الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية
قسنطينة

كلية أصول الدين
قسم الدعوة والإعلام والاتصال
تخصص إعلام ثقافي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:.....

الكاريكاتير في صحيفتي "الخبر" و"LIBERTE" من 1992-2012

دراسة سيميولوجية مقارنة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الدعوة والإعلام والاتصال

تخصص: إعلام ثقافي

إعداد الطالبة:
نجاة بوثلجة

إشراف الأستاذ الدكتور:
أ.د/ فضيل دليو

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الصفة	الجامعة الأصلية
أ.د/ مفيدة بلهامل	رئيسا	جامعة الأمير عبد القادر. قسنطينة
أ.د/ فضيل دليو	مقررا	جامعة صالح بوبنيدر. قسنطينة 03
أ.د/ نور الدين سكحال	عضوا	جامعة الأمير عبد القادر. قسنطينة
د/ عيسى بوعافية	عضوا	جامعة الأمير عبد القادر. قسنطينة
أ.د/ أحمد فلاق	عضوا	جامعة يوسف بن خدة. الجزائر 01
أ.د/ جمال العيفة	عضوا	جامعة باجي مختار. عنابة

السنة الجامعية: 2017-2018

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا إنك أنت العليم الحكيم

اللهم أخرجنـــا من ظلمـــات الوهم، وأكرمنـــا بنور الفهم، وافتح علينـــا بمعرفـــة العلم، وجمِّل أخلاقنـــا بالعلم.

يقتضي مني الوفاء والاعتراف بالجميل بعد الله سبحانه وتعالى، أن أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان وأسمى عبارات العرفان إلى كل من أعانني ويسر لي طريق البحث ومهد لي سبيل العلم والبحث العلمي من مرحلة الليسانس والماجستير إلى أطروحة الدكتوراه، وأخص بالذكر الأستاذان الكريمان اللذان أشرفا على هذا العمل العلمي، أطال الله في عمرهما وجعلهما ذخرا للبحث العلمي الجاد: المشرف الحالي: **الأستاذ الدكتور: فضيل دليو**، والمشرف السابق: **الأستاذ الدكتور: عبد الله بوجلال**، اللذان حركا فـــيَّ الروح العلمية والبحث الدؤوب للوصول إلى الحقيقة منذ أن درجت قدماي الجامعة، ورعيا هذه الأطروحة برحابة صدريهما، كما أفاضا علي بنصحهما وإرشاداتهما وتوجيهاتهما القيمة السديدة، بطريقة يحفوها تواضع العالم ورأفة الأستاذ.

كما لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتوجه بشكري الخالص لكل أعضاء لجنة المناقشة الفضلاء، الذين تحملوا عبء قراءة هذه الأطروحة، وشرَّفوا صفحاتها بملاحظاتهم، وأناروا دربي بالنصح والإرشاد العلمي السديد، وإلى جميع **أساتذة وعاملين وطلبة** كلية علوم الإعلام والاتصال بجامعة قسنطينة 03 دون استثناء، وأخص منهم: د/ سكينة العابد، أ/ زيـــاد شهيناز، د/ أيوب رقاني، أ/ سارة وشفون، أ/ إيمان قرقوري، أ/ فتيحة كيحل، د/ أحلام باي، أ/ وسام طمين، أ/ أسماء لمرابط، د/ لطفي علي قشي ...والقائمة طويلة.

كما أتوجه بالشكر لكل الأساتذة والزملاء الذين تكونت لي معهم علاقات طيبة خلال فترة البحث بمختلف جامعات الوطن، غير أنني أخص منهم الأستاذة "**سامية جفال**"، والأستاذ "**هشام بوناب**"، والأستاذ "**ناصر لوحيشي**" والأستاذ "**معيرش موسى**" والأستاذ "**محمد عمراني**"، إضافة إلى الطالب "**بلماداني عبد العزيز**"، ومخرج هذا العمل من الناحية الفنية السيد "**ياسين لحمر**" اللذين أشكرهم كثيرا على الخدمة المتميزة التي أسدوها لي في حقل البحث العلمي.

إهداء

"الحمد والشكر أولا وقبل كل شيء للبـــارئ في علاه الـــذي قيض لنـــا مثل هذا المقـــام ولـــولاه لمـــا كـــان"

أهدي ثمرة هذا الجهد المضني إلى من كان دُعاؤهم لي في ظاهِرِ الغيب وحاضِرِه سِرٌّ لنجاحي، وقَدَّما لي النَّفس والنَّفيس بلا حُدود، وكُسِرَت بدعائهما كلُّ القيُود

معنى العطاء دون انتظار أبي الغالي

معنى الحب اللامتناهي أمي الحبيبة

حفظهما الله ورعاهما

إلى من شاركوني الدفء الأسري، وقاسموني أسعد اللحظات، وآزروني في بعض محطات حياتي **أختي الطيبة ليلى، وإخوتي الأعزاء يوسف وفاتح وكريم، وكل أزواجهم وزوجاتهم وأولادهم.**

إلى زوجي الغالي **"حمودي عادل"** الذي قاسمني عناء هذا العمل بصبر جميل، وساعدني في بحثي بمناقشاته السياسية الثرية، إضافة إلى أسرتي الثانية بجميع أفرادها **"عائلة حمودي"** التي سُعدت كثيرا بالانضمام إليها.

إلى قرة عيني وزهرة فؤادي وربيع حياتي **ابني البكر "شامل".**

دون أن أنسى **أساتذة قسم الدعوة والإعلام والاتصال بجامعة الأمير عبد القادر،** أخص منهم الأستاذة **"عبادي أسماء"**، وكل **العاملين بمكتبة الأمير عبد القادر**، وأخص منهم "**السيدة نظيرة أم الحسنين**" وكل القائمين على السير الحسن "**بمكتبة الشيوخ**" **ومكتبة الآداب والحضارة الإسلامية**، وأخص منهم الأستاذ "**محمود بن زغدة**"، كما لا يفوتني في هذا المقام ذكر أخواتي في الله "**فهيمة وهادية وحسيبة وأمينة وربيحة، وعزة وإيمان**"، إضافة إلى "**بوطمين لبنى**" و"**العايب نجاح**" و"**عبير دراجي**" و"**ياسمينة رحمون**" و"**مزوز خليصة**" و"**سدراتي نبيلة**"....وغيرهن كثيرات.

ملخص الدراسة باللغة العربية:

استطاع الرسم أن يضرب بجذوره في أعماق التاريخ و"الحضارة الفرعونية"، وآثار "الطاسلي الجزائرية" و"الكهوف الفرنسية" كشاهد على فن الكاريكاتير، الذي استوفى غرضه النقدي اللاذع والتهكمي الساخر في مسايرته –خلال مرحلة الحزب الواحد– لمختلف الظواهر الاجتمـــاعية المحلية والعـــالمية، من حروب وأزمات اقتصادية وصراعـات أيديولـــوجية، لم يكن كـاريكاتيـــر "الشعب" و"El Moudjahid" مجرد نمط تعبيري بل وسيلة نضال اجتماعي وطني وسياسي دولي بانفتاحه على صحف عربية وعالمية، كثيرا ما كان يقتبس منها بعضا من رسومها الكاريكاتيرية التي أبدعها فنانون معروفون أمثال: الفلسطيني "ناجي العلي"، والفرنسي "PLANTU"، و السوري "علي فرازات"....

رغم اهتمام النظام الحاكم في تلك الفترة بفن الكاريكاتير الصحفي، إلا أن هذا الأخير لم يبلغ مرحلة النضج، بسبب موقف السلطة المتحرز جدا من الكاريكاتير السياسي الوطني، الذي كان محل اتهام بعرقلة النمو المأمول للدولة، حيث لم يكن مسموحا للرسامين الجزائريين الخروج عن السياسة العامة للصحف التي كانوا يعملون بها، بسبب خضوعها لنظام رقابي مستمر، غير أن رياح التغيير هبت مع نهاية الثمانينيات، فاتحة المجال أمام الرسامين الكاريكاتيريين لتكوين خبرات متميزة في هذا المجال الفني الساخر خلال فترة التعددية الإعلامية بالجزائر، كمرآة عكست ما يحدث في المجتمع من تناقضات، وخطاب إعلامي أثث لفضاء يوميات المتلقين، فُتحت أنساقه السيميائية على تخصصات ومشارب علمية مختلفة، مُشَكِّلة مجال بحث قابل للقراءة والتأويل.

لذلك فقد فرض تماسك البنية العلاماتية لكاريكاتير التعددية عبر نماذج ساخرة نفذها الرسام "أيوب" و"ديلام" بجريدتي "الخبر" و"Liberté" اليومية، ممثلة في مستوياتها "التشكيلية والأيقونية واللسانية"، منهجيا التعامل معها بفعل قرائي تأويلي قائم على مقاربتها وصفيا وتعيينيا وتضمينيا، لذلك اعتبرت السيميولوجيا –وفقا لهذه الدراسة– المقاربة المنهجية المناسبة للتتبع تحول دلالة العلامات في النسق الكاريكاتيري، وربطها بموروثها السياقي الموجه لتفسيرات المتلقي، حسب ما ذهب إليه "إيكو" (Eco) من خلال كتابه "نظرية السميوطيقا".

فكان لزاما على الباحثة في هذا المجال تصميم شبكة تحليلية سيميولوجية خاصة ذات إمكانات منهجية نوعية، تولت البحث في مكنونات الرسالة الكاريكاتيرية، كما عملت على حصر

الصيرورة التأويلية –من المعنى التعييني إلى المعنى التضميني–لرسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية، ومن ثم التحكم في مدى انفتاح دلالاتها ولا محدودية معانيها في إطار عملية التلقي.

استنادا إلى ذلك، أسفرت نتائج الدراسة إلى مساهمة عوامل تاريخية متعددة في نضجع وإثراء الرسالة الكاريكاتيرية، فبعدما اقترنت هذه الأخيرة خلال فترة الأحادية الحزبية بالجانب الاجتماعي، وخضعت لرقابة سلطوية شديدة ساقتها نحو تحقيق الدعاية عبر رسائلها البصرية، ها هو كاريكاتير التعددية يقتنص هامشا من الحرية في معالجته لمختلف القضايا السياسية الحساسة في المجتمع، تداولٌ عكسته تعددية سياسية وإعلامية سمحت له بملازمة منابر صحفية كثيرة ومتنوعة، وظفته كفن صحفي مليء بالتشويق والخفة والمرح، ووسيلة إيحائية لنقد ساخر ثري ومتنوع، مس الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية...الوطنية والعربية وحتى الدولية.

في مقابل ذلك توصلت الدراسة المقارنة إلى أن هناك علاقة وثيقة بين الحرية –وإن كانت نسبية– وفن الكاريكاتير الصحفي الجزائري، ذلك أن العلاقة وثيقة بين الاستبداد والحجر على الأفكار وحرص السلطة على التستر والكتمان، وبقدر الصلة بينهما تكون الصلة بين الحرية وتقديم الأفكار في شكل رسوم هزلية ساخرة وناقدة.

كما توصلت الدراسة –عموما– إلى أن اختيارات الرسام الكاريكاتيرية ذات أسس هادفة، وهي على بساطتها تُضمر رسائل ذات ممكنات تعبيرية ساخرة وناقدة للأوضاع القائمة، جمعت ما بين المعلن والمضمر المنكهين بالإيحاء والمجاز تارة وبالتفعيل والإثارة تارة أخرى، لذا كان لزاما على الباحث المحلل التمعن فيها، لاستخلاص ظلالها المعنوية المغرقة في الإيحاء، كمشروع بحثي مُتجدد أولته "سيميولوجيا الفن" اهتماما خاصا، مهما كانت المصاعب المتأتية من طبيعة العمل الفني أو من نواقص البحث نفسها.

الكلمات المفتاحية: الكاريكاتير، الصحافة الجزائرية "الخبر وLiberté"، السميولوجيا، المقارنة.

Résumé:

Le dessin a pu s'enraciner profondément dans l'histoire et la civilisation pharaonique, les vestiges du Tassili algérien et les grottes françaises comme témoin de l'art de la caricature, qui était caractérisé dans son traitementpar sa vive critique et cynisme sarcastique, pendant la période du parti unique, *des divers phénomènes* sociaux *locaux et mondiaux*, tels que les *guerres*, les crises économiques et les conflits idéologiques, par sa part, les *caricatures* des Journaux " El- Chaab" et " El- Moudjahid" *n'ont pas été une simple forme* EXPRESSIVE, *mais un moyen* DE LUTTE SOCIALE ET POLITIQUE , TOUT EN S'INSPIRANT DES JOURNAUX ARABES ET INTERNATIONAUX, ILS ONT SOUVENT CITÉ QUELQUES-UNES DES CARICATURES CRÉÉES PAR DES ARTISTES CONNUS TELS QUE LE PALESTINIEN "**NAJI AL ALI**", LE FRANÇAIS "**PLANTU**", LE SYRIEN "**ALI FARAZAT**"…

Pendant la période du pluralisme en Algérie, reflétaientt les contradictions de la société, et un discours médiatique qui donnait naissance à l'espace des journaux des destinataires, sa sémiotique s'ouvrait sur différentes disciplines et filières, constituant un domain de recherche d'une grande lisibilité et interpretation.

Par consequent, la cohésion de la structure des signes et symbols des caricatures de cette période a été imposée à travers des *modèles* sarcastiques réalisés par les caricaturistes « Ayoub » et « Dilem » dans les *quotidiens*, "El- KHABAR" et "LIBERTE", représentés dans leurs niveaux « plastique, icônique et linguistique", et méthodologiquement abordés d'une *façon* interpretative *fondé sur* une approche descriptive et implicite. *Conformément à* cette étude, la sémiologie a été considérée l'approche méthodologique adéquate pour étudier la transformation de la signification des symbols des caricatures, et le relier au patrimoine contextuel orionté vers les interprétations du récepteur.

Il a donc fallu concevoir un réseau particulier d'analyses sémiologiques avec un potentiel méthodologique qualitatif, qui se charge d'examiner l'essence du message caricatural - du sens connotatif au sens dénnotatif – des caricatures d'Ayoub" et "Dilem", puis contrôler l'étendue de l'ouverture de leurs significations et la profondeur de leurs sens dans le cadre du processus de reception.

Sur cette base, les résultats de l'étude ont abouti à la contribution de nombreux facteurs historiques à la maturation et l'enrichissement du message caricatural. Après avoir été caractérisé par l'aspect social pendant la période de monopartisme, et soumis à un contrôle très autoritaire de son attitude envers la propagande à travers ses messages visuels, il a pris une marge de liberté face aux diverses questions politiques sensibles de la société, reflète un *pluralisme politique et de l'information lui a permis* de suivre nombreux et variés organes de presse, en tant qu'un art de presse plein de suspense et de plaisir, et un moyen suggestif d'une critique cynique, riche et variée, touchant les conditions politiques, sociales et économiques.

EN REVANCHE, L'ÉTUDE COMPARÉE A RÉVÉLÉ *qu'il existe un lien étroit entre* la liberté - quoique relative - et l'art de la caricature des journalistes algériens, car le rapport est étroit entre la tyrannie et censure. Il pourrait y avoir aussi un lien entre la liberté et la présentation d'idées sous forme de caricatures cyniques et critiques.

L'étude a également soulevé le fait que les choix des caricaturistes sont basés sur des fondements significatifs, simples, contenant des messages expressifs et sarcastiques de situations existantes, combinant entre ce qui implicite et explicite, tantôt mêlés d'inspiration et de metaphors, et tantôt de l'activation et l'action.

Les Mots- Clés: Caricature, la Presse Algérienne, El-KHABAR-LIBERTE, la Sémiologie, la comparaison.

Abstract:

Drawing was deeply rooted in the history and the pharaonic civilization, the remains of the Algerian Tassili and the French caves as a witness to the art of caricature, which was characterized by its sharp criticism and sarcastic cynicism, to follow " during the one-party phase "the various local and global social phenomena, such as wars, economic crises and ideological conflicts, the caricature of the Journal "El-Chaab" and "El-Mujahid" have not been a simple Expressive form but a way of national and international political social struggle by opening to arab and international newspapers, He has often quoted some of his caricatures created by known artists such as the Palestinian "NAJI AL ALI", the French "PLANTU", the SYRIAN "ALI FARAZAT" ...

The period of pluralism in Algeria, viewed as a mirror reflecting the contradictions of society, and a media discourse that gave birth to the space of the recipients's newspapers, his semiotics opened on different disciplines and sectors, constituting a field of research of a great readability and interpretation.

Therefore, the cohesion of the structure of caricature signs and symbols of pluralism was imposed through sarcastic patterns made by the painter "Ayoub" and "Dilem" in the daily newspapers, "El-KHABAR" and "LIBERTE", represented in their "plastic, iconic and linguistic" levels, and systematically addressed in an interpretative way based on a descriptive and implicit approach. According to this study, semiology considered the appropriate methodological approach to follow the transformation of the meaning of symbols in the caricature system, and link it to the contextual heritage launched to interpretations of the receiver, according to Eco, through his book « the semiotic theory ».

It was therefore necessary for the researcher in this field to design a particular network of semilogical analyzes with a qualitative

methodological potential, which is in charge of examining the essence of the caricatural message - from the designative to the inclusive meaning - of Ayoub's and "Dilem" caricatures, then control the extent of the opening of their significations and the depth of their meanings as part of the reception's process.

On this basis, the results of the study led to the contribution of many historical factors to the maturation and enrichment of the caricatural message, after having bound it during the period of monopartisme of the social aspect, and subjected to a very authoritarian control of his attitude towards the propaganda through his visual messages, he has taken a margin of freedom in the face of various sensitive political issues of society, reflects political pluralism and information has allowed him to follow numerous and varied media outlets, as a press art full of suspense and pleasure, and a suggestive means of cynical criticism, rich and varied, affecting the political, social and economic conditions ... national, Arab and even international.

On the other hand, the comparative study has revealed that there is a close link between the freedom - albeit relative - and the art of caricature of the Algerian journalist, since the relationship is close between tyranny and the interception of ideas, as well as that the concern of the authorities to cover and conceal; and as many links between them, there could be a relationship between freedom and the presentation of ideas in the form of cynical and critical caricatures.

The study also concluded that the artist's caricature choices are based on significant, simple foundations, containing expressive and sarcastic messages of existing situations, combining what is implicit and explicit, sometimes mixed with inspiration and metaphors, sometimes the activation and action.

Key Words: Caricature, Algerian Press, El-KHABAR- LIBERTE, Semiology, comparison.

فهرس الدراسة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

فهرس الدراسة	
شكر وعرفان	
إهداء	
الملخصات (عربية–فرنسية–إنجليزية)	
فهرس الموضوعات	
فهرس الجداول	
فهرس الصور والرسوم الكاريكاتيرية	
مقدمة	3-2-1
الفصل الأول: الإطار العام للدراسة ومنهجيتها	
مدخل	04
المبحث الأول: إشكالية الدراسة	
المطلب الأول: تحديد مشكلة الدراسة وتساؤلاتها	05
المطلب الثاني: أسباب اختيار موضوع الدراسة	12
المطلب الثالث: أهمية موضوع الدراسة	13
المطلب الرابع: أهداف الدراسة	14
المبحث الثاني: تحديد مفاهيم الدراسة نظريا وإجرائيا	
المطلب الأول: الكاريكاتير الصحفي	16
المطلب الثاني: الصحافة الجزائرية الخاصة	22
المبحث الثالث: الإسناد النظري لموضوع الدراسة	
المطلب الأول: النظرية السيميائية	24
المطلب الثاني: الدراسات السابقة عرض ومناقشة	26
المبحث الرابع: الإجراءات المنهجية الخاصة بالدراسة	
المطلب الأول: نوع الدراسة	46

المطلب الثاني: مناهج الدراسة (السيميولوجي، المقارن، الوصفي)	**47**
المطلب الثالث: أدوات جمع البيانات (شبكة التحليل السيميولوجي، استمارة تحليل المضمون)	**52**
المطلب الرابع: مجتمع البحث وعينات الدراسة (السيميولوجية والتحليلية المكمِّلة)	**65**
➢ خلاصة	**76**
الفصل الثاني: فن الكاريكاتير من الأساس التشكيلي إلى الامتداد الصحفي	
➢ **مدخل**	**77**
المبحث الأول: نظرة تاريخية عن الكاريكاتير الصحفي.	
المطلب الأول: الجذور الأولى لفن الكاريكاتير التشكيلي	**77**
المطلب الثاني: الجذور الأولى لفن الكاريكاتير الصحفي في الدول الغربية والعربية	**80**
المبحث الثاني: مقاربة ابستيمولوجية للكاريكاتير الصحفي	
المطلب الأول: العوامل المؤدية إلى ظهور الكاريكاتير الصحفي	**105**
المطلب الثاني: مدارس الكاريكاتير الصحفي واتجاهاتها الفنية	**107**
المبحث الثالث: أهداف الكاريكاتير الصحفي ووظائفه	
المطلب الأول: أهداف الكاريكاتير الصحفي	**110**
المطلب الثاني: الوظائف الاتصالية للكاريكاتير الصحفي	**111**
المبحث الرابع: الكاريكاتير بين المنظور الفكري الإنساني والفني التشكيلي	
المطلب الأول: مواصفات رسام الكاريكاتير الصحفي	**116**
المطلب الثاني: ملامح ومميزات الكاريكاتير الصحفي	**116**
المطلب الثالث: شروط فعالية الكاريكاتير الصحفي	**118**
المبحث الخامس: الرسوم الصحفية وأنواع الكاريكاتير	
المطلب الأول: الرسوم الصحفية	**120**
المطلب الثاني: أنواع الكاريكاتير وأشكال وجوده في الصحافة	**123**

✈ خلاصة	**127**
الفصل الثالث: الكاريكاتير الصحفي الجزائري وسلطة الحزب الواحد	
✈ مدخل	**128**
المبحث الأول: الكاريكاتير التشكيلي في الجزائر	
المطلب الأول: الجذور الأولى لفن الكاريكاتير التشكيلي بالجزائر	**131**
المطلب الثاني: السخرية أساس الكاريكاتير التشكيلي بالجزائر	**132**
المبحث الثاني: الكاريكاتير الصحفي بالجزائر قبل الاستقلال	
المطلب الأول: دور الصحف الفكاهية الفرنسية في التمهيد للكاريكاتير الجزائري	**133**
المطلب الثاني: مناحي تأثر الكاريكاتيريين الجزائريين بنظرائهم الفرنسيين والعرب	**134**
المبحث الثالث: الكاريكاتير الصحفي الجزائري بعد الاستقلال 1962-1988	
المطلب الأول: مراحل تطور الكاريكاتير الصحفي الجزائري	**135**
الفرع الأول: مرحلة الظهور المحتشم للكاريكاتير الصحفي الجزائري 1962-1965	**136**
الفرع الثاني: مرحلة اقتباس الكاريكاتير عن صحف غربية وعربية 1965-1967	**138**
الفرع الثالث: مرحلة إبداع الكاريكاتير الجزائري 1968-1970	**144**
الفرع الرابع: مرحلة تنوع الأقلام الكاريكاتيرية الجزائرية 1971-1973	**147**
الفرع الخامس: مرحلة بزوغ نجم الرسام "هارون" بصحيفة الشعب 1974-1976	**150**
الفرع السادس: رسام "هارون" وركنه الاجتماعي "ظواهر" 1977-1986	**152**
الفرع السابع: مرحلة النضج الشكلي للكاريكاتير الجزائري 1987-1988	**156**
المطلب الثاني: أسباب تأخر نضج الكاريكاتير الصحفي الجزائري	**160**
المبحث الرابع: الكاريكاتير الصحفي الجزائري فن في خدمة الدعاية السياسية	
المطلب الأول: رسام الكاريكاتير الجزائري والعمل النضالي	**162**
المطلب الثاني: رسام الكاريكاتير الجزائري والرقابة الذاتية	**163**
المطلب الثالث: أهداف الكاريكاتير الصحفي الجزائري	**165**

المطلب الرابع: وظائف الكاريكاتير الصحفي الجزائري	**165**
الفرع الأول: وظيفة التوعية	**166**
الفرع الثاني: الوظيفة الإخبارية	**167**
الفرع الثالث: الفكاهة الكاريكاتيرية وسيلة للإغراء	**168**
الفرع الرابع: الوظيفة الجمالية	**170**
المبحث الخامس: بلاغة الكاريكاتير الصحفي الجزائري	
المطلب الأول: السخرية أساس الكاريكاتير الصحفي الجزائري	**171**
الفرع الأول: اقتران السخرية بالمبالغة والكناية	**173**
الفرع الثاني: اقتران السخرية بالتورية والاستعارة	**174**
المطلب الثاني: الكاريكاتير الصحفي الجزائري بين المباشرة والإيحاء	**175**
المطلب الثالث: آليات الحجاج في الكاريكاتير الصحفي الجزائري	**177**
الفرع الأول: رمزية الكاريكاتير الصحفي الجزائري	**177**
الفرع الثاني: بساطة الشخصية النمطية للكاريكاتير الصحفي الجزائري	**178**
المبحث السادس: هوية الكاريكاتير الصحفي الجزائري	
المطلب الأول: دور اللغة في بناء معنى الرسالة الكاريكاتيرية	**179**
المطلب الثاني: دور الترسيخ والمناوبة في إدراك الرسالة الكاريكاتيرية	**181**
المطلب الثالث: دور السياق في فهم مضمون الرسالة الكاريكاتيرية	**182**
المطلب الرابع: أساليب النقد في الكاريكاتير الصحفي الجزائري	**183**
الفرع الأول: نقد الظاهرة من خلال السلوكيات	**184**
الفرع الثاني: نقد الظاهرة من خلال الجسد	**184**
الفرع الثالث: نقد الظاهرة من خلال الوجه	**186**
المبحث السابع: أسلوبية التعبير في الكاريكاتير الصحفي الجزائري	
المطلب الأول: دور الحيز في تشكيل العمل الكاريكاتيري	**187**

المطلب الثاني: ارتباط أسلوب التعبير بنوعية صفحات الجرائد	**188**
المطلب الثالث: مساهمة التركين في التعبير	**190**
المطلب الرابع: تفاعلية المتلقي عبر زوايا التقاط النظر	**191**
➢ خلاصة	**194**
الفصل الرابع: التحليل السميولوجي للكاريكاتير الصحفي بجريدة "الخبر"	
➢ مدخل	**195**
المبحث الأول: مرحلة وصف الكاريكاتير الصحفي بجريدة "الخبر"	
المطلب الأول: العنصر التقني	**195**
الفرع الأول: مصدر الرسوم الكاريكاتيرية "جريدة الخبر"	**195**
الفرع الثاني: التعريف بالرسام الكاريكاتيري "أيوب"	**200**
الفرع الثالث: التعريف بالرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة–	**203**
المطلب الثاني: عنصر الأسلوب	**204**
الفرع الأول: مبدأ الوحدة والسيادة	**205**
الفرع الثاني: مبدأ الحركة والإيقاع	**206**
الفرع الثالث: مبدأ التضاد والانسجام	**206**
المطلب الثالث: عنصر الموضوع	**207**
الفرع الأول: تصدر الأحداث الاجتماعية والسياسية الآنية	**207**
الفرع الثاني: توظيف آليات رمزية للتعبير عن أيديولوجية الفنان الكاريكاتيرية	**207**
المبحث الثاني: مرحلة تحديد المعنى التعييني للكاريكاتير الصحفي بجريدة "الخبر"	
المطلب الأول: العلامات التشكيلية	**213**
الفرع الأول: حامل الرسوم الكاريكاتيرية "ورق الجرائد"	**213**
الفرع الثاني: رمزية الإطار	**215**
الفرع الثالث: رمزية التأطير	**216**

الفرع الرابع: رمزية زوايا التقاط النظر واختيار الهدف	**217**
الفرع الخامس: رمزية التركيب والإخراج	**219**
الفرع السادس: رمزية التكوين الفني	**220**
الفرع السابع: رمزية الألوان والإضاءة	**225**
الفرع الثامن: رمزية المنظور	**229**
المطلب الثاني: العلامات الأيقونية	**230**
الفرع الأول: العلامات الأيقونية الخاصة بمحور الفساد السياسي والاقتصادي	**231**
الفرع الثاني: العلامات الأيقونية الخاصة بمحور نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة	**239**
الفرع الثالث: العلامات الأيقونية الخاصة بمحور ظاهرة الإرهاب في الجزائر	**242**
الفرع الرابع: العلامات الأيقونية ودورها في بناء علاقات تمثيلية رمزية	**244**
المطلب الثالث: العلامات اللسانية	**246**
الفرع الأول: بناء الرسالة اللسانية الكاريكاتيرية (العنوان–الحوار–الإمضاء)	**246**
الفرع الثاني: أنواع النصوص الكاريكاتيرية. (التعليقية–التعريفية)	**250**
الفرع الثالث: وظائف الرسالة اللسانية الكاريكاتيرية. (الترسيخ–المناوبة)	**251**
الفرع الرابع: أسلوبية النسق اللساني الكاريكاتيري. (العناوين–الحوارات) (الدراسة التركيبية–الدراسة المعنوية–الدراسة البلاغية)	**254–290**
الفرع الخامس: البؤرة الدلالية للرسالة الكاريكاتيرية	**291**
الفرع السادس: خطوط كتابة الرسالة اللسانية الكاريكاتيرية. (الخط الحر–خط الرقعة)	**292**
المبحث الثالث: مرحلة استنباط المعنى التضميني للكاريكاتير الصحفي بجريدة "الخبر"	
المطلب الأول: محور الفساد السياسي والاقتصادي	**297**
الفرع الأول:رسوم "أيوب"..فشل مخططات الإصلاح والتنمية الاجتماعية بالجزائر	**297**

1/ الانعكاسات الاجتماعية للفساد بالجزائر	**297**
2/ الانعكاسات الاقتصادية للفساد بالجزائر	**308**
3/ الانعكاسات السياسية للفساد بالجزائر	**321**
الفرع الثاني: رسوم "أيوب" وفساد الأنظمة العربية	**336**
1/ الأزمة الصومالية وضعف التكافل الاجتماعي العربي	**336**
2/ عدم فاعلية الأنظمة العربية إزاء القضية الفلسطينية	**338**
3/ وهمية الوحدة العربية وشكلية بيانات قممها الختامية	**339**
4/ الخذلان العربي وصمود المقاومة اللبنانية في وجه الاحتلال الصهيوني	**341**
5/ موت التداول السلمي على السلطة	**343**
المطلب الثاني: محور نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة	**345**
الفرع الأول: النظام الانتخابي الجزائري...استفتاء صوري متعدد المرشحين	**345**
الفرع الثاني: المؤسسة العسكرية ولعبة التوازنات السياسية	**351**
الفرع الثالث: الجزائر: تناقضات الدولة الشابة وشيخوخة النظام	**352**
الفرع الرابع: الجزائر: تناقضات الدولة الثرية والمواطن الفقير	**354**
الفرع الخامس: انتهاك حقوق الإنسان والتزام الجزائر بمبدأ عدم التدخل	**356**
المطلب الثالث: محور ظاهرة الإرهاب في الجزائر	**357**
الفرع الأول: المجازر الإرهابية وأطروحة من يقتل من؟	**358**
الفرع الثاني: الوئام المدني...استفتاء استئصالي في ثوب تصالحي	**361**
الفرع الثالث: المصالحة الوطنية خيار استراتيجي مهم للخروج من الأزمة الأمنية	**362**
الفرع الرابع: الإرهاب في الجزائر "انحصار واستمرار"	**365**
خلاصة	**367**

الفصل الخامس: التحليل السميولوجي للكاريكاتير الصحفي بجريدة "Liberté"	
➢ مدخل	368
المبحث الأول: مرحلة وصف الكاريكاتير الصحفي بجريدة "Liberté"	
المطلب الأول: العنصر التقني	368
الفرع الأول: مصدر الرسوم الكاريكاتيرية "جريدة Liberté"	368
الفرع الثاني: التعريف بالرسام الكاريكاتيري "ديلام"	373
الفرع الثالث: التعريف بالرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة–	377
المطلب الثاني: عنصر الأسلوب	379
الفرع الأول: مبدأ الوحدة والسيادة	380
الفرع الثاني: مبدأ الحركة والإيقاع	380
الفرع الثالث: مبدأ التضاد والانسجام	381
المطلب الثالث: عنصر الموضوع	381
الفرع الأول: مواكبة موضوعات الرسوم الكاريكاتيرية للأحداث الآنية	381
الفرع الثاني: بروز المواضيع السياسية لتحقيق غايات أيديولوجية	382
المبحث الثاني: مرحلة تحديد المعنى التعييني للكاريكاتير الصحفي بجريدة "Liberté"	
المطلب الأول: العلامات التشكيلية	387
الفرع الأول: حامل الرسوم الكاريكاتيرية "ورق الجرائد"	387
الفرع الثاني: رمزية الإطار	388
الفرع الثالث: رمزية التأطير	389
الفرع الرابع: رمزية زوايا التقاط النظر واختيار الهدف	391
الفرع الخامس: رمزية التركيب والإخراج	393
الفرع السادس: رمزية التكوين الفني	394
الفرع السابع: رمزية الألوان والإضاءة	397

الفرع الثامن: رمزية المنظور	**401**
المطلب الثاني: العلامات الأيقونية	**403**
الفرع الأول: العلامات الأيقونية الخاصة بمحور الفساد السياسي والاقتصادي	**404**
الفرع الثاني: العلامات الأيقونية الخاصة بمحور ظاهرة الإرهاب في الجزائر	**408**
الفرع الثالث: العلامات الأيقونية الخاصة بمحور نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة	**412**
الفرع الرابع: العلامات الأيقونية الخاصة بمحور سياسة الجزائر الخارجية	**415**
الفرع الخامس: العلامات الأيقونية الخاصة بمحور علاقة السلطة بالصحافة	**419**
الفرع السادس: ارتقاء الدوال الأيقونية إلى مستوى التمثيل الرمزي الناقد	**422**
المطلب الثالث: العلامات اللسانية	**423**
الفرع الأول: بناء الرسالة اللسانية الكاريكاتيرية (العنوان–الحوار–الإمضاء)	**423**
الفرع الثاني: أنواع النصوص الكاريكاتيرية. (التعليقية–التعريفية)	**426**
الفرع الثالث: وظائف الرسالة اللسانية الكاريكاتيرية. (الترسيخ–المناوبة)	**427**
الفرع الرابع: أسلوبية النسق اللساني الكاريكاتيري. (العناوين–الحوارات) (الدراسة التركيبية–الدراسة المعنوية–الدراسة البلاغية)	**428–461**
الفرع الخامس: البؤرة الدلالية للرسالة الكاريكاتيرية	**462**
الفرع السادس: خطوط كتابة الرسالة اللسانية الكاريكاتيرية (الخط اليدوي–الخطوط المرقومة بالحاسوب "شكل Sérif وشكل Sans-Serif)	**463**
المبحث الثالث: مرحلة استنباط المعنى التضميني للكاريكاتير الصحفي بجريدة "Liberté"	
المطلب الأول: محور الفساد السياسي والاقتصادي	**465**
الفرع الأول: رسوم "ديلام"...ومخططات الإنعاش الاقتصادي	**466**
1/ الانعكاسات الاجتماعية للفساد بالجزائر	**466**
2/ الانعكاسات الاقتصادية للفساد بالجزائر	**471**

الفرع الثاني: رسوم "ديلام" والفساد السياسي العربي الصهيوني	**472**
1/ وهمية الوحدة العربية	**472**
2/ تأثير الفساد على المناصب العليا	**474**
الفرع الثالث: رسوم "ديلام" وشخصية "بشير بومعزة" السياسية	**474**
المطلب الثاني: محور ظاهرة الإرهاب في الجزائر	**475**
الفرع الأول: رسوم "ديلام" والمذابح الجماعية	**476**
الفرع الثاني: رسوم "ديلام" والحواجز المزيفة	**478**
الفرع الثالث: رسوم "ديلام" وظاهرة اختطاف الرهائن	**479**
الفرع الرابع: رسوم "ديلام" والعمليات الانتحارية الفردية	**481**
المطلب الثالث: محور نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة	**482**
الفرع الأول: استمرارية النظام الأحادي بالجزائر في ظل تعددية سياسية	**483**
1/ ضعف وهشاشة الطبقة السياسية بالجزائر	**483**
2/ رؤساء الجزائر يعينون ولا يُنتخبون "انتخابات 1999-2004"	**484**
الفرع الثاني: سيطرة المؤسسة العسكرية على مفاصل السلطة بالجزائر	**486**
1/ قمع المؤسسة العسكرية لآليات التداول على السلطة بالجزائر	**486**
2/ تشنج العلاقة بين الرئاسية والمؤسسة العسكرية	**487**
المطلب الرابع: محور سياسة الجزائر الخارجية	**491**
الفرع الأول: رسوم "ديلام" ورحلات الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"	**491**
الفرع الثاني: رسوم "ديلام" واهتزاز هيبة الدولة الجزائرية	**493**
الفرع الثالث: رسوم "ديلام" ...الاستثمار الأمريكي وتحسين صورة الجزائر الدولية	**493**
المطلب الخامس: محور علاقة السلطة بالصحافة	**496**
الفرع الأول: رسوم "ديلام" وانعدام حرية الصحافة بالجزائر	**496**
الفرع الثاني: رسوم "ديلام" الصحفيون أولى بالعفو الرئاسي من الإرهابيين	**500**

الفرع الثالث: رسوم "ديلام" مبدأ المقايضة بين السلطة والصحافة.	**503**
➢ خلاصة	**505**
الفصل السادس: الدراسة المقارنة "الجزئية والكلية"	
➢ مدخل	
المبحث الأول: المقارنة الجزئية "كاريكاتير أيوب وديلام"	
المطلب الأول: مقارنة مرحلة الوصف	**506**
الفرع الأول: المسؤولية الصحفية لرسام الكاريكاتير بصحيفتي "الخبر" و"Liberté"	**507**
الفرع الثاني: الاتساق الفني ودوره في بناء اتجاه الفنان الأيديولوجي والإنساني	**507**
المطلب الثاني: مقارنة مرحلة التعيين	**508**
الفرع الأول: أدوات الرسم عند الفنان "أيوب" و"ديلام"	**510**
الفرع الثاني: الزاوية المستقلة لكاريكاتير "أيوب" و"ديلام"	**510**
الفرع الثالث: الأسس الفنية التشكيلية في رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية	**511**
الفرع الرابع: التمثيل الرمزي الأيقوني في رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية	**511**
الفرع الخامس: لغة الكاريكاتير الصحفي بين البيان والبلاغة	**515**
المطلب الثالث: مقارنة مرحلة التضمين	**517**
الفرع الأول: الأخبار والأحداث الداخلية	**521**
الفرع الثاني: الأخبار والأحداث الخارجية	**525**
المبحث الثاني: المقارنة الكلية فترة "الأحادية الحزبية" و"التعددية الإعلامية"	
المطلب الأول: على مستوى المواضيع	**526**
المطلب الثاني: على مستوى الخصائص	**528**
المطلب الثالث: على مستوى الأهداف والوظائف	**529**
المطلب الرابع: على مستوى الأساليب الفنية	**530**
المطلب الخامس: على مستوى البنية الحجاجية والاقناعية	**532**

✈ خلاصة	534
نتائج الدراسة	
1/ نتائج الدراسة النظرية	536
2/ نتائج الدراسة التحليلية	537
3/ نتائج الدراسة السيميولوجية المقارنة	539
4/ نتائج الدراسة في ضوء الدراسات السابقة	545
✈ أفاق الدراسة	548
✈ قائمة المراجع	551
✈ ملاحق الدراسة	595

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الرقم	عنوان الجدول	الصفحة
01	الجدول رقم (01) يمثل عينة الدراسة السميولوجية الخاصة بجريدتي "الخبر" و"Liberté"	68
02	الجدول رقم (02) يمثل الفئات التبويبية الخاصة بجريدتي "الشعب" و"El Moudjahid"	71
03	الجدول رقم (03) يمثل العينة الخاصة بالدراسة التحليلية المكملة الخاصة بجريدتي "الشعب" و"El Moudjahid"	72
04	الجدول رقم (04) يوضح علاقة العنوان بالمعنى التقريري للرسوم الكاريكاتيرية بجريدة "الخبر"	209
05	الجدول رقم (05) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بموضوع "الفساد السياسي والاقتصادي" بجريدة "الخبر"	232
06	الجدول رقم (06) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بموضوع "نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة" بجريدة "الخبر"	239
07	الجدول رقم (07) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بموضوع "ظاهرة الإرهاب في الجزائر" بجريدة "الخبر"	242
08	الجدول رقم (08) يوضح علاقة العنوان بالمعنى التقريري للرسوم الكاريكاتيرية بجريدة "Liberté"	383
09	الجدول رقم (09) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بمحور "الفساد السياسي والاقتصادي" بجريدة "Liberté"	405
10	الجدول رقم (10) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بموضوع "الإرهاب في الجزائر" بجريدة "Liberté"	409
11	الجدول رقم (11) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بموضوع "نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة" بجريدة "Liberté"	412
12	الجدول رقم (12) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بموضوع "سياسة الجزائر الخارجية" بجريدة "Liberté"	416
13	الجدول رقم (13) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بموضوع "علاقة السلطة بالصحافة" بجريدة "Liberté"	420

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الرقم	عنوان الـــرســـم	الصفحة
01	الرسم يوظف الحيوانات في التعبير من العهد الفرعوني	78
02	الرسم يوضح لعبة الشطرنج بين الأسد والغزال يربح فيها الغزال	79
03	الرسم يوضح أحد الرسوم الساخرة على "حـائط بومبـاي" فترة التصويت	79
04	الرسم يوضح "مساوئ لعبة السويسريين" 1499م	80
05	الرسم يوضح أحد رسوم "انيبال كاراشي" و"أوغوسطين كراتشي" 1594	81
06	الرسم للفنان "ليونارد دافينشي"	82
07	الرسم للفنان "جورج تاوسند"	83
08	الرسم للفنان "ويليام هوجارت"	83
09	الرسم للفنان "دي غويا"	84
10	الرسم يوضح الملك "لويس فيليب على شكل إجاصة" 1831م	86
11	الرسم للفنان "دومييه"	87
12	الرسم يوضح كاريكاتير ألماني –بداية القرن التاسع عشر–	87
13	الرسم للفنان "بنيامين فرانكلين"	88
14	الرسم للفنان "وليام تشارلز" يبين شكل البالون في الرسم الكاريكاتيري	88
15	الرسم للفنان "رالف بارتون"	90
16	الرسم للفنان "صاروخان"	92
17	الرسم للفنان "صلاح جاهين"	93
18	الرسم للفنان "جان مشعلاني"	94
19	الرسم للفنـــان "ستافيرو جبرا"	95

20	الرسم للفنـان "علي فرازات"	96
21	الرسم للفنـان "ناجي العلي"	97
22	الرسم للفنان "أبو طبرة"	101
23	الرسم للفنـان "عبد الله غازي"	101
24	الرسم للفنان "مؤيد نعمة"	102
25	الرسم للفنان "محمد الزواوي"	103
26	الرسم للفنان "العربي الصبان"	104
27	الرسم للفنان "علي الخريجي"	105
28	الرسم للفنان "دومييه"	108
29	الرسم للفنان "ويليام تشارلس"	108
30	الرسم للفنان "E. Schilling"	109
31	الرسم يبين أن عملية القراءة اليومية للصحيفة الورقية تتطلب جهدا ووقتا كبيرين	121
32	الرسم للفنان "جلال الرفاعي"	123
33	الرسم للفنان السعودي "ربيع"	124
34	الرسم يوضح كاريكاتير سياسي بصحيفة "المجاهد"	141
35	الرسم يوضح كاريكاتير نُشر بصحيفة "الشعب"	142
36	الرسم يوضح كاريكاتير نُشر بصحيفة "المجاهد"	142
37	الرسم للفنان "أحمد هارون" بصحيفة "المجاهد"	145

الرقم	عنوان الـــصورة	الصفحة
01	الصورة توضح المجلة الساخرة "الكاريكاتير" 06 جانفي1831م	85
02	الصورة توضح الصحيفة الفكاهية "شاريفاري"	86
03	الصورة توضح صحيفة "أبـو النظارة" ليعقوب صنوع	91
04	الصورة توضح المجلة الفكاهية "المضحك المبكي"	95
05	الصورة توضح شخصية "حنظلة"	98
06	الصورة توضح الصحيفة الفكاهية "النديم"	100
07	الصورة توضح الصحيفة الفكاهية "كناش الشوارع"	100
08	الصورة توضح رسوم مميزة لبعض اليوميات الجزائرية	121
09	الصورة توضح رسم قصصي	122
10	الصورة توضح رسوم كارتونية	122
11	الصورة توضح كاريكاتير نشر بصحيفة صوت الأحرار الجزائرية	123
12	الصورة توضح بورتريه كاريكاتيري للرئيس الأمريكي "باراك أوباما"	124
13	الصورة توضح كاريكاتير حيواني لرجل الدين الإيراني "آية الله مصباح يزدي"	125
14	الصورة توضح كاريكاتير صامت يصور الرئيس المصري السابق "حسني مبارك" سنة 2011م	125
15	الصورة توضح كاريكاتير رمزي للفنان "ناجي العلي"	126
16	الصورة توضح كاريكاتير مباشر للفنانة "أمية الجحا"	126
17	الصورة توضح كاركاتير اللفظ للفنان الألماني "غريسبتنز" عام 2013م	127
18	الصورة توضح رسوم بمنطقة "الطاسيلي"	133
19	الصورة توضح أول رسم كاريكاتيري نُشر بصحيفة "الشعب"	140
20	الصورة توضح شعار جريدة "الخبر"	196

21	الصورة للكاريكاتيري "أيوب"	200
22	الصورة توضح شعار جريدة "Liberté"	369
23	الصورة توضح أول نُسخة بالألوان جريدة "Liberté"	370
24	الصورة توضح أول تعليق تعرضت له جريدة "Liberté"	372
25	الصورة للكاريكاتيري "علي ديلام"	373
26	الصورة توضح واجهة ألبوم "ديلام" الساخر	374
27	الصورة توضح نشر جريدة "Liberté" لخبر استدعاء "ديلام" أمام الشرطة القضائية	376
28	الصورة توضح الصفحة الأخيرة من جريدة "Liberté"	377

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقـــــدمـــة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مقدمة:

دخل فن الكاريكاتير إلى الصحافة في القرن العشرين من أوسع أبوابه مزاحما المقال المكتوب، إلى أن أضحى بمقوماته ولغته وأبعاده وملامحه وأنواعه، من بين أهم الفنون الصحفية المتميزة والممتعة، الحاملة لرسائل إعلامية عميقة في مضمونها، وجذابة في خطوطها وأشكالها الفنية، ما جعله من أكثر الفنون الصحفية قدرة على التأثير في المتلقي، خصوصا بعدما تنامى وعي خاص بالأدوار المستحدثة التي يمكن أن يقوم بها هذا الأخير في مجالات الحياة المختلفة، من إيحاء بأفكار وأراء ومعاني كثيرة، تداخلت في صياغتها عوامل متعددة، جعلت منه أداة مهمة لنقد السلوكيات الاجتماعية والأنظمة السياسية الفاسدة، ومجال ثري للبحث والدراسة.

انطلقت الباحثة من الإشكالية التي طرحها الباحث الفرنسي (Jules Champfleury)* في كتابه (L'histoire de la caricature antique) أنه «...لا يمكن فهم دور الكاريكاتير في الفترة التي نعيشها دون دراسة دوره في الماضي...»، بمعنى أنه لا يمكن دراسة كاريكاتير "التعددية" دون التعريج عن كاريكاتير "الأحادية الحزبية"، غير أنها اصطدمت بكون المعلومات الواردة عنه شحيحة وغير دقيقة، ومعتمة بالنسبة للكثير من الباحثين، الأمر الذي جعل من بحثها في هذا الموضوع أشبه بالمغامرة، لم تدر فيها من أين ستبدأ؟ وأين ستتجه؟ وما هي المسارات والمحطات المنهجية التي تستوجب الوقوف عندها وتبيانها، غير أن البداية فيها كانت عزما ثم إصرار زاده الفضول العلمي قوة وصبرا، لاستشفاف معالم هذا الفن الصحفي المتميز خلال فترة الأحادية الحزبية بالجزائر من سنة 1962م إلى غاية 1988م، بالنسبة لنموذجين إعلاميين رائجين في تلك الفترة هما: صحيفة "الشعب" وصحيفة "El Moudjahid".

* إن أول مشروع مهم في عملية التأريخ للكاريكاتير تم في فرنسا من قبل الباحث والناقد الفني (Jules Champfleury) وكان ذلك منذ سنة 1851م حتى سنة 1880م، تلك المراجع التي وصل وزنها إلى "05 طن" تابعت تطور فن الرسم الساخر بدء بالعصور القديمة ووصولا إلى العصر الحديث، وقد توصل هذا المؤرخ على أنه ثمة هوة في البحث عن تاريخ الكاريكاتير بين العصور القديمة والعصر الحديث داعيا الباحثين إلى الالتفاف حول هذا المجال البحثي الخصب بالتنقيب عن الكاريكاتير في الحقبة الوسطى، حتى نتمكن من إنجاز مشروع أسماه بـ(L'Encyclopédie de la caricature). نقلا عن:

MICHELALO, FENDO, , *caricature moderne et modernité de la caricature chez Champfleury*, Revue Ridiculosa, n°14, 2007, p.57.

وعندما أرادت الباحثة التطرق للكاريكاتير الصحفي المنشورة بجريدتي "الخبر" و"Liberté" خلال فترة التعددية الحزبية والإعلامية بالجزائر والقيام بدراسته دراسة سيميولوجية مقارنة، وجدت نفسها أما إشكالية اتصلت بطريقة النظر إليه وليس رؤيته، ذلك أن فعل "الرؤية" يتصل أكثر بما هو مرئي محض في الرسم، أما فعل "النظر" فهو الذي يُعَرِّفُ القصد من الرؤية وغايتها، إنه البعد الخفي لدلائل الرسائل الكاريكاتيرية كفضاء اتصالي ونسق علاماتي غير واضح المعالم، باب فتحته الباحثة لولوج عالم التأويل وما أوسعه من عالم!

استطاعت الباحثة بفضل المنهج السيميولوجي أن تقتحم مجال التأويل بأدوات منهجية مرنة، كما تمكنت من استجلاء المفهوم التقريري الظاهر للرسائل الكاريكاتيرية من "تشكيل وأيقون ولسان"، والمضي نحو تتبع ظلالها المعنوية ذات الطبيعة الإيحائية الناقدة، ارتفع التحليل فيها إلى المستوى التضمني العميق، الرامي لاستخلاص الأيديولوجية التي انطوت عليها رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية، بينما ارتكزت المقارنة "الجزئية والكلية" على تتبع حركية المعنى داخل فضاء اللوحات الساخرة اختلافا وتوافقا، وقد خصصت الباحثة لذلك خطة منهجية اشتملت على مقدمة إضافة إلى ستة فصول، ذيلت بنتائج الدراسة وآفاقها وأهم الملاحق ذات الصلة بطبيعة الموضوع.

لذلك فقد ضم **الفصل الأول** الموسوم بالإطار العام للدراسة ومنهجيتها أربعة مباحث أساسية، رصدت مشكلة الدراسة ومقاصدها المهمة، مع تبيان أسباب اختيار الموضوع وأهميته، في حين توجه المبحث الثاني نحو تحديد مفاهيم الدراسة نظريا وإجرائيا، بينما ارتبط المبحث الثالث بالمقاربة النظرية للدراسة، والمبحث الرابع بإجراءاتها المنهجية، تحددت وفقها المناهج والأدوات البحثية الموظفة، مع توضيح لمجتمع البحث الأصلي وعيناته المختارة.

بينما خُصص **الفصل الثاني** من الدراسة للجانب النظري، بتقديمه للمحة تاريخية موجزة عن تطور فن الكاريكاتير التشكيلي عبر العصور، كما ألقي الضوء -كذلك- على تطوره كفن صحفي في الدول الأوروبية التي كانت سباقة لذلك ثم تلتها الدول العربية، موضحا تميز مصر في مثل هذا النوع من الفنون قديما وحديثا، ليُتمَّم بالتطرق إلى أهدافه، واتجاهاته، وأنواعه، وشروط فعاليته ومواصفات رساميه.

في حين ضم **الفصل الثالث** بين طياته معلومات تفصيلية تناولت تاريخ الكاريكاتير الجزائري خلال فترة الحزب الواحد من 1962م إلى 1988م، حيث خُصص المبحث الأول لعرض تاريخ الكاريكاتير التشكيلي بالجزائر، في حين عرض المبحث الثاني معلومات متواضعة عن تاريخه قبل الاستقلال، بينما خُصص المبحث الثالث لتاريخه بعد الاستقلال مركزا على مراحله، وأسباب تأخر نضجه، مع تبيان علاقته بالدعاية السياسية، في حين اشتمل المبحث الخامس والسادس والسابع على معلومات ارتبطت ببنائه اللغوي وبلاغته التعبيرية.

استهدف **الفصل الرابع** تحليل الدلالات اللغوية وغير اللغوية لرسوم "أيوب" الكاريكاتيرية المنشورة عبر جريدة "الخبر" (1995-2012)، من خلال التطرق إلى عدة مباحث، ارتبط الأول منها بمرحلة الوصف التي ضمت العنصر التقني وعنصر الأسلوب وعنصر الموضوع، في حين تناول المبحث الثاني بالشرح والتفسير للعلامات التشكيلية والأيقونية واللسانية، بينما تطرق المبحث الثالث للمعنى التضميني الخاص بالرسائل الكاريكاتيرية المحللة.

تربع **الفصل الخامس** على تقديم تحليل سيميولوجي للكاريكاتير الصحفي بجريدة "Liberté" المنفذ من قبل الرسام "ديلام" (1997-2012)، من خلال تقديم وصفٍ دقيقٍ للمرسل، ثم دراسة معانيها التعيينية بالتطرق إلى النظام العلاماتي للكاريكاتير الصحفي المكون من تشكيل وأيقون ولسان، ليتم في الأخير استنباط المعنى التضميني لدلائله التهكمية الساخرة والناقدة.

انطوى **الفصل السادس** على عملية المقارنة بشقيْها "الجزئي" و"الكلي"، حيث خُصص الأول منهما للنظر في أوجه التشابه والاختلاف بين النتاج الكاريكاتيري للرسام "أيوب" بجريدة "الخبر"، والنتاج الكاريكاتيري للرسام "ديلام" بجريدة "Liberté" متخذا شكل "الوجه المكاني للمقارنة"، بينما توجه الشق الثاني للنظر في طبيعة الاختلافات والاتفاقات القائمة بين الظاهرة الكاريكاتيرية الجزائرية قبل التعددية الإعلامية وبعدها متخذا شكل "الوجه التأريخي للمقارنة".

تلك هي الخطة المنهجية التي اختارتها الباحثة لإنجاز هذه الدراسة، والتي تأمل أن تكون قد وفقت في تحقيق بعض النتائج التي افتقرت إليها الدراسات السابقة حول هذا الموضوع.

وبـــالله التـــوفيـــق

الفصل الأول

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مدخل:

يعتبر التفكير طاقة خلاقة، استطاع الإنسان بفضلها أن يقطع أشواطا مُعتبرة في مسيرة التقدم العلمي، كما أنها الأداة التي تَحكم وتُنظم وتُنسق سلوكنا وعلاقتنا مع الآخرين، وكيفية تعاملنا مع بيئتنا الطبيعية والاجتماعية والإعلامية، التي نشأت منذ أن ظهرت الحاجة إلى نقل المعلومات وتبادلها، أي مع بدء الحياة الاجتماعية للإنسان، في حين ارتبط البحث عن المعارف الصحفية بالمطبعة.

يعد الكاريكاتير واحدا من أهم أدوات وأوعية المعارف الفنية التي ارتبطت في تطورها بالصحافة، لذا سنحاول من خلال هذه الدراسة أن نُتابع نشأته في الجزائر كنوع فني ابتداءً من أولى العلامات التي تركها الإنسان كآثار دالة عن قواه التخيلية باعتبارها الوسائل الأولى للتواصل الإنساني،[1] مرورا بالرسوم التي عُدت بداية تاريخية لولادته كنوع صحفي، دون إغفال أهم محطاته الرئيسة وأسماء رساميه الفاعلين الذين شكلوا علامة فارقة في مسيرته، مع إبراز مجمل التطورات التي خضع لها من ناحية أساليبه الفنية ومعالجاته الإعلامية وحتى أفكاره الأيديولوجية.

[1] MARTINE, JOLY, *Introduction à l'analyse de l'image*, sous la direction de FRANCIS VANOYE, 2e édition, Armand Colin, 2014, p.12.

المبحث الأول: إشكالية الدراسة

المطلب الأول: تحديد مشكلة الدراسة وتساؤلاتها:

بشَّر عالم اللسانيات السويسري "فيردناند دوسوسير" (Ferdinande De Saussure)*، في بداية القرن الماضي بميلاد علم جديد أطلق عليه اسم "السميولوجيا"، وقد وجه هذا العلم لـ" دراسة العلامات ودلالاتها وطريقة تدليلها داخل النظام الاجتماعي"،[1] وفي ذات الفترة التاريخية تقريبا كان الفيلسوف الأمريكي "شارل ساندرس بيرس" (Charles Sanders Pires)* في الضفة الأخرى من المحيط الأطلسي يدعو الناس إلى تبني رؤية جديدة للتعامل مع الشأن الإنساني وصياغتيه، وقياس امتداداته، وتحديد حجمه أَطلق على هذه الرؤية اسم "السميوطيقا".[2]

رغم اختلاف التسميتين "سميولوجيا/ سميوطيقا" باختلاف المنطلقات الإبستمولوجية لكل من "دوسوسير وبيرس"، إلا أنهما أشاعا حالة وعي معرفي جديد لا حد لامتداداته، غايته تزويد الناس بمعرفة جديدة تساعدهم على فهم أفضل لطبيعة العلوم وتطوراتها المختلفة، لم تقتصر تلك الرؤية على مجال العلوم فقط، بل امتدت لتشمل الفنون البصرية من خلال تركيزها على إشكالية

---

* يعد دوسوسير أبا لنظرية جديدة في اللغة، ولد سنة 1857 بسويسرا، وأثناء تدريسه عَبَّر عن رغبته في كتابة كتاب مهم جدًا حول دور الكلمة وكان ذلك عام 1891، لِيُسِّرَّ أمام طلابه بعد سنوات تحديدًا عام 1911 أنه جمع وثائق حول ذلك، وهي مشتتة وسط الأكوام، توفي عام 1913 متأثرا بالتهاب مفاجئ من دون أن يترك كتابات حول الموضوع، وقام اثنان من المعجبين به وهما "شارل بالي" و"ألبرت ساشهاي" بتجميع تلك الملاحظات من طلابه ونشرها في كتاب تحت عنوان "دروس في علم اللغة العام" عام 1916. نقلا عن: بول كوبلى، ليتسا جانز: علم العلامات، ترجمة: جمال الجزيرى، مراجعة وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2005، ص14.

[1] ROBERT, STAM, ROBERT, BURGOYNE AND SANDY, FLITTERMAN-LEWIS, *New vocabularies in film semiotics: structuralism, post- structuralism and beyond*, London and New York, édition Routeledge, 1992, p. 01.

* يعد" شارل ساندرس بيرس" فيلسوف أمريكي ومن مؤسسي علم السميوطيقا ولد في مدينة كمبردج الأمريكية عام 1839م،كان والده من أقطاب الفكر الرياضي، فكان من الطبيعي أن ينشأ نشأة علمية، حصل على الماجستير في الرياضيات وعلى الباكلوريوس في العلوم الكيميائية من جامعة هارفرد وعرف بغزارة كتاباته في العلوم الطبيعية المنطق، الرياضيات والحساب والفلسفة و الأدب، رغم هذا الكم الهائل من الإسهامات لم يصدر له في حياته سوى كتابين أحدهما في علم التنجيم و الآخر في المنطق، ومات على اجتهاده معدما في عام 1914 لأن عصره لم يقدر عبقريته. نقلا عن: بول كوبلى، ليتسا جانز: مرجع سابق، ص 25.

[2] برنار توسان: ما هي السميولوجيا، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط02، 2000، ص39.

احتواء الفن على لغة كما هو الحال في لغة القول أو الكتابة، كما ركزت من جهة أخرى على إشكالية امتلاك السميولوجيا للغة صالحة لقراءة العمل الفني –البصري خصوصا– من خلال ما طرحه "دوسوسير" كمهمة تدشينية لعلم السميولوجيا.

استنادا على ما سبق، فقد نحج الباحث الفرنسي "لويس مارين" (Louis Marin)** في الاستدلال على ذلك من خلال دراسته لعدد من الأعمال الفنية،* مُستنتجا بأن العمل الفني يحتوي على لغة بدليل أننا نحسن التواصل معه عن طريق الألوان، والأشكال، والرموز، والصور المتعارف عليها بدل الأصوات والمفردات والجمل المبنية،[1] تتعامل معها السيميولوجيا الأيقونية لرائدها "رولاند بارث" (Roland Barthes)،* عبر دراستها لمختلف الدلالات الترميزية المتضمنة في النظام الاتصالي بتفرعاته المتعددة كالصورة الثابتة، أو الصورة المقطعية، أو السينما...[2]

من هذا المنظور يتجلى الكاريكاتير الصحفي كصورة فنية واتصالية مرمزة ناقلة لمعاني انتقادية ساخرة، يعتمد الباحثون في تحليلها على "ترميز" (Codage) افتراضي وليس حقيقي[3] بهدف تحقيق فهم أفضل للظاهرة الاتصالية، من خلال دراسة عناصرها المختلفة كالحروف والكلمات من زاوية، والألوان والإيقونات من زاوية أخرى، كأنساق سيميائية غير دالة بنفسها على حد ما جاء به "إميل

** سعى الباحث "مارين" إلى التحقق من وجود "التمفصلين" (Les deux articulations) المعروفين في بناء اللغة، وانتهى فيها إلى إيجاد تقابل ممكن بين اللغة (وهي المؤسسة الاجتماعية الجامعة)، والكلام (وهو الاستعمال الفردي للغة) بوصفهما المفهومان الأساسيان في درس "دوسوسير" للغة من جهة، وبين المشترك الصوري والأسلوب الفردي في إنتاج العمل الفني من جهة ثانية، وقد تحدث "مارين" –على سبيل المثال– عن مستويات ممكنة لتتبع العلامات في العمل الفني ما يعني –ضمنيا على الأقل– عدم وجود تتابع لغوي ملزم للقراءة مثلما هو الأمر في القراءة الأبجدية للنص، كما اقترح بالمقابل إمكان وجود تركيب صوري (Syntagme) في العمل الفني، كما تحدث عن إمكانية وجود علاقات لازمة بين المفردات الأساسية في العمل الفني المتمثلة في اللون، والشكل، والعلامة، والرمز....وغيرها.

[1] شربل داغر: الفن وتأويله بين الحاصل والمرجع، مجلة علامات، ع 25، سنة 2006، ص–ص 03-09.

*يعد "رولاند بارث" ناقد وأديب ولغوي وسيميولوجي وعالم اجتماع وأنتروبولوجي فرنسي ولد في مدينة شيربورغ الفرنسية سنة 1915، حيث استطاع رغم إقامته بالمصحات بسبب المرض أن يحصل على الثانوية والإجازة في الأدب، له مؤلفات كثيرة لعل أبرزها "عناصر السميولوجيا"، توفي إثر حادث سيارة سنة 1980 تاركا وراءه آثارا عديدة. نقلا عن: عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، الجزائر، ط01، 2009، ص137.

[2] JEAN, DOMENJOZ, *L'approche sémiologique,* Formation image et médias, Ecole des arts décoratifs, Septembre 1998, p.08.

[3] LUIS, J. PRIETO, *Etudes de linguistique et de sémiologie générales*, Librairie Droz, Genève-Paris, 1975, p.115.

بنفنيست" (Emile Benveniste)،** بل تشتغل وفق علاقات منفردة تحدد خصوصيتها، وتمايزها عن الأنساق اللسانية المتسمة بالطابع الاعتباطي (Arbitraire) في تحديد علاقة الدال بالمدلول.***

في حين يمتاز النظام الرمزي الخاص بالرسوم الكاريكاتيرية –مثلا– بخاصية تعليلية* خاضعة لقاعدة الرؤية المتجاوزة لحدود المرئي،[1] ذلك أن الأداء الدلالي للعلامات داخل النسق البصري الكاريكاتيري، عبارة عن إنتاج مستمر ومتنوع لتلك المرونة التي تتصف بها العلاقة بين الدال والمدلول[2] في ظل خاصيته التعليلية.

تلك العلامات تشتمل حسب ما ذهب إليه "أمبرتو إيكو"(Umberto Eco)** على معاني ظاهرية تتم قراءتها بمجرد إدراكها كالتعرف مثلا على أبعاد الصورة الفنية والتشكيلية من ألوان وخطوط وأشكال....، وأخرى ضمنية تُحتم على قارئها مد جسور رابطة بينها وبين السياق العام للرسالة كحامل لعلامات مختلفة،[3] فتنتقل القراءة –بذلك– من عملية الإدراك إلى عملية التأويل في إطار ما يُعرف "بالسميولوجيا الاجتماعية"، التي تهتم بتتبع العلامة وما يطرأ عليها من تحول دلالي

** إن أول خطوة منهجية قادت إلى تحديد الصورة وتعيين أنماط اشتغال المعنى داخلها، تتمثل في ذلك التمييز الذي جاء به "إميل بنفنست" في معرض حديثه عن الأنظمة السيميائية التي تحمل دلالة –اللسان– والأنظمة السيميائية التي لا تدل، متحققة في الموسيقى والرقص وأشكال التعبير البصري الأخرى كالكاريكاتير على سبيل المثال في هذه الدراسة.

*** العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول: مثلا السلسلة الصوتية: ق.ط.ة، لا تحيل بالضرورة على مفهوم أو صورة القطة" في الواقع.

* توجد علاقة تعليلية بين صورة الحصان وحقيقته المرجعية كحيوان في العالم.

[1] فايزة يخلف: الصورة والتواصل البصري، مجلة أيقونات، ع03، منشورات رابطة "سيما" للبحوث السيميائية، سيدي بالعباس، الجزائر، 2011، ص139.

[2] أحمد عزوي: سمياء صورة الكاريكاتير، الأنظمة العربية أنموذجا، مجلة السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الدولي السادس 18-19 أفريل 2011، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ص697.

** أومبيرتو إكو " Umberto Eco": فيلسوف إيطالي، وأحد أهم النقاد الدلاليين في العالم، بالإضافة إلى كونه روائي وباحث في القرون الوسطى عرف بروايته الشهيرة "اسم الوردة"، وُلد بتاريخ 5 جانفي 1932م بإيطاليا، انتسب إلى جامعة "تورينو" لدراسة فلسفة القرون الوسطى والأدب، وحصل على دكتوراه في الفلسفة سنة 1954م، وخلال هذا الوقت هجر الكنيسة الكاثوليكية الرومانية، كما عمل محرراً ثقافياً للتلفزيون والإذاعة الفرنسية وحَاضَرَ في جامعة "تورينو". نقلا عن: جون فرانسوا دوتيه: معجم العلوم الإنسانية، ترجمة جورج كتورة، المؤسسة الجامعية كلمة ومجد للدراسات والنشر والتوزيع، أبو ظبي، ط01، 2009، ص216.

[3] STEVEN, C. HAMEL, *Semiotics: theory and applications*, New York, édition NOVA, 2011, p. 194.

انطلاقا من تباين السياقات التي وردت فيها،[1] ذلك أنها كلما تحولت في سياق اجتماعي معين عادت محملة بمعاني جديدة ومختلفة،[2] لتكون الرسوم الساخرة في النهاية عبارة عن بؤرة تنصهر داخلها زاوية الشكل الوجودي "قسم الأشياء"، وزاوية الفعل "الدلالي" للأنساق التي تؤول وفقها تلك الأشياء.

استنادا إلى ذلك، وجد السميولوجيون أنفسهم أمام مستحدثات خطابية جديدة وواقع مرئي وإعلامي مختلف، استمد منطلقاته من روافد شتى، تتطلب الغوص في كنه علاماته وأبعاده الدلالية وما تحمله من رسائل خفية بات من الضروري معرفة أنساقها، إذ لا يمكننا تحت أي ظرف أن ننسى ما شهده عام 2006م من تداعيات الخطاب المرئي الكاريكاتيري المسيء للرسول الكريم محمد صلى الله عليه وسلم،*وكان من مظاهر تلك التداعيات احتجاجات رسمية وشعبية ومقاطعات اقتصادية وحرق لبعض مقرات البعثات الدبلوماسية، أين توسع الجدل من مجرد الخوض في مضمون هذه الرسوم ومدى مشروعية نشرها وكيفية الرد عليها، إلى مسائل سياسية وفكرية أعمق دارت حول بيان حدود حرية الصحافة وأين يجب أن تقف حتى لا تتجاوز القيم الإنسانية.

يُفهم مما سبق أن الكاريكاتير في اعتماده على السخرية لم يأتِ لإضحاك الناس، وإلا لما استدعى كل تلك الأهمية[3] من مظاهرات وأحداث هزت العالم بأسره، لذا فهو مادة فنية وتحريرية مهمة من منظومة المواد الصحفية التي تقدَّم للقارئ، نظرا لقدرتها المتميزة في التعبير عن لقطة سريعة

[1] MARTINE, JOLY, *Introduction à l'analyse de l'image*, op cit, p.64.

[2] عبد الواحد كريمة: سميولوجيا الاتصال في الخطاب الاشهاري البصري، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، ع02، المجلد 07، جامعة غرداية، 2014، ص49.

* البداية كانت من 30 سبتمبر 2005م حينما نشرت صحيفة "جيلاند بوستن"(Jyllands Posten) الدنمركية رسوما كاريكاتيرية، حيث كانت عبارة عن مسابقة نظمتها في إطار تحضيرها لكتاب موجه للأطفال الدانمركيين يتحدث عن القرآن والنبي محمد صلى الله عليه وسلم، كان عدد الرسوم التي نشرتها الصحيفة 12 رسما انطوت جميعها على السخرية والاستهزاء للنبي محمد صلى الله عليه وسلم، كما دعمت تلك الرسوم بمقال عنوانه: "وجه محمد". أنظر: زياد السبايلة: إدارة الحوار بين الثقافات –بين القدسية والحرية في ضوء نظرة الغرب للرسول الكريم محمد في المراجع الغربية–، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص87.

[3] SELT, AMEL, *Analyse Sémiotique de la caricature, cas du journal Liberté septembre 2006*, Mémoire Présenté pour l'obtention du diplôme de magister, option sciences du langages, université Kasdi Merbah Ouargla, faculté des lettres et sciences humaines, département des langue étrangères, 2007-2008, p.08.

بطريقة يختارها الرسام وتلتقطها العين لأول وهلة، محاولا التأثير في آراء المتلقين إزاء الأحداث،[1] لذا لم تتوان الصحافة مطلقا في الاعتماد عليه كمنبر إعلامي حساس، اعترافا بدوره المؤثر في المجتمع أين فات أو تعدَّ الحيز المخصص له في الصحف اليومية من 0,3% إلى 1% بمعدل ثلاث رسوم كاريكاتيرية في العدد الواحد، في حين خصصت له المجلات الساخرة نسبة كبيرة وصل فيها الكاريكاتير إلى 60% كمجلة "الكشكول"، و"روز اليوسف" المصرية،[2] و"المنشار" و"الصح آفة" الجزائرية، ساعية إلى تقديم رسائل ذات بلاغة تعبيرية أساسها تعليقاته الهزلية،[3] ذات القدرة على جذب القارئ نحو مظاهره المختلفة على صفحات المجلات والجرائد.

وفي هذا الصدد لا يمكننا تجاوز الحديث عن "المنشار" و"الصح آفة" و"الرأي" و"بوزنزل" و"النح لا" و"القرداش"...، باعتبارها صحف ساخرة تمخضت عن أحداث أكتوبر 1988م، مُكوَّنة من عدة رسامين كاريكاتيريين عملوا على نقد الظواهر والسلوكيات السلبية على كل المستويات، وبصيغة هزلية بالغة الدلالة ما دعا إلى تعليقها بشكل نهائي ما بين 1992م-1996م،[4] كما اهتمت بهذا الفن عدة صحف يومية أخرى خصصت له مساحات قارة بها، نذكر على سبيل المثال لا الحصر يومية: "الخبر" و"الشروق" و"Liberté"، و"Le Matin"، و"El watan"...، حيث لم تسلم من جرأة رساميها الكاريكاتيريين لا المواضيع الأمنية ولا الحملات الانتخابية، ولا مواضيع الفساد والاستيلاء على السلطة واستغلالها، فاتحين المجال أمام المواطن الجزائري للسخرية والاستهزاء من حقيقة الواقع بكل تناقضاته.

مؤكدين على أنه أداة تجاوزت الإرسالية الإبداعية لتزعزع الخطاب السياسي الجزائري الملفوف بكل أنواع الرقابة، ومجال بحث علمي تتجدد خصوبته، بتجدد وتغير طبيعة تعامله مع النظام الجزائري، الذي فرض عليه التواجد بين مطرقة القوانين الزجرية وسندان التعبير عن رأيه بحرية، إزاء الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأمنية بطريقة تهكمية، وللهروب من هذا المأزق وَفَّر

[1] DANA, YOURA, *The Art of cartoons and political caricatures*, Creator of Utoons and Right On Toon, SSA, p.03.

[2] هجرس شوقية: فن الكاريكاتير، تقديم: مختار السويفي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2005، ص109.

[3] محمد منير حجاب: الموسوعة الإعلامية، دار الفجر للنشر والتوزيع، دب، المجلد 06، 2003، ص2006.

[4] فضيل دليو: تاريخ وسائل الاتصال، دار أقطاب الفكر، الجزائر، ط03، 2007، ص ص223، 224.

الرسام الكاريكاتيري الجزائري لنفسه الحماية مستخدما علامات خفية ومعاني ضمنية كبديل ذكي عن المراقبة، غير أنه لم يسلم تماما من المضايقات التي كانت تُراوده من حين لآخر.

استنادا إلى ذلك، فقد جاءت هذه الدراسة مُسلطة الضوء بالتحليل والتفسير والتعليل والمقارنة للكشف عن مجمل المعاني الإيحائية، التي تضمنتها الرسوم الكاريكاتيرية مبينة في نموذجين رائجين في مجال الصحافة الخاصة بالجزائر هما صحيفة "الخبر" من خلال رسامها الكاريكاتيري "أيوب" وصحيفة "Liberté" من خلال رسامها الكاريكاتيري "ديلام"، ودراستهما على مدار فترة امتدت لعشرين سنة كاملة "1992-2012"* ملأتها الأحداث السياسية والاقتصادية والاجتماعية، والأمنية الداخلية والخارجية تنوعا وغنى.

بهذا الشكل يكون فن الكاريكاتير كخطاب إعلامي مرئي بأمس الحاجة إلى المقاربة السيميائية لكي تفي بأبعاده الدلالية المغرقة في الإيحاء، نظرا لارتباطها بالشيء وكيفية تحوله إلى علامة وإلى نص وإلى معنى داخل هذا العالم المتنافر التكوين، وكيف يُمكن بناء عالم دلالي مُنسجم انطلاقا من الجمع بين عناصر مختلفة الماهيات والانتماء،[1] انفتح على مشارفها البحث السميولوجي كحتمية علمية توقفت عندها اللسانيات، ولاستنباط التشكلات البنيوية للكاريكاتيري الصحفي الجزائري وتأويلاته الضمنية، سيتم الوقوف على عتبات التساؤل الآتي: **فيما تتمثل الدلالات الإيحائية للرسوم الكاريكاتيرية المنشورة بجريدتي "الخبر وLiberté" خلال الفترة الزمنية الممتدة من 1992م إلى 2012م؟ وما هي أوجه التشابه والاختلاف القائمة بينهما؟**

وقد تفرعت عن هذا التساؤل الرئيسي مجموعة من التساؤلات الجزئية، المنقسمة إلى ثلاث أقسام أساسية، تعلق الأول منها بالجانب الصوري-التقريري، والآخر بالجانب التضميني-الإيحائي، حيث يوجد هذان المستويان من القراءة ضمن كل أشكال التواصل البصري منها "الرسوم

* لابد من التنويه في هذا الإطار بأن العينة الزمنية للدراسة قد تغيرت نوعا ما حسب ما اقتضاه البحث الميداني، الذي كشف عن غياب الرسم الكاريكاتيري بالجريدتين خلال سنوات: 1992-1993-1994، غير أن وجه الاستثناء اتضح ببدء جريدة "الخبر" بنشر الكاريكاتير الصحفي خلال سنة 1995 بطريقة غير منتظمة، وقد توافقت أحد مفردات عينة الدراسة مع النشر، لذلك تم إخضاعه للتحليل، بينما بدأت صحيفة "Liberté" في نشر رسومها الكاريكاتيرية سنة 1996 بطريقة غير منتظمة كذلك، ولم تتوافق مفردات العينة العشوائية المنتظمة معها حتى سنة 1997 أين أصبح فيها هذا الفن منتظم الصدور بشكل يومي. أنظر عنصر العينة.

[1] غي غوتيبي: الصورة الثابتة –محاولة تحديد- ترجمة: عبد العلي اليزمي، مجلة علامات، ع 05، 1996، ص55.

الكاريكاتيرية"، بفعل ارتكازها على الإدراك البصري في تحديد لغتها وفهم معانيها ودلالاتها المعلنة والخفية، أما الثالث فخصص لتوضيح مرتكزات الدراسة المقارنة.

الفرع الأول: المستوى الاستيتيقي الظاهر:

-فيما يتمثل الأسلوب الفني المعتمد من قبل الرسام "أيوب" و"ديلام"؟ وكيف استطاع التأسيس لبنية أعمالهما الكاريكاتيرية –محل التحليل-؟

-ما طبيعة العلامات التشكيلية الموظفة في النماذج الكاريكاتيرية –محل التحليل-؟ وكيف تمكنت من تأسيس نقد فني ساخر؟

-هل تمكنت الدلائل الأيقونية الموظفة في النماذج الكاريكاتيرية –محل التحليل- من الارتقاء إلى مستوى الماثول الرمزي؟

-ما طبيعة البناء اللساني والبلاغي المعتمد في رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية؟ وكيف استطاع تأدية أدوارا وظيفية ساهمت في إيحائية معانيه النقدية الساخرة؟

الفرع الثاني: المستوى الدلالي التضميني:

-فيما تتمثل التغيرات السياسية والأمنية والاجتماعية والاقتصادية التي مرت بها الجزائر، وحاول كل من الرسام "أيوب" و"ديلام" رصدها عبر نماذجهما الكاريكاتيرية –محل التحليل-؟

-فيما تتمثل المداليل الضمنية التي تسكن عمق اللغة الإيحائية في رسوم "أيوب" و"ديلام" الساخرة، وتكمن وراء نظامها العلاماتي من "تشكيل، وأيقون، ولسان"؟

-فيما يتمثل المحتوى الأيديولوجي للرسوم الكاريكاتيرية –محل التحليل-؟ وكيف استطاع أن يعكس ويكرس بعض القوالب النقدية اتجاه النظام الجزائري في ظل خاصيته التضمينة؟

-كيف استطاع النسق السياقي أن يتحكم ويوجه الصيرورة الدلالية لرسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية المغرقة في الإيحاء؟

-فيما تتمثل الآليات الحجاجية الموظفة من قبل رسامي الكاريكاتير؟ وكيف استطاعت أن تحرك الوظيفة الاقناعية في النماذج "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية؟

الفرع الثالث: المستوى المقارن:

-كيف أثر اختلاف التوجه الإيديولوجي للجريدتين –محل الدراسة– على رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية؟

-فيما تمثل التوافق الفني الساخر بين الرسامين "أيوب" و"ديلام"؟ وكيف انعكست مظاهره على الكاريكاتيري الصحفي الجزائري.

-كيف أثرت التغيرات الأيديولوجية والزمنية على طبيعة التجربة الكاريكاتيرية الجزائرية؟

المطلب الثاني: أسباب اختيار موضوع الدراسة

قبل الخوض في عرض واسترسال أسباب اختيار موضوع الدراسة في شكله العام، نود بداية أن نعرج على أسباب الاتجاه نحو دراسة الكاريكاتير تحديدا، الذي يعتبر –حسب رأي الباحثة– من أكثر الفنون إرضاء لحاجات الجمهور، وحالة الرضا –هذه– جعلته أكثر أنواع الصُّور استهلاكا من قبل الجماهير الشعبية –خصوصا– بعد ارتباطه بالصحافة، غير أنه لم يحض بالاهتمام الملائم له بحثا ودراسة.

لا يقصد من هذه الدراسة تقديم النتاج الفني–الإعلامي لكل من الرسام الكاريكاتيري "أيوب" من خلال يومية "الخبر"، والرسام الكاريكاتيري "ديلام" من خلال يومية "Liberté" من مختلف جوانبه المتعددة، بل التركيز على كيفية تناولهما لمختلف الأحداث والمواضيع سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية أو أمنية...، وتقديمهما لها بطريقة ضمنية ذات بعد تهكمي ساخر وناقد، وقد وقع الاختيار على هذا المجال نتيجة تضافر عدة أسباب نذكرها على النحو الآتي:

أولا: اعتقاد الباحثة بأن مرحلة التعددية السياسية والإعلامية هي مرحلة مُشرقة في تاريخ الكاريكاتير الصحفي الجزائري، ذلك أن فن الكاريكاتير لا يمكنه أن يعيش إلا في مناخ من الحرية باعتبار أنه يتأسس على النقد ويستند على المبالغة والمجاز والسخرية، التي تثير في الدارس–المحلل نوع من المتعة البحثية للخوض في مدلولاته الضمنية.

ثانيا: كان اختيار الباحثة لهذين الرسامين الكاريكاتيريين "أيوب" و"ديلام" عن قصد لكونهما ينتميان لبيئتين أيديولوجيتين وإعلاميتين ولغويتين مختلفتين، كما يُعد هذا الاختيار –فيما ترى– نموذجا تقريبيا لرسامين كاريكاتيريين مشابهين كالرسام "باقي بوخالفة" في يومية الشروق، و"علي بابا أحمد" في يومية الوطن وغيرهم كثير ممن صوروا تلك المعاناة النفسية والاجتماعية والسياسية في لوحاتهم الفنية عن طريق التهكم والسخرية، كوسيلة لتغيير بعض المفاهيم الاجتماعية الخاطئة وتنبيه الناس إلى مساوئ المسئولين.

ثالثا: رأت الباحثة أن هذه الظاهرة الفنية والبلاغية –الكاريكاتير– تدل على مرحلة من مراحل النضج بالنسبة للصحافة الجزائرية لارتباطها الوثيق بمفهوم الحرية حتى ولو كانت نسبية في مجال الإعلام الجزائري، حيث يُعد هذا الأسلوب في معالجة القضايا الهامة ظاهرة حضارية لا تتجسد إلا في الفنون الراقية كفن الكاريكاتير الصحفي على سبيل المثال، ما استلزم الخوض في كنهها ومدلولاتها السياقية.

رابعا: افتقار بعض الدراسات والأبحاث إلى المعالجة الأكاديمية الدقيقة لهذه الظاهرة البارزة والمتمثلة في "تواجد فن الكاريكاتير بشكل ثابت وظاهر عبر صفحات الكثير من الجرائد الجزائرية الخاصة"، لذا جاءت هذه الدراسة لإضافة لبنة ضمن مجال البحث العلمي المتخصص، وبتالي تقريب الفهم من هذا النوع الصحفي المتميز.

المطلب الثالث: أهمية موضوع الدراسة:

تكمن أهمية الموضوع المدروس في الكاريكاتير كعملة رائجة في عالم الصحافة كونه يجمع بين قوة الفكر الثاقب للرسام ونظرته الواعية لمجريات الأمور، وبين جمال الفن التشكيلي الساخر والمتهكم الذي يخاطب عين القارئ ويمتعها، يؤدي هذا التزاوج بين الفكر والفن إلى جعل القارئ يدرك المغزى الذي يثير ابتسامته ووعيه المستنير،[1] وقد ازداد الاهتمام به عندما تجاوز مهمة الترفيه والإضحاك

[1] نبيل راغب: أساسيات العمل الصحفي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1999، ص261.

ليؤدي دورا مهما في معايشة هموم المواطن وتجسيدها،[1] بل وتشخيص أمراض مجتمعه والبحث عن حل لها.

ولهذا فقد حرصت الكثير من الصحف الجزائرية الخاصة كـ"الخبر" و"Liberté" على نشر رسمها الكاريكاتيري الرئيسي في الصفحة الأخيرة التي لا تقل في أهميتها عن الصفحة الأولى مع تدعيمه برسوم أصغر حجما في صفحاتها الداخلية، إن تلك القمم أو المساحات تحصل عادة على أعلى الأجور في عالم الصحافة ليس لأن مهمتها تنويرية ونقدية وترفيهية فحسب، بل لأنها تقوم بدور حيوي في الرواج التجاري والانتعاش الاقتصادي للصحيفة بسبب الشعبية التي يتمتع بها الكاريكاتير الصحفي.

ولاستشفاف أهمية الموضوع أكثر يكفي هنا الإشارة إلى القضايا المرفوعة ضد رسوم "علي ديلام" والمضايقات التي تعرض لها الفنان "أيوب"، للاستدلال على مدى اهتمام السلطة الجزائرية بكل ما تنقله تلك الرسوم من رسائل نقدية لاذعة، انجرت عنها مضايقات كثيرة ضد مبدعيها، وأمام هذه الوضعية القلقة يرى الرسام "أيوب" أن أحسن وسيلة للهروب من المضايقات هي ممارسة الرقابة الذاتية والإيحاء الرمزي الساخر من الأوضاع السياسية والاجتماعية والأمنية والاقتصادية الوطنية والدولية.

المطلب الرابع: أهداف الدراسة:

من أجل تلك الأسباب وأخرى حاولت الباحثة أن تُسهم –بقدر طاقتها وجهدها– في ميدان البحث العلمي، من خلال القيام بتحليل عينة من رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية المنشورة عبر جريدتي "الخبر" و"Liberté" اليومية تحليلا سيميولوجيا مقارنا، بالتركيز على أسلوبهما التهكمي الساخر والناقد لمختلف الأحداث والقضايا الوطنية والدولية، على مدار عشرين سنة من التعددية الإعلامية بالجزائر تحقيقا للأهداف الآتية:

[1] الإتحاد العام للصحفيين العرب: ناجي العلي وفن الكاريكاتير "قضية وموقف"، سلسلة تراث شهداء الصحافة العربية (2)، دس، دب، ص05.

-تتجلى أهم الأهداف النظرية لهذه الدراسة في محاولة الباحثة لرصد نشأة وتطور الكاريكاتير في الجزائر منذ بدايته الأولى كفن تشكيلي وُجد على جدران كهوف الطاسيلي، إلى أن أصبح فنا تحريريا ثابت التواجد بالصحافة الجزائرية قبل التعددية الإعلامية وبعدها.

-محاولة الكشف عن الدور الحقيقي الذي يقوم به الكاريكاتير الصحفي الجزائري، باعتباره أحد المؤشرات المهمة الراصدة للتغييرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأمنية الحاصلة داخل المجتمع الجزائري وخارجه.

-محاولة التعرف على الأسلوب الفني الكاريكاتيري المتبنى من قبل رسامي الكاريكاتير في تناولهم لمختلف الأحداث والقضايا الوطنية والدولية.

-محاولة الكشف عن النسيج العلاماتي "تشكيل، أيقون، لسان" المتحكم في الإيحاءات الدلالية ذات البعد الأيديولوجي الغارق في النقد الساخر.

-محاولة التعرف على طبيعة السياق الدلالي والآليات الحجاجية المتحكمة في البُنى المعنوية والوظائف الاقناعية للرسائل الكاريكاتيرية الساخرة.

-محاولة تقدير هامش الحرية الذي يتمتع به الرسام الكاريكاتيري في الصحافة الجزائرية قبل التعددية الإعلامية وبعدها، مع الوقوف على الكيفية التي تشخصنت فيها الرقابة الذاتية لرسامي الكاريكاتير هروبا من مضايقات السلطة.

المبحث الثاني: تحديد مفاهيم الدراسة نظريا وإجرائيا:

تعتبر المفاهيم المرتكز الأول في ضبط الأساس النظري لأي دراسة علمية، على اعتبار أنها تمثل مجال خبرة مشتركة للعديد من المتخصصين والباحثين، فالغموض قد لا يكون دائما هو الدافع الأساسي لتحديد المفاهيم، وإنما طبيعة الاستخدام الوظيفي للمصطلح هو الذي يفرض تحديد دلالته على نحو معين دون آخر، ولهذا يُعد تفسير المفاهيم والمصطلحات وإعطاء مدلولاتها المختلفة من أهم الجوانب التي تُساعد الباحث على توضيح فكرته الرئيسة من الموضوع الذي يريد معالجته، ومتى تَمَكَّن الباحث من الإلمام بجميع المفاهيم وشرحها وأحسن توظيفها بما يناسب هدف الدراسة كانت النتائج قيمة والبحث سليما، ويتجلى ذلك التوظيف في العنوان الذي يُميِّز كل واحد منها على الآخر، وفق هذا الطرح تتحدد مفاهيم هذه الدراسة في المتغيرات الآتية:

المطلب الأول: الكاريكاتير الصحفي:

الفرع الأول: المدلول اللغوي:

ثمة تاريخ طويل يقف وراء فن الرسم الساخر (Art du dessin satirique) الذي اصطلح في عصور لاحقة تسميته "الكاريكاتير"، هذا الاصطلاح ظهر في القرن السادس عشر أين تم اقتباسه من كلمة (Caricatura) الإيطالية سنة 1540م،[1] التي تعني المبالغة في عرض شيء ما،[2] ذات الجذر اللاتيني "كاريكا" (carica) الذي يعني رسم مضحك يغالي في إبراز العيوب والنواقص، ويبالغ في تضخيم المعنى بشكل منطقي طريف وذكي،[3] بحيث يكون في أغلب الحالات صدامي وهجائي.[4]

الكلمة –إذن– مُعَرَّبَة عن الأصل الإيطالي، حيث تُطلق على كل صورة مرسومة لشخص أو مجموعة من الأشخاص، أو مشهد من المشاهد بطريقة هزلية تثير السخرية والتهكم، وُجدت بعض آثارها المتميزة بتوظيف الحيوانات على أطلال الـ"بومبي" (Pompéi) بإيطاليا،[5] وقد كان هذا الفن –إلى غاية ظهور المطبعة على يد "جتنبورغ" (Gutenberg)– مختلفا عما هو الحال عليه بعدها.[6]

الفرع الثاني: المدلول الاصطلاحي:

تنقسم الفنون البصرية عموما إلى فنون ميكانيكية "تطبيقية" وأخرى "استيطيقية"، غايتها بث الشعور باللذة في المتلقي، كما تنقسم هذه الأخيرة بدورها إلى **فنون ترفيهية** تهدف إلى تحقيق الإمتاع الذي يولد الأحاسيس، **وفنون جميلة** تساهم في تثقيف ملكات النفس بغية توفير الاتصال

---

[1] KATALIN, SZUHAJ, *le portrait satirique BAROQUE, l'œuvre de CHARLES-TIMOLION DE SIGOGNE dans le reflet d'une analyse comparée de l'art du dessin et de la peinture*, Thèse de doctorat nouveau régime en cotutelle, discipline littérature et civilisation française, école doctoral de littérature française et comparée, université Paris 3, 2009, p.63.

[2] MARK, BRYANT, *La première guerre mondiale en caricature*, Edition Hugo et Cie, Paris, 2010, p.07.

[3] مروان الخطيب: صاروخان –الكاريكاتير ...الانتماء–، دراسات فنية، دار الصداقة، حلب، 1996، ص09.

[4] ساعد ساعد: فنيات التحرير الصحفي، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، ط02، 2009، ص237.

[5] محمد فريد محمود عزت: قاموس المصطلحات الإعلامية، انجليزي عربي، دار الشروق، جدة، السعودية، ط1، 1984، ص ص65، 66.

[6] FOUAD, ELMDARI, *Rhétorique de la caricature*, mémoire de maîtrise, université Cadi Ayyad, faculté des lettres, Marrakech, Maroc, 1987, p.10.

في المجتمع،[1] من بينها مصطلح "الكاريكاتير" الذي تميز بكثرة ترسانته المفاهيمية، حيث دارت مجمل أفكارها حول كونه فنا تشكيليا وصحفيا، يتحرى فيه الرسام المبالغة في إظهار العيوب، بغرض التهكم والسخرية تحقيقا للنقد البناء وإصلاح المجتمعات.

1/ تعريف الكاريكاتير كفن تشكيلي:

يعتبر الرسم من أوائل المجالات التشكيلية التي تعرض لها الإنسان مند فجر التاريخ، فهو تعبير تشكيلي يستلزم عمل علامة ما على سطح ما، باستخدام مواد مختلفة كالدهان، والطباشير، وقلم الرصاص أو حتى استخدام أداة ذات سِن حاد يمكنها أن تصنع خطا غائرا على السطح،[2] استنادا إلى ذلك فقد عُرِّف الكاريكاتير باعتباره فنا تشكيليا على أنه لغة فنية تشكيلية تعتمد الخط واللون في الرسم، كأساس للتعبير عن الواقع بتناقضاته المختلفة.[3]

وهو من جهة أخرى عبارة عن رسوم تهدف إلى نقل رسالة ما عن أشياء أو حوادث أو مواقف،[4] يتميز بتأثيراته الانفعالية المستمدة من مبالغاته الرمزية المثيرة للضحك،[5] كما أنه عبارة عن عن رسوم ساخرة ذات دلالة مُتخذا من الأشخاص والمجتمعات موضوعا له.[6]

عُرِّف الكاريكاتير –كذلك– بأنه رسم هزلي يعرض تشويها مغالى فيه، أو أنه صورة زائفة عن المجتمع.[7] إضافة إلى اعتباره فناً يحمل صورة مبالغة في إظهار تحريف الملامح الطبيعية وخصائص

---

[1] إياد محمد صقر: معنى الفن، دار المأمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2009، ص292.

[2] بركات سعيد محمد: الفن الجداري، الخامة، الغرض، الموضوعات، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 2008، ص22.

[3] غازي أنعيم: الكاريكاتير عبر التاريخ، مجلة أفكار، ع136، مجلة شهرية ذات طابع فكري وأدبي وفني متنوع، تصدرها وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، سبتمبر، 1999، ص130.

[4] أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات الإعلام، تقديم: أحمد خليفة، دار الكتاب المصري اللبناني، القاهرة، ط02، 1994، ص136.

[5] أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصرية اللبنانية، القاهرة، بيروت، ط1، 1991، ص57.

[6] *Dictionnaire Le petit la rousse illustré*, Paris, Maury imprimeur S.A, 2006, p. 206.

[7] منجد الجيب، فرنسي عربي/عربي فرنسي، دار المشرف، بيروت، لبنان، دس، ط07، ص67.

ومميزات شخص أو جسم ما،[1] إنه –إذن– ذلك التعبير الساخر والفريد من نوعه، امتزجت روحه الفنية مع علم النفس شيئا فشيئا، حتى تمكن من محو الحدود الفاصلة بين الجميل والقبيح،[2] هو خروج إذن عن حدود الواقع ومسايرة للاستثناءات الموجودة في الطبيعة بهدف الوصول إلى حق الفنان في التعبير عن رأيه وذلك هو محور الكاريكاتير".[3]

أكدت التعريفات السابقة على أن جوهر فن الكاريكاتير يكمن كما حددها الفيلسوف الفرنسي "هنري برجسون"* (Henri Bergson) من خلال كتابه "Le rire" في تلك النزعة الكامنة في النفس وإخراجها إلى السطح، كما أنه ليس في علم النفس خلق من لاشيء مقطوع الصلة بالماضي،[4] والفعل الحر "كما في الرسم الكاريكاتيري مثلا" تقدم متصل يبدأ بنوع من العزم (عزم الرسام)، ثم ينمو هذا العزم وينضج مع النفس كلها إلى أن يصدر عنها، تماما كما تسقط الثمرة الناضجة من الشجرة[5] (ظهور الرسم الكاريكاتيري على صفحات الجرائد).

فهو فن لا يتوسل بالمبالغة لمجرد المبالغة في إحدى قسمات الوجه أو الجسم مثلا، ولكنه يدرك معنى إحدى القسمات فيخرجها إلى السطح عن طريق التكبير (الكاريكاتير لا يعارض الطبيعة بل يتبع خطوطها فيُكبر بعضها ويُصغر بعضها الآخر بحيث يحطم التوافق الظاهري بين الملامح ويبرز

---

[1] كلاين فرانز: الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط02، 1999، ص19.

[2] FOUAD, ELMDARI : *Rhétorique de la caricature*, op cit, p.11 .

[3] خالد محمد أحمد الفقيه: التنمية السياسية المترتبة على حركة الوعي في كاريكاتير الفنان ناجي العلي، أطروحة مكملة لنيل درجة الماجستير في التخطيط والتنمية السياسية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2008، ص 07.

* هنري برغسون (1859م –1941م)، فيلسوف فرنسي حاصل على جائزة نوبل للآداب عام1927م، يعتبر من أهم الفلاسفة في العصر الحديث، كان نفوذه واسعا وعميقا فقد أذاع لونا من التفكير وأسلوبا من التعبير على مجمل النتاج الفكري في مرحلة الخمسينيات، حظي إبان حياته بشهرة واسعة الانتشار في فرنسا، لكن بعد وفاته حدث انصراف شبه تام عن فلسفته حتى صارت تقبع في ظلال النسيان ابتداء من نهاية الحرب العالمية الثانية حتى اليوم خصوصا وقد اكتسحتها الوجودية تماما. نقلا عن: جون فرانسوا دوتيه: مرجع سابق، 120.

[4] هنري برغسون: الضحك، ترجمة: علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1987، ص43.

[5] كميل الحاج: الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، عربي–إنجليزي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2000، ص 100.

الخلل الكامن)، بمعنى أنه يلقي الضوء على التشويه الذي تميل إليه الطبيعة –أحيانا– في ملامح الإنسان.

كما أكد برجسون "(Bergson) على انحصار عمل رسام الكاريكاتير في استشفاف هذا الميل –الذي ربما لا يظهر جليا على السطح– لإخراجه بعد ذلك إلى حيز الوجود المرئي بتكبيره أمامنا، إنه يجعل تغيرات معينة ترتسم على وجه نماذجه معبرة عن العمق الحقيقي لميول شخصياته المختارة، محاولا بذلك إدراج فن الكاريكاتير في إطار نظريته العامة عن الكوميديا والضحك،* من خلال التركيز على التحجر والجمود الذي يمكن استشفافه في النفس ولا يستطيع إلا رسام الكاريكاتير أن يَضع يده عليه،[1] إنه يجعل الحركة غير المرئية أحيانا مرئية أمام كل الأعين من خلال بتكبيرها.[2]

بدا لنا من خلال التعريفات المختلفة لفن الكاريكاتير التشكيلي، أنها ركزت في بداية ظهوره على وجه الإنسان كنقطة انطلاق غالبية رساميه الكاريكاتيريين الأوائل، كقيامهم على سبيل المثال بإدخال بعض الإضافات على وجه الشخصية من تكبير لحجم الأنف أو الذقن أو الجبهة مما يثير في ذهن المشاهد له مزيجا من الهزل أو السُّخرية، لكن مع تطور فن الكاريكاتير لم يبق الوجه العنصر المهم لدى الرسام بل امتدت السخرية والتهكم لتشمل أطرافا كثيرة من الجسم وُظفت بهدف النقد الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي....لتبدأ مرحلة جديدة من مراحل هذا الفن التهكمي الساخر.

كما أكدت لنا التعريفات السابقة أن هناك نوعين أساسيين للكاريكاتير يعتمد الأول منهما على تشويه الملامح العامة للجسم لخلق المفارقة في الفكرة وهو ما يسمى بـ"البورتريه

* طور الفيلسوف الفرنسي "هنري برجسون" نظريته حول الفكاهة والضحك، من خلال عرض نقائص البشر عن طريق تصويرهم في مواقف النقص والضعف بهدف إثارة الضحك من العيوب والأخطاء التي فعلها الإنسان عن جهل، وبالتالي يحاول تجنبها ما دامت مثاراً للسخرية الاجتماعية، تتمثل مصادر المضحك عند أرسطو في: الشخصية، واللغة، والموقف، وتضيف الدراسات الحديثة: الحركة، وهي تلك الركائز تقريبا التي يقوم عليها الضحك في الرسم الكاريكاتيري، فالضحك والكوميديا –إذن– وسيلتان من الوسائل التي يعتمد عليها في الحياة اليومية من أجل استبقاء الحياة الجمعية على ما هي عليه؛ لأنهما يسمحان لها بالمحافظة على كيانها في حدود تقاليدها وعرفها.

[1] محمد عناني: فن الكوميديا، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، الإسكندرية، 2002، ص 29.

[2] هنري برجسون: مرجع سابق، ص42.

السياسي" (Portrait politique)، أما النوع الثاني فيعتمد على المبالغة في عرض بعض الملامح الخاصة للشخصية أثناء التعبير عن الموضوع وهو ما يسمى بـ"بورتريه الفنان" (Portrait d'artiste).[1]

2/ تعريف الكاريكاتير كفن صحفي:

يعد ما كتبه "روبر جونز" (Roberts Jones) عن الكاريكاتير سنة 1963م واحدا من أهم ما كُتب حول هذا الفن الصحفي المتميز، حيث اعتبره أحد الفنون الصحفية الهامة التي تؤدي إما دور إثارة الضحك لدى المتلقي عن طريق التشويه، أو أنه يؤدي دور التأكيد على رأي معين إزاء موضوع سياسي أو اجتماعي ما.[2]

اعتبره "أديب خضور" في كتابه " البحوث الإعلامية" نوعا من الرسم الفني الذي يحمل مضمونا ويسعى إلى تحقيق هدف ما عبر رسالة معينة، مُعتمدا على التضخيم والسخرية ومركزا على الخطوط العامة، يتناول جميع القضايا التي تتناولها الصحافة كالمواضيع السياسية والاجتماعية والثقافية والرياضية...،[3] حيث يستطيع "الرسام الصحفي" –من خلاله– أن ينقل أفكاره ومشاعره للقراء، كما يستطيع هذا الجمهور أن يحس بها ويكتسب التجربة منها.[4]

في حين اعتبره "فاروق أبو زيد" في كتابه "مدخل إلى الصحافة" مادة فنية تنشرها الصحف والمجلات على غرار الأخبار، والتقارير، والأحاديث، والتحقيقات، والمقالات، والتعليقات وغيرها من المواد الصحفية الأخرى،[5] محتلا بذلك ركنا أساسيا في صفحة الرأي بالجرائد اليومية، كونه يعبر عن وجهة نظر معينة إزاء قضية أو حدث ما،[6] معتمدا على الطرفة الممزوجة بالإيجاز والتبسيط، تستخدمه الصحيفة لتدعيم وجهات نظرها الأساسية أو وجهة نظر رساميها اتجاه القضايا المختلفة.[7]

---

[1] ADIANA, DUDAS, *La caricature de presse dans la construction de la culture politique étude de cas sur la Roumanie contemporaine*, Thèse de doctorat en Science politique pour l'obtention du grade de Philosophie Doctoral, Département de science politique et Faculté des sciences sociales, Université Laval, 2008, p.78.

[2] ADIANA, DUDAS, op cit, p.78.

[3] أديب خضور: البحوث الإعلامية، مطبعة خالد بن الوليد، دمشق، ط01، 1986، ص ص 136،137.

[4] إياد محمد الصقر: مرجع سابق، ص159.

[5] فاروق أبو زيد: مدخل إلى الصحافة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1998، ص15.

[6] خليل محمد الراتب: التصوير الصحفي، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2012، ص147.

[7] شريف درويش اللبان: فن الإخراج الصحفي، دار العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 1995، ص184.

أما الباحث "خضير شعبان" فقد عبر عنه في كتابه "معجم مصطلحات الإعلام والاتصال" على أنه رسالة إعلامية يدوية تمثل تعليقا أو نقدا على حدث أو موقف سياسي أو اجتماعي أو ثقافي أو اقتصادي... يتم إبرازه في شكل تهكمي ساخر،[1] في حين عرَّفه "ميشال جوف" (Michel Jouve) على أنه نمط اتصالي يعتمد في تحقيقه على دلائل غير لغوية، يقوم على تحوير الحقيقة بالمبالغة في إبراز عيوبها بشكل هزلي، مع الإبقاء على قرائن تدل عليها في الرسم،[2] وهو من الناحية السيميائية نظام علاماتي منسجم ودال،[3] ورسالة مرئية ذات بناء أيقوني وتشكيلي ولساني متناغم، متناغم،[4] يوظفها الفنان للتعبير عن هموم الناس بطريقة طريفة وساخرة.

نستدل من التعريفات السابقة أن الكاريكاتير رغم كونه فنا من فنون التعبير عن الرأي فإنه يتصف -كذلك- بالموضوعية والوضوح والمجاز المقدم في قالب إيجازي يبعث على التأثير، وهو ما أكده الباحث "أوسكار وايلد" (Oscar Wild) بقوله: «...الكاريكاتير فن من فنون التعبير عن الرأي، قد يكون التعبير واضحا بينا صريحا وقد يكون مبطنا يجنح إلى أسلوب الكناية والتورية، وإذا كانت الكلمة بوح أو تعبير عن مكنونات ما تجول في النفس، فإن خطا واحدا من ريشة رسام ساخر قد يفوق نصا أدبيا أو قصيدة هجاء لاذعة...»[5]

يسعى الكاريكاتير -إذن- نحو تقديم معنى جوهري مركز ومفاجئ وأحيانا غير معقول، يكون في شكل رسالة إعلامية ذات مضمون وهدف واضحين، تتسلل إلى ذهن المتلقي بخفة وسرعة دون أن يبدل جهدا في استقبالها، يستخدمه الرسام الكاريكاتيري كوسيلة من وسائل النقد اللاذع والسخرية من الحكام والأنظمة والأوضاع بشكل عام سواء كانت محلية أو عالمية، ليكون بذلك بوابة لتوثيق أحداث المجتمعات وهموم الناس، بغرض تحسين أدائهم والارتقاء بسلوكياتهم وممارستهم اليومية.

---

[1] خضير شعبان: معجم مصطلحات الإعلام والاتصال، دار اللسان العربي، الجزائر، 2002، ص 244.

[2] MICHEL, GOUVE, *L'Age d'or de la caricature anglaise*, presse de la fondation nationale des sciences politique, Paris, 1983, p.10.

[3] سمير شريف استيتية: اللغة وسيكولوجية الخطاب بين البلاغة والرسم الساخر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط01، ط01، 2002، ص25.

[4] عبد النور بوصابة: نحو مقاربة سيميولوجية لقراءة الكاريكاتير، تحليل لصورة كاريكاتيرية نموذجا، مجلة سمات، ع01، جانفي 2016 ، ص40.

[5] أحمد المفتي: فن رسم الكاريكاتير، دار دمشق للنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 1997، ص11.

الفرع الثالث: المدلول الإجرائي:

من الثابت أن مصطلح الكاريكاتير أو الرسم الساخر اسم دخيل على اللغة العربية، وقد استخدم لأول مرة في مجال السخرية بالتعبير الخطي والرسم والنحت،[1] من هنا اعتبر الكاريكاتير فن تشكيلي بالدرجة الأولى يستخدم المبالغة والتضخيم للحصول على رد فعل عكسي كوميدي، في حين أشارت تعريفات أخرى على أنه يتضمن الكثير من الخصائص والسمات التي تجعله يلتقي بالصحافة،* وهو من الناحية السميولوجية مجموعة من العلامات الجزئية المختلفة التي اتحدت فيما بينها لتشكل نظاما دلاليا واتصاليا، تتحدد معانيه بتحدد سياقاته التاريخية والسياسية والاجتماعية...

وهو من الناحية الإجرائية للدراسة عبارة عن رسائل إعلامية ذات دلالات ومعاني إيحائية مرمزة في شكل رسوم هزلية ساخرة، تمثل الأسس التي يبني عليها المتلقي وعيه، بمعنى أن سخريته الكامنة ليست اعتباطية بل مبطنة بآراء وأفكار أيديولوجية ناقدة، تختفي تحت خطوط هزلية لنماذج كاريكاتيرية قدمتها يومية "الخبر" من خلال رسامها "أيوب"، وأخرى قدمتها يومية "Liberté" من خلال رسامها "Dilem".

المطلب الثاني: الصحافة الجزائرية الخاصة:

قبل الخوض في هذا العنصر المتعلق بالصحافة الجزائرية الخاصة، كان لزاما على الباحثة التنويه إلى نقطة مهمة، تتعلق بكيفية المعالجة الإجرائية لمفاهيم الدراسة كمتغيرات أساسية أدرجت ضمن العنوان ألا وهما جريدة "الخبر" وجريدة "Liberté"، حيث اكتفت بالتطرق إلى المفهوم الشامل الذي يندرج ضمنه هذان النموذجان الصحفيان "الصحافة الخاصة"، تفاديا لتكرار المعلومات في هذا العنصر وفي الفصول التحليلية القادمة، القائمة في بدايتها "محور الوصف" على تقديم معلومات

[1] علي البوجديدي: الفضاء في الكاريكاتير الساخر، مجلة الكوفة، ع02، السنة 02، ربيع 2013، ص194.

* لا تعتبر الصحيفة المكان الأساسي للكاريكاتير كون الرسوم المشارِكة في المعارض غالباً ما تكون قد نشرت في صحف ما، أما إذا كانت لم تنشر فإنها عبر تلك المعارض تجد طريقها إلى صفحات دوريات ما، وإذا قمنا من جهة أخرى بإحصاء عدد رسوم الكاريكاتير المنشورة في الصحف، لوجدنا أنها تفوق بكثير عددها في المعارض، وعادة ما تكون هذه المعارض مشكَّلةً من مختارات من رسوم فناني الكاريكاتير ولا تستوعب كل إنتاجهم.

مفصلة عن الجريدتين، المندرج ضمن عنصر "مصدر الرسوم الكاريكاتيرية" كخطوة أساسية تقوم عليها عملية التحليل السميولوجي.

فتحت التعددية الإعلامية (1990م) وقبلها السياسية بالجزائر (1989م) الباب أمام الصحفيين لممارسة حقهم في الإعلام بطريقة مغايرة، بظهور عناوين صحفية كثيرة ومتنوعة اختلفت في مضامينها الإعلامية، وأنماطها الاتصالية، واتجاهاتها السياسية،[1] عن صحف التعبئة التي كانت متواجدة من قبل،[2] خصوصا بعد صدور قانون تنظيمي للإعلام سنة 1990م الذي أقر بالملكية الخاصة للصحافة،[3] يعتبر هذا القانون مكسب من المكاسب الديمقراطية، من خلال إقراره على منظور جديد للحق في الإعلام كمفهوم شامل وقريب من الصحافة كمهنة.[4]

استفادت الصحافة الخاصة والفتية من حرية تعبير نسبية، تمظهرت أكثر من خلال زيادة عدد صحفها، ومنشوراتها، ومطبوعاتها بنسبة عشرة أضعاف، كما وصل عدد الصحافيين إلى 10 آلاف في حين لم يتجاوز الألف قبل 1988م، إلا أنها لم تعمر طويلا لعدة اعتبارات تعلقت أساسا بانعدام الاحترافية والمهنية والبحث عن الربح السريع، لتتوه –بعد ذلك– في دروب السياسة والمال والاستغلال السيئ للوضع الأمني بالبلاد.[5]

استطاعت صحيفة مثل "الخبر" أن توزع 145.000 نسخة يوميا سنة 1992م، بينما تمكنت صحف باللغة الفرنسية مثل "El Watan"، و"Le Soir D'Algérie"، و" Le Matin"، و"Le Quotidien D'Oran"، و"Liberté" أن تقدم خطابا إعلاميا جديدا للقارئ الجزائري لم يألفه من قبل،[6] من هنا كانت الانطلاقة البحثية بتسليط الضوء على طبيعة الدلالات

[1] محمد منير حجاب: الموسوعة الإعلامية، دار الفجر للنشر والتوزيع، دب، المجلد 04، 2003، ص ص1514-1515.

[2] ساعد ساعد: التعليق الصحفي في الصحافة المكتوبة الجزائرية، دار الخلدونية، الجزائر، ط01، 2009، ص25.

[3] محمد قيراط: حرية الصحافة في ظل التعددية السياسية في الجزائر، مجلة جامعة دمشق، ع 03، المجلد 19، 2003، ص 107.

[4] ناجي عبد النور: التحول نحو التعددية السياسية في الجزائر، مجلة حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية، ع02، جامعة 08 ماي 1945، الجزائر، 2008، ص47.

[5] محمد قيراط: القيود والمضايقات على حرية الصحافة في ظل التعددية الحزبية في الجزائر، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، ع 16، جوان 2007، ص294.

[6] المرجع السابق، ص 294.

التضمينية للرسائل الإعلامية الكاريكاتيرية المتواجدة على صفحات أهم الجرائد الخاصة بالجزائر يومية "الخبر" (06 جوان 1990)، ويومية "Liberté" (21 جوان 1992)، المصرتان على تبني هذا النوع الصحفي الساخر والناقد، رغم القيود والمضايقات التي كانت تراودها من حين لآخر من قبل السلطة الحاكمة.

المبحث الثالث: الإسناد النظري لموضوع الدراسة:

المطلب الأول: النظرية السيميائية

استطاعت النظرية السيميائية المنحدرة علميا في تطورها من اللسانيات البنيوية[1] أن تتوغل في مختلف مجالات الأدب والفن والثقافة بحكم أنها مجالات تتخذ من علامات النص الأدبي والإبداع المسرحي والسينمائي والتشكيلي موضوعا لها،[2] ثم توسع مجال هذه السيميائية ليشمل المواضيع الإعلامية[3] "كالرسم الكاريكاتيري على سبيل المثال، الذي عُدَّ –وفقا لهذه الدراسة– هيكلا متعدد الأبعاد والأعماق للبحث والتحليل، ويمكن على هذا الأساس للكاريكاتير الصحفي أن يقيم علاقات مع حقول دلالية أخرى، أفرزتها طبيعته البنائية المغرقة في الإيحاء.

استنادا على مبادئ أساسية حددها "ليتش" في أربعة منطلقات،* ركز الأول منها على أن البنيوية تسعى إلى استكشاف البنى الداخلية للظاهرة، وهي في علاقتها مع موضوع الدراسة، مكنت الباحثة من توضيح البنى الداخلية الأساسية للرسم الكاريكاتيري ممثلة في البنى التشكيلية، والبنى الأيقونية، والبنى اللسانية، وهذه الأخيرة بالاستناد إلى المبدأ الثاني تُعالَج بناءً عل علاقاتها وليس على أنها وحدات مُستقلة، –الإشارة إلى وظيفية كل بناء وتفاعله مع البنى الأخرى–، مُشكلة في النهاية

[1] رشيد بن مالك: تحليل سيميائي لقصة "عائشة للكاتب أحمد رضا حوحو، مجلة العلوم الإنسانية، ع16، جامعة منتوري، قسنطينة، ديسمبر2001 ، ص- ص 109-111.

[2] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2010، ص59.

[3] عمر بلخير: الخطاب الصحافي الجزائري المكتوب، دراسة تداولية، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2009، ص126.

* هذه المنطلقات أو المبادئ مأخوذة من المرجع الآتي: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير –من البنيوية إلى التشريحية– قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي، دب، ط01، 1985، ص ص40، 41.

وفقا للمبدأ الثالث نظام دلالي معين، يُستخرج منه المعنى الإيحائي الساخر للرسم الكاريكاتيري، بإقامة قواعد –استنادا للمبدأ الرابع– استنتاجية أو استقرائية.

على هذا الأساس يتعد الهدف المتوخى من النظرية السيميائية الموظفة في هذه الدراسة، من مجرد القيام بجرد ووصف مختلف الدَّلالات التقريرية للإرساليات الكاريكاتيرية الساخرة، المنفذة من قبل الرسام "أيوب" و"ديلام"، إلى البحث عن مدلولاتها الإيحائية والتضمينية للوصول إلى النسق الإيديولوجي الذي يتحكم في هذا النوع من العلامات البصرية المسمَّى من قبل "رولاند بارث" (R Barthes) بالأسطورة،[1] حيث تعطي –النظرية– صورة دقيقة بما فيه الكفاية عن الخصائص غير البارزة للرسالة،[2] معتمدة في ذلك على مبدأ تحليل الظاهرة الكاريكاتيرية لاكتشاف أجزائها، والتركيز على الرؤية الثنائية لها، بمعنى أن عملية التعبير الفكري والفني من خلال الرسوم الكاريكاتيرية –محل التحليل– هي عملية مزج بين مستويين من المفاهيم*، إحداها يرتبط بالواقع المادي، بينما يرتبط الآخر بالمجال التعبيري الساخر بشقيه الفني والفكري.[3]

موظفة لذلك النموذج اللساني في ضوء الثنائيات الدوسوسورية كالدال والمدلول، البنى السطحية والبنى العميقة، إضافة إلى النظام والعلاقات،[4] ذلك أنها عملت على تطويرها بما يخدم هدفها الأساسي ألا وهو العناية بإيحائية المعنى، بتأكيدها على أن كل بناء –رسم كاريكاتيري على سبيل المثال– ينطوي على إمكانات تأويلية متعددة، ناتجة عن تفاعل داخلي لعلاماته المختلفة، تتطلب من القارئ استنباط معانيه التضمينية الكامنة بأبعادها التهكمية الساخرة والناقدة.

---

[1] قدور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة –مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم–، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص24.

[2] ألان رامي، برنار فالي: البحث في الاتصال عناصر المنهجية، ترجمة: ميلود سفاري، رابح كعباش، فضيل دليو وآخرون، مؤسسة الزهراء، الجزائر 2001، ص24.

* كانت مختلف الدراسات اللسانية السيميائية في بداية القرن العشرين تُخْلِطُ بين مستوى أو حقل التعبير اللساني، وحقل التعبير الأيقوني، وقد ظهرت أول خطوة منهجية تقود إلى تحديد الرسالة البصرية، وتعيين أنماط اشتغال المعنى داخلها، تمثلت في ذلك التمييز الذي جاء به "إميل بنفنست" في معرض حديثه عن الأنظمة السيميائية التي تحمل دلالة (لسان)، والأنظمة السيميائية التي لا تدل وهي التي تتحقق في الموسيقى، والرقص، وأشكال التعبير البصري الأخرى.

[3] نسمة البطريق: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، دار غريب، القاهرة، 2004، ص–ص 117- 119.

[4] بول ريكور: نظرية التأويل– الخطاب وفائض المعنى–، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص ص14، 15. (بتصرف)

المطلب الثاني: الدراسات السابقة "عرض ومناقشة"

يتميز العلم بصفة التراكمية وهي أنَّ ما يدرسه السابقون ينهل منه الذين يأتون من بعده فيأخذون خلاصة نتائج بحوثهم ليستعينوا بها في إنجاز دراساتهم، ويضيفوا إليها معارف علمية أخرى، ويجرون مقارنة بين نتائج تلك البحوث السابقة وبحوثهم اللاحقة، من أجل استخلاص قواعد علمية في شكل نظريات، أو قوانين للاهتداء بها في أبحاثهم المستقبلية، والتعرف من خلالها على الظواهر الاتصالية والاجتماعية المعاشة، والاستفادة منها في تحسين أداء وظائف المؤسسات الاتصالية والاجتماعية والتعليمية والسياسية...وغيرها.

ولما كان ذلك استوجب على الباحثة الاستعانة ببعض الدراسات السابقة، ذات الصلة بدراستها الحالية من زاوية الطرح الإشكالي أو السند المنهجي تحقيقا لبناء معرفي مُتكامل، وقد حالت كثرة الدراسات السابقة بين التطرق إليها جميعا، لذلك اكتفت الباحثة بعرض عينة منها، ارتبط بعضها بالمجال السميولوجي والبعض الآخر بمجال تحليل المضمون.*

* من بين الدراسات التحليلية نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

-ماريف ميلود: التجليات الموضوعية لفن الكاريكاتير في الوسط الشعبي، دراسة تحليلية لأعمال الفنان "أيوب" أنموذجا، مذكرة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، معهد الثقافة الشعبية، شعبة فنون شعبية، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2004-2005.

-كريمة عرامة: الصحافة الساخرة في الجزائر وضوابطها الأخلاقية من خلال أسبوعية "الصح- آفة"، مذكرة ماجستير غير منشورة، معهد الدعوة وأصول الدين، قسم الدعوة والإعلام، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية،1997-1998.

-علاء أبو ظهير: صورة حزب الله في رسوم الكرتون الأمريكية -عرض تعريفي-، وحدة الإعلام، دائرة العلاقات العامة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006.

-حمدان خضر سالم: الاتجاهات السياسية للكاريكاتير في جريدة الشرق الأوسط، دراسة تحليلية، مجلة الباحث الإعلامي، ع04، 2008.

-حمزة بشيري: مدلول السلطة بالكاريكاتير في الصحافة الجزائرية، جريدة الخبر نموذجا، مجلة إنسانيات، ع مزدوج 51-52، جانفي-جوان 2011.

الفرع الأول: الدراسات الكيفية:

1/ الدراسات الجزائرية

1-1/ "اتجاهات الخطاب الكاريكاتوري في الصحافة الجزائرية حيال العدوان الصهيوني على غزة –دراسة تحليلية لكاريكاتير "الشروق اليومي"، "الشعب" و"Liberté".(2012–2013)

أعدت هذه الدراسة من قبل الباحثة "حنان بوظهر" حيث أنجزتها لنيل درجة الماجستير في علوم الإعلام الاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، تلخصت إشكاليتها في تساؤل رئيسي ارتبط بالبحث عن اتجاهات الخطاب الكاريكاتوري في الصحافة الجزائرية ممثلة بجريدة "الشروق اليومي"، "الشعب" و"Liberté" حيال العدوان الصهيوني على غزة، محددة أبعادها البحثية بمجموعة من التساؤلات الفرعية، مُستعينة في ذلك بثلاث مناهج دراسية أطرها المسح الإعلامي والتاريخي والمقارن، كما ساعدتها أداة تحليل الخطاب بشبكتها التفصيلية على توفير القراءة الضمنية للمحتوى بالبحث عما هو كامن في الخطاب، لكن مع كثرة المناهج أهملت الباحثة الإشارة لأدواتها، كما أن العودة للأحداث الماضية لا يقتضي بالضرورة تطبيق المنهج التاريخي، وهو ما سيتم استدراكه في الدراسة الحالية من توضيح للأداة المعتمدة في التحليل السميولوجي.

اختارت الباحثة الفترة الممتدة من 28 ديسمبر 2008م إلى جانفي 2009م كعينة زمنية لدراستها، مبررة ذلك بالنظر للأحداث السياسية وللحراك الدولي الذي أعقب الهجمات الصهيونية على قطاع غزة،[1] غافلت بذلك عن توضيح الحجم العددي للعينة الخاضعة للتحليل، لتبتعد عن القصدية إلى نوع آخر يتماشى وطبيعة مجتمع بحثها، فالقصدية هنا ارتبطت بالفترة الزمنية للدراسة وليس باختيار مفردات عينتها، تجاوزته الباحثة من خلال تحديد حجم مجتمع البحث الأصلي مع توضيح حجم العينة ونوعها.

[1] حنان بوظهر: اتجاهات الخطاب الكاريكاتوري في الصحافة الجزائرية حيال العدوان الصهيوني على غزة، مذكرة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، تخصص سيميولوجيا الاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2012-2013، ص23.

اتسم تحليل الباحثة بنوع من العمق لاستشفاف ثنايا الخطاب الكاريكاتيري الساخر، متجاوزة الغوص في مكنوناته الخفية بسبب كثرة الجرائد –الخاضعة للتحليل–، لذلك تراوح حينا بين التعمق وحينا آخر بالسطحية الواصفة، بلغة بسيطة بعيدة عن المعجم اللساني المتداول في العلوم اللغوية "تحليل الخطاب"، على ضوء ذلك انزاحت نتائجها –هي الأخرى– نحو العرض الوصفي البسيط، تلخصت في اتفاق الخطاب الكاريكاتوري حول التصور الخاص بالعرب، حيث نسبت إليهم الأدوار الأكثر سلبية، بينما وظف الخطاب الكاريكاتوري بجريدة "الشعب" شخصية الرئيس المصري "حسني مبارك" ضمن القوى الفاعلة السلبية، في حين انفرد الخطاب الكاريكاتيري في يومية "Liberté" بتوظيف شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" ضمن القوى الفاعلة السلبية، أما يومية "الشروق" فقد فأبرزت شخصية العقيد الليبي "معمر القذافي" ضمن خانة القوى الفاعلة السلبية، كما توصلت نتائج الدراسة التحليلية –كذلك– إلى تعدد واختلاف الأطر المرجعية التي استند عليها منتجو الخطاب الكاريكاتيري في الصحف محل البحث.[1]

2-1/ "المناحي الحجاجية للخطاب الكاريكاتوري في تمثيل الواقع الجزائري –دراسة سيميائية للاستراتيجيات الحجاجية لعينة من كاريكاتور جريدتي "الشروق اليومي" و"Liberté" (2011–2012)

تقدمت بهذه الدراسة الباحثة "نصيرة زروطة" في إطار تحضيرها لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، بكلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، مُركزة بالبحث عن أوجه الحجاج في الخطاب الكاريكاتوري الجزائري؟ وكيف وُظف لاستقراء الواقع المعيشي بالجزائر؟ كما عملت على صياغة تساؤلات جزئية ارتبطت بالبحث عن المكونات البنائية للخطاب الكاريكاتوري وعن خصائصه ووظائفه وأوجه بلاغته كنسق اتصالي، مُسلطة الضوء على صيغه الفنية والاستدلالية المعتمدة لتمثيل الواقع المعاش.

وتحقيقا لذلك ارتأت الباحثة استخدام المنهج السيميولوجي بالاعتماد على مقاربة "رومان جاكبسون" التواصلية و"جاك دوران" البلاغية، مُدعمة إياها بأداة المقابلة مع رسامي الكاريكاتير، كما اعتمدت على العينة العشوائية المنتظمة لاختيار أعداد من يوميتي "الشروق" و"Liberté"،

[1] حنان بوظهر: المرجع السابق، ص–ص174–178.

خلال الفترة الزمنية التي شهدت فيها الجزائر ارتفاعا محسوسا لأسعار المواد الغذائية الأساسية المعروفة بثورة السكر والزيت،[1] غير أنها أغفلت الطريقة التي اعتمدتها في تحديد حجم عينتها المدروسة وحتى طبيعة مجتمعها الأصلي، إضافة إلى أننا لم نجد أثرا للمقابلات في التحليل والمذكورة في الشق المنهجي للدراسة.

اتسم عمل الباحثة بالجدية وبلغة علمية استمدت ألفاظها وتعابيرها من المعجم اللغوي المتخصص، تمازج تحليلها بالسياق الابستيمولوجي لعلم السيميولوجيا واللسانيات المرتبطين بالمقاربين المعتمدتين، لذلك كانت نتائجها على قدر كبير من الأهمية وذات ارتباط وثيق بتساؤلاتها وأهدافها المرجوة، حيث توصلت إلى أن الخطاب الكاريكاتوري استند في إرساء حجاجيته على منظور تناظري تكاملي جمع بين ما هو بصري (أيقوني، بلاستيكي) وبين ما هو لساني، انصهرت عناصره لتّكون بنية خطابية منسجمة، يحكمها إعداد مقصدي مسبق، تتوخى الحجاج والإبلاغ وتتوق إلى الإقناع والتأثير، كما حاولت النماذج الكاريكاتيرية المحللة الولوج بالمتلقي إلى أعماق حياته الاجتماعية عاكسة بنية اجتماعية ثقافية اندرجت في سياق مقامي مخصوص.[2]

1-3/ "La caricature comme étant une image dans une perspective sémiologique, cas des deux journaux (La Soir d'Algérie) et (Liberté)" (2011-2012)

أنجزت هذه الدراسة من قبل الباحثة "بوعيشة حياة" حيث قُدمت لنيل درجة الماجستير في علوم اللغة، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغات والأجنبية، تخصص لغة فرنسية، تلخصت الاشكالية بالبحث في الدلالات التضمينية للرسوم الكاريكاتيرية المنشورة بجريدتي (La Soir d'Algérie) و(Liberté)، خصصت منها عينة قوامها 16 رسم كاريكاتيري وُزع بالتساوي على

[1] نصيرة زروطة: المناحي الحجاجية للخطاب الكاريكاتوري في تمثيل الواقع الجزائري –دراسة سيميائية للاستراتيجيات الحجاجية لعينة من كاريكاتور جريدتي "الشروق اليومي" و"Liberté" مذكرة لنيل ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص سيميولوجيا الاتصال، جامعة الجزائر، 2012، ص18.

[2] نصيرة زروطة: المرجع السابق، ص–ص270-273.

الجريدتين، خلال الفترة الزمنية الممتدة من 2008-2009،[1] لم تكن الباحثة منهجية في تحديد عينة دراستها لا من حيث الحجم أو النوع أو حتى طريقة الاختيار.

استعانت الباحثة في الوصول إلى النسق التأويلي على شبكة التحليل المقترحة من قبل (Laurent Gervereau) المتضمنة لمرحلتين أساسيتين هما: الوصف (Description) والتأويل (L'interprétation)، غير أن تحليلها انزاح نحو العرض الكمي المتمظهر في شكل جداول إحصائية وصفية، خصوصا ما تعلق منها بمعالجة الجوانب التعيينية للرسوم الكاريكاتيرية، كرصدها لزوايا التقاط النظر واختيار الهدف، إضافة إلى السنن الإيمائي والإشاري...، من زاوية أخرى لم تغفل الباحثة التطرق للعلامات اللسانية (Etude des Bulles) غير أنها لم تكن عميقة في تحليلها بل اكتفت بالتعليق عليها فقط، وهو ما سيتم تجنبه في الدراسة الحالية.

لم تكن شبكة التحليل المعتمدة من قبل الباحثة شاملة لجميع مكونات الرسالة الكاريكاتيرية، لهذا أغفل بحثها عناصر كثيرة منها العلامات التشكيلية من ألوان وخطوط وأشكال...، وهو ما انعكس على نتائجها التي أكدت من خلالها على الأهمية التعبيرية والتواصلية للرسالة الكاريكاتيرية، المتميزة بالثراء المعنوي في استنادها إلى دعائم بنائية مهمة لتوصيل الأخبار والأحداث بطريقة ساخرة إلى جمهور القراء.[2]

4-1/ "الصورة الكاريكاتورية في صحيفتي "الخبر" و"Liberté" أثناء الحملة الانتخابية لرئاسيات 09 أفريل 2009 –دراسة تحليلية سيميولوجية–" (2010–2011)

أنجزت هذه الدراسة من قبل الباحثة "جنان سيد علي" لنيل درجة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، حاولت من خلالها أن تُترجم الانشغال العام لموضوعها في إشكالية محورية صاغتها وفقا لما يلي: كيف تناولت الصور الكاريكاتورية لجريدتي "الخبر" و"Liberté" الحملة الانتخابية لرئاسيات 09 أفريل 2009؟، دعمته بمجموعة من الأسئلة الفرعية التي حاولت من خلالها الاستفسار عن أهم

[1] BOUAICHA, HAYET, *La caricature comme étant une image dans une perspective sémiologique, cas des deux journaux (Le soir d'Algérie) et (Liberté)*, mémoire magistère, option: sciences du langage, faculté des lettres et des langues, département des lettres et des langues étrangers, filières de Français, 2011-2012, pp.6-8.
[2] BOUAICHA, HAYET, *Op cit*, pp.106-107.

المحاور والمواضيع الأكثر تكرارا في الصور الكاريكاتورية، ومدى تناولها لاهتمامات الجالية الجزائرية في الخارج، كما استفسرت عن اتجاه المادة الإعلامية للجريدتين في التعبير عن موقفهما، غير أنها لم تعكس حقيقة طبيعة المنهج المطبق في الدراسة، في كونه يتعدى الوصف إلى الغوص في مكنونات الرسالة الكاريكاتيرية، العنصر المحوري في الدراسة الحالية.

وظفت الباحثة المنهج السيميولوجي من خلال إتباع خطوات "مارتين جولي" و"رولاند بارث" في تحليل الصورة الكاريكاتورية، وفقا لعينة قصدية تشكلت إجمالا من 38 رسما كاريكاتيريا خلال فترة الحملة الانتخابية لرئاسيات 2009م، وُزعت بالتساوي على كل من كاريكاتير "أيوب" بجريدة "الخبر" وكاريكاتير "ديلام" بجريدة "Liberté"، غير أن المتمعن أكثر في عينة الباحثة يتضح أنها اعتمدت على أسلوب المسح الشامل "جميع الوحدات المنشورة خلال عينة الدراسة (فترة الحملة الانتخابية)* المختارة قصدا، وليس على أسلوب المعاينة.[1]

اتسم تحليل الباحثة بالسطحية –على شاكلة دراسة آمال قاسمي– ذلك أن المتمعن في الدراستين سيلاحظ الكثير من نقاط التشابه بينهما إلى حد التطابق في مواضع كثيرة، كما تغيرت العينة البشرية الخاصة بالمقابلة من "الرسامين الكاريكاتيريين" و"جموع المرشحين للانتخابات" إلى بعض الصحفيين العاملين بقطاع الإعلام وأساتذة التعليم العالي، دون تعديل ذلك في الفصل المنهجي، مشكلا انفصاما بحثيا بين الشق المنهجي والشق التحليلي، مع إهمالها كذلك للمنهج المقارن.

وقد خلصت الباحثة في ختام دراستها إلى عدد من الاستنتاجات السطحية لم تعكس طبيعة المنهج الموظف، من بينها تميز رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية بالتلقائية في التعبير عن الواقع والأفكار والآراء، حيث كانت مرآة عاكسة لمجريات الحملة الانتخابية ومرشحيها، ومختلف الوقائع

* تُقدر فترة الحملة الانتخابية قانونيا بـ21 يوم، غير أنها تنتهي قبل يومين من الاقتراع لذلك قُدر الحجم النهائي للرسوم المحللة بـ19 رسما كاريكاتيريا لكل جريدة.

[1] جنان سيد علي: الصورة الكاريكاتورية في صحيفتي "الخبر" و"Liberté" أثناء الحملة الانتخابية لرئاسيات 09 أفريل 2009 –دراسة تحليلية سيميولوجية–"، مذكرة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2010-2011، ص20.

والأحداث المحيطة بها، كما اتسمت بالجرأة دون اكتراث لأي معيار اجتماعي أو أخلاقي خاصة تلك المنفذة من قبل الرسام "ديلام".[1]

1-5/ "ظاهرة الإرهاب في الجزائر من خلال الرسومات الكاريكاتورية –دراسة تحليلية سيميولوجية لرسومات "أيوب" و"ديلام" خلال الفترة الممتدة من جانفي 1997 إلى جانفي 2000" (2008–2009)

أنجزت هذه الدراسة من قبل الباحثة "أمال قاسمي" في إطار تحضيرها لنيل درجة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، ارتكزت إشكالية الباحثة في التساؤل التالي: ما هي الصور والدلالات الضمنية والصريحة التي قدمها كلا من الكاريكاتوريين "أيوب" و"ديلام" عن ظاهرة الإرهاب في الجزائر خلال الفترة الممتدة من جانفي 1997 إلى جانفي 2000؟ مُدعمة إياها بجملة من التساؤلات الفرعية المساعدة على استجلاء البعد الأيديولوجي للمضمون الكاريكاتيري الساخر، غير أنها أغفلت التطرق للجوانب الأيقونية والتشكيلية واللسانية، ناهيك عن تكرر السؤال الرئيسي كسؤال فرعي، متمثلا في: ما هي المعاني والرسائل الضمنية والصريحة التي نقلتها رسومات "أيوب" و"ديلام" عن ظاهرة الإرهاب في الجزائر؟

حاولت الباحثة من خلال دراستها إبراز مختلف الدلالات والمعاني الخفية للرسوم الكاريكاتورية المختارة، للكشف عن كيفية تناول هذا الفن لظاهرة الإرهاب في الصحافة الجزائرية، وكيفية تحويل هذه الرسوم إلى وسيلة للدعاية والإشهار بالأعمال الإرهابية المنفذة، موظفة لذلك المنهج السيميولوجي، ومقاربة "رولاند بارث" التحليلية لتفكيك الدلائل والرموز في رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية، كما استعانت بمقاربة "مارتين جولي" لتحليل بعض النماذج من وحدات الدراسة، غير أن شبكة تحليلها اتسمت بالاتساع خصوصا ما تعلق منها بالرسالة الأيقونية والرسالة اللسانية، حيث اتضحت في شكل محاور كبرى أغفلت –في إثرها– الكثير من الجزئيات المؤطرة للمعاني الضمنية الساخرة، وهو ما تم تجنبه في الدراسة الحالية.

[1] جنان سيد علي: المرجع السابق، ص–ص354–357.

اتسمت عينة الباحثة بالاتساع حيث ذكرت الباحثة بأن عينة دراستها قُدرت بـ209 رسم كاريكاتيري تناول موضوع الإرهاب خلال الفترة الزمنية للدراسة، أُرجع 79 منها للفنان "أيوب" و130 للفنان "ديلام"،[1] غير أن المدقق في الدراسة يجدها قامت بتحليل عينة أصغر من ذلك بكثير، وهو ما يؤكد أن الرقم 209 قُصد به مجتمع البحث الأصلي للدراسة وليس عينتها، في ضوء ذلك ظلت عينة التحليل غير محددة كميا ومجهولة بالنسبة للباحث القارئ، ناهيك عن إغفالها للمنهج المقارن، وهو ما سنؤكد عليه في الدراسة الحالية.

اتسم تحليل الباحثة بالبساطة البعيدة عن التعمق الفعلي في مدلولات الرسالة الكاريكاتيرية، ترجمتها مجموعة النتائج المتوصل إليها، والتي أكدت من خلالها على أن كل من الرسام "أيوب" و"ديلام" قد عبرا عن صورة الإرهاب بصراحة في رسومهم الكاريكاتيرية، من خلال تجسيد فاعليه تجسيدا مباشرا أو ضمنيا، كما اتسمت تلك الرسوم بالسخرية والتهكم والهزل، وحملت الكثير من الشجاعة والجرأة، ناقلة الواقع المر ومُصورة المأساة والمعاناة التي تكبدها الشعب الجزائري خلال العشرية الدموية.[2]

1-6/ "الصورة الكاريكاتورية في الصحافة الجزائرية المستقلة –دراسة سيميولوجية لصحيفتي "Liberté" و"الخبر" أثناء الحملة الانتخابية لتشريعيات 2002" (2004–2005)

أنجزت هذه الدراسة من قبل الباحثة "كهينة سلام" حيث قُدمت لنيل درجة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، حاولت من خلالها الغوص داخل أعماق الصورة الكاريكاتورية للكشف عما تريد فعلا قوله وما تخفيه من رسائل توجهها للقارئ في فترة جد مميزة سياسيا وجد حاسمة كفترة الحملات الانتخابية، وانطلاقا من هذه الفكرة صاغت الباحثة سؤالا محوريا غاص في الرسائل الكامنة وراء الصور الكاريكاتورية للصحافة الجزائرية المستقلة الصادرة أثناء الحملة الانتخابية لتشريعيات 30 ماي 2002،

[1] آمال قاسمي: ظاهرة الإرهاب في الجزائر من خلال الرسومات الكاريكاتيرية، دراسة تحليلية سيميولوجية لرسومات "أيوب" و"ديلام" خلال الفترة الممتدة من جانفي 1997 إلى جانفي 2000، مذكرة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2008-2009، ص11.

[2] آمال قاسمي: المرجع السابق، ص ص210، 211.

محاولة الاستفسار عن طبيعة المواضيع المعالجة، والأهداف المرجوة من قبل الرسامين الكاريكاتيريين في علاقتهما بقناعات الجمهور المتلقي خلال فترة الحملة الانتخابية.

ولتحقيق ذلك وظفت الباحثة المنهج السيميولوجي الذي سعت من خلاله نحو فك رموز الصورة الكاريكاتورية ثم إعادة بناء الرسالة، وإعطائها تحليلا كيفيا لاستنتاج ما تريد إيصاله من معلومات، معتمدة في ذلك على مقاربة "رولاند بارث" التحليلية لعينة قصدية قوامها 32 صورة كاريكاتيرية مُوزعة بالتساوي على لوحات الرسام "أيوب" من خلال جريدة "الخبر"، ولوحات الرسام "ديلام" من خلال جريدة "Liberté"، غير أن الباحثة أغفلت تماما في تطبيق إجراءاتها المنهجية الإشارة لتفاصيل شبكة التحليل الموظفة وكذا استخدامات المنهج المقارن، هذا الأخير الذي انعكست الكثير من معالمه في التحليل وحتى في عرض النتائج، وهو ما سيتم استدراكه والتركيز في الدراسة الحالية.

لتخلص في النهاية إلى جملة نتائج، من بينها اهتمام كل من "أيوب" و"ديلام" بمواضيع متعددة تزاوجت في عديد المرات بقضايا مختلفة في نفس الصورة، فعلى عكس "أيوب" لم يركز "ديلام" في رسومه الكاريكاتورية على أيقونات مرشحين حقيقيين، كما صنع الكاريكاتوريين صورا تشترك في نقاط عديدة كالنقد ورفض الأوضاع التي يعيشها المواطن الجزائري، لتمتاز صورهما بالجرأة والشجاعة في تمثيل الواقع وتصوير كل جوانبه بشيء من التشويه المشوق والممتع، ناقلة بذلك عدم رضا الكاريكاتوريين عن الأوضاع.[1]

1-7/ "الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتيرية في الصحافة الوطنية، دراسة تحليلية سميولوجية لنماذج من صحيفتي اليوم والخبر". (2000-2001)

أنجزت هذه الدراسة من قبل الطالب "شادي عبد الرحمان"، حيث قُدمت لنيل درجة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، بجامعة الجزائر، تمحورت إشكالية الدراسة حول الكشف عن أهمية الصورة الكاريكاتيرية كفن صحفي

[1] كهينة سلام: الصورة الكاريكاتورية في الصحافة الجزائرية المستقلة –دراسة سيميولوجية لصحيفتي Liberté و"الخبر" أثناء الحملة الانتخابية لتشريعيات 2002"، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2005، ص

قائم بذاته، ومتميز عن بقية الفنون التحريرية الأخرى، تُوظفه الصحافة المكتوبة لتمرير رسائلها وأيديولوجيتها إلى جمهور القراء.

لم يركز الباحث على نوع معين من الرسوم الكاريكاتيرية، بل جاءت إشكاليته عامة وشاملة لجميع الأنواع، وهو ما جعل مجال بحثه واسعا يصعب التحكم فيه، لكن مع اتساع مجال الدراسة استطاع الباحث أن يحصرها في شكل تساؤل رئيسي ومجموعة من التساؤلات الفرعية، تمحورت – إجمالا– حول الكشف عن الأبعاد الرمزية والمعنوية التي تؤديها جملة الدلائل الرمزية للصورة الكاريكاتيرية عند كل من الكاريكاتيري "جمال نون" و"أيوب"،[1] معتمدا في ذلك على العينة العشوائية المنتظمة، بحجم كلي بلغ 23 رسم كاريكاتيري، أي بمعدل 12 رسما لكل جريدة، مع غياب مفردة واحدة للرسام "أيوب" ارتبطت بعدم نشر الصحيفة للرسم المحدد خلال العينة الزمنية للدراسة سنة 2000م.

ما يمكن استشفافه عبر التساؤل الرئيسي السابق هو إغفال الباحث للإيحائية كخاصية أساسية يتميز به الكاريكاتير الصحفي، على ضوء ذلك اتسمت إشكاليته –بما تضمنته من سؤال رئيسي وأسئلة فرعية– بالسطحية لعد تناسبها مع تطبيق إجراءات المنهج السميولوجي، الموجه بالأساس نحو الكشف عن المدلولات الإيحائية الكامنة خلف الشكل الخارجي للرسالة الكاريكاتيرية وهو ما ستركز عليه الدراسة الحالية.

وفق الباحث في اختيار طريقة "مارتين جولي" (Martine joly) غير أنه لم يكيفها مع موضوعه، حيث ظلت عامة، بعيدة عن توضيح العناصر الفرعية التي من شأنها مساعدته في التحليل، والكشف عن المعنى الخفي للرسائل الكاريكاتيرية الساخرة، وهو ما انعكس سلبا على مضمونه التحليلي في حدِّ ذاته، حيث اتسم –هو الآخر– بالسطحية منزاحا بالدراسة عن مقاصدها البحثية الأساسية، وهو ما سيتم تجنبه في هذه الدراسة.

[1] شادي عبد الرحمان: الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتيرية في الصحافة الوطنية، دراسة تحليلية سميولوجية لنماذج من صحيفتي اليوم والخبر، مذكرة ماجستير غير منشورة،كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2000 -2001، ص 5.

لذلك كانت نتائجه المستخلصة –هي الأخرى– عامة، تخللها نوع من الإبهام المستدعي للتحليل المعمق، حاول الباحث استدراك ذلك –نوعا ما– بتوظيفه للمقابلة كأداة تكميلية ساعدته على القيام بالتحليل النوعي، وقد تلخصت نتائج دراسته في العناصر الآتية:

–اتسمت الصور الكاريكاتيرية في الصحافة الوطنية بشيء من السخرية والتهكم والاستهتار، مستخدمة خواص التمويه والمبالغة في التعبير، وهو ما يستدعي حضور الفطنة والنباهة والإدراك والتبصر لقراءتها.

–حاولت الصور الكاريكاتيرية أن تكون وسيلة فعالة لتكوين الرأي العام، من خلال تركيزها على المواضيع والقضايا المصيرية.

– لم تستطيع الصور الكاريكاتيرية الاستغناء عن الرسالة اللسانية –المقدمة عموما باللهجة العامية–، لتوجيه وتنوير المعنى الحقيقي للصور.

–تضمنت الصور الكاريكاتيرية قيما عقلية ومعنوية، عاطفية وأدبية عميقة، مقدمة بذلك معنى بليغ في تصوير الواقع، ولهذا يميل الكثير من الناس إلى الاطلاع على الصور الكاريكاتيرية لتقصي الفكرة والترويح علن النفس.

–اتسمت الصور الكاريكاتيرية بالتنوع والتعدد في معالجة القضايا الوطنية، بل وتعدتها إلى القضايا الدولية، حاملة على عاتقها مهمة نشر الوقائع وتبليغها إلى المتلقي بشيء من الإحساس والشعور العميق.[1]

ما يلاحظ على هذه الدراسة كذلك غياب الملاحق كعنصر بحثي ضروري، تتوضح وفقه شبكة التحليل المعتمدة، ودليل المقابلة الموظف من قبل الباحث مع الرسامين الكاريكاتيريين "أيوب" بجريدة "الخبر" و"جمال نون" بجريدة "اليوم".

[1] شادي عبد الرحمان: المرجع السابق، ص ص 177-178.

2/ الدراسات العربية

2-1/ "سيميائية فن الكاريكاتير السياسي في الصحف الفلسطينية دراسة تحليلية" (2013)

أنجزت هذه الدراسة من قبل الباحث "ماجد سالم تربان"، اتخذت شكل مقال نُشر بمجلة الباحث الإعلامي، وقد اختلفت عن الدراسات الأخرى في كونها ركزت على الكاريكاتير السياسي، والتعمق في دراسته لاستنباط معانيه ودلالاته الضمنية، ملخصا إشكاليته البحثية في التساؤل الآتي: ما هي سيميائية فن الكاريكاتير السياسي في الصحف الفلسطينية؟

وظف الباحث للغوص في مكنونات مشكلته البحثية المنهج المسح لوصف وتحليل المحتوى الكاريكاتيري والتعرف على دلالاته، كما استعان كذلك بالمنهج المقارن بهدف إجراء مقارنات كمية وكيفية حول سيميائية الكاريكاتير السياسي، معتمدا في ذلك على أسلوب تحليل المضمون.[1]

لم تكن الإجراءات المنهجية المطبقة من قبل الباحث متجانسة أو متسقة مع طبيعة العنوان ولا مع إشكالية دراسته وأهدافها، ذلك أن البحث في المجال السيميائي يتطلب أدوات خاصة تُفضي إلى تقديم تحليلات كيفية بعيدا عن الجداول والتبويب الإحصائي، وهو ما سيتم التركيز عليه من خلال هذه الدراسة، على ضوء ذلك اتسم تحليل الباحث بالجمود الإحصائي، غابت وفقه التحليلات العميقة التي من شأنها استنباط مدلولات الرسالة الكاريكاتيرية الساخرة، لذلك غلب على نتائجه الطابع الكمي المحاط بالنسب المئوية.[2]

2-2/ "قضية الرسوم الكاريكاتورية الدنمركية في الخطاب الإعلامي الغربي والعربي بين الموضوعية والتوظيف الإيديولوجي" (2006-2007)

قُدمت هذه الدراسة من قبل الباحثة "شهيرة بن عبد الله" لنيل درجة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، بمعهد الصحافة وعلوم الإخبار، جامعة منوبة التونسية، ركزت الباحثة في فكرتها الأساسية بالتساؤل عن إمكانية محافظة الموضوعية على مكانتها الأخلاقية في وسائل الإعلام أمام

[1] ماجد سالم تربان: سيميائية فن الكاريكاتير في الصحف الفلسطينية، دراسة تحليلية، مجلة الباحث الإعلامي، ع21، 2013، ص ص38، 39.

[2] ماجد سالم تربان: المرجع السابق،ص- ص51-53.

مد المصالح الإيديولوجية وجزر التراكمات التاريخية، زاد في توضيحها أكثر اعتمادها على فرضيات أثرت سلبا –فيما بعد– على موضوعيتها في التحليل، تجلت مظاهرها في العناصر الآتية:

–مثل خطاب الصحافة الغربية والعربية حول قضية الرسوم خطابا تعبويا إيديولوجيا يحاول تكريس مشهد "صدام الحضارات" ويهدف إلى خلق إجماع على هذا الصراع.

–مثل هذا الخطاب دراسة موضوعية لقضية الرسوم ومحاولة جادة لفهم طبيعة هذه القضية وحيثياتها ومحاولة لتكريس منطق الحوار.

–اتسم خطاب الصحافة الغربية بالطرح الموضوعي في حين كان خطاب الصحافة العربية عدوانيا.

حاولت الباحثة معرفة الخلفيات السياسية والتاريخية والتصورات الفكرية الكامنة وراء التصعيد المفاجئ لقضية الرسوم المسيئة للنبي الكريم (صلى الله عليه وسلم)، ومدى تأثير هذه المنطلقات والتصورات على موضوعية الخطاب الإعلامي، كما سعت إلى اختبار مدى نجاعة منهج تحليل الخطاب في الكشف عن آليات وتوجهات الخطاب الإعلامي، وتبيان أهمية المقاربة اللسانية في الحقل الإعلامي، مُوظفة لذلك منهج تحليل الخطاب بالاعتماد على المقاربة التداولية لاستنطاق مدونة البحث استنطاقا دلاليا، كما استعانت كذلك بالمقاربة السيميائية لتحليل الرسوم الكاريكاتورية، وقد اختارت صحيفة "Le monde" الفرنسية كعينة عن الصحافة الغربية، وصحيفة "القدس" كعينة عن الصحافة العربية، غير أنها لم تحددها كميا بل اكتفت بتوضيح العينة الزمنية "فترة الأزمة التي دامت شهرين"، بدءً من تاريخ نشر تلك الرسوم في الصحافة الدنمركية وردود الفعل العربية المنجرة عنها.

ما يؤخذ على هذه الدراسة –كذلك– هو اتسام تحليلها الكيفي بالجمود، وهو ما سيتم تجنبه في الدراسة الحالية، ذلك أن دلالاتها المستنطقة –من الرسوم الكاريكاتيرية– تقوقعت في جداول انقسمت على ثلاثة عناصر إحداهما واصف للرمز، والثاني حامل لدلالته المباشرة أما الخانة الثالثة فخصصت للدلالة غير المباشرة، ليتم تذييله باستنتاج عام وبسيط، تأسيسيا على ذلك لم تُوفق الباحثة في الوصول إلى أهدافها، التي ظلت غير متجانسة تماما مع طريقتها المنتهجة في التحليل "التداولية والسيميائية"، ولا مع نتائجها المتوصل إليها الملخصة على النحو الآتي:

–توصلت الباحثة إلى اتفاق المدونتين الغربية والعربية على التعامل مع أزمة الرسوم المسيئة للرسول صلى الله عليه وسلم كوجه من أوجه صدام الحضارات، ولذلك أصرتا على إبراز وجه الصدام لهذه

الأزمة من خلال إستراتيجية الدفاع والهجوم، لذلك قامت المدونة على جدلية المحو والإثبات أي محو مشروعية أفعال الآخر وقيمه من خلال إثبات مشروعية أفعال الذات وقيمها، كما أعلنت الموضوعية الإعلامية خلال أزمة الرسوم المسيئة للرسول صلى الله عليه وسلم عن فشلها أمام الطابع الإيديولوجي للأزمة.[1]

ومما زاد في ضعف الدراسة كذلك هو إغفالها للمنهج المقارن بين الصحفيتين "العربية والفرنسية"، ونشرها لنماذج من الرسوم الكاريكاتيرية المسيئة للرسول الكريم، حيث كان بالإمكان الاستغناء عنها في البحث نظرا لقدسية هذه الشخصية الإسلامية.

3/ الدراسات الأجنبية

3-1/ "La Signification politique des dessins de Plantu 1972-2000" (2002)

أنجزت هذه الدراسة من قبل الباحث (Rémi Pézart) وهي عبارة عن أطروحة دكتوراه في العلوم السياسية، بكلية الحقوق والعلوم الاقتصادية والتسيير، بجامعة (Nancy 2)، عالجت دراسة الباحث مجال الإعلام السياسي، مركزا في بحثه حول علاقة الديمقراطية بالقيم الإعلامية في رسوم (Plantu) الكاريكاتيرية القائمة على حرية التعبير والنقد الهجائي، لخص ذلك في تساؤل رئيسي دارت فحواه حول المبادئ الأساسية التي توجه أعمال (Plantu) الكاريكاتيرية خلال ثلاثين سنة من العطاء الفني المحترف عبر وسائط إعلامية مختلفة عمل بها نحو (Le Monde) و(L'expression) خلال الفترة الممتدة من 1972م-2000م.[2]

اعتمد الباحث على المنهج الوصفي وعلى التحليل السياقي للرسوم الكاريكاتيرية بناءً على مراجع ومؤلفات استنبط من خلالها مسيرته الفنية الحافلة بالمواقف السياسية الجريئة، متخذا من الشخصيات السياسية سواء كانوا رؤساء أو وزراء فرنسيين (Politique national) أو غير فرنسيين

[1] شهيرة بن عبد الله: قضية الرسوم الكاريكاتورية الدنمركية في الخطاب الإعلامي الغربي والعربي بين الموضوعية والتوظيف الإيديولوجي، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، معهد الصحافة والإخبار، جامعة منوبة، 2006-2007، ص ص207، 208.

[2] REMI, PEZERAT, *La signification politique des dessins de PLANTU 1972-2000*, Thèse de doctorat en science politique, Faculté de droit, sciences économiques et gestion, Université NANCY2, 2002, pp. 4-7.

(Politique international) موضوعا أساسيا لرسومه الكاريكاتيرية الساخرة القائمة على التضخيم والمبالغة الفنية في رسم جسم شخصياته المتناولة.

اتسم تحليل الباحث بالعمق، اتجه من خلاله نحو عرض الصورة (Figure)، ثم القيام بوصفها "ذكر عناصرها بالتفصيل"، ليعرج بعد ذلك إلى مرحلة تأويلها استنادا إلى سياقها السياسي، ليستنبط في النهاية القيمة الإعلامية المرتبطة بها في علاقتها بموضوع الديمقراطية، غير أنه لم يوضحها في شكل نموذج أو دليل، وهو ما سيتم إبرازه في هذه الدراسة ، على ضوء ذلك توصل الباحث بعد تحليل عينة كبيرة جدا قُدرت بـ7790 مفردة،[1] عرض منها –في أطروحته- أكثر من 550 صورة كاريكاتيرية، قادته نحو التأكيد على أن (Plantu) قبل أن يكون رسما كاريكاتيريا هو بالأساس صحفي، يقدم الحدث للجمهور ويعلق عليه بعيدا عن التحريض، كما توصل كذلك بأن هذا الرسام ظل وفيا لقيمه خلال مسيرته الفنية نحو ثلاثين سنة من العطاء الصحفي بجريدة (Le Monde)، مُدافعا عن الديمقراطية وعن حقوق الإنسان بصفة عامة.[2]

الفرع الثاني: الدراسات الكمية (تحليل المضمون)

1/ الدراسات الجزائرية

1-1/ "الكاريكاتير السياسي في الصحافة الجزائرية واهتزاز هيبة الدولة، جريدة الخبر نموذجا". (2009)

أعدت هذه الدراسة من قبل الباحث "رشيد خضير" شارك بها ضمن أعمال الملتقى حول هيبة الدولة لدى المواطن الجزائري ماضيا وحاضرا ومستقبلا شهر ديسمبر من عام 2009م، نُشرت في عدد خاص بمجلة المعيار التابعة لكلية أصول الدين والشريعة والحضارة الإسلامية، بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية بقسنطينة.

استهل الباحث اشكاليته بالتطرق إلى الأهمية التي يتميز بها الكاريكاتير كفن صحفي مفعم بالمعاني، يتشوق القارئ للاطلاع عليه، ليتدرج بعد ذلك إلى الكاريكاتير السياسي في علاقته

[1] REMI, PEZERAT, *Op cit*, (Fichier d'annexe).
[2] REMI, PEZERAT, *Ibid*, pp. 681-688.

بالسلطة السياسية، حيث بيَّن كيف يستطيع هذا الأخير أن يحطم شعبية الساسة، ويهز ثقة الرأي العام فيهم، وقد خصص لبحث هذا المحور ثلاث أسئلة نذكرها على التوالي:

-ما هي المواضيع السياسية التي اهتم الرسام الكاريكاتيري "أيوب" خلال الحملة الانتخابية لرئاسيات 2009؟

-كيف كان الاتجاه الإيديولوجي ليومية "الخبر" من خلال رسوماتها الكاريكاتيرية السياسية المنشورة خلال الحملة الانتخابية لرئاسيات 2009 بالجزائر؟

-كيف تم عرض الشخصيات السياسية خلال الحملة الانتخابية لرئاسيات 2009 بالجزائر؟[1]

ما ميز هذه الدراسة هو اتجاهها نحو التخصص "البحث في الكاريكاتير السياسي خلال الحملات الانتخابية" كتوجه جيد ساق اختيارات الباحث، غير أن محاور إشكاليته لم تكن عميقة في طرحها فلا الكشف عن طبيعة المواضيع ولا الشخصيات السياسية كافية للوصول إلى النسق الإيديولوجي المتحكم في طبيعة الرسالة الكاريكاتيرية الساخرة، زاد في ضعفها اعتماده على عينة غير محددة أطرها غياب الحجم والنوع، مبينا أنها للرسام الكاريكاتيري "أيوب" بجريدة "الخبر"، اختارها مفرداتها في الفترة الممتدة من يوم استدعاء الهيئة الناخبة يوم 07 فيفري 2009م إلى غاية يوم الاقتراع 09 أفريل 2009م، باعتبارها فترة هامة يتم فيها تقييم الماضي وتوجيه سلوك الناخبين في المستقبل، وهو ما سيتم تجنبه في هذه الدراسة.

