿...وَابْتِغَاءَ تَأْوِيلِهِ وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُ إِلاَّ الله﴾[2]، سورة الكهف: ﴿ قَالَ هَذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ سَأُنَبِّئُكَ بِتَأْوِيلِ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا ﴾[3].وكلاهما تدلانّ على التفسير، إذ أنّ التفسير ما هو إلا شكل من أشكال الفهم، أي أنّه النهج الذي نستطيع بواسطته أن نعرف مضمونا ما بمساعدة العلامات التي تدركها حواسنا في الشكل[4]، إذن التأويل هو الدلالات التي ينشئها المتلقي جرّاء تعرّضه للخطاب سواء كان أدبيّا أم فنيًّا.

إذ تعتبر التأويلية من أهمّ الفلسفات التي اهتمت بالعلاقة بين القارئ والنص حيث تناولت قضية تفسير النص بشكل عام سواء كان نص تاريخي أو ديني، بهذا استأثرت التأويلية بالإجابة على كثير من الأسئلة والإشكالات التي تتعلّق بالفهم والنص من حيث طبيعته وعلاقته بمؤلّفه وقارئه. فالتأويلية اتّجاه في تفسير الظواهر التي تعجز عن فهمها واستيعابها.

---

* – لن نتناول الفلسفتين بعمومهما، إنما سنركز على دراسة النقاط والمحاور التي استثمرها النقاد الألمان ووظفوها في بحوثهم ونظريتهم.

[1]– ينظر، امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص117

[2]– سورة آل عمران، برواية حفص، الآية7

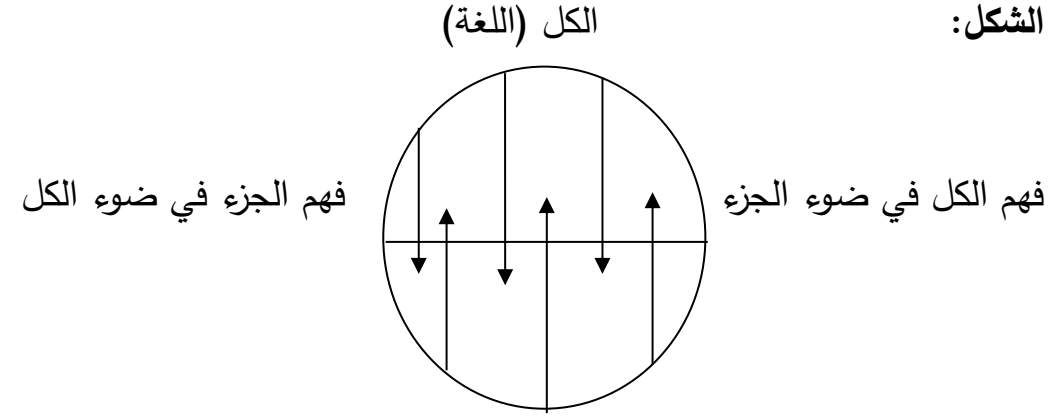
[3]– سورة الكهف، برواية حفص، الآية78

[4]– ينظر، فيرناند هالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 1998م، ص 76

و يعتبر "شلاير ماخر"« schleiermacher» ممثّل التأويلية الكلاسيكيّة فهو أوّل من نقل المصطلح من الاستعمال اللاهوتي إلى الاستعمال العام، وأصبحت التأويليّة ذلك الفنّ الذي بواسطته يمكن للمرء أن يفهم ويحكم بشكل صحيح على كتابات شخص آخر. حيث يقول- شلاير ماخر- أنها تعني "فنّ امتلاك كل الشروط الضرورية للفهم"[1]، إذ "يعود استخدام هذا المصطلح للدلالة على المعنى إلى عام1654"[2]. إذا هي منهج تفسيري يترجم العلاقة بين المفسّر والنص والمبدع التي تمثّل عناصر الإبداع. إلاّ أنّ التأويلية كإبداع هي "خبرة استقبال لا خبرة إنتاج"[3]فـ"الهرمنيوطيقا هي فنّ الإصغاء"[4]وهنا يمكن ارتباطها بالتلقي الأدبي.

ولـقـد عــرف "شلايــر مــاخــر" « schleiermacher» بـ "الـدائرة الهيرمينوطيقية « hermeneutic cercle » فالنص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلّف إلى القارئ، من هنا ارتبط النص عند "شلاير ماخر" باللّغة والفكر الذاتي للمبدع والعلاقة الجدلية بينهما أي بين الجزء والكل. إذ الفهم هو نتاج التوتر الدائم للمتلقي، وتعني "الدائرة الهيرمينوطيقية "أن الجزء في الشيء لا يفهم إلا في ضوء الكل والعكس صحيح.

الشكل:



- الدائرة الهيرمينوطيقية لشلاير ماخر-

[1]- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص17

[2]- نصر حامد ابو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي لبنان، ط3، 1994، ص13

[3]- صالح ولعة، محاضرات في القراءة وجماليات التلقي، جامعة باجي مختار، عنابة، 2010

[4]- عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص99

المقصود بالجزء هو ذاتية أو تجربة المبدع، والكلّ هي تجربة الحياة التي ينقلها النص للمتلقي. أمّا المقصود بكليّة اللغة، هي أنّ كل مبدع له أسلوب خاص(لا يحيط باللغة إلا نبي) فالمبدع يأخذ بجزء من كلّ اللغة. ويمارس لعبة النسيج اللّغوي في نطاق هذا الجزء، ولكن هذا الجزء ليس مخالفا وليس متناقدا مع الكلّ، فكلّما تقدّم النص في الزمن صار غامضا بالنسبة للقارئ، لذا أمام المبدع طريقتين يعتمدهما:

– موهبة لغويّة، أي التحكّم في اللغة.

– القدرة على النفاذ إلى الطبيعة البشرية.

يرى "شلاير ماخر": "أنّه كلّما تقدّم النص في الزمن صار غامضا للقارئ غير المعاصر له، ممّا سيزيد من سوء الفهم وتتّجه العلاقة بين القارئ والنص للعدمية، ولهذا ذهب إلى أنّه لابدّ للقارئ من الاعتماد على الموهبتين اللغويّة وقدرة النفاذ إلى الطبيعة البشرية– وهي الخبايا الإنسانية من خير أو شر– "[1]. إذ لابدّ من اتّحاد وتكامل الموهبتين معا لأنّ اتّحاد موضوعية اللغة والذاتية البشرية يكبح كلّ منهما الآخر ممّا يعطي فهما متوازيا وأحسن للنص.

فاللّغة تحدّد للمؤلّف طرائق التعبير التي يسلكها ممّا يجعل عمليّة الفهم ممكنة في حين يقوم المؤلّف ببعض التعديل لمعطيات اللغة، ويوصف هذا التعديل بالقصد، وقصد المؤلّف هو الركيزة الأساسية التي اعتمدها "شلاير ماخر" في عملية الفهم والتلقي".

نستطيع القول هنا بأن تجربة المبدع هي الجزء وتجربة المتلقي هي الكل، "شلاير ماخر" يتكلم عن "القصد" وهو قصد المبدع.*

الفهم عند "شلاير ماخر" هو عملية إعادة معايشة للعمليّات الذهنية لمؤلّف النص، (...) إنّ المؤلّف أو المتحدّث يبني جملة، وعلى المستمع أن ينفذ إلى داخل بناء الجملة وبناء الفكرة.

---

[1]– صالح ولعة، محاضرات في نظرية القراءة وجمالية التلقي، 2010م

* – الفرق بين "شلاير ماخر" و"ايزر" و"ياوس" هو أن المركز في السلطة هو قدرة المتلقي على فهم النص، فـ"شلاير ماخر" يمثل البدايات الأولى للتأويل. فالمعرفة قبلية ونحن نؤول لذلك القصد فقط(قصد المبدع) أمّا مع "ياوس" و"ايزر" فقد قالا بحرية القارئ فيما يصل إليه من تأويل. بينما المبدع هو الذي ينفذ للأعماق وتبقى أعماله خالدة من شيء بسيط ليصل إلى شيء عظيم مثل "وليام شكسبير". يقول "ريفاتير": " على المبدع أن يشفّر نصه، وعلى القارئ فكّ شفراته".

وبذلك يتكوّن التأويل من لحظتين متفاعلتين: اللحظة اللغوية واللحظة السيكولوجية (بالمعنى العريض لكل ما تشتمل عليه الحياة النفسية للمؤلّف).[1] أمّا المبدأ الذي تنهض عليه إعادة البناء هذه بشقيها اللغوي والسيكولوجي فهو مبدأ "الدائرة التأويلية"[2]« Hermeneuticalcircle »

يعدّ الفهم عملية إحالية (إشارية) « Référential »بالأساس. فنحن نفهم الشيء بمقارنته بشيء لدينا به معرفة. وما نفهمه يشكل نفسه في وحدات منظمة أو دوائر مكوّنة من أجزاء. والدائرة بوصفها كلا تحدد كل جزء مفرد فيها، والعكس أيضا صحيح.

فالأجزاء المفردة تكوّن الدائرة الكليّة وتحدّدها. الجملة على سبيل المثال هي وحدة كلية، ونحن نفهم معنى الكلمة المفردة داخل الجملة بإحالتها إلى الجملة الكلية، والجملة بدورها يعتمد معناها الكلي على معنى كلماتها المفردة. وتمتد هذه العلاقة التبادلية لتشمل المفاهيم الذهنية، فكل مفهوم مفرد يستمد معناه من السياق أو الأفق الذي ينسلك فيه. ومع ذلك فإنّ الأفق أو السياق إنّما يتكوّن في حقيقة الأمر من العناصر نفسها التي يضفي عليها معناها. وخلال هذا التفاعل الجدلي بين الكل والجزء يمنح كل منهما الآخر معناه ومغزاه. الفهم إذن عملية دائرية، والمعنى في الحقيقة لا ينهض إلا داخل هذه "الدائرة"، ونحن لذلك نطلق عليها "دائرة التأويل"[3].

هكذا أصبح النص لا وجود له دون قارئ يمنحه بنياته وعلاقاته ودلالاته. وأصبح النص بناء ينتظر القارئ الذي يخلق منه المعنى الذي يريده، ولم يعد القارئ مجرد متلق سلبي، أو مستهلك خاضع لسلطة النص، وإنما هو خالق النص، وبهذا تصبح القراءة عمليّة إنتاجيّة، لا عمليّة تلقٍ دون فعل، ولهذا جاءت "جماليات التلقّي" لتؤكّد تعدّد قراءات النص الواحد، ولا نهائيّة دلالاته، حتّى لدى القارئ الواحد.[4]

---

[1]– ينظر: عادل مصطفى، فهم الفهم، ص99

[2]– المرجع نفسه والصفحة

[3]– عادل مصطفى، المرجع نفسه، ص99– 100

[4]– محمد عزام، النقد بين النص والمتلقي، مجلة بحوث سيميائية، العددان 3و4جوان– ديسمبر2007، ص309

2- الفلسفة الظاهراتية:

تعتبر من أبرز التيارات الفلسفية التي كان لها بالغ الأثر في تطوّر الفلسفة الحديثة، حيث تنطوي هذه التسمية على الالتزام بالتخليّ عن كل تفسير سريع للعالم وعلى العودة بعد ترك كل الأحكام المسبقة، لتحليل كل ما يتجلّى للوعي"[1]. وقد كان تجلي الظاهراتية من خلال أعمال الفيلسوف "إدموند هوسرل"« Edmund Husserl » في أوائل القرن العشرين، والذي كان متأثرا إلى حدٍّ بعيد بأفكار سابقة عنه، فكانت الظاهراتية بمثابة أهمّ اللحظات التي شهدها تطوّر فلسفة "برنتانو" خصوصا، ثم تطوّر المفهوم أكثر على يد تلامذته ضمن ما عرف بالمدرسة الفرنسية، المدرسة الألمانية، والمدرسة الأمريكية.

أمّا المصطلح في أصله مأخوذ من لفظة "ظاهرة"« phénomène » و"الظاهر أو الظاهرة هو الموضوع الأساسي الذي يدرسه أصحاب كل من "المذهب الظاهري" و"علم الظواهر"، وذلك في مقابل "الباطن" الذي رفضوا دراسته...ويطلق هذا اللفظ في الأصل اللاتيني « phénomène» أي "الظاهرة"، وذلك في مقابل « nomenon» أي "الباطن""[2]، فالظاهراتية « phénomènology» تتعلّق بدراسة الظواهر من حيث كونها حوادث تدرس في ذاتها بطريقة مباشرة، بغض النظر عن أسبابها ومصاحباتها، وهي من حيث كونها أسلوبا في علم النفس تؤكّد على الخبرة كما يعانيها الفرد، وتعارض أي تحليل من شأنه تحطيم الحادثة النفسية إلى شظايا متناثرة، وبالتالي تكون الخبرة المباشرة الفورية هي نقطة البداية لفهم الحوادث النفسية*.

إنّ الفلسفة الظواهرية تبحث في الظواهر بغية التعرف على الماهيات وتقديم وصف لها، مع "تجنّب الوقوع في مشكلة الفصل بين الذات والموضوع، الوعي والعالم، بالتركيز على

---

[1]- بيتر كونزمان وآخرون، أطلس الفلسفة، تر: جورج كنورة، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص195

[2]- سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل- دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر- دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1991، ص52

* - اصطلاح الظاهراتية فرنسي أصلا phénomènologie استخدمه لأول مرة "لامبرت" سنة1764، ثم استخدمه "كانط"، ثم "هيجل" phanomenlogie سنة1807. وأخيرا كان هذا الاستخدام له في مجال علم النفس عند "برنتانو" ثم "هوسرل" ينظر، محمد شحاتة ربيع، تاريخ علم النفس ومدارسه، دار المعرفة الجامعية، دار الصحوة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1986، ص453- 454

الحقيقة الظاهراتية للموضوعات التي تبدوا للوعي"[1].ومن هنا فالظاهراتية تعنى "بما يظهر من الخبرة ويمكن ملاحظته، والظاهراتية « phénomènology» هو العلم الذي يدرس ظاهرية الأحداث حسب وقوعها للخبرة المباشرة، فالمائدة مثلا هي بتعريف العلم الفيزيائي كتلة خشبية لها حجم وشكل وتشغل حيّزا، "وبتعريف علم الظاهريات هي خبرة تتعلّق بالشخص وتمثّل في شعوره كصورة ومعنى"[2]، ويعتقد أيضا أن الظاهراتية "هي وصف خالص لمجال محايد هو مجال الواقع المعاش، أو الخبرة من حيث هي كذلك، أو الماهيات التي تتمثّل في هذا المجال"[3]، هي إذن" علم وصفي (أو وصفانية) « descriptive » لأنّها لا تهدف إلى التحليل والتفسير، بل إلى وصف تلك العمليات التي يتمّ من خلالها تعرّف الذات على الوقائع والظاهرات"[4]. إنّها تسعى إذن إلى دراسة جواهر الأمور، لأنّ كل المشاكل تعود إلى تعريف الجواهر، والتي من أمثلتها جوهر الوعي، جوهر الإدراك...إلخ.

بعد كل ما تقدّم آنفا لا غرو في طرح السؤال الآتي والذي يفرض نفسه وبشدّة، ما لقراءة؟

3) نظريّة القراءة وجماليات التلقي:

تعتبر نظريّة القراءة وجماليّات التلقّي، من أهمّ الاتّجاهات النقدية التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنيويّة، التي اتّجهت للقارئ فمنحته سلطة ومكانة حُرم منها مع المناهج السابقة. فأصبح هو صانع النص ومنتجه يوجد بوُجُوده، وينعدم بغيابه بل حتى قبل الكتابة فإنّ القارئ حاضر في ذهن المبدع، ينظم أفكاره ويوجّه أسلوبه وقد يختار حتى لغته*.

---

[1]– جونثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص167

[2]– عبد المنعم الحنفي، موسوعة مدارس علم النفس، مكتبة مدبولي، مصر، ط1، 1998، ص290

[3]– زكريا ابراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار مصر للطباعة، 1963، ص339

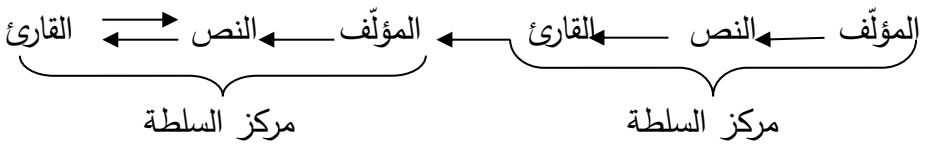
[4]– أندرية دارتينغ، مع هوسيرل الفينومينولوجيا، وضعانية متعالية– كتابات معاصرة–، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، المجلد السابع، ع25، تشرين الأول1995، ص70

* – كيف يكون ذلك؟ – هي أنّ المبدع يبدع في ظل منظومة معرفية، والقارئ جزء منها، وبالتالي شاء أو لم يشأ الكاتب فهو يكتب لقارئ في عصره لماذا؟– لأن القارئ هو المبرر الوحيد لخروج العمل الإبداعي إلى الوجود إذ أن المؤلف دون شك قبل أن يخرج نصه يفكر في الذات التي ستتلقاه سواء كان ذلك من ناحية الجنس(رواية، مسرحية...) أو من ناحية اللغة أو الزمكان، أو التوجه الإيديولوجي، أو العادات والتقاليد...فالقارئ حاضر قبل ولادة النص أي في المرحلة الجنينية.

هذا القارئ قد يكون المؤلّف نفسه وقد يختلف عنه وقد يتعدّد لكن انعدامه مستحيل، "وقد بدأ الاهتمام بالقارئ منذ مدرسة "كونستانس" الألمانية، وحتى "امبرتو ايكو" الإيطالي "القارئ في الحكاية"، الذي يرغب في أن يترك النص للقارئ المبادرة التأويلية، وهكذا دخل النقد "عصر القارئ" الذي يؤوّل النصوص كما يشاء، ويقرأ السطور وما بين السطور وما خلفها، فيقرأ السواد والبياض ويسمح لنفسه بأن يؤوّل "المنهج التأويلي" وتأتي بدلالات خاصة "المنهج السيميائي" وبجماليات التلقّي. وهذه كلها مناهج ما بعد البنيويّة وما بعد الحداثة"[1].

وبهذا "فإنّ المثلث الذهبي ضمّ سلطات ثلاث هي: سلطة الكاتب، سلطة النص وسلطة القارئ"[2] وهكذا اتّجهت عملية القراءة كفعالية معاصرة في النقد الأدبي أهميّة كبيرة عكس النظريات القديمة التي اعتبرتها بلا أثر. ونظرًا لما أحدثته عمليّة القراءة من رجّة وخلخلة كبيرة في النقد الأدبي المعاصر توسّعت العملية الإبداعية تبعًا لذلك، وتغيّرت بالتالي السلطات المهيمنة.

بحسب الشكل التالي:



يرى "ايزر" أنّ "القراءة هي عمليّة جدلية تبادليّة مستمرّة ذات اتّجاهين: من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ"[3] حيث أنّ النص "كما يشير إلى ذلك "تودوروف" هو نزهة يقوم فيها المؤلّف بوضع الكلمات ليأتي القرّاء بالمعنى"[4]. فأضحى بذلك القارئ منتج ومسؤول عن إخراج النص من دائرة الوجود الممكن إلى دائرة الوجود الفعلي. فهو ليس مستهلكا للنص فقط بل ومنتجا له أيضا. la lecture est création ;le lecteur est aussi auteur du texte

---

[1]– الطاهر روابنية، عبد الحميد بورايوا، رشيد بن مالك، بحوث سيميائية، مجلة بحوث سيميائية، العددان 3و4جوان– ديسمبر2007، ص299– 300

[2]– المرجع نفسه، ص300

[3]– http: //www.djazairess.com - بتاريخ 2017/04/12 على 13:45

[4]– المرجع نفسه.

حيث يقول "بارث": "لا يوجد نص قبل عمليّة القراءة، فالنص يولد حينما يقرأه الآخر أي القارئ، فالنص فراغ بعض فوق بعض والقارئ هو الذي يملأ هذا الفراغ إنّه هو الذي يقيّمه، ينشئه ويستنتجه"[1].

إنّ أهم شيء في عملية القراءة هي تلك المشاركة الفعّالة بين النص الذي ألّفه المبدع والقارئ المتلقّي الذي يخرج النص من حالته المجرّدة إلى حالته الملموسة، باستيعابه وفهمه وتأويله، وحتى يتمّ التفاعل يتّخذ "إيزر" مجموعة من الأدوات الإجرائية يبيّن من خلالها كيفية توجيه القارئ أثناء بناء المعنى، ويدعمها بتصور فينومينولوجي لسيرورة القراءة، يكشف من خلالها كيفية تجلي الموضوع في وعي القارئ. حيث تأخذ سلسلة تأثيرات النص وردود أفعال القارئ عملية التفاعل والتداخل بينهما سمة ملموسة[2].(وأهمّ هذه الإجراءات مفهومه للقارئ الضمني الذي سنذكره فيما بعد).

تجمع القراءة بين المتلقي الذي يمثل القارئ، والنص الذي يتمثّل في الرسالة، وبالتالي فإنّ عمليّة القراءة تقوم على اتّحاد كلا العنصرين، فتتداخل تجربة القارئ الشخصية، وتجربة النص لتؤسّس لعمليّة القراءة، "فالقراءة فنّ يخضع لموهبة الفرد وتجاربه"[3].

إنّ القراءة تختلف في الزمكان بحسب طبيعة القرّاء ونوعيتهم، لذلك يرى "امبرتو ايكو" أنّ هناك أنماطا من القراءة والقرّاء، حيث أشار إلى ذلك في كتابه الشهير "العمل المفتوح" الذي لا يقف فيه على بنية النصوص الفنية بقدر ما يهمّه المتلقّي، ويذكره في مبحث البوتيقا العمل المفتوح، وكذلك في كتابه "القارئ في الحكاية" خصّص فيه فصلا كاملا لأنواع النصوص والقراءات (منفتحة منغلقة)[4].

---

[1]– فريدة زمرد، أزمة النص في مفهوم النص عند ناصر حامد أبو زيد، المغرب، 2005، ص45

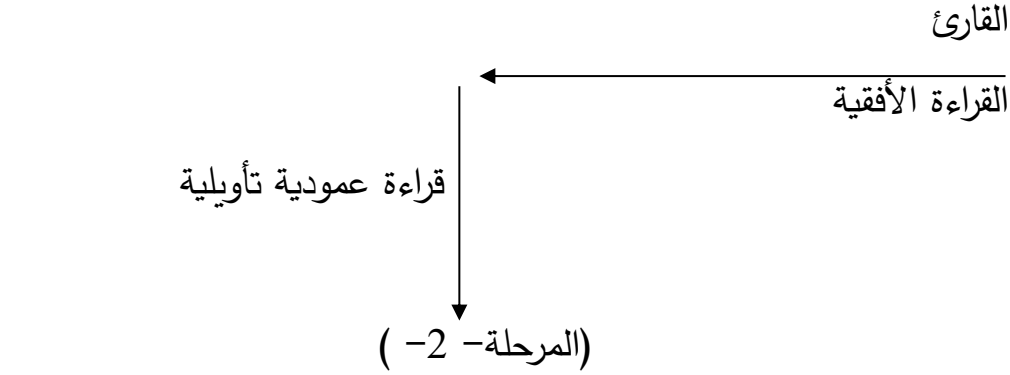
[2]- Wolfgang Iser ,L'acte de lecture, trad Evelyne sznycer. ed, P Mardaga,1976, p40- 41

[3]- Ibid,p199

[4]– امبرتو ايكو، القارئ في الحكاية، تر: انطوان ابو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996، ص61– 85.

- جدول يوضح المفهوم القديم وكذا المعاصر للقراءة:

المفهوم القديم للقراءة:	المفهوم المعاصر للقراءة:
- سلطة المبدع =الفاعل - والقارئ =مفعول به - النص واضح لا يحتاج إلى جهد - القارئ مستهلك سلبي	- القارئ غير مقيّد بنموذج قارئ - النص بنية مفتوحة غير معرفة=بحدودها اللغويّة والمعجمية - النص غامض لذلك راهنوا على القارئ لفكّ تشفير النص وإعادة بنائه - القارئ منتج مبدع



(المرحلة- 2-)

- الشكل الثاني:

لقد رسمت **القراءة القديمة** هيكلا للقارئ وجعلت منه آلة مستهلكة للنصوص، خاضعا للظروف والتأثيرات المحيطة به.

أمّا **الاتّجاهات النقدية المعاصرة** فقد غيّرت مجرى وحركية العمليّة الإبداعية ككل، حيث أصبحت القراءة تتجاوز السطحية وتحفر في طبقات النص انطلاقا من بنيته الخطيّة التي تبنيها الدوال، وبهذا نزع القارئ لافتة الاستهلاك ليحمل لافتة الإنتاج والإبداع، ولذلك رافقه تغيّر في معنى النص من واحة يلقي القارئ بجسده المنهك على عشبها الأخضر طلبا للراحة والاسترخاء إلى امرأة لعوب - لغز- يلاحقها فلا يستطيع الظفر بها إلا بعد جهدٍ جهيدٍ.

وبما أنّ هناك قرّاء عديدين للنص، فإنّ هناك قراءات بعدد القرّاء، حتى ليذهب "رولان بارث" إلى القول "إنّ النص هو الذي يقرأ القارئ، لا العكس، وإنّ النص يتكلّم وفقا لرغبات القارئ وخبراته ففي القراءة لا يتكلّم النص، بل القارئ هو الذي يتكلم"[1].

ويرى "بارث" أنّ "النص لم يعد سطرا من الكلمات ينتج عن معنى أحادي، ولكنّه فضاء لأبعاد متعدّدة تتزاوج فيها كتابات مختلفة وتتنازع دون أن يكون أي منها أصليا، لأنّ النص نسيج لأقوال ناتجة عن ألف بؤرة من بؤر الثقافة، ولأنّه مصنوع من كتابات مضاعفة، ونتيجة لثقافات متعدّدة، تتداخل كل مع بعضها البعض في حوار ومحاكاة وتعارض، وتتجمّع هذه التعدديّة ليس في الكتاب، وإنّما في القارئ الذي حلّ محلّ "الكاتب"[2]. "ولكي تستردّ الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة: فموت الكاتب هو الثمن الذي يتطلّبه ولادة القارئ"[3].

وبهذا "يحسم "بارث" الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد، فيقتل "بارث" منافسه/الكاتب، ليستأثر بحبّ معشوقه/النص، فيتلذّذ به، وينتصر القارئ على الكاتب، ويخلو الجوّ للعاشق ليمارس حبّه مع محبوبه الذي لم يعد يشاركه فيه أحد، وتتحوّل العلاقة بين المؤلّف والنص من علاقة بين أب وابنه إلى علاقة ناسخ- منسوخ، أي أنّ المؤلّف لم يعد يكتب عمله، وإنّما هو ينسخه بيده مستمدًا جهده من اللغة التي هي مستودع إلهامه... ويستقبل القارئ النص، لينعشه في حياة جديدة "[4].

فـ"بارث" يقدّم نظرية "النصوصية"...حيث يصبح النص متفجّرًا إلى ما هو أبعد من المعاني الثابتة إلى حركة مطلقة من المعاني اللاّنهائية التي تتحرّك منتشرة فوق النص، عابرة كل الحواجز وهذا ما يسميه "بارث" بـ "الانتشار" « dissemination»"[5].

---

[1]- الطاهر روابنية، عبد الحميد بورايوا، رشيد بن مالك، المرجع السابق، ص303

[2]- المرجع نفسه، ص305

[3]- المرجع نفسه، ص306

[4]- المرجع نفسه والصفحة

[5]- المرجع نفسه، ص306- 307

كما يعرض نوعين من النصوص هما: النص الكتابي، والنص القرائي. "فالنص الكتابي هو النص الحديث الذي يدعوا إليه "بارث"، وهو نص يمثّل "الحضور الأبدي"، والقارئ فيه ليس مستهلكا وإنّما هو منتج للنص، والقراءة فيه هي إعادة كتابة له. هذا النص هو حلم خيالي من الصعب تحقيقه، ولكنه مطلب سام للأدب"[1]، بينما "يحتاج النص الكتابي إلى عاشق موّله لا يتورّع عن اختطاف محبوبته، والبقاء معها في المطلق، بعيدًا عن كل حدود المنطق والواقع"[2]. وبهذا لا يعيد القارئ إنتاج المنتج سابقا، وإلا أصبح النص مكررًا، وإنّما هو يجدّد المنتج من خلال قراءته له، فيصبح المقروء إنتاجا جديدا يعتمد على المنتج السابق، ولكن من خلال رؤية القارئ، وتصبح عملية القراءة مقدّمة لعملية إبداع جديدة، وبهذا فإنّ الكاتب يموت ليولد من رماده القارئ الذي يستلهمه ويضيف إليه وهذا أشبه بطائر الفنيق الأسطوري. وهكذا يتحوّل النص الإبداعي إلى نص تأويلي، ويبدوا علما متحوّلا على الدوام بحسب قراءته[3].

وقد ذهب "رولان بارث" إلى تصنيف القراءة إلى نوعين:

أ- القراءة الاستهلاكية: هي القراءة الاستنتاجية التي لا ترجوا شيئا من النصوص سوى الوصول إلى المعنى والوقوف على الدلالة، هدفها براغماتي تأسّس على التلقي المباشر للنص دون إعمال النص ودون إضافة قصد الأمانة، تهتم بشكل النص وتتجاهل ألاعيب اللغة.