أهمل الباحث كذلك دراسة الجوانب الفنية للرسوم الكاريكاتيرية، مقتصرا في توظيفها على الألوان وهو ما قاده للوصول إلى نتائج سطحية وغير دقيقة، خصوصا وأنه اعتمد فيها على منهج المسح وأداة تحليل المضمون بتخصيص ثلاث فئات للمضمون (فئة الموضوع، وفئة الاتجاه، وفئة الشخصيات)، وفئتين للشكل (فئة اللغة، وفئة الألوان)، أفرزت نتائج عامة وفضفاضة عن طبيعة التجربة الكاريكاتيرية للرسام "أيوب"، يمكن تلخيصها في العناصر الآتية:

-ركزت يومية "الخبر" في رسومها الكاريكاتيرية المنشورة خلال فترة الانتخابات الرئاسية لسنة 2009 على موضوع الفساد، وبنسبة أقل على موضوع نزاهة الانتخابات والمشاركة فيها والمأمول منها

[1] رشيد خضير: الكاريكاتير السياسي في الصحافة الجزائرية، واهتزاز هيبة الدولة، جريدة الخبر نموذجا، مجلة المعيار، ع21، ج02، أفريل 2010، ص 330.

مستقبلا، ويعد تناول مثل هذه المواضيع في هذه الفترة دليلا على الوعي السياسي الذي يتمتع به الرسام الكاريكاتيري "أيوب"، لأنه استطاع أن يضع المسئولين أمام كشف حساب في توقيت حرج لا يُرغب فيه.[1]

-تبين من خلال التحليل أن اتجاه الرسام الكاريكاتيري، كان سلبيا من خلال تقديمه للواقع الاجتماعي والاقتصادي للمواطن الجزائري بطريقة سلبية، حيث قدمه في صورة بائسة بلباسه المرقع، وبيته المشقق، وأمله في الحرقة، أما فيما يخص الفساد فقد جسده من خلال شخصيات بطونها منتفخة، وملامح وجه مصاصي الدماء، أما بالنسبة للتغيير المأمول من الانتخابات فقد جسده من خلال تخوف المواطن الجزائري من أن يزداد الوضع سوءا عما عليه سابقا، أما البرامج الانتخابية فقد اعتبرها وعودا كاذبة.

-ركز "أيوب" في رسوماته الكاريكاتيرية على شخصية المواطن بالدرجة الأولى، ثم شخصية المسئولين والمرشحين بالدرجة الثانية، انتقد من خلالهما السلطة السياسية القائمة، محملا إياها سوداوية الواقع الذي يعيشه المواطن الجزائري.

-أكد "أيوب" في رسوماته الكاريكاتيرية على ضرورة اقتران الرسوم بالدلالات اللغوية (التعليق)، عبر من خلالها عن رأيه بلغة شعبية بسيطة ليكون لها تأثير أكبر على نفسية القارئ.

-نشرت جميع الرسوم الكاريكاتيرية في يومية "الخبر" بالألوان، حيث ساهمت هذه الأخيرة في إعطاء قوة وجمالية لتلك الرسوم، مؤكدا في النهاية بأن الكاريكاتير السياسي قد يشكل دعاية سياسية متكاملة، وحملة إعلامية قد تحطم المستقبل السياسي للبعض وتحط من معنوياتهم.[2]

2/ الدراسات العربية

2-1/ "فن الكاريكاتير في الصحافة العراقية دراسة وصفية تحليلية" (2012)

أنجزت هذه الدراسة من قبل الباحثة "بيرق حسين جمعة الربيعي"، نشرت في شكل مقال بمجلة "الباحث الإعلامي"، وقد تمحورت فكرتها الأساسية حول الرسم الكاريكاتيري باعتباره رسالة

[1] رشيد خضير: المرجع السابق، ص 332.

[2] المرجع السابق، ص ص 334، 336.

فنية تشكيلية يتوسل بها الفنان للتأثير في المتلقي عن طريق محاكاته للتناقضات الواقع برموز بسيطة ذات مدلولات عميقة.

ارتكزت مشكلة الدراسة حول تقصي المواضيع الرسوم الكاريكاتيرية العاكسة لمواقف الصحف العراقية الخاضعة للتحليل، بهدف التعرف على الجوانب السلبية والإيجابية التي تعرض لها فن الكاريكاتير في جريدتي "الصباح" و"المستقبل العراقي"، موظفة لذلك المنهج الوصفي وأداة تحليل المضمون –غير المذكورة في هذا العمل العلمي– حيث اكتفت الباحثة بتوضيح فئات التحليل ووحداته بطريقة مفصلة، لتعرج بعد ذلك نحو عرض مجتمع بحثها وعينته المختارة عن طريق أسلوب الحصر الشامل خلال فترة الدراسة الممتدة على مدار شهر كامل ابتداءً من 01 إلى 30 سبتمبر 2012م، حيث قُدر عددها الإجمالي بـ68 رسما كاريكاتيريا.[1]

اتسم حجم عينة الباحثة بالكبر وهو ما جعل عملها التطبيقي ينزاح نحو الوصف دون التحليل ونحو القراءة الإحصائية دون القراءة العميقة، أكدت عليه طبيعة نتائجها المحصلة، والتي أشارت من خلالها على أن الجرائد العراقية أولت اهتماما كبيرا بفن الكاريكاتير، مركزة على الكاريكاتير السياسي الملون والحامل للتعليق بالدرجة الأولى، مُتخذة مواقف –عبرها– الجرائد الناشرة له مواقف سلبية من الموضوعات والقضايا المعالجة.[2]

2-2/ "فن الكاريكاتير في الصحافة البحرينية اليومية دراسة تحليلية" (2010)

أنجزت هذه الدراسة من قبل الباحث "علي منعم القضاء"، اتخذت شكل مقال نُشر بالمجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية بالجزائر عام 2012م، حاول من خلالها تبيان أهمية الرسوم الكاريكاتيري كفن تعتمده كل أنواع الصحف في شتى أنحاء العالم، مُركزا في اشكاليته بالبحث عم أكثر الموضوعات والقضايا تناولا من قبل الكاريكاتير الصحفي، لاستخلاص اتجاهاته المتبناة من قبل صحيفة "الوطن" البحرينية خلال فترة الدراسة.

[1] بيرق حسين جمعه الربيعي: فن الكاريكاتير في الجرائد العراقية، دراسة وصفية تحليلية، مجلة الباحث الإعلامي، ع19، 2013، ص126.

[2] بيرق حسين جمعه الربيعي: المرجع السابق، ص ص134، 135.

وظف الباحث المنهج الوصفي لكشف النقاب عن الكيفية التي تتعامل بها صحيفة "الوطن اليومية" مع القضايا المستجدة، مُستخدما لذلك أسلوب تحليل المضمون مع تبيان فئات ووحدات التحليل خلال فترة زمنية امتدت لسنة كاملة (2010)، مُبينا بوضوح نوعية عينته "العشوائية المنتظمة" وحجمها البالغ 90 مفردة من أصل 365 مفردة ممثلة لمجتمع البحث الأصلي.[1]

اتسمت القراءة التحليلية للباحث بالجمود، مقتصرا في عرضها على الجوانب الإحصائية فقط، دون تفعيل حقيقي لطبيعة المنهج "الوصفي القائم على التحليل والتفسير"، عاكسة بذلك النتائج المتوصل إليها، حيث اتسمت –هي الأخرى- بالعموم والبساطة، يمكن تلخيصها في كون صحيفة "الوطن" البحرينية، قد أولت اهتماما واضحا بالرسوم الكاريكاتيرية الملونة ذات المواضيع المرتبطة بالمجال الاقتصادي بالدرجة الأولى والسياسي بالدرجة الثانية، مُركزة على الرسوم ذات التعاليق الشارحة والشخصيات المعروفة.[2]

2-3/ "فن الكاريكاتير في الصحافة اليومية الأردنية، دراسة تحليلية مقارنة لصحيفتي "الدستور" و"الغرب اليوم" (2008)

أنجزت هذه الدراسة من قبل الباحث "علي عقلة نجادات" و"حاتم سليم علاونة"، متمظهرة في شكل مقال نُشر بمجلة "دراسات" المتخصصة في العلوم الإنسانية والاجتماعية، توجهت الدراسة بالبحث في طبيعة المضمون الكاريكاتيري الذي تناولته صحيفة "الدستور" و"العرب اليوم" الأردنية، مُسلطة الضوء على أهم الموضوعات التي عالجها فن الكاريكاتير في الصحف اليومية الأردنية، والاتجاهات التي يمثلها إضافة إلى القيم التي يحملها، ناهيك عن أساليب العرض المستخدمة في هذا الفن وأشكاله ومصادره.

ولتحقيق تلك الأهداف اعتمدت الدراسة على منهج تحليل المحتوى بضمه لفئات التحليل ووحداتها، دعمه توظيفهما للمنهج المقارن لتحقيق الموازنة بين الصحيفتين –محل الدراسة والتحليل- ، أما بالنسبة لعينة الدراسة فقد اتجه الباحثان نحو تحديدها زمنيا خلال لمدة سنة كاملة، بدء من

[1] علي منعم القضاة: فن الكاريكاتير في الصحافة البحرينية اليومية دراسة تحليلية، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ع08، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2012، ص158.

[2] علي منعم القضاة: المرجع السابق، ص162.

شهر جويلية 2005م إلى شهر نهاية شهر جوان 2006م، معتمدين على أسلوب الأسبوع الصناعي، حتى اكتمل حجم العينة المختار والمقدرة بـ47 مفردة.[1]

استنادا إلى ذلك لم يخرج تحليل الباحثان عن إطار القراءة الإحصائية، ترجمته طبيعة نتائجهما المحصل عليها، حيث اتضح من خلالها اهتمام الصحيفتان بالموضوعات السياسية بالدرجة، تلتها الموضوعات الاقتصادية ثم الموضوعات الأمنية بنسب متفاوتة، كما أكدت الدراسة كذلك أن غالبية الرسوم الكاريكاتيرية التي عرضتها الصحيفتان اتجهت نحو التهكم والسخرية من السلوكيات أو الموضوعات وليس الأشخاص، أما بالسبة للقيم التي تضمنتها تلك الرسوم فقد اتسمت بالسلبية تناسبا مع طبيعة المواضيع التي المتناولة كاريكاتيريا، مُتخذة موقفا معارضا إزاء ما يحدث من انتهاكات للإنسانية بالمنطقة العربية.[2]

وبعد هذا العرض تبين للباحثة اتسام الدراسات السابقة في عمومها بوضوح طرحها الإشكالي ومقاصدها البحثية، غير أن وجه القصور فيها ارتبط بكيفية تطبيق إجراءاتها المنهجية "بناء دليل واضح للتحليل تستنطق عبره مكنونات الرسالة الإعلامية الكاريكاتيرية"، وإن هذا الأمر لا يُعدُّ انتقاصا من قيمتها العلمية، ذلك أنها شكلت الأرضية البحثية التي انطلقت منها الدراسة الحالية، تحددت وفقها الخلفية المعرفية، وتبلورت على ضوئها جذور المشكلة وأبعادها التحليلية، كما استغلت نتائجها تحقيقا للتكاملية العلمية.

المبحث الرابع: الإجراءات المنهجية الخاصة بالدراسة

رافق استخدام الصورة من قبل الإنسان البدائي، الذي وظفها في التعبير عن أفكاره بتصوير للأشياء المحيطة به،[3] واستمر استخدام الإنسان لها كلغة عالمية وجدت ولا تزال تجد طريقها إلى معاقل البحث العلمي الذي يبقى بحاجة إلى أدوات ضرورية تستخدم لتحليلها علميا، أو تطويع الأدوات البحثية الموجودة لمعرفة السياق الدلالي لها، وما يشغل الباحثة في هذا المستوى من أولويات

[1] علي عقلة نجادات وحاتم سليم علاونة: فن الكاريكاتير في الصحافة اليومية الأردنية، دراسة تحليلية لصحيفتي "الدستور" و"العرب اليوم"، مجلة دراسات متخصصة في العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع01، المجلد 35، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2008، ص40.

[2] علي عقلة نجادات وحاتم سليم علاونة: المرجع السابق، ص ص49، 50.

[3] عادل زيادات: بلاغة الصورة بين المقاربة الأدبية والإعلامية، مجلة الإذاعات العربية، ع02، 2003، ص44.

البحث معرفة الإيحاءات التضمينية لرسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية المنشورة عبر صفحات "الخبر" و"Liberté" اليومية، بعدما فُتح المجال أمام القطاع الصحفي الخاص ليُعبر عن رأيه ويعرض حقيقة الأحداث بطريقته.

المطلب الأول: نوع الدراسة:

تندرج دراسة الدلالات الضمنية والتأويلات الإيحائية للرسالة الكاريكاتيرية المنشورة عبر صحيفتي "الخبر" و"Liberté" ضمن مجال البحوث الكيفية، هذا النوع من الدراسات يُعد مجالا ديناميكيا واسعا للاستقصاء، بمساعدته على تطوير المعرفة وتحسين الممارسات الحاضرة، بفضل استيعاب المفاهيم والأفكار السابقة عن طريق تحليلها واستشفاف معانيها الضمنية الغائبة عن ذهن المتلقي،[1] باستخدام إجراءات منهجية تحليلية تتعمق في البحث عن النظم العلاماتية المتحكمة في البناء العام للرسالة الكاريكاتيرية، ومن ثم استنباط تشكلاتها الدلالية وإيحاءاتها المعنوية، المساعدة على صياغة مبادئ عامة وتفسيرات سببية للكاريكاتير الصحفي بالجزائر كظاهرة ذات بُعد تهكمي ساخر وناقد.

المطلب الثاني: مناهج الدراسة:

يوجد ارتباط وثيق بين المعارف العلمية والمناهج التي تُستخدم في الكشف عنها والتأكد من صحتها، لأن مفهوم العلم يقوم على وجود مجموعة معارف منظمة يمكن التحقق من صحتها بمناهج بحث علمية،[2] تستند إلى مبادئ عقلانية وتحليلية في تفكيك الأفكار المركبة وجعلها بسيطة، لفهم تعقيدات الظواهر الإنسانية.[3]

تعد الظواهر الإعلامية من أكثر الظواهر الإنسانية تعقيدا لارتباطها بمعطيات تتجدد باستمرار مُتكيفة مع الوضع الراهن بطريقة مدهشة، وقد ارتبطت بداية البحث فيها بعلوم أخرى كالتاريخ والاجتماع والسياسة ولم تكن لها مناهج بحث مُستقلة، ما أدى بها إلى مواجهة مشكلة

[1] فريد كامل أبو زينة وآخرون: مناهج البحث العلمي وطرق البحث النوعي، إشراف: سعيد التل، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، جامعة عمان العربية للدراسات العليا، الأردن، ك03، ط01، 2005، ص-ص 280-283.

[2] فاروق أبو زيد ، مرجع سابق، ص13.

[3] جان فرانسوا دورتيه: مرجع سابق، ص1021.

تحقيق مفهوم العلمية في معارفها الإعلامية،[1] فالمنهج التاريخي في الدراسات الإعلامية مثلا يفتقر إلى صياغة تعميمات شاملة لها قوة التنبؤ الدقيقة، كما أن المنهج الوصفي في تصويره للوضع الراهن، وتحديده للعلاقات الموجودة بين الظواهر قاصر* هو الآخر عن وضع تنبؤات عن الأحداث المقبلة.

الفرع الأول: المناهج الأساسية للدراسة:

1/ المنهج السميولوجي:

أدى القصور المعرفي للمنهج التاريخي والمنهج الوصفي في تحقيق علمية المعارف والدراسات الإعلامية إلى نزوع الكثير من المشتغلين بهذا المجال للبحث عن وسائل مناسبة لمعالجة هذا القصور، من خلال الاستفادة من استخدامات منهجية ارتبطت مساعيها التطورية بالعلوم اللغوية كتوظيف المنهج السميولوجي،[2] المناسب لدراسة عنصر الرسالة في العملية الاتصالية بهدف التعرف على مفاهيمها وخصائصها وقيمها ومعانيها المعلنة والضمنية، خصوصا ما تعلق منها بالمضامين المرئية – على وجه الخصوص– كالصور والرسوم الثابتة والمتحركة، المتضمنة لرموز لغوية وأخرى غير لغوية في علاقاتها الداخلية والخارجية.**

استطاع هذا المنهج أن يحقق لذاته تنوعا فكريا ثريا استقطب الكثير من الباحثين إليه كالدنمركي "لويس يامسلاف" (Louis Hjelmslev) الذي عرفه بأنه «مجموعة تقنيات وخطوات تستخدم لوصف وتحليل الدلالة الذاتية في الأشياء وحتى في علاقتها مع أطراف أخرى، وهو لا يقتصر على التحليل بل يمتد إلى نقد المعنى في نظام ما، بل ونقد العناصر المكونة لهذا المعنى

---

[1] نجاة بوثلجة، زياد شهيناز: استخدام المنهج السميولوجي في البحوث الإعلامية المعاصرة، الصورة الثابتة أنموذجا، مجلة المعيار، ع35، كلية أصول الدين، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 2014، ص400.

* أدى القصور المعرفي لكل من المنهج التاريخي والمنهج الوصفي في تحقيق علمية المعارف والدراسات الإعلامية، إلى نزوع الكثير من المشتغلين بهذا المجال إلى البحث عن وسائل مناسبة لمعالجة هذا القصور من خلال الاعتماد على المنهج التجريبي في دراسة الوسيلة على وجه الخصوص، أو الاستفادة من التطور الحاصل في بعض العلوم اللغوية إلا أن هذا الاتجاه لم يتسع بعد وظل منحصرا في بعض البلدان.

[2] نجاة بوثلجة، زياد شهيناز: المرجع السابق، ص401.

**الداخلية: يقصد بها العلاقات التي تربط الرموز غير اللغوية مع بعضها البعض كعلاقة الألوان بالخطوط، أو الشخصية بالثياب...، أما الخارجية فيقصد بها العلاقات التي تربط الرموز غير اللغوية بالرموز اللغوية كعلاقة موضوع الرسم بالمثل الشعبي، أو علاقة الشخصية بالاسم الموظف لها...وهكذا.

ولقوانينه...»[1] بمعنى أن المنهج السيميولوجي بإمكانه توفير أدوات بحثية جد دقيقة،[2] تُساهم بفتح المجال واسعا لاستنطاق الطاقة الدلالية الكامنة في النظام العلاماتي[3] للرسالة الكاريكاتيرية، ومن ثم إعادة تشكيل نظام دلالي جديد، يتيح تحقيق فهم أفضل لوظيفتها كنسق اتصالي بصري يَعُجُّ بالمعاني التهكمية الساخرة.

لن يتحقق ذلك الفهم الأفضل للرسوم الكاريكاتيرية إلا عن طريق إخضاع لغتها لمبدأ "التسنين المسبق"* المرتبط في دلالته بالتجربة أو الممارسة الإنسانية، والمختلف في جوهره عن الاعتباطية المطلقة كما هو الشأن في اللسان،[4] وبهذا ننتقل من مفهوم السنن إلى مفهوم النسق، عن طريق ربط مضمون علامة ما بموروثها السياقي،[5] فالدلالة الإيحائية –إذن– لا تتحدد إلا بناءً على مؤشرات خارجية متمثلة في السياقات السياسية والاجتماعية والثقافية...المحيطة بتلك العناصر التشكيلية والأيقونية واللسانية المكونة لمضمون الرسالة الكاريكاتيرية.

وبهذا يُتأكد بأن تأويلات الرسالة الكاريكاتيرية، يجب أن تخضع إلى الحضور الإنساني "الباحث أو المحلل" داخل المجتمع، حيث يرتبط فهم الرسم وقراءته بقدرة هذا الأخير على القيام بالتنسيق بين مجمل العناصر المشكلة لبنية اللوحة الكاريكاتيرية الساخرة، لاستخراج معانيها ضمن سياقات الفعل الإنساني المستنبطة من السنن السياقي للمجتمع الجزائري خلال مراحله المتنوعة،

---

[1] فايزة يخلف: خصوصية الإشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلية سيميولوجية لبنية الرسالة الاشهارية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2004-2005، ص 07.

[2] FANNY, GEORGES, *La sémiotique de représentation de soi dans les dispositifs interactifs "L'hexis numérique"*, Thèse de doctorat en art et science de l'art mention études culturelle, Université Paris 1-Panthéon- Sorbonne, UFR art plastique et science de l'art, 2007, p.116.

[3] VATERIE, YOBE, *Du pixel au papier, Objets graphiques et savoir-faire, Réflexion sémiotique sur le graphisme et le monde des visibilités*, Thèse du doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, 2013, p.84.

* السنن هو المخزون الذي يتخير منه المرسل مجموع الوحدات التي تؤلف رسالته البصرية، ونحن في واقع الأمر لا ندرك الأشياء بشكل مباشر، كون الإدراك والتذكر يقتضيان استحضار "خطاطة سابقة" هي: "النموذج الإدراكي" أو "البنية الإدراكية" أو" سنن التعرف"، تحتوي في داخلها على مجموعة من النسخ التي تلتقطها العين وتأخذها إلى عالم يعج بالأشكال والصور والألوان، فعالم الأشياء لا يلج إلى الذاكرة على شكل "أشياء" معزولة لا رابط بينها، بل يتسلل إليها عبر النماذج المنظمة لهذه الأشياء في أقسام متباينة، تمثل فكرة عن الشيء وليس الشيء ذاته.

[4] عبد القادر فهيم شيباني: معالم السيميائيات العامة –أسسها ومفاهيمها–، دار الخلدونية، الجزائر، ط01، 2008، ص26.

[5] محمد عبد الرحمان حسن: سيميولوجيا العمل التشكيلي "ثنائي الأبعاد"، مجلة تشكيل، ع01، مارس 2006، ص56.

الأمر الذي أشار إليه "جان موكارفسكي" عند قيامه بتحليل العمل الفني مؤكدا بأن لديه وظيفتان، الأولى "مستقلة" تتمثل في دلالة كل عنصر على حدا، والثانية "تواصلية-سياقية" تقوم بها إلى جانب الموضوع كل من الألوان والأشكال والأيقونات.[1]

2/ المنهج المقارن:

إن استخدام طرق المقارنة في الدراسات كان معروفا في الأزمنة الماضية لدى العلماء* أمثال: الرازي وأرسطو وابن خلدون...نظرا لقدرتها على كشف بعض الحقائق المساهمة في بناء نظريات علمية،[2] هذا وقد استُخدمت طريقة المقارنة في العصور الحديثة -تحديدا- في القرن الثامن عشر من قبل علماء اللغة الذين حاولوا مقارنة لغات مختلفة للكشف عن خصائصها العامة حتى يُمكن تصنيفها إلى مجموعات لغوية، كما استُخدمت -كذلك- في القرن التاسع عشر من قبل علماء الاجتماع الذين حاولوا تحديد أوجه الشبه بين النُّظم الاجتماعية حتى يتمكنوا من تتبع أصولها العامة.

لقد أكد العلماء أن الاعتماد على المقارنات الموجهة بالأساس إلى دراسة الظواهر الإنسانية/الإعلامية المتجانسة،[3] من شأنه أن يُسهم في الكشف عن مسببات تلك الظواهر وارتباطاتها المختلفة،[4] كارتباط ظاهرة الكاريكاتير الصحفي مثلا بالمتغيرات السياسية والاجتماعية

---

[1] فيصل الأحمر: مرجع سابق، ص119.

* كان "الرازي" في كتاباته الطبية كثيرا ما يعتمد على الأسلوب العلمي المعروف بالاقتباس والمقارنة في الآراء والأفكار، أي أنه يذكر أعمال الآخرين فيناقشها ثم يطرح أعماله الخاصة بالمقابل، ويخرج منها بفكر هو محصلة مجموع الأفكار والأعمال المطروحة، وبهذا أوجد "الرازي" أول بادرة من هذا النوع في المؤلفات العربية تقوم على المقارنة، أما "أرسطو" فيعتبر أول من استخدم طريقة المقارنة استخداما مُنظَّمًا في دراسته للأنظمة السياسية، في حين أكد "ابن خلدون" في مقدمته ضرورة استخدام طريقة المقارنة بقوله:"إن الباحث يحتاج إلى العلم باختلاف الأمم، والبقاع، والأمصار في السير والأخلاق والعوائد والنحل والمذاهب، وسائر الأحوال، والإحاطة بالحاضر، ومماثلة ما بينه وبين الغائب من الوفاق، أو ما بينهما من الخلاف، وتعليل المتفق منها والمختلف"، إلا أنه حذر من المبالغة في قياس الغائب على الحاضر. أنظر: المرجع الموالي: ص76.

[2] عاطف شلبي: المنهج المقارن مع الدراسات التطبيقية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص122.

[3] عبد الجواد بكر: منهج البحث المقارن، بحوث ودراسات، دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص23.

[4] سامية محمد جابر: منهجيات البحث الاجتماعي والإعلامي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2000، ص446.

والاقتصادية والأمنية....التي شهدها المجتمع الجزائري، من جهة أخرى تتيح "المقارنة الجزئية" التعمق والدقة في استخلاص نتائج البحث[1]، على اعتبار أن الرسالة الكاريكاتيرية تعد جزءا أساسيا من البناء الفني العام للصحفية.

استنادا على ذلك، لن تكتمل –إذن– دائرة التحليل السميولوجي إلا بالاعتماد على المنهج المقارن كضرورة إجرائية أملتها طبيعة موضوع الدراسة، لتوضيح وتصنيف العوامل السببية في بروز ظاهرة "الكاريكاتير" وتطورها عبر صفحات الجرائد الخاصة بالجزائر، من خلال استخلاص التشابهات والاختلافات بين ظاهرة الكاريكاتير بصحيفة "الخبر" وظاهرة الكاريكاتير بصحيفة "Liberté"، اللتان شكلتا المعالم الأساسية لهذا الفن ضمن مشهد إعلامي اتسم بنوع من الانفتاح على حرية التعبير، وفقا لبعض المحَكِّمَات التي جعلت من هاتين الظاهرتين قابلتين للمقارنة من نواحي مختلفة.

لم تقتصر إجراءات استخدام المنهج المقارن على فترة التعددية الإعلامية بنموذجيها "الخبر" و"Liberté" (المقارنة الجزئية)، بل تعدتها إلى تبيان أنماط العلاقة المتبادلة بين ظاهرة الكاريكاتير الصحفي في فترة الحزب الواحد بتواجده في أحضان الصحافة العمومية "الشعب" و"المجاهد"، ومقارنتها مع ظاهرة الكاريكاتير الصحفي في فترة التعددية الإعلامية وتبنيه من قبل الصحافة الخاصة (المقارنة الكلية)، وصولا إلى الكشف عن بعض الحقائق المساهمة في بناء صورة عامة عن هذا الفن الصحفي بالجزائر.

الفرع الثاني: المناهج المُكملة للدراسة:

1/ المنهج الوصفي:

لم تكتف هذه الدراسة بالاقتصار على توظيف آليات التحليل السميولوجي في رصد المعاني التقريرية والتضمينية الخاصة بالرسوم الكاريكاتيرية الموظفة من قبل غالبية الصحف الجزائرية وعلى رأسها "الخبر" و"Liberté" والعمل على مقارنتها فقط، بل امتدت ككل الدراسات الإنسانية/الإعلامية نحو الاستعانة بمناهج أخرى اقتضاها الموضوع المدروس، وطبيعة البيانات

[1] خالد حامد: منهج البحث العلمي، دار ريحانة للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، ط1، 2003، ص60.

والمعلومات المستهدفة والأهداف المرجوة، لهذا تمت الاستعانة بالمنهج الوصفي القائم على تقرير خصائص ظاهرة معينة تغلب عليه صفة التحديد،[1] وتعتمد على تجميع الحقائق والمعلومات الواصفة لاستخلاص الدلالات المرتبطة بتطور ظاهرة الكاريكاتير الجزائري كفن تشكيلي انتشرت معالمه لتشمل الصحافة المكتوبة.

تقوم -إذن- عملية تجميع الحقائق والمعلومات باستخدام المنهج الوصفي بهدف تقصي ماضي "الكاريكاتير الصحفي في الجزائر"،[2] حيث تقود دراسة الأحداث الماضية ومعرفة ما حصل فيها إلى التفسير المعمق والحيوي لها، وإلى استعادة التمايزات والأفكار التي أثرت فيها،[3] لتكون تلك الأحداث باعثا قويا ينير درب الباحثين الساعين لتحقيق فهم أحسن وأفضل للأحداث الحاضرة، لهذا فقد تم استخدام أدوات ووسائل بحثية خاصة بالمنهج الوصفي، أدت وظيفة تجميع البيانات المتمثلة في الرسوم الكاريكاتيرية التي نشرتها صحيفتا "الشعب" و"Moudjahid El" خلال الفترة الممتدة من سنة 1965م إلى 1988م، كمصادر تاريخية ووعاء وثائقي يحمل معلومات ذات دلالة للأجيال القادمة، نتيجة معايشتها لحياة الإنسان.[4]

المطلب الثالث: أدوات جمع البيانات:

تعتبر أداة جمع المعلومات حجر الزاوية في عملية البحث العلمي، فقد يستخدم الباحث أكثر من طريقة أو أداة لجمع المعلومات[5] تبعا لمتطلبات البحث ومقاصده الأساسية، وفقا لذلك فقد تم الاعتماد أداتين هامتين إحداهما أساسية، تمثلت في "شبكة التحليل السميولوجي" التي خصصت للدراسة السميولوجية المتعلقة بيوميتي "الخبر" و"Liberté" خلال فترة التعددية الإعلامية، والثانية مُكملة تمثلت في "استمارة تحليل المضمون"، استعانت بها الباحثة لتقصي تاريخ الكاريكاتير

[1] أحمد زكي بدوي: معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، انجليزي-فرنسي-عربي، مكتبة لبنان، بيروت، ط02، 1993، ص104.

[2] خالد حامد: المرجع السابق، ص 28.

[3] عامر قنديلجي، وإيمان السامرائي: البحث العلمي الكمي والنوعي، دار اليازوري، عمان، الأردن، 2009، ص 148.

[4] أشرف عبد المحسن بن الشريف: الإدارة الحديثة للوثائق التاريخية، المعايير والإجراءات، أساسيات المكتبات والمعلومات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2011، ص23.

[5] محمد جودت عزت عطوي: أساليب البحث العلمي: مفاهيمه-أدواته-طرقه الإحصائية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط02، 2007، ص173.

في الجزائر خلال فترة الأحادية الحزبية، وخصت بها يوميتي "الشعب" و"El Moudjahid" العموميتين.

الفرع الأول: الأداة الأساسية للدراسة "شبكة التحليل السميولوجي":

1/ أصول التحليل السميولوجي:

لقد وردت عدة شبكات لتحليل الرسالة البصرية الثابتة لكثير من المنظرين المعاصرين على رأسهم "لوران جيرفيرو" (Laurent Gervereau) في كتابه (voir comment comprendre, analyser les images)،* بالإضافة إلى "بيرنارد كوكيلا" (Bernard Cocula) و"كلود بيروتات" (Claude Peyroutet) في كتبهما (Sémantique de l'image)** ما يدعو إلى القول بأن المنهج السميولوجي لم تتضح بعد معالمه في مجال الخطاب المرئي بمختلف أشكاله، وهو ما دعا إلى ظهور عدة شبكات تحليلية اختلفت توافقا مع توجهات الباحثين الابستيمولوجية.

من ناحية مُكملة اعتنت الباحثة "مارتين جولي" (Martine Joly) من خلال اقتناصها لبعض أفكار المنظرين السميائيين أمثال "بارث" (Barthes) و"جاكبسون" (Jacobson) بمكونات الرسالة البصرية، مما قادها إلى صياغة مقاربتها في تحليل الصورة بالاعتماد على عنصري الدليل التشكيلي والدليل الأيقوني.*[1] تستند هذه المقاربة التحليلية على عنصر أساسي ألا وهو "العلامة" (Signe) التي يمكن النظر إليها من ناحيتين، الأولى تمثل المعنى مباشر (Stricto sensu) وهو مرتبط باللسانيات السوسيرية، أما الثانية فتُمثل المعنى المتسع (Lato sensu) ويشمل السيرورة الدلالية بمعنى "النظام الدلالي".[2]

*LAURANT, GERVEREAU, *voir comment comprendre, analyser les images*, Edition découverte, Paris, 2004.

**BERNARD, COCULA, & CLAUDE, PEYROUTET, *Sémantique de l'image*, librairie Delagrave, Paris, 1986.

* الدليل التشكيلي متمثل في الأشكال، والخطوط، الألوان...، أما الدليل الأيقوني فيتمثل في تلك الموجودات الطبيعية التامة كالوجوه، والأجسام، والحيوانات، وأشياء من الطبيعة...

[1] فايزة يخلف: مناهج التحليل السيميائي، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، 2012، ص ص141، 142.

[2] JEAN, DAVALLAN, *L'image médiatisé de l'approche sémiotique des images à l'archéologie de l'image comme production symbolique*, Thèse de doctorat d'état en

ولأن دراسة سميولوجيا الرسالة الكاريكاتيرية هي بالدرجة الأولى بحث في بعده البنيوي** الدلالي الموظف للكشف عن المعنى الحقيقي الغائب عن ذهن المتلقي، وحتى لا تقع الباحثة في التيه، فقد تم الاتجاه نحو الاعتماد على بعض المراجع المصدرية في تحليل ودراسة الصورة نحو ما قدمه "رولاند بارث" (Roland Barthes) و"بيير جيفيرو"(Pierre Gervereau) و"مارتين جولي" (Joly Martine)، كما تم الاستئناس ببعض الدراسات ذات الصلة المباشرة بالموضوع سواء كانت محلية أو أجنبية،*** وبعد الاطلاع عليها وتفحصها جيدا توصلت الباحثة إلى شبكة تحليلية (Une grille d'analyse) تتناسب إلى حد كبير مع طبيعة موضوع الدراسة ومقاصده البحثية، لأنه من الصعب وضع مقاربة تحليلية شاملة تستجيب لجميع المقتضيات العلاماتية للرسائل الكاريكاتيرية الساخرة.

2/ شبكة التحليل السيميولوجي لرسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية:

اتجه الباحث "بيير جيفيرو" (Gervereau) نحو تقسيم مراحل عملية التحليل السميولوجي إلى ثلاثة مراحل أساسية في قوله: «...وصف الصورة معناه فهمها... هذه تعتبر أول خطوة في مسار التحليل السميولوجي، لتأتي بعدها مرحلة ذكر المعنى التعييني للمضمون، أما الثالثة فتمثل مرحلة تأويل المعنى الظاهر...» معتمدين في ذلك على استجلاء دلالات ثلاثة أنواع من الشيفرات الأولى التشكيلية والثانية أيقونية أما الثالثة فلسانية.

lettres et sciences humaines, vol 1, école des hautes études en sciences sociales, Paris X Nanterre, 2006, p.104.

** تعتبر البنيوية أو البنيانية (Structuralisme) أحد المدارس الاجتماعية الحديثة التي طرحت نموذجًا نظريًا ومنهجيًا متميزًا في دراسة الظواهر الثقافية، وقد أحدث تقديمها جدلا ضمن مختلف الأطر المرجعية والفكرية، تألقت هذه المدرسة في الستينات والسبعينات ثم تدحرجت في الثمانينات بفعل عوامل عدة. تستمد البنيوية معالمها وركائزها من أصول وتقاليد فلسفية واجتماعية عديدة كالتحليل النفسي لفرويد، والماركسية لماركس والألسنية لسوسير.

*** إضافة إلى ما جاء في الدراسات السابقة الموضحة في الفصل الأول استعنا ببعض الدروس التطبيقية نذكر من بينها:

-Nassim, Daghighian, analyse de l'image, cours master02.

-Peter, Stockinger, sémiotique des média le langage audiovisuel, séminaire de DESS à l'institut national des langues et civilisations orientales, Paris, 2000-2001, pp.01-10.

2-1/ مرحلة الوصف (Description):

تسمى كذلك بمرحلة التحضير للتحليل (La Pré analyse)، تكتسي هذه العملية أهمية بالغة في التحليل السميولوجي لأنها توفر المعلومات الكافية التي تساعد على إبراز السمات والخصائص المميزة للموضوع، وتكون من خلال التعريف بالجريدة وبالرسام الكاريكاتيري، بالإضافة إلى ذكر تاريخ الإصدار، ونوع الحامل، والقياس دون إهمال موقع الرسم في الصفحة وفي الجريدة ككل، ناهيك عن التعرف على قواعد الترميز المعتمدة في الكاريكاتير الصحفي، وللقيام بعملية الوصف بشكل أفضل قدم كل من "لوران جيرفو" (Laurent Gerveau) و"فيترينو سولار" (Vettrainno Soulard) عناصر أكثر تقنية تسهل عملية التحليل نذكرها:

2-1-1/ العنصر التقني (Technique): يشتمل هذا العنصر على:

-تقديم مصدر الرسم الكاريكاتيري: من خلال تحديد اسم الجريدة، جنسيتها، ظهورها، اتجاهها السياسي.

-تقديم الرسام الكاريكاتيري: من خلال التعريف به، هل هو معروف أم لا؟ هل هو دائم الرسم بالجريدة أم أنه مؤقت؟ مع عرض أهم المجالات التي يرسم فيها وبعض العلامات المميزة له في حقل الكاريكاتير.

-تقديم الرسم الكاريكاتيري: من خلال الإشارة إلى تاريخ إبداعه، موقعه في الجريدة، مكانه في الصفحة، ذكر مجاله، وموضوعه، وعنوانه، وهل هو بالألوان أم لا؟ مع نص لغوي أم بدونه؟

2-1-2/ عنصر الأسلوب (Stylistique): يضم هذا العنصر الألوان والمساحات اللونية المهيمنة هل هي باردة أم ساخنة؟ مع الإشارة إلى الخطوط والأشكال والظلال والإطار وزوايا التقاط النظر... بالإضافة إلى كيفية توزيع العناصر داخل فضاء الرسم بمعنى تركيب الكاريكاتير ومدى توازن مكوناته.

2-1-3/ عنصر الموضوع (Thématique): يرتكز هذا العنصر على تحديد صلة العنوان بالرسم الكاريكاتيري المتكون من أشكال وألوان وقيم رمزية...، كما يُشار كذلك إلى المعنى الأول الذي يريد الرسام إيصاله إلى المتلقي بالإضافة إلى ذكر الشخصيات الواردة فيه، ووظيفتها، والحوار

الدائر بينها وردود أفعالهم كإيماءات الوجه وغيرها، دون إغفال قياسات تلك الشخصيات مقارنة بالأحجام الطبيعية.

2-2/ مرحلة تحديد المعنى التعييني (Connotation):

كلما كانت عملية الوصف دقيقة كلما مهدت الطريق لتقديم تأويلات أحسن لمضمون الرسالة الكاريكاتيرية، وللتوضيح أكثر حاولنا الغوص في العناصر السابقة وتقديمها بنوع من التفصيل حتى تسهل علينا فيما بعد عملية التحليل وقد جاءت وفق ما قدمته الباحثة "مارتين جولي" (Matine Joly) و"ساوتر" (Saouter) في دراستهما.

2-2-1/ العلامات التشكيلية (Les signes Plastiques):

تعتبر العلامات التشكيلية على قدر كبير من الأهمية التعبيرية، فكل عنصر من عناصرها يُسهم في توجيه القارئ نحو مضمون الرسالة الكاريكاتيرية، المختلفة في دلالتها الرمزية من مجتمع لآخر ومن ثقافة لأخرى.[1] هذا وقد اتجه "رولاند بارث" نحو تحليل الخطاب البصري بلاغيا في مستواه الأيقوني فقط، غير أن جماعة "مو" (Groupe μ) أخذت بهذا التقليد وتبنت مقاربة سيميائية عمادها التفاعل بين ما هو أيقوني وما هو تشكيلي من ألوان وإطارات...، حيث يمكن للعنصر التشكيلي أن يتواجد مع العلامات الأيقونية ويتداخل معها لحد كبير، متزامنا معها أو متجاوزا إياها أو متضامنا معها في نقاط للتقاطع،[2] معنى ذلك أن العلامة التشكيلية علامة مماثلة لتلك الأيقونية ناهيك عن كونها متضامنة معها في بناء معاني الرسالة البصرية، مستلهمين أفكارهم من أعمال "يامسلف وأودين" (Hjelmslev & Odin)،[3] ويُمكن تحديدها في العناصر الآتية ذكرها:

---

[1] Özge Sönmez et V. Doğan Günay, *La position du lecteur en face à l'image publicitaire*, Revue Synergies *Turquie* n°3, 2010, p.95.

[2] "مجموعة مو" فرانسيس إيدلين، جان-ماري كلينكنبرغ، فيليب مانغيه: بحث في العلامة المرئية –من أجل بلاغة الصورة-، ترجمة: سمر محمد سعد، مراجعة: خالد ميلاد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط01، 2012، ص258.

[3] نصيرة زروطة: مرجع سابق، ص ص61، 62.

أ/ تحديد الحامل (Le support): يعتبر الحامل أحد المقومات الأساسية للصورة الكاريكاتيرية إذ يمثل الأرضية الفيزيائية لأفكار الرسام لاشتماله على مجمل العناصر التشكيلية المكونة لمعنى الرسالة، ويكون تحديده من خلال ذكر ما إذا كان الكاريكاتير طبع على ورق جريدة أم مجلة...

ب/ تحديد الإطار (Le cadre): يتميز الكاريكاتير الصحفي عموما بحدوده الخارجية، إذ يمكن توضيح ذلك عن طريق الإطار الذي يُوحي بوجود نافذة تنفتح للقارئ أمام نوع معين من الحقيقة، يمثل الإطار-إذن- تلك الحدود المادية للرسم الكاريكاتيري المنشور على صفحات الجرائد، إذ يعمل على تقديم حجم معين للصورة الكاريكاتيرية سواء كانت مربعة أو مستطيلة أو دائرية...وإن غيابه يؤدي إلى قيام صورة منزاحة عن المركز محفزة على بناء تخيلي تكميلي حسب ما أشارت إليه "مارتن جولي".[1]

ت/ تحديد التأطير (Le cadrage): يرتبط التأطير بزوايا التقاط النظر متمثلا في تلك المسافة الفاصلة بين الهدف وموضوع الرسم الكاريكاتيري، كما يرتبط -كذلك- بمجال الرؤية حيث أنه كلما كان المجال البصري ضيقا بدت عناصر الرسم ضخمة وقريبة، وكلما كان المجال البصري واسعا بدت عناصر الرسم صغيرة وبعيدة، أما إذا كان عاديا عادت تلك العناصر إلى أوضاعها الطبيعية.

ث/ زاوية التقاط النظر واختيار الهدف (Angle prise de vue et choix de l'objectif): تحدد تلك الزوايا بخط نظر الرسام واتجاهه في علاقتها بالخطوط الطولية والعرضية، بالإضافة إلى تحديدها لمواضع قوة العناصر والأشخاص في ارتباطهم بالمحيط السوسيوثقافي للمجتمع، وتكون من خلال توظيف الزاوية المناسبة لعرض الفكرة الكاريكاتيرية وهي على أنواع:

-الزاوية العادية (Neutre): تضع هذه الزاوية عين المتلقي بشكل مباشر مع المركز البصري للصورة الكاريكاتيرية وهي ذات دلالة موضوعية.

-الزاوية الفوقية (Plongée): تتجه خلالها حركة العين من فوق إلى تحت، بمعنى يكون موقع عين المتلقي متجها نحو الأسفل، وهي تفيد معنى التقزيم والاحتقار.

[1] CHRITELLE, ALBERCHT, *Sémiologie de l'image*, n°d'élève 4371, pp.04-12.

–الزاوية التحتية (Contre Plongée): تتجه خلالها حركة العين من تحت إلى فوق، بمعنى يكون موقع عين المتلقي مُتجها نحو الأعلى، وهي تفيد معنى التعظيم والافتخار والقوة،[1] بالإضافة إلى تلك الزوايا المرتبطة بعرض الشخصية في كليتها أو تخصيص جزء معين من جسمها كالتركيز على الوجه، أو العينين...[2]

ج/ تحديد طريقة التركيب والإخراج (Composition et mise en page): يعمل التركيب على تنظيم الفضاء الداخلي للرسم الكاريكاتيري مفرزا نوعا من التهوية البصرية، كما يُعد آلية تشكيلية أساسية لها أهميتها في التوجيه نحو قراءة معينة للكاريكاتير وهو على أنواع:

–البناء البؤري: يكون البناء منظم بطريقة تجلب عين المشاهد نحو العنصر الاستراتيجي للصورة الكاريكاتيرية عن طريق الاعتماد على الخطوط ونقاط القوة الدافعة لذلك.

–البناء المحوي: ويكون من خلال وضع النقطة الإستراتيجية للرسالة الكاريكاتيرية على محور النظر الأفقي أو العمودي.

ح/ تحديد الأشكال (Les formes): لا يمكن الحديث عن الأشكال من دوائر ومربعات ومثلثات وخطوط ونقاط دون إثارة النظرية "الجشطالت" التي تعتقد أن إدراك الأشكال في كليتها لا يكون إلا عن طريق الجزء، ويأتي ذلك نتيجة مجموعة من الأحاسيس، حيث تتمتع الأشكال الموظفة في الرسوم الكاريكاتيرية بأبعادها الدلالية المغرقة في السياق العام الذي ورد فيه الرسم، كما أنها ذات صلة وثيقة بالمكتسبات المعرفية للقارئ.

تحدد تلك الأشكال وفق ثلاثة أبعاد متمثلة في الحجم والموقع والتوجيه، إذ يمكن أن تحمل هذه المعايير كما هائلا من القيم والتعابير، كما تعد أساسية في فهم دلالة الخطاب الكاريكاتيري فمثلا يرتبط محور الإقصاء بالموقع (هيمنة شكل معين يقصي شكلا آخر)، ومحور التوازن بالاتجاه (عندما يسير الاتجاه وفق خط أفقي تكون احتمالية الحركة قريبة من الصفر فيتحقق الثبات، أما

[1] أولمو فريدة: مرجع سابق، ص ص 59، 60.

[2] PETER, STOCKINGER, *Sémiotique des média le langage audiovisuel*, op cit, p.09.

الاختلال فيحدث عندما ينعكس الأمر ويسير الاتجاه وفق خط منحرف)، ومحور الهيمنة بالحجم (وضع شيئين متفاوتين في الحجم يخلق نوعا من التفاوت في الإدراك).[1]

خ/ **تحديد طبيعة الإضاءة والألوان (Les couleurs et l'éclairage)**: تعد الصورة الكاريكاتيرية كتابة عن طريق الإضاءة، حيث أن لهذه الأخيرة تأثير قوي على الإدراك الحسي للأشياء والشخصيات والأمكنة...، هذا وتتميز الإضاءة بعنصري الاتجاه والشدة التي يكون مصدرها إما طبيعيا أو اصطناعيا معتمدة في ذلك على الألوان بحيث تكون أكثر ظهورا في الإضاءة وباهتة أكثر في الظل وهي على نوعين:

–الإضاءة المباشرة: يعمل هذا النوع من الإضاءة على توضيح عموم الصورة الكاريكاتيرية مع توفير زوايا للظل، فالمِشَاهِد التي تحتوي على إضاءة تؤدي دورا مهما في إثارة المتلقي على خلاف المِشَاهِد المظللة، فتتجه عين القارئ أولا بالنظر إلى الزوايا الواضحة والمضيئة في اللوحة الكاريكاتيرية ثم تنتقل إلى الزوايا المظلمة أو المظللة.

–الإضاءة غير المباشرة: يعمل هذا النوع من الإضاءة على إزالة الظلال كما أن استعمالها يوحي بسطحية الأشياء، إضافة إلى أنها تعمل على إبراز تجانس ووحدة العناصر داخل الرسم عكس الإضاءة المباشرة.

تم في العنصر السابق توضيح متغيرات الإضاءة حسب الشدة أما العنصر الموالي فسيتم فيه توضيح متغير **اتجاه الإضاءة** وهو على عدة أنواع:

–الإضاءة الأمامية (Frontal): في هذه الحالة يكون مصدر الإضاءة مقابل تماما للموضوع المرسوم.

–الإضاءة ذات الأجزاء الثلاث (De trois quartz): إن مصدر الإضاءة في هذا النوع يشكل زاوية مع الموجات البصرية الأساسية.

–الإضاءة الجانبية: يعمل هذا النوع من الإضاءة على توضيح جوانب معينة من الصورة الكاريكاتيرية وجعل الأخرى في حالة من التعتيم.

[1] نصيرة زروطة: مرجع سابق، ص 69.

–الإضاءة الخلفية (Contre jour): تأتي الإضاءة في هذه الحالة من الخلف فتكون المساحات الظلية أوسع من المساحات المضيئة.

–الإضاءة المركبة (Complexe): يكون هذا النوع من الإضاءة من جميع الاتجاهات فوقية وتحتية وجانبية وخلفية وهو لا يترك أي مجال لظهور المساحات المظللة.

بعد التفصيل في مؤشرات الإضاءة حسب متغير الاتجاه سننتقل للحديث عن المتغير الثالث للإضاءة ألا وهو **المساحات اللونية** المهيمنة على اللوحة الكاريكاتيرية، يتحدد هذا العنصر بالرجوع إلى الألوان الأساسية المتمثلة في الأحمر والأزرق والأخضر، حيث أن المساحات الملونة بهذه الألوان الثلاثة تعطينا إضاءة ناصعة، وبانتقالنا إلى الألوان التي توفرها لنا المطبعة تتحدد لنا ثلاثة أنواع هي: الأصفر، والوردي الفاقع (Magenta) بالإضافة إلى الأزرق التركوازي (Le cyan)، وبهذا لن تخرج طبيعة ألوان الرسم الكاريكاتيري عن هذا التصنيف، يستطيع الرسام الحصول على الظلال عن طريق مزج هذه الألوان مع بعضها البعض، كما أنه يستطيع إنتاج عدة دلالات عن طريق ما توفره الألوان من تضاد موجود بينها.

هـ/ تحديد المنظور (Perspective): يعتبر المنظور فن تمثيل العناصر داخل الفضاء ببعده الثلاثي على قاعدة مسطحة، ويكون من خلال إبداع العمق في الصورة الكاريكاتيرية الذي يدعم عن طريق التلاعب كذلك بأحجام الشخصيات والأشياء وهو على نوعين:

–المنظور الظاهري (Atmosphérique): يتعلق الأمر بعملية التلاعب بالألوان كأن يتم مثلا تلوين الأشياء البعيدة بطريقة باهتة (Pâle) وغير مشبعة حتى تبدو وكأنها غير واضحة تقريبا (un léger flou).

–المنظور العلمي (Scientifique): يرتبط عمق الصورة الكاريكاتيرية بتقسيمها إلى عدة أجزاء ذات صلة بمؤشرات معينة كالشخصيات أو الديكور...فتتجه الرؤية من المشهد الأمامي إلى المشهد الخلفي (Du premier plan à l'arrière plan)، أما الخط الأفقي في هذه الحالة فهو يوحي إلى اللانهائية تحدده نقطة للهروب (Point de fuite).

2-2-2/ العلامات الأيقونية (Les signes Iconiques):

تتكون الأيقونية من علامات تمثل نفسها بنفسها كالصور وما شابه ذلك، مشكِّلة مكونا أساسيا من مكونات الرسوم الكاريكاتيرية لما لها من أبعاد إيحائية عديدة، فالأيقونية حسب "شارز ساندرس بيرس" دليل يحيل إلى الشيء الذي يدل عليه بفضل سمات خاصة يمتلكها، فقد يكون أي شيء أيقونة شريطة أن تكون هناك علاقة شبه بينهما ويستخدم كدليل عنه،[1] إن حضور هذا المكون "الأيقونة" في بناء الرسالة الكاريكاتيرية له القدرة على سد النقص التعبيري الذي يمكن أن يطرأ على عملية تأويل الدلالات الضمنية للرسالة الكاريكاتيرية، ويكون استخلاصها بالتطرق إلى عنصري "النوع والمرجع" في الدوال الأيقونية الآتية:

أ/ الأشكال البشرية.

ب/ الأشكال المادية.

ت/ الأشكال الحيوانية.

2-2-3/ العلامات اللسانية:(Les signes Linguistiques):

ذهب "جان لوك جودار" (Jean lock judder) إلى إظهار أهمية اللغة في قوله: «...الرسالة البصرية قاصرة على أداء مهامها إن لم تستعن باللغة، لأنها تُساهم في توجيه رؤية المشاهد وتركيزها في أماكن محددة مما يمنحها أبعادا إيحائية جديدة...»[2] فنحن مثلا نستخدم الكلمات ذاتها الموجودة في قاموس لسان معين، إلا أن المعنى المستخلص من هذا الاستخدام يكون مختلفا من متكلم لآخر، ولهذا فإن المعنى ليس واحدا وثابتا بل متحركا ومتغيرا حسب قصد المتكلمين.

تساعد دراسة دلالة الألفاظ في الكشف عن المعنى التصوري المساعد على تحقيق التفاهم ونقل الأفكار بالإضافة إلى الكشف عن المعنى الضمني المتنصل من صفتي الثبوت والشمول، حيث يتغير بتغير الثقافة والزمن والخبرة....متجاوزا بذلك المعنى الصريح المجرد،[3] تكون هذه الدراسة عن

---

[1] MARTINE, JOLY, *Introduction à l'analyse de l'image,* op cit, p.67.

[2] نصر الدين لعياضي: السيميائيات وإستراتيجية بناء المعنى، مجلة الباحث الاجتماعي، ع 10،سبتمبر 2010، ص42.

[3] محمد عبد الحميد: بحوث الصحافة عالم الكتب القاهرة، ط02، 1997، ص-ص 156-162.

طريق استخدام التحليل الدلالي *(Sémantique) المهتم بالشروط الواجب توافرها في الرمز اللغوي حتى يكون قادرا على حمل المعنى.

يكون استخلاص العلامات اللسانية من خلال تحليل المكونات الظاهرية للوحدة اللغوية،[1] كقوة ضاغطة تجبر القارئ على الانتباه إلى نص الرسالة الكاريكاتيرية بالتركيز على عناصر معينة ذات دلالات تمييزية خاصة تضم الكلمات والمفردات والصفات والأفعال وأدوات الربط وغيرها، مثلما توضحه العناصر التفصيلية الآتية:

أ/ بناء الرسالة الكاريكاتيرية: وتكون من خلال:

-عنصر العنوان.

-عنصر الحوار.

-عنصر الإمضاء.

ب/ أنواع النصوص الكاريكاتيرية: وتتضمن:

-نصوص تعليقية.

-نصوص تعريفية.

ت/ وظائف الرسالة اللسانية: وتشتمل على:

-وظيفة الترسيخ.

-وظيفة المناوبة.

ث/ أسلوبية النسق اللساني: ويشتمل على:

-الدراسة التركيبية الشكلية.

-الدراسة المعنوية.

-الدراسة البلاغية.

ج/ خطوط كتابة الرسالة اللسانية.

* يعتمد التحليل الدلالي (كفرع من فروع علم اللغة) على نظرية حقول الدلالة، التي تشير إلى أن فهم كلمة ما يجب أن يكون ضمن مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا، أو بحث العلاقات بين المفردات داخل الحقل أو الموضوع الفرعي، و لهذا يُعرف معنى الكلمة بأنه محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى في داخل الحقل المعجمي، وهدف هذا المنهج هو جمع كل الكلمات التي تخص حقلا معينا، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر وصلاتها بالمصطلح العام.

[1] محمد منير حجاب: الموسوعة الإعلامية، دار الفجر للنشر والتوزيع، دب، المجلد 02، 2003، ص ص 581-582.

2-3/ مرحلة التأويل واستنباط الدلالات التضمينية (Dénotation):

يرتبط هذا العنصر ارتباطا وثيقا بالمرجع أو السياق التاريخي والثقافي والاجتماعي والسياسي...الذي وردت فيه النماذج الكاريكاتيرية –محل التحليل–، هذا ويُعد ذلك الارتباط ذاكرة اجتماعية وخلفية ثقافية يبني عليها القارئ وعيه كالدين والتاريخ والأدب والفن وحتى الخرافة في بعض الأحيان...

كما أن عملية التأويل يجب ألا تنحى عن ثلاث عناصر أساسية من شأنها مساعدة الباحث أو المحلل على تحديد المعنى الخفي (Le sens Latent) منها: اتجاه الجريدة وطبيعة الحدث، بالإضافة إلى أيديولوجية الرسام الكاريكاتيري والرموز التي يستعملها لإيصال رسائله الهزلية الناقدة نحو المتلقي، ليتم في الأخير استخلاص الرابطة الدلالية القائمة بين عناصر النظام العلاماتي من "تشكيل، وأيقون، ولسان" والمتناغمة وظيفيا لبناء معنى إيحائي تهكمي ساخر.

الفرع الثاني: الأداة المكملة للدراسة "تحليل المضمون":

تعتبر هذه الأداة خلاصة لجهود فكرية استثمرها "بيرلسون" (Berelson) في مجال دراسة شكل ومضمون الرسالة الإعلامية الذي أُهمل البحث فيه من قبل الدراسات الوصفية الكيفية، التي استمدت الكثير من منطلقاتها ومفاهيمها وأطرها النظرية والمنهجية من النماذج السلوكية، وعليه فقد مالت تلك الدراسات إلى تكثيف البحث في البنيات الكبرى للوسائط الجماهيرية كإطار المؤسسة، وطبيعة الجمهور، وصيرورة التأثير...[1]

تعرض –فيما بعد– هذا النوع من الدراسات للتغييب واتهم بالتحيز والبعد عن الموضوعية، وعُوِّض بالدراسات الكمية للرسائل الإعلامية بعد أن نشر "بيرلسون" (Berelson) مقاله الشهير سنة 1952م والموسوم بـ"التحليل الكمي للمحتوى في أبحاث الاتصال"،[2] عرَّف من خلاله "تحليل المضمون" على أنه أداة بحث تستعمل لتحقيق وصف موضوعي ومنظم وكمي للمضامين المنشورة عبر وسائل الإعلام بهدف تحليلها،[3] استنادا إلى ذلك، فقد جاء توظيف تحليل المضمون في هذه

[1] فايزة يخلف: مناهج التحليل السيميائي، مرجع سابق، ص 70.

[2] محمد عبد الحميد: نظريات الإعلام واتجاهات التأثير، عالم الكتب، القاهرة، ط03، 2004، ص231.

[3] GRAWITZ, MADELEINE, *Méthodes des sciences sociales*, 10e éd., Paris, Dalloz, 1996, p. 551.

الدراسة كأداة مهمة للكشف عن المعالم التاريخية للكاريكاتير الصحفي الجزائري باتخاذ نموذجين هيمنـــا -لفترة لا بـــأس بهـــا- على الســـاحة الإعلامية الجزائريـة همـــا: يوميتي "الشعب" و"El Moudjahid" خلال فترة الأحادية الحزبية.

1/ استمارة تحليل المضمون لرسوم "الشعب" و"El Moudjahid" الكاريكاتيرية:

ضمت استمارة تحليل مضمون الرسوم الكاريكاتيرية المنشورة على صفحات يوميتي "الشعب" و"El Moudjahid" خلال الفترة الزمنية الممتدة من سنة 1965م إلى سنة 1988م، نوعان أساسيان من الفئات، إحداها يهتم بالمحتوى والآخر يستهدف الشكل.

1-1/ فئات المضمون:

1-1-1/ فئة موضوع الرسم الكاريكاتيري:

-موضوع سياسي.

-موضوع اجتماعي.

-موضوع اقتصادي.

-موضوع ثقافي.

1-1-2/ فئة مركز اهتمام الرسم الكاريكاتيري:

-مجال وطني.

-مجال دولي.

1-1-3/ فئة الأسلوب البلاغي للرسم الكاريكاتيري:

-اقتران السخرية بالمبالغة.

-اقتران السخرية بالتورية.

-اقتران السخرية بالاستعارة.

-اقتران السخرية بالكناية.

1-1-4/ فئة وظيفة الرسالة الكاريكاتيرية:

-اقتران الجمال بالإخبار.

-اقتران الجمال بالفكاهة.

-اقتران الجمال بالتوعية.

1-1-5/ فئة مصدر الرسم الكاريكاتيري:

-رسام جزائري.

-رسام أجنبي.

-دون توقيع.

1-2/ فئات الشكل:

1-2-1/ فئة الأسلوب التعبيري:

-الاعتماد على المباشرة في تقديم الفكرة.

-الاعتماد على الإيحاء في تقديم الفكرة.

1-2-2/ فئة النسق اللساني:

-الاكتفاء بالرسالة الأيقونية.

-التدعيم بالرسالة اللسانية.

1-2-3/ فئة أساليب النقد:

-نقد الظاهرة من خلال ملامح الوجه.

-نقد الظاهرة من خلال الجسد.

-نقد الظاهرة من خلال السلوكيات.

1-2-4/ فئة زاوية التقاط النظر:

-زاوية أمامية.

-زاوية فوقية.

-زاوية تحتية.

1-2-5/ فئة القالب التشكيلي:

-تقديم الرسم داخل إطار.

-انفتاح الرسم على الموضوع.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

1-2-6/ فئة الموقع داخل الجريدة:

-الصفحة الأولى.

-الصفحات الداخلية.

-الصفحة الأخيرة.

1-2-7/ فئة الموقع داخل صفحات الجريدة:

-الجهة العلوية من الصفحة.

-قلب الصفحة.

-ذيل الصفحة.

المطلب الرابع: مجتمع البحث وعينة الدراسة:

تقوم المشكلة بتوجيه الباحث إلى نوع معين من المعاينة، كما توجهه داخل هذا النوع إلى صنف معين يكون أكثر ملائمة للبحث،[1] يكتسي الحديث عن إجراءات اختيار العينة أهمية خاصة، كما يُعتبر فهم هذه الإجراءات وتطبيقها بأمانة ودقة من قبل الباحث شرط نجاح دراسته،[2] بهدف استخلاص نتائج تصلح للتعبير عن المجتمع بأكمله، وبدون توفر شرط التمثيل يُصبح البحث الذي سيُجرى لا قيمة له مطلقا.[3]

الفرع الأول: مجتمع البحث وعينة الدراسة السميولوجية:

تخصصت هذه الدراسة في البحث والكشف عن الدلالات والمعاني التضمينية التي تحويها رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية المنشورة عبر جريدتي "الخبر" و"Liberté" اليومية، كفن صحفي له مقوماته، ولغته، وأبعاده، وزواياه، وأركانه، وملامحه، وأنواعه، والعوامل المساعدة في تحديده وخلفيات ظهوره، يمارسه الرسام الكاريكاتيري تحت مظلة حصانة صحفية ومهنية، يمرر من خلاله

[1] موريس أنجرس: منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، تدريبات عملية، ترجمة: بوزيد صحراوي وآخرون، الإشراف والمراجعة: مصطفى ماضي، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط02، 2006، ص316.

[2] رشدي طعمية: تحليل المضمون في العلوم الإنسانية، مفهومه، أسسه، استخداماته، الفكر العربي، القاهرة، 1987، ص ص 130،131.

[3] عبد الفتاح مراد: موسوعة البحث العلمي، وإعداد الرسائل والأبحاث والمؤلفات، الإسكندرية، مصر، 1998، ص 1257.

رسائل إعلامية عميقة في مضمونها، بشكل وأسلوب لا تستطيع الفنون الصحفية الأخرى أن تُنافسه فيها، من أجل ذلك جاء اختيار عينة هذه الدراسة دقيقا ومحددا حيث مر بمراحل[1] أساسية تمثلت في:

1/ تحديد عينة المصادر: تستهدف هذه الدراسة التعرف على الدلالات والمعاني المتضمنة في الرسوم الكاريكاتيرية المنشورة عبر صحيفتي "الخبر" و"Liberté" كمصادر أساسية للبحث، وقد تم اختيارهما للأسباب الآتية ذكرها:

-أُختيرت يومية الخبر باعتبارها أول يومية خاصة - تكتب باللغة العربية- ظهرت على الساحة الإعلامية الجزائرية بشكل رسمي في الفاتح من نوفمبر 1990م، كما أنها اليومية الوحيد، التي لم تتعرض للتعليق أو الغلق من قبل النظام الجزائري على مدار أكثر من عشرين سنة من النشاط الإعلامي، رغم ما كانت تنشره من رسوم ساخرة ولاذعة، نفذ غالبيتها الفنان الكاريكاتيري "أيوب عبد القادر".

-اختيرت يومية "Liberté" لجرأتها في تناول المواضيع السياسية على وجه التحديد، ومع ذلك استطاعت الاستمرار –رغم التعليقات المتكررة- على الساحة الإعلامية، كما أنها لا زالت حتى اليوم تقدم مضمونا كاريكاتيريا مثيرا للجدل من تنفيذ فنانها الكاريكاتيري "علي ديلام".

2/ تحديد العينة الزمنية: كان اختيار مرحلة التعددية الإعلامية مقصودا من قبل الباحثة، تحددت على إثرها العينة الزمنية للبحث من سنة 1992م إلى سنة 2012م، غير أنها تغيرت قليلا لاعتبارات منهجية ارتبطت أساسا بعدم توفر الرسوم الكاريكاتيرية على صفحات الجرائد –محل الدراسة-، لذلك تدحرجت العينة الزمنية الخاصة بيومية "الخبر" من سنة 1992م إلى سنة 1995م، أما بالنسبة ليومية "Liberté" فقد وصلت حتى سنة 1997م، انسجمت وفقها -نوعا ما- مفردات الدراسة السميولوجية المقارنة.

[1] تحديد هذه المراحل مأخوذ من المرجع التالي: مختار التهامي: الرأي العام والحرب النفسية، دار المعارف، القاهرة، ط02، 1972، ص 28.

3/ تحديد أعداد الصحف أو مجتمع البحث الأصلي: اتجهت الباحثة نحو القيام بحصر شامل لجميع الأعداد الصحفية الخاصة بيوميتي "الخبر" و"Liberté" خلال فترة الدراسة، حيث قُدر العدد الإجمالي لمفردات البحث لكلا الجريدتين خلال سنة واحدة بـ 576 عدد.

4/ تحديد المضمون الذي سيجرى عليه التحليل: تتلخص هذه المرحلة في القيام بسحب العينة الإجمالية المقدر عددها بـ 80 مفردة، وانطلاقا من نوع العينة يكون السحب، باستخدام العينة "العشوائية المنتظمة"، هذا النوع من العينات ينتمي إلى صنف العينات الاحتمالية، الذي يعطي لكل وحدة من المجتمع فرصة متكافئة للاختيار،[1] يهدف هذا الانتظام في اختيار مفردات العينة إلى تحقيق تغطية كلية وسليمة ومنهجية وموضوعية لجميع مفردات المجتمع المدروس.[2]

بالاستناد إلى خصائص مجتمع البحث الأصلي المحدد والمعروف بـ576 عدد خلال سنة واحدة لكلا الجريدتين، وإلى حجم العينة المقدر بـ80 رسم كاريكاتيري، يكون اختيار مفردات الدراسة بطريقة العينة العشوائية المنتظمة، عن طريق قسمة المجموع الكلي لمجتمع الدراسة الأصلي على حجم العينة المحدد، والنتيجة المتوصل إليها تُمثل مسافة الاختيار بين كل مفردة وأخرى، تترجم تلك العبارة إلى أرقام من خلال العملية الحسابية الآتية: طول الفئة= 576/ 4 = 144 يوما، أي ما يعادل فارقا زمنيا يقدر بـ 24 أسبوعا بين المفردة والأخرى، يكون اختيار العدد الأول منها بطريقة عشوائية لكل من اليوم، والأسبوع، والشهر تتحقق عن طريق أسلوب القرعة، مثلما يوضحه الجدول الموالي:

[1] أحمد حسين الرفاعي: مناهج البحث العلمي تطبيقات إدارية واقتصادية، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط05، 2007، ص146.

[2] خالد حامد: مرجع سابق، ص124.

الجدول رقم (01) يمثل عينة الدراسة السميولوجية الخاصة بجريدتي "الخبر" و"Liberté"

رقم العينة	الأيام	التاريخ	العدد
01	الخميس	02 فيفري 1995 (الرسم موجود فقط في الخبر)	ع 1295
02	السبت	22 جويلية 1995 (الرسم غير موجود نهائيا)	/
03	الأحد	07 جانفي 1996 (الرسم موجود فقط في الخبر)	ع 1568
04	الاثنين	24 جوان 1996 (الرسم غير موجود نهائيا)	/
05	الثلاثاء	10 ديسمبر 1996 (الرسم غير موجود نهائيا)	/
06	الأربعاء	21 ماي 1997	(ع 1970) و(ع 1414)
07	الخميس	06 نوفمبر 1997	(ع 2060) و(ع 1556)
08	السبت	25 أفريل 1998	(ع 2251) و(ع 1696)
09	الأحد	11 أكتوبر 1998	(ع 2392) و(ع 1837)
10	الاثنين	29 مارس 1999	(ع 2515) و(ع 1960)
11	الثلاثاء	14 سبتمبر 1999	(ع 2658) و(ع 2103)
12	الأربعاء	01 مارس 2000	(ع 2800) و(ع 2245)
13	الخميس	17 أوت 2000	(ع 2942) و(ع 2388)
14	السبت	27 جانفي 2001	(ع 3078) و(ع 2524)
15	الأحد	15 جويلية 2001	(ع 3360) و(ع 2664)

16	الاثنين	31 ديسمبر 2001	(ع 3218) و(ع 2806)
17	الثلاثاء	11 جوان 2002	(ع 3356) و(ع 2943)
19	الأربعاء	27 نوفمبر 2002	(ع 3502) و(ع 2088)
20	الخميس	15 ماي 2003	(ع 2779) و(ع 3228)
21	الأحد	02 نوفمبر 2003	(ع 3924) و(ع 3373)
22	الأحد	18 أفريل 2004	(ع 4064) و(ع 3514)
23	الاثنين	04 أكتوبر 2004	(ع 4208) و(ع 3658)
24	الثلاثاء	22 مارس 2005	(ع4349) و(ع 3800)
25	الأربعاء	07 سبتمبر 2005	(ع 4495) و(ع 3942)
26	الخميس	23 فيفري 2006	(ع 4635) و(ع 4083)
27	السبت	12 أوت 2006(الرسم موجود فقط في الخبر)	ع 4779
28	الأحد	28 جانفي 2007	(ع 4923) و(ع 4368)
29	الاثنين	16 جويلية 2007	(ع 5068) و(ع 4512)
30	الأربعاء	02 جانفي 2008	(ع 5207) و(ع 4653)
31	الأربعاء	18 جوان 2008	(ع 5350) و(ع 4796)
32	الخميس	04 ديسمبر 2008 (الرسم موجود فقط في الخبر)	ع 5493
33	السبت	23 ماي 2009	(ع 5645) و(ع 5080)
34	الأحد	08 نوفمبر 2009	(ع 5812) و(ع 5223)

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

35	الاثنين	26 أفريل 2010	(ع 5978) و(ع 5368)
36	الثلاثاء	12 أكتوبر 2010	(ع 6144) و(ع 5510)
37	الأربعاء	30 مارس 2011	(ع 6310) و(ع 5652)
38	الخميس	15 سبتمبر 2011	(ع 6476) و(ع 5794)
39	السبت	25 فيفري 2012	(ع 6636) و(ع 5930)
40	الأحد	12 أوت 2012	(ع 6805) و(ع 6074)

الفرع الثاني: مجتمع البحث وعينة الدراسة التحليلية المكمّلة:

لم تكتف هذه الدراسة بالاعتماد على العينة العشوائية المنتظمة الخاصة بصحيفتي "الخبر" و"Liberté"، بل تعدتها إلى توظيف "العينة العشوائية البسيطة" بالنسبة للفصل الثالث الذي يكتسي أهمية كبيرة باعتباره بوابة الفصول التطبيقية، إذ لا يستطيع الباحث أن يفهم كاريكاتير اليوم دون العودة إلى كاريكاتير البارحة "الكاريكاتير الصحفي الجزائري خلال فترة الأحادية الحزبية"، ونظرا لقلة الأدبيات التي كتبت عن هذا الموضوع فقد عُد هذا الفصل النظري فصلا تطبيقيا من خلال الاعتماد على نموذجين رائدين في تلك الفترة هما صحيفة "الشعب" و"El Moudjahid".

الخطوة المنهجية التي أنجزت في هذا الإطار تمثلت في القيام بإحصاء جميع الرسوم الكاريكاتيرية التي نشرتها صحيفة "الشعب" و"El Moudjahid" إحصاءً شاملا من سنة 1965م إلى سنة 1988م، ليتم بعد ذلك اختيار عينة يُجرى عليها تحليل المضمون لجمع المعلومات والبيانات حول هذا المجال الفني-الصحفي بالجزائر، لذلك تم الاعتماد على العينة العشوائية البسيطة باستخدام أسلوب القرعة وقد كان اختيار المفردات التي أُجري عليها التحليل على النحو الآتي:

1/ المرحلة الأولى: تمثلت هذه الخطوة في قيام الباحثة بإحصاء شامل لجميع الرسوم الكاريكاتيرية التي ضمتها صفحات جريدة "الشعب" و"El Moudjahid" منذ سنة 1965م إلى غاية سنة

1988م، حيث احتوت الأولى على 2425 رسما كاريكاتيريا، بالمقابل احتوت الثانية على 591 رسما كاريكاتيريا. (أنظر الملحق رقم 02)

2/ المرحلة الثانية: تمثلت هذه الخطوة في وضع فئات تبويبية تحدد اختيارا واحدا كل 40 مفردة، ويكون هذا الاختيار عن طريق القرعة، جاءت تلك الفئات على النحو الآتي، مثلما هو مبين في الجدول رقم (02):

الجدول رقم (02) يمثل الفئات التبويبية لجريدتي "الشعب" و"El Moudjahid"

رقم الفئة	مجال الفئة	عدد المفردات المختارة
01	]39-1[	01
02	]69-40]	02
03	]99-70]	03
04	]139-100]	04
05	]169-140]	05
06	]199-170]	06
07	]239-200]	07
08	]269-240]	08
09	]299-270]	09
10	]300]	10

3/ المرحلة الثالثة: تمثلت هذه الخطوة في التوجه نحو اختيار مفردات العينة وتحديدها بدقة، مثلما يوضحه الجدول رقم (03):

الجدول رقم (03) يمثل العينة الخـــاصة بالدراسة التحليليـــة المكملة جريدة "الشعب" و"El Moudjahid"

رقم العينة	El Moudjahid تاريخ العينة	صحيفة الشعب تاريخ العينة
01	13 نوفمبر 1965	19 ماي 1965
02	07 أكتوبر 1965	16 ديسمبر 1965
03	13 أكتوبر 1965	01 جانفي 1966
04	12 جانفي 1966	04 جانفي 1966
05	13 سبتمبر 1966	28 جوان 1966
06	09 ماي 1967	04 نوفمبر 1967
07	09 جوان 1967	16 أكتوبر 1968
08	04 أكتوبر 1968	05 أفريل 1969
09	09 نوفمبر 1968	23 سبتمبر 1969
10	10 ديسمبر 1968	15 جوان 1970
11	18 ديسمبر 1968	08 ديسمبر 1971
12	21 جوان 1968	13 مارس 1972
13	26 نوفمبر 1969	20 مارس 1972

14	25 ديسمبر 1969	11 جانفي 1973
15	25 جانفي 1969	10 أوت 1974
16	05 مارس 1969	09 جوان 1975
17	14 مارس 1969	25 جوان 1975
18	15 أوت 1969	14 سبتمبر 1976
19	26 أوت 1969	01 ديسمبر 1976
20	16 أكتوبر 1969	06 جوان 1977
21	18 سبتمبر 1970	29 سبتمبر 1977
22	19 سبتمبر 1970	06 أكتوبر 1977
23	17 ديسمبر 1970	31 يسمبر 1977
24	28 جانفي 1970	30 جانفي 1978
25	30 جانفي 1970	30 ماي 1978
26	10 جانفي 1971	01 أوت 1978
27	13 جانفي 1971	08 مارس 1979
28	27 مارس 1971	06 ماي 1979
29	27 جويلية 1972	16 جويلية 1979
30	19 سبتمبر 1972	02 أكتوبر 1979
31	08 أفريل 1972	17 فيفري 1980
32	21 جويلية 1972	13 أفريل 1980

33	03 جانفي 1973	11 جوان 1980
34	15 فيفري 1973	09 جويلية 1980
35	11 جويلية 1973	01 سبتمبر 1980
36	26 جويلية 1973	16 نوفمبر 1980
37	09 أوت 1973	05 نوفمبر 1980
38	10 أوت 1973	31 ديسمبر 1980
39	12 ديسمبر 1974	10 فيفري 1981
40	29 أكتوبر 1975	17 مارس 1981
41	13 جانفي 1976	20 مارس 1981
42	26 أفريل 1977	12 جويلية 1981
43	04 أفريل 1978	19 نوفمبر 1981
44	16 نوفمبر 1978	07 ديسمبر 1981
45	21 نوفمبر 1978	30 جانفي 1982
46	10 جوان 1979	08 سبتمبر 1982
47	16 ديسمبر 1979	14 جوان 1982
48	24 جانفي 1980	28 جوان 1982
49	04 فيفري 1980	27 نوفمبر 1982
50	10 مارس 1980	06 أفريل 1983
51	18 مارس 1980	10 ماي 1983

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

52	22 أكتوبر 1981	25 جوان 1983
53	22 سبتمبر 1982	07 جويلية 1983
54	10 ماي 1983	29 أوت 1983
55	27 أوت 1984	24 سبتمبر 1983
56	15 سبتمبر 1984	16 أكتوبر 1983
57	15 جويلية 1985	03 نوفمبر 1983
58	19 سبتمبر 1985	07 ديسمبر 1983
59	09 جانفي 1986	08 مارس 1984
60	06 فيفري 1986	09 أفريل 1984
61	02 مارس 1986	16 جوان 1984
62	15 مارس 1986	15 نوفمبر 1986
63	21 أفريل 1986	08 فيفري 1987
64	29 أفريل 1986	10 ماي 1987
65	11 ماي 1987	26 سبتمبر 1987
66	25 جوان 1987	28 نوفمبر 1987
67	02 نوفمبر 1987	19 ديسمبر 1987
68	08 ديسمبر 1987	17 جانفي 1988
69	29 ديسمبر 1987	22 فيفري 1988
70	04 أوت 1987	02 ماي 1988

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

71	02 جانفي 1988	08 جوان 1988
72	15 جانفي 1988	19 جويلية 1988
73	24 جانفي 1988	03 نوفمبر 1988
74	/	14 نوفمبر 1988
75	/	12 ديسمبر 1988

خلاصة:

أضحت الحاجة إلى البحث من مقتضيات الحياة في عالم يعرف ثورة علمية ومعرفية متعددة المجالات، وإذا كانت الدول المتقدمة توليه أهمية كبيرة فذلك راجع إلى إدراكها بأن عظمة الأمم تكمن في تقدمها العلمي والفكري، هو تقدم لم يكن وليد الصدفة وإنما ثمرة لجهود العلماء والمفكرين، ببحثهم الدائب عن الحقيقة، فكانت السميولوجيا أداة لقراءة كل مظاهر السلوك الإنساني بدءا بالانفعالات البسيطة، ومرورا بالطقوس الاجتماعية، وانتهاء بالأنساق الدلالية والإيديولوجيات الكبرى.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثاني

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مدخل:

تمتد الجذور التاريخية القديمة لفن الكاريكاتير إلى الإنسان البدائي الذي سكن الكهوف والمغارات، أين كان يحاكي خصمه فيُقَزِّمه بطريقة كاريكاتيرية ساخرة، أو يُعظمه إن كان صديقاً أو وجيهاً ذو قوة، وفي الحالتين كان الفنان البدائي يستخدم خطوطاً لها قيمة تاريخية وفنية حتى أصبحت بعد ذلك فناً قائماً بذاته، لم يكن العمل الفني في تلك الحقبة متمايزا عن عملية الحياة، بل كان ملتحما بها –منذ البداية– كل الالتحام، في تحد صارم مع الطبيعة وقسوتها، لتنطلق قواه وإمكاناته الكامنة، الخاضعة لمؤثرات عدة تختص بطبيعة الإقليم الذي نشأت فيه، في تناغم مؤثر مع روحه الفنية الساخرة.[1]

المبحث الأول: نظرة تاريخية عن الكاريكاتير الصحفي:

يلعب التشكيل دوراً هاماً في الرسم الكاريكاتيري، فالفنان حين يُصوّر عناصر لوحته ورموزه فكأنّه يتحدّث من خلالها معبّراً عن نفسه ومجتمعه، وحين يكتب فكأنّه يرسم أي أنّه لا يفصل بين الرمز والكتابة حرصاً على تطابق لوحته مع ذاته المنفعلة والمتفاعلة مع محيطه، لتُختصر عشرات الكلمات في "تناص" مجازي بتعبير تشكيلي أشبه بحالة بصريّة حافلة بالمواقف والحكايات، [2] وهو بذلك التعبير التشكيلي أم الصحفي يجنح إلى الدلالة حسب ما ذهب إليه "هيغل"(Hegel).[3]

المطلب الأول: الجذور الأولى لفن الكاريكاتير التشكيلي:

بدأ الفن قبل أن يبدأ التاريخ بأمد طويل، وقد اتفق المؤرخون والأثريون فيما بينهم على صدور التاريخ وبدايته منذ أن بدأت الكتابة القديمة،[4] حيث كشف لنا علماء التنقيب عن الحفريات والآثار المهتمين بفنون الحضارات القديمة —من خلال دراساتهم– أن فن الكاريكاتير قد بزغ إلى الوجود منذ أزمان غابرة في التاريخ، وأن بعثه لازم بعث حضارات متعددة.

---

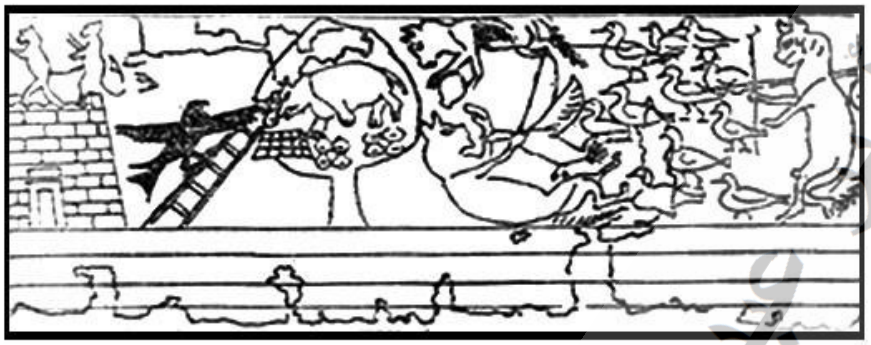
[1] محرم كمال: تاريخ الفن المصري القديم، صفحات من تاريخ مصر الفرعونية، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1991، ص03.

[2] هلال نانوت: التحليل النفسي لرسام الكاريكاتير وشخصياته النمطية، لبنان نموذجا، ص 06. أنظر للرابط الآتي:
www. Arabcartoon.net, consulté le 30 décembre 2012, à14:45.

[3] نصر الدين لعياضي: جمالية الصورة، مجلة الإذاعات العربية، ع02، 2003، ص34.

[4] قباري محمد إسماعيل: علم الاجتماع الجماهيري وبناء الاتصال، دراسة في الإعلام واتجاهات الرأي العام، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1984، ص328.

عُثر في المكتشفات الأثرية والكهوف المصرية على العديد من النماذج الكاريكاتيرية التي عرفها الإنسان القديم، وكانت غاية في السخرية والتهكم وإبراز المفارقات والعيوب، فكان الفرعوني يستخدم الحيوانات والرموز للتعبير عن رأيه بشكل مُبسط ومُستتر لكنه فعَّال، مُظهرا عيوب مجتمعه آملاً في إصلاحها، نُفدت تلك الرسوم على جدران الكـــهوف وقطع الفخار وأوراق البردي[1] فمثلا على إحدى الشَّـــقَفَات الأثرية القـــديمة* التي يعود تاريخـــها إلى عام 1250 (ق م) وبمتـــحف "تـــورينو" (Torino)



الرسم رقم (01) يوظف الحيوانات في التعبير من العهد الفرعوني

بإيطـــاليا وجدت إحدى البرديات تحمل في طياتها عدة مشاهد ساخرة جاءت على لسان الحيوان،** يبدو أن هذا النوع من الكاريكاتير كان الشكل المفضل لدى الفنان المصري القديم لتحقيق سخريته الاجتماعية.

ومع ذلك لم يكن التهكم والسخرية نيَّة مقصودة وراء جميع الرسوم الفرعونية، ذلك أنها قد تكون في واقع الأمر عبارة عن صور توضيحية لقصص أو أساطير أو حكايات أو خرافات شعبية ذات مغزى خاص،[2] غير أن المثير للانتباه عند الحديث عن الكاريكاتير الفرعوني هو تفطن رسامي تلك الحضارة إلى الدلالة الرمزية فكل خط لم يأتي إلا ليُعبر عن موقف ورسالة ما.

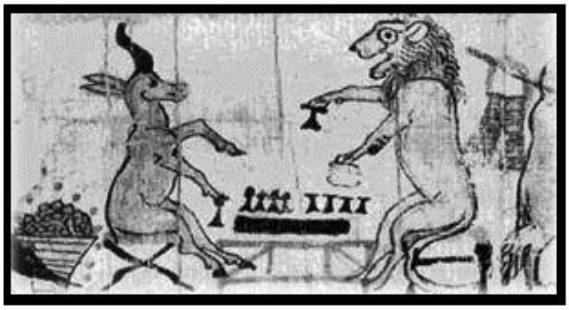
---

[1] وليم هـ. بيك: فن الرسم عند قدماء المصريين، ترجمة: مختار السويفي، مراجعة وتقديم: أحمد قدري، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط01، 1997، ص139.

* الشقفة: عبارة عن رسوم محفوظة على سطح رقائق الحجر الجيري، يوجد بعضها محفوظ في كثير من المتاحف العالمية كمتحف "تورينو" في إيطاليا، والمتحف البريطاني، ومتحف "ميونخ" في ألمانيا، ومتحف "بروكلين" في نيويورك.

** ثمة أسد يلعب لعبة الشطرنج مع غزالة تبدو الغزالة وكأنها تغش الأسد ولا يبدو الأسد مسرورا لذلك البتة، كما وُجِد تصوير لصراع بين قطط وفئران أين يدور ملك الفئران على عجلة حربية تقودها كلاب ثم يهجم على حصن تحرسه القطط. أنظر المرجع السابق، ص140.

[2] وليم هـ. بيك: المرجع السابق، ص140.



الرسم رقم (02) يوضح لعبة الشطرنج بين الأسد والغزال يربح فيها الغزال

أكد –في ذات السياق– الباحث في شؤون الآثار المصرية "محمود ماهر طه" أن الرسوم الكاريكاتيرية في مصر القديمة تتشابه كثيرا مع مثيلاتها في العصر الحاضر، وأنها تميزت بروحها المرحة واستعانتها بالخيال واستخدام الرموز وصور الحيوانات في نقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية خشية النقد المباشر الصريح،[1] أي أن الفنان المصري القديم اتجه نحو استخدام الإيحاء عن طريق الرمز كأحد الأساليب المتميزة للهروب من القتل والتعذيب.

أما بالنسبة للحضارات الأخرى فقد تعامل الإغريق –على سبيل المثال– مع العالم بسخرية كبيرة، فظهرت صور هزلية لشخصيات أسطورية بالإضافة إلى العثور على مزهريات إغريقية تحمل نقوش ورسوم كاريكاتيرية، كما مارس الرومان هذا الفن أين عُثر على لوحات هزلية في أطلال "بومبي" (Pompéi) ونقوش حائطية وُجدت على جدران قصر "هيرقل" (Herculanum)، كما عُثر على رسوم كاريكاتيرية بأحد جدران قلعة القياصرة سنة 1956م في منطقة "بلاتان" (Palatin)، تلك الرسوم صورت النبي "عيسى" عليه السلام مصلوبا كهجاء ضد المسيحيين الأولين، وهي الآن محفوظة بمتحف "كيرشر" (Kircher)،[2] أما في عهد الدولة البزنطية فقد صُورت الدولة على أنها "قط مريض" حملت إليه الفئران الدواء وهي رافعة الراية البيضاء".[1]

الرسم رقم (03) يوضح أحد الرسوم الساخرة على "حائط بومباي" فترة التصويت

[1] سعيد أبو العينين: رخا فارس الكاريكاتير، أخبار اليوم، القاهرة، ط01، 1990، ص25.

[2] JEAN-PIERRE, CEBE, *La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal*, Edition Bocard, Paris, 1966, p.35.

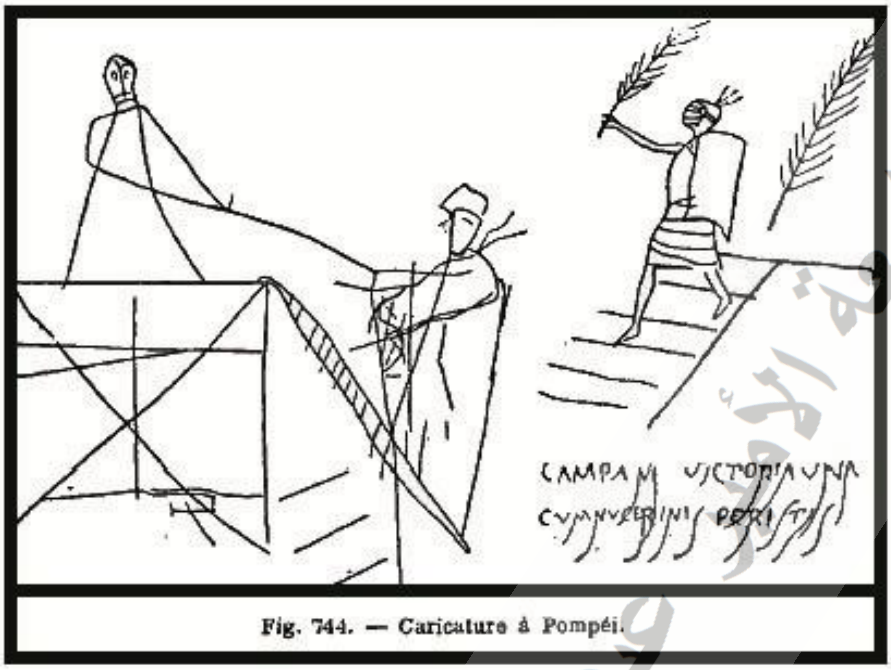


Fig. 744. — Caricature à Pompéi.

يمكن القول –كخلاصة عما سبق– أن العمل الكاريكاتيري يُجسد بحق المبالغات التحويرية في رسوم ومنحوتات الكثير من الحضارات، فكل ما تم التنقيب عنه من قبل علماء الأركيولوجيا، أظهر أن هذا الفن يضرب بوجوده في جذور التاريخ، ونستدل هنا بقول الفنان الكاريكاتيري الإيراني "محسن نوري نجفي": «...لا تعجب إن قلت أن الإنسان القديم أخذ يرسم على جدران الكهوف والغارات قبل أن ينطق، وإن الأشكال التي صوَّرها لم تكن رسوما بل كانت كاريكاتيرا، ذلك أن عنصر المبالغة كان متجسدا فيها بوضوح، فإذا كان يريد أن يرسم بقرة كان يرسم رأسها أكبر من حجمها الطبيعي، ونظرا لأنه يرسم رسوما تتجاوز الحجم الطبيعي فإنه بذلك يكون قد دخل مجال الكاريكاتير...».[2]

المطلب الثاني: الجذور الأولى لفن الكاريكاتير الصحفي في الدول الغربية والعربية

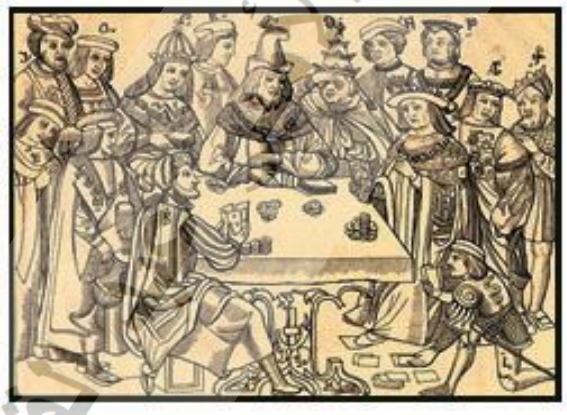
رغم امتداد نشوء فن الكاريكاتير إلى أزمان سحيقة، إلا أنه لم يبلغ نضجه الفني إلا في أحضان الصحافة، ومن هذا المنطلق يتركز هذا البحث في مجال الرسم الكاريكاتيري فقط ولم يُعمم الأمر على الصحافة الساخرة على الرغم من امتزاجها الدقيق معه، لأن ذلك يبعد الدراسة عن

[1] BARIDON, LARENT, ET GUÉDRON, MARTIAL, *L'Art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006, p.34.

[2] ماريف ميلود: مرجع سابق، ص ص50، 51.

أهدافها المسطرة، ويوسع البحث بشكل تتشتت به الأفكار فتنزاح عن مقاصدها، والمراد به من خلال هذه الدراسة هي الصحافة التي تستخدم الكاريكاتير كوسيلة من وسائل للتعبير فمتى وأين بدأ هذا الفن الصحفي؟

الفرع الأول: الكاريكاتير الصحفي في الدول الغربية:



الرسم رقم (04) يوضح "مساوئ لعبة السويسريين" 1499م

بدأ فن الكاريكاتير حسب ما ذهب إليه "توماس رايت" (Thomas Wright) المختص في المخطوطات المصورة (Iconographe) بلوحة فرنسية نُحتت على الخشب من طرف عدد من الفنانين تعود إلى سنة 1499م عُرفت باسم "مساوئ لعبة السويسريين" (Les Revers du jeu des Suisses)،[1] لتظهر بعد ذلك –حسب بعض المراجع– أوراق فردية في "**روما**" كانت تُنشر بين الناس بدءا من سنة 1510م إلى سنة 1590م.[2]

الرسم رقم (05) للفنانين "انيبال كاراشي" و"أوغوسطين كراتشي" 1594

من زاوية أكثر وضوحا في تاريخ الكاريكاتير يُرجع رسام الكاريكاتير الانجليزي "رولاند سيرل" (Roland Searl) الفضل في جعل الكاريكـــاتير يحتل مرتبة مهمة في وقتنـــا الحـــاضر إلى الأخوين "أنيبـــال وأوغسطيـــن كاراتشي" et Augustine Karache)

[1] رافع الناصري: فن الغرافيك المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص18.

[2] Société et Représentation, *Le rire au corps grotesque et caricature*, n° 10, Publication de la Sorbonne, CREDHESS, 2001, p.81.

Annibal)، حيث استطاع هذان الأخوان أن يؤسسا مدرسة الفنون الجميلة بمدينة **بولونيا الإيطالية بداية من القرن السابع عشر** لتكون مهد تطور فن الكاريكاتير بصفة عامة.

لقد تم تدوين كلمة (Caricatura) الايطالية من طرف "أنيبال" (Annibal) في مقدمة ألبومه خلال معرض أقيم لهذين الأخوين في بولونيا عام 1646م أعده الفنان "موزيني"(Mosini)،[1] اتسمت أعمالهما الكاريكاتيرية –عموما– بالتركيز على منطقة الوجه دون الاهتمام بنقد الظواهر الاجتماعية، مبتعدان —من جهة أخرى– عن الدقة في تصويرها خوفا من العادات والتقاليد وحكام الكنيسة آنذاك،[2] مثلما توضحه رسوم الموالية:

تطور الكاريكاتير كفن مستقل ذو منحى فكري وفني مدروسين مع الفنان الإيطالي "ليونارد دافينشي" (Léonard de Vinci) لرياديته في كسر قواعد دراسة التشريح المعمول بها في الرسم، حيث أكد من خلال تلك القواعد التي قُدمت للرسامين في إطار دروسه عن التشريح والمحاكاة أن ملامح الدلالات تكمن في ذلك التأثير[3] الذي تُلقيه علينا تلك المبالغة في رسم الخصائص الأساسية لجسم ووجه الشخصية، مثلما توضحه اللوحة المقابلة:

الرسم رقم (06) للفنان "ليونارد دافينشي"

كما عُدَّ هذا الفنان أول من كتب عن السخرية والتهكم (Satire)[4] غير أن الرسوم التي قدمها لم تعتمد موضوعا محددا للسخرية، إلا أنها ساهمت بشكل ملفت للانتباه في تطور فن

[1] ماريف ميلود: مرجع سابق، ص14.

[2] خالد محمد أحمد الفقيه: مرجع سابق، ص 02.

[3] أبو عبيدة: سيميائيات التباين في فن التشكيل وإكراهات المعجم البصري، مجلة أيقونات، ع03، منشورات رابطة "سيما" للبحوث السيميائية، سيدي بلعباس، الجزائر، 2011، ص148.

[4] *MARIE-CAROLINE, HEID, Analyse de l'évolution du monde de la presse écrite à travers de l'étude de pratiques émergentes contemporaines regroupées par la notion de journalisme participatif, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la*

الكاريكاتير، أين أخرجت المبالغة من مرحلة التشويه الساذج المتدني المستوى تشكيليا إلى مرحلة التشويه والمبالغة لمختلف الشخصيات المعروفة كشكل من أشكال التعليق عليها.[1]

الرسم رقم (07) للفنان "جورج تاوسند"

أما في **انجلترا** فقد شهدت **نهايات القرن الثامن عشر** العصر الذهبي لهذا الفن بسبب المتغيرات السياسية المتسارعة في أوروبا، التي كانت تؤجج النزعات التهكمية لدى الفنانين الانجليزيين باستهدافهم الملوك خاصة، أين كان أرباب هذا الفن في إنجلترا يزاوجون بين الأشعار التي تبالغ في تصوير جور النظم الاجتماعية وبين الصور التي تُقرّب فكرة هذا الجور إلى القارئ مثل: تصوير أحد الأغنياء وهو يلتهم الفقراء، أو تصوير أسنانه وقد طالت وأصبحت كآلات حادة قاطعة...، ظهر ذلك على يد الفنان "جورج تاونشد" (George Townshend) مستخدما إياه للتحريض السياسي،[2] والصورة الموالية تعرض أحد رسوم هذا الفنان الساخر.

الرسم رقم (08) للفنان "ويليام هوجارت"

خلفه في هذا المجال "وليم هوجارت" (William Hogarth) الذي يعتبر مؤسس اتجاه النقد الاجتماعي، وله مجموعة كبيرة من السلاسل التي تُصور مواضيع مختلفة غالبيتها ظواهر اجتماعية سلبية، نُفذت جميعها في الفترة ما بين سنة "1730-1755م".[3]

communication, arts et lettres, langues et sciences humaines et sociales, université Paul Valéry-Montpellier III, 2011, p.358.

[1] BESUCHET, OLIVIER, op. cit, pp.03, 04.

[2] GINETTE, KATZ-ROY, *La caricature Anglaise et les caprices de la mode féminine de 1915-1930, Image satirique*, revus recherches contemporaines, n°spé, 1998, p.207.

[3] JOUVE, M., *L'âge d'or de la caricature anglaise*, Presses de la fondation nationale des sciences politiques, Paris, 1983, p.55.

يُعد هذا الفنان كذلك شاهدا برسومه الساخرة عن حقبة من التاريخ الإنجليزي، جَمَعَها في كتاب حمل عنوان "Taste a la Mode" سنة 1742م، حيث كانت أعماله سببًا في ظهور مدرسة لفن الكاريكاتير الصحفي على أيدي فنانين كبار أمثال "توماس رولاندسون" (Ronald son Thomas) و"جيمس جيلراي" (James Gill ray)، ويعد هذا الأخير من الأوائل الذين أسسوا لفن "البورتريه" الذي عرف طفرة كبيرة فيما بعد، أما رسومهم تلك فقد استُخدمت كسلاح في وجه خصومهم السياسيين.[1]

إن هؤلاء الفنانين جعلوا من الكاريكاتير فنا ذا شعبية خاصة، أين كانت شوارع لندن تعج بالمتفرجين الذين كانوا يجتمعون أمام واجهات عرض الكاريكاتير المنتشرة بكثرة في شوارع "لندن" في ذلك الوقت، والتي كانت تصور كافة مجالات الحياة من السياسة إلى الاجتماع....، فكان بوسع المواطن البريطاني الاطلاع على كل المستجدات من زاوية كاريكاتيرية.

لوحظ في **اسبانيا نهاية القرن الثامن عشر** -كذلك- بداية ظهور الرسوم التعبيرية بقوة بفضل الرسام الإسباني "فرانسيسكو دي غويا" (Francisco de Goya)، الذي لم يُعَدُّ رسَّاماً كوميديا، في حين شهد له الفنان "بودلير" (Baudelaire) بذلك في قوله: « لقد جمع بين الهزل والسخرية بغرض الهجاء»، لقد تميزت رسوم "غويا" بالتجديد والانفعالية الحادة والخيال الواسع، عالج من خلالها ظواهر اجتماعية مختلفة بطريقة ساخرة منها مجموعة ضمت "80" رسما ساخرا نُفدت جميعها عام 1799م استخدم فيها إضافة إلى الرسم نصا أدبيا مرافقا للتوضيح،[2] تعد رسوم "غويا" بمثابة نصائح أخلاقية لجأ من خلالها هذا الفنان إلى توظيف الرمز الذي لم يكن مفهوما لولا تدخل النص الأدبي المرافق له.

الرسم رقم (09) للفنان "دي غويا"

[1] PASCAL, DUPUY, *Caricatures Anglaises du musée CARNAVALET, Face à la Révolution et l'Empire (1789 – 1815)*, coédition Paris-Musées, Juin 2009, p.01.

[2] ممدوح حمادة: فن الكاريكاتير من جذران الكهوف إلى أعمدة الصحافة، دار عشروت للنشر، دمشق، 1999، ص80.

وفي مرحلة الصراع بين الجماهير وحكومة "قيصر روسيا" كتب "مايكوفيشي" أشعارا تحث على الثورة ومقاومة المظالم التي كانت تفرضها حكومة النظام القيصري، لقي هذا الإنتاج انتشارا واسعا خاصة بعد أن استخدمت الرسوم الكاريكاتيرية مصاحبة لأبيات الشعر، حيث اتخذ أسلوبا تلخيصيا يوحي بالحماس،[1] شكلت هذه الأعمال الفنية قفزة نوعية في مجال تطور الكاريكاتير، حيث تحول إلى فن مستقل تبلور من خلالها الكاريكاتير الاجتماعي كما ساهمت في وضع حجر الأساس للكاريكاتير السياسي.

شهد هذا الفن تطورًا كبيرًا **في فرنسا** وذلك في **القرن التاسع عشر** على يد مجموعة من الفنانين الفرنسيين أهمهم "شارل فيليبون" (Charles Philippon) هذا الفضولي الذي جمع في شخصه اهتمامات متعددة سمحت له بالتألق والنجاح، فقد كان رساما وصحفيا وناشرا وتاجرا في المطبوعات، كما كان مقتدرا في التصوير والخيال ومهتما بما يدور في المجال السياسي.

لقد ساهمت كل تلك العوامل في تطوير فن الكاريكاتير بشكل ملموس في أوروبا والعالم، من خلال إصداره لمجلة (La caricature morale religieuse littéraire et scénique.) كان ذلك سنة 1829م، أنشأها رفقة "أوغيست أودبرت" (Auguste Audebert) كرئيس للتحرير ليخلفه بعد ذلك "لويس ديسنويرز وبالزاك" (Louis Des noyers, et Balzac)[2] إلا أنها تعرضت للتعليق سنة 1835م.[3]

الصورة رقم (01) توضح المجلة الساخرة "الكاريكاتير" 06 جانفي1831م

[1] CEBE, JEAN PIERRE, *Caricature et parodie*, Edition Baccard, Paris, 1966, p.55.
[2] KILOSHO, KABALE SIM, op. cit, p.31.
[3] GERARD, POUCHAIN, *Victor Hugo par la caricature*, Dossier Hugo, SCEREN, ENDP, 2010, p.4.

تناول عبرها مجمل القضايا الاجتماعية والسياسية السائدة آنذاك، ومارس من خلالها – الكاريكاتير– فعل التأريخ للأحداث والوقائع كشاهد حقيقي على عصره،[1] وقد سُجن في عهد الملك "لويس فيليب" (louis Philip) بسبب رسومه الساخرة من الطبقة الأرستقراطية ومن الملك نفسه،* الذي صوره على هيئة ثمرة الكمثرى "الاجاص"، فإلى جانب المعنى المعلن لهذه الكلمة هناك معنى آخر لها وهو "الأبله والغبي"، أي أن صاحب هذا الوجه "غبي"، مما أدى إلى تقديمه للمحاكمة والحكم عليه بالسجن لمدة سنة.[2]

الرسم رقم (10) يوضح الملك "لويس فيليب على شكل إجاصة" 1831م

تطور الكاريكاتير السياسي منذ الثورة الفرنسية بنشر جريدة يومية حملت اسم "الشاريفاري" (Le Charivari)، ضمَّت رسوم "دومييه" (Daumier)، و"جراندفيل" (Grandville)،

الصورة رقم (02) توضح الصحيفة الفكاهية "شاريفاري"

[1] RIVIERE, PHILIPPE, *La caricature, Le dessin de presse et le dessin d'humour en France, de la révolution à nos jours*, Master en sciences de l'information et des bibliothèques, options ingénierie documentaire, écoles nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, 2005, p.38.

* إن أفضل أعمال "فيليبون" التشكيلية كانت رسما يحمل عنوان (التغيرات المتعاقبة لملك فرنسا لويس–فيليب) ويتكون من أربع تخطيطات نفذت كلها سنة 1831 على ما يُعتقد، تبدأ ببورتريه للملك لويس–فيليب (1830–1848) الذي تحول وجهه في الرسوم الثلاثة الأخرى إلى ثمرة الكمثرى "الاجاص" كرمز للغباء الذي صار رمزا للملك البدين، و لاقى نجاحا سريعا، كان لويس–فيليب المسمى الملك المواطن هدفا مفضلا لرسامي الكاريكاتير جمهوري الاتجاه السياسي إلى الوقت الذي فُرضت فيه الرقابة الإعلامية في شهر سبتمبر من سنة 1835، أنظر: المرجع السابق، ص50.

[2] عمرو فهمي: مرجع سابق، ص ص62، 63.

و"جافارني" (Gavarni)،[1] عاشت هذه الجريدة لفترة طويلة امتدت من سنة 1832م إلى 1937م،[2] تميزت رسومها الكاريكاتيرية للشعب والحرية والمساواة، محاولة إبراز واقع المجتمع الفرنسي بتناقضاته المختلفة، كما ساهمت في الصراع القائم بين بقايا العهد القديم والثوريين الجدد، ونظرا للأمية التي كانت متفشية بين الشعب الفرنسي –آنذاك– فقد كان الكاريكاتير أبسط وأسهل وسيلة لتقريب مفهوم الحكم والسياسة إلى أذهانهم.

تميزت الأعمال الكاريكاتيرية للفنان "دومييه" (Daumier) ذات الصبغة الاجتماعية بعمق اللمسة وحيويتها، بعدما مُنع الكاريكاتير السياسي، إلا أنه استطاع تحرير عشرات الموضوعات السياسية ضمن توليفة الكاريكاتير الاجتماعي، معتمداً على المبالغة في تشكيل الخطوط والمواضيع واستعمال رموز مفتاحية خاصة، ساهمت إلى حد كبير في تحريك وتغيير الوضع الاجتماعي.[3]

الرسم رقم (11) للفنان "دومييه"

الرسم رقم (12) يوضح كاريكاتير ألماني –بداية القرن التاسع عشر–

لا يمكن للخارطة الكاريكاتيرية أن تستثني **ألمانيا** لأن الأعمال الفنية التي قام بها "شونغاور" و"غولبين" قد جسدت بحق نشأة الكاريكاتير ودعمت ترسيخه ليس في المجتمع الألماني فحسب بل في العالم كله، ومما أجج الحرب الكاريكاتيرية بين (الفرنسيين والألمان) في ثلاثينيات القرن التاسع

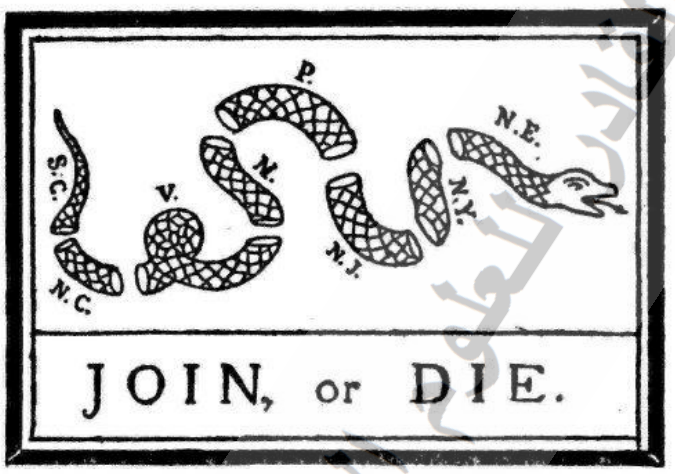
[1] *Dessin de presse à la une, La liberté d'expression indomptée*, Exposition Rennes du 29 Juin 2010 à Janvier 2011, p.11.

[2] En ligne: LAURENT, MARTIN, *Le rire est une arme, L'humour et la satire dans la stratégie argumentative du Canard Enchaîné*, voir le lien : http://etc.dal.ca/belphegor/Limoges2006/pdf/200611/Martin_art_usl.pdf, consulté le 10 décembre 2013.

[3] PASCAL, DUPUY, *La caricature arme politique, la révolution en image*, TDC n° 1013, p.15.

عشر تلك الحرب الكلامية التي كانت دائرة بين الساسة آنذاك، فكان للفنانين الكاريكاتيريين كلمتهم في تلك النزاعات من خلال الصحف الساخرة التي كانت تُشترى رغم غلاء ثمنها، ومن الفنانين الألمان الذين أبدعوا في مجال الكاريكاتير السياسي في **أربعينيات القرن التاسع عشر** نذكر "ويليام شولز" (William Schulze) والفنان "شبيلر" (Schpiller) بالإضافة إلى الفنان "كولويتس" (Col witz).[1]

كان للرسامين الكاريكاتيريين الانجليز أمثال "جيمس جيلراي" (James Gill ray) و"توماس رولاندسون" (Thomas Rowlandson) الفضل في تأسيس هذا الفن الذي كان له منحى سياسي منذ نشأته **في القرن التاسع عشر بالولايات المتحدة الأمريكية** أين اتسمت بدايته بالنضج مقارنة بالكاريكاتير الفرنسي أو الانجليزي...،[2] إلا أن بعض المراجع* تشير إلى أن البداية كانت أسبق من ذلك، أي عند نهاية القرن الثامن عشر على يد الفنان "بنيامين فرنكلين" (Benjamin franklin) من خلال رسمه الكاريكاتيري ذو الطابع السياسي (Join or die)* الذي عُدَّ الأول من نوعه في الولايات المتحدة الأمريكية[3] تميز هذا الرسم بالنضج مقارنة بالفترة التي أعد فيها لأنه جاء في شكل أيقونة.



الرسم رقم (13) للفنان "بنيامين فرانكلين"

[1] ماريف ميلود: مرجع سابق، ص-ص53- 62.

[2] DONALD, DEWEY, *The Art of Ill Will, The Story of American Political cartoons*, New York University Press, New York, 2007, p .251.

* نذكر من بين تلك المراجع:

STEPHEN, HESS & MILTON, KAPLAN, *The Ungentlemanly Art: A History of American, Political Cartoon*, **ET** DANA, YOURA, *The Art of cartoons and political caricatures.*

* اتجه الفنان "بنيامين فرنكلين" (1705-1790) من خلال هذا الرسم الكاريكاتيري إلى تصوير ثعبان متقطع كرمز للمستعمرات، وهو يقوم على خرافة شعبية مفادها أن هذا الثعبان بإمكانه العودة للحياة في حال عاد السلم للعالم.

[3] DANA, YOURA, *The Art of cartoons and political caricatures*, op. cit, p.05.

اعتبرت أعمال الرائد الأمريكي "ويليام تشارلس" (William Charles) من الرسوم الأولى التي استُخدم فيها التعليق الكاريكاتيري، أين تم وضعه في شكل "بالون" يمتد إلى فم الشخصية المرسومة وهي طريقة مبتكرة في ذاك الوقت،** تلته أعمال الفنان "توماس ناست" (Thomas Nast) الذي كان من المعروفين بحيويته وقدرته على الابتكار والتجديد.

الرسم رقم (14) للفنان "وليام تشارلز" يبين شكل البالون في الرسم الكاريكاتيري

اعتبر الرئيس الأمريكي "أبراهام لنكولن" (Abraham Lincoln) رسوم "ناست" من أعظم عوامل الحرب الأهلية في الولايات المتحدة الأمريكية، كما يعد هذا الرسام صاحب أول فكرة في تاريخ الكاريكاتير من خلال ابتكار **الشخصية الوطنية الرمزية** ألا وهي شخصية "العم سام"*** التي يعود تاريخها إلى القرن التاسع عشر تحديدا حرب 1812م وهو رمز ولقب شعبي يُطلق على الولايات المتحدة الأمريكية، وكانت أعماله الكاريكاتيرية تنشر بصحيفة (Harpers Weekly).[1]

** أهمية هذه الطريقة تكمن في أنها سهَّلت استخدام التعليق في الرسم وأصبح بذلك جزء منه ومن التكوين الكلي له، مُسَهِّلا عمل رسامي الكتب ومجلات الأطفال فيما بعد، وقد جعلت رسوم السيناريو أكثر تقبلا وجذبا للقارئ في متابعته للنص المقروء وللشخصيات المرسومة، كما أخذ الرسامون يتقدمون في اختيارهم لنوع الخط والتفنن فيه.

*** اللقب مأخوذ من اسم تاجر أميركي يدعى "صموئيل ويلسون" (Samuel Wilson) الذي كان يزود القوات الأميركية المتواجدة بقاعدة "تروا" العسكرية بولاية نيويورك بلحم البقر، وكان يطبع براميل هذا اللحم بحرفي (U S) أي الولايات المتحدة إشارة إلى أنها ملك الدولة، فأطلقوا لقب "العم سام" على التاجر على اعتبار أن الحرف (U) هو رمز لكلمة (Uncle) والحرف (S) هو رمز لكلمة (Sam)، رسم "العم سام" كرجل يرتدي سروالا مخططا، وسترة طويلة، وقبعة عالية، ذو شعر طويل أصابه الشيب وبملامح تعود إلى "ابراهام لنكولن"، لكن يظل النموذج الذي رسمه "مونتجمري" بألوانه يمثل الشكل النموذجي لشخصية "العم سام" بعد أن أضيفت الخطوط الحمراء في أعلى القبعة، وهكذا أصبح هذا الرمز متداولا بشكل واسع في الولايات المتحدة الأمريكية في عدة مجالات منها: الإعلام والدعاية السياسية إلى الإعلان التجاري وأفلام الكارتون.

[1] كريمة عرامة: مرجع سابق، ص 69

تميز رسامو الكاريكاتير الأمريكيين أمثال "روبـــــــرت مينور" (Robert Minor)، و"رالف بارتون" (Ralph Barton)، و"هـــــيرب بلوك" (Herb Block)، و"بيـــل مولدين" (Bill Mauldin)، و"إيدوارد ســـــــورل" (Edward Sorel)، و"ديفـــــــيد هورسي" (Horsey David) وغيرهم...بتنوعهم الثقافي، حيث كان لخلفيتهم الفكرية والثقافية الدور الأبرز في اغتناء مكتبة رسوم الكاريكاتير العالمية بكم نوعي من اللوحات الفنية، التي تبرز قدرتهم على استلهام التاريخ، والسيـاسة، والاقتصاد...والفنون بأشكـــالها،[1] ليعرِف بعدها طفرة في التطـور من خلال الكتب الفكاهية والرسوم الساخرة المطبوعة على العديد من المجلات والجرائد الأمريكية التي تطورت –هي الأخرى– بشكل سريع وملفت للانتباه.

الرسم رقم (15) للفنان "رالف بارتون"

الفرع الثاني: الكاريكاتير الصحفي في الدول العربية:

يمكن أن يُعزى غياب الاهتمام بفن الكاريكاتير عند العرب إلى أسباب دينية، حيث كانت الديانة الوثنية هي السائدة في منطقة الجزيرة قبل الإسلام وأساس هذه الديانة عبادة الأوثان، الأمر الذي وقف حائلا دون تصوير أو تجسيم كائنات بصور ساخرة تقديسا للأصنام، ظلت هذه الظاهرة حتى بعد ظهور الإسلام أين شاعت فكرة تحريم تصوير وتجسيم الكائنات الحية خوفا من تذكر الأوثان والمتصورات الدينية السابقة، ناهيك عن تحريم الإسلام لها من منطلق عقائدي أساسه أن الله سبحانه وتعالى وحده الخالق والمصّور.[2]

لعل هذه الأسباب كانت وراء عدم انتشار فن الرسم عموما والكاريكاتير بشكل خاص عند العرب وكتعويض عن هذا النقص ازدهرت لدى العرب الصور الشعرية، إذ لم يكن فن الكاريكاتير

[1] علاء أبو ضهير: مرجع سابق، ص 03.

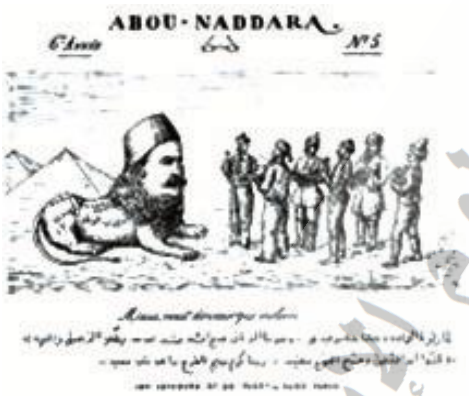
[2] حمدان خضر السالم: الكاريكاتير في الصحافة، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2014، ص61.

بعيدا عن سمة الهجاء المعروفة في تراثنا الشعري العربي، الذي كان يمثل صوت الجماعات العربية في نقد القصور والمثالب الاجتماعية والأخلاقية التي كانت تكدر صفو الحياة بين الحين والآخر.

فمنذ النصف الأخير من القرن الماضي، لمعت في سماء الوطن العربي أسماء فنانين مرموقين، تميّزوا بقدرتهم الفائقة على التقاط اللّحظة الشعبية والتعبير عنها، من خلال حس عميق بهموم الفقراء والمقهورين كالرسام صلاح جاهين، وصاروخان، ومصطفى حسين، وناجي العلي، وعلي فرزات، ومحمد الزواوي...[1]

ففي مصر: كان دخول الكاريكاتير الصحفي إلى مصر بتأثير من فنانين أوروبيين رافقوا الاستعمار الفرنسي الذي أصدر جريدة "الحوادث اليومية" عام 1799م كأول صحيفة عربية تصدر في بلد عربي، ويرى في هذا الشأن الكاتب "عباس محمود العقاد": «...أن الرسم الكاريكاتيري من ناحيته العامة فن جميل يستحق المكانة التي وصل إليها في أوروبا وأمريكا، أما الرسم الكاريكاتيري في مصر فإنه فن حديث العهد إلى حد ما، لكنه بلغ درجة محمودة من التقدم والارتقاء...».[2]

ارتبط ظهور فن الكاريكاتير في مصر بميلاد "أبو نظارة الزرقاء" كأول صحيفة فكاهية أصدرها الفنان "يعقوب صنوع" بتاريخ 1877/03/21م، استخدم فيها رسوما كاريكاتيرية مدعمة بتعليقات ساخرة باللغة الدارجة، عني فيها بالتوجيه الاجتماعي الضاحك والسخرية من تصرفات العمدة وانغماس عدد منهم في اللهو، وغير ذلك من ظواهر الحياة الاجتماعية،[3] ونظرا



الصورة رقم (03) توضح صحيفة "أبــو النظارة" ليعقوب صنوع

[1] علي محمد عودة: مرجع سابق، ص 01.

[2] أنور الجندي: تطور الصحافة العربية في مصر، إطار لملامح المجتمع وصورة العصر، مطبعة الرسالة، مصر، 1969، ص 67.

[3] عبد الله أحمد عبد الله: الصحافة الفكاهية في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983، ص ص 5، 6.

لجرأته في انتقاد "حكومة توفيق الخديوي" فقد أوقفت الجريدة ونُفي "يعقوب صنوع" إلى فرنسا، إلا أنه لم يتوان عن إصدار جرائد أخرى بأسماء مختلفة ك "أبو صفارة"...وغيرها[1]، ليؤكد أن محاولاته كانت رائدة بحق وأَرَّخَت لاستخدام الرسوم الكاريكاتيرية في مصر.

اتبع الكثير من الفنانين المصريين خُطى "يعقوب صنوع" وأسسوا فناً كاريكاتيرياً قائمًا على بنية ثقافية واجتماعية عربية، فيما تحول الكاريكاتير إلى وسيلة أساسية من وسائل النضال والكفاح ضد الاستعمار الانجليزي في بداية القرن العشرين، مما شجع الفنان "عبد السميع" لإصدار كراسة كاريكاتيرية باللونين الأبيض والأسود يدعو من خلالها إلى التحرر الوطني وإطلاق الحريات، وقد توالت المحاولات لتقديم رسوم كاريكاتيرية كوسيلة من وسائل التأثير الجديدة في المنطقة.

شجع توالي صدور الصحف الساخرة في مصر ك "خيال الظل" و"المشهور"، و"روز اليوسف" و"البعبوكة"، و"الراديو" في **الثلاثينيات من القرن الماضي** على استخدام الرسوم الكاريكاتيرية بشكل واسع، والملفت للنظر أن رسوم "صاروخان"* كانت تمتلك الحيوية والقـــوة التي تلازم رســام الكاريكاتير المحترف بحكم دراسته لهذا الفن في النمسا واطلاعه على آخر التجارب الكاريكاتيرية عن قرب، ما جعل تجربته أكثر نضجا من الآخرين،[2] اتسم أسلوبه بالرقة والانسياب

"أخبار اليوم" 1946/11/26

الرسم رقم (16) للفنان "صاروخان"

[1] أديب مروة: الصحافة العربية نشأتها وتطورها، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1961، ص 459.

* كان "صاروخان" رغم عدم معرفته بالعربية في أول الأمر قادرا على التفاعل مع "محمد التابعي" الصحفي المصري المعروف في محاولة منه لشرح الفكرة الكاريكاتيرية التي يرسمها "صاروخان"، لم تعبر هذه الطريقة عن بداية حسنة للكاريكاتير، خصوصا أنها أصبحت ظاهرة مصرية وعربية إلى حد ما، حيث استمر إنتاج الكاريكاتير من قبل كاتب ورسام مُنِّمَّةً عن ظهور ثنائيات معروفة أمثال: "التابعي وصاروخان"، و"مصطفى وعلي أمين" "أحمد رجب ومصطفي حسين"... وهم من أشهر الرسامين والكتاب في مصر الذين استمروا فترة طويلة في عملهم المشترك.

[2] جمال الدين الرمادي: صحافة الفكاهة وصانعوها، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دت، ص20.

بالإضافة إلى القدرة التعبيرية الهائلة مع جمال التنسيق، استخدمها في التقاط كل ما يدور بخواطر عامة الناس، فرصد معاناة أبناء الشرائح الاجتماعية الفقيرة وركز على المفارقات الطبقية بين المتخمين بالبؤس والشقاء والمتخمين بالجشع والنهب والتسلط.

الرسم رقم (17) للفنان "صلاح جاهين"

ظهرت بعد ذلك الكثير من الأسماء الشهيرة كـ "صلاح جاهين" الذي كان شاعرا ورساما في ذات الوقت، حيث شكلت رسومه موجة جديدة في مجال الرسم الكاريكاتيري المصري برشاقتها وتخلصها من التشخيص الكلاسيكي للشخصيات، مبرزة موهبة الرسام ومدى ثقافته البصرية واطلاعه على المنجز الكاريكاتيري العالمي الحديث واستفادته منه.[1]

في لبنان: بدأ الكاريكاتير في لبنان بعد التشريع الدستوري لقانون حرية التعبير عام 1908م، أين قامت بعض الصحف بنشر مجموعة من الرسوم الكاريكاتورية هاجمت من خلالها بعض الشخصيات السياسية، ضمت في طياتها رسائل إعلامية مناهضة للأوضاع السائدة في البلاد –آنذاك– ممزوجة بمقالات هزلية ونكت مُضحكة، ساهم في تحقيقها الفنانان الصحفيان "نجيب جانا" و"شفيق جانا".

ابتكر "الأخوان جانا" من خلال رسومهما الكاريكاتيرية شخصية "الحمارة البشرية" من خلال إصدارهما لجريدة "حمارة بلدنا" سنة 1910م كرمز للمواطن اللبناني تنطق عنه بالحق طالبةً "العدل" ومناوئة لفساد وتسلُّط الحكام العثمانيين، إلا أنهما توقفا عن ذلك سنة 1914م بسبب قمع السلطة وتعرض "توفيق الحكيم" للسجن.[2]

[1] محمد بغدادي: سداسية صلاح جاهين الكاريكاتيرية، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط01، 1988، ص25.

[2] هلال نانوت: مرجع سابق، ص ص 14، 15.

وفي عام 1913م عاد "توفـــيق جانا" وأصدر جـــــريدة "البـغـــلة" واستبدلها عام 1914م باسم "جراب الكردي"، بينما صـــــدرت مجلة "الدبور" في 1923م، وظلت محافظة على طابعها الكاريكاتيري حتى الحرب العالمية الثانية، حين صدرت مجلة "الصياد" الهزلية الكاريكاتيرية عام 1943م، تعتبر صحيفة "السيَّاد" ثاني الصحف اللبنانية بعد "الدبـــور" التي نهضت بالكـــاريكـاتير، حيث تمكنت من استقطاب رسامين ذوي مـــــواهب متنوعة شكلت علامة بارزة في ظهور وتطور الكاريكاتير اللبناني أمثال "رضوان الشهال"، و"عبد الله الشـــــهال"، و"ملحـــم عماد"، و"جان مشعلاني"*...[1]

الرسم رقم (18) للفنان "جان مشعلاني"

اكتملت الدائرة الكاريكاتيرية اللبنانية في الخمسينات من القرن الماضي، من خلال ظهور رسامين شغلوا صفحات المجلات والصحف، على رأسهم "عزت خورشيد" من خلال جريدة "الدبور" التي عرفت نجاحا كبيرا بفضل فريق عملها المتكون من صحافيين ورسامين أمثال: "خليل أشقر"، و"ديران عجيمان"، و"مصطفى فاروق"، و"جبران "التواتي"*...ساهموا جميعا وبشكل كبير في الدفاع عن حريتهم الوطنية ومهاجمة الاستعمار الفرنسي والموالين له.[2]

* استمر "جان مشعلاني" في شخصية "أبو خليل" النمطية يحركها على صفحات "الصياد" منذ الستينات لسنين طويلة، جاءت لتشارك نظيراتها عن القروي اللبناني الصادق المتميز بوطنيته وغيرته على أبناء الشعب، واعتزازه بعروبته وقوميته، اعتبرت من أطول الشخصيات النمطية الكاريكاتورية عمراً بالدوريات في لبنان، ولهذا استحق "أبو خليل" أن يحتل تمثاله مدخل "دار الصياد".

[1] حمدان خضر السالم: الكاريكاتير في الصحافة، مرجع سابق، ص76.

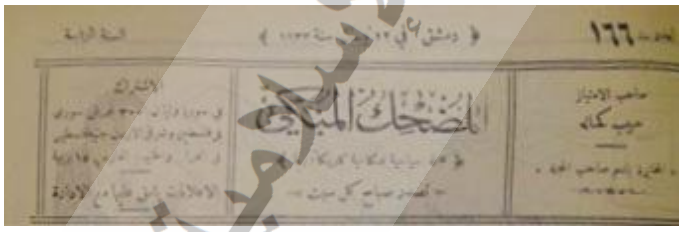
* ابتداع "ديران عجميان" شخصية "غنطوس" النمطية في الخمسينات على صفحات "الدبور" رمز من خلالها إلى ذلك القروي اللبناني المنتمي للطبقة الوسطى، فهو متواضع حاذق وفضولي، يمثل نموذج المواطن العصامي والمستقيم والوطني.

[2] أنور الجندي: مرجع سابق، ص 70.

الرسم رقم (19) للفنـــان "ستـــافيرو جبرا"

أما "ستافرو جبرا" فقد كانت له الريادية في اختراع شخصيات نمطية التزام بتطوير ملامحها وأسلوب أدائها في مراحل وأحقاب متعاقبة لتساير مستجدات الساحة اللبنانية، انتقل-أثناء مسيرته الفنية- من شخصية "القروي" اللبناني الساذج ذو النفس الطيبة مع بدايات رسومه في السبعينات، إلى اللبناني "الكليم- الجريح" بضماداته في حرب الغرباء في الثمانينات، ثم تطوّر الرمز معه إلى الشاب "الجغل" بقبّعته المقلوبة في الألفية الثالثة بعد إعمار لبنان.[1]

في سوريا: بدأت التجربة في سوريا من خلال أول صحيفة كاريكاتيرية هزلية بعنوان "حُط بالخرج" صدرت في 1909/04/02م لصاحبها "محمد عارف الهبل"، استمرت التجربة الكاريكاتيرية بسوريا من خلال رسم "البورتريت الكاريكاتيري" إلا أنها اتسمت بفقرها من الناحية الفنية لأنها كانت منتجة للدعابة فقط ولم يكن همها تنمية هذا الفن، نُشرت تلك الرسوم في كتاب صدر بعنوان "مرايا" عام 1923م، وفي عام 1936م طبعت دار المعارف كتاب بعنوان "رسوم ومعارف" ضم رسوما كاريكاتيرية للفنان السوري "طارق ممتاز يازغان" رسمها لعدد من معارفه السياسيين السوريين وعدد كبير من الموظفين والشخصيات المرموقة بين عامي 1933-1935م.[2]



الصورة رقم (04) توضح المجلة الفكاهية "المضحك المبكي"

وفي الخمسينات أصدر الرسام "حبيب كحاله" صحيفته الساخرة "المضحك المبكي" ضمت الكثير من الرسوم الكاريكاتيرية ذات

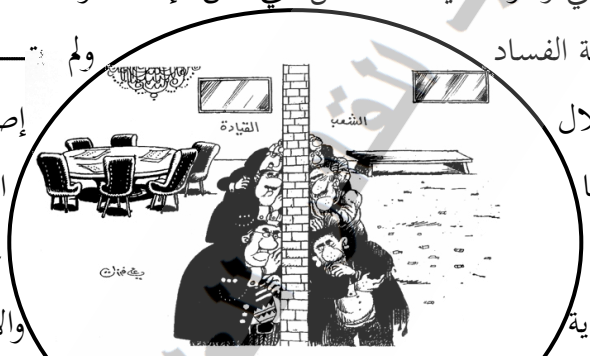
[1] هلال نانوت: مرجع سابق، ص 16.

[2] خالد محمد أحمد الفقيه: مرجع سابق، ص 03.

المواضيع المتنوعة والأسلوب البسيط، صدر أول عدد منها عام 1929م واستمرت حتى عام 1966م، عانت خلال فترة حياتها من المضايقات بسبب جرأة رسومها المناوئة لسلطة الاحتلال وسلطة الحكومة بعد الاستقلال.[1]

ساهم العديد من الرسامين التشكيليين أمثال "توفيق طارق"، و"صبحي شعيب"، و"ياسين خليل"، و"سعد حاجو"، و"عبد الوهاب أبو السعود"... في النهوض بالتجربة الفنية الكاريكاتيرية في سوريا، ولعل أشهرهم الرسام الجريء "علي فرزات" الذي أحدث نقلة معتبرة في مجال الكاريكاتير السوري، معتمدا على الأسلوب الحديث في بناء الرسم والفكرة.[2]

يعد "علي فرزات" من الأسماء المعدودة التي تميزت بخصوصيتها وقوة تجـربتها وتميزها، لابتعاده عن الكاريكاتير السطحي وخوضه في المشاكـل التي تمس الإنسان وتتهـدد وجوده، كما عُرف بشجاعته في مواجـهة الفساد ولم يتـوان عن فضحه وتسمية مرتكبيه [3] من خـلال إصـداره لصحيفة "الدومري"* مستخـدما الأسلـوب الساخر والكومـيدي في انتقاد عدد مـن القضايا السياسية والاقتصـادية والاجتـماعية والإنسانية في سوريا، إلا أن وزارة الإعـلام ظـلت تتـدخل لمنـع نشـر بعضا من رسومه التي تعرضت بشكل ساخر ولاذع للوزراء، أو تلك التي قدمت صورا شرسة وفاضحة للممارسات السلطوية السيئة.[4]



الرسم رقم (20) للفنـان "علي فرزات"

[1] عبد الكريم سعدون: الكاريكاتير الصحفي –الجذور التاريخية للكاريكاتير ومراحل تطوره–، مذكرة ماجستير غير منشورة، الأكاديمية العربية المفتوحة في الدنمارك، قسم علوم الإعلام والاتصال، السويد، 2007، ص ص 69، 70.

[2] كريمة عرامة: مرجع سابق، ص 80

[3] كريمة عرامة: المرجع السابق، ص–ص 70–74.

* تعتبر "الدومري" أول صحيفة خاصة تصدر في سوريا منذ 32 عاما، إذ أن نصف صفحاتها مخصصة للرسوم الكاريكاتورية، يرأس تحريرها الفنان الكاريكاتوري المتميز صاحب الخصوصية الفنية التي جعلته واحدا من رواد هذا الفن الشعبي، و لقد نال عدة جوائز منها الجائزة الأولى في الوطن العربي مناصفة مع الراحل "ناجي العلي".

[4] أنور الجندي: مرجع سابق، ص 78.

في فلسطين: شهدت فلسطين مولد الكاريكاتير بصدور جريدة "الأخبار" على يد "بندلي حنا غرابي" بتاريخ 29 جوان 1909م حيث كانت تبحث في الشؤون السياسية والفنية مستخدمة الرسوم الكاريكاتيرية إلا أن صدورها لم يكن منتظما، كما صدرت عام 1935م جريدة "الخميس" لصاحبها "محمد فريد الشنطي" وقد كانت من الصحف الأسبوعية التي تُعنى بالشؤون السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتصوير الكاريكاتيري، أما في عام 1939م فقد صدرت جريدة "الدفاع" على يد "يحي الشنطي" وكانت يومية الصدور حيث عالجت موضوعاتها من خلال الرسوم الكاريكاتيرية.[1]

كما كان لظهور فناني الكاريكاتير في العالم العربي قوة مثيرة في اجتذاب القارئ متخذين من الواقع السياسي خندقا ومنطلقا للتعبير عن القضايا العربية في صورة شاملة، كما فعل "ناجي العلي" الذي استطاع أن يجمع بين رسالة الكاريكاتير والجانب الفني المقدم فتحول الرسم لديه إلى لوحة جمالية تحمل رسالة تشبه القنبلة.

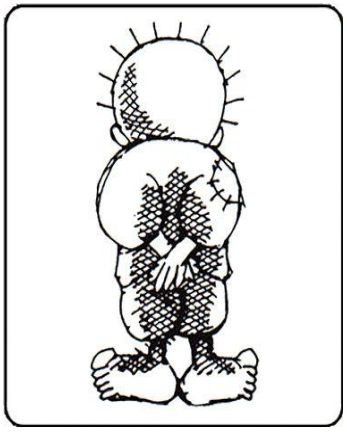
الرسم رقم (21) للفنـان "ناجي العلي"

عُرفت تجربة الرسام "ناجي العلي" من فلسطين بالأكثر نضجا وغناء وتفردا كون رسامها يحمل قضية لا تشبه القضايا التي يهتم بها رسامو الكاريكاتير اليومي، فهي لا تتناول ذات القضايا التي يتناولها الباقون، إنها قضية وجود إنساني مهدد، وقضية وطن سُلب من قبل سلطة ليست بالتقليدية، ولا يمكن التعامل معها بسهولة فلا لغة عندهم سوى لغة التغييب والانمحاء إن تعرض أحد لهم ومس قدسيتهم المزعومة.

يعد الرسام "ناجي العلي" رائد الكاريكاتير الفلسطيني، وصاحب تجربة فريدة في مسيرة الكاريكاتير العربي، تميزت رسومه بقوة الخط رغم بساطته، وبسحر التعليق الذي لا يشبه المألوف في

[1] حمدان خضر السالم: الكاريكاتير في الصحافة، مرجع سابق، ص ص75، 76.

الرسوم العربية الأخرى، إنه يصمم التعليق ويشركه كعنصر في التكوين الفني للرسم، حتى يجعل من الفكرة محور اهتمام المتلقي.[1]



الصورة رقم (05) توضح شخصية "حنظلة"

لم يكن هذا الفنان يرسم بشكل تقليدي إنه يوقع يوميا بدمه على الرسم الذي ينشره ويضع الآخرون أيديهم على القلوب خوفا منه، عُرف الرسام "ناجي العلي" بشخصية "حنظلة"* وهو الشاهد الذي أدار ظهره للمتلقي ليشارك في أحيان كثيرة باقي الشخصيات التي تتحاور أو تؤدي الفعل في الرسم، وهي بصفة عامة شخصية فاطمة والرجل الفقير بملابسه الرثة في مقابل صور تجار القضية الفلسطينية بأجسام سمينة – دوما– تعبيرا منه عن نضال الشعب الفلسطيني وهمومه ومواقفه.

في تونس: عرفت الرسوم الكاريكاتيرية النور في تونس **بعد الحرب العالمية الأولى** عندما قرر المقيم الفرنسي "فلاندان" (Flandin) الذي عُين بتونس التخفيف من نظام الرقابة التي كانت مفروضة على الصحف، فظهرت جريدة "المضحك" في جانفي 1910م لصاحبها "عبد الله زروق" كأول صحيفة تونسية تنشر الكاريكاتير إلى جانب الافتتاحية، كانت تلك الصحيفة تتضمن موضوعات ساخرة وروايات فكاهية، تلتها جريدة "ولد البلاد" بتقديم رسوم كاريكاتيرية باللهجة الدارجة سنة 1910م لصاحبَيْها " زوير صوردي" و"البشير النورتي".[2]

انفجرت الأزمة بعد ذلك ابتداء من شهر فيفري 1920م، وهو التاريخ الذي رُفعت فيه حالة الحصار عن تونس في عهد المقيم العام الجديد "لويسان سان" (Lucien Saint)، فظهرت رسوم كاريكاتيرية ذات طابع اجتماعي بالجريدة الفكاهية الساخرة "جحا" حاملة على عاتقها مهمة

[1] أنور الجندي: مرجع سابق، ص 88.

* تميز "ناجي العلي" بتوقيعه المتمثل في الطفل "حنظلة" منذ السبعينات كنموذج للمرارة والأسى العربيين، أطلت هذه الشخصية النمطية على جمهورها سنة 1969 بقولها: "اسمي حنظلة، أمّي اسمها النكبة، وُلدت في 05 حزيران 1967، "محسوبك إنسان عربي وبس، التقيت "ناجي" صدفة مش عارف يرسم، وإني مستعد أن أرسم عنه الكاريكاتير... وإلى اللقاء غداً"، يمثل "حنظلة" موقف وضمير الفنان عاقداً يديه خلف ظهره كشاهد لا يغيب وجهه عن الجمهور تجسيداً لاستيائه من الواقع العربي.

[2] حمدان خضر السالم: الكاريكاتير في الصحافة، مرجع سابق، ص74.

الوعظ والإرشاد ومحاربة الآفات الاجتماعية كالخمر والقمار، بالإضافة إلى صحيفة "النسناس" لصاحبها "محمد مختار سعادة".[1]

قام الأديب "محمود بيرم"* بعد عودته إلى تونس سنة 1932م بإدخال روح جديدة للرسوم الكاريكاتيرية التونسية، حيث لم تعد مقتصرة على الوعظ والإرشاد بل تطورت إلى ممارسة الانتقاد اللاذع للحياة السياسية والاجتماعية، من خلال إصداره لجريدة "السرور" الفكاهية سنة 1936م احتوت على رسوم كاريكاتيرية ذات مضمون "بيرمي" لكنها موقعة بريشة رسامين مبدعين، كما سار على نهجه كل من الفنان "الهادي السعيدي" و"حاتم المكي" و"عمر الغرايري"، برسوم كاريكاتيرية بليغة ممزوجة بالأشعار الشعبية واللغة الدارجة، جاءت للدفاع عن المطالب الوطنية ومساندة الحزب الدستوري التونسي الحر والتهجم على الاستعمار الفرنسي، ومحاربة البدع والضلالات التي أُلصقت بالدين الإسلامي الحنيف ومكافحة الأمراض الاجتماعية...وغيرها.[2]

تأثرت التجربة الكاريكاتيرية التونسية بالنموذج الفرنسي (Le Canard Enchainé) من خلال إصدارها لصحيفة "القنفود" شهر جويلية 1962م، لصاحبها "الحبيب البرجي" اهتمت بنشر الرسوم الكاريكاتيرية والأشعار الشعبية، إلا أنها سرعان ما أخذت تتعثر إلى أن احتجبت نهائيا شهر جويلية 1964م، غير أن ظهور الفنان "علي عبيد" في هذا الميدان قلب الكفة بأسلوب جديد وأهداف مغايرة، قام من خلال صحيفة "العمل" بنشر رسوم كاريكاتيرية تعلقت بأهم الأحداث السياسية والاجتماعية في الفترة الممتدة من سنة 1964م إلى 1988م.[3]

الملاحظ في الأخير أن مجمل الصحف الهزلية التونسية وظفت الكاريكاتير كوسيلة أساسية من وسائل تعبيرها، حيث اتخذت صبغة سياسية واضحة ساندت من خلالها الحزب الحر الدستوري الجديد، وناهضت الاستعمار والرجعية السياسية...ولعل ذلك كان سببا أساسيا في إيقاف أغلبها ونفي أصحابها.

---

[1] حمادي الساحلي: الصحافة الهزلية في تونس، نشأتها وتطورها 1906-1964، دار ابن شرف، تونس، 1977، ص 28.

* توقف "محمود بيرم" عن إصدار صحف ساخرة مع بداية الحرب العالمية الثانية 1939-1945، واتجه نحو سوق المسرح والسينما مودعا عالم متاعب بتحرير وإصدار الصحف الفكاهية.

[2] حمادي الساحلي: المرجع السابق، ص-ص 44-48.

[3] المرجع نفسه، ص49.

في العراق: بدأ الكاريكاتير في العراق بطريقة محتشمة اتجه من خلالها الرسام نحو محاكاة وتقليد الأفكار الكاريكاتيرية من الصحافة التركية، بنشر رسوم توضيحية ممزوجة بنكتة لفظية حسب ما أشار إليه الفنان "مؤيد نعمة"، حيث تُعد جريدة "جحا الرومي" أول يومية عراقية تنشر على صفحاتها رسما كاريكاتيريا كان ذلك سنة 1923م، عقبتها العديد من الصحف الساخرة على غرار "الهزل" و"بالك" و"الناقد" و"النديم" التي صدرت **في العشرينيات** مستخدمة الرسوم الكاريكاتيرية، غير أنها اتسمت بالبدائية والافتقار إلى خصائص الفن الكاريكاتيري.[1]

الصورة رقم (06) توضح الصحيفة الفكاهية "النديم"

كانت البداية في العراق متعثرة بسبب الانقطاع عن العالم الذي أورثه الاستعمار العثماني بالتضييق على الحريات العامة، إلا أن تلك الظروف لم تحول دون ظهور مجلة "كناش الشوارع" كأول مجلة فكاهية أسسها الصحفي والأديب العراقي "ميخائيل تيسي" سنة 1925م، استخدمت الرسم الكاريكاتيري في صفحتها الأولى ليُعبر عن اسم الجريدة*، تعرض الرسام جرائها لمحاولة اغتيال من قبل المواطنين نجا منها بأعجوبة، تاركا على إثـرها العمل الصحفي إلى حين.

الصورة رقم (07) توضح الصحيفة الفكاهية "كناش الشوارع"

[1] حمدان خضر السالم: الكاريكاتير في الصحافة، مرجع سابق، ص80.

* ظهر في ذلك الرسم شخص حافي القدمين ورثّ الثياب يجول شوارع المدينة رافعا مكنسته متأهبا للضرب، وقد ذُيِّل الرسم بتعليق مقتبس عن بيت شعري يقول فيه الرسام: من لم يمت بالسيف مات بضرب المكانس...تنوعت الأسباب والموت واحد، وقد احتوى الرسم على توقيع سريع وغامض لاسم الرسام.

عُدَّ تاريخ صدور العدد الأول من جريدة "جبزبوز" لصاحبها "نوري ثابت" في 29 سبتمبر 1931م الانطلاقة الحقيقية للكاريكاتير العراقي حسب ما أشار إليه الفنان والباحث "ضياء الحجار"، من خلال بحثه المقدم حول الكاريكاتير العراقي والموسوم بـ"رسم الكاريكاتير المعاصر في العراق" وكان ذلك من كلية الفنون الجملية سنة 1990م في بغداد.[1]

أكد هذا الباحث على أن أول رسم كاريكاتيري ظهر في الصحافة العراقية كان للفنان "عبد الجبار محمود"، نُشر في الصفحة الأولى لأول عدد من جريدة "الجبزبوز" تناول من خلاله موضوع التدهور الأمني في العراق، وقد استطاعت هذه الجريدة اجتذاب رسامي الكاريكاتير للعمل فيها طوال سنوات صدورها التي امتدت حتى سنة 1938م نخص بالذكر "عبد الجبار محمود"، و"مصطفى أبو طبرة"، و"ناصر عوني"، و"سعاد سليم"، و"فائق حسن"، و"عطا صبري"...[2]

الرسم رقم (22) للفنان "أبو طبرة"

الرسم رقم (23) للفنان "عبد الله غازي"

يعتبر الرسام الكاريكاتيري "عبد الله غازي" من رواد فن الكاريكاتير العراقي في **الأربعينيات من القرن العشرين**، أين بدأ بوضع لمسات هذا الفن بأسلوب متقن يُضاهي به الأساليب المصرية والتركية، وهو من استطاع أن يحوز على محبة الناس من خلال اهتمامه أكثر بالموضوعات الاجتماعية، وقد أصبحت رسومه مطلوبة بشكل كبير بسبب ملامح شخصياته المحلية التي ابتكرها كشخصية "أبو جاسم".[3]

[1] ضياء الحجار: الكاريكاتير في الصحافة العراقية، مجلة تموز، ع54، السنة 20، شتاء 2012، ص119.

[2] عبد الجبار العتابي: رسوم الكاريكاتير تغزو الصحف، مجلة تموز، ع54، السنة 20، شتاء 2012، ص128.

[3] عبد الجبار العتابي: المرجع السابق، ص125.

اشتهر هذا الرسام الكاريكاتيري كثيرا بعد نشره لسلسلة من الرسوم الكاريكاتيرية المستوحاة من التراث الغنائي الشعبي في العراق، معتمدة على عنصري المبالغة والسخرية التي تتعمَّد الإضحاك هدفا لها، ثم ظهر بعده الرسام الكاريكاتيري "مؤيد نعمة" الذي كان من أكثر الرسامين في العراق تمثيلا للكاريكاتير الحديث، وصاحب التجربة الأكثر حداثة في الكاريكاتير العربي.[1]

امتلك الرسام "مؤيد نعمة" تجربة خاصة* في الرسم الكاريكاتيري من خلال ملامح شخصياته والخط المستخدم في تنفيذها، إضافة لخصوصية الطريقة التي استخدمها في بناء الرسم من خلال الاهتمام بالتفاصيل بنفس القدر الذي يختزل فيه تركيب اللوحة إلى أقصى حد، فتلاحظ امتلاء التكوين وتكامل المفردات المستخدمة فيها إلى جانب استخدامه للخطوط المتقطعة في تمثيل حدود فضاء المكان، مانحا رسمه حيوية وتفاعلا يشدان المتلقي لتقبلها والتمعن فيها، وبسبب طبيعة الكبت للحريات خصوصا في العراق فقد نجح الرسام "مؤيد نعمة" في تمرير رسومه للنشر باستخدامه لعنصر التورية.

الرسم رقم (24) للفنان "مؤيد نعمة"

يعود الفضل في تطوير الكاريكاتير الصحفي وتحديثه في العراق إلى الفنان "حميد المحل" لأنه أول من أدخل الكاريكاتير اليومي إلى الصحافة العراقية منذ سنة 1945م، بالإضافة إلى إدخاله لأول رسم كاريكـــــــــاتيري ملون كان ذلك عبر مجلة "الوادي" التي كان يرسم بها، ليأتي بعده الرسام "رائد نوري" عام 1959م الذي قام بنقل الكاريكاتير من وظيفته التقليدية والرتابة التي دأب المتلقي على مصادفتها في الصحف إلى إضفاء نوع من الحيوية والتجديد، خصوصا أنه ظهر في زمن توقف

[1] المرجع نفسه، ص126.

* لم يقتصر الرسام "مؤيد نعمة" على فن الرسم فقط بل تعداه إلى ممارسة النحت الكاريكاتيري، حيث كان لهذه تجربة أهمية كبيرة في معرفة المنحى الذي اتجه إليه الرسام "مؤيد نعمة" لاستنفاد كل الطاقة التي يمنحها الكاريكاتير كنوع تعبيري، وهي تجربة مهمة على صعيد النحت الكاريكاتيري في العالم وتعد من التجارب القليلة فيه ولم يُنتج "البورتريت الشخصي" فقط كما فعل الرسام الفرنسي"دومييه" وإنما تعداها إلى إنتاج فكرة متكاملة حوَّل من خلالها أفكاره الكاريكاتيرية إلى مجسمات نحتية، حيث كانت الفكرة التي رسمها في ثمانينات القرن الماضي لمواطن يواجه فرقة الإعدام بضحكة ويمد لهم لسانه سخرية منهم الأكثر تمثيلا لأسلوبه في الرسم والنحت الكاريكاتيري وهو يستحق دراسة موسعة لأسلوبه ومكانته في هذا النوع من الرسم في المنطقة العربية.

تجربة "غازي عبدا لله" لأسباب سياسية، وتعثر تجربة "بسام فرج" لانشغاله بالسفر والهجرة، واعتقال "مؤيد نعمة"، فظهر الرسام "رائد نوري" بأسلوب جديد على ذائقة المتلقي العراقي بصريا وبالشكل الذي لم تألفه العين من قبل.[1]

لم تتوقف قائمة الكاريكاتيريين عند "رائد نوري" الذي كان من أكثر الرسامين تأثيرا في تطوير الكاريكاتير العراقي، بل تعدته إلى خروج أسماء كثيرة من الرسامين ممن أحبوا تجربته رغم انقطاعه عن النشر كـ"عبد الرحيم ياسر" صاحب التجربة المثيرة القائمة على البساطة في الأسلوب وقوة التعبير، بالإضافة إلى "محمد علي برين"، و"ضياء الحجار"، و"علي المندلاوي" من خلال تجاربهم الرائدة في مجال رسوم "البورتريت الكاريكاتيري" التي ابتكر فيها أسلوبا مميزا يعتمد على الخطوط المرنة واللعب بالألوان.[2]

في ليبيا: من أبرز الشخصيات الكاريكاتيرية الساخرة في ليبيا الفنان "محمد الزواوي" الذي تناول قضايا متنوعة كتفجير القنبلة النووية الفرنسية في صحراء الجزائر، اتسمت رسومه بالجرأة في تناول الكثير من الموضوعات الاجتماعية والسياسية، ثم جاءت مرحلة **ما بعد الحرب العالمية الثانية** بإصدار مجلة "المرآة" التي ضمت أهم الكاريكاتيريين ممن كانت لهم إسهامات عدة في الرسم والكتابة الساخرة على حد سواء عبر الصحف الليبية.

الرسم رقم (25) للفنان

"محمد الزواوي"

يُعد الفنان "فؤاد الكبازي" رائد الفن الساخر بليبيا، تميز بطريقة خاصة في الرسم الكاريكاتيري خصوصا في مجال تصوير سلوك الأشخاص أين كانت بداية أعماله سنة 1946م، تلاه في هذا المجال الفنان "محمد الزواوي" حيث استطاع بريشته أن يؤسس مدرسة فنية ساخرة خاصة به، تناول عبرها مختلف القضايا الاجتماعية والسياسية برسوم ميزتها الطبعة المحلية الحاشدة

[1] كاظم شمهود: لمحات عن تاريخ فن الكاريكاتير، مجلة تموز، ع54، السنة 20، شتاء 2012، ص109.

[2] عبد الكريم سعدون: الكاريكاتير الصحفي، مرجع سابق، ص-ص 57-69.

بالعناصر، وظلت التجربة الكاريكاتيرية الليبية جد محتشمة، نتيجة اضطرار غالبية رساميها للهجرة خارج أوطانهم بحثا عن فرص لمواصلة نشاطاتهم الفنية.[1]

في المغرب: لم تشهد الساحة الإعلامية في فترة الحماية الفرنسية صدور صحف ساخرة معروفة بسبب طبيعة القوانين التي فرضها الاحتلال الفرنسي –آنذاك– من تضييق على الصحافة الأهلية، لم يقم الملك المغربي بعد الاستقلال بإلغاء صحافة المعارضة إلا أنه جعل من حرية التعبير عن طريق الكاريكاتير مراقبة بشكل لا مثيل له، حيث لم توجد إلا بعض المحاولات النادرة في هذا المجال وهي في عمومها ذات طابع اجتماعي، ويعد في هذا الصدد الرسام "العربي الصبان" رائدا لهذا النوع من الرسم في المغرب.[2]

الرسم رقم (26) للفنان "العربي الصبان"

في السعودية: ظهر فن الكاريكاتير في الصحافة السعودية متأخرا إذ قامت العديد من الصحف المحلية بمحاكاة ما ينشر في الصحف العربية وذلك باستقطابها لعدد كبير من الفنانين الكاريكاتيريين من الدول العربية الأخرى، ما جعل هذا الفن يظل بعيدا عن الهم السياسي للبلد، بسبب حساسية تناول الجانب السياسي المحلي من تلك الفئة التي جاءت في الغالب من أجل تحسين أوضاعها المالية والاقتراب من الجانب السياسي وفق رؤيتهم الشخصية، لهذا انصب اهتمامهم على الجانب السياسي العربي والدولي، كما أن عدم إلمامهم بطبيعة المجتمع السعودي من حيث التركيبة الاجتماعية والنفسية، وعدم معرفتهم باللهجة السعودية جعل رسومهم الكاريكاتيرية تبتعد عن محاكاة ما يحدث في المجتمع السعودي، وانطلاقا من هذه الخلفية توارث الفنانون السعوديون مواقع فناني الكاريكاتير العرب في الصحف.[3]

[1] كريمة عرامة: مرجع سابق، ص ص 82، 83.

[2] كريمة عرامة: المرجع السابق، ص 84

[3] عبد الكريم سعدون: الكاريكاتير الصحفي، مرجع سابق، ص–ص 74–79.

لم يستمر الأمر على هذا الحال بل ظهرت نزعة في **الثمانينات من القرن الماضي**، ابتعدت عن تلك التي أسسها بعض فناني الكاريكاتير العرب في الصحافة السعودية، من خلال ظهور خطين متباينين أولهما سياسي انتهجه "علي الخريجي" وثانيهما اجتماعي تولاه "محمد الخنيفر"، إلاّ أن هذين المنهجين ظلا على حالهما فحين خبا نجم " علي الخريخي" وظل "محمد الخنيفر" يبحث في القضايا الاجتماعية عما يمكن أن يقدمه مقترنا بالتفكه لا التعمق، و قد عاب عليه الكثير من جمهوره بسبب إفراطه في استخدام التعليق اللغوي.[1]

الرسم رقم (27) للفنان "علي الخريجي"

لقد كان معظم من استعين بهم غير قادرين على إبداع اللوحة الجمالية المحملة بالرسالة القوية، بل كان تركيزهم منصبا في إعداد مادة للتسلية والتفكه فقط، وهكذا غاب الفنان السعودي الكاريكاتيري كمشارك في خلق تنوعات سياسية تُمكن لوحته من غزو القارئ.

نرى –في نهاية هذا المبحث التاريخي– أن فن الكاريكاتير منذ ظهوره على اختلاف منشئه تجمَّع في طرق تعبيرية محددة ومتشابهة كلها تدعو نحو نبذ القمع واستعادت الحريات، وقد تربّع على قمة هذا المجال فنانون كبار في الكثير من البلدان الأجنبية والعربية، وانتشارهم على صفحات اليوميات والأسبوعيات بزوايا كاريكاتيرية ثابتة تقودنا نحو تشكيل انطباع واضح لما وصل إليه كاريكاتير اليوم.

المبحث الثاني: مقاربة ابستيمولجية للكاريكاتير الصحفي:

المطلب الأول: العوامل المؤدية إلى ظهور فن الكاريكاتير الصحفي:

لقد كان الكاريكاتير في بدايته الأولى لا يختلف بشيء عن باقي أنواع الفنون التشكيلية الأخرى في التنفيذ، إذ كان الكثير من الفنانين يرسمون لوحاتهم الكاريكاتيرية بالزيت والماء وغيرها من

[1] أنور الجندي: مرجع سابق، ص 90.