ب- القراءة المنتجة: هي القراءة الواعية التي تهدف لاستكشاف النص، تمارس بمثابرة وجدّ، يقتحم القارئ النص، ويعيد تشكيل نظامه من منظوره الخاص موّجها بمحددات نصيّة يشكّل القطب الجمالي الذي يقابل القطب الفنّي، إنّها القراءة العارفة التي يتزاوج فيها النص مع القارئ.

---

[1]- الطاهر رواينية، عبد الحميد بورايوا، رشيد بن مالك، المرجع السابق، ص307

[2]- المرجع نفسه والصفحة

[3]- ينظر، المرجع نفسه والصفحة.

1- تصنيف القرّاء:

إنّ الاهتمام بالقارئ أو المتلقي لم يظهر إلا بعد مرحلة البنيوية والسيميائيات التي ركّزت كثيرا على النص بشكل من الأشكال، وأقصت بشكل كلي مفهوم المؤلف والمرجع والسياق والإحالة. وكان التركيز على النص باعتباره مجموعة من البنيات الداخلية المغلقة، بيد أنّ النص في منظور السيميائيات أخذ حيّزا كبيرا من الاهتمام على حساب القارئ الذي اهتمّ به "رولان بارث و"تودوروف" و"امبرتو ايكو" ومن ثم فقد جاءت نظريات القراءة في مرحلة (ما بعد الحداثة: 1960- 1980م) «postmodernisme» لتعيد الاعتبار للمتلقي، بعد أن تسيّد المؤلف زمنا طويلا[1].

فمن هو القارئ؟ ما هي أنواعه وكذا مؤهلاته؟

لم يبرز دور القارئ إلا مع نظريات ما بعد الحداثة وتطوّر النظريات –الحديثة- كالتأويلية، والفينومينولوجيا، والتداولية، وكذا النقد الثقافي...الخ كعنصر فعّال في تناول النص وعملية التحليل والتأويل والإدراك والنقد والسرد والقص، وقد أسّست مدرسة كونستانس «ecol de constance » -جنوب ألمانيا- بشكل فعلي لما يسمى بنظرية القارئ واعتبرته مركزا لها في العملية النقدية وصرفت النظر عن المؤلف وركزت بصفة خاصة على كيفية تفاعل النص مع قرائه الممكنين وعلى التأثير الذي يمارسه عليهم، ومن أبرز ممثليها "ياوس" و"إيزر". ثمّ توسّعت واتخذت أبعادا متنوّعة خلال الربع الأخير من القرن العشرين، الّذي شهد بداية فعلية للاهتمام بالقارئ والسياق والمرجعية الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية، بعدما كان الاهتمام منصبّا على سلطة المؤلف وحياته وظروفه التاريخية وإهمال عنصر أساسي في عملية التلقي وهو القارئ[2].

---

[1]- عبد الكريم شرفي، المرجع السابق، ص148

[2]- ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000م، ص10- 11

يتعدّد أنواع القرّاء ومستوياتهم وكل حسب القراءة التي يعتمدها، وبالرجوع إلى الأساس المعتمد عليه في تصنيف القارئ وجبت الإشارة إلى اختلاف حاصل في طرائق التفكير وفي إيديولوجية كل مفكر وناقد[1]، علما أن بعض الدراسات تشير إلى وجود ملامح المتلقي في الدراسات القديمة الغربية منها والعربية. (وقد ربط "أرسطو" مفهوم التلقي بفكرة التطهير التي تعني الانفعال الذي يحرّر النفس من المشاعر الضارة وذلك في تناوله لمسألة فن الشعر وعلم البلاغة، وبذلك اهتم بعلاقة النص بالجمهور تحقيقا وإدراكا لجماليات النص. لكن الاهتمام الفعلي يعود بالأساس إلى المدرسة الألمانية كما سبق ذكره).

تصنف نظريات القراءة جنس القراء إلى عدّة أصناف حيث يمكن الحديث عن:

1-1- القارئ الأعلى: ويمثّل عند "ريفاتير" مجموعة من المخبرين الذين يلتقون عند النقط المحورية في النصب وبالتالي يؤسّسون وجود واقع أسلوبي من خلال ردود أفعالهم المشتركة، والقارئ الأعلى مصطلح جمعي لقراء متباينين لهم كفاءات مختلفة مثل أداة الاستطلاع التي تستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المستتر في النص، والتي تسمح بالإمساك بالمعنى، وبالتالي فالقارئ هنا يضمّ مجموعة من القرّاء لهم كفاءات متباينة[2].

1-2- القارئ المعاصر: «lecteur contemporain»يتجسّد دور هذا القارئ في إصدار الأحكام النقدية على الآثار الأدبية في حقبة زمنية معيّنة، وأحكامه تعبّر عن ذوق المجتمع الذي يعيش فيه، وبالتالي فهو يعيش فيه، وبالتالي فهو يعيش في فترة ما من فترات التاريخ، ثم تظهر أحكامه منطبعة بأذواق الجمهور الذي يعيش معه، وهذا النمط من القرّاء لا يقدّم خدمة كبيرة كأساس لنظرية التأثير بقدر ما يصنّف في اهتمامات تاريخ التلقي[3].

---

[1]- عبد الكريم شرفي، المرجع السابق، ص149

[2]- محمد سعدون، جماليات التلقي ومفهومها ومرجعياتها الفلسفية، منشورات المخبر- الجزائر، العدد14، 2013م، ص24

[3]- عبد الكريم شرفي، المرجع السابق، ص188

1-3- القارئ المقصود: «lecteur visé » يذكر عبد الكريم شرفي في كتابه المعتمد "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة" أنّ هذا المصطلح جاء به "أرفين فولف" حيث حاول إعادة بناء صورة القارئ الذي تخيّله المؤلّف وقصد التوجّه إليه.

1-4- القارئ الواقعي: « lecteur réel » في نظر "إيزر" هو القارئ الذي يستقبل صورا ترتسم في ذهنه أثناء عملية القراءة ومن خلالها تظهر لنا المعايير المستمدّة من ذوق مجتمعه[1].

2- الأدب من وجهة نظر جمالية التلقي:

2-1- تاريخ جديد للأدب في ضوء تعاقب القراءة (هانس روبرت ياوس):

تميّز "هانس روبرت ياوس" « Hans Robert Jauss»(1921 -1997) بكونه الرائد الأوّل لظهور أوّل نظرية محكمة الصياغة تجعل التفسير التاريخي للأعمال الأدبية مرتبطا بالقرّاء بقدر أساسي لا يقلّ عن ارتباطه بالكتّاب وأعمالهم الأدبية وظروفهم التاريخية.

لقد شهد "ياوس" انهيار المناهج التقليدية، وخاصّة تلك التي كانت تجعل الأدب ذريعة لاستعراض كل المعارف والوقائع التاريخية والاجتماعية التي كانت تكتفي برصد المؤثرات والمصادر والإحالات المرجعية دون أن تتساءل عن الجدوى من دراسة الأدب؟

ومن جهة أخرى لاحظ "ياوس" أنّ دراسات أخرى تخصّصت في الاهتمام بالبنى الأدبية وأفادت البحث الشكلي، ولكنّها جرّدت الأدب من مدلولاته التاريخية والاجتماعية بحيث حصرت دراسته في إطار ما يسمى بنظريّة الفنّ للفنّ، بينما بقيت بعض الدراسات النقدية الأخرى في نظره مهتمّة بالجوانب الفلسفية والسيكولوجية، وأغلبها يهتم بالمؤلّفين وأفكارهم أو مشاكلهم الذاتية[2].

في خضّم هذا الوضع فكر "ياوس" في تجاوز كل هذه التيارات النقدية التي حادت في نظره عن الجانب الأساسي في الأدب وهو وضعيته التاريخية وشروط تلقيه. ويعدّ تقويم الأدب من قبل القرّاء المؤشّر الرئيسي على الدور التاريخي الذي يقوم به في الواقع العملي لحياة

[1]- محمد سعدون، المرجع السابق، ص24

[2]- روبيرت س.هولاب، نظرية التلقي(مقدمة نقدية)، تر: خالد التوزاني والجلالي الكدية، منشورات علامات1999، ص52- 52

المجتمعات المتعاقبة[1]... وبالتالي وجّه اهتمامه نحو موضوع العلاقة الجدلية بين الإنتاج الأدبي والتلقي، إذ "لا يمكن للأدب والفنّ أن يحصلا على تاريخ له خاصيّة مسار ما إلاّ عندما يتمّ التوسّط لسلسة متوالية من الأعمال ليس فقط من خلال الذات المنتجة بل أيضا من خلال تفاعل المؤلّف والجمهور"[2].

2-2- أفق التوقّع: « Horizon d'attente» لقد ركّز "ياوس" في نظرية التلقي التاريخيّة على بعض المصطلحات، نذكر منها أفق التوقّع:

إن بعض النتاجات الأدبية ذات القيمة تستطيع أن تثير أفق توقعات القراء، "فالنص الجديد يثير في القارئ(أو المستمع أو الناظر) طائفة من التوقعات وقواعد اللعبة التي أصبحت بموجبها النصوص السابقة مألوفة لديه. هذه التوقعات يمكنها، مع توالي القراءات أن تخضع للتعديل أو يتم فقط الاقتصار على إعادة إنتاجها"[3].

يشير أفق التوقعات إلى ما يمكن أن تنفتح عليه التجربة الجمالية والفكرية لدى القراء بتحريض من النصوص الجديدة، ويكون ذلك بتأثير من ثلاثة عوامل أساسية ركز "ياوس" على دورها الرئيسي في هذه العملية. وهي:

- المعايير الراسخة لدى القراء عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.
- مدى ما يعكسه النص من آثار معروفة سابقا لدى القراء وما يتضمنه من جديد.
- مسألة التعارض بين الواقع والخيال أو بين ما هو شعري(=أدبي) وما هو عملي.[4]

الأمر الأساسي في نظرية التلقي عند "ياوس"، هو الانتقال من فهم علاقة القراء بالنصوص إلى اعتبار أن سلسلة القراءات المتعاقبة في التاريخ هي جوهر ما يشكل التاريخ الحقيقي للأدب. نظرية التلقي تجعل بذلك للأدب بوصفه بنية فكرية، دورا مباشرا في تشكيل الفكر

---

[1]- ينظر، حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، منشورات مشروع "البحث النقدي ونظرية الترجمة"، الإصدار السابع، كلية الآداب ظهر المهراز-فاس، ط1، 2009م، ص165

[2]- روبيرت س.هولاب، نظرية التلقي، ص55

[3]- المرجع نفسه والصفحة

[4]- حميد لحميداني، المرجع السابق، ص167

البشري وتغيير تصورات القراء بدل أن يكون تابعا للتحولات الاقتصادية والاجتماعية في مجتمع ما. "وعلى هذا الأساس تتم صياغة تاريخ الآداب من خلال عملية انصهار آفاق القراء المتعاقبين بكل ما يتبع ذلك من تداخل القيم الأدبية التقليدية والمعاصرة والمحتملة"[1]

من القيم النقدية التي استثمرها "ياوس" نجد:

– أنه أخذ بتاريخية تطور الأشكال عند الشكلانيين وتداخل القديم والجديد في مسار التطور التاريخي للأدب.

– قبل بوجود علاقات ثابتة عامة في كثير من الأنواع الأدبية ذات طبيعة تركيبية ونحوية، دون أن يلغي ضرورة الوظيفة البراغماتية لمحتويات هذه البنية.

– تبنى على طريقته الخاصة فكرة العلاقة بين الأدب والمجتمع والأنساق الثقافية.[2]

– تطوّر الأدب مندمج بالتاريخ وليس مجرّد عاكس له.[3]

إضافة لكل هذا نجد مصطلح "العدول الجمالي"« écart esthétique » الذي يجسد التحول من أفق إلى أفق جديد أي المسافة الفاصلة بين التوقع المهيمن على مجموعة من القراء في فترة معينة ولحظة حدوث تغيير أفق الانتظار التي ينشئها لديهم عمل جديد متميز[4].

2-3- جمالية التجاوب (فولفغانغ ايزر):

اهتم "فولفغانغ ايزر" « VolvgangIser»(1926- 2007) على غرار "ياوس" بالمتلقي، لكن (البعد الزمني=التاريخي) في نظرية جمالية التجاوب يتقلص كثيرا لحساب البعد التزامني، ونقصد بذلك أن "ايزر" انشغل كثيرا بوصف الفعاليات الذهنية والنفسية (بالمعنى العقلي) لتجاوب القراء مع النصوص وتتبع المراحل التي يقطعونها ذهنيا لبلوغ اللحظة التامة لتجاوبهم وذلك بإغلاق القراءة على ما سماه **التأويل المتسق** (gestalt)« interprétation ordonnée» الذي يكون كل قارئ توصل إليه عند إتمام القراءة.

---

[1]- حميد لحميداني، المرجع السابق، ص167

[2]- المرجع نفسه، ص168

[3]- ينظر، حميد لحميداني، المرجع نفسه والصفحة

[4]- ينظر، حميد لحميداني، ص168- 169

من منظور "ايزر" فخلاصة مباحثه تصل إلى "أن النص الأدبي يستحيل أن يكتسب مدلولا ما من دون إدخاله في نسق قراءة القراء"[1].

إن النص في نظر "ايزر": "لا يمكن أبدا أن يدرك دفعة واحدة... إننا دائما نقف خارج الموضوع المعطى، في حين أننا نحتل موقعا داخل النص الأدبي، وبالتالي فالعلاقة بين النص والقارئ تختلف تماما عن العلاقة بين الموضوع والملاحظ: فبدل علاقة بين الذات والموضوع هناك وجهة نظر متحركة تتجول داخل ذلك الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة، وهذه الطريقة لفهم موضوع ما، تكون خاصة بالأدب"[2].

يطرح "ايزر" أهم مشاكل القراءة في فصل خاص من كتابه "فعل القراءة"، تحت عنوان: التفاعل بين النص والقارئ، وأهم مصطلح صاغه هو مفهوم "وجهة النظر الجوالة" «point de vu rodeur» مفاده أن تأويل النصوص لا يتم بطريقة خطية، فـــ "ايزر" يلح على أن الإطلاع على العناصر النصية اللاحقة يمكّن القرّاء من إعادة النظر في عناصر النص التي تم الاطلاع عليها سابقا.[3]

2-4- القارئ الضمني«le lecteur implicite»:

وجد "ايزر" في مفهوم "القارئ الضمني" الأداة الإجرائية المناسبة لوصف التفاعل الحاصل بين "القارئ" و"النص"، لأنّه يستطيع أن يبيّن لنا كيف يرتبط "القارئ" بعالم النص وكيف يمارس هذا الأخير تعليماته وتوجيهاته وتأثيراته التي تتحكّم في بناء القارئ للمعنى النصّي. أنّه "مرتبط عضويًّا ببنية النص وببناء معناه"[4]، ومن هنا تنجم إجرائيته وقدرته على وصف الكيفية التي يتوقّع بها النص مشاركة القارئ والكيفية التي يوجّه بها هذه المشاركة فيمنعها من الاعتباطية في تحديد المعنى الذي يقصد إليه. وعلى عكس أصناف القرّاء الأخرى التي عرفتها النظرية الأدبية والتي كانت في نظر "ايزر" عاجزة و"غير قادرة على وصف العلاقة بين

[1]- ينظر، حميد لحميداني، مرجع سابق، ص169

[2]- المرجع نفسه، ص170

[3]- ينظر، حميد لحميداني، المرجع نفسه، ص170

[4]- عبد الكريم شرفي، المرجع السابق، ص185

المتلقي والعمل الأدبي"[1]، لأنّها إمّا أن تكون ذات أساس تجريبي محض أو ذات أساس نظري استكشافي محض، فإنّ القارئ الضمني "له جذوره المغروسة في بنية النص"[2].

إنّ فعل القراءة لم يعد عملية بسيطة بل فعلا يجب أن يأخذ بعين الاعتبار مجموع العناصر حتى وإن استحال على قارئ واحد أن يستوعبها كلها، وعلى هذا فإنّ فعل القراءة هو تفاعل بين أهلية القارئ(معرفة الكون الذي يتحرّك داخله القارئ) وبين الأهلية التي يستدعيها النص لكي يقرأ قراءة اقتصادية على حدّ تعبير امبرتو ايكو"[3].

وهذا القارئ ليس عاديّا، بل إنّه قارئ يحاول أن يجعل لنفسه وظيفة في فهم الأدب، وتحقيق استجابات فنيّة لتجاربه من أجل الوصول إلى تفاعل جمالي بين النص والمتلقي، ولعلّ أبرز تعريف لهذا القارئ هو تعريف صاحبه نفسه له، إذ عرّفه بأنّه: " ليس شخصا خياليا، مدرجا داخل النص ولكنّه دور مكتوب في كل نص، ويستطيع كل قارئ أن يتحمّله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهميّة قصوى لتلقي العمل"[4] فالقارئ الضمني "بنية نصيّة تتوقّع وجود متلق دون أن تحدّده بالضرورة، وهو مفهوم يبني الدور الذي يتّخذه كل متلق مسبقا"[5].

لقد أولت نظرية القراءة مع "فولفغانغ أيزر" و"روبرت ياوس" مفهوم القارئ في العملية الإبداعية عناية كبيرة، واهتم "أيزر" اهتماما كبيرا بقضية بناء المعنى وطرائق تفسير النص، من خلال اعتقاده أن النص ينطوي على عدد من الفجوات والدلالات، تتفتح على إمكانيات لا نهائية من التأويل. ويعتبر القارئ مشاركا استراتيجيا في بناء معنى النص، وأن "عملية الكتابة تشمل عملية القراءة كلازمة جدلية، وهاتان العمليتان المتلازمتان تتطلبان شخصين مختلفين

---

[1]– ناضم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997، ص162

[2]– أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم24، الدار البيضاء، المغرب، 1993، ص37

[3]– امبرتو ايكو، التأويل بين السيميئيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي لبنان المغرب، ط2، 2004، ص86

[4]– ناظم عودة خضر، المرجع السابق، ص164

[5]– فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000، ص27

في نشاطهما. فمن جهود الكاتب والقارئ ينتج الشيء الخيالي المجرد المتعلق بالذهن، فالفن لا وجود له إلا من أجل الآخرين ومن خلالهم"[1].

[1]– فولفغانغ أيزر، المرجع السابق، ص116

المبحث الثاني: سيميائية الصورة:

جاء الخطاب الصوري ليزحزح نظيره المكتوب شيئا فشيئا، ممثلا أحد أهم الوسائط الحوارية نظرا لما يتميز به من قوة في التأثير وغزارة في المعاني والدلالات. ومع ذلك فالسيميائيات وفق نبوءة "دوسوسير" أولا، ودراسات "بيرس" فيما بعد، قد اشتغلت على مجالات عدة يصعب حصرها، إلا أنّها لم تعمق البحث في بعضها، كما هو حال الصورة، وهذا راجع إمّا لقصور الإجراءات التحليلية لدى الباحث، وإمّا لعدم اكتمال جهازه المفاهيمي والمصطلحي لمثل هذه المقاربات[1].

إنّ هذا ما حدا ببعض الباحثين في الشأن السيميائي، إلى توسيع البحث في مجال البصريات، قصد الإجابة على أسئلتها المهمة: كيف نتواصل بصريا؟، وكيف نقرأ رسالة بصرية؟، وكيف نكون ثقافة بصرية؟، وغيرها من الأسئلة التي تصدى لها "رولان بارث" بالإجابة في بحثه عن عناصر السيميولوجيا[2]، التي طبّق بعضا منها على الصورة باستعانته للطروحات والمقولات اللسانية لـ "دوسوسير"(اللسان/الكلام، الدال/المدلول، الاعتباطية...)، وما جاء به"يالمسلاف" في سيميائيته حول مصطلحي(التعيين/التضمين أو الإيحاء)، وما جاء به "بيرس" في مفهومه للأيقون بتفريعاته اللامتناهية، ليبحث "بارث" عن بلاغة الصورة، وكيف يأتي المعنى إليها؟، وأين ينتهي؟، إذا كان ينتهي فماذا يوجد وراءه؟[3].

والناظر لسيميائيات الصورة يجدها قد تمفصلت على نفسها لمجالات بحثية كثيرة، وهذا لتعدّد وسائل الاتصال البصري على وجه الخصوص، فمن سيميائيات الرسوم الكارتونية، إلى سيميائيات السينما، إلى سيميائيات الفيديو...، كل هذه الفروع فرضها واقع صريح، واقع زاد من قوة الصورة وسلطتها، واقع أصبح يطلق عليه اسم "عصر حضارة الصورة بامتياز".

---

[1]– عبد الحق بلعابد، سيميائيات الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، من كتاب ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2008، ص146

[2]-ROLAND BARTHES, L'aventure Sémiologique, ed, Seuil, Paris ;1985, p17- 85

[3]– رولان بارث، بلاغة الصورة، من كتاب قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر، عمر أوكان، افريقيا الشرق، المغرب1994، ص91–94.

1)تعريف الصورة: الصورة في اللغة مأخوذة من مادة(ص.و.ر)، وكلمة صورة تعني هيئة الفعل أو الأمر وصفته، ومن معانيها ما جاء في لسان العرب: "الصورة هي الشكل، والجمع صُوَرٌ، وصِوَرٌ، وقد تصورته فتصوّر، وتصوّرت الشيء: توهّمت صورته، فتصوّر لي، والتصاوير التماثيل"[1]. و"لعل هذا المعنى الأخير للصورة هو الذي أدى إلى تنامي هذه النظرة الازدرائية للصورة في الثقافة الإسلامية والتي ربطتها بعبادة الأوثان"[2].والمصوّر هو اسم من أسماء الله الحسنى، فالله: "هو الذي صور جميع الموجودات ورتّبها وأعطى كل شيء منها صورة وهيئة مفردة يتميّز بها على اختلافها وكثرتها"[3]، كما عرفها "ابن الأثير" قائلا: "الصورة ترد في لسان العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي، هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[4].

أمّا العلامة الشيخ عبد الله العلايلي فيعرّفها في معجمه "الصحاح في اللغة والعلوم" بقوله: "الصورة جمع صور عند "أرسطو"، تقابل المادة، وتقابل على ما به وجود الشيء أو حقيقته وكماله، وعند "كانط" صورة المعرفة، هي المبادئ الأوّلية التي تتشكّل بها مادة المعرفة، وفي المعرفة، الصورة هي الشيء الذي تدركه النفس الباطنة والحسّ الظاهر معا، لكن الحس الظاهر يدرك أولا ويؤّدي إلى نفس"[5]، وفي التنزيل ورد قوله تعالى: ﴿الذِي خَلَقَكَ فسَوَّاكَ فَعَدَلَك، فِي أَيّ صُورَةٍ ما شَاءَ رَكَّبَك﴾[6].

فالصورة لها معان شتى، وهي عند الفلاسفة جسمية ونوعية، والنوعية تمام حقيقة الشيء وماهيته من أقوالهم: صورة الشيء التي بها هو ما هو، ولنا أن نعطف عليه: الهيولى هي البدن، والصورة هي الروح، وإذا حاولنا الغوص أكثر في أصل كلمة صورة « IMAGE »

---

[1]– ابن منظور: لسان العرب، مج4، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص85.

[2]– شاكر عبد الحميد، عصر الصورة – الإيجابيات والسلبيات– منشورات عالم المعرفة، الكويت، 2005، ص17.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، ص 85.

[4]– المرجع نفسه، ص86

[5]– الجوهري، الصحاح في اللغة والعلوم، تقديم عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، لبنان، 1974، ص 744.

[6]– سورة الانفطار، برواية حفص الآية7– 8

فسنجدها تمتدّ بجذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة "أيقونة"« ICONE »، والتي تشير إلى الشبه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى « IMAGO » في اللاتينية، و« IMAGE »في الانجليزية، ولقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة "أفلاطون"، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التمثيل أو التمثّل « REPRESENTATION » للأفكار والنشاطات في الغرب[1].

وقد يكون من العسير علينا في هذا المقام أن نضع تعريفا شاملا لكل الاستعمالات المنوطة بالصورة، نظرا لتعدد التفسيرات المقدمة لها، واستثمار خصائصها المتعددة في مختلف المجالات المعرفية فالصورة هي "مصنوع مشترك بين علم النفس المعرفي، والفلسفة، والمنطق، وعلم اجتماع المعرفة، وأنثروبولوجيا الثقافة، والنقد الأدبي، وعديد من العلوم الإنسانية والاجتماعية، هي العالم المتوسط بين الواقع والفكر، بين الحس والعقل، فالإنسان لا يعيش وسط عالم من الأشياء أو الأعداد، بل وسط عالم من الصور، تحدد رؤيته للعالم وطبيعة علاقاته الاجتماعية، وإنّ الحوار الذي يتمّ بين طرفين إنّما يتمّ بين صورة كل طرف في ذهن الآخر"[2].

كما أثبتت بعض الدراسات أن مفهوم الصورة يتضمن مفهوما آخر، وهو الأيديولوجيا، فنجد "ميتشل" يقر بالعلاقة التي تربط كلمة أيديولوجيا من الوجهة التاريخية بمفهوم الصورة والتفكير بالصورة، فقد جاءت كلمة أيديولوجيا «IDEOLOGY» كما قال من كلمة فكرة « IDEA» التي جاءت من الفعل يرى « TO SEE » في اللغة الإنجليزية، وهو فعل كثيرا ما كان يتم ربطه بالفكرة العامة حول الصنم « EIDOLON » أو الصورة المرئية « IMAGE VISIBLE » والتي تعد فكرة جوهرية في البصريات ونظريات الإدراك.

ويضيف "شابيرو" إلى أفكار "ميتشل" هنا قوله إن كلمة "فكرة" « IDEA » ترتبط كذلك بكلمة « IDOLUM » اللاتينية وهي كلمة تعني الصورة بلا مادة وهي مشتقة كذلك من الجذر

[1]– محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار ومكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان، ص18.

[2]– حسن حنفي، عالم الأشياء أم عالم الصور؟ مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع62، 2003م، ص27، 28.

اليوناني القديم « EIDOLON » الذي يعني الشكل « FORM » أو المظهر الخارجي « CHAPE ». وهكذا تكون الأفكار تشكيلات عقلية لمجموعة متفرقة نوعا من الصور التي تكون موجودة في عقل الفرد وعند مستوى نشاطه العقلي الأيقوني أو المتعلق بالتفكير بالصور، هكذا ترتبط الأيديولوجيا بشكل أو بآخر بالصورة والتفكير من خلالها[1].

كما يتفق "ديفيد داوننج" و"سوزان بازرجان" في كتابهما "الصورة والأديولوجيا" على أن الصورة والأديولوجيا قد شكلا الأساس للفلسفات الغربية الأساسية الميتافيزقية المتعارضة، وأن المنزلة الأيديولوجية للنشاط البصري، وكذلك النشاط اللفظي لم تحظ بالانتباه الذي هي جديرة به، فعبر التطور المركب على نحو محيّر لمصطلح الصورة، قام الاستخدام اللطيف أو الحميم لها أي استخدامها في السياقات والدراسات الفنية والأدبية والجمالية والتاريخية...الخ، قام بإخفاء التاريخ الأيديولوجي المحايث أو الملازم لها والمحمل أو المزدحم بالصراع والحروب وإراقة الدماء، وهكذا فإنه من الضروري أن نضع في حسابنا الجوانب أو السياقات الاجتماعية والسياسية والثقافية، ونحن نتحدث عن الصور في الخطاب النقدي المعاصر[2].

وبذلك تشمل الصورة ميادين متنوعة، فهي تعبير عن كل معقد يشمل العنصر الفني التقني والفلسفي والجمالي والاجتماعي، وليست الصورة أمرا مستجدا في التاريخ الإنساني، وإنما الأمر المستجد تحولها من الهامش إلى المركز ومن الحضور الجزئي إلى موقع الهيمنة والسيادة على غيرها من العناصر والأدوات. وقد قامت الباحثة "سعاد عالمي"[3] بتتبع التطورات التي لحقت بهذا الاسم تبعا لتطور العقل الإنساني، وكمفهوم أولي نجد:

1- الشبح FANTOME: وهو مفهوم يطلق على الصنم باعتباره شبحا للأموات، فالصنم قديما يرمز غلى روح الميت التي تحلق من الجثة، كظل يستحيل الإمساك به، وبالتالي فإن زوج هذه الروح موجود في الطبيعة.

---

[1]- ينظر، شاكر عبد الحميد، المرجع السابق، ص16.

[2]- المصدر نفسه، ص17- 18.

[3]- سعاد عالمي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2004، ص30.

أما عند الإغريق فنجد المصطلح الأكثر تعبيرا وشمولية هو:

2- النظرة LE REGARD: فأن تحيا بالنسبة للإغريق ليس كما هو الشأن عندنا، أن تستنشق الهواء بل أن ترى، إن انعدام النظر يؤدي إلى تقلص الصورة الذهنية المتمثلة من الطبيعة، وعن الآخر، وحتى عن ذاتك نفسها، وبالتالي يضعف المعنى التواصلي بينك وبين هؤلاء من جهة، وبين الطبيعة من جهة أخرى.

أما المفهوم اللاتيني فيتمثل في:

3- السيميولاكرSIMULACRUM: ويعني الخيال أو تلك الصورة التي نصنعها للميت حتى نمنحه حياة جديدة، وهي هنا (الصورة) كما يقول "ليبنتز": مبدعة وخالقة لعالم خاص وشخصي نظير للحقيقة، كما أنها تلعب دور العنصر المنظم الذي يدخل في المعرفة، كل الغنى للحياة الفعلية، وبالتالي عنصرا وسيطا وقناة ممتازة ومتميزة للاتصال. ولأنها كذلك، أي أنها تمد الإنسان بالنظر وبالحياة من حيث لا ندري، فهي "تذهل لأنها تمد برؤية شيء آخر وبشكل آخر"[1].

ويعرفها عبد الله الغذامي بقوله: " الصورة ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي، وليست مجرد متعة أو محاكاة فنية، وهي لغة عصرية يشترط فيها تطابق القول مع الفعل، وتمثل الحقيقة التكنولوجية بما أن الصورة علامة تكنولوجية ومؤشر إنتاجي ومنطق مستقبلي"[2]. فهو إذن يربط مفهوم الصورة بأبعاد أكثر نفعية، إنه يتحدث عنها كخطاب ديمقراطي، وعلامة للانفتاح الثقافي، " إن الصورة وسيلة ثقافية يبدأ بها الخطاب، ويكتمل هذا الخطاب مع عمليات التأويل الذي هو خطاب منحاز بالضرورة، فيقبل المتلقي ما يوافق أنساقه المضمرة ويعارض ما يخالف ما في ضميره من ثقافة مرسخة. خطاب الصورة هو خطاب وقعي وكاشف نسقي

[1]- سعاد عالمي، مرجع سابق، ص31.

[2]- عبد الله الغدامي، الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص21.

بما إنه مجاز كلي وتورية ثقافية وليست بلاغية"[1]، ويظل ارتباط الإنسان بعالم الصورة حتمية فرضتها الطبيعة أولا ثم الحضارة بمختلف مناحيها.

2) بين الصـــــــورة واللـــــغـة:

تطلق اللغة (LANGAGE)– في العرف اللساني السوسيري– على القدرة التي يختص بها النوع الإنساني، والتي تمكنه من التواصل بواسطة نسق من العلامات الصوتية. وهي تتحدد انطلاقا من علاقتها بمفهومي اللسان والكلام. لكنها لا تمثل الوسيلة الوحيدة للتواصل الإنساني والسبب في ذلك العدد الهائل من العلامات الأخرى التي من بينها الصورة، التي أصبحت مجالا ثريا للدراسة السيميائية. وقد زادت هذه الدراسة مشروعية بعد الاكتساح الملفت الذي فرضته الصورة بتجلياتها وأشكالها المختلفة في حياتنا اليومية. حيث تغمرنا في البيت، في الشارع، في المؤسسة...، ولما كان المجتمع والثقافة السائدة يميلان على حد تعبير "بارث" إلى تطبيع البعد الرمزي والثقافي والإيديولوجي للصورة، فإنّ اللجوء إلى المقاربة السيميائية يعدّ خطوة هامة في الكشف عن القيم الدلالية، وإعادة المعنى غير المرئي للصورة والإنسان والتاريخ.

ولعل التقاطع بين ما هو أيقوني وما هو لساني بوصفهما يشكلان معا علامة، هو ما جعل أغلب الدراسات اللسانية والسيميائية في بداية القرن العشرين تخلط بين الحقلين، وتدرسهما في إطار شامل هو اللغة، وبالتالي تغفل الفوارق النوعية بين التعبير الأيقوني والتعبير اللساني. ومن ثمة، فإن أوّل خطوة منهجية تقود إلى تحديد الصورة، وتعين أنماط اشتغال المعنى داخلها، تتمثل في ذاك التميز الذي جاء به "إميل بنفنست" في معرض حديثه عن الأنظمة السيميائية التي تحمل دلالة –وهي هنا اللسان– والأنظمة السيميائية التي لا تدلّ، وهي التي تتحقّق في الموسيقى والرقص وأشكال التعبير البصري[2].

---

[1]– عبد الله الغدامي، المرجع السابق، ص69

[2]– ينظر، محسين الدموش، الصورة الفوتوغرافية بين الدلالة والتدليل، مجلة فكر ونقد، العدد57 http: //www.foto- master.com/index.php?option=article&id=647: 473&catid=34: photo- culture&itemid=216

1- الاعتباطية والمماثلة:

إن الباحث في مجال الوقائع غير اللسانية يكتشف أنها ليست بالبساطة التي يتميز بها اللسان، فهي لا تستند إلى نفس مبادئه من أجل إنتاج دلالاتها...، فالرموز والقرائن والأيقونات علامات لها وضع خاص داخل سجل اللغات الإنسانية، ولا يمكن أن نتعامل معها كما نتعامل مع وحدات اللسان. فهي من جهة ليست اعتباطية بالمفهوم الذي يعطيه "دوسوسير" للاعتباطية، وهي من جهة أخرى ليست معللة بالمعنى الذي يجعل منها كيانا حاملا لدلالالة خارج سياق الممارسة الإنسانية وأسننها المتعددة[1]. وهذا يؤكد ضرورة تعميق البحث ضمن الأنساق غير اللسانية والبصرية خاصّة.

إذا كانت العلامة داخل النسق اللساني تتميز بالطابع الاعتباطي في علاقة الدال والمدلول(السلسلة الصوتية: ق.ط.ة، لا تحيل بالضرورة على مفهوم القطة)، فإن العلامة الأيقونية- حسب رأي الباحث "محسين الدموش"- تتميز بخاصية تعليلية« Motivé »

فبين صورة الحصان من جهة، وحقيقته المرجعية كحيوان في العالم من جهة أخرى علاقة مشابهة.

ولعل هذا ما حذا بـ"غي غوتييه"« GAUTIER GUY » على القول: " إذا كان ثقل اللسان يتجه نحو الاعتباطية، فإن الصورة تزن أكثر إلى جانب التعليل"[2]، ويذهب جل الباحثين إلى التأكيد على الفكرة ونجد من بينهم"عبد الحق بلعابد" الذي يقرّ بدوره بأن "الرسائل اللسانية تقوم على الخاصية الاعتباطية، أما الرسالة البصرية فهي قائمة على المماثلة والمشابهة"[3].

[1]- سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015م، ص115- 116

[2] - محسين الدموش، الصورة الفوتوغرافية بين الدلالة والتدليل، مرجع سابق http: //www.foto- master.com-

[3] - عبد الحق بلعابد، سيميائية الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، ص146

ولعلّ هذا ما يجعل الرسائل اللسانية شديدة التشفير على حين تبدوا الصورة وكأنها نقل للواقع بكامل العضوية والطبيعية، إلى درجة جعلت "رولان بارث" يعرف الصورة على أنها رسالة دون شفرة[1].

وبالمقابل نجد الباحث "سعيد بنكراد" يقف موقفا مناقضا، من خلال قوله بأن: " الوقائع البصرية في تنوعها وغناها تشكل "لغة مسننة"، أودعها الاستعمال الإنساني قيما للدلالة والتواصل والتمثيل. واستنادا إلى ذلك، فالدلالات التي يمكن الكشف عنها داخل هذه العلامات هي دلالات وليدة تسنين ثقافي وليست جواهر مضمونية موحى بها. ومن هذه الزاوية، فإنها شأنها في ذلك شأن وحدات اللسان، محكومة بوقائع توجد خارجها، أي إنها من طبيعة اعتباطية، ولا تنتج دلالاتها إلا وفق هذا المبدأ"[2]. وتبقى نقطة الاتفاق بين أغلب الباحثين هي مسألة المماثلة، التي تعتبر من الخصائص الأساسية التي تميز الصورة عن بقية الأنساق التواصلية الأخرى، رغم ظهور نوع من الجدل حول كون المماثلة غير مطلقة وأن باستطاعة الخطاب البصري ألا يكون تماثليا، لكون الصورة خاضعة لما يسمى بمسألة درجات الأيقنة « degress d'iconisation»، أي أن المماثلة البصرية تخضع لتغيرات كمية.

كما يخضع الخطاب البصري أيضا إلى تغيرات كيفية، فمفهوم التشابه يختلف من ثقافة إلى أخرى، وفي الثقافة الواحدة نعثر على مجموعة من محاور التشابه، لأن تشابه الشيئين يتم دائما في علاقتهما برابط ما. ولذلك، فإن التشابه يشكل في حد ذاته نظاما أو مجموعة من الأنظمة[3]. وتظل خاصية المماثلة- حسب "بيرس"- هي الخاصية الأساسية للعلامة الأيقونية، وهي العنصر الذي ميّز من خلاله العلامة الأيقونية عن مقولتي المؤشر والرمز.

---

[1] – ينظر، محمد العماري، الصورة واللغة- مقاربة سيميوطيقة- مجلة فكر ونقد، ع13 http: //www.aljabriabed.net/n13_09omari.htm(05 :17 2018/08/03)

[2] – سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، المرجع السابق، ص118.

[3]– محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، العدد13 http: //www.aljabriabed.net/n13-08ghrafi.htm (45 :14 2018/08/03)

كما اهتمّ "كريستيان ميتز" « C.METZ» من جهته بخاصية المماثلة، ضمن تطبيقاته الخاصة بالصورة السينمائية، وبخاصة في مقاله المعنون بـ"ما بعد المماثلة، الصورة"، لكن تصوره جاء رافضا لآراء "بيرس" حول كون المماثلة هي أهم خاصية تتميز بها الصورة، فصحيح- في رأي "ك.ميتز"- أن ما يميز الصورة البصرية عن باقي الأنظمة الدالة، ومنها اللغة خاصة، هو حالتها "التماثلية" أو أيقونيتها في اصطلاح السيميولوجيين الأمريكان، أي شبهها الحسي العام للموضوع الذي تمثله. غير أن الصورة ليست تماثلية سوى في شكلها العام، وهي إضافة إلى ذلك تحتوي على مجموعة من العلاقات الاعتباطية بموضوعها. فأن نجعل من عنصر المماثلة الخاصية المثلى للصورة البصرية ليس سوى عملية إسقاط للجزء على الكل. إنه لا يصح أن نغلق الصورة على نفسها وفي استقلال عن باقي الأنظمة الدالة نتيجة خاصية المماثلة التي ليست سوى جزء من مكوناتها العامة[1].

و لهذا كله، فإن المماثلة الأيقونية- وهو مفهوم يجب أن يحاط بعناية كاملة لأنه يحدد الخاصية الأكثر حضورا في العديد من الصور- لا يمكن أن يشكل بالنسبة للتفكير في الصورة غير نقطة انطلاق. كما أن أهمية المماثلة تتجسد في كونها وسيلة لتحويل الأسنن« codes» فعن طريق تشابه الصورة لموضوعها "الواقعي" تقوم إمكانية قراءة أو فك رموز الصورة. وما هو أبعد من المماثلة هو نقطة البداية بالنسبة للسيميولوجي، وإلا فلن يبقى هناك ما نقوله عن الصورة سوى أنها مشابهة لموضوعها.

2- التمفصل المزدوج والكلية:

يمكن على صعيد آخر، رصد نوع من الاختلاف يميز النسق اللغوي عن النسق البصري(الصورة).فإذا سلمنا بأن اللسان يشتمل على تمفصل مزدوج « double articulation » بموجبه تنفصل العلامة اللسانية « le signe linguistique » إلى عناصر التمفصل الأول، وهي الوحدات الدالة « signifiants unités » أو "المونيمات"، وعناصر التمفصل الثاني وهي

[1] ينظر، محمد غرافي، المرجع السابق.

الوحدات الدنيا الغير الدالة، أو الوحدات المميزة « unités distinctives » أو "الفونيمات". فإن الحديث عن هذا التمفصل المزدوج داخل العلامة الأيقونية يعد أمرا صعبا كما ذهب إلى ذلك "امبرتو ايكو"، أو مأزقا في منظور "مارتين جولي".

من هنا يمكن القول أن الصورة تشتغل وفق وحدة تامة تقدم نفسها على شكل كلية « totalité ». فمجموع العناصر المشكلة للعلامة الأيقونية تفرض على المتلقي تصورها بوصفها وحدة شاملة يصعب التقديم أو التأخير في نظامها المتجانس.

إن هذه الوحدة هي التي تنتج الصدمة« le choc »لدى المتلقي، وتحفز عملية الاستقبال لديه، وتشحن في الآن نفسه فعله التأويلي بإمكانات متعددة.

هكذا نلاحظ أن الوحدات المركبة للصورة بانبنائها على مبدأ التماثل « Analogie » من جهة، وخضوعها لسلطة الكلية من جهة أخرى، تنفلت من عملية التقسيم الثنائي (دال ومدلول). وهو ما جعل أشكال تعبيرية أيقونية (الإشهار والحكاية المصورة « la bande dessinée ») تضطر إلى إقحام ملفوظات لسانية إلى جانب الصورة حتى تتمكن من إحداث شرخ في المتواصل« continuité » .

إن غياب التمفصل المزدوج في الصورة، والارتباط القوي والعميق بالمرجع، والامتثال للقيود، كلها عناصر تجعل القراءة والتأويل يحتشدان بالاحتمال والنسبية[1]. تبدو الصورة ككتلة تختزن في بنياتها دلالات لا تتجزأ، وهو ما يكسبها طاقة إبلاغية لا تضاهى (تستطيع الشفرات البصرية أن تنقل 10^7 وحدة معلومية (bit) في الثانية، وإن كان الإنسان لا يستطيع أن يدرك منها سوى ثمان إلى خمس وعشرين وحدة في الثانية)[2]. وبالتالي فالخطاب اللفظي يقبل التفكيك إلى عناصر يقوم المتلقي بإعادة تركيبها ليتحصل له معناها، في حين أن خطاب الصورة تركيبي، لا يقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة.

[1] – ينظر، محسين الدموش، الصورة الفوتوغرافية بين الدلالة والتدليل، http: //www.foto- master.com–

[2] – ينظر، محمد العماري، الصورة واللغة– مقاربة سيميائية– مجلة فكر ونقد، العدد13.
http: //www.aljabriabed.net/n13_09omari.htm (05 :17 2018/08/03)

3- الخطية والتزامن:

إذا كانت دوال اللسان تتخذ في الرسالة طابعا خطيا « Linéaire » بحيث تدرك حسب نظام تحدده بنية الجملة، فإن دوال الشفرة الأيقونية تنتشر في فضاء الصورة، بحيث أن إدراك عنصر من عناصرها لا يتم قبل العناصر الأخرى ضرورة.

و من ثمة فإن الرسائل اللفظية تظل سجينة قواعد النحو والتداول خلافا للخطاب البصري الذي لا يخضع لقواعد تركيبية صارمة، إضافة إلى أن عناصره تدرك بشكل متزامن[1]. وتبقى مسألة البدء بإدراك هذا العنصر عوض ذاك في الصورة مسألة متروكة لاختيار المتلقي وحده. كما يذهب "بارث" إلى أن الصورة تتصف بالشفافية، " فهي لا تشير إلى نفسها بل إلى الموضوعات التي تصورها، إنها دال يخفي نفسه وراء مدلول، وهذه القدرة على الاختفاء وراء المدلول لم تكن متوفرة من قبل للكلمة وللثقافة المكتوبة والمسموعة"[2].

ولهذه الأسباب، بالإضافة إلى أخرى، فإنه من الطبيعي أن نتساءل عن إمكانية التعايش بين الصورة واللغة باعتبارهما نسقين تواصليين مختلفين، وعما تضيفه اللغة للصورة عند ورودهما في نفس السياق؟

3) الصورة والسنن الإدراكي:

إن البحث في طبيعة النموذج البصري، يفرض علينا ضرورة، التنقيب عما يميزه عن باقي الظواهر الأخرى، أي البحث عما يجعل منه كيانا يمتلك طريقة – أو طرقا- خاصة في أنتاج المعنى، فالوجود الرمزي المطلق للسان – صوتا وكتابة- يقابله الوجود المحسوس للظاهرة البصرية التي تتطلب الأخذ بعين الاعتبار مجمل المثيرات البصرية التي تعد المدخل الرئيس نحو القيام بالشكلنة الضرورية لإدراك ما يوجد خارج الذات (نحن نبصر لأن هناك أشياء يمكن إبصارها).

[1] – محمد العماري، مرجع سابق.

[2] – أشرف منصور، صنمية الصورة- نظرية بوديار في الواقع الفائق- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد62، 2003م، ص227.

فالقضية المركزية في تحديد طبيعة الصورة تتلخص في معرفة الطريقة التي تأتي من خلالها هذه الصورة إلى العين وتستوطنها باعتبارها "نظيرا" للشيء الذي تقوم بتمثيله من خلال سند أيقوني يوحي بأن العلاقة القائمة بين دال الصورة ومدلولها علاقة قائمة على تشابه يجعل من الأول يحيل على الثاني دون وسائط، وفي هذه الحالة فإن دلالة الصورة أمر يأتي من الصور ذاتها دونما استعانة بمعرفة سابقة يمكن أن يوفرها التسنين الثقافي[1]، كما أن الصورة فعل إرادي، لأن ولوجها حقل النشاط الذهني لا يتم إلا عبر اختيار حر.

ومن ثمة فإن الصورة الذهنية ليست سوى نتاج لإرادة موجهة نحو الموضوع، ولأن الصورة "إرادة ووعي بالإرادة، تفكير ووعي بالتفكير، فإني أملك وعيا بها كصورة، مع العلم أنها لا توجد إلا بقدر ما أطلبها، ولا يمكن خلطها بما يأتيني من الخارج ويفرض نفسه على وعيي"[2]

ولعل هذا هو ما جعل البعض من مثل الباحث "عبد الله الغذامي" يقول بأن الصورة 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. لتكون بذلك صيغة لغوية جديدة تضاف إلى صيغة الشفاهية والكتابية اللتين أصبحتا (في نظره) صيغتين تقليديتين... فاتحة مجالا تعبيريا عريضا لفئات بشرية واسعة لكي تفصح عن نفسها وهو ما لم يحدث من قبل[3].

وقد سارع العديد من الباحثين لتفنيد الادعاء القائل بأن الصورة في متناول الناس جميعا ويتم إدراكهما بكيفية فورية، ومن بين من أقروا بذلك نجد "جوديت لازار"، الذي يرى بأن الصورة لا تمثل انعكاسا بسيطا للواقع، بل تفرض جهدا إدراكيا وتأويليا لا تسمح به الثقافة التقليدية بتاتا. "إن الصورة بالفعل واقع مدرك، إلا أننا نعرف أن الإدراك غير مستقل عن أي

[1] – ينظر، سعيد بنكراد، السيميائيات – مفاهيمها وتطبيقاتها–، المرجع السابق، ص117.

[2] – محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، ع13.

[3] – ينظر، عبد الله الغذامي، الثقافة التلفزيونية، المرجع السابق، ص10، 59، 70.

تأثير ثقافي، يضاف إلى ذلك أن الإدراك نفسه مؤسس. كما أن هناك خاصية ثانية للصورة تتمثل في كونها تعمل وفق سنن أيقوني خاص بها، وعليه تكون الصورة مرمزة بكيفية مزدوجة.

بناء على ذلك، فإن الاستقبال الصحيح لرسالة بصرية ما، يفترض وجود رصيد اجتماعي وثقافي ومكتسبات فكرية"[1]. وبخاصة أن فعل الإدراك يعني "امتلاك الكليات والأشياء المسماة بدقة، والمطابقة للكلمات كوحدات ضمن فكرنا كما ذهب إلى ذلك « MOLES ». والمثال الذي قدمه هذا الأخير (بصدد الكرسي) يروم توضيح ما معناه: إن الكرسي على سبيل المثال شيء محدد بأربعة أرجل ومسند، ومتداول ثقافيا، ومعطى أولى بالإحساس إلا أنه يحتاج إلى زمن معين من التعليم والتربية كي نكتسب كلياته، والواقع أن هذا جهد صعب لإرساء علاقة الكائن مع العالم[2].

إن إدراك الأشياء "يقتضي استحضار خطاطة سابقة (النموذج الإدراكي، أو البنية الإدراكية، أو سنن التعرف) تثوي داخلها مجموع النسخ التي تلتقطها العين وتنتشي بها ضمن عالم يعج بالأشكال والصور والألوان، وهذا له ما يبرره في إواليات الإدراك ذاتها، فعالم الأشياء لا يلج إلى الذاكرة على شكل "أشياء" معزولة لا رابط بينها، بل يتسلل إليها عبر النماذج المنظمة لهذه الأشياء في أقسام متباينة"[3].

كما أن إدراك الوحدات الشكلية يكون ضمن حيز فضائي، أو مساحة قادرة على استيعاب مجمل الانفعالات التي تودعها العين المبدعة داخل الصورة. فالتركيب يفترض قبل كل شيء إدراكنا كليا للموضوع الذي تقدمه الصورة، ولحظة استيعاب المعطى الصوري تبدأ القراءة[4].

---

[1] – جوديت لازار، الصورة، تر: حميد سلاسي، مجلة علامات، ع5، 1996. http: //www.saidbengrad.com/a1/n5/14.htm

[2] – المرجع نفسه.

[3] – سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، المرجع السابق، ص119.

[4] – ينظر، المرجع نفسه، ص145.

ومن خلال هذا الطرح نلمس محاولة لتعويض فكرة الأيقونة*، بفكرة البنية الإدراكية التي تنتظم داخلها معظم الخطاطات، من منطلق أنها سابقة على الأيقونية ومتحكمة فيها.

إن هذه المعرفة الأولية هي التي تساعد الذات المدركة على رموز الصور البصرية وربطها بالتجارب الواقعية التي تحيل عليها، لتصبح بذلك بمثابة المفتاح السري الذي يقودنا إلى تحديد المفهوم الخاص للنموذج الإدراكي. والإحالة على معرفة سابقة لها سببان هما:

1) ما تدركه العين هو علامات لا موضوعات معزولة، والعالم تسكنه العلامات وليس خزانا للأشياء.

2)العلامة الأيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أساسي للإمساك بممكنات التدليل.

وقد تحدثت جماعة "مو" عن برمجة مسبقة مودعة في الأجهزة الخاصة بالتعرف على الصور، وهي برمجة بيولوجية ومن طبيعة كونية، فالإدراك عند هذه الجماعة لا يمكن أن يصبح فعالا إلا عندما نستحضر النشاط التذكري، حينها نمر من النسخة إلى السلسة، ومن الحدث إلى النوع، وهذا الانتقال هو الذي يسمح لنا بالحديث عن مقولة الموضوع، وفي هذه الحالة فإننا ننتقل نهائيا إلى الميدان الثقافي، أي إلى ميدان النسبية.

كما تقدم لنا هذه المجموعة خلال تصورها العام للإدراك الأيقوني، تصورا أصيلا لبناء العلامة الأيقونية ونمط اشتغالها، يضع حدا لأي تشابه في الاشتغال بينها وبين بناء العلامة اللسانية. وهو تصور من وجهة نظر "بنكراد" يستند ضمنيا إلى مقترحات "بيرس" في مجال التوزيع للعلامة (حتى وإن كان أعضاءها لا يصرحون بذلك)، لتكون العلامة الأيقونية هي حصيلة الجمع بين ثلاث عناصر مرتبطة فيما بينها وفق علاقات مخصوصة: الدال الأيقوني والنوع والمرجع.

*-تحيل على التشابه وتكون رهينة بمعرفة القواعد الخاصة باستعمال الموضوعات، وهي القواعد التي تحول بعض هذه الموضوعات إلى علامات.

1- الدال الأيقوني: هو مجموع من المثيرات البصرية المتطابقة مع نوع قار يتم التعرف عليه استنادا إلى السمات التي يوفرها هذا الدال، فالصورة تشتغل، من خلال تحققها ضمن كيان مخصوص، كدال يمثل لموضوعات تدرك عبر النوع.

2- النوع: هو نموذج مستبطن وقار، ويعد أساسي السيرورة المعرفية عندما تتم مواجهته بمادة الإدراك. ويعتبر النوع في المجال الأيقوني، تمثيلا ذهنيا يتشكل من خلال سيرورة إدماجية، ويمكن القول إن النوع هو صيغة مخصوصة للتعريف الذي يخص به "بيرس" المؤول، العنصر الثالث داخل البناء الثلاثي للعلامة... يعتبر النوع الضانة الأساس على وجود العلامة استقبالا وعلى إمكانات التعرف عليها وتأويلها باعتبارها سندا لدلالات.

3- المرجع: فهو القسم الذي يحيل عليه الدال، ... إنه موضوع يعد جزءا داخل قسم، لا مجموعا غير منظم من المثيرات... فعلى الرغم من أن الصورة هي كيان يخصص ولا يعمم ويظهر النسخة لا النموذج، فإن التعرف على مكوناتها لا يمكن أن يتم إلا استنادا إلى ما يوفره النوع من خطاطات، ولهذا السبب فإن الموضوع ليس شيئا بل تحيين لنوع[1].

وفقا لهذا البناء الثلاثي، فإن الصورة لا يمكن أن تنفلت من ربقه التسنين المسبق في التعرف وفي إنتاج الدلالات. فلا وجود لكيان بصري مكثف بذاته وحامل لدلالته خارج أي سياق، إنه لن يكون كذلك إلا في حدود دخوله ضمن عالم التسنين الثقافي المسبق.

4) قراءة الصور وإنتاج المعنى:

تتم قراءة الصورة وفق مبدأين لسانيين وسيميائيين مهمين يعتمدهما كل مشتغل على سيميائيات الصورة، وبهما تنتقل الصورة من عالم التحقيق إلى عالم التخييل المنفتح على كل تأويل، وهما مبدأي التعيين والتضمين.

وهذا ما نجده عند العديد من الباحثين، من أبرزهم "رولان بارث"، الذي استثمر هذين المستويين في قراءته للصورة، بعدما طوّعهما لجهازه المفهومي والمصطلحي، آخذا مصطلحي

[1] - ينظر، سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، المرجع السابق، ص128، 130.

التعيين والتضمين كقطبين ووظيفتين مهمتين في سيميائية "يالمسلاف"[1]، فإذا كانت الوظيفة التعيينية تطرح سؤال ماذا تقول الصورة؟، والتي ستجيب عنها القراءة الوصفية، فإنّ الوظيفة التضمينية أو الإيحائية ستطرح سؤالا إجرائيا وتأويليا، وهو كيف قالت/ تقول الصورة ما قالته/ تقوله؟[2]. هذه الأسئلة تجيب عليها القراءة التأويلية، باحثة في بنياتها التكوينية والتشكيلية.

ولتحليل الصور سيميائيا لابد لنا من تتبع الظاهرة عن طريق بعض التجليات التي من شانها ان تميل بنا الى قراءة الصورة وتأويلها بطريقة سليمة لكننا نشير الى ان كل... لم نتبع او طبق كل هذه العناصر على نفس الخطاب المصور الذي وقع بين ايدينا

1- الوصف:

الوصف عملية ملازمة للفكر الإنساني، يوظف في توفير المعلومات الكافية التي تساعد على إبراز السمات والخصائص المميزة للموضوع، وحسب "بارث" هو: "كل ما هو ظاهر بسيط وجلي، وهو عملية ضرورية وأساسية، تعني نقل (قراءة) كل إحساس مرئي، أي ما تراه العين المجردة إلى لغة شفهية نستطيع تدوينها، ويساعد هذا النقل على إظهار القوى الإدراكية والمعرفية لدى الفرد والتي تشرف على التأويل"[3]، وهذا الوصف "يعرف لدى الجشطالت"« gesthlism» بالإدراك الحسي العام، حيث الصورة تدرك كمجموع تام comme » « une titalite[4] أي أن ما يدرك عن الأشياء صورها العامة وأشكالها لا إحساسات منعزلة ناشئة منها[5] فالوصف الجيد يساعد على شرح وتأويل الصورة شرحا وتأويلا صحيحا، "كما يسهل حفظ الفكرة، ولأجل وصف فعال ينبغي تنظيمه، ترتيبه وتوجيهه"[6]

[1]- عبد الحق بالعابد، المرجع السابق، ص149.

[2]-Dominique Serre – Floersheim, quant les images vous prennent au mot, p20.

[3]-MARTINE JULY, OP,Cit, P82.

[4]-ABRAHAM A MOLES , OP,Cit, P67.

[5]- محمد البسيوني، الفن والتربية، الأسس البسيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1984، ط3، ص60

[6]-RENE CHARLES, CHRISTINE WILLIAME, la communication oraleédit, nathan, France, 1997, P24.

في هذا الصدد يطرح "لورنجيرفيرو"[1] « L.GERVERAU» و"فيتيرينو سولار"[2] « V.SOULARD » عناصر أكثر تقنية في عملية الوصف لتسهيل عملية التحليل:

1-1- **العنصر التقني TECHNIQUE:** ويخص مرسل الرسالة من حيث تعريفه، تاريخ إنتاج الصورة، الشكل

1-2- **عنصر الأسلوبSTYLISTIQUE** : ويضم عدد الألوان والمساحات الغالبة، الحجم، الترتيب الأيقوني، الخطوط

1-3- **عنصر الموضوعTHEMATIQUE:** وفيه العنوان والصلة بين النص والصورة والأشكال المعروضة والرموز المستعملة والمعنى الأولي.

إن الوصف الفاحص مثلا لمجموعة الكلمات التي يمكن أن توضع بأشكال تجعلها تبدو مختلفة، من حيث تكبيرها أو تصغيرها، أو في خطوطها من حيث أنها خفيفة أو غامقة، وقد تكون أحرفها في بعض اللغات مستقيمة أو مائلة، كما أن الأحرف يمكن أن تبرز عن بقية الكلمات بدرجات متفاوتة. وكل هذه الأساليب في معالجتها تعتبر جزءا من معاني الكلمة، وهي تؤثر في قراءة وفهم الكلمات[3].