التقنيات المعقدة التي تتطلب وقتا وجهدا كبيرين، إلا أن اتسامه بالمرونة جعلته يرتبط بتقنيات جديدة ساعدت بشكل كبير في تطوره نتيجة ملاءمتها لطبيعته الفنية الخاصة، فارتبط على إثر ذلك بتقنيات الجرافيك القابلة للطباعة والنسخ كالحفر على الحجر أو الخشب أو النحاس...مما سهل انتشاره ووفر الجهد والوقت لإنتاج أعمال أكثر.[1]

أمَّنت هذه التقنيات وأخرى اتصالا أوسع بفئات أكبر من الجمهور، إلا أن الطموح الكبير للانتشار لم يسمح لهذا الفن بالتوقف عند هذا الحد، لذا أخذ يبحث عن منافذ جديدة تؤمن له انتشارا أوسع إلى أن اهتدى إلى الصحافة، التي اتجهت في عرضها له نحو تأسيس نمط صحفي جديد استطاع مسايرة مختلف التغيرات الحاصلة في هذا المجال.[2]أضحت الصحف -إثر ذلك- تتسابق للاستعانة برسامي الكاريكاتير ودعوتهم للرسم على صفحاتها، وتتبارى في فسح مجال حر لهم لتمرير ما يودون تناوله، معتمدين على قدرتهم الإبداعية المموَّهة للرقابة خصوصا في البلدان التي تفتقد للحريات الحقيقية وما لحوادث الاعتقال وتعليق صدور الجرائد، لدليل واضح على التأثير الكبير للكاريكاتير في الحياة اليومية، لم تكن هذه العلاقة السبب الوحيد لانتشار هذا الفن بل تضافرت عناصر أخرى هيئت الساحة لتطوره أكثر فأكثر نحاول فيما يلي ذكر أهمها:

1/ مثلت الرسوم التي كانت تُصور محتويات الأعمال الأدبية الساخرة ناهيك عن الفلكلور والنِّكات الشعبية إحدى الأسباب الرئيسية لظهور وتطور فن الكاريكاتير بمستواه وشكله الحالي في الصحافة،[3] كما فرضت طبيعة الرسم الكاريكاتيري على القائمين عليه أن يجدوا المكان المناسب لعرضه وهذا الأمر يقودنا إلى الأرضية الحقيقية لنشأته ألا وهي الصحافة.[4]

2/ كان لظهور الصحافة المتخصصة دورا بارزا في نضج الكاريكاتير فالبداية كانت عبارة عن رسوم محددة تصور أعمالا أدبية، إلا أن الأمر تطور أكثر عبر الصحافة الساخرة التي كانت ولا تزال منبرا

[1] GUILLAUME, DOIZY, *La caricature politique de l'école au début de la IIIe République, enjeux d'une propagande*, Article réalisé pour le colloque Art-Image, organisé par l'IUFM de Clermont-Ferrand, 2006, p.4.

[2] GUILLAUME, DOIZY, op cit, p.12.

[3] AHMED, KABOUB, *De la révolte à la découverte de la sagesse populaire*, Thèse de doctorat en littérature française, université de Maine, France, 2012, p.86.

[4] بهجوري: فن الكاريكاتير، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1982،ص-ص 83، 88.

لنشاط الكاريكاتير ونافذة لرساميه عبر العالم، يعتبر الرسم الكاريكاتيري عمل فني قابل للبيع ما دفع بالفنان أن يكون منتجا وممولا لأعماله مما أدى إلى انتعاشه.[1]

3/ هيأ التطور الكبير الذي حصل في مناحي الحياة المختلفة مجالا لتطور الفنون، أين رُسِّخ الكاريكاتير، كنوع فني هام وضروري لمواكبتها والتنبيه لخطورة الانحرافات الحاصلة من قبل السياسيين أو الطبقات الاجتماعية الجائرة، كما أدى وجود الانفراج في الحريات العامة إلى تعرض الرسامين الكاريكاتيريين للظواهر بجرأة أكثر.[2]

4/ أدى ازدياد وعي الناس بفعل التطور الفكر الإنساني، وظهور الأحزاب ممثلة للطبقات الاجتماعية المهمشة إلى تراجع الكثير من التقاليد والقوانين الاجتماعية المتقادمة، وظهور تقاليد وأعراف جديدة حتمت وجود حرية الرأي والرأي الآخر، ومبادئ الإخوة والتسامح والمساواة في الحقوق والواجبات.[3]

نستنتج في آخر هذا العنصر بأن تطور وسائل الطباعة ووسائل العرض كانا العاملان الرئيسان وراء ازدهار الكاريكاتير وانتشاره وزيادة الطلب عليه، بالإضافة إلى ذلك الانفراج في الحريات العامة التي جعلت منه الوسيلة المهمة في رواج الجرائد، وأداة سياسية للنيل من الخصوم ووسيلة جذب رائدة للقراء.

المطلب الثاني: مدارس الكاريكاتير الصحفي واتجاهاتها الفنية:

يمكن للمتابع أن يلحظ من التقسيمات الثلاث الآتية بأن الرسامين يتجهون نحو المدارس الكاريكاتيرية كلها دون استثناء، وذلك حسب متطلبات الفكرة المطروحة وتحقيقا التورية للإفلات من الرقابة، التي تخنق الحريات في الكثير من البلدان، ومن خلال البحث اتضح لنا ثلاثة مدارس كاريكاتيرية نذكرها على النحو الآتي:

[1] ZOUAD RAMLA, op. cit, p.62.
[2] GUILLAUME, DOIZY, op. cit, p.05.
[3] عبد الكريم سعدون: ملاحظات في طبيعة الرسم الكاريكاتيري، مجلة تموز، ع54، السنة 20، شتاء 2012، ص17.

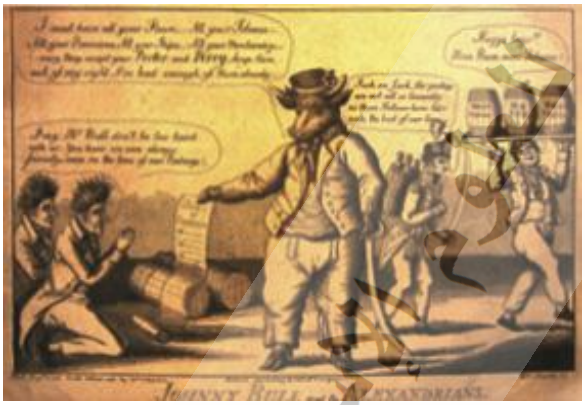
الفرع الأول: مدرسة الكاريكاتير الأوروبي:

أُنشأت هذه المدرسة على يد "وليم هوجارت" (William Hogarth)* في انجلترا ثم طورها وأبدع فيها "دموييه" (Daumier) من فرنسا، الذي أعلن من خلالها عن أبوته للكاريكاتير الحديث، تتميز هذه المدرسة بالشكل الكلاسيكي للشخصيات المرسومة مع التعليق المرافق للرسم حتى في حالة عدم الحاجة إليه، يوضع التعليق –عادة– أسفل الرسم بشكل منفصل عنه، وقد توسع استخدام هذا النوع إلى كتابة كلمة ترمز إلى الشخصية بهدف تدعيم المفارقة وتعزيز الموقف الساخر، بل توسع بشكل أكبر إلى كتابة الحوار بين الشخصيات.[1]

الرسم رقم (28) للفنان "دموييه"

الفرع الثاني: مدرسة الكاريكاتير الأمريكي:

يعتبر الرسام الأمـــــــــريكي "ويليام تشارلس" (William Charles) من الرواد الأوائل لهذه المدرسة موظفا طريقة جديدة في عرض التعليق الكاريكاتيري من خلال وضعه في شكل بالون متصل بفم الشخصية، يعتبر التعليق بهذه الطريقة جزءاً أساسيا من الرسم، وعاملا قويا لشد المتلقي إليه.



الرسم رقم (29) للفنان "ويليام تشارلس"

* تعرض "هوجارث" على سبيل المثال للعلاقات الاجتماعية السلبية التي رسخت شهرته كفنان، وزاد الطلب على رسومه فقد تبدو رسومه الكاريكاتيرية هذه الأيام بالعادية لكنها كانت تنتقد الزيف الاجتماعي، وتملق الطبقات الدنيا للطبقات الأعلى في السلم الاجتماعي، كما أن تعرضه للحياة في الشوارع الفقيرة، لم يكن إلا جرأة منه في التنبيه لها ومعالجتها، وهو الأمر الذي دعا مؤرخو الكاريكاتير لاعتباره المؤسس الأول لفن الكاريكاتير.

[1] ساعد ساعد: فنيات التحرير الصحفي، مرجع سابق، ص45. (بتصرف)

طورت هذه المدرسة المفهوم التقليدي للكاريكاتير، من خلال ابتكارها لعنصر "الشخصية الوطنية" كشخصية "العم سام" لـ "توماس ناست" (Thomas Nast)، كما تسابق الرسامون على ابتكار شخصياتهم الخاصة بهم مثل: شخصية "المصري أفندي" لـ "محمد عبد المنعم رخا" من مصر، وشخصية "القط" لـ "باقي بوخالفة" من الجزائر، وشخصية "حنظلة" لـ "ناجي العلي" من فلسطين التي تبرهن على أن "ناجي العلي" خَلَّدَ "حنظلة" و"حنظلة" كان السبب في مقتل ناجي،* نستخلص من ذلك أن الرسام الكاريكاتيري يستمد فنه من إيحاءات تفاعله مع محيطه مُسخّراً شخصياته النمطية لتمرير رسائله المعبرة عن حاله وحال جمهوره.[1]

الفرع الثالث: مدرسة كاريكاتير أوروبا الشرقية:

على الرغم من كون التسمية قديمة -في ظل التغيرات التي حصلت نهاية القرن الماضي- إلا أنها تشير إلى اتجاه مُبتكر في الرسم الكاريكاتيري أُعتبر -آنذاك- الأكثر حداثة وقابلية للانتشار والتلقي، تميزت هذه المدرسة بكونها لا تستخدم التعليق الكاريكاتيري بتاتا، بل تعتمد بشكل أساسي على الخط في توصيل الفكرة.[2]

الرسم رقم (30) للفنان "E. Schilling"

يعتبر هذا النوع من الرسوم ملائم جدا للتخلص من الرقابة وهنا تكمن العبقرية في ابتكارها، حيث تعتمد على المفارقة في التعرض للموضوع وللأفكار العامة، التي تتعلق بمحنة الإنسان، وتُلَخِّص الواقع المرير الناتج عن مصادرة الحريات الشخصية وكبتها في بلدان أوروبا الشرقية والاتحاد السوفيتي سابقا،[3] تمتاز الرسوم الكاريكاتيرية التي يستغني فيها الفنان عن النص بالمهارة الفائقة من الناحية الفنية والتعبيرية.

* قتل الفنان "ناجي العلي" يوم 29 أوت 1987م ودفن في لندن.

[1] ساعد ساعد: المرجع السابق، ص45. (بتصرف)

[2] المرجع نفسه، ص46. (بتصرف)

[3] عبد الكريم سعدون: الكاريكاتير الصحفي، مرجع سابق، ص-ص 87-92.

المبحث الثالث: أهداف الكاريكاتير الصحفي ووظائفه:

المطلب الأول: أهداف الكاريكاتير الصحفي:

يمثل الكاريكاتير ظاهرة فنية تسعى إلى تنمية الوعي الخاص بالجمهور، وتنوير عقله لإحداث تغيير في الأوضاع وشحنه ضد الانتهاكات التي يتعرض لها، كما يتجه -كذلك- نحو تأييد الرقي الفكري والسلوكي في المجتمع، وخلق مبادئ واضحة ذات أهداف يمكن تحقيقها، محاولة منه لصياغة أفكار جديدة عن طريق مهاجمته ونقده لأصحاب القرارات والسلطات، من أجل تحقيق الإصلاح القائم على العدل واحترام الحريات.

تتلخص أهداف الكاريكاتير كفن صحفي في شرح وتفسير الأحداث والقضايا والوقائع المعيشة في صورة معبرة وجذابة، بالإضافة إلى تحمله مسؤولية الترويج للجريدة من خلال التعريف بخطها السياسي والإعلامي.

أما الهدف الأسمى لفن الكاريكاتير الصحفي فيكمن في **تكريسه للقيم الإيجابية داخل المجتمع** إذ يتكئ على رغبة تحقيق التغيير الإيجابي، خصوصا في تلك المجتمعات التي أخذت بأسباب الحضارة، كما يُصبح فلسفة عندما تتعقد ظروف الحياة وتزداد العلاقات فيها تشابكا نتيجة طغيان المصالح على التعاملات بين الأفراد،[1] يستطيع الكاريكاتير الصحفي من خلال احتوائه على الفكاهة والضحك أن يخفف من الخوف والقلق والتوتر الذي يشعر به المجتمع إزاء السلبيات التي تحاصره ليل نهار.[2]

لا يعتبر فن الكاريكاتير -إذن- مجرد صورة هزلية أو درامية تُمتع القارئ أو تُسليه، بل هو رسالة إبداعية تحمل معاني اتصالية موجهة قصد الإقناع والتغيير، فهو بذلك ليس مجرداً من الأهداف والأغراض إنما يعمل أساسا ضمن خطة استراتيجية لتحقيق أهداف إيجابية وإصلاحية داخل المجتمع.

---

[1] مرازقة عمراني: الهجاء في النثر الأندلسي من خلال أعلامه، مذكرة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2004-2005، ص98.

[2] شاكر عبد الحميد، معتز سيد عبد الله، سيد عشماوي: الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط01، 2004، ص 27.

المطلب الثاني: الوظائف الاتصالية للكاريكاتير الصحفي:

يعتبر الكاريكاتير الصحفي وسيلة من وسائل الاتصال المهمة في المجتمع، تتكون رسالته من نسقين دلاليين أساسيين هما: النسق اللساني والنسق الأيقوني البصري، تكمن أهمية النسق اللساني في كونه يوجه القارئ نحو قراءة محددة ويربط بين مختلف مقاطع النسق الأيقوني لاسيما عندما يتعلق الأمر بالصورة الثابتة، إلا أنه يبقى قاصرا أمام بلاغة الرسوم بخطوطها وانحناءاتها المتفاعلة، حيث تستوقف القارئ لتثير فيه الرغبة والاستجابة بلغة التجربة البافلوفية.[1]

ينفرد الكاريكاتير الصحفي –من جهة مكملة– في معالجته للقضايا المستجدة بطريقة ساخرة ومنافسة لفنون الكتابة الصحفية الأخرى، القائمة على دلائل الكلمات والتعبيرات،[2] يتطلب الرسم الكاريكاتيري من المتفرج إليه القليل من الصمت والتركيز، عند متابعة خطوطه البسيطة الحاملة للكثير من المعاني والدلالات، الكاشفة عن المفارقات اللامعقولة واللامنطقية، لذلك يستوجب علينا البحث في وظائفه ففيما تكمن هذه الأخيرة؟

الفرع الأول/ الوظيفة الجمالية:

يرمي الكاريكاتير الصحفي إلى إثارة عين المتلقي، نظرا لاحتوائه على قيمة جمالية ناتجة عن تناسق خطوطه المنبثقة من القوة الإبداعية والخيالية للفنان، المتميز بتراكم خبراته في الحياة.

الفرع الثاني/ الوظيفة التوجيهية:

يمكن اعتبار الرسم الكاريكاتيري فضاءً مفتوحاً على كل التأويلات، لهذا يكون مرفقاً في أغلب الأحيان بتعليق لغوي قد يطول أو يقصر، وفي هذا الإطار يحيلنا الرسم إلى قراءة النص الذي يحدد فيه الرسام الكاريكاتيري أفكاره الرامية إلى توجيه سلوك المتلقي.

[1] محمد خلاق: الخطاب الإقناعي– الإشهار نموذجا–، مجلة دراسات أدبية لسانية، عدد 5-6، 1996، ص37.

[2] محمد منير حجاب: الموسوعة الإعلامية، المجلد 02، مرجع سابق، ص 2006.

الفرع الثالث/ الوظيفة التمثيلية:

يقدم لنا الرسم الكاريكاتيري الأشياء والأشخاص في أبعادها وأشكالها، بدقة الشيء الذي تعجز عنه اللغة في الكثير من الأحيان، أي أنه يبقى المرجع الأول والأخير الذي يجد فيه النص تجسيده وتقويمه، فالمتلقي يغدو ويأتي بين النص والرسم ليظل باله معلقا بهذا الأخير.

الفرع الرابع/ الوظيفة الإيحائية:

يغازل الرسم الكاريكاتيري –بصفته تعبيرا– الوجدان والعقل على حد سواء فهو عالم مفتوح على مصراعيه لكل التأويلات والتصورات، كما أنه يُشخص لنا تحاور الجانب غير الواعِ مع الجانب الواعي.

الفرع الخامس/ الوظيفة الاقناعية:

تتمظهر داخل نسيج الخطاب الكاريكاتيري إستراتيجية أساسية مشابهة لإستراتيجية المُحارب، إذ يعمل الرسام على إفشال الطاقة النقدية لدى المتلقي، عبر استمالته لردود أفعال تتماشى ورؤيته للأمور والقضايا، ومن بين الآليات والميكانيزمات المعتمدة في ذلك "آليات الإقناع المنطقي"، وبعض الآليات الأخرى التي تستند إلى العلامات والرموز التي تجد مرجعيتها في المخيال العام للمجتمع.[1]

الفرع السادس/ الوظيفة التوعوية:

تؤدي بعض الرسوم الكاريكاتيرية الوظيفة التربوية من خلال قيامه بتوعية الجمهور إزاء بعض الظواهر السلبية سياسية كانت أو اجتماعية...، كما يمارس في بعض الحالات وظيفة المنازعة (contestation) أو المرافعة والدفاع عن قضية ما،[2] وهنا تتراءى لنا في هذا المقام الرسوم الكاريكاتيرية الخاصة بالفنان الفلسطيني "ناجي العلي".

---

[1] عبد المجيد نوسي: التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية–التركيب–الدلالة، تقديم: جميل حمداوي، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2002، ص90.

[2] SEVERINE, THIVILLON, *La caricature dans les média*, mémoire de fin d'études, Institut d'étude politiques de Lyon, université Lumière Lyon 02, 2003, pp.30, 31.

الفرع السابع/ الوظيفة الإعلامية:

يعتبر الكاريكاتير الصحفي وسيلة من وسائل الإعلام المهمة في المجتمع، حيث يعمل على تقديم الأخبار والحقائق حول مختلف الأحداث والمستجدات بطريقة مراوغة لذهن القارئ، وهنا تأتي الدلالة كنتيجة للتفكير والتأمل الذي أسسه الرسم الكاريكاتيري لدى المتلقي.

الفرع الثامن/ وظيفة التسلية:

يمارس الكاريكاتير الصحفي -إلى جانب الوظيفة الإعلامية السالفة الذكر- وظيفة التسلية وهي ليست أساسية بشكل كبير، إلا أن رسام الكاريكاتير يهدف في بعض رسومه تحقيق التسلية لدى المتلقي أكثر من إخباره بحدث ما.

المبحث الرابع: الكاريكاتير الصحفي بين المنظور الفكري الإنساني والفني التشكيلي:

يمكن التأكيد على استحالة الفصل بين المنظور الفكري والإنساني الخاص بالفنان الكاريكاتيري وبين أسلوبه الفني في التعبير، وهو منظور بالغ الخصوصية حيث لا يتطابق أو حتى يتشابه مع منظور آخر لزميل له يمارس نفس الفن، ونظرا لتلك الصعوبات والتعقيدات فإنه من المستحيل تخريج فنانين للكاريكاتير لإمداد الصحف والمجلات بصفة منتظمة، وهو ما جعل فن الكاريكاتير الصحفي يزدهر في فترة من الفترات ويخبو في أخرى.

تبدو صعوبة فن الكاريكاتير -إذن- في استحالة تدريسه بالمفهوم الشائع لمعنى التدريس والتعليم والتدريب كالفنون التي تؤدي فيها الصنعة الحرفية دورا أساسيا مثل التصوير والنحت والحفر، أما الصنعة في الكاريكاتير فهي لا تتجاوز الإمساك بالقلم والجري به على الورق بخطوط من صنع الفنان وتصميمه بصفة شخصية بحتة، فلن يستطيع معلم أو فنان آخر أكثر خبرة أن يُحدد له مسار الخط كي يُشَكِّل الرسم بطريقة معينة، وإلاَّ جُعل منه صورة مكررة ومشوهة، فكيف إذن وصل هذا الرسام إلى فن الكاريكاتير الصحفي؟

لقد كان وصول رسامي الكاريكاتير إلى الأماكن التي يشغلونها عن مسارات وطرق مختلفة ومتنوعة، فمنهم من تلقى دراسة أكاديمية في الفن التشكيلي وحصل على مؤهل فيه، ومنهم من اكتشف موهبته بنفسه وعمل على ترسيخها وتنميتها دون الاستعانة بأية دراسة علمية أو أكاديمية،

ومنهم من بدأ عمله في وكالات الإعلان والدعاية ثم أدرك أن قدراته وإمكاناته الفنية أكبر وأشمل من مجرد تصميم رسم يُعلن عن سلعة...و غيرهم كثير ممن وجدوا في الكاريكاتير الصحفي إشباعا فكريا وفنيا وإعلاميا وثقافيا لا يتأتى للفنون التشكيلية الأخرى.[1]

يحتم الكاريكاتير الصحفي على الرسام –من جهة أخرى– تواجدا فكريا وفنيا مستمرا، ومنتظما مع جمهور القراء، الذين قد يمرون مرور الكرام على بعض المقالات أو الموضوعات الصحفية، إلا أن أعينهم لن تغفل الرسم الكاريكاتيري مهما كان صغيرا أو مُنْزَوِيًا، يؤدي –هذا– الإمداد الفكري المستمر إلى جعل الأمر صعبا أمام رسامي الكاريكاتير، وإذا كان "الجاحظ" قد قال في زمانه بأن الشاعر يستطيع أن يجد الأفكار الملقاة على نواصي الشوارع والطرقات، فإن الأمر مختلفٌ بالنسبة لرسام الكاريكاتير لأنه لن يكتب عنها مجرد قصيدة أو قصة أو مقالة، بل سيرسم صورة كاريكاتيرية زاخرة بالمفارقات الساخرة والساخنة.[2]

من هنا يتحرّك الإبداع عند رسام الكاريكاتير في تلك المساحة الفاصلة بين "الانضباط والحرية" أي بين "الالتزام الحِرَفِي المهني والخيال الفني الإبداعي"، فالذّات الاستثنائية للفنان الفذّ هي من تبعده عن النمطيّة وتوسم إبداعاته بميزة خاصة استنادا إلى نفسيته المتجددة.[3]

من هنا قد يتنبه ذهن رسام الكاريكاتير إلى بعض الحيل التي تخفف عنه وطأة البحث اليومي عن أفكار جديدة كابتكار شخصيات متميزة تمثل أنماطا سائدة في المجتمع، يسلط عليها سهامه الناقدة والساخرة، ولكل من تلك الشخصيات عالمها الزاهر بآمالها وتطلعاتها، وبآلامها واحباطاتها، التي تشكل مادة خصبة وثرية لأفكار كاريكاتيرية لاذعة ولماحة، حيث يمكن التوغل في عالم كل شخصية واستخراج الجانب الخفي من المجتمع،[4] وهنا تطفو على أفكارنا شخصية "حنظلة" للفلسطيني "ناجي العلي" كأفضل مثال للشخصية النمطية التي اطلعنا عليها.*

---

[1] نبيل راغب: مرجع سابق، ص256.

[2] نبيل راغب: المرجع السابق، ص257.

[3] هلال نانوت: مرجع سابق، ص 07.

[4] نبيل راغب: مرجع سابق، ص 260.

* لم تكن شخصية "حنظلة" المشبوكة اليدين إلى الخلف بثيابه الرثة المرقعة بعيدة الشبه عن صورة ناجي الذي هَجَّرته المليشيات الإسرائيلية من بلدته، كما أن سخريتها وتهكمها كانتا أقرب مما يكون إلى سخرية العلي الشخصية من الواقع العربي، لقد أحيطت

أما عندما تعجز بعض الصحف في العثور على رسام كاريكاتيري متمكن من عنصري الفكر والفن، فإنها تُحَفِّز كُتابها من ذوي النظرات اللمَّاحة أو الساخرة، على إمداد رسامِها بالأفكار والإيحاءات التي تشكل زاده اليومي، وإذا كان للصحيفة كاتب ساخر فإنه يمكن أن يشكل مع الرسام ثنائيا قادرا على إمتاع القارئ يوميا بالفكر والفن، أي أن حل مشكلة الرسام المتمكن من فنه المتواضع في فكره، أسهل من مشكلة الرسام المتواضع في فنه والثري في أفكاره، لأن الصحيفة لن تُخصص له من يرسم بدلا عنه.[1]

ظهرت فكرة الثنائيات في الثلاثينيات من القرن الماضي على يد الفنان المصري "صاروخان" الذي كان رغم عدم معرفته بالعربية في أول الأمر قادرا على التفاعل مع الصحفي المصري "محمد التابعي"، في محاولة منه لشرح الفكرة الكاريكاتيرية التي يرسمها "صاروخان"، استمر إنتاج الكاريكاتير من قبل كاتب ورسام مُنِّمَّةً عن ظهور أسماء ثنائية جزائرية كزاوية الصحافي "السعيد مقبل"و الرسوم الكاريكاتيرية لـ"علي ديلام" بجريدة (Le Matin).[2]

نختتم هذا العنصر بالتأكيد على أن فن الكاريكاتير من الفنون الصعبة التي تحتاج إلى قدرات فكرية وفنية خاصة، فهناك رسامون من ذوي الأفكار الخصبة واللماحة والثاقبة، إلا أن قدراتهم التعبيرية بالكاريكاتير متواضعة وعاجزة عن توصيل هذه الأفكار كما يجب إلى القراء، من جهة أخرى قد يكون هناك رسامون متمكنون من أصول فن الكاريكاتير، ولديهم قدرة فائقة على التعبير الفني بينما أفكارهم اللماحة والساخرة قليلة أو متواضعة.

هذه الشخصية الرمزية بمجموعة من التفسيرات والتأويلات أغلبها انطباعية في جل رسومه، فقد سبق له أن رد على التساؤل قائلا:" سألت كثيرا عن موضوع الصبي، كل ما قيل بشأنه: ضمير، شاهد، مراقب،...يمكن أن يكون صحيحا غير أني أضيف فأقول أن هذا الصبي هو العمق لناجي العلي وعندما رسمته كنت أحاول أن أعكس ذاتي الشريدة المراقبة من خلاله، ففي مثل سن هذا الصبي خرجت من فلسطين وعشت تجربة المخيم، وبدأ وعي السياسي والحياتي ينفتح على القهر والفقر والشوق إلى الحرية والعودة إلى معانقة الوطن.

[1] نبيل راغب: المرجع السابق، ص- ص 256- 258.

[2] عمر بلخير: معالم لدراسة التداولية وحجاجية للخطاب الصحافي الجزائري المكتوب ما بين 1989-2000، أطروحة دكتوراه –تخصص لغة عربية-، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص327.

المطلب الأول: مواصفات رسام الكاريكاتير الصحفي:

يُعتبر رسَّام الكاريكاتير فنانا موهوبا يجيد تصوير الأشخاص تصويرا فكاهيا بتجسيم ملامحهم الواضحة، والمبالغة في إبراز ما يتميزون به من سمات موظفا خفة الظل والذكاء وقوة المخيلة في اختيار نماذجه،[1] معتمدا على الإيجاز في ابتداع الصور النادرة التي يستطيع بها إغاظة خصمه،[2] والتعبير عن مشاعر المتلقي من جهة،[3] بالإضافة إلى إضحاكهم من جهة أخرى.[4]

من مقومات رسَّام الكاريكاتير الجيد إحاطته بالموضوع والتعبير عنه بطريقة استقرائية وتَوقُّعية يُحسن من خلالها توصيل الفكرة بسهولة إلى المتلقين من ثقافات متعددة، تعبيرا عن وعيه بمسؤوليته إزاء المتلقي، الذي يترقب صدور الجريدة للإطلاع على رسمه، وبمسؤوليته إزاء الجريدة التي يمثلها ويعبر عن توجهاتها الإيديولوجية.[5]

من مقومات رسام الكاريكاتير الجيد –كذلك– امتلاكه للنكتة الحاضرة والفكرة الساخرة والرؤية اللاذعة والظل الخفيف والإحساس العميق بالمجتمع الذي يعيش فيه، بحيث تتحول الأفكار التي يلتقطها من مجتمعه أو يستخرجها من مخزونه الفكري إلى رسم كاريكاتيري ممتع للعين ومثير للفكر والوجدان.[6]

المطلب الثاني: ملامح ومميزات الكاريكاتير الصحفي:

تمتاز ملامح الرسوم الكاريكاتيرية الصحفية بأنها مستلهمة من أساليب الرسامين الذين أحدثوا تطويرا في الكاريكاتير، وقد تقدمت تلك الملامح والمميزات بتقدم فن الرسم وتطوره، وأصبح الأداء الفني مفتوحا فيها ومتحررا من الكثير من القواعد التشكيلية التي أثقلته فيما سبق، ولأن الكاريكاتير الصحفي يحتمل حرية كبيرة في استخدام أدواته التعبيرية، فقد أصبحت ملامحه ومميزاته –

---

[1] كرم شلبي: معجم المصطلحات الإعلامية (انجليزي، عربي)، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1989، ص 86.

[2] محمد بغدادي: مرجع سابق، ص 02.

[3] http://www.aljazeera.net/NR/exeres/53960584-8986-4E94-BDF2-26E7672A6472, consulté le 30 décembre 2011, à11:30.

[4] طه نعمان محمد الأمين: السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع هجري، دار التوفيقية، القاهرة، ط1، 1978، ص19.

[5] عبد الكريم سعدون: الكاريكاتير الصحفي، مرجع سابق، ص ص 93، 94.

[6] نبيل راغب: مرجع سابق، ص ص 255، 256.

تقريبا- عامة وثابتة، وهو كغيره من الأنواع الصحفية الأخرى يتميز بخصائص عديدة نحاول من خلال هذا العنصر ذكر البعض منها:

1/ يتجه الكاريكاتير الصحفي نحو **توقع الأحداث والمساهمة في صنعها**، تكون رسائله آنية مفاجئة لكنها تتحول فيما بعد إلى صفحات تاريخية، معتمدا في ذلك على التورية لإحداث المفارقات الحياتية، كما أنه يوظف أفكارا مستقلة لا تخضع لتدخل الآخرين "رئيس التحرير أو المنتج..."، وإلا أصبح وسيلة من وسائل الإيضاح شأنها شأن الرسومات التوضيحية المرافقة للمقالات أو لقصص الأطفال.

2/ دأب الكثير من رسامي الكاريكاتير على **توظيف شخصية تُميزهم** يستخدمونها كأداة لتوصيل أفكارهم إلى جمهور القراء، ونقد سلوك شخصيات معينة، وفي هذا الإطار بينت نظريات النفس المعاصرة أن هناك علاقة وطيدة بين شكل الإنسان وطباعه.[1]

3/ يمتاز الكاريكاتير الصحفي بقدرته على **إيصال الرسالة الإعلامية بسهولة** فهو خطاب موجه للعقل، معتمدا على الوسيلة الجرافيكية البصرية الأكثر تقشفا -ألا وهي الخط- فيستوعبها العقل الإنساني ويتمكن من قراءة محتواها.

4/ يحرص الكاريكاتير الصحفي على استخدام **لغة عالمية تعتمد على الإشارة والتلميح** لضمان وصولها إلى أكبر عدد من المتلقين مبتكرا بذلك قاموسا لغويا فنيا جديدا،[2] حيث تعتمد البلاغة في الرسم الكاريكاتيري على إنتاج رمز ما لتقديم رسالة إيحائية ترتكز على نظرية الشكل.

5/ يَتَعَّمد الكاريكاتير الصحفي **تجسيم العيوب ومسخ صورة الشخص أو الحدث موضوع السخرية أو التعبير عن المتناقضات**[3] الحادثة في كل ميادين الحياة، فيترجمها ويحاول إيجاد الحلول

[1] محمود أدهم: فنون التحرير الصحفي بين الأصالة والمعاصرة، أدب الجاحظ من زاوية صحفية، دب، 1986، ص74.

[2] أولمو فريدة: أولمو فريدة: صدى الكاريكاتور واقع الكاريكاتور في الجزائر تحليل مقارن لعينة من جمهور يوميتي الخبر والشروق الناطقتين باللغة العربية، مذكرة لنيل ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص اقتصاديات الإعلام، جامعة الجزائر، 2010-2011، ص38.

[3] عبد الكريم سعدون: الكاريكاتير الصحفي، مرجع سابق، ص-ص 85-87.

لها، فالتناقض –إذن– هو في الغالب قاعدة الرسم الكاريكاتيري على حد تعبير الفنان "لوسيان ريفور" (Lucien Refort).[1]

6/ يمتاز الكاريكاتير الصحفي **بلذاعته النقدية** لذا فهو يُستخدم بكثرة في الصراعات الفكرية، أين يمكنه التعبير بحرية أكثر عن المواقف السياسية في النظم الديكتاتورية لصعوبة معاقبة القائمين به، لاعتماده على عنصري التمويه عن طريق قلب الدال لتشتيت وتجريد المدلول.

7/ يرتبط الكاريكاتير الصحفي بظاهرتي **الفكاهة والطرافة الجاذبة لانتباه القارئ** والناقلة للأفكار ما جعله من الأركان المفضلة والمحببة في الصحف والمجلات، فالفكاهة ليست وسيلة للإغراء، توظف لخلق لحظات التسلية والضحك فقط، وإنما تعد وسيلة لإثارة القارئ نحو استجابات حرة تسمح لهم بإسقاط تصوراتهم عليها.[2]

8/ يتحرر الكاريكاتير الصحفي من الواقع المادي في تطوير الأفكار من مجال الفكاهة إلى مجال النقد السياسي أو الاجتماعي معتمدا على **المبالغة لإثارة الناس**، وتكون الإثارة من خلال زيادة التضخيم والتشويه بتكبير ما هو صغير أو تصغير ما هو كبير ليجمع بذالك بين الواقع والمجرد.[3]

9/ تتمتع رسوم الكاريكاتير **بالوضوح والمباشرة والبساطة والدقة** لاحتوائه على إشارات وإيماءات وتلميحات قادرة على تشكيل وعي معين عن قضية ما، لتكون تلك الصورة المشكلة قابلة للاستدعاء متى دعت الحاجة إليها.[4]

المطلب الثالث: شروط فاعلية الكاريكاتير الصحفي:

يجب التأكيد في هذا المقام على أن المبالغة التشكيلية غير كافية لتحقيق فاعلية الرسم الكاريكاتيري في تحقيق وظائفه ومهامه المنوطة به، دون توفر بعض الشروط الأخرى خصوصا عند تنفيذ الكاريكاتير السياسي والاجتماعي، ومن بين تلك الشروط نذكر:

---

[1] REFORT, LUCIEN, *La caricature littéraire*, Edition Armand Colin, Paris, 1932, p.57.

[2] فتح الباب عبد الحميد، وإبراهيم حفظ الله: وسائل التعليم والإعلام، عالم الكتب، القاهرة، دس، ص ص 137، 138.

[3] شاكر عبد الحميد وآخرون: مرجع سابق، ص 59.

[4] علاء أبو ضهير: صورة انتفاضة الأقصى في رسوم الكرتون الغربية، دائرة العلاقات العامة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2007، ص 01.

الفرع الأول/ الكوميديا:

يعد توفر هذا العنصر أمرا بالغ الأهمية فحيثما يوجد الكاريكاتير توجد الكوميديا، ومن هذا المنطلق يمكن تسمية الكاريكاتير بـ"الكوميديا التشكيلية" التي يجب أن تتوفر في الكاريكاتير مهما كان موضوعه.

الفرع الثاني/ الموضوعية:

يكمن عنصر الموضوعية في تقديم كاريكاتير لا يصطدم مع الانطباع العام الموجود مُسبقا لدى جمهور القراء، كأن يهاجم مثلا شخصية "حاتم الطائي" ويصوره بخيلا، ولتحقيق الموضوعية يتحتم على الفنان أن يبحث عن مكامن المفارقات في المواضيع التي يتناولها بالنقد.

الفرع الثالث/ الحيوية:

يجب على الرسام الكاريكاتيري أن يختار رسما يحظى أساسا باهتمام مسبق لدى القراء فعند معالجته لموضوع ارتفاع الأسعار يجب أن يكون موضوع الرسم آنيا حتى يحقق التفاعل المطلوب منه، لذا يجب على الفنان أن يكون مطلعا بشكل مستمر على ما يجري في العالم من أحداث.

الفرع الرابع/ الوضوح والإيحاء:

يجب على رسام الكاريكاتير أن يسم رسمه بميزة الوضوح حتى يتحقق فهمه من قبل الجمهور، لكنه في هذه الحالة سيكون غير قادر على إثارة تفكير القارئ، ففي هذه الحالة يتحتم على الرسام الكاريكاتيري أن يعتمد على "الإيحاء" لتحقيق المفارقة ومن ثم إيجاد الإثارة المتوقعة.

الفرع الخامس/ العامل النفسي والاجتماعي:

يحقق الكاريكاتير فاعليته من خلال العامل النفسي والاجتماعي بقدر ما يكون موفقا في اختيار اللغة المناسبة للجمهور الذي يسعى للاتصال به، كما أن للمعتقد الديني والعرقي والسياسي والأخلاقي والتراثي والتاريخي والجغرافي الأثر الأكبر في تحقيق فاعلية الكاريكاتير من عدمه، فما هو مثير للسخرية في المنطقة العربية قد لا يكون كذلك في أوروبا وما هو كوميدي بالنسبة للفلاح لن يكون كذلك بالنسبة للسياسي.[1]

[1] ممدوح حمادة: فن الكاريكاتير في الصحافة الدورية، دار عشروت للنشر، دمشق، ط01، 2000، ص-ص106-120.

المبحث الخامس: الرسوم الصحفية وأنواع الكاريكاتير:

قبل الولوج إلى هذا العنصر يجب التنويه –في بادئ الأمر– إلى أن الرسم الكاريكاتيري يعد واحدا من أهم الأنواع الإبداعية التي تقدمها الصحيفة منها البورتريه والصورة الصحفية، بالإضافة إلى الصورة الفوتوغرافية والرسم الصحفي،[1] ولذا وجب البدء بتصنيفات الرسوم داخل الجريدة، ليتم التعريج –بعد ذلك– على تصنيفات الكاريكاتير الصحفي.

المطلب الأول: الرسوم الصحفية:

ظهرت لأول مرة عبارة "الرسوم الصحفية" عام 1979م على هيئة عنوان لملتقى (Colloque) نُظِّم في مدينة (Grenoble) الفرنسية حول ما قدمه الرسام الفرنسي (Daumier) من أعمال فنية لتبدأ في التداول عام 1990م.[2]

كانت الرسوم اليدوية بأنواعها المختلفة أسبق في الظهور على صفحات الجرائد من الصور الفوتوغرافية، فقبل اختراع آلة التصوير الفوتوغرافي كان لابد للصحف من نقل صور بعض الأحداث حيث لم تكن تتوفر سوى على ريشة الرسام الذي كان يتولى نقل وقائع بعض الأحداث كالحروب على سبيل المثال.

تظهر أهمية الرسوم اليدوية في الصحف الحديثة المليئة بالصور الفوتوغرافية في تمازج خطوطها الخفيفة مع الصور الظلية الثقيلة، وتوفير نوعا من الإضاءة على صفحات الجريدة لما يوجد من بياض متناثر في ثنايا الفن اليدوي عموما، تعد الرسوم بأنواعها عنصرا تيبوغرافيا له نفس وجاهة الصورة وهي على عدة أنواع:

[1] محمد لعقاب: الصحفي الناجح، دار هومة، الجزائر، ط1، 2004، ص 50.

[2] RIVIERE, PHILIPPE, *La caricature, Le dessin de presse et le dessin d'humour en France de la révolution à nos jours, rapport de recherche bibliographique*, ENSSIB, Paris, mars 2005, p.10.

الفرع الأول/ الرسوم المميزة:

تعتبر الرسوم المميزة شعار الصحيفة الذي يراه القارئ في جريدته بشكل مستمر،[1] متضحة في عناوينها الرئيسة أو أعمدتها التي تحتاج لإبراز خاص، والحقيقة أن أفضل الرسوم ما تناسب في حجمه ودرجة كثافته وأثره في النفس.[2]

الصورة رقم (08) توضح رسوم مميزة لبعض اليوميات الجزائرية

الفرع الثاني/ الرسوم الإيضاحية:

تساعد الرسوم الإيضاحية الموجودة في الصحيفة على نقل فكرة أو حقيقة معينة أو معلومات جديدة للقارئ،[3] مبتعدة عن كل التفاصيل غير الضرورية في استخدامها للخطوط والأشكال الهندسية، وفي هذا الصدد يجد الرسم التوضيحي مجالا واسعا في المجلات خاصة تلك التي تهتم بشؤون المرأة والبيت والديكور...فمعظم المقالات التي تنشرها تلك المجلات في حاجة إلى رسوم توضيحية تسهل مهمة إدراكها من قبل القارئ.[4]

الرسم رقم (31) يبين أن عملية القراءة اليومية للصحيفة الورقية تتطلب جهدا ووقتا كبيرين

[1] محمد منير حجاب: الموسوعة الإعلامية، دار الفجر للنشر والتوزيع، دب، المجلد 03، 2003، ص 1296.

[2] نبيل راغب: مرجع سابق، ص251.

[3] محمد منير حجاب: الموسوعة الإعلامية، المجلد 03، مرجع سابق، ص 1296.

[4] نبيل راغب: مرجع سابق، ص252.

الفرع الثالث/ الرسوم القصصية:

يعمل مثل هذا النوع من الرسوم على توضيح مجريات القصص المكتوبة بحيث يتم إعدادها بنفس الأسلوب الذي تُعد به الأفلام السينمائية.[1] تصل هذه الرسوم ذروة إبداعها في القصص والروايات المتسلسلة التي تنشرها الصحف عامة والمجلات خاصة، ذلك أن الخيال الذي تنطوي عليه الأحداث والشخصيات يمنح الرسام الصحفي فرصة الانطلاق بالشَّكل واللون والتعبير إلى آفاق يمكن أن تضيف الكثير من المعاني والأحاسيس، اتجاه المواقف والشخصيات الواردة في القصة، من هنا يتفوق الرسم القصصي على التصوير الفوتوغرافي في إثارته لخيال القارئ.[2]

الصورة رقم (09) توضح رسم قصصي

الفرع الرابع/ الرسوم الساخرة:

تنقسم الرسوم الساخرة الموظفة في الصحافة –عموما– قسمين أساسيين هما رسوم الكرتون ورسوم الكاريكاتير.

1/ رسوم الكرتون: تُستخدم رسوم الكارتون للتعبير عن الحوادث والأفكار والمواقف معتمدة على الشخصيات الرمزية والبساطة من حيث المضمون، وبكونها أقل تعقيدا من حيث التشكيل إذا ما قورنت بالكاريكاتير، كما تؤدي الرسوم الكارتونية دورا فعالا في التأثير على القراء، إذا ما تعلق الأمر بالنقد عاكسة شخصية الفنان الذي يقدم فكرتها.[3]

الصورة رقم (10) توضح رسوم كارتونية

[1] أحمد زكي بدوي: مرجع سابق، ص 42.

[2] نبيل راغب: مرجع سابق، ص 252.

[3] محمد لعقاب: المسلمون في حضارة الإعلام الجديدة، مقدمة في الإعلام الإسلامي، دار الأمة للنشر، الجزائر، 1996، ص 130.

2/ رسوم الكاريكاتير: تُبين رسوم الكاريكاتير ظاهرة معينة مع التعليق عليها ببعض الكلمات، كما يمكن استخدامها في توضيح بعض المعلومات والأفكار إلى الجمهور، أو تشويه ومسخ الصورة الواقعية واستبدالها بصورة هزلية بغرض توصيلها إلى ذهن القارئ قصد التغيير.[1]

الصورة رقم (11) توضح كاريكاتير نشر بصحيفة صوت الأحرار الجزائرية

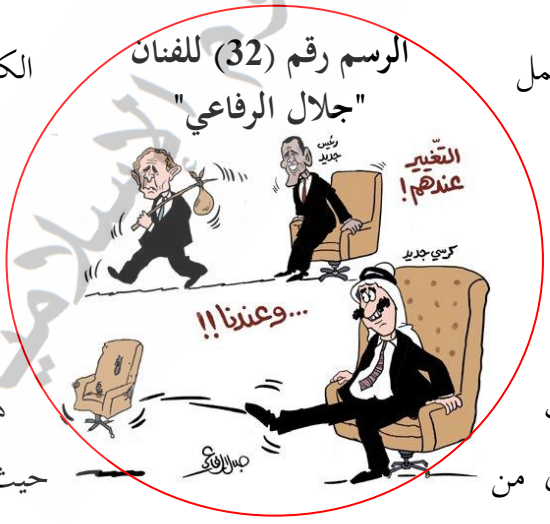
المطلب الثاني: أنواع الكاريكاتير وأشكال وجوده في الصحافة:

بدأت قصة الكاريكاتير الحديث مع ظهور المطبعة وانتشار الصحف والدوريات في بلدان أوروبا منذ أكثر من قرنين من الزمان، وخلال هذه المرحلة استفاد الكاريكاتير من مختلف التطورات العلمية التي حققتها الطباعة بعد ذلك، يمكن تقسيم الكاريكاتير الصحفي إلى أنواع عدة تبعاً للمضمون الذي يحم له، والطريقة التي يظهر من خلالها على صدر صفحات الدوريات، نظرا لارتباطه بعلاقات متداخلة مع الكثير من الفنون الأدبية والتشكيلية الأخرى:

الفرع الأول/ أنواع الكاريكاتير من حيث المضمون:

1/ الكاريكاتير الصحفي: يحمل الكاريكاتير الصحفي عدة تسميات على غرار الرسم الصحفي الناقل للأحداث الساخر، أو الرسم سياسية أو اجتماعية أو سواء كانت تُعبر تلك الأنواع الكاريكاتيرية اقتصادية.....، الصحفي إزاء الوقائع، بأسلوب عن موقف الرسام بسيط في خطوطه، لكنه قوي من هجائي ساخر حيث التعبير المعنوي.[2]

الرسم رقم (32) للفنان "جلال الرفاعي"



[1] محمد منير حجاب: الموسوعة الإعلامية، المجلد 3، مرجع سابق، ص-ص 1296-1298.

[2] SORTHONG, BANJONGSAWAT, *La Thaïlande, pays aux deux visages, Approches sémiologiques d'une identité culturelle ambiguë à travers le miroir de la presse et*

2/ الكاريكاتير الفكاهي: يخلو الكاريكاتير الفكاهي في كثير من الأحيان من الانتقاد، ويتوقف هدفه على إثارة الضحك، مواضيعه غير محدودة تمتد من السياسة إلى الجنس، قد تحتاج بعض المقالات الخفيفة والساخرة إلى رسوم من هذا النوع لتُضاعف من حدة السخرية والتهكم فيها، بالتأكيد عليها أو التناقض معها على سبيل المفارقة الفكاهية.[1]

الرسم رقم (33) للفنان السعودي "ربيع"

الفرع الثاني/ أنواع الكاريكاتير من حيث الأسلوب:

تعددت وتنوعت أساليب رسوم الكاريكاتير الصحفي، إذ بالرغم من الخاصية الهزلية التي تبدو عليها إلا أن جوهرها في منتهى الجدية بحكم أنها تسعى دائما إلى تقويم السلوك البشري، عن طريق أسلوبه المرن القادر على التكيف فنيا مع كل القضايا الراهنة والمشكلات الطارئة، ومن بين تلك الأساليب نوجز بذكر:

1/ كاريكاتير البورتريه (Le portrait en charge): يخضع هذا النوع من الكاريكاتير إلى عملية الانتزاع أو الاستنباط[2] من خلال تشويه أحد المميزات الأساسية للشخصية المرسومة عادة ما تكون شخصية سياسية أو فنية معروفة، مع التركيز على منطقة الوجه كتكبير الرأس مثلما فعل "دومييه" مع "الملك لويس فيليب"، أو تكبير

الصورة رقم (12) توضح بورتريه كاريكاتيري للرئيس الأمريكي "باراك أوباما"

autres discours publics, thèse de doctorat en sciences du langage, École doctorale 180, Sciences humaines et sociales: cultures, individus, sociétés, université Paris v –Paris Descartes, 2012, p.86.

[1] RIVIERE PHILIPPE, op cit, p.35.

[2] كاظم شمهود: مرجع سابق، ص106.

الأنف لـ "نابليون الثـــــالث"[1]...ويكون عن طريق استخدام أسلوب المبـــالغة الفنية كعنصر مهيمن على الموضوع.[2]

2/ الكاريكاتير الحيواني (zoomorphique): هذا النوع من الكاريكاتير يتجه نحو مقارنة شكل إنسان بشكل حيوان، يتجه من خلاله الرسام نحو تحوير الشكل الواقعي بسلسلة من الرسوم، يتدرج فيها من الشكل الطبيعي إلى الشكل الحيواني،[3] هذا النوع من الكاريكاتير يستعمل لمحاكمة الشخصية مـــــوضوع الكاريكاتير.[4]

الصورة رقم (13) توضح كاريكاتير حيواني لرجل الدين الإيراني "آية الله مصباح يزدي"

3/ الكاريكاتير الصامت: يعتمد هذا النوع من الرسم على الخطوط والظلال دون أي كتابة أو تعليق، يعد أرقى أساليب التعبير التشكيلي إلا أنه يحتاج إلى درجة عالية من الفكر لتلخيص المعاني في أشكال.[5]

الصورة رقم (14) توضح كاريكاتير صامت يصور الرئيس المصري السابق "حسني مبارك" سنة 2011م

[1] RIVIERE PHILIPPE, op cit, p.33.
[2] EVA, LEONARDI, op. cit, p.03.
[3] كاظم شمهود: مرجع سابق، ص106.
[4] BOUAICHA, HAYET, op. cit, p.53.
[5] حمدان خضر السالم: الكاريكاتير في الصحافة، مرجع سابق، ص40.

4/ الكاريكاتير الرمزي: هو من أكثر الأساليب استخداما في عالم الصحافة، يشمل هذا النوع من الكاريكاتير على مصطلحات تعبر عن معاني يصعب تصويرها كالوطنية أو الخيانة أو السلام...، يتجه الرسام إلى تبني رموز معينة تشكل قاموسه الرمزي الكاريكاتيري فنجد مثلا الفنان الفلسطيني "ناجي العلي" قد انفرد بالرمز "حنظلة"، أما "نجمة داوود" فتعني له الصهيونية بينما "برميل البترول" يوحي إلى الطاقة ...وغيرها.

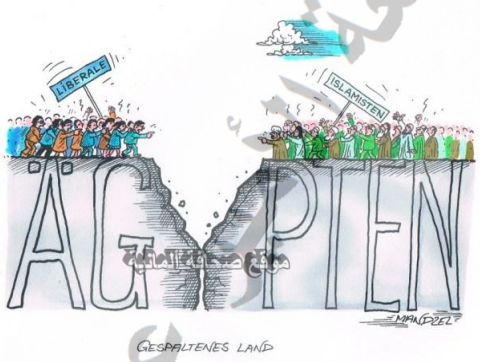
الصورة رقم (15) توضح كاريكاتير رمزي للفنان "ناجي العلي"

5/ الكاريكاتير المباشر: يستخدم هذا النوع من الرسم الكاريكاتيري في فضح مواقف الأعداء بطريقة مباشرة وصريحة، ولهذا فهو بسيط في تركيبه الفكري يعتمد على التعليق لشرح الفكرة بشكل أفضل.[1]

الصورة رقم (16) توضح كاريكاتير مباشر للفنانة "أمية الجحا"

[1] BOUAICHA, HAYET, *Ibid*, p.52.

6/ كاريكاتير اللفظ: هذا النوع من الكاريكاتير يقوم على استخدام اللفظ بالتصرف والتعديل، بحيث يتغير اللفظ إلى معنى آخر مناقض مع احتفاظه بنفس الجرس ورنين النطق، ويتم هذا التغيير باستبدال حرف بآخر، أو بتقديم حرف على حرف وغير ذلك من التلاعب بالكلمات والألفاظ.[1]



الصورة رقم (17) توضح كاركاتير اللفظ للفنان الألماني "غريسبتنز" عام 2013م

هذا الرسم الكاريكاتيري يحمل عنوان "البلد المنقسمة نصفين"، حيث تظهر من خلاله كلمة مصر مكتوبة باللغة الألمانية، وعند حرف (Y) يوجد شق عميق وعلى جانبيه مجموعتين من المصريين إحداهما تحمل لافتة "إسلاميين" وهي التي على يمين الصورة، بينما الأخرى تحمل لافتة "ليبراليين" وهي على يسار الصورة.

خلاصة:

كان للكاريكاتير عبر تطور العصور والمجتمعات دور بارز في نقد الأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة بروح لا تخلو من المداعبة والإثارة والتجريح أحيانا، وقد مر على غرار الفنون الأخرى بمراحل معينة تطور فيها من فن بسيط بدائي إلى فن حضاري معقد، لا يعبر فقط عن استياء الرسام الصحفي من أمر معين أو قضية ما، ولكنه تجسيد لمشروع يشبه الثورة على كل ما هو قبيح ومشوه وسيء حاملا عبء مسؤولية الحفاظ على الفضيلة داخل المجتمع.

بعدما وصل الفكر إلى درجة من النضج أصبح الكاريكاتير الصحفي في إطار الدولة انتقادا واعيا بعيدا عن مجرد كونه فن تُحركه النوازع الشخصية وتحثه الأحقاد بين الأفراد وتجره الشتائم والمعايرة، لذا وجب عليه أن يبتعد ويتجافى عن الأسلوب المباشر في الهجوم، ويقترب أكثر من تحقيق مصداقية الناس له وإعجابهم به، ومع هذا المنهج الجديد أضحى الكاريكاتير مادة فنية تقوم على الصنع بدل الطبع وعلى النظر والفحص بدل الارتجال.

[1] زهدي: مجلد المعركة، دار النشر للمغرب العربي، تونس، ط01، 1983، ص-ص 11-13.

كما ازدهر الكاريكاتير الصحفي بزيادة مساحة الحريات الشخصية في العالم، حيث لم يعد يُنظر إليه بعين الريبة، بل أقيمت له المهرجانات الفنية وخصصت جوائز لتكريم رساميه، أما بالنسبة لعلاقته بالصحافة التي لم تعد عبارة عن جدرانٍ لعرضه وإنما توسع استخدامه ليشمل التصميم، واغتناء المادة الإعلامية المقدمة، مؤكدا بذلك على ضرورة إعادة النظر في دوره الجديد المفترض وفي موقعه وأهميته والتحديات التي يواجهها.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الفصل الثالث

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مدخل:

لم يأخذ حقل الكاريكاتير القسط الوافر من الاهتمام من قبل الباحثين والمؤلفين،* الذين نَظَّرَوا لتاريخ الصحافة في الجزائر، أين ظل جهد الدارسين فيه محدودا جدا، لأسباب تستدعي القيام بدراسات استطلاعية حوله لتحديده بالدقة بعيدا عن التكهن والافتراض، لم يكن الوصول إلى هذه القناعة العلمية إلا بعد القيام ببحث حثيث عن مراجع جزائرية أو أجنبية تناولت موضوع الكاريكاتير الصحفي الجزائري، بعيدا عن تلك المعلومات المتناثرة هنا وهناك بين دفتي الكتب الخاصة بفنيات التحرير الصحفي.

ومما أجج الغيرة العلمية لدى الباحثة كثرة الدراسات والمراجع التي تناولت تاريخ الكاريكاتير –قديمه وحديثه– في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية ومصر وكندا...، الأمر الذي دفع بها نحو التساؤل عن أسباب غياب مؤلفات تتناول تاريخ الكاريكاتير الصحفي الجزائري بشكل مُستقل خلال فترة الأحادية الحزبية والسياسية في الجزائر.

هذا وعلى الرغم من كثرة الدراسات التحليلية** التي تناولت الموضوع إلا أنها ركزت في غالبيتها على فترة التعددية الإعلامية، أما عن المعلومات التي وردت فيها –بخصوص تاريخ الكاريكاتير في الجزائر أثناء فترة الحزب الواحد– فقد كانت هزيلة جدا وغير دقيقة إلى حد كبير، مُشَكِّلةً عقبة صعبة عانى منها الكثير من الباحثين في هذا المجال بعد ذلك.

هذه المشكلة ناقشها الباحث والمؤرخ الفرنسي (Jules Champfleury) في كتابه (L'histoire de la caricature antique)، بتأكيده على أن مشكلة الباحثين المعاصرين أنهم

---

* من تلك المصادر نجد: الزبير سيف الإسلام: تاريخ الصحافة في الجزائر، وزهير احدادن: مدخل للعلوم الإعلامية والاتصالية، زهير احدادن: الصحافة المكتوبة في الجزائر، بالإضافة إلى عزي عبد الرحمان وآخرون: عالم الاتصال، أحمد حمدي: دراسات في الصحافة الجزائرية، مفدي زكريا: تاريخ الصحافة العربية في الجزائر، جمع وتحقيق أحمد حمدي...وغيرهم ممن أرخوا للصحافة في الجزائر.

** نذكر على سبيل المثال: حنان بوظهر: اتجاهات الخطاب الكاريكاتيري في الصحافة الجزائرية حيال العدوان الصهيوني على غزة، دراسة تحليلية لكاريكاتير "الشروق اليومي" و"الشعب" و"Liberté"، 2012-2013، بالإضافة إلى: آمال قاسمي: ظاهرة الإرهاب في الجزائر من خلال الرسوم الكاريكاتيرية، دراسة تحليلية سيمولوجية لرسوم أيوب وديلام خلال الفترة الممتدة من جانفي 1997 إلى جانفي 2000، وماريف ميلود: التجليات الموضوعاتية لفن الكاريكاتير في الوسط الشعبي، دراسة تحليلية لأعمال الفنان أيوب أنموذجا، 2005-2006 وغيرها كثير. أنظر: مبحث الدراسات السابقة.

ينظرون إلى الكاريكاتير القديم من زاوية معاصرة، ولهذا لم يتم التوصل حتى اليوم إلى نتائج دقيقة تقدم صورة واضحة عن الكاريكاتير في الأزمنة الماضية[1] بقوله: «...حتى نستطيع فهم دور الكاريكاتير في الفترة التي نعيشها، كان لزاما علينا دراسة دوره في الماضي...».[2]

بمعنى أنه حتى نستطيع دراسة الكاريكاتير الصحفي خلال العينة الزمنية للدراسة الحالية "فترة التعددية الإعلامية"، يستلزم من الباحثة دراسته أثناء فترة الأحادية الحزبية، المتميزة بسيطرة الدولة التامة على توجهات وسائل الإعلام إزاء الأحداث السياسية والاجتماعية..، وذلك بالبحث عنه لاستنباط خصائصه وسماته، موضوعاته واتجاهاته الأيديولوجية، وأهم رساميه البارزين وتقنياتهم في الرسم...وغيرها من العناصر الأخرى المساعدة على دراسة الكاريكاتير الصحفي في الوقت الحالي، معتمدين في ذلك على إجراء دراسة تحليلية موسعة لمضامين الرسوم الكاريكاتيرية التي نشرتها صحيفتي "El Moudjahid" و"الشعب" أثناء الفترة الزمنية الممتدة من سنة 1965-1988، أسفرت عن جملة من المعلومات التوضيحية تشكلت على أساسها المباحث والعناصر القادمة.

المبحث الأول: الكاريكاتير التشكيلي في الجزائر

برزت حاجة الإنسان إلى التواصل والتفـاعل مع الآخرين منذ أن وُجد على وجه البسيطة من حيث هو كائن اجتماعي بطبعه حسب ما ذهب إليه "ابن خلدون"، وقد بدأت أولى محاولاته في التعبير عن أفكاره وإيصالها إلى الآخريـن عن طريق استغلال جسده،[3] تلتها مرحلة التخطيط والرسم على الجدران والكهوف والمعابد... برهنت على مدى ملازمة الفن للإنسـان منذ البداية، شكلت موضوعاتها المختلفة[4] جدلا كبيـرا حول تفسيراتها، هل كانت ذات طابع أسطوري أم سحري أم وظيفي؟

[1] MICHELALO, FENDO, op cit, p.58.
[2] CHAMP, FLEURY, *Histoire de la caricature moderne*, Edition de Paris, E. Dentu, 2010, p.08.
[3] نوار باهي: أكاديمية المراسل الصحفي المحترف للإذاعة والتلفزيون والصحف، دار الهدى، قسنطينة، الجزائر، 2006، ص08.
[4] علاء عبد العزيز السيد: الفيلم بين اللغة والنص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، عالم الكتب، القاهرة، 2003، ص29.

المطلب الأول: الجذور الأولى لفن الكاريكاتير التشكيلي بالجزائر:

أفادت بعض الدِّراسات الأثرية أن سكان الكهوف في العصر الحجري هم أول من حفروا الرسوم الكاريكاتيرية –بالتعبير الحالي– قبل حوالي ثلاثين ألف سنة كما في كهوف "كامبول" الفرنسية وجبال "الطاسيلي"* الجزائرية،[1] تعد تلك المواقع متحفا في الهواء الطلق تَعْرِضُ مئات النقوش التي خلفها إنسان العصر البرونزي، من خلال رسوم متنوعة ذات مواضيع مختلفة برزت في شكل عناصر حيوانية وأخرى آدمية وهندسية...[2] مما يُثبت أن الإنسان في الجزائر عرف الرسم واهتم بالفنون التشكيلية منذ القدم، وهي الآن لا تزال تحتوي على الكثير من الأسرار الغامضة، تستدعي بحوث علمية كثيرة** يمكن من خلال نتائجها التقرب للحقيقة بكشف بعض أسرارها.[3]

إن الذين تركوا لنا هذا الإرث الفني العتيق والمدوّن لأقدم فترات وجود الإنسان على سطح الأرض لم يرسموا تلك الأشياء دون غرض، بل كانوا يرمون إلى الاتصال بغيرهم وإعلامهم بشؤونهم أو تحذيرهم... هو ما أكده "أندريه لوروا" (André Le Roi) بأن فناني العصور الحجرية لم يقوموا بأعمالهم تلك لمجرد الرغبة في الخدش أو الخربشة على الصخور أو الكهوف ورسم لوحات لحيوانات كانت موجودة آنذاك[4] بل كانت لديهم أغراضٌ أخرى.

---

* تم إدراج منطقة "الطاسيلي" ضمن التراث العالمي شجع هذا الاكتشاف على القيام بدراسات وأبحاث مكنت من جرد كم هائل من النقوش المختلفة، أبانت عن تعاقب حضارتي العصر الحجري الحديث ثم العصر البرونزي وعن استعمال تقنيات مختلفة في الرسم كتقنيتي النقر والصقل.

[1] ضياء الحجار: مرجع سابق، ص114.

[2] قدور عبد الله ثاني: التشكيل البصري في نقوش الطاسيلي، مقاربة سميولوجية لأشهر الرسائل البصرية –البقرة الباكية نموذجا– أنظر للرابط الآتي:

http://www.crasc-dz.org/article-876.html, consulté le 12 décembre 2012.

** إن حضارة جنوب الصحراء الجزائرية ما تزال حتى الآن حضارة مجهولة الأصول وبحاجة إلى الكثير من البحث والدراسة، حيث أنه لم يتم العثور في هذه الأماكن على مقابر أو آثار أخرى تدل على تواجد البشر غير هذه الرسوم، ورغم توفر بعض الرسوم التي تشبه الرسوم المصرية أو السومرية إلاّ أن هذا لا يدل على أن حضارة الصحراء تنتمي إلى الحضارات الشرق أوسطية المذكورة، إذ أن عدد الرسوم العائدة لهذه الحضارات قليل جداً، ولا يقارن بعدد الرسوم التي تعود للصحراء الجزائرية.

[3] إبراهيم مردوخ: الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص08.

[4] كهينة سلام: مرجع سابق، ص23.

المطلب الثاني: السخرية أساس الكاريكاتير التشكيلي بالجزائر:

ترتكز الرسوم الصخرية بالصَّحراء الجزائرية بمطقة "الهقار" و"الطاسيلي" تجاوز عددها 15 ألف رسم،[1] اتسم البعض منها بالتشويه والمبالغة في رسم الأشكال البشرية، والكثير منها احتوى –ربما– على عناصر الكوميديا والسُّخرية *في موضوعه حسب ما أكَّدته بعض البحوث الميدانية التاريخية،[2] الجدير بالذكر أن التفاصيل التشريحية لهذه الرسوم مُنفذة بإتقان بالغ، ورغم الوضوح التام للشَّكل الخارجي لها فإنه من غير المحتمل أن البشر سيفهمون يوما ما المضمون الحقيقي الذي أراده الرسام من تلك الأعمال الفنية.

لعل ما لفت انتباه الأثريين تلك الرسوم التي عُثر عليها بكثرة في الصحراء الجزائرية، حيث نُفذت على الصخور واحتوت على مواضيع ساخرة بطريقة اختلفت فيها عن السخرية في فنون الحضارات القديمة، حسب ما أكده الباحث "القس بريل" (Abbé Breuil) الخبير بفن ما قبل التاريخ، حيث تُعد نشاطاته البحثية التي تناولت فن ما قبل التاريخ بأفريقيا، الأولى من نوعها بدأها بالصحراء الكبرى في عشرينات القرن الماضي، ليتم بعد ذلك نشرها سنة 1930م في عدد خاص بمجلة (Cahier d'art).[3]

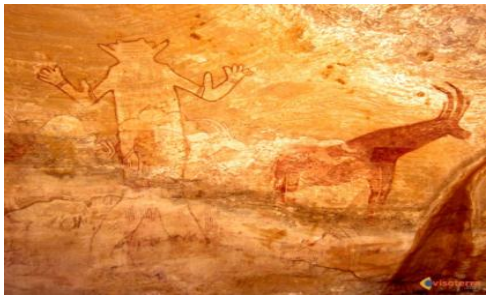
---

[1] جرايه محمد رشدي: الصحراء الجزائرية خلال العصر الحجري الحديث 6100 ق م -1000 ق م، مذكرة ماجستير غير منشورة في التاريخ القديم، تخصص تاريخ الحضارات القديمة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم التاريخ والآثار، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007-2008، ص111.

* في منطقة "تيسوقاي نافيلا" من الصحراء الجزائرية وفي الشمال الغربي من هذه المنطقة –تحديدا– رَسْمٌ على إحدى الصخور يصور أشخاصاً ممشوقي القامات لهم ذقون طويلة دقيقة النهايات، على الرغم من ملاحظة التشويه في المقاييس التشريحية لجزء من الجسم أو للجسم كله إلا أننا لا يمكن الجزم النهائي بتوفر المضمون الساخر فيها. أنظر المرجع السابق، ص95.

[2] خالد محمد أحمد الفقيه: فن الكاريكاتير نواة الإعلام الأولى، مجلة مدى الإعلام، ع02، المركز الفلسطيني للتنمية والحريات الإعلامية، آب 2011، ص36.

[3] LHOTE, H, *L'abbé Breuil et le Sahara*, Journal de la Société des Africanistes, tome32, fascicule 1, 1962, pp.65, 66.



الصورة رقم (18) توضح رسوم بمنطقة "الطاسيلي"

أما بالنسبة لمنطقة الجزائر فقد كانت أولى اكتشافاته لتلك الرسوم بمنطقة "الطاسيلي" سنة 1933م،[1] أين دُهش بطابعها القصصي بعد أن قام بدراستها بشكل عميق وأكَّد بأن المضمون الفكاهي فيها احتل المكانة الأولى، فمن بين تلك الرسوم ما اكتفى بالتشويه والمبالغة ومن بينها ما احتوى على عناصر الكوميديا والسُّخرية في موضوعه،[2] هذا وتظل حضارة جنوب الصحراء الجزائرية حتى الآن بحاجة للكثير من الدراسات والبحوث، حيث إنّه لم يتم العثور في هذه الأماكن على مقابر أو أيِّ أثر بشري آخرٍ غير تلك الرسوم.

المبحث الثاني: الكاريكاتير الصحفي بالجزائر قبل الاستقلال

تعتبر الجزائر أول بلد مغربي عرف الإعلام المكتوب، كان ذلك مع بداية الاحتلال الفرنسي الذي حمل معه على غرار ما فعل "نابليون" بمصر مطبعة وهيئة تحرير، تمكنه من إصدار جريدة تعمل على الرفع من معنويات جيشه الغازي ودعم احتلاله للجزائر، بالسيطرة على حركة الأجسام واشتغال العقول لدى الجزائريين حتى لا يجدوا منفذا للخلاص من هذا الاستعمار،[3] فأصدر جريدة "بريد الجزائر" شهر جوان 1830م في شاطئ سيدي فرج[4] فاتحا بذلك عهدَيْ الصَّحافة والكاريكاتير على حد سواء.

المطلب الأول: دور الصحف الفكاهية الفرنسية في التمهيد للكاريكاتير الجزائري

كانت الصحافة الفرنسية منذ القرن السابع عشر على يقين بأهمية الصورة في المجتمع، لذلك جاء الكاريكاتير الفرنسي ليس فقط لتوضيح الكلمات بل لتعويضها في الكثير من الحالات، وما

[1] LHOTE, H, *L'abbé Breuil et le Sahara*, op cit, p. 69.

[2] ممدوح حمادة: مرجع سابق، ص10.

[3] عبد المالك مرتاض: نشأة الصحافة العربية و تطورها في الجزائر، مجلة الثقافة، ع33، وزارة الإعلام والثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، جوان-جويلية، 1976، ص29.

[4] فضيل دليو: تاريخ وسائل الاتصال، دار أقطاب الفكر، الجزائر، ط3، 2007، ص ص214، 215.

ظهور الجرائد الساخرة بفرنسا سنة 1830م لخير دليل على ذلك،[1] يُعدُّ ذلك النضج في مجال الكاريكاتير سبب استفادة الرسَّامين الجزائريين من نظرائهم الفرنسيين من حيث التقنياتُ المستخدمةُ، بعدما قام الاحتلال الفرنسي بإنشاء بعض الصحف الفكاهية بالجزائر، عندما شعر بأن جنوده وسكانه بحاجة إلى الترفيه.

جاءت تلك الصحف لتقوية الجانب النفسي لديهم والرفع من معنوياتهم حين تُراودهم بعض الأفكار الموحية بقضيتهم غير العادلة على غرار صحيفة "الشيطان" (Chitann) التي تُعد الأولى من نوعها في هذا المجال تمَّ إصدارها بالجزائر عام 1865م، بالإضافة إلى جريدة "الرامي الجزائري" (le Tirailleur Algérien) التي سخِرت من الصحافة الجزائرية آنذاك وَوَصفتها بأسلوب مُتهكم ورسوم مُضحكة، ناهيك عن جريدة (le Turco) الصادرة سنة 1895م المليئة بالرسوم الكاريكاتيرية،[2] ناهيك عن إبداعات "كليس" (kleiss) الفنية التي خاطب من خلالها المعمرين أثناء الحقبة الاستعمارية.[3]

المطلب الثاني: مناحي تأثر الكاريكاتير بين الجزائريين بنظرائهم الفرنسيين والعرب

برزت عدة أسماء لرسامين كاريكاتيريين فرنسيين آخرين خلال الثورة التحريرية في الفترة الممتدة ما بين 1956م و1962م أمثال: "أوفي" (Effe)، و"فيم" (Fim)، و"لاب (Lap)"، و"أسكارو" (Ascaro) ساهمت جميعها في تهيئة الأرضية لبداية فن الكاريكاتير بالصحافة الجزائرية على غرار ما قدمه الرسام الجزائري "إسماعيل آيت جفار" من رسوم كاريكاتيرية نُشرت -آنذاك- بالصحافة الاستعمارية خلال فترة الخمسينيات، رغم ذلك يبقى من العسير الحديث عن كاريكاتير جزائري خلال الحقبة الاستعمارية نظرا لندرة الإمكانات اللاَّزمة لتحقيق ذلك، والتي بإمكانها أن تسمح بالبحث الجيد والتنقيب العميق عن هذا النوع الفني في تلك الفترة.

---

[1] MARTINE, THOMAS, *Le dessin de presse à l'époque impressionniste 1863-1908 de Daumier à Toulouse Lautrec*, 2e édition Democratic Books, France, 2010, p.156.

[2] كريمة عرامة: مرجع سابق، ص 150.

[3] FATMI, SAAD EDDINE, *Algérie: Satire des mœurs et du pouvoir, un dossier cordonnée par CHRISTOPHE CASSIAU-HAURIE*, Afri-cultures: La caricature et le dessin de presse en Afrique, n79, 2009, p.15.

لم تقتصر استفادة الرسامين الجزائريين من نظرائهم الفرنسيين بل تعدتها إلى الاستفادة من خبرات بعض الصحافيين العرب من حيث طريقةُ الكتابة الصحفية الساخرة ففي سنة 1893م صدرت جريدة "الحق" بعنابة، وهي على جدِّيتها إلا أنها كانت تنقل بعض المقالات الساخرة عن جريدتي "أبو نظارة" و"أبو الهول" المصريتين، هذا وتعد (Algérie Actualité) أول صحيفة عرفت "الشريط المرسوم" (La Bande Dessiné) نهاية 1960م على يد رسامين جزائريين أمثال: "محمد أرام"، و"منوار مرابطين" المعروف باسم "سليم" إضافة إلى "رشيد علي قاسي"،[1] ممن كان لهم نشاط إعلامي وفني بارزين ساق إلى الحديث عن حركة كاريكاتيرية جزائرية بدأت في مسيرتها غداة الاستقلال.[2]

المبحث الثالث: الكاريكاتير الصحفي الجزائري بعد الاستقلال من 1962-1988

سيتم التطرق في ثنايا هذا المبحث عن دور الكاريكاتير الصحفي في أرشفة وتأريخ الأحداث بصورة بسيطة وجاذبة خلال فترات وأزمنة عاشتها الدولة الجزائرية المستقلة منذ سنة 1962م إلى سنة 1988م، وهو بذلك يُعد مكسباً فنيا للصحف العمومية التابعة للسلطة من خلال أداء رسامي الكاريكاتير لواجباتهم المزدوجة كفنانين وصحفيين مُتأثرين بالعامل السياسي الذي كان له دور أساسي في تطور الصحافة الجزائرية بفنياتها المختلفة[3] حسب ما أكده الكثير من الباحثين في مجال الإعلام الجزائري.

المطلب الأول: مراحل تطور الكاريكاتير الصحفي الجزائري

تم الاستئناس في تقسيم مراحل الكاريكاتير الصحفي بالجزائر خلال فترة الأحادية الحزبية إلى ما تم التوصل إليه من معلومات جاءت بعد بحث حثيث ومطول دام قرابة الستة أشهر بمركز الإعلام والثقافة لولاية قسنطينة، احتوى هذا الأخير على أرشيف قَيِّمٍ من مجلدات ضمت بين طياتها صحفا ومجلات منذ الاستقلال إلى يومنا الحاضر، وعلى الرغم من اهتراء جدرانه وتآكلها وانتشار رائحة الرطوبة بالمكان إلا أن الاتصال بمحتويات الصحف القديمة كان ممتعا، وقد أفضت عملية البحث

[1] FATMI, SAAD EDDINE, *op cit*, p.16.

[2] إبراهيم مردوخ: مرجع سابق، ص40.

[3] رضوان بوجمعة: الصحفي والمراسل الصحفي في الجزائر، دراسة سوسيومهنية، طاكسيج كوم للدارسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008، ص13.

والتنقيب* إلى معلومات جديدة عنيت بمسيرة الكاريكاتير الصحفي خلال هذه الفترة المعتمة بالنسبة للكثير من المراجع التي اهتمت بمجال الصحافة في الجزائر.

كان الاتجاه نحو استنباط مراحل الكاريكاتير الصحفي الجزائري بالاعتماد على رسوم كاريكاتيرية نُشرت على مدار 25 سنة من التواجد الإعلامي بصحيفتي "المجاهد" باللغة الفرنسية و"الشعب" باللغة العربية خلال الفترة الممتدة من سنة 1965م وصولا إلى سنة 1988م، وقد اتضح أن هذا الفن قد مرَّ بعدة تطورات تدرج فيها حتى وصل إلى مرحلة هامة من النضج على يد رسامين جزائريين وغير جزائريين أرسوا تقاليد كاريكاتيرية، كان لها أثر واضح –فيما بعد– على مسيرته عبر الصحافة الخاصة خلال فترة التعددية الإعلامية بالجزائر.

الفرع الأول/ المرحلة الأولى: الظهور المحتشم للكاريكاتير الصحفي الجزائري 1962-1965:

اتفق الكثير من الباحثين على أن المرحلة الأولى لتطور الإعلام بالجزائر امتدت من سنة 1962م إلى سنة 1965م، كانت –وسائل الإعلام عموما– في يد بعض المثقفين ممن يمتازون بنوع من الاستقلالية،* تجسدت في ترك هامش من الحرية للانتقاد ومناقشة بعض القضايا الساخنة،[1] في إطارِ واقعٍ إعلاميٍّ فرض نفسه بقوة القانون طبقا للاتفاقيات المبرمة مع السلطة الفرنسية.[2]

* تم تشكيل فريق خاص عني بالبحث عن الرسوم الكاريكاتيرية المنشورة بجريدتي "الشعب" و"المجاهد"، خلال الفترة الزمنية الممتدة من 1965م-1988م، حيث تكوَّن هذا الفريق من مجموعة أساتذة وطلبة تطوعوا للبحث أذكر منهم: أ/ زياد شهيناز، د/ رقاني أيوب، د/ غدار نور الإسلام، أ/ مريم ماضوي، الطالبة: زيتوني مروة، والطالب: بالمداني عبد العزيز وكنوش شهاب الدين، إضافة إلى بعض عمال الديوان الوطني للثقافة والإعلام، الآنسة: وبوركيوة سعاد، وبن سالم سهيلة.

* ارتكزت تلك الاستقلالية النسبية على الشرعية التاريخية، حيث أن معظم أفراد هذه الشريحة المثقفة كانت قد شاركت في الثورة التحريرية على قدم المساواة مع كثير من المسؤولين السياسيين.

[1] أحمد حمدي: بوادر الإعلام الثوري في الجزائر، المجلة الجزائرية للاتصال، ع 08، معهد علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1992، ص115.

[2] محمد شطاح: قضايا الإعلام في زمن العولمة بين التكنولوجيا والايدولوجيا، مرجع سابق، ص101.

وبناء على ذلك فقد عُدت الفترة الزمنية الممتدة من 1962م إلى غاية 1965م من أخصب المراحل التي عرفها الإعلام المكتوب بالجزائر لتميزها بالتنوع والتعدد** المستمدين أساسا من حرية الصحافة والحريات الفردية، الذين أقرهما قانون الإعلام الفرنسي الصادر عام 1881م، وأكدا عليهما القانون الخاص بالعمل الإعلامي الجزائري الصادر بتاريخ 13 ديسمبر 1962م، وكرسهما الدستور الجزائري الصادر بتاريخ 10 سبتمبر 1963م، إذ تشير المادة (19) منه إلى "إنَّ الجمهورية الجزائرية تضمن حرية الصحافة والوسائل الإعلامية الأخرى، وحرية الجمعيات، وحرية الكلمة والتدخل عموما وحرية الاجتماعات..."[1]

هو واقع مهد الطريق لظهور رسوم كاريكاتيرية ضمتها صفحات جرائد وطنية على غرار يومية "El Moudjahid"، أين مثَّل العدد "98" منها السبق في نشر أول رسم كاريكاتيري بالجزائر المستقلة، كان ذلك في 20 أكتوبر 1962م من إمضاء الرسام الكاريكاتيري الفرنسي "سيني" (SENE)،[2] تميز هذا الرسام بمواقفه الداعمة للقضية الجزائرية من خلال رسوم كاريكاتيرية مُنع نشرها من قبل صحيفة (l'express) الفرنسية، ليكون ذلك سببا مباشرا لتقديم استقالته منها والتحاقه للعمل كأول فنان كاريكاتيري أُدرجت رسومه في الصحافة الوطنية بعد الاستقلال وتوالت بالظهور لأعدادٍ محدودةٍ.

واستطرادا لما سبق يعد الرسام الجزائري "محمد اسياخم" الذي شق طريقه نحو العالمية في "فن المنمنمات" أول رسام كاريكاتيري جزائري، بدأ في نشر رسومه بصحيفة "El Moudjahid" عام 1963م غير أنها كانت محدودة وغير منتظمة الصدور،[3] لأن الحكومة الجزائرية –آنذاك– عملت على توجيه الجرائد الوطنية لبثِّ الأخبار والأفكار التي كانت لا تخرج عن إطار تمجيد الثورة وأبطالها،[4]

** وجدت عدة عناوين نذكر منها: المجاهد الأسبوعي، النصر، الجيش، La république Algérienne, Lepeuple ،La république, La révolution Africaine, Le soir D'Algérie, Hebdocoopération...، تمركزت جلها بالمناطق الشمالية والمدن الجزائرية الكبرى.

[1] فضة عباسي بصلي: مراحل تطور العمل الإعلامي بالجزائر ودور المرأة فيه، مجلة تواصل، ع20، 2007، ص25.

[2] جريدة المجاهد: 10 نوفمبر 1962م، ع 118، ص 12.

[3] ساعد ساعد: فنيات التحرير الصحفي، دار الخلدونية، الجزائر، ط02، 2009، ص43.

[4] إسماعيل معراف قالية: الإعلام حقائق وأبعاد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999، ص42.

مُعبرة عن شرعية* النظام السياسي في إطار الحزب الواحد،[1] والحجة في ذلك على حد تعبير الرئيس السابق "أحمد بن بلة" أنَّ استعادة السيادة الوطنية لابد أن يعقبها تحكم في مجال السياسة الإعلامية.

أَخَّر هذا الوضع التجربة الكاريكاتيرية الجزائرية من أن تتطور بما فيه الكفاية –خلال هذه الفترة– على غرار ما حدث في الدول الأوروبية والعربية، إلا أن ذلك لم يُلغ ظهور أعمال برزت بأشكال تعبيرية متميزة في الرسم الساخر أنجزها فنانون جزائريون عُرفوا من خلالها على المستوى الوطني وحتى العالمي،[2] فالأسماء التي سجلت نفسها في هذا المجال وفي هذه الحقبة –بذَّات– كانت تعدُّ على الأصابع إلا أنه لم يتسن للباحثة الوصول إليها أثناء عملية البحث.

الفرع الثاني/ المرحلة الثانية: اقتباس الكاريكاتير عن صحف غربية وعربية 1965–1967:

بدأت التغييرات الفعلية مع انقلاب 19 جوان 1965م** الذي مهد الطريق أمام احتكار الدولة لوسائل الإعلام بصورة كاملة،[3] حيث راقبت جبهة التحرير الوطني مجموع الصحف الأسبوعية، في حين صارت كافة الصحف اليومية "النصر والجمهورية والشعب والمجاهد" حكرا على الدولة، كما تشكلت وزارة الإعلام والثقافة سنة 1965م لتقوم بمهمة توجيه الإعلام وتطويره ومراقبته.[4]

* استند حزب جبهة التحرير الوطني في ممارسة السلطة إلى شرعية تاريخية ثورية، ارتكزت بدورها على المقاومة الوطنية ضد الاحتلال الفرنسي، هي شرعية لم يسبق أن حصلت عليها أي قوة سياسية أو حزبية في الجزائر سوى الجيش الشعبي الوطني.

[1] رولان كايرول: الصحافة المكتوبة والسمعية البصرية، ترجمة محمد مرسلي: سلسلة المجتمع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص17.

[2] جنان سيد علي: الصور مرجع سابق، ص39.

** قامت مجموعة من الضباط الذين استولوا على الحكم عام 1962م ونصبوا الرئيس" أحمد بن بلة" على رأس السلطة، بتنحية هذا الأخير من على رأس الدولة، في إطار انقلاب عرف بعملية" التصحيح الثوري "آلتي قادها وزير الدفاع "هواري بومدين" في 19 جوان من سنة 1965م، ليتم تنصيبه على رأس الجمهورية الجزائرية إلى غاية وفاته في ديسمبر 1979م.

[3] بوجمعة رضوان: مرجع سابق، ص15.

[4] هنري بورج: تصفية الاستعمار الإعلامي، ترجمة : المنجي الصيادي، دار الجيل ودار لسان العرب، دب، ط1، 1996، ص66.

اعتُبر "الإعلام" –آنذاك– أحد قطاعات السيادة الوطنية بمقتضى الميثاق الوطني والدستور، اللذان حددا الخيارات الاشتراكية للبلاد، حيث وُجِّه الكاريكاتير الصحفي –وفق ذلك– توجيها سياسيا وإيديولوجيا "دعاية"،** ليقوم بدور الأداة التي تُبرِّر وجود هذه السلطة وتُدعِّم شرعيتها وتذود عنها ضد خصومها،[1] من خلال الاعتماد على صحفيين ورسامين كاريكاتيريين تكنوقراطيين.***

أدت تلك السياسة إلى تشويه الإعلام[2] الذي أضحى لا يتلاءم لا مع تطلعات الصحفيين ولا مع إبداعات الرسامين الكاريكاتيريين ولا مع احتياجات المواطنين، خصوصا بعدما أحكمت الدولة زمام سيطرتها على مجال التوزيع بقرار أصدرته عام 1966م، حيث أصبحت أيُّ مطبوعة تحتاج إلى التوزيع تتطلب الحصول على موافقة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (SNED) التابعة للدولة التي تأسست عام 1967م،[3] مانعت بذلك شركة (HACHETTE) الفرنسية من التوزيع في الجزائر.[4]

دفع هذا الوضع السياسي بالكاريكاتير الصحفي اللجوء إلى فكرة اقتباس رسوم كاريكاتيرية ذات اتجاه سياسي دولي مبتعدة كل الابتعاد عن الإبداع الوطني الذي يخص الشأن الداخلي للدولة الجزائرية، فاقتصرت جريدة "El Moudjahid" التي ظهرت سنة 1965م باتجاه بعيد عن الفكر الشيوعي[5]* وبحُلة جديدة إلى تخصيص حيزا منتظم الظهور للشريط المرسوم (LA BANDE DESSINEE) بدأه الرسام "سليم" تبعه بعد ذلك الرســـام "أحمد هارون" من خلال سلسلتيه

** استطاع الإعلام أن يمارس دورا سياسيا تعبويا مانعا ظهور أي قوة سياسية منافسة له، محتكرا التمثيل السياسي ومسيطرا على كل النقابات والاتحادات المهنية. أنظر: ناجي عبد النور: مرجع سابق، ص37.

[1] فاروق أبو زيد: الإعلام والسلطة، إعلام السلطة وسلطة الإعلام، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 2007، ص26.

*** ترجع كلمة التكنوقرتطية إلى أن الإداري الموظف ومنه الصحفي ورسام الكاريكاتير يتجه نحو الخوف على وظيفته لذلك يخضع في كثير من الأحيان لسيطرة السلطة. أنظر: رضوان بوجمعة، مرجع سابق.

[2] أحمد حمدي: بوادر الإعلام الثوري في الجزائر، المجلة الجزائرية للاتصال، ع 08، معهد علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1992،ص115.

[3] بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الاستقلال 1962- 1988، ترجمة: صباح ممدوح كعدان، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط01، 2012، ص83.

[4] محمد اللمداني: الصحافة المستقلة في الجزائر التجربة من الداخل، منشورات الخبر، الجزائر، 2005، ص21.

* قامت الحكومة الجزائرية سنة 1964م باقتراح مشروع الاندماج بين جريدة "républicain Alger" التي كان يشرف عليها شيوعيون وبين صحيفة جبهة التحرير الوطني "الشعب"، نجم عن ذلك إنشاء صحيفة المجاهد في 1965 بلا شيوعيين، وهي الجريدة التي قمنا بتحليل عينة من رسومها الكاريكاتيرية حتى سنة 1988م. أنظر: هنري بورج: مرجع سابق، ص65.

"بوزيد وزينة" و"العفريت"،[1] مهدت تلك السلاسل لنشر الكـــاريكاتير بشكل مُقتبس عن صحف غربية وعربية.

كانت بداية الكاريكاتير الصحفي الجزائري مع صحيفة "الشعب" بتاريخ 19 ماي 1965م بالنسبة للعدد 750 في ذيل الصفحة الأولى، بتوقيع غير واضح تماما ضمن ركن "الموقف الدولي بالكاريكاتير"، أما بالنسبة لصحيفة " El Moudjahid" فقد كانت بدايته مع الفنان الجزائري "أحمد هارون" بتاريخ 20 جويلية 1965م في الصفحة السابعة –ما قبل الأخيرة– من العدد 25 لينقطع بعد ذلك عن الرسم حتى سنة 1966م، وقد بلغ عدد صفحات تلك الجرائد أثناء هذه المرحلة ثماني صفحات بحجم 56سم.

الصورة رقم (19) توضح أول رسم كاريكاتيري بصحيفة "الشعب"

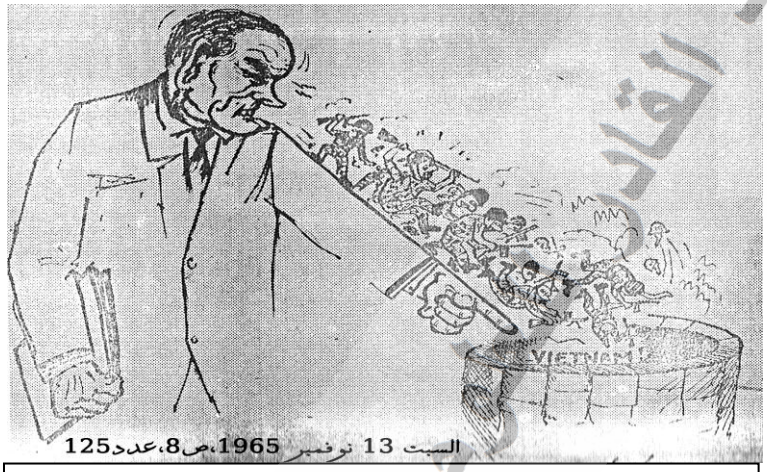
تميز الكاريكاتير الصحفي خلال هذه المرحلة الممتدة من سنة 1965م إلى سنة 1967م بتذبذب في انطلاقته نتيجة عدم انتظام صدوره بشكل يومي أو حتى بشكل أسبوعي، فنجد على سبيل المثال أن صحيفة "الشعب" احتوت إجمالا على 161 رسما كاريكاتيريا وُزِّع بشكل غير منتظم عبر سنوات هذه المرحلة، حيث سجلنا 48 رسما كاريكاتيريا سنة 1965م، ثم ارتفع هذا العدد إلى 93 رسما سنة 1966م، ليتدنى بعد ذلك بشكل ملفت للانتباه حتى وصل إلى 20 رسما كاريكاتيريا فقط سنة 1967م.

أما بالنسبة لصحفية "El Moudjahid" فقد كان وضعها أضعف مقارنة بصحفية "الشعب" إذ لم تحتو هذه الجريدة خلال المرحلة الثانية سوى على 61 رسما كاريكاتيريا، تراوح ما بين 23 رسما سنة 1965م، ثم تدنى بقليل سنة 1966م ووصل إلى 20 رسما كاريكاتيريا، بينما سجلنا 18 رسما فقط سنة 1967م.

[1] ZOUAD, RAMLA, op cit, p. 67.

من جهة أخرى اتَّسمت عملية نشر الكاريكاتير بالصحافة الوطنية خلال هذه المرحلة بعدم ثبات هذا الأخير ضمن صفحات أو أركان قارَّة، بل كان مرتبطا في الأساس بالأهمية التي كان يكتسبها الحدث بالنسبة للصحيفة، فأحيانا كان يُنشر بالصفحة الأولى وأحيانا أخرى بالصفحة الأخيرة أو بالصفحات الداخلية* مُرفقا بشكل دائم بالأخبار والمقالات بهدف تدعيمها وترسيخ الفكرة في ذهن القارئ عن طريق الصورة الكاريكاتيرية التي كانت تتمتع بالنضج والعمق في طرحها.

اتجهت الصحافة الوطنية خلال هذه المرحلة نحو الاهتمام بالمجال السياسي الدولي متخذة من الإنسانية ومن قيمها السامية موضوعات كاريكاتيرية خصبة، رأت فيها تعبيرًا صادقًا عن تطلعاتها وآمالها،[1] فكان لحرب الولايات المتحدة الأمريكية في اتحادها مع "الفيتنام الجنوبية" ضد "الفيتنام الشمالية الشيوعية" النصيبُ الأوفر من المعالجة الكاريكاتيرية، حيث أبدت تلك الرسوم مواقف سياسية حاسمة ضد الولايات المتحدة الأمريكية التي قامت بإرسال أول جنود لها إلى فيتنام الجنوبية في السادس مارس من عام 1965م دعمته بقوات إضافية، مبرزة قوة التدخل الأمريكي في تلك الفترة .



الرسم رقم (34) يوضح كاريكاتير سياسي بصحيفة "المجاهد"

واصلت الرسوم الكاريكاتيرية التي نُشرت بالصحافة الوطنية -آنذاك- تتبع كرونولوجيا الأحداث الدولية بطريقة متهكمة، موضحة أن الرعب الأميركي والآلة الحربية المتطورة لم تؤثر في

* للإشارة في هذا المقام أن بداية الكاريكاتير بصحيفة "الشعب" على سبيل المثال كانت بذيل الصفحة الأولى منتصف 1965م ثم استقر بعد ذلك في أعلى الصفحة الخامسة سنة 1966م المخصصة لـ "أنباء العالم" ضمن ركن "الموقف الدولي بالكاريكاتير"، بينما تميزت سنة 1967م بعدم استقراره تماما فأحيانا كان يُنشر بالصفحة الثانية أو السابعة...

[1] خالد محمد أحمد الفقيه: مرجع سابق، ص37.

معنويات الثوار الفيتناميين ولا في مقاومتهم، ساخرة من الولايات المتحدة الأمريكية التي لم تستطع – رغم محاولاتها المستمرة– أن تقطع طريق "هو شي منه" الذي تمر منه الإمدادات نحو ثوار الجنوب، كما أشارت إلى الحملات الصحفية المطالبة بإيقاف الحرب بسبب ما نُشر في وسائل الإعلام الأميركية من ممارسات لا إنسانية،* قام بها الجيـــــــش الأميركي ضد المواطنين الفيتناميين العزل، في العالم من انتهاك لحقوق الإنسان وأحقية تلك الدول تقلة" لجميع الحركات التحررية في العالم، مثلما توضحه

الشعب 16 ديسمبر 1965

الخميس 7 اكتوبر 1965،ص8،ع93

الرسم رقم (35) يوضح كاريكاتير نُشر بصحيفة "الشعب"

الرسم رقم (36) يوضح كاريكاتير نُشر بصحيفة "المجاهد"

ما ميَّز هذه المرحلة هو اتجاه صحيفة "El Moudjahid" نحو عرض رسومها الكاريكاتيرية خالية تماما من توقيع رساميها أو حتى ذكر المصدر المقتبس منه، إلى أن جاء يوم 13 سبتمبر من عام 1966م، التاريخ الذي عاد فيه الفنان الجزائري "أحمد هارون" للعمل بالصحيفة مجددا كرسام للكاريكاتير، بعد انقطاعه عنها منذ تاريخ 20 جويلية 1965م.

بينما اعتمدت صحيفة "الشعب" على رسوم كاريكاتيرية مُقتبسة عن صحف ومجلات غربية معروفة بنسبة 57,14%، بالإضافة إلى صحف ومجلات عربية عريقة في إعلامها ومتميزة برسومها الكاريكاتيرية بنسبة 29,81%، مع تسجيل غياب تام لأية أقلام كاريكاتيرية جزائرية، وتَصَدَّرَ مجال

* فاق قصف الولايات المتحدة للفيتنام قصف الحلفاء لألمانيا في الحرب العالمية الثانية بأربعة أضعاف، وقد عانت فيتنام الشمالية من دمار هائل في صناعاتها وشبكة مواصلاتها، كما أصبح نحو نصف سكان الجنوب لاجئين، كم دُمرت المناطق الزراعية والغابات والحياة الفطرية في بعض المناطق.

الاقتباس الغربي صحيفة "الهيرالدتريبون" الأمريكية بنسبة 61,11%، تلتها الصحف البريطانية بنسبة 28,26% على رأسها صحيفة "الديلي إكبريس" بنسبة 38,45%، أما فيما يخص الصحف الفرنسية فقد جاءت في المرتبة الثالثة بنسبة 26,09% تصدرتها صحيفة "الكانارأونشيني" بنسبة 50%.

لم تكتفِ صحيفة "الشعب" باقتباس الكاريكاتير عن دول كان لها باع طويل في هذا المجال الفني الساخر، إلا أنها تعدت ذلك إلى اقتباس رسوم أخرى من بعض الصحف الصينية بنسبة 03,26%، خصوصا تلك التي نشرتها صحيفة "أنباء الصين" بنسبة 66,67%، بالإضافة إلى صحيفتي "نوفوستي" و"روكودايل" السوفـــيتيتين بنسبة 02,17%، ناهيك عن صحيفة "الناشيونال هيرالد" الهندية بنسبة 01,09%.

لم يُستثنَ الكاريكاتير العربي من إستراتيجية الاقتباس التي انتهجتها صحيفة "الشعب" كمرحلة أولية لتبني هذا الفن المتميز ضمن نشاطها الإعلامي، فكان للصحف المصرية العريقة النصيب الأوفر من هذه العملية أين قُدرت نسبتها بـ60,42% تصدرتها صحفية "المصوِّر" بنسبة 37,93%، ناهيك عن صحيفة "أخبار اليوم" و"روز اليوسف" و"الأهرام" و"الجمهورية".

حاولت هذه الصحيفة من جهة أخرى أن تُقدم نوعا من التنوُّع في مجال اقتباسها للكاريكاتير الصحفي، فاتجهت وفق هذا المنظور نحو نشر رسوم كاريكاتيرية لبعض من الصحف السُّورية بنسبة 29,17% ترأسها صحيفة "الثورة" بنسبة 64,29%، أما فيما يخص الصحف اللبنانية فقد جاءت في المرتبة الثالثة من حيث الاقتباسُ بنسبة بـ10,41% تصدرتها صحيفة "الأحرار" بنسبة قُدرت بـ 80%.

يعتبر أسلوبُ نقل الكاريكاتير بين الصحف تقليداً مُشاعاً بشكل خاص في هذا المجال الفني خصوصا إذا ما تعلق الأمر برسامين معروفين، هو اتجاه تبنته صحيفة "الشعب" في بداية نشرها للكاريكاتير مرفقة إيَّاه بعبارة "نقلا عن صحيفة كذا" استخدمت هذه الطريقة أساسا بهدف التنويه وهو ضروري في هذه الحالة لارتباطه بمبدأ الأمـانة الفنية، لو نظرنـا في الجهة المقـابلة إلى صحيفة "El Moudjahid" نجدها قد ابتعدت كلِّية عن ضبط عملية نشرها للكاريكاتير خلال هذه المرحلة،

مكتفية بعرضه دون أية معايير فنية من شأنها إضفـاء خاصية متميزة لهذا النوع الفني الفريد في رسالته الإعلامية.

قد تُعزى عمليةُ التعتيم التي مارستها صحيفة "El Moudjahid"، والاقتباس التي تبنتها صحيفة "الشعب" في نشرهما للكاريكاتير إلى عدة أسباب عبَّرت عن حالة التعثر التي ميَّزت انطلاقة هذا الفن الصحفي بالجزائر، والتي يُمكن إيجازها في النقاط الآتية:

-عدم ترسيخ تقاليد تؤسس لنشر كاريكاتير صحفي بالجرائد الوطنية بعد الاستقلال، بسبب انعدام خبرتها في مجال الإعلام اليومي بشكل عام.

-قلة اهتمام الصَّحافة الوطنية بالكاريكاتير بشكل يُنبئ عن عدم وعيها بقدرته على إيصال الرسالة الإعلامية للقارئ الجزائري.

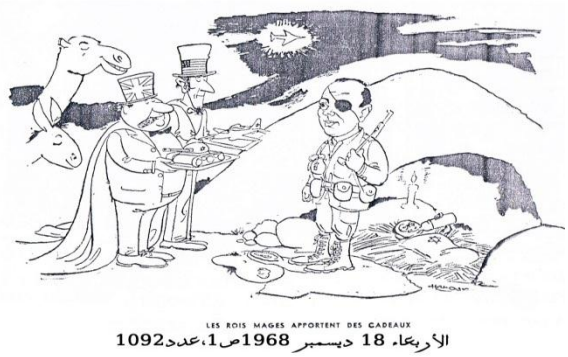
-إن انتشار مثل هذه الظاهرة يبعث على التصور بأن الصحف الجزائرية تفتقر إلى رسامين أكفاء بإمكانهم تحمل مسؤولية تغطية صحفهم برسوم كاريكاتيرية ذات نوعية، ولفت الانتباه لهذا النوع الفني المتميز برسالته الساخرة.

-ارتباط الصحافة الجزائرية بالنظام السياسي أثَّر سلبا على تطور فن الكاريكاتير من الناحية الشكلية المتعلقة بانتظام الصدور، أو من ناحية المضمون المتعلق باختيار فكرة تهكمية ناقدة.

الفرع الثالث/ المرحلة الثالثة: إبداع الكاريكاتير الصحفي الجزائري 1968 -1970:

تميز الكاريكاتير الجزائري خلال هذه المرحلة باعتماد الصحف الوطنية على إبداعات فنانين جزائريين بنسبة 63,95% و24,59% من مجموع الرسوم الكاريكاتيرية البالغ عددها 255*، نُشرت جميعها بصحيفتي "الشعب" و"El Moudjahid" اليوميتين خلال الفترة الممتدة من سنة 1968م إلى سنة 1970م، حيث كانت البداية مع الرسام "حكَّار" بتاريخ 22 جانفي من عام 1968 بالنسبة للعدد 1582 في أعلى الصفحة الأخيرة من يومية "الشعب"، ومع الرسام "هارون" بتاريخ 30 ماي 1968م بالنسبة للعدد 918 من خلال صفحة (Dans le pays) بيومية "El Moudjahid".

* تم نشر 169رسما كاريكاتيريا بصحيفة "المجاهد"، و86 رسما آخر بصحيفة "الشعب".



الأربعاء 18 ديسمبر 1968ص1،عدد1092

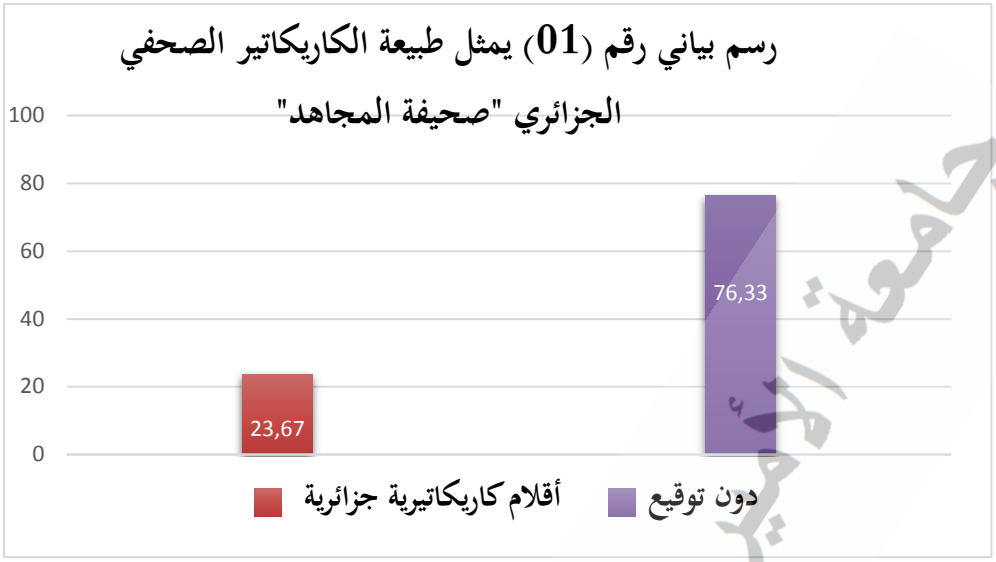
الرسم (37) للفنان "أحمد هارون" بصحيفة "المجاهد"

ساهم في إرساء قواعد الكاريكاتير بالصحافة الوطنية -إلى جانب الرساميْن السابقين- عدة أقلام فنية جزائرية أخرى أمثال: "التجاني" و"محمد حنكور" و"سعيدي"، حيث تقودنا تلك الأسماء إلى يقين مفاده أن الشهرة بالكاريكاتير لا تُعْقَد إلا للقليل من أصحابها،[1] لذلك اتَّسمت رسومهم الكاريكـــــاتيرية بالنضج والبلاغة التَّعبيرية سواء تعلق الأمر بتناول الأحداث الوطنية أو حتى مواضيع السياسة الدولية.

كمـــا شهـــدت هذه المرحلة اتجـــاه الصحـــافة الوطنية بنموذجيهـــا "الشعب" و"El Moudjahid" نحو الاعتماد على الإبداعات الكاريكاتيرية التي كان يُرسلها القرَّاء إلى الجريدة بشكل دوري، بحثا منها عن مواهب جديدة يُمكن اكتشافها في هذا المجال الخصب بالجزائر، خُصصت لها أركان قارة ظلت تُقدم لفترة لا بأس بها نُشرت تحت اسم "رسوم القراء" بالنسبة لصحيفة "الشعب" و (Dessin de lecteur) بالنسبة لصحيفة "El Moudjahid" بالرغم من تعدد تلك الأقلام إلا أنها لم تستطع أن تُحافظ على انتظام صدور هذا الأخير بالصحافة الوطنية نظرا لحداثة التجربة وافتقارها للإبداع المستمر.

وفي ظل موازين قوى سياسية غير مستقرة استطاعت بعض التجارب أن تشكل استثناءات من المشهد العام، حاول رسَّامو الكاريكاتير توجيه سهام السُّخرية لمستحقيها في ظل حماية "عدم التوقيع" التي بلغت نسبتها 76,33% بالنسبة لصحفية "El Moudjahid" و16,28% بالنسبة لصحيفة "الشعب"، حتى وإن لم نلمس أثناء عملية بحثنا في تاريخ الكاريكاتير "غربيا ولا عربيا" خلو هذا الأخير من توقيع رساميه لأنه يُمثل الصفة المميزة له، إلا أن الكاريكاتير الجزائري استطاع عبر بساطته وجِدَّة تجربته وتخفِّيه وراء ستار السخرية غير الموقعة أن يُقدم الإشباع المطلوب.

[1] حاوي إيليا: فن الهجاء وتطوره عند العرب، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د ت، ص22.



وبالنظر إلى طبيعة المواضيع المتناولة كاريكاتيريا خلال هذه المرحلة اتضح لنا اتجاه الصحافة الوطنية بنموذجَيْها "الشعب" و"El Moudjahid" نحو تسديد رماح سخريتهما وأساليب انتقادهما إلى ما ورثه المجتمع الجزائري من تناقضات داخلية غير متوازنة اقتصاديا، انعكس عنها وضع اجتماعي أكثر تجسيدا للتخلف متمثلا في الجهل والفقر والمرض، انجر عنها سلوكياتٌ سلبيةٌ مارسها المواطن الجزائري في تلك الفترة، فكان مشكل الهروب المدرسي والتسيب في العمل واللامبالاة وعدم احترام الجيران وانتشار الأوساخ، ونقص وسائل المواصلات وتفاقم مشكل المياه والبطالة...من أكثر القضايا الاجتماعية المتناولة كاريكاتيريا.

تابعت الرسوم الكاريكاتيرية التي نشرت بهذه الفترة مجريات الأحداث الحربية في الفيتنام مؤكدة عبر رسائلها الهزلية أن الشيوعيين في "الفيتنام الشمالية" كانوا أصعب من أن يهزموا، لذلك بدأت محادثات السلام في باريس شهر ماي من عام 1968م غير أنها فشلت، ما أدى إلى إعلان رئيس الولايات المتحدة الجديد "ريتشارد نيكسون" (Richard Nixon) انسحاب قواته تدريجيًا سنة

1969م تـــاركة القتال للفيتنـــاميين الجنوبيـــن، إلا أن ذلك لم يتحقق وعـــاد التوتر مرة الأخرى إلى المنطقة.

« عصـن الزيتـون » الـذي يلقيه يوميا الرئيـس نيكسون فـوق فيتنـام منـاديا باقـرار « السلام »

ظل موضـــــوع توقيف العـــــدوان وإحلال السلام نقطةَ ارتكاز الكثـــــــير من الرسوم الكاريكـــــاتيرية التي عبرت بكل سخرية واستهزاء تجلت فيه البراعة الفنية التي تَحَقَّقَت عبر تطابق الشكل مع المضمون، بألفاظ استمدت من البيئة وبأسلوب كُيِّف مع المصلحة الأيديولوجية للبلاد،[1] استلهمت منها السخرية التي سُلطت على تجبر الولايات المتحدة الأمريكية، وتبيان أن سلامها وعظمتها هي في الحقيقة أسطورة مُضحكة خصوصا في حربها مع الفيتنام.

المجاهد 16اكتوبر 1969،ص1،عدد1350

ما يمكن استنتاجه في آخر هذه المرحلة أن الكاريكاتير الصحفيِّ الجزائري عند معالجته للقضايا الاجتماعية المحلية، وابتعاده عن نقد السياسة الوطنية ظلَّ وسيلة من وسائل الدعاية التي مارستها السلطة الحاكمة، لذا تحتم عليه ألا يخرج عن الإطار الذي رُسم له من قبل النظام، حيث لم تخرج أهدافُه عن مجال التوعية والإصلاح الاجتماعيين قصد تحقيق أهداف التنمية المرغوبة.

الفرع الرابع/ المرحلة الرابعة: تنوع الأقلام الكاريكاتيرية الجزائرية 1971 –1973:

تميز الكاريكاتير الصحفي خلال هذه المرحلة بظهور أسماء فنية جديدة ساهمت في تنوع ونضج الكاريكاتير بالصحافة الوطنية أمثال: "عبد الرحمان" و"عموري" و"كندل" بالنسبة لصحفية

[1] رولان كايرول: مرجع سابق، ص 17.

"الشعـــب" بالإضـــــــافة إلى بـ "Tidadini" و "Maz" و "Khiarib" بالنسبة لصحـــيفة "El Moudjahid"، للإشارة فقط أننا لم نتوصل أثناء عملية البحث في هذا المجال إلى الأسماء الحقيقية لأولئك الرسامين الكاريكاتيريين، لهذا اكتفينا بذكر تواقيعهم المرفقة مع الرسوم التي كانوا ينشرونها بالصحفية.

أما الاستثناء الذي يجب أن يُشار إليه في هذا المقام يتمثل في المفارقة التي خُصت بها صحيفة "الشعب"، من خلال ظهور مميز لاسم نسائي في عالم الكاريكاتير، ذلك أن عملية البحث في تاريخ هذا الفن السَّاخر لم تُسفر عن تواجد المرأة فيه، فكانت المفاجأة بظهور الفنانة الجزائرية التي كانت تُوقع رسومها تحت اسم "فتيحة"، نُشر لها أول رسم كاريكاتيري بتاريخ 20 نوفمبر 1971م في الصفحة الثالثة من جريدة "الشعب"، توالت رسومها في الظهور حتى شهر ديسمبر لتختفي بعد ذلك بشكل نهائي.

عرف الكاريكاتير الصحفي خلال هذه المرحلة كذلك، حالة من الانتعاش أنتجتها تعدد الأقلام الفنية الجزائرية، حيث سجلنا عدة رسوم كاريكاتيرية بالعدد الواحد للصحيفة كما هو الشأن بالنسبة ليومية "El Moudjahid" التي نشرت في بعض أعداد سنة 1973م* ثلاثة رسوم كاريكاتيرية، وهو الحال ذاته بالنسبة لصحيفة "الشعب" من خلال ركنها

المجاهد 27 جويلية 1972،ص1،عدد2196

الشعب 13 مارس 1972

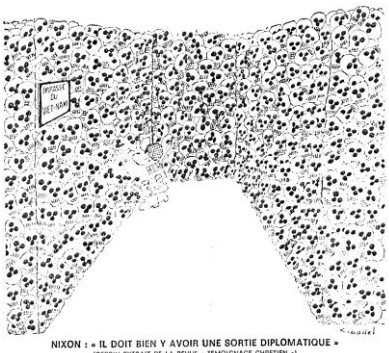
* ضمت صحيفة "El Moudjahid"سنة 1973م 56 رسما كاريكاتيرا وُزعت على خمسة أشهر من السنة هي: جانفي، فيفري، أفريل، جويلية، أوت كما هو الشأن بالنسبة للعدد 2504 و2511 و2518 ...وغيرها.

الكاريكاتيري "بدون تعليق"،* جاءت تلك الرسوم الكاريكاتيرية لتتهكمَ من بعض القضايا الاجتماعية الوطنية كانتشار الأمية والهروب المدرسي ومختلف الآفات المنتشرة في المجتمع الجزائري.

بينما شكلت السخرية من قضايا الحرب والسلام في العالم أهم مواضيع السياسة الدولية، فمنذ بداية الصراع العربي الإسرائيلي وسلاح السُّخرية مستخدمٌ فيه بشكل واسع، اتجهت الصحف الجزائرية إلى تبيان موقفها السياسي والإيديولوجي إزاء القضية والعمل على تعبئة جمهور القراء ضد إسرائيل والولايات المتحدة الأمريكية في انتهاكهما لحقوق الإنسان، بكلٍّ من فلسطينَ ولبنانَ والفيتنامَ من خلال نشرها رسوما كاريكاتيرية لفنانين جزائريين أبدعوا في هذا المجال، إلا أنهم من ناحية أخرى لم يصلوا —من خلال رسومهم– إلى ابتكار موحدٍ لرمز** يخص تلك الدول مثلما توضحه الرسوم الآتية:

* لم تكتف صحيفة "الشعب" بالتركيز على ما كان نُشر من رسوم كاريكاتيرية ضمن ركن "بدون تعليق" بل تعدته في بعض الأحيان إلى تقديم رسوم أخرى للقارئ الجزائري لتُدعِّم بعض المقالات المنشورة حول مواضيع متنوعة، فنجد على سبيل المثال تقديم هذه الصحفية لعدة رسوم كاريكاتيرية نُشرت جُلها ضمن عدد واحد، كما هو منشور بتاريخ 22 نوفمبر 1971م بالنسبة للعدد 2484 الذي ضم أربع رسوم كاريكاتيرية من توقيع كل من الفنان "عبد الرحمان" والفنانة "فتيحة".

** يعتبر الرمز علامة تشكيلية بصرية شديدة الحساسية لارتباطها الوثيق بعملية التذكر، ففي هذا الشأن قامت الصهيونية العالمية بابتكار رمز "الجمل والعقال" أثناء دعايتها السياسية ضد العرب في الصحافة العالمية، حيث جعلت من هذين العنصرين رمزا للتخلف، بالمقابل لم نتوصل حتى اليوم إلى فنانين جزائريين أو عرب ابتكروا رموزا تثير غيظ إسرائيل يستخرجونها من صفاتهم وتاريخهم الأسود مع الأنبياء.



المجاهد 27 مارس 1971

بالنظر إلى عملية اقتباس الكاريكاتير التي تمَّ تبنيها في البداية من قبل الصحافة الوطنية، لاحظت الباحثة تدحرجها بشكل ملفت للانتباه خلال هذه المرحلة، حيث لم يتم تسجيل سوى بعضُ العناوين تصدرتها صحيفة (Le témoignage chrétien) الفرنسية، أين كانت جريدة "El Moudjahid" تنشر بعضا من رسومها الكاريكاتيرية لتُدعم بها إبداع الفنانين الجزائريين، انصبت مجمل تلك الرسوم المنشورة حول القضايا الدولية الشائكة في تلك الفترة.

الفرع الخامس/ المرحلة الخامسة: بزوغ نجم الرسام "هارون" بصحيفة الشعب 1974-1976:

تميزت هذه المرحلة بانتقال الفنان "أحمد هارون" بشكل جزئي من الرسم بصحيفة "El Moudjahid" إلى الرسم بصحيفة "الشعب" وبروزه بشكل ملفت للانتباه بدءا من تاريخ 12 جانفي 1974م، عَمِلَ هذا الأخير على تقديم رسوم كاريكاتيرية ساخرة في عرضها للموضوع الاجتماعي المرفق في أغلب الأحيان بمقالات مُطوَّلة نُشرت بثبات في صفحة "المنوعات"، بينما أُدرجت رسومه الكاريكاتيرية السياسية ضمن الصفحة المخصصة لـ"أنباء العالم".

استطاع هذا الرسام أن يُساهم في نُضج الكاريكاتير بصحيفة "الشعب"، والدليل على ذلك زيادةُ عدد الرسوم المنشورة خلال هذه المرحلة مقارنة بالمراحل السابقة أين وصلت إلى 186 رسما كاريكاتيريا، إذ لم نلمس خلالها أيَّ شكل من أشكال الاقتباس بل ظل هذا الفنان في العطاء المستمر حتى نهاية فترة حكم الحزب الواحد، إلا أن ذلك لم يُؤدِّ إلى انتظام صدور الكاريكاتير الذي ظل على حاله تقريبا منذ بدايته سنة 1965م.

انعكس ذلك الانتقال سلبا على صحيفة "El Moudjahid"* التي لم نسجل بها غير 19 رسما كاريكاتيريا فقط، حاولت تلك الرسوم أن تعكس مختلف الأحداث الجارية آنذاك من تناول

* نجد على سبيل المثال أن صحيفة" El Moudjahid" خلال سنة 1976م لم تحتو إلا على رسمين كاريكاتيريين أحدهما نُشر شهر جانفي والثاني شهر أوت.

للقضية الفلسطينية وملف الصحراء الغربية، تناوب في تقديمهما كلٌّ من الرسام "هارون" و"فوزي" نُشرت معظمها بصفحة (Le Monde).

المجاهد 13 جانفي 1976،ص4 عدد 3279

تطرقت الرسوم الكاريكاتيرية التي نُشرت خلال هذه الفترة إلى دعم الجزائر لتقرير مصير الشعب الصحراوي، غير أن المفاوضات الأوروبية لم تُسفر سوى عن خروج اسبانيا من الأراضي الصحراوية بتاريخ 12 جانفي 1976م فاتحةً الباب واسعا أمام توتر العلاقات الصحراوية المغربية والمغربية الجزائرية، كما عبرت بصراحة تامة عن موقف الجزائر الداعم لإقامة دولة فلسطين "حرة مستقلة" مع المطالبة بانسحاب إسرائيل من الأراضي العربية المحتلة عام 1967م.

تمكن الرسام "هارون" عبر عمله المتواصل بصحيفة "الشعب" وضمن سياستها الأيديولوجية أن يبتكر عدة أركان كاريكاتيرية جديدة، عبَّر بسخرية مفعمة بالمبالغة عن مواضيع اجتماعية بحتة متناولا قضايا حساسة من شأنها أن تعصف بتطلعات الدولة التنموية المستقلة حديثا كعزوف المواطن الجزائري عن المساهمة في التمنية الوطنية، حاول تقديمها ضمن أركان متعددة كركن "بطاقة" و"رأي القراء" و"كاريكاتير" و"بدون تعليق".

لذا جاءت الكثير من تلك الرسوم ملبية لمطالب الميثاق الوطني لسنة 1976م، الذي نص على ضرورة نشر الصحافة الجزائرية لثقافة كفيلةٍ بالاستجابة للحاجات الإيديولوجية والجمالية، مع

الرفع من المستوى الفكري للمواطن الجزائري،[1] ومن ثم تحقيق الوعي الاجتماعي للتغلب على مظاهر التوتر والانحراف والتواكل... التي ظهرت نتيجة التقدير غير السليم للأوضاع والتوزيع غير الواقعي للمسؤوليات، هو ما ركزت عليه الثورة الاشتراكية الرامية إلى ترقية الإنسان لشروط عيش تناسب الحياة العصرية، مثلما توضحه الرسوم الآتية:

الفرع السادس/ المرحلة السادسة: الرسام "هارون" وركنه الاجتماعي "ظواهر" 1977–1986:

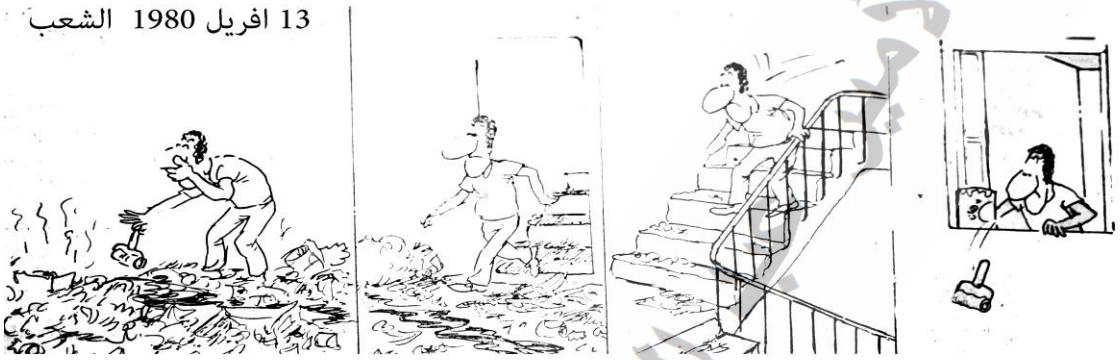
تميزت هذه المرحلة بازدياد ملحوظ في عدد الرسوم الكاريكاتيرية التي نُشرت بصحيفة "الشعب" والمنفذة من طرف رسامين جزائريين تصدَّرهم "أحمد هارون"، الذي بدأ في العمل بصحيفة "El Moudjahid" سنوات الستينات وبداية السبعينات، ثم انتقل أواخر السبعينات والثمانينات للعمل بصحيفة "الشعب" بصفة دائمة ومستمرة، من خلال تقديمه لركن كاريكاتيري جديد ذي طابع اجتماعي متميز، نُشر تحت عنوان "ظواهر بريشة الرسام هارون"،* بدأ في تقديمه للقارئ الجزائري بتاريخ 11 جانفي 1977م.

ساهم هذا الفنان عبر ركنه المستحدث "ظواهر" في نضج الكاريكاتير بصحيفة "الشعب" وبلورته بشكل واضح، أين قام بتنفيذ غالبية رسومها الكاريكاتيرية البالغ عددهـــا في هذه المرحلة بـــ 1497رسما ساخـــــرا، لتُدعم أعماله الفنية بظهور الرسام "عبد المالك محساس" برسوم عادة ما كانت تُنشر إلى جانب الأخبار والمقالات، ناهيك عن عودة الاقتباس عبر ركن "رأي بالكاريكاتير"

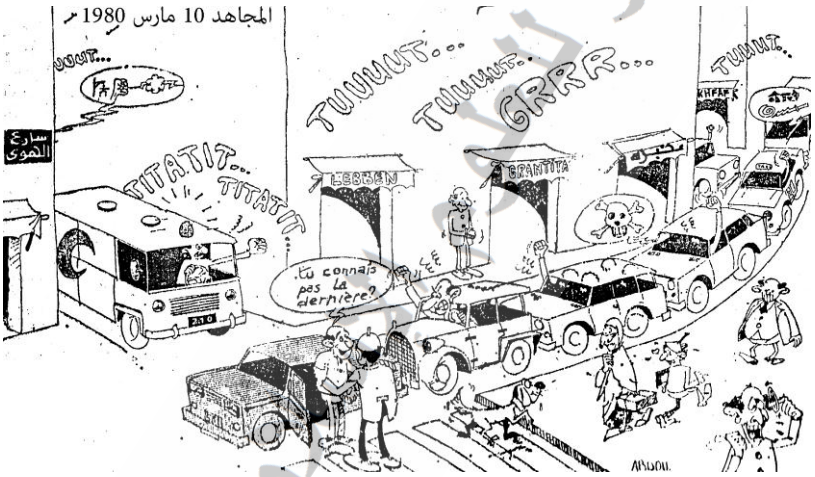
[1] الجريدة الرسمية: ع 94، الأمر رقم (76-97) يتضمن إصدار دستور الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، 1976/11/24، ص 1292.

* نُشر هذا الركن في الصفحة الأخيرة من العدد 4099 الخاص بجريدة "الشعب".

بتاريخ 08 أفريل 1978م، لتظل صحيفة "الشعب" على هذا الحال من التنوع حتى نهاية عام 1986م لتبدأ بعدها مرحلة جديدة.



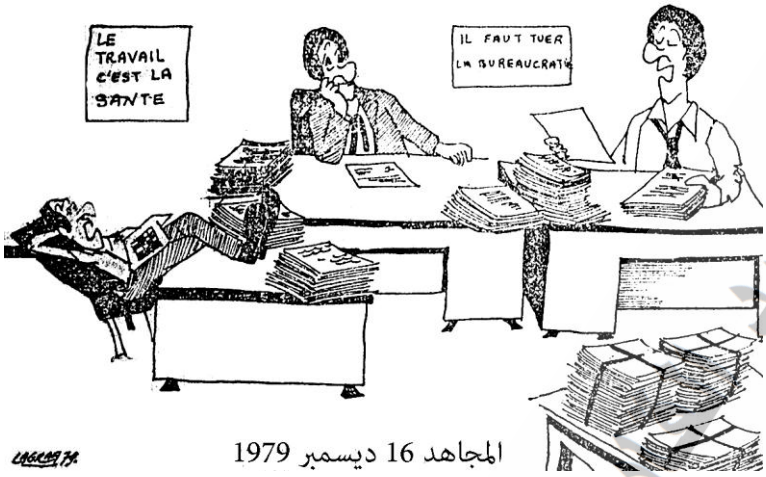
بالمقابل ظلت صحيفة "El Moudjahid" محافظة على مستوى معين من النمو البطيء جدا، حيث لم تحتوِ سنوات هذه المرحلة على الكثير من الرسوم الكاريكاتيرية التي لم تتعدَّ 15 رسما كاريكاتيريا في كل سنة باستثناء عام 1986م الذي ضم بين طياته 52 رسما ساخرا، نُشرت غالبيتها كشكل مُدعم ومفسِّر لمختلف الأخبار والمقالات عبر صفحات الجريدة المتنوعة، قام بتنفيذها عدة أقلام فنية جزائرية أمثال: "Slim" و"Maz" و"Riad" و"Saidi" و"Lagraa"، بالإضافة إلى "Abdou" و"Ades" و"Melouah" و"Oussedik" و"Nazim".



أخذت النزعة الاجتماعية في الكاريكاتير الصحفي الجزائري خلال هذه المرحلة تنال نصيبها من العناية والاهتمام أكثرَ، وتشمل جزءا هاما من نتاج رسامي الكاريكاتير، يُقصد بتلك النزعة سُموّ

إبداعاتهم إلى آفاق الإنسانية الرحبة، سعيا منهم لإصلاح المجتمع الجزائري والوصول به إلى الحقيقة البعيدة عن كل الشوائب.

لذا نجدهم قد شاركوا في معركة التنمية الوطنية، والدفاع عن الثورة وتحقيق التعبئة وحشد اليقظة وتعميق الوعي إزاء الحملات الوطنية الداعمة لنشر التعليم، وتعميم التعريب، ومكافحة الأمية ومختلف الآفات الاجتماعية،[1] حاولوا تقديمها بنوع من الطرافة والسخرية اللاَّذعة قصدَ التنبيه لخطورتها ومحاولة تخطيها عن طريق نشر الوعي الاجتماعي لمساعدة الدولة في أزمتها الاقتصادية الناتجة عن انخفاض سعر البترول.



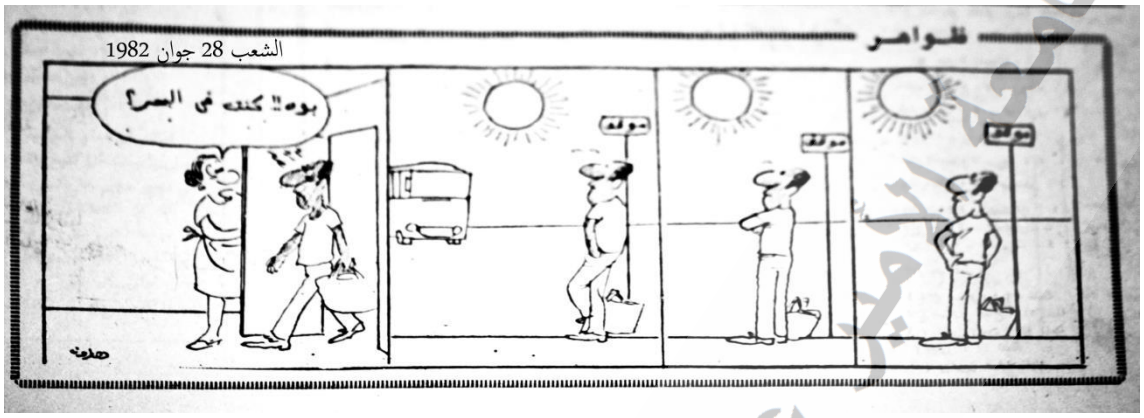
المجاهد 16 ديسمبر 1979

الشعب 30 ماي 1978

أما بالنسبة للرسوم الكاريكاتيرية التي قدمها الرسام "هارون" –على وجه الخصوص– فقد تميزت بعنصر المفاجأة، فأحيانا كان يُقدم فكرته الكاريكاتيرية المليئة بالسخرية في شكل مشهد واحد وأحيانا أخرى في شكل مشاهد متتالية، تؤدي متابعتها إلى تحقيق مفارقة غير متوقعة على نحو مشابه

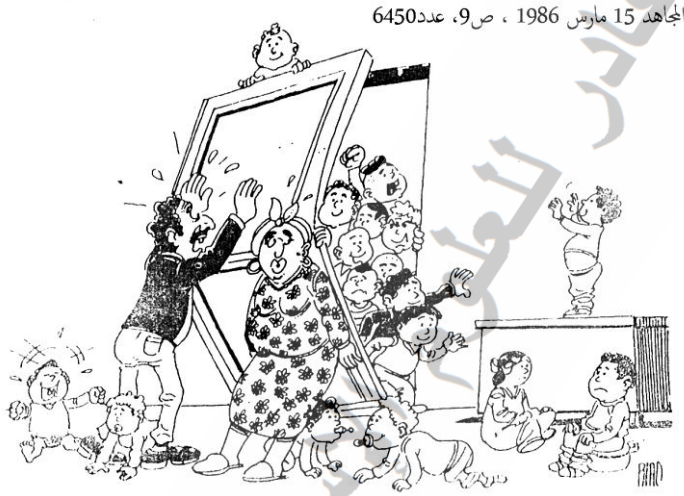
[1] محمد شطاح، ونعمان بوقرة: تحليل الخطاب الأدبي والإعلامي بين النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006، ص 74.

للنكتة، عالج من خلالها مواضيع مسَّت عمق المجتمع الجزائري في تلك الفترة، بوضع ريشته المتهكمة على مواطن الخلل وبواعث الزَّلل، قصد تحقيق الإصلاح وإحداث التوعية.



مسَّت التوعية والإصلاح المنشودين مجالات اجتماعية مهمة كحث المواطن الجزائري البسيط على ترشيد الاستهلاك وعدمِ التبذير، وإتقانِ العملِ بدل اللاَّمبالاة والبيروقراطية واللامسؤولية والإهمال والتسيب، والبعد عن المحسوبية وشرب الخمر وتخريب الأماكن العمومية، بالإضافة إلى لفت انتباهه لخطورة الهروب المدرسي وتداعيات ظاهرة انتشار الأمية والزيادة الكبيرة في النمو السُّكاني...وغيرها من القضايا الاجتماعية ذات الارتباط الوثيق بحياة المواطن الجزائري اليومية.

المجاهد 15 مارس 1986 ، ص9، عدد6450



لم يغفل الكاريكاتير الصحفي عن تداعيات القضية الفلسطينية دوليا، حيث تميزت رسالته بالصَّراحة الواضحة في مساندة الحق العربي واعترافه بحق الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره وإقامة دولته المستقلة، من جهة أخرى وجهت سخريته نحو تداعيات اتفاقيات السَّلام التي انتهجتها

"مصر" مع إسرائيل،* مستهزئا في السياق ذاته من الادعاءات الكاذبة للولايات المتحدة الأمريكية بخصوص السلام في الشرق الأوسط كاشفا عن دعمها المطلق لإسرائيل.**

الفرع السابع/ المرحلة السابعة: النضج الشكلي للكاريكاتير الصحفي الجزائري 1987-1988:

تميزت هذه المرحلة بتطور ونضج ملحوظين مسَّ الجانب الشكلي للكاريكاتير الصحفي الجزائري بنموذجيه "الشعب" و"El Moudjahid" على نحو مشابه، سواء تعلق الأمر بانتظام صدوره أو حتى بثباته ضمن صفحات وزوايا خاصة،* أين بدأ في تبني أهمَّ الخصائص الشكلية المميزة للكاريكاتير العالمي، غير أن مضمونه كان بسيطا إلى درجة السَّذاجة في بعض الأحيـــان نظرا لغياب عنصر البلاغة النـــاتج عن السُّخرية والتهكم والتورية والمبـالغة الكامنة في جنبات الرسالة الكاريكاتيرية.

* اتفاقية "كامب ديفيد" التي تمت عام 1978م بين الرئيس المصري "أنور السادات" ورئيس الوزراء الإسرائيلي السابق "مناحيم بيغن" تحت إشراف الرئيس الأمريكي السابق "جيمي كارتر".

** بالمقارنة مع حجم المساعدات الخارجية السنوية المقدمة من الولايات المتحدة الأمريكية إلى العديد من دول العالم، فإن إسرائيل تستحوذ على نحو 25% من إجمالي تلك المساعدات، التي باتت من أهم مكونات البنية الهيكلية للاقتصاد الإسرائيلي الذي تطور منذ عام 1948 وفق نسق يخدم التوجهات الإسرائيلية الإستراتيجية، استمرت الولايات المتحدة في دعمها المالي والعسكري لإسرائيل فوصلت قيمة تلك المساعدات إلى 17879 مليون دولار خلال الفترة الممتدة من (1983 -1988)، حيث قدمت الولايات المتحدة الأميركية مساعدة اقتصادية طارئة لإسرائيل خلال العام 1985 بلغت قيمتها نحو 1500 مليون دولار، وذلك لإنقاذ الاقتصاد الإسرائيلي من أزمات التضخم التي بلغت أعلى معدلات في تاريخ الدولة العبرية.

* الملاحظ عن الكاريكاتير الصحفي الجزائري بالنسبة لصحيفة "الشعب" و"المجاهد" ثباته في وسط الصفحة الأخيرة.

عند تتبع الرسوم الكاريكاتيرية التي قدمها الفنان "هارون" و"عبد الملك محساس" و"RIAD" و"MAZ" في الصحافة الوطنية، يلاحظ أنهم كانوا في معزل تام عن مجريات أحداث السياسة الوطنية وحتى الدولية المتعلقة بالجزائر كالتحضير لمرحلة التعددية السياسة والإعلامية بالإضافة إلى الحديث عن الإصلاحات العميقة التي من شأنها إخراجُ البلاد من اقتصاد بيروقراطي وتعويضُه باقتصادٍ حُرٍ...

بالمقابل تؤكد رسومهم الكاريكاتيرية ارتباطهم بمحيطهم الاجتماعي الضيق، حيث استطاعوا من خلالها أن يكشفوا عن مواقع الزَّلل فوق سطح الجسد الاجتماعي بتناولهم لظواهر كثيرة مست عمق المجتمع الجزائري بسبب الأزمة الاقتصادية الخانقة التي كانت تعاني منها البلاد آنذاك، إلى جانب مشاكل الديون الخارجية وما انجرَّ عنهما من زيادة لمعدلات البطالة وارتفاع لتكاليف الزواج،

وسوء للأوضاع الصحية، ناهيك عن انتشار ظاهرة الإهمال في العمل واللامبالاة وتخريب ممتلكات الدولة... قد تبدو تلك الرسوم مضحكة في بعض الأحيان لغرابة الحالة التي عبرت عنها، إلا أنها من زاوية أخرى تبدو جادةً على حد تعبير الفيلسوف- "ميشال رافون" (Michel Raven)،[1] لأنها تُبرز مواطِنَ الخللِ ودواعي بؤس الفرد الجزائري.

المجاهد 11 ماي 1987 ،ص9،عدد6812

[1] هنري برغسون: مرجع سابق، ص15.

الشعب 19 ديسمبر 1987

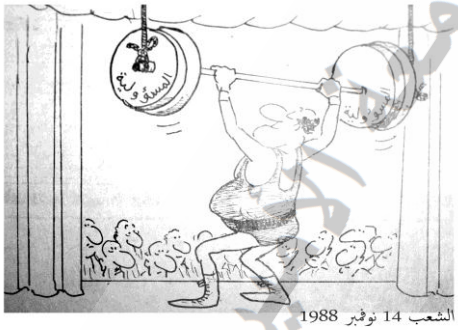
حاول مختلف الرسامين الكاريكاتيريين تقديم تلك المواضيع بنوع من السخرية والتهكم قصد الابتعاد عنها وتحقيق الإصلاح الاجتماعي لتعود الفائدة على الجميع، مُركزين على توعية المواطن بأهمية الوضع الاقتصادي الحساس الذي تمر به الجزائر جراء انخفاض سعر البترول* سنة 1986م مما أدى إلى تقليص عائدات صادرات

المحروقات، ومن ثم حدوث عجز في ميزان المدفوعات وعدم القدرة على تسديد الديون، تسبب هذا الانخفاض في خسائر للجزائر قدَّرها الخبراء بـ 09 مليار دولار.

حاول الكاريكاتير الصحفي الجزائري خلال هذه الأزمة أن يؤدِّيَ دورا مساندا للدولة من خلال الدفع بالمواطن نحو التغيير الإيجابي قدر الإمكان، وعدم الاستسلام للوضع المزري الذي كان يعيشه من تدهور للقدرة الشرائية نتيجة ارتفاع أسعار المواد الأساسية التي لم تصطحبها زيادة في الأجور، وأمام انخفاض الدينار الجزائري أمام الدولار تدهورت مستويات معيشة السكان على

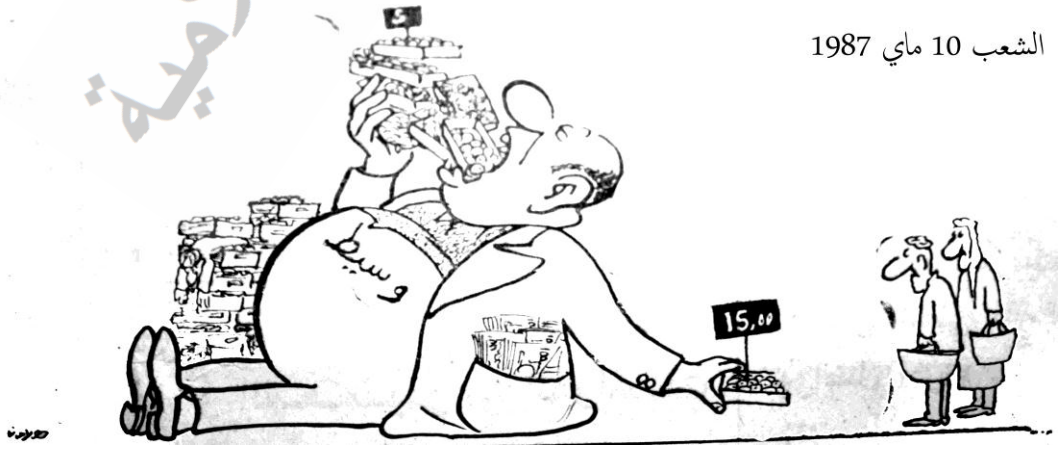
*بعد حرب الأسعار التي شنتها العربية السعودية ابتداء من سنة 1985، وانهيار أسعار المحروقات التي ترتبت عنها، فوجدت الجزائر نفسها في وضعية مالية صعبة جدا؛ إذ لا تسمح صادراتها من النفط بتغطية ستين بالمائة من واردات البلاد، وقد بلغت ديون الجزائر آنذاك 24 مليار دولار، بينما تراجع مخزون البلاد من العملة الصعبة إلى أقل من ثلاثة أشهر من الواردات.

المستوى الصحي والتعليمي والاقتصادي... محاولا فضح بعض السلوكيات غير الأخلاقية التي كان يمارسها "المسؤولون" على حساب المصلحة العامة.



استطاع هذا النوع من الكاريكاتير أن يلامس إلى حد كبير الكاريكاتير السياسي، ففي معالجته مثلا لموضوع ارتفاع معدلات الأمية أو نقص المسؤوليات أو ضعف شبكة المواصلات، أو الرشوة أو ارتفاع الأسعار وفقدان المواد الاستهلاكية في السوق، تراوحت فكرة الكاريكاتير الاجتماعي في هذه النماذج بين الفساد الاجتماعي والسياسي لكنه مع ذلك يبقى يصنَّفُ ضمن خانة الكاريكاتير الاجتماعي لأن اهتمامه كان منصبا على نقد الموضوعات أكثر من اهتمامه بنقد الشخصيات.

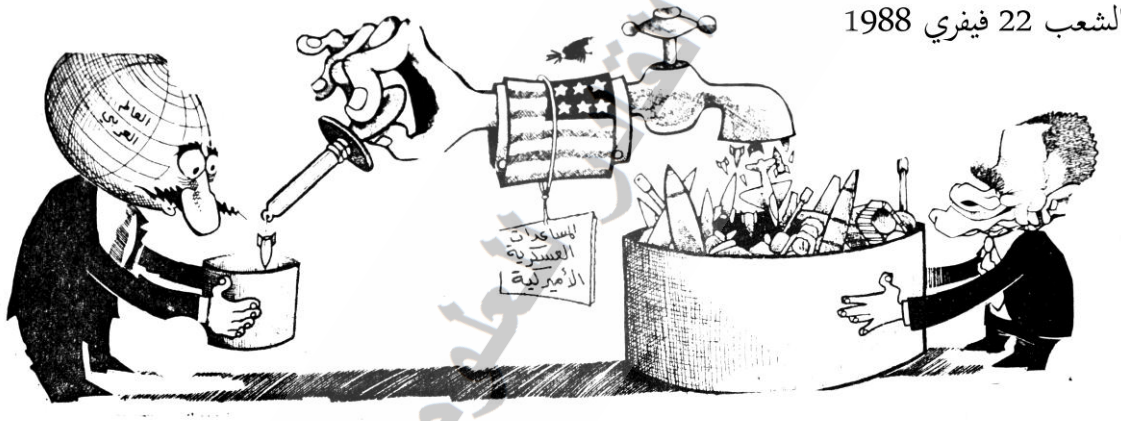
الشعب 10 ماي 1987



المجاهد 2 نوفمبر 1987،ص4، عدد 6962

أما عن فكرة الاقتباس فقد عادت باحتشام من خلال صحيفة "الشعب" بتقديم رسوم كاريكاتيرية سَخِرت من الوضع في المنطقة العربية وحتى الإفريقية، تم اقتباسها عن صحف عربية فقط، تصدرتها صحيفة "الاتحاد" الإماراتية، و"الرأي" الأردنية، و"الشرق الأوسط" السعودية، و"الرأي العام" الكويتية، و"روز اليوسف" المصرية، بينما اتجهت صحيفة "El Moudjahid" نحو تناول قضايا السياسة الدولية بالاعتماد على ريشة رساميها، التي تناولت في مجملها مجريات الأحداث في الشرق الأوسط تصدرتها القضية الفلسطينية.

الشعب 22 فيفري 1988



المطلب الثاني: أسباب تأخر نضج الكاريكاتير الصحفي الجزائري:

يُمثل هذا العنصر خلاصة عما تم الاطلاع عليه من رسوم كاريكاتيرية نُشرت بالصحافة الوطنية بنموذجيها "الشعب" و"El Moudjahid" أثناء فترة حكم الحزب الواحد بدءا من عام 1965م إلى عام 1988م البالغ عددها 3016 رسما كاريكاتيريا، تم تحليل عينة منها على ضوء ما جاء من مراجع تناولت تاريخ الصحافة المكتوبة في الجزائر، أين تم قراءة ما بين الأسطر والتمعن فيها لاستنباط أفكار جديدة لم تكن لتظهر إلا من خلال استنطاق مكنونات الأشكال والخطوط، ودلالات الكلمات والجمل، وتداعيات المعاني الواردة في الرسوم حسب سياقاتها المختلفة، ليتم بعد ذلك التوصل إلى عناصر أُدرجت ضمن أسباب تأخر نضج الكاريكاتير الصحفي الجزائري.

من بين أهم أسباب ضعف الكاريكاتير الصحفي الجزائري خلال هذه الفترة هي الوجهة السياسية التي اختارتها السلطات الحاكمة في الجزائر، والتي حالت دون إتاحة الفرصة لحرية التعبير،[1] هذه الوضعية لم تسمح بتطوير تقاليدَ لممارسةٍ صحفيةٍ كانت بإمكانها أن تكون أرضية صلبة للرسامين الكاريكاتيريين الجزائريين فيما بعد.

يمكن الإشارة في هذا المقام إلى قلة خبرة الرسامين الكاريكاتيرين الجزائريين في مجال الإعلام اليومي، ما جعل أعمالهم الكاريكاتيرية تفتقر للعمق في الطرح بل وتمتاز بالسذاجة في بعض الأحيان، بسبب الرقابة الذاتية التي كانوا يمارسونها لا شعوريا ضد رسومهم، بالإضافة إلى ابتعادهم عن الجرأة وإحجامهم عن معالجة المواضيع الحساسة، ناهيك عن إمكانية التدخل الخارجي في كل ما تنشره الجريدة،[2] كل ذلك عرقل إلى حد كبير تطور الكاريكاتير بالصحافة الجزائرية.

من جهة أخرى لم يكن الوضع في عمومه يستهوي ممن لديهم موهبة الإبداع في هذا المجال، ما جعل الكثير من الصحفيين وحتى رسامي الكاريكاتير يتجهون نحو قطاعات أخرى كالإدارة والدبلوماسية،[3] بدليل ظهور أسماء جديدة في حقل الكاريكاتير واختفائها بسرعة وبشكل نهائي على غرار "عبد المالك محساس" و"Slim" و"Maz" و"Riad" و"Saidi" و"Lagraa"، بالإضافة إلى "Abdou" و"Ades" و"Melouah" و"Oussedik" و"Nazim" و"فتيحة" و"عبد الرحمان" و"عموري" و"كندل" و"Tidadini" و"Khiarib"...، تظل القائمة مفتوحة مع إضافة رسوم القراء، بالمقابل يبقى الفنان "هارون" يُشكل استثناء واضحا لأنه ظل في العطاء الفني ما يربو عن عشرين سنة بدءاً من عام 1865م إلى عام 1988م.

المبحث الرابع: الكاريكاتير الصحفي الجزائري فن في خدمة الدعاية السياسية

ركزت الخيارات السياسية التي تم تبنيها على المستوى الرسمي في جزائر بعد الاستقلال على دور الدولة المركزي ليس في المجال الاقتصادي والسياسي فقط بل حتى في المجال الإعلامي، لذلك اعتُبر الكاريكاتير مجالاً حيوياً يجب السيطرة عليه حتى يقوم بمهمته الدعائية على أكمل وجه، إن هذا

[1] كريمة عرامة: مرجع سابق، ص02.

[2] أحمد حمدي: دراسات في الصحافة الجزائرية، دار هومة، الجزائر، 2000، ص28.

[3] رضوان بوجمعة: مرجع سابق، ص13.

التوجه حسب الباحث "إبراهيم إبراهيمي" عرقل إلى حد كبير الحريات العامة في الجزائر،[1] ومنه الإبداع في مجال الكاريكاتير الصحفي، الذي تحول مع الوقت إلى بوق للسلطة ساهم رسامو الكاريكاتير في صنعه، بانشغالهم بعثرات المواطنين "الكاريكاتير الاجتماعي" غاضين الطرف عن ما يحدث في مجالس السياسة من ممارسات غير ديمقراطية.

اعتبر الكاريكاتير الاجتماعي -إذن- ذلك المتنفس الذي ساير إلى حد كبير تطلعات الحزب الحاكم لوضع اجتماعي أفضل، كآلية من آليات التعبير وسلاحا للتأكيد على حق الإنسان في الإدلاء برأيه بما يخدم مجتمعه ويساهم في النهوض به، على اعتبار أن وسائل الإعلام منذ وجودها وهي تشارك في كل تغيير اجتماعي ذي أهمية حسب ما أشار إليه "ويلبر شرام".[2]

المطلب الأول: رسام الكاريكاتير الجزائري والعمل النضالي:

اعتبرت الجريدة الرسمية المؤرخة في 17 سبتمبر 1968م أن ممارسة رسام الكاريكاتير -بصفته صحفيا*- لمهامه محددة ضمن العمل النضالي،[3] ليتم استُغلاله كمجرد ناقل للمعلومات والقرارات قصد تجنيد الرأي العام حول السياسات المعلنة لتحقيق الأهداف الوطنية كالحث على التعليم، والتوعية بمخاطر النزوح الريفي، ودعم الحركات التحررية في العالم...، بالإضافة إلى ترشيد الاستهلاك والنمو الديموغرافي في فترة الثمانينات، مؤديا دور الوسيط القائم بين الطبقة السياسية والجماهير.

استنادا إلى ذلك فقد أدى رسام الكاريكاتير الجزائري دور المناضل المدافع عن إستراتيجية الدولة للنهوض بجميع القطاعات، من خلال اندماجه في عملية التنمية، ومساهمته في تغيير أنماط سلوك المجتمع الجزائري لِيَكُونَ نوعَ التغيير المطلوب بإيعاز وتوجيه من السلطة السياسية التي تعتبر هذا

[1] أحمد حمدي: بوادر الإعلام الثوري في الجزائر، مرجع سابق، ص116.

[2] ويلبر شرام: أجهزة الإعلام الوطنية، ودور الإعلام في البلدان النامية، ترجمة: محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970، ص120.

*ينظر قانون الصحفيين المؤرخ في 9 سبتمبر 1968 إلى الصحفي المحترف بأنه: كل من يعمل بصفة دائمة ومنتظمة ومأجورة في صحيفة يومية أو دورية تملكها الدولة في جميع أطوار التحرير، ويلحق بالصحافيين المحترفين المصورين بجميع أنواعهم وكذلك المراسلون داخل الوطن وخارجه. أنظر: أحمد حمدي: الثورة الجزائرية والإعلام، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، دراسة في الإعلام الثوري، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، ط2، 1995، ص118.

[3] ساعد ساعد: التعليق الصحفي في الصحافة المكتوبة الجزائرية، مرجع سابق، ص90.

التغيير جزءا لا يتجزأ من عملية تدعيم النظام الاجتماعي القائم،[1] ولو رجعنا إلى تاريخ الكاريكاتير –أثناء الثورة الفرنسية– مثلا نجده قد عُدَّ حسب الباحث "لوسيان ريفور" (Lucien Refort) سلاحا لممارسة الدعاية ووسيلة للرقابة على سلوكيات المواطنين،[2] ليَكُون بذلك أداة من أدوات السيطرة والتوجيه والضبط الاجتماعي.

انعكس –من ناحية أخرى– نمطُ التسيير البيروقراطي للمؤسسات الصحفية الوطنية على عدم استقرار هيئات تحريرها، ما أدى إلى كثرة تنقل الصحفيين وحتى رسامي الكاريكاتير من جهاز إعلامي لآخر والدليل على ذلك ظهور واختفاء أسماء كاريكاتيرية في كل مرحلة من مراحل تاريخ هذا الأخير، بحثا منها عن أفضل الشروط الممكنة لممارسة مهنتها، معلنة عن وجود أزمة بين السلطة السياسية والصحافة،[3] باستثناء الفنان "أحمد هارون" الذي ظل يتناوب في العمل بين صحيفتي "الشعب" و"El Moudjahid" منذ بداية عمله كرسام كاريكاتيري عام 1965م حتى نهاية عام 1988م.

المطلب الثاني: رسام الكاريكاتير الجزائري والرقابة الذاتية:

بدأت رياح التغيير تهب على الصحافة الجزائرية مع رحيل رأس النظام السياسي السابق "هواري بومدين" في ديسمبر 1978م وتولي "الشاذلي بن جديد" الرئاسة، لتعقِد بعدها جبهة التحرير الوطني مؤتمرها من 27 إلى 31 جانفي 1979م،[4] محددة مؤشرات جديدة منحت "للصحفي الجزائري أو لرسام الكاريكاتير مساحة أكبر من الحرية في التعبير عن رأيه.

غير أن الحديث عن تلك الحرية ظل حبرا على ورق خصوصا وأن قانون 1982م لم يحتوِ سوى على المادة "45" التي تشير إلى حرية الصحافي في الوصول إلى مصادر المعلومات، بالمقابل خُصصت المادة "43" منه للإجراءات العقابية، الأمر الذي جعل من الصحافيين –آنذاك– يعتبرونه قانون

[1] محمد سعيد إبراهيم: الإعلام التنموي والتعددية الحزبية، دار الكتب العلمي للنشر والتوزيع، مصر، ج01، 2000، ص133.
[2] REFORT, LUCIEN, *La caricature littéraire*, édition Armand Colin, Paris, 1932, p.19.
[3] صالح بن بوزة: السياسة الإعلامية الجزائرية: 1962–1988 مع دراسة تحليلية للأخبار الخارجية في جريدتي "الشعب" و"المجاهد"، المجلة الجزائرية للاتصال، ع10، جامعة الجزائر، 1995، ص147.
[4] محمد اللمداني: مرجع سابق، ص25.

عقوبات،[1] لافتقاره إلى مواد تصون حقوق الصحفي أو رسام الكاريكاتير وتحميه من الأخطار والمشاكل التي قد تعترضه أثناء تقديمه للحقيقة.

من جهة أخرى عرفت الجزائر منذ منتصف الثمانينات من القرن العشرين تململا شعبيا متزايدا عقب تدهور الأوضاع المعيشية التي تسببت فيها سوء إدارة الحزب الواحد لشؤون الدولة، ما أدى إلى تفاقم التذمر الشعبي حيال الحكومة بعد انهيار أسعار المحروقات في الأسواق العالمية، ولأن البلاد كانت تعتمد بصفة شبه كلية على عائدات المحروقات لتلبية حاجيات الشعب،[2] فقد أدى فقدان جزء معتبر من تلك الأموال إلى عجز الدولة في الإبقاء على القدرة الشرائية والحالة الاقتصادية والاجتماعية للفرد الجزائري.

على الرغم من ذلك فقد ظل الكاريكاتير الصحفي منعزلا عن كل تلك الأحداث والتغيرات، بل ومُصِرّاً على أداء دوره التوعوي، وتجنيدَ الجماهير للدفاع عن الثورة ومكاسبها، حسب ما جاء في معظم الخطابات الخاصة بالرئيس "الشاذلي بن جديد"[3] واتضحت أكثر مع ميثاق سنة 1986م، مؤكدا بطريقة فنية ساخرة التزام رسام الكاريكاتير الجزائري بما جاء في كل المواثيق الرسمية وخطابات الرؤساء الجزائريين عبر ما قُدم من رسوم نُشرت عبر صفحات جريدتي "الشعب" و" El Moudjahid" خلال تلك الفترة المضطربة.

الأمر الذي جعل من تلك الرسوم تتسم بالرتابة والسذاجة وعدم انتظام نشرها في الكثير من الأحيان، اتجهت جميعها نحو تحقيق التعبئة والتوعية والتجنيد وحتى الرقابة، مستخدمة الأسلوب الدعائي من تضخيم للمظاهر الاجتماعية والأحداث الدولية، وإهمال لقضايا السياسة الوطنية بطريقة مقصودة، فالرسام الجزائري تطبع على قول وإتباع إيديولوجية الحزب الحاكم فارضا على نفسه رقابة ذاتية، يتورع من خلالها عن طرق المواضيع التي تمس السلطة متخليا عن دوره كناقد، ما أدى إلى تأخر نضج الكاريكاتير الصحفي بالجزائر، غير أن الأحداث السياسية الوطنية والدولية –التالية– جعلت من هذا الحال يبدأ في الاندثار.

[1] محمد قيراط: القيود والمضايقات على حرية الصحافة في ظل التعددية الحزبية في الجزائر، مرجع سابق، ص ص 286، 287.

[2] رحال حسينة: الممارسة الإعلامية للصحافة الخاصة في الجزائر بعد إقرار التعددية، مجلة المعيار، ع20، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، فيفري 2010، ص488.

[3] رضوان بوجمعة: مرجع سابق، ص18.

المطلب الثالث: أهداف الكاريكاتير الصحفي الجزائري:

بالنظر إلى ما جاء في العناصر السابقة من سرد تاريخي لمراحل تطور فن الكاريكاتير الصحفي بالجزائر، واستنباط الأسباب الداعية لتأخر نضجه ومدى ارتباطه بنظام الحكم في تلك الفترة، وباستناد إلى ما تم تحليله من نماذج كاريكاتيرية خصت بها صحيفة "الشعب" و"El Moudjahid"، يمكن على ضوء ذلك استشفاف أهداف هذا الأخير في العناصر الآتية:

-تمثل الهدف الأول للكاريكاتير الصحفي الجزائري خلال فترة الأحادية الحزبية في الدفاع عن حقوق الإنسان، بخطوط بسيطة تنقل المعنى لكشف الحقيقة الاجتماعية الوطنية بالدَّرجة الأولى، ثم السياسية الدولية بالدَّرجة الثانية.

-العمل على إصلاح الواقع الاجتماعي الجزائري وفق أسس إنسانية يتقبلها الناس، من خلال إظهار عيوب المجتمع بفئاته وطبقاته في صورة ساخرة وممتعة، تدعوا المتلقي الجزائري إلى التغيير أو التعديل بما يتناسب وقيم المواطنة.

-تتحدد أهم أهداف الكاريكاتير الجزائري في إشاعة المعرفة عن طريق إرسال رسوم تنطوي على فيض من المعلومات تستهدف تغيير المعتقدات السّلبية، مع إقناع الجمهور بوجهة نظر محددة، ذات الارتباط الوثيق بالاتجاهات السياسية المتبناة، والنظر إليها بمنظور معرفي يتناسب ومستجدات ذاك الخطاب السياسي.

- لم يخلُ الكاريكاتير الجزائري من هدف الترويح عن نفس القارئ بفكاهة الكلمات وإثارة الرغبة في الابتسامة والضحك، بطريقة تجعل القارئ قادراً على تخطي مشكلات الحياة اليومية وصعابها.

المطلب الرابع: وظائف الكاريكاتير الصحفي الجزائري:

سيتم الحديث في ثنايا هذا العنصر عن وظائف الكاريكاتير الصحفي الجزائري خلال فترة الحزب الواحد، باعتباره نسق تواصلي يحمل جميع مقومات العملية الاتصالية، ومجال مفتوح على عدد لا متناهي من المضامين الدلالية المنتجة للمعنى في إطار عملية التلقي، إذ بإمكانه أن يحتل مكان الافتتاحية والعمود بكل ما يحملانه من تعبيرات ضمنية مضمرة، استطاع الرسام الجزائري أن يجسدها بلغة غير لفظية عكست شخصيته وتكوينه الفني، بالإضافة إلى رؤيته لمجمل القضايا والأوضاع السياسية الدولية والاجتماعية الوطنية.