2- المستوى التعييني:

تتكون الصورة الكاريكاتورية من مجموعة من الأشكال والخطوط والألوان والكتابات، وهذا الكل هو المسيطر في عملية إدراك الأشكال وهذا ما تعنيه المدرسة الشكليةGESTALISME ، فالتعيين حسب "جين مارتنيه"[4]« J.MARTINET » هو المدلول الحقيقي للكلمة، فرسم حمامة بيضاء على ورقة ما، ما هي إلا مجموعة خطوط وألوان تشكل شكل الحمامة في وضع دال

[1]- LAURNET GERVEREAU, voire, comprendre, analyser les imagesé, dit, de couvertes, Pais, XII, 1994, P89- 90

[2]- MARIE CLAUDE VETTRAINO- SOULARD ,LIRE UNE IMAGE,EDITTION AMOND COLIN, PARIS, 1993 ; P73

[3]- ينظر، آن /فريد زمر، المرجع السابق، ص31

[4]-JEAN MARTINET,CLEFS POUR LA SEMIOLOGIE,édition,SEGHERS,PARIS1973,P177

EN POSITION DE SIGNIFIANT لتعطي مفهوم الحمامة ليس إلا، وذاك هو المدلول LE SIGNIFIE أي مفهوم الحمامة.

هذا المستوى عند "بارث" هو المعنى الجلي للدليل، أي ما هو بيّن وواضح للعيان، أي هو ما يمكن من خلاله التعرّف على الأشكال، الخطوط، الألوان والكتابات.

2-1- الرسالة التشكيلية LE MISSAGE PLASTIQUE :

وتعني هذه الرسالة كل المعلومات التي تتوفر لدينا عن طريق الرؤية[1]، لمجموع الدلائل المشكلة للعناصر التقنية، والتي توضح معنى الرسالة البصرية، بمعنى كل الأوصاف والعناصر التي تتدخل في تشكيل الصورة وهي:

2-1-1- **التركيب** Composition,Mise en page:

ويخص الكيفية التي يتم بواسطتها قراءة الصورة، فتعمل على تنظيم البصر في توجيهه نحو إنتقاء المعلومات المرمزةLes information cles[2]، فبحسب "ابراهم مول"« A.MOLES » العين لا يمكنها أن تقوم بمسح شامل للصورة، فهي تحدق في منطقة معينة منها، ثم تنتقل إلى باقي العناصر الأخرى، حتى وإن كانت الصورة صغيرة، تدرك كاملة[3]، ولهذا فإن توجيه قراءة الصورة يخضع إلى الاتجاه الذي يسلكه النص المرافق للصورة، فمثلا الفرد العربي يتصفح الصورة من اليمين إلى اليسار والصيني يتصفحها من فوق إلى تحت والغربي يقرأها من اليسار إلى اليمين.

والحقيقة أن لمختلف الثقافات مصطلحاتها التصويرية الخاصة بها وأن مختلف المجموعات والطبقات الاجتماعية ترتبط برموز تصويرية مختلفة، وتقرؤها بأشكال مختلفة، وأنّ للوسائل البصرية مصطلحات خاصة بها يجب تعلمها حتى يمكن فهمها، وأن تكوين أية صورة يمكن معالجتها بحيث يجذب اهتمام الناظر إلى أجزاء معينة من الصورة[4] ولا يتأتى فهم الصورة إلا

[1]-JEAN MARTINET, Op.cit, P67
[2]- Ibid, P85
[3]-ABRAHAM MOLES, Op.cit, P56
[4]- آن زمر فريد زمر، المرجع السابق، ص13

إذا تم ترتيب أجزائها أو عناصرها من كل متكامل...فالأجزاء قد تغطي مسافات في الفراغ تتراوح بين الكبيرة جدا والصغيرة جدا، وقد تكون ذات ثلاثة أبعاد أو بعدين فقط"[1] لهذا يهتدي البصر إلى إدراك العديد من المخططات مرة واحدة"[2].

2-1-2- **الأشكال**LES FORMES:

وتخص وصف كل الخطوط سواء كانت أفقية أو عمودية، منحنية أو مائلة أو معوجة، دائرية أو مربعة... فلكل شكل دلالة معينة، فالأشكال المنغلقة مثلا تدل على الإشباع أو سعة القلب أو ضيقه. كما أنه يتأسس علم قائم بذاته يهتم بدراسة الخط (يعرف باسم الغرافولوجي) حيث أنّ" الخط هو نوع الحركة على الورق، وأنّ الجهاز العصبي يملي على العضلات اليد إشارات في شكل خطوط كتابية يسجلها الإنسان"[3]

ويجب الانتباه كثيرا إلى حجم الخطوط والأشكال من حيث أنّها سميكة أو رقيقة، فلكل صفة دلالة معينة وتقول "فيترينو سولار"[4]« V.SOULARD » أنّ الخط السميك يدل على القوة والخشونة...، أمّا الخط الرقيق فيدل على الرقة واللطافة والضعف. ومن الممكن تحديد وظيفة الخط فنقول بأنّها: وسيلة للتعبير عن الغير والحركة، ونستطيع أن ندرسه من خلال مظاهره المختلفة فهو من حيث امتداده إمّا مستقيم أو منكسر أو منحني وقد تبيّن أنّ في الخط المستقيم صلابة وتكلفا بعيدا عن الجهد، وهو ضعيف التعبير عن الجمال، ناقص المدلول...إذ أنّه لا يثير الانتباه بعكس الخط المنكسر الذي يثير انتباها حادا، يعبر عن القسوة والجفاف.

أمّا الخط المنحني فهو خط للطاقة، الجمال، وقد استخدمه كثير من الفنانين، لأنه خط الحركة التي تبرز بلا تكلف أو جهد، أمّا من حيث انتشار الخط فهو خط رفيع أو عريض أو متقطع أو هو أفقي أو مائل أو شاقولي[5].

---

[1]– آن زمر فريد زمر، المرجع السابق، ص35

[2]-TONI MARINI, ECRITS SUR L'ART,EL KALAM MAROC,1990,P153

[3]– لونيس بنور، خطك يكشف عن صفتك وأمراضك، اليوم، السنة 2، العدد346، 20 مارس 2000، ص12

[4]- MARIE CLAUD- VETTRAINO SOULARD,Op.cit,P23

[5]– جمال درويش، فن الرسم، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1983، ط1، ص06

2-1-3- **الألوان**LES COULEURS:

يمكن للون أن ينقل إلينا المحتويات بطرق مختلفة ومتعددة، فبإمكانه أن يزيد من الواقعية، وقد يزيد من الرمزية، وقد يعكس حالة نفسية، وقد يكون لمجرد الزينة، أو أنه اختير لسهولة ملاحظته، وقد يكون لنقل معلومات عملية كما يفعل في أضواء المرور[1]...الخ

وقد حدد "كلي"« CLEE » علاوة عن القياس الفيزيائي للون، المحور السيمنطيقي للصورة فيما يخص العمق والوضوح ويقول أنّ: "اللون هو أولا نوعية، وهو كثافة... وهو قابل للقياس"[2] وعامة ما ترمز الألوان إلى أفكار معينة، وهو ما يعبر عنه بعض الخبراء بـ: "وظيفة الاتصال بالقراء على أساس الرموز والإيحاءات" « communication symbolic » ذلك أن التأثيرات الأساسية للألوان هو ما تثيره من أفكار، فاللون يعبر عن فكرة أو مجموعة من الأفكار معتمدا على التجارب والخبرات السابقة للأفراد، ويؤثر اللون على الذاكرة، ذلك أن واقعية اللون وحيويته وتأثيره النفسي يساعد على عملية التذكر والاستدعاء[3].

وغالبا ما تبرز الصورة الكاريكاتورية ممثلة بالصباغ الأسود على خلفية بيضاء لتشكل بذلك حلبة صراع بين القيم الإيجابية والسلبية لهذين اللونين المتناقضين على الإطلاق، "فالأبيض أبيض مهما قلّت مساحته، والأسود أسود وما بينهما حقل صراع أبدي بين ما هو كائن وبين ما يجب أن يكون"[4]، والبارز بسيكولوجيا أنّ هذين اللونين يعكسان القيم التي يتمثل فيها اللون نفسه، فيكون الأبيض في القيم الإيجابية إذا كان "رمزا للطهارة والنور والغبطة والنصر والسلام. وكلمة أبيض في اليونانية معناها السعادة والمرح وهو شعار رجال الدين، حيث لا نزال نرى حتى اليوم الشيوخ والرهبان وغيرهم من المتصوفين يرتدون الألبسة البيضاء"[5]. وقد يكون في القيم السلبية إذا تمثل في منابع الألم، مثل ما هو الحال لدى الصينيين والهنود

---

[1]- آن زمر فريد زمر، المرجع السابق، ص108

[2]-LOUIS MARIN , ETUDES SEMIOLOGIQUES(écriture peinture), édition klincksieck, paris, 1971, p41

[3]- محمد فريد الصحن، الإعلان، طبع الدار الجامعية، الاسكندرية، مصر، 1997م، ص246- 247

[4]- المركز العربي للمعلومات، المرجع السابق، ص206

[5]- محي الدين طالو، الرسم واللون، دمشق، سوريا، 1993، ط3، ص171- 172

في تشييع الجنائز...، أمّا الأسود "رمز الظلام والكآبة والخطيئة وكان شعار العباسيين في أحزانهم ومصائبهم- وتلكم هي جوانبه السلبية- وقد استعمله الرومانيون واليابانيون والصينيون في كثير من الزخارف والزيتيات"[1] أي في جانبه الفني والجمالي وقد يكون رمزا للقوة والجوانب الرسمية.

قال تعالى: ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ﴾[2]، حيث أنّ البياض سمة أهل الجنّة والسواد سمة أهل النّار، وهذا ما جاء في قوله أيضا: ﴿وَعَلَى الأَعْرَافِ رِجَالٌ يُعْرَفُونَ كُلٌّ بِسِيمَاهُمْ﴾[3] والسمة هي العلامة. "فاللون الداكن يعطي الإحساس بالعمق والبعد، في حين يوّلد اللون الفاتح الإحساس بالاتّساع والقرب"[4].

إنّ هذه المحاورة لهذين اللونين لها ما يبرّرها من النفس البشرية من أحاسيس تتضّح سيماتها حينما نقوم بتأويل الأشياء فيما تحمله من دلالات ومعان، ولعلّ الصورة الكاريكاتورية النموذج الأمثل في ترجمة هذا الصراع الأبدي.

2-2- الرسالة الأيقونيةLE MESSAGE ICONIQUE:

إنّ الطريقة المباشرة للتعريف بشيء للغير، هو أن نقدم له الموضوع نفسه من حيث يستطيع أن يدرك طبيعة هذا الموضوع بكافة أحاسيسه كما يقول ذلك "مارتنيه" « MARTINET » ولعلّة ما نقدر أن نقدم له صورة، أي شيء آخر يشبه الموضوع نفسه، حيث تستطيع الصورة أن تحدث نفس الأحاسيس بنفس الطريقة، فتلكم هي الأيقونة « L'ECONE »[5] فهي "علامة تحيل على موضوعها وفق تشابه يستند إلى تطابق خصائصها

[1]- محي الدين طالو، المرجع السابق، ص172

[2]- سورة آل عمران، برواية حفص، الاية106

[3]- سورة الأعراف، برواية حفص، الاية46

[4]- عبد الرزاق معاد، البعد الوظيفي والجمالي للألوان في التصميم الداخلي المعاصر، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد24، العدد2، 2008، ص15- 16 بتصرف.

[5] - J.MARTINET, Op.cit, P60

الجوهرية مع بعض خصائص الموضوع"[1]« ICON » إذ ترتكز على "مبدأ التشابه....بين الدال والمدلول، كالشبه السمعي « AUDITIVE » في مثل إنتاج صوت ما، والشبه البصري« VISUELLE » في مثل الرسم أو الصورة الفوتوغرافية، وذلك على عكس الوحدات المميزة « UNITES DISTNICTIVES »(كالحروف أو الأصوات) التي هي دلائل لغوية اعتباطية لا تحتوي على أية علاقة شبهية[2].

فالأيقونة حسب "شارل سندرس بيرس"« C.S.PEIRCE » هي: "دلائل لها علاقات الشبه مع المرجع"[3]، أي كل دليل يشبه موضوعه، أو يوحي إليه" بفضل سمات خاصة يمتلكها، وقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر، سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا أو قانونا شريطة أن تتحقق علاقة الشبه بينهما، فيكون دليلا له"[4].

وحسب "مارتنيه" الأيقونة هي إنتاج يد الإنسان تمثل صورا عن الأصل، فتقوم على مبدأ التشابه الذي يجعل منها واسطة(وسيلة) لمعرفة الموضوع الأصل[5]، إذ تتدخل عناصر كثيرة يتطلب بحثها لتحديد درجة التشابه أو الدرجة الأيقونية« le degrédiconicite »، وهي الدرجة التي تسمح لنا بالتعرف من خلال صورة أو كاريكاتور مثلا، على علاقة معينة(يشترك في إدراكها فرد أو عدة أفراد من الجماعة)[6].وهذه العناصر كما تقول "جين مارتنيه" إلى حد ما هي: "الحركة، الألوان، الأشكال، الأحجام، البروز، المسافة، الاتساعات، التفاصيل، تسمح لنا جيدا بمعرفة التشابه بين الموضوع وأيقونته"[7]، وتضيف في موضوع آخر أنّ "الدليل الأيقوني « le signe iconique »لا يحدد ولكن يقدم، لا يروى ولكن يشارك، لا يسمي ولكن يعمل على

---

[1]– امبرتو ايكو، العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، مر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010، ص91

[2]– محمود ابراقن، اللسانيات والسيميولوجيا والسيميوطيقا. دراسة ابستيمولوجية وتصنيف مختلف الدلائل، مطبوعة محاضرات، ص25 نقلا عن شادي عبد الرحمن، الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتورية، ص55

[3]-DAVID SCOTT, LA SEMIOTIQUE DUTIMBRE,COMMUNICATION ET LANGAGE n°120.04TRIMESTRE1999,p83

[4]-MATINE JOLY, Op.cit , P27

[5]- Ibid, p62

[6]– شادي عبد الرحمن، المرجع السابق، ص55

[7]- JEAN MARTINIET, Op,cit, p67

الإظهار"[1] وهذا ما ذهب إليه "شارل موريس"« C.MORRIS » حيث يرى أنّ: "الدليل يكون أيقونيا إذا اشتمل على بعض خصائص الشيء الممثل"[2]. ينتج الدليل لخدمة المناوبة عن إحدى الدلائل الأخرى مادام مرادفا[3]، وتقوم الرسالة الأيقونية على "بحث المداليل المدرجة داخل الصورة « les signes » وهي تمثل أغراض (أهداف) سوسيوثقافية محددة[4] وتقوم الأيقونة على أشكال ثلاثة وضعها "بيرس"، يكون فيها الدال مرتبطا بعلاقة التماثل على ما يمثله(اي المرجع)، فقد تكون:

2-2-1- **صورا**« IMAGES »: مثل ما هو الحال في الكاريكاتور، الرسوم والصور الفوتوغرافية... حيث يأخذ الدال صفات شكلية عن مرجعه(المدلول) في عدة عناصر سبق ذكرها.

2-2-2- **تمثيلات بيانية**« DIAGRAMMES » : في مثل الرسوم البيانية التي تمثل تنظيم مراتب الإدارة، مخططات المحركات التي تمثل بيان وظائفه وأجزائه، وبيانات التزايد السكاني... والحقيقة هي إيقونات للواقع، ولكن لا تشبهها بل توحي إليها فتكون بذلك الصورة الذهنية له.

2-2-3- **إستعارة« Métaphore »**: تعتبر الاستعارة استبدالا لكلمة بكلمة أخرى من أجل التعبير عن نفس الشيء تقريبا، وذلك بواسطة استبدال حقيقة (أ) بحقيقة (ب)، وتقوم هذه العملية على مبدأ الاختلاف لا الترادف.

إنّها تعتبر، بشكل من الأشكال، إغرابية تضمّ حاضرا (المشبه) إلى غائب (المشبه به). ومن ثمّة فإنّ استعمالها باعتبارها صورة تعبيرية يعني إخضاع الغائب للحاضر، لأنّ "المشبه به ما هو إلا طبقة برانية تتلاشى فور بروز المشبه، وفور إنجاز النقل البلاغي"[5].

---

[1]- هي الترجمة لـ: « Le Signe Iconique n'indique pas ,mais présente ne relate pas ,mais participe ne nomme pas, mais fait apparaître »Ibid,p69

[2]- شادي عبد الرحمن، المرجع السابق، ص55

[3]-JEAN MARTINIET, Op.cit, p67

[4]-MARTINE JOLY, Op.cit, P41

[5]- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، دمشق، سوريا، 1977، ص106

للاستعارة واجهتان، واجهة داخلية وأخرى خارجية، وهذه الأخيرة تسلم المأخوذ من رواية (الزمن الموحش) "دمشق لا أروع ولا أحزن. كبنيلوب تبدو في هذه الأيّام الحبلى بالتوقّع"[1].

أمّا الاستعارة الداخلية، فهي تلك التي تنبعث من شعور داخلي لشخصية ما، سواء أكان توقا إلى شيء ما أم تدمّرا منه... ولعلّ هذا النموذج سيوضح بعض جوانبها: "في الغرفة المقابلة، كان زوجها يسكر ويسعل، نور غرفته يرمي رشاشا من ضوء تعس نحو غرفتنا"[2].

فالضوء لا يمكنه أن يكون تعيسا أو سعيدا إلا إذا أدمج ضمن انفعال إنساني يفيض عليه بزمنه الروحي. إنّ تعاسة الضوء إنّما تعبّر عن تعاسة دفينة تعتور دخيلاء الشخصية التي ترى هذا الضوء. فالتعاسة إذن، ليست سوى إسقاط لشعور الشخصية التي تتذكّر وجود الزوج من خلال وجود ضوء غرفته.

3- المستوى التضميني:

وهو مستوى القراءة الرمزية ومستوى تفكيك المدوّنة التي وضعها المرسل، فهي قراءة وتأويل للرسالة، إذ تختلف من شخص لآخر فتدخل في ذلك الأحاسيس والانطباعات وثقافة القارئ، فيتمّ تفسيرها طبقا للمحيط الاجتماعي الذي وضعت فيه – الرسالة – وفي السياق الثقافي الذي طرحت تبعا له. والتضمين لدى "بارث" هو الذي يكون فيه المستوى التعييني في وضعية "دال" ليعطي "مدلولا" آخر، فالحمامة البيضاء في وضع دال مثلا لترمز إلى "السلام" مدلول إضافي، وقد يختلف هذا المدلول من بيئة للأخرى، أو قد يتعدّد في بيئة واحدة.

يرى "بارث" أنّ التضمين يتعلق بالجانب الإنساني الذي يقوم على التفاعل، الذي يكون لما الدليل يقابل العواطف والمشاعر لدى القارئ، فالتضمين متعلق بالجانب السوسيوثقافي الذي يوّلد التعدد في القراءة لدى المتلقي باعتبار أن المعنى هو أهم إشكال اجتماعي[3]، فالقراء لا يستخلصون نفس الدلالة حتى وإن كان تلقيهم لنفس الصورة فنحن نختلف فيما نراه، بل هو

[1]- حيدر حيدر، الزمن الموحش، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، شباط1993م، ص 15

[2]- المرجع نفسه، ص31

[3]- ينظر، عزي عبد الرحمن، الفكر الاجتماعي المعاصر والظاهرة الإعلامية الاتصالية، دار الأمة، الجزائر، ط1، 1995م ص21

في الحقيقة الكامنة فينا، فقد تعلمنا الربط بين بعض المعاني والرموز، وقد لا يفهم شخصان الصورة نفسها بنفس الطريقة، وسبب ذلك أن طريقة تفسيرنا لها يعتمد على علاقتنا بها، فتقديم وردة حمراء لأحدهم يعتبر دليلا على المودّة في بيئة ما، أمّا بالنسبة للصينيين مثلا فهو تعبير عن الانفصال والشقاق، والحق أنّ: " المعاني ذاتية لا يمكن الوصول إدراكها كلية، وما يستطيع الباحث الوصول إليه هو كما أشار إلى ذلك "فيبر" تقديرات يتوقع منها أن تكون ذات قربة من المعاني الذاتية الخاصة بالمستوى الأوّل من الحقيقة"[1].

[1]– عزي عبد الرحمن، المرجع السابق، ص13

الفصل الثالث:

تحليل سيميائي للصورة الكاريكاتورية

1- الخطاب الاجتماعـــي

2- الخطاب الديـــــــني

3- الخطاب الريـــاضي

4- الخطاب الســيـاســي

1- الخطاب الاجتماعي:

يعدّ الخطاب الكاريكاتوري الاجتماعي وجها من أوجه النقد والذي يكشف المضمر ممّا يحدث من خبايا في المجتمعات، من فقر، مرض، نمو ديموغرافي... وكل مصاعب الحياة التي من شأنها أن تواجه الفرد داخل مجتمعه، ومن الممكن أن تأخذ طابعا سياسيا وذلك بحسب أهميّة الحدث. فهو يحاول تعريتها والكشف عنها في قالب كارتوني ساخر بغية معالجتها أو بطرح خبر حولها.

الشكل الأوّل:

أولاً- الوصف:

جاءت الصورة بعنوان: حالات الانتحار في تزايد والحكومة تسعى للتخفيف من تكلفتها.[1]والعنوان هو الجسر الذي نعبر من خلاله إلى فحوى النص، إذْ يقول "رولان بارث": "العنوان هو نظام دلالي سيميولوجي يحمل في طياته قيّما أخلاقية واجتماعية وايديولوجية". حيث يظهر في اللوحة رجلان، على اليمين رجل فقير يرتدي سترة مرقّعة باللون الأخضر

[1]- الصورة من توقيع الكاريكاتوري أيوب015، بتاريخ: يوم الثلاثاء7جويلية2015م، من جريدة الشروق اليومي(الشروق جريدة يومية عامة تصدر باللغة العربية، تأسست سنة1991م، حيث تصدر يوميا حوالي511000نسخة، مدير تحريرها، علي فضيل، العنوان: دار الصحافة2 شارع فريد زويوش، القبة، الجزائر)، العدد: 4791، الصفحة 2 .

المخطّط مع قميص أحمر اللون، إضافة إلى سروال بني مرقّع- هو الآخر-، ينظر الرجل المقابل باستغراب، واضعا يده اليمنى على فمه بطريقة مندهشة، ويظهر ذلك أكثر من خلال نظرة عينيه إلى الحبل(حبل المشنقة) الذي يعرضه عليه الرجل السمين ذو البطن المنتفخة على يسار الصورة، والذي يضع عصابة اللّصوص على عينيه باللون الأسود، خدّه يحوي علامة مميّزة - جرح مقطّب- وكذا وجود ضمّادة على أنفه. تخرج دائرة الأنشوطة من فم الرجل السمين الذي يقول فيها: "الكوردا من عندنا!"

فالعيون تبدو مسمّرة جاحظة، تنظر إلى عقدة حبل المشنقة والتي جاءت على شاكلة صورة حقيقية، لما تحمل من دلالة الموت والفناء، في حين غلب على اللوحة اللون الأصفر الذي يوحي بالقلق والتوتر، والدلالة السيميائية لهذا اللون هو الشحوب وكذا المرض، في حين نلفي اللون (النّيلي[1] والأسود) - ممثّلا في ملابس الرجل السمين الذي يعرض لحلّ الانتحار- والذي ورد في الذكر الحكيم مصداقا لقوله عزّ وجلّ: ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وتَسْوَدُّ وُجُوهٌ فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُم بَعْدَ إِيمَانِكُمْ فَذُوقُوا العَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ﴾[2] وكذا في قوله: ﴿يَومَ يُنْفَخُ فِي الصُّورِ وَنَحْشُرُ المُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا﴾[3] بمعنى عميان رغم عيونهم التي ترى النور، ومن المنطلق الصوفي، وحسب "الكشف الذوقي أنّ اللون الأزرق هو لون النفس الأمّارة بالسوء"[4]، والمقصود بالسوء هنا هو ممارسة أعمال لا أخلاقية تدعوا إلى إحداث الخوف في نفسية الآخر، وكما نعرف أنّ الدين الإسلامي ينهانا عن قتل النفس، فمن قتلها كأنّما قتل الناس جميعاً، لكنّ الرجل ذو البطن المنتفخة يعرض حبل المشنقة كحل بكل برودة أعصاب.

[1]- اللون النّيلي: هو الذي يجمع بين اللونين الأزرق والأسود

[2]- سورة آل عمران، برواية حفص، الآية106

[3]- سورة طه، برواية حفص، الآية102

[4]- صالح منادي مظهر، اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة، دمشق، سوريا، ط1، 2012م، ص11

ثانيا- المستوى التضميني:

تحوي هذه الصورة معنى سياسيا، حيث تبيّن لنا أن تسيير أمور البلاد بين أيدي المافيا والعصابات، حيث يوجد شخصان، الأوّل بدين ببطن منتفخ وهيئته تدلّ على أنّه من رجال العصابات والثاني يبدو مواطنا بسيطا لدرجة الفقر والتهميش والأمر واضح من هزال جسده وملابسه المرقّعة، الأوّل متحمّس للأمر لأنه بصدد ملء الخزينة- الشكارة -، أمّا الثاني فمسكين مغلوب على أمره يستمع ويرى دون أن ينبس ببنت شفه، لأن أصحاب البطون المنتفخة هم الذين يحكمون البلاد ويسيّرون العباد، الرسالة التي توجّه هنا هو عدم وجود توازن في المجتمع الجزائري، الأغنياء ازدادوا غنى والفقراء ازدادوا فقرا على فقرهم ممّا أدّى بهم للجوء إلى الانتحار كوسيلة يائسة للخروج ممّا هم فيه من صعاب، وكأنّ هذه البلاد رغم شساعتها وخيراتها قد ضاقت بهم ليعيشوا الفقر والفاقة، وهي مفارقة لا يقبلها المنطق على الإطلاق، فلا يحقّ له أن يبدي رأيه أو يعرض مشكلته التي تبدوا شديدة الوضوح من خلال مظهره فلا داعي لأن يعرضها على الآخر ليكتشفها بسهولة، المسكين يسيره الآخرون كيفما شاءوا، حتى في تحديد أمر مصيره بالموت، المسكين عقله لا يستطيع حتى استيعاب الأمر، ليس لديه الحقّ حتى في إبداء رأيه، وعلامة الاستفهام أكبر دليل على ذلك.

الشكل الثاني:

أولاً- الوصف:

جاء الرسم في بداية الصفحة يتوسّط مقدّمتها، من توقيع باقي بوخالفة[1]، حيث يظهر لنا من خلال الصورة الكاريكاتورية ما يلي:

وجود شخص على حافّة الطريق يقابلنا بظهره، لأنّه ينظر صوب حافلة من نوع (ايتوزا) مغادرة، والرجل يتحسّر على ذهابها متفقّدا جيوبه الخاوية بكلتا يديه، تبدو حالته فقيرة معدمة من خلال قبعته المرقّعة وجيوبه الخاوية. يوضّح لنا الرسم كيف أنّ الرجل قد فاتته الحافلة إضافة إلى أنّه لا يملك ثمن الركوب.

- أمّا فيما يخصّ الخطوط، فإنّ الرسم قد احتوى على خط منحن باللون الأسود يمثل عنوان الرسم الذي كتب فيه: "التزام الميترو وحافلات الايتوزا..... مجانا يوم 5 جويلية".

أمّا البقية فهي عبارة عن خطّان مستقيمان يبيّنان حدّ الطريق وآخر ينتهي بخط منحن قصير يمثّل أو يحدّ كلام الرجل الذي فاتته الحافلة، والذي جاء في كلامه: "قلت نربح ألفين أنتاع البيس..!ضربولي الجيب جماعة العفو!"

ثانيا- المستوى التعيني:

- أ- الرسالة التشكيلية: والمتمثلة في:

- الزوايا العادية: حيث جاءت الشخصية المرسومة تواجهنا بظهرها ملتفتة نحو الحافلة المغادرة.

- تركيب الصورة على الورقة: من خلال التطلّع إلى الصورة الكاريكاتورية للوهلة الأولى تجذب الانتباه الجهة اليمنى من الرسم باعتبارها جاءت مرسومة بحجم أكبر، ويتدرج النظر إلى الجهة اليسرى التي جاءت فيها صورة الحافلة المغادرة. أما قراءة ما فيها فقد جاء من

[1]- الشروق اليومي، العدد4790، ص24، 2015/7/6م

اليمين إلى اليسار (اللغة العربية) بالإضافة إلى أن الرسام استخدم بعض المصطلحات بالعامية مثل (أنتا ع...)

– الخطوط والأشكال: جاء في الرسم الذي أمامنا مجموعة من الخطوط، خط منحن ينطلق من طرف الصورة من جهة اليمين وصولا إلى نهايتها في الطرف المقابل يسارا باللون (الأسود)، يحمل عنوان الرسم، ويدّل هذا الخط المنحني على الطرافة كما أنّه يحمل قيما سلبية تتمثّل في عدم الاستقرار، أما الخطان المتبقيان فقد مثّلا الطريق الذي تشقّه الحافلة وقد جاء باللون (الرمادي) الذي يتّسع في جهة اليمين من الصورة ويضيق في جهة اليسار، حيث يحمل الحافلة على المغادرة، وهذا الطريق يفصل بين شقي الصورة ببياض من الأعلى والأسفل، وفيما يخصّ الأشكال فقد جاء في الصورة الكاريكاتورية التي أمامنا: المستطيل؛ بما أنّه يرمز إلى الأرض والعالم المخلوق بإتقان، فإنّه في الصورة وضع ذلك في قضية مهمّة يعيشها الشخص الذي يبدو في حالة بسيطة ومعدمة، ألا وهي قضية العفو عن بعض المساجين في ذكرى الاستقلال الوطني للجمهورية الجزائرية، الذي يصادف الخامس من شهر جويلية في كل سنة بمناسبة استقلال الجزائر من الاحتلال الفرنسي.