الفرع الأول/ وظيفة التوعية:

تتمثل المهمة الأساسية للصحافة الوطنية المكتوبة في الإعلام بأوسع مدلولاته، وقد ذكرت في هذا الشأن وزارة الإعلام والثقافة أن كل من يومية "الشعب" و"El Moudjahid"، بالإضافة إلى "النصر" و"الجمهورية" هي في الأساس أدوات توعية وترقية للمستوى الثقافي، أين بلغ متوسط نسخها عام 1980م "20.000" ألف نسخة يوميا،[1] لهذا جاءت وظيفة التوعية في المرتبة الأولى بالنسبة للنمـــاذج الكاريكـــاتيرية المحللة وقدرت في مجملها بـ64,56%، حاول الكـــاريكاتير الصحفي الجزائري القيام بهذه المهمة عن طريق إقناع قرَّاءه بجدوى سياسة البلاد حتى يخلق لديهم وعيا بضرورة السياسة المتبعة من قبل الحكـــومة، غير أنه اصطدم بالكثير من العوائـق الموضوعية كمشكل التوزيع والأمية.

بالنظر إلى ما جاء في التحليل الخاص بصحيفة "الشعب" و"El Moudjahid" اتضح لنا بأن رسام الكاريكاتير الجزائري أثناء فترة الأحادية الحزبية، وجد نفسه في موقف الذَّود عما يحفظ كيان وطنه ويؤسس وحدته، لهذا ارتفع النقد الهجائي لديه ليمس مشكلات الحياة الاجتماعية والأخلاقية المنتشرة في المجتمع الجزائري على غرار شرب الخمر والسرقة واللاَّمبالاة واللاَّمسؤلية والتسيب...، مستخدما عدة طرق وأساليب هاجم من خلالها كلَّ ما هو سلبي بعيدا عما لا ترتضيه النفس البشرية من سلوكيات أنتجها تغير المجتمع وتبدل الأوضاع.[2]

اعتمد الرسَّام الجزائري في ذلك على الفكاهة التي يرى فيها "برجسون" أنها تأديب قبل كل شيء[3] تستوجب التخلي عن السلبيات والتحلي بالايجابيات، تولد لدى المتلقي الشعور بالراحة العقلية والنفسية فتساعده على النهوض ببلاده إلى مراتب تجعل المواطن يستمتع فيها أكثر بالحياة، من هنا لا تقل **وظيفة الإقناع** في الكاريكاتير الصحفي الجزائري شأنا وأهمية عن وظيفة التوعية بل هي مرحلة هامة ومكملة لعملية التلقي، ارتبط الإقناع في الرسوم المحللة بذلك المضمون المعبر عن

[1] سيد أحمد بغلي: دراسات ثقافية –وثائق– جوانب من سياسة الجزائر الثقافية، عن منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة "اليونسكو"، باريس، 1980، ص48.

[2] مرازقة عمراني: مرجع سابق، ص58.

[3] محمد منصوري: شعر السخرية والتهكم عند حافظ وطوقان، مذكرة ماجستير –غير منشورة– في الأدب العربي، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، 1984، ص114.

الإشكالات الاجتماعية الوطنية والسياسية الدولية، أين تقمصت تلك الرسوم على وجه التحديد الواقع الاجتماعي الجزائري وحتى الدولي، وتبنته بصورة ضمنية عبرت من خلاله عن موقف الرسام الجزائري من تلك القضايا الهامة.

الفرع الثاني/الوظيفة الإخبارية:

يقول "هانس نيكل" (Hans Nickel) «...يجب على الكاريكاتير أن يُرسل خبرا وعليه أن ينقل هدفه بطريقة ملموسة ودقيقة لكي يضيء المقال ويشرحه بصورة واضحة...»،[1] لذا لا تخلو وظائف الكاريكاتير الصحفي من "الإخبار والإعلام" بأسلوب يستدعي الوقوف عنده إذ يقوم من خلاله الرسام على حد تعبير "لويس بريطو" (Luis. J. Prieto) بإنتاج عدة رموز بغرض الإعلام فيتلخص ذلك في شكل رسالة حاملة لرموز ذات معاني،[2] ومنه فقد جاء الكاريكاتير الصحفي الجزائري لإبراز الحدث أكثر، بهدف تزويد القراء بالمعلومات عما هو جار في واقع المجتمع الجزائري وفي العالم.

بالنظر –من الناحية الإخبارية– إلى الرسوم الكاريكاتيرية التي نشرتها الصحافة الوطنية خلال فترة الأحادية الحزبية، يتجلى لنا تكاثف مقومات الخبر من "طبيعة الحدث ومكانه وزمانه وفاعليه" بشكل مباشر في الكاريكاتير السياسي الدولي، حاول الرسام أن يساير الآنية بترجمته للأحداث وتصويره للوقائع من خلال تطرقه لمجريات الأوضاع السياسية الدولية الساخنة –آنذاك– موجها سهام سخريته لبعض الشخصيات السياسية المعروفة.

ولأن المعطيات الواقعية "المحَدِّدَة للخبر" تبتعد عن مضمون الكاريكاتير كلما ابتعد عن السياسة، فإن الوظيفة الإخبارية في الكاريكاتير الاجتماعي أصبحت أقل دقة ووضوحا كون معطياته كانت أكثر اتساعا وشمولية، لتصبح جميع المعلومات الواردة فيه وليدة خيال الفنان الكاريكاتيري يبني على الواقع مفارقته ذات الارتباط الفكاهي الساخر، وإن غياب بعض مقومات الخبر كعنصر الزمان مثلا لا ينفي أداء الكاريكاتير الاجتماعي لوظيفته الإخبارية.

[1] ماريف ميلود: مرجع سابق، ص113.

[2] LUIS, J.PRIETO, *Messages et signaux*, Presse Universitaire de France, 1ere édition, Paris, 1966, p.13.

ما يمكن استنتاجه أن الوظيفة الإخبارية تجلت بشكل أساسي في الكاريكاتير السياسي الدولي بالدرجة الأولى، على الرغم من قلت توظيفه في الصحافة الوطنية، ما يفسر ضعف نسبتها المقدرة بـ30,38%، لتأتي هذه الوظيفة في المرتبة الثانية بالنسبة بالكاريكاتير الاجتماعي، الذي اتجه نحو توظيفها بشكل ملفت للانتباه أين قدرت نسبتها بـ64,56%، رغم ارتفاعها إلا أن معالمها لم تكن واضحة بشكل جلي.

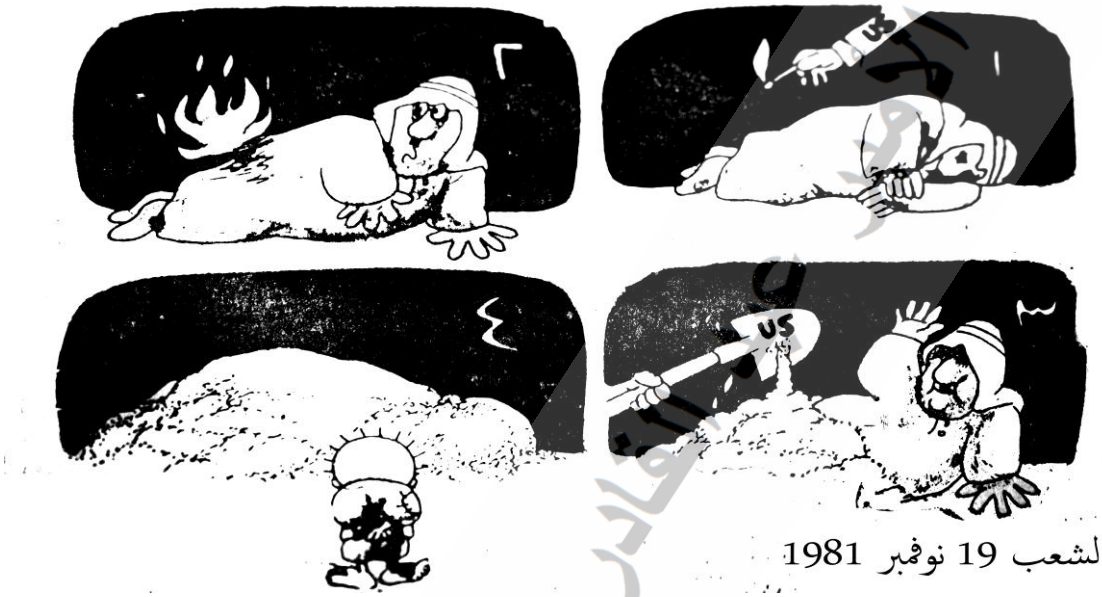
الفرع الثالث/ الفكاهة الكاريكاتيرية وسيلة للإغراء:

تعتبر الفكاهة من خلال الكاريكاتير الصحفي فنٌّ للتنكيت والتبكيت، صاحب المأساة الإنسانية منذ فجر التاريخ بالتشويه والتعديل والمبالغة والمسخ وتحطيم المألوف،[1] فنجد أن التشويهات في رسوم "غويا وبروجيل ودومييه" سبقتها تلك الفكاهات المرسومة بالكاريكاتير في الفنون الفرعونية القديمة، ملخصة لنا تلك المفارقة المفجعة والمضحكة باتجاهه نحو تتبع عيوب الواقع الخارجي لفضح سقطاته، مشكلا بكل مضامينه وجماليته مصدرا من مصادر الإمتاع بالنسبة للمتلقي، الذي وجد في هذا التعبير الفني لذة النقد الساخر من واقع مليء بالمغالطات.

وُظفت الفكاهة في الرسوم الكاريكاتيرية التي نشرتها الصحافة الوطنية كوسيلة للإغراء بهدف التوعية، داعمة ذلك بتوظيفها لعنصر الهجاء الساخر الذي يعد شكلا من أشكال الفكاهة، تم عن طريقه الاستهزاء من بعض المؤسسات الاجتماعية كالأسرة الجزائرية مثلا، أو من بعض الشخصيات السياسية كالزعماء الأمريكيين والإسرائيليين، إن ذلك التفكُّه ناتج عن وعي الرسام الجزائري بمشكلات المجتمع وليس عن شعور مكبوت يعبر عنه خُفيةً أو لا إراديا.

[1] الإتحاد العام للصحفيين العرب، مرجع سابق، ص17.

هي ذات الأحاسيس التي يشعر بها المتتبع للرسوم الكاريكاتيرية –ذات الطابع السياسي– لكبار الرسامين أمثال الفرنسي "PLANTU" والفلسطيني "ناجي العلي"، لأنه سيجد فيها نكهة النقد والسخرية، التي تُشعره بلذة المتابعة والرغبة في الولوج إلى نبض المشهد السياسي المرتبط بالأحداث الساخنة في فلسطين والفيتنام...



الشعب 19 نوفمبر 1981

الشعب 9 جويلية 1980

عن : لوموند

تقودنا الفكاهة المحتواة في الكاريكاتير الصحفي الجزائري خلال فترة الحزب الواحد للحديث عن "الضحك"، الذي يُعد خير علاج لمواجهة المشاكل اليومية، التي يتعرض لها المواطن البسيط، لهذا خلق الله هذه الظاهرة "الضحك" لتأدية وظيفة اجتماعية هامة،[1] على هذا الأساس لم تكن غاية الكاريكاتير الصحفي الجزائري هي الإضحاك كغاية نهائية له، والدليل على ذلك ما أظهره التحليل، ذلك أن نسبتها لم تزيد عن 05,06% بالنسبة للجريدتين "الشعب" و"El Moudjahid"، ما يؤكد اتجاه الكاريكاتير الجزائري نحو النزعة الجادة في معالجته لمختلف المواضيع الاجتماعية الوطنية والسياسية الدولية.

تُعد ميزة الترفيه الخالص بعيدة كل البعد عن وظيفة الكاريكاتير الجزائري في تلك الفترة لأنه كان موجه للإصلاح والتقويم من خلال النقد، بهدف البناء وتحقيق التنمية المنشودة بعد الاستقلال، لهذا لم تكن رسالته ذات معنى واحد بل كثيرا ما كانت تترك لخيال المتلقي الجزائري فرصة إعطائها معنى وتأويل قريب من وعيه ليتشارك معه في وضع حلول لظاهرة ما.

الفرع الرابع/ الوظيفة الجمالية:

اتضح لنا من خلال تحليلنا لبعض نماذج الكاريكاتير الصحفي الجزائري خلال فترة الحزب الواحد، اقترانُ جميع وظائف الكاريكاتير المتنوعة "التوعوية والإخبارية والفكاهية" بالوظيفة الجمالية، ذلك أن الكاريكاتير الصحفي صاحبُ فلسفةٍ لأنه يُؤسس ويُحافظ على القيم الجمالية العليا، فالرسام الجزائري لم يكن يهجو من أجل الهجاء وإبراز عيوب المجتمع، وإنما كان يعبر عن فكرته بطريقة فنية خاصة، لهذا جاء الكاريكاتير الاجتماعي الحامل للقيم الجمالية التي من شأنها أن تنمي المجتمع الجزائري في المرتبة الأولى.

فالكاريكاتير بانتمائه للفنون التشكيلية لابد له من أن يؤدي هذه الوظيفة، فهو من الناحية الإخراجية يضفي لمسة جمالية على صفحات الجريدة، ومن ناحية أخرى يُنمي الذوق الفني للقراء المختلفين في اتجاهاتهم وأذواقهم البعيدة عن الفن التشكيلي، ومن هنا تبرز الوظيفة الجمالية للكاريكاتير الصحفي في تقريب القراء من تذوق الفنون التشكيلية والشعور بجمالية خطوطها، وانحناءات أشكالها.

[1] عبد الحليم حنفي: أسلوب السخرية في القرآن الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص14.

حاولنا من خلال هذا العنصر التركيز على الوظائف الأساسية للكاريكاتير في الصحافة الجزائرية، إلا أنها ليست الوحيدة بل هناك وظائف أخرى مكملة لها، إذ يمكن الإشارة في هذا المقام إلى **الوظيفة الاتصالية**، فالفنان الجزائري كان يتواصل مع القارئ عن طريق الكاريكاتير فينقل له أفكاره ومواقفه واتجاهاته إزاء حدث أو قضية ما، كما يعتبر وسيلة اتصال بين الصحيفة وجمهور القراء، وبالإضافة إلى أنه وسيلة اتصال بين الشعوب البشرية من خلال استخدامه للحكايات الشعبية والأمثال والعادات... معبرا عن التركيبة الاجتماعية للشعوب.

كما ساهم الكاريكاتير الصحفي الجزائري –كذلك– في تحقيق **الوظيفة المعلوماتية** عن طريق إكساب القارئ لمعلومات جديدة، ناهيك عن أدائه **لوظيفة الإثارة الإبداعية** الواضحة بشكل جلي في تأثر الرسامين الكاريكاتيريين الجزائريين ببعض الرسامين الأجانب كأمثلة معروفة في تاريخ الكاريكاتير فنذكر على سبيل المثال استخدام الفنان "ناجي العلي" لبطله "حنظلة"، ما دفع بالكثير من الرسامين الجزائريين إلى البحث عن شخصيات مماثلة يستخدمونها كرموز مميزة لهم، إلا أنهم لم يصلوا إلى ابتكارها نظرا لحداثة تجربتهم وقلة خبرتهم في هذا المجال.

المبحث الخامس: بلاغة الكاريكاتير الصحفي الجزائري:

يتميز الكاريكاتير الصحفي بالطابع البلاغي من حيث تمتُّعه بمواصفات فنية وتعبيرية وجمالية وإعلامية عالية، مستغنيا عن الكلمات كدلالة هامة عن بلاغته في إعطاء المعلومات،[1] تتحدد معالم بلاغة الكاريكاتير الصحفي في السخرية، التي تعد عنصرا تأسيسيا يضاف إليها المبالغة والتورية والاستعارة والكناية وغيرها من الصور البلاغية الأخرى، التي تتنافر طرديا مع التجريح المباشر، حيث يستخدمها رسامي الكاريكاتير في بناء أساليب حجاجية ذات طابع خطابي وتبليغي قوي.

المطلب الأول: السخرية أساس الكاريكاتير الصحفي الجزائري:

اتسمت السخرية التي ضمتها مجمل الرسوم الكـــاريكاتيرية المنشورة عبر صفحات يومية "El Moudjahid" و"الشعب" بكونها موضوعية، اتضحت من خلال إيماءات وإشارات شخصيات الكاريكاتير، بالإضافة إلى بعض العلامات الكتابية كالمزدوجتين وعلامات التعجب والنقاط الثلاث

[1] عادل زيادات: مرجع سابق، ص43.

التي تشير إلى عدم اكتمال الخطاب، لقد كان استخدام تلك الصحف لأسلوب السخرية ينم عن البعد التنازعي لها، استعان بها الرسام بغرض تحوير وتحويل دلالات الكلمات والألفاظ والأشكال...

استمد تقييم الرسام –فيها– من إسقاط الواقع المادي، الذي نتج عن حركية المجتمع الجزائري، على الواقع النظري للقيم والمثل الإنسانية العليا التي بلغ الناس في طلبها درجة عالية،[1] ملخصا لنا الأوضاع التي سادت الجزائر المستقلة حتى وصل إلى درجة "البلاغة"، كانت فيه المقدمات متسلسلة منطقيا، أما النتائج فقد جاءت مفاجئة وغير متوقعة، وهو ما يطلق على تسميته "بالمفارقة"، تُدرك هذه الأخيرة بملاحظة التنافر وعدم الانسجام القائم بين عناصر الرسم الكاريكاتيري.

اقترنت سخرية الرسوم الكاريكاتيرية التي نشرتها الصحافة الوطنية بالمجاز القائم على وجود علاقة بين الدال والمدلول، حيث خرجت من دلالة الحقيقة إلى دلالة المجاز المبنية على مبدأ التطابق والتشابه فهي –إذن– ليست اعتباطية بل قصدية،[2] كما تجلت –كذلك– في التناظر المبني على أساس التمثيل كأن يبالغ في تصوير الشعوب الفقيرة "هزيلة" مقابل شعوب غنية ذات "بطون منتفخة"، ساعية في ذلك إلى جذب انتباه القارئ الجزائري وتعاطفه مع القضية أو الظاهرة المعروضة كاريكاتيريا، مؤدية وظيفة الجزاء الاجتماعي[3] ناهيك عن تقوية الروح الجماعية.

المجاهد 22 سبتمبر 1982 ،ص6 عدد 5360

[1] مختار قطش: السخرية عند الجاحظ، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ع 02، المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي، الجزائر، 2007، ص 52.

[2] علية بيبية: اعتباطية العلامة بين الدليل الاصطلاحي والطبيعي، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ع 02، المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي، الجزائر، 2007، ص 213.

[3] عبد الحليم حنفي: مرجع سابق، ص16.

برزت علاقة الكاريكاتير الصحفي الجزائري بالسخرية في نماذج كثيرة ارتبطت أساسا بتداولية الموقف[1] من خلال نقد الظواهر الاجتماعية بإعطاء نماذج إنسانية غير معروفة، جاءت في أشكال مرمزة، وضعها الرسام كمرآة عاكسة ليوميات المواطن، كان القصد منها ليس التجريح وإنما إصلاح الفرد والمجتمع بما تضمنته من زجر وردع،[2] ومع ذلك فقد لمسنا حضور عامل "الانتقاص من شأن الآخرين" –خصوصا في الكاريكاتير السياسي الدولي– والتهوين بهم كما جاء في النماذج الكاريكاتيرية الآتية:

الشعب 16 نوفمبر 1980

بح رأيك في الرقصة دى ياعزيزى بيغين ؟

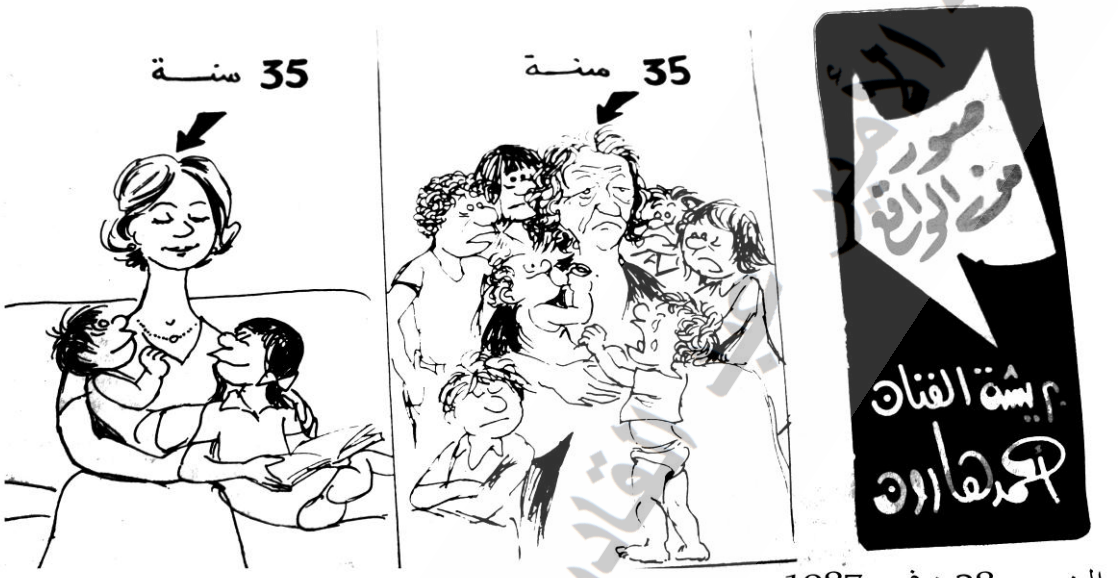
الفرع الأول/ اقتران السخرية بالمبالغة والكناية:

اقترنت سخرية الرسوم الكاريكاتيرية التي نُشرت بالصحافة الوطنية خلال فترة الحزب الواحد بالمغالاة أو المبالغة في تصوير المواضيع الاجتماعية الوطنية والسياسية الدولية على نحو تجاوز الواقع بكثير، بحيث تبدو تلك الفكرة فريدة وغريبة ومن ثم مضحكة، جاء ترتيبها في الدرجة الأولى بنسبة

[1] روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1994، ص ص131، 132.

[2] محمد منصوري: مرجع سابق، ص13.

37,34%، ارتبطت المبالغة في الكثير من الحالات بالكناية، لهذا جاءت نسبتها ضئيلة مقارنة بالأساليب البلاغية الأخرى أين قُدرت حسب النماذج المحللة بـ14,56%، تجلت مظاهر الكناية المرتبطة بالكاريكاتير الجزائري في التحويل والمسخ والتهجين وتغيير التكوين الكلي الخاص بشخصية معينة أو موضوع محدد، بلغ فيها الهجاء أعلى مستوياته، مثلما يوضحه النموذج الآتي:



الشعب 28 نوفمبر 1987

الفرع الثاني/ اقتران السخرية بالتورية:

اعتمد الكاريكاتير الصحفي الجزائري في سخريته من الأوضاع الاجتماعية والسياسية على التورية من خلال التلاعب بالكلمات والصور لتقديم معاني مزدوجة تتسم بالغموض، عن طريق إخفاء بعض العناصر وتعويضها برموز، قدرت نسبتها حسب النماذج الكاريكاتيرية المحللة بـ31,01%، كما تمثلت كذلك في التحايل بالمقدمات للوصول إلى نتائج مضحكة، ولو استقامت المقدمات مع النتائج لما نشأت السخرية والفكاهة في الرسالة الكاريكاتيرية حسب ما جاء في النموذج المقابل.

المجاهد 11 جانفي 1971، ص7 عدد 1736

الفرع الثالث/ اقتران السخرية بالاستعارة:

تتمثل العلاقة الترابطية كآلية من آليات السخرية في الدمج والتركيب بين عناصر تنتمي إلى عوالم أو مجالات مادية وسيكولوجية مختلفة، كما فعل "فيليبون ودومييه" في ربطهم بين فاكهة الأجاص ووجه الإنسان، أما بالنسبة للرسوم التي قدمتها الصحافة الوطنية فقد تجلت الاستعارة في بعض الرسوم التي أبدع فيها الفنان الجزائري "هارون" إلى جانب بعض الفنانين الغربيين والعرب بنسبة إجمالية بلغت 17,09%، مثلما يُوضحه الرسم الكاريكاتيري الآتي:

المجاهد 29 ديسمبر 1987

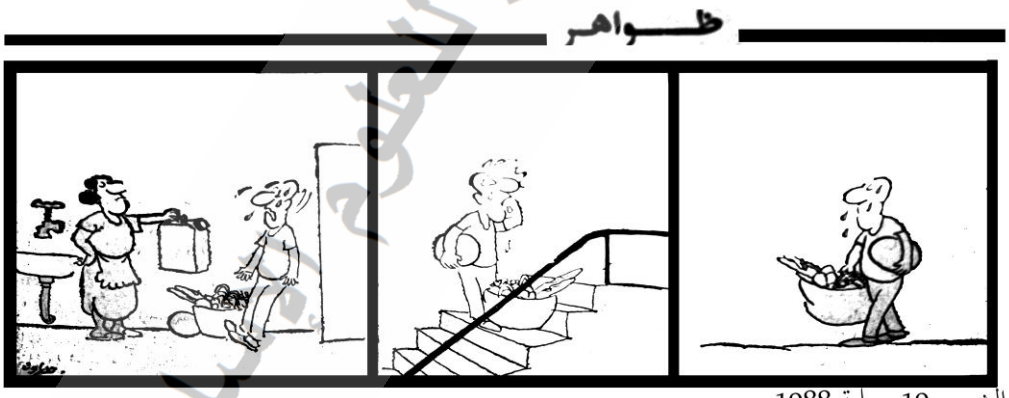
المطلب الثاني: الكاريكاتير الصحفي الجزائري بين المباشرة والإيحاء:

اتسم الكاريكاتير الصحفي الجزائري بأسلوب بسيط وساذج في بعض الأحيان أثناء طرحه لمختلف الأفكار والقضايا الاجتماعية الوطنية، بينما اتجه "الكاريكاتير المقتبس عن صحف غربية وعربية" نحو انتهاج أسلوب التعريض "الإيحاء" في عرضه للقضايا الدولية الشائكة، سعى من خلاله المتلقي الجزائري إلى فضِّ الحجاب الذي يُشبه اللغز الحاشد بالمعاني والدلالات والاحتمالات ذات أبعاد رمزية استمدها من علاقة الشكل الذي يتقمّصه الرّمز بالتصوّر الذهني الذي يوحي إليه.[1]

[1] عبد الحميد شاكر: عصر الصورة، مجلة عالم المعرفة، ع311، الكويت، 2005، ص 315.

المجاهد 5 مارس 1969

استنادا إلى ما سبق يمكن اعتبار الأعمال الفـــنية الكاريكاتيرية المقدمة عبارة عن ألغاز بمفهوم الفلاسفة، لأنها تشير إلى شيء وتخفيه في آن واحد، من هذا التوضيح يستقي "بيار زيما"[1] (Pierre Zima) عبارته المعروفة عن دلالة هذا الخطاب فيقول: "إنه يقول شيئا دون أن يقوله لأنه يشكل لغزا يسعى لأن يكون مفهوما تماما كاللغز"،* لذلك جاءت نسبة اعتماد الصحافة الوطنية بنموذجيها "الشعب" و"El Moudjahid" على الإيحاء بدرجة كبيرة قُدرت حسب النماذج الكاريكاتيرية المحللة بـ65,19%، بينما عادت النسبة الأقل للمباشرة في عرض الفكرة الكاريكاتيرية والتي قدرت بـ34,81%.



الشعب 19جويلية 1988

[1] سعيدة كحيل: الترجمة الإشهارية بين نقل المعمار المصطلحي وتأويل الصورة، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ع 04، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2010، ص 38.

*«Il constitue une énigme qui demande à être comprise en tant qu'énigme»

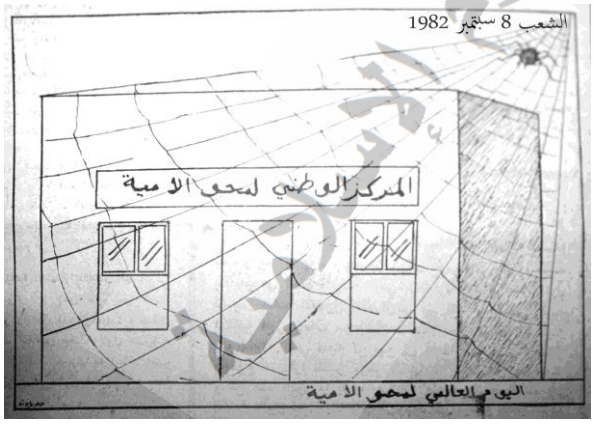
المطلب الثالث: آليات الحجاج في الكاريكاتير الصحفي الجزائري:

يستطيع الكاريكاتير الصحفي أن يستوعب عمليات تخاطبية واستـــــدلالية كثيرة، بتوظيفه لتقنيات حجاجية تقود المتلقي نحو تحقيق الإقناع، على هذا الأساس ارتكز الكاريكاتير الصحفي الجزائري خلال فترة الأحادية الحزبية على آليات حجاجية ذات ارتباط قوي بالفن التشكيلي تصدرها كل من الرمز والشخصية النمطية.

الفرع الأول/ رمزية الكاريكاتير الصحفي الجزائري:

يعتبر الرمز من الناحية الفنية "لغة تشكيلية" يتوسّلها الفنان للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته نحو كل ما يهزّ مشاعره من أفكار ومظاهر، إنّه "الوحدة الفنية" التي يختارها رسام الكاريكاتير من محيطه أو يبتدعها من مخيّلته لكي "يزيّن" بها إنتاجه الفني ويُكسبه طابعاً متميزاً،[1] بالنظر إلى مسيرة الكاريكاتير الصحفي الجزائري عبر مراحله المختلفة، اتضح أن اتجاه الرسام الجزائري "أحمد هارون" نحو توظيف بعضا من الرموز "كالحمامة، الفأر، الشجرة، الدواة والقلم..." خلال مسيرته الفنية التي دامت قرابة 23 سنة قضاها في رسمه بين جريدتي "الشعب" و"El Moudjahid" إلا أنها لم تتسم بالنمطية الرّمزية.

عند الاقتراب أكثر من تلك الرموز نجدها قد انطلقت من خيال الفنان ورؤيته الشمولية التي تنطوي على معرفة عميقة بالأوضاع الاجتماعية للفرد الجزائري، هي خصائص استمد منها الكاريكاتير بلاغته لإنشاء رسالة غير مرئية، أو الإدلاء بوهمية المحتوى المستتر، اتجه عبره الفنان إلى قول نصف ما يود قوله تاركا ما تبقى من المعاني للجمهور،[2] ليُضفي عليها طابعاً معيناً انطلاقاً من مفاهيم ثقافية شائعة، ساعدت إلى



[1] أكرم قانصوه: التصوير الفني الشعبي، مجلة عالم المعرفة، ع 203، الكويت، 1995، ص 99.

[2] إبراهيم رماني: الرمز في الشعر العربي الحديث، حوليات جامعة الجزائر، ع 02، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987-1988، ص 34.

حد كبير في فهم مضمون الرسم الكاريكاتيري واستيعابه من قبل المتلقي، البعض منها استُمد من الواقع الاجتماعي والإرث الثقافي والديني للمجتمع الجزائري، بينما استُمد البعض الآخر من مستجدات الأحداث الدولية.

الفرع الثاني/ بساطة الشخصية النمطية للكاريكاتير الصحفي الجزائري:

يسعى بعض رسامي الكاريكاتير إلى ترميز أفكارهم بابتكار شخصيات كاريكاتيرية "نمطية"* بشكل يعبّر عن ضمير الجمهور ووجدانه، يلتزم من خلالها الرسام بتطوير ملامحها وأسلوب أدائها في مراحل وأحقاب متعاقبة لتُساير مُستجدات العصر وتطور الحياة،** غير أن التجربة البسيطة للرسام الكاريكاتيري الجزائري حالت دون ابتكار مثل هذا النوع من الشخصيات، بل اتجه نحو الاعتماد على شخصية المواطن البسيط التي من شأنها أن تُضفي بعضا من الواقعية على رسومه، كما يمكن لها أن تسمه بحيوية ضاحكة وسخرية لاذعة، تنسجم مع مقتضيات الظروف المستجدة.

بالمقابل تعددت المنابع التي نهل منها الرسام الجزائري أفكاره لتصبح تجسيدات كاريكاتيرية هادفة، مع أن أدواته كانت بسيطة لم تتعدّ الورقة والقلم واللونين الأسود والأبيض والمخيلة الواسعة غير البعيدة عن الحقيقة والواقع، رغم بساطة أدواته إلا أنه طوَّعها لتشمل الكثير من الأفكار الساخرة من الوضع الاجتماعي الجزائري، كشكل من أشكال الرفض المرتبطة بمحاولة التغيير الإيجابي، وطرح البديل باقتراح منظومة من الأساليب الهادفة نحو تأسيس قيماً جديدة تستدعيها الأوضاع المصاحبة،

* تولد كل شخصية نمطية في ظروف معينة وفي توقيت خاص فهي بمثابة استجابة وتداعيات لظواهر عديدة مستجدة بل متداخلة تحيط بمبدعها، من أشهر رسامي الكاريكاتير الذين بنوا شخصيتهم النمطية على الرّمز نذكر: الأخوان "جانا" من خلال الشخصية النمطية "الحمارة البشرية" كرمز للمواطن اللبناني سنة 1910م تنطق عنه بالحق طالبةً "العدل" ومناوئة للفساد وتسلط الحكام بالعهد العثماني، حتى أدّت بهما جرأتها إلى تعطيل السلطة لسلسلتهما، وقادت توفيق إلى السجن عام 1914م.

** تميز الرسام الفلسطيني "ناجي العلي" برمز توقيعه الطفل "حنظلة" منذ السبعينات كنموذج للمرارة والأسى العربيين، أطلت هذه الشخصية النمطية سنة 1969م بقولها: "اسمي حنظلة، أمّي اسمها النكبة، وُلدت في 05 حزيران 1967م، محسوبك إنسان عربي وبس، التقيت ناجي صُدفة مش عارف يرسم، وإني مستعد أن أرسم عنه الكاريكاتير...وإلى اللقاء غداً"، يمثل "حنظلة" موقف وضمير الفنان عاقداً يديه خلف ظهره كشاهد لا يغيب وجهه عن الجمهور تجسيداً لاستيائه من الواقع العربي.

أو استرجـاع مجموعة من القيم التي كـــادت أن تضيـــع أثنـــاء رحلة التحول المجتمعي من مرحلة إلى أخرى.

المبحث السادس: هوية الكاريكاتير الصحفي الجزائري:

لاحظنا من خلال تحليلنا لنماذج كاريكاتيرية بالصحافة الوطنية خلال فترة الأحادية الحزبية، أنها اتجهت في أحايين كثيرة نحو الاعتماد على النص لتدعيم الرسالة الكاريكاتيرية، وهو ما يعكس الهوية الثنائية التشكيلية والصحفية للرسم الكاريكاتيري الجزائري، ذلك أن للغة أهميةً كبيرةً في تشكيل نص الرسالة الكاريكاتيرية فهي الحاملة لأفكاره والمعبرة عن دلالاته،[1] إنها الشكل الذي يغلف المعنى الذي يستحيل الوصول إليه دون العبور على العناصر المختلفة المكونة للكاريكاتير.

المطلب الأول: دور اللغة في بناء معنى الرسالة الكاريكاتيرية:

أشار "إيزابيرغر" (Isaberguer) في تعريفه للنص أنه "...يشمل العمل الفني من قصص مُصورة ومسرحيات وأفلام وكرتون وبرامج تلفزيون..."،[2] على هذا الأساس يُعد الكاريكاتير الصحفي بمثابة نص سيميائي تمظهرت فيه مختلف الأنساق اللفظية وغير اللفظية،[3] له بناء معلن وآخر مضمر يحتاج إلى سبر أغوار دلالته، شكلت مكوناته نسيجا انتظمت بعلاقات تشابكية ومنسجمة قابلة للتأويل دلاليا، اشتركت جميعها في تقديم معاني جديدة قائمة على الفعل الإبداعي للفنان،[4] اتسمت بالاختزال والرمزية في تصويـــر الشخصيات والوقـــائع اليومية، كعملية تأريخية لازمت هذا الفن منذ فجر التاريخ.

مما زاد من انفعالية الكاريكاتير الصحفي الجزائري -رغم حداثة تجربته- استخدامه لتعليقات لسانية استمدت من الواقع الاجتماعي، من خلال توظيفه للغة حوارية دارت بين أشخاص الرسم

[1] فيصل الأحمر: مرجع سابق، ص63.

[2] عمر عتيق: التناص في صورة الكاريكاتير، دراسة أسلوبية جمالية، مجلة جامعة القدس المفتوحة للدراسات والأبحاث، ع29، كلية التربية، جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، 2013، ص204.

[3] الموسى خليل: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، 2000، ص73.

[4] علاء عبد العزيز السيد: مرجع سابق، ص40.

اعتمدت على اللهجة العامية،* حاول من خلالها الرسام أن يخاطب الناس بفئاتهم وثقافاتهم المختلفة،** لذلك جاءت نسبتها كبيرة قُدرت بـ70,89% وُظفت كعنصر أساسي لإيصال أفكاره بطريقة بسيطة، وعلى الرغم من قصرها إلا أنها لم تحجب التشكيل أو تدفعه إلى مكانة ثانوية، غير أن وجودها أعطى مزيدا من الفاعلية، والدفع أكثر نحو فهم أعمق وأيسر للرسالة الكاريكاتيرية.

جاء اعتماد الكاريكاتير الصحفي الجزائري في تلك الفترة على التعليق القصير في شكل جملة أو حوار، بهدف توضيح مضمون الرسالة الكاريكاتيرية إذ بدونه يصبح الرسم غير مفهوم لدى القراء أو قابل للتأويل المنحرف عن المعنى المقصود، أكد من خلاله الرسام على ضرورة إحداث التوازن بينهما حتى يبقى للكاريكاتير نكهته الخاصة والمتميزة، إن هذا الأمر لا يُعد تصنيفا وإنما هو انطباع عام تشكل لدينا بعد الاطلاع على جميع الرسوم المنشورة عبر صفحات يومية "الشعب" و"El Moudjahid" من سنة 1965م إلى سنة 1988م.

من جهة أخرى تخللت فكرة الصمت بين جَنَبَيْ الرسالة الكاريكاتيرية المنشورة بالصحافة الوطنية خلال هذه الفترة، وانحصرت في البعد الأيقوني والتشكيلي للرسم بكل مكوناته وأبعاده، فكان للإيماءة والإشارة والحركة[1] الدور الأساسي في تبليغ الفكرة الكاريكاتيرية، يجب التأكيد في هذا المقام أن

* تعود بنا الأفكار عند الحديث عن اللغة العامية إلى "الجاحظ" كأول كاتب عربي اتخذ هذا الموقف الجريء في الاهتمام بجميع طبقات الناس دون الاقتصار في الكتابة على طبقة خاصة محدثا ما اصطلح على تسميته بـ "لغة الجماهير أو لغة العامة".

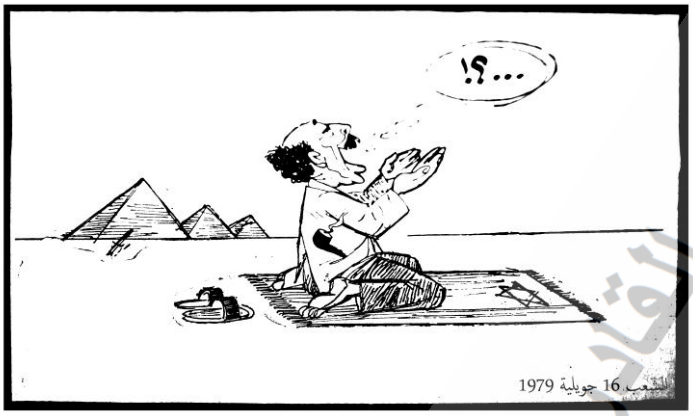
** يقول الجاحظ عن لغة الجماهير "...خير المعاني ما لم يكن مستورا باللفظ المعقد مغرقا في الإكثار والتكلف، فما أكثر من لا يخفل باستهلاك المعنى مع براعة اللفظ وغموضه على السامع، ما زال المعنى محجوبا ما لم تكشف عنه العبارة فالمعنى بعد مقيم على استخفائه، وصارت العبارة لغوا وظرفا خاليا..". أنظر: كريمة عرامة، مرجع سابق، ص ص 93، 94.

[1] محمود شمال حسن: الصورة والإقناع، دراسة تحليلية لأثر خطاب الصورة في الإقناع، دراسات في علم النفس الاجتماعي، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص11.

الرسم الكاريكاتيري الذي يستغني عن النص الأدبي المطول أو التعليق هو رسم فائق المهارة، ويحتل الصدارة بين أنواع الرسوم الكاريكاتيرية.

عدا ذلك فهو ذو جمهور واسع إذ أنه قادر على الوصول إلى فئات متعددة بغض النظر عن لغتها، جاءت مساحة نظام الأيقونات بالنسبة للنماذج الكاريكاتيرية المحللة في الصحافة الجزائرية ضئيلة حيث قُدرت نسبتها بـ 29,11%، أرفقت في الكثير من الأحيان بعبارة "بدون تعليق"، التي تعتبر تقليد في الصحف لا أكثر لأن وجودها أو غيابها لا يغير من المعنى العام للرسالة الكاريكاتيرية.

المجاهد 28 جانفي 1970 ،ص1، عدد 1439



الشعب 16 جويلية 1979

المطلب الثاني: دور الترسيخ والمناوبة في إدراك الرسالة الكاريكاتيرية:

تبيَّن دورُ الترسيخ في الكاريكاتير الصحفي الجزائري من خلال سيطرة عنصر الرسالة الألسنية القصيرة كأداة توجيهية نحو قراءات غير منفتحة، بينما جاء دور المناوبة عندما أضفت العلامات غير اللسانية كالإشارات وإيماءات إضافة إلى الخطوط والضلال...متتاليات دلالية ارتبطت بالرسالة الأيقونية والتشكيلية.

انصهرت تلك العناصر "اللسانية والأيقونية" في وحدة شاملة بحيث يحدث التناوب بينها لإرساء الدلالة النهائية،[1] فكان إدراك المتلقي الجزائري للرسالة الكاريكاتيرية متناوبا ما بين الشق

[1] رولاند بارث: قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2011، ص170.

الألسني تارة والشق البصري تارة أخرى، كعلامات دالة يُكمّل بعضها بعضاً، عملت تقنية الدمج هذه على إثراء المضمون بدلالات جديدة لم تكن متوفرة في النص الكاريكاتيري المجرد.

المجاهد 19 سبتمبر 1985، ص 6، عدد 6299

المطلب الثالث: دور السياق في فهم مضمون الرسالة الكاريكاتيرية:

لم يكتفِ الكاريكاتير الصحفي الجزائري بالاعتماد على العلامات اللغوية والأيقونية في إيصال معناه العام للجمهور المتلقي، بل حاول تقديمها في سياقها المناسب لها، حتى يحدث التأويل الصحيح لمضمون الرسالة الكاريكاتيرية، وعدم إلباسها معاني أخرى لم تكن مقصودة من قبل الرسام، لكي لا يقع في فخ التعدد التأويلي، لقد كان الرسام الفرنسي "دومييه" (Daumier) بارعا في مثل هذا النوع من الكاريكاتير من خلال اكتفائه برسم الأشكال والأيقونات معتمدا على مبدأ "التشابه" القائم بين معنى الدال ومعنى المدلول.[1]

اعتمد الكاريكاتير الصحفي الجزائري على توظيف مجموعة متداخلة من العناصر الطبيعية والاجتماعية والنفسية والثقافية والتاريخية والدينية[2] المشتركة بين أفراد المجتمع الجزائري، شكلت في مجملها السياق العام الذي بُني على أساسه معنى الرسالة الكاريكاتيرية، لا يُفسر هذا الأخير حسب

[1] محمود ابراقن: المدخل إلى سميولوجيا الاتصال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص95.

[2] عبد القادر سلامي: أهمية السياق الثقافي في تحديد الدلالة، مجلة دراسات أدبية وإنسانية، ع 04، مخبر الدراسات الأدبية والإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، 2005، ص56.

"فيرث" (Firth) إلا بمقتضى "النظرية السياقية للغة"،[1] بمعنى أن فهم المتلقي للدلالات الذهنية التي يتلقاها من الرسام مرهون بالسياق والتجارب الشخصية المشتركة،[2] تُعد هذه الأخيرة حسب "جاكبسون" (Jakobson) إما مادية محسوسة أو مجردة مرتبطة بذهن الإنسان.[3]

المطلب الرابع: أساليب النقد في الكاريكاتير الصحفي الجزائري:

تكمن كينونة الكاريكاتير الصحفي الجزائري على وجه الخصوص في نبرته النقدية المتميزة، وقدرته العالية على معالجة القضايا الجادة بسخرية تامة، سعى من خلاله الرسام إلى تحقيق الإصلاح الاجتماعي الوطني والوعي السياسي قدر الإمكان، عن طريق استخدام أساليب فنية مستوحاة من طبيعة الظاهرة موضوع النقد.

[1] عبد القادر سلامي: المرجع السابق، ص52.

[2] محمد محمد يونس علي: وصف اللغة العربية دلاليا في ضوء مفهوم الدلالة المركزية – دراسة حول المعنى وظلال المعنى–، جامعة الفاتح، الجماهيرية العظمى، 1993، ص133.

[3] نور الدين رايص: نظرية التواصل واللسانيات الحديثة، مطبعة سايس، فاس، المغرب، ط01، 2007، ص106.

الفرع الأول/ نقد الظاهرة من خلال السلوكيات:

اتجه الكاريكاتير الصحفي الجزائري خلال فترة الأحادية الحزبية نحو نقد الظواهر الاجتماعية التي كانت تعوق مسيرة التنمية المأمولة من قبل الدولة، مركزا على توظيف لتقنية (L'anachronisme) الخاصة بنقد سلوكيات المواطن الجزائري البسيط بنسبة قُدرت بـ64,56%، تناولت تلك الرسوم عادات سلوكية وتصرفات سيئة مُثلت في طابع هزلي ومضحك بهدف لفت الانتباه إليها وكشف نقائصها، مستغلة في ذلك اللباس كرمز إيحائي عن الفكرة المراد توصيلها إلى المتلقي،[1] قُدمت جميعها في شكل أحداث واقعية كما اصطلح على تسميته بكاريكاتير الحالة.[2]

المجاهد 27 أوت 1984

الفرع الثاني/ نقد الظاهرة من خلال الجسد:

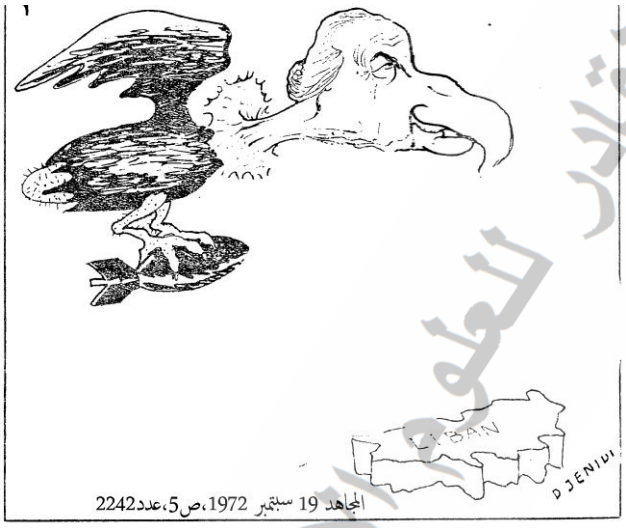
يعد الكاريكاتير الصحفي نوعا من النقد يعتمد أساسا على التماس العيوب الرئيسية لظاهرة معينة يعرضها بأسلوب فني مبالغ فيه، يمثل الجسد بوصفه خطابا أولى عناصر النقد التي يمارسها الكاريكاتير لارتباط معانيه المنفتحة بمجالات بحثية كثيرة منها الدينية والجمالية والفلسفية والبيولوجية...، إلا أنه احتل المرتبة الثانية بالنسبة للكاريكاتير الصحفي الجزائري بنسبة قدرت بـ32,28%.

[1] FOUAD, ELMDARI : op cit, p.11 .

[2] جنان سيد علي: مرجع سابق، ص65.

ركزت الرسوم الكاريكاتيرية التي نُشرت بالصحافة الوطنية في ممارستها لعملية النقد الاجتماعي والسياسي على توظيف تقنية المبالغة في عرض الخطوط الفيزيائية للجسم (L'exagération des traits physiques) من خلال إظهار عيوبه وتحريف خصائصه المادية عند عرضه للفكرة الكاريكاتيرية، هو أسلوب ارتبط باعتقاد قديم مفاده أن ملامح الإنسان عبارة عن تجليات لروحه، كلما ابتعد ذلك الإنسان عن الإيمان كلما مالت ملامحه الجسمية للمسخ.[1]

كما وظَّف الكـــاريكاتير الجزائري إلى جـــانب ذلك تقنية الكـــاريكاتير الحيواني المقنع (Le zoomorphisme) في معالجته للقضايا السياسية على وجه الخصوص، إن هذه التقنية لا تحتـــاج إلى تعليـــق أو إطلاق نكتة ما، بل هي تجسيد مبالغ لسمات الشخصية،[2] يستعمل الرسام في ذلك كل ذكائه وحدسه وإيحاءاته لاستخلاص وجه الشبه القائم بين الشخصية المنتقدة والحيوان، بهدف الكشف عن طباعها الخفية لإقامة الحجة عليها قصد استفزازها، وتحقيق الانتقاص منها، يُعد هذا الأسلوب من أقوى التقنيـــات الموظفة لأنها نابعة من تحليـــل النفس البشرية المنتقدة، وما يشخص فيها من تعقد وازدواج يستثيران السُّخرية والضح.



المجاهد 19 سبتمبر 1972،ص5،عدد2242

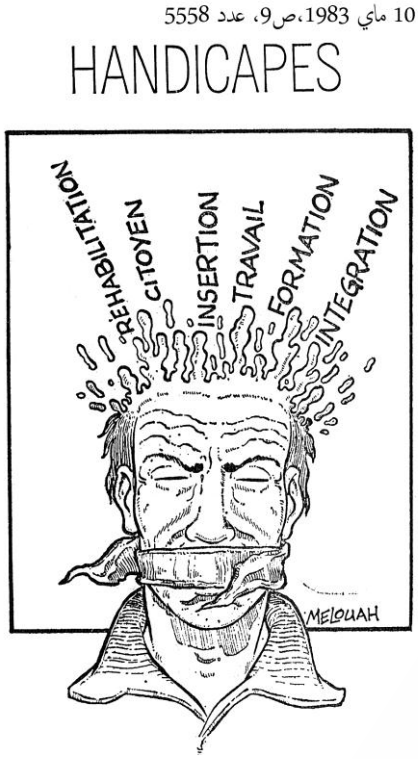
[1] ISAAC, BAZIE, *Corps perçu et corps figuré, Discours du corps*, Etudes françaises, Erudit, N 02, 2005, p.09.

[2] علي عبد الأمير عجام: قراءة في أعمال الفنان "أمير تقي"، مجلة تموز، مجلة فصلية ثقافية تعنى بالأدب والفن والفكر، ع54، السنة 20، شتاء 2012، ص38.

الفرع الثالث/ نقد الظاهرة من خلال الوجه:

يعتبر الوجه مكـانا جد مناسب لاحتجاز الرهينة عن طريـــق ابتكـار أساليب تشويهية مستمدة من الطبيعة تكون بمثابة لسان حـــال الشخصية السياسية المنتقدة،[1] يقوم الرسام من خلالها بنقل كل تفـــاصيل الوجه الخـــاصة بالشخصية المرسومة بأمانة ودقة حتى يتسنى للمتلقي معرفتها مع التشديد على بعض التعبيرات لممارسة النقد المطلوب، باستخدام أسلوب المبالغة الفنية الساخرة، كان هذا النوع من الانتقاد قليل الورود بالرسوم الكاريكاتيرية التي نُشرت بالصحافة الجزائرية أثناء فترة الحزب الواحد، إذ لم نسجل سوى بعض النماذج التي تحاكي هذا النوع من الرسوم قُدرت نسبتها الإجمالية بـ03,16%، تناولت في مجملها شخصيات سياسية معروفة.

المجاهد 10 ماي 1983،ص9، عدد 5558



المبحث السابع: أسلوبية التعبير في الكاريكاتير الصحفي الجزائري:

يرتبط أسلوب التعبير في الرسم الكاريكاتيري بمدى تنظيم وانتقاء عناصره الداخلية، ذلك أن الانتقاء يؤثر في ادارك المتلقي للعمل الفني الكاريكاتيري،[2] الذي يبحث عن إثارة السخط وبعث الضحك والطَّرافة، مع كل ما تمتاز به الصورة الكاريكاتيرية من سخرية إلا أنها لا تخرج عن كونها "صورة إعلامية"، تحاول بأساليبها التعبيرية تجسيد الحدث، أما القارئ فتتيح له فرصة التأمل والتعمق والتفاعل معها.

[1] BERNARD, TILLIER, *La Républicature, la caricature politique en France 1870-1914*, édition CNRS, Paris, 1997-2002, p.77.

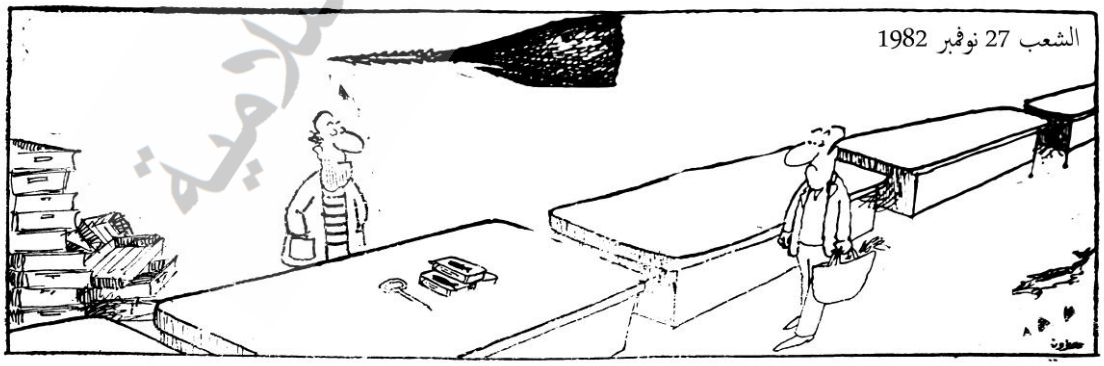
[2] علاء عبد العزيز السيد: مرجع سابق، ص38.

المطلب الأول: دور الحيز في تشكيل العمل الكاريكاتيري:

يُعتبر الحيز أو الإطار أحد الأساليب المهمة في التعبير الفني بجميع أشكاله، لأنه يشكل المكان والفضاء الذي يتحرك خلاله الرَّسام من أجل صنع عمله الكاريكاتيري وعالمه الفني، وفي حالة غيابه فإنه يؤدي إلى قيام خطاب بصري كاريكاتيري متمازج مع دلالة الموضوع المحيط به، وهو بذلك لا يتمتع بالاستقلالية التامة في بناء معنى الرسالة الكاريكاتيرية.

باستناد إلى النماذج المحللة اتضح لنا أن الكاريكاتير الصحفي الجزائري خلال فترة الحزب الواحد اتجه نحو الاعتماد بشكل أساسي على الحيز أو "الإطار"، كأحد العوامل المهمة في التأثير بفضل إمكانياته التعبيرية حيث قُدرت نسبة ذلك بـ79,75%، كون فن الرسم عموما يتحرك ضمن حيز مساحته مقتطعة أساسا من العالم، بينما جاءت نسبة 20,25% خاصة بتلك الرسوم الكاريكاتيرية المنفتحة في تعبيرها، قُدمت بشكل متناسق مع مواد إخبارية وإعلامية أخرى، لخلق نوع من التشويق حينا والتوضيح أحيانا أخرى.

اعتمد الرسام الجزائري خلال هذه الفترة كذلك أثناء تنفيذ أعماله الفنية على أسلوب "الفراغ" في رسمه الكاريكاتيري، من خلال ترك مساحات بيضاء داخل الإطار العام للرسم تكون خالية تماما من العناصر، بهدف خلق ما يسمى بالمنظور أو "البعد الثالث" كأساس مكين للتشكيل في كافة المعالجات البصرية، يكون هذا الأخير وهميا يتحدد بمستوى "مدى الرؤية"، كما لا يقف حضوره عند حد الشكل في الرسم الكاريكاتيري بل يتجاوزه إلى المضمون،[1] مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري الآتي:



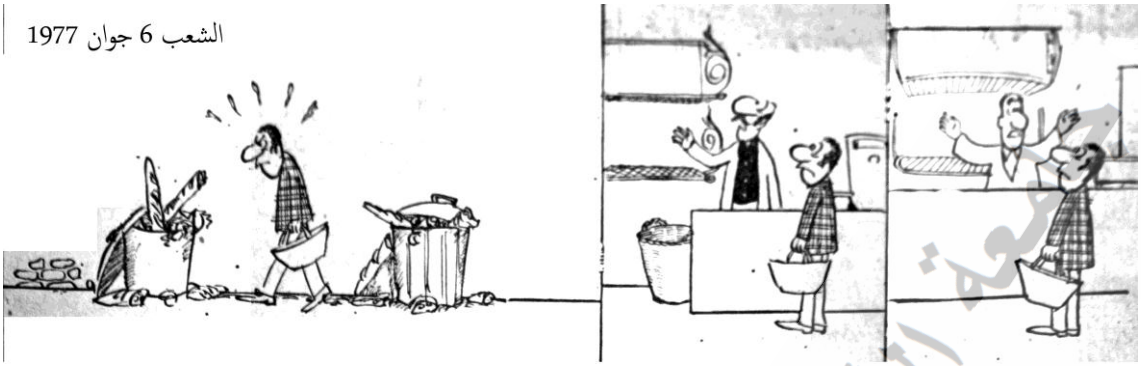
[1] عمر عبد العزيز: الذائقة التشكيلية في التلفزيون، مجلة الإذاعات العربية، ع02، 2003، ص ص48، 49.

المطلب الثاني: ارتباط أسلوب التعبير الكاريكاتيري بنوعية صفحات الجرائد:

يستطيع الكاريكاتير الصحفي تقديم فكرته بشكل مستقل لتوفره على عناصر الخبر الأساسية من حدث وفاعِلين وزمان ومكان، الأمر الذي جعله يوما بعد يوم يحتل مكانا بارزا في بناء الصحيفة ككل بجعلها أكثر جاذبية، فأحيانا يتواجد بالصفحة الأولى، أو بالصفحات الداخلية أو بالصفحة الأخيرة بناءً على طبيعة الحدث المعالج.

اتضح لنا من خلال التحليل اتجاه الصحافة الوطنية خلال هذه الفترة نحو نشر الكاريكاتير بالصفحات الداخلية أكثر بنسبة إجمالية قُدرت بـ48,10%، إلا أنه لم يكن منتظم الصدور ولولا صفة الجذب البصري التي يتمتع بها لما استطاع أن يصمد بل وينافس بقية الفنون الصحفية الأخرى، يمكن استشفاف علاقة الكاريكاتير بالصفحات الداخلية من خلال ارتباطه بموضوع الصفحة ذاتها، ففي الصفحة الاجتماعية يكون موضوعه اجتماعيا، وفي الصفحة السياسية يكبون موضوعه سياسيا وهكذا...، أما بالنسبة لبقية الصفحات الأخرى فقد عادت الدرجة الثانية إلى تواجده بالصفحة الأخيرة بنسبة أقل من الأولى بقليل قُدرت بـ41,77%، في حين جاء نشره في الصفحة الأولى بنسبة بـ10,13%، تميَّزَ هذا النوع من الرسوم المصطلح على تسميتها بـ "رسوم المانشيت" بتوفر عنصر التشويق لضمها عناوين عريضة لافتة لانتباه القارئ بأهمية الموضوع المنشور.

تألق الكاريكاتير الصحفي الذي نُشر بالصفحات الداخلية لصحيفة "الشعب" بأسلوب تعبيري خاص ومميز اختلف عن ذلك الذي نُشر بالصفحة الأولى أو الأخيرة، فبعد التعمق في التحليل اتضح لنا اتجاه هذه اليومية نحو تنفيذ رسومها الكاريكاتيرية بأسلوب قصصي أو تركيبي، تميز هذا النوع من الرسوم بتقديم عدة نماذج متسلسلة لا تتجاوز في معظمها الثلاثة، تكون خالية من النص، تؤلف مجتمعة تطورا لحدث واحد، تمتاز بأسلوب الحبكة القصصية المضغوطة والتصاعد الدرامي في بعض الأحيان، اعتمد عليه الفنان "هارون" بهدف إيصال فكرته الكوميدية للقارئ الجزائري، وقد داوم على هذا الأسلوب عدة سنوات، بينما اتجهت صحيفة "El Moudjahid" نحو عرض رسومها الكاريكاتيرية على شكل فكرة واحدة مثلما توضحه النماذج الآتية:

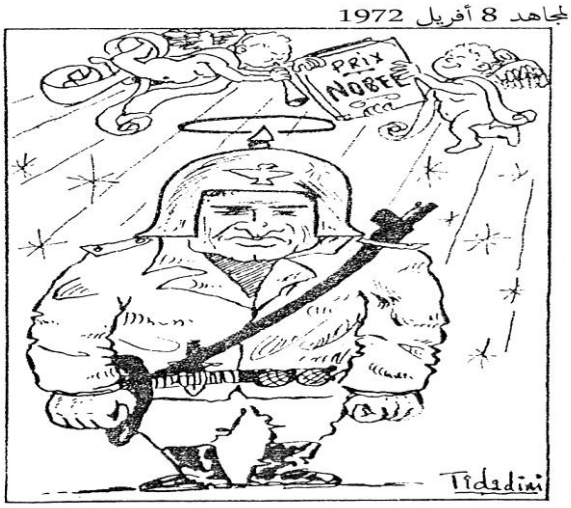


بالنظر إلى الرسم الأول نلاحظ احتواءه على العنصر الدرامي المتصاعد من رسم لآخر، لذلك سمي بالرسم الكاريكاتيري القصصي لأنه قابل أن يكون نصا قصصيا يحتوي على حبكة، فنرى في الجزء الأول منه تلك "النظرة العابرة"، أما الجزء الثاني فقد قادنا إلى "منظر مغري مستنكر"، بينما جاء الجزء الأخير معبرا على الدهشة والمفاجأة، يعمل هذا النوع من الأسلوب نحو شد أنظـــار القراء للموضوع المتناول بمبالغاته وتضخيمـــاته، المساعدة على تحقيـــق المهمـــات التعليمية والتربوية والتوعوية.

أما بالنسبة للرسم الكاريكاتيري الثاني فقد غاب عنه التصاعد الدرامي، حيث اكتفى الرسام "هارون" برصد فكرته الكوميدية مطورا إياها من مرحلة المعقول إلى مرحلة اللامعقول، بدأ فيها بفكرة عادية خالية من السخرية والتهكم وهو ما يوضحه الجزء الأول والثاني من الرسم، أما الدهشة فقد جاءت في الجزء الأخير منه، رُسمت الأجزاء الأولى لكي توفر تطورا طبيعيا للفكرة ليأتي الجزء الأخير فيعطيها مسارا مغايرا يبعث على الضحك.

بينما جاء الرسم الكاريكاتيري الثالث مركبا لأنه لم يتجاوز الجزأين من خلال "رسم الفعل" في الجزء الأول منه، ثم تقديم "رد الفعل" في الجزء الثاني، في حين جاء الرسم الكاريكاتيري الرابع بأسلوب الفكرة الواحدة تميزت بنشره أكثر يومية "El Moudjahid"، تجدر الإشارة في هذا المقام أن اعتماد الرسامين الكاريكاتيريين الجزائريين على هذه الأساليب التعبيرية راجع بالأساس إلى تأثرهم بفنانين أوروبيين معروفين على رأسهم الدانماركي "هيرولوف بيد ستروب"، ومن الفنانين العرب نجد "علي فرازات" و"عبد الله بصمه جي"...وغيرهما.

المجاهد 8 أفريل 1972



المطلب الثالث: مساهمة التركين في التعبير:

إن لكل هيئة تحرير أسلوبَها في إعطاء الشكل النهائي للصحيفة المعبر عن هويتها، تتوزع خلاله الأركان بترتيب يُسَهِّل على المتلقي الاطلاع على مضمونها، على هذا الأساس يُعد الثبات في التركين حسب الباحثان "لوغران" (Lugrin) و"هيرمان" (Hermann) مركزيا في عملية بناء الخطاب الكاريكاتيري، وهو ما لاحظناه بالنسبة للكاريكاتير الصحفي الجزائري الذي تمركز أكثر بذيل الصفحات التي كان يُنشر بها بنسبة إجمالية قُدرت بـ48,10%، بينما جاء نشره بأعلى الصفحة وبقلبها بنسب متقاربة قُدرت على التوالي بـ26,58% و25,32%.

أما بالنسبة لعملية التركين فقد كانت واردة بشكل جلي لدى صحيفة "الشعب" في تلك الفترة، حيث ظهر إلى الوجود منذ البدء في نشر هذا الأخير بصفحاتها سنة 1965م من خلال ركن "الموقف الدولي بالكاريكاتير" وركن "رسوم القراء"، بالإضافة إلى ركن "بدون تعليق" و"بطاقة" و"كاريكاتير"... أما النهاية فقد كانت مع ركن "ظواهر بريشة الفنان هارون" وركن "صور من الواقع" من تنفيذ الفنان "عد المالك محساس".

استطاعت تلك الأركان القارة أن تؤسس معالم فنية وتعبيرية تميزت بها صحيفة "الشعب" دون غيرها، كما مكنتها من تحقيق الاستقرار بجعل القارئ يستأنس بالإطلاع عليها، بالمقابل لم

يتَّضح هذا الاتجاه لدى صحيفة "El Moudjahid" التي ظلت تُقدم الكاريكاتير في شكل مُكمِّل لبقية موادها الإعلامية الأخرى.

المطلب الرابع: تفاعلية المتلقي عبر زوايا التقاط النظر:

تعتبر العلاقة بين الرسام والعمل الكاريكاتيري والمتلقي علاقة ثلاثية تهدف في نهاية الأمر إلى تبادل الخبرة عبر تعبيرية فنية وصحفية، يُقدم الرسام من خلاله الأفكار والرؤى والانفعالات والتصورات عن العالم،[1] بطريقة يجمع فيها بين المضمر والمعلن، وبين التفصيل والإيجاز، وبين التعقيد والتبسيط، وبين التفعيل والإثارة[2] التي تُحركها زوايا التقاط النظر، حيث تسمح هذه الأخيرة بتحديد مواطن القوة في الرسم، ومساعدتها على كيفية إدراك المتلقي وتفاعله غير المتعدي[3] مع الفكرة المرسلة إما بالابتسام أو الضحك أو الاستغراب.

سيتم من خلال هذا العنصر ملامسة علاقة الرسام بموضوعه الكاريكاتيري، تكون هذه النظرة حاملة لدلالات معينة وفق طريقة اختيار زوايا التقاط النظر، يتحول فيها قلم الرسام إلى عدسة لإنجاز الموضوع، تترك هذه الزوايا انطباعات معينة لدى المتلقي، وهي لا تحدث إلا بقدر الجهد المبذول لتأويل الرسالة،*بالنظر إلى النماذج الكاريكاتيرية المحللة اتضح لنا أن "الزاوية الأمامية العادية" هي الأكثر توظيفا بنسبة قُدرت بـ79,75%، حاول من خلالها الرسام أن يضع عين المتلقي الجزائري في مستوى أفقي مباشر مع الموضوع حتى يكون قريبا من الموضوعية وبعيدا عن التحيز في تناوله لمواضيع السياسة الدولية على وجه الخصوص.

---

[1] علاء عبد العزيز السيد: مرجع سابق، ص39.

[2] قدور عبد الله ثاني: الإشهار بين النص البصري والمدلول التشكيلي، مجلة الحضارة الإسلامية، ع 14، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة وهران، الجزائر، 2010، ص252.

[3] تومي فضيلة: التفاعلية ووسائلها في التلفزيون الجزائري، البرامج الموضوعاتية نموذجا، مذكرة ماجستير غير منشورة، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2007-2008، ص22.

* إن الاستخدام التدريجي والمتعدد لهذا المفهوم أصبح يدل على كل أنواع مشاركة المتلقي في الرسالة سواء أحدثت رجع صدى أو لم تحدث. أنظر: نصر الدين لعياضي: التلفزيون دراسات وتجارب، دار هومة، الجزائر، دت، ص109.

بينما جاءت "الزاوية التحتية" في المرتبة الثانية بنسبة بـ18,35%، اتجهت فيها حركة العين في تتبع الأشكال وقراءة الرسالة الكاريكاتيرية من الأسفل إلى الأعلى كعلامة دالة على العظمة والإكبار، في حين تمركزت "الزاوية الفوقية" في المرتبة الأخيرة بنسبة ضئيلة جدا قُدرت بـ01,90%، فالعين في هذه الحالة تكون مرتفعة عن الموضوع اتجهت في حركتها من الأعلى إلى الأسفل حاملة لدلالة التقزيم والاحتقار، وظفت الزاويتين الأخيرتين بشكل ملحوظ مع المواضيع الاجتماعية الوطنية، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري الآتي:

لم يكتف رسام كاريكاتير بتوظيف زوايا التقاط النظر كأساليب تعبيرية وتفاعلية مهمة، بل تعداه إلى أسلوب المعالجة الضوئية القائم على ثلاثية "الضوء والظل واللونين الأبيض والأسود"، ناهيك عن استخدامه "للمنظور" أو "البعد الثالث" المعبر -أولا- عن مجال رؤيته كفنان،[1] حتى يُضفي عمقا لرسمه الكاريكاتيري ذي البعدين، من خلال استخدامه لشبكة علاقات تجمع بين الأجزاء المكونة للرسم وبين المعنى المبتغى من ترتيبها بطريقة معينة داخل الإطار العام لرسمه، ففي هذا الفضاء المستوي مزج الرسام الكاريكاتيري أشكاله، بنوازع جمالية وتعبيرية من مفهومه التشكيلي، حمَّل رسمه كل المعاني والدلالات التي يرغب في التعبير عنها وإيصالها إلى المتلقي.

[1] علاء عبد العزيز السيد: مرجع سابق، ص37.

خلاصة:

يتأكد أنه من الصعوبة بمكان إعطاء تاريخ محدد لهذا الفن في الجزائر، بسبب ارتباطه بمجالات معقدة كالجمال وتاريخ الحضارات...إلا أن الضرورة العلمية أملت الخوض في هذا البحث لفهم جوهره، خصوصا وأنه استطاع أن يرافق مختلف التطورات التي حدثت في الجزائر والعالم أجمع، كشاهد متهكم من تاريخ الإنسانية بمميزاتها وأحداثها المختلفة، استنادا على ذلك فقد ساير الكاريكاتير الصحفي الجزائري أثناء فترة الحزب الواحد مختلف الظواهر الاجتماعية المحلية والعالمية، من حروب وأزمات اقتصادية وصراعات أيديولوجية، لم يكن نمطا تعبيريا فقط بل أضحى وسيلة نضال اجتماعي وطني وسياسي دولي بانفتاحه على صحف عربية وعالمية، كثيرا ما كان يقتبس منها بعضا من رسومها الكاريكاتيرية التي أبدعها فنانون معروفون أمثال: الفلسطيني "ناجي العلي"، والفرنسي "PLANTU"، و السوري "علي فرازات"...

اعتبر الكاريكاتير الصحفي الجزائري خلال هذه الفترة عنصرا تدعيميا لما كان ينشر من مقالات ومواضيع في ميادين مختلفة، أدى من خلالها الرسام دورا تعبويا خصوصا مع الكاريكاتير الاجتماعي، ساعيا إلى بناء مُواطناً مُناضلاً يساهم إلى جانب الحزب الواحد في تنمية الدولة، بالمقابل كان للكاريكاتير السياسي الدولي دورا آخر حَدَّدَت فيه الجزائر مواقفها الداعمة لقضايا التحرر في العالم العربي والعالمي تصدرتها القضية الفلسطينية.

رغم اهتمام النظام الحاكم في تلك الفترة بفن الكاريكاتير الصحفي، إلا أن هذا الأخير لم يبلغ مرحلة النضج، بسبب موقف السلطة المتحرز جدا من الكاريكاتير السياسي الوطني، الذي كان محل اتهام بعرقلة النمو المأمول للدولة، حيث كان من السهل جدا أن تتسبب ريشة الرسام في سجنه أو ترحيله من بلاده، لذا لم يكن مسموحا للرسامين الجزائريين الخروج عن السياسة العامة للصحف التي كانوا يعملون فيها، بسبب خضوعها لنظام رقابي مستمر، غير أن رياح التغيير هبت مع نهاية الثمانينيات، فاتحة المجال أمام الرسامين الكاريكاتيريين لتكوين خبرات متميزة –على مستوى إفريقيا– في هذا المجال الفني الساخر خلال فترة التعددية الإعلامية بالجزائر،[1] بإنتاجهم لمعاني تهكمية ناقدة، وهو ما سيتم رصده من خلال الفصول التحليلية القادمة.

[1] فوزية حدوش: الكاريكاتير في الجزائر، الشروق الثقافي، العدد51، أفريل1994، ص16.

الفصل الرابع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مدخل:

يعد الرسم من أوائل المجالات التشكيلية التي مارسها الإنسان منذ فجر التاريخ، غير أن توظيفه الساخر ترامى ليتسع وسائل إعلامية واتصالية عديدة، كصحيفة "الخبر" التي جعلت منه دعامة متميزة في نقل الأحداث والتعليق عليها بحرية مبطنة، استدعى استشفافها القيام بمقاربة سميولوجية لنتاج "أيوب" الكاريكـــاتيري خلال الفترة الزمنية الممتدة من سنة 1995م-2012م، بدلا من 1992م لعدم توفر الرسوم الكاريكـــاتيرية خلال تلك الفترة، وقد اتجهت هيكلت الرسوم –محل التحليل- نحو تشكيل محاور كبرى ضمت مواضيع وأحداث متقاربة، ارتبطت منهجيا بتساؤلات الدراسة وأهدافها الرامية نحو استجلاء المعاني الضمنية للكاريكاتير كفن صحفي ســاهمت عوامل كثيرة –أثنـــاء فترة التعددية الإعلامية بالجزائر- في تطوره ونضج بنيته الصحفية القائمة على السخرية والتهكم.

المبحث الأول: مرحلة وصف الكاريكاتير الصحفي بجريدة "الخبر":

تقوم عملية الوصف في الدراسات السميولوجية للرسائل البصرية بنقل الأحاسيس المرئية إلى لغة لفظية مدونة تمهيدا لعملية تأويلها،[1] هي بهذا تُعد مرحلة تحليلية مهمة مساعدة على استجلاء البناء التركيبي الخاص بالرسوم الكاريكاتيرية التي نفدها الفنان "أيوب" عبر جريدة "الخبر"، من خلال التطرق إلى المعيار التقني القائم على تقديم وصف شامل لمصدر الرسالة الكاريكاتيرية المتمثل في جريدة "الخبر" وفي الفنان "أيوب"، إضافة إلى المعيار الفني المشتمل على إبراز السمات التشكيلية المميزة للعمل الكاريكاتيري الساخر في ارتباطها بوقائع الأحداث المختلفة.

المطلب الأول: العنصر التقني (Technique):

الفرع الأول/ مصدر الرسوم الكاريكاتيرية "جريدة الخبر":

تنتمي مجمل الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة- التي قدمها الفنان "أيوب" إلى جريدة "الخبر"، باعتبارها يومية وطنية إخبارية مستقلة تكتب باللغة العربية، تـــأسست بعد إقرار التعددية الإعلامية بالجزائـــر بموجب عقد توثيـقي كشركة ذات أسهم (SPA)، وبـرأسمـــال ابتدائي قُـدر

[1] MARTINE, JOLY, op cit, p.33.

بـــ 301.600 دج في الفاتح من نوفمبر سنة 1990م، من قبل مجموعة من الصحفيين الشباب الذين كانوا يعملون بصحيفتي "المساء" و"الشعب" العموميتين.[1]

استطاعت يومية "الخبر" من اجتياز مختلف العقبات والصعوبات الإدارية، والإجراءات البيروقراطية التي واجهتها باعتبارها أول صحيفة خاصة صدرت باللغة العربية، حيث تمكنت بعد مدة طويلة نسبيا من إصدار عددها التجريبي (Numéro zéro) في 06 جوان 1990م بسحب ابتدائي قُدر بـــ 1000 نسخة وزعت على الأحياء الكبرى للعاصمة، لتتمكن بعد ذلك من إصدار عددها الأول بصفة تجارية في الفاتح من نوفمبر سنة 1990م، مُعلنة عن اندماجها في السياق العام الذي أصبح غالبا على الساحة الإعلامية الجزائرية.[2]

1/ الخط الافتتاحي لجريدة "الخبر":

تعد يومية "الخبر" من الصحف الإخبارية الخاصة التي تجاوزت عقدها الأول في الساحة الإعلامية الوطنية، حيث استطاعت عبر خطها الافتتاحي من تجسيد شعارها القائم على "الصدق والمصداقية"، بتناولها للأحداث الآنية من ناحية، وبتركيز تغطيتها على عنصر المصدر تحقيقا لمبدأ المصداقية من ناحية أخرى.

الصورة رقم (20) توضح شعار جريدة "الخبر"

2/ تطور الإمكانيات المادية لجريدة "الخبر":

أعيد هيكلة شركة "الخبر" سنة 2003م لتتفرع منها عدة مؤسسات أخرى استقلت عنها إداريا، حيث تعلق الأمر بشركة الخبر للإشهار سنة 2001م، وشركة الخبر للتوزيع سنة 2005م، وشركة الخبر للطباعة التي جاءت بعد عقد شراكة اقتصادية مع يومية "El Watan"، نجم عنه إنشاء أول مطبعة بالألوان في الجزائر سنة 2000م،[3] بقدرة سحب وصلت حتى 4500 نسخة في الساعة،

[1] M'HAMED, REBAH, *La presse Algérienne, journal d'un défi*, édition Chihab, 2002, p.27.

[2] فضيل دليو: الصحافة المكتوبة في الجزائر بين الأصالة والاغتراب، مجلة المستقبل العربي، ع 255، ماي 2000، ص53.

[3] يومية الخبر: ع 3007، نوفمبر 2000، ص02.

حيث صدر أول عدد لهاتين اليوميتين بتاريخ 16 جوان 2001م،* كما أنشأت الشركة فرعا لها بالشرق، تمثل في الشركة "الطباعة بقسنطينة" سنة 2007م، وفرعا لها بالغرب "ولاية وهران" عام 2008م، في إطار استثماراتها مع جريدة "الوطن" في مجال الطبع، من خلال إنشائها لمطبعة ذات قدرة سحب وصلت حتى 70000 نسخة في الساعة.

تمكنت جريدة "الخبر" عام 2006م من الانتقال إلى مقر جديد يستجيب للمقاييس العالمية وهو كائن بمنطقة "حيدرة" بأعالي الجزائر العاصمة، يضم هذا الأخير الإدارة العامة، إضافة إلى مديرية المحاسبة والمالية، والمديرية التجارية، وقاعات للتحرير بمختلف أقسامه، ناهيك عن مديرية العلاقات العامة والتسويق، وقسم المنازعات، إضافة إلى مركز خاص بالدراسات، يُعنى بتنظيم الملتقيات والندوات ذات الصلة بمهنة الصحافة والإعلام.

بعد العمل لسنوات عديدة تمكنت صحيفة "الخبر" من توظيف –إلى غاية سنة 2012م– 215 شخصا، منهم 72 صحفيا دائما وثلاث مصورين وكاريكاتيريين، إضافة إلى تعاملها مع 100 مراسل صحفي موزعين عبر مكاتبها الجهوية "بقسنطينة ووهران"، والولائية "عبر كامل التراب الوطني"، والدولية "عبر 07 مكاتب مختلفة منتشرة في بلدان عربية وأجنبية"، كما استطاعت أن تصل إلى الجالية الجزائرية والمغربية بفرنسا عبر توزيعها الدولي.[1]

لم تتوان جريدة "الخبر" –بمناسبة الاحتفال باليوم العالمي لحرية التعبير– عن إصدار "جائزة الخبر الدولية" في 28 ماي 1998م تخليدا لذكرى اغتيال رئيس تحريرها السابق "عمر أورتيلان"، حيث تُكرم من خلالها الصحفيين الذين يُشهد لهم بالتميز في هذا المجال، ناهيك عن تنظيمها لدورات تدريبية في مجال الصحافة والإعلام، وطموحها المستقبلي الرامي لإنجاز طبعة دولية في بعض العواصم العربية والأوروبية، وحتى إنشاء مركز خاص للمعلوماتية ولسبر الآراء.[2]

*كان ذلك بالنسبة للعدد 3194 الخاص بجريدة الخبر، والعدد 3199 الخاص بجريدة "الوطن". أنظر:
M'HAMED, REBAH, *op cit*, p.29.

[1] محمد شطاح: مرجع سابق، ص124.

[2] M'HAMED, REBAH, *op cit*, p.29.

واكبت جريدة "الخبر" مختلف التطورات الحاصلة على المستوى التكنولوجي، من خلال إنشائها لموقعها الإلكتروني على شبكة الانترنيت منذ عام 1999م،[1] كما استطاعت أن تُنشأ نسختين إلكترونيتين إحداهما باللغة الفرنسية والأخرى بالانجليزية، وتحقيقا للعملية التفاعلية مع القراء اتجهت هذه الجريدة نحو إنشاء صفحتها الخاصة على "الفايسبوك" وأخرى على "التويتر"، للتفاعل أكثر مع جمهورها وتزويدهم بآخر المستجدات الوطنية والدولية.

3/ تطور جريدة "الخبر" من حيث السحب:

صدر العدد التجريبي ليومية "الخبر" بتاريخ 06 جوان 1990م بسحب أولي قدر بـ 1000 نسخة وزعت على الأحياء الكبرى بالعاصمة الجزائرية، ثم تطور بفعل عوامل عديدة تصدرتها زيادة مقروئية الجريدة من قبل الجمهور الجزائري الذي وجد فيها أسلوبا إعلاميا مختلفا ليصل سحبها إلى 145.000 نسخة يوميا سنة 1992م، و100.000 نسخة يوميا سنة 1993م، و150.000 نسخة يوميا مع نسبة مرتجعات وصلت إلى 12% سنة 1994م، ثم تراجع سحبها إلى 140.000 نسخة يوميا مع تسجيل انخفاض لنسبة المرتجعات وصلت حتى 10% سنة 1995م، بينما ارتفع هذا الأخير سنة 1997م ليصل إلى 200.000 نسخة يوميا، وسنة 1999م إلى 250.000 نسخة يوميا.[2]

ظلت جريدة "الخبر" تحقق أهدافها من ناحية السحب ليصل عام 2006م إلى 434.300 نسخة يوميا، بينما فاق 600.000 نسخة يوميا سنة 2007م، محتلة بذلك المرتبة الأولى وطنيا وعربيا،[3] إلا أن سحبها عرف نوعا من الاستقرار خلال السنوات الخمس الأخيرة من سنة 2008م إلى 2012م وتراوح ما بين أكثر من 400.000 و500.000 نسخة يوميا.

من ناحية أخرى صنف الدليل الدولي للإعلام والصحافة– في تقريره الخاص لسنة 2010م– تمركز يومية "الخبر" من ناحية السحب في المرتبة الثامنة إفريقيا من بين 50 صحيفة ذات تأثير كبير في القارة السمراء، كما صنفها في المرتبة 223 عالميا من بين قائمة إجمالية ضمَّت 7000

[1] ماريف ميلود: مرجع سابق، ص163.

[2] M'HAMED, REBAH, *Ibid*, p.28.

[3] نجاة بوثلجة: الصفحات الثقافية في يوميتي الشروق والخبر، دراسة تحليلية مقارنة، مذكرة ماجستير غير منشورة في الإعلام والاتصال، تخصص إعلام ثقافي، كلية أصول الدين والشريعة والحضارة الإسلامية، قسم الدعوة والإعلام، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، 2009–2010، ص20.

وسيلة إعلامية منتشرة عبر القارات الخمس، متصدرة المرتبة الأولى على المستوى الوطني، لتليها بعد ذلك يومية "الشروق" ثم يومية "El Watan".

4/ التحديات والقيود والمضايقات:

تمثلت أولى التحديات التي واجهت جريدة "الخبر" في الوصول إلى أكبر قدر ممكن من القراء ومن ثم المحافظة على جمهورها من الانتقال إلى جرائد أخرى، لذلك اتجهت نحو إصدار عدة جرائد أخرى كما نص على ذلك قانونها الأساسي المؤرخ في 01 سبتمبر 1990م نحو "الخبر الأسبوعي" و"الخبر تسلية" و"الخبر حوادث"، و"الخبر الرياضي"، كما قرر طاقمها سنة 2001م العمل على إخراجها بالألوان كل يوم خميس، ليتم –بعد ذلك– تعميم العملية كل أيام الأسبوع.[1]

أما بالنسبة لبقية التحديات الأخرى فقد ارتبطت باحتكار الدولة للمطابع واستعمالها كوسيلة ضغط على المؤسسات الصحفية من خلال التدخل في سحبها (لم يتجاوز سحب الجريدة عبر مطبعة المجاهد 25000 نسخة يوميا) وحتى في عدد صفحاتها دون استشارتها، إلا أن طاقمها الشاب استطاع أن يرفع تحدي تواجدها بشكل يومي في الأكشاك،[2] عن طريق الاستثمار رفقة صحيفة "الوطن" في هذا المجال من خلال إنشاء مطبعة خاصة بهما سنة 2000م.

لم تسلم هذه الجريدة من آلة التكميم التي مارستها السلطة على الصحافة بالضغط عليها عن طريق التحكم في الإعلانات،[3] وتأخر الموزعين في تسديد مستحقاتها نتيجة انتشار ظاهرة البيع بالكيلوغرام والسرقة والغش والاحتيال، كتوزيع جريدة قبل أخرى على مستوى الأكشاك بتواطؤ مع ناشرين آخرين ومؤسسات التوزيع، وتفاديا لذلك عملت الجريدة سنة 2003م على إنشاء مؤسسات خاصة كشركة الخبر للتوزيع وشركة الخبر للإشهار.

تعرضت صحيفة "الخبر" للعديد من المضايقات أثناء ممارسة صحفييها لمهنتهم، حيث تعلق الأمر بتطبيق السلطة لمرسوم حالة الطوارئ بتاريخ 09 فيفري 1992م، ليلحقه بسنتين وأربعة أشهر مرسوم الإعلام الأمني شهر جوان 1994م، الذي جاء بفرض رقابة مسبقة على كل ما ينشر في

[1] M'HAMED, REBAH, *Ibid*, p.29.
[2] *Ibdem*, p.27.
[3] محمد قيراط: القيود والمضايقات على حرية الصحافة في ظل التعددية الحزبية في الجزائر، ص289.

الجرائد،[1] ناهيك عما نص به القرار الوزاري المشترك بين وزارة الداخلية والجماعات المحلية والبيئة والإصلاح الإداري ووزارة الثقافة والاتصال المؤرخ في 07 جوان 1999م المتعلق بكيفية معالجة الأخبار الأمنية.[2]

من بين أصعب المضايقات التي تعرضت لها صحيفة "الخبر" تلك التي كانت بتاريخ 22 جانفي 1992م أين تم إيقاف –بطريقة بوليسية مثيرة– 08 من صحفييها من بينهم مدير الجريدة السيد "سلامي"، ونائب رئيس تحريرها السيد "زايدي"، على خلفية نشرها لخبر اعتبر بأنه يمثل نداء من طرف أحد زعماء حزب "الجبهة الإسلامية الإنقاذ" للجيش وحثه على العصيان المدني.

بينما تمثلت أسوأ المضايقات التي تعرضت لها في اغتيال رئيس تحريرها "عمر أورتيلان" بتاريخ 03 أكتوبر1995م، هو واحد من بين 100 صحفي وعامل في المجال الإعلامي تم اغتيالهم في الفترة الممتدة ما بين 1993م و1997م، بالإضافة إلى المتابعات القضائية المستمرة ضد صحفييها ورسميها الكاريكاتيريين، بسبب ما كان ينشر من مواضيع إعلامية ذات طابع أمني شكلت حساسية مفرطة بينها وبين السلطة الجزائرية، ناهيك عن تدهور الحالة الأمنية للبلاد وانعكاساتها السلبية على الجريدة بسبب التهديدات المتكررة التي وُجهت لطاقمها الصحفي.[3]

الفرع الثاني/ التعريف بالرسام الكاريكاتيري "عبدو عبد القادر" الملقب بـ"أيوب":

عنيت جريدة "الخبر" بفن الكاريكاتير منذ السنوات الأولى لنشاطها الإعلامي، خاصة بعد خروجها من تحت جناح السلطة العمومية وحصولها على الاستقلالية في الطباعة والنشر، التي منحتها هامشا أكبر من الحرية، انعكست إيجابا على نتـــاج "أيوب" الكـــاريكاتيري الساخر، الذي أضحت رسومه مثيرة للجدل بالنسبة للسلطة وللنخب السياسية والثقافية، وحتى داخل أوساط القراء العامية.

الصورة رقم (21) للكاريكاتيري "أيوب"

[1] محمد قيراط: المرجع السابق، ص284.

[2] آمال قاسمي: مرجع سابق، ص ص29، 30.

[3] M'HAMED, REBAH, *op cit*, p.28.

وُلد الفنان "عبدو عبد القادر" بولاية المدية عام 1955م، فُطر على النظرة الناقدة والواقعية للأشياء والأشخاص والأحداث، لذلك كان تكوينه الكاريكاتيري عصاميا، حيث اختار في بداية مشواره الفني أن يوقع رسومه الكاريكاتيرية باسم "عبدو"، ليغيره بعد ذلك إلى اسم "أيوب"، دلالة على صبر "المواطن الجزائري" على ظروفه المعيشية الصعبة خلال فترة الإرهاب الدامي بالجزائر، وصبر الصحفيين على مشاق مهنتهم بسبب تهديدات الجماعات الإرهابية المسلحة لهم، ولبقية الفئات الاجتماعية الأخرى من فنانين ومثقفين ومواطنين.

1/ المسيرة الإعلامية والفنية للكاريكاتيري "أيوب":

لم يكن الفنان "أيوب" يُخطط للدخول إلى عالم الكاريكاتير الصحفي بالجزائر لأن رسمه كان هواية إلا أن الأقدار شاءت غير ذلك، فكانت بداية مشواره الصحفي والفني بالصفحة الاجتماعية لمجلة ألوان –مطبوع شهري يصدر عن وزارة الإعلام والثقافة– سنة 1980م، تناول فيها بالنقد الساخر عدة مواضيع اجتماعية وثقافية إلى غاية شهر أكتوبر 1985م، منحه ذلك فرصة التعرف على العديد من الصحفيين الذين ساعدوه في صقل موهبته الكاريكاتيرية الساخرة أمثال: "جوادي" و"عمر البرناوي" و"أحمد هارون".[1]

ونظرا لضيق هامش حرية التعبير في الجزائر، وعدم القدرة على الخوض في الأمور السياسية المرتبطة بالبلاد أثناء فترة حكم الحزب الواحد، فضل الرسام الكاريكاتيري "أيوب" الاتجاه نحو تناول المواضيع الاجتماعية الوطنية والسياسية الدولية، فعالج الحرب الأهلية اللبنانية والانتفاضة الفلسطينية، إلى أن فتحت له التعددية الإعلامية بالجزائر الباب واسعا لانطلاق موهبته الكاريكاتيرية ليكون من المساهمين في التأسيس لجريدة "الخبر" عام 1990م، ثم انتقل إلى جريدة "القرداش"* الساخرة عام 1992م أين عمل بها رئيسا للتحرير.[2]

---

[1] سعيد قاسيمي: مجلة المحقق الأسبوعي، ع06، 2006، ص13.

* جريدة القرداش: هو عنوان إعلامي ساخر صدر عن شركة "الخبر"، دخل عدده الأول الميدان الإعلامي شهر مارس عام 1992م، تميزت صفحاته باستعمال اللغة العربية والدارجة والفرنسية المجزأة من أجل التنكيت والتهكم إلى جانب الرسوم الكاريكاتيرية المعبرة عن واقع البلاد في تلك الحقبة الزمنية، لكنها سرعان ما توقفت عن الصدور بإرادة أصحاب إدارتها في نفس العام.

[2] ماريف ميلود: مرجع سابق، ص ص164، 165.

عاد الفنان "أيوب" إلى جريدة "الخبر" مجددا، ومن هناك بدأت رحلته الكاريكاتيرية التي ناظر فيها العديد من الرسامين أمثال: "العربي الليبي"، و"محمد الزواوي"، و"ناجي العلي"، و"علي فرازات"، و"أحمد هارون"، و"علي ديلام"، و"جمال نون"،[1] ليصبح أحد أبرز الأقلام الكاريكاتيرية الساخرة، التي استطاعت أن تفرض نفسها في الحقل الصحفي الجزائري، بمعايشته لمختلف الأحداث الوطنية والدولية بلمسة تهكمية ناقدة.

أثار غيابه عن الرسم بجريدة "الخبر" بتاريخ 23 نوفمبر 2013م، تساؤلات العديد من القراء الذين تعودوا على رسمه الكاريكاتيري منذ أكثر من 20 سنة، بعدما ظهرت الصفحة الأخيرة من جريدة "الخبر" بشكل مغاير لما تعود عليه القراء الجزائريون، وقد أرجع الرسام "قرار الاستقالة" في حديثه "للعربية نت" إلى خلافه مع إدارة الجريدة حول حقوقه المادية.[2] كما صدر له في عمل مشترك مع الصحفي "عثمان لحياني" كتاب بعنوان "حديث العهدة الثالثة"، تناولا فيه حكم الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، بعد أن عاد مقص الرقابة مجددا للصحافة وتفجرت قضايا الفساد بشكل هز صورة الجزائر، وزعزع استقرار مؤسسات الدولة، تمكنت تلك المقالات والرسوم الكاريكاتيرية أن تؤرخ لفترة هيمن فيها منطق الحكم الفردي، بينما انحاز المجتمع للاستسلام وتكدست المشكلات، وخلقت أوضاعا لا تتناسب مع التطلعات السياسية والمدنية للجزائريين،[3] ليتجه بعد ذلك نحو العمل بجريدة "الشروق" عام 2013م.

2/ الجرأة الفنية الساخرة للرسام الكاريكاتيري "أيوب":

عُرف الرسام "أيوب" بجرأته الفنية الساخرة، التي تخطى عبرها الكثير من الخطوط الحمراء، بتعرضه لقادة الجماعات الإرهابية رغم التهديدات التي كان يتلقاها، كما تعرّض بالسخرية للرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، ولرؤساء البرلمان المتعاقبين منذ التسعينات، ناهيك عن قادة الأحزاب

---

[1] سعيد قاسيمي: مرجع سابق، ص 13.

[2] عثمان لحياني: أيوب تخطى الخطوط الحمراء وتعرض لجنرالات الجيش والرئيس بوتفليقة، يوم 28 نوفمبر 2013م، أشهر رسامي الكاريكاتير الجزائريين يستقيل لأسباب مادية. أنظر الرابط الآتي:

www. Alarabiya.net, consulté le 04 avril 2017, à 10 :30.

[3] عثمان لحياني: حديث العهدة الثالثة، دار النعمان للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص07.

السياسية، ومسؤولين في مؤسسات الدولة المختلفة، طامحا إلى يوم يصبح فيه الكاريكاتير مرآة عاكسة لعيوب المحتالين الذين سلبوا إرادة الشعب.

الفرع الثالث/ التعريف بالرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة–

تميزت الرسوم الكاريكاتيرية التي نفذها الرسام "أيوب" على صفحات جريدة "الخبر" منذ أن ساهم في التأسيس لها عام 1990م إلى غاية تاريخ استقالته منها يوم 23 نوفمبر 2013م، بتنوع في المواضيع وبساطة في التعبير، حيث انطوت على معاني لفضية وغير لفضية مُسننة تضمنت لمسات فنية ذكية، ساهمت في إبراز الصفحة الأخيرة من جريدة "الخبر" اليومي.

تبدو اللوحات الكاريكاتيرية المقدر عددها بـ34 رسما ساخرا، الممتدة فترة دراستها عبر جريدة "الخبر" من سنة 1995م–2012م، بعناصرها التكوينية على أنها تعبيرات داخلية في نفس مبدعها "أيوب" حاول إخراجها إلى جمهور القراء ليحدث تأثيرا في عواطفهم الإنسانية، حيث نقل من خلالها عالم الواقع الاجتماعي المزري والسياسي الفاسد إلى عالم الخيال الفني الكاريكاتيري القائم على السخرية والتهكم والنقد.

شكلت مجمل الرسوم الكاريكاتيرية التي نفذها الفنان "أيوب" تآلفا علاماتيا ودلاليا أطره نظامها التشكيلي والأيقوني واللساني، المتمظهر في عناوين رسومه الساخرة الملخصة لفكرة الحدث، وحواراتها الحاملة لتعليقاته الناقدة والساخرة، أبانت عن قدرته على نقل الأفكار في شكل تعبيري رمزي، تحدد عبرها المسار المعنوي "المعنى" لاتجاهه الأيديولوجي المصنف ضمن ثلاثة محاور أساسية حددتها العناصر الآتية:

1/ محور الفساد السياسي والاقتصادي:

ضم المحور الأول الخاص بموضوع "**الفساد السياسي والاقتصادي**"، 21 رسما كاريكاتيريا، أكد عبرها الفنان "أيوب" على مدى استشراء ظاهرة الفساد في مختلف المجالات، تورط فيها كبار المسؤولين، الذين ضربوا عرض الحائط قوانين الوقاية من الفساد ومكافحته، وأن برامج الإنعاش الاقتصادي التي امتدت لسنوات طويلة بدءً من عام 2001م، لم تكن كفيلة بمكافحة الفقر وتحقيق

التوازن والتنمية، بل ساهمت في خلق جو فســـاد تنافسي تنـــاسب مع كبر حجم الإنفـاق العمومي للدولة.

2/ محور نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة:

ضم المحور الثاني الخاص بموضوع "**نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة**" 07 رسوم كاريكاتيرية، تحكم عبرها الفنان "أيوب" من الوضع السياسي الجزائري المثير للجدل والبعيد عن الديمقراطية، التي استغلها النظام لمصادرة حق الشعب في اختيار من يمثله.

3/ محور ظاهرة الإرهاب في الجزائر:

ضم المحور الثاني الخاص بموضوع "**ظاهرة الإرهاب في الجزائر**"، 06 رسوم كاريكاتيرية، حاول من خلالها الفنان التعبير –بسخرية مبطنة– عن وجهة نظره المتخوفة من التداعيات المرتقبة لمشروعي "الوئام المدني" و"المصالحة الوطنية" التي بادر بهما الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" منذ توليه كرسي الحكم عام 1999م على الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية للبلاد.

المطلب الثاني: عنصر الأسلوب (Stylistique):

تميز الكاريكاتير الصحفي للفنان "أيوب" والمنشورة عبر صفحات جريدة "الخبر" بأسلوب بسيط ومرن، استطاع من خلاله التكيف فنيا مع القضايا والمستجدات الراهنة بطريقة تهكمية ساخرة، حيث ترابطت عناصره التكوينية ترابطا بنائيا لا سبيل لانفصامها، موظفا لذلك نظاما علاماتيا مركبا من تشكيل وأيقون ولسان، تناسقت فيه النقاط مع الخطوط المستقيمة، والأشكال الحادة بالألوان الحيادية والباردة، كما تآلفت فيه الإضاءة المباشرة بقلة الظلال، وزوايا التصوير المختلفة بالمنظور ثلاثي الأبعاد، انتظمت جميعها داخل إطار فيزيائي محدد المعالم، حُمِّل بأفكاره الأيديولوجية الساخرة من الأوضاع الاجتماعية

الخبر 17 اوت 2000

والسياسية الوطنية والعربية، انطوت تحت نسيج تواصلي ذو طبيعة تعبيرية رمزية منسجمة قائمة على المباشرة في العنوان والإيحاء في المضمون.

تميزت الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– بتوفُرها على مبادئ التكوين الفني من "وحدة وسيادة"، "حركة وإيقاع"، "انسجام وتضاد"، أطرت للبنية التعبيرية القائمة على النقاط والخطوط، الأشكال والألوان، الفراغات والأحجام، الإضاءة والظلال كعناصر تشكيلية ذات طاقات دلالية، قادت انفعالات الفنان "أيوب" في التعبير من ناحية، وذهن المتلقي في إدراك واستيعاب أفكاره الإيحائية الساخرة من ناحية أخرى.

الفرع الأول/ مبدأ الوحدة والسيادة:

تحدد مبدأ "الوحدة" في شكل ومضمون الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة–، حيث عكس مدى قدرة الفنان على خلق نوع من تآلف والانتظام بين عناصرها التكوينية تمظهرت في النقاط والخطوط، والأشكال والألوان، لإحداث تلخيص فني موحد داخل فضاء الرسم الكاريكاتيري الساخر، حيث تجلى ذلك من خلال التوظيف التكراري للوحدات الفنية المتطابقة كالخطوط المستقيمة في علاقتها بالأشكال الحادة، والألوان الباردة في علاقتها بالفراغات المتسعة، في حين تحدد مبدأ "السيادة" من خلال تمركز عنصر تكويني أساسي "المواطن أو المسؤول" في بؤرة نظر المتلقي، كنواة تسير في فلكها بقية العناصر البنائية الأخرى، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

الفرع الثاني/ مبدأ الحركة والإيقاع:

يُعد مبدأ "الحركة" من أسرار التكوين الفني للبنيات ثنائية الأبعاد، حيث تجلى عبر الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– في ذلك التوظيف المكثف للنقطة والخط كهيئات صغرى، أنتجت أشكالا ديناميكية "انطوت على الفعل ورد الفعل" داخل التكوينات التي سادت فيها الخطوط المستقيمة بالدرجة الأولى والمنكسرة ثم المنحنية بالدرجة الثانية، إضافة إلى الأشكال البيضاوية كعناصر ثانوية منحت الأشكال الحادة والثابتة "المثلث والمربع والمستطيل" نوعا من الحركية، الدالة على تلاحق ردود الأفعال داخل الفضاء الدلالي للرسم المدرك ذهنيا من قبل القارئ.

بينما تمظهر مبدأ "الإيقاع" في ذلك التوزيع الموجب "لتكرار الوحدات البصرية المتشابهة" كالخطوط والأشكال، والتوزيع السالب "لتكرار الوحدات البصرية المختلفة" كالألوان والأحجام، التي ساهمت في الإيحاء بوجود حركة ديناميكية داخل الفضاء العام للرسوم الكاريكاتيرية، أحالت إلى فكرة السخرية والتهكم من الوضع الاجتماعي والسياسي الوطني والعربي.

الفرع الثالث/ مبدأ التضاد والانسجام:

جاء توظيف مبدأ "التضاد" داخل الرسوم الكاريكاتيرية وظيفيا، استعان به الفنان "أيوب" لخلق نوع من الحيوية على شكل رسومه الساخرة، حتى لا يؤثر تكرار الوحدات البصرية المتماثلة سلبيا على المضمون الهادف للوحاته الفنية، وقد تمظهر –بالنسبة للعينة المختارة– في ذلك التباين اللوني بين الأبيض مع الأسود، والألوان الحارة مع الباردة، كما تجلى في التباين النوعي بين الألوان الداكنة كثيرة التشبع بتلك الفاتحة والباهتة، في حين تمظهر التباين الكمي بين الأحجام الكبيرة مع الصغيرة، وزوايا التقاط النظر القريبة والبعيدة، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

بينما تحدد مبدأ "الانسجام" أو التآلف والتناسق القائم بين العناصر البنائية في رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية في ذلك التناوب الذي ميز اتجاه الخطوط المستقيمة والمنكسرة والمنحنية، وفي الأشكال ذات الطبيعة الرباعية، وفي الامتزاج المتناسق لتدريجات الألوان....، استطاع الرسام "أيوب" من خلال هذا المبدأ أن ينمح القارئ شعورا بالراحة عند التنقل بين جزئيات لوحاته الكاريكاتيرية الساخرة، بنقل إدراكه من عالم الفن الواسع إلى حدود واقعه المادي المرتبط بظروفه الاجتماعية والسياسية.

المطلب الثالث: عنصر الموضوع (Thématique):

الفرع الأول/ تصدر الأحداث الاجتماعية والسياسية الآنية:

استقى الفنان "أيوب" مواضيع رسومه الكاريكاتيرية –محل التحليل– التي نشرها عبر صفحات جريدة "الخبر"، من ملاحظاته لتفاصيل المجتمع الجزائري وهمومه ومشاكله، ومن وإحساسه الإنساني المرهف، فالتقط الموضوعات الاجتماعية التي شغلت العقل الحاضر والباطن للمواطن الجزائري البسيط، كالفساد الذي انعكست آثاره السلبية على ظروفه الاجتماعية لينجر عنها مشكل السكن، والبطالة، والفقر، والحرقة....وغيرها، كما تطرق من ناحية أخرى إلى المواضيع السياسية والأمنية، معتمدا في معالجتها على ذكاءه الفني الناقد والساخر لبعض الشخصيات النافذة في السلطة جاء في مقدمتها الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، والرئيس السابق "اليامين زروال"، إضافة إلى بعض المسؤولين المحليين، وشخصية الإرهابي.

الفرع الثاني/ توظيف آليات رمزية للتعبير عن أيدلوجية الفنان الكاريكاتيرية

اعتمد الرسام "أيوب" على أدوات رمزية ذات طبيعة تشكيلية كالخطوط والأشكال والألوان، ارتبطت أساسا بالعيوب الجسدية، من تحوير وتغيير لملامح بعض وجوه شخصياته الكاريكاتيرية

بالمبالغة في تكبير حجم رأس المسؤولين مُركزا على الفم والشفتين والعينين والأنف والأسنان، وفي تصغير حجم المواطن البسيط "جسم هزيل"، تأكيدا على اتجاهه السياسي الرافض للوضع القائم.

لم يهدف الفنان "أيوب" من خلال نماذجه الكاريكاتيرية نحو إحداث الضحك والترفيه على القارئ، بقدر ما حاول التعامل مع الحياة الاجتماعية والسياسية والأمنية وما يميزها من نقائص، عاكسا نوعا من المونولوج الرمزي-الأيقوني المعبر عن تشنج العلاقة القائمة بين النظام الجزائري الفاسد الذي أشار إليه بـ"القط"، والمواطن الجزائري المغلوب على أمره، الذي أشار إليه بـ"الفأر"، محاولا إدخاله في اللعبة السياسية من وجهة نظره الخاصة، مؤكدا عبر نظامه اللغوي المتجلي في العنوان المباشر، والحوار التهكمي الموجز والبليغ "المعنى التقريري"، على آنية الأحداث المتناولة ومصداقيتها.

الخبر 2 جانفي 2008،ص23،عدد5207

الجـــــدول رقم (04) يوضـــــح علاقة العنوان بالمعنى التقريري للرسوم الكاريكاتيرية بجريدة "الخبر"

الفساد السياسي والاقتصادي		
رقم الرسم	العنوان	المعنى التقريري
01	-الصومال. (1996)	-المجاعة التي ضربت الصومال عام 1996م.
02	-ارتفاع كراء السكن من 3500 إلى 4000 دج.(1998)	-تأزم مشكل السكن في الجزائر.
03	-بعض الولايات تستعد لاستقبال الرئيس. (2000)	-الزيارات التفقدية للرئيس "بوتفليقة" لمختلف ولايات الوطن.
04	-رُوِّجت إشاعة مفادها أن المولودين قبل الـ62 لهم الحق في اكتساب الجنسية الفرنسية. (2001)	-مشروع الجنسية الجزائرية للجزائريين المولودين قبل جانفي 1962م.
05	-العطلة على الأبواب. (2002)	-عمالة الأطفال في الجزائر خلال العطل الدراسية.
06	-تعديلات على قانون الأسرة تجعل السكن من حق المرأة الطليقة. (2003)	-مشروع قانون جديد للأسرة.
07	-رغم صمت الأنظمة المتأمركة.. المقاومة تخلط أوراق بوش. (2004)	-التطور النوعي للمقاومة الفلسطينية في ظل تواطؤ الأنظمة العربية.

08	-مع اقتراب شهر رمضان.. الزيت يختفي وترتفع أسعار الخضر والفواكه. (2004)	-ضعف القدرة الشرائية للمواطن الجزائري البسيط.
09	-وقد يتفقون! (2005)	-وهمية الوحدة العربية في قمة الجزائر.
10	-الحكومة ستلاحق سماسرة الولاية 49 [موريتي]. (2005)	-مكافحة النظام للفساد في الجزائر.
11	-الحرب توشك على نهايتها والشعوب العربية تُتوج نصر الله بطلا لها. (2006)	-فوز حزب الله في الحرب اللبنانية الإسرائيلية.
12	-نهب البنوك.. والتحقيقات تتوقف عند رتبة مدير عام مساعد! (2007)	-تورط مسؤولين سامين في فضيحة "بنك الخليفة".
13	-لا يوجد عنوان للرسم. (2008)	/
14	-حكام بلاد "شادي مادي" فارغين شغل. (2009)	-فشل الإصلاحات بسبب انتشار الفساد في الجزائر.
15	-لا يوجد عنوان للرسم. (2009)	/
16	-تحالف ضد الشعب. (2010)	-انتشار ظاهرة الفساد في الجزائر، وانعكاساتها السلبية على المواطن.
17	-الزيارات المفاجئة تذكرنا بالمسيرات العفوية. (2010)	-الزيارات التفقدية للسؤولين مجرد مسرحيات تمثيلية.
18	-المسؤول الجزائري لا تهمه كرامة الطبيب ولا معاناة المريض. (2011)	-كثرة الاجتجات في قطاع الصحة بالجزائر.

19	-إصلاح الوضع.. أو الكارثة. (2011)	-احتجاجات 2011م وانعكاساتها المختلفة.
20	-حاكم عربي. (2012)	-تسمك الأنظمة العربية بمقاليد الحكم.
21	-أمطار طوفانية. (2012)	-الإصلاح في الجزائر..سياسة ترقيعية

نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة

رقم الرسم	العنوان	المعنى التقريري
01	-لا يوجد عنوان للرسم. (1997)	/
02	-رجل الإجماع. (1998)	-الرئيس القادم "عبد العزيز بوتفليقة"
03	-بعلامة جيد جدا فاز فريق القوات المسلحة البوكينابي بلا شيء مقابل ستة أهداف للحراش. (1999)	-توقع فوز كاسح للمرشح الحر "عبد العزيز بوتفليقة" في الانتخابات الرئاسية لعام 1999م.
04	-عن التدخل الأجنبي. (2001)	-رفض الجزائر القاطع للتدخل الأجنبي.
05	-بعد استعادة عافيته.. مساعدية يعود للمجلس. (2001)	-تمسك المسؤولين بمناصبهم.
06	-صندوق.. عفوا.. وزارة التضامن. (2008)	-اتجاه السلطة نحو شراء السلم الاجتماعي.
07	-أرانب الرئاسيات بدأت تستعد للمنافسة. (2008)	-توقع فوز المرشح الحر "عبد العزيز بوتفليقة" لعهدة رئاسية ثالثة.

ظاهرة الإرهاب في الجزائر		
رقم الرسم	العنوان	المعنى التقريري
01	-نفاق جماعي. (1996)	-الانتشار الكبير للعمليات الإرهابية
02	-لا يوجد عنوان للرسم. (1996)	/
03	-لا يوجد عنوان للرسم. (1999)	/
04	-كل طير.. يلغى بلغاه! (2002)	-فشل قانون "الوئام المدني"
05	-المسؤول الجزائري آخر من يعلم!! (2003)	-اختطاف رهائن أجانب بالصحراء الجزائرية الكبرى.
06	-الحكومة تُمهِّل الإرهابيين 6 أشهر لتسليم أنفسهم. (2006)	-فشل قانون "السلم والمصالحة الوطنية"

المبحث الثاني: مرحلة تحديد المعنى التعييني للكاريكاتير الصحفي بجريدة "الخبر":

انتظمت رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية –محل الدراسة– داخل نظام لغوي مركب ومتنوع، انتمى بعض مكوناتها إلى البعد التشكيلي من نقاط وخطوط، أحجام وألوان، إضاءة وظلال، بينما انتمى بعضها الآخر إلى البعد الأيقوني القائم على التمثيل البصري المحاكي للواقع، في حين حددت عناصرها المنتمية للبعد اللساني مسارها الدلالي، حملت جميعها قيمة تعبيرية مفعمة بالسخرية والتهكم من الواقع الاجتماعي والسياسي الوطني والعربي بتناقضاته المختلفة.

المطلب الأول: العلامات التشكيلية (Les signes plastiques):

تُعد رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية مجال فني ذو طبيعة إخبارية ساخرة، تقاطعت فيه علامات تشكيلية عديدة ومتنوعة، كمفردات أساسية[1] اعتمد عليها الرسام لبناء لوحاته الساخرة، تكاملت في بنيتها الوظيفية المرتكزة على الكيفية التي نُسِّق بها نسيجها الفني المؤلف من حامل وإطار وتأطير، وإخراج وتنسيق، وإضاءة وظلال ومنظور، أحالت بشكل مباشر إلى المعنى التعييني المرتبط بوقائع الأحداث ومجريات القضايا، حمَّلها الفنان "أيوب" بأفكاره التهكمية الرافضة للوضع الاجتماعي المزري الذي يعيشه المواطن الجزائري البسيط، والساخرة من الفساد الذي خيم على الحياة السياسية الوطنية والعربية.

الفرع الأول/ حامل الرسوم الكاريكاتيرية "ورق الجرائد":

تكونت المواد التي اعتمد عليها الفنان "أيوب" لتنفيذ رسومه الكاريكاتيرية من مادة نشطة "القلم" وسطح خامل "الورق"، الذي كان له أصلا مبكرا لدى الصينيين عام 105م،[2] هذا الحامل الفيزيائي يعرف عالميا باسم "ورق الجرائد" أو "Le papier journal"، وهو ورق خفيف قليل المتانة قصير العمر شديد التشرب للسوائل،[3] يتم استيراده بالنسبة للمؤسسات الصحفية –محل الدراسة– من دول اسكندينافيا إضافة إلى اسبانيا وكندا وسويسرا والسويد، وفقا لدفتر شروط يضم خصائص ومميزات الورق المستورد.[4]

تُسيطر على هذه العملية الشركة الجزائرية للورق (ALPAP) منذ شهر أكتوبر 1997م، لتقوم بعد ذلك ببيعه للمؤسسات المطبعية أو البنكية أو شركات التأمين العمومية...[5] بهامش ربح

---

[1] إياد حسين عبد الله الحسيني: التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط01، 2003، ص129.

[2] فيليب مكماهون: فن الاستمتاع بالفن، ترجمة: أسامة الجوهري، مراجعة: محسن شعلان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط01، 2010، ص124.

[3] إياد صقر: تصميم الصحافة المطبوعة وإخراجها، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2009، ص95.

[4] هشام بوناب: رئيس المصلحة التجارية، والمكلف بالإعلام والاتصال والعلاقات الخارجية بشركة الطباعة للشرق، قسنطينة، مقابلة أجرتها الباحثة يوم 25 أفريل 2017، على الساعة 11:00 بمقر المطبعة.

[5] Vision stratégique pour ALPAP, document approuvé par le CA, le 14 Novembre 2011, p.08.

يقدر بـ 13%، بينما تتجه المؤسسات الخاصة على اختلاف نشاطاتها، نحو التعامل المباشر مع الموردين الخواص حتى تتمكن من تخفيض تكاليف الورق المستورد.[1]

تُطبع جريدة "الخبر" من قبل "مطبعة الخبر" على ورق يتم استيراده من قبل موردين خواص، يتعاملون بشكل مباشر مع كبريات الشركات العالمية المنتجة لورق الجرائد منها: شركة "Papresa" الاسبانية و"Holman" الكندية، بحجم استيراد سنوي يفوق 200 طن للورق ذو وزن 45غ للمتر المربع الواحد.[2]

تتم عملية الطباعة باستقبال عمال "CTP" للنُسخ الإلكترونية الخاصة بالجريدة في شكل "PDF"، كوثيقة أولية للطبع مع التأكد من مطابقتها للمواصفات المطلوبة، ليتم نسخها على صفائح من "الزنك" باستخدام الأشعة ما بعد البنفسجية، تنقل تلك الصفائح لآلة الطي والتنقيب لجعلها صالحة للتثبيت في آلة الطباعة، المزودة بأنابيب لضخ الماء وبعض المواد الكيميائية الأخرى، إضافة إلى الحبر ذي الألوان الثلاث "الأحمر، الأصفر، الأزرق"، وفي الأخير يتجه الورق المطبوع إلى آلة القص والطي، ليمر بعدها إلى آلة العد والتجميع،[3] توزع أعداد الصحيفة المطبوعة من قبل شركات عمومية أو خاصة، حيث تقوم بإيصالها إلى جمهور القراء.

على ضوء ذلك جاء حامل الكاريكاتير الصحفي في شكل جريدة يومية نصفية بحجم "A3" أو (Tabloïd)، ذات قياسات بلغت 58 سم طولا و42سم عرضا، وبوزن عام قدر تقريبا بـ 0,58غ للنسخة الواحدة ذات الـ24 صفحة، بإمكان القارئ ملامسته عن طريق اليد، حيث تميل طبيعته الملمسية إلى الوسط "لا هو بالخشن ولا هو بالأملس"، بينما تميل طبيعته اللونية إلى الرمادية كخاصية تكوينية، يتميز بها دون غيره من الأنواع النشرية الأخرى كالمجلات والكتب.

تموضعت رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية في بداية نشاطه الصحفي من سنة 1995م إلى سنة 2007م أسفل يسار الصفحة الأخيرة (Secteur inferieur gauche) بحجم قياسي غير منتظم في الكثير من الأحيان، تراوح ما بين 12 إلى 12,5سم طولا، ومن 07 إلى 9,5سم عرضا نفذها

[1] هشام بوناب: مرجع سابق.

[2] هشام بوناب: المرجع السابق.

[3] تقرير منجز من قبل مؤسسة الطباعة للشرق، قسنطينة، ص ص9، 10.

باستخدام اللونين الأبيض والأسود، ثم استقرت عام 2008م أعلى الصفحة الأخيرة (Centre supérieur) بحجم قياسي منتظم بلغ 14سم طولا و10سم عرضا، منفذا إياها بألوان الطيف المختلفة، حمَّلها بمعاني تهكمية لاذعة من الواقع الاجتماعي والسياسي الوطني والعربي.

الفرع الثاني/ رمزية الإطار:

يشمل الحديث عن التكوين في الرسوم عنصرا مهما يُدعى السطح "le plan"، الذي يعني شكل الإطار الذي خرجت فيه اللوحة، والحدود التي يتوقف عندها الفنان، لتنطلق منها بيئة الرائي[1] "المشاهد أو القارئ"، وفقا لذلك اتجه الفنان "أيوب" نحو تبني "الإطار" كعلامة تشكيلية في جميع رسومه الكاريكاتيرية، حيث ساهمت –من ناحية– في تحديد المكونات المشهدية للوحاته الساخرة، كما ساهمت – من ناحية أخرى– بكثافتها المناسبة والمتناسقة مع استقامة الخطوط وانتظام الأشكال وامتزاج الألوان، في شد انتباه القارئ وتقييد خياله المعنوي "المعنى" نحو بؤرة دلالية محددة.

يُعد الإطار تمثيلا بصريا اتضحت حدوده المادية –بالنسبة للعينة المختارة– في شكل مستطيل جاء بطريقة أفقية، حيث تميزت قياساته بعدم انتظامها متراوحة ما بين 12سم إلى 12,5سم طولا، ومن 07سم إلى 9,5سم عرضا خلال الفترة الممتدة من سنة 1995م إلى سنة 2007م، ثم استقرت وانتظمت بدءً من سنة 2008م، وتحددت في 14سم طولا و10سم عرضا، تفاعل هذا الشكل وظيفيا مع المضمون الساخر، مانحا القارئ أريحية إدراكية، مساعدة على فك تسنينه واستيعاب دلالاته الضمنية، المنبثقة من نظرة "أيوب" الأيديولوجية للواقع الاجتماعي والسياسي الجزائري والعربي، الذي أطر لرؤيته الفنية المتهكمة فكرة وتشكيلا.

[1] انشراح الشال: رسوم الأطفال من منظور إعلامي، دراسة تحليلية، اجتماعية، نفسية، فنية، دار الفكر العربي، مصر، 1994، ص55.

الفرع الثالث/ رمزية التأطير:

اتجه الفنان "أيوب" نحو توظيف التأطير في رسومه الكاريكاتيرية –محل الدراسة– بهدف شد انتباه القارئ إلى جوهر الحدث وعصارة فكرته المتهكمة، على اعتبار أنه يُحدد وفقا للمجال الفاصل بين الهدف والموضوع المتناول، على ضوء ذلك اتجهت غالبية رسومه الساخرة بمحاورها المختلفة: "**الفساد السياسي والاقتصادي**" و"**نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة**" و"**ظاهرة الإرهاب في الجزائر**"، نحو تبني المجال البصري "الضيق" ذو التبئير الطويل، أين بدت بعض عناصره التكوينية كبيرة وواضحة، حملت المعنى المقصود من رسائله الساخرة، بتركيزه على: شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، وزير التضامن السابق "جمال ولد عباس"، وشخصية الإرهابي، وشخصية "بشير بومعزة"، والمواطن الجزائري البسيط، إضافة إلى الرئيس المصري السابق "حسني مبارك"، والملك السعودي "عبد الله بن عبد العزيز".

الخبر 18 جوان 2008 عدد 5350

بينما تبنت رسوم كاريكاتيرية أخرى المجال البصري المزدوج "الضيق والواسع"، الذي أنتج عناصر فنية كبيرة وواضحة، أحالت ذهن القارئ –من جهة– إلى صلب أفكار "أيوب" الساخرة، بتوظيفه للتبئير الطويل نتج عنه مجال ضيق للرؤية مثلتها: شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" وشخصية الإرهابي، واستكمل المعنى ببعض الأفكار التفصيلية، التي ارتبطت بتوظيف الرسام "أيوب" للتبئير القصير بمجال واسع للرؤية، أنتج عناصر بنائية ذات أحجام صغيرة، أسست للخلفيات الداخلية "الأثاث المنزلي والمكتبي"، والخارجي "البنايات الجماعية" و"الفضاءات المفتوحة"...وغيرها.

الخبر 8 نوفمبر 2009 عدد 5812

الخبر 21 ماي 1997 عدد1970

لم يقتصر الرسام "أيوب" في تنفيذ أعماله الكاريكاتيرية على المجالين السابقين، بل تعداها إلى توظيف المجال البصري العادي بتبئير متوسط، الذي خص به موضوع "**الانعكـــاسات الاجتماعية للفساد السياسي والاقتصـــادي**"، حيث تجلت عنـــاصره التكوينية في أحجـــام طبيعية، عبرت بصدق عن الـــواقع الاجتمـــاعي المزري لأفراد الأسرة الجزائـــرية البسيطة، النـــاتج عن سوء تسيير الثـــروات ونهب المـــال العام من قبل المسؤولين، ناهيك عن احتكارهم للسلطة.

الفرع الرابع/ رمزية زوايا إلتقاط النظر واختيار الهدف:

يرتبط سُلم المناظر بالعلاقة القائمة بين الموضوع والإطار، بمعنى أنه يرتبط بأحجام العناصر المحتواة في الرسم وليس بحجم الصورة الكاريكاتيرية في حد ذاتها، وفقا لذلك اتجه الرسام "أيوب" نحو توظيف زوايا نظر متعددة ومختلفة، عبرت عن تنوع الأحداث والوقائع من إشكالات ارتبطت بالفساد السياسي والاقتصادي، إضافة إلى طبيعة نظام الحكم وظاهرة الإرهاب في الجزائر، حملت في طياتها معاني ناقدة للأوضاع الاجتماعية والسياسية والأمنية الوطنية والعربية، تصدرتها الظروف المعيشية السيئة للعائلات الجزائرية، التي عبر عنها بتبنيه لزاوية نظر عادية دون تضخيم أو تصغير لشأن الأشياء، ذات اتجاه "أمامي مباشر" (Frontal)، جاءت لتؤكد على آرائه المتضامنة مع هموم المواطن الجزائري في قالب موضوعي إيجازي باعث على التأثير.

الخبر 25 أفريل 1998 عدد5251

وحتى يُضفي سمات إيحائية مبطنة على رسومه الساخرة، جنح الفنان "أيوب" نحو توظيف زوايا نظر أخرى مزج فيها بين الزاوية التحتية (Contre plongée) ذات الارتباط المباشر بمعاني المبالغة الرمزية، متخذا من الأشخاص موضوعا له مثلتها بعض الشخصيات السياسية النافذة في الحكم كالرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، والرئيس السابق "اليامين زروال"، والرئيس السابق "حسني مبارك"، والملك السعودي "عبد الله بن عبد العزيز"، ناهيك عن شخصية "بشير بومعزة".

تعدت إيحاءات مبالغة الرسام "أيوب" الكاريكاتيرية لتشمل شخصية الإرهابي، حيث اتجه نحو تحريف ملامحها الطبيعية لتميل أكثر نحو العنف والتطرف والتوحش، مزج فيها بين حقائق الواقع وخلجات نفسه الناقدة والرافضة لتلك الظاهرة، حيث تجلت مبالغته في رسم قسمات الوجه والجسم، محطما التوافق الظاهري بينها ليُبرز الخلل الكامن فيها، كما وظف إلى جانب ذلك زاوية نظر "فوقية" (Plongée) ارتبطت إيحائيا بدلالات الاحتقار والاستهزاء من بعض المسؤولين المحليين، الذين مالت شخصياتهم أكثر نحو التسيب واللامبالاة والفساد بجميع أشكاله، إضافة إلى شخصية الرئيس الأمريكي السابق "بوش"، المنزاحة –حسب الرسام– نحو اللانسانية في تعاملها مع الشأن الفلسطيني، مُعبرا عن ذلك بطريقة مباشرة وفاضحة تجلت أساسا في التعليق المصاحب لها.

ولتوضيح مجريات الوقائع وإشكالات القضايا الراهنة، اتجه الرسام "أيوب" نحو تبني تنوعا مشهديا، ارتبط بنائيا بأحجام عناصره الفنية الساخرة، تصدره المشهد العام (Le plan large) بضمه لجميع العناصر الفنية التكوينية من شخصيات أساسية وخلفيات داخلية وخارجية، حملت في طياتها قيما وصفية للأحداث المتناولة، كما تبنى إلى جانب ذلك (Le gros plan) بتركيزه على العلامات الإيمائية المرتبطة بملامح الوجه من تضخيم للعينين والأنف والفم، حملت معها معنى سرديا دراماتيكيا، ناهيك عن تبنيه للمشهد المتوسط (Le plan moyen) الذي وظفه لتوضيح شخصياته الكاريكاتيرية من الرأس حتى الرجلين، والمشهد القريب (Le plan rapproché) بتركيزه على العلامات الإشارية التي حملت معها دلالات قيمية سردية.

الخبر 27 جانفي 2001

الفرع الخامس/ رمزية التركيب والإخراج:

لا تتوقف طبيعة التركيب أو التصميم على الأشكال وهيئتها وما تحدثه من تأثير في الحيز المكاني فحسب، بل يرتبط مظهرها المرئي أيضا بتقنيات بناء علاقاتها التشكيلية المسطحة، وبالأسلوب الذي تنتظم به تلك الأشكال،[1] على هذا الأساس انتظم ترتيب العناصر التركيبية للرسوم الكاريكاتيرية المنفذة من قبل الفنان "أيوب" في شكل وحدة فنية متكاملة، أطرتها علاقات متبادلة ضمن توليفة من القوانين الفنية والتركيبية المحددة مثلها: البناء المبأر والبناء المحوري والبناء في العمق، حيث ساهمت في توجيه الجمهور نحو قراءة معينة لرسائله الساخرة في علاقتها بفساد الأوضاع الاجتماعية والسياسية والأمنية الوطنية والعربية.

[1] أمينة رقيق: بلاغة الخطاب المكتوب، دراسة لتقنيات الحرف واللون والصورة في خطاب الدعاية التجارية، أطروحة دكتوراه علوم في علوم اللسان العربي، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013-2014، ص259.

تميزت غالبية رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية باتجاهها نحو التنظيم البنائي الموزع بطريقة "محورية" –محور النظر الأفقي مع القارئ– بالدرجة الأولى، حيث عملت على توضيح وتبسيط مضمونه الكاريكاتيري الساخر، بينما تميزت نماذج أخرى باتجاه الفنان نحو التوزيع البنائي "المبأر" لعناصره الفنية، من خلال تجميعها في نقطة إستراتيجية واحدة، عبرت عن جوهر أفكاره الناقدة والرافضة للوضع الاجتماعي والسياسي والأمني، حيث اتجهت من خلالها العين نحو التحديق في منطقة معينة "البؤرة" ثم انتقلت إلى باقي العناصر التفصيلية الأخرى، في حين جاء توظيفه للبناء "في العمق" بالدرجة الثالثة، من خلال تمركز عناصر فنية أساسية حاملة للمعنى المقصود في الأمام، وأخرى ثانوية مكملة له في الخلف، شكلت مزيجا معنويا "المعنى" متكاملا، مثلما توضحه النماذج الكاريكاتيرية المقابلة.

التنظيم البنائي المحوري

البناء في العمق

الفرع السادس/ رمزية التكوين الفني:

ارتبط التكوين الفني لرسوم "أيوب" الكاريكاتيرية بتوزيع عناصرها البنائية، حيث جاءت في إطار تناغمي متسق عمل على تحديد مسار قراءة الجمهور للوحاته الساخرة، ومن ثم بلورة مستويات إنتاج معانيها الإيحائية، ذات العلاقة بالخطوط والأشكال والفراغات، التي جاء توظيفها بشكل

مكثف من قبل الرسام "أيوب" كقرائن تركيبية ارتبط توزيعها بالمنظور العُلوي والوسطي، اللذان احتشدت فيهما مختلف العناصر الرئيسية المشهدية من بشرية ومادية، أساسية وثانوية، وآخر سفلي شغلته الأرضيات والخلفيات، حملت جميعها شحنات دلالية خاصة، ارتبطت وظيفيا بوقائع الأحداث الاجتماعية والسياسية والأمنية الوطنية، وكذا بمجريات القضايا العربية.

1/ قرينة النقاط:

تبدأ أبجدية الرسوم –مثلها مثل حروف الكتابة– من النقطة التي هي محور الارتكاز، وبداية التكوين، لكنها غير واضحة وثابتة، وهي بذلك تعني التوقف وإن تحركت كان الانطلاق، ومن مجموعة النقط تتكون الرسوم الكاريكاتيرية –محل التحليل–، على هذا الأساس تُعد النقطة عنصرا تشكيليا أساسيا في تصميم مختلف الأعمال الفنية، تكرر ظهورها بالنسبة لرسوم "أيوب" الكاريكاتيرية بشكل مكثف، وكأنها لازمة خفية ارتبطت معانيها حينا بالثبات والاستقرار وحينا آخر بالإثارة والحركية، منتجة إيقاعا نغميا متراوحا بين الساكن والمتحرك.

2/ قرينة الخطوط:

يؤدي الخط دورا معبّرا عن تفاصيل البناء الفني العام للرسم، حيث يوظفه الفنان إما للمبالغة أو للاختصار باقتصاده للشحنة الانفعالية الخاصة بمضمونه الفني،[1] على هذا الأساس تميز الكاريكاتير الصحفي المنشورة بجريدة "الخبر" بتبني رسامه "أيوب" للكثير من الخطوط "الحقيقية والوهمية"، تأسست وفقها الأشكال الجسدية "البشرية والحيوانية"، تمظهرت أكثر في العناصر الثانوية الصغيرة، مُعبرة عن انفعالية "أيوب" الكاريكاتيرية مثلها: "الأنف" و"الفم" و"الشوارب" و"اللحية"، من خلال إعطائها أهمية تشكيلية مُبالغ فيها، تأكيدا على موقفه المناهض للوضع السياسي والاجتماعي والأمني الوطني والعربي.

[1] إياد محمد الصقر: مرجع سابق، ص265.

وظف الفنان "أيوب" الخط المستقيم بالدرجة الأولى، والمنحني والمنكسر بالدرجة الثانية في رسومه الكاريكاتيرية –محل الدراسة– كعلامات ارتبطت تشكيليا باستمرارية تلاحق النقاط في اتجاهات مختلفة، حيث جاءت في شكل حركي لتُعبر –الأولى– عن مواكبة قناعات "أيوب" الإيديولوجية لتطورات الأحداث الوطنية والعربية، ولتُساهم –الثانية– في خلق فضاء فني ديناميكي، عكس مدى مرونة ورقة الرسام في تعامله مع الأحداث والقضايا الاجتماعية ذات الطابع الإنساني، بينما أشارت –الثالثة– إلى مدى صرامته في تناول قضايا الإرهاب في الجزائر وانتهاك حقوق الإنسان في الدول العربية، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

الخبر 12 أكتوبر 2010، عدد6144

3/ قرينة الأشكال:

تنشأ الأشكال وتتحدد طبيعتها المرئية بتنسيق الخطوط والتحكم في حركاتها واتجاهاتها المختلفة،[1] مُشكلة الهيكل البنائي العام للرسوم الكاريكاتيرية، حيث امتلكت –بالنسبة للعينة المختارة– فاعلية وقوة إدراكية مُهمة،[2] عملت على جذب العين نحو أكثر العناصر التركيبية والفنية أهمية، بتبني منفذها لمجموعة من الأشكال المتباينة، أضفى عليها دلالات تماشت مع طبيعتها الهندسية من ناحية، ومع اتجاهه الأيديولوجي من ناحية أخرى.

تصدرت الأشكال الحادة من "مربعات ومستطيلات ومعينات" غالبية رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية بتأسيسها للخلفيات، حيث مثلتها: البانيات الجماعية، والمساحات الخضراء، والسماء، والبحر...، كما أسست كذلك للديكور الداخلي المؤلف من مكاتب وأوراق، وأسِرَّة، وصور حائطية....، دعمتها الأشكال البيضاوية التي تمظهرت في أجسام شخصياته الفنية الكاريكاتيرية من

[1] أمينة رقيق:مرجع سابق، ص260.

[2] نسمة البطريق: مرجع سابق، ص162.

"فم، وأنف، وشوارب"، وحتى في بعض العناصر المكملة لها ككيس النقود، والمنظار، وأكياس الرمل، والحجارة...وغيرها.

اتجه الرسام "أيوب" نحو توظيف هذا النوع من الأشكال "الحادة والبيضاوية" في أعماله الساخرة، نظرا لقدرتها على إعادة بناء المعاني في صور فنية تُسهل على المتلقي إدراكها، من خلال إقامتها لعلاقات جدلية ودلالية متنامية بين مركز رسومه الكاريكاتيرية والأشكال المتوالدة عنه، حيث أنتجت صيرورة فنية محكمة، حمَّلها بدلالات ذات أبعاد قيمية إنسانية بالنسبة للمواضيع الاجتماعية والأمنية، وبأخرى عقلية بالنسبة للمواضيع السياسية، أطرها قصده التهكمي ونيته النقدية الإصلاحية.

الخبر 3 نوفمبر 2003

4/ قرينة الفراغ:

يساعد الفراغ في خلق نوع من الواقع الفني من خلال إعادة تنظيم الأشكال وترتيبها، تحقيقا للتأثير المطلوب على المتلقي،[1] وظفه الرسام "أيوب" في نماذجه الساخرة –محل الدراسة– كعنصر تكويني فاعل في تمثيل العلاقات المكانية أو الفضائية بين مكونات رسائله الكاريكاتيرية، حيث استطاع من خلاله تحقيق السخرية والتهكم من الأوضاع الاجتماعية والسياسية والأمنية، في إطار سردي إعلامي تضمن الشخصيات "الفاعلين"، والأحداث "المواضيع" المصحوبة عادة بجميع إحداثياتها الزمنية والمكانية.

الخبر 22 مارس 2005

[1] إياد حسين عبد الله الحسيني: مرجع سابق، ص138.

مال الفنان "أيوب" أكثر نحو تهوية رسومه الكاريكاتيرية بترك مسافات فاصلة بين كتلها الفنية المنتظمة "فراغ منتظم" فوق سطح لوحاته الساخرة بأعداد قليلة وأحجام متوسطة واتجاهات مختلفة، تحقيقا لوحدة الموضوع وتركيزه في بؤرة دلالية حملت معنى نقدي مناهض للأوضاع السياسية والأمنية الوطنية والعربية، مثلها بالدرجة الأولى: محور "**نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة**"، القائم –حسب الرسام– على شخصيات محدودة تتحكم آليا في دواليب السلطة والحكم بالجزائر، إضافة إلى محور "**ظاهرة الإرهاب في الجزائر**" ومحور "**الفساد السياسي والاقتصادي**" في شقه الخاص بـ"**فساد الأنظمة العربية**".

بينما اتجه في نماذج أخرى نحو تكثيف سطح لوحاته الكاريكاتيرية بمكونات تعبيرية ذات طبيعة أيقونية ولسانية، تموضعت بطريقة جد متقاربة فيما بينها إلى درجة التداخل في بعض الأحيان، حملت معنى اتسق دلاليا بالواقع الجزائري المتأزم والمتشنج على جميع المستويات، مثلها محور "**الفساد السياسي والاقتصادي**" في شقه الخاص بـــ"**الانعكاسات السياسية للفساد**" وبـ"**الانعكاسات الاجتماعية للفساد**"،

فعندما –مثلا– أراد أن يتهكم من مشكل السكن في الجزائر، ترجمها فنيا "توظيف الفراغ" بكثرة وتقارب مكوناته البنائية المهيكلة لمعنى "الأزمة" والساخرة ضمنيا من السلطة، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

الفرع السابع/ رمزية الألوان والإضاءة:

ارتبطت الألوان بتطور فن الرسم، حتى أضحت من أكثر العناصر الفنية التصاقا بحياة الإنسان، حيث تطور الاهتمام بها في كافة تمظهراتها من حيث كونها حيادية "الأبيض والأسود" أو "فاتحة وغامقة" أو "باردة وحارة"، إلى أن أصبحت تكتسب أهمية ابستيمولوجية خاصة في عالم البحث والتحليل،[1] من حيث كونها علامات أو دلائل يوظفها رسام الكاريكاتير لتعيين هوية مواضيعه، وتحميلها بمكنونات دلالية خاصة تحيل ضمنيا إلى فكرته الساخرة، استنادا إلى ذلك توازت الألوان الموظفة في رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية بين الأبيض والأسود، بينما ظهرت الألوان الدّاكن الغامقة على قلّتها، فاسحة المجال لطغيان الألوان الفاتحة التي سيطرت على سائر عناصر لوحاته الساخرة، مشكلة شفافية للقارئ أوحت بصدقيته في التعبير.

1/ الدرجة اللونية :

يعتبر اللون مادة أساسية في فن التصوير،[2] ومفردة ثرية للتعبير عن أهداف الفنان المختلفة،[3] في تناسبها مع أسمائها المنبثقة من أصل اللون والضوء والتشبع كعناصر أساسية يقاس عليها التدرج والاختلاف اللوني، كوسيلة تعبيرية تُجسد حركية اللوحات الثابتة من خلال تقابل السطوح الملونة بالأخرى المحايدة، وفقا لذلك اتجه الرسام "أيوب" في بداية مشواره الفني الكاريكاتيري سنة 1995م نحو تبني أحادية لونية "الأبيض والأسود" مضيئة قليلة التشبع في نماذج وكثيرة التشبع في نماذج أخرى، اختزلت وقائع الأحداث للدلالة على سوء الأوضاع الاجتماعية والسياسية والأمنية الوطنية والعربية.

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتب، القاهرة، ط02، 1997، ص161.

[2] بركات سعيد محمد: مرجع سابق، ص 27.

[3] إياد محمد الصقر: مرجع سابق، ص 265.

تغيرت رؤية الفنان التعبيرية ابتداءً من تاريخ 02 جانفي 2008م حتى سنة 2012م بتبنيه لتعدد لوني، جمع من خلاله بين الألوان الباردة مثلها: الأزرق والأخضر والبنفسجي، إضافة إلى الألوان الحارة كالأحمر والأصفر والبني، تزامن ذلك مع تغيير مكان نشر رسومه الكاريكاتيرية من الزاوية السفلية اليسرى إلى قلب الزاوية العلوية، انعكس إيجابا هذا التزاوج المتناغم والديناميكي على القارئ بجعله ينجذب أكثر نحو رسائل "أيوب" الساخرة من ناحية، كما عكس –من ناحية أخرى– مدى الاهتمام الذي أضحت توليه جريدة "الخبر" لهذا الفن الصحفي.

امتلك اللون عند الرسام "أيوب" كما في النموذج الكاريكاتيري السابق، طاقة معنوية استطاع من خلاله أن يمنح سطح لوحته الساخرة إشعاعا بصريا، بدت من خلالها بعض العناصر الفنية "العنين" و"الشوارب" و"كيس النقود" و"قرص الشمس" و"الحوار" المشبعة باللون الأبيض مضيئة وواضحة وقريبة من تلك العناصر البنائية المشبعة باللون الأسود "غطاء العينين" و"جهاز المراقبة" و"رمز الدولار الأمريكي"، حملـت معها معنى "التضاد" الذي حفز ذهن المتلقي نحو إدراك الفكرة الساخرة "سيادة الموضوع" واستشفاف الهدف "فساد النظام".

استطاعت الألوان التي وظفها الرسام "أيوب" في نماذجه الكاريكاتيرية –محل الدراسة– أن تُساهم في نقل المعلومات للقارئ بطرق مختلفة، تراوحت بين الزيادة في واقعية الرسوم وإيضاح إحداثياتها، أو إحاطتها برمزية معنوية "المعنى" خاصة عكست حالته النفسية المتمردة والساخرة واتجاهه الإيديولوجي الناقد.

2/ الدرجة الظلية والإضاءة:

تتميز الإضاءة بعنصر الكثافة والشدة والاتجاه وفقا للهيئة اللونية المكونة منها، ويكون مصدرها إما طبيعيا أو اصطناعيا، وفيها الإضاءة النهارية أو الليلية، والإضاءة المباشرة وغير المباشرة، على أساس ذلك تحددت العناصر المشكلة لإضاءة لرسوم "أيوب" الكاريكاتيرية في العناصر الآتية:

2-1- قرينة شدة الإضاءة:

تمتلك الإضاءة تأثيرات إدراكية قوية لتلقي الأشياء والشخصيات والأمكنة وظفها الرسام "أيوب" —بالنسبة للعينة المختارة- كعنصر فاعل في إحداث الإيهام الواقعي لأعماله الفنية الناقدة — من ناحية-، ولإثارة انتباه القارئ —من ناحية أخرى- لأفكاره التهكمية الساخرة من الوضع الاجتماعي والسياسي والأمني الجزائري والعربي، متبنيا إضاءة طبيعية "مصدرها الشمس" وأخرى اصطناعية داخلية.

كما اتجه نحو تبني شدة إضاءة مباشرة قليلة الظلال، أوهمت المشاهد بوجود بعد ثالث عمل -فنيا- على توضيح صوره الكاريكاتيرية، وعلى إنتاج —إيحائيا- عمق دلالي ذي أبعاد تهكمية ناقدة، زاوج فيها بين زوايا مضيئة وملونة، وأخرى باهتة ومُظللة، اتضحت أكثر في المحور الخاص بـ"**نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة**"، وفي محور "**الفساد السياسي والاقتصادي**" في شقه الخاص بـــ "**الانعكاسات السياسية للفساد**" و**الانعكاسات الاجتماعية للفساد**".

بينما اتجه من ناحية أخرى نحو توظيف إضاءة غير مباشرة "موجهة" وسمت رسومه الكاريكاتيرية بنوع من السطحية والوحدة الفنية نتيجة خلوها من الظلال، تحقيقا لأغراض معنوية ترجمت اتجاهه الإيديولوجي الرافض للوضع القائم، حيث اتضحت جليا في المحور الثالث "**ظاهرة الإرهاب في الجزائر**"، وفي المحور الأول "**الفساد السياسي والاقتصادي**" في شقه الخاص بـــ"**فساد الأنظمة العربية**.

2-2- قرينة اتجاه الإضاءة:

تميز الكاريكاتير الصحفي –محل الدراسة– المنشور بصحيفة "الخبر" بضمه لأنواع متعددة من الإضاءة باتجاهات مختلفة منها: الأمامية والفوقية والمركبة والجانبية، حيث وظفها الرسام "أيوب" بشكل متفاوت تماشيا مع طبيعة فكرته الساخرة المعبرة عن حدث ما سواء كان اجتماعيا أو سياسيا أو أمنيا، لذلك نجده قد انزاح نحو توظيف الإضاءة المركبة بالدرجة الأولى ثم الأمامية والفوقية والجانبية بالدرجة الثانية للتعبير عن محور "**الفساد السياسي والاقتصادي**" في شقه الخاص بـ"**الانعكاسات الاجتماعية للفساد**"، و"**الانعكاسات السياسية للفساد**" و"**فساد الأنظمة العربية**.

بينما اتجه –من ناحية أخرى– نحو توظيف الإضاءة الفوقية بالدرجة الأولى ثم الجانبية والمركبة والأمامية بالدرجة الثانية عند تناوله لمحور "**نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة**"، في حين انزاحت رؤيته الفنية الساخرة نحو توظيف الإضاءة الأمامية ثم الفوقية والمركبة والجانبية للتعبير عن محور "**ظاهرة الإرهاب في الجزائر**".

ما يلاحظ على النماذج الكاريكاتيرية السابقة، أن الفنان "أيوب" أهمل بشكل جلي الإضاءة الخلفية وذات الأجزاء الثلاث لاقترابها أكثر من مجال الإبداع الفني، وابتعادها عن أهدافه النقدية المرتبطة أساسا بعرض الحدث والتعليق عليه في شكل تهكمي ساخر، في حين ساهمت أنواع الإضاءة الموظفة بظلالها القليلة في إبراز أهم المركبات الفنية البنائية، وتجسيمها "بإثارة البعد الثالث"،

من خلال منحها هالة ضوئية قُربت على أساسها العناصر المضيئة إلى الأمام بينما انزوت المساحات المظللة إلى الخلف، مانحة بذلك رسومه الكاريكاتيرية قيما دلالية خاصة.

الفرع الثامن/ رمزية المنظور:

تميز الكاريكاتير الصحفي –محل الدراسة– باتجاه منفذه "أيوب" نحو إبداع العمق أو التجسيم على سطح لوحاته الكاريكاتيرية ثنائية الأبعاد، بتوظيفه للمنظور العلمي بالدرجة الأولى حتى يستطيع التحكم في مسار قراءة الجمهور لرسومه الساخرة، من خلال اتجاه إدراك القارئ أولا للأشكال الفنية التعبيرية القريبة والكبيرة، ثم الانتقال إلى العناصر الأخرى الصغيرة والبعيدة، كما اتجه –في نماذج قليلة– نحو تصغير حجم العناصر القريبة وتكبير حجم العناصر الفنية البعيدة، تحقيقا لأغراض تهكمية ارتبطت معانيها الإيحائية بموقفه الرافض للأوضاع الاجتماعية والسياسية والأمنية الداخلية والخارجية.

اتضح أسلوب التجسيم في الرسم الكاريكاتيري السابق الموسوم بـ "أرانب الرئاسيات بدأت تستعد للمنافسة" (2008م)، والمنتمي لمحور "**نظام الحكم في الجزائر إشكالية التداول على السلطة**"، في اتجاه الفنان "أيوب" نحو تضخيم حجم الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" بتركيزه أكثر على منطقة الرأس بضمه: "للعنين والأنف والشوارب والشفتين" واليدين، في حين بدت بعض العناصر الأيقونية واللسانية الأخرى كـ "الأرانب" و"بالون الحوار" متوسطة ثم صغيرة كلما تراجعت رؤية القارئ نحو الخلف.

تمظهر مركز ثقل النموذج الكاريكاتيري السابق استنادا إلى خطوط ونقاط القوة الدافعة لذلك في عناصر أيقونية ولسانية وتشكلية مثلها: الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" و"الأرانب" و"الحوار" و"الألوان"، تحددت على أساسها "نقطة هروب الرسم" في "بالون الحوار" كعنصر استراتيجي ذو طبيعة لسانية جالبة لعين المشاهد، تحددت وفقه البؤرة الدلالية لرسالة "أيوب" الساخرة، والمتمثلة في

حسم خيار العهدة الثالثة للرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، في حين أدت بقية العناصر التشكيلية الأخرى كـ"الألوان الحارة والباردة" وظائف تكميلية للمعنى العام.

انعكست أبعاد الكاريكاتير الصحفية على اتجاهات "أيوب" الفنية، في تبني هذا الأخير للأسلوب السطحي المباشر، تخلت بموجبه بعض النماذج الساخرة عن المنظور، تحقيقا لأغراض إعلامية ارتبطت وظائفها بتقديم الأخبار والوقائع والتعليق عليها بطريقة ناقدة، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

الخبر 23 فيفري 2006

كما اتجه الرسام –من ناحية أخرى– نحو تبني المنظور الظاهري بتركيزه أكثر على الألوان الحارة والمضيئة، حيث بدت عناصرها الفنية ظاهرة وجلية للعيان أسست لاتجاهه الإيديولوجي، في حين تدحرجت الأشكال ذات الألوان الباردة والقاتمة إلى الخلف، مانحة حركية خاصة ميزت الفراغ الثابت لرسوم "أيوب" الكاريكاتيرية، بإعطائها قيما فنية ودلالية متفاوتة، ساهمت في صياغة هيئة عناصرها التكوينية في علاقتها بالمنظور "رمزية الأمام والخلف" تدعيما للتأثير النفسي على المتلقين، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري السابق.

الخبر 23 ماي 2009

المطلب الثاني: العلامات الأيقونية (Les signes iconiques):

تعد العلامات الأيقونية من أهم العناصر السميولوجية دراسة وتحليلا، كونها تمتلك وضعا خاصا داخل سجل اللغات الإنسانية، إذ لا يمكن التعامل معها كالوحدات اللسانية، لأنها ليست اعتباطية بالمفهوم الذي يعطيه "دوسوسير" للعلامة، وليست مُعللة بالمعنى الذي يجعل منها كيانا

حاملا لدلالاته خارج سياق الممارسة الإنسانية،[1] كون المعنى مستبطن فيها، ويستدعي من المتلقي استحضار التجربة الثقافية للإمساك بمدلولاتها.

اتجه الرسام "أيوب" نحو التأسيس لبنيته الفنية الساخرة بعلامات أيقونية متعددة، استندت دلالاتها الصريحة والضمنية على مكوناتها التصورية القائمة على ثلاثية: "الدال والنوع والمرجع"، حيث أن كل "دال أيقوني" يشتمل على دلالة تعيينية "النوع" قائمة على الجرد والوصف، مشكلة معرفة أولية تساعد الذات المدركة على فك رموز الصور البصرية، وأخرى تضمينية "المرجع" قائمة على ما يوفره النوع من خطاطات تفسيرية،[2] مرتبطة بالتجـــربة البصرية أو بالسياق الاجتماعي حسب ما ذهب إليه "دوسوسير".[3]

إن التناظر الموجود داخل الرسوم الكاريكاتيرية –محل التحليل– بين الدال الأيقوني ومرجعه ليس نوعيا بل علائقيا، كون العين تبحث عما هو مشترك، لأن الإنسان منذ زمن بعيد ألف إضفاء دلالات على كل شيء يوجد حوله، حتى تحولت –تلك الأشياء– إلى رموز مختلفة الدلالات تُيسر للإنسان عملية التواصل مع غيره،[4] وفقا لذلك تبنت العلامات الأيقونية لرسوم "أيوب" الكاريكاتيرية فكرة التسنين المسبق المرتبط دلاليا بسياق الأحداث الاجتماعية والسياسية والأمنية...، والقائم –إلى حد ما– على خاصية "التشابه أو التجاور"، كسند دلالي يُسهل على القارئ عملية التعرف عليها واستنباط معانيها الإيحائية، مثلما توضحه الجداول الموضحة أدناه.

الفرع الأول/ العلامات الأيقونية الخاصة بمحور الفساد السياسي والاقتصادي:

اتجهت نظرة "أيوب" الكاريكاتيرية نحو التهكم والسخرية من الوضع السياسي والاقتصادي الوطني والعربي واصفا إياه بالفاسد، عبر توليفة من الدوال الأيقونية "البشرية والمادية والحيوانية"، ذات معاني إيحائية ارتبطت دلاليا بسياق الأحداث السياسية وانعكاساتها السلبية، مركزا في دواله البشرية على "الأسرة الجزائرية الفقيرة والمعدمة"، المتكونة من أب بائس وأم مرهقة وأطفال محرومين، إضافة

[1] سعيد بن كراد: الإشهار بين النص البصري والمدلول التشكيلي، مرجع سابق، ص ص115، 116.

[2] سعيد بن كراد: المرجع السابق، ص–ص128–130.

[3] فيصل الأحمر: مرجع سابق، ص200.

[4] سعيد بن كراد: الإشهار بين النص البصري والمدلول التشكيلي، مرجع سابق، ص80.

إلى الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" وبعض المسؤولين السامين والمحليين، في حين أعطي الأولوية في دواله المادية للأرائك والموائد، والأواني المنزلية، وأدوات التنظيف، وأكياس التسوق البالية والفارغة، إضافة إلى أكياس النقود الممتلئة، بينما رمزت دواله الحيوانية للوضع الاجتماعي والسياسي الوطني والعربي بضمها لحيوان القط والفأر والكلب والثور، مثلما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول رقم (05) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بموضوع "الفساد السياسي والاقتصادي"

الدوال الأيقونية	
الأشكال البشرية	
النوع	**المرجع**
-رجل في مرحلة الكهولة، مستلقي على بطنه، تبدو عليه علامات البؤس.	-مواطن جزائري بسيط.
-امرأة في مرحلة الكهولة جالسة على الأرض، تبدو عليها علامات الشقاء والتعب.	-مواطنة جزائرية بسيطة.
-رجل في مرحلة الكهولة، معاق تبدو عليه علامات المرض، وهو في حالة وقوف.	-مواطن جزائري بسيط "الأب".
-امرأة في مرحلة الكهولة، جالسة على أريكة ممزقة، تبدو عليها علامات الوهن والتعب.	-مواطنة جزائرية بسيطة "الأم".
-ثلاثة أطفال في مرحلة التمدرس، تبدو عليهم علامات الخلاف.	-أطفال الجزائر.
-رجل مُسن يرتدي لباسا تقليديا "العمامة والجبة"، تبدو عليه علامات الإقرار والتأكيد.	-مواطن جزائري "الأب".

-شاب في مقبل العمر، تبدو عليه علامات الاستهتار.	-شاب جزائري.
-امرأة في مرحلة الكهولة، تقوم بالأعمال المنزلية "التنظيف"، وهي حامل في أشهرها الأخيرة.	-مواطنة جزائرية بسيطة.
-رجل في مرحلة الكهولة، يهم بالخروج من المنزل، حاملا كيسا كبيرا "القفة" وباليا، تبدو عليه علامات الشقاء.	-مواطن جزائري بسيط.
-رجلان كبيران في السن، تبدو عليهما علامات الفقر والبؤس والشقاء.	-مواطنان جزائريان.
-رجل مُسن، يرتدي لباسا رسميا، تبدو عليه علامات الوجاهة والغضب.	-الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة"
-رجل في حالة فرار "هروب" يرتدي غطاء للعينين، تبدو عليه علامات الفرح الممزوجة بالخوف.	-مسؤول جزائري "سارق"
-رجل صغير الحجم، تبدو عليه علامات الألم والصراخ.	-مواطن جزائري بسيط أنهكته ظروفه الاجتماعية المزرية.
-رجلان يتصافحان.	-مواطنان جزائريان بائسان من حياتهما.
-رجل ضخم الحجم، يهم بالأكل.	-مسؤول جزائري.
-امرأة في مرحلة الكهولة، ترتدي لباسا قصيرا، تبدو عليها علامات التحضر.	-زوجة المسؤول الجزائري.

-رجل مُسن يقوم بالمشي وسط بركة مائية، تبدو عليه علامات الانتباه.	-مواطن جزائري بسيط.
-طفل في مرحلة التمدرس، جالس فوق رقبة والده، تبدو عليه علامات الخوف.	-ابن المواطن الجزائري.
-رجل يرتدي لباسا رسميا، تبدو عليه علامات الارتباك.	-مسؤول جزائري فاسد.
-رجلان في مرحلة الكهولة، تبدو عليهما علامات الفرح المقترن بالتسيب واللامبالاة.	-مدير أحد المؤسسات الاستشفائية رفقة نائبه.
-رجل مُسن، يرتدي لباسا رسميا، تبدو عليه علامات الحزم.	-الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة".
-رجل ضخم الحجم، تبدو عليه علامات الاستغراب.	-مسؤول محلي.
-رجلان يرتديان ملابس رسمية، ضخما الحجم، تبدو على الأول علامات الارتياح، وعلى الثاني علامات الخوف.	-مسؤولان جزائريان.
-رجل في مرحلة الكهولة، تبدو عليه علامات الفقر والغضب والانزعاج.	-مسؤول محلي.
-رجل مُسن، يرتدي لباسا رسميا، تبدو عليه علامات الارتياح.	-الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة".
-رجلان يرتديان لباسا رسميا، تبدو على الأول علامات الفرح، وعلى الثاني علامات الاندهاش.	-مدير مؤسسة عمومية ونائبه.

-رجل يرتدي لباسا رسميا، تبدو عليه علامات الفرح الممزوجة بالخبث.	-الوزير الأول "أحمد أيحي".
-رجل يرتدي لباسا خليجيا، تبدو عليه علامات الاستهزاء.	-الملك السعودي
-رجل صغير الحجم، يرتدي لباسا باليا تبدو عليه علامات الفقر والشقاء.	-مواطن صومالي.
-رجل يرتدي زيا تقليديا خاصا بلعبة الثور، تبدو عليه علامات الاستفزاز.	-الرئيس الأمريكي "بوش"
-رجلان مُسنان، يرتديان زيا عربيا وخليجيا، تبدو عليهما علامات الانزعاج.	-ممثل عن دولة الأردن السعودية في القمة العربية المقامة في الجزائر.
-رجل يرتدي لباسا رسميا، تبدو عليه علامات الخجل.	-الرئيس المصري "حسني مبارك".
-رجل مُسن يرتدي لباسا خليجيا، تبدو عليه علامات الحجل.	الملك السعودي "عبد الله بن عبد العزيز".
-رجل يرتدي زيا حربيا، تبدو عليه علامات القوة والإصرار.	-إرهابي.
الأشكال المادية	
النوع	**المرجع**
-أواني منزلية، قارورة غاز البوتان وبساط.	-أثاث منزل جزائري فقير.
-فنجان قهوة ومكان وضع السجائر.	-البطالة.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

-شبه خيمة.	-منزل جزائري.
-أنابيب إسمنتية خاصة بالمجاري المائية الضخمة.	-غرفة نوم.
-صورة حائطية لشاب.	-الذكرى.
-أريكة ممزقة، ومائدة وكراسي مكسرة، وصحن أكل كبير شبه فارغ.	-أثاث منزل جزائري فقير.
-علبة سجائر.	-عدم العمل أو البطالة.
-قرن مملوء بالدخان "نفة".	-تقليد جزائري.
-سحابة من الدخان كتبت عليها كلمة "Visa".	-الهجرة للخارج.
-غرفة شبه فارغة، باب وأدوات التنظيف المنزلي.	-منزل جزائري بسيط.
-أكياس التسوق "القفة" فارغة وبالية وممزقة.	-ضعف القدرة الشرائية.
-عصا.	-كناية عن المكافحة.
-منظار.	-آليات مكافحة الهجرة غير الشرعية.
-قرص شمس.	-كناية عن العلانية.
-كيس كبير ممتلئ بالنقود "الدولار الأمريكي".	-تهريب العملة الصعبة للخارج.
-سماء، ورمال، وبحر، وأحجار.	-الهجرة غير الشرعية.
-طاولة ممتلئة بالطعام، كراسي وأواني ذات نوعية جيدة.	-ديكور منزل أحد المسؤولين.

-شوارع ممتلئة بالبرك المائية.	-مدينة العاصمة الجزائرية.
-عصا خشبية.	-أداة مساعدة على عدم السقوط وتحسس الأخطار.
-محفظة.	-المدرسة
-بنايات جماعية ممتلئة بالهوائيات المقعرة وشوارع.	-مدينة جزائرية.
-جهاز التحدث عن بعد.	-سرعة التواصل.
-فأس للحفر.	-آليات التنمية في الجزائر.
-ركام من الأتربة.	-عدم إكمال المشاريع التنموية بالبلاد.
-فنجان قهوة.	-التسيب في العمل.
-لافتة كتبت عليها عبارة "شركة كبرى لحفر الطرقات".	-مشروع التنموية الوطنية.
-سلسلة حديدية.	-القوة.
-قلب بداخله سهم.	-المافيا.
-سيجارة مشتعلة.	-التسيب واللامبالاة.
مكتب، وكرسي، وأوراق بيضاء ونوافذ.	-مكتب مسؤول جزائري.
-غرفة وأدوات التنظيف المنزلي.	-آليات مكافحة الفساد بالبلاد.
-لافتة خشبية قديمة كتبت عليها كلمة "الصومال".	-المجاعة في الصومال.

-لافتة من القماش كتبت عليها كلمة "الاختطاف".	-العمليات الإرهابية المنفذة من قبل الاحتلال الاسرائيلي اختطاف المسؤولين.
-سكاكين مغروسة في ظهر ثور.	-ضعف الاحتلال الصهيوني أمام التطور النوعي للمقاومة الفلسطينية.
-خيمة.	-احتضان الجزائر للقمة العربية سنة 2005م.
-علم الولايات المتحدة الأمريكية، وعلم آخر كتبت عليه كلمة "القمة".	-تطبيع العلاقات العربية مع الولايات المتحدة الأمريكية وإسرائيل
-أسلاك حديدية، وأكياس من الرمل.	-الحكم بقوة من حديد.
-مكتب ومنصة، وميكروفونات.	-لقاء صحفي مع أحد المسؤولين.
الأشكال الحيوانية	
النوع	**المرجع**
-فأر صغير نائم على الأرض.	-مواطن جزائري بسيط.
-قط جائع يريد أن يأكل من صحن كبير شبه فارغ.	-مسؤول جزائري فاسد.
-كلب كتبت عليه كلمة "فيفي".	-تقليد الثقافة الفرنسية.
-قط يُدخن السجائر.	-النظام الجزائري.
-ثور مجروح في حالة هيجان.	-الاحتلال الصهيوني.

الفرع الثاني/ العلامـــات الأيقـــونية الخـــاصة بمحور نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة

حاول الرسام "أيوب" عبر دواله الأيقونية "البشرية والمادية والحيوانية" أن ينقل للقارئ الجزائري موقفه الأيديولوجي الرافض لطبيعة نظام الحكم في الجزائر، لذلك حمَّله بدوال أيقونية ذات معاني تهكمية ناقدة، أعطى فيها الأولوية للدوال البشرية بتركيزه على الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" والرئيس السابق "اليامين زروال"، إضافة إلى ممثلي الأحزاب السياسية والمواطن الجزائري البسيط، في حين تمظهرت دواله المادية بشكل متنوع مثلتها الصور الحائطية، والكراسي والمنصات، والمكاتب...، حيث جاءت لتؤدي وظيفة معنوية "المعنى" تكميلية، بينما تصدر القط والفأر والأرانب تشكيلة الدوال الحيوانية، مثلما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول رقم (06) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بموضوع "نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة"

الدوال الأيقونية	
الأشكال البشرية	
النوع	المرجع
-ثلاثة رجال بأحجام ضخمة، تبدو عليهم علامات الغضب.	-المرشحون للانتخابات التشريعية 1997م، وهم حرب الأرندي، وحركة مجتمع السلم "حماس"، وحزب جبهة التحرير الوطني.
-رجل يرتدي لباسا رسميا، تبدو عليه علامات الحزم.	-الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة".
-مجموعة من الرجال يرتدون ألبسة رياضية، تبدو على البعض منهم علامات الاندهاش، والبعض الآخر علامات الغضب.	-المرشحون للانتخابات الرئاسية عام 1999م.

-امرأة في مرحلة الكهولة، تبدو عليها علامات الحزن المقترن بالبكاء.	-أم جزائرية أنهكتها متاعب الحياة.
-رجل في مرحلة الكهولة، تبدو عليه علامات الغضب.	-الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة".
-رجل مُسن يرتدي لباسا تقليديا "الجبة والعمامة"، تبدو عليه علامات الاستلطاف.	-أب جزائري.
-طفلان في مرحلة التمدرس، تبدو عليهما علامات الحزن المقترن بالبكاء.	-طفلان جزائريان.
-رجل مُسن، جالس فوق كرسي متحرك، تبدو عليه علامات المرض الشديد.	-الشخصية السياسية "بشير بومعزة"
-رجل يرتدي لباسا رسميا، تبدو عليه علامات الاستلطاف.	-وزير التضامن "جمال ولد عباس".
-رجل كبير في السن، يرتدي لباسا باليا وممزقا، تبدو عليه علامات الفرح والسعادة.	-مواطن جزائري بسيط.
-رجل كبير في السن، يرتدي لباسا رسميا، تبدو عليه علامات الشدة والحزم.	-الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة".
الأشكال المادية	
النوع	**المرجع**
-ثلاث منصات كتبت على الأولى "RND" مع صورة لامرأة، وعلى الثانية "FLM" مع صورة شيخ كبير في السن، وعلى الثالثة "HMS"، مع	-الأحزاب السياسية المشاركة في الانتخابات التشريعية لعام 1997م، وطبيعة الأعضاء

صورة رجل في مرحلة الكهولة.	المنخرطين فيها.
-عربة يدوية صغيرة.	-تقديم الرئيس "اليامين زروال استقالته"
-أداوت يدوية لتخزين الطاقة، وتحديد الرؤية وسد الأذنان.	-الرؤساء في الجزائري يعينون ولا ينتخبون.
-ملعب، شباك، وكرة.	-ميدان الحملة الانتخابية.
-منزل "أبواب ونوافذ".	-منزل جزائري.
-صورة حائطية رسم عليها "رمز العين".	-تقليد جزائري يمنع الحسد.
-خف منزلي.	-وسيلة يدوية للتأديب.
-كرسي متحرك.	-السلطة.
-السيروم.	-ريع البترول هو الغذاء الذي يعيش منه النظام الجزائري.
-جهاز كاميرا وميكروفون.	-نقل وسائل الإعلام العمومية للدعاية السياسية.
-عصا ونظارات.	-الحالة المزرية للمواطن الجزائري.
الأشكال الحيوانية	
النوع	**المرجع**
-قط تبدو عليه علامات السعادة، وفأر تبدو عليه علامات الاستغراب.	-النظام الجزائري والمواطن البسيط.

-قط تبدو عليه علامات الغضب، وفأر تبدو عليه علامات الفرح.	-النظام الجزائري والمواطن البسيط.
-القط يضرب الفأر بعنف شديد.	-قتل النظام للأبرياء خلال فترة الأزمة الأمنية.
-القط مريض والفأر يسدي له النصيحة.	-النظام الجزائري والمواطن البسيط.
-أرانب تبدو عليها علامات الفرح.	-أحزاب المعارضة والأحزاب المجهرية المشاركة في انتخابات الرئاسية لعام 2009م.

الفرع الثالث/ العلامات الأيقونية الخاصة بمحور ظاهرة الإرهاب في الجزائر:

حاول الرسام "أيوب" التعبير عن تردي الأوضاع الأمنية في الجزائر، بتناوله لظاهرة الإرهاب من خلال تبنيه لمجموعة من الدوال الأيقونية "البشرية والمادية"، جاءت في مقدمتها شخصية الإرهابي في زيه العسكري إضافة إلى المواطن الجزائري البسيط والمسؤول المحلي، بينما اقتصرت أشكاله المادية على الأسلحة اليدوية والرشاشة والقنابل، إضافة إلى اللافتات التوجيهية حمَّلها بمعاني ضمنية ساخرة، في حين اتضح إهماله الكلي للدوال الأيقونية الحيوانية، مثلما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول رقم (07) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بموضوع "ظاهرة الإرهاب في الجزائر"

الدوال الأيقونية	
الأشكال البشرية	
النوع	**المرجع**
-رجل مسن في حالة جلوس، تبدو عليه علامات القلق والغضب.	-الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة".

-رجلان يرتديان زيا شبه عسكريا أحدهما ملتحيا، تبدو على الأول -الملتحي- علامات الحسرة، والثاني -غير الملتحي- علامات الاستغراب.	-إرهابيان.
-رجل مُلقى على الأرض، تبدو عليه علامات الموت.	-مواطن جزائري تعرض للقتل من قبل الجماعات الإرهابية.
-رجل ملتحي يرتدي زيا عسكريا، تبدو عليه علامات الفرح والابتهاج.	-إرهابي تائب.
-رجل يرتدي لباسا رسميا، تبدو عليه علامات الافتخار بالنصر.	-الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة" ومشروع الوئام المدني.
-رجل ملتحي يرتدي زيا عسكريا، تبدو عليه علامات الغضب والانتقام والإصرار.	-إرهابي ينتمي إلى الجماعة الإسلامية المسلحة.
-رجلان جالسان على كراسي، تبدو عليهما علامات الاستغراب.	-إرهابيان تائبان.
-رجل ضخم الحجم، يقف خلف مكتب، تبدو عليه علامات الخجل.	-مسؤول جزائري لا علم له بحادثة اختطاف الرهائن بالصحراء الجزائرية.
-رجلان ملتحيان يرتديان زيا شبه عسكري، تبدو عليهما علامات الرضا والارتياح.	-إرهابيان غير تائبان.
الأشكال المادية	
النوع	**المرجع**
-جهاز تلفزيون.	-التغطية الإعلامية للمجازر الإرهابية.

-طاولة وكرسي، وعلبة دخان "النفة".	-البطالة.
-أسلحة يدوية "سكاكين" وأخرى رشاشة، وقنابل يدوية الصنع.	-الأسلحة المستخدمة من قبل الجماعات الإرهابية.
-حقيبة ممتلئة بالملابس.	-نزول إرهابي وعودته للحياة.
-لافتتين: الأولى كتبت عليها كلمة "الانتقام"، والثانية مكسرة جزئيا، كتبت عليها عبارة "الوئام".	-التجاذب بين مشروع الوئام المدني.
-نفقان: الأول ضم لافتة كتبت عليها كلمة "المصالحة"، والنفق الثاني ضم لافتة كتبت عليها كلمة "مصالحة" بشكل مقلوب.	-قانون الوئام المدني ومشروع المصالحة الوطنية.
-كراسي ومكتب وميكروفون.	-ندوة صحفية.
-حقيبة رسمت عليها جمجمة وعظام. " Tête de mort".	-العنف والقتل.
الأشكال الحيوانية	
النوع	**المرجع**
/	/

الفرع الرابع: العلامات الأيقونية ودورها في بناء علاقات تمثيلية رمزية

جاءت العناصر البنائية المكونة لرسوم "أيوب" الكاريكاتيرية متنوعة ومتعددة، بهدف اغناء الحدث المتعلق بلوحاته الساخرة، بضمها لثلاثة أنواع من الدوال "البشرية والمادية والحيوانية"، حيث عُدت بمثابة كيانات سميائية مترابطة فيما بينها، جاءت في حالة مشهدية ودلالية نشطة، تمكنت من

بناء علاقات تصويرية استنادا إلى صيرورة إدراكية منتظمة،* مندرجة في دائرة التسنين الثقافي المسبق "المرجع" منها: العلاقة التمثيلية اللازمة التي لا يسع للفن التنصل منها حسب ما أشار إليه " بيرس" (Charles Sanders Pires) و"شارل موريس" (Charles Morris) في إطار حديثهما عن العلامات الأيقونية،[1] بتجليها أكثر في الدوال البشرية والمادية، ومنها العلاقات المنتمية لعالم الخيال بتمثلاته الرمزية المتجلية أكثر في الدوال الحيوانية، خصوصا ما تعلق منها بمحور "**الفساد السياسي والاقتصادي**" ومحور "**نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة**".

تمكن الفنان "أيوب" على صعيد التمثيل الرمزي من ابتكار رموزا الخاصة ميزته عن بقية الرسامين الآخرين، من خلال تمثيله "للقط" بالسلطة الفاسدة، و"للفأر" بالمواطن الجزائري البسيط، كلغة تشكيلية توسّل بها للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته، وكوحدة فنية اختارها من محيطه كي يضفي على أعماله الكاريكاتيرية طابعاً فنيا متميزاً ويكسبها قيما دلالية خاصة، خاضعة للتسنين العرفي التواضعي،[2] من خلال تحميلها بمفاهيم ثقافية شائعة ومألوفة في المجتمع الجزائري "العلاقة المتشنجة بين القط والفأر"، سهلت على جمهور القراء باختلاف مستوياتهم فهم مضمونه الساخر.

يتكون الرمز في المثال السابق حسب "دوسوسير"[3] من "دال" كشكل يمكن للقارئ رؤيته أو سماعه أو الشعور به "القط والفأر"، ومن "مدلول" كمفهوم معنوي أو تصوّر ذهني قد يوحي إلى مفاهيم مجردة "توتر العلاقة بين السلطة والمواطن"، وظفها الرسام "أيوب" للاستدلال على الفساد المستشري في السلطة والمنعكس سلبيا على معيشة الأسر الجزائرية البسيطة.

استنادا إلى هذا التصور، يمكن القول بأن التسنين الذي يحكم عالم العلامات الأيقونية، هو نفس التسنين الذي يحكم التجربة الإنسانية ككل، لذلك ارتبطت ولادة تلك الشخصيات النمطية "القط والفأر" –رغم إطلالتها الإعلامية المتقطعة– بتداعيات الأزمة الأمنية والسياسية التي خيمت على البلاد بداية التسعينات، كاستجابة مُتداخلة بنوازعه الانفعالية والفنية، اعتمد فيها على وظيفة الاقتصاد في التعبير والإيحاء، لتحفيز المتلقي على استقبال مضمونه الناقد من ناحية، ولشحن فعله

* تقوم العين بإدراك العناصر الأساسية أولا ثم تنتقل نحو إدراك العناصر الثانوية.

[1] شربل داغر: مرجع سابق، ص07.

[2] سعيد بن كراد: الإشهار بين النص البصري والمدلول التشكيلي، مرجع سابق، ص79.

[3] عبد الحميد، شاكر: مرجع سابق، ص 315.

التأويلي لاستنباط أفكاره الضمنية الساخرة من الوضع الاجتماعي والسياسي والأمني الوطني والدولي من ناحية أخرى.

المطلب الثالث: العلامات اللسانية (Les signes linguistiques):

تختلف اللغة البصرية بمكوناتها الأيقونية والتشكيلية عن اللغة الطبيعية، غير أنهما أضحيا متعايشان حسب ما أشار إليه "رومان غوبارن"، على اعتبار أن سيميولوجيا الصورة تشتغل جنبا إلى جنب مع سيميولوجيا الموضوعات اللسانية"،[1] حدث ذلك نتيجة تطور أشكال التواصل الإنساني والجماهيري، حتى أصبح من القليل جدا مصادفة رسم كاريكاتيري غير مصحوب بتعليق لغوي، لأن الاكتفاء بالحمولات التي راكمتها المعطيات التشكيلية والأيقونية ذات المعاني السياقية المختلفة، تجعل من معالمها الدلالية قابلة لقراءات متعددة، قد تنزاح بالجمهور إلى تكوين بناءات تأويلية قائمة على الفهم الشخصي لمضمونها الساخر، هنا يبرز الدور المهم للغة في إفهام المتلقي[2] وتحديد استجابته المفسرة للرموز التي يتلقاها من رسام الكاريكاتير.

الفرع الأول/ بناء الرسالة اللسانية الكاريكاتيرية:

تميز الكاريكاتير الصحفي –محل الدراسة– بخضوع بنائه الدلالي الضمني للمحك اللساني، كجزء تكويني هام لجأ إليه الرسام "أيوب" لتوضيح فكرته الساخرة من الأحداث والقضايا الاجتماعية والسياسية والأمنية الوطنية والعربية، ولتحديد المسار الدلالي لنظامه التواصلي التشكيلي والأيقوني، انتظم داخله "العنوان، والحوار، والإمضاء" كنتاج تركيبي مُشفر، حمل في طياته بصمات الرسام الأيدلوجية الناقدة ولمساته الفنية التهكمية الساخرة.

[1] عبد الحق بالعابد: سيميائيات الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل، من كتاب: ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلاديفيا الدولي 12، منشورات جامعة فيلاديفيا، 2008، ص147.

[2] كاظم مؤنس: خطاب الصورة الاتصالي وهذيان العولمة، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص55.

1- عنصر العنوان:

يعتبر العنوان هوية النص ومفتاح المتلقي إلى عوالمه الدلالية ببناء علاقة جدلية تجمع بين داخل النص وخارجه "العنوان"،[1] تحقيقا لتوازن العملية الاتصالية ونجاحها بجذب انتباه المتلقي، على هذا الأساس اتجه الرسام "أيوب" نحو **الاعتماد على العنوان في غالبية نماذجه الكاريكاتيرية الساخرة** لتكوين محيطها الدلالي، وسياجها المعنوي المرتبط بسياق الأحداث الاجتماعية والسياسية والأمنية المختلفة، مزج فيها بين تراكيب لغوية بسيطة "جملة واحدة" ومركبة "مجموعة الجمل"، تموضعت في الجزء اليميني الأعلى من لوحاته الساخرة، بينما تعرضت **نماذج كاريكاتيرية أخرى** – خالية من العنوان– للذوبان في نسيج الاحتمالات الدلالية المنفتحة، لولا أن أشرت عليها بعض العلامات اللسانية المتضمنة في الحوار والإمضاء.

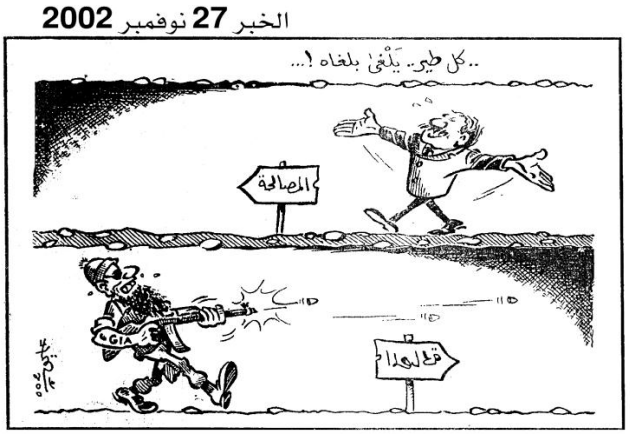
يلاحظ من خلال الرسم الكاريكاتيري الموضح أدناه –الخالي من العنوان– كيف تمكنت بعض المؤشرات اللسانية الموظفة في الحوار ككلمة "القمة" وعبارة "وقد يتفون"، ناهيك عن الإحداثية الزمانية الموضحة في الإمضاء "أيوب05"، من فك شيفرة التلغيز المتضمن في هذه اللوحة الساخرة، وسحب المتلقي نحو السياق العام الذي تدور حوله أفكار "أيوب" الكاريكاتيرية، بتناولها للحدث المتعلق بالقمة العربية المقامة في الجزائر شهر مارس 2005م.

الخبر 22 مارس 2005

اتجه الرسام "أيوب" نحو توظيف عناوين إخبارية مباشرة، حملت في طياتها معنى إبلاغي تام سهل على المتلقي إدراكها وفهم معانيها مثال ذلك: "بعد استعادة عافيته...مساعدية يعود إلى المجلس" و"أرانب الرئاسيات بدأت تستعد للمنافسة" و"الحكومة تُمهل الإرهابيين 6 أشهر لتسليم أنفسهم"، بينما اتجهت غـالبية العناوين الكاريكـاتيرية الأخرى نحو التركيب اللغوي غير المباشر

[1] فيصل الأحمر: مرجع سابق، ص131.

مثال ذلك: "رجل الإجماع: " و"عن التدخل الأجنبي: " و"كل طير يلغا بلغاه!.."، شكلت استفهاما دلاليا لدى المتلقي، بسبب اقتصار منفذها على تقديم بعض المعلومات الجزئية، ليدفع بالقارئ نحو استكمال معانيها، بالاستمرار في تتبع بقية العناصر اللسانية والتشكيلية والأيقونية الأخرى المتضمنة في لوحاته الساخرة.



لم يهتم الفنان "أيوب" بشكل عناوين رسومه الكاريكاتيرية، من خلال تمظهرها بنمط كتابي صغير الحجم ورفيع الهيئة وقليل التشبع بالسواد، مقارنة بشكل حواراته التي أخذت نصيبا أوفر من الاهتمام استدراكا للمعنى المراد تبليغه لجمهور القراء، على اعتبار أن غالبية العناوين المعتمدة ذات طبيعة إخبارية غير مباشرة، وبناء تركيبي ناقص ذُيل بنقطيتين فوقيتن (:) كعلامة سيميائية تحيل المتلقي إلى البؤرة المعنوية لرسائله التهكمية الناقدة.

2- عنصر الحوار:

يعتبر النص المرافق للرسم "الحوار" صلب الرسالة الكاريكاتيرية، بضمه لكلمات وألفاظ مختصرة، تحتوي على معلومات تفصيلية هادفة نحو المحافظة على اهتمام المتلقي الذي أثير بالعنوان،[1] على هذا الأساس اتسمت حوارات "أيوب" الساخرة بطابع لغوي مرن لا تضبطه القواعد ولا يتحكم فيه الإعراب، لاعتماده على أجزاء من النظام اللغوي العربي بنوعيه الفصيح والعامي، نحو "..الواحد يحمد ربي اللّي ما عندوش سكنى" و"ياك قلت المصالحة"، بينما تناوب –في نماذج كاريكاتيرية أخرى– مع أجزاء من النظام اللغوي الفرنسي، تمظهر ذلك التداخل على مستوى الوحدات "الألفاظ" والبنى "التراكيب" مثلتها "الجملة" بنوعيها البسيط والمركب.

[1] محمد الأمين خلادي: تعليمة التلقي وبصمة الصورة: قراءة في خطاب الصورة من الجمالية إلى التداولية،مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، عدد خاص بأعمال ملتقى: الممارسات اللغوية التعليمية 7-8-9 ديسمبر 2010، قسم اللغة والأدب، كلية والآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري"تيزي وزو"، جامعة أدرار، ص248.

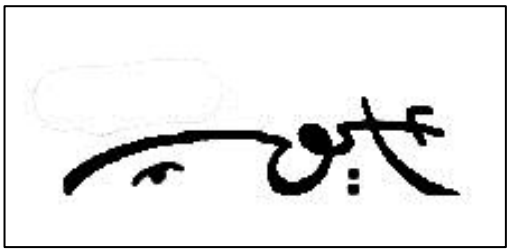
تمكن الرسام "أيوب" من بناء تراكيب لغوية ذات صياغات حسنة ومقبولة اجتماعيا، استطاع من خلالها تخطي الفروق التركيبية بين البلاغة "التعبير الفصيح" والشعبية "الأسلوب العامي" الممزوج باللغة الفرنسية، مثال ذلك: "ماتنسايش الراندیفو نتاع فيفي غدوا!" و"كرهت ملقعاد..رحت شفت deux matches".

إن هذا التعبير أو الانتقال اللغوي ليس عشوائيا من قبل الرسام "أيوب"، بل هادفا نحو تحقيق الواقعية في التعبير "امتزاج اللهجة العامية مع الكثير من المفردات الفرنسية" بتوظيفه لألفاظ سهلة بسيطة ذات حيوية، وتراكيب لغوية غير مغرقة في الحشو والتكلف والتعقد، حمّلها بنوازعه النفسية كـ"الاستفهام والتعجب والإقرار" للاقتراب أكثر من جمهور القراء، تأكيدا منه على وضوح مشهدية الكاريكاتير كفن صحفي يعج بالعناصر الفنية "التشكيلية والأيقونية".

اتسمت حوارات الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– من الناحية الشكلية بتوفرها على عناصر الإبراز المختلفة من وضوح وتكبير لحجم حروف الكتابة وتشبعها بالسواد، بعضها سُيج ببالون الحوار لتوضيح فكرة موضوعه الساخر وإبرازها، بينما انفتح بعضها الآخر على فضاء علاماته التشكيلية والأيقونية، محدثا نوعا من التقاطع والتكتل الفني الموازي، مثلما يوضحه الرسم الكاريكاتيري المقابل.

3- عنصر الإمضاء:

يعتبر الإمضاء إحدى حالات تجلي الماهية الرمزية للإنسان،[1] اعتمد عليه الرسام "أيوب" كحامل أيقوني لهويته الفنية والتعبيرية الساخرة لتسهيل عمليات الاستيعاب والتذكر والتواصل مع القراء، بتوظفه لخطوط منحنية ومائلة غمرت حروفه التركيبية في علاقة توافقية مع انحناء ذاته المنفعلة أمام تناقضات الوقائع والأحداث الجارية، آخذا من الناحية البنائية شكلا لسانيا مُنحنيا ولينا في حروف



اسمه الأولى "*أيو*"، باستثناء حرف "الباء" الذي حوله إلى أيقونة "العين" (منذ سنة 1998م) كعلامة سيميائية دالة على المراقبة والملاحظة، انطوت على قيمتي التميز والخصوصية، معلنا بذلك عن ميلاد هوية فنية جديدة اختزلت اتجاه الإيديولوجي الساخر.

الفرع الثاني/ أنواع النصوص الكاريكاتيرية:

يُعد توظيف التعليقات الأدبية والنصوص الطويلة ظاهرة موجودة منذ المراحل التاريخية الأولى لفن الكاريكاتير، من خلال أعمال فنانين بارزين كـ "دومييه" و"فودفارد" و"بوزون" و"دافنشي" والأخوان "كراتشي"، على اعتبار أن اللغة تضمن وصول الفكرة بشكل سلس إلى جمهور القراء، وفقا لذلك اتسم كاريكاتير "أيوب" الصحفي بالمباشرة اللغوية نتيجة اعتماد مبدعه على **نصوص تعليقية طويلة نسبيا**-قائمة على اللغة العامية-، ساهمت في الزيادة من فاعلية رسائله الإعلامية الساخرة من ناحية،

وفي كشف الحجاب عن المعاني المستترة والمحتشدة خلف أيقوناته الرمزية في علاقتها بالنظام التشكيلي المهيكل للتصوّر الإدراكي الخاص بجمهور القراء من ناحية أخرى.

[1] سعيد بن كراد: مرجع سابق، ص47.

بينما اتجه في نماذج كاريكاتيرية أخرى نحو تشفير أو تسنين **نصوصه التعريفية** بتوظيفه لأسلوب التعريض "الإيحاء الرمزي" في عرضه الناقد لمجمل المظاهر الاجتماعية والسياسية والأمنية الوطنية والعربية نحو: "النظام" "السيستام" و"حنا" و"هوما" و"حاكم عربي"...، حاول من خلالها الإشارة إلى الشيء وإخفائه في آن واحد هروبا من الرقابة المفروضة على حرية التعبير في الصحافة الجزائرية الخاصة، تاركا ما تبقى من المعاني إلى مخيلة القراء لاستشفاف دلالاتها الضمنية.

عملت النصوص التعليقية والتعريفية الموظفة من قبل الرسام "أيوب" على توضيح مضمون رسائله الكاريكاتيرية، وإبعادها عن فخ التعدد التأويلي المنحرف عن مقاصده التعبيرية المتهكمة من الأوضاع السائدة وطنية كانت أم عربية، بتوظيفه لشبكة حجاجية متنوعة قادت فعله الإبداعي نحو تحقيق الإخبار والإمتاع والإقناع في آن واحد.

الفرع الثالث/ وظائف الرسالة اللسانية الكاريكاتيرية:

ساهم تطور أشكال الاتصال الجماهيري في تعزيز وتقوية العلاقات البنيوية القائمة بين الصورة "ثابتة أو متحركة" والتعليق اللغوي بأنماطه المختلفة، حيث يذهب في هذا الإطار "بارث" بقوله أن النص اللغوي الذي يحضر إلى جوار الصورة يؤدي إما وظيفة الترسيخ وإما وظيفة المناوبة، على هذا الأساس اتجهت رسالة "أيوب" الكاريكاتيرية –بالنسبة للنماذج المحللة– نحو إقامة علاقات نسقية متعددة، وخلق حالة من التعايش الوظيفي والدلالي المتزن بين "الترسيخ" و"المناوبة"، حيث لم يطغى إحداها على الآخر، فلا هي اتسمت بالحشو نتيجة طغيان الترسيخ على المناوبة ولا هي اتسمت بالغموض نتيجة طغيان المناوبة على الترسيخ.

عملت النصوص اللغوية الموظفة من قبل الرسام "أيوب" في نماذجه الكاريكاتيرية الساخرة على تحقيق **وظيفة الترسيخ والإرساء** لكبح جماحها الدلالي، وممارسة سلطته المتحكمة والموجهة لإدراك المتلقي نحو معاني منتقاة مُسبقا من قبل الفنان، تأسيسا لقراءة معنوية "المعنى" محدودة، حسب ما أشار إليه "رولان بارث"،[1] مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

الخبر **7** سبتمبر **2005**

بينما مثلت وظيفة **التدعيم أو المناوبة** في رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية –محل الدراسة– انعكاسا لعلاقة تكميلية أو تناوبية بين ما هو تشكيلي وأيقوني من جهة، وما هو لساني من جهة أخرى، لذلك نجد أن اتجاه عين القراء تكون بإدراك البنية التشكيلية والأيقونية حينا، والبنية اللسانية حينا آخر، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

الخبر 18 جوان **2008** عدد 5350

الفرع الرابع/ أسلوبية النسق اللساني الكاريكاتيري:

تشتغل اللغة حيزا أساسيا ومهما في التحليل السيميولوجي، كونها نظام تعبيري يساهم في توجيه معاني الرسائل البصرية نحو أغراضها ومقاصدها المختلفة، وظفها الرسام "أيوب" في نماذجه الكاريكاتيرية –محل الدراسة– كعنصر أساسي لا غنى عنه في التأسيس لبنيته الفنية والتعبيرية الناقدة، اتضحت في شكل "**جمل**" ذات بناء لغوي مزدوج جمع بين اللغة العربية بنوعيها الفصيح والعامي من جهة، وبين اللغة الفرنسية من جهة أخرى، أحالت التصورات الذهنية الخاصة بجمهور القراء نحو الإدراك الاستقرائي –بالنسبة للرسوم المعنونة– من الجزء "العنوان" إلى الكل "الحوار"، ونحو الإدراك

[1] رولان بارث: بلاغة الصورة، قراءة جديدة للبلاغة القديمة، ترجمة: عمر أوكان، إفريقيا للشرق، المغرب، 1994، ص97.

الاستنباطي –بالنسبة للرسوم الخالية من العنونة– من العام "المضمون الواسع" المتمظهر في الحوار، لاستخلاص الجزء "الفكرة الأساسية للرسم الساخر".

لا تقتصر الدراسة الأسلوبية لتلك الدلائل اللغوية على الكلمات والجمل، بل تتعداها إلى عوامل تركيبية وبلاغية وحتى بديعية ونحوية، تسم الكلام "النص" بمظهر سياقي يساعد على توضيح المعنى، لأنه إذا كنا نريد أن نفهم كلمة معينة يجب أن نفهم كذلك مجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا "الجملة"، بالبحث في علاقاتها داخل الحقل المعجمي والكشف عن صلاتها بالمصطلح العام،[1] لاستشفاف معانيها الظاهرة والضمنية وفقا لنواحي متعددة نوجزها في العناصر الآتية:

أ/ من الناحية الشكلية: ما زال تقسيم الجملة العربية –من الناحية الشكلية– إلى اسمية وفعلية يحظى بنظر مستمر من قبل الباحثين المحدثين، إذ ليس من شك في أن مادة التراث العربي تزخر بالبنى المبدوءة بالمركبات الاسمية، التي لا يتلوها أي فعل صريح وهي البنى التي أطلق عليها النحـاة القدماء بالجمل الصغرى "البسيطة"، المتكـونة من مبتدآت أخبـارها غير الجمل، من ناحية أخرى هناك مواد تكثر فيها المركبات الاسمية، غير أن أخبـارها جاءت جُملا مدمجة، مثل هذه البنى عُدت جملا كبرى أو مركبة.[2]

ب/ من الناحية المعنوية: تُعد دراسة المعنى أو العناصر المكونة له من أهم المجالات التي يُعنى بها علم اللغة الحديث، فالمعاني لا تكون واحدة بالنسبة للمتلقي من حيث الوضوح أو الغموض، والاستحسان أو الاستهجان، فقد يكون للكلمة الواحدة أكثر من معنى تبعا لسياقات ورودها المختلفة،[3] لذلك يأتي اختيار الفرد للرموز انطلاقا من دلالتها الضمنية،[4] يبني على أساسها المخاطب "الرسام" جملا خبرية مرتبطة بالعقل من خلال الكشف وإبانة الخبر دون تدخل الجانب الشعوري فيه "الموضوعية"، وجملا إنشائية متصلة بشعوره وإحساسه "التعليق على الخبر" كالحسرة، والسخرية، والاستفهام، والمدح، والذم، والنهي...

[1] فاروق أبو زيد: المدخل إلى الصحافة، مرجع سابق، ص25.

[2] فيصل ابراهيم صفا: قضايا التشكيل في الدرس اللغوي، في اللسان العربي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص89.

[3] عبد القادر سلامي: مرجع سابق، ص ص51، 52.

[4] محمد عبد الحميد، السيد بهندسي: تأثيرات الصورة الصحفية، النظرية والتطبيق، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2004، ص24.

ج/ من الناحية البلاغية: تتكون البلاغة في اللغة العربية من اللفظ والمعنى على نحو يمنحها قوة وتأثيرا حسنا، ثم الدقة في اختيار الأساليب والألفاظ البليغة والدقيقة في معانيها،[1] تناسبا ومواطن الكلام، وموضوعاته، وحال السامعين، والنزعة النفسية التي تسيطر عليهم،[2] حيث تقوم بنقل الحدث من عالمه المادي إلى عالم القيم والدلالات باستعمال الاستعارة والتشبيه والكناية والإيقاع،[3] قصد التأثير في سلوك الأفراد وآرائهم.

1/ أسلوبية عناوين الرسوم الكاريكاتيرية:

1-1/ الدراسة التركيبية "الشكلية":

تعتبر اللغة مادة أولية قابلة للتشكيل والتغيُّر من خلال بناء علاقات بين الحروف لتركيب ألفاظ ذات دلالات، وعلاقات بين الألفاظ لتركيب جمل ومفاهيم مترابطة تتحكم فيها قواعد معينة، بناءً على ذلك اتجه الفنان "أيوب" نحو الاعتماد على الجملة كوحدة اتصالية مهمة لنقل مخرجاته الفكرية "الأيديولوجية الناقدة" والنفسية "التهكمية الساخرة" لجمهور القراء، إذ بإمكانها –حسب ما ذهب إليه النحاة القدماء والمحدثون– أن تكون صغرى أو كبرى متضمنة لطرفي الإسناد، فالاسمية تتكون من "مسند إليه ومسند"، والفعلية تتألف من "مسند ومسند إليه" تضاف إليها المتممات.[4]

1-1-1/ طبيعة الجملة:

اعتمدت عناوين رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية على التركيب اللغوي المبني على نظام الجملة "الاسمية" التي تُبتدئ باسم يليه اسم أو فعل، مثلها: "المسند إليه" وهو المحكوم عليه و"المسند" وهو المحكوم به،[5] اتسمت تلك الجمل بطبيعة معنوية بسيطة ومركبة، ضمت أخبارا غير ابتدائية ذُكرت

[1] محمد حسام الدين إسماعيل: الصورة والجسد، دراسات نقدية في الإعلام المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2008، ص56.

[2] عبد العزيز عتيق، علم المعاني. في البلاغة العربية، دار النهضة العربية، بيروت، 1985، ص11.

[3] سعيدة كحيل: مرجع سابق، ص40.

[4] فيصل إبراهيم صفا: مرجع سابق، ص96.

[5] مصطفى حركات: اللسانيات العامة وقضايا العربية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط01، 1998، ص84.

من قَبْل في سياق الكلام، مهدت إدراك القارئ للتعرف على معلومات ذات أهمية تعبيرية ساخرة من الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي يعيشها الشعب الجزائري، مثال ذلك:

-أمطار	/	طوفانية
مسند إليه		مُسند
اسم		صفة

-المسؤول	/	الجزائري /	آخر	/	من يعلم
المسند إليه			المسند		
اسم (مبتدأ)			اسم (خبر)		

بالنظر إلى المثال الأول، نلاحظ بأن كلمة "الأمطار" قد أدت وظيفة المسند إليه، حيث أسندت إليها صفة الطوفانية وحكمت بها عليها، بينما أدت كلمة "الطوفانية" وظيفة المسند، أما عند الانتقال إلى المثال الثاني نجد أن الجملة ابتدأت باسم "المسؤول"، الذي مثل المبتدأ وقام بوظيفة المسند إليه، وكلمة "آخر" التي مثلت الخبر وقامت بوظيفة المسند.

اتسم البناء التركيبي لعناوين رسوم "أيوب" الساخرة بالتنوع في توظيف أنماط مختلفة من الجمل الاسمية، منها من ضمت أخبارها مركبات اسمية، أو فعلية، أو شبه جملة "ظروف الزمان أو المكان، وحروف الجر ومجروراتها"، تحقيقا للعملية الإخبارية المتسمة بنوع من الإثارة التهكمية المستدعية لفضول القارئ الجزائري، مثال ذلك:

-تحالف	/	ضد الشعب
مسند		مسند إليه
اسم		مركب اسمي

-العطلة	/	على الأبواب
مسند إليه		مسند
اسم (مبتدأ)		جار ومجرور (خبر)

تألفت الجملة الاسمية الأولى المتجلية في المثال السابق من عملية اسنادية واحدة، حيث أن "المحكوم به" ارتبط بكلمة "التحالف"، لذلك جاءت مسندا إلى كلمة "ضد الشعب" التي أدت وظيفة "المسند إليه" بصفتها مركبا اسميا، بينما اتضح من خلال المثال الثاني بأن "الخبر" الذي أدى وظيفة المسند كان عبارة عن شبه جملة، حيث حَكَم بالبداية على "العطلة" التي اعتبرت مبتدأ وقامت بوظيفة "المسند إليه".

أما النمط الآخر من الجمل الاسمية فالخبر فيها يكون "جملة فعلية"، وأمثلتها كثيرة بالنسبة لعناوين رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية، حيث أراد من خلالها التحكم في العملية الإدراكية للقارئ بإبراز العنصر الأهم ألا وهو "الفعل" الحامل للحدث والخبر الجديد «...تُمهل الإرهابيين...»، و«...تستعد لاستقبال الرئيس...» عن طريق البدء بالعنصر الأقل أهمية "الاسم" المعروف مُسبقا لدى القراء كقوله: "الحكومة..." "بعض الولايات..."، منتهجا لنوع من الإثارة في رسائله اللسانية المبطنة بالسخرية والتهكم، مثال ذلك:

-جملة اسمية:	الحكومة	/	ستلاحق	/ سماسرة....
	مسند إليه		مسند	اسم
	اسم (مبتدأ)		فعل (خبر)	مفعول به

تتكون الجملة الاسمية الموضحة في المثال السابق من مبتدأ "اسم" الذي قام بوظيفة "المسند إليه"، جاء بعده الخبر في شكل جملة "فعلية" قامت بوظيفة "المسند"، حيث أن الفعل في اللغة العربية يختص بدلالته على الفاعل في جميع صيغه، إذ لا يمكن تصور فعل بدون فاعل ظاهر أو مستتر، وهي بسيطة وليست مركبة لأن الجملة الفعلية فيها قامت بوظيفة الخبر.

لم يتجه الرسام "أيوب" نحو توظيف الجملة الفعلية ذات الفعل اللازم في عناوين رسومه الكاريكاتيرية، لأنه أراد تقديم تفصيلات جزئية مثيرة في عناوينه الساخرة بتوظيفه لجمل "فعلية ممتدة" -على قلتها- ضمت أخبارا ابتدائية، فكما عبر الفعل "المتعدي" والفاعل عن الحدث تحقيقا لوظيفة الإبلاغ، عبرت تلك التفصيلات عن رأيه في الخبر وتعليقه عليه بطريقة تهكمية ساخرة وناقدة، مثال ذلك:

-جملة فعلية ممتدة:

رُوجت /	إشاعة	/	مفادها....
مسند	مسند إليه		تفصيلات
فعل	نائب الفاعل		

لم يقتصر التركيب اللغوي لعناوين رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية على نظام الجملة البسيطة بل تعداها إلى الجمل المركبة، التي احتوت على أكثر من عملية اسنادية واحدة، تحقيقا للإبلاغ عن طريق إثارة المتلقي بالعنوان الطويل نسبيا المتضمن لخصائص الخبر متمثلة في: "من؟، ماذا؟، متى؟ كيف؟..."، والحامل لبعض التفصيلات المهمة التي من شأنها مساعدة القارئ على فهم مضمون الأحداث ومجرياتها، مثال ذلك:

-جملة مركبة:

مع اقتراب شهر رمضان	/	الزيت يختفي وترتفع أسعار الخضر والفواكه
الجملة الأولى		الجملة الثانية

-جملة مركبة:

تعديلات على قانون الأسرة	/	تجعل السكن من حق المرأة الطليقة
الجملة الأولى		الجملة الثانية

1-1-2/ أركان الجملة:

عرّف النحويون الجملة على ضربين، إما فعل وفاعل "جملة فعلية" وإما "مبتدأ وخبر" جملة اسمية، بمعنى أن مفهوم الجملة لا يخرج عن باب الاسناد، وهو لا يعدو أن يكون تعالقا بين "مسند" و"مسند إليه"،[1] غير أنهم أضافوا لهما الفضلة والأداة لإتمام المعنى وإيضاحه، تأسيسا على ذلك ضم التركيب اللغوي لعناوين رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية عمدة الجملة "المسند والمسند إليه" إضافة إلى الفضلات وبعض الأدوات لربط الكلمات والألفاظ، ساهمت جميعها في إيضاح المعنى المطلوب.

[1] زكرياء أرسلان: ابستيمولوجيا اللغة النحوية، بحيث في مقاييس ومرجعيات التأسيس والتأصيل، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2016، ص279.

أ/ المسند إليه: يؤدي المسند إليه في اللغة العربية وظيفة الفاعل ونائبه والمبتدأ، واسم الفعل الناقص، واسم الأحرف التي تعمل عمل "ليس"، واسم "إن" وأخواتها، واسم "لا" النافية للجنس،[1] إضافة إلى كل ما يتعلق به من محددات ونعوت ومضاف إليه، وبالتالي فهو لا يعدو أن يكون مركبا اسميا، بناء على ذلك توافقت عناوين رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية مع هذه القاعدة اللغوية بضمها "للمسند إليه، مؤديا وظائف متعددة، ساهمت في تحقيق فائدة التواصل مع القراء وفي التأشير على معانيه الضمنية الساخرة، مثال ذلك:

-رجل / الإجماع

المسند إليه (مبتدأ)

-رُوجت / إشاعة مفادها.....

المسند إليه (نائب الفاعل)

ب/ المسند: يأتي المسند في اللغة العربية إما خبرا أو فعلا، مع كل ما يتعلق به كالمفعول به والحال، وظرف الزمان، وظرف المكان، وخبر الأحرف التي تعمل عمل "ليس"، وخبر "إن" وأخواتها، وهو بهذا إما أن يكون مركبا فعليا أو مركبا اسميا،[2] بالنظر إلى رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية يلاحظ أن عناوينها عملت بهذا التركيب، مثال ذلك:

-المسؤول الجزائري / آخر / من يعلم

المسند (خبر)

-رُوجت / إشاعة.....

المسند (فعل)

-الحرب / توشك على نهايتها والشعوب العربية.....

المسند (مركب فعلي)

-ارتفاع / كراء السكن من 3500 إلى 4000دج

المسند (مركب اسمي)

[1] مصطفى الغلاييني: جامع الدروس العربية، موسوعة في ثلاثة أجزاء، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط01، 2010، ص، ص08، 09.

[2] مصطفى حركات: مرجع سابق، ص107.

-العطلة/ على الأبواب

المسند (مركب حرفي)

ج/ الفضلات: هي عبارة عن أسماء يتم ذكرها من قبل المخاطب حتى يستقيم الكلام ويتم معنى الجملة، سُميت كذلك لأنها زائدة على "المسند والمسند إليه"، لكنها تتمتع بحرية الترتيب لأنها واهية الارتباط بالتركيب، حكمها النصب دائما، أما إذا وقعت بعد حرف الجر أو بعد المضاف فحكمها أن تكون مجرورة،[1] وظفها الرسام "أيوب" في عناوين رسومه الكاريكاتيرية لإضفاء نوعا من الإيضاح وإتمام معاني رسائله الإعلامية ذات الطبيعة التهكمية الساخرة من فساد الأوضاع الاجتماعية والسياسية، مثال ذلك:

-الزيارات المفاجئة تذكرنا/ بالمسيرات العفوية

فضلة (بعد حرف الجر)

-المسؤول الجزائري لا تهمه كرامة / الطبيب / ولا معاناة / المريض

فضلة (بعد المضاف) فضلة (بعد المضاف)

د/ الأداة: هي كلمة رابطة بين جزئي الجملة أو بينهما وبين الفضلة، أو بين جملتين كأدوات الشرط، والاستفهام، والتمني، والترجي، ونواصب المضارع وجوازمه وحروف الجر وغيرها...،[2] اعتمد عليها الرسام "أيوب" في التأسيس لبنية جمله الاسمية والفعلية، ليمنحها بناء يفيد في إيصال أيديولوجيته إلى جمهور القراء تعبيرا منه عن الأحداث الوطنية والعربية، مثال ذلك:

-المسؤول الجزائري آخر من يعلم

أداة شرط جازمة للفعل المضارع

-إصلاح الوضع...أو الكارثة

أداة رابطة تفيد التخيير

[1] مصطفى الغلاييني: مرجع سابق، ص24.

[2] مصطفى الغلاييني: نفس المرجع السابق.

1-1-3/ خصائص العملية الإسنادية:

أ/ التطابق بين المسند والمسند إليه:

يكون التطابق في الجملة الاسمية بين المسند إليه والمسند "المبتدأ والخبر" في الإفراد والتثنية والجمع، وفي الحكم الإعرابي إذ يكون كل منهما مرفوعا، أما بالنسبة للتطابق في الجملة الفعلية "الفعل والفاعل" فيكون في الجنس والعدد إذا تقدم على الفاعل، وعدم المطابقة في العدد إذا تأخر عنه،[1] استنادا إلى ذلك التزمت عناوين رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية بهذه القاعدة التركيبية، مثلما توضحه الأمثلة الآتية:

-جملة اسمية: حاكم / عربي

تطابق المبتدأ والخبر في الإفراد وفي الحركة الإعرابية "الرفع"

-جملة فعلية: رُوِّجتْ / إشاعة مفادها أن .....

تطابق الفعل مع نائب الفاعل في الجنس (أنثى) وفي العدد (مفرد)

ب/ الرتبة "التقديم والتأخير":

تقوم مجموع القواعد النحوية الشكلية بتحديد ومعرفة رتبة الكلمات، فمثلا نجد أن اللغة العربية ذات نمطية خاصة (ف+ فا + مف)،[2] يُرتب على أساسها الفعل قبل الفاعل والمفعول، مثل فيها "الفعل" و"الفاعل" أو "المبتدأ" و"الخبر" دور العمد، ولا يمكن الاستغناء عنهما،[3] حيث تصدر المبتدأ صدر الجملة الاسمية، والفعل صدر الجملة الفعلية، استنادا إلى ذلك وبالنظر إلى رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية يلاحظ التزام بعض عناوينه بهذه القاعدة الترتيبية، في حين زاحت أخرى عنها محدثة نوعا من التقديم والتأخير مراعاة للجانب المعنوي الخاص بالجملة، خصوصا إذا كان المعنى تام لا لبس فيه، تأكيدا منه على بعض الكلمات أو التراكيب لإثارة انتباه المتلقي إليها، وإعطائها بعدا تهكميا ساخرا، مثال ذلك:

---

[1] فيصل ابراهيم صفا: مرجع سابق، ص89.

[2] رشيد العلوي كمال: النحو التوليدي، بعض الأسس النظرية والمنهجية، معالم نقدية، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط01، 2014، ص38.

[3] ابن يعيش موفق الدين يعيش بن علي: شرح المفصل، عالم الكتب، بيروت، ومكتبة المتنبي، القاهرة، ج01، دت، ص74.

-الجملة الأولى "اسمية":

حاكم / عربي

تقدم المسند إليه "المحكوم عليه" (المبتدأ) على المسند "المحكوم به" (الخبر)

-الجملة الثانية "فعلية":

رُوجت / إشاعة مفادها.....

تقدم المسند "المحكوم به" (الفعل) على المسند إليه "المحكوم عليه" (نائب الفاعل)

يلاحظ من خلال الأمثلة السابقة كيف حافظت على الرتبة بين عناصرها التركيبية، بحيث أدت كل واحدة منها وظيفتها الأساسية في الجملة، تقدم فيها المسند إليه "حاكم" الذي قام بوظيفة "المبتدأ" على المسند "عربي" الذي قام بوظيفة "الخبر" في حال الجملة الاسمية، كما تقدم المسند "روجت" الذي قام بوظيفة"الفعل" على المسند إليه "إشاعة" الذي قام بوظيفة "نائب الفاعل" في حال الجملة الفعلية.

-الجملة الأولى:

بعض الولايات / تستعد لاستقبال الرئيس...

تقدم المركب العددي على المركب الفعلي "الفعل والفاعل"

-الجملة الثانية:

بعلامة جيد جدا / فاز فريق القوات المسلحة البوركينابي بلا شيء مقابل 6 أهداف للحراش.

تقدم المركب الحرفي "الجار والمجرور" على المركب الفعلي "الفعل والفاعل"

عمد الرسام "أيوب" إلى توظيف خاصية التقديم والتأخير في بنية عناوين رسومه الكاريكاتيرية، حيث تقدمت بعض المركبات الحرفية أو الوصفية أو العددية على المركبات الفعلية، ليثير انتباه القارئ نحو تفصيلات معينة، تضمنت أبعادا ساخرة في تناوله لبعض الأحداث السياسية الوطنية، مثلما أوضحته الجملة الأولى والثانية.

ج/ التنغيم:

يمتاز التنغيم بارتفاع الصوت وانخفاضه مراعاة للظروف المؤدية فيه، سواء كان على مستوى الكلمة أو الجملة،[1] تتحكم فيه مجموعة من العلاقات والقواعد الضرورية لتحقيق عملية تواصل ناجحة يؤدى فيها المعنى المقصود، استنادا إلى ذلك اتسمت عناوين رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية بتبنيها للخطاب الإخباري الناقص في التأسيس لبنيتها الصوتية التنغيمية، أشرت عليها كتابيا بعض العلامات الشكلية كـ"النقطتان الرأسيتان" (:) أو "ثلاث نقاط أفقية متتالية" (...)، إيحاء منه باستكمال الكلام وإيضاحه، ذات تنغيم متنازل (↓) حملت في طياتها معاني السخرية الممزوجة بنوع من الاستفهام أو التقرير أو التعجب الإثاري التهكمي من الأوضاع السياسية والاجتماعية الوطنية والدولية، مثال ذلك:

-بعد استعادة عافيته.. مساعدية يعود إلى المجلس:

الجملة ذات خطاب ناقص، يحمل صفة التلغير التهكمي الساخر، أشَّر عليه الرسام "أيوب" من خلال النقطتان الأفقيتان (..)، حيث دعمت معناه بقية العناصر اللسانية "الحوار" والتشكيلية والأيقونية الأخرى، ذات تنغيم متصاعد متنازل لاحتوائها على النقطتان الرأسيتان (:).

-حكام بلاد "شادي مادي" فارغين شغل...

جملة ذات خطاب إعلامي ناقص، أشرت عليه العلامة الكتابية (...)، فاتحة إدراك المتلقي على عوالم التأويل، وهي ذات تنغيم متنازل.

[1] عبد الغفار هلال: النظريات النسقية في أبنية العربية، دراسة في علم التشكيل الصوتي، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2009، ص271.

بينما تبنت جمل أخرى تنغيما متصاعدا متنازلا (↑↓) عند تمثيلها للكلام التام المنتهي بالعلامة الشكلية النقطة (.)، إضافة إلى بعض الجمل الوجدانية التعجبية ذات تنغيم متصاعد (↑) حمَّلها الرسام بدلالات تفيد السخرية من فساد الأوضاع بالجزائر وبعض الدول العربية، مثال ذلك:

-المسؤول الجزائري لا تهمه كرامة الطبيب ولا معاناة المريض.

جملة ذات معنى إخباري تام وواضح، أشرت عليه العلامة الشكلية النقطة (.)، وهي ذات تنغيم متصاعد متنازل.

-..كل طير..يلغى بلغاه!

جملة ذات خطاب تمثيلي ناقص، حمله الرسام بدلالات تعجبية ساخرة، أفادت فشل مشروع المصالحة الوطنية، وهي ذات تنغيم متصاعد.

د/ الحذف:

إن القاعدة العامة التي تحكم الحذف في اللغة العربية هي الدلالة اللفظية أو المعنوية على المحذوف حتى لا يختل المعنى، فالحذف جائز دل على المحذوف دليل، وإلا يؤدي إلى الاختصار المفضي للغموض، وظفه الرسام "أيوب" ليفتح على المتلقي باب التأويل النابع من علاماته التهكمية، كون اللفظ ليس وحده الذي يؤدي الدلالة فقط، وإنما ثمة عناصر أخرى تعمل جنبا إلى جنب مع الألفاظ وليست تابعة لها يمثلها "سياق الموقف"،[1] أو العلامات الأيقونية والتشكيلية في حال الرسوم الكاريكاتيرية، مثلما يوضحه المثال الآتي:

-إصلاح الوضع...أو الكارثة

قام الرسام "أيوب" بحذف "الصفة" أو الحال الذي أضحى عليه الوضع السياسي في الجزائر، وأشر عليه بالعلامة الكتابية (...)، التي عوَّضها بمجموعة من العلامات الأيقونية والتشكيلية الدالة عليها (الحذف: صفة سلبية/ الدليل: الأبواب المكسورة، والأوساخ المتناثرة، والأيدي المقطوعة..).

[1] عرفات فيصل المناع: السياق والمعنى، دراسة في أساليب النحو العربي، مؤسسة السياب للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، لندن، ط01، 2013، ص58.

2-1/ الدراسة المعنوية "المعنى":

لا يخرج الكلام في جانبه الوظيفي عند علماء اللغة عن كونه إما خبرا أو إنشاءً،[1] لذلك قُسمت الجملة في اللغة العربية إلى قسمين أساسيين هما: جمل خبرية وأخرى إنشائية،[2] وظفهما الرسام "أيوب" في التأسيس لبنيته الخطابية الساخرة، المتمظهرة في عناوين رسومه الكاريكاتيرية كعلامة سيميائية مثيرة وجالبة لاهتمامات القراء.

1-2-1/ الجمل الخبرية:

اتجه الرسام "أيوب" نحو تبني الجمل الخبرية سواء كانت "مثبتة أو منفية" و"مبنية للمعلوم أو المجهول"، احتملت أخبارها الصدق والكذب، حيث شكلت استفهاما إعلاميا لدى القارئ، غير أنه استدرك الأمر بتوظيفه لجمل خبرية مؤكدة –على قلتها–، ضمت أدوات تأكيدية مختلفة كـ" أن والسين"، أفادت تحقق الحدث ونفت عنه ميزة التردد في قبوله وتصديقه من قبل القراء، من أمثلة ذلك:

–أمطار طوفانية

جملة خبرية تحتمل الصدق والكذب.

–الحكومة ستلاحق سماسرة الولاية 49 [الموريتي]

جملة خبرية مؤكدة "توظيف أداة السين المؤكدة للخبر".

أ/ الإثبات والنفي:

تراوحت أغراض توظيف الرسام "أيوب" للجمل المثبتة والمنفية في بناء عناوين رسومه الكاريكاتيرية الساخرة بين تحقيق الإخبار حينا، والاستهزاء بنظام الحكم وبعض الشخصيات السياسية الوطنية والعربية حينا آخر، مثال ذلك:

[1] القزويني جلال الدين أبو عبد الله محمد بن سعد الدين: الإيضاح في علوم البلاغة، دار الجيل، بيروت، دت، ص10.

[2] محمد أبو موسى محمد: دلالات التركيب، مكتبة وهبة، القاهرة، 1987، ص185.(بتصرف)

-بعض الولايات تستعد لاستقبال الرئيس...

جملة خبرية تفيد الإثبات والإخبار

-أرانب الرئاسيات بدأت تستعد للمنافسة

جملة خبرية تفيد الإثبات والسخرية

-المسؤول الجزائري لا تهمه كرامة الطبيب ولا معاناة المريض

جملة خبرية تفيد النفي للمستقبل إضافة إلى التهكم

ب/ البناء للمعلوم والبناء للمجهول:

تميز التركيب الخبري لعناوين رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية في كونه مبني للمعلوم، أراد من خلاله تعريف القارئ بأخبار جديدة، ارتبطت وقائعها بأحداث وطنية أو عربية، باستثناء نموذج تركيبي واحد بُني للمجهول لارتباط دلالته "الإعلامية" بموضوع الإشاعة كصفة متأصلة فيها، مثال ذلك:

-بعد استعادة عافيته...مساعدية يعود إلى المجلس

جملة خبرية مبنية للمعلوم مرتبطة بحدث وطني

-رُوِّجت إشاعة مفادها، أن المولودين قبل الـ62 لهم الحق في اكتساب الجنسية الفرنسية

جملة خبرية مبنية للمجهول ارتبطت بترويج إشاعة "الجنسية الفرنسية" للجزائريين

ج/ الجملة المؤكدة والجملة غير المؤكدة:

عمد الرسام "أيوب" نحو بناء تراكيب لغوية مؤكدة بتوظيفه للتوكيد اللفظي والمعنوي، مستخدما لذلك أدوات وحروف توكيدية مختلفة، كما اتجه من ناحية أخرى نحو تقديم تراكيب أخرى خالية من التوكيد، تراوحت احتمالاتها الدلالية بين تصديقها من قبل القارئ أو تكذيبها، مثال ذلك:

-أرجع يا وحد الحراق....أرجع!

جملة إنشائية مؤكدة (توكيد لفظي بإعادة ذكر الفعل أرجع)

-الحكومة تُمهل الإرهابيين 6 أشهر لتسليم أنفسهم

جملة خبرية مؤكدة (توكيد معنوي باستخدام "أنفسهم" التي تعود على الإرهابيين)

-رُوِّجت إشاعة مفادها، أن المولودين قبل الـ62 لهم الحق في اكتساب الجنسية الفرنسية

جملة خبرية مؤكدة (أداة التوكيد أنَّ)

-نهب البنوك..التحقيقات تتوقف عند رتبة مدير عام مساعد!

جملة إنشائية غير مؤكدة (تحتمل الصدق والكذب)

1-2-2/ الجمل الإنشائية:

تتصل الجمل الإنشائية بشعور المتكلم وإحساسه، لذلك اتجه الرسام "أيوب" نحو بناء تراكيب لغوية تفصح عن هذه المعاني الشعورية، بضمها للتمني أو النداء أو الطلب أو الاستفهام أو التعجب...[1] قسمها علماء اللغة إلى قسمين أساسيين هما:

أ/ الجمل الطلبية:

اتجه الرسام "أيوب" نحو تبني هذا النوع من الجمل الإنشائية المتضمنة لمعاني الأمر والنهي والنداء، تحقيقا لأغراض نقدية ساخرة في تناوله لمختلف الأحداث والوقائع الوطنية والعربية.

-الأمر: وظف الرسام "أيوب" في عناوين رسومه الكاريكاتيرية القليل من النماذج التي تضمنت الأمر بالصيغة، تحقيقا للسخرية والتهكم، مثال ذلك:

-**أرجع** يا وحد الحراق...**أرجع!**

جملة إنشائية متضمنة للفعل بصورة مخصوصة "أرجع"، والأمر هنا من الأعلى "الرئيس عبد العزيز بوتفليقة" إلى الأدنى "الشاب الجزائري الحراق".

-النهي: هو طلب الكف عن الفعل على وجه الاستعلاء، وله صيغة واحدة هي المضارع المقرون بلا الناهية والجازمة، وظفه الرسام "أيوب" في نموذج كاريكاتيري واحد، بهدف الاستهزاء من المسؤول الجزائري، مثال ذلك:

[1] محمد أبو موسى محمد: مرجع سابق، ص185.(بتصرف)

-المسؤول الجزائري **لا تهمه** كرامة الطبيب ولا معاناة المريض

جملة إنشائية متضمنة للفعل المضارع المقرون بلا الناهية، النهي هنا مرتبط بالمسؤول

-النداء: هو طلب الإقبال بحرف ينوب مناب الفعل "أدعو"، وظفه الرسام "أيوب" في عناوين رسومه الساخرة، تحقيقا لنداء البعيد بطريقة زاجرة، مثال ذلك:

-أرجع **يا** وحد الحراق...أرجع!

جملة إنشائية متضمنة لحرف النداء "يا" نادى بها الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" الشاب الجزائري الذي اختار الهجرة غير الشرعية عن طريق البحر دلالة على بعده.

ب/ الجمل غير الطلبية:

اقتصر توظيف الرسام "أيوب" للجمل غير الطلبية على التعجب، في توافقه مع خاصية السخرية المبطنة والنقد البناء والاستهزاء اللاذع.

-التعجب: هو معنى يحصل عند المتعجب لدى مشاهدته أمرا ما يجهل سببه، ويقِل في العادة وُجودٌ مثله، وظفه الرسام "أيوب" في سياقات دلالية مختلفة، حملت معـــاني إخبارية ساخرة ونـــــاقدة، مثال ذلك:

-..كل طير..يلغى بلغاه!...

جملة إنشائية متضمنة للتعجب التهكمي الناقد لسياسية المصالحة الوطنية (مثبتة، مبنية للمعلوم، مؤكدة).

-المسؤول الجزائري آخر من يعلم!!

جملة إنشائية متضمنة للتعجب المستهزئ بالنظام الجزائري (مثبتة، مبنية للمعلوم، غير مؤكدة).

-نهب البنوك..التحقيقات تتوقف عند رتبة مدير عام مساعد!

جملة إنشائية متضمنة للتعجب المقر بفساد النظام الجزائري (مثبتة، مبنية للمعلوم، غير مؤكدة)

2/ أسلوبية حوارات الرسوم الكاريكاتيرية:

2-1/ الدراسة التركيبية "الشكلية":

اهتم اللغويون بالجملة ودرسوها من جوانبها التركيبية المختلفة، على اعتبار أنها ليست أصوات فحسب ولا كلمات، بل هي نظام من العناصر اللغوية تتآلف جميعها ضمن تركيب يقوم على قواعد محددة بضوابط لا يصح الخروج عنها تحقيقا لأغراض إبلاغية وتواصلية، وفقا لذلك انتظمت حوارات رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية في إطار العملية الإسنادية المتضمنة (للمسند يليه المسند إليه) في حال ما إذا كانت الجملة "فعلية"، أو (المسند إليه يليه المسند) في حال ما إذا كان التركيب اللغوي عبارة عن جملة "اسمية".

2-1-1/ طبيعة الجملة:

لاحظ النحاة "المتقدمون والمتأخرون" بأن المسند في الجملة لا يكون دائما من جنس واحد، فقد يكون اسما أو فعلا، وهو ما قادهم نحو تقسيمها إلى: جمل "فعلية" وأخرى "اسمية" استنادا إلى صدرها، كما قسموها إلى كبرى وصغرى استنادا إلى عملياتها الإسنادية،[1] وإلى خبرية وإنشائية استنادا إلى معانيها الدلالية.

تميزت حوارات رسوم "أيوب" الساخرة-محل الدراسة-، التي دارت بين شخصياته الكاريكاتيرية بالتجدد لاحتوائها على الأفعال الدالة على الحركة والآنية "جمل فعلية"، تناسبا وسياق الأحداث الوطنية والعربية، في حين اتسمت جمله "الاسمية" الموظفة –بالدرجة الثانية- بطبيعة خبرية بسيطة ومركبة، حاول من خلالها أيوب" تحقيق أغراض إخبارية ميزها الوصف وأطر معانيها التأويلية التهكم والسخرية، مثال ذلك:

-وقد يتفقون!

جملة فعلية بسيطة "مسند ومسند إليه" ذات طبيعة خبرية (فعل لازم)

-عام سعيد..

جملة اسمية بسيطة "مسند إليه ومسند" ذات طبيعة خبرية (مبتدأ وخبر)

[1] عاشور المصنف: التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كليلة ودمنة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص21.

-دِّيتولي المناضلين ديالي...

جملة فعلية بسيطة، تعدى فيها الفعل إلى فاعل "مستتر" ومفعول صريح، و"المناضلين" كفضلة

بينما مالت غالبية جمله الحوارية نحو البناء المركب من عدة عمليات اسنادية، ساهمت في إثراء المعنى وتوضيحه للقارئ، ساقها في قالب إنشائي ميزه أسلوب الاستفهام والتعجب والذم، الذي أسس لمعانيها الأيديولوجية بلمسة تهكمية ساخرة ومبطنة، مثال ذلك:

-جملة فعلية مركبة: كرهت ملقعاد... / رحت شفت deux matches

الجملة الأولى — الجملة الثانية

-جملة اسمية مركبة: الشعب سرق رُوحُو.. / حْنا خاطِيين!

الجملة الأولى — الجملة الثانية

-جملة اسمية مركبة: لو كان صح.. / تبقى الحكومة وحدها!..

الجملة الأولى — الجملة الثانية

ضمت الجملة الاسمية الأخيرة ما يسمى في اللغة العربية "بنواسخ الابتداء" مثلتها "كان وأخواتها"، التي عملت -من الناحية الشكلية- على نسخ أو تغيير حركة المبتدأ والخبر، بينما أضافت -من الناحية المعنوية- معاني جديدة للمضمون الإسنادي، حيث أفادت نسبية وقوع الحدث المرتبط بموضوع الإشاعة.

2-1-2/ أركان الجملة:

يعتبر المسند والمسند إليه عنصران أساسيان في الجملة، لذا سماها علماء اللغة بـ "عمدة" كركائز أساسية لا تقوم الجملة إلا بهما، بحيث لا يُشترط فيها أن تفيد معنى واحد مكتفيا بنفسه، لأنها قد تكون ذات فائدة تامة أو ناقصة، اسمية كانت أو فعلية، بينما سموا عدا ذلك بـ"فضلة" أي يمكن الاستغناء عنها في الكلام كالنعت والحال...، بناء على ذلك ضمت رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية عناصر الجملة العربية بنوعيها الفعلي والاسمي، البسيط والمركب، الإنشائي والخبري.

أ/ المسند: يقوم بهذه الوظيفة كل من الفعل أو الاسم المرفوع، إلا إذا وقع بعد كان أو إحدى أخواتها فحكمه النصب، وظفه الرسام "أيوب" في نماذجه الساخرة –محل الدراسة– للدلالة على الحدث وآنيته، أضفى عليه نوعا من السخرية والتهكم، المستخلصة من سياق الجمل ومن تعبيراتها الإنشائية التعجبية، مثال ذلك:

-ياك / قلت / المصالحة!

المسند (فعل ماضي)

-وقد / يتفقون!

المسند (فعل مضارع)

-أنت / نيَّةْ!... ياو هُما لولينْ..

المسند (اسم)

ب/ المسند إليه: لا يكون إلا اسما، وهو من الناحية الإعرابية لا يكون إلا مرفوعا حيثما وقع "مبتدأ، أو فاعل ظاهر أو مستتر، أو نائب الفاعل..."، إلا إذا وقع بعد "إنَّ" أو إحدى أخواتها فحينئذ يكون منصوبا،[1] جاء توظيفه من قبل الرسام "أيوب" تحقيقا لأغراض إخبارية ذات بعد إنشائي تعجبي ساخر، مثال ذلك:

-الكرسي / هو اللِّي ما بغاش يخطيك!

المسند إليه "اسم"

-طُرد من العمل / ثم استفاد من عملية إرهابية

المسند إليه (نائب فاعل مستتر تقديره "هو") المسند إليه (فاعل مستتر تقديره "هو")

ج/ الفضلات:

اتجه علماء اللغة نحو التفريق بين ما هو أساسي في الجملة "العمدة" وبين ما هو ثانوي "الفضلات" التي يمكن الاستغناء عنها في بعض الأحيان، لأنها تأتي –في العادة– شارحة لأحد عناصر العملية الاسنادية "المسند أو المسند إليه"، فقد تحتاج الجملة إلى هذه الفضلات ليستقيم

[1] ابن يعيش: مرجع سابق، ص76.

معناها ويتضح ويكتمل مفهوم الجملة، كما قد يفسد معنى الجملة بدونها، على هذا الأساس لجأ الرسام "أيوب" إلى الاستعانة بما أسماه القدماء بـ"الفضلات" أو المتممات في حوارات رسومه الكاريكاتيرية، حتى يوضح مضمونه الساخر ويُزيل الإبهام عن عوامله الإيحائية، مثال ذلك:

-علقها / فلكيروار..وقول للخدامين ينظفوا الحالة مليح ....

فضلة (طرف مكاني) يمكن الاستغناء عنها

-شركة / كبرى لحفر الطرقات

فضلة (نعت) يمكن الاستغناء عنها

-خْتِي تبيع الكسرة.. / وهو يعمر الماء.. / وأنا نبيع لمحاجب فلبحر

فضلة الأولى الفضلة الثانية الفضلة الثالثة (لا يمكن الاستغناء عنها)

جاءت الفضلة في الجملة الأولى والثانية لإضافة معلومات جديدة تقصد الرسام "أيوب" زيادتها في العملية الاسنادية لتوضيح التهكمية المدرجة ضمن أخباره، تعبيرا عن آرائه واتجاهاته الأيديولوجية، بينما أكسبت الفضلات الثلاث عناصر التركيب الرئيسية والفرعية –في الجملة الثالثة– معاني جديدة، أضفى ذكرها قيمة معنوية لازمة لفهم الجملة وإتمام معنى الخبر.

د/ الأدوات: تحتاج الجمل في اللغة العربية عند تكوينها والوصل بينها إلى روابط، حتى يأتي التعبير عن الجملة صحيحا، وهي على عدة أنواع بحيث تختلف معانيها باختلاف وضعها في الجملة، وظفها الرسام "أيوب" لأغراض تركيبية جمعت السخرية بالوصل والاستدراك...، تعبيرا منه عن آرائه إزاء الأحداث والوقائع المختلفة، سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو أمنية كما جاء في الأمثلة الموالية:

-هو يقول الله أكبر .....**وأنا** نعطيها بكالة!..

حرف العطف "الواو" أفاد الوصل بين الجملتين، مع الترتيب (الحدث أمني تعلق بمجازر إرهابية)

-طُرد من العمل **ثم** استفاد من عملية إرهابية

حرف العطف "ثم" أفادت الوصل بين الجملتين، الجمع والترتيب مع التراخي (الحدث اجتماعي)

-**رغم** صمت الأنظمة المتأمركة..المقاومة تخلط أوراق بوش

الأداة "رغم" أفادت الوصل مع الاستدراك (الحدث سياسي)

2-1-3/ خصائص العملية الإسنادية:

أ/ التطابق بين المسند والمسند إليه:

اعتمدت حوارات رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية على فكرة الإسناد كركيزة أساسية، خضعت لقوانين لغوية تركيبية ضبطتها وتحكمت فيها، اعتمدت الجملة فيها على مفهوم المسند والمسند إليه، اللذان شكلا كلاما تاما أدى معنى ذا فائدة دلالية،[1] تطابق فيه الخبر مع المبتدأ في التذكير والتأنيث والإفراد والتثنية والجمع، كما تطابق فيه الفعل مع الفاعل في التذكير والتأنيث، ساهمت هذه التراكيب اللغوية المضبوطة في تحقيق معرفة إخبارية تواصلية وجهت إدراك القارئ نحو البؤرة الدلالية الساخرة لرسائل الرسام الكاريكاتيرية، مثال ذلك:

-عام / سعيد

تطابق المسند إليه "المبتدأ" مع المسند "الخبر" في التذكير والإفراد (غرض الإخبار المقترن بالسخرية)

-رايحة تكون / منافسة شرسة!

تطابق المسند (الفعل الناقص) مع المسند إليه (اسم الفعل) في التأنيث والإفراد (غرض الإخبار المقترن بالسخرية)

ب/ الرتبة "التقديم والتأخير":

بُنيت العملية الاسنادية الخاصة بحوارات "أيوب" الكاريكاتيرية وفقا لقانون لغوي تحكم في ترتيب أركانها الإسنادية "الفعل والفاعل والمفعول" تأدية لمعاني تهكمية ساخرة، ارتبطت بوظيفتي الإخبار والتواصل مع جمهور القراء، لهذا أُعتبرت قرينة "الرتبة" ذات أهمية في تحديد المعاني وإزالة اللبس والغموض، كونها تفيد في فهم التركيب ومعرفة العناصر المكونة له، أَوْلاَها النحاة والبلاغيون اهتماما كبيرا فقسموها –بالنظر لعناصر الجملة– إلى **رتبة محفوظة** كرتبة المضاف التي يجب أن تسبق المضاف إليه، ورتبة **غير محفوظة** كأن يتقدم الفاعل على الفعل، أو المفعول به على الفعل والفاعل، تحقيقا لأغراض معنوية ودلالية خاصة، ارتبطت بالنسبة لحوارات "أيوب" الكاريكاتيرية بالسخرية والتهكم، مثال ذلك:

[1] ابن ذريل عدنان: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص236. (بتصرف)

-هذا من علامات ..الساعة.

رتبة محفوظة (تقدم المضاف على المضاف إليه)

-مرتي وولادي، نضربهم اليوم..وغدوه..واحد ما يدخل روحو!...

رتبة غير محفوظة (تقدم المفعول به على الفعل، لأن أصل الجملة: أضرب زوجتي وأولادي...تحقيقا لغرض معنوي ارتبط بالسخرية من ظلم النظام "الزوج" للشعب "الزوجة والأولاد").

-على خاطر.. "البرابول" نتاعي.. طَيَّحُو الريح..

رتبة غير محفوظة (تقدم المركب الحرفي على المبتدأ، حاول الرسام "أيوب" إبراز المركب الحرفي لأنه دال على السبب كركيزة معنوية مهمة، تحقيقا لغرض التهكم من المسؤول الجزائري في كونه آخر من يعلم بقضية اختطاف رعايا أجانب بالصحراء الجزائرية عام 2003م).

ج/ التنغيم:

يقول "لودفيج فتجنشتاين" (Ludwig Wittgenstein): «...لا تفتش عن معنى الكلمة إنما عن الطريقة التي تُستعمل فيها...» مشيرا إلى دور الأداء الصوتي "التنغيم" والتناسق التركيبي في بيان الدلالة، مؤكدا على أن التنغيم هو قمة الظواهر الصوتية التي تكسو المنطوق كله "الجمل"، وتتخلله عناصره المكونة له، وتُكسبه تلوينا موسيقيا معينا حسب مبناه ومعناه، وفقا لسياق الحال أو المقام، فالتنغيم أو التلوين الموسيقي دور رئيس في التفريق بين الأساليب الخبرية والإنشائية، وذلك عبر ارتفاع الصوت أو انخفاضه أثناء عملية النطق للتعبير عن المعاني المختلفة التي يروم المتكلم إيصالها إلى المتلقي،[1] أو قد تُؤشر عليه بعض العلامات الكتابية الدالة على ذلك كالاستفهام أو التعجب أو النقطة ...، وفقا لذلك اتسمت حوارات رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية بتنوع تنغيمي نقل سياق تراكيبه اللغوية من معنى الإخبار والتبليغ إلى معاني تهكمية ساخرة، من أمثلة ذلك:

-التنغيم المتصاعد (↑): جاء توظيفه من قبل الرسام "أيوب" بالدرجة الأولى، حيث أطر معانيه الدلالية والتأويلية كل من الاستفهام والتعجب، لاستخلاص فكرة الرسم الأساسية، مُحملا إياه بنزعة فكاهية ساخرة، مثال ذلك:

[1] عرفات فيصل المناع: مرجع سابق، ص17.

-لو كان لعبوا مع الحرس البلدي كيفاش؟!...

جملة إنشائية ذات تنغيم متصاعد، جاءت للسخرية من تحكم المؤسسة العسكرية في الشؤون السياسية للدولة "اختيار الرؤساء وتعيينهم".

-الشعب سرق روحو.. حنا خاطيين!

جملة إنشائية ذات تنغيم متصاعد، جاءت للسخرية من فساد شخصيات نافذة في السلطة.

-التنغيم المتنازل (↓): وظفه الرسام "أيوب" بشكل مُكثف في حواراته الساخرة، التي لم تخلو من النقاط المتتالية (..) أو (...) سواء كانت في وسط التركيب أو في نهايته، حتى يفتح مجال التأويل أمام القارئ لاستكمال دلالة أفكاره الناقدة، مثال ذلك:

-قبل ما ندبحو..قالي..راني جيعان...

جملة خبرية ذات تنغيم متنازل، جاءت لتصوير مدى بشاعة ظاهرة الإرهاب.

-حكام بلاد "شادي مادي" فارغين شغل...

جملة خبرية ذات تنغيم متنازل، جاءت للسخرية من فساد النظام الجزائري.

-التنغيم المتصاعد المتنازل (↑↓): وظف الرسام "أيوب" هذا النوع من التنغيم التام، المنتهية تراكيبه اللغوية بنقطة (.) بدرجة أقل في حواراته الكاريكاتيرية، حيث حمَّلها بمعاني إخبارية ذات بعد تهكمي ساخر وناقد، مثال ذلك:

-ما تخافش..كي تخلاص الـ6 شهور يزيدونا 6 شهور وهي رايحة.

جملة خبرية ذات تنغيم متصاعد متنازل، عبرت بتهكم عن فشل مشروع المصالحة الوطنية.

-الواحد يحمد ربي اللّي ما عندوش سُكنى.

جملة خبرية ذات تنغيم متصاعد متنازل، عبرت بسخرية عن معاناة المواطن الجزائري البسيط.

د/ الحذف:

يعتبر الحذف تلك الخفة أو الإيجاز أو الاقتصاد في الكلام، وهو إما حذف في القرائن اللفظية أو في القرائن المعنوية،[1] بمعنى أنه جائز في كل ما يدل عليه دليل، أو تُفسره قرينة وترشد إلى

[1] عرفات فيصل المناع: المرجع السابق، ص54.

معناه ولفظه،[1] وظفه الرسام "أيوب" في حوارات رسومه الكاريكاتيرية تحقيقا لأغراض تهكمية ساخرة، مثال ذلك:

-...ماشي مع اللصوص.

حُذِف الفعل "قال" في جواب الاستفهام المرتبط بالسؤال ياك قلت المصالحة؟ من خلال الحوار الدائر بين الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" و"بارونات الفساد داخل النظام".

-كي ولاَّت هاكذا..الدار نحطها على خياَّتك خَيْر ما....(تُكمل بـ"يدوهالك")

حذف الفعل والفاعل والمفعول به "تأخذها منك" تحقيقا للإيجاز والإثارة التهكمية، دلت عليها بعض العلامات اللسانية المتمظهرة في العنوان "السكن من حق المرأة الطليقة"، وبعض العلامات التشكيلية والأيقونية الأخرى.

-ما نقبلش!

حذف المفعول به رغبة في الإيجاز دلت عليه قرائن بعض العلامات التشكيلية والأيقونية، لمنع الالتباس والإبهام، حيث ارتبطت بالحوار الدائر بين أفراد الأسرة الجزائرية "الأب والأم والأطفال"، والمتعلق بتوزيع أعمالهم أثناء العطلة الصيفية.

وتأسيسا للبنية الحوارية الخاصة برسومه "أيوب" الكاريكاتيرية، اتجه هذا الأخير نحو توظيف جمل مفيدة ذات معاني تامة مكتفية بنفسها نحو: "الفساد-الحكومة"، و"الوئام-الانتقام"، و"الاحتلال-الاختطاف"، و"النظام-السيستام"، و"حنا-هما" بضمها للمعنى الأكثر ورودا واستعمالا في حياة الجزائريين اليومية، ففي المثال الأخير تقصد الرسام بالكلمة الأولى "حنا" "العائلة الجزائرية البسيطة" وبالكلمة الثانية "هما" "النظام أو المسؤول الفاسد"، حيث استخلصت معانيها اعتمادا على ما سماه اللغويون بـ"القرائن المرجعية" التي يتصدرها "السياق" للتفريق بين المعاني.

2-2/ الدراسة المعنوية "المعنى":

تنهل شبكة العلامات اللغوية الخاصة بحوارات رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية معانيها الدلالية من السياق السياسي والثقافي والاجتماعي، متخذة أشكالا تركيبية متنوعة تراوحت معانيها بين الخبر

[1] ريمون طحان: الألسنية العربية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج02، ط02، 1981، ص80.

والإنشاء بضمه للاستفهام والتعجب والقسم والنداء....، حاول من خلالها الرسام إقناع المتلقي بأفكاره الأيديولوجية الناقدة.

2-2-1/ الجمل الخبرية:

اتجه الرسام "أيوب" نحو توظيف جمل خبرية احتملت مضامينها الصدق أو الكذب، وبالتالي احتمالية قبولها أو رفضها من قبل القارئ، وهي بهذا لا تتناسب والسياق الإعلامي القائم على واقعية ومصداقية الأخبار والوقائع، غير أنه دعمها بجملة من العناصر التشكيلية والأيقونية وحتى اللسانية، التي جاءت لمعاضدة المعنى بمنحه سمة إخبارية واقعية صادقة، مثال ذلك:

-رغم صمت الأنظمة المتأمركة..المقاومة تخلط أوراق بوش

جملة خبرية تحتمل الصدق والكذب

-ابنه الوريث

جملة خبرية تحتمل الصدق والكذب

2-2-2/ الجمل الإنشائية:

اعتمدت حوارات رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية بشكل مكثف على الجمل الإنشائية "الطلبية وغير الطلبية"، غير المتضمنة لاحتمالية تصديقها أو تكذيبها من قبل القارئ، لارتباطها الوثيق بخلجاته النفسية، المؤسسة لآرائه الأيديولوجية المختلفة إزاء ما يحدث من وقائع سياسية واجتماعية وأمنية وطنية وعربية.

أ/ الجمل الطلبية:

الطلب عند البلاغيين هو ما يستدعي مطلوبا غير حاصل وقت الطلب، ويكون: بالأمر، والنهي، والاستفهام، والتمني، والنداء،[1] وقد تحققت من خلال حوارات رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية بصيغ ثلاث هي: الأمر والاستفهام والنداء.

[1] علي جميل سلوم، ونور الدين حسن: الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط01، 1990، ص45.

–الأمر: وظف الرسام "أيوب" هذه الصيغة للتعبير عن طلب الفعل بصورة مخصوصة من الأعلى إلى الأدنى، غير أنه أضاف له أغراض بلاغية أخرى اقتضاها سياقه الساخر، مثال ذلك:

–ألو...أكتبوا في الدخله أهلا وسهلا ثم مرحبا، ونظفوا الجهه الفوقانية مليح، وخليو الجهه لاخرى كيما هي. راه مايفوتش عليها..!؟

جملة إنشائية تضمنت أمرا صريحا للمسؤول المحلي تمثل في: "أكتبوا" و"نظفوا" و"خليو" بتنفيذ تلك الأعمال من قبل العمال، دلت بطريقة تهكمية عن فساد المسؤول المحلي الجزائري.

–الاستفهام: هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوما من قبل، وذلك بأداة من إحدى أدواته المختلفة،[1] وظفه الرسام "أيوب" لأغراض مجازية ارتبطت إيحاءاتها الدلالية بالسخرية والتهكم، وفيه:

–الاستفهام الحقيقي: اتضح ذلك من خلال مثال الآتي:

–السؤال: 10 كيلو جامبو يعقبولنا شهر رمضان؟

–الجواب: إيه قبل ما يغلا كي اللحم!

–الاستفهام المجازي: هو الذي لا يقصد به السؤال عن أمر وطلب الجواب، فيكون إما تعجبي أو استنكاري أو تقريري أو تهكمي...، مثال ذلك:

–ومين حيدفع ثمن البهدلة دي؟!

جملة إنشائية استفهامية تضمنت الأداة "من" لتعيين العاقل، حملت معنى التهكم والاستهزاء من الرئيس المصري السابق "حسني مبارك" والملك السعودي "عبد الله بن عبد العزيز" اللذان رفضا تقديم مساعدات عسكرية لحزب الله اللبناني في حربه مع إسرائيل عام 2006م.

–كيفاش..صافي ما Nepromilou والو؟

جملة إنشائية أفادت استفهام تهكمي من وعود المسؤولين الجزائريين، تحديدا وزير التضامن "جمال ولد عباس" الملقب بـ"بابا نوال الجزائريين".

[1] علي جميل سلوم، ونور الدين حسن: المرجع السابق، ص46.

–النداء: يتضمن النداء معنى الإخبار باعتبار ما ينوب عنه حرف النداء المقدر بمعنى "أدعو"،[1] وهو إما أن يكون للبعيد أو للقريب، جاء توظيفه من قبل الرسام "أيوب" بضمه لدلالاتها إيحائية ساخرة، مثال ذلك:

–بئس الرهان **يا** طويل العمر.

جملة إنشائية تضمنت النداء للبعيد المراد به القريب بالأداة "يا"، حملت معنى ساخرا من بعض الحكام العرب الذين اتجهوا نحو تطبيع علاقاتهم مع إسرائيل وأمريكا.

ب/ الجمل غير الطلبية:

هي ذلك النوع من الجمل التي لا تستدعي مطلوبا،[2] وظفها الرسام "أيوب" في حوارات رسومه الكاريكاتيرية على اعتبار أن مضمونها لا يراد من ورائه حصول شيء أو تحقيقه، مثلها التعجب، والذم، والقسم الموظفين لأغراض تهكمية ساخرة.

–التعجب: يُراد بالتعجب التعبير عن إحساس شعوري يُعبر عنه الإنسان بأساليب تدل عليه،[3] وهو المعنى المصاحب للانفعال والدهشة والحيرة،[4] وظفه الرسام "وب" في نمـــاذج كاريكاتيرية كثيرة نذكر منها:

–غدوى الوزير يعملنا زيارة مفاجعة!

جملة إنشائية أفادت التعجب المستوحى من السياق الدلالي للجملة، ارتبط معناها الضمني بفساد السولين بالنظام الجزائري.

–الذم: اتجه الرسام "أيوب" نحو توظيف هذه الصيغة مرة واحدة في حوارات رسومه الكاريكاتيرية الساخرة، حيث جاءت بهدف التهكم من بعض الحكام العرب، مثال ذلك:

[1] محمد سمير نجيب اللبدي: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط01، 1985، ص202.

[2] عبد الله محمد النقراط: الشامل في اللغة العربية، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط01، 2003، ص152.

[3] أمين علي السيد: في علم النحو، دار المعارف، القاهرة، ج02، ط05، 1994، ص46.

[4] عاطف فضل محمد: النحو الوظيفي، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط01، 2011، ص505.

-**بئس** الرهان يا طويل العمر.

جملة إنشائية تضمنت الذم بتوظيف الفعل "بِئس"، حيث أن المخصوص بالذم "الرهان" الذي أشر عليه الرسام بعلامة تشكيلية تمثلت في "نجمة" الحاملة لمعنى "إسرائيل".

-القسم: يعتبر القسم ضـــــرب من ضروب تثبيت الكلام وتقريره، ومنع الشك فيه،[1] وظفه الرسام "أيوب" مرة واحدة في حـــــــوارات رسومه الكاريكاتيرية تحقيقا للسخرية من المسؤول الجزائري، مثال ذلك:

-**والله** ما سمعت بيهم.

جملة إنشائية تضمنت القسم : الأداة "الواو"، والمقسم به "الله"، وجواب القسم "جملة فعلية"، أراد من خلاله "المسؤول" الجزائري التأكيد للصحافة -بما ليس فيه شك- على عدم علمه بقضية المخطوفين بالصحراء الجزائرية.

2-2-3/ الإثبات والنفي:

تعتبر العلاقة بين الإثبات والنفي علاقة بين الإيجاب والسلب، تُنفى من خلالها علاقة الإسناد المثبتة بأداة من أدوات النفي، التي يختص بعضها بالجملة الفعلية وبعضها الآخر بالجملة الاسمية،[2] تأدية لمعاني مختلفة تراوحت بالنسبة للحوارات -محل الدراسة- ما بين عرض الأخبار والتعليق عليها بطريقة ساخرة، مثال ذلك:

-قبل ما نذبحو ..قاللّي.. راني جيعان...

جملة خبرية تفيد الإثبات والسخرية

-هو يقول الله أكبر..وأنا نعطيها بكالة!..

جملة إنشائية تفيد الإثبات والتهكم

-الكرسي هو اللّي **ما** بغاش يخطيك

جملة خبرية تفيد النفي الصريح بالأداة "ما" التي دخلت على الفعل الماضي.

[1] عاطف فضل محمد: المرجع السابق، ص524.

[2] ابن يعيش: مرجع سابق، ص107. (بتصرف)

-**لا**..ختي تبيع الكسرة..وهو يعمّر الماء..وأنا..نبيع لحاجب فلبحر...

جملة خبرية تفيد النفي الصريح بالأداة "لا" لنفي الفعل للمستقبل.

-ما تكمل الصيام يا أخي..هو فيه حد مانعك؟!

جملة إنشائية تفيد النفي والسخرية

2-2-4/ البناء للمعلوم والبناء للمجهول:

البناء للمعلوم هو ما ذُكر فاعله في الكلام، حيث جاء توظيفه من قبل الرسام "أيوب" بشكل مكثف في حواراته الساخرة، تأدية لمعاني إخبارية واضحة، بينما جاء توظيفه للبناء للمجهول الذي لم يُذكر فاعله في الكلام، مقتصرا على نموذج تركيبي واحد، لغرض إيجازي اعتمادا على ذكاء السامع،[1] أو المتلقي، مثال ذلك:

-طُرِدَ من العمل / ثم استفاد من عملية إرهابية

جملة خبرية مبينة للمجهول جملة خبرية مبنية للمعلوم

-واحد ما يقدر يسلكك من يدي!

جملة إنشائية مبنية للمعلوم

2-2-5/ الجمل المؤكدة والجمل غير المؤكدة:

وظف الرسام "أيوب" التوكيد لإزالة الشكوك وإماطة الشبهات،[2] عن أخباره المتناولة تحقيقا لصدقيتها من جهة، وإثارة انتباه القارئ إليها من جهة أخرى، بينما عمد نحو تقديم تراكيب لغوية أخرى غير مؤكدة، تحتمل مضامينها الصدق والكذب، نحو:

-ما تخافش..كي تخلاص الـ**6شهور**، يزيلنا 6**شهور**..وهي رايحة.

جملة خبرية مؤكدة (توكيد لفظي)

-ألو...أكتبوا في الدخله **أهلا** و**سهلا** ثم **مرحبا**.....

جملة إنشائية مؤكدة (توكيد لفظي وجود ألفاظ مترادفة)

[1] مصطفى الغلاييني: مرجع سابق، ص36.

[2] عرفات فيصل المناع: مرجع سابق، ص121.

-راني (إنني) مسيطر علوضع

جملة خبرية مؤكدة بالأداة "إن"، حيث أكدت نسبة الخبر "الوضع" إلى المبتدأ "السيطرة".

-وقد يتفقون!

جملة إنشائية غير مؤكدة، لأن الأداة "قد" تفيد التأكيد إذا دخلت على الفعل الماضي، وتفيد الشك إذا دخلت على الفعل المضارع.

شملت حوارات رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية على معاني ذات التراكيب الجاهزة لا تتغير، منها"أسماء الأصوات" كنوع من الكلمات تنوب عن اللفظ في أداء وظيفته المعنوية، حملت (إيه = نعم) في المثال الموالي معنى تأكيدي ارتبطت إيحاءاته الدلالية بالسخرية من ضعف قدرة المواطن الشرائية مع إقبال كل مناسبة دينية معينة.

-العنوان: مع اقتراب شهر رمضان..الزيت يختفي وترتفع أسعار الخضر والفواكه

-الحوار: الزوج: 10 كيلو جانبو يعقبولنا شهر رمضان؟

الزوجة: ..**إيه** قبل ما يغلا كي اللحم!

3/ الدراسة البلاغية للرسوم الكاريكاتيرية "العناوين والحوارات":

تميزت عناوين وحوارات رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية بأسلوب بلاغي متناسق في مبنى الكلمات والجمل، صيغت تراكيبه اللغوية بطريقة مميزة، حتى تؤدي المعنى المقصود والتأثير المطلوب على القراء، مُزج فيها الإخبار بالتهكم والسخرية، التي أضفى عليها طابعا فنيا قد يزيد في احتمالية تأثيرها على القارئ، ارتكزت بلاغته في اختيار اللفظ والأيقون المناسبان لتبيان معاني كلامه الساخر من القائمين على النظام الجزائري المسؤولين —حسب رأيه- في تدهور الأحوال المعيشية للمواطن الجزائري البسيط ومن بعض الحكام العرب، موظفا لذلك أساليب بلاغية متعددة تعاضدت علاماتها اللسانية والأيقونية والتشكيلية، حيث ارتبطت عضويا لبناء معاني إيحائية ناقدة.

3-1/ الأساليب الإنشائية:

اتجه الرسام "أيوب" للتعبير عن معانيه التهكمية الساخرة بتوظيف بعض الأساليب الإنشائية دون اللجوء إلى الأدوات المخصصة لذلك، حيث تُفهم من المقام الذي وظفت فيه ومن ظروف

الكلام وملابسات القول، تصدرها **الأسلوب التعجبي** الذي انحرفت دلالته المباشرة القائمة على استعظام أمر ما قد يكون نادرا أو غريبا،[1] إلى توليد دلالات أخرى جديدة ارتبطت معانيها بسياق المواقف، التي ابتكرها الرسام تحقيقا لسهولة إيصالها نحو المتلقي، نذكر منها:

-المثال الأول: العنوان: لا يوجد

الحوار: رجل سعودي: ما تكمل الصيام يا أخي هو في حد مانعك؟!!

رجل صومالي: !!!

-المثال الثاني: العنوان: القمة

الحوار: وقد يتفقون!

جاء أسلوب التعجب الحقيقي في جواب الرجل الصومالي، للتعبير عن حالة انفعالية ميزتها الدهشة والمفاجأة من سؤال الرجل السعودي، غير أن هذا الأسلوب حمل معه معنى جديدا ارتبط بسياق الموقف، تمثل في تهكم الرسام من دولة السعودية التي تجاهلت أزمة المجاعة التي ضربت دولة الصومال علم 1996م، موحيا إلى ذلك بكلمة "الصيام"، والفعل "ما تكمل"، بينما انحرفت دلالة التعجب في المثال الثاني إلى السخرية من القادة العرب في عبارة "وقد يتفقون"!، تأكيدا منه على استحالة اتفاقهم من ناحية، وعلى فشل القمة العربية المقامة في الجزائر شهر مارس 2005م من ناحية أخرى.

عند الانتقال إلى **أسلوب الاستفهام**، اتضحت لنا الكيفية التي وظف بها الرسام "أيوب" هذا الأسلوب لتفسير أفكاره الأيديولوجية بطريقة تهكمية ساخرة، حيث لم يكن القصد منها الاستفهام طلبا للجواب وإنما للنيل من النظام الجزائري أو الأنظمة العربية والاستهزاء بمسؤوليها، بمعنى أن هذا الأسلوب انحرف عن أصل معناه إلى معنى جديد، يُعرف عند البلاغيين بالمجاز البلاغي،[2] من ذلك نذكر:

-المثال الأول: العنوان: بعلامة جيد جدا فاز فريق القوات المسلحة البوركنابي بلا شيء مقابل 6 أهداف للحراش.

[1] عرفات فيصل المناع: المرجع السابق، ص269.

[2] عرفات فيصل المناع: المرجع نفسه، ص214.

الحوار: -الفأر: لو كان لعبوا مع الحرس البلدي كيفاش؟!..

-القط: علامات إيمائية دالة على الثقة بالنفس والقوة.

-المثال الثاني: العنوان: الحرب توشك على نهايتها، والشعوب العربية تُتوّج نصر الله بطلا لها:

الحوار: -الملك السعودي: بئس الرهان يا طويل العمر.

-الرئيس المصري: ومن حيدفع ثمن البهدلة دي؟!

انحرفت دلالة أسلوب الاستفهام في المثالين السابقين نحو تحقيق السخرية والتهكم من النظام الجزائري، من خلال تدخل المؤسسة العسكرية في الشؤون السياسية للدولة، وقيامها باختيار الرؤساء وتعيينهم "عبد العزيز بوتفليقة"، بحيث تبقى الانتخابات مجرد عملية شكلية، يصادر وفقها حق الشعب في اختيار من يمثله، ومن الأنظمة العربية في المثال الثاني، التي عملت على رفض تقديم مساعدات عسكرية لحزب الله في حربه مع إسرائيل عام 2006م.

بينما جاء توظيف الرسام "أيوب" **لأسلوب النهي** بأداة لا الناهية والفعل المضارع المجزوم بها، و**لأسلوب الأمر** في نموذج كاريكاتيري واحد، تحقيقا لغرض إخباري مقترن بالتعليق عليه بطريقة ساخرة:

-المثال الأول: العنوان: المسؤول الجزائري لا تهمه كرامة الطبيب ولا معاناة المريض

الحوار: متنسايش الراندفو نتاع فيفي غدوا!

-المثال الثاني: العنوان: لا يوجد

الحوار: أرجع يا وحد الحراق..أرجع!

ارتبط أسلوب النهي في المثال الأول بسمة الاستعلاء، حيث ارتبط بالكف عن الفعل على وجه الإلزام، كونه صدر مما هو أعلى مرتبة "المسؤول الجزائري" إلى من هو دونه في المرتبة "الطبيب والمريض"، في حين جاء طلب الفعل في المثال الثاني على وجه الإلزام من الرئيس الجزائري السيد "عبد العزيز بوتفليقة" إلى الشاب الحراق، تأكيدا منه على أن النظام الجزائري الفاسد هو الذي أدى إلى تدهور الظروف المعيشية للشعب الجزائري، ودفع شبابه نحو الهجرة غير الشرعية.

ضم المثال الثاني كذلك **أسلوب النداء** من خلال طلب الإقبال بالحرف الملفوظ "يا"، المستعملة لنداء البعيد نتيجة وجود المد فيها، حيث قام على المنادى الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، الذي أراد فتح قناة الاتصال مع المنادى له "الشاب الجزائري الحراق"، كمرحلة سابقة لمرحلة الحديث، الذي قد يكون إخباريا أو نهيا أو أمرا...

اتضح توظيف الرسام "أيوب" لأسلوب المقارنة في نموذج كاريكاتيري واحد، حاول من خلاله تبيان المفارقة القائمة بين الإرهابيين وبارونات الفساد في الجزائر، موضحا ذلك في المثال الآتي:

-العنوان: الحكومة ستُلاحق سماسرة الولاية 49 [موريتي]

-الحوار: -بارون الفساد: يا قلت المصالحة!

-الرئيس بوتفليقة: ..ماشي مع اللصوص.

جاءت مقارنة الرسام من خلال المثال السابق بين بارون الفساد والإرهابيين، دلت عليهم كلمة "المصالحة"، حيث حاول من خلالها نقد النظام الجزائري الذي عمل على خلق بارونات فساد كبيرة في الجزائر، بسبب سوء التسيير.

3-2/ الأساليب البيانية:

اتفق علماء البلاغة على أن البيان يراد به تقديم معنى واحد بطرق مختلفة، شرط أن يؤدي إلى وضوح الدلالة،[1] من أساليبه التشبيه والاستعارة والكناية....، تأسيسا على ذلك اتجه الرسام "أيوب" نحو توظيف أساليب بيانية متعددة حتى يتمكن من إيصال أفكاره الأيديولوجية الساخرة والناقدة إلى جهور القراء، من خلال توضيحه لدلالة الكلمات تحقيقا لاستنباط معانيها الإيحائية من سياق الأحداث المتناولة سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو أمنية وطنية وعربية.

[1] محمود سليمان ياقوت: علم الجمال اللغوي: المعاني، البيان، البديع، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ج01، 1995، ص192.

تبنى الرسام "أيوب" **التعبير المجازي** ذي البنية اللسانية والأيقونية كضرب بلاغي يحتاج إلى التأويل للوصول إلى معانيه الدلالية المقصودة،[1] تتحكم فيه عدة عوامل داخلية "تركيبية" وخارجية "سياقية" بإحكام دلالته المباشرة أو بانحرافها نحو معنى جديد، تصدرها **أسلوب الكناية** القائم على وجود معنى ملازم للمعنى الحقيقي، مثال ذلك:

-ما تكمل **الصيام** يا أخي هو في حد مانعك؟!!

اتضحت كناية الرسام "أيوب" في كلمة "**الصيام**"، التي لم يقصد بها ذلك المعنى الحقيقي المرتبط بالامتناع عن الأكل والشرب وسائر الشهوات، بل تعداها إلى معنى "الجوع أو المجاعة" المقترن سياقيا بكلمة "الصومال" وبالأحداث المرتبطة بها سنة 1996م.

-**مرتي وولادي**، نضربهم اليوم..وغدوة..وَّاحد ما يْدخَّل روحو!...

تمظهرت كناية "أيوب" الكاريكاتيرية في كلمتي "**مرتي وولادي**" التي لم يقصد بها المعنى الحقيقي لها "الزوجة والأبناء أو الأسرة"، بل أراد التعبير عن المعنى الملازم لها "الشأن الداخلي للدولة"، مؤكدا بأن الجزائـــــر كدولة لن تسمح بالتدخل الأجنبي في شؤونها الداخلية خلال فترة الأزمة الأمنية.

اتجه الرسام "أيوب" نحو تأطير بنيته التمثيلية بتوظيفه لأسلوب الكناية الأيقوني، الذي تتكرر في نماذج متعددة، منها ما تمظهر في: صورة حيوان القط كناية عن النظام، وفي صورة حيوان الفأر كناية عن المواطن الجزائري البسيط، وفي صورة حيوان الأرنب كناية عن الأحزاب السياسية المشاركة في الانتخابات الرئاسية لعام 2008م، وفي صورة حيوان الثور الهائج كناية همجية الاحتلال الإسرائيلي اتجاه الشعب الفلسطيني.

بينما اتضح أسلوب الكناية الأيقوني المقترن ببعض العبارات اللغوية، التي جاءت لتوضيح السياق وإبانة المعنى التضميني المقصود، منها: كلمة "الريع" المكتوبة على أيقونة "مصل الدم" أو "Sérum"، أشارت ضمنيا إلى البترول كثروة ووسيلة يستمد منها النظام الجزائري قوته وسلطته،

[1] عبد العزيز عبد السلام عز الدين السلمي: الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز في القرآن الكريم، تقديم: رمزي سعد الدين دمشقية، دار البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، ط01، 1978، ص18.

خصوصا وأنه أرفقها برجل سياسي تمثل في رئيس مجلس الأمة "محمد الشريف مساعدية"، كما وظف إلى جانب ذلك كلمة "السيستام" كتبت على "اليد" كأيقونة تقوم بدفع كرسي متحرك إلى الأمام، كناية على أن النظام هو من يُدعم بقاء هذا الرجل في منصبه رغم تدهور حالته الصحية بشكل كبير، أما بالنسبة لتوظيفه "للكرسي المتحرك" فهو كناية عن تشبث المسؤول الجزائري بمنصبه، وعدم فسح المجال لإمكانية التداول عليه، مثلما يوضحه النموذج الآتي:

جاء توظيف **أسلوب التشبيه** من قبل الرسام "أيوب" في بناء تراكيبه اللغوية حتى يقرب فكرته الناقدة إلى القراء، مبينا أن سياسة النظام الفاسدة هي المسؤولة عن تدهور المستوى المعيشي للعائلة الجزائرية البسيطة، مثال ذلك:

-العنوان: مع اقتراب شهر رمضان..الزيت يختفي وترتفع أسعار الخضر والفواكه

-الحوار: الزوج: 10 كيلو جانبو يعقبولنا شهر رمضان؟

الزوجة: ..إيه..قبل ما يغلا كي اللحم!

قام المثال السابق على إنشاء علاقة تشابه بين أمرين لوجود صفات مشتركة في المعنى، حيث تضمن أركان التشبيه الأربعة هي: المشبه: جانبو، والمشبه به: اللحم، وأداة التشبيه: الكاف، ووجه الشبه: الغلاء، وهو بذلك يُعد تشبيها تاما.

تمظهر هذا الأسلوب كذلك في جانبه الأيقوني بشكل واضح، اتجه من خلاله الرسام نحو تشبيه النظام الجزائري برجل مقطوع اليدين، الذي يَدَّعي قدرته على إصلاح الأوضاع السيئة للبلاد "راني مسيطر علوضع"، هذه الأخيرة شبهها بالغرفة التي غمرتها المياه والأوساخ وقد تآكلت جدرانها واهترأت، بينما تجلى وجه الشبه في "الفساد".

اتضح هذا الأسلوب كذلك في تشبيه الرئيس السابق "اليامين زروال" بالرجل الآلي، أما وجه الشبه القائم بينهما، والمتمظهر في شكله الأيقوني فيتمثل في كونه: **لا يرى إلا أمامه** "أيقونة موجهة النظر الجلدية"، **لا يتكلم** "أيقونة الفم المخيط"، **لا يسمع** "أيقونة القفل المصنوع من الفلين"، أما بالنسبة لصفة البرمجة فقد اتضحت أيقونيا من خلال "أداة البرمجة والتعبئة اليدوية"، إضافة إلى وجود عربية يدوية صغيرة ذات عجلات تحركه من مكان لآخر، تأكيدا منه على ضعف سلطة الرئيس "اليامين زروال" أمام نفوذ المؤسسة العسكرية كمسير حقيقي لشون الدولة الجزائرية.

تنوعت أساليب "أيوب" البيانية بتوظيفه **لأسلوب الاستعارة**، حيث تمظهر في شكل أيقوني من خلال تشبيه الرئيس السابق "اليامين زروال" بالحصان تارة، وبالقارورة تارة ثانية، بالسلعة تارة أخرى، حذف المشبه به "الحصان-القارورة-السلعة"، وأبقى على لازمة من لوازمها "موجهة النظر الجلدية-القفل المصنوع من الفلين-العربية اليدوية" على سبيل الاستعارة المكنية، بينما تمظهر توظيفه للاستعارة التصريحية في تشبيه ضعف القدرة الشرائية بالقفة الممزقة والفارغة، تأكيدا منه على سوء الظروف المعيشية للمواطن الجزائري البسيط.

وبما أن الرسم الكاريكاتيري فن ساخر بامتياز فقد جاء توظيف الرسام "أيوب" **لأسلوب المبالغة** بشكل مكثف، متخذا من الشكل الأيقوني حاملا له، حيث توجه به لانتقاد النظام والقائمين عليه من شخصيات سياسية ومسؤولين محليين، حتى يستطيع نقل أفكاره المعبرة عن سوء الأوضاع السياسية والاجتماعية والأمنية وتدهورها وطنيا وعربيا مثال ذلك:

لم يكتف الرسام "أيوب" بتلك الصور البيانية ذات الطبيعة اللسانية والأيقونية، بل تعداها إلى توظيف أكثر الأساليب البلاغية سخرية "**أسلوب المراوغة في اللفظ**"، تحقيقا لأهداف تهكمية ناقدة، تمظهر ذلك في العبارة الآتية: "..الواحد يحمد ربي اللي ماعندوش سُكنى"، اتضحت مراوغة الرسام "أيوب" في أن أصل الحمد مرتبط بامتلاك المواطن للسكن وليس بعدم امتلاكه.

تتمثل مطابقة الكلام لمقتضى الحال استعمال أسلوبي الإيجاز أو الإطناب، حيث أن لكل منهما مقاماته التي يقتضيها حال السامع ومواطن القول، وفقا لذلك اقتضت بلاغة الرسالة اللسانية الكاريكاتيرية –محل الدراسة– توظيف الرسام "أيوب" **لأسلوب الإيجاز** تحقيقا لسرعة فهم رسائله الساخرة من قبل القراء، وكذا القدرة على استيعاب ألفاظ قليلة ذات معاني ضمنية متعددة، حيث تجلى ذلك من خلال الأمثلة الآتية:

-المثال الأول:	العنوان:	تحالف ضد الشعب
	النص:	الفساد، الحكومة
-المثال الثاني:	العنوان:	لا يوجد
	النص:	الانتقام، الوئام

استلزمت بلاغة الرسام الكاريكاتيرية كذلك اتجاهه نحو توظيف **أسلوب الإطناب**، القائم على الإسهاب بالشرح والإيضاح، طلبا لتمكين المخاطب من الفهم،[1] تحقيقا للسخرية المبطنة، المعبرة عن أيديولوجيته وآرائه إزاء ما يحدث من وقائع وأحداث سياسية واجتماعية وأمنية وطنية، مثال ذلك:

-المثال الأول: العنوان: بعض الولايات تستعد لاستقبال الرئيس...

النص: -المسؤول المحلي: ألو..أكتبوا في الدخله أهلا وسهلا ثم مرحبا ونظفوا الجهه الفوقانية مليح، وخليو الجهة لاخرى كماهيه. راه ما يفوتش عليها..!؟

-المثال الثاني: العنوان: العطلة على الأبواب

النص: -طُرد من العمل، ثم استفاد من عملية إرهابية

-الأم: ..تفاهمنا؟..

-الأخ الأكبر: لا..خْتي تبيع الكسرة..وهو يعمر الماء..وأنا نبيع لمحاجب فلبحر...

-الأخ الأصغر: ما نقلبش!

لم تخل رسالة "أيوب" الساخرة من **أسلوب الحوار** القائم بين شخصياته الكاريكاتيرية، كعنصر بياني وفني هام ساهم في بناء المعنى وتشكيله لدى المتلقي، وظفه الرسام لأغراض إعلامية محاطة بالتهكم والسخرية تعبيرا عن آرائه واتجاهاته الأيديولوجية، مثال ذلك:

-العنوان: المسؤول الجزائري آخر من يعلم!!

-الحوار: -الصحفي: واش حكاية المخطوفين؟!

-المسؤول:..والله ما سمعت بيهم..على خاطر.. "البارابول" نتاعي..طيوحو الريحْ...

[1] عبد العزيز عتيق: مرجع سابق، ص39.

في حين تجلى توظيفه **لأسلوب المدح بما يشبه الذم** كطريقة قديمة في السخرية والهجاء، وقد اتضحت من خلال المثال الآتي: "بعلامة جيد جدا فاز فريق القوات المسلحة البوركينابي بلا شيء مقابل 6 أهداف للحراش"، فالمتلقي سيتوهم ما هو مقصود بالمدح "فوز فريق الحراش"، غير أن الرسام "أيوب" عمد نحو "الذم" المتمثل في نقد سياسة النظام، القائمة على تعيين الرؤساء بدل انتخابهم من قبل الشعب.

توسعت الأساليب البيانية لدى الرسام "أيوب" لتشمل ضرب المثل كَلَون من الأوان الأدب الشعبي، تُحدد دلالاته وفقا لفضاءات ثقافية[1] وسياقية متنوعة، تصدرها المثل الآتي: "كل طير يلغي بلغاه"، ما يلاحظ على هذه الصورة البيانية أنها حاملة لمعنى التفرقة بين مصلحة السلطة في تحقيق "المصالحة" ومصلحة "الجماعة الإسلامية المسلحة" (GIA) في مواصلة أعمالها الإرهابية، فهي إذن تعبير عن الفردانية في تقابلها مع الجماعة.

استطاعت هذه الصورة البيانية الشبيهة بالرموز والإشارات التي تلوح بها على المعاني تلويحاً" كما أشار إلى ذلك "ابن الأثير" في كتابه "المثل السائد في أدب الكاتب والشاعر"،[2] حيث أنها حددت معلمة طبيعية اجتماعية من معالم ثقافة مجتمعنا الجزائري، تمثلت في "الشخصنة" المتمظهرة في لفظ العموم "كل" الحامل لدلالات سلبية من حيث جعل المصلحة الفردية فوق كل اعتبار، وكأنها متعارضة مع مصالح الوطن التي تفترض تضافر الجهور لتحقيقها، أراد من خلالها الرسام تحقيق السخرية والتهكم من كثرة الآراء واختلافها داخل السلطة ذاتها "الرئاسة" وبعض النافذين في"المؤسسة العسكرية".

3-3/ الأساليب البديعية:

اتجه الرسام "أيوب" نحو تبني مجموعة من العلاقات الدلالية "المحسنات البديعية" للاستدلال على صدقية آرائه واتجاهاته الأيديولوجية نحو مختلف الأحداث والوقائع، بإضفاء نوع من التميز بين أساليبه الساخرة، تحقيقا لجذب انتباه المتلقي والتأثير فيه، منها اعتماده على **خاصية الاشتراك**

[1] بشير محمد: الهوية بين الشعور بالانتماء والنزعات المحلية من خلال المثل الشعبي، مجلة علامات، ع27، 2005، ص133.

[2] ابن الأثير ضياء الدين: المثل السائد في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: أحمد الحوفي بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1983، ص193.

"**الجناس**"، التي هي عبارة عن كلمات متشابهة في النطق ولكنها متباينة في الدلالة،[1] تجلى ذلك من خلال كلمة "المصالحة" التي كتبت مرتين في رسم واحد، حيث قصد بالكلمة الأولى معنى قانون المصالحة الوطنية المقترح من قبل رئيس الجمهورية السيد "عبد العزيز بوتفليقة" للاستفتاء عليه "اقتران الكلمة بالرئيس"، أما المعنى الثاني للكلمة فتمثل في فشل هذا المشروع نتيجة "اقتران الكلمة بإرهابي يقوم بإطلاق الرصاص من سلاح رشاش".

أدت هذه الظاهرة الدلالية إلى ثراء الفكرة الكاريكاتيرية الساخرة وتنوعها وغناها ونموها، حيث نلحظ من خلال المثال المذكور كيف أن السياق أضاف دلالات جديدة للمشترك "المصالحة"، وجعله مظهرا من مظاهر التطور الدلالي، من خلال اختلاف معانيه باختلاف السياقات التي وردت فيه[2] "الرئيس والإرهابي"، لذلك يمكن اعتبار الاشتراك عاملا من عوامل التوسع في التعبير وأسلوبا من أساليب ثراء اللغة الكاريكاتيرية الساخرة لدى الرسام "أيوب".

اتجه الرسام كذلك نحو توظيف **خاصية الترادف**، التي تُشير إلى ذلك التساوي الدلالي بين بعض الألفاظ المختلفة،[3] حيث تجلت من خلال الأمثلة الآتية: "الفساد–النظام" و"الاختطاف–الاحتلال"، أفاد هذا النوع من الأساليب اللغوية في إجلاء الإبهام وإزالة الغموض عن الضمنية المبطنة في تعابير "أيوب" السياسية الناقدة، غير أن السياق يبقى المحدد الأساسي لتلك المعاني المترادفة، ليصبح كل لفظ منها مناسبا وملائما للتعبير عن جوانب معنوية مختلفة لمدلول الواحد.

توسعت العلاقات الدلالية المتبنية من قبل الرسام "أيوب" في رسائله الكاريكاتيرية لتشمل **خاصية التضاد "الطباق والمقابلة"** كنوع من أنواع العلاقة القائمة بين المعاني، فبمجرد ذكر معنى من المعاني يدعو ضد هذا المعنى إلى الذهن،[4] مثال ذلك: "الوئام–الانتقام"، يُعتبر هذا الأسلوب وسيلة من وسائل التنوع التعبيري الموحي بوجود مرونة وطواعية لدى الرسام في التنقل بين السلب والإيجاب، بالجمع بين الشيء وضده في الكلام إثباتا لوصفين متقابلين تحقيقا لمعنى واحد.

---

[1] حلمي خليل: التراث المعجمي، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط01، 1997، ص167.

[2] ستيفين أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط12، 1997، ص72.

[3] ستيفين أولمان: المرجع السابق، ص120.

[4] رمضان عبد التواب: فصول في فقه اللغة، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط03، 1987، ص180.

الفرع الخامس/ البؤرة الدلالية للرسالة الكاريكاتيرية:

لجأ الرسام "أيوب" للسخرية تعبيرا عن خلجات نفسه وآرائه إزاء ما يحدث من وقائع سياسية واجتماعية وأمنية وطنية وعربية مختلفة، انتقى لها الألفاظ والأشكال والأيقونـــات المعبرة، كبؤر دلالية ترامت ظلالها لتشمل جميع مكونات لوحاته الكاريكاتيرية، حرصا منه على اصطياد المفارقات الساخرة في الأحداث والشخصيات....لتشكيل رسائله المحملة بالصفة الإخبارية والإعلامية الناقدة.

شكلت البؤرة الدلالية مرتكزا معنويا مهما في فهم إيحاءات رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية، نظرا لاتسامها بالوضوح والقوة، حتى أن التعبير بالكلمة فاق –في بعض الأحيان– التعبير بالأدوات البصرية الأخرى، كونها جاءت لتفسر محتويات الرسوم ولإيضاح معانيها الضمنية، ولرسم صوتها في أذهان المتلقين، أدى السياق فيها دورا محوريا، مكن القارئ من استنباط معانيها التعبيرية والانتقادية الساخرة من النظام الجزائري ومن بعض الأنظمة العربية الأخرى.

عند التمعن أكثر في بؤرة الدلالة اللغوية لرسوم "أيوب" الكاريكاتيرية يلاحظ أنها انزاحت نحو العامية القريبة من اللغة العربية الفصحى، بتوظيفه لتناسبية لغوية قائمة على استعمال الشخص لنوعين لغويين من اللغة نفسها حسب ما أشار إليه "بلان" (M. Blan) وهاموز (J. Hamers)،[1] بإدراجه للفصحى في العناوين والعامية في الحوارات، تحقيقا للبساطة كون الرسالة الكاريكاتيرية يجب أن تُقدم في قالب مؤثر قابل للإدراك والفهم، بتطويع اللغة لبناء مضمون ساخر، وفقا لسياقات مختلفة واعتبارات متعددة، تعلقت باتجاه الرسام نحو التعبير عن أفكاره ونقل أيديولوجيته إلى جمهور القراء، مثال ذلك:

–العنوان: رُوِّجت إشاعة مفادها، أن المولودين قبل الـ62 لهم الحق في اكتساب الجنسية الفرنسية. (لغة عربية)

–الحوار: العامل الأول: ..لوكان صَحْ..تَبْقَى الحكومة وحدها!..(لغة عامية)

العامل الثاني: أنت نيَّة!.. ياوْ هُما لُولينْ... (لغة عامية)

[1] J. F. HAMERS, M. BLAN, *Bilingualité et bilinguisme*, Pierre Mardaga éditeur, Bruxelles, 1983, p. 238.

ترجم الرسام "أيوب" اندماج اللغة الفرنسية في الممارسة اللغوية الجزائرية، بتوظيفه لألفاظ فرنسية محرفة، ذات مستوى تعبيري غير مستقر القواعد كونها مزيج بين نظامين لغويين مختلفين، لذلك جاء بعضها فصيح الأصل، تغيرت مخارج حروفه حسب ما دأبت به الألسن بالانحراف عن الأصل، بينما جاء بعضها الآخر غريب بمصطلحاته ومفرداته، خلَّفها الاحتلال الفرنسي للجزائر، مثال ذلك:

-العنوان: صندوق..عفوا..وزارة التضامن (لغة عربية)

-الحوار: -المواطن: مسيو المينست سامحني..جبت كاميرا ما فيهاش Cassette ...(ثنائية لغوية)

-الوزير: كيفاش..صافي ما Nepromilou والو؟ (ثنائية لغوية مع تحريف في اللغة الفرنسية)

الفرع السادس/ خطوط كتابة الرسالة اللسانية الكاريكاتيرية:

تتميز اللغة العربية بأسلوب جميل وأنيق في رسم خطوط كتابتها، حتى تُخرج ما بداخلها من دلالات جمالية وفنية، يقوم من خلالها الكاتب بتصوير اللفظ بحروف هجائية تتطابق مع المنطوق في ذوات الحروف وفي عددها،[1] تعبيرا عما يختلج النفس من أحاسيس مثلما أشار إليه "ابن خلدون".[2]

وبما أن الخط يُعد أحد المكونات الأساسية في الأعمال الفنية،[3] فقد تم الاعتماد عليه من قبل الرسام "أيوب"، والاستفادة من حركته في نقل المعلومات والأخبار والوقائع بصور مباشرة، انزاحت على إثرها كتاباته الساخرة نحو تبني **الخط الحر**،* كأحد أجمل الخطوط العربية وأكثرها أناقة

[1] محمد سليمان ياقوت: أسس اللغة العربية لطلاب الجامعات، دار عباد الرحمان، القاهرة ، ط01، 2012، ص55.

[2] كامل سليمان الجبوري: أصول الخط العربي-نشأته، أنواعه، تطوره، نماذجه-، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط01، 2000، ص09.

[3] إياد حسين عبد الله الحسيني: مرجع سابق، ص129.

*تم الاعتماد على رأي الأستاذ الخطاط "محمد عمراني" أستاذ الخط بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، في معرفة تصنيف خطوط كتابة الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة- إلى الخط الحر وخط الرقعة.

وحرية في التشكيل والرسم، وسهولة ومرونة في التركيب من حيث الاتساع أو الضيق،[1] ناهيك عن كونه من أسرع الخطوط التقاطا لعين القراء.

اتسمت –على إثره– كتابة حروف العناوين والحوارات بالرشاقة والليونة، والتنوع والاتزان، تحرى من خلالها الرسام "أيوب" الدقة في رسمها والجودة في توزيعها، ميزها التقارب والخلو من الزوائد والانحناءات، بغية تحقيق قوة التعبير الإعلامي "الإخبار والإبلاغ"، الذي جمع فيه بين الخيال والإبداع المنكهين بلمسة نقدية ساخرة، كقوله مثلا:

–العنوان: نهب البنوك..التحقيقات تتوقف عند رتبة مدير عام مساعد! (الخبر/ خط الحر)

–الحوار: الشَّعب سْرَق رُوحُو..حْنَا خاطِيين! (حْنا/ هُما) (التعليق على الخبر/ خط الحر)

أضفى هذا النوع من الخطوط بالنسبة للمثال الموظف نوعا من الحيوية والحركية على الرسم الكاريكاتيري، بشكل تناسب فيه مع الدعابة الحلوة المقترنة بالتهكم والسخرية الحادة، المتعلقة بتسليط الضوء على فساد الأوضاع السياسية والاقتصادية الوطنية ونقدها، ما ميز الكتابة الموضحة في المثال السابق اتجاه الرسام نحو وضع التشكيل على بعض الحروف حرصا منه على سلامة النطق وفهم المعنى المقصود.

تعدت الكتـــابة لدى الرســـام "أيــوب" نحو تبني **خط الرقعة** في رسم بعض الكلمات أو الحروف، ليُضفي عليها نوعا من البساطة والجاذبية، كون غالبية حروفه سهلة الأشكال واضحة القراءة ذات شكل فني جميل وبديع،[2] استقى بساطته من خطوطه المتسمة بالاستقامة والقصر الخالية

[1] كمال حسن قنديل: الخط العربي –تاريخ، جماليات، تعليم–، مكتبة جزيرة الورد، دب، ط01، 2010، ص425.

[2] يحي وهيب الجبوري: الخط والكتابة في الحضارة العربية، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط01، 1994، ص178.

من الشكل، والقريبة من سطر الكتابة،[1] في اتساقها مع حركة اليد السريعة والبعيدة عن التعقيد برسم الترويسات والرتوشات.

الخبر 12 أوت 2006

تناسب –من الناحية الفنية– شكله المربوع وتراص حروفه وامتلاء بنيته، بصغر المساحة المخصصة للكاريكاتير، كما ساهم –من الناحية المعنوية– في تقديم أفكار كاريكاتيرية موجزة، على اعتبار أن الخط واللفظ يتقاسمان فضيلة البيان ويشتركان فيها، إلا أن اللفظ معنى متحرك والخط معنى ساكن، وهو إن كان ساكنا فإنه يفعل فعل المتحرك بإيصاله كل ما يتضمنه الإفهام،[2] حيث يلاحظ –عبر المثال الآتي– انزياح حروف الكتـــابة نحو الخط الحر بصفة عامة، بينما تجلى توظيف الرســام "أيوب" لخط الرقعة في رسم حروف كلمة "تــوشك" وكلمة "العمر"، مثلما يوضحه المثال الآتي:

–العنوان: الحرب / **توشك** / على نهايتها والشعوب العربية تُتوج نصر الله بَطلاً بها:
خط الرقعة الخط الحر

–الحوار: –الملك السعودي: بئس الرهان يا طويل / **العمر**.
الخط الحر **خط الرقعة**

–الرئيس المصري: ومين حَيَدْفع تمن البَهْدَلة دِي؟!
الخط الحر

لم تتوقف رسالة "أيوب" اللغوية على نوعية الخط، بل تعدتها إلى توظيف علامات الوقف والتوقف، تحقيقا لأغراض معنوية ارتبطت إيحاءاتها الضمنية بالسخرية والتهكم كالنقطة (.) المتمظهرة في نهاية الجملة التي تم معناها، واستوفت كل مقوماتها اللفظية وانتهى الحديث عندها، إضافة إلى

[1] إياد حسين عبد الله الحسيني: مرجع سابق، ص110.
[2] كامل سليمان الجبوري: مرجع سابق، ص09.

النقطتان الرأسيتان (:)، التي أفادت التوضيح بتمييز ما بعدهما عما قبلهما،[1] وظفها الرسام "أيوب" لتوضيح وشرح وتفسير أفكار عناوين رسومه الساخرة، مثال ذلك:

-المثال الأول: العنوان: أرانب الرئاسيات بدأت تستعد للمنافسة. (جملة استوفت معناها)

-المثال الثاني: العنوان: عن التدخل الأجنبي: (جملة لم تستوفي معناها وتحتاج إلى الشرح والتفسير)

الحوار: مرتي وولادي، نضربهم اليوم..وْغَدوه..وَّاحَدْ ما يْدخَّل روحو!...

(تفسير جملة العنوان)

اتجه الرسام "أيوب" من ناحية مكملة نحو تكثيف توظيف التعجب والاستفهام كعلامات انفعالية دالة على تأثره وتهيج شعوره ووجدانه، تعبيرا عن تهكميته الصارخة من فساد الأوضاع السياسية والاجتماعية الوطنية والعربية، خصوصا عند تكررها في نهاية بعض الجمل للدلالة على المبالغة في التعجب والانفعال الشديد، بينما جاء توظيفه لعلامة الحذف (...) تحقيقا للإثارة بتلغيز كلامه الساخر والناقد، مثال ذلك:

-المثال الأول: التعجب

-العنوان: نفاق جماعي

-الحوار: هو يقول الله أكبر وأنا نعطيها بكالة!...(ارتبط شعور الرسام في هذا المثال بالتذمر والأسى من العمليات الإرهابية "تفجير قنابل راح ضحيتها أبرياء"، حدثت خلال شهر رمضان من سنة 1995م).

-المثال الثاني: الاستفهام

-العنوان: الحرب تُشك على نهايتها والشعوب العربية تُتوِّج نصر الله بطلا لها:

-الحوار: -الملك السعودي: بئس الرهان يا طويل العمر.

-الرئيس المصري السابق "حسني مبارك": ومن حَيَدْفع تمن البهدلة دِي؟! (تضمنت هذه العبارة سؤالا غرضه التهكم والسخرية من بعض الحكام العرب الذين اتجهوا نحو تطبيع العلاقات مع إسرائيل "الرهان").

[1] محمد سليمان ياقوت: مرجع سابق، ص174، 175.

-المثال الثالث: الحذف

-العنوان: تعديلات على قانون الأسرة تجعل السكن من حق المرأة الطليقة:

-الحوار: -الأب: ..كي ولاَّت هاكذا..الدار نحطْها على خَيَّاتك خَير ما...

-الابن الوريث: ..Visa (لغة فرنسية) (يمكن إكمال كلام الأب بالعبارة الآتية:

"يأخذونها منك" على اعتبار أن الابن لا يفكر سوى في الحرقة والهجرة من الوطن، بسبب الظروف المعيشية المزية التي يعيشها الشباب الجزائري).

المبحث الثالث: مرحلة استنباط المعنى التضميني للكاريكاتير الصحفي بجريدة "الخبر"

يكون التعمق بالبحث في البنيات المعنوية لرسوم "أيوب" الكاريكاتيرية –محل الدراسة– بالانتقال من مبدأ الوصف والتعيين إلى عالم التضمين والإيحاء المنفتح على التأويل، بالرجوع إلى سياقاتها المختلفة،[1] سواء كانت اجتماعية أو دينية أو تاريخية أو أيديولوجية...،كطاقات مرجعية تُمكن المتلقي من التفسير وتحقيق الفهم،[2] بتوليد المعنى المختفي وراء الإشارات والتعبيرات المختلفة التي يحويها موضوع الرسم.

يرتبط مجال تأويل رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية بدلالة أنساقه الرمزية اللسانية والأيقونية والتشكيلية، حيث يسمح بالانتقال من اللوحة الساخرة كمبنى ودال إلى هيأتها المعنوية المرتبطة بالأوضاع الاجتماعية أو السياسية أو الأيديولوجية، فالتضمين الكامن في الرسوم الكاريكاتيرية هو الذي يجعل من القارئ كيانا يقظا مشاركا في بناء المعنى، لا مجرد مستهلك خامل يتلقى الحدث الإعلامي بطريقة سلبية، بل يستوجب تداعيا للأفكار في إطار سياقي محدد،[3] سيتجلى ذكره عبر المحاور الآتية:

[1] عبد الوهاب المسيري: في الخطاب والمصطلح الصهيوني، دراسة نظرية وتطبيقية، دار الشروق، القاهرة، ط01، 2003، ص63.

[2] اليامين بن تومي: مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، مقاربات فكرية، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط01، 2011، ص139.

[3] فيصل الأحمر: مرجع سابق، ص205.

المطلب الأول: محور الفساد السياسي والاقتصادي:

يُمثل الفساد السياسي والاقتصادي إحدى الظواهر التي تحولت إلى مشكلة رئيسية تواجه الدول النامية وعلى رأسها الجزائر، لذلك أولى لها الرسام "أيوب" عبر جريدة "الخبر" اهتماما واضحا عكس مدى اتساع نطاقها وتعدد أشكالها بتخصيصه لـ21 رسما كاريكاتيريا يخص الفساد من أصل 34 رسما آخرا، خلال الفترة الزمنية الممتدة من 1995م إلى 2012م، تأكيدا منه على خطورة آثارها السياسية والاقتصادية وتبعاتها الاجتماعية، في ظل احتكـــار السلطة للنفـــوذ والافتقار إلى الشفافية والمساءلة.

توجه الرسام "أيوب" بتلك الرسوم –محل الدراسة– إلى تضمين أفكاره الناقدة للوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي الوطني والعربي، بتوليفة من الدوال التشكيلية والأيقونية واللغوية، التي جاءت لتؤكد على أن الفساد يُعد أحد الأسباب الرئيسية في تدهور تلك الدول وضعفها، موحيا عبر معانيها الرمزية إلى أن النظام الجزائري وحتى العربي "نظام فاسد"، وأن المسؤولين فيه استغلوا مناصبهم للاعتداء على المال العام، بغية تحقيق غايات شخصية دون مراعاة للمنفعة العامة، لذلك تمخضت عنه عدة آثار سلبية زادت من معاناة المواطن البسيط.

الفرع الأول/ رسوم "أيوب"...فشل مخططات الإصلاح والتنمية الاجتماعية بالجزائر

1/ الانعكاسات الاجتماعية للفساد في الجزائر:

تفاعل الرسام "أيوب" مع وجدان الشعب الجزائري، بتقديمه لنماذج كاريكاتيرية ذات طبيعة إنسانية تناول من خلالها معاناة المواطن الجزائري البسيط كانعكاس اجتماعي اقترنت مظاهره باستفحال ظاهرة الفساد في الجزائر بشتى أنواعها، حيث تصدرها مشكل السكن والبطالة، والهجرة غير الشرعية، ناهيك عن ضعف القدرة الشرائية للمواطن، مع انتشار ظاهرة عمالة الأطفال في العطل الصيفية، مشيرا إلى تنامي التوتر المجتمعي بسبب الإضرابات المتكررة والاحتجاجات المستمرة للعمال والموظفين في مختلف الأسلاك والقطاعات.

تبنى الرسام "أيوب" الأسلوب التهكمي الساخر القائم على التلميح والإيحاء، بدل التصريح في انتقاده للمخططات الإصلاحية التي نادى بها الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" عبر برامجه الانتخابية،

بموافقته على ميزانيات ضخمة خُصصت لتمويل مشاريع كبرى، فبدل أن تتجه هذه الأموال نحو تحقيق التنمية، انحرفت –حسب الرسام– إلى تيسير طرق الفساد أمام المسؤول الجزائري، الذي تمظهر على شكل حيوان "القط" القوي والمتلاعب، في حين اتخذ ترميز المواطن الجزائري البسيط شكل حيوان "الفأر" الضعيف والمغلوب على أمره.

1-1/ أزمتي السكن والبطالة في الجزائر:

تطرق الرسام "أيوب" في أحد نماذجه الكاريكاتيرية الساخرة إلى الحدث المتعلق بإعلام الدولة عن رفعها لقيمة إيجار السكن الاجتماعي عام 1998م، موضحها ذلك في العنوان كعلامة لسانية ذات بروز تشكيلي مُثير "البنط العريض الأسود"، بقوله: "ارتفاع كراء السكن من 3500دج إلى 4000دج"، اتخذت صفة إخبارية مباشرة عن القرار الذي فرضته الدولة على كل مواطن مستفيد من سكن اجتماعي إيجاري، وهو مُستقى من مشروع الإستراتيجية الوطنية للسكن 1996م–2000م، المقدم سنة 1995م من قبل وزارة السكن والعمران إلى مجلس الوزراء للمصادقة عليه، والشروع في مراجعة كلية لمنظومة التمويل السكني بغية تكييفه مع الظروف الجديدة، والخروج به من التسيير الذي اختلطت فيه الوظيفة الاقتصادية بالوظيفة الاجتماعية إلى منطق اقتصادي، لذلك عُدَّت كل من الأرض والسكن والإيجار منتجات أو خدمات تجارية وليست اجتماعية يخضع عرضها لقواعد المتاجرة في سوق مفتوحة.[1]

بينما تدرجت سخرية الفنان وارتكزت في المضمون المؤلف من عدة مؤشرات لسانية اتضحت معالمها في الحوار الآتي:

–المواطن (الزوج): الواحد يحمد ربي اللّي ما عندوش سُكنى.

–المواطنة (الزوجة): صمت ممزوج بعلامات إيمائية تدل على الانزعاج والتوتر.

[1] عمران محمد: إستراتيجية التمويل السكني في الجزائر، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ع06، 2011، ص07.

كما أطر دلالتها الضمنية بتوليفة من العلامات الأيقونية والتشكيلية المتناسقة الحاملة لمعنى "وجود أزمة بطالة وسكن حادة بالجزائر"، حيث تصدرتها إدراكيا أيقونة "قناة كبيرة للصرف الصحي" دلالة على غرفة النوم، وأيقونة "الخيمة" المنصوبة في الشارع دلالة على غرفة الجلوس والمطبخ، إضافة إلى فنجان القهوة وحسكة التدخين دلالة على أن الزوج عاطل عن العمل، بينما حملت الجهة المقابلة له معاني كفاح المرأة الجزائرية رغم ظروفها الصعبة وذلك بمزاولتها لأنشطتها اليومية المعتادة "بشبه منزل" من تنظيف وطبخ حملتها أيقونيا "الأواني المنزلية، وقارورة الغاز، وبخار القدر..."

حاول الرسام "أيوب" بدواله الفنية واللغوية أن يعكس للقارئ سواء كان مواطنا بسيطا أو مسؤولا كبيرا بالدولة، حجم المعاناة التي يتكبدها المواطن الجزائري يوميا، حيث اتضحت تهكميته الكاريكاتيرية وتجلت في تلك المعاني المستشفة من دواله اللسانية القائمة على أسلوب "قلب المعنى"، لأن الأصل في الأمر أن الإنسان يحمد الله على امتلاكه للسكن الحافظ لكرامته والمعبِّر عن طمأنينته واستقراره وراحته كحاجة ضرورية، قد تتحول حالة عدم تلبيتها إلى عامل يحمل الكثير من الإرهاصات لآفات اجتماعية معقدة ومتشابكة.

عند التمعن أكثر في عناصر اللوحة الساخرة وما توحي إليه من مداليل سياقية، يتضح للقارئ المتمعن أو الباحث المحلل أن هذا الرسم الكاريكاتيري يعالج مواضيع هامة، تشابكت فيها السياسة بالاقتصاد، والأمن بالظروف الاجتماعية، حيث انتقد من خلاله مخططات الإصلاح والتنمية الاجتماعية التي سطرتها الحكومات المتعـــاقبة منذ الاستقلال، معتبرا إيـــاها عوامل أساسية ساهمت بشكل كبير في تفجير الأزمة الاجتماعية بالجزائر، والتي لا يمكن فصلها عن جانبها السياسي والأمني.

استطاع الرسام "أيوب" أن يطال بسخريته اللاذعة المتخفية وراء أيقوناته الفنية الموظفة سياسة الدولة خلال فترة التسعينات، على اعتبار أن نظام الإسكان مرتبط بالنظام السياسي، وأن سياسة الإسكان هي جزء من السياسة العامة للدولة،[1] من خلال انشغالها بمحاربة الإرهاب واسترجاع الأمن على حساب اهتمامها بملف السكن دل عليه أيقونيا "السكن القصديري"، الأمر الذي جعلها تتراجع عن إنجاز مشاريع سكنية تلبي الطلبات المتزايدة، الناتجة عن ارتفاع النمو

[1] بيومي أحمد، سعد إسماعيل علي: السياسة الاجتماعية بين النظرية والتطبيق، دار المعرفة الجامعية، أزاطة، 1996، ص239.

الديموغرافي الذي رافقه نزوح ريفي معتبر تضاعف خلال العشرية السوداء، ساهمت تلك المعطيات في تسارع وتيرة العمران والتمدن من ناحية، وفي تدهور البيئة السكنية باستفحال ظاهرة البيوت القصديرية والتعمير غير المراقب والعشوائي من ناحية أخرى.[1]

لم تتوقف سخرية الفنان الكاريكاتيرية عند هذا الحد بل طال نقده البرامج الإنمائية السكنية وعدم تكيفها مع المستوى المعيشي للأسر الجزائرية، فبدل أن تتجه –حسب الرسام– نحو طرح بدائل أخرى للخروج من الأزمة في ظل عجزها عن تمويل السكنات الاجتماعية، ها هي تقوم سنة 1998م بفرض جبايات متزايدة "تحصيل الأموال" على المساكن العمومية ذات الطابع الاجتماعي المعروضة للإيجار، والموجهة بالأساس للفئات المحرومة أو ذات الدخل المحدود التي لا تسمح مواردها بتسديد إيجار مرتفع أو الحصول على سكن ملك،[2] دلت عليه العلامة اللسانية الموضحة في العنوان "ارتفاع كراء السكن من 3500دج إلى 4000دج".

مُرهقة بذلك كهل المواطن البسيط العاجز عن دفعها بسبب البطالة دل عليها "رجل مُستلقي على بطنه يرتشف فنجان قهوة بجانبه حسكة للتدخين"، لذلك فضل العيش بالسكن غير اللائق كالحيوان–التعبير عن راحة مزيفة– دلت عليها أيقونيا "صورة الفأر مُستلقي على ظهره" تبدو عليه علامات الراحة، من استئجار سكن اجتماعي لدى الدولة دلت عليه العلامة اللسانية الموضحة في الحوار:" الواحد يحمد ربي اللّي ما عندوش سُكنى"، كتعبير تهكمي عاكس للبؤس الذي تعيشه الكثير من الأسر الجزائرية، استطاعت هذه العبارة كذلك أن توحي –من ناحية أخرى– إلى فقدان المواطن الجزائري لأمل الحصول على سكن يوما ما، مشيرا بطريقة ضمنية إلى غياب إستراتيجية واضحة المعالم لحل مشكل السكن بالجزائر في ظل انخفاض مردود الإنجاز، والزيادة الديموغرافية المطردة للسكان، والتغييرات المستمرة في نمط التمويل...

لم يتغاضى الرسام "أيوب" بسخريته الناقدة دور أزمة السكن في الاحتقان الاجتماعي لاسيما لدى الشباب، الذي عبر عنه أيقونيا بإطار مُعلق على حائط الرصيف –استكمالا لديكور المنزل– يحمل صورة شاب "الابن" الغائب عن أفراد الأسرة "الزوج والزوجة"، مشيرا إلى أن العائلة

[1] عايدة جغار: الحراك السكني بأحياء السكن الجماعي، دراسة نموذج حي الدقسي بمدينة قسنطينة، مجلة (Le cahiers de CREAD)، ع100، 2012، ص116.

[2] المرسوم التنفيذي رقم (98-42)، المؤرخ في 12 فيفيري 1998م.

الجزائرية أصابها التشتت جراء أزمة السكن بسبب المشاكل المترتبة عنها، فالابن موجود –حسب الرسام– غير أنه عبارة عن صورة حائطية تتوالى احتمالاتها الدلالية من تشرد في الشـــوارع، أو هجرة أو... على اعتبار أن هذا النـــــوع من السكن له تأثيرات في أنماط الأسرة وفي مظاهر سلوك أفرادها ونشاطاتهم.

1-2/ مشروع قانون الأسرة الجزائري 2003م:

امتزجت سخرية الفنان الكاريكاتيرية وتشابكت بالظروف المعيشية للمواطن الجزائري البسيط، تكامل فيها موضوع أزمة السكن بالمنظومة الأسرية والتشريعية وحتى بظاهرة الهجرة غير الشرعية في الجزائر، أوضحها في أحد نماذجه الكاريكاتيرية المنفذة شهر نوفمبر 2003م، ذات الصلة بإعلان الحكومة الجزائرية* عن بيان تضمن مشروع قانون أسرة جديد بدل المعمول به منذ عام 1984م، الذي كان محل جدل وانتقاد عديد المنظمات النسوية القريبة من أطروحات الأحزاب العلمانية واليسارية، التي استطاعت تمرير مطالبها "مشروع قانون أسرة بديـــل قائم على مبدأ المساواة بين الجنسين"، مُستقوية بالمتغيرات الدولية المتعلقة بإعادة النظر في مسألة حقوق الإنسان "المرأة والطفل" على وجه الخصوص، وفقا لما نصت عليه الاتفـــاقيات والمعـــاهدات الدولية التي صادقت عليها الجزائر، على اعتبار أن قانون 1984م أضحى لا يتماشى مع المتغيرات الحاصلة في المجتمع الجزائري.

على ضوء ذلك شكل وزير العدل السابق السيد "الطيب بلعيز" بطلب من رئيس الجمهورية السيد "عبد العزيز بوتفليقة"، بتاريخ 27 أكتوبر 2003م لجنة مختصة لدراسة قانون الأسرة الجزائري، ضمَّت 52 شخصا من بينهم نواب وقضاة ومحامين ورجال دين وعلماء اجتماع أوكلت لهم مهمة إدخال تعديلات على قانون الأسرة لعام 1984م، مع الإسراع بتعديل بعض المواد المتعلقة بحضانة الأطفال، وبيت الزوجية للمرأة المطلقة.[1]

* تبنت الحكومة الجزائرية شهر مارس 2005م اقتراح وزير العدل "الطيب بلعيز"، القاضي بإدخال تعديلات جوهرية على قانون الأحوال الشخصية "قانون الأسرة" لعام 1984م، بإلغاء شرط الولي في زواج المرأة، وتعدد الزوجات برخصة من القاضي، وتوفير سكن ملائم للأم الحاضنة وأولادها في حالة طلاق.

[1] http://www.elkhabar.com/press/article/10560//, consulté le 10 décembre 2016.

من المحور الأخير "سكن الزوجية" استشف الرسام "أيوب" موضوع سخريته الكاريكاتيرية، التي اتضحت معالمها التركيبية، في شكل عنوان إخباري بسيط في بنائه اللغوي ومباشر في مضمونه المعنوي: "تعديلات على قانون الأسرة تجعل السكن من حق المرأة الطليقة"، حاملا في طياته معاني تهكمية صارخة أطرها تمثيله الأيقوني واللساني المعبر عن عدم تناسب قرارات اللجنة مع طبيعة المجتمع الجزائري، ولا مع الأوضاع الاجتماعية لأفراده، مركزا على كلمة "الطليقة" بدل "الأم الحاضنة"، ليؤكد أن هذا المشروع يتعارض في بعض مواده مع مبادئ وأحكام الشريعة الإسلامية وحتى العرف الجزائري، فكيف للمطلقة بعد انتهاء مدة عدتها أن يجمعها مسكن واحد مع طليقها، على اعتبار أنهما أصبحا أجنبيين عن بعضهما البعض؟!

الخبر 3 نوفمبر 2003

هذا الإجراء –حسب الرسام– متعسف وفيه اهانة للزوج العاجز عن توفير مسكن الحضانة، لأنه بالأساس يعيش ظروف اجتماعية صعبة من بطالة... مثلتها أيقونيا شخصية "الابن" كنموذج لأزواج الغد، موضحا تهكميته الساخرة في حوار "الأب" مع "الابن" قائلا له: "..كي ولات هكذا..الدار نحطها على خيّاتك خير ما..."، موظفا لذلك الحذف كأسلوب تعبيري انتقد عبره الطريقة التي عالجت بها اللجنة مشكل الطلاق في الجزائر، على اعتبار أن المشرع الجزائري وضع قيودا صارمة يحدُّ من تداعياتها السلبية.

يُلزم من خلالها الزوج –حسب التدابير الجديدة– في حالة الطلاق بتوفير السكن للمحضون عينا، وإن تعذر عليه ذلك فيتوجب عليه دفع بدل الإيجار،[1] وفي حالة عدم الاستجابة يُبيح مشروع قانون الجديد للمطلقة حق الاحتفاظ ببيتها الأصلي،[2] خلافا لما كان معمول به في قانون الأحوال

[1] الرشيد بن شويخ: دراسة مقارنة لبعض التشريعات العربية، دار الخلدونية، الجزائر، ط01، 2008، ص260.

[2] تعديلات علي قانون الأسرة الجزائري تبيح الزواج دون ولي وتقيد تعدد الزوجات والطلاق. أنظر الرابط الآتي:
https://www.alwatanvoice.com/arabic/news/2004/08/20/8725.html

الشخصية لسنة 1984م،* الذي كان يعطي حق الاحتفاظ للزوج بالسكن في حالة الطلاق، على اعتبار أن هذا الأخير كان في مرحلة ما يُعدُّ من الممنوعات، حيث يُعزى إلى الصلح لحل الخلافات الزوجية في حالة وجود أبناء.[1]

جاء توظيف الرسام "أيوب" لأسلوب المبالغة الكاريكاتيرية للتعبير عن رفضه لهذا المشروع الجديد، لذلك اتضحت دواله السيميائية في طبيعة شخصياته الكاريكاتيرية "الأب والابن"، وفي عبارة العنوان اللسانية تأسيسا وبناءً: "يجعل السكن من حق المرأة الطليقة"، مشيرا بطريقة إيحائية إلى أن هذا المشروع الجديد لم يأت لحماية الأسرة الجزائرية من الطلاق بتشديد الأحكام، بل لزعزعت أسسها ودفعها أكثر نحو التفكك،*، وتشتت العلاقات الاجتماعية بصورة عامة.

على اعتبار أنه مشروع هجين بعيد عن أصالة الشعب الجزائري، عبر عن ذلك في صورة تقابلية ذات بناء ثنائي ميزها صراع الأصالة والعرف الجزائري ضد المعاصرة والتغريب، مثلتها شخصية "الأب" بلباسها التقليدي "الجبة والشاش" أو بالأحرى قانون الأسرة القديم، ضد المعاصرة "الابن" "الوريث الوحيد" المعبر عن نموذج الشاب المدلل والطائش، المهووس بفكرة الهجرة، دلَّت عليه أيقونيا "تسريحة الشعر" و"النظارات الشمسية"، و"علبة وسيجارة التدخين"، و"سحابة دخان كُتبت بداخلها كلمة (VISA) بالبنط العريض"، أو بالأحرى مشروع القانون الجديد (المصادق عليه سنة 2005م)،** المستلهم بالأساس –حسب الرسام– من الفكر الغربي القائم على النزعة الفردية والمصلحة الخاصة، حاملا في ثناياه قيما سلبية بعيدة عن ثقافة المجتمع الجزائري المحافظ.

---

* نص المادة 52 حسب القانون رقم: 84-11 المؤرخ في 09 يونيو 1984م:"إذا تبين للقاضي تعسف الزوج في الطلاق، حُكم للمطلقة بالتعويض عن الضرر اللاحق بها، وإذا كانت حاضنة ولم يكن لها ولي يقبل إيواءها، ويضمن حقها في السكن مع محضونيها حسب وسع الزوج، ويستثنى بالقرار من السكن مسكن الزوجية إذا كان وحيدا، وتفقد المطلقة حقها في السكن في حالة زواجها أو ثبوت انحرافها".

[1] عيسى حداد: الحضانة بين القانون والاجتهاد القضائي، مجلة التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع15، 2005، ص192.

* تميز الرسام "أيوب" سنة 2003م بذكاء اجتماعي وبنظرة استشرافية عبرت عن عدم تناسب هذا المشروع الجديد مع طبيعة الأسرة الجزائرية، فبعد تطبيقه سنة 2005م كانت له آثار مدمرة على المجتمع الجزائري، تجلت أساسا في ارتفاع نسبة حالات الطلاق، واتساع دائرة الزواج العرفي لتفادي طلب الرخصة من رئيس المحكمة ومن الزوجة الأولى.

** القانون المتضمن الموافقة على الأمر رقم 05-02 المؤرخ في 18 محرم 1426هـ الموافق لـ27 فيفري 2005م الذي يعدل ويتمم القانون رقم 84-11 المؤرخ في 09 رمضان 1404هـ الموافق لـ09 جوان 1984م المتضمن قانون الأسرة. أنظر: الجريدة

حاول الرسام "أيوب" بهذا النموذج الكاريكاتيري أن يعكس الواقع الجزائري، وأن يقدم للقارئ نموذج شاب يعاني أشكالا من القصور والسلبية واللامبالاة، كعوامل مساهمة في استلاب شخصيته، لذلك أضحى لا يُفكر في الزواج لانعدام الأفق، بل في الرحيل والهجرة إلى بلدان غربية بسبب البطالة و...، لتأتي هذه التعديلات الجديدة –حسب الرسام– كي تُضيق على الشباب الراغب في الزواج، ولتضرب من حديد على قوامته ورجولته "إضعاف سلطة الزوج"، ما من شأنه تعزيز معدلات الطلاق لدى النساء طمعا في امتيازات السكن والنفقة، عبر عنها الرسام لسانيا بعبارة "خير ما..."، التي يمكن إكمالها بـ"خير ما تأخذها منك طليقتك"، بعيدا عن تكوين أسر أساسها المودة والرحمة.

1-3/ وظاهرة الهجرة غير الشرعية بالجزائر:

تُعتبر رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية محفلا رائعا للمقارنات، التي وجد فيها الرسام مجالا واسعا للسخرية من شتى العيوب الاجتماعية الناتجة عن تفشي الفساد في الأوساط السياسية والاقتصادية، كتناوله لموضوع "الحرقة" الذي حمل في طياته الكثير من المقارنات والتقابلات مع موضوع "الفساد المالي"، بتركيزه على جريمة اختلاس المال العام،* وتهريب العملة الصعبة نحو البنوك الأجنبية.

تزامن نشر الرسم الكاريكاتيري –محل التحليل– مع سن المشرِّع الجزائري سنة 2009م، قانونا يُجرِّم فيه الخروج غير القانوني عبر التراب الوطني، وفق ما نصت عليه المادة 175 مكرر 1: التي نصت على ما يلي: "دون الإخلال بالأحكام التشريعية الأخرى السارية المفعول، يعاقب بالحبس من شهرين (02) إلى (06) أشهر وبغرامة 20.000 دج إلى 60.000 دج، أو بإحدى هاتين العقوبتين كل جزائري أو أجنبي مقيم يغادر الإقليم الوطني بطريقة غير شرعية أثناء اجتيازه أحد مراكز الحدود البرية أو البحرية أو الجوية، وذلك بانتحاله هوية أو باستعماله وثائق مزورة، أو أية وسيلة احتيالية

الرسمية: ع 15 المؤرخة في 27 فبراير 2005م، والموافق بقانون رقم 05-09 المؤرخ في 25 ربيع الأول عام 1426هـ الموافق لـ04 ماي 2005م. أنظر: الجريدة الرسمية: ع 43 المؤرخة في 22 جوان 2005م.

* نصت المادة (119 مكرر) من قانون العقوبات الجزائري رقم (09-01) المؤرخ في 26 جوان 2001م، على ما يلي: "يتعرض القاضي أو الموظف أو الضابط العمومي، الذي يختلس أو يُبدد أو يحتجز عمدا وبدون وجه حق، أو يسرق أموالا عمومية أو خاصة أو أشياء تقوم مقامها، أو وثائق أو سندات أو عقودا أو أموالا منقولة وضعت تحت يده سواء بمقتضى وظيفته أو بسببها للحبس....". الرجوع إلى نص المادة كاملا في قانون العقوبات الجزائري. أنظر: الجريدة الرسمية: ع34، ص15.

أخرى للتملص من تقديم الوثـــائق الرسمية اللازمة، أو من القيـــام بالإجراءات التي توجبهـــا القوانين والأنظمة السارية المفعول، وتُطبق نفس العقوبة على كل شخص يغادر الإقليم الوطني عبر منافذ أو أماكن غير مراكز الحدود.[1]

تمظهرت إيحاءات الرسام التهكمية بالنسبة للنموذج –محل التحليل– في توظيفه لأيقونة "البحر" الدال على الهجرة، و"المنظار" الحامل لدلالات الترصد والمتابعة وتشديد المراقبة على الشواطئ من قبل السلطات الجزائرية، ممثلة في شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، زادتها الدوال اللسانية وضوحا وجلاء بتمظهرها في العنوان الحواري للرئيس مع الشاب الحراق: "أرجع يا وحد الحراق...أرجع!".

جاءت مشهدية الرسم "لحظة هروب الشاب من الوطن، وعدم استجابته لأمر الرئيس" لتؤكد على أن هذه اللحظة كانت أقوى، نتيجة ارتباطها بمشاعر الاستياء من فساد النظام، وفقدان ثقة المواطن في المسؤول الجزائري، ترتب عنه شعور بالقهر والاغتراب الاجتماعي،[2] وانهيار قيم الهوية والانتماء للوطن، زاده الإحباط والسخط على الوضع قوة للانخراط في الهجرة غير الشرعية، كمتنفس يؤكد من خلاله الشاب ذاته ويحقق هوِّيته.

وعلى الرغم من حدة كلماته وقسوة سخريته، فقد اتضح أن الرسام "أيوب" كان يُعبر بصدق عن إحساسه وثورته الداخلية ضد المفارقات الاجتماعية التي عصفت بالمواطن الجزائري البسيط، تمازجت تعبيراته الكاريكاتيرية بطريقة دلالية لتشمل الأسباب الداعية وراء استفحال ظاهرة

[1] قانون العقوبات الجزائري: الأمر رقم 66-156، المؤرخ في18 صفر عام 1386هـ الموافق لـ08 يونيو 1966م، الذي تضمن قانون العقوبات المعدل والمتمم، أضيف القسم الثامن المتضمن المادة 175 مكرر1 بموجب القانون رقم 09-01 المؤرخ في 27 فبراير سنة 2009م، الذي جاء بعنوان: الجرائم المرتكبة ضد القوانين والأنظمة المتعلقة بمغادرة التراب الوطني. الجريدة الرسمية، ع15، ص04.

[2] بوعناني سميحة: الجريمة المنظمة وعلاقتها بالهجرة غير الشرعية، مجلة تاريخ العلوم، ع02، مجلة مختصة في العلوم والدراسات وأبحاث الإيبستيمولوجية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2016، ص144.

الهجرة غير الشرعية ورغبة الشباب في مغادرة الوطن باتجاه دول أوروبية مختلفة، هروبا من حياة بائسة ومستقبل لا يُبشر بالخير...، بسبب ارتفاع معدلات البطالة وتدني مستويات الأجور...، المعبرة عن فشل السياسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المعتمدة من قبل النظام الجزائري، مثلها أيقونيا "البحر" و"المنظار" و"الشاطئ"، وسيَّج معانيها الإيحائية مدلول عبارة العنوان تحقيقا لمبدأ الإلزامية "أرجع يا وحد الحراق..أرجع!".