– إنّ حجم الخطوط جاء سميكا ممّا يدلّ على الخشونة وذلك لتبيين معاناة المواطن البسيط لفترة طويلة ممتدة عبر الزمن.

– الألوان: الصورة غنيّة بالألوان، لكن أبرزها اللونين (الأبيض والأسود) متحدّين، فنجد اللون (الأسود) الذي غطّى سقف اللوحة والذي "يتحكّم في السطح، يدلّ على الظلمة التي تعلن عن السكوت، والسكوت يعلن عن الخوف"[1] أمّا (الأبيض) يخيّر القاعدة ليدلّ "على السلبية والفراغ وفقدان الصلة بالواقع"[2].

[1]– قاسم حيين صالح، الإبداع وتذوّق الجمال، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2010، ص14

[2]– المرجع نفسه والصفحة

– ب– الرسالة الأيقونية (le message le comique):

يظهر من خلال الصورة أنّ الشخصية الموجودة في الرسم هي أيقونة لمواطن جزائري يعاني الفاقة جرّاء سوء الأحوال المعيشية، فيبدو ذلك واضحا من خلال جيوبه الخاوية وملابسه العاديّة، إضافة إلى طاقيته المرقّعة حيث أنّه لا يملك حتى أجرة ركوب الحافلة، رغم أنّها بالمجان في ذكرى اليوم الوطني لاستقلال الدولة الجزائرية، ومع ذلك فالمواطن البسيط يعاني الاحتياج والفاقة فيا لها من مفارقة! ضف إلى ذلك تعرّض هذا المواطن للسرقة من قبل جماعة العفو، الذين تفرج عنهم الحكومة الجزائرية في مثل هذه المناسبات ليعود هؤلاء اللصوص إلى مزاولة مهنتهم المعهودة ضدّ المواطنين الأبرياء، الذين يمثلون الحلقة الأضعف في المجتمع،

ليس بالأمر السهل على كل رسّام كاريكاتوري أن يوجّه مثل هذا الخطاب في رسم كهذا، ممّا يدلّ على وجود هامش كبير من حرية التعبير باعتبار الرسم يمسّ بطريقة أو بأخرى كيان الدولة الجزائرية.

وهناك نوعان من الأيقونات في هذا الرسم:

– الأيقونة البصرية: التي تتمثل في المواطن المغلوب على أمره وحافلة الايتوزا « ETUSA »

– الأيقونة اللسانية(اللغة): وهي تلك العبارة التي جاءت على لسان المواطن الذي يعاني جرّاء تأزّم الأحوال المعيشية "قلت نربح ألفين أنتاع البيس..!ضربولي الجيب جماعة العفو!"، فهو قد تعرّض للسرقة من طرف فئة مضطهدة هي الأخرى في المجتمع، تعاني بدورها الفقر والاحتياج جرّاء السياسة التي تحكم البلاد، فهم ولدوا من رحم هذه الدولة التي أنتجت أفعالهم المشينة ضدّ إخوانهم (الدولة هي التي أوجدتهم).

– ج– الرسالة اللسانية:

هناك ارتباط بين النص والرسم، فالصورة غنيّة بالمعاني لكن غنى النص بالكلمات والألفاظ الدالة دعّم ذلك الغنى في الصورة، ثم إنّ هذا الغنى بالمعاني في الصورة قد يؤدي بالقارئ إلى

الدخول في التعقيد في عدّة أمور، لكن النص هنا كان له وظيفة تحديد المعنى من الصورة إجمالا.

وهنا الصورة توجّه المتلقي إلى موضوع إطلاق سراح المساجين في مثل هذا اليوم الذي يصادف ذكرى استقلال الدولة الجزائرية، الذين يعاودون سياسة العيش نفسها التي تفرضها عليهم الظروف الراهنة.

– وظيفة المناوبة: حيث تظهر لنا الكلمات والعبارات التي جاءت في الصورة قد عبّرت عن المعاني التي لم يستطع الرسم التعبير عنها كارتباط مشكلة أو قضية إطلاق سراح السجناء، فالكلمات التي جاءت في الصورة الكاريكاتورية وضّحت الهدف المراد من الرسم الذي تمّ ترسيخ موضوعه من قبل.

– وظيفة الترسيخ: وتظهر هذه الوظيفة في الرسم الذي أمامنا في محاولة الرسام ترسيخ موضوع الاستقلال أولا ومسألة العفو في ذهن القارئ والدلالات الأيقونية دعّمت كثيرا هذه الوظيفة.

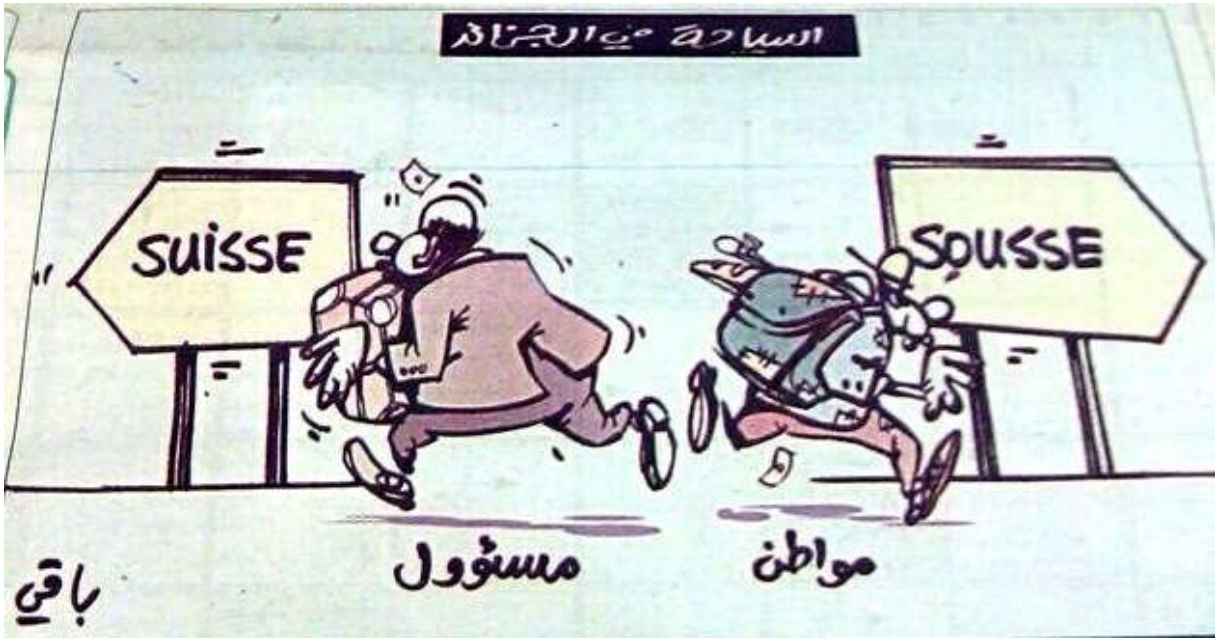
ثالثا– المستوى التضميني:

ويظهر أن مضمون الصورة الكاريكاتيرية هو استغلال الظروف الراهنة للمواطن البسيط الذي يعاني الفقر والاحتياج، والسبب الرئيسي في هذه الحالة المزرية التي دفعت بالمواطن للسرقة –سرقة مبالغ بسيطة– من ذوي الحاجة أمثالهم، وهذا سلوك لا يليق بجزائر العزّة والكرامة التي دفع مليون ونصف المليون شهيد أرواحهم فداءً وتضحية لوطن مجيد يسعى إلى التقدّم واللحاق بمصاف الركب المتطوّر.

هنا تظهر قوة الرسام "باقي" في التعبير من خلال رسمه الهزلي الذي يحمل في طياته رسالة ضاربة في الصميم، فبعد حوالي سبعة وخمسين عاما من استقلال الجزائر– والدعوة إلى التقدّم والازدهار– تظهر شريحة تعمل على إفشاء الخوف والفساد... بدل البناء والعمران،

وهنا تكمن قوّة الصورة كونها تجمع بين المتعة والإفادة، فتشغل بالنا وتجعلنا نفكّر فيما هو أكبر من ذلك بكثير.

الشكل الثالث:



أولا –الوصف:

يظهر في الصورة رجلان كلاهما يركض مسرعا نحو اتجاهين مختلفين، الأوّل كتب تحته لفظ "مواطن" يجري نحو لافتة بشكل سهم متّجه لليمين، كتب عليها باللغة الفرنسية « SOUSSE»ويبدو من خلال مظهره أنّه سائح– في مقتبل العمر – شاب، فهو يلبس بنطالا زهري اللون مع قميص أزرق فاتح مزركش إضافة إلى قبعة صفراء، يحمل حقيبة ظهر مرقّعة تخرج من جانبها خبزة وآلة صيد، كما نلاحظ تطاير قطعة نقود ورقية من تحته.

في المقابل هناك رجل آخر يهرول مسرعا في الاتّجاه المعاكس نحو لافتة بسهم كتب عليها باللغة الأجنبية« SUISSE»والملاحظ أن ذات الرجل يلبس بزّة رسمية باللون الأرجواني ذو رأس أصلع (دليل على تقدمّه في السنّ)، تتطاير من فوق رأسه هو الأخر قطعة نقود ورقيّة، وقد كتب أسفل الرجل لفظة "مسؤول". تحمل الصورة عنوان: السياحة في الجزائر، وهي

من توقيع الكاريكاتيري: باقي بوخالفة[1] وقد جاءت العبارة باللون الأبيض داخل إطار أسود حيث توحي بالضبابية.

ثانيا- المستوى التعييني:

- الزوايا العادية: حيث جاءت الشخصيتان المرسومتان تواجهاننا بظهرهما مهرولتان كل منها نحو السهم الذي يحدد مسارهما.

- تركيب الصورة على الورقة: جاءت الصورة على شكل مقابلة أو لنقل مقارنة حيث تنطلق في الرسمة كلا الشخصيتنان المتناقضتان من نقطة واحدة باتّجهين متباينين وكلا الشخصيتين مسرعتين بشغف نحو وجهتهما التي تريدانها، الأوّل مواطن عادي بملابس سائح وبحقيبة مرقّعة يتّجه نحو اليمين قاصدا "سوسة" الوجهة السياحية وقبلة جميع الجزائريين العاديين، فهي بـ "تونس"البلد العربي الشقيق التي تمثّل قبلة السيّاح الجزائريين على مدار السنة تقريبا، والتي تكثر زيارتها خاصّة في موسم الاصطياف وكذا برأس السنة الميلادية.

أمّا الثاني فهو شخص مسؤول ببزّة رسمية ينطلق مسرعا نحو"سويسرا" البلد الأجنبي الذي يمثل قبلة رجال الأعمال حول العالم ككل، لتواجد أكبر بنك لحفظ وتخزين الأموال فيه قاطبة.

ثالثا- المستوى التضميني:

نلفي ضمن هذا الخطاب تعابير لغوية متمثلة في (المواطن والمسؤول sousse, suisse) والباقي تعابير غير لغوية متمثلة في الصور الأيقونية للمسؤول والمواطن ولافتتي سوسة وسويسرا، إذ يعكس تضافر هذان التعبيران فكرة أنّ الأموال الجزائرية يستفيد منها الأجنبي، مال المسؤول المنهوب يُخفى في البنك السويسري بدل أن يقدّم للبنوك الجزائرية لتستفيد منه، ومال المواطن البسيط يصرف في تونس أثناء العطلة الصيفية عوض صرفه في الجزائر فيستفيد منه المواطن الجزائري. كل هذه المحتويات توحي بضبابية الواقع الجزائري وسوداويته، بداية من المواطن البسيط صعودا إلى المسؤول الأعلى في البلاد.

[1]- الشروق اليومي العدد: 4788والصفحة: 24، 2015/7/4م.

يكشف هذا السند الكاريكاتوري على مستوى البنية العميقة صعوبة تغيير المنظومة الجزائرية في كل الميادين، طالما أنّ طبيعة تفكير الفرد الجزائري (من المواطن البسيط إلى المسؤول الأعلى) ليست بالسويّة ولا الحضارية.

الشكل الرابع:

أولا- الوصف:

نجد الرسم في بداية الصفحة يتوّسط مقدمتها، وهو من توقيع الكاركاتيري "سوسة"[1]، ويظهر لنا من خلال الصورة الكاريكاتورية ما يلي:

هناك أيقونة شابّين في اللوحة، الأوّل على يسارها يمثّل صاحب مقهى انترنيت يجلس وراء مكتبه – الذي به جهاز كومبيوتر تمتد منه العديد من الأسلاك- بهيئة مزرية نوعا ما يضع قبعة رأس بالمقلوب، مرتديا قميصا أصفر اللون وسروال أزرق باهت، والثاني الذي

[1]- بتاريخ: يوم الجمعة 6 نوفمبر 2015م، من جريدة: الخبر(الخبر يومية مستقلة، تصدر عن شركة الخبر، شركة أسهم رأسمالها 27660060800دج، العنوان32شارع الفتح بن خلقان، ليتورال سابقا، حيدرة- الجزائر، ص.ب378ساحة أول ماي الجزائر16016، الرئيس الشرفي عمر أورتيلان، اغتالته أيدي الغدر يوم الثلاثاء 3أكتوبر1995ببلكور، رئيس مجلس الإدارة، زهر الدين سماتي، المدير العام مسؤول النشر، شريف رزقي، مدير التحرير، كمال جوزي، رئيس التحرير، محمد بغالي)، العدد: س 26، ع 7963، والصفحة: 9

يشاكل هيئة صاحبه من حيث المستوى الميسور والذي يرتدي قميصا أحمر اللون منقّط وسروالا أزرق، أصلع الشعر، على يمين اللوحة يجلس على كرسي مادًّا يده اليمنى بوضعية من يأخذ سلك سيروم (مصل صحي) يخرج من مقبس/مأخذ في الحائط ويطلب من صاحب المقهى (قيس 10 ألاف كونكسيون)، مع وجود كرسي شاغر مرقّم عن يمينه وآخر عن شماله يمتد من طرف كل واحد منهما مقبس/مأخذ بسلك عبر حائط المقهى.

ثانيا- المستوى التعييني:

- أ- الرسالة الأيقونية(le message le comique)

يظهر من خلال الصورة أن الشخصيتين الموجودتين في الرسم هي أيقونة لشابين في حالة مزرية نوعا ما، الأوّل صاحب مقهى انترنيت والآخر زبون، يريد مقدارا ضئيلا من الانترنيت (قيس 10ألاف كونكسيون) لا يسمن ولا يغني من جوع.

- وهناك نوعان من الأيقونات في هذا الرسم:

1- **الأيقونة البصرية:** التي تتمثل في مقهى الانترنيت وما احتوته ضف إلى ذلك الشابين، صاحب المقهى والزبون.

2- الأيقونة اللسانية (اللغة): التي وردت باللهجة العامية التي تتخلّلها ألفاظ فرنسية (ابعثلي قيس 10 آلاف كونكسيون).

- ب- الرسالة اللسانية: هناك ارتباط بين النص والرسم، فالصورة تعبّر عن شاب صاحب مقهى انترنيت، بسيط في لبسه يبدو عليه البؤس بصورة واضحة وجليّة لا تعود عليه تجارته بالربح الوفير، وهناك زبون يأخذ سلك من القابس/المأخذ الكهربائي مباشرة نحو ذراعه، طالبا من صاحب المحل مقدار ضئيلا من (النت).

ثالثا- المستوى التضميني:

هذه الصورة حملت بين ثناياها خطابا، مفاده أن الانترنيت بمثابة المصل الصحي (سيروم) للشعب، فهي تجعله في حالة ما بعيدة كل البعد عن عالمه الواقعي والحقيقي، لدرجة أنه قد

ينسى ماله وما عليه، فالأنترنيت أدّت ذلك الدور وجعلت المواطن يربط كل تركيزه بها، وبالتالي شلّ حواسه وتفكيره في الأمور الواقعية التي تحيط به. فيهرب من خلالها إلى العالم الافتراضي، الذي يغوص فيه دون الشعور بالوقت الذي يضيع من حياته التي لا تعوّض بثمن، وبالتالي ينسى همومه ومشاكله، ويرتاح المسؤولون من مطالبه حول السكن ومناصب الشغل وزيادة في الرواتب وما إلى ذلك من غضب المجتمع، ليلتفتوا نحو مصالحهم وانشغالاتهم، لأنّها الأهّم، وهي فرصة لا تقدّر بثمن لأجل تحقيق مكاسب شخصية، فالمسؤول يجد ضالته في مثل هذه الأمور ليغطي على سياسته ومشاريعه المعطّلة حتى لا يحاسب ولا ينتقد من قبل الشعب الذي يعتبر مصدر قلق وتوتر بالنسبة له. ناهيك عن أن الانترنيت تعتبر وسيلة تسلية ومتعة وهمية أكثر منها فائدة فهي بمثابة المخدر بالنسبة للشعب، تتركه نائم وسط أحلام اليقظة، مستغنيا عن أبسط حقوقه، منشغلا بها عن كل الأمور التي من شأنها أن توفّر له واقع أجمل.

– **قارئ:** الانترنيت عالم كبير، شاشة الحاسوب أو الهاتف المحمول أصبحت وحشا بعين واحدة. جرّاء هذه التكنولوجيا الجديدة التي ضيّعت حال شباب الأمّة الذي يمثل قلبها النابض، كل ذلك وغيره بسبب هذه الآفة التي ابتكرها الغرب ليغرق في شرك حبالها العرب، وليس كل العرب إنّما المواطن الذي يتلهى بمثل هذه الأشياء ليخلو المجال ويصفو الطريق أمام المسؤولين الذين يستغلّون هكذا ظواهر لسدّ مآربهم الخاصّة[1].

– **قارئ:** الانترنيت فضاء جديد بالنسبة للمواطن العادي البسيط الذي وجد فيه ضالته المزعومة، فـ (النت) سلاح ذو حدين، إذا ما استعمل بطريقة جيدة فإنه يطوّر المهارات ويجعلك تندمج في العالم ككل وتطلع بفعل التكنولوجيات الحديثة على كل ما من شأنه أن يبني ويطور الفرد ويقوم بالأمة إلى أبعد الآفاق، أما إن ساء استغلالها –وللأسف هذا هو الأمر الشائع– فإن ذلك يؤدي بالفرد إلى التهلكة، خاصة بتضييع وقته وراء ملهيات العصر من أمور لا تسمن ولا تغني من جوع...إلخ[2].

[1]– القارئة، ربّة بيت، بتاريخ: 2018/09/02، على الساعة: 20:00

[2]– القارئ، شرطي متقاعد، بتاريخ: 2018/09/02، على الساعة: 18:15

فالشاب في الصورة يبدو من طبقة بسيطة ومعدمة، حتى أنّه طلب من صاحب فضاء التواصل ما قيمته لا تتعدّى (100دج) وهذا دليل على فقره، حتى أنّه لا يملك ثمن هذه الجرعة التي يريدها كما نراه واضحا في الصورة وبالتالي، فإنّ أغلب المستهلكين لمثل هذه الظاهرة هم البسطاء، وفي أمور تافهة ليس إلاّ. على الأغلب هي وسيلة إدمان تجعل الفرد متواصلا/غير متواصل(connecte/non connecte).. الأمر الذي يجعل من الحكومة أنّه ليس من صالحها انقطاع هذه الظاهرة على الشعب، الذي لا يحسن كيفية استعمالها واستغلالها بما يخدم مصالحه.

بالتالي هي وسيلة لجم أفواه المواطنين، تضطر بالحكومة إلى صرف أموال كبيرة من أجل توفيرها للمواطن، بدل أن تُستغلّ مثل هذه الأموال خدمة للشباب الجزائري من أجل النهوض بالأمّة واللّحاق بمصاف الدول المتطوّرة، فهي استراتيجية لتضييع الشعب بعدم الاكتراث بما يحدث حوله من أمور حياتيّة جدّ مهمّة، فبالتالي ينغمس في الملهيات ويسكت، (على الرغم من أنّ (النت) عنصر مساعد على التثقيف والتنبيه فهي بمثابة المتنفّس لعرض جميع القضايا والمشكلات ولكن دون إيجاد حلول طبعا).

إذن الحل هو الانترنيت، كي ينسى المواطن همومه ومشاكله ولا يطالب المسؤولين بأبسط حقوقه، فالمتضرر من انقطاع الحبل السُرّي لـ (لنت) هم المسؤولون بالدرجة الأولى ثم يأتي المواطن بالدرجة الثانية، الذي يخشى المسؤولون استيقاظه من غفلته وسباته لينتبه لحقيقة الأمور من حوله.

ثم إنّ هذه الإستراتيجية تتمثل في صرف مبالغ ضخمة لإصلاح العطب[1] الذي أصاب الحبل السري –الانترنيت–، لأجل شراء غفلة المواطنين وسكوتهم، خاصّة فئة الشباب التي تمثّل أكبر شريحة في المجتمع والتي بها وبثقافتها ونجاحها تتطوّر الشعوب والأمم، ولكونها

[1]– حيث عدّت الخسارة بأكثر من 10 ملايير سنتيم، نقلا عن جريدة الخبر، س 26، ع 7963، ص10

أكبر شريحة تتعامل مع الانترنيت لأجل أغراض واهية، فالمسؤولون من صالحهم دفع هذه المبالغ الضخمة لغلق المنافذ والأبواب التي تكشف حقيقتهم.

الانترنيت بالرغم من الايجابيات إلاّ أنّها تحمل بين طياتها العديد والعديد من السلبيات لا ينجو منها إلاّ القلّة القليلة، فكما أنّها وسيلة للبحث والدراسات والتواصل بين الشعوب وكذا تقريب المسافات، فهي وسيلة للعديد من الأشياء السيّئة والمريعة خاصّة المواقع الإباحية كونها لا تخضع للرقابة، فتنشر الآفات الاجتماعية. ضف إلى ذلك الألعاب الخطيرة التي تؤدّي بالمرء للتهلكة، والتي أصبحت ظاهرة في الآونة الأخيرة تدعو لأخذ كل التدابير للحدّ منها كالحوت الأزرق وغيرها...أطفالنا، شبابنا، فلذات أكبادنا في خطر جرّاء هذا الإدمان غير المسؤول على الإطلاق...وكل هذا لصالح من؟ ولأجل ماذا؟ طبعا كي ينشغل المواطن بأشياء أخرى تبعده عن مساره الحقيقي، ومطالبته بحقوقه في المجتمع الذي يعيشه.

فالمسؤولون من صالحهم دفع مبالغ طائلة ليردعوا بها المواطن من إزعاج الإدارة، التي تسجل يوميا حالات صدام مع المواطن، وشراء صمته تّجاه مشاكله غير المنتهية ومطالبه في الحصول على وظيفة وسكن ورفع للأجور، وكل ما له علاقة بالعيش الكريم لشراء سكوت الشعب المغلوب على أمره. خاصة مع موجة الغضب التي عرفتها العديد من الدول العربية (الربيع العربي) والتي تندّد بحقّ الشعوب في الإطاحة بالمسؤولين الذين يشغلون عدّة وظائف دونما القيام بواجباتهم تّجاه شعوبهم، فالمسؤولية تكليف قبل أن تكون تشريف.

و (النت) أصبحت بهذا الشكل من الأمور المستنجد بها لاحتواء غضب المجتمع، كما أنه ليس من حقه المطالبة بظروف عيش رغيد... الجزائر بلد غني، يزخر بثروات هائلة، تؤهلها لتوفير مناصب الشغل وما إلى ذلك من تطلعات، فكل مسؤول في المجتمع وُجد من أجل خدمة البلاد والعباد والوقوف على مشاكل المواطن وحلها، وكلّ حلّ من هذا النوع مؤقّت يزيد في اتّساع الثغرة ومن تعريف الأفراد بحقيقة ما حدث، فـ (النت) أصبح كالمخدر بالنسبة للشعب الجزائري من جميع الفئات وبكل المستويات العمريّة لاسيّما الشباب والأطفال، حيث

أصبحت نقطة ضعف الجزائريين ومن صالح المسؤولين اتّخاذ كل الإجراءات من أجل إعادة النبض عبر هذا (الحبل السرّي) الذي من شأنه أن ينسي الشعب معاناته وإدخالهم في صمت رهيب كي تمنح الإدارة بشكل عام نوعا من الاستقرار، فلا احتجاجات ولا مطالبة بحقوق.

بعدما عجزت سياستها وبرامجها عن احتواء كم هائل من المشاكل المطروحة، لجأت لهذا الحلّ الذي يجعلها في منأى عن اللهجة المتصاعدة للمواطن ومطالبه غير المنتهية حسبها، فهي تريد استقرارًا مجتمعيًّا بعيدًا عن الضغط، الذي كانت سببا فيه، لكن الظاهر أنّ كل ما يعنيها وجود مجتمع دون مطالب، وهو ما لا يمكن أن يتحقّق مع انتشار العديد من المظاهر السلبية بما فيها الوضع الاجتماعي الهش.

بمعنى أنّ مبالغ مالية ضخمة قد صُرفت بالكامل لأجل إصلاح العطب الذي حدث لكابل الانترنيت، بالتالي لا توجد نقود أو سيولة لسدّ حاجيات الشعب، فالعديد من الأموال تصرف من أجل هكذا إصلاحات، فكأن هذا الانقطاع في (الكابل) أمر جيّد وإيجابي لأجل صرف أموال الدولة، أردتم (النت) إذن نصلحها بأموال السكن والشغل وما إلى غيره، فـ (النت) مجرد ذريعة ليس إلاّ.

إنّها سياسة مُتَّبَعَة مع المواطن، حيث تحاول تشتيت انتباهه وتوجيهه نحو (كابل) الانترنيت المقطوع الذي خُصِّصَت له مبالغ مالية معتبرة، فيما أهملت مشاكل المواطن الذي يعيش غالبيته حالات فقر، جوع وتشرّد. كي لا يطالب بحقوقه وينشغل عنها بهذه الحادثة التي انتهكت فكره وقطعت حبل إدمانه عليها. فقد عمدت هذه الفكرة إلى غمس المواطن في مشكلة (النت) لتنسيه همومه ومشاكله الحقيقية، وإذا ما استفاق من هذا الوهم وطالب بحقوقه واحتواء مشاكله، واجهته بحل إشكال (النت)، كأنّها تقول: "إليك عنّي، إنّها (النت) التي طالبت بها كثيرا، عش منها وسُدّ رمقك بها، ليس هناك حلّ لمشاكلك، كل النقود صُرفت لأجل (كابل الانترنيت)، وبالتالي إقصاء مشكل المواطن ووضعيته الاجتماعية، ونصب كل الاهتمام بـ

(النت) على حساب ذلك، وهي استراتيجية محكمة ومضبوطة لتترك المواطن غارقا في فقره وجوعه.

لقد أنهكت المشاكل الاجتماعية عاتق المواطن، مع تفاقم حدّة الفقر والجوع ضف إلى ذلك سلسلة أخرى من الثغرات السلبية التي لم تجد من يقف عندها لاحتوائها والتكفّل بها. فهناك عائلات لا تجد ما تقتات به لشدّة الجوع حيث تلجأ للتسوّل وإلى السرقة، حيث وصل بها الأمر إلى مكبّات النفايات لعدم قدرتها على توفير لقمة العيش، بدليل ما نشرته العديد من الصحف "عائلات تموت جوعا، ربّ أسرة ينتحر لشدّة فقره، رجل يقتل زوجته وأولاده لعدم قدرته على إعالتهم...الخ"، مع انعدام أرقام رسمية تتحدّث عن معدل الفقر في الجزائر، وسبب ذلك حسب الخبراء والمتتبّعين يعود إلى السياسة المُتّبعة وبرامجها المعلّقة منذ سنوات رغم المبالغ المالية الضخمة المخصّصة للجانب التنموي ولتحسين مستوى معيشة المواطن، لكن الملاحظ أنّ الأمور تزدادا سوءا حسب ما تؤشّر إليه معطيات الواقع، التي ما انفكت تطالعنا بتزايد حالات الفقر والجوع وما قد ينجرّ عن ذلك من تبعات كالسرقة والجريمة بمختلف أنواعها وأشكالها، فالمخلّفات الحاصلة اليوم هي تحصيل حاصل لسياسة عاجزة عن امتصاص فجوات المجتمع، كما يرى الخبراء أنّ السياسة المدروسة والمنظّمة التي فيها بعد نظر وتستند إلى دراسة أهل الاختصاص يمكن لها أن تنجح وتحقّق للمجتمع ما يريده، على الأقلّ محاصرة الجوع، فيما قد تؤدّي السياسات والبرامج الارتجالية التي لا ترتكز على أساس صحيح إلى وضع هش وصعب، يطبعه الجوع، الفقر، التشرّد والتسوّل وما إلى ذلك من النقاط السوداء، فالمسؤولين وُجدوا للتكفّل بانشغالات المواطن وتبنّيها لا لإقصائه وتهميشه واعتباره حملا ثقيلا عليها.

والدولة التي تفكّر بهذا الشكل ترهن مصيرها بفقدانها ثقة المواطن، وهو ما يحدث لمجرّد تراكم المشاكل مع عدم وجود حلول، فالشعب يتمسّك بالحكومات الناشطة والفعّالة التي تخدمه وتسعى للوقوف على أولوياته من توفير مناصب شغل، سكنات وعدد آخر من المشاريع التنموية لتجعله في منأى عن الدخول في صدام أو صراع معها. على عكس نظيرتها التي لم

تنجز شيئا واختزلت مطالب المواطن الذي كثيرا ما يُفضّل الصمت بدل الحديث، ما يدخله لاحقا فيما يُعرف بالشعور بالاغتراب رغم أنّه في مجتمعه الأصلي، وهذه هي الخطورة الحقّة.

2- الخطاب الديني:

وهو الذي يعالج موضوع ذات صلة بالأديان والمقدّسات، والطوائف بعرض قضايا دينية من شأنها أن تبرز حدثا ما دون المساس بمعتقدات أي أمّة باللّمس أو التجريح وما إلى غيره. وفي تعريف للخطاب الديني، يرى "عبد الله الغذامي" في حديثه عن "الفقه الفضائي" بأنّنا يجب أن ننظر "في تحولات الخطاب الديني في زمن ثقافة الصورة، وموقع هذا الخطاب بما أنه خطاب ثقافي وإعلامي تواصلي وجماهيري وله تأثير مباشر في تشكيل التصور العام والتأثير الذهني في رؤية الناس لأنفسهم وللعالم، هو خطاب قيادي ونموذجي يرسم خطوط التصوّر وخطوط السلوك"[1].

ومنه يمتلك الخطاب الديني كل المقوّمات التي تجعل منه خطابا جماهريا، إذ يمتاز بخاصيّة تواصليّة تأثيريّة كبيرة جدّا، كما يمتاز بدرجة كبيرة من قابليّة التلقّي، وهذا راجع إلى خصائصه الدينية المقدّسة بالدرجة الأولى.

الشكل الخامس:

[1]- عبد الله الغذامي، الفقيه الفضائي، تحول الخطاب الديني من المنبر إلى الشاشة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2011، ص12

أولا- الوصف:

يمكن أن ننطلق من عدة منطلقات لاستنباط كنه هذه الصورة الكاريكاتورية[1]، إذ تبرز لنا معلومات أساسية والتي تقوم بعملية التعريف بالموضوع عن طريق وضعية تعبر عن مدى الألم، الذي أحدثته تلك الإساءة للرسول الكريم عليه الصلاة والسلام، فالجماهير تؤكد على الاستعداد للتضحية من أجل حماية قدسية الرسول صلى الله عليه وسلم، قبضة اليد دليل على القوة والتحمل ورفض السقوط والانكسار، كما يمكن أن تشير إلى الاستعداد لخوض معركة أو قتال في سبيل الدفاع عن النفس.

وضعية سلمية بطريقة حضارية جد مؤدبة تنم عن أخلاق سيد البشر من خلال رفع عدة لافتات كتب عليها الحرف الأول من اسم الرسول عليه الصلاة والسلام رفقة لفظ يناسب بداية الحرف بوجه المطابقة (هي أشبه بتناص مع قصيدة محمود درويش التي يبدأها بحروف اسمه متبوع كل حرف بمجموعة من الألفاظ) تحمل دلالات معبرة عن كنه الرسول عليه الصلاة والسلام من خلال اسمه (م.ح.م.د).

فقد اشتغلت جماعة "شارلي ايبدو" على رسم المقدس الإسلامي وتحويله إلى مقدس مثير للضحك...وبهذا يصير مثيرا للسياسة أكثر من أن يكون ميدانا للفن"[2]، يقول "بودلير": "إنّ الكتب المقدسة مهما كانت الأمة التي تنتمي إليها لا تضحك أبدا"[3].

- **اللافتة:** هي عبارة عن لافتة مثل اللافتات التي ترفع في الإضرابات، وهي نوع من الممارسات الاجتماعية الخاصة بكل شعوب العالم، بوصفها طريقة فعالة للتعبير عن آراء جماعة أو تيار معين، واللافتة الموجودة في الصورة تعبر عن رأي المجتمع الإسلامي الرافض لكل أشكال الاحتقار والمساس بالمقدسات، ومن المهم أن نذكر هنا أن جميع اللافتات مكتوبة باللغة

[1]- جمعة نصرة الرسول عليه الصلاة والسلام، من توقيع باقي، بتاريخ 16جانفي2015م، العدد4619، الصفحة الأولى لجريدة الشروق.

[2]- أم الزين بنشيخة المسكيني، الضحك والإرهاب في الرسوم القاتلة، http: //www.mominoun.com بتاريخ 2017/07/10 على الساعة 10:25

[3]- المرجع نفسه

العربية وجاء فيها الآتي: "محبة– رحمة– سلام– هدى– ود– خير– سلم– نور– إخاء– محبة– أخوة– وئام" – على أن أبرزها الحروف الأولى من اسم الرسول(م.ح.م.د) تتكون من كل حرف لفظة معينة تعود على سيد الخلق عليه السلام– لم تأت هاته الألفاظ كمجرد زيادة، وإنما تلعب دورا هاما في التعريف بالموضوع وهذا ما تؤكده "ليندا هتشون" بقولها: "فإن إضافة نص لغوي إلى البصري في التصوير الفوتوغرافي، يمكن أن ينظر إليه على أنه تكتيك موظف لتأمين معنى بصري(...)في حين أن علاقة النص بالصورة ليست مجرد زيادة، أو توكيد، أو تكرار"[1].

وهذا يعني أن الألفاظ جاءت لتؤمن معنى بصري، بحيث وظف كتعريف للمعلومات التي قدمها هؤلاء الأشخاص، وبالتالي جاءت العبارة لتقدم معلومات أخرى تقرب القارئ أكثر من الموضوع وفي حالة غيابها– الألفاظ– يمكن أن تتعدّد القراءات للصورة، لحدٍ يمكن فيه قراءة الصورة قراءة خاطئة.

وإذا ما حاولنا أن نعالج (النص) الذي تحتويه الصورة، في مكوناته الدلالية، وكذا في علاقته المباشرة مع الصورة، نجد أن هذا النص يحتوي على لفظة في كل لافتة، تشكل بؤرة الموضوع إذ فيها تتوافر المعلومات عن الرسول عليه الصلاة والسلام، نصرة لشخص الرسول الكريم من عملية الإساءة التي تطال الإسلام والمسلمين.

أما العلاقة بين النص والصورة، فإن النص يمنح معلومات دقيقة تمكن القارئ من فك شفرات الصورة، وفهم مغزاها دون عناء، فالصورة لوحدها تمنح معلومات عامة وتضع القارئ في الإطار الثقافي والاجتماعي والديني الذي ينتمي إليه الموضوع، بينما النص يساعد في تقديم معلومات دقيقة تحدد الإطار المفاهيمي للموضوع وذلك في علاقته بالواقع الثقافي الاجتماعي والديني الذي تقدّمه الصورة.

وفي هذا الصدد، تعرض لنا "ليندا هيتشون" علاقة الصورة بالنص، وذلك بتركيزها على آراء "بيرس" إذ ترى أنه: "وفقا لكلام "بيرس"، فيمكن الآن رؤية عملية "قراءة" مصطلحات اللغوي

[1]– ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص52–53

والبصري، المألوفة مترابطة رغم اختلافهما(...)، فالمعلومات هنا هي حاصل توسط محدد ثقافي موجود في نظامين مختلفين"[1]، إذا فالنظامان اللغوي والبصري يقدمان معلومات تتحدد وفق المحددات التي يقدمها الإطار الثقافي في كلا النظامين.

– **سيميائية الألوان:** تعتبر الألوان في التحليل الأيقوني من الآليات الأساسية، والتي يعتمد عليها كل محلل في هذا الاختصاص، كما كثرت الدراسات حولها وحول دلالاتها في أي عمل فني كان، كما يتفق معظم الدارسون على أن للألوان قدرة تعبيرية كبيرة جدا.

ويرى الباحث الفرنسي "ألان جواناس" « ALAIN JOANNES»أن مخ الإنسان يمكن له أن يتعرف ويفرق بين ما يقارب مليوني لون، بينما اللغة الفرنسية مثلا لا تحتوي سوى على ثلاثة آلاف كلمة فقط تمكنها من التعريف بهذه الألوان[2].

وهذه المقولة تؤكد على تلك القوة التعبيرية التي تمتلكها الألوان بالمقارنة مع اللغة أو الكلمات.

إذ تعبر الألوان التي جاءت في اللوحة عن:

– اللون الأخضر: دليل على الخوف والقلق.

– اللون البنفسجي: يدل على الحزن والانزعاج.

– اللون الأسود: جاء ليدل على حالتين أساسيتين هما الخوف والقلق والغضب.

إذ يعتبر المساس بالمقدسات من المحرمات في جميع الأديان، وتقرّ كل هذه الأديان أن خاتمة الأعمال السيئة هي عقاب شديد من الله عز وجلّ، وحسب التكوين الديني للمسلمين والذي يظهر في هذه الصورة، يولد نوعا من الخوف لدى المسلم، كما تظهر أيضا علامات القلق حيال الإساءة والتي يمكن أن تستمر في ظل ما أنتجه الفكر الغربي والذي يقع تحت مقولة "حرية التعبير".

– اللون الأحمر: عادة ما يعبّر عن الفرح والراحة، إلا أنّه جاء هنا دليلا على قوة الغضب ومدى الهيجان داخل صفوف المسلمين.

---

[1]– ليندا هتشيون، المرجع السابق، ص262

[2]- Voir, Alain joannès, Communiquer par l'image, edition, dunod, paris, 2005, p75

وقد تعرضنا لمجموعة من المبحوثين الذين أبدوا امتعاضهم من الحدث مدلين بقراءاتهم للصورة

– **قارئ:** يقرّ بأنّ الإساءة لم تطل الرسول الكريم، وإنما أساؤوا لأنفسهم، وضرب مثلا من التراث الشعبي القديم، ليصف به الإساءة حيث شبه أصحابها كمن يدير وجهه للسماء كي يبصق عليها فتعود له لتقع على وجهه، وهو مثل يضرب للدلالة على الخذلان وفساد الأمر[1].

– **قارئ ثان:** "هي هكذا الأمور فلرُبَّ ضارّة نافعة"، يوظف صاحبنا هذا المثل ليؤكد على حدوث النفع وراء المضرّة، وهو الأمر الذي لمسناه من وراء هذه الحادثة، رغم الألم الذي خلّفته إلى خروج جماهير عريضة في أكبر تجمع لمّ شمل المسلمين منددّين بهذا العمل المشين[2].

– **قارئ آخر:** أنا ضدّ الإساءة للرسول عليه الصلاة والسلام، ولكن من فضلك أخبرني كيف أساند الرسول؟ ليس الأمر برفع شعارات ولافتات وإلصاقها على خلفية السيارات، في حين أنّني أتعاطى المخدرات وأعاقر الخمر، أخرج بسيارة مبهرجة بموسيقى صاخبة... الخ من فضلك توقّف عن هذا النفاق وأزل تلك اللافتة من مؤّخرة السيارة فهي لا تناسبك، "في الرسول أسوة حسنة لا بدّ لنا من إتّباعها" إذا ما أردنا الدفاع عنه يجب أن نقتدي به ونتحلّى بأخلاقه، وهذا أكبر دفاع عن الرسول وعن العقيدة والدين الإسلامي[3].

– **من حيث الشكـــل:**

تمثل هذه الصورة خطابا دينيا موجّها للدفاع عن رموز الدين الإسلامي، وهو نتيجة حتمية وردّ فعل للإساءة التي طالت الرسول عليه الصلاة والسلام.

لقد استعمل الكاريكاتوري" باقي" هذه الصورة كوسيلة للردّ عن الإساءة من خلال الجريدة بوصفها تساعد في نشر هذا النوع من الخطابات بسرعة. حيث مكّنَتْ طريقة القراءة للموضوع بواسطة الصورة من جلب أكبر عدد من الردود والتي مازجت بين اللغة العربية الفصحى والأمثال

[1]– القارئ، خالد، بقّال، بتاريخ 2018/01/06 على 16:30

[2]– القارئ، عمر تاغزانت، خرّيج جامعة، بتاريخ 2018/01/20على 13:15

[3]– القارئ، أسامة، مصوّر فوتوغرافي، بتاريخ 2018/03/02 على12:30

الشعبية واللهجة العاميّة، وكذا لوجهات النظر المختلفة لدى المتلقّين مع أنّها تصب كلها في إناء واحد وهو الذود عن شخص النبي عليه الصلاة والسلام، وكذا الدفاع عن الدين الإسلامي، كما يمكن الإشارة هنا إلى أن استعمال اللغة العربية الفصحى من قبل المبحوثين لم يكن عبثيا، بل أعتقده راجع إلى طبيعة الموضوع في حد ذاته.

– يرى "محمد كاليش" بأنّ العالم الإسلامي يشهد حالة من الهيجان والغضب سببها قيام إحدى الصحف الدانماركية بنشر صور كاريكاتورية عن نبي الإسلام، كما قامت صحف عديدة في بلدان أخرى بإعادة نشر هذه الصور الكاريكاتورية، لقد عمّت العالم الإسلامي ثورة جامحة بكل تأكيد، وإن كانت هناك مؤشرات تشهد على أن بعض القيادات السياسية المختلفة قد غذّت نيران هذه الثورة العاصفة عن قصد ومع سبق الإصرار، وعبر الاحتجاج عن نفسه، هنا وهناك، من خلال استخدام العنف والاعتداء على سفارات بعض الدول الغربية. (وإذا كنت دقيقا في متابعتي لما أوردته وسائل الإعلام الألمانية من مواقف متباينة وتقارير صحفية مختلفة إلى حد ما)، فقد كانت هناك احتجاجات سلمية أيضا كما أن جزءا معينا فقط من الاحتجاجات المتّسمة بالعنف وباستخدام القوة قد كان موجها من قبل دوائر أرادت– عن قصد– تأجيج الغضب وتعميقه. ضف إلى هذا أنّ غالبية المسلمين، والقاطنين منهم في أوروبا على وجه الخصوص، قد امتعضوا وشعروا بالغضب من هذه الصور فعلا، إلا أنهم، مع هذا لم يتظاهروا ساخطين محتجين، وعموما يتّسم النهج السائد في الإسلام بعدم تصوير النبي محمد، وبالتالي فقد كان المرء يمتنع عن تصوير ملامح وجهه، إذا صادف وحتم الموقف التصوير، لقد تطور في الإسلام نفور شديد من تصوير بني البشر، وذلك لأن صورهم قد تكون وسيلة لعبادة الأوثان أو حافزا يدفع لعبادتها على أدنى تقدير، من هنا فقد قام فن الخط مقام فن تصوير البشر في الفنون الإسلامية. وبالتالي فليس من قبيل المصادفة أن تزين أغلب الجوامع بسور من القرآن وبأسماء النبي وصحابته مكتوبة جميعا بأسلوب فني يزخر بالجمال والصنعة. بهذا المعنى يرفض المسلمون تصوير النبي رفضا قاطعا حتى وإن كان المراد من هذا التصوير التعبير عن الاحترام الذي يكنه المرء لشخص النبي.

أضف إلى هذا أن الفقهاء المسلمين قد رأوا في إهانة شخص النبي جريمة نكراء عقوبتها الإعدام[1]...

ثانيا- المستوى التعييني:

يقول عزّ وجلّ في محكم تنزيله: ﴿مُحَمَّدٌ رَسُولُ اللهِ وَالذِينَ مَعَهُ أَشِدَّاءُ عَلى الكُفَّارِ رُحَمَاءُ بَيْنَهُمْ تَرَاهُمْ رُكَّعًا سُجَّدًا يَبْتَغُونَ فَضْلاً مِنَ اللهِ وَرِضْوَانًا سِيمَاهُم فِي وُجُوهِهِم مِنْ أَثَرِ السُّجُودِ ذَلِكَ مَثَلُهُم فِي التَوْرَاة وَمَثلُهُم فِي الإنْجِيل كَزَرْعٍ أَخْرَجَ شَطْأَهُ فَآزَرَهُ فَاسْتَغْلَظَ فَاسْتَوى عَلى سُوقِه يُعْجِبُ الزُرَّاعَ، لِيغِيظَ بِهِمْ الكُفَّار﴾[2].

---

[1]- ينظر، محمد كاليش، أزمة الصور الكاريكاتورية مجلة فكر وفن، ج44، عدد83، 2006

[2]- سورة الفتح، برواية حفص، الآية29 ماذا فعل إبليس ليلة مولد النبي؟ كان إبليس لعنه الله يخترق السموات السبع، قبل مولد النبي محمد فلما ولد عيسى عليه السلام حجب عن ثلاث سماوات، وعندما ولد محمد صلى الله عليه وسلم، حجب عن السبع كلها، ورميت الشياطين بالشهب. وأصبحت الأصنام كلها صبيحة مولد النبي ليس منهم صنم إلا وهو منكب على وجهه، وارتجس في تلك الليلة إيوان كسرى، وسقطت منه أربعة عشر شرفة، وغاضت بحيرة ساوة، وفاض وادي السماوة، وخمدت نيران فارس، ولم تخمد قبل ذلك بألف عام، ورأى االموبذان في تلك الليلة في المنام إبلا صعابا تقود خيلا عرابا قد قطعت دجلة، وانسربت في بلادهم. وانفصم طاق الملك كسرى من وسطه، وانخرقت عليه دجلة العوراء وانتشر في تلك الليلة نور من قبل الحجاز ثم استطار حتى بلغ المشرق، وانتزع علم الكهنة، وبطل سحر السحرة، ولم يبق كاهنة من العرب إلا حجب عن صاحبها من الجن، وعظمت قريش في العرب. وقالت "آمنة": إنّ ابني والله سقط فاتقى الأرض بيديه، ثم رفع رأسه إلى السماء فنظر إليها، ثم خرج مني نور أضاء له كل شيء، وسمعت في الضوء قائلا يقول: إنك ولدت سيد الناس فسميه محمدا صلى الله عليه وآله وأتي به "عبد المطلب" لينظر إليه، وقد بلغه ما قالت أمه، فأخذه ووضعه في حجره. قال "كعب الأحبار": إني قرأت اثنين وسبعين كتابا كلها أنزلت من السماء، وقرأت صحف دانيال كلها، فوجدت في كلها ذكر مولده، وأن اسمه لمعروف، وإنه لم يولد نبي قط فنزلت عليه الملائكة ما خلا عيسى وأحمد صلوات الله عليهما، وما ضرب على آدمية حجب الجنة غير مريم أم المسيح، وآمنة أم محمد عليهما السلام.

وكان من علامة حمله أنه لما كانت الليلة التي حملت آمنة به عليه السلام نادى مناد من السماوات السبع: أبشروا، فقد حمل الليلة بأحمد، وفي الأرضين كذلك حتى في البحور، وما بقي يومئذ في الأرض دابة تدب ولا طائر يطير إلا علم بمولده، ولقد بني في الجنة ليلة مولده سبعون ألف قصر من لؤلؤ رطب، فقيل: هذه قصور الولادة. وقيل للجنة: اهتزي وتزيني فإن نبيا من أوليائك قد ولد، فضحكت الجنة يومئذ، فهي ضاحكة إلى يوم القيامة. وما من جبل إلا نادى صاحبه بالبشارة ولقد قدست الأشجار أربعين يوما بأنواع أفنائها وثمارها فرحا بمولده صلى الله عليه وسلم، ولقد ضرب بين السماء والأرض سبعون عمودا من أنواع الأنوار لا يشبه كل واحد صاحبه، ولقد بشر آدم بمولده صلى الله عليه وآله فزيد في حسنه سبعين ضعفا، واضرب الكوثر في الجنة واهتز، فرمى بسبعمائة ألف قصر من قصور الدر والياقوت نثارا لمولده صلى الله عليه وسلم. ولقد زم إبليس وكبل وألقي في الحصن أربعين يوما وغرق عرشه أربعين يوما، ولقد تنكست الأصنام كلها وصاحت وولولت، ولقد سمعوا صوتا من الكعبة: يا آل قريش جاءكم البشير، جاءكم النذير، معه العز إلى الأبد، والربح الأكبر، وهو خاتم الأنبياء والمرسلين فتحية عطرة لحبيبنا سيد ولد آدم في يوم مولده الكريم ومتعنا الله وإياكم برؤيته عند

قال أبو بكر الصدّيق في مدحه للنبيّ عليه الصلاة والسلام:

قضى الله أن أوحى إلينا رسوله*** محمدا البرّ الزكيّ المطهّرا

فأنقذنا من حيرة وضلالة*** ففاز بدين الله من كان مبصرا[1]

كما يشيد حسان بن ثابت[2] في شعره قائلا:

وأحْسَنُ منك لَم تَرَ قَطُّ عَينِي***وأجْمَلُ منْك لَم تلِدْ النِّسَاء

خُلِقْتَ مبَرّأ من كلِّ عيبٍ***كأنّك قَد خُلِقْتَ كما تشاء

ويقول الشاعر الصوفي محمد بن عبد الله سعاد[3] في مدحه للرسول عليه الصلاة والسلام:

لمّا رأيت أنواره سطعت وضعت *** من خيفتي كفي على بصري[4]

خوفا على بصري من حسن صورته *** فلست أنظر إلا على قدري

روح من النور في جسم من القمر *** كحلية نُسجت من الأنجم الزهر

هذا ما جاء في مدحه عليه الصلاة والسلام، وما قيل فيه كثير، حيث تغنّى به الشعراء وبصفاته وخلاله الكريمة، فكانت أكبر نقطة تحوّل وتأثير في المشركين، خاصة ممّن هجوه في قريش، وعلى رأسهم ابن عمّه "أبي سفيان"(الذي أسلم وحسن إسلامه فيما بعد) فكان الردّ – شديد الوطء عليه– فيما قاله حسان بن ثابت في ديوانه[5]:

أتهجوه ولست له بكفء *** فشرّكما لخيركما الفداء

هجوت مباركا برّا حنيفا *** أمين الله شيمته الوفاء

فمن يهجو رسول الله منكم *** ويمدحه وينصره سواء

الحوض وحسن مرافقته في الفردوس الأعلى اللهم آمين. صلوا على الحبيب رسول الله. نقلا عن خطبة المولد النبوي الشريف يوم12/11/ 2016م الساعة21:30

[1]– أبي بكر الصديق، الديوان، تحقيق درويش الجودي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص100

[2]– حسان بن ثابت، الديوان، تقديم عبدأ علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994م، ص21

[3]– محمد بن عبد الله سعاد، من شعراء القرن 19 مولود عام 1861م في السينغال ببلدة فوتاطور، وتنقل بينها وبين مالي وغينيا، شاعر صوفي على الطريقة القادرية، وله العديد من الأشعار في مدح الرسول عليه السلام.

[4]– https: //www.ahlalhadeeth.com/vb/showthread.php?t239025 -بتاريخ2018/04/16 على 00:00

[5]– حسان بن ثابت، الديوان، ص20– 21

إنّ أبي ووالـده وعرضـي *** لعرض محمد منكم وقاء

لساني صارم لا عيب فيه *** وبحري لا تكدّره الدلاء

لقد كان لفقدان الرسول عليه الصلاة والسلام أثر شديد الوقع على الصحابة وكل من آمن به، وها هو "أبو بكر الصدّيق" يرثي محمّدا –عليه الصلاة والسلام– في قوله:

أجـــدّك مـــا لعينك لا تنام*** كأنّ جـفونـــها فـيها كلام

لأمر مصيبة عظمت وجلّت ***ودمـــع العين أهونه انسجام

فُجـــعنا بالنبيّ وكان فـينا ***إمـــام كـــرامة نـعـم الإمام

وكان قـــوامنا والـــرأس فينا ***فـنحن اليـوم ليس لـــنا قوام

نموج ونشـــتكي ما قـد لقينا ***ويشكو فـقـده البـلد الحرام

لفقـد أغرّ أبـيض هاشمي ***تـــــمام نبوّة وبـــه الختام

أمين مصطفى للخير يدعو *** كضوء البـدر زايـله الظلام

سأتبع هديه ما دمت حـيّا ***طوال الدهر ما سجع الحمام

أديـن بديـنه ولكلّ قـــوم ***تـــراهـم من ذؤابـته نـــظام[1]

ثالثا– المستوى التضميني:

الرسوم المسيئة للرسول عليه الصلاة والسلام:

في 30سبتمبر2005م قامت صحيفة يولاندس بوستن الدنماركية بنشر 12 صورة كاريكاتيرية للرسول عليه الصلاة والسلام، ما دفع بالجمعيات الإسلامية إلى التحرّك احتجاجا على ما وصفوه بالإساءة إلى الرسول "محمد" عليه الصلاة والسلام، مطالبين الصحيفة بتقديم اعتذارها لكل المسلمين عبر كل أصقاع العالم، لكن ما لوحظ آنذاك هو صمت مختلف الأوساط السياسية والإعلامية الفاعلة، التي سجّلت غيابها وعدم تضامنها مع المسلمين في قضية لها علاقة بالمقدّس.

[1]– أبو بكر الصديق، الديوان، ص49– 50

فما كان ملاحظا في تلك الرسوم، هو احتواؤها على قدر كبير من العنصرية والأفكار النمطية في حقّ الإسلام والمسلمين، فنجدها مرّة تصوّر الرسول الكريم مرتديا عمامة على شكل قنبلة وفي ذك إحالة إلى ظاهرة الإرهاب وإلصاقها بالإسلام ومرة أخرى يتم تصويره وهو يحمل خنجرا وخلفه امرأتان، وهي كلها رسوم كان الهدف من ورائها تشويه صورة الإسلام والإساءة إلى تعاليمه وترسيخ فكرة التمييز وغرس الكراهية بين الديانات.[1]

ليعاد نفس السيناريو بعد عقد من الزمن مع "شارلي إيبدو" المجلة الفرنسية – سنة 2015م– التي نشرت صورا مسيئة للرسول عليه الصلاة والسلام، بتمويل من وزارة الثقافة وباسم حرية التعبير فانتهجت الاستهزاء والاستفزاز بمظاهر الهجوم على الرموز والمساس بالمقدسات الإسلامية وذلك بإصدار صفحة أولى تحمل رسما أكثر من مسيء للرسول عليه الصلاة والسلام، وهو يحمل لافتة كتب عليها "أنا شارلي" ويذرف دمعة، في رسالة خفيّة تريد أن تقول "إنّ الرسول يجيز ويبيح السخرية منه ومن الأنبياء والرسل. على غرار الرسم الذي تفوّق على الرسومات الدنماركية في ترميز سخيف لا يمكن له أن يتستر بالحق في الإبداع، وحرية التعبير التي وضعتها فرنسا فوق جميع المعتقدات والأديان(13جانفي2015)، وقد وقع في الدور الرخيص برسم عمامة للشخصية التي ترمز للنبي محمد عليه الصلاة والسلام في شكل عضو تناسلي مختون، هذه الإساءة لا يمكنها أن تحتمي بحرية التعبير لأن الجهة التي موّلت العدد وجنّدت كل الوسائل لإعداده وضمان سحبه على نطاق واسع هي الحكومة الفرنسية من خلال صندوق تابع لوزارة الثقافة، ولا يمكن للحكومة الفرنسية هذه المرة أن تتنصّل من مسؤولياتها كما لا يمكن لقادة الدول الإسلامية غضّ الطرف عن الإساءة لمعتقد مليار ونصف مليار مسلم. أهانتهم دولة وليس مجرد أسبوعية مغمورة، وأنهم ملزمون بطلب توضيحات من سفراء فرنسا، ثم الذهاب إلى المحاكم برفع دعوى جماعية أمام المحكمة الأوروبية ضد الحكومة

[1]– عبد الحليم حمود، الإعلام التضليلي دور الدعاية الغربية في تشويه صورة الإسلام، مركز الدراسات والترجمة، لبنان، ط1، 2010، ص90

الفرنسية بتهمة "ازدراء الأديان" كما يفترض أن تتّخذ إجراءات عقابية سياسية واقتصادية ضدّ فرنسا، وكذا مطالبتها بالاعتذار الرسمي.

فبصدور هذا العدد المسيء للرسول عليه الصلاة والسلام من مجلة "شارلي إيبدو" برعاية حكومية لا غبار عليها، هو مؤشر خطير على إطلاق يد الإعلام الفرنسي بأنواعه لسبّ المسلمين، واحتقار معتقداتهم دون حد أو قيد.

يسعى الكاريكاتير كفن ساخر إلى ترجمة معاناة الشعوب وكشف الخبايا المضمرة للعيان للدفع بالعجلة لبعث حسّ الوجود ودقّ ناقوس الخطر لأجل أخذ الحيطة والحذر وإظهار المستور بشكل جلي للعيان لإيجاد الحلول، وبالتالي ليس من شأنه الخوض في مواضيع ذات علاقة بالمقدّس والتي قد تفتح نيرانا كثيرة وتتسبب في إحداث أزمات وحالات استنفار قصوى، فتلك الرسوم أحدثت نوعا من الشرخ بين الأديان وطالعتنا بفكرة حوار الحضارات وصراع الأديان التي ما تزال لحدّ الساعة متداولة من طرف عناوين صحفية وحتى كتابات أكاديمية على أمل تجاوز هذه الثغرة، فجرّاء الرسوم المذكورة أعلنت حالة طوارئ وطالبت العديد من الجمعيات الإسلامية المسلمين بمقاطعة الكاريكاتير لأنه لا طائل من ورائه سوى المشاكل وتخليف الضرر، فكما هو معلوم أن الدين من الأمور المهمة في حياة كل مجتمع وكل إساءة إليه فيها ضرب لمعتنقيه وحتى تشكيك فيه وفي تعاليمه، ومنه نصل إلى نقطة مهمة، مفادها أن هذا النوع من التصرفات ليس جرأة ولا علاقة له بحرية الرأي والتعبير، إنما هو تعدي صريح وواضح على خصوصية الآخر وامتداده وهذا ما كانت قد عكسته تحليلات الكثير من المهتمين والمتتبعين للوضع، فهذه الخطوة كان هدفها الدخول في صراع حضاري مع الآخر وأيضا "لتتمكن الصحيفة "شارلي إيبدو" بمعيّة رسامها من تحقيق شهرة واسم في الساحة الإعلامية، والمعروف أن الكاريكاتير الذي يتحرك على هذا النحو لن يكون بإمكانه الصمود طويلا جراء تغييبه المهنية وتركيزه حول البعد التجاري.