غير أن هذا الإلزام أولى –حسب الرسام– بالتوجه لتلك الفئة التي تسرق وتنهب أموال الشعب لتهربها "بالشكارة" للخارج نتيجة غياب الشفافية والمساءلة، اتضحت في مشهد ساخر كان فيها "الشاب الحراق" في زاوية مقابلة لمجال رؤية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" الحامل للمنظار، بينما انزوت شخصية "الرجل المختلس للأموال" خلف أنظاره، تحقيقا لإيراد معاني تهكمية أوحت ضمنيا إلى تواطؤ النظام الجزائري "لا يريد أن يرى" عمليات الفساد، دل عليها نظامه الأيقوني الموظف "كيس كبير ممتلئ بالنقود، مؤشر عليه برمز العملة الأمريكية الدولار"$"، إضافة إلى تسارع خُطى الرجلين، وربطة العينين المرتبطة دلاليا بمعاني الهروب والتخفي، كمؤشرات أيقونية أعطت ترجمة ثقافية للممارسات مشبوهة والمال الفاسد، فكانت من تبيعاتها التوزيع غير العادل للثروة وتمركزها في يد فئة على حساب باقي الفئات الاجتماعية الأخرى.

يمكن استشفاف تواطؤ النظام في عمليات الفساد –حسب الرسام– في كونه قدم بيد الامتيازات والمكافآت–أثناء فترة البحبوحة المالية– لفئة عملت على تهريب "المال العام" للبنوك الخارجية، دلت عليه أيقونيا "رجل في حالة هروب معصوب العينين" حاملا كيسا كبيرا من النقود "عملة الدولار"، بينما ضرب بيد أخرى على الطبقات المستضعفة، ومارس عليها الإقصاء والتهميش والإذلال، دلت عليه لسانيا عبارة "يا وحد الحراق.." للتحقير والاستضعاف، وعبرت عنها أيقونيا دلالة التضمن من خلال إيضاح أيقونة "البحر" و"المنظار"، وإخفاء شخصية "الشاب" تعبيرا منه عن "ظاهرة الحرقة" والهروب والابتعاد عن الوطن.

موضحا أنه بدل قيام الحكومة الجزائرية بتجريم المهاجرين غير القانونيين* اتضحت من خلال الدال اللساني: "يا وحد الحراق"، الهاربين من البطالة واليأس...،[1] عليها أن تلتفت إلى المجرمين الحقيقيين "فئة المختلسين ومهربي العملة الصعبة نحو البنوك الأجنبية"، في كون عملياتهم ذات آثار جسيمة على الاقتصاد الوطني من أولئك الهاربين في قوارب انتحارية.

منتقدا بذلك الإستراتيجية الوطنية لمحاربة الفساد بـ"قوانينها، ومراسيمها التشريعية، وأوامرها الرئاسية والتنفيذية..." خصوصا ما تعلق منها بجريمة الاختلاس المقترنة عادة بجريمة الرشوة، واستغلال للنفوذ، التي تُعد من الجرائم المخلة بالواجبات الوظيفية، حسب ما نصت عليه المادة 119 من قانون العقوبات الجزائري، وما انتشارها بهذه الصفة في الجزائر لخير دليل –حسب الرسام– على فشل الإصلاحات الاقتصادية والسياسات المتبعة من قبل السلطة الجزائرية.

في إشارة منه إلى غياب توزيع عادل لثروات البلاد بتمركزها في يد فئة فاسدة وصفها أيقونيا بـ"المافيا"، استغلت منصبها للسطو على أموال الشعب، ما ساعد –حسب الرسام– على خلق حالة من التمييز والطبقية داخل المجتمع، نتيجة تهرب النظام "تطبيق سياسة غض الطرف" عن حماية المال العام من يد فئة عاثت فسادا في أرض الجزائر، أشر عليها بتوظيفه لـ"شخصية الرئيس"، ولأيقونة و"كيس كبيرة"* دلالة على ضخامة وارتفاع مؤشرات الاختلاس والفساد بالجزائر.

* القانون رقم 09-01 المؤرخ في 20 صفر 1430هـ الموافق لـ25 فيفري 2009م المعدل والمتمم للأمر رقم (66-156) المؤرخ في 08 جوان 1966م، المتضمن قانون العقوبات في مادته الثالثة (03) المتممة لقانون العقوبات بقسم ثامن عنوانه: "الجرائم المرتكبة ضد القوانين والأنظمة المتعلقة بمغادرة التراب الوطني" المتضمن استحداثا المادة 175 مكرر 1. أنظر: الجريدة الرسمية: ع15، المؤرخة في 11 ربيع الأول 1430هـ الموافق لـ08 مارس 2009م، ص768.

[1] آمنة أمحمدي بوزينة: الجهود الدولية والإقليمية لمكافحة الهجرة غير الشرعية، حالة الجزائر، في الملتقى الوطني الثاني حول ظاهرة الهجرة غير الشرعية وآثارها الدولية، حالة الجزائر، جامعة شلف، كلية الحقوق والعلوم السياسية، قسم العلوم السياسية، أيام 25-26 ماي 2011، (غير منشورة) ص17.

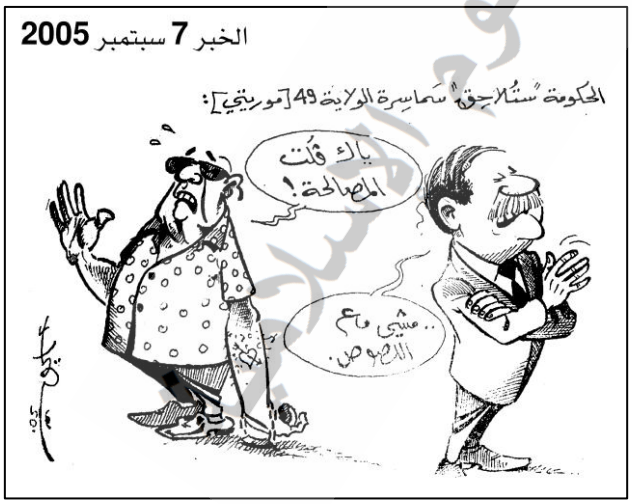
* تشهد الجزائر معدلا خطيرا للفساد محتلة الرتبة 99 عالميا من مجموع 134 دولة سنة 2009م. أنظر: جريدة الخبر: ع5522، بتاريخ 11 جانفي 2009، ص04.

2/ الانعكاسات الاقتصادية للفساد في الجزائر:

2-1/ ملفات الفساد المالي بالجزائر:

يُعد تناول قضايا الفساد بالجزائر من قبل الرسام "أيوب" عبر جريدة "الخبر" ذو حساسية سياسية، لذلك اتسمت نماذجه الكاريكاتيرية بالضمنية والإيحاء تحت ستار التهكم والسخرية، في انتقاده لميكانيزمات مكافحة ظاهرة الفساد المالي بالجزائر ذات الصور والأساليب المتعددة، خصوصا ما تعلق منها بجريمة اختلاس الأموال العمومية المقترنة عادة بجريمة الرشوة واستغلال النفوذ في إطار سياق الأحداث الحاصلة، كموضوع المصالحة الوطنية سنة 2005م، وفضائح البنوك الجزائرية عام 2007م، أو الهجرة غير الشرعية عام 2009م.

استغل الرسام "أيوب" الحدث المتعلق بتحضيرات الدولة للاستفتاء الشعبي على ميثاق السلم والمصالحة الوطنية بتاريخ 29 سبتمبر 2005م، ليتهكم من إستراتيجية مكافحة النظام لملفات الفساد بالجزائر، حيث ضمت مشهدية اللوحة الساخرة شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، وشخصية "سمسار العقار بإقامة الدولة"، الذي تمظهر أيقونيا في شكل "رجل بدين، يضع وشما على يده اليمنى المسلسلة للأرض، يحمل نظارات شمسية سوداء"، حملت مدلولاته معنى الفساد واللصوصية، يرتقب هو الآخر أن يلحقه العفو من الرئيس الجزائري عبر ميثاق السلم والمصالحة الوطنية، والتعايش من جديد مع ثروات البلاد، عبر عن ذلك بطريقة تهكمية ساخرة اتضحت دلالاتها اللسانية في حوار "سمسار العقار" للرئيس بقوله: "ياك قلت المصالحة!".



غير أن جواب الرئيس على هذا الرجاء المزيف لدى السمسار كان واضحا ومباشرا، —حسب الرسام–، دلت عليه بعض العلامات الايمائية "الراحة والاطمئنان" التي وسمت وجه السمسار، قابلته علامات إيمائية أخرى وسمت شخصية الرئيس حملت معاني "الصرامة والجدية" في محاربة هذه الفئة الفاسدة، أشرت عليها بعض العلامات الأيمائية "رفع الذقن للأعلى" والاشارية "ثني اليدين"، زادتها دلالة العلامات اللسانية

وضوحا وتأكيدا في قوله: "مشي مع اللصوص"، بتوظيفه لجملة موجزة وتامة حملت معنى "إلا إقامة الدولة"، حيث توافقت دلالتها مع مضمون العنوان "الحكومة ستلاحق سماسرة الولاية 49 [موريتي]"، على أساس أنها إقامة خاصة تخضع لقانون أملاك الدولة وتسيرها رئاسة الحكومة.*

أشار الرسام "أيوب" عبر هذا الرسم الكاريكاتيري إلى أشغال التوسعة التي طالت منطقة "إقامة الدولة" "موريتي سابقا" خلال فترة التسعينات لدواعي أمنية،[1] حيث استغلتها فئة "سماسرة العقار" لتحقيق منافع خاصة ومكاسب مالية طائلة، على اعتبار أنها منطقة ذات ميزات خاصة تجذب العائلات الثرية من أمن ورفاهية وشواطئ خلابة....، لذلك تدرج الرسام في عرض انتقاداته اللاذعة، التي خص بها هذه الإقامة، أو بالأحرى "القاطنين بها" من رؤساء، ووزراء، ونواب وشخصيات سياسية وفنية وإعلامية...

مشيرا عبر نظامه العلاماتي الرقم "49" إلى الفجوة الشاسعة التي تأسست بين تلك الطبقة الفاسدة المستنزفة للخزينة العمومية، على اعتبار أنها تضم سكنات امتيازية تُسلم للإطارات والمسؤولين بالنظام، وتسدد مصاريفها المؤسسات العمومية المختلفة،[2] وبين قاعدة شعبية "مُستضعفة" تقطن 48 ولاية منتشرة عبر التراب الوطني، حتى أصبحت مع مرور الزمن منطقة محرمة على باقي الجزائريين، الذين تفرض عليهم تأشيرة "بطاقة الدخول" إلى شواطئها أو الولوج إلى مرافئها المختلفة، بعدما تحولت خلال سنوات إلى أحياء راقية يرتادها السياسيون وأعضاء الحكومة ورجال الأعمال، لذلك وصفت بالولاية "49" من قبل الرسام وحتى من طرف الجهات المناوئة لتوجهات النظام.

بينما حمل القوسان المعقوفان أو العاضدتان "[موريتي]" معاني التحديد الجغرافي لهذه المنطقة "إقامة الدولة" والاستقلالية، والإنفراد والعزلة والسرية التي ميزت محيطها الأمني، ناهيك عن الحماية

* تجدر الإشارة إلى أن استحداث إقامة الدّولة تم بموجب المرسوم التنفيذي رقم 487/92 المؤرخ في 28 ديسمبر 1992م، والمتّضمن إنشاء إقامة تابعة للدّولة، كما تمّ استحداث مؤسسة تعنى بتسييرها بموجب المرسوم التّنفيذي رقم 294/97 المؤرخ في 05 سبتمبر 1997م، والمتضمن إنشاء مؤسسة عمومية لإقامة الدولة، حيث تعدّ عقاراتها غير قابلة للتّنازل.

[1] http://www.djazairess.com/elkhabar/243490, consulté le 30 décembre 2015.

[2] http://www.elkhabar.com/press/article/89121/, consulté le 10 décembre 2013.

التي خصصتها الحكومة لهذه الإقامة ذات الطبيعة الحساسة، باتخاذها لتدابير قانونية أكثر تشديدا في حمايتها من كل ما من شأنه أن يشكل خطرا أو عائقا على أمنها وسلامتها، كإشارة واضحة موجهة لفئة سماسرة العقار، دلت عليها العلامة اللسانية "الحكومة ستلاحق" و"مشي مع اللصوص"، زادها التمثيل الأيقوني قوة في التعبير اتضحت معالمه في "يد السمسار المسلسلة للأرض" دلالة على الجدية في إيقاع العقاب على هذه الفئة الفاسدة.

2-2/ ضعف النظام المصرفي الجزائري:

حاول الرسام "أيوب" بجريدة "الخبر" الإشارة عبر نظامه العلاماتي الساخر إلى استفحال ظاهرة الفساد "المالي –المصرفي" بالجزائر، التي تعد أحد أهم أسباب ضعف الدولة من ناحية، والزيادة في معاناة المواطن الجزائري البسيط من ناحية أخرى، نتيجة سوء استخدام المنصب لتحقيق غايات شخصية تتعلق بالثروة أو المكانة،[1] مركزا في لوحته الساخرة على جريمة الاعتداء على المال العام دلت عليه العلامات اللسانية المتجلية في العنوان "نهب البنوك..التحقيقات تتوقف عند رتبة مدير عام مساعد!"، في إشارة منه إلى الحدث المرتبط بشروع العدالة –بعد مرحلة التحريات والتحقيقات– في محاكمة المتورطين ببنك الخليفة والبنك الصناعي والتجاري والبنك الوطني الجزائري بتاريخ 27 جانفي من عام 2007م.

تدرج الرسام "أيوب" في عرض سخريته اللاذعة بتوظيفه لدوال مُلغزة مثلها لسانيا كل من "العنوان والحوار"، حيث شكلت مع بعضها إطارا دلاليا لنموذجه الكاريكاتيري الساخر، زادها وضوحا نظامه الأيقوني من "شخصيات إنسانية وحيوانية بعلاماتها الإيمائية الدالة على الارتباك

[1] علي خلفي: قياس الفساد وتحليل ميكانيزمات مكافحته، دراسة اقتصادية حول الجزائر، Les cahiers du CREAD، N° 88، 2009، ص92.

والاطمئنان والغضب والتجبر، إضافة إلى "سيجارة التدخين"، وكذا تمثيله التشكيلي من "خطوط منكسرة ومستقيمة"، ذات دلالات سياقية ارتبطت معانيها بالنقد الساخر.

حاول الرسام "أيوب" عبر نموذجه الكاريكاتيري –محل التحليل– الإشارة بطريقة ضمنية إلى مدى ضعف النظام المصرفي الجزائري، بسبب تفشي البيروقراطية والاختلاسات والتحويلات المالية المشبوهة نحو الخارج، التي طالت عديد المؤسسات البنكية مثلتها عبارة العنوان "نهب البنوك"، تأكيدا منه على الخسائر الفادحة التي تكبدتها الخزينة العمومية،* بسبب الجرائم الاقتصادية المتتالية لعدد من المصارف والبنوك، إلى درجة صرح فيها وزير المالية السابق "عبد اللطيف بن أشنهو" سنة 2005م بأن البنوك الجزائرية تعد خطرا على أمن الدولة، لما يحدث فيها من مخالفات تتعدى حدود الوطن.[1]

استنادا إلى ما سبق فقد شهد عام 2007م تسجيل 47 إعلان شبهة من قبل البنوك، فتحت على إثرها الجماعات القضائية تحقيقا لكشف ملابساتها وتعرية حجم الثغرات المالية التي تمخضت عنها، وفق ما نص عليه قانون الوقاية من الفساد ومحاربته، المصادق عليه في الجزائر مطلع عام 2006م،* الذي لم تقتصر أحكامه على التجريم والعقاب، بل تضمنت قواعد تتعلق بالوقاية من الفساد وكشف مرتكبيه.[1]

---

* أكدت منظمة النزاهة العالمية في تقرير مفصل لها، أن إجمالي الأموال المهربة من الجزائر قُدرت بـ 15,266 مليار دولار خلال الفترة الممتدة من سنة 2004م-2012م، وبناءً على هذه الأموال الخيالية المهربة "بالشكارة" كما عبر عنها الرسام "أيوب"، جاء التصنيف الدولي للجزائر من بين 75 دولة شملها التقرير في المرتبة 58 عالميا، حيث شهدت 2007م تهريب ما يقارب 1,301 مليار دولار.

[1] جريدة الخبر: ع6562، بتاريخ 27 نوفمبر 2005، ص04.

* دفعت البيئة الدولية بالمشرع الجزائري الانضمام للاتفاقية الدولية لمكافحة الفساد المعتمدة من قبل الجمعية العامة للأمم المتحدة في 31 أكتوبر 2003م، وفقا للقرار رقم (09-58) بموجب المرسوم الرئاسي رقم 04-128 المؤرخ في 19 أفريل 2004م، أنظر: الجريدة الرسمية: ع 26 الصادر بتاريخ 05 ربيع الأول 1423هـ الموافق لـ25 أفريل 2004م، المتضمن للمرسوم الرئاسي رقم 04-128 المؤرخ في 29 صفر 1423هـ الموافق لـ19 أفريل 2004م، المتضمن التصديق بتحفظ على اتفاقية الأمم المتحدة لمكافحة الفساد. ووفقا لهذه الاتفاقية أضحت الجزائر مرتبطة بالتزام دولي يُحتم عليها إعادة النظر في تشريعاتها الوطنية، وتكييفها مع بنود الالتزامات الدولية، تماشيا مع ذلك أصدر المشرع الجزائري القانون رقم (06-01) المؤرخ في 21 محرم 1424هـ الموافق لـ20 فبراير 2006م المتعلق بالوقاية من الفساد ومكافحته. أنظر: الجريدة الرسمية: ع14 الصادرة في 08 صفر 1427هـ الموافق لـ08 مارس 2006م.

وسط أحاديث لم تنته عن إصلاح مالي وتكثيف أنظمة الرقابة منذ المصادقة على الاتفاقيات الدولية في عهد الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، حاول الرسام "أيوب" انتقاد المنظومة القضائية الجزائرية، في كونها –تكيل بمكيالين– ضمنتها دواله اللسانية المتمظهرة في العنوان "التحقيقات تتوقف عند رتبة مدير عام مساعد!"، وعززت معانيها التهكمية عبارة الحوار "الشّعب سْرَق رُوحُو..حْنا خاطيين!".

في إشارة منه إلى أن العقوبات في كثير من الأحيان تطال من يصنفون ضمن خانة الفساد الصغير "مدير عام مساعد!"، شخصية ذات حجم صغير ومتراجعة للخلف، وظف لها ساخرا الضمير "حْنا"، وبعض العلامات الإيمائية الأخرى كـ"تكشير الوجه"، والإشارية كـ"قبض اليدين"، ناهيك عن بعض العلامات التشكيلية كـ"الخطوط المنكسرة" الدالة على الاستياء والغضب وشدة الانزعاج.

بينما لا تطال العقوبات رجالات الدولة سواء كانوا مدنيين أو عسكريين، المصنفين ضمن خانة الفساد الكبير، مثلها لسانيا الضمير "هُما"، وأيقونيا "حيوان القط، يقوم بالتدخين، ميزته علامات إيمائية دالة على التجبر والتسلط"، تأكيدا منه على أن تلك العمليات الاختلاسية تتم بتواطؤ إطارات وشخصيات نافذة في السلطة،[2] مؤكدا بذلك على ضعف ثقة المواطن فيما تتخذه السلطة الجزائرية من إجراءات –شكلية حسبه– ضد تلك الفئة الفاسدة.

ففي الوقت الذي تُتابع فيه العدالة الموظفين أصحاب المراتب البسيطة في السلطة، مثله أيقونيا شخصية "رجل تبدو عليه علامات الغضب والاستياء، تُستبعد الشخصيات الحقيقية – بتصنيفهم في خانة الشهود فقط– التي هي بالأساس وراء عمليات الفساد الذي ينخر الاقتصاد الوطني، مثلتها "علامات إيمائية دالة على "اطمئنان واستبشار الوجه" أحد المسؤولين النافذين في

[1] فايزة ميموني، خليفة مراد: السياسة الجنائية للمشرع الجزائري في مواجهة ظاهرة الفساد، مجلة الاجتهاد القضائي، ع 05، جامعة محمج خيضر، بسكرة، ص244.

[2] محمود بلحيمر وآخرون: إمبراطورية السراب، قضية احتيال القرن، منشورات الخبر، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص55.

السلطة،* وكذا عبارة "حْنا خاطيين"، مثلما حدث بالنسبة لفضيحة "الخليفة بنك" وفضيحة "البنك الوطني الجزائري"، اللذين تمت تصفيتهما بسبب سوء التسيير والغش...[1]

مشيرا عبر رسمه الكاريكاتيري إلى أن هذه الفضائح التي شغلت الرأي العام ظلت تحمل الكثير من جوانب الظل فيها عبر تمثيله اللساني الملغز "التحقيقات تتوقف" و"الشّعب سْرق رُوحُو"، أو قد أُريد لها أن تُطوى وفق ما قرره أصحاب النفوذ "حْنا خاطيين"، و"التحقيقات تتوقف"، فالكثير ممن وردت أسماؤهم أو أسماء أبنائهم ...كمتورطين في الاغتراف من أموال الشعب طُمست –حسب الرسام– عند رتبة مـــدير عام مساعد!، مؤكدا بذلك على غياب إرادة جادة في إحقاق القانون،* تفتقر بالأساس إلى الشفافية والمساءلة.

في إشارة منه إلى اقتران استغلال النفوذ والسلطة بارتكاب الجرائم المالية والاقتصادية، حيث أن كبار المسؤولين في الدولة لا يمكن إخضاعهم للمساءلة دلت عليها عبارة "التحقيقات تتوقف"، وبالتالي لن يطالهم العقاب "حْنا خاطيين"، ويبقى المال العام عرضت للسرقة والنهب والاختلاس من قبل هذه الفئة، والإيمان والتصديق حقا بأن "الشّعب سْرق رُوحُو"، وهنا تكون البلاد أمام وضع سيئ لا يساعد على تحسين الاقتصاد الوطني، وبالتالي لا يساهم في رفع البؤس والشقاء على المواطن الجزائري البسيط.

2-3/ ضعف القدرة الشرائية للمواطن الجزائري:

لازم الرسام الكاريكاتيري "أيوب" عبر جريدة "الخبر" نقده الساخر للكثير من الأوضاع الاجتماعية الفاسدة، حيث ظل يترصدها ويتحين الفرص للكشف عنها، باستغلال بعض الأحداث السياسية والاقتصادية...، لذلك تنوعت مواضيعه الفنية/ الإعلامية بتنوع وتعقد الظروف الاجتماعية

* قامت محكمة الجنايات بالبليدة عام 2007م باستدعاء وزير الخارجية السابق السيد "مراد مدلسي" كشاهد يوم تفجير قضية الخليفة بنك، إضافة إلى وزير السكن السابق "عبد المجيد تبون"، والأمين العام للإتحاد العام للعمال الجزائريين السيد "عبد المجيد سيدي السعيد"، والرئيس السابق لحركة مجتمع السلم السيد "أبو جرة سلطاني"، ومحافظ بنك الجزائر، ونواب في البرلمان ورؤساء الفرق الوطنية وإعلاميين....

[1] MED, GHERAOUT, *Crise financiers et faillites des banques Algériennes*, ED°1, GAL, grand-Alger-livre, 2004, p.44.

* عدم تفعيل الأدوات القانونية والتدابير التشريعية الخاصة بالوقاية من الفساد ومحاربته عام 2006م. أنظر: علي خلفي: المرجع السابق، ص108.

التي عاشها الفرد الجزائري، نتيجة الانتشار الكبير لمظاهر الفساد بالجزائر، مثلما اتضح في العناصر التحليلية السابقة.

مؤكدا عبر نماذجه الكاريكاتيرية –محل التحليل–، التي تناول فيها موضوع ضعف القدرة الشرائية للمواطن الجزائري البسيط، عبر ثلاث أحداث مختلفة ارتبطت إحداها بالعطلة الصيفية لعام 2002م (عمالة الأطفال في العطل الصيفية)، والثانية باقتراب شهر رمضان عام 2004م، والثالثة بدخول سنة ميلادية جديدة عام 2008م (غلاء المعيشة)، غير أن معالجته الكاريكاتيرية لهذا الموضوع اتخذت أشكالا سيميائية مختلفة، تقاطعت جميعها في أيقونة "القفة الفارغة والبالية"، تجاذبتها إشكالات سياسية واقتصادية واجتماعية عميقة معقدة.

تناول الرسام "أيوب" في إحدى نماذجه الكاريكاتيرية، موضوع انتشار ظاهرة عمالة الأطفال في الجزائر، بتوظيفه لعنوان بسيط مباشر ومـــوجز "العطلة على الأبواب"، قد يتطلب من القـــارئ –تحقيقا للمعنى– التدرج إلى فضاء لوحته الفنية، المكتظة بالعناصر الأيقونية والتشكيلية واللسانية المتنوعة، الحاملة لمعاني دلالية مناهضة للوضع الاجتماعي المزري الذي آلت إليه الكثير من الأسر الجزائرية، جراء تبني الدولة لسياسات إصلاحية، انعكست سلبا –حسب الرسام– على ظروف المواطنين الاجتماعية.

تدرج الرسام "أيوب" في عرض تهكميته الساخرة المرتبطة بتداعيات تطبيق الدولة لبرنامج التعديل الهيكلي خلال الفترة الممتدة (1990–2000)، القائم على سياسة تسريح الأجراء إثر عمليات إعادة الهيكلة وحل المؤسسات،* دلت عليها لسانيا عبارة "طُرد من العمل" التي خص بها

* حُلت أكثر من 1000 مؤسسة وطنية ومحلية وسُرح أزيد من 380.000 عامل خلال خلا تلك الفترة. أنظر: فريد كورتل: الفقر مسبباته، آثاره وسبل الحد منه، حالة الجزائر، مجلة الاقتصاد والمناجمنت، "الفقر والتعاون"، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، ع02، مارس 2003، ص ص186، 187.

شخصية "الأب"، حيث ساهم هذا العامل في زيادة معاناة الفرد الجزائري،[1]، بتفاقم نسبة البطالة بمقدار الضعف سنوات (1994-1999) وفقدان 40% من العائلات الجزائرية لمصادر رزقها،* ووضعها على خط عتبة الفقر والتهميش الاجتـــــــماعي،[2] بعدما كانت نسبتها ما بين (1987-1994) حوالي 1,2 إلى 1,7 مليون في أقصى الحالات.[3]

مشيرا إلى أن مسألة تسريح العمال** كانت لها انعكاسات مختلفة على طبيعة الأسر الجزائرية، التي تحتم عليها الأمر الاستنجاد بالأبناء للمشاركة في ميزانية العائلة خلال العطل المدرسية، بممارستهم لأنشطة اقتصادية غير رسمية كبيع "الكسرة أو المحاجب"، كإستراتيجية صنعتها الأسرة الجزائرية لنفسها لتحسين ظروفها المعيشية، ومقاومة آليات الظلم واللامساواة الناجمة عن فساد النظام وظلمه، دل عليه أيقونيا تصوير مشهد لحيوان "القط" وهو في حالة هجوم عنيف على صحن طعام "شبه فارغ" للأسرة المعوزة، التي تعاني أصلا من سوء التغذية، بتوظيفه لأجسام هزيلة وشاحبة، مارس عليها التحوير والتشويه والتضخيم، الذي خص به منطقة الأنف واليدان والرجلان.

في ضمنية ساخرة انتقد الفنان "أيوب" النظام الجزائري، الذي حمَّله مسؤولية تهميش هذه الفئة، بعدم التدخل لحمايتها من الأثر السلبي الذي تركته بعض السياسات الاقتصادية كالتسريح من العمل على دخلها ومستوى معيشة أفرادها،[4] بعدما أضحت تعيش إشكالية اجتماعية حقيقية قائمة على تحدي الأجور الزهيدة، حيث دفعت برب الأسرة العاطل عن العمل —حسب سيناريو الرسام-

---

[1] أحمد سلامي: القطاع العائلي في الجزائر بين الواقع والطموح، دراسة تحليلية للفترة (1970-2013)، المجلة الجزائرية للتنمية الاقتصادية، ع02، جوان 2015، ص52.

* أكد تقرير التنمية البشرية لعام 2009م، أن حجم السكان الذين يعيشون تحت خط الفقر في الجزائر للفترة الممتدة ما بين (2000-2007) قدرت نسبته بـ 23,6 % من مجمل السكان. أنظر: برنامج الأمم المتحدة الإنمائي: تقرير التنمية البشرية، مركز معلومات قراء الشرق الأوسط، ميريك، مصر، 2009، ص178.

[2] أحمد سلامي: المرجع السابق، ص54.

[3] سامية بن رمضان: تسريح العمال وإعادة الإدماج في النظام المؤسساتي الجزائري دراسة ميدانية، مجلة الأحياء، ع14، دس، ص371.

** أكدت إحصائيات سنة 1997م-1998م فقدان 130000 منصب شغل، منهم 400 ألف عامل سُرحوا من مناصبهم الدائمة، صاحبها غلق نحو 1100 مؤسسة اقتصادية. أنظر: أحمد سلامي: مرجع سابق، ص52.

[4] علي سالم النمر: السياسة الاقتصادية للسكان محدودي الدخل، المجلة المصرية للتنمية والتخطيط، المجلد الثالث، ع02، 1995م، ص ص41، 42.

نحو السرقة، تلبية لرغبات أسرته الأساسية في مجتمع أحاطت به ظروف سياسية واقتصادية وأمنية متضاربة.

زادتها همجية الإرهاب شدة بتطبيق حد السرقة على هذا الأخير مرتين، وفق تعبيرات أيقونية صورته مقطوع "اليد اليمنى والرجل اليسرى"، وأكدت عليها لسانيا عبارة "ثم استفادة من عملية إرهابية"، تحقيقا للفهم المتعلق باستفادة "الأب" من منحة شهرية* خاصة بضحايا الإرهاب جراء تعرضهم لأضرار جسدية ناجمة عن أعمال إرهابية، أو حوادث وقعت في إطار مكافحة الإرهاب يتكفل بدفعها "صندوق تعويض ضحايا الإرهاب".[1]

حاول الفنان "أيوب" عبر نموذجه الكاريكاتيري –محل التحليل– الإشارة إلى توزع السلطات داخل الأسرة الجزائرية المتكونة من "أب وأم وثلاثة أبناء"، حيث صور الأب على أنه لا يمتلك سلطة مباشرة على الأطفال، ويعيش على حافة التهميش بسبب الإعاقة التي أحدثتها له الجماعات الإرهابية، في موقف يدل فيه على الضعف والعجز، لذلك ترتب مكانه خلف الأم مباشرة، هذه الأخيرة–حسب الرسام– غير قادرة على تعويض الأب، وإيجاد التوازن الكافي لحياة أسرية كريمة بجسمها الهزيل ووجهها الشاحب، لذلك اقتصر دورها على نقل انشغالات الأب إلى الأبناء بتمظهر مكانها في الوسط.

ثم جاء دور الابن الأكبر على رأس السلطة التنفيذية في الأسرة، حيث صوره الرسام في مشهد حواري مع الأم، قام فيه بتقسيم المهام على إخوته قائلا لها: "خْتي تْبيع الكسرة..وهو يْعمَّر الماء..وأنا..نْبيع لمحاجب فلْبَحَرْ..."، حيث كان جواب الأم: "تفاهمنا؟"...، وجواب الابن الأصغر دالا على الرفض من خلال عبارة "ما نقبلش"، التي كُتبت بخط صغير، زادتها وضوحا بعض العلامات التشكيلية الأخرى الدالة على الغضب كـ"الخطوط المنكسرة".

* منحة ضحايا الإرهاب: عبارة عن تعويض يمنح من ميزانية الدولة، ويحدد بالرجوع إلى الدخل وإلى نسبة العجز الجزئي/ الدائم المعترف به للضحية. أنظر: التعليمة الوزارية المشتركة المؤرخة في 31 مايو 1997.

[1] ديش موسى: النظام القانوني لتعويض ضحايا الجرائم الإرهابية، دراسة مقارنة، أطروحة دكتوراه غير منشورة في القانون العام، كلية الحقوق، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2015-2016، ص490.

اتضحت تهكمية الرسام "أيوب" في نماذج كاريكاتيرية أخرى، من ارتفاع تكاليف المعيشة بالجزائر، بتوظيفه لنظام علاماتي تمركزت دواله الأيقونية في "القفة الفارغة والبالية"، بمداليلها السياقية المرتبطة بتقهقر القدرة الشرائية للمواطن الجزائري البسيط لعدم تناسبها مع دخله الشهري، نتيجة ارتفاع أسعار المواد الغذائية ذات الاستهلاك الواسع في بعض المناسبات الدينية كـ"الزيت، واللحوم، والخضر والفواكه"، موضحا ذلك في العنوان الآتي:

"مع اقتراب شهر رمضان..الزيت يختفي وترتفع أسعار الخضر والفواكه"، ما دفع بالكثير من الأسر الجزائرية نحو تطبيق بدائل استهلاكية أقل من حيث التكلفة، كتعويض استهلاك مادة "اللحم" بمادة "الجامبو" خلال شهر رمضان، تهكما من الوضع الاقتصادي الذي أصبح يهدد معيشة العائلات البسيطة، ضمن توليفة حوارية ساخرة دارت حيثياتها بين الزوج والزوجة:

-سؤال الزوج: "10 كيلو جامبو يعقبولنا شهر رمضان؟"

-جواب الزوجة: "إيه قبل ما يغلا كي اللحم!".

كما اتجه من ناحية أخرى نحو تأدية وظيفة اجتماعية إصلاحية بانتقاده للسلوكيات الخاطئة "التهافت على شراء وتخزين المواد الغذائية"، التي يمارسها الكثير من المواطنين مع اقتراب المناسبات الموسمية، بتوظيفه للتساؤل التهكمي الآتي: "10 كيلو جامبو يعقبولنا شهر رمضان؟"، على اعتبار أن "الطلب المتزايد" يؤدي إلى تحقيق الندرة والارتفاع في الأسعار بقوله: "الزيت يختفي.. وترتفع أسعار الخضر والفواكه"، ناهيك عن المضاربة وضعف آليات المراقبة، التي أثبتت عجز الحكومة عن مواجهتها ورصد نشاط أصحابها وتحركاتهم.

كما شملت انتقاداته التهكمية الإصلاحات الاقتصادية المتبعة في عهد الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، في كونها أحدثت اختلالات اقتصادية واجتماعية جمَّة، زادت من مستويات الفقر بتفاقم

العجز الغذائي الناجم عن غلاء المعيشة، تماشيا مع الضغوطات التضخمية* التي كان لها أثر بالغ على الاقتصاد الوطني، متسائلا بطريقة ضمنية عن مليارات الدولارات المنفقة** في إطار البرامج التنموية المختلفة، التي زادت من الانفاق العام، بعدما عرفت أسعار البترول انتعاشا ملحوظا، ولم تنعكس –حسب الرسام– بصورة إيجابية على ظروف المواطنين المعيشية، وظلت الدولة عاجزة عن حماية القدرة الشرائية، بعدما برهنت تلك البرامج عن عدم نجاعتها في تحقيق التنمية المأمولة، لأسباب قد تمت مناقشتها في نماذج كاريكاتيرية سابقة، تصدرها انتشار الفساد وسوء التسيير والإنفاق غير الرشيد للموارد المالية...

بينما تعانقت –في يأس مطلق– أكياس التبضع الفارغة والبالية والممزقة "القفة"، قبل أن تتعانق أجساد المواطنين النحيفة "فئة المتقاعدين" تهنئة بدخول عام ميلادي جديد "2008م"، تأكيدا منه على أن السنة الجديدة ستكون شبيهة بسابقاتها، من حيث غلاء المعيشة وارتفاع الأسعار،*** معبرا عن ذلك في مشهد درامي ضم شخصيتين كبيرتين في السن أنهكتها متاعب الحياة، تبدو عليهما "إيمائيا" علامات اليأس والشقاء "أجسام هزيلة ومقوسة، ووجوه شاحبة، وأيقونيا "ملابس رثة وممزقة"، ولسانيا تلك العبارات الحاملة لمعاني التهنئة المحاطة بمشاعر الأسى

---

* ارتفعت معدلات التضخم بالنسبة للسنوات التي نشرت بها الرسوم الكاريكاتيرية –محل التحليل–، فنجد مثلا الرسم المنشور سنة 2002م كان معدل التضخم فيه 1,42%، والرسم المنشور سنة 2004م ارتفع معدل التضخم فيه إلى 3,56%، إضافة إلى الرسم المنشور سنة 2008م، ارتفع كذلك إلى 4,8 %. أنظر الرابط الآتي:
وزارة المالية http://www.mf.gov.dz

** استفاد برنامج الإنعاش الاقتصادي (2001-2004) بأكثر من 07 مليار دولار، بينما رُصد للبرنامج التنموي (2005-2009) أزيد من 200 مليار دولار. أنظر: أحمد سلامي: مرجع سابق، ص55.

*** ارتفعت أسعار المواد الاستهلاكية بـ10 مرات خلال الفترة الممتدة ما بين 1990م و2008م، فعلى سبيل المثال: نجد أن اللحم قد ارتفع بـ26 مرة ما بين سنتي (1990-2008)، حيث كان بـ25 دينارا ليصبح سنة 2008 بـ650 دينار، كما ارتفعت أسعار الحليب بـ16.67 مرة على ما كانت عليه في 1990، في حين ارتفعت أسعار السكر بـ43 مرة، وهو نفس الإجراء الذي طال أسعار الحمص والعدس والفاصولياء والفواكه التي عرفت ارتفاعا ما بين 20 و46 مرة. أنظر: http:// echoroukonline.com/showthread.php?t=90077

والإحباط، الشيخ الأول "عام سعيد.."، والشيخ الثاني: "وأنت تاني"، مع تسجيل غياب واضح لعنوان الرسم.

في إشارة منه إلى عدم التفات الحكومة لمطالب الطبقات المحرومة، خاصة فئة المتقاعدين الذين يحصلون على أجور زهيدة، لم تعد تكفي لسد حاجاتهم اليومية وضمان عيش كريم لهم، وظل الفقر –حسب الرسام– السمة الأساسية التي تميزهم، في ظل تحسن وضعية الاقتصاد الوطني بعد ارتفاع أسعار النفط، موظفا للتعبير عن ذلك دوال أيقونية وتشكيلية متنوعة، تراوحت ما بين الخطوط المنكسرة والمستقيمة المنتشرة على ضفاف شخصياته الكاريكاتيرية المختلفة، التي مارس على أجسامها التحوير "تكبيرا وتصغيرا"، تعبيرا منه عن حالات شعورية سلبية ميزها القلق والاستياء والبؤس والتعب.

حاول الرسام "أيوب" في الأخير التأكيد على أن التضامن الاجتماعي كفيل –إلى حد ما– بسد حاجات المواطنين الأساسية، بتمظهر صوره في "المصافحة" الدالة على التآزر النفسي والاجتماعي الذي ميز فئة المتقاعدين، إضافة إلى التكافل الأسري الذي طبع سلوكيات الأسرة الجزائرية المعوزة، من خلال قبول ورضا الزوجة الحامل أن تأكل مادة "الجانبو" بدل اللحم بقولها:"..إيه قبل ما يغلا كي اللحم!"، بينما اتضحت هزليته في رسم بعض العلامات التشكيلية كـ"الخطوط المستقيمة والمنحنية" التي أحاطت ببطن الأم الحامل، للتدليل على رفض الجنين لهذا النمط الغذائي غير الصحي وغير المفيد.

2-4/ الإصلاحات الترقيعية ومعضلة الأمطار الطوفانية بالجزائر:

تحولت نعمة الأمطار في الجزائر حسب رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية إلى معضلة لا حل لها، بسبب الكوارث التي أضحت تميز شوارع وأحياء المدن الجزائرية في موسم الإمطار، نتيجة التسيب الذي يعد أحد الصور البليغة عن انتشار مظاهر الفساد بالجزائر، من خلال تناوله للحدث المتعلق بسقوط أمطار غزيرة على مناطق واسعة من العاصمة بتاريخ 24 فيفري 2012م، أسفرت عن تشكل سيول وفيضانات عارمة.

اضطر من خلالها المغامرون حال شخصيات الرسم الكاريكاتيرية "الأب الحامل لابنه المتمدرس" الخروج للشوارع وعبور برك المياه الراكدة، بخطى مُترددة تشوبها حالات من الخوف والترقب الكبيرين، عبر عنها الرسام بتوليفة من العلامات الإيمائية "بروز العينين" تحقيقا لدقة النظر، والاشارية "رفع اليد" تحقيقا للتوازن وعدم السقوط،

إضافة إلى استعانة "شخصية الأب" بأيقونة "لوح خشبي" للدالة على وجود خطر ما، زادتها بعض العلامات التشكيلية البسيطة كـ"الخطوط المستقيمة" المرسومة على حافة رأس "شخصية الابن" قوة في التعبير، تكاثفت دلالاتها المعنوية لتُعبر عن حجم المأساة التي يعيشها المواطن الجزائري البسيط، مشكلة أزمة أخرى أضيفت إلى سجل معاناته اليومية على جميع الأصعدة.

لذلك فقد جاءت معالجته لهذا الحدث بلمسة ناقدة، وظف لها عنوانا بسيطا ومباشرا حمل معاني تهكمية مبالغ فيها تحقيقا للسخرية "أمطار طوفانية"، في إشارة منه إلى تحول قطرات الأمطار –في كل موسم– إلى بحيرات وسيول محدثة فوضى واضطرابات وسط شوارع العاصمة "أيقونة البنايات الجماعية"، بسبب عدم استيعاب المجاري وقنوات الصرف الصحي لكمية المياه المتساقطة والمتدفقة، كظاهرة معهودة تتكرر أحداثها كل موسم إمطار بالكثير من ولايات الوطن، يستحضر فيها المواطن الجزائري حادثة "باب الوادي" الأليمة بتاريخ 10 نوفمبر 2001م، التي خلفت 733 ضحية ما بين مفقود وقتيل، وخسائر مادية فاقت ملياري دينار.

لا شيء يتغير يقول "أيوب" حسب نموذجه الكاريكاتيري، وهو ما جعل المدن تغرق في قطرة مياه، والسبب في ذلك تطبيق سياسات إصلاحية فاسدة، تخلف في كل مرة كوارث إنسانية ومادية، لذلك فقد تكرر نشر هذا الرسم الكاريكاتيري مرتان، تحققت الأولى شهر نوفمبر من عام 2011م والثانية شهر فيفيري من عام 2012م، أشرت عليها علامة لسانية كُتبت على حافة إطار الرسم بعبارة "نُشر في 2011/11/02"، وذلك للتدليل على مدى التكرار المشهدي لسيناريو

الفيضانات مهما كانت شدة التساقط، ليبقى المواطن وجها لوجه أمام السيول الجارفة التي ارتفعت حسب رسمه الساخر وبلغت حد ركبة شخصيته الكاريكاتيرية.

كاشفا بذلك عن كذب وفساد المسؤولين المحليين، اللذين اتهمهم بالتقصير واللامبالاة والتهاون عن اتخاذ إجراءات كفيلة بتحسين أوضاع المواطنين المعيشية وحماية المدن من خطر الفيضانات، الأمر الذي يطرح تساؤلات ضمنية كثيرة –حسب الرسام– عن جدوى مشاريع حماية المدن من هذه الظاهرة التي التهمت أغلفة مالية كبيرة، بعيدا عن وضع المصالح المسؤولة لمخططات إستراتيجية مُسبقة تجنبها الوقوع في الكارثة.

3/ الانعكاسات السياسية للفساد في الجزائر:

3-1/ زيارات المسؤولين المفاجئة مجرد تمثيليات فاشلة:

انتقد الرسام "أيوب" في بعض نماذجه الكاريكاتيرية –محل الدراسة– السياسات الإصلاحية المتبناة من قبل السلطة، لمعالجة الكثير من الإشكالات التي من شأنها عرقلة المشروع التنموي بالبلاد، لذلك اتجه نحو استغلال بعض الأحداث لتحقيق تهكميته الناقدة للمخططات الإصلاحية التي بادر بها الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" بعد توليه سُدة الحكم عام 1999م، كسخريته –مثلا– من زيارات العمل والتفقد الموصوفة "بالماراطونية" التي قادته نحو مختلف ولايات الوطن، بتوظيفه للعنوان الآتي: "بعض الولايات تستعد لاستقبال الرئيس..."، لاستقصاء الاحتياجات والنقائص، التي تعترض تقدم التنمية ورقي حياة المواطنين على المستوى المحلي، في إطار ما بُرمج من مشاريع تنموية لضبط الحاجيات الحقيقية للجماعات المحلية، والنقائص التي يشكو منها المواطن.

الخبر 17 أوت 2000

وعليه، فقد جاء نموذجه الكاريكاتيري –محل التحليل– في مشهدية متناصة مع الفيلم الجزائري الكوميدي "كارنفال في دشرة"،* الذي عرف نجاحا وإقبالا جماهيريا كبيرا خلال فترة التسعينات، بتقمصه لبعض العلامات السيميائية ذات الطبيعة "اللسانية" المقتبسة من سيناريو الفيلم، والمدرجة ضمن حوار مشهده الكاريكاتيري، بقوله: "ألو.... **أكتبوا في الدخله أهلا وسهلا ثم مرحبا**، ونظفوا الجهة الفوقانية مليح، وخليو الجهة لأخرى كيما هيه. راه مايفوتش عليها...!؟"، تأكيدا منه على أن فكرة الفيلم الكوميدية لا تزال تُعد أصدق وأبلغ صورة عن فشل السياسات الإصلاحية بالجزائر، بفضحه اللاذع للمسؤولين الجزائريين، كأطراف فاعلة في استفحال ظاهرتي التسيب والإهمال كوجه من أوجه الفساد المستشرية بالبلاد.

وظف الرسام "أيوب" تحقيقا لسخريته الناقدة للنظام الجزائري الفاسد –حسب رأيه– شخصية أساسية ظاهرة متمثلة في "والي الولاية المجهولة–المعلومة"، حيث تجلى ظهورها في محور رسمه الساخر، في حين انزوت الشخصية الأخرى خلف الجدران، واكتفى الرسام بتأشير عليها لسانيا عبر توظيفه لكلمة "القط" بمعنى "النظام"، إضافة إلى ديكور خارجي ضم بنايات جماعية وهوائيات مقعرة، ورصيف وطريق كدلائل أيقونية حاملة لمعنى المدينة النظيفة، بينما اقتصر ظهور شخصياته الثانوية "الغائبة–الحاضرة" في شكل أيقوني تمثل في "جهاز التحدث عن بعد".

تلك "الاستعدادات الترقيعية" التي عبر عنها الرسام "أيوب" في شكل إيمائي ارتبط بشخصيته المحورية "والي الولاية" كـ "جحوظ العينين وفتح الفم" الدالة على المفاجأة، والإشارية كـ "قبض اليدين" الدالة على عدم الاستعداد والإحراج، والصوتية– التشكيلية كـ "رفع الصوت" و"بعض الخطوط المستقيمة القصيرة" الدالة على الخوف، لن تستطيع "لفسادها" أن تستجيب لتطلعات المواطنين، بدعمها للتنمية المحلية، وترقيتها لسياسة التشغيل ومكافحتها لمشكلة البطالة...، في ظل سياسات إنفاق عصفت بالتنمية ليحل محلها التخلف، كسمة ميزت الكثير من ولايات الوطن.

* "كارنفال في دشرة" فيلم جزائري كوميدي من إخراج "محمد أوقاسي" بطولة الفنان عثمان عريوات، خضير حميدة، صالح أوقروت، لخضر بوضرس، ياسين ناصر، تم انتاجه سنة 1994م، وتصويره بولاية بسكرة، ما ميزه لغته الشعبية "الدارجة"، وهو من إنتاج المؤسسة الوطنية للإنتاج السمعي البصري.

تدرج الرسام "أيوب" في عرض سخريته اللاذعة في نموذج كاريكاتيري آخر، بتناوله لبعض الأحداث المتعلقة باتجاه الوزراء نحو القيام بزيارات مفاجئة، لمختلف المؤسسات التابعة لقطاعاتهم، بهدف الوقوف على حالتها ووضعيتها، مؤكدا على أن لها آثارا إيجابية مرتبطة وظيفيا بمختلف الإجراءات والقرارات الصارمة المتخذة ضد المسؤولين، بتهمة التقاعس عن أداء مهامهم، والهادفة نحو تنظيم وتحسين وضعية تلك المؤسسات، بمعنى أن هذا النوع من الزيارات بإمكانها إعطاء مقياس واقعي وصادق عن الجدية في العمل، وعدم التسيب في الأداء الوظيفي، لاستدراك الممكنات التي أُهدرت بالإهمال والتسبب.

الخبر 12 أكتوبر 2010، عدد6144

غير أن تلك الزيارات المفاجئة –حسب الرسام– تُعدُّ بالأساس تمثيليات، بعيدة عن الكشف الحقيقي لمواطن التقصير والإهمال والفساد، الذي ينخر غالبية المؤسسات العمومية، من خلال توظيفه لعنوان بارز ذو طبيعة ضمنية–ملغزة، كُتب بالبنط العريض الأسود، تحقيقا لجلب انتباه القراء بقوله: "الزيارات المفاجئة تذكرنا بالمسيرات العفوية"، عاقدا بذلك تشابها تهكميا ساخرا بين الزيارات المفاجئة "مُسبقة التحضير والتجهيز والإعداد" من قبل الوزراء، بالمسيرات العفوية "المنظمة بإحكام من قبل النظام"، الحاملة لمعاني تناصت دلاليا مع بعض الأحداث السياسية الوطنية، من خلال الرجوع بذكريات القارئ "تُذكرنا" إلى فترة الأزمة الأمنية بالبلاد، ومختلف الإشكالات السياسية التي كانت مطروحة في ذلك الوقت.

ارتبطت تلك الإشكالات دلاليا بعقد "سانت إيجيديو"* المقام بمدينة "روما الإيطالية" في 13 جانفي من عام 1995م، من قبل مجموعة من السياسيين الجزائريين، غير أنه رفض رفضا قاطعا من قبل النظام الجزائري، فخرجت المسيرات العفوية –المنظمة بإحكام من قبل النظام– للتنديد بهذا العقد، ووصف المشاركين فيه بالخونة، الساعين لتدويل القضية الجزائرية وفتح باب التدخل الأجنبي،

* أكد المشاركون في هذا العقد على المشاركة السياسية الديمقراطية للأحزاب، إضافة على رفض التدخل الأجنبي في شؤون الجزائر، وأن حل الأزمة يكون من قبل الجزائريين وداخل الجزائر.

وبهذا تمكن النظام من رفض الوثيقة، بتفعيله لخدمة المسيرات العفوية، المعبرة عن فساد النظام الجزائري، هي كذلك زيارات الوزراء المفاجئة –حسب الرسام– كأسلوب فاسد في التسيير، البعيد عن تحسين المستوى وتجنب السلبيات، وإيجاد الحلول لمشاكل القطاع.

ساهم الحوار المدرج ضمن التركيبة الكاريكاتيرية، الدائر بين مدير المؤسسة ومسؤول المصلحة، في إضفاء نوع من السخرية على معنى رسالته الناقدة، مُتسائلا بطريقة ضمنية عن هذا النوع من الزيارات هل هي حقا مفاجئة؟:

–شخصية المدير: علقها فلكيروار ...وقول للخادمين ينظفو الحالة. غدوى الوزير يعملنا زيارة مفاجعة!، زادتها بعض العلامات الأيقونية قوة في التعبير "ورقة بيضاء كتبت عليها عبارة ديوان الوزير" تحقيقا للإيضاح، والإيمائية "ابتسامة عريضة" حملت معنى الارتياح، والجسدية "الوقوف الجزئي للمدير" الدالة على التأهب والاستعداد لتلك الزيارة المفاجئة.

–شخصية رئيس المصلحة: صمت شابه الكثير من الاندهاش، دلت عليه تشكيليا بعض "الدوائروالخطوط المنحنية" المتناثرة حول وجه الشخصية وجسمها، ناهيك عن بعض العلامات الإيمائية كـ "جحوظ العينين" الدالة على المفاجأة.

استنادا إلى الحوار الدائر بين شخصيات الرسام الكاريكاتيرية، يُلاحظ تسليط الفنان لسهام سخريته على طبيعة تلك الزيارات التفقدية، التي من المفترض أن تُحاط –بالسرية– وألا تكون معلنة مُسبقا داخل أروقة المؤسسة، ليعلم بموعدها أصغر موظف "علقها فلكيروار"، حتى تستطيع حقيقة أن تقف على جوانب القصور ومدى جاهزية العاملين فيها، وإلا ستفقد أهميتها وجدواها، وبالتالي لا تحمل من هذه الصفة سوى ظاهرها واسمها.

موظفا مصطلحا تهكميا ساخرا "مفاجعة!"، حمل معنى بعيد عن الهدف المتوخى منها، وهو كشف العيوب التي يحاول المسؤولون إخفاءها إذا ما علموا بموعدها، باتخاذهم لما يلزم من إجراءات حيالها "وقول للخادمين ينظفو الحالة"، واصفا تلك الإصلاحات والتعديلات بالزائفة، معتبرا إياها مجرد مسرحيات مفبركة وسيناريوهات هزلية، هدفها تلميع صورة المسؤول دون تحقيق أية نتائج مأمولة على أرض الواقع.

بينما حمل نظامه نظامه العلاماتي الإيمائي "الابتسامة العريضة" التي وسمت وجه "شخصية المدير"، والأيقوني "الورقة البيضاء الحاملة للعلامة اللسانية "ديوان الوزير"، معاني ضمنية ناقدة لسلوكيات المسؤولين المنحرفة –حسب رأيه– في الوفاء بالتزاماتهم وواجباتهم المهنية، التي تفرض عليهم كتمان موعد الزيارة حتى تبقى ذات فعالية، مما نجم عنه عدم القدرة على تنفيذ السياسة العامة للدولة، وتحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية المأمولة، في ظل انتشار الاستهتار والإهمال والتهاون وعدم الاكتراث، مؤكدا بأن غياب الجدية وأسلوب الردع لمعاقبة المتقاعسين، هو الذي حوَّل مثل هذه الزيارات إلى مجرد استعراض لا فائدة منه.

مشيرا عبر نموذجه الكاريكاتيري –محل التحليل– إلى أحد أنماط الفساد الإداري المتعلق بالانحرافات الإدارية التي تصدر عن الموظف العام أثناء تأدية مهامه "ديوان الوزير"، المدرجة تحت صورة الفساد التنظيمي فيما يخص –إفشاء أسرار العمل–، مؤكدا على مشاركة مسؤولي الدولة "الوزراء" في تأجيج أعمال الفساد، كمثل سيء انعكست آثاره السلبية على من هم أقل منهم في الوظيفة العامة "مدير المؤسسة"، على من هم أقل منهم رتبة "فئة العمال"، ما جعل المؤسسات العمومية تعاني الكثير من الضعف بسبب انتشار توريث الفساد بين المسؤولين، وغياب الشفافية في معاملاتها في ظل انخفاض آليات الرقابة والمساءلة القانونية، بعيدا عن اتخاذ قرارات تصب في مصلحة العمل والوطن.

3-2/ مشروع الجنسية الفرنسية للجزائريين:

تطرق الرسام "أيوب" في أحد نماذجه الكاريكاتيرية عام 2001م، إلى موضوع الإشاعة، المتعلق بتدافع مئات المواطنين المولودين بالجزائر قبل سنة 1962م على مقرات الدبلوماسية الفرنسية، وذلك على خلفية انتشار أخبار ببدء استقبال هذه الأخيرة لملفات الراغبين في الحصول على الجنسية الفرنسية، بعدما أُسرَّ عن هذا التوجه من قبل

الخبر 27 جانفي 2001

موظفين بالسفارة الفرنسية أمام بعض الشخصيات الجزائرية ورجال الأعمال،[1] لجس نبض مدى اهتمام الفئات المؤثرة في المجتمع وفي القرار السياسي الجزائري، واستقصاء رأيهم في فائدة صدور مثل هذا النوع من القوانين،* لينطلق هذا الخبر ويشيع -كسرعة البرق- بين أفراد المجتمع الجزائري، مُتخذا شكل فني وإعلامي مثير ألا هو "الإشاعة".

وظف الرسام "أيوب" في تناوله لهذا الموضوع عنوانا خبريا ذو طبيعة إثارية جالبة لاهتمام القراء، حملها السِّياق الفني-السياسي على تحقيق المبالغة الساخرة من هذا البلد دولة وشعبا، اتضحت معالمها المعنوية في العبارة الآتية: رُوِّجت إشاعة مفادها أن المولودين قبل الـ62 لهم الحق في اكتساب الجنسية الفرنسية"، بينما اتضحت تهكميته الكاريكاتيرية في ذلك المشهد الفني الساخر من كبار المسؤولين في الدولة "مزدوجي الجنسية"، بتوظيفه لعبارات حوارية ذات نقد لاذع وهجوم علني ساخر، جاءت على لسان شخصياته الكاريكاتيرية:

-المواطن الأول: "..لوكان صَحْ..تَبْقى الحكومة وحدها!..."
-المواطن الثاني: "أنت نيَّة!..ياوْ هُما لُولينْ..."

حملت عبارة " أنت نيَّة!..." الكثير من الإيحاءات الضمنية المرتبطة باتجاه كبار الموظفين والمسؤولين في الدولة، للسفر إلى فرنسا ووضع مواليدهم الجدد بمستشفياتها طلبا للجنسية الفرنسية عملا بمبدأ "حق الأرض"، بينما حملت علامته اللسانية "ياوْ هُما لُولينْ.."، والتشكيلية (...) "النقاط الثلاث" دلالات ارتبطت إيحاءاتها الساخرة بمدى استعداد هذه الطبقة "الحكومة" لتقمص الألوان الفرنسية السياسية والاقتصادية وحتى الثقافية...، كنوع من أنواع الإغراء السياسي، المرتبط ضمنيا بتحقيق الموالاة لفرنسا، وبهذا تكون "باريس" قد حققت انتصارا كبيرا على الإصرار الجزائري الخاص

[1] http://www.startimes.com/?t=19479561, consulté le 10 décembre 2016.

* بقي مشروع قانون المساواة في المواطنة المطالب به غير مُطبق على أرض الواقع، وهو لا يعني كل الجزائريين المولودين قبل 01 جانفي 1962م، بل الأشخاص المولودين على التراب الفرنسي أو في أحد الأقاليم التي كانت تحت السيادة الفرنسية من أب وأم جزائرية، إضافة إلى الذين فقدوا الجنسية الفرنسية في الفاتح من جانفي 1963م، بسبب عدم تسجيلهم للتصريح المتضمن في المادة 156 من قانون الجنسية الفرنسية قبل شهر مارس 1967م، تطبيقا للقانون رقم (945-66) الصادر في 20 ديسمبر 1966م المعدل للأمرية رقم (825-62)، حيث يمكن لهم إعادة إدماجهم بطلب كتابي تماشيا مع نص المادة 26 من مشروع القانون الجديد. أنظر للرابط الآتي:

http://www.echoroukonline.com/ara/articles/490238.html

بـــواجب الذاكرة والاعتذار عن المجـــازر التي ارتكبتهـــا الجيـــوش الفرنسية ضد الشعب الجزائري منذ سنة 1830م.

أطر الرسام "أيوب" نموذجه الكاريكاتيري –محل التحليل– بتوليفة من العلامات السيميائية منها: الأيقونية كـ"فنجان القهوة" و"سيجارة التدخين"، والإشارية كـ"الوقوف في حفرة والاتكاء"، والتشكيلية كـ"الخطوط المنحنية والمنكسرة" الدالة على "أكوام التراب"، والإيمائية كـ"الابتسامة العريضة" الدالة على الارتياح من مشقة العيش في الجزائر، المتناغمة دلاليا لتحقيق السخرية من وضعية البلاد المزرية، بانتقاده لبعض السلوكيات السلبية التي يمارسها المواطن الجزائري، في مشهد فني حمل معاني الإهمال والتسيب في العمل.

عمل الرسام "أيوب" تحقيقا لتهكميته المبالغة على توظيف بعض المتناقضات البصرية، الأولى أيقونية–لسانية مثلتها "لافتة توضيحية" كُتبت عليها عبارة "شركة كبرى لحفر الطرقات"، بينما تمركزت الثانية في أيقونة "الفأس"، حيث تعاضدت دلالاتهما الإيحائية لتؤكد –حسب الرسام– على ضعف الدولة الجزائرية وفشلها في تحقيق مشروعها المجتمعي، الذي أرادت أن تؤسس له منذ 1962م، في ظل ضعف الإرادة السياسية التي لا تفكر في مصلحة الوطن، وقلة الإمكانات، وتقاعس الجهود أمام طريق طويل وشاق لإتمام التنمية المأمولة، مُشيرا إلى أن فساد "الحكام" المتضمن في عبارة "ياوْ هُما لولينْ"، وضعف روح المواطنة والوطنية المتضمن في عبارة "تبقى الحكومة وحدها!".. يعدان عاملين أساسيين في إعاقة المشاريع التنموية بالبلاد.

3-3/ شراء السلم الاجتماعي وثورة "الزيت والسكر" بالجزائر:

تناول الرسام "أيوب" في عدد من نماذجه الكاريكاتيرية وبانتقاد ساخر بعض الأحداث المرتبطة بالفساد، والمتجلية في سلسلة إصلاحات ترقيعية، تبنها دولة الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" لشراء السلم الاجتماعي، غير أن هذا الأخير وُضع على المحك سنة 2011م، في صورة حركات

احتجاجية وثورات شعبية* رامية إلى تغيير النظام، مُستندة في ذلك إلى إحساس الشعب بعدم الرضا عن النمط السائد والرغبة في إقامة نسق سياسي جديد.[1]

لذلك فقد استغل الرسام "أيوب" الحدث المتعلق بنهائي كأس الجمهورية الـ47 في كرة القدم، بين فريق "شباب برج بوعريريج" و"شباب بلوزداد" يوم الخميس 21 ماي 2009م، المقام بملعب "مصطفى تشاكر" بالبليدة بدل ملعب "05 جويلية"** بالعاصمة بحضور الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، لمعالجة موضوع الفساد بالجزائر، بعدما شهدت الجماهير المناصرة أزمة مياه حقيقية مردها إلى عطب أصاب المضخة الرئيسية للملعب، على عمق 152 متر، أربع أيام قبل مباراة النهائي، عصفت بهتافاتهم وتوحدوا جميعا في ترديد عبارة "بوتفليقة أعطينا الما".

من هذه المهزلة الكروية التقط الرسام فكرته الكاريكاتيرية الساخرة، لتحقيق تهكميته المنتقدة للنظام الجزائري، مثلته شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" بتوظيفه للعنوان الآتي: "حكام بلاد شادي مادي فارغين شغل..."، كونه المسؤول الأول –حسب الرسام– عن انتشار مثل هذه الظواهر السلبية، التي حالت دون إتمام المشاريع التنموية بالبلاد، بعدما التهمت "الأيدي الفاسدة" مخصصاتها المالية، كاشفا عن حجم التسيب واللامبالاة الذي عمَّ جميع القطاعات حتى الترفيهية منها.

* اندلعت الثورات الشعبية في "تونس" بتاريخ 18 ديسمبر 2010م احتجاجا على الاجتماعية والاقتصادية والسياسية السيئة، وتضامناً مع "محمد بوعزيزي" الذي أضرم النار في نفسه، وقد استطاعت تلك الثورات في أقل من شهر بتاريخ 14 جانفي 2011م الإطاحة بالرئيس "زين العابدين بن علي" الذي حكم البلاد مدة 23 سنة، تلتها ثورة 25 يناير في "مصر" بتمكنها من إسقاط نظام "حسني مُبارك" خلال 18 يوما فقط.

[1] ETIENNE.J, *Dictionnaire de sociologie, les notions, les mécanismes et les auteurs*, édition Hatier, Paris, 2002, p.216.

** يُعد مشروع تجهيز ملعب "05 جويلية" من الأمثلة الدالة على انتشار الفساد المالي بالجزائر، لذلك فقد سُمي بمشروع القرن، معبرا عن تهاون المسؤولين، وتفضيل أصحاب القرار على مستوى وزارة الشباب والرياضة، التزام الصمت اتجاه الأموال الطائلة التي صرفت على أرضية ميدانه، دون أن يلجأ أحد إلى فتح ملف الفساد، بالرغم من الحوادث الكارثية التي احتضنها.

في حين جاءت عبارة "شادي مادي" المؤشر عليها بوضوح في العنوان عبر مزدوجتين"«»" تحقيقا للفت الانتباه، للتدليل على مدى استشراء الفساد في الأوساط السياسية "الحكام"، الذين عملوا على تحقيق مصالحهم الخاصة على حساب المصلحة العامة للبلاد، مركزا على تلك المكاسب المادية التي يحصلون عليها مقابل خدمات قد تكون في الغالب غير مشروعة، عملا بقانون تبادل المنافع والمصالح، الذي لخص معناه المثل الشعبي القائل "شد-مد".

بينما حملت علاماته اللسانية "فارغين شغل" والتشكيلية (...) النقاط الثلاث المتضمنتين في العنوان كذلك معنى إيحائي آخر، ارتبط بتحول كرة القدم الجزائرية من ترفيه وتسلية إلى معاناة ومشقة بسبب ضياع أموال الدولة، التي كان من الأجدر استثمارها في مشاريع تخدم المواطنين، لذلك قلت فرص العمل وانتشرت البطالة والفقر بين أوساط الشباب، عبر عنها الرسام "أيوب" في مشهد درامي ضم شخصية "شباب جزائري" تبدو عليه علامات البؤس الشقاء، مثلتها أيقونيا "لباسه البالي والمرقع"، وإيمائيا "وجه الشاحب المكسو بالشعر"، في ظل توفر الجزائر على احتياطي صرف بلغ شهر نوفمبر 2008م حوالي 138 مليار دولار، إضافة إلى توفر "صندوق الضبط" على موارد مالية معتبرة، ناهيك عن تقلص الديون الخارجية وتحقيق معدل نمو قارب 4,9%.[1]

لم تتوقف سخرية الفنان الكاريكاتيرية عند هذا الحد، بل طالت سهامه اللاذعة المتجلية في عبارته الحوارية الساخرة، التي جاءت على لسان هذه الشخصية المحورية بقولها: "كرهت ملقعاد ..رحت شفت Deux matches"، منتقدا بذلك السياسات الإصلاحية التكميلية المعلن عنها من قبل الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، الذي بدت عليه علامات الارتياح بعد فوزه بعهدة رئاسية ثالثة، دلت عليه إيمائيا "بشاشة وجهه وابتسامته العريضة".

مؤكدا بأن زمن الاعتماد على سياسة الإلهاء بكرة القدم قد ولى، دلت عليه أيقونيا عزوف الشاب الجزائري عن دعوة الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" للعب "الدومينو" بقوله: "وإذا تعلبلي برطي دومين أرواح!"، زادها نظامه العلاماتي بلاغة في تحقيق التعبير عن ضعف الإرادة السياسية في مكافحة هذا الفساد وافتقادها للمساءلة والمراقبة، مما ولد ضعف ثقة المواطن في الرئيس، عبرت عنه

[1] عبد الرحمان مغازي: انعكاسات الأزمة المالية العالمية على الاقتصاد الجزائري، عنوان مداخلة ضمن ملتقى علمي دولي حول الأزمة المالية والاقتصادية الدولية والحوكمة العالمية، أيام 20-21 أكتوبر 2009، كلية العلوم الاقتصادية وعلوم التسيير بالتعاون مع مخبر الشراكة والاستثمار في المؤسسات الصغيرة والمتوسطة في الفضاء الأورومغاربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، ص03.

إيمائيا "نظرة عينا الشاب وصمته"، الذي عمل –حسب الرسام– على تكريس سياسة الحلول الترقيعية لإصلاح الأوضاع، وتجاهله للانشغالات الحقيقية للشباب الجزائري من بطالة وحرقة وفقر...خلال عُهَدِه الرئاسية السابقة.

تنوع النظام السيميائي الساخر –بالنسبة لنموذج كاريكاتيري آخر– الموظف في رسوم "أيوب" الهزلية، بهدف التأكيد على وجود نفوذ سياسي "لمافيا مالية" متحكمة في الاقتصاد، ذات صلة وثيقة بمواقع السلطة وصناعة القرار في البلاد، دلت عليها لسانيا كلمة "تحالف" وتشكيليا (...) النقاط الثلاث المتمظهرتين في العنوان: "تحالف ضد الشعب..."، كاشفا عن غياب إرادة سياسية قوية لمحاربة الفساد،* المنعكس سلبيا على ظروف المواطنين المعيشية، مُستخدما لتحقيق هذا المعنى آليات فنية ذات طبيعة تهكمية لاذعة.

تمركزت سخرية الفنان الكاريكاتيرية في توظيفه لأيقونة "اليد" إحداها كتبت عليها كلمة "الفساد"، أما "اليد" الأخرى فُكتبت عليها كلمة "الحكومة"، جاءتا في شكل متشابك بإحكام وقوة، دلت عليهما بعض العلامات التشكيلية كـ"الخطوط المنحنية" المرسومة أسفل اليدين، تأكيد منه على مدى سيطرة "لوبيات مالية" فاسدة تهيكلت في مستويات مختلفة من الدولة، وتغلغلت داخل "الحكومة"، مُشكلة صلات وثيقة "التحام اليدين" بدوائر السلطة والنفوذ في الجزائر، حتى تُحكم سيطرتها على نواحي الحياة السياسية والاقتصادية والتشريعية...بالبلاد.

* جاء قانون مكافحة الفساد المؤرخ في 20 مارس 2006م، بشكل متوافق مع قرارات الأمم المتحدة في مجال محاربة الفساد، حيث تمخضت عنه أربع هيئات أحيلت إليها مهمة مكافحة الفساد في الجزائر وهي: الديوان المركزي لقمع الفساد، ومجلس المحاسبة، والمفتشية العامة للمالية، والهيئة الوطنية لمكافحة الفساد، غير أنها لم تتمكن من أي عمل ميداني على صعيد محاربة الفساد، ذلك أن أغلب قضايا الفساد التي طُرحت أمام القضاء –خصوصا تلك المثيرة للجدل– كقضية الشركة النفطية "سوناطراك" مثلا، لم تُبلغ عنها هذه الهيئات الرسمية المخولة بمحاربة الفساد، بل كانت بسبب تطرق القضاء الدولي لها في كل من إيطاليا واسبانيا وفرنسا.

جاء هذا التحالف بين الحكومة والفساد المعبر عنه بطريقة لسانية مُعرَّفة "صيغة التعريف"، للتأكيد على أن أطراف تلك اللوبيات الفاسدة في السلطة معروفة من ناحية لدى الجميع، ومجهولة من ناحية أخرى من خلال توظيفه لدلالة التضمن "اليد والجسم"، حيث تبقى تلك الشخصيات تعمل في الخفاء، في إشارة منه إلى أن الكثير من قضايا الفساد في الجزائر، لا تزال ملفوفة بطوق من الألغاز التي لم تنكشف حتى اليوم، نظرا لضعف آليات المحاكمة والردع، التي لم تنم عن إرادة النظام لمكافحة الفساد، وإنما رغبته في تغطية وتجميل الواقع أو بالأحرى تزييفه، وهو ما يتناقض كليا مع الخطاب الرسمي القاضي بوجود رغبة في الوقاية من الفساد ومحاربته.

إن هذا النظام—حسب الرسام- في تحالفه مع الفساد، يُعد العدو الأول للمواطن الجزائري، دلت عليه لسانيا كلمة "الشعب" وأيقونيا تصويره لرجل متموقع بين الأيادي المتشابكة، ذلك أن كل دينار يضعه المسؤول الفاسد في جيبه "توظيف أيقونة اليد" الدالة على الأخذ هو دينار سُرق من الشعب وزاد من معاناته، حيث عبر عن ذلك بتصويره لرجل في حالة صُراخ كـ"علامة صوتية" دالة على التألم.

زادتها بعض "العلامات الإيمائية" قوة في المعنى كـ"فتح الفم"، و"تغميض العينين"، وأخرى "إشارية" مثلها "رفع اليدين للأعلى"، تدليلا على طلب النجدة أو المعونة من الله سبحانه وتعالى، ناهيك عن بعض "العلامات التشكيلية" كـ"الخطوط المنحنية" الدالة على شدة التألم، تأكيدا منه على أن هذا التحالف بين المال الفاسد والمصالح الحكومية، هو تحالف جديد ساهم بشكل كبير في تكريس سياسة التهميش والإقصاء والتمييز التي سلبت الناس كرامتهم، بعيدا عن التخطيط لسياسات وطنية تُعزز التنمية الشاملة الكفيلة بتحقيق العدالة الاجتماعية والعيش الكريم للمواطن الجزائري البسيط.

الخبر 15 سبتمبر 2011

لم تستثن نظرة الفنان الكاريكاتيرية الناقدة —في النموذج الكاريكاتيري المقابل- تلك الأحداث المتعلقة بسلسلة الاحتجاجات والمظاهرات الشعبية التي سُجلت

سنة 2011م في العديد من ولايات الوطن،* مُرجعة إياها إلى تفاقم المشاكل بقطاع الصحة العمومية، منتجة تحديات اجتماعية أثقلت كاهل المواطن الجزائري، ودفعت به نحو التعبير عن رغبته في التغيير، القائم –حسب الرسام– على تكريس النظام "الفاسد" لسياسات التهميش، والتأكيد على بقاء فئات عريضة من المجتمع على هامش العملية التنموية، بتوظيفه لعنوان خبري ذو طبيعة نقدية مباشرة: "المسؤول الجزائري لا تهمه كرامة الطبيب ولا معاناة المريض".

لذلك فقد أتاحت تلك السياسات الفاسدة —حسب الرسام– سُبل الثراء لفئة قليلة "عائلات المسؤولين" على حساب بقية فئات المجتمع الأخرى، بتصويره لعائلة جزائرية متكونة من "رجل وامرأة" تبدو عليهما مظاهر الثراء، المتجلية في توظيفه لبعض العلامات الأيقونية "طاولة أكل كبيرة" ضمت "أطباقا متنوعة من الطعام كاللحم والعصائر"، أطرت معانيها التهكمية عبارة الحوار: "ما تنسايش الراندیفو نتاع فيفي غدوة!".

في حين تتخبط الطبقة المتوسطة والمحرومة في المجتمع —حسب الرسام– كـ"الأطباء" و"المرضى" التي تمثل الأغلبية في مشاكل اقتصادية واجتماعية لم توجد لها حلول بعد، بسبب تعنت السلطة عن فتح النقاش والتشاور حول أهم النقاط التي تهم المنظومة الصحية ومستخدميها، فيما يخص إعادة النظر في مشروع قانونها الأساسي، ناهيك عن مختلف الاختلالات التي أثرت على مردودية هذا القطاع، بعيدا عن تجسيد الدولة لإصلاحات حقيقية تكون بديلة عن الخطب والشعارات السياسية التي لا صلة لها بالواقع.

معتبرا أن تلك المخططات المنتهجة تُعد من بين العوامل التي حركت الاضطرابات في هذا القطاع، بسبب آثارها السلبية التي مست فئة "الأطباء والمرضى" على حد سواء، الناجمة عن تراجع مستوى الخدمات الصحية المرتبطة بنقص الأدوية والتجهيزات الضرورية ووسائل التشخيص، وعجزها الواضح عن مواكبة الزيادات الكبيرة في أعداد المرضى، معرِّضة بذلك مرضى القطاع العمومي لمختلف الأخطار.

* سجلت سنة 2011م 1500 حركة احتجاجية وعمل شغب أدوا إلى الإخلال بالنظام العام. أنظر: للرابط الآتي:
Direction générale de la sûreté nationale.

بينما تمركزت المعالم الإيحائية الناقدة لهذا الفنان في توظيفه لأيقونة حيوان "الكلب"، كُتبت عليها كلمة "فيفي" باعتبارها اختصارا تهكميا مرتبط في دلالاته بكلمة "فرنسا"، جاء توظيفها من قبل الرسام "أيوب" للسخرية والنيل من عائلات المسؤولين الجزائريين، المقلدة لنمط الحياة الفرنسية لساننا "الرنديفو" ومظهرا ثقافيا "تربية الكلاب في المنزل" الدال على البرجوازية، في حين اتضحت مفارقة الرسم الدلالية في نقدها للحالة المزرية التي آل إليها القطاع الصحي في الجزائر من فساد، من خلال اهتمام "المسؤول الجزائري" بحيوان "الكلب" وتجاهله لمعاناة "الإنسان المريض"، أسس لمعانيها الساخرة ذلك التوافق والتناغم المعنوي القائم بين عبارة العنوان والحوار بناء ودلالة:

-عبارة العنوان: "المسؤول الجزائري لا تهمه كرامة الطبيب ولا معاناة المريض".

-حوار المسؤول لزوجته قائلا لها: "ما تنسايش الراندیفو نتاع فيفي غدوة!".

كما تناول في نموذج كاريكاتيري آخر نُشر سنة 2011م، ظاهرة الاحتجاجات المتتالية والإضرابات عن العمل التي خيمت على مختلف القطاعات، نتيجة انخفاض أسعار البترول في العالم، واستفحال ظاهرة الفساد في الجزائر، بعدما انعكست آثارهما السلبية على معيشة المواطنين بتفاقم أزمتي السكن والبطالة وارتفاع الأسعار...، خاصة وأن الفترة ذاتها شهدت بدايات الحراك العربي الذي مست تداعياته المحيط الجزائري.

يعود السياق الحدثي لهذا الموضوع إلى الخطاب الرسمي الذي قدمه الوزير الأول "أحمد أيحي" عام 2011م، لدى نزوله ضيفا على حصة "حوار الساعة" بالتلفزيون الجزائري، حيث كشف عن مجموعة من الاستراتيجيات التي تعتزم الحكومة ممثلة في جهازها الإداري تنفيذها، مشيرا أنه بالرغم من تقلص مداخيل الدولة بسبب انخفاض أسعار البترول، إلا أن البلاد لا زالت تتمتع بكل الإمكانات لمواجهة هذه الوضعية، بالتخلي عن السياسة الاقتصادية المبنية على مداخيل المحروقات، والتوجه نحو اقتصاد مؤسس على الاستثمار في القطاعات المنتجة.[1]

[1] ennahar onlin/com/shos/randun/25036.html, consulté le 15 Sptember 2017.

صوب الرسام "أيوب" سهام سخريته اللاذعة نحو هذا الخطاب، بتقديمه لنموذج كاريكاتيري مصغر عن الوضع الحقيقي للبلاد في تلك الفترة التي وسمتها احتجاجات 2011م، واجهت من خلالها الجزائر عبئا اقتصاديا غير متوقع على خزينتها العمومية، موظفا لذلك عنوانا إثاريا ذو بنية تهكمية ناقدة "إصلاح الوضع ..أو الكارثة"، ساهمت كتابته الكبيرة ذات البنط العريض الأسود في إبرازه، تحقيقا لجلب اهتمام القراء وإيصال المعنى المراد.

تمظهرت سخرية الفنان المنتقدة للنظام الجزائري في جمعه بين المتناقضات، أولاها كانت لسانية "راني مسيطر عالوضع"، أما الثانية فكانت مشهدية ذات بناء أيقوني وتشكلي غني بالإيحاءات المعنوية الدالة على عجز النظام ممثلا في شخصية الوزير الأول "أحمد أويحي" عن استعادت توازنات الدولة، وتحقيق إصلاح عميق وحقيقي للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، أشرت عليها لسانيا كلمة "الكارثة" وتشكيليا النقاط الثلاث (...) كعلامة سيميائية حملت معنى الهاوية والخطر المهدد لاستقرار الدولة، نتيجة غياب إرادة سياسية جادة للإصلاح، ووجود استشراء فاحش للفساد بالبلاد.

شبه الفنان "أيوب" بلد "الجزائر" المليء بالفساد بمنزل تغمره مياه ذات رائحة كريهة، وجدران متآكلة ومتسخة، وأبواب مكسورة، أشرت عليها –جميعا– بعض العلامات التشكيلية كـ"الخطوط المنكسرة والمنحنية"، في إشارة منه إلى أن برامج الإنعاش الاقتصادي التي امتدت لسنوات طويلة بدءً من عام 2001م، لم تكن كفيلة لمكافحة الفقر وتحقيق التوازن والتنمية، الذي من شأنه توفير قيمة حقيقية وإضافية يمكن للجزائر الاعتماد عليها، بل ساهمت –حسب رأيه– في خلق جو فساد تنافسي "تشققات الحذران دالة على فعل التخريب" الذي تناسب مع كبر حجم الإنفاق العمومي للدولة، الذي لم تكن له آثار إيجابية على القطاعات المنتجة.

بينما شبه النظام الجزائري –العاجز عن الإصلاح– برجل يرتدي بذلة رسمية ممثلا في شخصية الوزير الأول "أحمد أويحي"، الذي صوره على أنه مقطوع اليدين، تغمر رجلاه تلك المياه المتسخة، وتعلو وجهه ابتسامة عريضة، حملت معاني الثقة بالنفس، زادتها دلالات النظام اللساني الموظف في الحوار قوة في الإيحاء بقوله: "..راني مسيطر عالوضع"، تدليلا منه على أن النظام الجزائري سيظل في السلطة –حالة استقرار مؤقت– رغم الاحتجاجات الشعبية المقاومة، والأوضاع الاقتصادية المتردية.

متسائلا بطريقة ضمنية عن الكيفية التي يستطيع من خلالها هذا النظام –الواثق من نفسه– احتواء التحديات الداخلية في ظل تراجع أسعار البترول، واحتجاجات الجبهة الاجتماعية خاصة منها العمالية، مؤكدا –عبر نموذجه الكاريكاتيري– أن الدولة أمام التزامات تحتاج من خلالها إلى أغلفة مالية ضخمة لمواجهة "احتجاجات السكر والزيت"،* في ظل توازنات –داخلية وخارجية– تُنذر بإشعال فتيل الجبهة الاجتماعية الملتهبة أصلا.

في حين جاء تشبيهه لمشروع الإصلاح والتنمية المتمظهر في الخطابات الرسمية وغير الرسمية للنظام الجزائري، بمجموعة من الأيقونات مثلها "دلو، ومنشفة، ومكنسة، ومواد التنظيف"، ذات معاني دلالية ارتبطت بآليات مكافحة الفساد في الجزائر، والنهوض بقطاعاتها الاقتصادية والاجتماعية إلى مراتب أحسن، غير أن تفعيلها بقي مُعلقا –حسب الرسام– في ظل عدم احترام المبادئ الأساسية للإصلاح والتنمية،** دلت عليها أيقونيا "الأيادي المقطوعة" وإيمائيا "نظرة العينين الماكرة"، تأكيدا منه على أن هذا البلد سينزلق عاجلا أم آجلا في غياهب الكارثة.

---

* قامت الحكومة الجزائرية عام 2011م برفع حجم موازنة الدعم الاجتماعي لشراء السلم الاجتماعي بدعمها للأسعار، ورفعها للأجور، ومنحها لقروض خيالية للاستثمار والسكن والتشغيل وفتح الحريات...، بالرغم من أن الحكومة ذاتها أقرت بوجود أزمة مالية حادة.

** استهلكت آليات التشغيل المتاحة في الجزائر، ممثلة في الوكالة الوطنية لدعم تشغيل الشباب، والوكالة الوطنية لتسيير القروض الصغيرة، والصندوق الوطني للتأمين على البطالة، التي لم يكن الهدف منها إحداث مناصب شغل حقيقية ودائمة، بل كانت من أجل شراء السلم الاجتماعي فحسب، ما يقارب 132 مليار دج أي ما يعادل مليار و240 مليون دولار، دون أن تنجح في تشغيل العاطلين عن العمل. أنظر: ريم حياة شايف: هل نشهد ثورة جزائرية نتيجة انخفاض أسعار النفط، وفقا للرابط الآتي:
http// raseef22.com/economy/2011/09/28/how-long-before-an-algerian-revolution/22/
copyright©2011

الفرع الثاني/ رسوم "أيوب"...وفساد الأنظمة العربية:

1/ الأزمة الصومالية وضعف التكافل الاجتماعي العربي:

تناول الرسام "أيوب" الحدث المتعلق بالكارثة الإنسانية "المجاعة"، الناجمة عن موجة الجفاف القوية التي ضربت الصومال عام 1996م، حيث استغله لتقديم معاني كاريكاتيرية ساخرة من الأنظمة العربية عموما، بتقديمه للنمط المثالي الذي تكون عليه الدولة الممزقة والمعرضة لشتى أنواع البلايا، متناولا بسخرية ما جرى عام 1996م في الساحة الصومالية، من انهيار للبنية التحتية بسبب النزاعات الداخلية والحروب الأهلية دلت عليها أيقونة "المسدس" المحمول من قبل الشخصية الصومالية.

ناهيك عن انتشار الأوبئة والجفاف التي عبر عنها أيقونيا بـــ "الأرض القاحلة" و"اللافتة التوجيهية" القديمة والمتآكلة كُتبت عليها كلمة "الصومال"، كعوامل مهمة أججت للكارثة الإنسانية التي أودت بحياة الآلاف من الصوماليين، تدليلا منه بأن هذا البلد أضحى يعيش بين فكي "المجاعة" و"الصراع على حطام دولة"، بسبب انعدام الأمن والاستقرار الداخلي، نتيجة غياب حكومة مركزية* قادرة على وضع وتنفيذ إستراتيجية سياسية متكاملة.

ولإثراء سُخريته أكثر وظف الرسام "أيوب" شخصية سياسية خليجية، دلت عليها أيقونيا "طبيعة اللباس"، أكد من خلالها على أن المشكل الإنساني والسياسي في الصومال تتشارك في التصدي له بقية الدول الثرية بحكم الأخوة في الإسلام والمجاورة في المكان، من خلال توظيفه لعلامة لسانية "يا أخي" وإيمائية "الابتسامة" والاشارية " تقديم اليد للتحية" أفادت جميعها معنى القرب في

* سقط الصومال في دوامات من العنف منذ انهيار نظام حكم "محمد سياد برى" عام 1991م، بسبب تفكك الدولة وانعدام القانون والأمن وسيطرة أمراء الحرب على مقاليد الأمور. أنظر الرابط الآتي:
http://www.aljazeera.net/specialfiles/pages/d000205b-9802-4bf3-9931-e70e5c5350a8, consulté le 15 septembre 2017, à 12:34.

علاقاتهما الأخوية "تحت وصـــاية الإسلام"،* والتـــاريخية مع مختلف الأقطـــتار العربية باعتبارها دولة إسلامية.

غير أن نظامه اللساني المتمظهر في "الحوار"، والمحاط بعلامة تشكيلية مهمة "الإطار" التي أدت دورا كبيرا في إبراز دلالاته كنقطة ارتكاز معنوية مهمة، ارتبطت بضعف التكافل الاجتماعي ووسائل الإغاثة الخليجية للشعب الصومالي الذي يعاني سكانه نقصا حادا في الغذاء، بعدما خيم الجوع على أجزاء واسعة من البلاد، دلت عليها أيقونيا طبيعة "الجسم الهزيل" التي وسمت الشخصية الصومالية، حيث أسست إحداثياته الدلالية المغرقة في النقد الساخر، "ما تكمّل الصيام يا أخي هو في حد مانعك!!"، التي جاءت على لسان الشخصية الخليجية، لمعاني سياقية ارتبطت بإظهار هذه الأخيرة لنوع من الفتور الدبلوماسي إزاء الملف الصومالي، وابتعادها رويدا رويدا عن مواقع القرار السياسي الإفريقي.

قابلها الجندي الصومالي بنظام علاماتي آخر (؟!) اتسم بالترميز والتلغيز، زادها إشهاره للسلاح في وجه الشخصية الخليجية التي قدمت يدها للسلام، قوة في إبراز معنى الصراع حاد الدائر بين الفرقاء السياسيين، من خلال توظيفه لنوع من التناقض الدلالي بين نظامه الأيقوني"اليد للسلام والمسدس" واللساني "الصيام بمعنى المجاعة والصيام"، حتى يؤسس لتساؤل ضمني حمل معاني ساخرة من دول مجلس التعاون الخليجي "على رأسهم السعودية" في كونها لا تستخدم قوتها الاستثمارية المتدفقة إلى أثيوبيا كورقة ضغط تستطيع من خلالها تحجيم الأزمة الصومالية، واقتصار دورها على إصدار بيانات مقتضبة تدعو فيها إلى وقف الصراع السياسي بالبلد ووضع حد للفوضى الأمنية العارمة فيه.

* هي علاقة قديمة ارتبطت تاريخيا بهجرة المسلمين الأولى فرارا من بطش قريش، بعدما أمنهم "نجاشي الحبشة" "أصحمة بن أبجر" على أرواحهم، وأعطاهم حرية البقاء في بلاده، فرجع منهم من رجع وبقي منهم من بقي في شتى أنحاء القرن الإفريقي عاملا على نشر الدين الإسلامي هناك.

2/ عدم فاعلية الأنظمة العربية إزاء القضية الفلسطينية:

لم يُستثن موضوع القضية الفلسطينية من الإستراتيجية الخطابية الساخرة المتبناة من قبل الرسام "أيوب" في تعامله مع الشأن العربي، بتناوله للحدث المتعلق باغتيال إسرائيل لأحد القيادات الفلسطينية "عبد العزيز الرنتيسي"* بواسطة غارة استهدفت سيارته يوم 17 أفريل 2004م، حيث استغله ليتهكم من الأنظمة العربية التي نعتها بالمتأمركة، في عنوان إخباري ساخر ذو بنية تهكمية ناقدة بقوله: "رغم صمت الأنظمة المتأمركة...المقاومة تخلط أوراق بوش".

موحيا بطريقة ضمنية إلى أن الاحتلال الإسرائيلي لم يكن ليجرؤ على اغتيال "الرنتيسي"، لو لم يجد بيئة عربية متواطئة، لا تتمخض عن اجتماعاتها إلا بيانات للإدانة والتنديد فقط، عبر عنها لسانيا بكلمة "صمت"، للتدليل على أن إسرائيل ليست هي من اغتال القيادي الفلسطيني "الرنتيسي" والكثير من شهداء فلسطين، بل الأنظمة العربية "المتأمركة" هي من اغتالته، بصمتها ولا فاعليتها من أية مبادرة دبلوماسية، ذلك أنها تمتلك تصور واحد فقط هو كيفية البقاء في السلطة لا كيفية تأمين حدودها واستقرار المنطقة التي تعيش فيها شعوبها.

بالمقابل شجعت البيئة الدولية الأمريكية ممثلة في شخصية الرئيس الأمريكي "بوش" نحو دعم خطط إسرائيل خصوصا بعد هجمات 11 سبتمبر 2001م، لتتلاقى الأهداف الإسرائيلية بتلك الأمريكية في محاربة الإرهاب، حيث أُعطي الضوء الأخضر لـ"تل أبيب" في المضي قُدما نحو قمع المقاومة الفلسطينية، واغتيال قياداتها السياسية الفاعلة، ضاربة عرض الحائط أحد البنود الأساسية لحقوق الإنسان والمتمثل في منع الإعدام دون محاكمة.

* عبد العزيز الرنتيسي أحد مؤسسي حركة حماس الفلسطينية وقائدها في قطاع غزة، ثم قائد حركة حماس في أعقاب اغتيال الشيخ "أحمد ياسين"، تم اغتياله بواسطة غارة استهدفت سيارته عام 2004م، وقد عُرف عنه دعوته للجهاد المسلح ضد الكيان الصهيوني معتبرا إياه السبيل الوحيد لتقرير تحرير فلسطين. أنظر للرابط الآتي:
https://www.sasapost.com/leaders-of-palestine-resistance, consulté le 15 septembre 2017, à 14:55.

والهدف من هذه السياسة –حسب الرسام– هي أن إسرائيل المدعومة بحماية أمريكية قررت اللجوء إلى أساليب وحشية بعدما فشلت في مفـــاوضاتها مع القيادات الفلسطينية، وفي وقف إطلاق صواريخ مقاومتها المسلحة على مدنها وقواعدها العسكرية، لذلك عمد الرسام "أيوب" نحو توظيف مشهدية فنية بليغة ارتكزت على تشبيه الاحتلال الإسرائيلي بالثور الهـــائج دلت عليه تشكيليا بعض الخطوط المنحنية والأشكال الدائرية الحاملة لمعنى الغضب، واللونية "الأسود" الحاملة لمعنى الظلم والجور.

بينما قام بتشبيه الرئيس الأمريكي "بوش" بمروِّض الثيران "الراعي للمشروع الإسرائيلي في المنطقة"، حاملا في يده عصا وقطعة قماش كتبت عليها كلمة "الاختطاف"، ذات معاني سياقية ارتبطت بالتطور النوعي الذي شهده قطاع التسلح الخاص بالمقـــاومة الفلسطينية، أكدت عليها عبارة اللسانية الآتية: "..المقاومة تخلط أوراق بوش"، وهو ما دعا كل من أمريكا وإسرائيل إلى البحث عن طرق جديدة، تتكيف من خلالها مع التطورات العسكرية التي شهدتها المقاومة الفلسطينية المسلحة.

3/ وهمية الوحدة العربية وشكلية بيانات قممها الختامية:

تناول الرسام "أيوب" في أحد نماذجه الكاريكاتيرية –محل التحليل– الحدث المتعلق بتزامن تصريح وزير خارجية إسرائيل "سلفان شالوم"، الذي أعلن أن هناك ما لا يقل عن 10 دول عربية تنتظر تطبيع علاقتها مع إسرائيل، مع المؤتمر الصحفي الذي عقده كل من "عمر موسى" الأمين العام لجامعة الدول العربية، والسيد "عبد العزيز بلخادم" وزير الخارجية الجزائري، وذلك في ختام الاجتماع لوزراء الخارجية العرب تمهيدا لمؤتمر القمة العربية المزمع إجراؤها بالجزائر يومي 22 و23 مارس 2005م.[1]

[1] http://news.bbc.co.uk/hi/arabic/middle_east_news/newsid_4369000/4369231.stm, consulté le 18 septembre 2017, à 16:20.

ركز الرسام "أيوب" على هذا الحدث من باب الاستهزاء بما سيجري مناقشته من قضايا في مثل هذا النوع من القمم، متهكما من الاتفاق التي شمل بعض البنود التي سيتضمنها مشروع البيان الختامي للقادة العرب، لذلك تمظهرت تهكميته الساخرة بتوظيفه لنظام سيميائي ارتكزت دواله الأيقونية في شكل "خيمة تقليدية" صغيرة الحجم، أشر من خلالها على ضعف العمل العربي المشترك، نتيجة عدم التزام القادة بما أقروه وتعهدوا العمل على تنفيذه في قمم عربية سابقة، مؤكدا على ممارستهم لسياسة التملص من الالتزام بتعهداتهم.

الخبر 22 مارس 2005

في حين عملت علاماته اللسانية المتمظهرة في الحوار ذات البنية التركيبية المتناقضة على استجلاء المعنى والتأسيس لنقد سياسي ساخر، من خلال توظيفه لعبارة "وقد يتفقون" الحاملة لمعنى التشكيك والريبة، ولعبارة "...أبدا هذا من علامات الساعة" الدالة على اليقين، تأكيدا منه –بطريقة إيحائية– على وهمية الوحدة العربية، التي لم تعد دُولها تفكر في المصالح المشتركة، بل في مصلحتها الخاصة المرتبطة تحديدا بإحكام سيطرتها على زمام السلطة في بلدانها، مع اعتبار الولايات المتحدة الأمريكية حليفا رئيسيا واستراتيجيا لها.

بينما عبر عن استهزائه من قضية الحضور الدولي لهذه القمة وعلى رأسه الولايات المتحدة الأمريكية، مقابل تغيب الكثير من القادة العرب عن موعد يُفترض أن يجمعهم للتعاضد إزاء التحديات المشتركة، كاشفا عبر أيقونة "الأعلام" الموظفة ذات البناء التهكمي الناقد، عن مفارقة دلالية ارتبطت معانيها الضمنية بتراجع اهتمام العرب عن قمة دورية بات لها عنوان وتاريخ محددين، وبين إدراك القوى العالمية الكبرى بأهمية المنطقة العربية، لذلك تموضع توظيفه لأيقونة "العلم الأمريكي" في الأعلى حاملا معه معنى القوة، في حين تدحرج "علم العرب" الذي كُتبت عليه كلمة "القمة" بهوية غير محددة إلى الأسفل حاملا معه معنى الضعف والتراجع وضياع الهوية العربية، إيحاءً منه بفشل القمة العربية المرتقبة، وبعدها عن تحقيق مشروع مشترك يضمن سلاما عادلا وشاملا للمنطقة العربية.

4/ الخذلان العربي وصمود المقاومة اللبنانية في وجه الاحتلال الصهيوني:

تناول الرسام "أيوب" في أحد نماذجه الكاريكاتيرية الحدث المتعلق بالحرب اللبنانية الإسرائيلية عام 2006م،* بتركيزه على انقسام الموقف العربي بين الرفض الرسمي الذي مثلته كل من "مصر" و"السعودية" والتأييد الشعبي لـ"حزب الله"، موظفا لذلك عنوانا إخباريا تهكميا ساخرا من الأنظمة العربية بقوله: "الحرب توشك على نهايتها والشعوب العربية تتوّج نصر الله بطلاً لها"، حيث ارتبطت إحداثيات العنوان الدلالية بما توصل إليه مجلس الأمن من قرار مشترك رقم (1701) يوم 11 أوت 2006م، دعا فيه أطراف النزاع إلى وقف عملياتها العدائية، تمهيدا لصدور قرار آخر يوقف إطلاق النار وتسوية المشاكل العالقة، فقبلت به الحكومة اللبنانية والإسرائيلية على حد سواء.

دل النظام المعنوي لكلمة "توشك" المتمظهرة في العنوان على الحراك الدولي لوقف إطلاق النار وإيجاد الحلول للقضية، بعدما حاولت الدبلوماسية الأمريكية إطالة أمد الحرب قليلا كي يحقق الإسرائيليون جزءا من أهدافهم، وعندما فشلت إسرائيل في ذلك على أرض الواقع، عملت على إصدار قرار يعطي لإسرائيل إنجازات لا تتناسب مع وضعها الميداني، لذلك اعتمد مجلس الأمن بالإجماع القرار رقم (1701) الذي دُعي فيه إلى وقف الأعمال الحربية بين الطرفين، وانسحاب

* اندلعت الحرب اللبنانية الإسرائيلية بتاريخ 12 جويلية من عام 2006م، بعدما قتل "حزب الله" جنودا من إسرائيل داخل الخط الأزرق، وأسر اثنين آخرين بهدف مبادلتهما بأسرى لبنانيين أبقتهم إسرائيل في سجونها مخالفة لاتفاق عام 2004م، ففتحت هذه العملية المتزامنة مع قرب إحالة ملف إيران النووي إلى مجلس الأمن، الباب أمام جدل واسع داخل لبنان، وردت إسرائيل على العملية بهجوم واسع مدمر على لبنان، "عملية أمطار الصيف" كدليل على أنها كانت تخطط لها منذ وقت بعيد، إن أسر الجنديين ما كان إلا ذريعة مدعومة أمريكيا لسن هجوم ممنهج على لبنان لتفكيك حرب الله ونزع سلاحه، وبعدما عجزت إسرائيل عن تحقيق إنجازاتها على أرض الواقع أعلنت عن وقف عملياتها الحربية في 12 أوت 2006م، لتنتهي الحرب يوم انتهت الحرب يوم 14 أوت 2006م، بعدما دخل تطبيق قرار وقف الأعمال العدائية، الذي نص عليه القرار رقم (1701) لمجلس الأمن الدولي حيز التنفيذ.
أنظر الرابط الآتي:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AD%D8%B1%D8%A8_%D9%84%D8%A8%D9%86%D8%A7%D9%86_2006, consulté le 9 septembre 2017, à 08:45.

إسرائيل من الأراضي اللبنانية، بالتزامن مع انتشار الجيش اللبناني في الجنوب تدعمه قوات الأمم المتحدة المؤقتة في لبنان.

كما ارتبطت فكرة العنوان الموظف من قبل الرسام "أيوب" كذلك "الشعوب العربية تُتوِّج نصر الله بطلاً لهَا" بما شهدته بعض العواصم والمدن العربية والإسلامية من مظاهرات مؤيدة لـ"حزب الله"، رآها المتظاهرون الذين توجوا "نصر الله بطلا لهم" –حسب الرسام– أنها تُمثل حالة استنهاض عربي إسلامي افتقدها المسلمون، وأنه بالإمكان محاربة إسرائيل والانتصار عليها، فرفع بعضهم صور "عبد الناصر" و"حسن نصر الله"، وقارن بعضهم الآخر "حسن نصر الله" بـ"صلاح الدين" القادم لتحرير الأمة الإسلامية من الطغيان الصهيوني.

موجها بذلك سهام سخريته الناقدة للمواقف ورود الفعل العربية على العدوان، بعدما شهدت انقساما واضحا في موقف كل من مصر والسعودية، وهو ما يفسر توظيفه لشخصية الرئيس المصري السابق "حسني مبارك" وشخصية الملك السعودي "عبد الله بن عبد العزيز"، بعدما أصدرت هاتين الدولتين بيانا ضم انتقادات لاذعة إلى ما سمته بمغامرة "حزب الله" غير المسؤولة، وبأنه يجر المنطقة العربية نحو مواجهات غير محسوبة مع إسرائيل، التي تعد أكبر قوة عسكرية في الشرق الأوسط، وتفضيل تلك دول الهيمنة الخارجية "الولايات المتحدة الأمريكية" على الهيمنة الإقليمية لإيران الشيعية.

لذلك راهنت الدولتان على هذه الحرب، لتتمكن من القضاء على "حزب الله" وترسانته العسكرية (الوجود الإيراني–الشيعي في المنطقة) غير أن الوقائع الميدانية أثبتت عكس ذلك، بتوظيفه لنظام سيميائي ساخر من الأنظمة العربية، أدت فيها بعض العلامات التشكيلية "الخطوط المنحنية والدائرية المشكلة لقطرات العرق"، التي وسمت وجه الرئيس المصري والملك السعودي، والاشارية "فتح اليدين" دورا مهما في التعبير عن شدة الإحراج، زادتها دلالة العلامات اللسانية –المتمظهرة في الحوار– قوة في التعبير عن مدى صمود المقاومة اللبنانية في وجه إسرائيل، من خلال جهوزية مقاتلي "حزب الله" وتحضيرهم لساحة المعركة، "تكتيكات الحركة على الأرض ومرونتها"، فضلا عن القدرات الصاروخية الهائلة التي طالت عمق الكيان الصهيوني.

–الملك السعودي: "بئس الرهان يا طويل العمر".

–الرئيس المصري: "ومين حَيدْفع تمن البَهْدَلة دِي؟!"

في إشارة منه إلى أن الموقف السعودي كان أقل إحراجا بالنسبة للرسام من الموقف المصري، ذلك أن وجه "حسني مبارك" كان يتصبب عرقا أكثر من وجه "عبد الله بن عبد العزيز"، تدليلا منه على تحركات السعودية باتجاه باريس وواشنطن وموسكو لإيجاد مخرج للأزمة، لكن دون إحراز تقدم في ظل الانحياز الأمريكي لإسرائيل، بالمقابل كان الموقف المصري أكثر إحراجا نتيجة إعلانه عن رفضه خوض حرب ضد إسرائيل من أجل لبنان أو المقاومة الفلسطينية، كما رفض قطع العلاقات الدبلوماسية مع الكيان الصهيوني، أو حتى تقديم مساعدات للشعب اللبناني في ظل تدمير إسرائيل لبنيتها التحتية، على اعتبار أن صراع "حزب الله" وإسرائيل هو بالأساس صراع إيراني أمريكي، ذلك أن "حزب الله" هو ما أرادت واشنطن القضاء عليه بالسلاح الإسرائيلي، فيما كان "حزب الله" هو السلاح الذي أرادت إيران أن تجابه به المشروع الأمريكي الشرق أوسطي.

5/ موت التداول السلمي على السلطة:

تطرق الرسام "أيوب" في إحدى نماذجه الكاريكاتيرية إلى موضوع الثورات العربية، التي أحدثت تغييرات مُتسارعة على العالم العربي، ببروز عامل جديد ألا وهو "الشعب" الذي يتطلع إلى مستقبل واعد بعيدا عن الفساد والظلم والاستبداد، موظفا لذلك عنوانا ذو بنية تركيبية بسيطة "حاكم عربي" جاء على وجه الإطلاق، تأدية لمعاني تهكمية ارتبطت إيحاءاتها الدلالية بالتعديل الدستوري لمصر بعد سقوط نظام "حسني مبارك" شهر أوت 2012م، في إشارة منه بأن التعديلات الدستورية للأنظمة العربية، هدفها الأساسي تمكين أقلية أو فئة معينة من الوصول إلى السلطة والاستمرار فيها.

تحدثت لوحة "أيوب" الساخرة عن موضوع ديكتاتورية الأنظمة العربية، أين تجسد الجد والهزل بتوظيفه لأحد الشخصيات السياسية المهووسة بالسلطة، تمظهرت دوالها السيميائية في مشهدية فنية متناصة مع الخطابات السياسية الجماهيرية، التي كان يلقيها الرئيس الليبي السابق

"معمر القذافي" أمام الجماهير الشعبية ووسائل الإعلام المختلفة سنة 2011م أيقونة "الميكروفونات"، بهدف التدليل على أن الأنظمة العربية الجديدة 2012م ميالة هي الأخرى للتسلط والعنف الممارس في حق شعوبها المستضعفة "الشخصية الحاضرة الغائبة، لذلك فهي بعيدة عن تقديم إصلاحات مؤسساتية تتحقق من خلالها التنمية والعدالة الاجتماعية.

قام النظام الدلالي لهذا الرسم الساخر على تلك المزاوجة حد الانصهار بين دلالاته التشكيلية والأيقونية واللسانية لبناء معاني ضمنية إيحائية ناقدة للحاكم العربي، الذي عمل على بناء إستراتيجية تضمن اختزال الدولة في النظام هي "إستراتيجية بالعنف أكون"، انطلاقا من الاعتماد على تبعية الجيش المطلقة والهيمنة الأمنية الكاملة على الدولة، باعتباره مكسب أساسي تُضبط وفقه العملية السياسية، مرورا بإحكام السيطرة على السلطة "لن أترك الحكم لغيري!"، وما أيقونة "اللباس الحربي" إلا مؤشر قوي على نية الحاكم العربي في تنفيذ قمعه للشعب وتهميشه له حفاظا على وجوده، من خلال إسناد المؤسسة العسكرية مهمة إنهاء الحركات الاحتجاجية بأي وسيلة "أكياس الرمل" و"الأسلاك الحديدة الشائكة".

لذلك أصبحت مهمة الحكام العرب البحث الدائب على أساب الاستمرارية في الحكم، وإعاقة أي فعل تطويري أو إصلاحي، من شأنه إعادة هيكلة أنظمتهم السلطوية الاستبدادية، أو ربط وظائفهم بخدمة الشعب وتنمية حياته، مشيرا عبر زاوية التصوير "التحتية" الدالة على العظمة إلى أولوهية الحاكم العربي وموت الديمقراطية ومظاهر التعددية والتداول السلمي على السلطة، هم – حسب الرسام– لا يؤمنون بحرية الرأي ولا يقبلون الانتقاد، تسلموا عرش الحكم بشوكة العسكر، وتمادوا في التضييق على الحريات عن طريق التنكيل والتشريد والتقتيل، دلت عليها إشاريا "رفع السبابة" للوعيد، وإيمائيا "فتح الفم" تحقيقا للزجر عن طريق رفع الصوت، مقدما بذلك صورة مصغرة عن الواقع العربي بمآسيه المتعددة.

المطلب الثاني: محور نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة:

تناول الرسام "أيوب" بسخرية مبطنة ذات إيحاءات ناقدة موضوع الحملات الانتخابية "التشريعية لعام 1997" و"الرئاسية لعام 1999 و2009"، أدى من خلالها المرشحون أدوارا زائفة لاعتلاء منصب الديمقراطية الوهمية، في مشاهد كاريكاتيرية مفعمة بالهزلية، أطرها نظام تشكيلي وأيقوني ولساني بالغ الدلالة ومغرق في النقد الساخر.

الفرع الأول/ النظام الانتخابي الجزائري...استفتاء صوري متعدد المرشحين:

استغل الرسام "أيوب" الحدث المتعلق بالحملة الانتخابية لتشريعيات 1997م، ليعبر عن فكرة الضعف والانشقاق الذي أصيب به حزب "جبهة التحرير الوطني"، جسدها في شكل صورة رجل يرتدي لباسا رسميا، منقسم إلى جزأين دلت عليه أيقونيا "ازدواجية الوجه" مع بقاء الجسم كتلة واحدة، زادها نظامه السيميائي اللساني المتمظهر في أعلى الرسم، الذي جاء على لسان أمينه العام قوة في المعنى بقوله:"..دّيتولي المناضلين ديالي..."، متضمنا لأفكار إيحائية ذات صلة بحدث سياسي مهم تعلق بانتقال مناضلي* حزب "جبهة التحرير الوطني" إلى حزب "التجمع الوطني الديمقراطي"، ضمن سياق تاريخي ارتبطت أحداثه بخروج الجبهة عن ولاء السلطة واصطفافها مع المعارضة في عهد "عبد الحميد مهري"، من خلال انضمامها إلى مجموعة "سانت إيجيديو"، فانجر عن ذلك سخط كبير في أوساط السلطة الجزائرية التي كانت رافضة تماما لهذا المشروع.

الخبر 21 ماي 1997 عدد1970

* المناضلين على غرار: منظمة أبناء المجاهدين، وأبناء الشهداء، الاتحاد العام للفلاحين الجزائريين، للاتحاد الوطني للنساء الجزائريات، المركزية النقابية، عناصر الدفاع الذاتي...وغيرها من الحركات التي كانت تكن الولاء لحزب الجبهة ثم التجمع، هو خيار تبنته كافة الأطراف التي رفضت التفاوض مع الجبهة الإسلامية للإنقاذ.

لخص الرسام "أيوب" فكرته الساخرة من البرامج الانتخابية لحزبي السلطة والإسلاميين، في مشهد كاريكاتيري ضم تراشقا كلاميا بين الأمناء العامين للأحزاب الثلاث خلال الحملة الانتخابية لتشريعيات 1997م، التي وظف لها مجموعة من الدوال الأيقونية كـ "مصطبات الترتيب" الدالة على التنافس للفوز بمقاعد في البرلمان، والإيمائية كـ"التكشير على الأسنان" و"جحوظ العينين"، والإشارية كـ "الضغط على اليدين ورفعهما"، تدليلا منه على حالات الغضب والتعصب التي وسمتها، عاكسا بذلك الصعوبات المختلفة التي تتواجد عليها التشكيلات السياسية الوطنية، والهزة الكبيرة التي تعرض لها الحزب العتيق، بعدما أعلن الآلاف من مناضليه في تجمعات انتخابية عديدة انفصالهم عنه والتحاقهم بحزب السلطة "التجمع الوطني الديمقراطي".

في حين ضمت أيقونة "الملصقات الدعائية" الحاملة لصور المرشحين للانتخابات أفكارا موجزة عن طبيعة توجه كل حزب، فكان تركيزه على صورة "شيخ كبير في السن" تموقع في الوسط للتدليل على مدى تجذر حزب "جبهة التحرير الوطني" في السلطة، بعدما تولى قيادة البلاد حتى إقرار التعددية، مستندا في حكمه على التراث النضالي وثورة التحرير الوطنية، جاء تصويره للشيخ وهو في حالة نداء، ليتناص دلاليا مع تلك الصرخة الأوراسية "ياو عليكم" المقتبسة من الفيلم الجزائري "دورية نحو الشرق"،** ضمن مشاهد ظلت راسخة في المخيال الوطني، هي صرخة حملت معها الكثير من المعاني الإيحائية المرتبطة دلاليا –حسب الرسام– بحملة الحزب الانتخابية المركزة على أمجاد الثورة التحريرية وصورة المواطن الجزائري المحب لوطنه.

بينما تضمن الملصق الانتخابي لـ"حزب التجمع الوطني الديمقراطي"، الذي نشأ في خضم الأزمة الأمنية بدفع من الرئيس "اليامين زروال"، صورة "امرأة" ترتدي لباسا تقليديا "الحايك ولعجار"، للتعبير عن ظاهرة مستحدثة في البيئة السياسية الجزائرية، تمثلت في سعي هذا الحزب منذ نشأته على استقطاب العنصر النسوي للانخراط فيه، وتشجيعه على خوض غمار الحياة السياسية في الجزائر، من خلال المشاركة في الانتخابات التشريعية والمحلية، في إطار تمكين المرأة وتفعيل مشاركتها وترقية دورها في الحياة السياسية.

** "دورية نحو الشرق" هو فيلم جزائري أنتج عام 1971م، عن الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينماتوغرافية، من إخراج الجزائري "عمار العسكري". أنظر للرابط الآتي:
http: // Ar.m.wikipedia.org, consulté le 17 septembre 2017, à 13:15.

في حين تضمن الملصق الدعائي لحزب "حركة مجتمع السلم" صورة "رجل كهل مبتسم"، تبدو عليه "علامات البلاهة"، أسست لمعناها التضميني أداتي التعجب والاستفهام المتموضعة فوق رأسه (؟!)، وأخرى إيمائية اتضحت في "كبر الأذنين وانحنائهما قليلا للخلف"، بهدف للتدليل على عدم تعلم هذا الأخير من الدرس الانتخابي لعام 1992م "الطمع في الحكم" دلت عليها تشكيليا ارتفاع مستوى الصورة قليلا عن مستوى صور الأحزاب الأخرى، ذلك أن السلطة في البلاد ستنتقل من حزب "الجبهة" إلى حزب "التجمع"، مؤكدا بأن الانتخابات التشريعية المقبلة ستكون مزورة، وسيحقق فيها حزب "التجمع الوطني الديمقراطي" فوزا كبيرا باعتباره "حزب الحكومة"، رغم أنه ولد قبل أشهر فقط من تنظيمها، مثلما حدث في الانتخابات الرئاسية لعام 1995م.

محاولا بذلك إعطاء انطباعا لدى القراء بعدم نزاهة الانتخابات المقبلة طاعنا في مصداقيتها، تأكيدا منه على أن السلطة الجزائرية لا تريد التداول على الحكم، بقدر ما تريد إدخال تعديلات جديدة على الخريطة السياسية بما ويتماشى مع توجهاتها الأيديولوجية، "تشكيل حزب التجمع إلى جانب حزب الجبهة"، ذلك أنها لا تزال تفكر بمنطق الإقصاء لكل من يعارضها.

عند الانتقال إلى النموذج الكاريكاتيري المتعلق بالحملة الانتخابية لرئاسيات 1999م، يتضح لنا الذكاء الساخر للرسام "أيوب" في كيفية استغلاله للحدث الرياضي المتعلق بتأهل فريق "إتحاد الحراش" إلى الدور الثمن النهائي من كأس رابطة أبطال إفريقيا بسهولة، إثر فوزه على منافسه "نادي القوات المسلحة" البوركينابي بـ 6 أهداف مقابل لا شيء ،في لقاء العودة الذي جمعهما بتاريخ 28 مارس 1999م بملعب أول نوفمبر بالمحمدية–الجزائر العاصمة، وظفه لتهكم على الحملة الانتخابية لرئاسيات 1999م، قبيل موعد الانتخابات المقرر إجراؤها يوم 15 أفريل، موظفا لذلك عنوانا إخباريا مليئا بالمفارقة الدلالية بقوله: "بعلامة جيد جدا فاز فريق القوات المسلحة البوركينابي بلا شيء مقابل 6 أهداف للحراش..".

اكتمل التلغيز الساخر* الذي أحاط بهذا النموذج الكاريكاتيري من خلال عبارة الحوار، الذي دارت إحداثياتها الدلالية بين شخصياته الكاريكاتيرية الحيوانية، ممثلة في حيوان القط "النظام" وحيوان الفأر "المواطن الجزائري"، حيث صرح هذا الأخير للقط قائلا له: "..لو كان لعبوا مع الحرس البلدي كيڤاش؟!..."، زادتها دلالات العلامات الأيقونية "كرة القدم، الشباك" والإيمائية "التكشير عن الأسنان وغلق العينين"، والإشارية "الضغط على قبضة اليد"، والجسدية "الحركة والجري"، والتشكيلية "خطوط دائرية ومنحنية ومستقيمة"، للتدليل على قوة الضربة اللاعب وإدخاله للهدف بقوة خارقة في مرمى "الرئاسة"، كلها دلالات ذات بعد معنوي ترمي إلى التأكيد على دخول شخصية "عبد العزيز بوتفليقة" بقوة لا مثيل لها في انتخابات 1999م، بالمقابل تعد الأحزاب المشاركة –حسب الرسام– في هذه الحملة مجرد لاعبين في استحقاقات انتخابية أعدت نتائجها من قبل أشر عليها لسانيا الرقم (6).

أشار الرسام بطريقة ضمنية عبر نموذجه الكاريكاتيري الساخر إلى فكرة تحرك آلة التزوير النظامية لحسم النتائج، من خلال توظيفه لعنصر "الحرس البلدي" المرتبط في نشأته بحزب "التجمع الوطني الديمقراطي" معروف بتزوير الانتخابات الرئاسية لعام 1995م والتشريعية لعام 1997م لصالح السلطة الحاكمة، كون الهيئة المخولة للمحافظة على نزاهة الانتخابات هي ذاتها التي ستعمل على تزويرها لصالح المرشح الحر السيد "عبد العزيز بوتفليقة"، تأكيدا منه على مدى النفوذ القوي للمؤسسة العسكرية في دواليب السلطة والحكم في الجزائر، ذلك أنها تتمتع بقوة كبيرة في اختيار وتعيين رؤساء هذا البلد وأن الأزمة في الجزائر هي أزمة نظام.

* قام التلغيز الساخر على مجموعة من التشبيهات، حيث شبه الجزائر بالملعب، والمباراة بالحملة الانتخابية، واللاعبين بالمرشحين الستة، بينما شبه اللاعب المسجل للهدف بقوة في شباك الخصم بفوز المرشح الحر السيد"عبد العزيز بوتفليقة" بكرسي الرئاسة، في حين جاء تشبيهه للنظام الجزائري بالقط، وللمواطن البسيط بالفأر، بينما أحالت دلالة عبارة الحرس البلدي على "حزب التجمع الوطني الديمقراطي" الذي سيعمل على تحريك آلة التزوير النظامية لصالح هذا الأخير، بدعم المؤسسة العسكرية النافذة في دواليب السلطة والحكم في الدولة.

تميز الرسم الكاريكاتيري السابق إذن ببعد إيحائي وتضميني قوي، هروبا من المساءلة والمضايقة القانونية، وهو نابع من الرقابة الذاتية التي فرضها الرسام "أيوب" على نفسه تحقيقا لإيصال رسالته الإعلامية من ناحية والاستمرارية في العطاء الفني الساخر من ناحية أخرى، غير أن تلك المراقبة تناقصت نوعا ما في نماذج كاريكاتيرية لاحقة كتناوله مثلا لموضوع التحضير للحملة الانتخابية الخاصة برئاسيات 2009م، نتيجة تحسن الظروف الأمنية والسياسية بالبلاد، برز فيها توظيفه للأسلوب المبـــاشر من خلال تصويره لشخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" المرشح لمنصب رئيس الجمهورية لعهدة ثـالثة، بدت عليه علامات "إيمائية" حملت معنى الاستعداد الجيد لخوض غمار حملته الانتخابية.

في حين تمظهرت صور المرشحين الآخرين في شكل أيقوني ذات مداليل سياقية ارتبطت بحيوان "الأرنب"،* للتدليل على الحسم المسبق لنتائج الاستحقاقات الرئاسية المقبلة، حيث بدت على وجوها علامات "إيمائية" حملت معنى المشاركة السلبية في العملية الانتخابية تأكيدا منه على شكليتها وعدم نزاهة نتائجها، بتوظيفه للعنوان الآتي: "أرانب الرئاسيات بدأت تستعد للمنافسة"، زدتها عبارات الحوار قوة في تعبيراته الساخرة:

-الأرنب الأول: "أنافسو .. وتحت رعايته السامية".

-الأرنب الثاني: "..وأنا تاني..."

حمل هذا النموذج الكاريكاتيري رؤية ضبابية عن واقع الديمقراطية في الجزائر، ذلك أن مشهدية الرسم أكدت بأن النظام الجزائري ممثلا في شخصية المرشح الحر "عبد العزيز بوتفليقة" قد عمل على مصادرة حق الشعب في اختيار من يمثله، خصوصا بعد قيامه بتعديل الدستور شهر

* الأرنب كما هو معروف في سباق العدو، مهمته مساعدة الفائز وإعطاء مستوى عالي للسباق أو المنافسة، التأكيد على أن الأحزاب المشاركة لن تؤثر بأي شكل من الأشكال في الحياة السياسية للبلاد، وقد تمثلت تلك الأرانب –حسب الرسام– في: لويزة حنون، موسى تواتي، محمد جهيد يونسي، علي فوزي رباعين، محمد السعيد.

نوفمبر 2008م، فاتحا بذلك باب الترشح لأكثر من ولايتين متتـــاليتين، لذا فإنهم سيتنـــافسون "رايحة تكون منافسة شرسة" على حد قول الرئيس على المرتبة الثـانية ليكون لهم مكان بالساحة السياسية الجزائرية.

مؤكدا بأن الفائز الأساسي فيها هو النظام نفسه بمعنى أكثر أن "بوتفليقة سينافس نفسه"، على اعتبار أن المرشحين في الانتخابات هم أرانب سباق لا يعكسون معارضة واقعية وحقيقة للنظام بل امتداد له "قيامهم بأدوار مدروسة"، تحت مظلة التحالف الرئاسي المكون من حزب "جبهة التحرير الوطني"، وحزب "التجمع الوطني الديمقراطي"، وحزب "حركة مجتمع السلم" أشرت عليها دلاليا عبارة "...وتحت رعايته السامية".

زادها تدرج ترتيب الشخصيات الموظفة داخل فضاء اللوحة الساخرة إيضاحا لهذه المعاني التهكمية، حيث تجلت صورة المرشح "عبد العزيز بوتفليقة" في الجهة الأمامية بحجم كبير أظهر جميع تفصيلات جسده وإيماءات وجهه الحازمة، تلاه في المرتبة الثانية صورة "أرنب" بحجم متوسط، وفي المرتبة الثالثة صورة "أرنب" آخر بحجم أصغر تمظهر في الخلف بإيماءات دالة على الفرح، حيث جاءت تلك العلامات لتفسر تجديد التحالف الرئاسي القاضي بترشيح الرئيس لعهدة رئاسية ثالثة، تأكيدا منه على أن الانتخابات المقبلة ستعبر عن ديمقراطية الأرنب، الذي يجب أن يكون في الساحة لإعطاء مصداقية شكلية للاستحقاقات الرئاسية المقرر إجراؤها يوم 09 أفريل 2009م.

معبرا بذلك عن فتور المشهد السياسي الجزائري، المحاصر وفق ما يريده النظام "الشخصية الغائبة الحاضرة" في مخيال السياسي الوطني، ذلك أنه اختار منذ البداية التركيز على مراكز القوة والاحتكار، وعدم الاعتراف بالسلوك التشاركي لبناء العملية السياسية، لذلك سيظل –حسب الرسام– الطريق طويلا أمام تأسيس تعددية حزبية أو تكوين طبقة سياسية تشكل التوازن المطلوب، وتجسد تقاليد الممارسة الديمقراطية الحقيقية بالبلاد.

الفرع الثاني/ المؤسسة العسكرية ولعبة التوازنات السياسية:

استطاع الرسام "أيوب" بتهكميته المبطنة أن يطال نقده الساخر عمق نظام الحكم في الجزائر، بتناوله للظروف السياسية التي أدت إلى انسحاب الرئيس "اليامين زروال" من الرئاسة بتاريخ 11 سبتمبر 1998م، وإعلانه عن تنظيم انتخابات مُسبقة في 15 أفريل 1999م، لخصها في عنوان إخباري منفتح الدلالة "رجل الإجماع"، قاصدا به شخصية "عبد العزيز بوتفليقة"، الذي تم تقديمه كمرشح إجماع وطني ظاهريا، لكنه في الباطن –حسب الرسام– إجماع القيادات العسكرية التي اتفقت عليه وقررته، لتتم مباركته عبر استفتاء صوري متعدد المرشحين يسمى بـ"الانتخابات الرئاسية".

تمركزت سخرية الفنان الكاريكاتيرية في توظيفه لمجموعة من الدوال الأيقونية مثلتها "عربة يدوية الصنع" و"مفتاح الدفع المتحرك"، المؤشر عليه ببعض العلامات التشكيلية كالخطوط المنحنية الشبه دائرية، كقوة دافعة حركت الرئيس "زروال" نحو الأمام، محاولا بذلك تمرير فكرته الضمنية القاضية بأن هذا الأخير قد أقيل من منصبه بعدما أعلن عن استقالته من الحكم جراء خلافاته مع هرم السلطة، أطرت لمعانيها الضمنية المغرقة في النقد "علامات لغوية" جاءت على لسان شخصياته الكاريكـــاتيرية الرمزية "حيــوان القط" (النظـــام) ذو حجم كبير: "هـــاكذا ..كيما يقولو..ما يقلَّق ما يتقلَّق.." في حوارهـــا مع "حيوان الفـــأر" ذو حجم صغير (المواطن البسيط)، الذي بدت عليه علامـــات الدهشة "بروز العينين" و"رفع اليد نحو الفم"، زادهـــا الاستفهـــام والتعجب تأسيسا وبناءً.

تمكن الرسام "أيوب" أن يُلخص بدواله اللسانية السابقة فكرة التوتر الشديد "ما يقلَّق ما يتقلَّق" الذي ميز علاقة الرئيس بالمؤسسة العسكرية، ورفضه الرضوخ لمطالبها في إيقاف المفاوضات مع الجبهة الإسلامية للإنقاذ المنحلة، وعدم تقديمه الغطاء السياسي للاتفاق الذي توصل إليه قادة الجيش مع الجناح العسكري للحزب المنحل، مما أزعج المؤسسة العسكرية "قلّقها" –حسب الرسام–

بعدما بطلت حجتهم الاستئصالية المعتمدة من قبل، مفضلا الإعلان عن استقالته ومغادرة الحكم، خصوصا بعد حملة الاتهامات التي مست مستشاره "محمد بتشين"، ونُشرت ملفاتها الساخنة في بعض الصحف الخاصة المقربة من قيادات الجيش،*[1] فكانت الحاجة ماسة إلى "رجل إجماع مدني" يتحمل مسؤولية خطة جديدة لحل الأزمة الأمنية والسياسية المتردية، وبالتالي إبعاد التهم عن اللذين قادوا الجزائر نحوها.

تمكن الفنان "أيوب" بتوظيفه لمجموعة من الدوال الأيقونية والتشكيلية أن يُجسد صورة الرئيس "خلوها التام من الصلاحيات" كما تريده المؤسسة العسكرية المسير الفعلي لشؤون الدولة، أسس لها نظام علاماتي تخلص في كونه: لا يرى "محددة الوجهة"، لا يسمع "أقفال الفلين"، لا تكلم "فم مخيط"، مُقاد بعربة متحركة، ومعبئ بالأفكار بواسطة "أداة تعبئة يدوية"، يداه مستويتان للأسفل، كدمية متحركة في يد المؤسسة العسكرية، تحكم باسمه وتنزع عنه الحكم متى أرادت ذلك، في إطار ما يسمى بلعبة التوازنات السياسية، بعيدا عن تكريس الإرادة الشعبية ومبادئ التعددية والتداول على الحكم.

الفرع الثالث/ الجزائر: تناقضات الدولة الشابة وشيخوخة النظام:

لم تتوقف مهمة النظام عند هذا الحد –حسب رسوم "أيوب" الساخرة–، بل تعدتها في نموذج كاريكاتيري آخر، للتنكيت من عودة "محمد الشريف مساعدية" إلى مجلس الأمة، بعد تعرضه لوعكة صحية نهاية سنة 2001م، نتيجة مضاعفات صحية انتقل على إثرها إلى باريس للعلاج، استغله الرسام "أيوب" ليتهكم من طبيعة نظام الحكم في الجزائر القائم –حسب رأيه– على سياسة الاستبداد والاستمرارية في السلطة، اتضحت معالمها الدلالية في إصرار "يد السيستام" على بقاء هذه

* انفجرت القضية عبر سلسلة من المقالات التي نُشرت بجريدة "Liberté" بتاريخ 18 جوان 1998م، كتبت بقلم رئيس حزب "التجديد الجزائري" السيد "نور الدين بوكروح" تحت عنوان (بوكروح–بتشين)، أرجع فيها الأسباب المزرية التي يعيشها الشعب الجزائري البسيط إلى تورط من وصفهم بـ"مافيا النظام"، وأمام عدم تعرض كاتب المقالات لأي رد فعل، ذهب ليقدم أسماء من بينهم الجنرال "محمد بتشين" المستشار الأمني للرئيس "اليامين زروال"، الذي اتهمه بإرساء دعائم دولة في الظل، ذات قوة اقتصادية ومالية على هامش الدولة الجزائرية، لتنفجر بعدها سلسلة من الفضائح السياسية تورطت فيها عدة أسماء لمسؤولين تبادلوا التهم عبر منابر الصحافة، أفضت إلى استقالة الجنرال "بتشين"، ليتبعه بعد ذلك الرئيس "اليامين زروال". أنظر: دليلة غروبة: دور الصحافة المستقلة في ترسيخ الديمقراطية في الجزائر، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة باجي مختار، عنابة، 2009–2010، ص143.

الشخصية على رأس مجلس الأمة رغم المرض الشديد الذي أصابها، موظفا لذلك عنوانا إخباريا ذو طبيعة نقدية ساخرة بقوله: "بعد استعادة عافيته.. مساعدية يعود إلى المجلس".

وظف الرسام "أيوب" أسلوب المبالغة الكاريكاتيرية في مشهدية ساخرة ضمت شخصية "محمد الشريف مساعدية" العليلة –حتى النخاع– دلت عليها أيقونيا "ربطة التضميد" (Bondage) التي غطت الجسم كله، تحركها بواسطة "كرسي متحرك" أيقونة "يد" كتبت عليها كلمة "السيستام"، جاءت دلالة التضمن "اليد والجسم" لتُعبر بطريقة سيميائية عن الشخصية الفاعلة في اللعبة السياسية الجزائرية، بإدارتها لمؤسسات الدولة من خلف الستار، أشرت عليها عبارة الحوار الآتية:"..الكرسي هو لي ما بغاش يخطيك"، التي جاءت على لسان حيوان "الفأر" (المواطن) مع حيوان "القط المضمَّد" (النظام)، في إشارة منه إلى "سياسة تبادل المصالح" القائمة على مبدأ العرفان بالجميل لشخصية "مساعدية" السياسية التي ظلت محافظة على نهجها المساند للنظام في عهد "عبد الحميد مهري".

الخبر 31 ديسمبر 2001

لذلك عُين من قبل "عبد العزيز بوتفليقة" "ممثل النظام" رئيسا لمجلس الأمة خلفا لـ"بشير بومعزة" في أفريل 2001م عن عمر ناهز 77 عاما، وهو ما أهله –حسب الرسام– من العودة إلى دائرة القرار السياسي من بابه الواسع، بمعنى الاستفادة من الامتيازات في إطار المنطق الريعي الذي يطبع الممارسات السياسية بالبلاد،[1] دلت عليها أيقونة "المصل" (Sérum) كتبت عليه كلمة "الريع"، زادتها بعض العلامات الإيمائية "علامات الشيخوخة" التي وسمت وجه شخصية "مساعدية" قوة في إبراز معنى العجز الذي يُعاني منه "السيستام" في أداء واجباته ومهامه الوطنية.

[1] محمد بوضياف: الأحزاب السياسية ومنظمات المجتمع المدني في الجزائر، دراسة تحليلية نقدية، دار المجدد للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، 2010، ص58.

الفرع الرابع/ الجزائر: تناقضات الدولة الثرية والمواطن الفقير:

لم تسلم رموز الدولة من انتقادات "أيوب" الكاريكاتيرية، تحقيقا للسخرية من النظام الجزائري الذي يقدم وعودا بلا وفاء، لتكون شخصية وزير التضامن السابق "جمال ولد عباس"، المثال الفعلي لهذا الموضوع الانتقادي الساخر، تعامل معها الرسام بنوع من الطرافة والهزلية المتناسبتين مع طبيعة هذه الشخصية الملقبة "بابا نويل" الفقراء وذوي الاحتياجات الخاصة، بسبب كثرة وعودها لهم بإعانتهم والتكفل بهم أمام وسائل الإعلام المختلفة.

استنادا إلى ذلك، استشف الفنان فكرته المنتقدة لسياسة توزيع المساعدات على الفقراء، بتوظيفه لعنوان ساخر حمل الكثير من الغمز واللمز بقوله: "صندوق..عفوا..وزارة التضامن"، في إشارة منه إلى الأغلفة المالية "صندوق" التي خصصتها وزارة التضامن للعائلات الجزائرية المعوزة، غير أنه أتبعها بلفظة "عفوا" و"وزارة التضامن" وبعض العلامات التشكيلية (...) النقاط المتتابعة، حاملة بين جنباتها الضمنية لمعنى الاتهام الذي وجهه إلى هذه الأخيرة في كونها تستثمر في مآسي الفقراء والمعاقين في مشهدية ساخرة ضمت ثلاث شخصيات كاريكاتيرية، مثلتها: شخصية الوزير "جمال ولد عباس"، وشخصية المواطن المعوز والمعاق، وشخصية المصور "وسيلة التلفزيون".

الخبر 18 جوان 2008 عدد 5350

اتضحت تهكمية الفنان الكاريكاتيرية من الوعود الكاذبة التي كان يطلقها وزير التضامن للمواطنين المحتاجين أمام وجود آلات التصوير النظامية "التلفزيون الجزائري"، في توظيفه لمشهد فني شرح من خلاله كواليس العملية التضامنية الزائفة، ضم شخصية "مواطن معاق وأعمى"، قابلته شخصية وزير التضامن "جمال ولد عباس" على وشك أن يقدم له وعودا كاذبة —حسب الرسام– من منبر إعلامي ثقيل "التلفزيون" دلت عليها أيقونة "الكاميرا"، زادتها عبارات الحوار الدائر بين المصور والوزير قوة في إبراز بعض المعالم الدلالية النقدية الساخرة:

-المصور: "مسيو المنيست سامحني ...جبت كاميرا ما فيهاش cassette...".
-وزير التضامن: "كيفاش..صافي ما Nepromilou والو؟".
-المواطن: "ابتسامة عريضة".

حاول الرسام "أيوب" التأكيد على صورة المواطن الجزائري الفقير، دلت عليه بعض العلامات الأيقونية كـ "الثياب الرثة والمرقعة"، والمنكوب "أعمى العينين" و"مبتور الرجل"، لذلك فهو يضع نظارات ويحمل عصا، ينتظر بقلب طيب "ابتسامة عريضة" التكفل بانشغالاته من قبل وزير التضامن، قابله دلاليا معنى "التلاعب" كصفة تأصلت –حسب الرسام- في المسؤولين الجزائريين، ذلك أنه في غياب الدليل "cassette" يسقط الوعد "ما Nepromilou والو؟"، كما أسست بعض العلامات التشكيلية "توظيف اللون الأصفر كخلفية لحوار وزير التضامن مع المصور" لمعنى سياقي ارتبطت دلالته الشائعة بـ"الخداع"، وهي دلالة قديمة راجعة للقرن العاشر في فرنسا، التي كانت تغطي أبواب اللصوص والمجرمين باللون الأصفر.[1]

ولتدعيم العملية النقدية أكثر وظف الرسام "أيوب" توليفة من العلامات الإيمائية ذات أبعاد دلالية تقابلية "ابتسامة عريضة وصادقة" وسمت وجه المواطن البسيط، قابلتها أخرى "زائفة" وسمت شخصية وزير التضامن، في حين أسست بعض العلامات الإشارية والجسدية الأخرى "إمساك الوزير بيد المواطن الجزائري الفقير بنوع من الرأفة مع انحناء الجسم قليلا"، لمعنى تقابلي ساخر مفاده أن هذه الشخصية "كثيرة الوعود قليلة الوفاء"، مارس عليها الرسام نوعا من التحوير الفني بتكبيره لحجم الرأس، وتصغيره لبقية أجزاء جسمه الأخرى، للنيل من هذه الشخصية السياسية التي أصبح نشاطها مشروط ببعض المناسبات تحت وقع كاميرات التلفزيون، متسائلا بطريقة إيحائية عن مصداقية الدولة ممثلة في وزيرها، أمام هذه الوعود غير المنفذة في ظل تخصيص الدولة لأغلفة مالية لدعم الطبقات الاجتماعية الفقيرة والتكفل بانشغالاتها.

[1] أحمد مختار عمر: اللغة واللون، عالم الكتاب، القاهرة، ط01، 1992، ص162.

الفرع الخامس/ انتهاك حقوق الإنسان والتزام الجزائر بمبدأ عدم التدخل:

تناول الرسام "أيوب" في أحد نماذجه الكاريكاتيرية الآثار المترتبة عن تجدد المواجهات بين البربر والحكومة الجزائرية، إثر اندلاع احتجاجات وأعمال شغب ضد مقتل الشاب "ماسينيسا قرباج" في 18 أفريل 2001م،[1] لخصها ضمن عنوان إخباري بسيط ومباشر "عن التدخل الأجنبي"، في إشارة منه إلى أن فرنسا* مازالت تحتفظ بالورقة البربرية ،كأداة ضغط على الحكومة الجزائرية تذرعا بحقوق الإنسان، في ظل أوضاع سياسية وأمنية واقتصادية واجتماعية متشابكة، ذلك أن كلمة "التدخل" تعيد إلى الأذهان ذكريات تاريخية مريرة عن حقبة الاستعمار، بإثارتها لردود فعل كثيرة وأحاسيس بعدم الأمان.

ويأتي استناد الجزائر على مبدأ "عدم التدخل" وفقا لنص المادة (7/2)** من ميثاق الأمم المتحدة، في كونه يضمن حمايتها من الضغوطات الخارجية سواء كانت سياسية أو اقتصادية أو عسكرية، مع اعتباره عملا ديكتاتوريا تستند عليه الدول القوية –العاجزة عن إخفاء وجود اعتبارات سياسية داخل العمليات الإنسانية–، للتأثير على الاستقلال السياسي وسيادة الدول الضعيفة بتأجيجها للنزاعات الأهلية والصراعات الداخلية، تحت مظلة حماية حقوق الأقليات الاثنية والعرقية

[1] رولا رباح: أزمة الأقلية البربرية في الجزائر وأثرها على الأمن القومي العربي، أنظر الرابط الآتي:
K-astal.com, consulté le 15 Mai 2017, à12 :54, consulté le 02 octobre 2017, à 19:22.

* لعب الاستعمار الفرنسي في إطار المسألة البربرية في الجزائر على مدى 130 سنة دورا مهما من خلال إتباعه سياسة الفرنسة وفتح باب الهجرة أمام البربر، مما جعل اللغة الفرنسية تشكل لديهم وسلة مهمة للتخاطب، كما فتح لهم الإعلام الفرنسي فرصة التعبير عن آرائهم التي من شأنها تقوية شعورهم بالخصوصية الثقافية. أنظر للمرجع السابق.

** ليس في هذا الميثاق ما يسوغ للأمم المتحدة أن تتدخل في الشؤون التي تكون في صميم السلطان الداخلي لدولة ما، وليس فيه ما يقتضي الأعضاء أن يعرضوا مثل هذه المسائل لأن تحل بحكم هذا الميثاق، على أن هذا المبدأ لا يخل بتطبيق تدابير القمع الواردة في الفصل السابع. أنظر: لخضر رابحي: الجزائر ومبدأ عدم التدخل في الشؤون الداخلة للدول في ظل التحديات الراهنة، مجلة الدراسات القانونية والسياسية، جامعة عمار ثلجي، الأغواط، ع06، جوان 2017، ص160.

وتقديم المساعدات الإنسانية لها، عبر عنها الرسام "أيوب" في مشهدية رمزية أطرها فنيا توظيفه لأسلوب التشبيه بين "المنزل والجزائر"، "الزوج والنظام"، "بكاء الزوجة والأولاد نتيجة تعرضهم للضرب من قبل الزوج بالخف" حمل معنى تحجيم الرسام لأزمة منطقة القبائل، وأنها لا تحتاج لتدخل الدول الأجنبية "شخصية الجار" وفق تعبيرات "أيوب" الإيحائية لتعارضه مع مبدأ السيادة الوطنية.[1]

زادها نظامه اللغوي المؤسس لعبارة الحوار قوة في المعنى بقوله: "مرتي وْوْلادي، نَضْربهم اليوم..وْغَدْوَه..وَّاحَدْ ما يْدخّل روحو!..." تناغمت في معناها مع بعض العلامات الإيمائية "فتح الفم" الدالة على الصراخ، والإشارية و"رفع أصبع السبابة" في وجه "الجار" المتدخل في شؤون الأسرة، تأكيدا منه على رفض الجزائر المطلق لابتزازات منظمات حقوق الإنسان، بذريعة "التدخل الإنساني"،* الذي أشرت عليه بعض العلامات الإيمائية التي وسمت شخصية "الجار" كـ"رفع اليدين" و"تغميض العينين".

بالمقابل انزوت شخصيات الرسام الرمزية "القط/ النظام" و"الفأر/ المواطن" في الركن الأيسر من لوحته الساخرة، حاملة معها المعنى الحقيقي الذي أراده من هذا الرسم الكاريكاتيري، تمظهرت دلالاته الإيحائية في عبارة الحوار التي جاءت على لسان القط بقوله للفأر: "واحد ما يقدر ايسلكك من يدي!" التي كُتبت بحجم خط رفيع، وفي بعض العلامات الإشارية "ضغط القط على رقبة الفأر"، تحقيقا لمعنى قيام النظام الجزائري بانتهاكات إنسانية خطيرة في حق الشعب الجزائري، على مرأى ومسمع الجميع أشرت عليها أيقونيا "لوحة حائطية رسمت بداخلها "يد وعين".

المطلب الثالث: محور ظاهرة الإرهاب في الجزائر:

تناول الرسام "أيوب" من خلال هذا المحور بعض الإشكالات المتعلقة بالأزمة الأمنية وطرق مكافحتها من قبل النظام الجزائري، فمن المجازر الجماعية والقنابل المتفجرة التي حدثت سنوات

[1] حتحوت نور الدين: التدخل لأغراض إنسانية وإشكالية المشروعية، مجلة المفكر، ع10، كلية الحقوق والعلوم السياسية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، السنة 2016، ص-ص309-311.

* جاء هذا النوع من التدخل بعدما عرفت الحياة السياسية الدولية في بداية التسعينات يقظة الضمير الغربي، الذي أبدى اهتماما كبيرا بخصوص القضاء على المآسي الإنسانية، التي تخلفها بعض قضايا انتهاك حقوق الإنسان، ونتيجة لهذا الاهتمام المتزايد الذي تحكمه اعتبارات سياسية وإستراتيجية، أعطت الدول القوية لنفسها حق أو واجب التدخل في الشؤون الداخلية للدول، تحت ذريعة تقديم مساعدات إنسانية.

1995 و1997م إلى قانون الوئام المدني وميثاق السلم والمصالحة الوطنية سنوات 1999م و2005م، تدرجت سخرية الرسام الكاريكاتيرية للتعبير عن أرائه التي كانت مسايرة لمختلف الأحداث الجارية والأطروحات المتواترة، معتمدا في تقديمها على أسلوب الوصف التهكمي، الناقل لمجريات الوقائع بطريقة إنسانية ساخرة، للتدليل على مدى بشاعة الظاهرة الإرهابية المنتهكة لحقوق الإنسان، مركزا في تناوله لها على مدى توسع ظاهرة الإرهاب في الجزائر خلال فترة التسعينات، ومن ثم انحصارها تدريجيا بعد قانون الوئام المدني سنة 1999م، وميثاق السلم والمصالحة الوطنية سنة 2005م.

الفرع الأول/ المجازر الإرهابية وأطروحة من يقتل من؟

استغل الرسام "أيوب" في أحد نماذجه الكاريكاتيرية –محل التحليل– الحدث المتعلق بانفجار قنبلة موقوتة أمام محطة وقوف الحافلات بالعاصمة يوم 01 فيفري من عام 1995م، مخلفة العديد من الجرحى والموتى خلال شهر رمضان الكريم، ليتهكم على الوضع المأساوي الذي آلت إليه هذه البلاد المسلمة، موظفا لذلك عنوانا ساخرا ذو طبيعة معنوية متناقضة "نفاق جماعي"، مُعبِّرا بطريقة ضمنية –جمعت ما بين المتناقضات – عمَّا يجري في هذا البلد المسلم وفي هذا الشهر الفضيل من زهق للأرواح، على اعتبار أن المسلم على المسلم حرام دمه وماله وعرضه.

لذلك لم يكن شهر رمضان عاديا بالنسبة لشخصية "أيوب" الكاريكاتيرية، التي لم تتهاون يوما عن أدائها لواجب الصيام أشرت عليها عبارة الحوار الآتية: "هو يقول الله أكبر" الدالة على دخول وقت الإفطار والإباحة، بالمقابل لم يكن هذا الشهر بالنسبة للكثيرين شهر الرحمة، إذ لم يمتنع فيها "أطراف الصراع" "نفاق جماعي" عن أعمال العنف والتقتيل المتضمنة دلاليا في أيقونة "التلفزيون" الحاملة لمشاهد العنف الإرهابي، فانعكس ذلك –حسب الرسام– على نفسية المواطن الجزائري، الرافض لتردي الأوضاع الإنسانية بالبلاد، أشر عليها الرسام إيمائيا بـ"التكشير على الأسنان" و"الضغط على العينين واليدين"، ولسانيا "...وأنا نعيطها بكالة!..." الحاملة لمعاني التوتر والغضب.

بالمقابل تمركزت سخرية الفنان الكاريكاتيرية في تأكيده على علامة "الكالة"* بتوظيفه لأسلوب التكرار "لسانيا وأيقونيا"، في إشارة منه إلى ذلك المخدر الذي يُطفئ به الشعب الجزائري نار غضبه من سوء ما يجري في البلاد، بعد أن يمنحه لذة مؤقتة يخفف بها، ما يتعرض إليه من متناقضات حياتية كثيرة "قتل الغير باسم الإسلام وفي شهر رمضان"، مؤكدا بطريقة ضمنية متخفية خلف نظامه السيميائي الموظف بأن هذه الجماعات الإرهابية التي نسبت نفسها للإسلام، والذي قام نهجها الأيديولوجي على فتوى تكفير الناس الذين يخالفونهم الرأي، بعيدة كل البعد عن تعاليم الدين الإسلامي السمح.

ترجمها كذلك تناوله لموضوع المجازر المرتكبة خلال سنة 1996م، والتي خلفت آلاف الضحايا خصوصا تلك الواقعة على محور نشاط الجماعات الإرهابية، أسست لها عبارة الحوار المكتوبة بخط غليظ، التي جاءت على لسان شخصية الإرهابي الحاملة للسلاح بقوله: "قبل ما نذبحو.. قاللّي راني جيعان..."، كناية على أن المجزرة تمت في شهر رمضان وقبل موعد الإفطار.

رافقتها بعض العلامات الإيمائية كـ"انحدار العينين للأسفل" ذات المعاني الضمنية المرتبطة بالرأفة والرحمة التي وسمت وجه الإرهابي، والتشكيلية كـ"الأشكال البيضاوية" قطرات العرق الدالة على شدة الإحراج، في إشارة منه –بطريقة ضمنية– إلى ضخامة وبشاعة الآلة الإرهابية الفاقدة لإنسانيتها والمغرقة في الدموية والوحشية، خصوصا عند ارتباطها بمشهدية "رجل مذبوح" أشرت عليه دلاليا "بقع الدم وخروج اللسان وتغميض العينين والاستلقاء على الأرض".

* الكالة مستخلصة من مادة التبغ، يتم وضعها في ورق الترشيح الناعم لتوضع في الفم بين اللثة والشفة السفلى أو العليا، وبعد أن تتبلل تفرز مواد كيميائية تتسرب إلى الأوعية الدموية، ومنها إلى الدماغ فتحفزه لإنتاج الأدرينالين بكميات كبيرة، فيحس الشخص بشعور أشبه بالسعادة أو النشاط.

قابلها نظام سيميائي آخر وسم وجه الشخصية الثانية "عنصر الدفاع الذاتي" منه الإيمائي كـ"جحوظ عينين" المرفقة بنقاط العرق" حملت معنى الاندهاش والاستغراب، والإشاري "ثني اليدين خلف الظهر"، والأيقوني كـ"انشطار فوهة السلاح الرشاش" تأكيدا على أن البندقية معطلة لأن فوهتها فاسدة، والتشكيلي كـ"الخطوط المنحنية" الدالة على"الحرارة" بمعنى كثرة استعمال السلاح سواء بالنسبة للإرهابي أو بالنسبة لعنصر الدفاع الذاتي، أسست جميعها لمعنى واحد ارتبطت دلالاته الإيحائية بعجز عناصر الدفاع الذاتي عن مجابهة الإرهاب والتصدي له، ومنه التدليل على تخاذل الجيش الوطني "النظام عموما" عن حماية الشعب الجزائري الذي يتعرض يوميا لمذابح رهيبة.

برز وجه التهكم بالنسبة لهذا النموذج الكاريكاتيري في التساؤل الضمني الآتي: كيف تنسجم في الإرهابيين شراسة القتل مع الرأفة والرحمة!؟، طارقا بذلك باب التأويلات المنفتحة على أطروحة من يقتل من؟ التي انتشرت دوليا عبر وسائل الإعلام الغربية والفرنسية على وجه الخصوص، المعبرة عن هول الموت الذي اندلع بالبلاد في ظل صمت خيم على مواقف الجهات الرسمية، أطرها نظام معنوي مليء بالمفارقة الطردية المعبرة عن تناقضات الواقع الجزائري المتدهور أمنيا، الذي ميزه عزوف الجيش الوطني عن حماية المواطنين الأبرياء، ذلك أن المجازر كانت تحدث في أماكن قريبة منهم ولساعات طويلة دون تدخلات أمنية.

تعبيرا منه وطريقة ضمنية عن دعمه ومساندته لأطروحة تورط قوات الأمن في أعمال العنف المنسوبة للجماعات الإرهابية، خصوصا بعد تبني الحكومة لسياسة "نقل العنف إلى الطرف الآخر"، التي أكد عليها قائد أركان الجيش الجنرال "محمد العماري" عام 1995م في أحد تصريحاته بقوله: "لقد بذل الجيش جهود جمة لبث الرعب في صفوف الإسلاميين بمقدار ما فعله هؤلاء مع باقي فئات المجتمع".[1]

[1] رشيد تلمساني: الجزائر في عهد بوتفليقة، الفتنة الأهلية والمصالحة الوطنية، أوراق كارينغي، ع07، مركز كارينغي للشرق الأوسط، لبنان، جانفي 2008، ص05.

الفرع الثاني/ الوئام المدني...استفتاء استئصالي في ثوب تصالحي:

غير أن انتخاب "عبد العزيز بوتفليقة" رئيسا للجزائر في أفريل 1999م، يقول الرسام "أيوب" في نموذجه الكاريكاتيري –محل التحليل– تعد بمثابة نقطة تحول بالنسبة لانتشار الظاهرة الإرهابية، بعدما طرح على رأس أولويات برنامجه السياسي والأمني مبادرة الوئام المدني، بالعفو عن الإرهابيين الذين كانوا مؤيدين للجيش الإسلامي للإنقاذ، محاولا تأكيد تأييده لهذا المشروع في مشهدية فنية ضمت شخصية محورية "إرهابي تائب" في حالة فرح، يرتدي ثيابا حربيا مزركشا بخريطة الجزائر "تعبيرا عن الوطنية" أو العودة لأحضان الوطن، زادتها بعض العلامات الأيقونية "اللوائح الخشبية التوجيهية" قوة في التعبير بخروجه من الانتقام المعبر عن سنوات الدم والعنف "الماضي" واتجاهه نحو الوئام والسلام "المستقبل".

الخبر 14 سبتمبر 1999

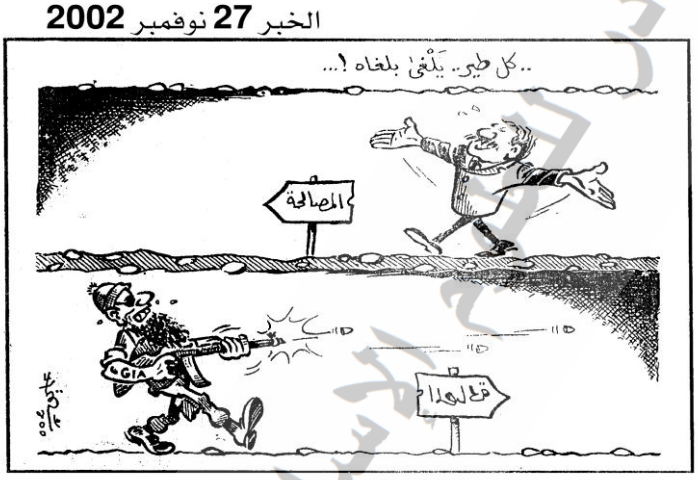
في حين أشار حمل الإرهابي للسلاح من رشاش ويدوي وقنابل ومواد كيميائية سامة، الذي مارس به كل أنواع العنف والتعذيب والتقتيل ولخصت معناها أيقونة جمجمة الرأس (Tête de mort)، إلى الهدنة التي أقرتها الجماعات المسلحة مع النظام الجزائري، وجاء الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" ليمنحها الغطاء السياسي عبر قانون الوئام المدني الموجه للاستفتاء يوم 16 سبتمبر 1999م، مثلته أيقونة اللوحة التوجيهية كتبت عليها كلمة "الوئام"، وذلك للتدليل على ضعف هذا المسعى في معالجة الأزمة جذريا بسبب عدم توفر المناخ السياسي الملائم لها، مثله أيقونيا توظيفه لـ"حامل خشبي معطوب".

بالمقابل اتسمت اللوحة الخشبية التي كُتبت عليها كلمة "الانتقام" بالسلامة والصلابة، تأكيدا منه على أن تكوُّن ونشوء الظاهرة الإرهابية بالجزائر كانت كـ"رد فعل" "أو للانتقام من النظام الجزائري، الذي عمل على تكريس سياسة الإقصاء لكل قوة سياسية تطرح بديلا للحل الأمني، فكان ذلك بمثابة الشرارة التي منحت القوة للتيارات الإسلامية المتشددة بتبني أطروحات متطرفة

والتوجه نحو العمل المسلح،[1] كخيار مضاد أُنتهج بعدما فشلت كل الطرق لاسترجاع ما أسموه بالحق المغتصب* من قبل النظام.

من هنا تراكمت إيحاءات "أيوب" الدلالية المنتقدة لهذا المشروع خصوصا عند ربط مسارها المعنوي بنظامه السيميائي الموظف، للتدليل بأن الوئام المدني يُعدُّ استفتاء استئصالي في ثوب تصالحي، لذلك حكم عليه الرسام مُسبقا بالانزلاق والفشل في وضع حد للتدهور الأمني بالبلاد، ذلك أنه شمل الأشخاص المسلحين فقط الذين استجابوا لنداء الدولة "الشق العسكري" وتجاهل "الشق السياسي"،* وهو ما أكدته رسوم كاريكاتيرية تالية عام 2002م وعام 2006م، فبعد أن استجاب الكثير من الإرهابيين المسلحين لتدابير قـــانون الوئام المدني عام 1999م، سرعـــان ما عاد البعض الآخر لحمل السلاح مرة أخرى لتعود من جديد العمليات الإرهابية المنتهكة لأرواح المواطنين الأبرياء.

الفرع الثالث/ المصالحة الوطنية خيار استراتيجي مهم للخروج من الأزمة الأمنية:



لخصه الرسام "أيوب" الفكرة في نموذج كاريكاتيري حمل عنوان "..كل طير..يَلْغى بلغاه!..."، هو عبارة عن جملةّ إنشائية تعجبية ذات طبيعة فنية تهكمية ارتبطت بإرسال "المثل"، فتحت المجال أمام القارئ لاحتمالات دلالية مختلفة عن طبيعة

[1] عبد الناصر جابر: العنف وجذوره، تلخيص محمد عالم، مجلة العلوم الإنسانية، ع10 جانفي –افريل 2000، ص84. (بتصرف)

* ارتبط الحق المغتصب بما عرفته الجزائر من انتخابات تعددية بلدية في 12 جوان 1990م، وتشريعية في 26 ديسمبر 1991م، شاركت فيها مختلف الأطياف السياسية، غير أن الفوز كان من نصيب حزب الجبهة الإسلامية للإنقاذ بالأغلبية، لم يستوعب النظام السياسي الجزائري تلك النتائج، فاتجه نحو الإعلان عن توقيف المسار الانتخابي في 11 جانفي 1992م، الذي اقترن بشغور منصب رئاسة الجمهورية بالاستقالة، والمجلس الشعبي الوطني بالحل، لتدخل الجزائر مرحلة اتسمت –من جهة– بالتجميد الدستوري والقانوني، كون المشرفون على رئاسة الجمهورية والبلدية مُعينين وليس مُنتخبين. أنظر: طاهر رابح: الممارسة الديمقراطية في الجزائر، مجلة الشهاب الجديد، مؤسسة الشيخ عبد الحميد بن باديس، ع6، المجلد6، أفريل 2007، ص239.

الكلام أو اللغة الموصوفة "الأفكار" بحكم أن للعصافير الكثير من الزقزقات المختلفة تماما عن بعضا البعض، وهو كناية عن التفرقة والاختلاف في التوجهات والرؤى بين شخصيتين أساسيتين متخندقتين، الأولى مثلتها شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" وتغنيه بمشروع المصالحة الوطنية، الذي لخصه في شكل أيقونة "لوحة توجيهية" كُتبت عليها كلمة "المصالحة".

والثانية مثلتها شخصية "الإرهابي" المنتمي للجماعة المسلحة المؤشر عليها بلفظة (GIA)، حيث صوره في حالة إطلاق نار عشوائي دلت عليها أيقونيا "السلاح الرشاش والرصاص"، تعبيرا منه عن رفضها لمبدأ العفو مقابل إلقاء السلاح الذي أعلنته الحكومة الجزائرية، واستمرارها في مواصلة عملياتها الإرهابية، نتيجة استنادها على فكرة التكفير لتبرير قتل الجزائريين "التنظير للجهاد كفريضة ضد الدولة الكافرة"، دلت عليها أيقونة "اللوحة التوجيهية" كتبت عليها كلمة المصالحة بشكل مقلوب، بينما أحالت أيقونة "عصبة العين" المرتبطة بالقراصنة، إلى الانحراف والانفلات الدموي الذي اتسمت به هذه الجماعة بتحولها إلى منظمة متطرفة سيئة السمعة، أكدت على ذلك مشهدية الرسم المتمثلة في إطلاق شخصية الإرهابي المنتمي لجماعة "الجيا" للرصاص في كل الاتجاهات، حاملة معها معنى ارتكابها لمجازر فضيعة في حق الشعب الجزائري.