فـ "الكاريكاتير كفن يعمد إلى نقل مشكلات الشعوب ومعاناتهم في قالب ساخر لإيجاد الحلول وتمرير رسائل من شأنها توعية المجتمعات وتطهيرها لا بالصيد في المياه العكرة. فالكاريكاتوري يتفادى الخوض في مواضيع ذات صلة بالعنصرية والجريمة ناهيك عن أنواع الإساءة والمساس بالمقدسات، والشخص المهني يدرك ذلك تمام الإدراك فلا يمكنه المجازفة برهن مصير عمله تحت غطاء حرية الرأي، فلكل مسألة ضوابط وميكانيزمات توضح طريق الوصول مركزة حول نقطة البداية لأنها الأساس"[1].

فالكاريكاتير يواكب الأحداث والوقائع خدمة للجماهير بالدرجة الأولى وتمكينها من تشكيل هالة كبرى من الوعي، تتسلح به لمواجهة كل ما هو عبثي مغرض، وكل خروج عن هذه القاعدة يعتبر ثغرة وتجاوزا، يصبح بموجبه هذا الفن بحاجة إلى ترشيد، فلا ينبغي له أن يكون ساخرا لمجرد السخرية، وإطلاق نكات بشكل عشوائي، لأنه في هذه الحالة سيصبح أداة استلاب توعوي فكري ويكون أكثر من عبثي ويضيع صاحبه قبل غيره[2].

"فالدين أصيل في الإنسان، لذا يظل الملجأ الذي يأوي إليه، لا سيما بعد أن تعزّز بنزول الكتب السماوية ورسل الله، فتوطدت العلاقة بين الإنسان والدين وتعمقت حقيقة عقائدية في كيانه توحي بأن للكون إله حق أن يعبد ويوحّد ويطاع، غير أنّه في ظل الانفجار المعرفي الذي يشهده العالم وفي ظل ثقافة العولمة وعولمة الثقافة التي تنطوي على درجة عالية من تغلب المادة وتمثل الحياة العاجلة واختزال الإنسان في بعده المادي الاستهلاكي، اهتز مفهوم الدين وتعرضّت مقدساته للسخرية والانتهاك تحت طائلة حرية التعبير، مما عرضه للامتهان والتشويه الذي عمّقه غياب الوعي وتنكّر الأفراد لهويتهم وخصوصيتهم على حساب هوية عالمية، تختزل الإنسان في مدى قدرته على الذوبان في الآخر وتبني ثقافة الإذعان"[3].

---

[1]– باقي بوخالفة، في مقابلة تلفزيونية على قناة الشروق tvالشروق ثقافة.2015/01/20/ على 19:30

[2]– بسام الطعان، الكاريكاتير هو فن الابتسامة المرة ليوصلك إلى الأشد حلاوة، موسى عجاوي: قد ينقلب فن الكاريكاتير إلى ضده عندما يتمادى في السخرية، القدس العربي، السنة20، العدد6088، الأربعاء 31كانون الأول2008م/3محرم1430هـ، ص12

[3]– ليلى لعوير، العولمة وانتهاك المقدس، سلسلة أعمال الملتقيات العولمة والهوية الثقافية، مخبر علم الاجتماع والاتصال للبحث والترجمة، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2010، ص49

لقد سعت العولمة لتوجيه آلياتها الفكرية والتقنية باتجاه العالم الإسلامي في نقد واسع لتراثه وتاريخه وثقافته، وجعل مقدساته عرضة للانتهاك والسخرية قصد زعزعة الرؤية الدينية وخلخلة البنية الأخلاقية للمجتمعات انطلاقا من:

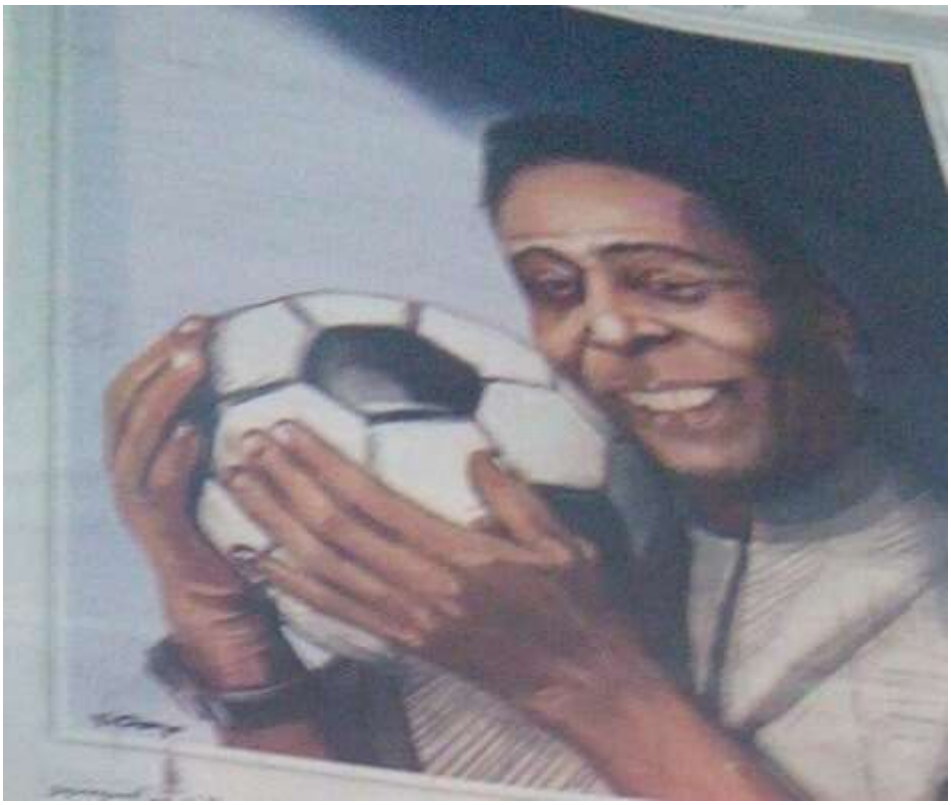
- نفي السلطة عن الذات الإلهية.
- الاستهانة بالأنبياء والرسوم المسيئة للرسول عليه الصلاة والسلام دليل على ذلك.
- تدنيس الكتب السماوية.
- التشكيك في خيرية الرموز الإسلامية وتشويه تاريخها المليء بالبطولات والأخلاق العالية.
- تشويه الأحداث والوقائع الإسلامية.
- ضرب اللغة العربية وتهجين دورها الحضاري وهي اللغة التي استقت قدسيتها من قدسية النص القرآني بوصفها لغته ووعاءه.[1]

[1]- ينظر، ليلى لعوير، المرجع السابق، ص50- 51

3- الخطاب الرياضي:

ويقصد به الخطاب الكاريكاتوري الذي يعالج مواضيع رياضية كمباريات الفرق الوطنية وكأس العالم والشخصيات الرياضية والملاعب ونفقات الفرق والأندية ...وما إلى غير ذلك، فهي تقدّم الخبر الرياضي بطريقة هزلية متخذة السخرية في طرحها ومعالجتها.

الشكل السادس:



أولا- الوصف:

نلفي صورة اللاعب العالمي "بيليه"[1] مرتديا بذلة رمادية اللون، يحمل بين يديه كرة قدم باللونين الأبيض والأسود مصنوعة من الجلد. بشكل أقرب منه إلى حمل طفل رضيع بكل

[1]- لاعب برازيلي من أحسن هدافي العالم، "اللؤلؤة السوداء".

حنان ولطف، مقربا إيّاها من وجهه يحنو عليها بنوع من الدلال لتلكم الكرة، والتي تعني له الكثير على ما يبدو، والصورة من نوع البورتريه*، وهي من توقيع الكاريكاتوريست "سوسة"[1].

إذ نجد الرسم في بداية الصفحة يتوّسط مقدمتها، ويظهر لنا من خلال الصورة الكاريكاتورية أنّ اللاعب المشهور الملقب بـ "اللؤلؤة السوداء" هنا يداعب الكرة بيديه، في علاقة حميمية تجمع الوالد بابنه.

– **الألوان:** تزاحم على الصورة اللونين الأبيض والأسود الذي جاء بخط منحني خلف أيقونة اللاعب "بيليه"، إلا أنّ الغلبة كانت من نصيب اللون الأبيض حيث شغل مساحة كبيرة دليل على التفاؤل والنقاء والنجاح، كما أنّ الوحدة الجمالية تتحقّق بانسجام اللونين الأبيض والأسود وترابطهما، بحيث يساعد هذا الانسجام والترابط في قراءة واضحة للصورة.

– الرسالة الأيقونية(le message le comique): يظهر من خلال الصورة أن الشخصية الموجودة في الرسم هي أيقونة للاعب "بيليه"، في حين نلاحظ غياب الأيقونة اللسانية.

– أما من الأشكال، فنجد أنّ الدائرة والممثلة في كرة القدم هي أبرزها، حيث تحمل دلالة الإتقان والوقت والكمال، وكذا بداية دون نهاية، إذ إنّ الأشكال المنغلقة تدلّ على الإحساس بالهدوء والإشباع والدقّة والنعومة والرخاء، فاللاعب هنا يحمل الكرة بكلتا يديه وكأنّها جزء من جسده غال وعزيز جدا على قلبه. كما يظهر لنا جليا الخط المنحني – خلف اللاعب مباشرة– والذي يحمل في طياته قيما إيجابية تتمثّل في دلالة الحيويّة والنشاط وكذا النعومة والطرافة، كما يدل على الاستقرار والانغلاق فيما يحمله من قيم سلبية.

---

* – **رسم البورتريه:** وهو عبارة عن رسم الأشخاص أو التركيز على ملامح وتعابير الوجه بدقة وهو من أصعب الأنواع بالمناسبة ممّا يذكرني بقول رسّام صيني "إن أسهل أنواع الرسم الرسم الخيالي الذي لا يمتّ للواقع بصلة لأن أحدًا لن يخبرك أنّ في رسمتك في المكان المعيّن خلل ما، لأنّه لا يعرف إن كان هذا الخلل في أصل الشخصية الخيالية أم خطأ فعلي"، بينما في رسم الأشخاص قد يلاحظ بسهولة خلل في رسم العين أو الشفاه وهكذا See more at: http: //somaya2.blogspot.com/2014/01/blog-à: 57: 21 2018/12/21post_2072.html#sthash.yG6ajNDo.dpuf

[1]– الجريدة: الخبر العدد: س 26.ع 7963. الصفحة: 8، بتاريخ: 6 نوفمبر 2015م

ثانيا- المستوى التعييني:

ويظهر ذلك من خلال الصورة الكاريكاتورية، في أنّ الرياضة متنفّس الشعوب خاصّة الفقيرة منها حول العالم كما، قد تكون لأغراض سياسية إذا ما جاز الأمر فهناك العديد من الرياضيين الذين شقّوا طريقهم بمفردهم دون اعتناء الدولة بهم.

إذ يقول أحد القرّاء: أنّه "تختلف أفكار وطموحات البشر من فرد إلى آخر، بحسب انتماءاتهم العرقية، والمحيط الذي نشأوا فيه، فتتعدّد الاختيارات وتختلف معها الرغبات، فمثلا أصحاب المناطق الفقيرة كإفريقيا وأمريكا الجنوبية ينسبون لحب كرة القدم الموروثة عندهم أبا عن جدّ، أما المناطق الآسيوية فيميلون إلى تعلم الرياضات القتالية كالجودو والتيكواندو... ممّا جعل هاتين القارتين محض منبع للأساطير، ولكنك ما إن تسأل أي واحد عن الوصفة السحرية وعن ما مرّ به ستجده قد عانى الأمرين من الظلم والتهميش من طرف الجميع من مسؤولين، أفراد، عائلة وأصدقاء، لكنه في المقابل رفع التحدي وسجّل اسمه في التاريخ بأحرف من ذهب رغم كثرة الصراعات والعراقيل. كما قال "ابراهام لينكولن": "الفشل أول خطوة للنجاح". لكن على المرء أن يعمل لذلك فالسماء لا تمطر ذهبا ولا فضّة، فإذا كان الموت يقتلك مرة، فالفشل حتما سيقتلك ألف مرة "[1].

فمن قال أن البدايات البسيطة لا توحي بمستقبل مشرق وإنجازات كبرى "بيليه" واحد من الملهمين الذين تمكنوا من صنع الإستثناء في رياضة الجزم فيها بالفوز يكاد يكون مستحيلا. رغم انحداره من أسرة فقيرة وتنظيفه أحذية لاعبي نادي "باورو اتلتيك كلوب". وتوصيل الغسيل للزبائن فإن ذلك لم يمنعه من أن يصبح معجزة الكرة المستديرة.

لقد حاز "بيليه" على عدّة ألقاب خلال مسيرته الكروية. فهو يعتبر أفضل لاعب في تاريخ كرة القدم في نظر الكثيرين بطلا قوميا في- بلاد السامبا- البرازيل، مهاجما وصانع ألعاب

[1]- القارئ، وليد بوسعد، تلميذ سنة أولى تعليم ثانوي جذع مشترك آداب، بتاريخ: 2018/10/04م على11: 45

من النوع الفريد نقطة قوته اللعب للكرات الخلفية وأكثر ماكان يحزنه أنه لم يستطع ولا مرة أن يسجل في كأس العالم بالرمية التي يمتاز بها وتعتبر توقيعا خاصّا به[1].

ولد "أديسون أرانتيس دونا سيمنتو" في 23 أكتوبر 1940م، في مدينة "تريس كراكوس" في البرازيل. وقد أطلق عليه اسم "بيليه" في المدرسة بسبب صعوبة نطقه لاسم لاعبه المفضل "بيليه"[2] حارس مرمى نادي "فاسكو دي غاما" الذي كان يرفض أن يلقبه زملاءه به، وقد أدّى الأمر إلى لكمه أحد زملائه لمناداته بهكذا لقب مما اضطر إلى طرده من المدرسة.

حصل "بيليه" على لقب "أحسن لاعب" في بطولة "كأس العالم" 1962، حيث صنع هدفا أمام منتخب المكسيك في أول مباراة له، في كأس العالم، وبعدها سجل الهدف الثاني بعد أن راوده مدافعين ليحقق الفوز لمنتخبه بنتيجة (2- 0) وقد كانت بطولة كأس العالم 1970 بالمكسيك الأخيرة للجوهرة السوداء [3].

- **ألقابه:** اختير "بيليه" سنة 1999م لاعب القرن من قبل الإتحاد الدولي لتاريخ وإحصاءات كرة القدم، وفي نفس العام فاز بلقب "لاعب القرن" بعدما طلبت مجلة "فرانس فوتبول" من الفائزين بجائزة "الكرة الذهبية" بترشيح أفضل لاعب في القرن، كذلك اختير "بيليه" "رياضي القرن" من قبل اللجنة الأولمبية الدولية وأيضا مجلة "تايم" وذلك بترشيحه بقائمة الأشخاص الأكثر أهمية في القرن العشرين، وفي سنة 2013م حصل "بيليه" على "كرة الفيفا الشرفية" من قبل الإتحاد الدولي لكرة القدم.

صنّف "بيليه" من أنجح هدافي الدوريات في العالم حسب الإتحاد الدولي لتاريخ وإحصاءات كرة القدم حيث سجّل خمسمئة وواحد وأربعين هدفا في الدوري. أمّا فيما يخصّ مسيرته الكروية فقد سجّل "بيليه" ألفا ومئتين وواحدا وثمانين هدفا في ألفا وثلاثمائة وثلاثة وستين مباراة خاضها

[1]- سجّل "بيليه" 148 هدفا في 33 مباراة

[2]- "بيليه" في اللغة الايرلندية تعني "كرة القدم" وفي لغة "الهيبيين" تعني "المعجزة"

[3]- قارئ، وليد بوسعد، تلميذ سنة أولى تعليم ثانوي جذع مشترك آداب، بتاريخ: 2018/10/04م على11:45

بما في ذلك المباريات الوديّة غير الرسمية، الرقم الذي أدرج في موسوعة "غينيس" للأرقام القياسية[1].

خلال مسيرته الكروية كان "بيليه" ممن يستلمون أعلى الأجور في عالم كرة القدم آنذاك بسبب موهبته، حتى أنّ الرئيس البرازيلي "جانيو كوداروس" أعلن في عام 1961م أنّ "بيليه" "ثروة قومية"[2].

كما كان لنجم الكرة البرازيلي ثقل سياسي، حيث قاد العديد من السياسات الرامية إلى تحسين الظروف الاجتماعية للفقراء. وأطلق على "بيليه" عدة ألقاب منها "اللؤلؤة السوداء"، "ملك كرة القدم". وقد أعلن "بيليه" اعتزاله كرة القدم عام 1977م وعيّن سفيرا لكرة القدم في جميع أنحاء العالم. وفي سنة 2010م أعطي "بيليه" منصب الرئيس الفخري لنيويورك كوسموس[3].

- ثالثا المستوى التضميني:

تخدير الوعي من خلال النجومية الرياضية وذلك عن طريق تهميش الفاعلية، على أساس أن الرياضة بالأخصّ كرة القدم أصبحت المتنفّس الوحيد للشعوب، والتي من خلالها تبرز نجومية الفرد للعيان، ليحقق ذاته ويفلت من بؤرة التهميش والفقر، فكرة القدم تضمن لك المتعة والمشاهدة وكذا تفاعل المتلقي معها على أنها أكثر الرياضات نبلا وارتقاء بالفرد في مجتمعه الذي يعجّ بالآفات والمآسي... وبالتالي تحولت الرياضة من لحظات الحماس إلى لحظة الإنجازات الخارقة والتنافس على تجاوز الذات وقدراتها. حتى أنها أصبحت العقيدة الجديدة للشباب التي حلّت محلّ العقائد الاجتماعية والسياسية.

فصناعة النجومية إنما تتم لأغراض ترويجية أما نجومية الجهد والإنتاج والعمل فتقبع في مكانها المتواضع، فقد أصبحت النجومية ومتعة المشاهدة الرياضية إذن نوعا من "دين" جديد

---

[1]- Pelé, the king of football FIFA.com - بتاريخ: 2018/12/21 على الساعة: 18:15

[2]- http: //ar.m.wikipedia.org - بتاريخ: 2018/12/21 على الساعة: 19:10

[3]- ينظر، المرجع نفسه

يملأ على الشباب دنياهم التي خلت من الحماس والعطاء والمشاركة، كما غدت أمل من لا أمل لهم من المهمشين اقتصاديا (على وجه الخصوص)، حيث يحلم الواحد منهم أن يصبح نجما كرويا، مما يساعد على القفز فوق حاجز الفقر والبؤس، والانضمام إلى عالم المشاهير والأثرياء.

4- الخطاب السياسي:

وهو ما يعبّر فيها الخطاب الكاريكاتوري عن المواقف السياسيّة، من خلال الرسم فقط أو الرسم والحوار، فهي لا تعطي خبرا، إنّما رأيا حول حدث أو عمل سياسي في قالب ساخر وهادف في آن واحد، والتي تأخذ مادّتها من أحداث الساحة السياسيّة كالرؤساء والأحزاب والانقلابات والحروب...الخ.

الشكل السابع:

أولا- الوصف:

جاءت الرسمة بعنوان "حبّ الكرسي" في بداية الصفحة الرئيسية إلى الجانب الأيمن العلوي بحجم كبير[1]، حيث جاء في الصورة الكاريكاتورية ما يلي: وجود رجل يبدو مسؤولا بملابس رسمية ذي شعر أبيض مستلقيًا على كرسي فخم باللّون (الأحمر)، لكن قاعدته جاءت على شكل مسمار باللّون (الرّمادي) قد ضُرب في الأرض ليُخْدِثَ فيها شرخًا، وقد انحنى جزء

[1]- التاريخ الجمعة 8 ماي 2015، من إمضاء "سوسة"، جريدة الخبر، العدد: 7785 السنة: 25، ص12- 13

المسمار السفلي بسبب دَقِّهِ في الأرضية، وهناك عبارة تنتهي بسهم صغير أسفل الكرسي مشيرة إلى عمود المسمار كُتِبَ فيها "مسمار جحا"[1].

كما كُتب في أعلى اللوحة "حبّ الكرسي. فيروس يسيطر على المسؤولين الجزائريين"، يستلقي الرجل على الكرسي بطريقة أفقية مغمضا عينيه واضعا يديه كمسندة لرأسه في حين يضع ساقا على ساق، فلا شيء يزعجه إنه مرتاح البال في هذه الوضعية (بكل أريحية غير مبالٍ لِمَ يحدث حوله)[2]، كما تصدّرت مجموعة من اللوحات الحقيقية المصغّرة داخل إطارات عُلِّقت على الحائط خلفه، هي مجموعة لمسؤولين ورؤساء أحزاب في الدولة الجزائرية.

– **يقول أحد القرّاء :** "الكرسي مرض كبير يجب أن تشفى منه مجتمعاتنا لكي نستطيع أن ننهض من هذا الواقع المتهاوي، حب الرئاسة والزعامة(الكرسي) هو أكثر ما يفسد المصلحة العامة.. لأنه يؤدي إلى تقويض الديموقراطية والتناوب على السلطة.. وهذا الحب يتطور مع الوقت إلى ما يشبه الهوس بالسلطة، وهو الشيء الذي يجعل الإنسان الذي يريد السلطة إنسانا وصوليا يستعمل كافة الوسائل في سبيل اعتلاء سدة الحكم.. وما إن يتمكن من مقاليد الحكم حتى يسعى أيضا إلى استعمال كافة وسائل القمع والاستبداد بالسلطة لكي يظل في الحكم.. وهذا لا شك أكثر ما يفشي الظلم والفساد والاستبداد...والتبعية أيضا للدول الامبريالية في سبيل أن تضمن لهذا المستبد بالسلطة أن يبقى في الحكم خدمة لمصالحها....."[3]

تحوّل الجري وراء المسؤوليات لتقلّد المناصب والبقاء فيها أطول وقت ممكن إلى فيروس يسيطر على السواد الأعظم من المسؤولين الجزائريين، حيث إن "شهوة الكرسي" باتت تقليدا مشتركا من أعلى رجل في هرم السلطة إلى أدنى مسؤول– شاءت الأقدار أن يتبوأ رئاسة جمعية محلية أو حتى لجنة حي– لدرجة أن ثقافة التداول على السلطة وتجديد الدماء باتت

---

[1]– يُدْلِي أحد المبحوثين بالقول: "هذه الصورة تقريبا نفسها التي صدرت في مجلة المنتقد، بعنوان مسمار جحا في حق الشادلي بن جديد".

[2]– **طرفة:** حدث مرة أن ركبت عجوز الحافلة ولاحظت أنّ معظم راكبيها شباب جالس على كرسيه دون الاكتراث لأمرها...فقالت: "هذا كرسي نتاع 25دج ماسبلتش فيه...كيفاش حاب المسؤول يتخلى عن كرسي يسوى مليار؟"

[3]– القارئ، حسام بوودن، أستاذ الأدب العربي، تعليم متوسط، بتاريخ: 2018/04/07 على 14:30

"كفرا" أو "رجسا من عمل الشيطان" في قاموس أشخاص يرفعون شعار "مسؤولون إلى أجل غير مسمى" أو كما يقول المثل الشعبي "هنا يموت قاسي" ....[1]

كما يؤكد الشيخ آيت سالم/نائب رئيس جمعية العلماء المسلمين على أنّ "المسؤولية أمانة وهي خزي وندامة يوم القيامة":

"أكدّ الشيخ أن المسؤولية في الإسلام تكليف قبل أن تكون تشريفا، مشددا على الانعكاسات الخطيرة التي تترتب عن إسناد الأمور لمن لا يستحقها، سواء على الفرد أو المجتمع.

وقد وضّح رأي الشرع في موضوع الاستخفاف الجاري في تحمل المسؤوليات واحتكار المناصب لأطول وقت ممكن، بأن المسؤولية في الإسلام تمنح لمن يكون قادرا على أدائها وتحمّل مشقتها، والدليل على ذلك رفض النبي عليه الصلاة والسلام، تولية "أبى ذر الغفاري" –رضي الله عنه– عندما طلب ذلك رغم حبه الشديد له، حيث قال: "يا أبا ذر إنك رجل ضعيف، وإنها أمانة وإنها يوم القيامة خزي وندامة، إلا من أخذها بحقّها وأدّى الذي عليه فيها"، الأمر الذي يوضّح حرص النبي –عليه الصلاة والسلام– على إسناد الأمر لمن تتوفر فيه الصفات المطلوبة.

كما أنّ التوجيه الإلهي أرشدنا إلى شروط الولاية من خلال الآية التي وردت في سورة سيدنا يوسف عليه السلام– حينما قال: ﴿ اِجْعَلْنِي عَلَى خَزَائِنِ الأَرْضِ إِنِّي حَفِيظٌ عَلِيم﴾[2]، حيث أنّ من يتقلّد المنصب يجب أن يتمتّع بالأمانة والكفاءة، بما فيها الكفاءة العلمية والخلقية.

فضلا عن الآية الأخرى التي استنبط منها العلماء الشروط الواجب توفّرها لتولّي الأمر من خلال قوله تعالى: ﴿ يَا أَبَتِ اِسْتَأْجِرْهُ إِنَّ خَيْرَ مَنِ اِسْتَأْجَرْتَ القَوِيُ الأَمِين﴾[3]، حيث إن القوة هنا يتّسع معناها لتشمل القوة البدنية والعلمية والنفسية والأخلاقية، فضلا عن شرط تحمّل الأمانة الملقاة على عاتق المسؤول.

---

[1]– محمد درقي، صحفي، وهران، بتاريخ: 2015/05/08

[2]– سورة يوسف، برواية حفص، الآية 55

[3]– سورة القصص، برواية حفص، الآية 26

بمعنى أنّ القصد الأول لمن توّكل له المسؤولية يجب أن يكون خدمة الصالح العام الذي ينبغي أن يقدم على خدمة المصلحة الشخصية، ومن ثمة فإن المسؤول أو الولي لا ينبغي له أن يستغل منصبه لتحقيق مآربه وقضاء حاجاته ومصالح أقاربه وأصدقائه أو تقديم من لا حق له في التقديم وتأخير من لا يستحق التأخير، مضيفا أن الانتفاع الشخصي من خلال تقاضي راتب أو مستحقات نظير هذه المسؤولية هو أمر تبعي لا بأس به غير أنه لا ينبغي أن يكون بأي حال من الأحوال غاية، لأن الغرض الأساسي ينبغي أن يكون مصلحة الأمة"[1].

أستاذ علم الاجتماع الدكتور لقجع عبد القادر[2]:

"حيث يقرّ بعدم وجود تنظيمات وآليات اجتماعية وسياسية تسمح بالتداول على المناصب المتاحة، الأمر الذي أدى إلى تنامي ظاهرة احتكار المسؤولية من قبل شاغليها، مضيفا بأن تغيير هذا الوضع يبدأ أولا بضرورة إنجاز دراسة علمية متخصصة لفهم هذه الظاهرة وتشريحها.

ثم إن هذه الممارسات التي يحتكر فيها الأفراد المسؤوليات المسندة إليهم ليست حكرا على الجهات الممثلة للسلطة فقط، بل هي مستشربة في كل المجالات والقطاعات، بما في ذلك المؤسسة الجامعية، كما أنها ليست خاصة بالجزائر بل تكاد تكون القاسم المشترك الذي يميز عامة الدول العربية، مرجعا أسباب تناميها إلى غياب ثقافة التداول على السلطة لدى أغلبية مكونات المجتمع في ضوء انعدام تقاليد تكرس هذا المبدأ.

ويرى المتحدث ذاته بأن فهم هذه الظاهرة وتشريحها يجب أن يشمل كل العلوم الاجتماعية لدراستها دراسة مستفيضة، من قبل فريق علمي متخصص لإيجاد الحلول الجذرية التي تنتهي بفرض تقاليد لنقل السلطة، مضيفا بأن سياسة الاستحواذ على المسؤولية من قبل شاغليها تحرم الآخرين من التكوين، إذ كيف يمكن للشباب أن يكسبوا التجربة اللازمة إذا لم يسمح لهم بأخذ زمام المبادرة وتقلد المسؤوليات".

[1]– الشيخ آيت سالم، نائب رئيس جمعية العلماء المسلمين، نقلا عن جريدة الخبر، العدد7785، السنة 25، ص12

[2]– نقلا عن جريدة الخبر، المرجع نفسه، ص13

– **قارئ آخر:** "حبّ السلطة طبيعي واحنا بِتْوَلَّ عندنا الى حالة مرضيّة، لأنّ المسؤولين لم يصلوا إلى ذلك المنصب بكفاءاتهم وبالتالي يعتبرون "القفازة" التي أوصلتهم ومن حقّهم يبقاو فيه بقفازتهم ومعارفهم لأنهم إذا أزيحوا عن الكرسي لن يكملوا مسارهم المهني بشكل عادي تفرضه كفاءاتهم، إنّما سيضطرون للبحث عن علاقات ومعارف أخرى، وبناء العلاقات يحتاج إلى جهد وتنازلات كل مرّة، لهذا ما إن يصلوا إلى منصب حتى يعضّوا عليه بالأيدي والنواجد"[1].

المستوى التضميني: خلاصة القول أنّ السلطة تتميّز بمنطق التعنّت وفرض السيطرة وأنّ الأحزاب مطيّة لهذا السلوك العنيد، فالسلطة تكليف قبل أن تكون تشريفا، فما وجودهم في تلك المناصب إلا خدمة للشعب الذي انتخبهم ممثلين عنه وناطقين باسمه في العديد من القضايا والمسائل التي تهمّه، غير أنّ كل واحد منهم قد عرى ساقه يوم كشفت عن الأطماع والغنائم وتحدّقت عيناه لبريق السلطة، فما كان همّه إلا أن يستمتع بملذات الحياة ومفاتن العيش والمكوث على كرسيه القدر المستطاع، غير عابئ بالذين أوجدوه في ذلكم المكان لقضاء حاجياتهم والنظر في شؤونهم، فما وعودهم وكلامهم غير سراب يحسبه الضمآن ماءً.. حتى إذا جاءه لم يجده شيئا ملموسا، لقد جاء في صحيح البخاري أنّ النبي عليه الصلاة والسلام استعمل رجلا يقال له "ابن الليتبة" فلمّا عاد من عمله يحمل الأموال التي جباها في جهة والأموال التي اهديت إليه في جهة أخرى، وقال: " يا رسول الله هذا لكم وهذا لي" فغضب عليه الصلاة والسلام وقال: "ما بال الرجل نستعمله على عمل من أعمالنا فيقول: هذا لكم وهذا لي؟ أفلا قعد في بيت أبيه وأمّه فينظر أيهدى إليه؟"[2]، وهذا تماما حال مسؤولينا الذين لا يراعون في ذلك إلاًّ ولا ذمّة، وقد تناسوا أنّ فوقهم رقيب عتيد.. وأنّ كل شيء بمقدار. قال تعالى: ﴿ وَقِفُوهُمْ إِنَّهُمْ مَسْؤُولُون﴾[3].

[1]– القارئ، عمار بن طوبال، أستاذ وباحث في علم الاجتماع، بتاريخ2018/04/07 على15:00

[2]– https: //www.goodreads.com/quotes/716865 - في2018/04/16 على الساعة 23:53

[3]– سورة الصافات، برواية حفص، الآية 24

خاتمة

خاتمة:

شكّلت الصورة دوما مدار اهتمامات الإنسان، بفضلها يتخيّل ويتصوّر ويتمثّل، وعبرها يبني ويعيد بناء العالم وذاتَه، وبواسطتها يؤنسن الطبيعة الخارجية وطبيعته الداخلية، لا يحلم بعوالم أخرى مثلما لا يبني أوهامه واستيهاماته بدونها، بل لا يبدع فنا ولا ينظم شعرا من دونها.

إذ تُعْتَبَرُ الصورة الوسيط الأكثر قوّة وشيوعا في العالم المعاصر نظرا لما تتيحه من إمكانيات لا متناهية للتواصل والدعاية، ومن وسائل لا محدودة للتأثير في الرأي العام.

ضف لذلك سرعة تداولها وقوة تأثيرها إذ ما تفتأ الصورة تحطّم الهرمية الثقافية والتراتب الاجتماعي إلى حدّ أنّها بدت وكأنّها الوسيلة التي لا غنى عنها لتحقيق المساواة بين الناس، ولجعل الثقافة والمعلومة أعدل توزيعا وأسهل ولوجا من طرف أعرض الشرائح الاجتماعية التي تعاني كل البعد عن ثقافة الحرف.

والصورة الكاريكاتيرية باعتبارها وجها من أوجه الخطاب فإنها تمثّل الكل المكتمل المركب الذي يشمل الجانب الحسي والعقلي والمعرفي والإبداعي، فهي تجسد المفهوم، وتشخص المعنى، وتجعل المحسوس أكثر حسية، وهي في مفهومها الكلي ليست إلا تعبيرا بصريا وإبداعيا يسلك سبيل التخيل وترجمة الأفكار بمعان مستمدة من البيئة الثقافية التي تتحرك فيها بابتسامة فاتحة المجال على مصرعيه لمتلقيها، إذ يتناول الخطاب الكاريكاتوري العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية وكذا الدينية... وغيرها مما أثار الكثير من الانتقادات وجعله حديث العام والخاص.

فالكاريكاتير كفن يعتمد على رسوم تبالغ في تحريف الملامح الطبيعية لشخص أو جسم أو حيوان ما بهدف السخرية والتهكم والنقد الاجتماعي والسياسي، فهذا النوع من الرسومات ارتبط ارتباطا وثيقا بالسخرية مما جعل الكثيرين يسمونه بالفن الساخر، وقد ارتكز على قاعدة النقد والاهتمام بالقضايا الاجتماعية ليصبح لسان حال الشعب والمعبّر على مختلف انشغالاتهم واهتماماتهم.

فالكاريكاتير يعمل على معالجة مسائل كثيرة لها علاقة بالواقع الاجتماعي، الأمر الذي مكّنه من تحقيق متابعة عريضة من طرف المتلقين القرّاء.

ولعلّ من أبرز النتائج المتوصل إليها من خلال ما تقدّم ما يلي:

– أنّ الكاريكاتير خطاب، تسكنه الايدولوجيا ككل أنواع الخطاب، وتظهر هذه الايدولوجيا في مواضيع رسمه، التي تعالج مواضيع الدفاع عن حقوق المواطن البسيط ضد كل أشكال التسلط والغبن سواء كان ذلك من طرف الدولة المتمثلة في مؤسساتها العمومية وأجهزتها أو من طرف جهات أخرى تدعي الوصاية عليه على غرار الجماعات الإسلامية أو أصحاب النفوذ والمال، وذلك بأسلوب تهكمي ساخر، وهو الأسلوب الذي يعتمده عادة المضطهدين

– صريح في بعض المرات وغامض وماكر في مرات أخرى. وهو يعمد إلى إظهار رمزية السلطة حيث يظهرها في رمزية الدركي أو الشرطي، أو المسؤولين وفي إطارات المصالح العمومية. وهنا يمكن الإشارة إلى شيء هام وهو إمكانية تحول الكاريكاتير في حد ذاته إلى سلطة لها تأثيرها على الرأي العام وكذا على القرارات السياسية داخل الدولة.

– وكذلك من بين النتائج التي توصلنا لها، هو التجانس بين الكاريكاتير والأوضاع اليومية التي يعيشها المواطن في مختلف المجالات فكأن به– الخطاب الكاريكاتوري– الناطق الرسمي أو لسان حال الشعوب بطريقة أو بأخرى عبر تمريره لرسائل مشفرة أحيانا أو واضحة المعالم في أحيان أخرى ويظهر ذلك من خلال تتبعه مراحل الحياة والظروف الراهنة في الجزائر، بحيث أنه كان وما يزال مرتبطا بها، وبالتحولات التي تشهدها البلاد وكذا العباد منذ الاستقلال إلى يومنا هذا.

– من أهم سمات الخطاب الكاريكاتوري كونه يمارس إغواء وسحرا على مستهلكيه ومتلقيه بفضل استحواذه على حقله البصري فهو لا يترك شيئا خارجه إلا وضمه داخل إطاره بغض النظر عن مضمونه وعن الرسالة التي يمرّرها وهذا ما يفسّر إلى حدّ كبير وضعيته في الثقافة المعاصرة.

– تمكن الصورة الكاريكاتيرية من الولوج إلى عوالم واقعية أو متخيّلة والى عوالم مرئية أو غير مرئية، وهي– الصورة الكاريكاتيرية– في كل الأحوال تلبي أعمق الحاجات الإنسانية كالحاجة إلى التمثّل الذاتي والحاجة إلى تمثّل العالم وإلى تمثّل الواقع من اجل الاستمتاع والاحتفاء به تارة ومن أجل لفت الانتباه وعرض إشكالية تحتاج إلى حل تارة أخرى.

– يضاف إلى ذلك أن الصورة الكاريكاتيرية دون غيرها مكتفية بذاتها بفضل إحالتها إلى ذاتها « auto référence» بمعنى أنها في غنى عن أي شرح أو تعليق ونادرا ما تحتاج إلى حكاية على هامشها مما يدل على أنها تكشف عن لغة أخرى غير الكتابة وهي اللغة البصرية لغة الصور والأشكال المنظورة والمرئية.

إنّ الصورة الكاريكاتيرية صارت لها القوة والهيمنة على وسائط الاتصال المعاصرة، مما يطرح السؤال عن مكوّناتها وأنظمة إنتاجها التي تجعلها تحوز على هذا القدر من التأثير في العالم المعاصر، وهو ما من شأنه أن يلقي بعض الضوء على رهاناتها الإيديولوجية والسياسية والمعرفية، وما يتنازع موضوعها من اتّجاهات دعائية وفنيّة وإعلامية وإخبارية أو تضليلية.

وعلى ضوء ما تقدّم نخلص إلى أنّ الصورة ككل تمثل في الثقافة المعاصرة حضورا دائما وشبه كلي، ما من مجال وما من ميدان يخلو منها إلى حدّ أن هذه الثقافة صارت برمّتها بصرية أو لا غنى فيها عن الرؤية أو البصر.

الملخص:

تحتلّ الصورة حيّزا كبيرا في الدرس السيميائي، حيث اهتمّ بها العرب على غرار الغرب. سعت هذه الدراسة إلى الوقوف على معالجة مجموعة من الصور الكاريكاتورية لأحداث بارزة في جريدتي "الخبر والشروق اليومي".

وقد اعتمدنا المنهج السيميائي في دراستنا مستعينين في ذلك بالأدوات الإجرائية للتأويل الممثّلة في نظرية القراءة والتلقي، فجاء العنوان كالتالي: "الخطاب الكاريكاتوري بين التلقي والتأويل، قضايا مختارة من جريدتي الخبر والشروق اليومي (سنة 2015م) أنموذجا" لتعرية المُضمر من الأنساق الاجتماعية والسياسية والدينية وكذا الرياضية.

خلصنا في هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمّها:

-الصورة الكاريكاتورية بالرغم من بساطتها فهي خطاب ناقل للخبر.

-تحتلّ الصورة مكانة هامّة في الدرس السيميائي تتيح للمتلقي فهم وإدراك الأحداث بسرعة.

-تطرح جريدتا "الخبر والشروق اليومي" بفعل رسّاميها الكاريكاتوريين قضايا متنوّعة تعالج موضوعات مختلفة (سياسية، اجتماعية، دينية، ورياضية).

الكلمات المفتاحية:

السيمياء- الكاريكاتير- التأويل- المتلقي ...

Résumé:

L'image occupe une grande place dans le cours sémiotique, elle a suscité l'intérêt des arabes et celui des occidentaux. Cette étude a comme finalité le traitement d'un ensemble de caricatures d'événements importants parus dans les deux quotidiens: « El-Khabar et El-Shorouk El-Yaoumi ».

Nous avons adopté l'approche sémiotique dans notre étude, en exploitant les outils opérationnels d'interprétation relatifs à la théorie de la lecture et de la réception. Ainsi, nous avons intitulé cette étude comme suit: « Le discours caricatural entre la réception et l'interprétation de quelques évènements choisis et tirés des deux quotidiens: El-Khabar et El-Shorouk El-Yaoumi durant l'année2015, comme un modèle pour expliciter les différents contextes: social, politique, religieux et sportif.

Cette étude nous a menée à un ensemble de résultats sont:

-La caricature, malgré sa simplicité, reste un message fort transmettant l'actualité.

-L'image occupe une place importante dans le cours sémiotique, elle permet au destinataire de comprendre et de percevoir les évènements de façon rapide.

-Les quotidiens: « El-Khabar et El-Shorouk El-Yaoumi » soulèvent, par le biais de leurs deux caricaturistes, diverses questions afférentes aux différents domaines (politiques, sociaux, religieux et sportifs).

Les mots-clés:

La sémiotique -la caricature -l'interprétation -le destinataire…

قائمة المصادر المراجع

المصادر والمراجع باللغة العربية:

- **القرآن الكريم**

المعاجم:

1- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، المجلد4.

2- الجوهري، الصحاح في اللغة والعلوم، تقديم عبد الله العلايلي، دار الحضارة العربية، بيروت، لبنان، 1974م.

الكتب:

3- أبي بكر الصديق، الديوان، تحقيق درويش الجودي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

4- إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 2001م.

5- أسامة عبد الرحيم علي، فنون الكتابة الصحفية والعمليات الإدراكية لدى القارئ، إيتراك للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2006م.

6- أشرف محمود صالح، شريف درويش اللبان، الإخراج الصحفي، دار الفكر، القاهرة، مصر، 2001م.

7- أمال سعد متولي، الإخراج الصحفي، وتطبيقاته في الصحافة المكتوبة، دار مكتبة الأسراد، القاهرة، مصر، 2006م.

8- امبرتو ايكو: - التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

- العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، مر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2010م.
- القارئ في الحكاية، تر: انطوان ابو زيد، المركز الثقافي، 1996م.

9- آن زمر- فريد زمر، الصورة في عملية الاتصال قراءتها وتصميمها من أجل التنمية تر: خليل إبراهيم الحماش، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، طهران، إيران، 1978م.

10- بيتر كونزمان وآخرون، أطلس الفلسفة، تر: جورج كنورة، المكتبة الشرقية، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

11- جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، دمشق، سوريا، 1977م.

12- جمال درويش، فن الرسم، المكتبة الحديثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.

13- جوناثان بيغنل، مدخل إلى سيمياء الإعلام، تر: محمد شيّا، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.

14- جونثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، تر: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م.

15- حسان بن ثابت، الديوان، تقديم عبدأ علي مهنا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1994م.

16- حسن محمد نصر، سناء عبد الرحمن، الفن الصحفي في عصر المعلومات، تحرير وكتابة التحقيقات والأحداث الصحفية، دار الكتاب الجامعي، الإمارات العربية المتحدة، 2005م.

17- حمدان خضر السالم، الكاريكاتير في الصحافة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م.

18- حميد لحميداني، الفكر النقدي الأدبي المعاصر، مناهج ونظريات ومواقف، منشورات مشروع "البحث النقدي ونظرية الترجمة" الإصدار السابع، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، المغرب، ط1، 2009م.

19- حيدر حيدر، الزمن الموحش، دار أمواج للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1993م.

20- روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000م.

21- رولان بارث، بلاغة الصورة، من كتاب قراءة جديدة للبلاغة القديمة، تر، عمر أوكان، افريقيا الشرق، المغرب، 1994م.

22- ريجيس دوبري، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002م.

23- زكريا إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة، دار مصر للطباعة، 1963م.

24- سعاد عالمي، مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2004م.

25- سعيد بنكراد: - سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2006م.

- السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2015م.

26- سعيد غريب النجار، مدخل إلى الإخراج الصحفي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، 2001م.

27- سماح رافع محمد، الفينومينولوجيا عند هوسرل- دراسة نقدية في التجديد الفلسفي المعاصر- دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط1، 1991م.

28- سميرمحمود، الإخراج الصحفي، دار الفجر، القاهرة، مصر، 2008م.

29- شاكر عبد الحميد، عصر الصورة - الإيجابيات والسلبيات- منشورات عالم المعرفة، الكويت، 2005م.

30- شريف درويش اللبان، فن الإخراج الصحفي، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1995م.

31- صالح منادي مظهر، اللون في القرآن والفكر الصوفي، دار الزمان للطباعة، دمشق، سوريا، ط1، 2012م.

32- عادل مصطفى، فهم الفهم، مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى غادامير، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007م.

33- عبد الحق بلعابد، سيميائيات الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، من كتاب ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، منشورات جامعة فيلادلفيا، 2008م.

34- عبد الحليم حمود، الإعلام التضليلي دور الدعاية الغربية في تشويه صورة الإسلام، مركز الدراسات والترجمة، لبنان، ط1، 2010م.

35- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م.

36- عبد الله الغدامي: - الثقافة التلفزيونية، سقوط النخبة وبروز الشعبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004م.

- الفقيه الفضائي، تحول الخطاب الديني من المنبر إلى الشاشة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2011م.

37- عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية- قضايا العلامة والرسالة البصرية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013م.

38- عبد المنعم الحنفي، موسوعة مدارس علم النفس، مكتبة مدبولي، مصر، ط1، 1998م

39- عبد الهادي ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، دار الكتاب المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

40- عمرو فهمي، كاريكاتير، أخر العنقود، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، مصر، 2002م.

41- فاروق أبوزيد، ليلى عبد المجيد، فن التحرير الصحفي، مركز جامعة القاهرة، القاهرة، مصر، د.ت.

42- فاطمة الطبال بركة، النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1993م.

43- فريدة زمرد، أزمة النص في مفهوم النص عند ناصر حامد أبو زيد، المغرب، 2005م

44- فهد بن عبد العزيز بدر العسكر، الإخراج الصحفي، أهميته الوظيفية واتجاهاته الحديثة، مكتبة العبيكان، الرياض، السعودية، 1998م.

45- فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2000م.

46- فيرناندهالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 1998م.

47- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

48- قاسم حيين صالح، الإبداع وتذوّق الجمال، دار دجلة، عمان، الأردن، ط1، 2010م

49- كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2011م.

50- ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثة، تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

51- محمد البسيوني، الفن والتربية، الأسس البسيكولوجية لفهم الفن وأصول تدريسه، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1984م.

52- محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

53- محمد جواد مغنية، مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار ومكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، لبنان.

54- محمد حسام الدين إسماعيل، الصورة والجسد، دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2008م .

55- محمد فريد الصحن، الإعلان، طبع الدار الجامعية، الاسكندرية، مصر، 1997م.

56- محي الدين طالو، الرسم واللون، دار دمشق، سوريا، ط3، 1993م.

57- ممدوح حمادة، فن الكاريكاتير في الصحافة الدورية، دار عشترون، دمشق، سوريا، 1999م.

58- ناضم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997م.

59- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط7، 2005م.

60- نورالدين النادي، فن الإخراج الصحفي، مكتبة المجتمع العربي، عمان، الأردن، 2006م.

61- هنري. برجسون، الضحك، تر: علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، مجد، بيروت، لبنان، 2007م.

المراجع باللغة الأجنبية:

1- ABRAHAM MOLES, L’image Communication Fonctionnelle, Casterman, Belgique1980.

2- Alain joannès, Communiquer par l’image,edition,dunod,paris,2005.

3- Baudelaire, Ecrits sur l’art, Paris, Les Classiques de Poche,1992.

4- CHRISTIANE CADET.RENE CHARLES.JEAN- LUC GALUS , la communication par l’image, édition NATHAN,France1994.

5- DAVID SCOTT, LA SEMIOTIQUE DUTIMBRE,COMMUNICATION ET LANGAGE nº120.04TRIMESTRE1999.

Dictionaires:

6- Dictionnaire d'histoire de l'art, Jean Pierre Maraudant, presse universitaire de France

7- Dictionnaire Portatifs des Beaux Artshttps: //bibliotheque- numerique.inha.fr

8- Dominique Serre – Floersheim, quant les images vous prennent au mot,ed,organisation,Paris1993

9- HACHETTE le dictionnaire Français, langue française avec phonétique et éthnologique, édition Algérienne 1992

10- HPZI lopus ,caricature et société,EdMame,France,1970

11- JACQUES LETHEVE, la caricature et la presse, sous la IIIrepublique,France,1961

12- JEAN MARTINET,CLEFS POUR LA SEMIOLOGIE, édition, SEGHERS, PARIS1973

13- LAURNET GERVEREAU, voire, comprendre, analyser les imagesé, dit, de couvertes,Pais,XII,1994

14- LOUIS MARIN ,ETUDES SEMIOLOGIQUES(écriture peinture),édition klincksieck,paris1971

15- MARIE CLAUDE VETTRAINO- SOULARD ,LIRE UNE IMAGE,EDITTION AMOND COLIN,PARIS,1993

16- MARTINE JULY, introductiona l'analyse de image, nathauniverceti, France, 1994.

17- MARTINET JEAN,clefs pour la semiologie,édit,seghers,Paris,1975.

18- Michel Foucault, Dits et ecrits,tomel,Ed,Gallimard,Paris,1994.

19- MICHEL JOUVE,L'âge d'or de la caricature anglaise, France1983.

20- P.Ricoeur,A L'ecole de la phenomenologie ,Ed,Vrin,Paris,1998.

21- Petit la Rousse illustré 1979, librairie la rousse, Paris VI, Dictionnaire encyclopédique.

22- RENE CHARLES- CHRSTINE WILLIAME, la communication orale, édition NATHAN, France, 1997.

23- ROLAND BARTHES, L’aventure Sémiologique, ed, Seuil, Paris ;1985.

24- SUZY LEVY, les mots dans la caricature communication et langage N° 102, 4eme trimestre 1994.

25- TONI MARINI, ECRITS SUR L’ART,EL KALAM MAROC,1990.

26- Wolfgang Iser ,L’acte de lecture, trad Evelyne sznycer. ed, P Mardaga,1976.

المجلات والملتقيات:

1- أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم24، الدار البيضاء، المغرب، 1993م.

2- أشرف منصور، صنمية الصورة- نظرية بوديار في الواقع الفائق- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد62، 2003م.

3- أندرية دارتينغ، مع هوسيرل الفينومينولوجيا، وضعانية متعالية- كتابات معاصرة-، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، المجلد السابع، ع25، تشرين الأول1995م.

4- بشير ابرير، الصورة في الخطاب الإعلامي، دراسة سيميائية في تفاعل الأنساق اللسانية والإيقونية، الملتقى الدولي الخامس "السيمياء والنص الأدبي"، جامعة محمد خيضر، بسكرة، نوفمبر 2008م.

5- جوديت لازار، الصورة، تر: حميد سلاسي، مجلة علامات، ع5، 1996. http: //www.saidbengrad.com/a1/n5/14.htm

6- حسن حنفي، عالم الأشياء أم عالم الصور؟ مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ع62، 2003م.

7- الزواوي بغورة، العلامة والرمز في الفلسفة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، العدد3، المجلد35يناير- مارس2007م.

8- الطاهر روابنية، عبد الحميد بورايوا، رشيد بن مالك، بحوث سيميائية، مجلة بحوث سيميائية، العددان 3و4جوان- ديسمبر 2007م.

9- عاطف سلامة، الجذور التاريخية لفنّ الكاريكاتير، صحيفة الحياة الجديدة، د.ن، 6 جوان 1996، ع569.

10-عبد الرزاق معاد، البعد الوظيفي والجمالي للألوان في التصميم الداخلي المعاصر، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية، المجلد24، العدد2، 2008م.

11-عبد المنعم القضاة، فن الكاريكاتور في الصحافة البحرينية اليومية، المجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، المملكة العربية السعودية، العدد8، 2012م.

12-ليلى لعوير، العولمة وانتهاك المقدس، سلسلة أعمال الملتقيات العولمة والهوية الثقافية، مخبر علم الاجتماع والاتصال للبحث والترجمة، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2010م

13-محمد سعدون، جماليات التلقي ومفهومها ومرجعياتها الفلسفية، منشورات المخبر- الجزائر، العدد14، 2013م.

14-محمد عزام، النقد بين النص والمتلقي، مجلة بحوث سيميائية، العددان 3و4جوان- ديسمبر 2007م.

15-محمود ابراقن، الميادين البنيوية السوسيورية وتطبيقها على مختلف أنظمة الاتصال، المجلة الجزائرية للاتصال، ع 6- 7، جامعة الجزائر، معهد علوم الإعلام والاتصال، 1998م.

16-نصيرة زروطة، سيميائية الحجاج في الخطاب الكاريكاتوري من السخرية الصريحة إلى الاستدلال المضمر، حوليات جامعة الجزائر3، العدد24، الجزء1، جويلية2013م.

الرسائل الجامعية:

1- حسينة بلحاج، الخطاب السياسي في الرسم الكاريكاتوري، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في علم الاجتماع، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران، 2013م.

2- شادي عبد الرحمن، الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتيرية في الصحافة الوطنية، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، كلية علوم الإعلام والاتصال، 2000م.

3- كريمة درفلو، الكاريكاتور الفن والقضية، مذكرة ليسانس في علوم الإعلام والاتصال، سبتمبر 1993م.

الجرائد والصحف:

1- جريدة الخبر، ع7785، ع7963، ع7785، 2015م.

2- الخبر الأسبوعي، الجزائر، ع 157، 2002م.

3- الشروق اليومي، ع7491، ع4790، ع4788، ع4619، 2015م.

4- صوت الشباب الفلسطيني، ملحق صحيفة الأيام، ع32، سبتمبر، 2004م.

5- القدس العربي، السنة20، العدد6088، 2008م.

6- اليوم، السنة 2، العدد346، 20 مارس 2000م.

محاضرات:

1- صالح ولعة، محاضرات في القراءة وجماليات التلقي.

2- محمود ابراقن، اللسانيات والسيميولوجيا والسيميوطيقا. دراسة ابستيمولوجية وتصنيف مختلف الدلائل، مطبوعة محاضرات.

القرّاء :

1- القارئ، أسامة، مصوّر فوتوغرافي

2- القارئ، حسام بوودن، أستاذ الأدب العربي، تعليم متوسط

3- القارئ، خالد، بقّال

4- القارئة، ربّة بيت

5- القارئ، شرطي متقاعد

6- القارئ، عمار بن طوبال، أستاذ وباحث في علم الاجتماع

7- القارئ، عمر تاغزانت، خرّيج جامعة.

8- القارئ، وليد بوسعد، تلميذ سنة أولى تعليم ثانوي جذع مشترك آداب.

المواقع الالكترونية:

1- http: //http: //malina.yoo7.com/t3367- topic
2- www.info@arabcartoon.net
3- http: //www.djazairess.com
4- http: //ar.m.wikipedia.org
5- Pelé, the king of football FIFA.com
6- https: //www.ahlalhadeeth.com/vb/showthread.php?t239025

7- أم الزين بنشيخة المسكيني، الضحك والإرهاب في الرسوم القاتلة،
http: //www.mominoun.com

8- محسين الدموش، الصورة الفوتوغرافية بين الدلالة والتدليل، مجلة فكر ونقد، العدد57
http: //www.foto- master.com/index.php?option=article&id=647: 473&catid=34: photo- culture&itemid=216

9- محمد العماري، الصورة واللغة- مقاربة سيميوطيقة- مجلة فكر ونقد، ع13،
http: //www.aljabriabed.net/n13_09omari.htm

محمد غرافي، قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، العدد13
http: //www.aljabriabed.net/n13-08ghrafi.htm

10-محمد كاليش، أزمة الصور الكاريكاتورية مجلة فكر وفن، ج44، عدد83، 2006

https: //www.goodreads.com/quotes/716865

حصة تلفزيونية:

– باقي بوخالفة، في مقابلة تلفزيونية على قناة الشروق tvالشروق ثقافة.

فهرست الموضوعات

مقدمة ..... أ

مدخل 6

الفصل الأول: ماهية الخطاب الكاريكاتوري وسماته

المبحث الأول: نشأة الخطاب الكاريكاتوري 12

1) نشأة الخطاب الكاريكاتوري 12

2) أسباب ظهور الخطاب الكاريكاتوري 13

3) مفهوم الخطاب الكاريكاتوري 18

المبحث الثاني: سمات الخطاب الكاريكاتوري 23

1) أنواع الخطاب الكاريكاتوري 23

2) خصائص الفن الكاريكاتوري 34

3) وظائفه الخطاب الكاريكاتوري 40

الفصل الثاني: فاعلية الخطاب الكاريكاتوري في المؤوّل

المبحث الأول: الأبعاد التأويلية للصورة الكاريكاتورية 44

1) مفهوم التأويل عند القدامى والمحدثين 44

1- التأويلية في التراث الفكري العربي 45

2- التأويلية في الفكر الغربي 47

2) الأسس الفلسفية لنظرية القراءة وجماليات التلقي 48

1-الفلسفة التأويلية 49

2-الفلسفة الظاهراتية 53

3) نظرية القراءة وجماليات التلقي 54

1- تصنيف القراء 60

1-1- القارئ الأعلى 61

1-2- القارئ المعاصر 61
1-3- القارئ المقصود 62
1-4- القارئ الواقعي 62
2- الأدب من وجهة نظر جمالية التلقي 62
2-1- تاريخ جديد للأدب في ضوء تعاقب القراءة (هانس روبرت ياوس) 62
2-2- أفق التوقّع: « Horizon d'attente»..... 63
2-3- جمالية التجاوب (فولفغانغ ايزر)..... 64
2-4- القارئ الضمني« le lecteur implicite» 65
المبحث الثاني: سيميائية الصورة الكاريكاتورية..... 68
1) مفهوم الصورة 69
1-الشبح FANTOME..... 71
2-النظرة LE REGARD..... 72
3-السيميولاكر SIMULACRUM 72
2) بين الصورة واللغة 73
1-الاعتباطية والمماثلة 74
2- التمفصل المزدوج والكلية 76
3-الخطية والتزامن 78
3) الصورة والسنن الإدراكي..... 78
1- الدال الأيقوني 82
2-النوع..... 82
3-المرجع 82
4) قراءة الصورة وإنتاج المعنى..... 82
1- الوصف..... 83

1-1-العنصر التقنيTECHNIQUE..... 84
1-2-عنصر الأسلوب STYLISTIQUE 84
1-3- عنصر الموضوع THEMATIQUE..... 84
2) المستوى التعييني 84
2-1- الرسالة التشكيليةLE MISSAGE PLASTIQUE 85
2-1-1- التركيبComposition,Mise en page 85
2-1-2- الأشكال LES FORMES 86
2-1-3- الألوانLES COULEURS 87
2-2- الرسالة الأيقونيةLE MESSAGE ICONIQUE 88
2-2-1- صور « IMAGES » 90
2-2-2- تمثيلات بيانية« DIAGRAMMES » 90
2-2-3- استعارة « Métaphore » 90
3) المستوى التضميني.....…… 91

الفصل الثالث: تحليل سيميائي للصورة الكاريكاتورية

1-الخطاب الاجتماعي 94
2-الخطاب الديني 111
3-الخطاب الرياضي..... 124
4-الخطاب السياسي 130
خاتمة 136
ملخص ……..…… 139
قائمة المصادر والمراجع..... 142