في حين أشار نظامه الإشاري- الإيمائي المرتبط دلاليا بشخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" الحامل لمعنى الارتياح، والمتمظهر في "فتح الذراعين على مصراعيها" و"الابتسامة" إلى انسحاب الكثير من مؤيدي التيارات الاستئصالية من دوائر صنع القرار السياسي بالجزائر، مُمهدا الطريق أمامه كي ينتقل —في أريحية- من خيار الوئام المدني إلى مشروع ميثاق السلم والمصالحة الوطنية، الذي دعا فيه الشعب الجزائري إلى طي صفحة الماضي والتصالح فيما بينهم لاستعادة التلاحم الاجتماعي،[1] كخيار استراتيجي لا رجعة فيه حتى تتجاوز البلاد دوامة العنف والرصاص المعبر عنها في القسم الثاني من الرسم، تأكيدا منه على أن الخطاب السياسي الرسمي لم يعد ينزع — مثل ما كان من قبل- إلى فكرة الاستئصال الأمني.

[1] فاضل آمال: السلم المدني في الجزائر عبر آلية المصالحة الوطنية، مجلة دراسات إستراتيجية، ع 06، الجزائر، جانفي 2009، ص34.

بالرغم من ذلك واصلت الجماعة المسلحة لعملياتها الإرهابية ضاربة عرض الحائط مشروع المصالحة الوطنية، بتوجيه مهامها نحو المنطقة الجنوبية والعمل على اختطاف "السياح الأجانب" طلبا للفدية، وهو ما اتضح في أحد نماذج "أيوب" الكاريكاتيرية –محل التحليل– مستغلا الحدث المتعلق بتعرض 32 سائحا أجنبيا بالصحراء الكبرى للجزائر شهر مارس من عام 2003م إلى الاختطاف بقيادة "البارا"،[1] تناوله الرسام "أيوب" بكثير من السخرية التي أراد من خلالها النيل من المسؤول الجزائري بتوظيفه لعنوان تهكمي ساخر بقوله: "المسؤول الجزائري آخر من يعلم!!".

اتضحت سخرية الفنان الكاريكاتيرية من المسؤولين الجزائريين الذين اختفوا عن ميدان التصريحات والندوات الصحفية، فيما يتعلق بقضية تحرير السياح الأجانب المختطفين في الصحراء الجزائرية، ذلك أنهم –حسب الرسام– لو عقدوا ندوة صحفية ستكون أقرب إلى المهزلة منها إلى إيضاح الأمور وتقديم المعلومات، لذلك حاول نقل أفكاره التهكمية الناقدة بتصويره لأحد المسؤولين وهو يقيم ندوة صحفية، أشرت عليها بعض الأيقونات كـ"مكتب، كراسي، ميكروفونات، أوراق وأقلام"، حيث تجلت إحداثياتها اللسانية كالآتي:

–الصحفي: "..واش حكاية المخطوفين؟!"

–المسؤول: "..والله ما سمعت بهم..على خاطر..البارابول نتاعي..طَيْحُو...الرِّيحْ...".

اتسقت الدوال اللسانية المتمظهرة في الحوار لتُعبر عن فكرة تناول هذا القضية من قبل وسائل الإعلام الأجنبية "البارابول"، على اعتبار أنها أضحت قضية رأي عام عالمي، زادتها قوة في التعبير وإغراقا في التهكم بعض العلامات الإيمائية التي وسمت شخصية المسؤول الجزائري كـ"انخفاض العينين"، والتشكيلية كـ"الخطوط المنحنية والدائرية"، والاشارية كـ"رفع الإبهام للخلف"، التي تعاضدت لتحقق معنى الارتباك الشديد الذي تعرض له هذا الأخير بعد سماعه للسؤال، وقد ارتبط ذلك إيحائيا

[1] http://www.echoroukonline.com/ara/articles/226030.html, consulté le 10 octobre 2017, à 10:40.

إتباع النظام ومنه "وسائل الإعلام النظامية" لسياسة السرية وإخفاء المعلومات عن الرأي العام "الوطني والعالمي" في معالجتها لمختلف القضايا الأمنية، تأكيدا منه على أن السلطة الحقيقية بالبلاد لا تزال بيد المؤسسة العسكرية باعتبارها المسير الفعلي لشؤون الدولة، مع بقاء المسؤولين مجرد شخصيات ذات مهام شكلية.

الفرع الرابع/ الإرهاب في الجزائر "انحصار واستمرار":

لم تتوقف سخرية "أيوب" الكاريكاتيرية عند هذا الحد، بل طالت كذلك سبل معالجة الدولة للأزمة الأمنية بالبلاد، موظفا لذلك عنوانا بسيطا ذو طبيعة إخبارية بقوله: "الحكومة تمهل الإرهابيين 6 أشهر لتسليم أنفسهم"، في إشارة منه إلى بدء الحديث عن تنفيذ قانون السلم والمصالحة الوطنية،* المتضمن عودة الإرهابيين إلى حظيرة المجتمع بعد دخول المراسيم الرئاسية حيز التنفيذ خلال الفترة الممتدة من صدور الأمر الرئاسي رقم (06/01)** في 27 فيفيري 2006م إلى شهر أوت 2006م، القاضي بإلغاء المتابعات القضائية في حق الذين وضعوا حدا لنشاطهم المسلح، باستثناء المتورطين في المجازر الجماعية، وعمليات الاغتصاب، والاعتداءات بالمتفجرات في الأماكن العمومية.

الخبر 23 فيفري 2006

اتضح وجه التهكم في هذا النموذج الكاريكاتيري –محل التحليل– في تأكيد الرسام على أن ظاهرة الإرهاب في الجزائر لم تتجه بعد نحو الانحصار التام، عبر توليفة من العلامات اللسانية المتمظهرة في حوار شخصية إرهابي قديم مع آخر انظم حديثا إلى الجماعات المسلحة بقوله:

* لقد تم إجراء استفتاء على ميثاق السلم والمصالحة الوطنية في 29 سبتمبر 2005م، وحصل على موافقة شعبية وصلت 97%، وقد تم الإعلان عن البدء في تنفيذه بوصفه قانونا في 27 فيفري 2006. أنظر للرابط الآتي:
https:// ar.m.wikipedia.org, consulté le 17 octobre 2017, à 12:00.

** الأمر الرئاسي رقم (01-06) المؤرخ في 28 محرم عام 1427هـ الموافق لـ27 فيفري 2006م، يتضمن تنفيذ أحكام الميثاق من أجل السلم والمصالحة الوطنية.

"ما تخافش..كي تخلاص الـ6 شْهورْ يزيدولنا 6 شْهور...وْهي رَايْحَة"، زادتها عبارة "جديد في الصنعة" التي كُتبت بجانب شخصية الإرهابي الجديد، وبعض العلامات الأيقونية "اللحية القصيـــرة" قوة في التعبير وإغراقــا في المعنى الســـاخر من الإجراءات المتخذة من قبل السلطة في مكافحتها لهذه الظاهرة الحساسة.

استند تأكيد الرسام "أيوب" على عبارة "الـ6 شْهورْ" إلى نص المادة (5) و(6)* من قانون العقوبات الجزائري، ذلك أن ميثاق السلم والمصالحة الوطنية المقرر تنفيذه بعد يوميـن قد حدد فترة (6 أشهر) كأقصى حد لباب التوبة الذي فتحته الدولة أمام المتورطين في أعمال إرهابية، بمعنى أنها ستنقضي رسميا شهر أوت من عام 2006م، غير أنه من ناحية أخرى أشار بطريقة ضمنية من خلال دلائل علاماته اللسانية المدرجة في حوار "..وهي رايحة" بأن المدة ستُمدد مرارا وتكرار، إيحاءً منه بأن آجال المصالحة ستبقى مفتوحة أمام الإرهابيين إلى غاية انتهاء الأزمة الأمنية بالبلاد "وهو ما تحقق فعلا في أرض الواقع وفقا لمعطيات حديثة.

بينما أشار نظامه العلاماتي الأيقوني المتمركز في طبيعة الأسلحة المستعملة من قبل التنظيمات الإرهابية كـ"السواطير والقنابل يدوية الصنع والبنادق ذات الفوهات الفاسدة" إلى الضعف اللوجستي في طبيعة عملياتها الإرهابية، ناهيك عن اندماجها ضمن مشروع موحد في منطقة المغرب العربي تحت راية "تنظيم القاعدة في بلاد المغرب الإسلامي"، المؤشر عليها أيقونيا بتغير لباس الإرهابي من الزي الأفغاني إلى اللباس الحربي، مع الإبقاء على اللحية لإعطاء الشرعية الإسلامية.

حاول الرسام "أيوب" من خلال نماذجه الكاريكاتيرية المتعلقة بمحور الإرهاب تكريس صورة نمطية عن شخصية الإرهابي لدى المتلقي، التي ميزها مظهرها الخارجي من إطلاق للِّحية، وتقصير للشارب، وارتداء للِّباس الأفغاني، يمارس التقتيل بجميع أنواع الأسلحة "اليدوية والرشاشة"، تكرار هذا الوصف لتدليل على أن إسلامهم مزيف ومنحرف، كما حاول تمثيل شخصية الإرهابي الثائر

* تنقضي الدعوى العمومية في حق كل شخص يقوم في أجل أقصاه (6) ستة أشهر ابتداءً من تاريخ نشر هذا الأمر في الجريدة الرسمية، بالمثول طوعا أمام السلطات المختصة، ويكف عن ارتكاب الأفعال المنصوص عليها بموجب أحكام المواد 87 مكرر و87 مكرر 1، و87 مكرر 2، و87 مكرر 3، و.... 87 مكرر 6 الفقرة الثانية، و87 مكرر 7، و.... 87 مكرر 10، من قانون العقوبات ويسلِّم ما لديه من أسلحة وذخائر ومتفجرات وكل وسيلة أخرى. انظر: المرجع السابق.

والمتسلط الذي لا تعرف الرحمة طريقا إلى قلبه، في مشاهد عكست ما كانت تمارسه الجماعات الإرهابية من أدوار شكلت ملامح العنف التسعيني بالجزائر.

خلاصة:

ليس من شك في أن العمل الكاريكاتيري فن وجودي "واقعي" بالدرجة الأولى، ذلك أنه يتصل بصفة الواقع ويستغرق تيار الحياة، لذلك جاءت رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية قريبة من حياة الناس الاجتماعية بمشاركته لهمومهم ومشاكلهم، فمن اللغة المشيرة إلى اللغة الرامزة، ومن لغة التوضيح إلى لغة التلميح والإيحاء، أطلق الرسام الكاريكاتيري "أيوب" العنان لإبداعه الفني النقاد، الرامي لاستنهاض الهمم وحشد العزائم لإصلاح النفوس ومحاربة أسباب التخلف.

إن هذه المواقف الساخرة جديرة بالبحث والتحليل، لاستشفاف ملامح البؤس الإنساني، المرتبط –حسب الرسام– بعزوف أصحاب السلطة عن النهوض بأواصر الدولة الجزائرية الغنية بالثروات الطبيعية، لذلك جاءت صوره التهكمية منهجا في التوجيه والإرشاد، وإن كان لم يفصح عن هذا المنهج إفصاحا بَيِّنًا، وإنما أراد من وراء تهكمه إظهار العيوب وتجسيمها، لحث الناس على تجنبها، وتلك هي الغاية المثلى التي يهدف إليها من وراء رسائله الإعلامية الساخرة.

الفصل الخامس

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مـدخــل:

تجمع الدراسة السميولوجية للوحة الكاريكاتيرية بين اللفظ والأيقونة، والإشارة والرمز كعناصر مختلفة في طبيعتها ومبناها التشكيلي يحكمها نسق واحد مُنظم لها، ولتوضيح العلاقات القائمة بينها قراءة وتأويلا، اتجهت عملية تحليل الرسوم الكاريكاتيرية للفنان "ديلام" بجريدة "Liberté" من سنة 1997م-2012م نحو تقسيمها إلى محاور كبرى ذات أفكار متقاربة، استندت على تساؤلات الدراسة ومقاصدها البحثية، الهادفة نحو استخلاص مظـــاهر الكاريكـــــاتير الجزائري خلال فترة التعددية الإعلامية، استنادا إلى عوامل سيـــاقية تاريخية وسيـــــاسية واجتماعية ساهمت في التأسيس لبنيته الفنية الصحفية.

المبحث الأول: مرحلة وصف الكاريكاتير الصحفي بجريدة "Liberté":

تفرض مرحلة الوصف القيام بمقاربة تشكيلية لمختلف الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– التي نفدها الفنان "ديلام"، استناداً إلى معايير تقنية–فنية تعتبر مسلّمات بديهية لبداية أي تحليل سميولوجي، تشتمل المعايير التقنية على مصدر الرسالة الكاريكاتيرية المتمثل في جريدة "Liberté" والفنان "ديلام"، أما بالنسبة للمعايير الفنية فتشتمل على تقديم دراسة إجرائية تخص مكونات اللوحة الكاريكاتيرية من عنوان وموضوع، موقع ومنظور، ألوان وأشكال، إضاءة وظلال في توالفها مع الحدث الآني.

المطلب الأول: العنصر التقني (Technique):

الفرع الأول/ مصدر الرسوم الكاريكاتيرية "جريدة Liberté":

تنتمي مجمل الرسوم الكاريكاتيرية التي قدمها الفنان "ديلام" إلى جريدة "Liberté"، باعتبارها يومية وطنية إخبارية مستقلة تكتب باللغة الفرنسية، تأسست بعد إقرار التعددية الإعلامية بالجزائر التي سمحت بإنشاء صحف تابعة للقطاع الخاص، شارك ثلاثة صحفيين في طرح فكرة تأسيسها هم: "أحمد فتاني"، و"حسان وانجلي" و"علي وافق" الذي كان له الفضل في تسميتها، ليتم

الاتصال برجل الأعمال "اسعد ربراب" الذي وافق على تمويل هذا المشروع الإعلامي الجديد بعدما تبلورت معالمه النهائية.[1]

كان القارئ الجزائري على موعد مع العدد التجريبي (Numéro zéro) الخاص بصحيفة "liberté" بتاريخ 21 جوان 1992م، تناولت في صفحتها الأولى موضوع انخفاض القدرة الشرائية للمواطن الجزائري بسبب ارتفاع الأسعار، أما بعد ستة أيام من هذا التاريخ أطلقت الصحيفة عددها الأول بطريقة تجارية يوم 27 جوان من ذات السنة، تناولت فيه وعبر صفحتها الأولى خبرا تعلق بتوقيف "علي بالحاج وعباسي مداني" أمام المحكمة العسكرية بالبليدة.[2]

LIBERTE
CHAUDS, CHAUDS... LES PRIX !
Les Algériens passent à la caisse

1/ الخط الافتتاحي لجريدة "liberté":

جاءت جريدة "liberté" لتعزز من مكانة الصحافة الخاصة بالجزائر، لذلك وضعت لنفسها خطا افتتاحيا تعلق بممارسة حقها في المعرفة وواجبها في الإعلام، ظهر ذلك جليا من خلال شعارها (Le droit de savoir, Le devoir d'informer)، مدافعة عن مجموعة من المبادئ يمكن توضيحها في النقاط الآتية:

-الدفاع عن الحرية بكل ما تتضمنه هذه الكلمة من معاني.

-الدفاع عن الديمقراطية ومواجهة الظلم.

-الدفاع عن استقلالية الأحزاب السياسية.

-تقديم المصلحة الوطنية على المصالح الخاصة.[3]

LE DROIT DE SAVOIR, LE DEVOIR D'INFORMER
LIBERTE
QUOTIDIEN NATIONAL D'INFORMATION

الصورة رقم (22) توضح شعار جريدة "Liberté"

[1] http://fr.wikipedia.org/wiki/Libert%C3%A9_%28Alg%C3%A9rie%29, consulté le 12/04/2012 à 10:38.
[2] MUSTAPHA, HAMMOUCHE, Les vingt ans de liberté, document réalisé par le journal, Alger, 2012, p. 03.
[3] MUSTAPHA, HAMMOUCHE, op cit, p.04.

2/ تطور الإمكانيات المادية لجريدة "liberté":

استطاعت جريدة "Liberté" أن تُؤسس مقرا جديدا يستجيب للمقاييس العالمية، الكائن بوسط مدينة "العاشور" بالجزائر العاصمة، يضم عدة قاعات للتحرير وأخرى للتصميم والإخراج، إضافة إلى الأقسام الإدارية ومصلحة للأرشيف وأخرى للإشهار، يعمل بها –حسب إحصائيات 2012م– 287 عاملا من بينهم 73 متعاونا ومراسلا منتشرين عبر كامل التراب الوطني، وفي بعض الدول الأوروبية كفرنسا وبريطانيا وسويسرا، كما ضمت ثلاثة مطابع و15 مكتبا جهويا في كل من عنابة، قسنطينة، وهران، معسكر، البليدة، بومرداس، تيزي وزو، البويرة، بجاية، تيارت، شلف، أم البواقي، تلمسان، سيدي بلعباس، وبرج بوعريريج.[1]

FRONT SOCIAL
Par temps de crise
LIBERTE
21 PERSONNES MASSACRÉES JEUDI PAR UN GROUPE TERRORISTE
NUIT D'HORREUR À BOUKADIR
Les Tchétchènes frappent à Moscou
Dhina dans le collimateur

الصورة رقم (23) توضح أول نُسخة بالألوان جريدة "Liberté"

استفادت جريدة "Liberté" من التطور الحاصل في مجال تكنولوجيات الإعلام والاتصال ببرمجتها لنظام الحاسوب (PAO) سنة 1998م، والذي استطاعت بفضله أن تختزل الكثير من الجهد والمال في عملياتها الإعلامية اليومية من تصميم وتحرير وتصحيح وطبع وتوزيع...، لتقوم فيما بعد بإخراج أول نسخة ملونة بتاريخ 26 أكتوبر 2002م.[2]

كما استفادت كذلك من مختلف الخدمات التي وفرتها شبكة الانترنيت بنشرها سنة 2000م لنسختها الورقية على الشبكة العنكبوتية، وبحلول شهر أكتوبر سنة 2011م قامت الجريدة باستحداث موقعها الإلكتروني بعنوان (http://www.liberté-algerie.com)، لتُسهِّل فيما بعد عملية تصفحه باستخدام تطبيقات (Androïde, I Phone, BlackBerry).

ظلت الصحيفة تتطور من الناحية الالكترونية عن طريق ولوجها عالم التفاعلية وتكوينها لطاقم صحفي ينشط في هذا المجال، مُستحدثة سنة 2012م صفحة لل (Face book) وأخرى لـ

[1] Document réalisé par le journal «Liberté», Alger, 2012, p.13.
[2] MUSTAPHA, HAMMOUCHE, op cit, pp.18,19.

(Twitter) تنشر عبرهما كل جديد سواء كان مادة إعلامية أو صورا أو فيديوهات...، وبعد مرور ستة أشهر من نشرها للنسخة التفاعلية، أصبح موقع الصحيفة الالكتروني يضم 1,7 مليون زائر في الشهر، ويُتابع من قبل 182 بلدا، كما قاربت مداخيل الصحيفة من الإشهار الالكتروني حوالي 02 مليون دينار خلال 04 أشهر.[1]

3/ تطور جريدة "liberté" من حيث السحب:

انطلقت جريدة "Liberté بسحب أولي قُدر بـ12 ألف نسخة يوميا عام 1992م، وقد عرف هذا الأخير نموا حينا وتذبذبا أحيانا أخرى خلال سنوات نشاطها الصحفي، متأثرة بعدة عوامل سياسية وأمنية واقتصادية..، مسجلة سحبا تقريبيا قُدر بـ 190 ألف نسخة يوميا نهاية عام 1994م، ليعرف هذا الأخير تراجعا قارب 140 ألف نسخة يوميا نهاية 1998م، ثم ارتفع نوعا ما إلى 150 ألف نسخة يوميا بحلول سنة 2002م.

بينما عرفت تراجعا ملموسا في سحبها الذي قُدر بـ 114.500 ألف نسخة يوميا سنة 2006م، محتلة بذلك المرتبة الرابعة وطنيا بعد كل من "الخبر" و "Le Quotidien d'Oran" و" El Watan"، حسب ما أشارت إليه إحصائيات صدرت عن وزارة الاتصال الجزائرية، ليرتفع بعد ذلك مقاربا 150.000 ألف نسخة يوميا سنة 2012م.[2]

4/ التحديات والقيود والمضايقات:

تمثلت أولى التحديات التي واجهت صحيفة "Liberté" في تقديمها لعرض إعلامي متميز تستطيع من خلاله استقطاب نوع معين من القراء في ظل تعددية إعلامية منفتحة، ناهيك عن الوضعية الأمنية السيئة التي خيمت على الجزائر بداية التسعينيات، والتي لم تكن لتسمح بممارسة صحفية تتماشى مع شعارها المؤسس على حقها في المعرفة وواجبها في الإعلام، ما أدى بها إلى الدخول في نفق المضايقات والقيود، التي تقاسمتها مع الكثير من الصحف الخاصة، متراوحة ما بين

[1] MUSTAPHA, HAMMOUCHE, *Ibid*, pp.20,21.
[2], *Ibidem*, pp.25, 26.

الاغتيالات والتعليقات، ناهيك عن الضغوطات الاقتصادية ذات الصلة باحتكار الدولة للطبع والتوزيع والورق والإشهار.[1]

أول تعليق تعرضت له صحيفة "liberté" كان يوم الخميس 01 أكتوبر من عام 1992م لمدة 15 يوما بقرار من وزارة الاتصال، بتهمة نشر إعلان مسبق لمعلومات أمنية* لا يجوز الإفصاح عنها، أما التعليق الثاني فقد دام 50 يوما بعد نشر الجريدة لخبر بعنوان " Abdesselam président? OUT!" بتاريخ 20 جويلية من عام 1993م، تُعد قرارات التوقيف الصادرة في حق الجرائد، إجراء مناقض لما جاء في الدستور الجزائري لعام 1989م، ضمن الفصل الخاص بالحقوق والواجبات، حيث نصت المادة (36) منه أنه: "لا يجوز حجز أي مطبوع أو تسجيل أو أية وسيلة أخرى من وسائل التبليغ والإعلام إلا بمقتضى أمر قضائي".[2]

Pendant 72 heures à la prison de Serkad
corps constitué et atteinte au moral des
Les poseurs de la bombe de l'aéroport auraient été arrêtés
Coup de filet
Les auteurs ayant perpétré le 26 août l'odieux attentat de l'aéroport auraient été arrêtés. L'explosif utilisé serait du TNT.

الصورة رقم (24) توضح أول تعليق تعرضت له جريدة "Liberté"

وبعد شهر من وصول الرئيس "اليامين زروال" إلى كرسي الحكم، كانت جريدة "liberté" من أوائل الجرائد التي عُلقت في عهدته، كان ذلك بتاريخ 09 ديسمبر 1995م، لمدة 15 يوماً، على خلفية نشرها لأخبار تخص الجنرال "علي بتشين" المستشار الأمني للرئيس "اليامين زروال"، حُكم على مديرها بـ04 أشهر سجنا مع إيقاف التنفيذ،[3] كما تعرضت لتعليقات أخرى ارتبطت بعدم تسديدها لديون المطبعة في الفترة الممتدة ما بين عامي 1993م و2003م، غير أنها تمكنت في كل مرة تُعلق فيها، أن تعود من جديد لمزاولة نشاطها الإعلامي.[4]

---

[1] *Ibidem*, p.04.

* تعلق الأمر بنشر معلومات تخص توقيف المتسببين في وضع قنبلة بمطار هواي بومدين أودت بحياة 09 أشخاص وإصابة 128 آخرين، مثلما أوضحته الصورة المرافقة.

[2] الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية: دستور 1989م، المؤرخ في 23 فبراير 1989م، الباب الأول: المبادئ العامة التي تحكم المجتمع الجزائري، الفصل الرابع: الحقوق والحريات.

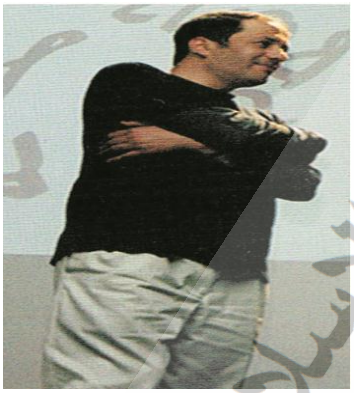
[3] دليلة غروبة: مرجع سابق، ص131.

[4] MUSTAPHA, HAMMOUCHE, op cit, p.14.

تعرضت الجريدة كذلك للكثير من المضايقات خلال فترة الطوارئ التي عرفتها البلاد، حيث اعتبر عام 1995م الأكثر دموية بالنسبة لها،[1] قامت فيه الجماعات الإرهابية يوم 06 جانفي 1995م باغتيال الصحفي "زين الدين علوي صالح" بالقرب من منزله في البليدة، وبتاريخ 02 أكتوبر 1995 باغتيال الصحفي "نور الدين سردوك" بالعاصمة، وفي ليلة الثاني والثالث من شهر ديسمبر من نفس السنة تم اغتيال الصحفي "حميد محيوط" والسائق "أحمد بن خلف الله" بطريقة وحشية.[2]

من أكثر المضايقات التي تعرضت لها صحيفة "liberté" تلك التي مست رسامها "ديلام" على خلفية ما كان يُنشر من رسوم كاريكاتيرية، رفعت ضده وزارة الدفاع الوطني دعوة قضائية يوم 15 جانفي سنة 2002م بتُهمة بالقذف والمساس بسمعة كبار المسئولين في الجيش من خلال رسمه الكاريكاتيري الصادر في 29 نوفمبر 2001م،[3] أجلت جلسته لشهر ديسمبر بسبب غياب المتهم، الأمر الذي فنده الرسام مؤكدا بأنه لم يتلق أي استدعاء لحضور الجلسة المذكورة،[4] معتبرا أن هذا الإجراء الغامض ليس له هدف إلا لاستفزاز الجريدة والتضييق عليها، تعتبر هذه الدعوى الأولى من نوعها المرفوعة من قبل وزارة الدفاع ضد الصحافة منذ المصادقة على قانون العقوبات لسنة 2001م.[5]

الفرع الثاني/ التعريف بالرسام الكاريكاتيري "علي ديلام":



الصورة رقم (25)
للكاريكاتيري "علي ديلام"

وُلد الرسام الكاريكاتيري الجزائري "علي ديلام" بالجزائر العاصمة بتاريخ 29 جوان 1967م، نشأ وترعرع في ظروف قاسية رفقة عائلته المتكونة من خمسة أفراد، مهدت له دراسته الجامعية لفن الكاريكاتير بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالعاصمة، وكذا أحداث أكتوبر 1988م لأن يصبح رساما كاريكاتيريا سنة 1989م بجريدة "Alger Républicain" العمومية، فاتحة له باب التميز في عالم الكاريكاتير الصحفي.

[1] http://fr.wikipedia.org/wiki/Libert%C3%A9_%28Alg%C3%A9rie%29#Identit.C3.A9_visuelle_.28logo.29, consulté le 04/04/2012 à 10:50.
[2] Document réalisé par le journal «Liberté», op cit, p.03.
[3] Journal Liberté, n°2539, Le 27 janvier 2002, p.01.
[4] جريدة الخبر: محاكمة ديلام تتأجل إلى 30 سبتمبر المقبل، ع 3406، 25 فيفيري 2002، ص24.
[5] جريدة الخبر: ديلام أمام الشرطة القضائية، ع 3322، بتاريخ 17 جانفي 2002، ص24.

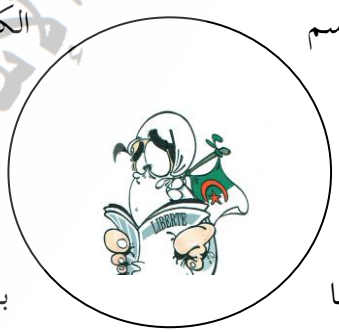
1/ المسيرة الإعلامية والفنية للكاريكاتيري "علي ديلام":

واصل الفنان "ديلام" مساره كرسام كاريكاتيري عبر جريدة "Le jeune indépendant" عام 1990م، ثم التحق بيومية "Le Matin" عام 1991م، أما عمله بجريدة "Liberté" فقد انطلق أواخر عام 1996م،[1] حيث لم يعرف ركنه الكاريكاتيري الساخر الانتظام إلا مع بداية سنة 1997م.

اتجه قلمه الساخر في بداية المطاف نحو التعبير عن الواقع الجزائري، ثم التركيز على تصوير التناقضات التي ميزت المجال السياسي، أصدر العديد من الألبومات، منها ألبومه الساخر الذي نُشر تحت عنوان " Boutef président"، الذي ضم بين دفتيه العديد من الرسوم الكاريكاتيرية الساخرة من الوضع السياسي الجزائري، على رأسه شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، موظفا لذلك عدة رموز وعلامات ميزته في حقل الكاريكاتير كالعظمة الموضوعة داخل وعاء للدلالة على تسلط النظام وظلمه للشعب الجزائري.

الصورة رقم (26) توضح واجهة ألبوم "ديلام" الساخر

تحصل الرسام "ديلام" على العديد من الجوائز في مجال الكاريكاتير الصحفي، كـ "الجائزة الدولية للرسم الصحفي" عام 2000م، وجائزة "حرية الصحافة" عام 2005م، كما تحصل سنة 2006م على جائزة "الشجاعة بالرسم الكاريكاتيري السياسي"، إضافة إلى جائزة "البقرة الساخرة" سنة 2007م، و"وسام فارس الفنون والآداب" سنة 2010م،[2] ليتم اختياره بذات السنة من بين أكثر 20 شخصية مؤثرة في إفريقيا، بسبب رسومه الكاريكاتيرية التي امتازت بجرأتها في الطرح والتصاقها بواقع القارئ الجزائري،[3] مبتكرا للتعبير عن ذلك شخصية نمطية، تمظهرت في شكل امرأة ترتدي لباسا تقليديا "الحيك ولعجار".



[1] SELT, AMEL, op cit, p.30.
[2] Journal Liberté, Dilem: «Je suis fier d'être Algérien», n°5510, 12 Octobre 2010, p.24.
[3] Document réalisé par le journal «Liberté», op cit, p.12.

2/ الكاريكاتيري "ديلام" وقانون العقوبات الجزائري 2001م:

يعتبر "علي ديلام" من الرسامين الكاريكاتيريين الذين كان لهم دفع لإحداث تغييرات على قانون العقوبات الجزائري، فيما يخص "الغرامات المالية ضد الصحفيين المنتقدين للسلطة"، حيث صدر بتاريخ 26 جوان 2001م قانون العقوبات التكميلي رقم (01-09) المقترح تعديله بخصوص المادة "144"، التي تنص على: "يعاقب بالحبس من شهرين إلى سنتين وبغرامة مالية من 1000 إلى 500000 دج أو بإحدى هاتين العقوبتين فقط كل من أهان قاضيا أو موظفا أو ضابطا عموميا أو قائدا أو أحد رجال القوة العمومية بالقول أو الإشارة أو التهديد أو بإرسال أو تسليم أي شيء إليهم أو بالكتابة أو بالرسم، غير العلنيين أثناء تأدية وظائفهم، أو بمناسبة تأديتها وذلك بقصد المساس بشرفهم أو باعتبارهم أو بالاحترام الواجب لسلطتهم.[1]

وبعد التعديل أصبحت المادة "144 مكرر" تنص على: "يعاقب بالحبس من ثلاثة أشهر إلى اثني عشر شهرا وبغرامة من 50000دج إلى 250000دج أو بإحدى هاتين العقوبتين فقط، كل من أساء إلى رئيس الجمهورية بعبارات تتضمن إهانة أو سبا أو قذفا، سواء كان ذلك عن طريق الكتابة أو الرسم أو التصريح، أو بأية آلية لبث الصوت أو الصورة أو بأية وسيلة إلكترونية، أو معلوماتية أو إعلامية أخرى"،[2] وبما أن غالبية الرسوم الكاريكاتيرية التي نفذها الفنان "ديلام" تتمحور إجمالا حول شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" وبعض "الشخصيات العسكرية"، فقد كان من الأوائل المدعوين أمام غرف المحاكم، حيث حُكم عليه بالسجن 24 مرة ما بين سنتي 2001م و2005م، جاءت غالبيتها على خلفية الإساءة لرئيس الدولة.

شكلت متابعة الرسام الكاريكاتيري "علي ديلام" مواجهة حقيقية بين السلطة والصحافة، حيث أن أول عقوبة له حركتها وزارة الدفاع الوطني، دون أن يتلقى الاستدعاء القانوني من طرف غرفة الاتهام، على خلفية ما رسمه بتاريخ 29 نوفمبر 2001م، الذي اعتبر بمثابة قذف وتجريح بحق

[1] الجريدة الرسمية: ع34، قانون رقم (01-09) المؤرخ في 26 جوان 2001م، المتعلق بقانون العقوبات المعدل والمتمم لقانون العقوبات المؤرخ في 08 جوان 1966، ص51.

[2] قانون العقوبات التكميلي: المرجع السابق، ص52.

مسؤولين سامين في السلم الوظيفي العسكري،[1] حُررت ضده عقوبة السجن مدة ستة أشهر مع تسديد غرامة مالية.

الأخرى كانت في 15 جانفي 2002م، و23 ماي 2003م، و23 ديسمبر 2003م، و10 ماي 2004م، و28 ديسمبر 2004م حُررت ضده عقوبة الحبس من ثلاثة أشهر إلى سنة نافذة مع إمكانية الخروج بغرامة مالية...وغيرها كثير،[2] ناهيك عن التهديدات بالقتل التي تعرض لها عدة مرات من قبل الجماعات الإرهابية المسلحة في الفترة الممتدة ما بين 1990م و1998م، إلى أن صدرت فتوى بقلته عام 2004م.[3]

الصورة رقم (27) توضح نشر جريدة "Liberté" لخبر استدعاء "ديلام" أمام الشرطة القضائية

دفع هذا الوضع المتشجنج بالرسام إلى مغادرة الوطن باتجاه فرنسا ليستكمل –من هناك– مسيرته الفنية الكاريكاتيرية ونشاطه الصحفي بجريدة "Liberté"، وبإعداده وتقديمه لحصة "Kiosque" بالقناة الفرنسية الخامسة "TV5"،[4] تجدر الإشارة في هذا الصدد أن الرسام "ديلام" يتقاطع في مسيرته الفنية الصعبة مع الكثير من رسامي الكاريكاتير في العالم، شأنه في ذلك شأن الرسام الفرنسي "فيليبون"، الذي حُكم عليه بالسجن لمدة ستة أشهر وغرامة مالية قدرت بـ 2000 فرنك فرنسي سنة 1831م، عندما قام برسم الملك "لويس فيليب" برأس إجاصة ليُعبر بها عن الفساد الذي تميز به الحكم الملكي في تلك الفترة.[5]

[1] دليلة غروبة: مرجع سابق، ص122.

[2] MUSTAPHA, HAMMOUCHE, op cit, p.16.

[3] Dessin de presse à la une, La liberté d'expression indomptée, dossier-enseignants, colloque international à L'ONU intitulé : *désapprendre l'intolérance*, octobre, 2006, p.06.

[4] Dessin de presse à la une, op cit, p.06.

[5] GYRIL, DUMAS, *Daumier Plantu, La récurrence du dessin politique*, Edition du musée d'histoire de l'archéologie des Baux Arts, Belgique, 2008, p.09.

الفرع الثالث/ التعريف بالرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة–

تميزت الرسوم الكاريكاتيرية التي نفذها الرسام "ديلام" على صفحات جريدة "liberté" بالتنوع في الطرح والعمق في التعبير، منذ أن بدأ يرسم بها إلى يومنا هذا، حتى أنها صارت بصمة ميزت شخصيته الفنية الكاريكاتيرية الساخرة، وعلامة بصرية طبعت جريدة "liberté" اليومية، فأضحت رمزا من رموز هويتها الصحفية، لتحضى بالثبات في الزاوية العلوية اليمنى من الصفحة الأخيرة.

الصورة رقم (28) توضح الصفحة الأخيرة من جريدة "Liberté"

تبدو اللوحات الكاريكاتيرية المقدر عددها بـ32 رسما ساخرا، الممتدة فترة دراستها من 1997م–2012م، بعناصرها التأليفيّة وكأنّها مشهد قام الفنان "ديلام" بدور المخرج الذي وزّع الأدوار، وحدد الشخصيات، وبين نوعيّة العناصر المشكلة للوحاته الفنية، وأبرز موضوع الحدث في العنوان كفكرة أساسية، بشكل يتناسب مع رؤيته الفنيّة التشكيلية، القائمة على السخرية والتهكم، والهادفة ضمنياً نحو نقد الوضع السياسي الجزائري.

عمل الفنان "ديلام" على تقديم رسوم كاريكاتيرية مفعمة بنصوص لسانية سواء كانت عناوين أو حوارات دارت بين شخصياته الفنية الناقدة، كما كان متميزا في توظيف الأشكال التي حولها إلى رموز، ومتقشفا في استعمال الألوان باستخدامه للونين "الأبيض والأسود" لتمرير رسائله الساخرة، المصنفة ضمن خمسة محاور أساسية وفقا للعناصر الآتية:

1/ محور الفساد السياسي والاقتصادي:

ضم المحور الأول الخاص بموضوع "**الفساد السياسي والاقتصادي**"، عشرة رسوم كاريكاتيرية، أكد عبرها الفنان "ديلام" إلى أن البؤس الإنساني الذي يعيشه المواطن الجزائري البسيط، ما هو إلا انعكاس ملازم لانتشار الفساد في الأوساط السياسية والاقتصادية، في محاولة منه لنقد الإصلاحات الاقتصادية التي بادر بها الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، كما لم تسلم الوحدة العربية من

تهكمات الفنان الكاريكاتيرية، معتبرا إياها ذات طبيعة شكلية ووهمية، نتيجة تفضيل القادة العرب لمصحتهم الخاصة على حساب مصلحة الدول العربية المشتركة، خصوصا ما تعلق منها بالقضية الفلسطينية.

2/ محور ظاهرة الإرهاب في الجزائر:

ضم المحور الثاني الخاص بموضوع "**ظاهرة الإرهاب في الجزائر**"، ثمان رسوم كاريكاتيرية، حاول من خلالها الفنان التأكيد على أنها جاءت كنتيجة ملازمة للتيار الإسلامي، الذي استمد نشاطه المسلح والمتطرف من دعائمه البنائية القائمة على المسجد والمدرسة الأساسية، حتى أضحى القتل جزءا من الحياة اليومية للمواطن الجزائري، محملا في ذات الوقت المؤسسة العسكرية مسؤولية الفشل في القضاء على مشكل الإرهاب في الجزائر، خصوصا بعدما تبنى هذا الأخير أساليب نوعية، اتخذت من العمليات الانتحارية الفردية أساسا لزعزعة الأمن الوطني، بانتظامه تحت راية "تنظيم القاعدة في بلاد المغرب الإسلامي".

3/ محور نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة:

ضم المحور الثالث الخاص بموضوع "**نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة**" سبعة رسوم كاريكاتيرية، تهكم عبرها الفنان "ديلام" من الوضع السياسي الجزائري، القائم نظامه على تغيُّر "الرؤساء" مع استمرارية "المؤسسة العسكرية" في تسيير شؤون الدولة، مشيرا إلى أن قانون الانتخابات ما هو إلا آلية لترسيخ نفوذها، بالمقابل يتولى رئيس الجمهورية وجهازه الحكومي ممارسة السلطة الشكلية في البلاد.

4/ محور سياسة الجزائر الخارجية:

ضم المحور الرابع خمس رسوم كاريكاتيرية، انتظمت أفكارها العامة ضمن موضوع "**سياسة الجزائر الخارجية**"، تهكم عبرها الرسام "ديلام" من النهج السياسي الذي تبناه الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة" لتحسين صورة الجزائر الدولية، عبر تكثيف نشاطاته الدبلوماسية بالخارج، لتسويق صورة الجزائر المنعتقة من الأزمة، والمحتاجة للاستثمارات الأجنبية.

5/ محور علاقة السلطة بالصحافة:

ضم المحور الخامس رسمان كاريكاتيريان، تناول عبرهما الفنان "ديلام" الأحداث المتعلقة بموضوع "**علاقة السلطة بالصحافة**"، أبرز من خلالهما فكرة انعدام حرية الصحافة بالجزائر، بسبب القيود والمضايقات والإجراءات التعسفية الموجهة ضدها من قبل السلطة الجزائرية، ناقدا بطريقته الضمنية الساخرة قانون "الوئام المدني" و"مشروع السلم والمصالحة الوطنية"، بتأكيده على أن الصحفيين الذين تطالهم شتى أنواع العقوبات، أولى بالعفو الرئاسي من الجماعات الإرهابية المسلحة.

المطلب الثاني: عنصر الأسلوب (Stylistique):

تميز الكاريكاتير الصحفي المنشور على صفحات جريدة "liberté" بأسلوب فني مُتوازن ومُنسجم مزج من خلاله الرسام "ديلام" بين علامات لغوية وأخرى غير لغوية مُسننة، أُدرجت ضمن توليفة فنية مؤطرة، شكلت وحدة مفاهيمية متماسكة من الخطوط المنحنية والمساحات الظلية واللونية "المحايدة والدافئة"*، مفضلا التواصل مع الجمهور عن طريق الإيحاء والتداعي واستدعاء المعاني، وفقا لما توحي إليه عناصره ورموزه، بدل التواصل المباشر من خلال الموضوع.

تميزت الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– بتوفُرها على مبدأ الوحدة، والسيادة، والحركة والإيقاع، والانسجام، والتضاد، انتظمت داخلها النقطة، واللون، والخط، والشكل، والحجم، تضمنت طاقات حركية كامنة، مكنتها من إنتاج أشكال ذات قوى كيفية أحالت ذهن القارئ إلى سلسلة من التداعيات الحسية "العين" التي سمحت بالتفكير "إدراك المعنى الصريح"، ومن ثم الكشف

* فضل الرسام "ديلام" توظيف اللونين "الأبيض والأسود"، إضافة إلى بعض الألوان الأخرى كالأحمر، والأزرق، والأخضر، والأصفر".

عن مضامين ذات دلالات ومعاني إيحائية أوسع "استخلاص المعنى الضمني"، تعدت حدود الرسم المكاني "الإطار كعلامة فيزيائية".

الفرع الأول/ مبدأ الوحدة والسيادة:

تحدد مبدأ "وحدة" الشكل والأسلوب والهدف في ذلك التآلف الذي ساد مجمل العناصر الفردية التكوينية، من حيث ارتباط بعضها مع بعض من جهة، وبعضها مع الكل من جهة أخرى ضمن البناء العام للرسم الكاريكاتيري، أما بالنسبة لمبدأ السيادة فقد تحدد من خلال طغيان عنصر تكويني واحد نُفذ بخطوط منحية وأشكال دائرية "شخصية الرئيس أو ممثل المؤسسة العسكرية"، مثلما يُوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

الفرع الثاني/ مبدأ الحركة والإيقاع:

عند الانتقال إلى مبدأ "الحركة" داخل الرسوم الكاريكاتيرية كقاعدة أساسية في التكوين الديناميكي للهيئة الفنية، اتضح أنها تواجدت في ردود أفعال شخصيات الرسوم، وقد اتضحت أكثر في الخطوط المائلة والأشكال المتناثرة التي توحي بوجود حركة ديناميكية داخل الرسوم الثابتة، دعمها في ذلك مبدأ "الإيقاع" القائم على تكرار وحدات بصرية معينة [1]"مؤثرات كارتونية"، عملت على خلق نوع من التقارب بين المتشابهات.

[1] قاسم محمد كوفي، ومحمد يوسف نصار: نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية، نظرة جديدة، عالم الكتب الجديد، دار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط01، 2008، ص39.

الفرع الثالث/ مبدأ التضاد والانسجام:

جاء توظيف مبدأ "التضاد" داخل الرسوم الكاريكاتيرية كعنصر تكويني مهم يمنع حصول الملل البصري بسبب التكرار التطابقي، وقد تحدد في الألوان "الأبيض والأسود"، والأحجام "الكبيرة والصغيرة"، والاتجاهات المتعاكسة، بينما ضمت رسوم أخرى مبدأ "الانسجام" الذي منحها حالة من التوافق في الخطوط، والألوان، والاتجاهات والأشكال.

المطلب الثالث: عنصر الموضوع (Thématique):

يستخدم الفنان أدوات خاصة يُعبِّر بها عن موضوعه، كما أنه يستعين بأفكار وعناصر من شأنها أن تخدم عمله الفني،[1] بناءً على ذلك وظف الفنان "ديلام" أدوات رمزية خاصة اعتمد عليها في تنفيذ رسومه الكاريكاتيرية منها الخط واللون والظل والشكل...وحتى التعليقات والحوارات القصيرة بهدف التعبير عن أفكاره التي أضفى عليها طابعاً سياسيا وأيديولوجيا مُتعديا فكرة الفكاهة والضحك، مزج من خلالها الواقع بالخيال تارة، والخيال بالرموز تارة أخرى، ليُخرج ما بالواقع من تناقضات تجلت في شكل تهكمي ساخر، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

الفرع الأول/ مواكبة موضوعات الرسوم الكاريكاتيرية للأحداث الآنية:

جاءت موضوعات الرسوم مواكبة لمختلف الأحداث السياسية والأمنية والاجتماعية والاقتصادية الوطنية والدولية، حاول من خلالها الرسام بناء جسور تواصلية محددة لا تخرج عن إطار تحقيق بعض الغايات الأيدلوجية، أسست على قواعد رمزية مثلتها شخصياته الكاريكاتيرية بإيماءاتها

[1] بركات سعيد محمد: مرجع سابق، ص 22.

المختلفة وحواراتها البليغة، كما أطرت معانيها مجموعة من الأشكال والنقاط والخطوط والأحجام والألوان، مثلما توضحه النماذج الكاريكاتيرية الآتية:

الفرع الثاني/ بروز المواضيع السياسية لتحقيق غايات أيديولوجية:

ركز الرسام "ديلام" في أفكاره على المواضيع السياسية ذات الأبعاد الأمنية والاقتصادية والاجتماعية، عبر عنها بكلمات وجمل اتضحت بجلاء في "العناوين"، تميزت تلك العبارات بالبساطة والإيجاز والوضوح، غير أنها كانت مهمة وأساسية في التعبير عن الحدث من خلال إعطاء نظرة شاملة عن موضوع الرسم، وعن فكرته الأساسية المباشرة "المعنى التقريري"، لتحقيق غايات أيديولوجية معينة.

موظفا –لذلك– الخط ليُعبر به عن تفاصيل معينة داخل البناء الفني العام لرسومه الكاريكاتيرية تحقيقا للمبالغة التي اعتمدها في رسم ملامح رموز السلطة وبعض المسؤولين بهدف النيل منهم، لذلك صورهم بطريقة مثيرة للاستهزاء، متلاعبا بأشكالهم البشرية عبرت عن انفعاليته النفسية، تجلى ذلك من خلال التركيز على "الأنف" و"البطن" و"اليدين" وإعطائها أهمية تشكيلية مُبالغ فيها، تأكيدا على نظرته السياسية الرافضة للوضع القائم، بينما تعمد التعبير عن الطرف المقابل للسلطة بأسلوب رمزي ذي أبعاد دلالية "عظمة

موضوعة داخل صحن، كتبت عليها كلمة Peuple" عكست تسلط النظام، ونهبه لثروات الجزائر حتى لم يبق للمواطن الجزائري غير العظم.

الجدول رقم (08) يوضح علاقة العنوان بالمعنى التقريري للرسوم الكاريكاتيرية بجريدة "Liberté"

الفساد السياسي والاقتصادي		
رقم الرسم	**العنوان**	**المعنى التقريري**
01	-Israël au menu du sommet Arabe.	-إسرائيل ضمن قائمة المواضيع المثارة في القمة العربية.
02	-Les algériens félicitent Ouyahia pour le 9e anniversaire du RND.	-الجزائريون يهنئون "أويحي" بمناسبة مرور تسع سنوات من تأسيس حزب التجمع الوطني الديمقراطي.
03	-Accuse de viol, Le président Israélien jette l'éponge.	-تأكيد إدانة الرئيس الإسرائيلي بتهمة التحرش الجنسي.
04	-2007, Une année catastrophique pour les algériens.	-تعد سنة 2007م كارثية على المواطنين الجزائريين.
05	-Pouvoir d'achat.	-القدرة الشرائية.
06	-Grippes Porcine: L'OMS s'attend a des milliers de victimes.	-أنفلونزا الخنازير: منظمة الصحة العالمية تتوقع آلاف الضحايا .
07	-Bachir Boumaza Nous a quittés.	-"بشير بومعزة" يُفارقنا.

08	-Les grandes sociétés publiques recrutent.	-المؤسسات العمومية الكبرى فتح أبواب التوظيف.
09	-L'Algérie a encore perdu…	-الجزائر لا تزال في الضياع...
10	-Les habitants de la Madrague s'attaquent aux débits de boisson.	-سكان منطقة "الجميلة" الساحلية ينتفضون ضد أصحاب الملاهي الليلية.
ظاهرة الإرهاب في الجزائر		
رقم الرسم	**العنوان**	**المعنى التقريري**
01	-Des portraits d'islamistes recherches placardes partout.	-المرشحون الإسلاميون يبحثون عن أماكن لتعليق ملصقاتهم الانتخابية.
02	-Les algériens enfin protèges.	-الجزائريون محميُّون.
03	-Vers la fin de l'école fondamentale qui jusqu'ici n'a fait que former des terroristes.	-لا تزال المدرسة الابتدائية –المتجهة نحو الإلغاء– تُكوِّن إرهابيين.
04	-Massacre dans le sud.	-مجزرة في الجنوب.
05	-Les 17 Otages sont entres les mains des autorités algériennes.	-الـ 17 رهينة بين أيدي السلطات الجزائرية.
06	-Les deux otages français sont pressés de rentrer chez eux.	-الرهينتين الفرنسيتين قلقتين للعودة إلى ديارهما.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

07	-Plusieurs terroristes éliminés.	-القضاء على العديد من الإرهابيين.
08	-Les algériens privés l'électricité.	-الجزائريون خصصوا الكهرباء.

نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة

رقم الرسم	العنوان	المعنى التقريري
01	-Congrès du RND: toujours pas de secrétaire général.	-اجتماع الأرندي: إشكالية تعيين أمينه العام.
02	-Passage à l'heure d'hiver.	-الانتقال إلى توقيت الشتاء.
03	-Magistrature. Rectorat. Wilaya: Les changements de Boutef.	-القضاء- الرئاسة- الولاية: تغييرات الرئيس "بوتفليقة"
04	-Boutef à eu des contacts avec Ali Ben Hadj	-بوتفليقة يجري اتصالات مع "علي بلحاج".
05	-Célébrations: Le pouvoir n'a rien fait le 1er novembre 2003.	-احتفالات: النظام لم يفعل شيئا يوم 01 نوفمبر 2003م.
06	-Avril 2004: La crise en Kabylie dure depuis 3 ans.	-أفريل 2004م: أزمة منطقة القبائل استمرت ثلاث سنوات.
07	-Syrie: Bachar Al Assad a fait des gestes d'ouvertures.	-سوريا: بشار الأسد قام بعمليات إطلاق النار.

سياسة الجزائر الخارجية		
رقم الرسم	العنوان	المعنى التقريري
01	-Un séisme fait 2000 morts pendant la visite de Boutef en Inde.	-زلزال خلف 2000 قتيل، أثناء زيارة الرئيس "بوتفليقة" للهند
02	-Boutef de retour à Alger après son voyage aux USA.	-عودة الرئيس "بوتفليقة" للجزائر، بعد زيارته للولايات المتحدة الأمريكية.
03	-Bounani!	-عام سعيد.
04	-Boutef à Rome: les condoléances des émirs du golfe pour la mort de Messaadia.	-"بوتفليقة" في روما: تقديم أمراء الخليج تعازيهم بوفاة "مساعدية".
05	-Hilary Clinton à Alger.	-زيارة "هيلاري كلنتون" للعاصمة الجزائرية.
علاقة السلطة بالصحافة		
رقم الرسم	العنوان	المعنى التقريري
01	-Boutef s'en prend une fois de plus aux journalistes.	-"بوتفليقة" يتخذ مجددا إجراءات تعسفية ضد الصحافيين.
02	-Affaire Benchicou: Ouyahia rassure les directeurs de journaux.	-قضية "بن شيكو": "أويحي" يطمئن مدراء الجرائد.

المبحث الثاني: مرحلة تحديد المعنى التعييني للكاريكاتير الصحفي بجريدة "Liberté":

ضمت الرسوم الكاريكاتيرية للفنان "ديلام" بجريدة "Liberté" أفكارا ومواضيع على قدر كبير من الأهمية، دُعمت بعناصر تشكيلية وأيقونية ولسانية متنوعة، عبَّر من خلالها عن سخريته وتهكمه من الواقع الجزائري، عاكسا بذلك اتجاهه السلبي إزاء الأوضاع السياسية في الجزائر، لذلك اتجه نحو تحميلها بمجموعة من المعاني التعيينية الصريحة جاءت لإفهام القارئ بما يجري حوله، تحقيقا لوظيفتي الإقناع والتأثير.

المطلب الأول: العلامات التشكيلية (Les signes plastiques):

يعود الفضل في إبراز الأهمية التعبيرية للعلامات التشكلية إلى جماعة "مو" (Groupe µ) البلجيكية، التي اعتبرتها أكثر من مجرد مواد تكميلية للعلامات الأيقونية.[1] على هذا الأساس تبنت رسوم "ديلام" الكاريكاتيرية تنوعا وتفاعلا وظيفيا بين علاماتها التشكيلية من حامل وإطار، تأطير ومنظور، أشكال وألوان، وإضاءة وظلال، ساهمت بقدر وافر في تحديد مضمون رسائله الساخرة، وفي بناء نسيج إيحائي ذي اتجاه ناقد ورافض للوضع السياسي الوطني والدولي.

الفرع الأول/ حامل الرسوم الكاريكاتيرية "ورق الجرائد":

يُعد ورق الجريدة "Le papier journal" الأرضية التي طُبعت عليها مجمل الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– اعتمد عليه الفنان "ديلام" كدعامة أساسية في تنفيذ لوحاته الكاريكاتيرية الساخرة، كما اعتمد من ناحية مكملة على "قلم الرصاص" كماد أولية ورابط مادي يمتلك خصائص جمالية وطاقات تعبيرية ودلالية منفتحة، ألهمته وقادت انفعالاته المتهكمة من الوضع الاجتماعي والسياسي الوطني والدولي.

اعتمدت جريدة "Liberté" اليومية على موردين خواص، لتوفير كمية الورق اللازمة لها، حيث تتعامل هذه الفئة مباشرة مع كبريات الشركات العالمية المنتجة للورق على غرار: دول اسكندنافيا، واسبانيا وكندا وسويسرا والسويد، حيث يتراوح حجم الاستيراد السنوي للورق من قبل جريدة "Liberté" ما بين 150 إلى 200 طن سنويا، للورق ذو وزن 45غ للمتر المربع الواحد، توفره

[1] عبد العالي بوطيب: آليات الخطاب الاشهاري، الصورة الثابتة نموذجا، مجلة علامات، ع 18، المغرب، 2002، ص118.

لها على العموم الشركة "Papresa" الاسبانية و"Holman" الكندية، إضافة إلى شركة " Swiss news" السويسرية، لتقوم بعد ذلك بطبعه وتوجيهه للاستهلاك.[1]

على ضوء ذلك جاء حامل الكاريكاتير الصحفي في شكل جريدة يومية نصفية بحجم "A3" أو (Tabloïd)، ذات قياسات بلغت 58 سم طولا و42سم عرضا، تموضعت مجمل الرسوم الكاريكاتيرية للفنان "ديلام" منذ سنة 1996م أعلى يمين الصفحة الأخيرة (La section supérieur droite)، بحجم قياسي منتظم بلغ 15,5سم طولا و16 سم عرضا، نفذ بعضها بالأبيض والأسود، والبعض الآخر –ابتداءً من سنة 2004م– بألوان الطيف الأخرى، ضمن هذا الحيز الفيزيائي المتواضع عبَّر الفنان "ديلام" بجريدة "Liberté" عن أفكاره الكاريكاتيرية الساخرة.

الفرع الثاني/ رمزية الإطار:

من المعلوم أن لكل صورة حدودا مادية تضبط بإطار، قد يبدو ظاهريا مجرد اختيار تقني، إلا أن له دور في إحداث تأثيرات عميقة على عملية تلقي الرسالة البصرية وقراءتها، حيث يقوم بسحب المشاهد وجذبه في اتجاه المركز نحو بعض العناصر، ومن ثمة الدخول به في عالم التخيل،[2] لذلك امتلك الكاريكاتير الصحفي بجريدة "Liberté" حدودا فيزيائية اتضحت في شكل "إطار" ذو قياسات مضبوطة وثابتة قدرت بـ15,5سم طولا و16 سم عرضا، شكلت مستطيلا بطريقة أفقية، ليمنح المتلقي ارتياحا بصريا أثناء إدراكه لعناصر اللوحة الساخرة، المتميزة بالوضوح مقارنة ببقية المواد الصحفية الأخرى، المنتشرة داخل حيز الصفحة الأخيرة لتكون مُتنفسا لها.

يعتبر الإطار عاملا مساعدا من عوامل التكوين الفني،[3] وظفه الرسام "ديلام" للمساهمة في تحديد معنى الرسالة الكاريكاتيرية حتى لا تنزاح عن المركز بتكوين بناءات تكميلية، يقوم بها القارئ استدراكا للنقص الحاصل في مكوناتها بالاعتماد على مخيلته الخاصة لتأثيث المجال البصري المعروض، كما عمل على تحقيق انتظام مكوناته الفنية فكرة وتشكيلا، أطرتها "كثافة إطار" مناسبة مع طبيعة

[1] هشام بوناب: مرجع سابق.

[2] عبد العالي بوطيب: مرجع سابق، ص119.

[3] حسن السوداني: قراءة المرئيات، دراسات في الإعلام المتخصص، الأكاديمية العربية المفتوحة في الدنمارك، ط01، 2009، ص38.

الخطـــوط وقلة الظلال الموظفة داخل الرســـوم، مبتعدا عن المبـــــالغة في تحديده حتى لا تشتت ذهن المتلقي.

يحيل هذا العنصر التشكيلي "الإطار" إلى مفهوم الفضاء الذي لا يشير فقط إلى الحيز الفراغي الذي تتواجد فيه مختلف العلامات، بل هو أكثر من ذلك إنه فضاء دلالي يستوعب جميع الاحتمالات وحيز مفاهيمي قد يتسع أو يضيق توافقا مع مستويـــات انتشار الدلالة،[1] اتخذه الرسام "ديلام" للتعبير عن بعض الدلالات الإيحـــائية الناقدة ذات المعاني المضمرة.

الفرع الثالث/ رمزية التأطير:

احتوى الكاريكاتير الصحفي بجريدة "Liberté" على مجال للرؤية، تحدد وفقا للمسافة الفاصلة بين الهدف وموضوع الرسوم الكاريكاتيرية المنفذة من قبل الفنان "ديلام"، طغى عليها المجال البصري المزدوج "الضيق والواسع" الذي وسم غالبية رسومه الكاريكاتيرية الساخرة بمحاورها المختلفة: **ظاهرة الإرهاب في الجزائر، نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة، سياسة الجزائر الخارجية، وعلاقة السلطة بالصحافة.**

استطاع هذا المجال المزدوج أن يُظهر عناصر فنية واضحة وكبيرة مثلت جوهر الموضوع الساخر من خلال توظيف "ديلام" للتبئير الطويل نتج عنه مجال ضيق للرؤية، مركزا على بعض العناصر البنائية فقط، مثلتها: شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، وممثل المؤسسة العسكرية، وبعض الشخصيات السياسية الوطنية والدولية، إضافة إلى شخصية الإرهابي والمواطن البسيط.

[1] محمد عبد الرحمان حسن: مرجع سابق، ص61.

بينما بدت عناصر بنائية أخرى صغيرة وبعيدة بتوظيفه للتبئير القصير بمجال واسع للرؤية، قدَّم صورا دقيقة وواضحة للمواضيع الساخرة على المستويين الأمامي والخلفي، حددها في شكل نمطي ضم: أيقونة المسجد، وأيقونة البنايات الجماعية الممتلئة بالهوائيات المقعرة، وفي نماذج كاريكاتيرية قليلة أضاف لها أيقونة العلم الوطني، وأيقونة مقام الشهيد، وممثل المؤسسة العسكرية ورئيس الجمهورية، استطاع هذا الفنان من خلال توظيفه لهذا المجال المزدوج أن يعطي صورا أكثر تعبيرية زاوجت بين الوضوح والتعتيم من ناحية، وبين الدقة والغموض من ناحية أخرى.

بينما تراوحت الأعمال الساخرة الأخرى بين توظيف الرسام للتبئير المتوسط أنتج مجالا بصريا عاديا، ظهرت عناصرها البنائية بأحجام طبيعية، وبين تبنيه للتبئير الطويل بمجال بصري ضيق، خص به محور **الفساد السياسي والاقتصادي**، أين بدت عناصره الفنية كبيرة وقريبة وواضحة، حملت معها المعنى المقصود من رسائله الساخرة، مثلما توضحه النماذج الكاريكاتيرية الآتية:

الفرع الرابع/ رمزية زوايا إلتقاط النظر واختيار الهدف:

يعد اختيار زوايا التقاط النظر حاسم في تقوية أو إضعاف الإيهام الواقعي للصورة،[1] الذي يتحدد وفقا للتواصل الرابط بين العين والموضوع المنظور له،[2] لذلك يتجه الرسام الكاريكاتيري نحو اختيار الزاوية التي يدرك من خلالها المتلقي فكرته الساخرة، على اعتبار أن لكل منها مواصفات تشخيصية وإيحائية تضبط شروط وغايات اختيارها.[3]

استنادا إلى ذلك تميز الكاريكاتير الصحفي بجريدة "Liberté" بتبني الفنان "ديلام" لزوايا نظر مُتعددة، منحت رسومه بعدا ثالثا جعلتها أقرب للرؤية الطبيعية، عبرت عن وجهة نظره الخاصة إزاء ما يحدث من مستجدات سياسية وأمنية واجتماعية واقتصادية طرأت على الساحة الوطنية والدولية، طغت عليها زاوية النظر العادية أو "الأمامية المباشرة" (Frontal)، خُصت بها غالبية رسومه الكاريكاتيرية نظرا لتناسب إيحاءاتها الواقعية مع طبيعة هذا الفن الصحفي القائم على تقديم الأخبار والحقائق حول مختلف الأحداث بطريقة مراوغة لذهن القارئ، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

[1] عبد العالي بوطيب، مرجع سابق، ص119.

[2] المرجع السابق، ص 120.

[3] المرجع نفسه، ص119.

اتضحت مراوغة "ديلام" الكاريكاتيرية في تبنيه لزاوية نظر "تحتية" (Contre plongée)، ارتبطت إيحاءً بالتضخيم والمبالغة في وصف الأحداث السياسية المتعلقة بموضوع **الفساد السياسي والاقتصادي**، و**نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة**، إضافة إلى **ظاهرة الإرهاب في الجزائر**، كما تجلت مُراوغته كذلك بتبنيه لزاوية نظر "فوقية" (Plongée) قائمة على التقزيم، حملت معاني الاحتقار والاستهزاء من بعض الشخصيات السياسية، مثلتها –بالنسبة للعينة المختارة– شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، وشخصية رئيس الحكومة "أحمد أويحي"، ورئيس مجلس الأمة "بشير بومعزة"، عبر من خلالها عن أفكاره الناقدة لأصحاب القرار والسلطة في الجزائر، خصوصا ما تعلق منها بموضوعي **سياسة الجزائر الخارجية**، و**علاقة السلطة بالصحافة**.

اكتسبت الرسوم الكاريكاتيرية أداءً فنيا متميزا بتوظيف مبدعها لتولفية متنوعة من المشاهد المرتبطة تكوينيا بحجم العناصر الفنية داخل إطار اللوحة الكاريكاتيرية، جاعلا من أنظار المتلقي ترتكز حول شخصياته الكاريكاتيرية، مثلها (Le plan large) الذي حمل قيمة وصفية للأحداث المتناولة، بضمه للشخصيات والديكور، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري الأول.

كما وظف إلى جانب ذلك (Le gros plan) بتركيزه على الوجه عموما لإظهار تعبيراته الإيمائية المحملة بالاتجاه القيمي السردي الدراماتيكي، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري الثاني، في حين جاء توظيفه لـ (Le plan rapproché) ويكون حتى منطقة

الخصر، تحقيقا للقيمة السردية، مانحا فرصة ظهور العلامات الإشارية "المتعلقة باليدين" حتى تعطي دلالاتها المختلفة، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري الثالث.

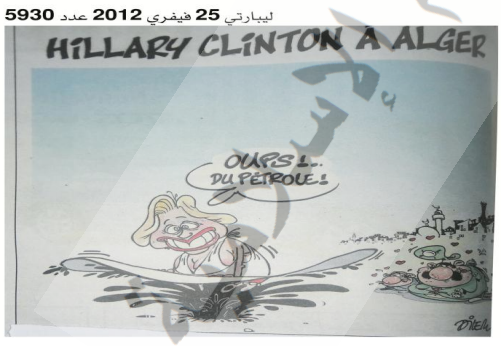
الفرع الخامس/ رمزية التركيب والإخراج:

يعمل التركيب على تنظيم العناصر داخل فضاء الرسم، حيث يهتم بالتوزيع الهندسي للمجال الداخلي الخاص بالرسالة البصرية، كآلية تشكيلية أساسية لها دور جوهري في تهوية الرؤية وتحديد تراتبيتها من ناحية، وفي توجيه القراءة* نحو مسارات ذات شحنات معلوماتية ودلالية عالية من ناحية أخرى، حددها "جورج بينينو" (G. Penino) في ثلاثة عناصر مثلها البناء "المبأر" والبناء "المحوري" والبناء "في العمق"،[1] تبناها الرسام "ديلام" لجذب انتباه القارئ نحو أفكاره الكاريكاتيرية الساخرة، على اعتبار أن اتجاه القراءة يحمل قيمة دلالية مهمة تؤطرها الفكرة الكاريكاتيرية العامة.

استنادا إلى ذلك عمل الرسام "ديلام" على تنظيم عناصره الفنية التشكيلية والأيقونية واللسانية تنظيما بنائيا "محوريا" بالدرجة الأولى، ميز غالبية رسومه الساخرة بمحاورها المختلفة، عمد من خلاله على تكثيف علاماته الفنية

بناء محوري

بناء بؤري



بناء في العمق

* تقوم العين بمجموعة من الحركات العمودية والأفقية والدائرية محددة بذلك مسار القراءة. أنظر: محمد غرافي: قراءة في السيميولوجيا البصرية، مجلة فكر ونقد، ع13، نوفمبر 1998م، ص129.

[1] عبد العالي بوطيب: مرجع سابق، ص121.

بمحور النظر الأفقي، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري الأول، بينما جاء توظيفه للتنظيم البنائي "المبأر" في المرتبة الثانية، بتجميع عناصره الفنية في نقطة محددة، شكلت وسيلة إستراتيجية لجذب رؤية المشاهد إلى فكرته الساخرة، استنادا إلى خطوط ونقاط القوة، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري الثاني، في حين جاء توظيفه للبناء التنظيمي "العميق" في الدرجة الثالثة، بتواجد عناصره الفنية الثانوية في الجهة الخلفية، تاركة المجال أمام العناصر الأساسية الحاملة لعمق الفكرة حتى تتموضع في الواجهة الأمامية لرسومه الساخرة، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري الثالث.

الفرع السادس/ رمزية التكوين الفني:

يتسع الحديث عن الشكل ليشمل التكوين، هذا الأخير شأنه في الرسم شأن الموسيقى كالنغمات لها وقعها الخاص، حيث تُعنى هذه العملية بجذب عين المتلقي ودعوته للدخول في الإطار، لتُستوقف "العين" من قبل النقاط والخطوط والأشكال والفراغ،[1] جاء توظيفها من قبل الرسام الكاريكاتيري "ديلام" بدرجات متفاوتة وبطريقة فنية ودلالية خاصة.

1/ قرينة النقاط:

تثير النقطة في المتلقي إحساسا حركيا عندما تتجاوز النقطتين، معبرة عن حدوث حركة في اتجاه معين، يكون هذا الاتجاه ذا بعد يقود ليُشكل خطا إذا كان بين نقطتين، أو مثلثا إذا كان بين ثلاث نقاط، أو مربعا ومستطيلا إذا كان بين أربع نقاط وهكذا،[2] لقد عمد الفنان الكاريكاتيري "ديلام" نحو تبني هذا العنصر التشكيلي كقرينة أساسية لبناء لوحاته الساخرة، وظفها بأشكال متعددة وفي اتجاهات مختلفة، كما حمّلها رسائل ذات معاني ودلالات ارتبطت بالسياق العام لأفكاره الناقدة.

[1] إروين إدمان: الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال، ترجمة: مصطفى حبيب، دار مصر للطباعة، القاهرة، دت، ص10.

[2] شوقي الموسوي: المرئي واللامرئي في الفكر الإسلامي، مناشر وطقوس ومدن، دار تموزة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011، ص141.

2/ قرينة الخطوط:

يعد الخط واحدا من العناصر التصميمية والتكوينية لأي عمل فني مهما اختلف نوعه، فهو الأثر الحادث من تحرك نقطة ما باتجاه معين، معلنا عن قوى حركية كامنة فيه، تقسم الخطوط المشكلة للعمل الفني –عادة– إلى خطوط حقيقية بنائية لهيكلة الرسم، وأخرى وهمية تتشكل انطلاقا من متابعة العين لحركة اتصال تربط بين نقطة وأخرى.[1]

بناءً على ذلك حاول الرسام الكاريكاتيري "ديلام" المزاوجة بين هذه النوعين من الخطوط في تنفيذ جل أعماله الفنية الساخرة، تعبيرا منه عن حالة السخط إزاء ما يحدث من تناقضات ميزت الساحة السياسية الجزائرية والعربية، موظفا لذلك خطوطا منحنية ومستقيمة "حقيقية ووهمية" كعلامة بصرية مفعمة بالحركة، لها أثر كبير في كيفية تشكيل وترتيب المعنى داخل لوحاته الكاريكاتيرية.

ساهمت الخطوط سيما الانسيابية منها كالمنحنية والمائلة والمتموجة التي ميزت أعمال "ديلام" الكاريكاتيرية، في إشباع أفكاره الساخرة بطابع حركي– واقعي شكل بديلا عن توالي اللقطات في الصور المتحركة، كاسرة بذلك سكون الرسوم الثابتة وجمودها، حيث تمظهرت في غالبية مكونات لوحاته الفنية من شخصيات وديكور وخلفيات، عبرت من الناحية العملية عن رشاقة ومرونة رسامها، بينما عبرت من الناحية الفنية عن ديناميكية ونشاط لوحاته الساخرة المرتبطة بحالة المرح والسخرية والاستهزاء، مثلما يوضحه نموذج الكاريكاتيري المقابل.

ليبارتي 16 جويلية 2007 عدد 4512

3/ قرينة الأشكال:

لا يقل الشكل أهمية عن النقطة والخط وبقية العناصر التكوينية الأخرى، تتوحد فيه النقاط لتعطي هيئات متباينة كما في الشكل الدائري والبيضاوي، والمربع، والمستطيل، والمثلث...، وظفها

[1] حسن السوداني: مرجع سابق، ص34.

الرسام "ديلام" تمهيدا لفهم أكثر عمق لرسائله الكاريكاتيرية الساخرة، بجانب الشكل نجد المضمون الذي اعتبره المتخصصون صفة إنسانية ذات قصد ونية، وحس عقلي يملؤه الفنان بأفكاره وأهدافه الأيديولوجية[1] بناءً على ذلك تبنى الرسام "ديلام" للتعبير عن حسه العقلي عدة أشكال هندسية، حمَّلها قيما جمالية وتعبيرية متفاوتة وفقا لما توحي إليه طبيعة أفكاره الساخرة والناقدة للوضع السياسي والأمني والاجتماعي والاقتصادي الوطني والدولي.

جاء في مقدمتها "الشكل البيضاوي" الذي تمظهر بصورة متكررة في كل التفاصيل الجسمية الخاصة بشخصياته الكاريكاتيرية، مثلتها شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، وممثل المؤسسة العسكرية، والإرهابي، والمواطن، وبعض الشخصيات السياسية الأخرى، تجلى ذلك في رسم الأنف، واللسان، وأصابع اليدين، والبطن...،

أما بالنسبة للشكل "الدائري والمستطيل والمثلث" فقد تمظهر في التأسيس للخلفيات والديكور سواء كان داخليا أم خارجيا كالمكاتب والطاولات، الكتاب والعَلَم الجزائري، الأرصفة والبنايات الجماعية، الحائط والصور المعلقة، قرص الشمس والقنابل، الهوائيات المقعرة ووعاء الأكل...، ساهمت بشكل كبير في إعادة تشكيل المعاني بصورة فنية زادت من فاعلية القوة الإدراكية لدى القارئ الجزائري، خصوصا إذا ما علمنا بأن هذه الأخيرة لا تكون إلا للأشياء المتعرَّف عليها مسبقا.[2]

4/ قرينة الفراغ:

يُشكل الفراغ جزأً مهما من أية رسالة بصرية بغض النظر عن طريقة ترتيبها، يرتبط إدراكه بالمظاهر الهندسية المنتشرة فوق سطح اللوحات البصرية، انطلاقا من عدد كتلها، واتجاهاتها

[1] شوقي الموسوي: مرجع سابق، ص-ص147-149.

[2] نسمة البطريق: مرجع سابق، ص164.

وتموضعاتها وكبرها، والمسافات القائمة بينها،[1] بعد تفحص الرسوم الكاريكاتيرية للفنان "ديلام" اتضح أنه اتجه بالدرجة الأولى نحو تكثيف أعماله الكاريكاتيرية بكتل فنية زاوج فيها بين ما هو تشكيلي وأيقوني ولساني تموضعت بطريقة متقاربة، تجلى ذلك من خلال المحور الثاني المتعلق **بظاهرة الإرهاب في الجزائر** والمحور الأخير الخاص **بعلاقة السلطة بالصحافة**.

كما اتجه من ناحية أخرى نحو تهوئة رسومه الكاريكاتيرية بضمها لمسافات فصلت بين مكوناتها البنائية والتعبيرية، من خلال توظيفه لعدد قليل من الكتل الفنية حتى يتمكن من خلق معنى تعبيري موحد ومركز، تجلى ذلك من خلال المحور الأول المتعلق **بالفساد السياسي والاقتصادي**، والمحور الثالث الخاص **بنظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة**، إضافة إلى المحور الرابع المتعلق **بسياسة الجزائر الخارجية**.

الفرع السابع/ رمزية الألوان والإضاءة:

يرجع الفضل وراء الاكتشاف العلمي لنظريات الألوان للتأثيرين (impressionisme) وهم جماعة بهرتهم الأضواء والألوان المتواجدة في الطبيعة فاتخذوها أساسا لتصويرهم،[2] قسمت على أساسها الألوان إلى حارة وباردة،*كصفات اشتقت من مظاهرها الطبيعية كالشمس والنار والبراكين والماء والثلج والأشجار والحقول وما شاكلها.

1/ الدرجة اللونية :

يتحكم أصل اللون والضوء والتشبع في تدرج الألوان وتغير أسماءها، فأصل اللون مرتبط بشكله وتدرجه، أما الضوء فيتمثل في مدى قدرة اللون على عكس الأشعة أو الكثافة الضوئية عليه، في حين أن التشبع مرتبط بمدى اختلاط الأصل بالألوان المحايدة كالأبيض والأسود، من هذا المنطلق انزاحت رؤية "ديلام" الكاريكاتيرية من سنة 1997م إلى 2003م نحو تبني رؤية لونية "مونوكرامية" مضيئة قليلة التشبع، بتوظيفه للونين "الأبيض والأسود"، اختزل من خلالها الألوان لبناء وحدة فنية معبرة عن تأزم الأوضاع السياسية والأمنية الجزائرية.

[1] حسن السوداني: مرجع سابق، ص13.

[2] انشراح الشال: مرجع سابق، ص ص62، 63.

*الألوان الحارة هي: الأحمر والبرتقالي والأصفر، أما الألوان الباردة فهي: الأخضر والأزرق.

ظل الرسام "ديلام" متبنيا هذه الرؤية الفنية بالرغم من إدخال جريدة "Liberté" للألوان في تنفيذ عملياتها الصحفية من إخراج وطبع سنة 2002م، ليبدأ سنة 2004م إلى 2012م بنشر رسوم كاريكاتيرية ملونة ومضيئة ومشبعة، موظفا الأحمر والأصفر والأخضر والأزرق على اعتبار أن لها أثر كبير في جذب انتباه القارئ وإثارة اهتمـــامـه،[1] وأسر إدراكـه البصري،[2] جـــاءت تلك الرسوم متناسقة في ألوانها مما زاد من ديناميكيتها وحيويتها مقارنة بسابقاتها، كما أنها أعطت إشعاعا بصريا ميز الصفحة الأخيرة من جريدة "Liberté".

تبين من خلال النموذج الكاريكاتيري السابق في كون الألوان ساعدت بشكل كبير في إظهار تفاصيل الرسوم الكاريكاتيرية "العروق الحمراء التي ميزت عينا الإرهابي"، حيث أضفت عليها وميضا مضيئا زاد من وضوحها، تقدمت على أساسها العناصر الملونة التي تحتوي على كمية كبيرة من الضوء نحو العين "أسنان الإرهابي"، بينما ارتدت القاتمة إلى الخلف "لحية الإرهابي"، كما ساهمت من الناحية الفنية في تحقيق التوازن بسيادة الموضوع الرئيس للوحة الكاريكاتيرية "شخصية الإرهابي"، حيث عملت الهالة الضوئية المرتبطة بها على تقريب هذه الشخصية، ومنحها قيمة دلالية خاصة تمثلت في العنف.

عند الغوص في كيفية توظيف الألوان من قبل الرسام "ديلام" بالنسبة للنماذج –محل الدراسة– يتضح أن العناصر التشكيلية ذات اللون الأسود بدت وكأنها أصغر حجما وأثقل وزنا من العناصر ذات اللون الأبيض، فاتحة المجال أمام نوع من الجاذبية التي تحدث عند استعمال لونين متضادين بجانب بعضهم البعض،[3] مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

[1] ناجي فوزي خبشة: الإعلان رؤية جديدة، المكتبة المصرية، مصر، المنصورة، 2003، ص76.

[2] بركات سعيد محمد: مرجع سابق، ص27.

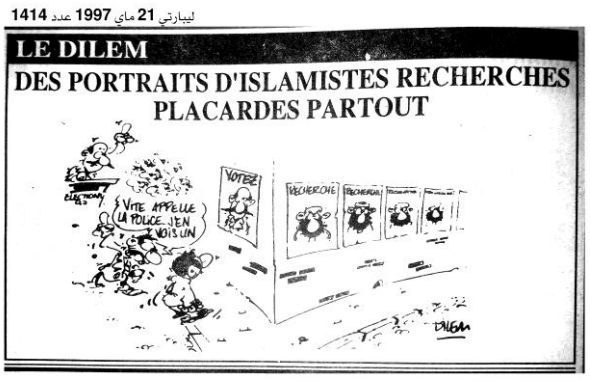
[3] ناجي فوزي خبشة: مرجع سابق، ص78.

2/ الدرجة الظلية والإضاءة:

يُمثل اللون ذلك الإحساس البصري المترتب عن انعكاس الموجات الضوئية في الأشعة المنظورة،[1] منتجا نوعا من التضليل الذي يُعد وسيلة فنية شائعة بين رسامي الكاريكاتير لإضفاء درجة لونية على رسومهم الساخرة، من خلال وضع بعض الخطوط على أجزاء من الرسم لتمييزها عن غيرها، ارتبط التضليل من خلال الرســـــوم المحللة بشدة الإضاءة وبطبيعة اتجـــــاهاتها في علاقتها بمختلف العناصر التشكيلية، متمظهرا في أجسام شخصيات "ديلام" الكاريكاتيرية وفي ديكور لوحاته الساخرة.

2-1/ قرينة شدة الإضاءة:

اتجه الرسام "ديلام" نحو تبني نوعين من الإضاءة إحداها اصطناعية "داخلية" والأخرى شمسية "خارجية" حتى يخلق إحساسا طبيعيا[2] وواقعيا لرسومه الساخرة، موظفا لذلك شدة إضاءة مباشرة مزج فيها بين زوايا مضيئة-واضحة، وأخرى مظلمة-مظللة خاصة ما تعلق منها بموضوع "**الفساد السياسي والاقتصادي**" وموضوع "**ظاهرة الإرهاب في الجزائر**"، في حين ضم المحور الخاص بـ "**علاقة السلطة بالصحافة**" و"**نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة**"، و"**سياسة الجزائر الخارجية**" شدة إضاءة مباشرة وغير مباشرة "خالية من الظلال" وسمت أعماله الساخرة بنوع من التجانس والوحدة في عناصرها، مثلما توضحه النماذج الكاريكاتيرية الآتية:



إضاءة طبيعية غير مباشرة

إضاءة اصطناعية غير مباشرة

[1] حسن السوداني: مرجع سابق، ص38.

[2] نسمة البطريق: مرجع سابق، ص ص36، 37.

2-2/ قرينة اتجاه الإضاءة:

يلاحظ من خلال تفحص الأعمال الكاريكاتيرية للرسام "ديلام" نزوحه نحو التوظيف المتفاوت للإضاءة باتجاهاتها المتعددة من أمامية وفوقية وجانبية وخلفية ومركبة، أعطى فيها الأفضلية للإضاءة المركبة بالدرجة الأولى ثم الأمامية بالدرجة الثانية، ثم الجانبية والفوقية بالدرجة الثالثة، في حين جاءت الإضاءة الخلفية في المرتبة الأخيرة مع تسجيل غياب تام للإضاءة ذات الأجزاء الثلاث.

فعند تعبيره مثلا عن موضوع "**الفساد السياسي والاقتصادي**" اتجه الرسام "ديلام" نحو تبني الإضاءة الجانبية والمركبة بالدرجة الأولى، ثم الإضاءة الأمامية والفوقية بالدرجة الثانية، في حين جاء توظيفه للإضاءة الأمامية بالدرجة الأولى، ثم الجانبية والخلفية والمركبة والفوقية بالدرجة الثانية عند تناوله لموضوع "**ظاهرة الإرهاب في الجزائر**".

بينما خص الإضاءة الجانبية عند تناوله لموضوع "**علاقة السلطة بالصحافة**"، مثلما توضحه النماذج الكاريكاتيرية المقابلة.

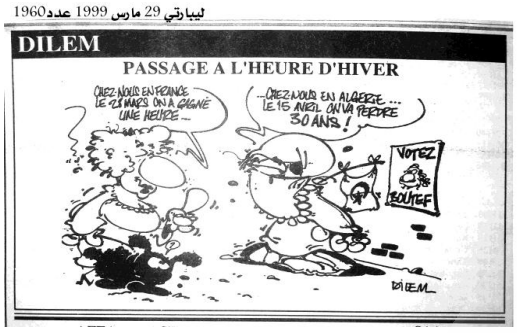
إضاءة جانبية

إضاءة خلفية

إضاءة أمامية

أما فيما يتعلق بموضوع "**نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة**" فقد عبر عنه الرسام بتوظيفه للإضاءة المركبة بالدرجة الأولى ثم الأمامية والفوقية بالدرجة الثانية، في حين جاء موضوع "**سياسة الجزائر الخـــارجية**" بإضاءة مركبة أولا ثم أمامية وفوقية ثانيا، مثلما توضحه النماذج الكاريكاتيرية المقابلة.

إضاءة مركبة



إضاءة فوقية

عملت الإضاءة من خلال الأمثلة الموظفة على خلق الجو الانفعالي كعامل موجه للمعلومة البصرية، متحكمة في تجسيم الأشياء داخل فضاء الرسوم الكاريكاتيرية، كإبرازها لشخصية أو موضوع معين بتحريكه من المناطق المظللة إلى المناطق المضيئة، بينما منحت الظلال المتناثرة على جوانب تلك الأشياء، دلالات ارتبطت بالعمق المكاني وإثارة الإحساس بالتجسيم في الأعمال الفنية ثنائية الأبعاد، بدت من خلالها المساحات المظللة أقتم لونا من المناطق المضاءة المجاورة لها.

الفرع الثامن/ رمزية المنظور:

يعتبر المنظور فن تمثيل العناصر داخل الفضاء ببعده الثلاثي على قاعدة مسطحة، ويكون من خلال إبداع العمق عن طريق التلاعب بأحجام العناصر وألوانها[1] المشكلة للبناء الفني الكاريكاتيري، بناءً على ذلك اتجه الفنان "ديلام" نحو تبني المنظور العلمي للتعبير عن أفكاره الساخرة والناقدة للوضع السياسي الجزائري بتناقضاته المختلفة.

[1] MARTINE, JOLY, *L'image et son interprétation*, sous la direction de Francis Vonoye, Collection Armand Colin cinéma, 2005, p.156.

استطاع الفنان "ديلام" من خلال هذا المنظور الإيحاء بدرجات البعد والقرب داخل لوحاته الفنية الكاريكاتيرية المسطحة عن طريق التلاعب بأحجام عناصرها، حيث تمظهرت العناصر القريبة كبيرة الحجم والعناصر البعيدة صغيرة الحجم، اتجهت على إثرها الرؤية من المشهد الأمامي إلى المشهد الخلفي، من جهة أخرى ابتكر هذا الفنان تناقضا فنيا عن طريق تكبير الأشياء البعيدة وتصغير الأشياء القريبة حتى يدفع بالمتلقي نحو استدعاء معاني خاصة، ذات صلة بالخيال وهو ما يسمى بـــ (Hors-champ)، مثلما توضحه النماذج الكاريكاتيرية المقابلة.

العناصر القريبة كبيرة والبعيدة صغيرة

العناصر القريبة صغيرة والبعيدة كبيرة

اتجه الفنان "ديلام" من ناحية أخرى نحو تبني المنظور الظاهري عن طريق التلاعب بالألوان المضيئة والمظلمة سواء كانت "محايدة أو حارة أو باردة"، ليضفي على رسومه عمقا وهميا يتعدى السطح، بحيث تبدو العناصر المضيئة قريبة والعناصر المظلمة بعيدة شكلت خلفية عامة لفكرته الساخرة، كما أبدع إلى جانب ذلك رسوما كاريكاتيرية خالية تماما من المنظور ذي الأبعاد الثلاثة، لينفذ بعضا منها بطريقة مُسطحة تعبيرا منه عن المباشرة في المعنى، مثلما توضحه النماذج الكاريكاتيرية المقابلة.

العناصر القريبة مضيئة والصغيرة مظلمة

العناصر مسطحة

يقود العمق إلى الحديث عن مركز الثقل في الرسم، حيث تتحدد هذه البؤرة من خلال الخطوط المتقاطعة التي تقسم الرسم إلى ثلاثة أجزاء طويلة وثلاثة أجزاء عريضة،[1] كما يتحدد من جهة أخرى بنقطة الهروب التي تعبر عن المحور البصري الخاص بالرسم الكاريكاتيري، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

يتضح مركز الثقل في النموذج الكاريكاتيري المنتمي لمحور "**علاقة السلطة بالصحافة**" المعنون بـ "Boutef s'en prend une fois de plus aux journalistes" في أربعة عناصر تشكيلية أساسية تمثلت الأولى في شخصية الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة" ومكتبه والصورة الحائطية الدالة عليه، والثانية في بالون الحوار أما الثالثة فتتمثل في شخصية المرأة إلى جانب إمضاء الرسام "ديلام"، في حين تحددت نقطة الهروب في "بالون الحوار" الذي يشكل الرسالة الكاريكاتيرية معنى ودلالة، اتضح ذلك من خلال النص الآتي: " Je vais amnistier tout le monde …Sauf ceux qui de l'encre sur les mains" تحديدا في كلمة "amnistier"، بينما جاءت العناصر الأخرى الخارجة عن إطار الخطوط المتقاطعة وخطوط الهروب لتؤدي وظيفة تكميلية للمعنى العام والأساسي كالعظمة المرمية على الأرض، والإشارة الدالة على الغضب...وغيرهما.

المطلب الثاني: العلامات الأيقونية (Les signes iconiques):

لا يكمن أثر الرسوم الكاريكاتيرية في البناء الفني العام من خطوط وأشكال، إضاءة وظلال، فضاء وألوان، ولا في النص اللساني فحسب، بل إن الأمر يتعداه إلى وسائل أكثر دفعا من الناحية البلاغية، تمثلها العلامات الأيقونية-المشهدية كما اصطلح عليها البعض،[2] القائمة على إعادة إنتاج

[1] انشراح الشال: مرجع سابق، ص60.

[2] محمد كعوان: الرمز والعلامة والإشارة، المفاهيم والمجالات، الملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، نوفمبر 2006، ص25.

الواقع البصري،[1] عن طريق المشابهة استنادا إلى وظيفة الدال والنوع والمرجع،* بضمها لمجموعة من المثيرات البصرية "الدال الأيقوني" المندمجة مع بعضها البعض والمتطابقة مع التمثيل الذهني، المؤَسَّس بواسطة سيرورة الاندماج "النوع"، الذي يوصف من خلال سلسلة من المحددات التصورية، المتطابقة جزئيا مع المحددات الفيزيائية "للمرجع"، والمرتبطة وجوبا بالتجربة البصرية.[2]

على هذا الأساس شكلت العلامات الأيقونية مكونا أساسيا لرسوم "ديلام" الكاريكاتيرية، تجاوزت نطاق التماثل المادي للموضوع المنقول "المعنى الصريح"، بإضمارها لأبعاد إيحائية عديدة، ارتبطت بالمجال المرجعي للموضوعات المصورة من ناحية، وبطرق عرضها على القارئ من ناحية أخرى،[3] وللاقتراب أكثر من خصوصية هذا المكون، الذي تم بلورته استنادا إلى وظيفة الدال والنوع والمرجع، بتصنيف الموضوعات المصورة "الدال الأيقوني"، ثم تقديم وصف دقيق ومركز لجزئياتها وما تحمله من أبعاد تعبيرية صريحة من خلال "النوع"، ليتم عبر "المرجع" الكشف عما تُضمره من أبعاد تعبيرية ذات صلة بالتسنينات المرجعية للأحداث المتناولة، مثلما توضحه الجداول الموضحة أدناه.

الفرع الأول/ العلامات الأيقونية الخاصة بمحور الفساد السياسي والاقتصادي:

تبنى الرسام "ديلام" مجموعة من الدوال الأيقونية ذات طبيعة "بشرية ومادية وحيوانية"، وظفها للتعبير عن أفكاره الكاريكاتيرية الساخرة من الوضع السياسي والاقتصادي الجزائري الذي عمَّه الفساد، حمَّلها معاني ودلالات صريحة ومضمرة ارتبطت إيحاءاتها بسياق الموقف، تصدرت دوالها "البشرية" شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، وممثل المؤسسة العسكرية، وبعض الشخصيات السياسية الوطنية، إضافة إلى المواطن البسيط، بينما ركز في دواله الأيقونية "المادية" على العظمة الموضوعة داخل صحن، والعلم الوطني الجزائري، والمؤسسات الكبرى، وجهاز الكاميرا المستخدم

[1] عمراني المصطفى: الخطاب الاشهاري بين التقرير والإيحاء، مجلة فكر ونقد، ع34، 2000، ص27.

* صورة القط مثلا تعتبر دالا أيقونيا، في حين أن الشعر والشارب عبارة عن محددات فيزيائية، والمواء عبارة عن محددات تصورية يتشكل على أساسهم النوع، أما بالنسبة للمرجع فهو الوجود البصري للقط في الحقيقة، إذ لا يمكن اكتساب هذا المحدد إلا من خلال التجربة البصرية ذات العلاقة بالممارسة الإنسانية.

[2] نصيرة زروطة: مرجع سابق، ص-ص84-87.

[3] عبد العالي بوطيب: مرجع سابق، ص123.

للمراقبة، في حين جاءت دواله الأيقونية "الحيوانية" مقتصرة على "السمك" ومرتبطة دلاليا بالسياق المرجعي للموضوع المتناول، مثلما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول رقم (09) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بمحور "الفساد السياسي والاقتصادي"

الدوال الأيقونية	
الأشكال البشرية	
النوع	**المرجع**
-شيخ مُسن يرتدي بذلة خليجية، تبدو عليه علامات الفزع من قائمة المأكولات المبرمجة.	-وزير خارجية السعودية الأمير "سعود الفيصل"، دلت علاماته الإيمائية على وهمية الوحدة العربية وفشل قمتها المقامة بالجزائر سنة 2005م.
-رجل يرتدي بذلة رسمية، في حالة سقوط -للخلف- على الأرض.	-شخصية "أحمد أويحي" رئيس حكومة الجزائر سنة 2006م، دلت العلامات الإشارية على انكماش نتائج الاستحقاقات الانتخابية لحزب "التجمع الوطني الديمقراطي".
-رجل مُسن يرتدي بذلة رسمية، رأسه مغطى بقلنسوة "الكيباه"، تبدو عليه علامات الخجل.	-الرئيس الإسرائيلي "موشيه كاتساف" المتهم بالتحرش الجنسي.
-امرأة مسنة ترتدي لباسا تقليديا "الحايك ولعجار"، تبدو عليها علامات الغضب.	-فقدان ثقة المواطن البسيط في المسؤول الجزائري، نتيجة عدم انعكاس الانتعاش الاقتصادي على وضعيته الاجتماعية.
-رجل يرتدي بذلة رسمية، تبدو عليه علامات التأسف.	-ممثل السلطة، المسؤول الأول عن الحالة المزرية التي يعيشها المواطن الجزائري.

-رجل في مرحلة الكهولة، مُلقى على الأرض، تبدو عليه علامات الاختناق، رافعا سبابته للأعلى.	-مواطن جزائري بسيط يموت اختناقا من ظروفه الاجتماعية الصعبة، وليس من تفشي فيروس أنفلونزا الخنازير سنة 2009م.
-رجل مُسن يرتدي لباسا أبيضا، يهم بالدخول في كتاب مفتوح جزئيا.	-وفاة الشخصية السياسية والثورية، ورئيس مجلس الأمة سابقا السيد "بشير بومعزة".
-امرأة مسنة ترتدي لباسا تقليديا "الحايك ولعجار"، تبدو عليها علامات الحزن.	-أم جزائرية قهرتها الهجرة غير الشرعية لأبنائها، نتيجة شعورهم بالإقصاء واليأس والإحباط.
-رجل مُسن يرتدي لباسا تقليديا "القندورة والطاقية"، تبدو عليه علامات الغضب.	-ممثل سكان منطقة "لامادراق" جزائرية "الجميلة بعين البنيان"، انتفض ضد الملاهي الليلية التي انتشرت لتشمل الأحياء السكنية.
-مجموعة من الشباب، يرتدون لباس البحارة المخطط، تبدو عليهم علامات الخوف.	-أصحاب الملاهي الليلية غير القانونية.
الأشكال المادية	
النوع	**المرجع**
-الشوكة باليد اليسرى والسكين باليد اليمنى.	-اهتمام الدول العربية بمصالحها الخاصة على حساب المصلحة العربية المشتركة، بتبنيهم لقرارات تخص القضية الفلسطينية تتعارض من التطورات الجارية في العالم.
-قالب من الحلوى ملقى على وجه رجل يرتدي بذلة رسمية.	-فقدان حزب "التجمع الوطني الديمقراطي" لثقة المواطن الجزائري في الانتخابات.

-عظمة مُلقاة على الأرض.	-نهب الثروات والمال العام من قبل مسؤولين في النظام الجزائري.
-اللباس الداخلي "الحميمي" للمرأة ملقى للأعلى.	-تعليق مهام الرئيس الإسرائيلي "موشيه كاتساف" سنة 2007م، بعد تأكيد إدانته بتهمة التحرش الجنسي.
-العلم الوطني الجزائري.	-شعور الشعب الجزائري بروح المواطنة، على الرغم من ظروفه الاجتماعية الصعبة.
-Code Bard في حالة سقوط.	-انخراط السلطة الفاسدة في سياسية تكريس الفقر بإضعافها لقدرة الموطن الشرائية.
-قرص الشمس.	-انتشار الفساد في الجزائر بشكل كبير ومُعلن.
-كتاب مفتوح جزئيا، كتبت عليه كلمة "Histoire".	-دخول السيد "بشير بومعزة" عالم التاريخ.
-بناية زجاجية ضخمة.	-شركة "سوناطراك" البترولية.
-عمارات كثيرة ممتلئة بالهوائيات المقعرة، ومسجد.	-أحد المدن الجزائرية.
-ورقة معلقة كتبت عليها عبارة " Cherche Homme Honnête"، تبدو عليها علامات الصراخ.	-إعلان عن توظيف "أشخاص نزهاء"، كعلامة دالة على انتشار الفساد داخل المؤسسات العمومية الكبرى على رأسها شركة "سوناطراك" البترولية، التي اكتشفت فضيحتها عام 2010م.
-جريدة مفتوحة.	-اهتمام الصحافة المكتوبة بظاهرة الهجرة غير الشرعية في الجزائر.

-طاولات موضوع عليها صناديق من السمك تباع في الشوارع.	-انتشار الملاهي الليلية بطريقة غير قانونية داخل الأحياء السكنية.
-قرص الشمس.	-غياب السلطة عن مكافحة ظاهرة انتشار الملاهي بطريقة غير قانونية.
-عصا مرفوعة للأعلى.	-تدخل المواطنين بالقوة لقمع انتشار الملاهي الليلية، كظاهرة دخيلة على المجتمع الجزائري الأصيل.
الأشكال الحيوانية	
النوع	**المرجع**
-سمك موضوع في صناديق.	-الملاهي الليلية المنتشرة بشواطئ مدينة "الجميلة بعين البنيان" أو "لامادراق".

الفرع الثاني/ العلامات الأيقونية الخاصة بمحور ظاهرة الإرهاب في الجزائر:

اتجه الرسام "ديلام" نحو توظيف توليفة من الدوال الأيقونية سخرها للتعبير عن موضوع الإرهاب في الجزائر، جاءت في مقدمتها الدوال "البشرية"، التي ركز من خلالها على شخصية الإرهابي، وممثل المؤسسة العسكرية، والشعب الجزائري، دعمها بدوال "مادية" كالأسلحة البيضاء والرشاشة، إضافة إلى الصور الحائطية، والبنايات الجماعية، وبعض الدوال الأيقونية "الحيوانية" كالجمال وحيوان الوطواط، مثلما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول رقم (10) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بموضوع "الإرهاب في الجزائر"

الدوال الأيقونية	
الأشكال البشرية	
النوع	**المرجع**
-رجلان في مقتبل العمر، تبدو عليهما علامات الدهشة والفزع.	-فقدان التيارات السياسية الإسلامية لدعمها الشعبي واتهامها بالإرهابية.
-حشد من الناس في حالة انتباه وإنصات.	-تجمع شعبي في الحملة الانتخابية الخاصة بالأحزاب الإسلامية لتشريعيات 1997م.
-رجل يرتدي بذلة رسمية، يجلس خلف مكتب، تبدو عليه علامات الحماس رافعا يده اليسرى للأعلى.	-أحد ممثلي الأحزاب الإسلامية في الانتخابات التشريعية لسنة 1997م.
-مجموعة من الرجال يرتدون لباسا عسكريا، تبدو عليهم علامات التأهب.	-الفرق الأمنية الخاصة بمكافحة الشغب والتجمعات الشعبية غير المرخصة.
-رجل ملتحي يلبس قميصا ويحمل شاقورا، تبدو عليه علامات المفاجأة.	-شخصية الإرهابي.
-رجل مُلقى على الأرض في حالة وفاة.	-مواطن جزائري مقتول من قبل إرهابي.
-رجلان ملتحيان، يلبسان قميصان أبيضان، يحملان أسلحة وقنابل، تبدو عليهما علامات الاستمتاع.	-إرهابيان.
-أطفال صغار مقطوعي الرؤوس والأطراف.	-تبني الإرهاب للفتوى التي تبيح قتل أي شخص لا ينخرط في الجهاد ضد السلطة الكافرة، وبالتالي استهداف الشعب الجزائري باختلاف سنه وجنسه.

-رجال كثيرون في حالة سير بالصحراء، تبدو عليهم علامات الفزع والخوف.	-مواطنون جزائريون من البدو الرحل، دلت علاماتهم الإيمائية على تصعيد الجماعات الإرهابية لأسلوب الحواجز المزيفة بالمناطق المعزولة.
-رجل مُسن وضخم الحجم، يرتدي بذلة عسكرية، يجلس خلف مكتب، تبدو عليه علامات الاستغراب.	-ممثل المؤسسة العسكرية الجزائرية، أشارت علاماته الإيمائية إلى الاستغراب من اتهامه بالتواطؤ في عمليات خطف السياح الأجانب بالصحراء الجزائرية.
-رجل يرتدي بذلة رسمية، يجلس خلف مكتب كتبت عليه كلمة "Berlin"، تبدو عليه علامات الاستلطاف.	-وزير خارجية ألمانيا "يوشكا فيشر"، دلت علاماته الإيمائية على محاولته لإنجاح التفاوض بشأن الفدية لإطلاق سراح الرهائن من يد السلطة الجزائرية.
-رجل يرتدي لباسا حربيا، تبدو عليه علامات الغضب الشديد.	-إرهابي متطرف، ينتمي إلى تنظيم القاعدة في بلاد المغرب الإسلامي.
-أجسام كثيرة ومتناثرة على الأرض.	-التطور النوعي لظاهرة الإرهاب في الجزائر، بتبنيها للعمليات الانتحارية الفردية.
الأشكال المادية	
النوع	**المرجع**
-صور حائطية (Portraits)، لرجال ملتحين، كتبت عليها عبارة "Recherche"، وأخرى كتبت عليها كلمة "Votez".	-ممثلو الأحزاب الإسلامية، هم في الأصل إرهابيين مبحوث عنهم من قبل الدولة.
-مكتب كتبت عليه عبارة " Election '97".	-الحملة الانتخابية الخاصة بالأحزاب الإسلامية عام 1997م.
-جهاز كاميرا موضوع في الأعلى للمراقبة.	-جهاز المخابرات الجزائرية.

-بنايات جماعية ممتلئة بالهوائيات المقعرة ومسجد، وأرصفة وطرقات.	-إحدى المدن الجزائرية.
-مسجد.	-المسجد —حسب الرسام- هو المسؤول عن انتشار التطرف والإرهاب في الجزائر.
-قنابل متفجرة وأسلحة بيضاء.	-استعمال الإرهاب للعنف المسلح ضد المواطنين الأبرياء.
-كثبان من الرمال ونخيل.	-منطقة معزولة في ولاية البيض الصحراوية.
-قرص الشمس.	-أودت مجزرة بحياة 40 شخصا، حدثت في واضح النهار، نتيجة استعمال الإرهاب للحواجز المزيفة.
أمتعة محملة على الجمال.	-تنقلات المواطنين من البدو الرحل.
-مكاتب يجلس خلفها رجلان، يرتديان ألبسة رسمية وأخرى عسكرية.	-محادثات بين ممثل المؤسسة العسكرية ووزير خارجية ألمانيا بشأن السياح الأجانب المختطفين.
-صورة حائطية عليها شريط أسود، تحمل صورة شخص اسمه "Atika".	-الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة"، دلت العلامات المرافقة له بأنه سلطته ضعيفة أمام المؤسسة العسكرية كالمرأة المملوكة لا رأي لها.
-عظمة موضوعة داخل صحن، كتبت عليه كلمة "Peuple".	-الشعب الجزائري لم ينل من ثروات الجزائر غير العظم أو الفتات، نتيجة نهبها من قبل مسؤولين في النظام.
-أسلحة رشاشة وقنابل.	-زعزعت الأمن الوطني وإرهاب الناس، عن طريق العمليات الانتحارية الفردية.

الأشكال الحيوانية	
النوع	المرجع
-حيوان الوطواط "الخفاش".	-الإرهابيين عبارة عن مصاصي الدماء بعملياتهم المسلحة، التي لا تتم سوى في الليل.
-قافلة من الجمال.	-نظام الحياة القائم على الترحال "البدو الرحل".

الفرع الثالث/ العلامات الأيقونية الخاصة بمحور نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة:

وظف الرسام "ديلام" للتعبير على موضوع نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة سلسلة من الدوال الأيقونية "البشرية"، ركز من خلالها على بعض الشخصيات المحورية كشخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" وشخصية ممثل المؤسسة العسكرية وجهاز المخابرات الجزائرية، إضافة إلى شخصية المواطن الجزائري المستعبد والمقهور، بينما ركز في دواله الأيقونية المتعلقة بالأشكال "المادية" على جهاز الكاميرا المستخدم للمراقبة، إضافة إلى المكاتب والكراسي، والصور الحائطية ذات الدلالات السياقية، ناهيك عن توظيفه لدوال أيقونية "حيوانية" تمثلت أساسا في كلب من نوع "caniche"، مثلما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول رقم (11) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بموضوع "نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة"

الدوال الأيقونية	
الأشكال البشرية	
النوع	المرجع
-مجموعة من الرجال يرتدون ألبسة رسمية في حالة	-أعضاء من حزب "التجمع الوطني الديمقراطي" في حالة صراع داخلي حول اختيار الأمين العام

شجار، باستعمال أسلحة بيضاء.	للحزب.
-رجل جالس خلف مكتب مسنود الرأس، تبدو عليه علامات التفكير.	-السلطة العسكرية هي التي تقوم باختيار وتعيين رؤساء الجزائر منذ الاستقلال، مانعة بذلك التيارات السياسية الأخرى من إمكانية التداول على السلطة سلميا.
-امرأة مُسنة ترتدي لباسا تقليديا "الحايك ولعجار"، حاملة علما جزائريا، تبدو عليها علامات الحسرة.	-مواطنة جزائرية مدعوة للانتخابات الرئاسية عام 1999م، دلت علاماتها الإيمائية إلى أن نتائج هذه الانتخابات محسومة مُسبقا لصالح المرشح "عبد العزيز بوتفليقة".
-امرأة مُسنة ترتدي لباسا مُتبرجا، رافعة سبابتها للأعلى، تبدو عليها علامات الافتخار.	-مواطنة فرنسية، دلت علاماتها الإيمائية على أن نظام الحكم الفرنسي يقوم على الديمقراطية.
-رجل مُسن وكبير الحجم، يرتدي لباسا عسكريا، رافعا سبابته للأعلى، تبدو عليه علامات القوة.	-نظام الحكم في الجزائر يستند إلى نفوذ المؤسسة العسكرية في تسيير شؤون الدولة.
-رجل مُسن وصغير الحجم، يرتدي لباسا رسميا، يجلس خلف مكتب، تبدو عليه علامات الخوف.	-ضعف سلطة الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، وعدم استقلالية قراراته المتعلقة بتسيير شؤون الدولة.
-رجل كبير في السن، تبدو عليه علامات الاستسلام والخوف.	-مواطن سوري قهره النظام بقوة السلاح للمحافظة على الحكم.

الأشكال المادية	
النوع	**المرجع**
-سكين وعصا.	-وجود صراع داخلي حاد بين أعضاء حزب "التجمع الوطني الديمقراطي"، أفضى إلى عدم قدرتهم على اختيار أمين عام له.
-صورة حائطية لرجل، كتبت عليها عبارة "Votez Boutef".	-الحملة الانتخابية الخاصة بالمرشح الحر السيد "عبد العزيز بوتفليقة" لرئاسية عام 1999م.
-العلم الوطني الجزائري.	-الانتماء الوطني للشعب الجزائري، رغم مصادرة النظام لحقه في اختيار من يمثله بطريقة ديمقراطية.
-فتات أكل موضوع داخل وعاء، كتب عليه كلمة "Peuple".	-الشعب الجزائري لم ينل من ثروات الجزائر غير الفتات، نتيجة نهبها من قبل مسؤولين في النظام.
-جهاز كاميرا للمراقبة.	-جهاز المخابرات الجزائرية.
-صورة حائطية لامرأة شبه عارية، تحمل اسم "Fella".	-ضعف سلطة الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" أمام نفوذ المؤسسة العسكرية في تسيير شؤون الدولة.
-مكتب.	-أيقونة دالة على السلطة.

-صورة حائطية لرجل يحمل اسم "Zerouel".	-صورة الرئيس الجزائري السابق السيد "اليامين زروال" الذي تعنت في إعطاء الشرعية السياسية والقانونية للهدنة مع الجماعات المسلحة، لذلك كان مصيره "الاستقالة".
-صورة حائطية لرجل يحمل اسم "Toufik".	-نفوذ الجنرالات في الحياة السياسية، وتحكمهم بزمام السلطة الفعلية في الجزائر.
-عظمة موضوعة داخل صحن، كتبت عليه كلمة "Peuple".	-الشعب الجزائري لم ينل من ثروات الجزائر غير الفتات، نتيجة نهبها من قبل مسؤولين في النظام.
-رصاص اخترق جسم رجل في حالة استسلام.	-توجيه آلة القمع النظامية ضد المواطنين السوريين الأبرياء.
الأشكال الحيوانية	
النوع	**المرجع**
-كلب من نوع "caniche".	-تتمتع الحيوانات "الكلاب" بحقوق، يكفلها لها نظام الحكم الفرنسي القائم على الديمقراطية.

الفرع الرابع/ العلامات الأيقونية الخاصة بمحور سياسة الجزائر الخارجية:

تبنى الرسام "ديلام" للتعبير عن موضوع سياسة الجزائر الخارجية مجموعة من الدوال الأيقونية ذات طبيعة "بشرية"، ركز من خلالها على شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" وبعض الشخصيات السياسية الدولية، ناهيك عن توظيفه لدوال أيقونية "مادية" متنوعة أعطى من خلالها الأولوية للطائرة والبساط الطائر، وجهاز الكاميرا المستخدم للمراقبة، إضافة إلى البنايات الجماعية والعلم الوطني الجزائري، كما وظف إلى جانبها دوال أيقونية "حيوانية" مثلتها الحيات والديدان، كما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول رقم (12) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بموضوع "سياسة الجزائر الخارجية"

الدوال الأيقونية	
الأشكال البشرية	
النوع	**المرجع**
-رجل يرتدي زيا هنديا باليا "العمامة والقميص"، يقوم بالعزف على المزمار، تبدو عليه علامات التحسر والتأسف.	-سفر الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" إلى الهند، دلت علاماته الإيمائية والإشارية على جهوده الرامية لتحسين صورة الجزائر الدولية.
-رجل يرتدي لباس العمل، يحمل سُلما، ويتكلم بصوت مرتفع.	-عامل بمدرج المطار، دلت علاماته الصوتية – الحوارية على كثرة رحلات الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة".
-رجل يرتدي بذلة رسمية يجلس خلف مكتب، رافعا سبابته في وجه شاب، تبدو عليه علامات الغضب.	-مسؤول بأحد السفارات الأجنبية بالجزائر، دلت علاماته الإيمائية على اهتزاز هيبة وكرامة المواطن الجزائري عند إقدامه على السفر للخارج.
-شاب يحمل العلم الجزائري، تبدو عليه علامات الاستغراب والاستفهام.	-الشعور بالانتماء الوطني، رغم الوضعية الأمنية السيئة التي يعيشها ببلاده.
-رجل صغير الحجم، يرتدي بذلة رسمية، تبدو عليه علامات التأسف والحزن.	-شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، دلت علاماته الإيمائية على انشغاله الكبير بإرجاع الإشعاع الدبلوماسي للجزائر.

-مجموعة من الرجال يرتدون لباسا خليجيا، تبدو عليهم علامات الدهشة.	-أمراء دول الخليج يقدمون التعازي للرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" إثر وفاة رئيس مجلس الأمة "محمد الشريف مساعدية"، دلت العلامات المرافقة، على فرط اهتمام الرئيس بالسياسة الخارجية على حساب الشؤون الداخلية للجزائر.
-رجل مُسن يرتدي لباسا عسكريا، يجاوره رجل مُسن آخر، يرتدي لباسا رسميا، تبدو عليهما علامات الضعف.	-تُعد الجزائر بممثليها الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" وممثل المؤسسة العسكرية من الدول الضعيفة اقتصاديا، كون هذا الأخير مرهون بعائدات النفط والغاز.
-امرأة ترتدي لباس السباحة، تستمتع باللعب فوق لوح التزحلق، تبدو عليها علامات الفرح.	-وزيرة الخارجية الأمريكية "هيلاري كلنتون"، دلت علاماتها الإيمائية والإشارية على حسن العلاقات الجزائرية الأمريكية.
الأشكال المادية	
النوع	**المرجع**
-قبر.	-خسارة الجزائر لسمعتها في المحافل الدولية.
-مزمار تخرج منه الألحان.	-النشاطات الدبلوماسية للرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" الرامية إلى تسويق صورة الجزائر المنعتقة من الأزمة، والمحتاجة للاستثمارات الأجنبية.
-بساط ممتلئ بالأشواك.	-تردي الأوضاع الداخلية للجزائر من الناحية الأمنية والسياسية والاقتصادية.

-طائرة خاصة صغيرة الحجم.	-كثرة رحلات الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" للخارج، وحضوره الشخصي والدائم للندوات والملتقيات والاجتماعات الدولية المختلفة.
-بناية زجاجية كبيرة ومرتفعة.	-المطار يدل هو الآخر على تكثيف الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" لرحلاته إلى الخارج بهدف إعادة الاعتبار للجزائر عربيا وإفريقيا ودوليا.
-لافتة موجهة كتبت عليها سنة "2002".	-سفر بعض الجزائريين للخارج قصد الاحتفال بسنة ميلادية جديدة.
-جهاز كاميرا للمراقبة.	-المنظمات الحقوقية والجهات الإعلامية الأجنبية، والمراقبين للشأن الجزائري.
-العلم الوطني الجزائري.	-شعور الجزائريين بروح المواطنة بالرغم من الضغوطات الممارسة عليهم من قبل السلطات الأجنبية.
-عظمة موضوعة داخل صحن، كتبت عليه كلمة "Peuple".	-الشعب الجزائري لم ينل من ثروات الجزائر غير الفتات، نتيجة نهبها من قبل مسؤولين في النظام.
-جهاز كاميرا.	-جهاز المخابرات الجزائرية.
-بنايات جماعية ممتلئة بالهوائيات المقعرة، إضافة إلى مساجد ومقام الشهيد.	-مدينة الجزائر العاصمة.
-لوحة للتزلج.	-التقارب الاقتصادي البترولي، والأمني في مجال مكافحة الإرهاب هو السمة الغالبة على حسن العلاقات الجزائرية الأمريكية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

-بترول نابع بقوة من الأرض.	-الاقتصاد الجزائري قائم على الريع النفطي.
-قلوب منتشرة فوق رؤوس شخصين واقفين.	-الحوافز والضمانات والامتيازات المشجعة على الاستثمار في الجزائر.
الأشكال الحيوانية	
النوع	**المرجع**
-مجموعة من الحيات والديدان رافعة رأسها للأعلى.	-الحصار الدولي المفروض على الجزائر بصفة غير مُعلنة.

الفرع الخامس/ العلامات الأيقونية الخاصة بمحور علاقة السلطة بالصحافة:

بالنظر إلى رسوم "ديلام" الكاريكاتيرية، يلاحظ اتجاهه نحو توظيف مجموعة من الدوال الأيقونية ذات الصلة الدلالية بموضوع علاقة السلطة بالصحافة، منها الدوال "البشرية" التي ركز فيها على شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" ورئيس حكومته السيد "أحمد أيحي"، إضافة إلى مدراء الجرائد الجزائرية الخاصة، والمواطن الجزائري البسيط، بينما ركز في دواله "المادية" على المكاتب والكراسي، والصور الحائطية، والعلم الوطني الجزائري والعظمة الموضوعة داخل صحن، مستغنيا تماما عن توظيف الدوال الأيقونية ذات الطبيعة "الحيوانية"، مثلما يوضحه الجدول الآتي:

الجدول رقم (13) يمثل العلامات الأيقونية الخاصة بموضوع "علاقة السلطة بالصحافة"

الدوال الأيقونية	
الأشكال البشرية	
النوع	المرجع
-رجل صغير الحجم، يجلس خلف مكتب، تبدو عليه علامات السيادة والقوة.	-شخصية "عبد العزيز بوتفليقة" الرئيس الجديد للجزائر بعد انتخابات 1999م، أشارت دلالاته الإيمائية إلى الإجراءات التعسفية، وسياسة التهميش المتخذة ضد الصحافة الجزائرية الخاصة.
-امرأة ترتدي لباسا تقليديا "الحايك ولعجار"، تحمل علم الجزائر، تبدو عليها علامات الغضب.	-جريدة "Liberté" الرافضة للإجراءات التعسفية ولسياسة العفو المنتهجة من قبل الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" كحل للخروج من الأزمة الأمنية.
-رجل يرتدي بذلة رسمية ونظارات، يجلس خلف مكتب، تبدو عليه علامات التحايل.	-رئيس الحكومة السيد "أحمد أويحي"، أشارت علاماته الإيمائية إلى محاولة السلطة كسب تأييد الصحافة الخاصة لقانون السلم والمصالحة الوطنية عام 2005م.
-مجموعة من الرجال الواقفين، تبدو عليهم علامات الخوف.	-مدراء الجرائد الخاصة المطالبون بالمحافظة على مصلحة الوطن عن طريق دعمهم الإعلامي لقانون السلم والمصالحة الوطنية، بتحفيز أقلامهم الصحفية وتكميم الأخرى المعارضة.

الأشكال المادية	
النوع	**المرجع**
-صورة حائطية لشخص، تبدو عليه علامات السيادة.	-صورة "عبد العزيز بوتفليقة" الرئيس الجديد للجزائر بعد انتخابات 1999م، والمسؤول الأول في السلطة.
-مكتب وكرسي.	-السلطة والحكم.
-قلب يخرج منه سهم.	-تشنج العلاقة بين جريدة "Liberté" والسلطة بسبب تبني هذه الأخيرة للحل السياسي القائم على العفو، وتراجعها عن الحل العسكري في مجابهة الجماعات الإرهابية المسلحة.
-عظمة ملقاة على الأرض بين الأعضاء المشاركين في الندوة.	-سياسة المقايضة المقترحة من قبل رئيس الحكومة "أحمد أويحي" على مدراء الجرائد، دعاهم فيها إلى مساندة قانون السلم والمصالحة الوطنية، بالمقابل ستتكفل السلطة بانشغالاتهم المتعلقة بمشاكل الديون والورق والإشهار...
-العلم الوطني الجزائري.	-تأكيد جريدة "Liberté" على أن المواجهة العسكرية هي الحل الأمثل لإخراج الجزائر من أزمتها الأمنية.
-عظمة موضوعة داخل صحن، كتبت عليه كلمة "Peuple".	-الشعب الجزائري لم ينل من ثروات الجزائر غير الفتات، نتيجة نهبها من قبل مسؤولين في النظام.

الأشكال الحيوانية	
النوع	المرجع
/	/

الفرع السادس/ ارتقاء الدوال الأيقونية إلى مستوى التمثيل الرمزي الناقد:

استطاعت الدوال الأيقونية السابقة الذكر "أشكال بشرية وأخرى مادية وحيوانية" المبينة في الجداول الخمس السابقة، أن تؤسس نموذجا من العلاقات المتجانسة حسب ما ذهبت إليه "جماعة مو" (Groupe µ)، ضمن بنية معرفية سابقة على التصور "النوع والمرجع"، فنتج عن تلك العلاقة الدائرية تشكل بنيات "معاني" ظاهرة وأخرى عميقة، الأولى تحاكي الشكل والثانية تُعبر عن المضمون،[1] إن لهذه العلاقة أثر كبير في تأويل مضمون الرسالة الكاريكاتيرية، لهذا فهي تحتاج إلى دعامة ثالثة "العلامة اللسانية" كمحدد وموجه لقراءتها وفق ما يريد الرسام تبليغه من مضامين ناقدة ذات أبعاد ساخرة من الوضع السياسي الوطني والدولي.

استطاع الرسام "ديلام" عبر "دواله الأيقونية" البشرية والمادية والحيوانية أن يؤسس صورا نمطية عن الرئيس الجزائري، إضافة إلى ممثل المؤسسة العسكرية والشعب الجزائري، ارتقت –تلك الصور– إلى مستوى التمثيل الرمزي، الذي لا يشير إلى بقايا تعليلية تجعل من إحالة الدال على المدلول إحالة محكومة بمبدأ التعليل،[2] فنجد مثلا أن جهاز الكاميرا المستخدم للمراقبة لا يشير تعليليا إلى جهاز المخابرات الجزائرية...، بل تتوفر فيه بعضا من ملامح الربط الطبيعي بين الدال "جهاز الكاميرا المستخدم للمراقبة" والمدلول "جهاز المخابرات الجزائرية".

استنادا إلى ذلك أقر الفيلسوف الأمريكي "شارل ساندرس بيرس" (Charles Sanders Pires) بأن العلاقة بين الماثول الرمزي "الأيقونية الرمزية" وموضوعها لا يستند إلى التشابه ولا إلى

[1] نصيرة زروطة: مرجع سابق، ص–ص80–84.

[2] فيرديناند دوسوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي، مجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص ص90، 91.

التجاور بل إلى العرف الاجتماعي بشكل بعيد عن المنطق والاستدلال العقلي،[1] وظفها الرسام "ديلام" –الأيقونية الرمزية– كمصدر خصب من مصادر التأويل[2] للتعبير عن أفكاره الناقدة للوضع السياسي الجزائري بطريقة إيحائية، اعتمد فيها على لغة مجازية قامت على الإيجاز والتلميح، أدى فيها "سياق الموقف" دورا مهما في إدراكها وتحديد دلالتها الضمنية.

المطلب الثالث: العلامات اللسانية (Les signes linguistiques):

يعود حضور هذا المكون اللغوي في بناء الرسالة الكاريكاتيرية لقدراته التواصلية الكفيلة بسد النُّقص التعبيري الملحوظ في العلامات التشكيلية والأيقونية، حيث يقود نحو استخلاص الدلالات الحقيقية الكامنة خلفها حسب ما أشار إليه "رولان بارث"، إنه يعمل على إضفاء جانبا معينا من الأهمية على الرسوم الكاريكاتيرية،[3] بتوضيحه للمعاني، وشرحه للأفكار، وتفسيره للأخبار، وتدعيمه لبعض الآراء ووجهات النظر، وتحصينه للقراءة من كل انزلاق تأويلي محتمل[4] ينجر عنه استدعاء القارئ لأفكار قد تزيحه عن المعنى الحقيقي الذي أراده رسام الكاريكاتير.

الفرع الأول/ بناء الرسالة اللسانية الكاريكاتيرية:

يشتغل النص اللساني بشكل موازٍ مع التشكيل والأيقون، بحيث تعدد حضوره على مستوى الرسوم الكاريكاتيرية المنشورة بجريدة "Liberté" من عنوان، وحوار، وإمضاء، كُتبت بحروف واضحة سهلت على المتلقي قراءتها وإدراك معانيها، يعتبر هذا النوع من النصوص أساسي لمنع التدفق الدلالي، ولتوجيه القارئ نحو فكرة الرسوم الأساسية.

---

[1] محمد كعوان: مرجع سابق، ص28.

[2] مجدي وهبة، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط02، 1984، ص261.

[3] COTE, ANDRE-PHILIPPE et PERRON, GRILLES, *Ecrire de la caricature et de bande dessinée*, Boucher ville, Ed trois Pistoles, Québec, 2003, p.118.

[4] عبد العالي بوطيب: مرجع سابق، ص123.

1/ عنصر العنوان:

يعد العنوان العتبة الأولى التي من خلالها يقيم المتلقي تفسيراته وتأويلاته المختلفة، لذلك يعتبره "ليو هوك" (Lio Hoek) "مجموعة من الدلائل اللسانية من الكلمات والجمل وحتى من النصوص، قد تظهر على رأس النص أو المضمون، لتدل عليه وتشير بفحواه الكلي، ولتجدب الجمهور المستهدف"،[1] يكون القصد منه الإبلاغ عن حدث ما تحقيقا للتأثير، استنادا لذلك اتضح بأن الرسام "ديلام" عمد نحو توظيف العنوان بجعله عنصرا بنائيا في رسومه الساخرة، وهو غالبا ما جاء في شكل جملة واحدة أو مجموعة الجمل الصحيحة والكاملة، متموضعا في الجزء الأعلى من لوحاته الكاريكاتيرية، متوافقا في ذلك مع ما ذهبت إليه المنهجيات الحديثة التي أولته أهمية كبيرة فحولته من عامل تفسير مهمته وضع المعنى أمام القارئ إلى مشروع للتأويل.[2]

تفنن الرسام "ديلام" في إبراز عناوين رسومه من خلال اختيار نمط كتابي كبير نوعا ما "البنط العريض الأسود"، اتخذ حجما أكبر من نصوص الحوارات، إيحاء منه بأهمية الحدث الإعلامي المتناول سواء كان سياسيا أو أمنيا أو اقتصاديا...، مكتفيا بعنوان أساسي واحد تلته نصوص حوارية ذُيلت بإمضائه، جاءت تلك العناوين بحروف واضحة وكلمات سهلة مباشرة، وجمل واقعية جادة.

وظف الرسام "ديلام" عناوين مباشرة حملت طبيعة إخبارية وآنية، تضمنت أهم المعلومات التي قد تثير اهتمام القارئ الجزائري مثال ذلك :"Massacre dans le sud" و" Israël au menu" و"du sommet arabe Bachir Boumaza nous a quittés"...وغيرها، كما وظف إلى جانب ذلك عناوين غير مباشرة نحو "Les grandes sociétés publique recrutent" و" L'Algérie a encore perdu..." و"Les algériens enfin protégés"، حملت هي الأخرى سمة إخبارية، غير

[1] علي جعفر علاق: الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق، الأردن، 2009، ص35.

[2] بشرى البستاني: قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط01، 2002، ص-ص33-35. (بتصرف)

أن الرسام اختار الابتعاد عن نشر جميع الحقائق بشكل مباشر جاعلا من القارئ يستمر في متابعة رسومه الكاريكاتيرية حتى النهاية.

2/ عنصر الحوار:

بعد أن أدى العنوان دوره في جذب انتباه القارئ وجعله يُكون فكرة مبدئية عن فحوى الرسوم الكاريكاتيرية، تأتي الحوارات والتعليقات كنصوص تحريرية لها دور مهم في تحديد المسار الدلالي لها، عمل الحوار –ذو الخطوط الرشيقة– المدرج ضمن التركيبة البنائية للرسوم الساخرة على إضفاء جو من الحركة والحيوية على لوحاته الكاريكاتيرية الثابتة.

اتسمت حوارات الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– بالبساطة، وهي لا تعني السهولة بل القدرة على جعل الفكرة عميقة وفي متناول الناس، كما تعني كذلك الوصول مباشرة إلى نقطة الارتكاز دون ألغاز من أمثلة ذلك: "Oups! Du pétrole!" و"Alors tu descends ou tu repars tout de suite" و"Z'avez un viza?"، أصابت تلك التراكيب اللغوية المعنى، وأدركت الغرض لأنها جاءت بألفاظ سهلة سليمة من التكلف، وجمل خبرية قصيرة تداخلت إلى حد كبير مع التعجب والاستفهام والإقرار، كتبت بأسلوب واضح، عمد من خلالها الرسام نحو الإيجاز والسخرية حينا، والمباشرة أحيانا أخرى تناسبا مع السياق العام.

3/ عنصر الإمضاء:

ابتُكر الإمضاء لتكوين صورة ذهنية لدى القارئ، بدعمه لاحتمالات التذكر، وزيادة القدرة على استدعاء اسم الفنان، من هنا تجلى الإمضاء الخاص بالرسوم الكاريكاتيرية المنشورة بجريدة "Liberté" في شكل "رمز" مرئي موجز ومختصر، متمظهرا في شكل لغوي/ خطي منساب مميز ومرن "*Dilem*"، سهَّل عملية

التعرف على هوية صاحبه "Ali Dilem"، ليصبح مع مرور الوقت عنصرا مرئيا غير مقروء، ولونا من ألوان التواصل مع القراء.

الفرع الثاني/ أنواع النصوص الكاريكاتيرية:

استطاع الفنان "ديلام" أن يخلق نوعا من التزاوج الفني المؤسس والمتوازن والمرن بين حوارات رسومه الكاريكاتيرية وأيقوناتها، مستخدما لذلك **نصوص تعليقية** غارقة في المعنى ومكملة له، تقوم بوظيفة مؤثرة وفاعلة في مضمون الرسالة الكاريكاتيرية، إذ في حال غيابها تتعرض –تلك الرسوم– إلى إشكالية تأويلها وفهمها من قبل المتلقي، ويبقى –على إثرها– التشكيل خطوطاً تائهة لا معنى لها، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

كما وظف إلى جانب ذلك **نصوص تعريفية** حاملة لأسماء أصحاب الصور تحسبا لعدم معرفتها من قبل القارئ، نتيجة تلاعبه بأشكالها منتجا نوعا من اللبس هروبا من الرقابة، وقد تم توظيف النصوص بنوعيها "التعليقية والتعريفية" من أجل تدعيم البعد الحجاجي بجعل القارئ يبني تصوره بالشكل الذي يريده الصحافي،[1] وهذا الهدف رهين بتوظيف آليات اقناعية تعتمد على ثلاثية "تشكيل، أيقون، لسان"، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

[1] عمر بلخير: مرجع سابق، ص340.

الفرع الثالث/ وظائف الرسالة اللسانية الكاريكاتيرية:

اتجهت الرسوم الكاريكاتيرية المنفذة من قبل الفنان "ديلام" نحو تحقيق وظيفتان تعبيريتان متكاملتان في أدائهما هما: **وظيفة الترسيخ** التي تعد نظام وخطاب متعدد المعاني، يتم اللجوء إليها بهدف تحديد المعنى المراد تبليغه للقارئ،[1] وبالتالي إبعاد كل التفسيرات المحتملة التي من شأنها إحداث لبس في فهم معنى الرسوم الساخرة ومقاصد منفذها.

يعمل النص اللغوي الساخر –وفقا لهذه الوظيفة– على حصر الكثافة الإيحائية والحد من التعدد الدلالي للرسوم الكاريكاتيرية عن طريق ترجيح أو تعيين تأويل بعينه، وبالتالي توجيه إدراك المتلقي حتى لا تنزلق المعاني التضمينية التي يُشكلها إلى قراءة فردية،[2] تتجاوز حدودا معينة في التأويل، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

عملت الرسالة اللسانية الخاصة بالرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– من جهة أخرى على تحقيق **المناوبة** كوظيفة تكميلية لما هو "تشكيلي–أيقوني"، فعلى الرغم من غناهما التواصلي إلا أنهما قاصرتان عن أداء بعض المهام التعبيرية، كما قد يلجأ النص أحيانا للصورة لإظهار ما يعجز عن تبليغه، فيتأكد بذلك الطابع التكاملي/ التناوبي الوثيق القائم بينهما "اللساني والتشكيلي مقابل الأيقوني"،[3] تتحقق هذه الوظيفة حين يقوم النص اللساني بإضافة دلالات "أيقونية–تشكيلية" جديدة للرسالة اللغوية الكاريكاتيرية فتظهر في إطار وحدة متكاملة تعمل على تحقيق أداء تعبيري واحد.

[1] أمينة رقيق: مرجع سابق، ص157.

[2] أمينة رقيق: مرجع سابق، ص158.

[3] عبد العالي بوطيب: مرجع سابق، ص 124.

الفرع الرابع/ أسلوبية النسق اللساني الكاريكاتيري:

يقتضي البحث في أسلوبية النسق اللساني للرسائل اللغوية الكاريكاتيرية التطرق إلى المستويات المعجمية والتركيبية وحتى الصوتية والصرفية،[1] حيث يقوم علم التركيب النحوي على دراسة العلاقات الداخلية بين الوحدات اللغوية والطرق التي تتألف بها الجمل والكلمات،[2] وفقا لذلك اعتمد الرسام "ديلام" في تنفيذ رسومه الكاريكاتيرية الساخرة على جمل متسلسلة بُنيت وفق منطق استقرائي، يستطيع من خلاله المتلقي الانتقال من الجزء "العنوان" إلى الكل "المضمون العام للرسوم الساخرة بتشكيلاتها الأيقونية واللسانية".

اتجه الرسام "ديلام" من خلال رسومه الكاريكاتيرية المنشورة بجريدة "Liberté" نحو تبني تركيب لغوي مبني على "**الجملة**" كوحدة أساسية للكلام والتواصل ووسيلة مهمة للتعبير عن الفكر، هذا المفهوم المركب لا يمكن فهمه وتوضيحه إلا إذا دُرست عناصره وحللت مكوناته البسيطة المفردة، المنتظمة ضمن مجموعة من العلاقات اللغوية الخاضعة لقواعد وقوانين خاصة ومحددة، تؤدي إلى إعطائها قيمة ومعنى، فاللغة –إذن– ليست كلمات مفردة وإنما هي جمل تحمل معاني يعبِّر بها الناس عن أغراضهم،[3] لذلك وجب دراستها من نواحي ثلاثة:

أ/ من الناحية الشكلية: قسمت الجمل من الناحية الشكلية حسب ما أشارت إليه معظم المدارس اللغوية الحديثة بناءً على عناصرها ووظائفها وطرق ائتلافها وقواعد تنظيمها، إلى جمل بسيطة "تتكون من مكونين اثنين: الأول مركب اسمي يسمى المسند إليه، والثاني مركب فعلي يقوم بوظيفة المسند"، وجمل أخرى مركبة "تتكون من أكثر من جملة بسيطة".[4]

ب/ من الناحية المعنوية: نظر اللغويون المحدثون إلى الجمل فرأوها تختلف من حيث الوظائف التي تؤديها باختلاف تراكيبها في عملية الإبلاغ والتواصل، لذلك وجب دراسة أنواعها المختلفة وأغراضها حسب السياق اللغوي والاجتماعي المرتبطة به، وقد قادهم النظر في ذلك بأن جميع أنواع الجمل لا

[1] عمراني المصطفى: مرجع سابق، ص37.

[2] نور الهدى لوشن: مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي، المكتب الجامعي الحديث، جامعة الشارقة، 2008، ص149.

[3] عبد الحميد عليوة: الجملة البسيطة في اللغتين العربية والفرنسية، دراسة تقابلية، مذكرة ماجستير غير منشورة في اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، فسم اللغة العربية، جامعة عنابة، 1990، ص–ص26–29.

[4] عبد الحميد عليوة: المرجع السابق، ص ص30، 31.

تغدو أن تكون واحدة من قسمين أساسيين هما: جمل خبرية "تُعبر عن حدث أو فكرة ما"، وجمل وجدانية "تُعبر عن معنى من المعاني ممزوجا بلمسة شعورية عاطفية يفرضها الموقف الخطابي أو الحالة النفسية للمتكلم كالتعجب والنهي والتمني...".[1]

ج/ **من الناحية البلاغية**: أشارت الدراسات العربية القديمة إلى أن البلاغة فن أسلوبي يضم ثلاثة علوم متمثلة في: علم المعاني، وعلم البيان، وعلم البديع، حيث يُستهدف بالأول كيفية تجنب الخطأ والاستهجان في تأدية المعنى، ويُستهدف الثاني البحث عن كيفية تجنب أوجه الغرابة والتعقيد في الكلام، بينما ينصب الثالث على تحسين الكلام وإضفاء جمالية التعبير عليه، يوظفها المخاطب في كلامه حتى تنفذ معانيه إلى عقل وقلب المتلقي، وما يقتضيه ذلك من وضوح وإبانة وإظهار وإقناع.[2]

1/ أسلوبية عناوين الرسوم الكاريكاتيرية:

1-1/ الدراسة التركيبية "الشكلية":

لدراسة الجمل –المكتوبة باللغة الفرنسية– كأصغر وحدة حاملة للمعنى، والمحتواة ضمن الرسوم الكاريكاتيرية المنفذة من قبل الرسام "ديلام"، تم تبني التقسيم الذي أشار إليه اللغويون المحدثون اللذين ينظرون إلى الجملة على أنها يمكن أن تكون بسيطة أو مركبة فعلية كانت أو اسمية بالنظر إلى عناصرها الإسنادية، فقد يكونان اسما أو فعلا، وقد يكونان اسمين، وقد يحتاج المتكلم في بعض الأحيان إلى استعمال كلمة واحدة للتعبير عما يريده تعبيرا يدل دلالة كافية عن مقصده.[3]

1-1-1/ طبيعة الجملة:

اتجه الرسام "ديلام" نحو تحقيق الوظيفة الخبرية في عناوين رسومه الكاريكاتيرية الساخرة بتوظيفه أكثر للجمل الفعلية البسيطة المتكونة في اللغة الفرنسية من المسند إليه الذي يمثل موضوع

[1] عبد الحميد عليوة: المرجع نفسه، ص ص32، 33.

[2] هاجر مدقن: الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه، قراءة في كتاب المساكين لـ"الرافعي"، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط01، 2013، ص67.

[3] عبد الحميد عليوة: مرجع سابق، ص34.

الحديث بحيث ينطلق منه الخطـــاب، والمسند الذي يحتوي على فعل –يدل على الحدث والزمن–[1] أو رابطة تُعبر عن الحركة، للدلالة على أهمية وفاعلية الحدث الجاري على الساحة الوطنية أو الدولية، مثال ذلك:

-Les grandes sociétés publiques / recrutent

–جملة فعلية: مسند إليه — مسند

مركب اسمي — فعل لازم

دلت الجملة الفعلية السابقة الذكر على حدث وطني، ضمت مركبين مثَّلا طرفي العملية الاسنادية، جاء المركب الأول اسميا بضمه لـ "محدد وصفة واسم أول واسم ثاني" قام بوظيفة "المسند إليه"، بينما جاء المركب الثاني فعليا بضمه لـ "فعل لازم" أدى وظيفة "المسند"، تمثل هذه العبارة أبسط أنواع الجمل الفعلية، لأن حذف أي واحد من هذين العنصرين يجعل من الجملة ناقصة لا تعبر عن المعنى المراد الوصول إليه.

وظف الرسام "ديلام" إلى جانب ذلك جملا اسمية بسيطة خلت عناصرها من فعل حقيقي مُعبِّر عن الحدث كتلك التي تتكون من طرفي الاسناد (مسند إليه ومسند)، أو من فعل الكون "Etre" عندما يكون رابطة، جاءت تلك الجمل لوصف أحداث وطنية، مثال ذلك:

-Massacre / dans le sud

–جملة اسمية: مسند — مسند إليه

مركب حرفي — اسم

تتكون الجملة المذكورة في المثال السابق من مركبين اثنين مثلا طرفي العملية الاسنادية، بحيث يتكون المركب الأول من "اسم" الذي يقوم بوظيفة "المسند إليه"، بينما يتكون المركب الثاني من ظرف مكاني ومركب اسمي "محدد واسم"، الذي يقوم بوظيفة "المسند".

-Les 17 otages / sont / entre les mains des autorités algériennes

–جملة اسمية: مسند — مسند إليه

فعل الكون "Etre" رابطة + مركب حرفي — مركب اسمي

[1] L'analyse de la phrase simple, voir le lient suivant, http://blogs.lfiduras.com/lettres-duras/wp-content/uploads/sites/16/2015/09/littreref_12.pdf, consulté le 10 février 2016 à12:00.

تتكون الجملة الاسمية السابقة الذكر من طرفي العملية الاسنادية "المسند إليه" و"المسند"، حيث جاء "المسند إليه" في شكل مركب اسمي تألف من "محدد وصفة عن عدد واسم"، بينما تكون "المسند" من "فعل الكون "Etre" كرابطة "، ومن مركب حرفي "حرف، إضافة إلى المركب الاسمي الأول (محدد واسم)، والمركب الاسمي الثاني (محدد واسم وصفة)".

لم يكتف الرسام "ديلام" –من جهة أخرى– بتوظيف الجمل البسيطة المتكونة من المسند والمسند إليه، بل تعداها إلى جمل بسيطة ممتدة احتوت في مركباتها الاسمية أو الفعلية على عناصر مُضافة تُسمى "مكملات" كالصفات والظروف، أراد من خلالها تقديم تفصيلات معينة عن أحداثه المتناولة بإجابته عن السؤال كيف؟ ومتى؟ وأين؟ من أمثلة ذلك:

Célébration: Le pouvoir / n'a rien fait / le 1er novembre 2003

–جملة فعلية ممتدة: مسند إليه مسند مكمِّل (ظرف زمان)

اعتمد الرسام "ديلام" على هذا النوع من الجمل "البسيطة" المختصرة في تراكيبها، والواضحة في عباراتها حتى لا يدع مجالا للتأمل فيها، جاءت تلك الجمل في صيغة المضارع للدلالة على أن الحادثة آنية كسمة أساسية من سمات الخبر الصحفي، كون الكاريكاتير رسالة إعلامية بالدرجة الأولى، لتساعده في تقديم معاني أيديولوجية جاهزة ذات قصد إقناعي وإمتاعي مشترك، كما حاول إلى جانب ذلك تقديم وصف شامل للحدث والتدليل على صدقيته وواقعيته من وجهة نظره الخاصة.

اتجه الرسام إلى جانب ذلك نحو توظيف الجمل المركبة المتكونة من أكثر من جملة بسيطة، حتى يضفي تفسيرات معينة لأخباره المتناولة، ويساعد المتلقي على فهم مجريات الأحداث، غير أنها كانت قليلة في الرسوم الكاريكاتيرية–محل الدراسة– مقارنة بالجمل البسيطة، مثال ذلك:

Accuse de viol, / Le président israélien jette l'éponge

–جمل فعلية مركبة: الجملة الأولى الجملة الثانية

Affaire Benchicou, / Ouyahia rasure les directeurs de journaux

الجملة الأولى الجملة الثانية

بالنظر إلى الجملة المركبة السالفة الذكر، يلاحظ أن الرسام "ديلام" أبان للمتلقي عن الحدث المتناول والمتعلق بـ"قضية بن شيكو" حتى يدخله في الحقل الدلالي لهذه القضية، بينما أوضح في الجملة الثانية نقطة ارتكـــاز الحدث، بتناوله للمشـــاكل الاقتصـــادية التي تُعاني منها الصحافة الجزائرية الخاصة.

1-1-2/ أركان الجملة:

تلتزم الجملة في اللغة الفرنسية بنظام معين تفرضه قواعد اللغة وقيودها لتأدية المعاني المراد تبليغها تحقيقا لعملية التواصل، حيث تتكون عموما من عناصر أساسية هي "المسند" و"المسند إليه" وعناصر ثانوية كـ"مكملات الفعل" و"مكملات الاسم" وبعض الظروف،[1] وفقا لذلك ضمت عناوين الرسوم الكاريكاتيرية المنفذة من قبل الرسام "ديلام" جميع العناصر الاسنادية المذكورة آنفا، بل وتعدتها إلى الأفعال المساعدة كفعل الملكية "Avoir" وفعل الكون "Etre".

أ/ المسند إليه: إن طبيعة التركيب في اللغة الفرنسية يلتزم نظاما معينا في أغلب الأحيان من حيث ترتيب عناصره الاسنادية داخل الجملة، فالمسند إليه يحتل الصدارة كنقطة انطلاق الخطاب، يليه المسند فعلا كان أو اسما، ثم المكملات الأخرى والظروف، وفقا لذلك التزمت جميع عناوين الرسوم الكاريكاتيرية بهذه القاعدة التركيبية، تحقيقا لغرضي الإخبار والإبلاغ، مثال ذلك:

-Passage / a l'heure d'hiver
المسند إليه (اسم)

-Des portraits d'islamistes / recherches placardes partout
المسند إليه (مركب اسمي)

لا تتحدد وظيفة المسند إليه بالرجوع إلى موقعه النحوي في الجملة، وإنما حسب ظروف المقال الذي ينحو فيها المتكلم إلى الاهتمام بأي عنصر من العناصر، حتى ولو كان من المكملات وجعله موضوع الحديث لدواعي دلالية وأسلوبية، وظفها الرسام "ديلام" في المثال الآتي لإعطاء أهمية معينة عن جزء ما من الحدث، حتى يثير حولها انتباه القارئ:

[1] La phrase et ses constituants, voir le lient : https://pdf.editions-hatier.fr/reforme/5e_francais_edl_exos_.pdf, consulté le 10 février 2016 à12:15.

-2007, Une année catastrophique pour les algériens
المسند إليه (مُكمِّل)

ب/ المسند: جاء المسند في غالبية عناوين الرسوم الكاريكاتيرية الساخرة –محل الدراسة– فعلا أو مركبا فعليا، وفي بعضها الآخر اسما أو مركبا اسميا أو مركبا حرفيا، حاملا وظيفة الإخبار عن المسند إليه، لذلك لا يمكن الاستغناء عنه، حيث ظهر ذلك من خلال الأمثلة الآتية:

-Les grandes sociétés publiques / recrutent
المسند (فعل)

-Les algériens / félicitent Ouyahia pour le 9e anniversaire du RND
المسند (مركب فعلي)

-Pouvoir / d'achat
المسند (مركب اسمي)

-Hillary Clinton / à Alger
المسند (مركب حرفي)

ج/ المكملات: قد لا تكتف الجملة للتعبير عن المعنى المقصود بالعناصر الأساسية أي "المسند" و"المسند إليه"، حينئذ تلجأ إلى الاستعانة ببعض العناصر الأخرى "كالمكملات" التي تضيف إلى الجملة بعض المعاني الجزئية المهمة للاسم أو للفعل لتوضيحها، وهي تنقسم إلى مكملات الاسم كالصفات الدالة على الهيئة، ومكملات الفعل كالعلامات الظرفية الدالة على زمان وقوع الفعل أو مكانه، استنادا إلى ذلك ضمت عناوين الرسوم الكاريكاتيرية المنفذة من قبل الرسام "ديلام" نوعان من المكملات، إحداها مكملات اسمية كتلك الدالة على الصفة أو العدد أو الإشارة...، ومكملات فعلية ساهمت جميعها في تفسير الأحداث، ارتبطت تركيبيا بالفعل منها المفعول به المباشر والمفعول به غير المباشر، بحيث تحتاج إليها الأفعال المتعدية احتياج المسند إليه للمسند، مثال ذلك:

-Plusieurs / terroristes éliminés
مُكمِّل الاسم (صفة عن عدد)

-Les deux otages / sont pressés de rentrer chez eux
مُكمِّل الاسم (صفة عن عدد، جاءت للتحديد)

-Les algériens / privés / d'électricité
مُكمِّل الفعل (مفعول به مباشر اتصل بالفعل دون أداة أو رابطة)

-La crise en Kabylie / dure / depuis / 3ans
مُكمِّل الفعل (مفعول به غير مباشر احتاج إلى أداة وصلته بالفعل)

-Les habitants de la Madrague / s'attaquent / aux débits / de boissons
مفعول به غير مباشر مفعول به مباشر فعل متعدي مركب اسمي

د/ الأفعال المساعدة: هي أفعال جُردت من معانيها الأصلية وأصبحت عبارة عن عناصر صرفية تفيد في تصريف الأفعال، يُمثلها فعل الكون "Etre" وفعل الملكية "Avoir"، يؤدي هذان الفعلان دورا هاما في العملية الاسنادية، اعتمد عليهما الرسام "ديلام" في بناء عناوين رسائله الكاريكاتيرية الساخرة، بهدف عرض الحادثة ووصفها تحقيقا لغرضي السخرية والتهكم، مثال ذلك:

-Vers la fin de l'école fondamentale qui jusqu'ici n'/a fait /que former des terroristes
الفعل المساعد (فعل الملكية "Avoir")

-Les deux otages français /sont pressés/ de rentrer chez eux
الفعل المساعد (فعل الكون "Etre")

3-1-1/ خصائص العملية الإسنادية:

أ/ التطابق بين المسند والمسند إليه:

يعد التطابق بين المسند والمسند إليه داعيا من دواعي التركيب النحوي، وهو يختلف باختلاف طبيعة الجملة، حيث يتطابق المسند والمسند إليه في الجملة الاسمية في الجنس والعدد، إذا كان المسند اسما أو صفة، أما بالنسبة للجمل الفعلية فالتطابق يكون بين المسند والمسند إليه في حالة الإفراد والجمع، عكست الأمثلة الكاريكاتيرية –محل الدراسة– دراية وافية للرسام بالقواعد التركيبية الخاصة باللغة الفرنسية، المثال ذلك:

-Les algériens / enfin / protèges.
تطابق المسند إليه والمسند في (الجنس والعدد)

-Plusieurs / terroristes éliminés
تطابق الصفة مع الموصوف في (الجنس والعدد)

-Les grandes sociétés publiques / recrutent
تطابق المسند إليه والمسند في (الجمع)

ب/ الرتبة "التقديم والتأخير":

تؤدي الرتبة دورا مهما في تحديد المعاني الوظيفية للعناصر اللغوية داخل الجملة، على هذا الأساس التزمت عناوين الرسوم الكاريكاتيرية الخاصة بالفنان "ديلام" –لتبيان الوظائف النحوية الخاصة كالفاعلية والمفعولية مثلا– التزمت بترتيب محدد لا تكاد تحيد عنه، احتل فيها المسند إليه الصدارة تلاه كل من المسند والمكملات، مثلما توضحه الأمثلة الآتية:

-Israel / au menu du sommet arabe
المسند إليه المسند

-Un séisme / fait / 2000 morts / pendant / la visite de Boutef / en Inde
مكمل (مكاني) مفعول به غير مباشر مكمل (زماني) مفعول به مباشر فعل مركب اسمي

أما في بعض الحالات ولدواعي أسلوبية وبلاغية تهدف إلى إبراز الفكرة وإعطائها طابعا دلاليا خاصا، مرتبطا بإيحاءات السخرية والتهكم من الأوضاع السياسية، في هذه الحالة تقدم المكمل على المسند إليه أو على الفعل، خصوصا منها المكملات الظرفية لتمتعها بحرية أكبر مما تتمتع بها المكملات الأخرى، بحيث تقوم بتحديد معنى الفعل وربطه بظرف معين كالزمن أو السبب أو المكان أو الهدف أو الحال، إلى غير ذلك من المعاني الجزئية التي تزيد في وضوح العملية الاسنادية، وفي إبراز بعض المعلومات المهمة عن الحدث المتناول، مثال ذلك:

-Syrie /: Bachar Al Assad a fait des gestes d'ouverture
تقدم (المكمِّل الظرفي المكاني) على المسند إليه والمسند

-Avril 2004, La crise en kabylie dure depuis 3ans
تقدم (المكمِّل الظرفي الزماني) على المسند إليه والمسند

-Bachir Boumaza / nous / a quittés
تقدم المكمِّل على (الفعل) لأنه عُوِّض بضمير

ج/ التنغيم:

يُعتبر التنغيم من القرائن الهامة التي تفيد في تحديد ومعرفة المعاني العامة للجمل وأنواعها، إنه تلك المفارقات الناتجة عن اختلاف درجات الصوت في الكلمة الواحدة، أو ضمن مجموعة من الكلمات على صعيد الجملة،[1] دلت عليه بعض العلامات الشكلية كالنقطة والتعجب أو الاستفهام...وغيرها، وقد اتضح من خلال عناوين الرسوم الكاريكـاتيرية اتجاه الفنان "ديلام" نحو تبني الجمل الخبرية المنتهية بنقطة (.) ذات تنغيم متصـاعد متنازل (↓↑) بتمثيلها للخطاب الإخباري التام.

كما وظف إلى جانب ذلك بعض الجمل ذات السكتات الناقصة تجلت كتابيا من خلال مجموعة النقاط المتسلسلة، للدلالة على أن الكلام ناقص ويحتاج إلى تكملة (...) ذات تنغيم متنازل (↓) يفيد التحسر، من جهة أخرى ضمت عناوين الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– جملة وجدانية واحدة أفادت التعجب التهكمي (!) ذات تنغيم متصاعد (↑)، اتضح ذلك من خلال الأمثلة الآتي ذكرها:

-Boutef de retour à Alger après son voyage aux USA.

جملة ذات تنغيم متصاعد متنازل (خبرية تامة)

-L'Algérie a encore perdu…

جملة ذات تنغيم متنازل (جملة خبرية ناقصة تفيد تحسر الفنان على الوضع القائم)

-Bounani!

جملة ذات تنغيم متصاعد (جملة وجدانية تعجبية تفيد تهكم الفنان على فقدان المواطن الجزائري لعزته وكرامته).

د/ الحذف:

يؤدي الحذف دورا هاما في العملية البلاغية يظهر من خلال حذف المسند أو المسند إليه أو كلاهما تحقيقا لدلالة معينة، وهو لا يعني أن الجملة ناقصة ولا تؤدي معنى لأنه يُعوَّض بقرائن أخرى

[1] عبد الغفار حامد هلال: الصوتيات اللغوية، دراسة تطبيقية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2009، ص312.

خاصة بالسياق الذي تُقال فيه هذه الجمل وهي بهذا تُعدُّ جملا تامة،[1] وقد ظهر هذا النوع من الحذف في عناوين الرسوم الكاريكاتيرية المنفذة من قبل الفنان "ديلام" في حالة واحدة يمكن لها أن تأخذ اسم "كلمات الجمل"، هذا النوع من الجمل عبارة عن كلمة واحدة، استكملت معناها من السياق العام للرسم الذي يدل على ما حُذف منها، وقد عبرت من خلال المثال الآتي عن الأحاسيس الوجدانية "المتذمرة" لرسام الكاريكاتير إزاء ما يحدث من تجاوزات مارسها النظام، وذهب ضحيتها المواطن الجزائري البسيط، مثال ذلك:

-Bounani!

كلمات الجمل (جملة تعجبية وجدانية تفيد تذمر الفنان الكاريكاتيري من فقدان المواطن الجزائري لعزته وكرامته)

1-2/ الدراسة المعنوية "المعنى":

إذا كانت المدارس اللغوية التقليدية قد قسمت الجملة اعتمادا على وصف علاقاتها ببقية الجمل الأخرى التي تُكوِّن الكلام، فإن اللغويين المحدثين قد قسموا الجمل بناء على الوظائف العامة التي تؤديها عناصرها اللغوية في عملية الإبلاغ والتواصل، بحيث أنها لا تعدو أن تكون واحدة من قسمين إحداها جمل خبرية والثانية جمل وجدانية، اعتمد عليهما الرسام "ديلام" في تركيب عناوين رسومه الكاريكاتيرية، اتخذت أشكالا مختلفة يمكن إجمالها في العناصر والأمثلة الآتية:

1-2-1/ الإثبات والنفي:

اتجه الرسام "ديلام" نحو توظيف جملا مثبتة وأخرى منفية في عناوين رسومه الساخرة، تحقيقا لوظيفيتي الإخبار والإبلاغ من ناحية، وللسخرية والتهكم من ناحية أخرى، مثال ذلك:

-Boutef s'en prend une fois de plus aux journalistes

جملة خبرية تفيد الإثبات والإخبار

-Passage a l'heure d'hiver

جملة خبرية تفيد الإثبات والسخرية

[1] عبد الحميد عليوة: مرجع سابق، ص45.

-Congres du RND: Toujours pas de secrétaire général

جملة خبرية تفيد النفي والإخبار

-Vers la fin de l'école fondamentale qui jusqu'ici n'a fait que former des terroristes

جملة خبرية تفيد النفي والتهكم

1-2-2/ البناء للمعلوم والبناء للمجهول:

اتسمت غالبية عناوين الرسوم الكاريكاتيرية المنفذة من قبل الفنان "ديلام" في كونها مبنية للمعلوم ارتبطت بأحداث وطنية ودولية، باستثناء بعض العناوين الأخرى المبنية للمجهول، ذات الصلة بالأحداث الأمنية في علاقتها بالعمليات الإرهابية خلال مرحلة العشرية السوداء وبعدها، مثال ذلك:

-Boutef a eu des contacts avec Ali Belhadj

جملة خبرية مبنية للمعلوم مرتبطة بحدث وطني

-Hilary Clinton à Alger

جملة خبرية مبنية للمعلوم مرتبطة بحدث وطني ذو أبعاد دولية

-Massacre dans le sud

جملة خبرية مبنية للمجهول مرتبطة بحدث وطني أمني

-Plusieurs terroristes éliminés

جملة خبرية مبنية للمجهول مرتبطة بحدث وطني أمني

1-2-3/ الجمل المؤكدة والجمل الحيادية:

اقتصرت عناوين الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– على الجمل المؤكدة بدل الحيادية، تم فيها التأكيد على عنصر من عناصر الجملة، بتقديم العنصر الذي أراد به الرسام أن يوجه إليه اهتمام القراء لإثارة انتباههم، مثال ذلك:

-Magistrature, Rectorat, Wilaya: Les changements de Boutef

جملة خبرية مؤكدة (التأكيد على الأسماء)

-2007, Une année catastrophique pour les algériens

جملة خبرية مؤكدة (التأكيد على المركب الظرفي الزمني)

-Syrie, Bachar Al Assad a fait des gestes d'ouvertures

جملة خبرية مؤكدة (التأكيد على المركب الظرفي المكاني)

-Bounani!

جملة وجدانية مؤكدة (تعرضت هذه الجملة لعملية حذف المسند إليه فتحولت إلى كلمات الجمل)

2- أسلوبية حوارات الرسوم الكاريكاتيرية:

2-1/ الدراسة التركيبية "الشكلية":

إن طبيعة التركيب في اللغة الفرنسية يلتزم نظاما معينا في أغلب الأحيان من حيث ترتيب العناصر الاسنادية داخل الجملة، فالمسند إليه يحتل الصدارة، يليه المسند فعلا كان أو اسما، ثم المكملات الأخرى والظروف، عند القيام بعملية الإسقاط على المضمون اللساني "الحواري" الخاص بالرسوم الكاريكاتيرية المنشورة بجريدة "Liberté" تتضح العناصر الآتية:

2-1-1/ طبيعة الجملة:

اتجه الرسام "ديلام" نحو الاعتماد على "الجملة الوجدانية" في تركيب حوارات رسومه الكاريكاتيرية، التي دارت بين شخصياته الساخرة ممثلة في: شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، وممثل المؤسسة العسكرية، وشخصية الإرهابي، وشخصية المواطن الجزائري البسيط، إضافة إلى شخصيات سياسية وطنية ودولية، سواء كانت تلك الجمل اسمية أو فعلية بسيطة أو مركبة، جاءت تلك العبارات أكثر تعقيدا مقارنة بالوحدات التركيبية المتجلية في عناوين الرسوم الكاريكاتيرية سالفة الذكر، ابتكرها الرسام "ديلام" لإيصال معنى رسائله بطريقة إيحائية ساخرة ذات دلالات مُنفتحة قابلة للتأويل.

وظف الرسام "ديلام" إلى جانب ذلك جملا خبرية بسيطة ومركبة، قدم فيها الأولوية للجملة الفعلية في تركيب حوارات رسومه الساخرة التي دارت بين شخصياته الكاريكاتيرية، جاء المسند فيها فعلا حقيقيا أو رابطة دالة عن حدث، عبَّرت عن حركية الأحداث السياسية وآنيتها، مثال ذلك:

-On / a même pensé au gâteau

-جملة فعلية بسيطة: مسند مسند إليه

مركب فعلي ضمير

بالنظر إلى الجملة الخبرية البسيطة ذات الطبيعة الفعلية سالفة الذكر، يتبين أنها تتكون من طرفي العملية الاسنادية، الأول هو المسند إليه "ضمير" الذي يُمثل موضوع الحديث " Les algériens"، والمسند الذي يُخبر به عن هذا الموضوع"Le 9e anniversaire du RND"، وقد شمل فعل الملكية "Avoir" المشير إلى الحدث "الفعل"، إضافة إلى المركب الحرفي، استطاع الفنان "ديلام" من خلال هذا التركيب اللغوي أن يحقق سخريته من موالات شخصية رئيس الحكومة "أحمد أويحي" للنظام، بمناسبة العيد التاسع من ميلاد حزب "التجمع الوطني الديمقراطي".

Je vais amnistier tout le monde / sauf ceux qui ont de l'encre sur les mains

-جملة فعلية مركبة: الجملة الثانية الجملة الأولى

جملة اسمية جملة فعلية

بالنظر إلى الجملة الفعلية المذكورة سابقا يتضح أنها تتركب من جملتين، الأولى فعلية تألفت من (ضمير وفعل ومُكمل)، أما الثانية فقد كانت اسمية وتألفت من (صفة وفعل الملكية غير دال عن حدث، إضافة إلى المركب الاسمي الذي ضم محددات وأسماء)، انتظمت لغويا وتركيبا حتى تؤدي وظيفة السخرية من إستراتيجية العفو الرئاسي "Amnistier" التي مست الإرهابيين دون الصحفيين "L'encre sur les mains".

لم يكتف الرسام "ديلام" بتوظيف الجمل الفعلية البسطة والمركبة، بل تعداها إلى الجمل الفعلية الممتدة، يحتوي هذا النوع من الجمل على عناصر مُضافة تسمى "المكملات" كالصفات والظروف، تم توظيفها في الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– لتوضيح الإبهام الذي بإمكانه أن يخيم على معنى الرسالة المراد إيصالها إلى المتلقي من ناحية، ولتحقيق السخرية من الوضع السياسي والأمني والاقتصادي والاجتماعي من ناحية أخرى، مثال ذلك:

-Elle / viens d'être prolongée / de 5ans

-جملة فعلية ممتدة: تحتوي على مُكمِّل (ظرفي زماني يفيد السخرية من نظام الحكم في الجزائر القائم على تجديد العهد الرئاسية).

ومن أجل إيصال المعنى إلى جمهور القراء بإيحاءاته وتضميناته، اتجه الرسام "ديلام" نحو تبني تركيب لغوي مبني على الجمل الخبرية البسيطة والمركبة ذات الطبيعة الاسمية، تحقيقا لوظيفة الإبلاغ والإخبار الممزوجة بلمسة من السخرية والتهكم، مثال ذلك:

-Le 1er novembre 54 / non plus

-جملة اسمية بسيطة: مسند مسند إليه

مركب ظرفي مركب اسمي

-Surtout maintenant, / qu'il n'y a plus les deux italiennes

-جملة اسمية مركبة: الجملة الثانية الجملة الأولى

جملة اسمية تحتوي على فعل الملكية (Avoir) كرابطة جملة اسمية

2-1-2/ أركان الجملة:

تعتبر الجملة وحدة أساسية للكلام، ووسيلة مهمة للتعبير عن الفكر والوجدان انطلاقا من وظيفتها التواصلية والبلاغية، لهذا فقد اتجه اللغويون المحدثون نحو تقسيمها إلى جمل فعلية وأخرى اسمية بالنظر إلى عناصرها الاسنادية الموضحة في العناصر الآتية ذكرها:

أ/ المسند إليه: احتل المسند إليه في حوارات الرسوم الكاريكاتيرية المنفذة من قبل الفنان "ديلام" المرتبة الأولى بكلمة أو بمجموعة الكلمات المستعملة للتعبير عن حدث أو هيئة ما، غير أن هذا الموقع النحوي تغير في بعض الحالات من خلال اهتمام الرسام بعنصر لغوي معين وجعله موضوع الحديث ليلفت إليه انتباه المتلقي في كونه يشكل جوهر السخرية، مثال ذلك:

-Cherche / Homme Honnête

المسند إليه (اسم)

-5 Harraga / au large de Mostaghanem

المسند إليه (مركب اسمي)

-Quand / tu parles de changement je te conseille d'éviter les mots "gros" et "général"

المسند إليه (مُكمِّل)

ب/ المسند: يعتبر المسند من العناصر الاسنادية الضرورية في بناء الجملة سواء كانت اسمية أو فعلية، اختلف حضوره في حوارات الرسوم الكاريكاتيرية المنفذة من قبل الفنان "ديلام"، باختلاف وظيفته الإخبارية في الجملة، أحيانا جاء في شكل مركب فعلي، وأحيانا أخرى في شكل اسم أو مركب اسمي أو مركب حرفي، مثلما توضحه الأمثلة الآتية:

C'est beaucoup plus facile pour nous / de faire élire un président de la république
المسند (مركب فعلي)

-Bonne et heureuse / année
المسند (اسم)

-Cherche / Homme Honnête
المسند (مركب اسمي)

-5 harraga / au large de Mostaghanem
المسند (مركب حرفي)

ج/ المُكملات: تقوم المكملات بدور مهم في عملية التركيب الاسنادي، وذلك لإزالة الإبهام عن طرفي الاسناد وتأدية بعض المعاني الجزئية للاسم والفعل، بحيث لا تستطيع الجملة الاستغناء عنها لإتمام المعنى، وهي تنقسم إلى مُكمِّلات الاسم ومكملات الفعل، كما تم الإشارة إلى ذلك في عنصر "أسلوبية العنوان"، على ضوء ذلك يمكن استخلاص ركن المكملات في حوارات الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– من خلال الأمثلة الآتية:

Tu sais que les contacts / sont / interdits
مُكمِّل للاسم الصفة في هذه الحالة خبر (سبقها فعل الكون "Etre")

5 / harraga au large de Mostaghanem
مُكمِّل الاسم (صفة عن عدد)

Quand tu / parles / de changement….
مُكمِّل الفعل (مفعول به مباشر اتصل بالفعل دون أداة أو رابطة)

د/ الأفعال المساعدة: يمثلها فعل الكون (Etre) وفعل الملكية (Avoir)، تساعد هذه الأفعال على تصريف الأفعال الحقيقية، مؤدية دورا مهما في العملية الاسنادية، إذ يعملان على إعطاء وظائف خاصة لعناصر الاسناد "المسند إليه" و"المسند" بعيدا عن فكرة الحدث التي تختص بها باقي الأفعال الحقيقية،[1] مثال ذلك:

-Il / est / à qui ce bar?
الفعل المساعد (فعل الكون "être" كرابطة)

-Je vais amnistier tout le monde sauf ceux qui / ont / de l'encre sur les mains
الفعل المساعد (فعل الملكية "Avoir" كرابطة)

-L'école fondamentale / a aussi formé / des chirurgiens…et des chimistes
الفعل المساعد (فعل الملكية "Avoir")

2-1-3/ خصائص العملية الإسنادية:

أ/ التطابق بين المسند والمسند إليه:

بالنظر إلى حوارات رسوم "ديلام" الكاريكاتيرية يلاحظ التزامها بالقواعد اللغوية، حيث أظهر جُلها التطابق في الجملة الاسمية بين المسند والمسند إليه في الجنس والعدد، إذا كان المسند اسما أو صفة، أما بالنسبة للجملة الفعلية فالتطابق فيها كان في جهة واحدة هي الإفراد والجمع فقط، دون التعدي للجنس مثلما تحدده القاعدة اللغوية، مثال ذلك:

-Bonne et heureuse / année
مسند إليه مسند
تطابق المسند مع المسند إليه في (التأنيث والإفراد)

-Tu sais que les contacts / sont / interdits
مسند إليه مسند
تطابق المسند مع المسند إليه في (التذكير والجمع)

[1] CHARLES-HENRI, AUDET, **Méthode d'analyse structurale de la phrase**, voir le lient : http://www.aide-doc.qc.ca/le.grammairien/ftp/analstruct.pdf, consulté le 10 février 2016 à 13:15.

ظهر التطابق في الجملة الاسمية الأولى بين المسند والمسند إليه في الجنس والعدد، كون المسند إليه عبارة عن صفة فكان التطابق بينهما في التأنيث والإفراد، أما بالنسبة للمثال الثاني يتبين أن دلالة الجملة الاسمية هي دلالة على الحـــال أو الهيئة دون الإشـــارة إلى الحدث، كـــون فعل الكون "Etre" هنا عبارة عن رابطة، فكـــان التطـــابق في هذه الحـــالة ممثلا في الجنس "التذكيـر" وفي العدد "الجمع".

-Je te / présente / mes condoléances

جملة فعلية (التطابق في الإفراد بين المسند إليه والمسند)

-Ne vous / inquiétez / pas

جملة فعلية (التطابق في الجمع بين المسند إليه والمسند)

بالنظر إلى الجملتين الفعليتين السابقتين يظهر التطابق بين المسند "الفعل" والمسند إليه "اسم أو ضمير"-كما سبق الإشارة إلى ذلك- في الإفراد بالنسبة للجملة الفعلية الأولى، وفي الجمع بالنسبة للجملة الفعلية الثانية دون الأخذ بعين الاعتبار لطبيعة الجنس.

ب/ الرتبة "التقديم والتأخير":

تتصل الرتبة بمقاصد المتكلم وبرغبته المتغيرة في التعبير عن المعاني التي ينشئها، ومنه تعد القاعدة الأصلية لرتبة الكلمات داخل الجملة الفرنسية البسيطة، هي أن يتقدم المسند إليه على المسند والرابطة –إن وُجدت- لذلك يكون الترتيب الطبيعي على هذا الشكل: مسند إليه- رابطة- مسند أو مسند إليه ومسند، مثال ذلك:

-Oui mais / c'était / après l'ftour

مسند إليه رابطة مسند

-Le 1er novembre 54 / non plus

مسند إليه مسند

هذا هو الترتيب الطبيعي لعناصر الجملة الاسمية البسيطة، غير أن الخروج عنه قد يُعطي في معظم الأحيان جملا خاطئة، جاءت لتحقق موضوع سخرية من حال المواطن الجزائري البسيط، مثال ذلك:

-Z'avez un visa! Avez- vous un visa?

الجملة الخاطئة الجملة بعد تصحيحها

لكن قد يعدل عن هذا الترتيب إلى تقديم بعض عناصر الاسناد وتأخير البعض الآخر، لدواعي لغوية وأسلوبية ودلالية مرتبطة بتحقيق وظيفة التهكم والسخرية، على هذا الأساس قد يتقدم المسند على المسند إليه لتأدية أغراض معنوية معينة كالتعبير عن بعض المواقف الشعورية منها التعجب أو الاستفهام، مثال ذلك:

-Oups! / ..du pétrole!

مسند مسند إليه

تقدم المسند (كلمة تعبر عن موقف شعوري "صوتي" دال على الفرح) على المسند إليه (محدد واسم).

تتشابه رتبة العناصر داخل الجملة الفعلية نظيرتها من الجملة الاسمية، في تقدم المسند إليه على المسند "الفعل"، وقد يعدل عن هذا الترتيب فيتقدم المسند "الفعل" على المسند إليه "الاسم" أو تتقدم بعض المكملات على الفعل في أسلوب الاستفهام مثلا، أو إذا عُوض بضمير يُفهم من سياق الكلام، كما قد يكون بعد بعض الظروف التي تبدأ بها الجملة،[1] يأتي ذلك لأغراض أسلوبية تهدف إلى إبراز الفكرة وإعطائها طابعا تهكميا ساخرا، مثال ذلك:

-Excusez / -moi / de vous déranger?

مسند "فعل" مسند إليه

تقدم المسند (الفعل) على المسند إليه (الاسم) بهدف تحقيق السخرية، حيث تمثلت في طلب رجل مكافحة الشغب المعذرة من الإرهابي.

-Quoi?!! On / va manger / casher?

مسند "مكمل" مسند إليه

تقدم المسند (المكمِّل) على المسند إليه (الفعل)، للتهكم على فشل القمة العربية.

[1] عبد الحميد عليوة: المرجع نفسه، ص51.

-Vitte / appelle / la police
ظرف مسند مسند إليه

تقدم (الظرف) على المسند (الفعل) والمسند إليه (محدد واسم)، السخرية: اعتبار الإسلاميين إرهابيين.

-Vous voulez combien pour / les / relâcher?
مسند "ضمير" مسند إليه

تقدم المسند (الضمير) على المسند إليه (الفعل)، السخرية: اعتبار النظام الجزائري إرهابي.

كما قد تتقدم المكملات الظرفية الدالة على الزمن أو السبب أو المكان...على الفعل، بهدف تحديد معناه وربطه بظرف معين، وظفها الرسام "ديلام" في حواراته الكاريكاتيرية حتى يزيد من وضوح معانيها، رتبتها الطبيعية بعد الفعل والمفعول به بنوعيه، غير أنها تتمتع بحرية أكبر مما تتمتع بها المكملات الأخرى، مثال ذلك:

-Chez nous / en Algérie/.../ le 15 avril / on / va perdre / 30 ans!
مفعول به مباشر فعل ضمير مُكمِّل ظرفي زماني مُكمِّل ظرفي مكاني

ج/ التنغيم:

التنغيم هو إعطاء الكلام نغمات معينة تنتج من اختلاف درجات الصوت، التي تتحدد بناءً على عدد الذبذبات التي يولدها الوتران الصوتيان، فأداء الجمل يتطلب تناوب فترات الشدة ولارتخاء لأعضاء النطق الأمر الذي يؤدي إلى تغير المنحى النغمي من جهة[1] والمنحى الدلالي من جهة أخرى، يستعمل التنغيم عادة للتعبير عن الجمل الوجدانية كالاستفهام والتعجب ...وغيرهما.

على ضوء ذلك اتجه الرسام "ديلام" نحو توظيف أنواعا مختلفة من التنغيم للتعبير عن آرائه إزاء ما يحدث في الجزائر وفي العالم، من أحداث سياسية أثارت في نفسه نوازع للسخرية والتهكم والتفكه، عبر عنها بعناصر صرفية نحوية كالأدوات وغيرها، أو بعلامات شكلية خاصة كالاستفهام

[1] بوزيد رملي: فن الإلقاء الإخباري والاتصال الجماهيري، دراسة سيميولوجية على عينة من الإلقاء الصوتي للأخبار في الإذاعة التلفزة الجزائريتين، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2002-2003، ص107.

والتعجب...، والأمثلة عن هذا الأمر كثيرة ولا يمكن إحصاؤها جميعا لذا تم الاتجاه نحو ذكر بعض الأمثلة عنها:

-التنغيم المتصاعد (↑): وظفه الرسام "ديلام" بشكل مكثف في التعبير عن حوارات رسومه الساخرة، مثله الخطاب الناقص المتمظهر في الجمل الاستفهامية، مثال ذلك:

-Il est à qui ce Bar?

-Alors?...tu descends ou tu repars tout de suite?

-التنغيم المتنازل (↓): جاء هذا النوع من التنغيم في المرتبة الثانية من حيث التوظيف، بالنسبة لحوارات "ديلام" التهكمية، مثله الخطاب التام المتمظهر في الجمل الطلبية، مثال ذلك:

-Excusez-moi de vous déranger

-التنغيم المتصاعد المتنازل (↑↓): جاء هذا النوع من التنغيم في المرتبة الثالثة من حيث التوظيف في الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة–، مثله الخطاب التام الخاص بالجمل الخبرية، مثال ذلك:

-Tu sais que les contacts sont interdits.

-Il a ouvert le feu.

د/ الحذف:

يعد الحذف إزالة لبعض عناصر الخطاب غير الضرورية لتأدية الرسالة الكلامية دون أن يؤدي هذا الأمر إلى غموضها،[1] وهو لا يعني أن الجملة ناقصة ولا تؤدي معناها، لأن الحذف الذي يحدث لعناصرها يُعوض بقرائن أخرى خاصة بالسياق الذي تُقال فيه تلك الجمل، فالجمل الناقصة وإن لم تظهر جميع عناصرها في بنائها الشكلي تعتبر جملا تامة في السياق الذي يدل على ما حُذف منها، اعتمد عليه الرسام "ديلام" في بناء حوارات رسائله الكاريكاتيرية الساخرة ذات المعاني المضمرة، مثال ذلك:

[1] عبد الحميد عليوة: مرجع سابق، ص61.

-**الأول**: وهو أن يدل الموقف الكلامي على المحذوف، تمثل هذا الأخير في كلمة (Terroriste) دل عليها الموقف الكلامي والأيقوني إذ لم يحتاج الرسام لذكره، مثال ذلك:

-Vitte appelle la police. J'en vois un……

يتمثل إكمال الجملة السابقة وفقا للسياق التشكيلي والأيقوني الخاص بالرسم الكاريكاتيري في "الإرهابي" بمعنى "J'en vois un terroriste".

-**الثاني**: نحوي كحذف المسند إليه في صيغة الأمر، مثال ذلك:

-Votez Boutef

-الثالث: ظهور ما يسمى بـ"كلمات الجمل"، فسياق الكلام هو الذي يعطي لها معنى الجملة التامة، مثال ذلك:

-D'asphyxie!

-Histoire

2-2/ الدراسة المعنوية "المعنى":

تُعد الدراسة المعنوية للتراكيب اللغوية الخاصة بحوارات الرسوم الكاريكاتيرية المنشورة بجريدة "Liberté" موضوعا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه، إذ من خلاله يمكن للمخاطب أن يستشف فكرة الحوار انطلاقا من طبيعة الجمل الموظفة سواء كانت خبرية أو وجدانية، حددها اللغويون المحدثون وفقا لطبيعة وظيفتها التي تؤديها داخل الجملة، تحقيقا لعمليتي الإبلاغ والتواصل، لذلك نجد أن الرسام "ديلام" تبنى بشكل كثيف أسلوب الاستفهام والطلب والتعجب.

2-2-1/ الجمل الوجدانية:

تم التطرق لهذا العنصر بشكل خاص بالنسبة لعنصر الحوارات مقارنة بعنصر العناوين السالف ذكرها في العناصر السابقة، كون غالبية التراكيب اللغوية الموظفة من قبل الرسام "ديلام" اتسمت بكونها وجدانية معبرة عن أحاسيس المتكلم، امتزج فيها المعنى المقصود بالوجدان، نتج عن ذلك جملا أفادت الاستفهام وأخرى عبرت عن التعجب أو التمني...وغيرها.

أ/ الجمل الاستفهامية:

اتجه الرسام "ديلام" لبناء حوارات رسومه الكاريكاتيرية الساخرة نحو الاعتماد بشكل كبير على الجمل الاستفهامية بأنماطها المختلفة، تميز اللغة الفرنسية بين نوعين من الاستفهام هما:

–الاستفهام المباشر: يظهر في الجملة المستقلة البسيطة، مثال ذلك:

-Il est à qui ce bar?

-Excusez-moi de vous déranger?

–الاستفهام غير المباشر: يظهر هذا النوع من الاستفهام عندما تكون الجملة الاستفهامية تابعة لجملة أخرى، بحيث تُكوِّن معها جملة مركبة، مثال ذلك:

سؤال: -Vous voulez combien pour les relâcher?

جواب: -?!

سؤال -Pour la presse, tu préfères qu'on dise, gros changement ou bien changement général?

جواب -Quand tu parles de changement je te conseille d'éviter les mots "gros" et "général".

–الاستفهام الكلي: ينصب هذا النوع من الاستفهام على مضمون الجملة كُله، ويكون الجواب عنه بنعم أم لا، وظفه الرسام "ديلام" لبناء حوارات رسومه الكاريكاتيرية تحقيقا لمعنى السخرية، مثال ذلك:

-Quoi?!! On va manger casher?

-Alors ?...Tu descends ou tu repars tout de suite?

ب/ الجمل الطلبية:

يستطيع المتكلم من خلال هذا النوع من الجمل مخاطبة شخصا أو عدة أشخاص تحقيقا لأغراض مختلفة، وعلى ضوء الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة–تحددت تلك الأغراض في النماذج الآتية التي أوحت في تعبيراتها عن الاستهزاء:

–الأمر: مثال ذلك:

-Votez Boutef

–التمني: مثال ذلك:

-Bonne et heureuse année!

ج/ الجمل التعجبية:

تُعبر جملة التعجب عن إحساس ما كالدهشة أو المفاجأة أو الغرابة....أمام حدث معين، ولا تتطلب وجود مُستمع يوجَّه إليه الخطاب، وهي لا تختلف كثيرا عن جملة الاستفهام بل لا يفرق بينهما سوى النبرة الصوتية أو العلامة الشكلية، وظفها الرسام "ديلام" بشكل مكثف في حوارات رسومه الساخرة، مثال ذلك:

-Faite gaffe, on nous a signalé des faux barrages dans le coin!

جملة تعجبية تفيد المفاجأة

-Oui mais…c'était après l'aftour!

جملة تعجبية تفيد الاستهزاء والسخرية

يكثر الحذف في مثل هذا النوع من الأســاليب التعبيرية الوجدانية، كحذف المسند إليه، مثال ذلك:

-Enchanté!

جملة تعجبية تفيد الدهشة تحقيقا للسخرية

كما وظف الرسام "ديلام" إلى جانب ذلك "كلمات الجمل"، يحتوي هذا النوع من الجمل على شكل واحد لا يتغير، يُعبر من خلالها المتكلم على معاني ذات دلالات شعورية متعلقة بإحساسه وعاطفته كالأصوات، مثال ذلك:

-Oups!.. Du pétrole!

2-2-2/ الإثبات والنفي:

اتسمت غالبية الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– بتوظيف تراكيب لغوية مُثبتة، جاء من خلالها الكلام تاما وواضحا، عبر عن واقعية الحدث المتناول، مثال ذلك:

-5 harraga au large de Mostaganem.

جملة خبرية تفيد الإثبات

-On n'a même pensé aux gâteaux.

جملة خبرية تفيد الإثبات

غير أن الرسام الكاريكاتيري اتجه من ناحية أخرى نحو توظيف جملا منفية، جاءت في شكلين أو نوعين أساسيين هما:

-النوع الأول: هو النفي الذي ينصب على مضمون الجملة كُلِّه باستعمال (ne – pas)، بحيث يتم إضافتها للجملة المثبتة، مثال ذلك:

-Vous n'aurez pas aperçu des manifestants dans le coin?

جملة وجدانية منفية بـ(ne – pas) مع فعل الملكية (Avoir) كرابطة

-Ne vous inquiétez pas!

جملة وجدانية منفية بـ(ne – pas) مع فعل حقيقي

-On ne va pas le libérer tout de suite

جملة خبرية منفية بـ(ne – pas) مع فعل حقيقي

-النوع الثاني: هذا النوع من النفي ينصب على جزء من أجزاء الجملة، ففي هذه الحالة يُستعمل الجزء (ne) وواحد من الأجزاء الأخرى التي تتبعه (plus, rien..)، مثال ذلك:

-Surtout…maintenant qu'il n'y a plus les deux italiennes !

جملة وجدانية منفية بـ(ne – plus) مع فعل الملكية (Avoir) كرابطة

2-2-3/ البناء للمعلوم والبناء للمجهول:

اتجه الرسام "ديلام" نحو تبني تركيبا لغويا مبنيا للمعلوم، وذلك بتوظيفه لجمل خبرية أو وجدانية جاء بعضها مُعرَّفا والبعض الآخر نكِرة، مثال ذلك:

-C'est beaucoup plus facile pour nous de faire élire un président de la république.

جملة خبرية مبنية للمعلوم مُعرَّفة

-Heureusement qu'on est là pour assurer l'éclairage public!

جملة وجدانية مبنية للمعلوم نكرة

الفاعل في هذه الجملة عبارة عن ضمير (on) الدال على النكرة

لم يلجأ الرسام "ديلام" إلى التركيب اللغوي المبني للمجهول، القائم على الجهل بالفاعل سواء كان مجهولا لديه، أو معروفا ولا يريد ذكره، أو معروفا بحيث يدل عليه دليل يُغني عن ذكره في تركيب حوارات رسومه الكاريكاتيرية الساخرة، استنادا إلى عدة أسباب يمكن إجمالها في العناصر الآتية:

-يعد الفاعل المصدر الأساسي الذي تقوم عليه سخرية الفنان الكاريكاتيرية، لذلك فإن غيابه "عدم ذكره" يؤدي إلى خلق نوع من الغموض والإبهام لدى القارئ.

-كون المعلومات التي يقدمها للقارئ تحمل الصفة الإخبارية، خصوصا ما تعلق منها بمصدر الأخبار والفاعلين فيها، لأنهم يمثلون هدفا أساسيا لسخريته وتهكمه.

-حتى يرتفع بسخريته إلى مستوى التفكه اللاذع، اتجه الرسام "ديلام" بحنكته الفنية نحو التعريف بالفاعل "ذكره" والاستهزاء به تصريحا وتلميحا في بعض الحالات، وتجريحا في حالات أخرى.

2-2-4/ الجمل المؤكدة والجمل الحيادية:

يتم في هذا النوع من الجمل التأكيد على عنصر من عناصر الجملة وإعطائها أهمية تركيبية بجعله يحتل صدارة الكلام، تحقيقا لإثارة انتباه المتلقي بالنظر للأهمية الإخبارية التي تتمتع بها، بالمقابل لم يتجه الرسام "ديلام" تماما نحو توظيف تراكيب لغوية حيادية، لذا سيتم الاكتفاء بالأمثلة الدالة على التأكيد:

-C'est des conneries, l'écoles fondamentale a aussi formé des chirurgiens..et des chimistes.

جملة خبرية مؤكدة (التأكيد على المركب الاسمي)

-Ta Guelle!! tu m'a dit la même chose il y'a un an!

جملة وجدانية مؤكدة (التأكيد على المركب الاسمي)

كما يمكن للمركبات الظرفية المكملة للجملة أن توضع في أولها للتأكيد، دون أن يعاد ذكرها بعد ذلك بضمير دال عليها، مثال ذلك:

-Election 1997, Vitte appelle la police, j'en vois un….

جملة خبرية مؤكدة (التأكيد على المكمل الظرفي الزماني)

3- الدراسة البلاغية للرسوم الكاريكاتيرية "العناوين والحوارات":

أفرزت الكتابة الساخرة لعناوين رسوم "ديلام" الكاريكاتيرية وحواراتها عدة أساليب للسخرية تعبيرا منه عن اهتماماته بقضايا السياسة الوطنية وحتى الدولية، وظفها للاستهزاء من بعض الشخصيات التي كان لها دخل في سوء الوضع بالجزائر منها: شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، وممثل المؤسسة العسكرية، وبعض الشخصيات السياسية الوطنية والدولية، تنوعت تلك الأساليب البلاغية في دلالة الألفاظ، وصوغ عبارات الحوار، ثم في نسيج التراكيب لتأليف الجمل، ليتم في الأخير رسم سياج النص اللغوي والأيقوني والتشكيلي، تم توضيحها في العناصر الآتية:

3-1/ الأساليب الإنشائية:

اعتمد الرسام "ديلام" على مجموعة من الأساليب الإنشائية تأسيسا للبنية البلاغية الخاصة بحوارات رسومه الساخرة منها: **أسلوب الاستفهام** (Interrogation)، الذي وظفه لإيصال فكرته بطريقة طريفة إلى القارئ، حيث ظهر ذلك من خلال عدة نماذج نذكر منها:

العنوان -Israël au menu du sommer arabe

الحوار -Quoi?!! On va manger casher?!

جاءت هذه العبارة للدلالة على فشل القمة العربية المقامة في الجزائر بتاريخ 22 و23 مارس 2005م في دورتها السابعة عشر، كونها تُعبر عن وهمية تجمع العالم العربي، كما جاءت للسخرية من قرارات القادة العرب التي لم تعكس أدنى قاسم مشترك، خصوصا ما تعلق منها بموضوع تعديل المبادرة العربية للسلام مع إسرائيل التي أقرتها قمة بيروت لعام 2002م، حيث تأملت السعودية في "تفعيل" هذه المبادرة دون تعديلها حسب المشروع الأردني، إلا أن موقف إسرائيل تميز بالرفض باعتبار أنها جاءت متأخرة بالنسبة للتغيرات التي حصلت في العالم العربي.

أما بالنسبة للمثال الاستفهامي الموالي فقد ارتبط بظاهرة انتشار الملاهي الليلية داخل الأوساط السكانية لمنطقة جميلة الساحلية، في ظل لامبالاة الدولة عن محاربتها والقضاء عليها، تجلى ذلك من خلال:

العنوان -Les habitants de la madrague s'attaquent aux débits de boisson

الحوار -Il est à qui ce bar?!

تجلت سخرية الرسام "ديلام" الكاريكاتيرية من خلال المثال السابق في تقاعص الدولة عن محاربة ظاهرة الانتشار غير القانوني للملاهي الليلية بمنطقة "جميلة" أو "لامادراق" سابقا الساحلية، لذلك شهدت الجزائر عام 2011م موجة من الاحتجاجات والمظاهرات قادها شباب في أماكن مختلفة من البلاد للمطالبة بإغلاق الملاهي الليلية، ومحال بيع المشروبات الكحولية وبيوت الفساد، رافعين شعارات مستوحاة من الثورات العربية على غرار "الشعب يريد رحيل العاهرات وغلق المخامر"، كما هو الشأن في ولاية بجاية وأم البواقي والعاصمة.[1]

لم يكتف الرسام "ديلام" بالأسلوب الاستفهامي بل تعداه إلى **أسلوب التعجب** (Exclamation) الذي تجلى في مواضع عديدة ارتبطت في الكثير من الأحيان بموضوع الإرهاب، عبر من خلالها عن حالة من التذمر إزاء الوضع القائم، نذكر منها:

العنوان -Massacre dans le sud

الحوار -Faite gaffe, on nous signalé des faux barrages dans le coin!

تُشير العبارات السابقة إلى المجزرة التي حدثت بولاية البيض وأدت إلى مقتل 40 شخصا من البدو الرُّحل، عبَّر عنها "ديلام" من خلال استدعائه لوقائع تاريخية ظهرت في شكل تناصي مع قطاع الطرق، الذين كانوا يسطون على القوافل فيقتلون أفرادها ويجردونهم من ممتلكاتهم، جاء الرسم ليتهكم من الوضع الأمني بالجزائر الذي أضحى —حسب الرسام– مُشابها لنظام الحياة في العصور القديمة.

[1] http://www.alarabiya.net/articles/2011/10/04/170106.html, consulté le 20 janvier 2017 à 13:00.

العنوان -Plusieurs terroristes éliminés

الحوار -Depuis qu'al Qaïda a multiplié les attentats suicides!

العنوان -Les algériens privés d'électricité

الحوار -Heureusement qu'on là pour assurer l'éclairage public!

وظف الرسام هذا الأسلوب في المثالين السابقين لتحقيق السخرية والتهكم من أنشطة الجهاز العسكري الجزائري المقتصر على الأساليب التقليدية في محاربة الإرهاب، هذا الأخير –حسب مرجعيته "القاعدة"– طوَّر أساليب إرهابية نوعية قائمة على العمل الانتحاري الفردي.

اعتمد الرسام "ديلام" كذلك على **أسلوب الأمر** (Impératif) الذي خَصَّ به موضوع الانتخابات الرئاسية في الجزائر سنة 1999م، حيث تجلى هذا ذلك من خلال عبارات الآتية:

العنوان -Passage à l'heure d'hiver

الحوار -Votez Boutef

العنوان -Des portraits d'islamistes recherches placardes partout

الحوار -Votez

من الأساليب الإنشائية الساخرة التي وظفها الرسام "ديلام" نجد **أسلوب المقارنة** (Comparaison)،تم الاعتماد عليه بهدف تصوير الواقع السياسي الجزائري، نذكر من ذلك الرسم الذي عالج موضوع اختيار الأمين العام لحزب التجمع الديمقراطي (RND) سنة 1998م في ظل الخلافات التي خيمت على الساحة السياسة الجزائرية، حيث ظهرت المقارنة التهكمية الساخرة، وتجلت في صعوبة اختيار أمين عام حزب الـ(RND)، وفي سهولة اختيار رئيس الجمهورية الجزائرية، ليؤكد بأن النظام السياسي الجزائري غير ديمقراطي، حيث تجلى ذلك من خلال العبارة الآتية:

العنوان -Congres du RND: Toujours pas de secrétaire général

الحوار -C'est beaucoup plus facile pour nous de faire élire un président de la république

حاول الرسام "ديلام" من خلال عبارته الحوارية السابقة التأكيد على أن نظام الحكم في الجزائر يفتقر للشفافيّة، بحيث تتمتع المؤسّسة العسكرية بنفوذ كبير في تسيير شؤون الدولة.

أما بالنسبة **لأسلوب المفاضلة** (Superlatif) فقد ظهر من خلال الحوار الذي دار بين مواطنة جزائرية ومواطنة فرنسية، جول موضوع الحملة الانتخابية لرئاسيات 1999م الخاصة بالمرشح الحر "عبد العزيز بوتفليقة" المعين مُسبقا من قبل المؤسّسة العسكرية.

العنوان -Passage à l'heure d'hiver

الحوار -Chez-nous en France le 28 mars on a gagné une heure.

الحوار -Chez-nous en Algérie le 15 avril on va perdre …30 ans!

تمثلت المفاضلة في المثال السابق في كون نظام الحكم الفرنسي أحسن من نظام الحكم الجزائري، فالأول يقوم على الديمقراطية المكرسة للحريات دلت عليه كلمة "Passage"، بينما الثاني يقوم على الاستبداد ومصادرة حق الشعب في اختيار من يحكمه، دلت عليه عبارة " on va perdre …30 ans!".

جاء هذا الأسلوب –كذلك– بهدف السخرية مما ستأتي به سياسة الرئيس الجزائري المقبل "عبد العزيز بوتفليقة" المعروف مُسبقا، ومن برنامجه الانتخابي الذي سيدفع بالجزائر (...) كما عبر عنها بهذه النقاط إلى التخلف والأفق المغلق، كما ضمت هذه العبارة الرقمية المكتوبة ببنط عريض أسود مبدأ لغويا بلاغيا يقوم على **التورية وقلب المعنى** من خلال التلاعب بالألفاظ، استُخدم فيها اللفظ للدلالة على معناه الأصلي وعلى معنى آخر نابع من السياق،[1] مُعبرا عن عبقرية الرسام الكاريكاتيرية الساخرة، ففي موضع تشير العبارة الرقمية (30 ans!) إلى أن الجزائر في عهد الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" ستُضيع ما أنجزته خلال ثلاثة عقود مضت، كما تحمل معنى آخر استشرافي مفاده أن هذا الرئيس الجديد "المعروف مُسبقا" ستطول فترة حكمه للجزائر سنوات عديدة.

كما اعتمد الرسام "ديلام" من جهة مُكمِّلة على الأسلوب الاستنكاري والنفي والنهي الذي كان من نصيب السلطة والإرهاب، أما بالنسبة لأسلوب المدح والإثبات، فقد كان من نصيب

[1] محمد عناني: مرجع سابق، ص 18.

الأفكار التي كان يدافع عنها مكتفيا بمعالجة فكرة واحدة تعبر عن حدث آني، قدمها باختصار شديد مُركزا على معناها الأساسي، موظفا لذلك عبارات وأساليب مناسبة، مثال ذلك:

-Vers la fin de l'école fondamentale qui jusqu'ici n'a fait que former des terroristes

عنوان يحمل أسلوب النفي

-La crise en Kabylie dure depuis 3 ans…

عنوان يحمل أسلوب الإثبات

2-3/ الأساليب البيانية:

بمجرد التدقيق في عناوين الرسوم الكاريكاتيرية وحواراتها وحتى في عناصرها التشكيلية والأيقونية يتضح للقارئ أو المحلل أنها تقوم على **المجاز** (Métonymie) في البلاغة الغربية كضرب من الضروب التي يحتاج فيها المتلقي إلى التأويل للوصول إلى المعنى المراد بعيدا عما تحمله الحقيقة اللفظية والأيقونية والتشكيلية من معنى واضح، ولتحقيق ذلك في الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– عمل الرسام "ديلام" على توظيف العديد من **الصور البيانية الساخرة ذات بناء لساني–أيقوني–تشكيلي** لتمرير رسائله الأيديولوجية المعادية للنظام الجزائري.

بهدف تقريب المعنى وتجسيد وجهة نظره، استخدم الرسام "ديلام" **أسلوب الاستعارة** (Métaphore) المحمل بأفكاره الأيديولوجية، تم فيها توظيف كلمة عملية أو محسوسة " Terme concret" يراد بها التعبير عن مفهوم مجرد، بحيث تكون مصاحبة بقرينة مانعة من إرادة المعنى الأصلي،[1] ظهرت الاستعارة في الرسوم الكاريكاتيرية –محل الدراسة– في العديد من المواضع منها:

-Faite gaffe, on nous signalé des faux barrages dans le coin!

-Je vais amnistier tout le monde…Sauf ceux qui ont de l'ancre sur les mains

في العبارة الأولى شبه الرسام "ديلام" الحواجز المزيفة التي يقوم بها الإرهابيين ويقتلون من خلالها المواطنين الأبرياء بما كان يفعله "قطاع الطرق" مع القوافل العربية في الصحاري، حيث كانوا

[1] محمود إبراقن: عناصر البلاغة العربية ونظائرها في البلاغة الغربية وسيميولوجيا السينما، المجلة الجزائرية للاتصال، ع10، جامعة الجزائر، السنة 1995، ص74.

يقطعون عليهم الطريق ويقتلونهم ويسرقون أمتعتهم، فأخفى المشبه به "قطاع الطرق= الإرهابيين" وأبقى على لازمة من لوازمهم "القافلة في الصحراء" المقرونة بالحواجز المزيفة، بينما تجلت الاستعارة من خلال العبارة الثانية في إخفاء المشبه به "الصحفيين" إلا أنه أبقى على لازمة من لوازمهم ألا وهو "الحبر".

اتجه الرسام "ديلام" من ناحية أخرى نحو توظيف **أسلوب الكناية** (Anaphore)، لم يكن هذا الأسلوب مقتصرا على الجانب اللساني فقط، بل تعداه إلى الجانب الأيقوني الذي أظهر بعضا من أوجه الشبه القائمة بين المشبه والمشبه به، حاول من خلال تلك الكنايات، إثبات معنى من المعاني دون ذكره، إلا أنه أتى بمعنى آخر هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به ويجعله دليلا عليه،[1] تجلى ذلك من خلال العبارة الآتية:

-Il est à qui ce bar?!

عند تفحص العبارة السابقة يتضح من خلال البناء العام للرسم أن كلمة (Bar) تعني الملهى الليلي، إلا أن الإشارة الأيقونية الدالة عليها تتمثل في (السمكة) أظهرها الرسام "ديلام" في شكل أيقوني يحمل معنى التقزز والانزعاج من رائحته الكريهة عند تعرضه للشمس، حيث شبه رائحة السمك النتنة بالانتشار غير المقنن والعشوائي للملاهي الليلية داخل الأوساط السكانية، أدى ذلك إلى انزعاج المواطنين منها وخروجهم لمحاربتها في ظل سكوت السلطات المعنية عن هذا الوضع.

كما وظف إلى جانب ذلك عبارات كنائية أخرى تجلت من خلال الحوار الذي دار بين العامل بمدرج المطار والطائرة، وهي كناية عن كثرة رحلات الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" إلى الخارج لتحسين صورة الجزائر الدولية.

عامل بمدرج المطار -Alors? tu descends ou tu repars tout de suite?!

الطائرة -????

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود بن محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط02، 1989، ص66.

ظهرت الكناية كذلك من خلال توظيف أيقونة الكتاب مُرفقا بلفظة (Histoire) كناية عن وفاة الشخصية السياسية "بشير بومعزة" ودخوله عام التاريخ.

-Bachir Boumaza nous a quittés

اقترنت كناية الرسام "ديلام" في البلاغة الغربية بأسلوب "المجاز المرسل" في شقه الخاص **بالعلاقة الجزئية** (Synecdoque) القائمة على إطلاق الجزء المراد منه هو الكل،[1] حمّلها الرسام "ديلام" بأبعاد وقيم سلبية متطرفة ومستهزئة برموز الإسلام "المسجد"، الذي عبر عنه جزئيا، وفقا لدلالة التضمن بـ"قبة المجسد" صورها على شكل "عمامة رأس"، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري الموظف.

وظف الرسام "ديلام" إلى جانب ذلك **أسلوب المبالغة** (Exagération) الذي مس جوهر الموضوع من خلال إدعاء أن صفة من الصفات بلغت في الشدة أو الضعف حدًّا مُستبعدا،[2] ارتبطت المبالغة في النماذج المحللة بنقد سياسة الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" الخاصة بتحسين صورة الجزائر الدولية، حتى أنه أفرط في الوصف ليبعث على الضحك، مثال ذلك:

-Un séisme fait 2000 morts pendant la visite de Boutef en Inde

-Boutef à Rome: les condoléances des émirs du Golf pour la mort de Messaadia

-Je te présentes mes condoléances أمراء دول الخليج

-Enchanté! الرئيس الجزائري

تجلت المبالغة في المثال الأول في كون الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة" نذير شؤم أينما حل أو ارتحل، حيث ربط الرسام بين زيارة هذا الأخير للهند بالزلزال الذي حدث بها وأدى إلى حصيلة بشرية كبيرة قُدرت بـ"2000" ضحية سقطت جراء ذلك الزلزال العنيف، أما المبالغة الثانية فهي الأخرى مرتبطة بكثرة ترحال الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" لتحسين صورة الجزائر دوليا، حيث

[1] محمود إبراقن: عناصر البلاغة العربية ونظائرها في البلاغة الغربية وسيميولوجيا السينما، مرجع سابق، ص79.

[2] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، تحقيق: حسن محمد، مكتبة الأدب، القاهرة، 1999، ص304.

تجلت في جهل هذا الأخير بأحداث بلاده الداخلية "وفاة رئيس مجلس الأمة" السيد "محمد الشريف مساعدية" نتيجة كثرة رحلاته للخارج.

ولإضفاء مزيدا من البلاغة على رسائله الساخرة، اتجه الرسام "ديلام" نحو توظيف **أسلوب المدح المراد به الذم**، حيث يدخل هذا الأسلوب المعنوي في نسق المفارقة، فيوهم الرسام القارئ بأنه يمدح إلا أنه في حقيقة الأمر يذم، يُفهم الأمر من السياق العام للفكرة بقرائنها التشكيلية والأيقونية، وهنا تحدث المفارقة الدلالية بين المعنـــيين، ظهر عند تناوله لموضوع إصلاح المنظومة التربوية، حيث تجلى ذلك من خلال العبارة الآتية:

-L'école fondamentale a aussi forme des chirurgiens…et des chimistes.

إن الدلالة الأولى لهذه العبارة توحي بأن الرسام يمدح نظام المدرسة الأساسية بتكوينها لأطباء جراحين ومختصين كيميائيين، إلا أن الدلالة الحقيقية المرتبطة بالسياق العام لفكرة النص الكاريكاتيري تحمل معنى الذم، وقد تمثلت في:

-Vers la fin de l'école fondamentale qui jusqu'ici n'a fait que former des terroristes

فالقصد من الجراحين والكيمائيين هم الإرهابيين الذين يذبحون المواطنين الأبرياء ويقطعون أطرافهم، وهم الذين يصنعون القنابل والديناميت بطريقة يدوية ويستعملونها في تنفيذ عملياتهم الإرهابية المسلحة.

ولإعطاء الرسوم الكاريكاتيرية ثنائية دلالية خاصة ومضمرة استعمل الفنان "ديلام" **أسلوب المراوغة في اللفظة** أو لعبة الكلمات التي أضفاها على أعماله الساخرة بإدماجه الخيال في الواقع من جهة، وبتوظيفه –في بعض الرسوم– لكلمات متقاربة في اللفظ ومختلفة في المعنى من جهة أخرى نحو: (Boisson) و(Poisson) دلالة على المشروبات الكحولية، اعتمد الفنان "ديلام" على هذه الطريقة الفنية–اللغوية من أجل تعرية القضايا بأبعادها المختلفة لنشر الوعي لدى القارئ الجزائري.

كما اتجه من ناحية مُكمِّلة نحو توظيف **أسلوب الحوار** (Dialogue) في العديد من رسومه الساخرة، الذي دار بين شخصياته المرسومة بطريقة طريفة ممثلة في شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، وممثل المؤسسة العسكرية، والمواطن الجزائري البسيط، وبعض الشخصيات السياسية

الوطنية والدولية المعروفة كـ"أحمد أويحي" و"بشير بومعزة" و"هيلاري كلنتون"...وغيرهم، من ذلك نجد موضوع تضييق الخناق على حرية الصحافة مع تقلد الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة" لكرسي الحكم سنة 1999م، حيث تجلى الحوار التالي:

-Je vais amnistier tout le monde…sauf ceux qui ont de l'ancre sur les mains. الرئيس الجزائري

-Le journaliste: علامة تشكيلية دالة على الغضب

كما ظهر هذا الأسلوب كذلك من خلال الحوار الذي دار بين مسؤول ومواطنة جزائرية بمناسبة حلول سنة ميلادية جديدة "2008"، أشار من خلاله الرسام الكاريكاتيري بطريقة موجزة وطريفة إلى الحالة الكارثية التي آلت إليها الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية للمواطن الجزائري البسيط من ارتفاع للأسعار، ومشكل السكن، وتدني الخدمات الصحية، وانخفاض للمستوى التعليمي، والبطالة، وانتشار للآفات الاجتماعية....وغيرها كثير لخصها في العبارات الحوارية الآتية:

-2007, Une année catastrophique pour les algériens العنوان

-Bonne et heureuse année! مسؤول جزائري

-Ta Guelle !!! tu m'as dit la même chose il y a un an! مواطنة جزائرية

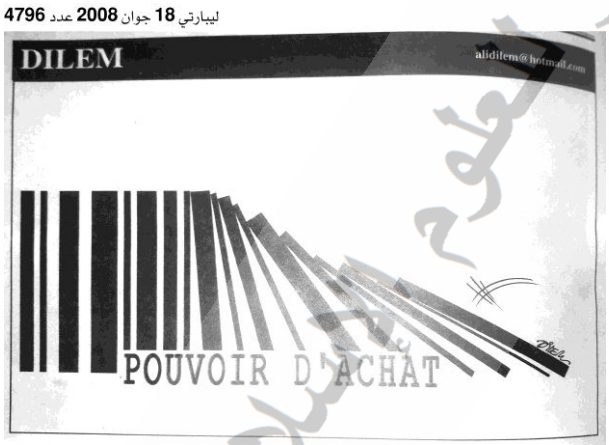
اعتمد الرسام "ديلام" كذلك على توظيف **أسلوب الإيجاز** (simplification) في بعض رسومه الكاريكاتيرية نذكر منها كلمة (D'asphyxie) أي الاختناق المؤدي للوفاة إيحاءً بتطلعات الأمم المتحدة بشأن الانتشار الواسع والرهيب لأنفلونزا الخنازير في العالم عام 2009م، أما بالنسبة لمعناها الثاني والمقصود من قبل الرسام "ديلام" فيتمثل في كون المواطن الجزائري يموت اختناقا من الوضع الاجتماعي المزري الذي يعيشه في الجزائر، وليس جراء الإصابة بفيروس أنفلونزا الخنازير.

كما اتضح هذا الأسلوب كذلك من خلال العبارة الآتية (Cherche homme honnête) الدالة في معناها الأول على أن الشركات العمومية الكبرى تفتح أبواب التوظيف، إلا أن هذا المقطع الموجز مُحمل بالهمز واللمز وبروح الفكاهة (أضاف لها الرسام بعض المؤثرات الكارتونية الموحية بالصراخ) مفادها تفشي الفساد داخل المؤسسات العمومية الكبرى، حتى أضحى من الصعب جدا إيجاد موظفين نزهاء.

الفرع الخامس/ البؤرة الدلالية للرسالة الكاريكاتيرية:

تُشكل الكلمة الواحدة مفتاحا لغويا قادرا على ربط نص بنص آخر داخل إطار اللوحة الكاريكاتيرية، بحيث تُكوِّن بؤرة من المعاني الحاملة لشحنة دلالية قادرة على إيقاظ ذهن المتلقي[1] للتفاعل مع مضمون الرسالة الكاريكاتيرية وتنشيط خلايا ذاكرته المرجعية، تعتمد قدرة الربط على مدى ثقافة المتلقي لرصد العلائق الدلالية بين الرسالة الحالية وإيحاءاتها، وفي حال الكاريكاتير الصحفي بجريدة "Liberté" فإن البؤرة الدلالية كانت –في الغالب– مزيجا من العلامات اللغوية وغير اللغوية نحو الأيقونات، والرموز، والأشكال...وظفها الرسام حتى يوصل فكرته الساخرة بشكل واضح ومركز إلى جمهور القراء.

ما ميز البؤرة الدلالية لأعمال "ديلام" الكاريكاتيرية قصرها وبعد مدلولها وعمق معانيها، فهي تقوم بعملية تعضيد المعنى المقصود ومؤازرة العلامات الأخرى "التشكيلية والأيقونية" للإيقاع بالقارئ الجزائري وجره نحو تبني المنظور السياسي المعلن عنه من خلال الرسم، حيث أنه كلما زادت دلالة تلك العلامة كلما أعطت للوحة الكاريكاتيرية بُعدا بليغا وعميقا تُسهل من خلاله عملية وصول المعنى إلى ذهن المتلقي، جاءت تلك العلامات في شكل لغوي متحرك،* ارتبط مجال تأويلها بسياق وجودها داخل الرسم الكاريكاتيري من جهة، وبالسياق السوسيوثقافي المدرج ضمن التمثلات الاجتماعية السائدة داخل المجتمع الجزائري من جهة أخرى، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.



[1] عمر عتيق: مرجع سابق، ص205.

* تحتوي لغة الصور والرسوم على علامات وقواعد ودلالات لها جذور في التمثلات الاجتماعية السائدة، هذه العلامات قد تكون لفظية اصطلاحية طبيعية، وقد تكون حسية أو اصطناعية، وهي على قسمين: علامات ثابتة ذات بعد واحد، وهي عندما لا ترتبط العلامة لا بالسابق ولا باللاحق، فتحدث إشكالا في الفهم أو الكشف، ومن ثم التأويل لأنها خرجت من سياق وجودها، وعلامات متحركة: وهي التي تدخل في نظم لغوية وتنتقل من سياق إلى سياق، مما يجعل أوجه التأويل فيها تختلف من تركيب لآخر، فيتعدد التأويل داخل تركيب واحد ضمن مجال سوسيوثقافي معين. أنظر: أحمد عزوي: مرجع سابق، ص696.

الفرع السادس/ خطوط كتابة الرسالة اللسانية الكاريكاتيرية:

إن الخط أداة من أدوات التعبير، والاهتمام به قديم قدم اللغة، كونه الأثر الدال عليها والرمز الحامل لها، ولكل خط من الخطوط طبيعة خاصة من بساطة وتعقيد، وصعوبة وليونة، ودقة وإتقان ليتعدى كونه دالا على اللغة إلى نماذج بصرية ذات سمة فنية وقيمية وثقافية.[1]

1/ الخط اليدوي:

وحتى يضفي مزيدا من السخرية على لوحاته الكاريكاتيرية، اتجه الفنان "ديلام" نحو استخدام **الخط اليدوي –المنحني والمائل–** في كتابة عناوين رسومه وحواراتها، حيث تجاوز من خلاله القيمة التعبيرية الدالة المباشرة للعلامة اللغوية، إلى أبعاد إيحائية أخرى تلاءمت مع روح السخرية والفكاهة المنطوية في تلك الرسوم، إن هذا النوع من الخطوط يوحي بالتحرر من كل أشكال الرتابة والجمود التي من شأنها الإساءة لفكرة أعماله الساخرة ولطريقة عرضها.

الخط اليدوي المائل

2/ الخطوط المرقومة بالحاسوب:

استخدم الرسام "ديلام" كذلك **شكلان من الخطوط المرقومة بالحاسوب** لتصميم عناوين رسومه الكاريكاتيرية وحواراتها، حتى يمنحها دلالة واقعية جادة، تكون أكثر وضوحا وترسيخا في ذهن القراء، كون الكلمات والعبارات والجمل المعروضة بشكل "نوع خط" ولون خاص "البنط العريض الأسود" غالبا ما تشد انتباه القارئ/ المشاهد قبل قراءتها والتعرف، على مضمونها المباشر ومن ثم الولوج إلى عالمها التأويلي الخفي، وقد تمثلت تلك الأشكال في:

[1] أمينة رقيق: مرجع سابق، ص157.

1-2/ شكل الخط "Sérif":

وظفه الفنان "ديلام" بشكل أساسي في كتابة –**بعض عناوين رسومه الكاريكاتيرية**–، يحتوي هذا الشكل على أجزاء صغيرة تسمى (Tabs) موجودة على زاوية الحرف،[1] مستخدما بذلك أحد أشهر الخطوط العالمية الموظفة في معظم برامج التصميم ألا وهو خط (Times New Roman) المنتمي إلى عائلة* (Regular- Normal)، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري الآتي:

2-2/ شكل الخط " Sans-Serif":

اتجه الرسام "ديلام" نحو تصميم –**غالبية عناوين رسومه الكاريكاتيرية وحواراتها**–، بتوظيف هذا النوع من الشكل الذي لا يحتوي على (Tabs) في زوايا حروفه، مستخدما بذلك أحد أكثر الخطوط حيوية وسهولة في التكوين، والموظف في معظم برامج التصميم ألا وهو خط (Comic Sans MS) المنتمي إلى عائلة (Semibold) المناسب جدا لروح السخرية المنضوية داخل الرسالة الكاريكاتيرية، انتقل من خلاله الطابع التشكيلي الكاليغرافي للحروف من كونه مجرد عنصر جمالي ذي مسحة فنية إلى خزان للمعنى بتشكلاته المختلفة[1] يحيل إلى مضمون الرسائل الضمنية، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري الموظف.

[1] أمينة رقيق: المرجع السابق، ص176.

* هناك خمس عائلات للنص الكتابي في معظم برامج التصميم مسؤولة عن سمك الخط أو عرضه متمثلة في: Light (حرف رقيق)، Regular (حرف عادي)، Semibold (حرف عريض نسبيا)، Bold (حرف غامق)، Black (حرف عريض وأسود). أنظر: المرجع السابق، ص176.

المبحث الثالث: مرحلة استنباط المعنى التضميني للكاريكاتير الصحفي بجريدة "Liberté":

تتقاطع القراءة السميولوجية مع "معنى المعنى" لعبد القاهر الجرجاني،[2] في كونها تتجاوز المعاني التقريرية للرسوم الكاريكاتيرية الساخرة إلى أخرى إيحائية ثاوية خلف أيقوناتها ورموزها الصريحة، متعدية بذلك الحدود الوصفية العاجزة عن إنتاج المعنى، لذلك يبدو استحضار السياق التاريخي والسياسي والاجتماعي والثقافي...خطوة ضرورية في تحليل الرسوم الكاريكاتيرية، لأن كل نص أو رسالة تحمل في طياتها نسيجا متداخلا من السياسة والاجتماع والاقتصاد...إنه مبدأ التناص الذي يقوم عليه فن الكاريكاتير الصحفي، وهو ما سيظهر جليا من خلال المحاور التحليلية الآتية:

المطلب الأول: محور الفساد السياسي والاقتصادي:

يُعد تفشي الفساد السياسي والاقتصادي ظاهرة مرضية وشكل من أشكال غياب الحكم الراشد في المجتمع، يتجسد من خلال إساءة استغلال السلطة أو المنصب لتحقيق منفعة خاصة سواء عن طريق الرشوة أو الابتزاز أو استغلال النفوذ أو المحسوبية أو الغش، أو تقديم إكراميات للتعجيل بالخدمات، أو عن طريق الاختلاس،[3] مقوضا بذلك أداء الدولة لأدوارها التنموية من جهة، ومساهما في تردي الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية من جهة أخرى، وهو ما عبر عنه الفنان الكاريكاتيري "ديلام" بمجموعة من الرسوم الساخرة التي نُشرت بجريدة "Liberté"، خلال الفترة الزمنية الممتدة من سنة 1997م إلى سنة 2012م.

أشارت رسوم "ديلام" الكاريكاتيرية –محل الدراسة– بعلاماتها التشكيلية والأيقونية واللسانية، إلى أن استغلال النفوذ هو إحدى الأدوات الأساسية لانتشار الفساد بالجزائر، عقد من خلالها ترابطا وطيدا بين الفساد السياسي والاقتصادي القائمين على إساءة استخدام السلطة لتحقيق مكاسب خاصة، مؤكدا بأن من يتحكمون في دواليب النظام السياسي سعو إلى تحقيق أرباح ذاتية، واحتكار شبه مطلق للمنفعة، ما أدى –حسب الرسام– إلى انتشار اليأس في صفوف الشباب وانهيار سلم القيم لديهم.

---

[1] المرجع نفسه، ص189.

[2] محمد يونس علي: المعنى وظلال المعنى: أنظمة الدلالة في العربية، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2007، ص47.

[3] محمد وارث: الفساد وأثره على الفقر، إشارة إلى حالة الجزائر، مجلة دفاتر السياسة والقانون، ع08، جانفي 2013، ص86.

الفرع الأول/ رسوم "ديلام" ...ومخططات الإنعاش الاقتصادي:

1/ الانعكاسات الاجتماعية للفساد بالجزائر:

تبنى الرسام "ديلام" عبر رسومه الكاريكاتيرية اتجاها إنسانيا، عالج من خلاله بعض المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها المواطن الجزائري البسيط، بسبب ارتفاع نسبة البطالة، وزيادة معدلات الفقر والانتحار...والبؤس الإنساني الذي عبر عنه بانتشار ظاهرة الهجرة غير الشرعية "الحرقة"، والملاهي الليلية وضعف القدرة الشرائية... كنتائج ملازمة لانتشار الفساد بالجزائر.

حاول الفنان الكاريكاتيري ربط الانتشار الكبير للفساد بفترة حكم الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، منتقدا بذلك سياسته الإصلاحية المتبناة، مؤكدا بأن الأموال الضخمة التي ضُخَّت لتدعيم التنمية والرفع من مستوى معيشة السكان من خلال مخططات الإنعاش الاقتصادية، ساهمت بشكل كبير في حدة الفساد السياسي والاقتصادي بالجزائر، وفي زيادة معدلات البطالة والفقر، وانتشار الجريمة بشتى أنواعها.

1-1/ ظاهرة الحرقة:

تناول الرسام "ديلام" في أحد نماذجه الساخرة الحدث المتعلق بغرق 05 حراقة من مستغانم تراوحت أعمارهم ما بين 22 و40 سنة، أشعلت هذه الحادثة نيران غضب سكان الولاية، الذين اتجهوا نحو حرق عدة مؤسسات عمومية، والسطو على ممتلكات الدولة، مشيرا عبر علاماته اللسانية الظاهرة في العنوان والحوار:

العنوان L'Algérie a encore perdu…

الحوار 5 Harraga au large de Mostaganem

أن هذه الظاهرة التي عرفت انتشارا ملفتا للانتباه في الجزائر "أيقونة العلم الوطني"، ما هي إلا انعكاس لمدى إحباط ويأس شريحة واسعة من الشباب الجزائري "بكاء أم الجزائرية"، ممن ملوا حياة البطالة والفقر والتهميش ومختلف الضغوطات الاجتماعية، واختاروا "الحرقة" من خلال كلمة (Harraga)، التي وظفها بدل عبارة الهجرة غير الشرعية لأنها أحرقت قلوبهم من الأوضاع المعيشية

ليبارتي 12 أكتوبر 2010، عدد 5510

المزرية، كما أحرقت قلوب أمهاتهم الباكيات –كما في نموذجه الكاريكاتيري الهادف–، لعلهم يجدون حياة أحسن، مفضلين الموت في البحر عن الحياة في الجزائر التي عبر عنها برسم "علم وطني بنايات جماعية ممتلئة بالهوائيات المقعرة، ومسجد".

عالج تلك الظاهرة الاجتماعية بلمسة سياسية ناقدة أبانت عن حنكته الفنية الساخرة، مزج فيها أيقونات كارتونية "دموع المرأة" بأخرى لسانية وتشكيلية "L'Algérie encore perdu…"، مشيرا إلى أن ظاهرة "الحرقة" هي أصدق مثال عن فساد النظام ونهب المال العام (perdu…) في عهد الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، في ظل غياب رقابة وإحصائيات دقيقة دالة عليه، ناهيك عن تدهور الأوضاع الاقتصادية لعموم المواطنين البسطاء، هذا هو الضياع الذي عبر عنه الرسام بكلمة "encore"، يريد أن يقول إضافة إلى الضياع السياسي والاقتصادي هناك ضياع آخر وليد ذلك هو الضياع الإنساني، أوحت إليه النقاط الثلاث (…) كعلامات تشكيلية وظفها لمعاضدة معنى العلامات اللسانية المتبناة "encore perdu".

ليبارتي 15 سبتمبر 2011 عدد 7594

فالفساد السياسي والاقتصادي هو الذي أدى –حسب الرسام– إلى زعزعة سلم القيم المجتمعية،* حتى وصل شبابها نتيجة مشاعر الإقصاء واليأس والشعور بالإحباط إلى ضعف الإحساس بالانتماء الوطني مفضلين قوارب الموت، بحثا عن حياة كريمة افتقدت في الجزائر، والمخاطرة بحياتهم عن الانتفاضة على الأوضاع المعيشية السيئة التي لم تتغير يوما ما.

* توسعت حالات تعاطي المخدرات والحبوب المهلوسة، إضافة إلى الانتحار لجميع الفئات العمرية، فحسب الإحصائيات أن جزائري ينتحر كل ثلاثة أيام بسبب البطالة والمشاكل العائلية. أنظر الرابط الآتي:
http://www.ennaharonline.com/ar/national/26660.rss, consulté le 22 Javier 2016, à 11: 14.

2-1/ ظاهرة الملاهي الليلية:

تناول الرسام "ديلام" في أحد رسومه الساخرة الحدث المتعلق بالثورة الأخلاقية التي قادها سكان منطقة "جميلة الساحلية" "لامادراق سابقا" التابعة لبلدية "عين البنيان" غرب الجزائر العاصمة، للمطالبة بإغلاق الملاهي الليلية ومحلات بيع المشروبات الكحولية وبيوت الفساد سنة 2011م،[1] التي انتشرت بطريقة فوضوية لتشمل الأحياء السكنية، حيث أفضت إلى اشتباكات مع قوات الأمن مخلفة خسائر مادية وبشرية، اعتبرها الفنان "ديلام" كمظهر من مظاهر الفساد التي عمَّت البلاد، متسائلا بطريقة تهكمية عن غياب السلطة في شكل علامات لسانية تمحورت حول ملكية "الملهى الليلي" (Il est à qui ce bar?) كدلالة على كثرتها وانتشارها بطريقة غير قانونية، حتى استدعت تدخل المواطنين –دلالة على غياب السلطة– لكبح جماحها كظاهرة دخيلة على المجتمع الجزائري الأصيل.

إن ما يفسر تداعي ظاهرة الفساد في الدولة –حسب رأي الفنان– هو حجم الاختلال الذي تعرضت له القيم الاجتماعية السائدة، نتج عنه تفسخ أخلاقي علني "قرص الشمس" الدال على النهار والعلانية، عبر عنه الرسام بانتشار الملاهي الليلية التي صورها في شكل أيقوني "صيادين وصناديق السمك ذات رائحة كريهة نتيجة تعرضها للشمس"، منتشرة في الشوارع الجزائرية "أيقونة العلم الجزائري".

حيث وجدت القيم الأصيلة للمجتمع الجزائري "القوية والثابتة" نفسها في صراع مع منظومة القيم الوافدة "الضعيفة"، صور ذلك في شكل "عصا ضخمة دالة على الصراع، يحملها شيخ كبير كرمز "للثبات والأصالة" يريد بها تأديب الصيادين الشباب، الذين تظهر عليهم علامات الخوف "الوافد والضعيف"، كدلالة على أطراف الصراع "الأصيل القوي مقابل الوافد الضعيف"، كما أبان عن معناها الضمني من خلال علامات لغوية شكلته عبارة العنوان بناءً وتأسيسا: (Les habitants de la madrague s'attaquent aux débits de boisson).

[1] http://www.alarabiya.net/articles/2011/10/04/170106.html, consulté le 15 Mars 2016, à 07: 05.

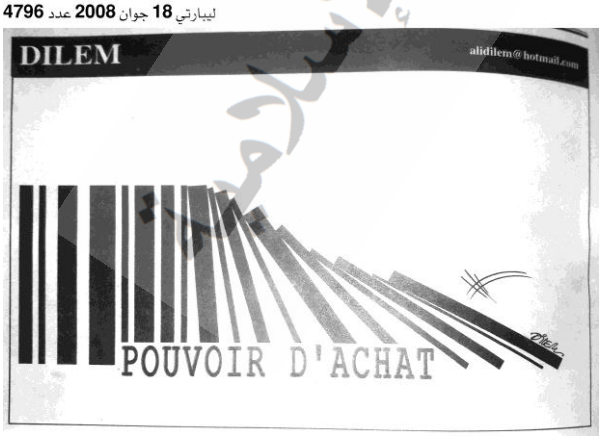
3-1/ ضعف القدرة الشرائية للمواطن الجزائري:

ليبارتي 2 جانفي 2008 عدد4653

أشار الرسام "ديلام" بطريقة ضمنية إلى وجود أزمة اجتماعية في الجزائر، كشفت عن عجز الدولة بمختلف آلياتها عن حماية القدرة الشرائية للمواطن الجزائري، متهما إيَّاها في كونها المتسبب الرئيس في حالته الاجتماعية التي وصفها بالكارثية من خلال العنوان الآتي: " 2007, Une année catastrophique pour les algériens"، حدث ذلك نتيجة انخراط السلطة الفاسدة "علامات تشكيلية" في سياسة تكريس الفقر والتهميش وعدم المساواة.

ما يمكن استنتاجه من الحوار السابق تأكيد الرسام على فقدان ثقة المواطن في المسؤول الجزائري، من خلال رد المواطنة على المسؤول الذي هنئها بدخول سنة جديدة: (Ta Guelle!!! Tu m'as dit la même chose il y a un an!) بسبب تراجع فعالية الجهاز الحكومي في تحقيق الرقابة، ما أدى إلى استفحال ظاهرة الفساد، المتزامنة مع ارتفاع نسبة النمو الاقتصادي بدء من سنة 2005م، خصوصا إذا ما رُبطت بضخ أموال طائلة من طرف الدولة في إطار برنامج الإنعاش الاقتصادي،[1] غير أن ذلك لم ينعكس بصفة إيجابية على معيشة المواطن الجزائري البسيط.

ليبارتي 18 جوان 2008 عدد 4796



تهكم الرسام "ديلام" كذلك من استفحال ظاهرة الفساد في شتى المجالات والقطاعات، تراءت مظاهرها في عجز الأسر الجزائرية البسيطة عن تسديد نفقات حاجاتها الغذائية اليومية، حتى أضحت

[1] محمد وارث: مرجع سابق، ص101.

الشكوى من ارتفاع الأسعار تُسمع يوميا وفي مناسبات متعددة،[1] عبر عن ذلك في شكل أيقوني ولساني وتشكيلي بسيط ومركز، اتضح بنائه الفني من خلال خطوط متقاطعة ومرنة رمزت "للسلطة الفاسدة" التي عملت على إسقاط المستطيلات العمودية لأيقونة (Code Bart) كدلالة على انهيار القدرة الشرائية (Pouvoir d'achat) للمواطن الجزائري البسيط.

4-1/ جائحة "أنفلونزا الخنازير" بالجزائر:

تناول الرسام "ديلام" في أحد نماذجه الساخرة الحدث المتعلق بجائحة أنفلونزا الخنازير التي ضربت العالم عام 2009م، متبنيا ما أعلنت عنه منظمة الصحة العالمية بأن هذا الوباء سيؤدي إلى وفاة الكثير من الأشخاص في العالم، ظهر ذلك من خلال العنوان الآتي: " Grippe porcine: L'OMS s'attend à des milliers de victimes"، أعلنت على إثرها خلية الأزمة بوزارة الصحة والإسكان وإصلاح المستشفيات –المتابعة لتطور هذا الداء وبانتشاره في العالم– عن رفع درجة التأهب والحيطة الصحية في الجزائر إلى الدرجة الخامسة لمواجهة هذا الداء.

من هذا الحدث استخلص الرسام "ديلام" فكرته الناقدة التي وجهها نحو السخرية من الظروف المعيشية السيئة للمواطن الجزائري، مؤكدا بأن هذا الأخير يموت اختناقا من الوضع الاجتماعي المزري في الجزائر وليس جراء الإصابة بالوباء، الذي عبر عنه بكلمة "..D'asphyxie"، فالفيروس الذي يقتل المواطن الجزائري البسيط هو "النظام الفاسد" وليس أنفلونزا الخنازير، مصورا رجلا في حالة اختناق ملقى على الرمال، يرتدي قناعا واقيا وفرته له وزارة الصحة، رافعا إبهامه إلى السماء دلالة على أنه يتشهد "اللجوء إلى الله" تحسبا لموته، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

[1] وكالة رويترز للأنباء بتاريخ 27 فبراير 2008. أنظر الرابط الآتي:
http://www.Reuters.com/ar/20111207-, consulté le 02 Avril 2016, à 15: 33.

أرجع الرسام "ديلام" تدني الظروف المعيشة للمواطنين إلى تفشي الفساد في الأوساط السياسية والاقتصادية، منتقدا الإصلاحات الاقتصادية* التي بادر بها الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" أثناء عهدته الرئاسية الأولى والثانية والثالثة، في كونها لم تحقق السلم الاجتماعي المرجو، مؤكدا بأن الجزائر رغم ازدهار وضعها المالي،** الناجم عن ارتفاع أسعار البترول والغاز، إلا أنها لم تستطع تحقيق تنمية اقتصادية واجتماعية، لذلك شهدت سنوات 2007م و2008م "تزامنا مع تاريخ الرسوم"، اضطرابات واحتجاجات عديدة مست قطاعات مختلفة.

2- الانعكاسات الاقتصادية للفساد بالجزائر:

شهدت سنة 2010م نموا اقتصاديا خارج مجال المحروقات قدر بحوالي 06%، انعكست آثاره الإيجابية على سوق العمل بالجزائر في جميع القطاعات وبنسب متفاوتة، استخلص الرسام "ديلام" فكرته الساخرة من هذا الحدث المتمثل في قيام مؤسسات عمومية كبرى بفتح أبواب التوظيف أمام طالبي العمل، ظهر ذلك من خلال العنوان الآتي: " Les grandes sociétés publiques recrutent"، مُتهكما من الوضع المأساوي الذي آلت إليه من فساد، حيث عبر عنه ببعض المؤثرات الكارتونية الدالة على "الصراخ" بحثا منها عن موظفين نزهاء.

2-1/ فضيحة شركة "سوناطراك" البترولية:

وظف الرسام "ديلام" مهارات فنية ساخرة قامت على أسلوب المدح المراد منه الذم، كون البحث عن موظفين نزهاء (Cherche homme honnête) المرفق بمؤثرات الصراخ، يوحي ضمنيا بتفشي الفساد داخل المؤسسات العمومية الكبرى، في إشارة منه إلى قضية "سوناطراك" التي اكتشفت

* أعلن الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" بعد عامين من حكمه عن بدء برنامج الإنعاش الاقتصادي في الجزائر، حيث تم تخصيص 500 بليون دينار جزائري لمعالجة تردي الأوضاع الاجتماعية في الجزائر على مدى أربع سنوات من 2001-2004، كما تم رصد حوالي 60 مليار دولار في الفترة الواقعة بين عامي 2005 و2009، ليرتفع بعد ذلك إلى 150 مليار دولار تم رصدها في مشاريع تنموية عملاقة أنظر: مصطفى بالعور: الانتخابات الرئاسية والتشريعية في الجزائر، 1999-2007، استمرارية أم حل للأزمة، مجلة دفاتر السياسة والقانون، عدد خاص أفريل 2009، ص ص172، 173.

** وصل احتياطي الصرف إلى 56,18% سنة 2005م.

فضيحتها عام 2010م –تزامنا مع تاريخ نشر الرسم–، كشفت عن تورط مسؤولين ذوي نفوذ في السلطة كـ"شكيب خليل" الوزير السابق للطاقة والمناجم، على خلفية نهب أموال الدولة وتهريبها للخارج مع إبرام صفقات مشبوهة، عبر عنها أيقونيا برسم "بناية كبيرة ذات نوافذ زجاجية" متواجدة في منطقة صحراوية "أيقونة الرمال"، تموضعت في الجهة الأمامية للرسم الكاريكاتيري، بينما عبر عن شمال الجزائر بمساجد وبنايات جماعية جاءت في الجهة الخلفية للرسم وبحجم أصغر.

ضمت علامة "الصراخ" الكثير من الدلالات منها أن النظام السياسي هو من أنتج أشكال الفساد المختلفة كالرشوة والمحسوبية، وانعدام المهنية، وروح الإتقان لدى الموظفين والعمال، حتى أضحت المؤسسات العمومية مسرحا للتلاعب بالأموال العمومية والسرقة والاختلاسات، والصفقات المشبوهة...، ليصبح أسلوبا في العمل وطريقة للحصول على امتيازات داخل المجتمع، لذلك انهار معه السلم القيمي، في ظل ضعف أجهزة الدولة وهشاشة سلطاتها الرقابية كالمجتمع المدني وأحزاب المعارضة ووسائل الإعلام المختلفة.

الفرع الثاني/ رسوم "ديلام" والفساد السياسي العربي والصهيوني:

1/ وهمية الوحدة العربية:

تناول الرسام "ديلام" الحدث المتعلق بالقمة العربية المقامة في الجزائر يومي 22 و23 مارس 2005م، حيث بلوره في شكل رمزي ذو أبعاد لسانية وأيقونية وتشكيلية تكاملت لتقدم صورة واضحة عن سخريته من القادة العرب المشاركين فيها، في كونهم لم يُفَعِّلوا منذ قمة بيروت 2002م المبادرة العربية للسلام، القائمة على إقامة علاقات عادية مع إسرائيل مقابل انسحابها من حدود 1967م "Israël au menu du sommet arabe"، مركزا بطريقة ضمنية على المواضيع الخلافية* التي ثارت بين القادة العرب.

* دار بين القادة العرب في جلستهم الختامية جدل حول اقتراح الرئيس السوري "بشار الأسد" القاضي بتوسيع اللجنة الثلاثية المكلفة بملاحظة تنفيذ مبادرة السلام العربية المتكونة من الجزائر وتونس والسودان، إلى انضمام كل من لبنان وسوريا، أضف إليها المشروع الذي تقدمت به الأردن، والذي أثار خلافات حادة بين المندوبين العرب خلال اجتماعاتهم ولقي معارضة من قبل غالبية الدول العربية على رأسها السعودية.. أنظر الرابط الآتي:
https: // www.alarabiya.net/articles/2005/03/23/11521/html, consulté le 01 janvier 2017, à 8: 30.

جاءت سخرية الفنان الكاريكاتيرية لتؤكد على وهمية الوحدة العربية في إيجاد تسوية لقضايا محورية ومصيرية ذات الاهتمام المشترك، مبينا ذلك في تلك العلاقة التي عقدها بين تذمر الأمير "سعود الفيصل" وزير خارجية العربية السعودية من قائمة المأكولات المبرمجة في إطار هذه التظاهرة من خلال قوله:"Quoi?!! on va manger casher?!"، وبين فشل القمة من خلال اهتمام الدول العربية بمصالحها الخاصة على حساب المصلحة العربية المشتركة، موضحا بأن قراراتها التي أقرت بالإجماع "الشكلي" لا تعكس أي قاسم مشترك، معبرا عن تلاشي أواصر الإتحاد والتلاحم بين أعضاء القيادات العربية، التي تبنت قرارات تخص القضية الفلسطينية تتعارض من التطورات الجارية في العالم.*

ولتحقيق سخريته من الناحية الفنية استعمل الرسام "ديلام" أسلوبا مرنا استطاع من خلاله التكيف فنيا مع كل القضايا والأحداث الراهنة، تمثل أساسا في "كاريكاتير البورتريه" القائم على تشويه المميزات الأساسية للشخصية المرسومة، ظهر ذلك من خلال توظيف مؤثرات كارتونية "العرق" الدال على الفزع، بالإضافة إلى تركيز التشويه على منطقة الوجه بتكبيره، مع إحداث تغييرات هزلية مست رأس وفم ولسان وأنف وأيدي شخصيته المنتقدة الأمير "سعود الفيصل" وزير خارجية المملكة العربية السعودية، عن طريق استخدام أسلوب المبالغة الفنية القائم على السخرية من القادة العرب ذوي المرجعية الإسلامية "تشبيه عمامة رأس الشخصية بقبة المسجد" موظفا لذلك دلالة التضمن.

* اتجهت إسرائيل نحو رفض قرارات القمة العربية المقامة في الجزائر عام 2005م، فيما تعلق بتفعيل مبادرة السلام معها، مبينة بأنها جاءت متأخرة بالنسبة للتغيرات التي حصلت في العالم العربي. أنظر الرابط الآتي:
http://news bbc.co.uk/hi/arabic/news/newsid4366000/4366865.stm, consulté le 01 janvier 2017, à 17: 20.

2/ تأثير الفساد على المناصب العليا:

لم تقتصر نزعة "ديلام" الساخرة على قضايا الفساد التي مست الشأن الداخلي والعربي بل تعدتها إلى تناول الشأن الخارجي، إذ لم تغفل نظرته التهكمية الثاقبة والمطلعة على مختلف الأحداث الدولية، المرتبطة بتعليق مهام الرئيس الإسرائيلي "موشيه كاتساف" شهر جانفي 2007م،* بعد أن تأكدت إدانته بفضيحة التحرش الجنسي، اتضحت فكاهة الفنان من القضية في كون اللباس الحميمي للمرأة "L'éponge" كدلالة على التحرش الجنسي، هو الذي أطاح به من منصبه كرئيس للبلاد منذ عام 2000م، حيث أرغمته هذه الحادثة على تقديم استقالته، ليخلفه بعد ذلك "شيمون بيريز" شهر جوان 2007م، مثلما أوضحه النموذج الكاريكاتيري الموظف.

الفرع الثالث/ رسوم "ديلام" وشخصية "بشير بومعزة" السياسية:

انبثقت نظرة الرسام الكاريكاتيرية الناقدة لبعض الوجوه السياسية من مساندتها للرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" في حملاته الانتخابية وعهده الرئاسية، منها شخصية "بشير بومعزة" الذي تقلد منصب رئيس مجلس الأمة بين جانفي 1998م وأفريل 2001م،[1] تناول الرسام "ديلام" بطريقة سلبية الحدث المتعلق بوفاة هذه الشخصية السياسية المعروفة، حيث اختزله في شكل أيقوني/ لساني "كتاب مفتوح جزئيا يُقرأ من اليسار إلى اليمين "، كتبت عليه كلمة "Histoire"، مع رسم شخص يهم بالدخول إليه "بشير بومعزة"، كناية عن وفاته ودخوله عالم التاريخ.

* جاء ذلك عندما فتحت الشرطة القضائية تحقيقا مع "كستاف" إثر تلقيها شكاوي تقدمت بها أربع موظفات عملن معه في المكتب الرئاسي، وكذلك أثناء توليه منصب وزير السياحة في التسعينيات. أنظر الرابط الآتي:
http://www.gerasanews.com/print/9113, consulté le 02 janvier 2017, à 20: 40.

[1] http://www.vitaminedz.org/Article/Articles_18300_1198267_0_1.html, consulté le 05 janvier 2017, à 12: 25.

تجلت سخرية الرسام الضمنية في علامتين بالغتي الأهمية، أولاهما إخراجية ارتبطت بزاوية التصوير العلوية التي قزمت حجم هذه الشخصية، للنيل منها والانتقاص من قيمتها، والثانية فنية ارتبطت بألوان صفحات الكتاب المفتوح جزئيا، حيث وظف اللون الأبيض في الجهة اليسارية من الكتاب كناية عن المسيرة المشرقة لهذه الشخصية ونضالها ضمن الحركة الوطنية، بينما وظف اللون الأسود في الجهة اليمنى من الكتاب كناية عن انحراف توجهها السياسي –حسب وجهة نظر الرسام– بمساندتها لمساعي الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة".

المطلب الثاني: محور ظاهرة الإرهاب في الجزائر:

بالنظر إلى رسوم "ديلام" الكاريكاتيرية المنشورة بجريدة "Liberté"، يلاحظ أنه أولى اهتماما واضحا بموضوع الإرهاب الذي أفرد له عدة نماذج ساخرة، مُشيرا إلى أنه جاء كنتيجة ملازمة للتيار الإسلامي، إذ أصبح من المتعارف عليه إلصاق هذا المصطلح بالمسلمين، مع أنه من المفاهيم المستوردة مع الأيديولوجيات الغازية،[1] حيث حاول من خلالها التعبير عن وجهة نظره بطريقة تهكمية بالتركيز على القتل، والذبح، والاختطاف، مُؤكدا على أنها غدت جزءا من حياة المواطن الجزائري اليومية، موظفا لذلك رموزا وأشكالا ساهمت جميعها في بناء معنى تضميني مُتكامل وواضح.

اتجه الرسام "ديلام" من خلال رسومه الكاريكاتيرية–محل الدراسة– نحو التركيز على بعض الأساليب الإرهابية العنيفة، التي نشرت الخوف وزرعت الرعب في النفوس، كالمذابح الجماعية، والحواجز المزيفة، إضافة إلى اختطاف واحتجاز الرهائن، مُوظفا لذلك رسائل ساخرة ذات عناصر لغوية مادية ومعنوية،* استمدها من مخزونه الإشاري والرمزي، حيث صاغها طبقا لتوجهه الأيديولوجي والسياسي.

[1] عبد الرزاق قسوم: نزيف قلم جزائري، دار الأمة، الجزائر، ط01، 1996، ص20.

* تتمثل العناصر اللغوية المادية في سلسلة الأصوات، أما معانيها الدالة فتتمثل في العناصر المعنوية. أنظر: كرم جان جبران: مدخل إلى لغة الإعلام، دار الجيل، بيروت، ط02، 1992، ص12.

الفرع الأول/ رسوم "ديلام"....والمذابح الجماعية:

عبرت رسوم "ديلام" الكاريكاتيرية عن اتجاه الإرهاب نحو استهداف الشعب برمته، خاصة المدنيين العزل القاطنين بالمناطق النائية بالأخص سنوات 1997م و1998 و1999م، عكست مجازر أليمة راح ضحيتها عشرات الآلاف من المواطنين الجزائريين،* محمِّلا التيار الإسلامي والنظام التربوي مسؤولية تدهور الوضع الأمني بالجزائر، من خلال قوله: " Vers la fin de l'école fondamentale n'a fait que former des terroristes".

حاول الرسام "ديلام" تأطير هذا الاتجاه السياسي بمجموعة من الرموز التشكيلية كـ"الدوائر المتمثلة في الرؤوس والقنابل، نصف الدائرة المتمثلة في قبة المساجد، المربعات والمستطيلات متمثلة في صور الإرهابيين المبحوث عنهم"، كما دعمها برموز أيقونية كـ"المسجد، واللحية، والقميص، والأسلحة البيضاء"، ولتوضيح الفكرة أكثر أضاف لها رموزا لسانية أخرى ساهمت في تحديد المعنى حتى لا ينزاح إلى تأويلات أخرى ككلمة "إسلاميين، إسلامي إرهابي، مبحوث عنه، انتخابات 97، انتخب، المدرسة الأساسية تُكَوِّن إرهـــابيين"، مشيرا بطريقة إيحائية إلى مجمـــوعة من الأفكار نوجزها فما يلي:

1/ التحسن النسبي للوضع الأمني بالجزائر بدءا من سنة 1997م، بسبب الهدنة الجزئية التي أقرتها الجماعات المسلحة مع السلطة، مما ساعد الأحزاب "منها الإسلامية كحركة حماس وحركة النهضة" أيقونة "المرشحين الإسلاميين" على الانتشار للقيام

*عرفت سنة 1997م و1998م أبشع المجازر التي خلفت عددا كبيرا من الضحايا المدنيين، أشهرها مجزرة رأس السنة في 1997/01/08م، ومجزرة "الرايس" في 1997/08/28م، التي خلفت ما يقارب 2000 ضحية، ومجزرة "بن طلحة" في 1997/09/06م، التي خلفت ما يزيد عن 2000 ضحية، ومجزرة "سيدي حماد" بضواحي "مفتاح" ولاية البليدة ليلة 1998/1/12م، التي خلفت 131 ضحية و70 جريح...وغيرها كثير. أنظر: رشيد بن أيوب: دليل الجزائر السياسي، كرونولوجيا الأحداث الأمنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1996، ص58.

بحملاتها الانتخابية "أيقونة التجمعات الشعبية"، تحضيرا للانتخابات التشريعية المقرر إجراؤها يوم 05 جوان 1997م، جاء ذلك التحسن نتيجة مواجهة النظام للجماعات الإرهابية، وللتيارات السياسية الإسلامية التي بدأت تفقد دعمها الشعبي.[1]

2/ تبني هذا التيار للفتوى التي تُبيح قتل أي شخص لا ينخرط في الجهاد ضد السلطة الكافرة، وبالتالي استهداف الشعب الجزائري باختلاف سنه وجنسه، واصفا –دون تمييز- الأحزاب الإسلامية المشاركة في الانتخابات التشريعية لسنة 1997م بالإرهابية المتطرفة، وداعيا المواطن الجزائري إلى مقاطعتها وعدم التصويت لصالحها.

كما أشار من جهة أخرى إلى ما شهده النظام التربوي من جدل وتجاذب فكري وأيديولوجي دار حول إصلاح المنظومة التربوية، بين تيار يريد أن يعود بالجزائر إلى أصالتها ويربطها بتاريخها وهويتها العربية والإسلامية، وتيار علماني متشبع بالقيم الفرنسية يريد أن يربطها بالوجهة الفرنسية لسانا ومظهرا وثقافة، واصفا المدرسة الأساسية بأنها منتجة للتطرف والإرهاب* الممارس للعنف والتقتيل "Former des terroristes" موظفا أيقونة "الأسلحة البيضاء والقنابل".

ليبارتي 11 اكتوبر 1998 عدد 1837

كما وظف إلى جانب ذلك عبارة "L’école fondamentale a aussi formé des chirurgiens…et des chimistes!"، حيث جاءت مداليلها في شكل علامات أيقونية "الرؤوس

[1] مرزود حسين: الأحزاب والتداول على السلطة (1989-2010)، رسالة دكتوراه في العلوم السياسية والعلاقات الدولية، فرع التنظيم السياسي والإداري، قسم العلوم السياسية والعلاقات الدولية، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر3، 2011-2012، ص240.

* اتهمت المدرسة الجزائرية بتفريخ الإرهاب وبأنها منكوبة–حسب رأيهم-، لذلك تم في شهر ماي 2000م تنصيب لجنة وطنية لإصلاح المنظومة التربوية، سميت فيما بعد بلجنة "بن زاغو"، فسحت هذه اللجنة المجال اللغة الفرنسية على حساب اللغة العربية، حيث تم إدراجها في السنة الثانية ابتدائي، ثم تراجعت إلى السنة الثالثة ابتدائي في 2006م/2007م، كما تراجع التعريب في تعليم وتدريس الرياضيات والحساب في الابتدائي وكافة الأطوار بالكتابة من اليسار إلى اليمين، وتنظيف الكتب التعليمية –حسب رأيهم- من المصطلحات التي تثير العنف والكراهية كالجهاد وما شابهه. أنظر: المرجع الموالي، ص78.

والأيادي والأرجل المقطعة" الدالة على "chirurgiens"، أما "القنابل يدوية الصنع فقد جاءت للدلالة على كلمة "chimistes"، لأن مناهج تلك المدرسة —حسب الرسام– ذات طابع ديني متطرف أيقونة "المسجد"، وهو ذات الاتجاه الذي تبناه التيار اليساري العلماني الاستئصالي.[1]

كما عبر الرسام "ديلام" من خلال رسومه الكاريكاتيرية –كذلك– عن التباين النوعي للاعتداءات الإرهابية من خلال تصعيد الجماعات الإسلامية هجومها العنيف على الأحياء السكنية المدنية والشبه حضرية إضافة إلى المناطق النائية، حيث استطاعت أن تحصد الكثير من الأرواح البريئة، وأن تزرع الرعب والهلع في نفوس المواطنين الجزائريين، ساخرا من اتجاه النظام نحو مكافحة التجمعات الشعبية بدل محاربة الإرهاب، ظهر ذلك من خلال توظيفه للعنوان الآتي: "Les algériens enfin protèges"، مستهزأ من السلطات الأمنية العاجزة —حسب رأيه– عن توفير الحماية للمواطنين، تجلى ذلك من خلال سؤال عون مكافحة الشغب للإرهابي بقوله: " Excusez-moi de vous déranger, vous n'aurez pas aperçu des manifestants dans le coin?".

الفرع الثاني/ رسوم "ديلام"....والحواجز المزيفة:

صعدت الجماعات الإرهابية أسلوب الحواجز المزيفة خلال سنة 1998م، وهو ما انعكس على اتجاهات "ديلام" الكاريكاتيرية، الذي أكد من خلالها على تنويع العناصر الإرهابية لأساليبها الإجرامية عن طريق إقامة حواجز أمنية مزيفة، باختيارها الطرق المجاورة للمناطق الجبلية أو الصحراوية أو الغابية، كوسيلة لتنفيذ جرائمها البشعة دون تمييز، كتلك التي وقعت في ولاية البيض والتي راح ضحيتها 40 فردا من البدو الرحل، عبر عنها "ديلام" من خلال توظيفه لرموز لسانية اتضحت جليا في العنوان "Massacre dans le sud"، وأخرى تشكيلية كالخطوط المنحنية التي تشير إلى كثبان

[1] ابراهيم هياق: اتجاهات أساتذة التعليم المتوسط نحو الإصلاح التربوي في الجزائر، مذكرة ماجستير غير منشورة في علم اجتماع التربية، قسم علم الاجتماع، كلية العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010-2011، ص153.

الرمال والصحراء، إضافة إلى الرموز الأيقونية كـ"الشمس للدلالة على أن المجزرة وقعت في واضح النهار، والجمال والنخيل دلالة على أن الحاجز المزيف وقع في منطقة صحراوية معزولة".

قدم الرسام "ديلام" فكرته الساخرة في مشهد تناص مع ما كان يحدث للقوافل من اعتداءات في العصور القديمة، حيث تمركزت نزعته الساخرة في تلك المفارقة القائمة بين علاماته الأيقونية واللسانية أي بين طول القافلة (اتجاهها إلى ما لانهاية)، وبين صراخ قائدها بوجود حاجز مزيف، كما تجلت سخريته في علامات الاستفهام والفزع التي خيمت على الجمال، مشيرا بطريقته البلاغية التهكمية إلى ضعف قوات مكافحة الإرهاب في الجزائر، كون المجازر كانت تحدث في واضح النهار.

الفرع الثالث/ رسوم "ديلام"....وظاهرة اختطاف الرهائن:

أكد الفنان "ديلام" من خلال رسومه الكاريكاتيرية استعانت الجماعات المسلحة باختطاف واحتجاز الرهائن للقيام بأعمالها الإجرامية بغية إيهام الناس بقوتها، وقد مست رسومه الكاريكاتيرية –بالنسبة للعينة المختارة– الحدث المتعلق بأزمة "رهائن الصحراء الكبرى عام 2003م"، المرتبط باختطاف 32 سائحًا أوروبيًا ضمن مجموعات منفصلة في منطقة "الطاسيلي ناجر" جنوب شرق الجزائر، تم احتجازهم في الفترة ما بين منتصف فيفري إلى مارس بينما كانوا مسافرين بوسائلهم الخاصة دون مرافقة مرشد، ليتم بعد ذلك إطلاق سراحهم ضمن مجموعتين الأولى تمت في الجزائر "دون فدية"، والثانية في مالي عن طريق دفع الفدية قدرت بـ "5 ملايين يورو" قدمتها حكومة مالي نيابة عن ألمانيا، لتدفعها لها بعد ذلك في شكل مساعدة تنموية مستقبلية.[1]

تركزت سخرية الرسام الكاريكاتيرية حول إطلاق سراح المجموعة الأولى المتكونة من 17 رهينة حررت من قبل الجيش الجزائري عن طريق استخدام القوة، وهم (ستة ألمان وعشرة نمساويين وسويدي

[1] شبكة الجزيرة الإعلامية: أنظر الرابط الآتي:
http://www.aljazeera.net/programs/behindthenews/2013/1/20/, consulté le 03 janvier 2017, à7: 45.

واحد)، مشيرا بطريقة إيحائية إلى وجود تواطؤ من قبل الخدمات السرية لقسم الاستخبارات والأمن الجزائري (DRS) في عمليات الخطف التي نفذتها المنظمة السلفية للدعوة والجهاد،* اتضح ذلك جليا من خلال العنوان "Les 17 otages sont entre les mains des autorités Algériennes"، كون قائد الخاطفين المعروف بـ"عبد الرزاق البارا"،** الجندي السابق في الجيش يدعى بـ "عماري صيفي"، لم يحاكم رغم تسليمه للسلطات الأمنية الجزائرية،[1] مشبها ممثل المؤسسة العسكرية "الفريق العماري" بالإرهابي الذي يتفاوض بشأن الفدية مع وزير الخارجية الألماني "يوشكا فيشر" لإطلاق سراح الرهـــائن من يد السلطـة الجزائرية، مؤكدا بأن هذه الحادثة ما هي إلا جزء من عمليـات مماثلة قام بها جهاز المخـابرات الجزائرية.

كما طالت سخريته كذلك الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة"، الذي صوره على أنه "امرأة ضعيفة لا رأي لها" إزاء ما يحدث، من خلال علامتين بالغتين في الأهمية الأولى عبارة عن شريط أسود موضوع على صورة الرئيس المعلقة خلف ممثل المؤسسة العسكرية، والتي تعني أن الرئيس كاليت تماما، فهو غير موجود وإنما عبارة عن صورة معلقة، الأمر الذي أكدت عليه —من ناحية أخرى– العلامة اللسانية المرافقة لها اسم مؤنث "Atika" كمدلول إيحائي سلبي مستلهم من التراث الشعبي الجزائري بمعنى المرأة الجارية غير الحرة والمملوكة التي لا رأي لها.

* المنظمة السلفية للدعوة والقتال: هي عبارة عن ميليشيات مرتبطة بتنظيم القاعدة، وقد غيرت اسمها فيما بعد ليصبح تنظيم القاعدة في بلاد المغرب الإسلامي.

** استطاع قائد عملية الاختطاف "عبد الرزاق البارا" أن يفر من العملية إلى النيجر، إلا أنه تعرض للأسر من قبل متمردي "حركة الحرية والعدالة" شمالي تشاد، ليتم تسليمه إلى الجزائريين، غير أن محاكمته لم تتم حتى الآن، منذ عملية تسليمه عام 2004م.

[1] شبكة الجزيرة الإعلامية: أنظر الرابط الآتي:

http://www.aljazeera.net/encyclopedia/icons/2015/11/8/84, consulté le 12 janvier 2017, à 14 : 34.

الفرع الرابع/ رسوم "ديلام"....والعمليات الانتحارية الفردية:

بالنظر للرسوم الكاريكاتيرية التي نُشرت بعد الانتخابات الرئاسية لسنة 1999م، يلاحظ أن سخرية "ديلام" الكاريكاتيرية انصبت حول مشروع الوئام المدني وميثاق السلم والمصالحة الوطنية، مؤكدا على أنها لم تأت بنتائج ناجعة لحل الأزمة الأمنية التي يتخبط فيها الشعب الجزائري، فبعد انتهاء المدة المحددة لقانون "الوئام المدني" يوم 2000/01/13م، تم تسجيل حوالي 2300 ضحية خلال سنة 2000م، وحتى بعد مرور ثلاث سنوات تقريبا على سياسة "الوئام المدني"، عادت العمليات الإرهابية العنيفة منذ جانفي 2002م بقوة أكبر مسجلة المزيد من التعقيد.[1]

عبر الرسام "ديلام" بطريقة إيحائية إلى ما شهدته الجزائر عام 2007م من عمليات عنف في فترات متقاربة،* مست أهداف إستراتيجية ذات حصانة عالية، لذلك سخر في رسمه من "ممثل المؤسسة العسكرية"، في إشارة منه إلى الغارة التي نفذتها جماعة انتحارية تابعة لتنظيم القاعدة في بلاد المغرب الإسلامي ضد قافلة عسكرية بسيارة مفخخة في ولاية البويرة، والهجوم على ثكنة عسكرية شرقي العاصمة شهر جويلية 2007م، عبر عنها بمجموعة من الآليات الفنية الإخراجية كالتصوير من زاوية علوية قلصت من حجم شخصية "ممثل المؤسسة العسكرية" المرتبكة دلت عليها علامات تشكيلية كـ"الخطوط والدوائر" وأخرى إيمائية-إشارية "اتجاه العينين" و"حركة اليدين"، مع وضعها في الجهة الخلفية للرسم الكاريكاتيري دلالة على ضعفها، بينما عني بتكبير حجم شخصية "الإرهابي" ووضعها في الجهة الأمـــامية للصورة دلالة على قوتها، مدعما إياها بعلامات إشـــارية-إيمائية حملت إيحاءات التفوق والانتصار.

ليبارتي 16 جويلية 2007 عدد 4512

[1] بوزيد بومدين: مرجع سابق، ص149.

* حدثت تلك الأعمال شهر فيفيري، وأفريل، وجويلية، وسبتمبر، حيث تمثلت في: تفجير سبع سيارات مفخخة في العاصمة، والاعتداء على موقع عسكري بشاحنة مفخخة شرقي العاصمة، ومحاولة استهداف موكب الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" في مدينة باتنة. أنظر: مصطفى بالعور: مرجع سابق، ص174.

بينما تعاضدت الرموز الأيقونية والتشكيلية واللسانية في بناء رسالة تهكمية واضحة مفادها التطور النوعي لظاهرة الإرهاب في الجزائر، حيث تجلى ذلك من خلال: تغير لباس الإرهابي من القميص إلى البذلة العسكرية، وتغير أسلحته من السلاح الأبيض اليدوي إلى السلاح الحربي، بالإضافة إلى تغير توجهه إذ لم يعد مقتصرا على الاتجاه الإرهابي المحلي-حسب وجهة نظر الرسام- بل تعداه إلى توجهات أخرى أخذت طابعا دوليا منتظما تحت راية "تنظيم القاعدة"، تجلى ذلك من خلال العبارة الآتية:" Depuis qu'Al Qaïda a multiplié les attentas suicides"، بالمقابل تراجع وضعف عمل المؤسسة العسكرية الجزائرية في مكافحته والقضاء عليه بشكل نهائي، من خلال "تصغير حجم ممثل المؤسسة العسكرية بجعله يقف في الخلف" و"تكبير حجم الإرهابي ببذلة عسكرية وجعله يقف في الأمام"، في إشارة منه إلى العودة القوية والنوعية للإرهاب في بلاد المغرب الإسلامي.

محمِّلا-من جهة أخرى- المؤسسة العسكرية مسؤولية الفشل في القضاء على مشكل الإرهاب في الجزائر، كونها لم تبتكر أساليب جديدة لمواجهته بطريقة تتماشى مع التطورات الحاصلة على المستوى الدولي، بتبني هذا الأخير لأسلوب نوعي مرن، متخذا من العمليات الانتحارية الفردية أساسا لزعزعت الأمن الوطني وإرهاب الناس، أيقونة "الأشلاء المتناثرة في أماكن متفرقة".

المطلب الثالث: نظام الحكم في الجزائر وإشكالية التداول على السلطة:

بين الرسام "ديلام" عبر رسومه الكاريكاتيرية بأن نظام الحكم في الجزائر هو نظام احتكاري، ولا وجود لفكرة التداول على السلطة، مشيرا إلى أن قانون الانتخابات ما هو إلا آلية وُضعت لمساعدة الحزب الحاكم على البقاء في السلطة، داعما ذلك بمجموعة من الحجج والرموز الساخرة، سلطها على شخصيتين أساسيتين مثلتا جوهر النظام هما: شخصية "الرئيس عبد العزيز بوتفليقة" وشخصية "ممثل المؤسسة العسكرية"، حيث وجه سهام سخريته عليهما وعلى أدوارهما السياسية،

مؤكدا بأن السلطة الحقيقية هي تلك التي تمارسها "المؤسسة العسكرية"، أما السلطة الظاهرة فيتولاها "رئيس الجمهورية" و"الحكومة"، أما الضحية فهو "المواطن" الجزائري البسيط.

الفرع الأول/ رسوم "ديلام" واستمرارية النظام الأحادي بالجزائر في ظل تعددية سياسية:

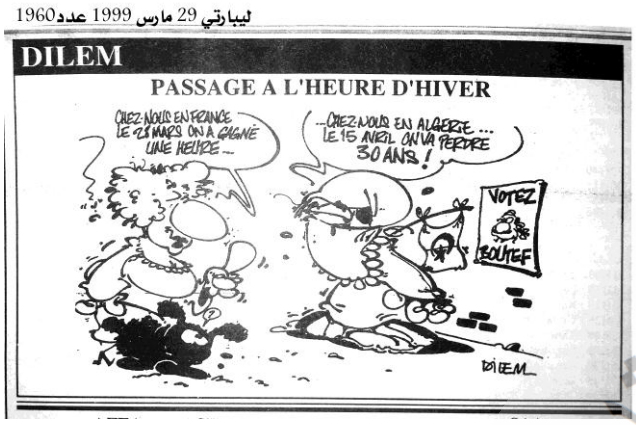
اهتم الرسام "ديلام" من خلال نماذجه الساخرة بطبيعة نظام الحكم في الجزائر من باب قيامه بدور استئصالي رافض للحل السياسي، بدأ في ممارسته منذ أن أعلن الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" تطبيق الحل السلمي للخروج من الأزمة عام 1999م، أين قام بانتقاد السلطة إلى درجة الاستفزاز كإستراتيجية لفرض موقفه الإيديولوجي الرافض للإسلاميين، ودفعها نحو القيام برد تعسفي، استغلته جريدة "Liberté" في كسب تعاطف الجمهور معها من جهة، وفي تدخل المنظمات غير الحكومية المدافعة عن حرية الصحافة من جهة أخرى.

1/ ضعف وهشاشة الطبقة السياسية بالجزائر:

أثارت رسوم "ديلام" الساخرة، التي تناولت الأحداث المتعلقة بإشكالية تعيين أمين عام حزب "التجمع الوطني الديمقراطي" عام 1998م، والانتخابات الرئاسية لسنة 1999م و2004م، قضية "تعيين رؤساء الجزائر" في علاقتها بالنظام الانتخابي، مُشيرا إلى ضعف الطبقة السياسية وهشاشتها بسبب الصراع الحاد القائم بينها دلت عليه "صورة شخصين في حالة شجار باستعمال الأسلحة البيضاء"، أدى إلى تراجع أدوارها في الحياة السياسية، وفقدان قوتها ومكانتها في صنع القرار السياسي أمام السلطة القائمة "السلطة العسكرية" دلت عليها العلامة اللسانية "nous"، التي تقوم بتعيين الرؤساء منذ الاستقلال مانعة بذلك التيارات السياسية الأخرى من إمكانية التداول على السلطة سلميا، دلت عليها أيقونة رجل في حالة جلوس وتفكير، دعمتها قرائن إشارية كـ"وضع اليدين تحت الرأس لإسناده"، وأخرى إيمائية "اتجاه نظر العينين إلى السماء".

2/ رؤساء الجزائر يُعينون ولا ينتخبون "انتخابات 1999م–2004م"

أكد الرسام "ديلام" عبر أنظمته العلاماتية الموظفة أن نظام الحكم في الجزائر يقوم على تداول "الرؤساء" مع استمرارية "المؤسسة العسكرية" في تسيير شؤون الدولة،* ظهر ذلك من خلال العلامة اللسانية الآتية: " C'est plus facile pour nous de faire élire un président de la république" عام 1998م، إذ بدا الأمر واضحا بالنسبة له أن "المؤسسة العسكرية" "nous"، اختارت السيد "عبد العزيز بوتفليقة" ليكون رئيسا للجزائر في انتخابات 15 أفريل 1999م، مؤكدا فكرته تلك التي جاءت على لسان إحدى شخصياته الكاريكاتيرية من خلال قولها: "Chez-nous en Algérie le 15 avril on va perdre 30ans!"، دعمتها علامة أيقونية أخرى دلت على المرشح "عبد العزيز بوتفليقة" (Portrait de Bouteflika) وأخرى لسانية "Votez Boutef"، في إشارة منه إلى الحملة الانتخابية التي قادها هذا الأخير، وحسمت نتائجها لصالحه بصفة مُسبقة.



الأمن العسكري ممثلا في صورة الجنرال "Toufik" هو الآخر –حسب الرسام "ديلام"– من حسم خيار العهدة الثانية للرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" في انتخابات 2004م، التي شارك فيها ستة مرشحين آخرين،** حيث تجلى ذلك من خلال العلامة اللسانية الآتية، التي جاءت

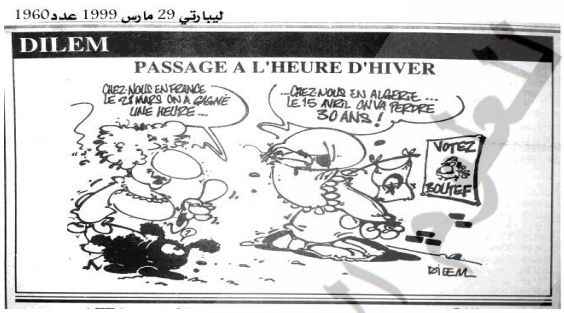
* التداول في إطار الاستمرارية معناه: استبدال مسؤولين على دفة الحكم مع غياب حقيقي للبرامج والأفكار السياسية والأطروحات وفق إرادة الشعب، هذا الاستبدال يكون في إطار الوضع القائم مع تغييرات شكلية للخطط والبرامج والسياسات.

** المرشحون السبعة في انتخابات 2004م هم: عبد العزيز بوتفليقة، علي بن فليس، سعد الله جاب الله، لويزة حنون، سعيد سعدي، علي فوزي رباعين. وقد حُسمت لصالح "عبد العزيز بوتفليقة" لعهدة رئاسية ثانية، حيث كانت ضمن تحالف عريض شمل: جبهة التحرير الوطني، والتجمع الوطني الديمقراطي، حركة مجتمع السلم، وعدد من المنظمات الوطنية. أنظر: عبد الرزاق مقري: التحول الديمقراطي في الجزائر، رؤية ميدانية، (ددن)، 2008، ص18.

على لسان شخصية الرئيس ذاتها من خلال قوله: " Et elle vient d'être prolonger de 5ans..."، دعمتها علامات إيمائية دالة على الفرح خُصَّ بها "عبد العزيز بوتفليقة" كشخصية محورية للرسم.

أبان الرسام "ديلام" –من جهة أخرى– عن موقفه إزاء الإصلاحات " Les changements de Boutef" التي نادى بها الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" عام 1999م و2005م، مُعلنا عن رفضه المطلق إلى جانب التيار الاستئصالي لفكرة الحوار الوطني القائمة على "قانون الوئام المدني"،* و"ميثاق السلم والمصالحة الوطنية"،** مشيرا إلى أن تلك الإستراتيجية المقترحة –من قبل الرئيس– للخروج من الأزمة بإحلال السلم ونزع الغطاء عن العنف السياسي،[1] والعفو عن الجماعات الإرهابية، ستؤدي إلى تقهقر الجزائر سنين عديدة، ظهر ذلك من خلال قوله: " Le 15 avril on va **perdre 30 ans!**".

اختصر الرسام فكرته تلك في لا وجود لمبدأ التداول على السلطة في الجزائر، رغم النصوص الدستورية والقانونية المكرسة للديمقراطية،[2] موظفا لذلك مجموعة من الرموز اللغوية والتشكيلية والأيقونية ذات معاني سياقية، ارتبطت بالوقت الذي أعلن فيه الرئيس "اليامين زروال" عن تقليص عهدته الرئاسية سنة 1998م، اختارت –مُسبقا– عناصر ذات نفوذ في السلطة عام 1997م شخصية "عبد العزيز بوتفليقة" حتى تُحقق الغطاء السياسي للهدنة مع الأطراف الإسلامية المسلحة، وإقناع كل من يُعارض فكرة الوئام والمصالحة الوطنية،[3] مؤكدا بأن الرؤساء في الجزائر يُنصبون ولا يُنتخبون.



* عرض الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" مشروعه الأول على غرفتي البرلمان، ثم أجرى استفتاء شعبي في 16 سبتمبر 1999م للمصادقة عليه، حيث أشارت النتائج الرسمية إلى نسبة 85.06% من المشاركة، وصوت 96.80 % لصالح الوئام المدني.

**عُرض قانون السلم والمصالحة الوطنية للاستفتاء الشعبي بتاريخ 29 سبتمبر 2005م، حاصدا 98% من أصوات الناخبين المؤيدة له، مُنح وفقها الرئيس تفويضا شعبيا كافيا لمعالجة الأزمة.

[1] زهير إحدادن: شخصيات ومواقف تاريخية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال Anel، الجزائر، 2010، ص76.

[2] طاهر رابح: مرجع سابق، ص ص234، 235.

[3] محمد تامالت: مرجع سابق، ص157.

الفرع الثاني/ سيطرة المؤسسة العسكرية على مفاصل السلطة بالجزائر:

1/ قمع المؤسسة العسكرية لآليات التداول على السلطة في الجزائر:

لم تقتصر سخرية الرسام الكاريكاتيرية على سياسية العفو الرئاسي، بل تعداها إلى النيل من شخص الرئيس في حد ذاته من خلال "رسمه في شكل امرأة" شبه عارية "دلت عليها أيقونة الأثداء" حملت اسم "Fella"، دعمها بمجموعة من العلامات الأيقونية الأخرى تمثلت في تصغير حجم الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" وتكبير حجم "ممثل المؤسسة العسكرية"، والإشارية تمثلت في "رفع ممثل المؤسسة العسكرية لسبابته في وجه الرئيس بوتفليقة"، والإيمائية "فتح الفم"...، حيث حمل نظامه العلاماتي السابق فكرة نفوذ المؤسسة العسكرية في تسيير شؤون الدولة، بينما صور بالمقابل الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" في وضع المنصت، دلت عليه بعض العلامات الإيمائية "فتح العينين"، والإشارية "وضع اليدين على حافة المكتب" كلاهما حمل معنى الانتباه، أكدت عليهم علامات لسانية تجلت في الحوار الذي دار بين الشخصيتين المحوريتين.

هذا الوضع السياسي المستبد –حسب الرسام– تتقاسمه الجزائر مع الكثير من الدول العربية التي أسقطتها الثورات المندلعة عام 2011م، كـ"سوريا" التي اختار رئيسها قمع مواطنيه بالقوة للمحافظة على سُدة الحكم، تجلى ذلك من خلال العنوان الآتي: " Bachar Al Assad a fait des gestes d'ouverture"، إضافة إلى بعض العلامات التشكيلية الأخرى كالخطوط المستقيمة المحددة لاتجاه الرصاص الدالة على قوة القمع، ناهيك عن اللون الأحمر الدال على الموت والقتل، وبعض الأشكال الدائرية والعلامات الإيمائية "جحوظ العينين وفتح

الفم"، والإشارية "رفع اليدين للأعلى" المعبرة عن فزع وضعف المواطنين الأبريـــاء أمـــام قوة آلة القمع النظامية.

القمع موجود في الجزائر يقول "ديلام" حسب رسومه الكاريكاتيرية، لكنه مختلف لاعتبارات كثيرة كون الوضع السياسي الجزائري لم يتهيكل بعد ليُحدث آليات للتداول على السلطة عن طريق الانتخابات، التي وصفها بكونها ذات "نزاهة شكلية" وغير مُعبرة عن وزنها الاجتماعي الحقيقي،* استغلها النظام – قانونيا– في مصادرة حق الشعب لاختيار من يمثله بطريقة ديمقراطية، مشيرا بأن المرشح الحر "عبد العزيز بوتفليقة" دخل عام 1999م و2004م انتخابات رئاسية آمنة،** خصوصا بعد انسحاب المرشحين الستة في الأولى، والتحالف العريض الذي ميز الثانية، دلت عليها أيقونيا انفرادية صورة المرشح "عبد العزيز بوتفليقة".

2/ تشنج العلاقة بين الرئاسة والمؤسسة العسكرية:

تناول الرسام "ديلام" عبر نماذجه الكاريكاتيرية الساخرة الحدث المتعلق بأزمة منطقة القبائل*** التي أثيرت سنة 2001م، وارتبطت بتجمهر المواطنين للمطالبة بدسترة اللغة الأمازيغية، إضافة إلى بعض المطالب الاجتماعية الأخرى، غير أنها تحولت إلى شغب وفوضى واشتباكات مع أفراد الجيش والأمن،[1] حيث عقد ترابطا تهكميا بين استمرارية هذه الأزمة وبين بقاء "عبد العزيز

* هناك تضارب للأرقام حول الهيئة الانتخابية بين 13 مليون و17 مليون ناخب. أنظر: طاهر رابح: مرجع سابق، ص239.

** أسفرت نتائج الانتخابات الرئاسية التي أجريت يوم 15 أفريل 1999م و08 أفريل 2004م، عن فوز "عبد العزيز بوتفليقة" بنسبة 73,79% في الأولى، و85% في الثانية. أنظر: مصطفى بالعور: مرجع سابق، ص ص170، 171.

*** ارتبطت بقضية اغتيال الشاب "ماسينيسا قرماج" في كتيبة الدرك الوطني بولاية "تيزي وزو" يوم 18 أفريل 2001م، ومنذ ذلك الحين والغضب يعم أرجاء الولاية ليمتد إلى ولايات أخرى، تظاهر مواطنوها ليعبروا عن سخطهم إزاء تدني ظروفهم المعيشية، وصلت إلى درجة تخريب الممتلكات العمومية ومشادات مع رجال الشرطة، سُجلت على إثرها ضحايا بشرية وأخرى مادية معتبرة، ورغم محاولات الرئيس لتهدئة الأوضاع إلا أن الأزمة ظلت قائمة لسنوات، استمر الوضع حتى ستة 2004م، حيث تم الاتفاق على مجموعة من المطالب المستعجلة كالإفراج على جميع المسجونين والمعتقلين، وتقديم تعويضات مادية لفائدة الضحايا وأسرهم...ليبدأ الهدوء في الرجوع تدريجيا إلى المنطقة. أنظر: إيدير معياش: الانتخابات المحلية الجزئية من خلال جريدتي "الوطن" و"المجاهد" من 03 نوفمبر إلى 03 ديسمبر 2005، دراسة مقارنة، مذكرة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2006-2007، ص-ص68-75.

[1] بوزيد بومدين: مرجع سابق، ص55.

بوتفليقة" في منصبه الرئاسي بترشحه لعهدة رئاسية ثانية عام 2004م، ظهر ذلك من خلال العنوان الآتي:"Avril 2004: La crise en Kabylie dure depuis 3 ans… ".

أبان الرسام "ديلام" عن فكرة نفوذ الجنرالات في الحياة السياسية، وتحكمهم بزمام السلطة الفعلية في الجزائر، بدعمهم للرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" من خلال توظيفه لصورة الجنرال "محمد مدين"، المعروف باسم "TOUFIK" الذي رسمه خلف الرئيس في شكل "إطار" ضمه صورتاً واسماً، كداعم له في حملته الانتخابية الثانية ضد جنرالات آخرين كانوا ضده، من بينهم قائد الأركان "محمد العماري"، الذي لم يوظفه كالعادة إلى جانب الرئيس، بل عوضه بصورة الجنرال المذكور سابقا، في إشارة منه إلى وجود انقسام* داخل المؤسسة العسكرية في مساندتها للرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" لعهدة رئاسية ثانية عام 2004م، هذا النظام إذن –حسب الرسام– يفتقد إلى الشفافية بقول الرئيس: "ET elle vient d'être prolongée de 5ans.." مؤكدا على أن استغلال منصب رئيس الجمهورية يحتاج دائما إلى مباركة المؤسسة الأمنية التي تعد مركز القرار الحقيقي للنظام الجزائري، وأن السلطة الفعلية لا تكمن في المؤسسة الدستورية.

عبر الرسام –كذلك– من خلال علاماته اللسانية والتشكيلية "dure depuis 3 ans…" عن فشل الرئيس في تحقيق "الوفاق الوطني" الذي تعهد به منذ وصوله إلى كرسي الرئاسة، في إشارة إلى استمرارية بؤر الأزمات منها أزمة منطقة القبائل، مُحمِّلا السلطة مسؤولية معالجة تلك الأحداث، ومُتهما إياه بعرقلة حلها رغم الوعود الكثيرة التي تقدم بها، كما طالت سخريته كذلك اسم الرئيس من خلال مناداته بـ (Boutef)، حيث جاء هذا البتر للنيل منه والتهكم عليه.

* بدأ الخلاف عندما أظهر الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" رغبته في أخذ صلاحياته كاملة، فدخل في خصومات مع المؤسسة العسكرية واتهم بعض ضباطها بالفساد، مما أدى إلى نشوب صراعات خفية بين الطرفين، انتهت باستقالة قائد الأركان "محمد العماري" وعين مكانه "القايد صالح"، ليضبط بعد ذلك التوازن بين الرئاسة والمؤسسة العسكرية، كما تقرر التعايش ضمن قاعدة التوازن غير المستقر. أنظر: عبد الرزاق مقري: مرجع سابق، ص07.

تطرق الرسام "ديلام" كذلك إلى الحدث المتعلق بإجراء الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" عام 2002م لقاءات مع "علي بالحاج" القيادي السابق في الحزب المنحل "الجبهة الإسلامية للإنقاذ"، الذي اعتقل في 04 جوان 1991م بتهمة تهديد أمن الدولة، حيث تناول ذلك الحدث بطريقة تهكمية أبانت عن موقفه الرافض للسلطة القائمة، في كون المؤسسة العسكرية لا تزال تتدخل في الشؤون السياسية للدولة، تمظهر ذلك من خلال تركيزه على تأنيب ممثل المؤسسة العسكرية "محمد العماري" الذي صوره بحجم كبير، للرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" الذي صوره بحجم صغير، في كون الاتصالات مع "علي بلحاج" –غير منتهية فترة سجنه– ممنوعة، تجلى ذلك من خلال توظيفه لتوليفة من العلامات اللسانية "Tu sais que les contacts sont interdits"، والإشارية "رفع سبابة اليد اليمنى لتوجيه الخطاب بغرض التحذير"، والإيمائية "جحوظ العينين وفتح الفم دلالة على غضب وتذمر" ممثل المؤسسة العسكرية" من الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة".

عبر الرسام "ديلام" كذلك عن ضعف موقف الرئيس، دلت عليه بعض العلامات الإيمائية "انفتاح جزئي للعينين" حملت معنى الاستغراب، والإشارية "فتح اليدين على شكل زاوية منفرجة" حملت معنى الدهشة، أكدت عليهما مجموعة من العلامات اللسانية كقول الرئيس: " Oui mais c'était après L'Ftour!"، بمعنى أن تلك اللقاءات حدثت بعد إقرار قانون الوئام المدني شهر سبتمبر 1999م، دلت عليه رمزيا كلمة "L'Ftour" التي حملت معنى "الإباحة" في تقابلها مع كلمة "interdits" التي حملت معنى المنع.

كما أشار الرسام "ديلام" ضمنيا إلى توتر العلاقة بين "المؤسسة العسكرية" والرئيس "اليامين زروال" عام 1995م، توترا أفضى إلى استقالته من منصبه الرئاسي عام 1998م، من خلال إصراره على استحضار صورة الرئيس "زروال" خلف شخصية "ممثل المؤسسة العسكرية"، ليعقد من خلالها قرينة سياقية بين هذه الشخصية التي تعنتت في إعطاء الشرعية السياسية والقانونية للهدنة مع الجماعات المسلحة لذلك كان مصيرها "الاستقالة".

أراد الرسام "ديلام" تمرير رسالة للقراء مفادها أن "ممثل المؤسسة العسكرية" يريد أن يقول للرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" إن لم تستجب لأوامرنا فسوف يكون مصيرك كمصير الرئيس السابق "اليامين زروال"، في إشارة منه إلى مدى قوة المؤسسة العسكرية، التي اختارت صيغة التحالف مع الرئيس الجديد، كون سياسة الحل الأمني لم تؤت ثمارها داخليا وعزلت الجزائر دوليا، غير أنها ظلت رافضة لرجوع الحزب المنحل إلى الحياة السياسية، مثلما يوضحه النموذج الكاريكاتيري المقابل.

في هذا الشأن يشير الباحث "اسماعيل قيرة" إلى أن الوضع في الجزائر تنطبق عليه إلى حد ما نظرية "الطوق العازل" حيث أن الممسك بزمام السلطة السياسية "المؤسسة العسكرية" لا يظهر إلى العلن بصفة مباشرة، فالسلطة الحقيقية تفرض أمر الممارسة المباشرة إلى واجهة مدنية هي أشبه بالطوق العازل الذي يحمي المركز، يتشكل هذا الطوق من "رئيس الدولة" كقاطع كهربائي و"رئيس الحكومة والوزراء" كقوابس، يمكن التضحية بها دائما حفاظا على سلامة الجهاز الحاكم، وفي الحالات الخطيرة جدا، يمكن التضحية أيضا بالقاطع الكهربائي "رئيس الدولة" ليبقى مركز النظام سليما "المؤسسة العسكرية".[1]

كما أراد الرسام "ديلام" –من جهة أخرى– تمرير فكرة جانبية مفادها أن الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" حاول من خلال إجرائه لاتصالات مع "علي بلحاج"، التأكيد على ضرورة استقلالية قراراته وإبعاد المؤسسة العسكرية عن الحياة السياسية،* حيث كرس جهده لتوطيد سلطته،

[1] إسماعيل قيرة، علي غربي وآخرون: مستقبل الديمقراطية في الجزائر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000، ص98.

* قام الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" بعد فوزه في انتخابات 1999م، بتعيين أصدقائه المقربين وحلفائه السياسيين في مناصب عليا في الدولة، كما استبدل تدريجيا أشخاص أوفياء له بضباط في القيادة العليا للجيش ممن كانوا معارضين له، بهدف خفض الدور السياسي للجهات العسكرية، وبعد انتخابات 2004م تأكد أنه نجح في هذه العملية إلى حد ما، وحتى يحكم زمام سيطرته على الجهاز العسكري أصدر مرسوما رئاسيا أنشأ بموجبه منصب الأمين العام داخل وزارة الدفاع، ليجبر بعدها الجنرال "محمد العماري" في أوت 2004م على التنحي من منصب قيادة الجيش، لأنه كان من منتقدي قانون الوئام المدني الذي سنه "بوتفليقة" وخطة

فنتج عن ذلك تشنج في العلاقة بينه وبين المؤسسة العسكرية، مثلمـــا ما أوضحه الرسم الكاريكاتيري السابق.

المطلب الرابع: محور سياسة الجزائر الخارجية:

تطرق الفنان "ديلام" من خلال رسومه الكاريكاتيرية إلى موضوع سياسة الجزائر الخارجية، مُفردا لها عدة نماذج ساخرة، تهكم فيها من النهج السياسي الخارجي الذي تبناه الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" لتحسين صورة الجزائر في المحافل الدولية، عبر إستراتيجية "تكثيف رحلاته للخارج"، هي – حسب رأيه– فاشلة، لأن الأزمة الداخلية للجزائر تحتاج إلى حل استئصالي قمعي، تعود وفقه الصورة الدولية الحسنة للبلاد.

الفرع الأول/ رسوم "ديلام" ورحلات الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة":

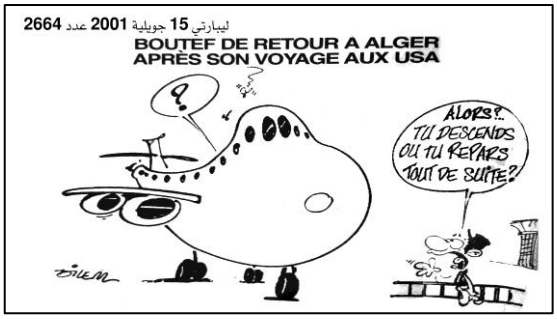
عالج الرسام "ديلام" بنزعة ساخرة موضوع سياسة الجزائر الخارجية في عهد الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، تهكم فيها من النهج السياسي الذي اختاره لمعالجة الأزمة عبر آلية تكثيف رحلاته للخارج، مستغلا الأحداث الوطنية وحتى الدولية لبناء نظرته الكاريكاتيرية الناقدة، حيث تناول في أحد رسومه الحدث المتعلق بالزلزال الذي ضرب الهند في 26 جانفي 2001م،* أثناء زيارة الرئيس "بوتفليقة" لها، استغل ذلك التزامن ليتهكم من كثرة رحلات الرئيس للخارج، عبر العنوان الآتي: " Un séisme fait 2000 morts pendant la visite de Boutef en Inde"، عقد الرسام قرينة السخرية بين زيارة الرئيس للهند وبين الكارثة الإنسانية التي أصابتها جراء الزلزال العنيف، موحيا إلى أنه نذير شؤم أينما ارتحل موظفا مجموعة من الرموز ذات دلالات سلبية.

السلام بصفة عامة، ليعين مكانه الجنرال "أحمد قايد صالح" أحد أصدقائه المقربين وحلفائه السياسيين. أنظر: رشيد تلمساني: مرجع سابق، ص16.

* ضرب الزلزال الهند بقوة 7,6 درجات على سلم رشتر، وتسبب في مقتل 22 ألف شخص، وإصابة 150 ألف آخرين وتشريد مئات الآلاف. أنظر الرابط الآتي:
http://www.startimes.com/?t=28746058, consulté le 15 avril 2016, à 15: 30.

تجلت سخرية الرسام كذلك في تشبيه الرئيس بشخصية "السندباد البحري"** المستوحاة من حكايات "ألف ليلة وليلة"، المعروفة بكثرة ترحالها عبر بساطها الأحمر، غير أن تصويره لبساط الرئيس كان مليئا بالأشواك للدلالة على تردي الوضع الداخلي للجزائر أمنيا وسياسيا واقتصاديا، بينما عبر عن خسارة الجزائر لسمعتها الدولية بلباس الرئيس البالي والممزق.

كما أكد في نماذج كاريكاتيرية أخرى أن معظم زيارات الرئيس ليست مبررة تحت مظلة "الضرورة الدبلوماسية"، ساخرا من كثرتها من خلال توظيفه لأيقونة "الطائرة" الدالة على كثرة رحلاته للخارج، ولبعض العلامات اللسانية الموضحة في الحوار الآتي: "Tu descends ou tu repars tout de suite".



كما استغل –كذلك– الحدث المتعلق بوفاة رئيس مجلس الأمة "محمد الشريف مساعدية" المنَصَّب شهر أفريل 2001م،* ليعيب على الرئيس الجزائري فرط اهتمامه بالسياسة الخارجية على حساب الشأن الداخلي، أين أظهره في حالة جهل بوفاة "مساعدية" (حدث داخلي)، وفقا لقرينة لسانية اتضحت في جوابه "Enchanté"، عندما قدم له وفد إماراتي التعازي في إحدى المناسبات الدولية المقامة في روما عام 2002م، حيث شكلت إجابته استفهاما خيم على رؤوس الوفد، أدت وظيفة تهكمية ساخرة انتقد بموجبها السياسة المنتهجة من قبل الرئيس الجزائري.

** شخصية خيالية مستوحاة من شخصيات ألف ليلة وليلة عاشت في فترة الخلافة العباسية، ترتكز أحداث الحكاية حول بحار من بغداد قام بزيارة الكثير من الأماكن السحرية، لقي فيها المصاعب والأهوال، أثناء إبحاره في سواحل أفريقيا الشرقية وجنوب آسيا. أنظر الرابط الآتي:

https://ar.wikipedia.org/, consulté le 04 avril 2017, à 20:00.

* أدى "محمد الشريف مساعدية" دورا مهما في الحملة الانتخابية لرئاسيات 1999م لصالح المرشح "عبد العزيز بوتفليقة"، وفي جانفي 2001م عينه الرئيس عضوا في مجلس الأمة من بين ثلث الأعضاء الذين عينتهم الرئاسة، قبل أن يتولى رئاسة هذا المجلس في 12 أفريل 2001م، بعد إقصاء "بشير بومعزة" العضو البارز في جبهة التحرير الوطني.

الفرع الثاني/ رسوم "ديلام" واهتزاز هيبة الدولة الجزائرية:

عبر الرسام "ديلام" في نماذج كاريكاتيرية أخرى عن ضعف هيبة ومكانة الجزائر في المجتمع الدولي، تجلت من خلال الصورة السيئة التي يحملها الأجانب عن الجزائر ليصبح على إثرها المواطن الجزائري أيقونة "العلم الوطني" رديفا للإرهابي، تمظهر ذلك من خلال الحوار الذي دار بين "ممثل للقنصلية الفرنسية" مع مواطن جزائري، في احتوائه على علامات لسانية تضمنت سؤالا اتهاميا "Z'avez un visa?" دلت عليه علامات تشكيلية "خطوط ودوائر" حملت معنى الغضب، وإشارة "استعمال سبابة اليد اليمنى" حملت معنى الاحتقار، وإيمائية "نظرة العينين" حملت معنى الاتهام، رمزت جلها –ضمنيا– للحصار الدولي المفروض من قبل الدول الغربية على الجزائر دولة وشعبا، في إشارة منه إلى اهتزاز عزة وكرامة المواطن الجزائري البسيط عند إقدامه على السفر للخارج، حتى وإن كانت الغاية منه الاحتفال برأس سنة ميلادية جديدة.

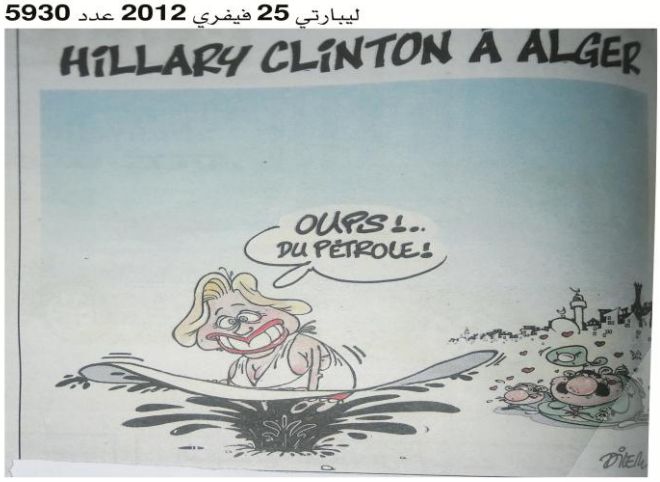
الفرع الثالث/ رسوم "ديلام" ..الاستثمار الأمريكي وتحسين صورة الجزائر الدولية:

تناول الرسام "ديلام" الحدث المتعلق بزيارة وزيرة الخارجية الأمريكية "هيلاري كلنتون" (Hillary Clinton) إلى الجزائر في إطار جولتها التي قادتها إلى العديد من الدول المغربية والعربية، حيث ضمت البحث في ملفي "مالي" و"القاعدة"، باعتبار أن الجزائر تعد حليفا قويا للولايات المتحدة الأمريكية في حربها على الإرهاب بمنطقة المغرب العربي، ناهيك عن جهودها الدبلوماسية الفعالة في تحقيق الاتفاق بين الحكومة المالية والطوارق شمال مالي شهر جويلية 2006م،[1] استغل ذلك الحدث لتمرير رسالته الكاريكاتيرية الساخرة من النظام الجزائري، القائم اقتصاده على الريع النفطي أيقونة "البترول"، الذي رسمه في مشهد أمامي اقترن بشخصية الوزيرة "هيلاري كلنتون".

[1] محمد بوضياف: مرجع سابق، ص–ص300–303.

حاول الرسام "ديلام" من خلال هذا المشهد بعلاماته الأيقونية والتشكيلية واللسانية التأكيد على أن الولايات المتحدة الأمريكية تعد أكبر قوة في العالم، بتكبير شخصية "هيلاري كلنتون" وجعلها في الأمام، وأن علاقاتها مع الجزائر قائمة أساسا على البترول "استعمال هيلاري كلنتون لوحة التزحلق على البترول"، في إشارة منه إلى أن الاقتصاد الجزائري مرهون بقطاع المحروقات، وأن أي انخفاض في عائدات هذا الأخير سيؤثر سلبا على النمو الاقتصادي الجزائري، مؤكدا بأن المتغير البراغماتي هو العامل الأساسي الذي يحدد النشاط الخارجي لاقتصاد الولايات المتحدة الأمريكية، من خلال العلامة اللسانية المتمظهرة في الحوار الذي خص به شخصية "هيلاري كلنتون" من خلال قولها: "Oups!.. Du pétrole!".

ليبارتي 25 فيفري 2012 عدد 5930



أما بالنسبة للرسائل المستنبطة من المشهد الخلفي الذي ضم أيقونات صغيرة، تصدرها النظام الجزائري بممثليه "الرئيس عبد العزيز بوتفليقة" و"ممثل المؤسسة العسكرية"، ومدينة الجزائر بعلاماتها الأيقونية المختلفة "المساجد والبنايات الجماعية والمعالم الأثرية –مقام الشهيد–"، فتكمن في أن الجزائر دولة ضعيفة "تصغير حجم ممثلي النظام الجزائري وجعلهم في الخلف"، لاعتمادها على "ريع البترول"، استغله النظام لفرض الولاء السياسي وشراء السِّلم الاجتماعي.*

جاء توظيف شخصية "ممثل المؤسسة العسكرية" وشخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" في هذا الرسم الكاريكاتيري وظيفيا في إشارة منه للعلاقات الأمنية، التي تربط الجزائر بالولايات المتحدة الأمريكية في إطار مكافحتهما للإرهاب، خصوصا وأن الجزائر تعد حليفا استراتيجيا في دول الساحل الإفريقي وشريك أساسي لمعالجة مسألة تنظيم القاعدة في بلاد المغرب الإسلامي، أدى فيها الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" دور الوسيط في بنائها وتشكيلها خصوصا بعد أحداث سبتمبر

* استطاعت حكومة "أويحي" أن تلبي عددا من المطالب الاجتماعية التي تقدمت بها الحركات الاحتجاجية عام 2011م و2012م، نظرا للبحبوحة المالية التي كانت تتمتع بها الحكومة آنذاك، بفضل هذا الريع استطاع النظام التحكم في مقاليد السلطة.

2001م، كما أشار من جهة مكملة للعلاقات الاقتصادية عبر أيقونة "البترول"، مؤكدا بأن التقارب الاقتصادي البترولي هو السمة الغالبة على حسن العلاقات الجزائرية الأمريكية، دلت عليه بعض العلامات الإيمائية "الفرح" التي وسمت وجه وزيرة الخارجية الأمريكية.

بينما اتضح تهكم الرسام "ديلام" من الحوافز والضمانات* المشجعة على الاستثمار المباشر** في الجزائر، التي بادر الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" بإصدارها في شكل قوانين استهدفت استقطاب رؤوس الأموال الأجنبية وتخفيض الضرائب عليهم، وتقديم بعض الامتيازات والتسهيلات،[1] مع اتجاه يجعل الاقتصاد الجزائري يندمج في الاقتصاد العالمي،[2] عبر عنها في شكل أيقوني "قلوب" أحاطت بأطراف النظام "شخصية الرئيس عبد العزيز بوتفليقة وممثل المؤسسة العسكرية".

جاءت تلك الحوافز لاستدراك النتائج السلبية التي تمخضت عن قانون 2005م، حيث تراجع إنتاج الجزائر من المحروقات بنسبة 25% سنة 2006م، كما لم توفق الجزائر في إعلان مناقصات دولية جديدة للاستكشاف منذ سنة 2010م، لأن قطاع المحروقات في الجزائر أعطى رسائل سلبية للشركاء الأجانب عن عدم جاهزيته للاستثمار، كما تضاعفت الشكوك حول ربحية هذا المجال في الجزائر.[3]

عند الجمع بين المشهدين "الأمامي والخلفي" بتشكيلاته العلاماتية المتنوعة يتضح للمحلل أن الفكرة العامة لهذا الرسم الكاريكاتيري، تتمحور حول اتجاه الجزائر نحو تقديم تسهيلات للشركات

---

* تتمثل تلك الضمانات والتسهيلات في: عدم المساس بالامتيازات المحصل عليها، مع إمكانية تحويل رؤوس الأموال المستثمرة والعائدات الناتجة عنها، تغطية تلك الاستثمارات من خلال المعاهدات والاتفاقيات الدولية، اللجوء إلى التحكم الدولي في حالة نزاع بين الدولة الجزائرية والمستثمرين الأجانب...أنظر: مروة كرامة، وحدة رايس: تقييم التجربة الجزائرية في مجال جذب الاستثمار الأجنبي المباشر في ظل تداعيات الأزمة المالية، دراسة تحليلية، مجلة أبحاث اقتصادية وإدارية، ع12، ديسمبر 2012، ص70.

** الاستثمار الأجنبي المباشر هو: حصول الأجانب على أصول عينية في الدول المستثمر فيها كالمصانع والعقارات. أنظر: أحمد فتحي سليمان: مفاتيح المعرفة السياسية، ص291، بالرجوع للعنوان الالكتروني الآتي:
https://www.goodreads.com/book/show/205, consulté le 30 mai 2016, à 14: 09

[1] زغيب شهرزاد: الاستثمار الأجنبي المباشر في الجزائر، مجلة العلوم الإنسانية، ع08، جامعة محمد خيضر بسكرة، فيفري 2005، ص21.

[2] مصطفى بالعور: مرجع سابق، ص171.

[3] خميسة عقابي: النفط في العلاقات الأمريكية العربية، دراسة حالة الجزائر، 1990-2014، مذكرة ماجستير غير منشورة في العلوم السياسية، تخصص علاقات دولية وإستراتيجية، كلية الحقوق والعلوم السياسية، قسم العلوم السياسية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1014-2015، ص204.

الأمريكية الكبرى العاملة في مجال النفط في الصحراء الجزائرية، حتى تستثمر في الجزائر وتضمن تدفق البترول والغاز الطبيعي بأثمان معقولة،[1] لتحصل بالمقابل على تأكيد الإدارة الأمريكية –بصفتها دولة كبرى بإمكانها التأثير في قرارات المنظمات والهيئات الدولية– على براءة النظام الجزائري من التهم التي وجهت إليه حول ضلوعه في مجازر مست مدنيين عزل، وبالتالي إزالة الشكوك والانطباعات السيئة لمنظمات حقوق الإنسان الدولية، ووسائل الإعلام الغربية التي كانت سببا في تشكل صورة سيئة لدى الأجانب عن الجزائر، حرمتها من الاستثمارات ومن مصادر التسليح وحتى من السياح.

المطلب الخامس: محور علاقة السلطة بالصحافة:

بالنظر إلى رسوم "ديلام" الكاريكاتيرية المنشورة بجريدة "Liberté"، يلاحظ أنه أولى اهتماما واضحا بموضوع علاقة السلطة بالصحافة، حيث تناولت رسومه تلك العلاقة وما صاحبها من تشنجات ساهمت الظروف السياسية والأمنية السيئة في تأجيجها، مُشيرا إلى أن هذا الإجراء مرتبط بخوف السلطة من انتشار أفكار قد يصعب التحكم في الأثر الذي يمكن أن تُحدثه هذه الأخيرة في أوساط القراء، مما قد يؤدي إلى إضعاف سلطة الحاكم،[2] فكان ذلك مبررا لسيطرة السلطة السياسية على هذه الوسيلة منذ أن استعادت الجزائر استقلالها، مرتكزة على مبدأ "الضبط القبلي"، بحيث لا تتم عملية النشر إلا بعد مراقبة وموافقة الجهة الرسمية عليها.

الفرع الأول/ رسوم "ديلام" وانعدام حرية الصحافة بالجزائر:

تمثلت الفكرة المحورية التي دارت حولها سخرية "ديلام" الكاريكاتيرية في "انعدام حرية الصحافة بالجزائر" من خلال قوله:" Boutef S'en prend une fois de plus aux journalistes"(عام 1999م)، حيث أشار بطريقة ضمنية إلى الإجراءات التعسفية المتخذة من قبل السلطة ضد الصحافة الجزائرية، والتي أجملها الباحث "ابراهيم براهيمي" في الضغوطات ذات الطابع الاقتصادي، والاغتيالات التي طالت الصحفيين إضافة إلى المضايقات القضائية،[1] عناوين كثيرة

[1] حنان دويدار: الولايات المتحدة والمؤسسات المالية الدولية، مجلة السياسة الدولية، ع127، جانفي 1997، ص121.

[2] عزي عبد الرحمان: تجليات الخوف في الصحافة، بناء الخوف وانكسار البنية القيمية في الصحافة العربية، مؤتمر فيلاديفيا الحادي عشر، ثقافة الخوف 24، 26 أفريل 2006، بحوث محكمة، تحرير ومراجعة: صالح أبو أصبع، عز الدين مناصرة، محمد عبيد الله، كلية الآداب والفنون، جامعة فيلاديفيا، 2007، ص05.

[1] العربي بن عودة: مرجع سابق، ص202.

تمكنت من الصمود والتحدي، مقابل أخرى اختفت بعد ظهور قصير تحت مسميات كثيرة، ومشارب سياسية وفكرية ولغوية متنوعة.

1- الضغوطات الاقتصادية:

تمثلت أولى الضغوطات الاقتصادية في عدم استقلالية الصحف، بسبب المساعدات "المالية والمادية" التي قُدمت لها من قبل السلطة العمومية، والتي استغلتها كوسيلة غير مباشرة لفرض الرقابة عليها، والتحكم في عمليات نشرها الصحفي.[1]

كما ارتبطت كذلك بعائدات الإشهار، الذي ظل محتكرا من قبل الدولة وفق ما جاء به المنشور الحكومي لـ "بلعيد عبد السلام" سنة 1992م، القاضي بإلزام المؤسسات العمومية والهيئات التابعة للإدارة، إعطاء ميزانيتها من الإشهار للوكالة الوطنية للنشر والإشهار –غير أنه لم يُطبق– مما اضطره إلى توجيه منشور ثاني في أكتوبر 1993م، يُبين فيه للمعلنين أن اختيار وسيلة النشر يعود للوكالة الوطنية للنشر والإشهار، وأنه من حقهم فقط اقتراح الجرائد التي يرونها صالحة لذلك.[2]

لم تتوقف المضايقات المالية عند هذا الحد بل تعدتها إلى مطالب وزير الإعلام والثقافة آنذاك السيد "حمراوي حبيب شوقي"، القاضية بتحديد نسبة معينة للإشهار لا تتجاوز 30% من مجموع عدد صفحات الجريدة، وفتح المزيد منه لصحف القطاع العام، وهو ما واصلت عليه حكومة "مقداد سيفي" من سنة 1994م إلى سنة 1995م، والحكومة الثانية لـ"أحمد أويحي" سنة 2005م.

كما كان للمطابع الحكومية ولمؤسسات التوزيع العمومية دور في تلك المضايقات، ابتداءً من شهر فيفري 1996م، أين أثيرت أزمة حقيقية بينها وبين ناشري الصحف، بسبب رفعها لتكاليف الطباعة ولتقاعسها عن أداء دورها بشكل جيد، مما اضطر –بعض الجرائد ذات السحب الكبير– إلى

[1] سعيد دودان: مكانة اللغة العربية في الصحافة المكتوبة، مقال منشور ضمن كتاب بعنوان: اللغة العربية في الصحافة المكتوبة، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2010، ص191.

[2] العربي بن عودة: مرجع سابق، ص210.

تحمل خسائر جسيمة تراوحت بين ارتفاع ديونها للمطابع من جهة، وتوقفها عن الطبع والسحب من جهة أخرى.[1]

2- الضغوطات الأمنية:

اتضحت نية السلطة في التضييق على حرية الصحافة منذ إعلانها لحالة الطوارئ شهر فيفري 1992م، حيث لم تتوان في تعليق بعض العناوين،[2] وفي اعتقال مدراء نشرها،* باعتبارهم "المسؤول الأول" أمام القانون في حال وقوع خروقات معينة،[3] بحجة المساس بأمن الدولة والمصلحة الوطنية والنظام العام والسلم المدني، فاتجهت حكومة "أحمد غزالي" سنة 1991م-1992م نحو معاقبة الصحف التي تقدم معلومات أو تجري حوارات مع قادة التيار الإسلامي، من خلال إنشائها لغرفة تختص بكل ما هو مخالف للصحافة في محكمة الجزائر شهر نوفمبر 1991م، بعدها بثلاثة أسابيع وجدت بها 47 قضية قذف وتجريح، بينما شهد سجن "سركاجي بربروس"، انطلاقا من سنة 1992م موجة اعتقالات لا مثيل لها استهدفت الصحفيين، دشنه الصحفي مدير جريدة "L'hebdo-Libéré" في 17 مارس 1992م بعد نشره ملف "Les magistrats faussaires".[4]

ازدادت العلاقة تشنجا بين الطرفين مع مجيء حكومة "بلعيد عبد السلام" شهر جويلية 1992م إلى أوت 1993م، التي اتجهت نحو تطبيق نوعا خطيرا من أنواع القمع، تعلق الأمر بالمنع من الكتابة ومن ممارسة المهنة،* مرفق عادة بتعليق اليوميات ذات السحب الكبير ك "الرأي" و"الحوار"

---

[1] العربي بن عودة: المرجع السابق، ص-ص210-212.

[2] محمد شطاح: مرجع سابق، ص473.

* من العناوين التي علقت نجد جريدة "El watan" عام 1993م لمدة 09 أيام، بسبب نشرها قبل الأوان خبر اغتيال دركيين،كما توقف مدير جريدة الخبر السيد "سلامي" و السيد "زايدي" نائب رئيس التحرير وخمسة صحفيين بدعوى التشهير لنداء أحد زعماء الجبهة الإسلامية للإنقاذ والداعي حسب وزارة الداخلية إلى العصيان المدني. أنظر: صوريا بوعمامة: الأزمة الأمنية الجزائرية وتأثيرها على صحفي التلفزيون، رسالة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، كلية الآداب واللغات، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001-2002، ص99.

[3] محمد اللمداني: مرجع سابق، ص38.

[4] دليلة غروبة: مرجع سابق، ص116.

* منع مدير نشر جريدة "Hebdo-Libère" السيد "عبد الرحمان محمودي" من ممارسة المهنة حتى بعد إطلاق سراحه من السجن، حيث قرر قاضي التحقيق وضعه تحت الرقابة القضائية، على خلفية تحقيق موثق نشرته الصحيفة، تناول موضوع القضاة المزيفين، الذي زوروا شهادات مشاركتهم في الثورة بهدف تحسين وضعيتهم الإدارية والحصول على مرتبات أحسن.

و"الصباح الجديد" و"El Watan"، و"Liberté" و"Le Matin"،[1] بحجة نشرها معلومات وأخبار حول الإرهاب قبل أوانها،** وهو ما دعا السلطة نحو إنشاء خلية للاتصال على مستوى وزارة الداخلية في 07 جوان 1994م لمراقبة المعلومات الأمنية قبل إرسالها إلى وكالة الأنباء الرسمية.[2]

أثارت "المعلومة الأمنية" جدلا كبيرا واختلافا للرؤى بين السلطة والصحافة، حيث اعتبرتها الأولى تحريضا على العنف وتعطيلا لعمل قوات الأمن، بينما اعتبرتها الثانية جزءاً من عملها الإعلامي، وحتى تستطيع السلطة التحكم في الأمر، بادرت حكومة "مقداد سيفي" من أفريل 1994م إلى ديسمبر 1995م، نحو وضع حدود خاصة بقضايا الأمن والصالح العام وضرورة احترامها من طرف الصحافة، من خلال تشكيل لجان على مستوى المطابع مهمتها الاطلاع على محتويات الصحف، والنظر فيما إذا كانت قابلة للنشر أم لا، ما أدى إلى تعليق العديد من الصحف بتهمة إفشائها لمعلومات تمس النظام العام وأخلاقيات المهنة.[3]

ما زاد من تأزم الوضع سلسلة الاغتيالات التي طالت الصحفيين إلى غاية سنة 1997م، راح ضحيتها أكثر من 100 صحفيا، مما أضفى جوا من الخوف والترقب في أوساط العمل الصحفي بالجزائر، حيث مست التصفيات الجسدية الصحفيين من القطاع العام والخاص على حد سواء، كما أنها لم تفرق بينهم في السُّلم الوظيفي.[4]

3- الضغوطات القانونية:

لجأت السلطة الجزائرية نحو وضع ترسانة قانونية جعلت من الصحافة تعيش حالة من التبعية كالحصول على ترخيص مُسبق لإصدار جريدة ما، أو سرد قائمة طويلة من العقوبات غير المتناسبة

[1] العربي بن عودة: مرجع سابق، ص208.

** شهر جوان 1994م أودع ستة صحفيين من جريدة "El Watan" رهن الحبس الاحتياطي بسبب نشر الصحيفة في صفحتها الأولى لخبر متعلق بعملية إرهابية راح ضحيتها خمسة من الدرك الوطني بمدينة الأغواط.

[2] العربي بن عودة: المرجع السابق، ص206.

[3] محمد شطاح: مرجع سابق، ص475.

[4] دليلة غروبة: مرجع سابق، ص141.

مع طبيعة الجريمة المقترفة، استند فيها القضاة إلى أحكام المادتين "86" و"87"* من قانون الإعلام 1990م،[1] التي تضمنت صياغة مبهمة وعامة، تعلقت بصعوبة تحديد معنى المساس بالأمن الوطني والوحدة الوطنية.

كما اتجهت بعد ذلك نحو تطبيق أساليب جديدة للتضييق على الصحافة منها إصدار مرسوم "مكافحة التخريب والإرهاب" الصادر شهر سبتمبر 1992م، وكذا القرار الوزاري الصادر شهر جوان 1994م، القاضي بتقيد كل وسائل الإعلام في تغطيتها لأحداث العنف السياسي بالمعلومات والبيانات التي تصدرها وزارة الداخلية،[2] معتبرا إياها المصدر الوحيد المكلف بـ"المعلومة الأمنية"، إضافة إلى إنشاء لجان قراءة على مستوى المطابع العمومية، كُلفت بممارسة الرقابة والحجز والمنع ضد الصحافة المكتوبة أواخر 1994م إلى بداية 1998م، غير أن الصحف الجزائرية الخاصة لم تحترم تلك القرارات، لذلك علق الكثير منها،[3] كما تعرض صحفيوها لسلسلة من الاعتقالات بحجة الدفاع عن المصالح العليا للبلاد،[4] ناهيك عن ضعف تكوينهم المهني وقلة خبراتهم، وعدم مراعاتهم أو تقديرهم للظروف الصعبة التي كانت تمرُّ بها البلاد.

الفرع الثاني/ رسوم "ديلام" ...الصحفيون أولى بالعفو الرئاسي من الإرهابيين:

تناول الرسام "ديلام" في أحد رسومه الكاريكاتيرية الحدث المتعلق بالحديث الصحفي الذي دار بين الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" وصحفي بجريدة "Liberté"، حيث تمحور حول سبب

* نصت المادة (87) من قانون الإعلام المؤرخ في 03 أفريل 1990 على أن: "التحريض على ارتكاب الجنح والجنايات ضد أمن الدولة والوحدة الوطنية يعاقب عليه بالحبس من سنة إلى خمس سنوات، وبغرامة مالية تتراوح ما بين 10.000دج إلى 100.000دج، أو بإحدى هاتين العقوبتين فقط إذا لم يترتب على التحريض آثار".

[1] العربي بن عودة: مرجع سابق، ص-ص205-207.

[2] أيمن إبراهيم الدسوقي: المجتمع المدني في الجزائر، الحجز، الحصار، الفتنة، مجلة المستقبل العربي، ع259، سبتمبر 2000، ص71.

[3] صوريا بوعمامة الأزمة الأمنية الجزائرية وتأثيرها على صحفي التلفزيون، رسالة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، كلية الآداب واللغات، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001-2002، ص98.

[4] وهيبة حمودي: انعكاسات الخطاب الرئاسي للرئيس عبد العزيز بوتفليقة على الممارسة الإعلامية في الجزائر، صحافة مكتوبة وقطاع التلفزة، دراسة تحليلية وصفية لمضمون خطابات الرئيس في الفترة الزمنية من 27 أفريل 99 إلى 21 أوت 2001، مذكرة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2002-2003، ص38.

تهميش* الرئيس للصحافة الخاصة، وتفضيله للصحافة العمومية والتلفزيونية، ناهيك عن هجومه المتكرر عليها ووصفها بـ"طيابات الحمام"، مما أثار قلقا لدى هذه الجرائد التي تساءلت عن حريتها في ظل حكمه، خصوصا بعد أن صرح في أحد خطاباته أن الصحافة الخاصة من حيث طبيعتها لا يمكن لها أن تُحقق ما بلغته الصحافة العمومية في اهتمامها بتكريس المصلحة العامة للبلاد.[1]

لم يكتف الرسام "ديلام" بالتهكم من الإجراءات التعسفية الموجهة ضد الصحافة، بل تعداها إلى توجيه سهام سخريته صوب إستراتيجية العفو "قانون الوئام المدني" و"ميثاق المصالحة الوطنية"، التي تبناها الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" سنتي 1999م و2005م للخروج من الأزمة بعد توليه رئاسة البلاد، وذلك بالعفو عن أعضاء الجماعات المسلحة، أو تخفيف العقوبات عنهم حتى يقتنعوا بإنهاء أعمال العنف والإرهاب.

هذا التصور كان مرفوضا من قبل جريدة "Liberté" أولا، التي كتبت غداة التصويت على قانون "الوئام المدني": "في الحقيقة لا يوجد جزائريون بطبيعة الحال ما عدا الإرهابيون الذين حملوا السلاح ضد مواطنيهم وضد السلم، وإذا كان الشعب الجزائري قد منح تبرئة وصكا على بياض للرئيس، فعليه أن يميز ما بين الذين أحرقوا الوطن وأبنائه، وبين الذين دفعوا حياتهم وأملاكهم لكي تظل الجزائر واقفة"،[2] كما كان –هذا التصور– مرفوضا كذلك قبل الرسام "ديلام"، الذي تبنى موقفا معارضا لتلك الإستراتيجية، معتبرا اختيار الرئيس للحل السياسي خيانة من قبل السلطة بتراجعها عن الحل العسكري في مجابهة الجماعات المسلحة، ليشن عليه حملة كاريكاتيرية هوجاء استمرت لسنوات طويلة.

* عانت الصحف الخاصة من تهميش الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" الذي كان يفضل التعامل مع الصحافة العمومية الوطنية والدولية، من خلال إجراء الأحاديث وعقد الندوات الصحفية.

[1] وهيبة حمودي: المرجع السابق، ص67.

[2] محمد شطاح: تحليل الخطاب الأدبي والإعلامي بين النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص479.

حاول الرسام التعبير عن موقفه هذا بطريقة ساخرة، عقد من خلالها توافقا لا منطقيا بين استفادة الإرهابيين من برنامج العفو دون الصحفيين، الذين اتهموا من قبل السلطة بعد 1999م بإساءتهم استخدام الحرية التي مُنحت لهم، لتطال تاريخ الأمة من تشكيك في هويتها ومساس في رموزها ومختلف مظاهر سيادتها، فتزايدت بذلك جنح الصحافة بدور المحاكم والمجالس القضائية، بسبب تجاوز الصحفيين للخطوط الحمراء –حسب السلطة– خاصة تلك المتعلقة بالتعرض لرئيس الجمهورية والمؤسسات الأمنية "الجيش الشعبي الوطني"، ما دفع بالمشرع الجزائري نحو تعديل قانون العقوبات لحماية هذه الجهات، ليكون نافذا يوم 26 جوان 2001م، بعد مصادقة البرلمان عليه، جاعلا من الصحافة مهنة غاية في الخطورة على النظام المؤسساتي والاجتماعي.[1]

لقي هذا القانون رفضا كبيرا من قبل الصحفيين، منها قيام الرسام "ديلام" بإضراب مفتوح عن الطعام، احتجاجا منه على اتجاه السلطة نحو تكميم الصحافة، بتخصيصها لمواد ردعية لكل ما تعتبره جنحة، منها ما جاءت به المادة "144" و"144" مكرر، و"144" مكرر (1)، و"144" مكرر (2)، كون المسؤولية الجنائية "الحبس والغرامة" تقع على مرتكب الجنحة، وعلى مسؤول النشر ورئيس التحرير، وكذا ضد النشرية نفسها، كما وضع المشرع الجزائري على عاتق النيابة العامة تحريك الدعوى العمومية تلقائيا بدون شكوى مسبقة، فزادت بذلك معاناة الصحفيين في تأدية مهامهم الإعلامية، ولاسيما في العهدة الثانية للرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"،[2] وهو ما عبرت عنه مقولة الصحفي "الطاهر جاووت": "إذا تكلمت مت، وإذا صمت مت، إذن تكلم ومت".[3]

---

[1] بوعمرة إلهام: جنح الصحافة من خلال قانون العقوبات وقانون الإعلام الجزائري، دراسة وصفية استطلاعية لجنح القذف من خلال جريدة الخبر، اليوم، Le soir d'Algérie، Liberté من 01 جانفي إلى 01 جانفي 2002، مذكرة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2006-2007، ص10.

[2] بوعمرة إلهام: المرجع السابق، ص101.

[3] عمر مرزوقي: حرية الرأي والتعبير في الوطن العربي في ظل التحول الديمقراطي، دراسة مقارنة بين الجزائر ومصر، أطروحة دكتوراه علوم في العلوم السياسية والعلاقات الدولية، فرع تنظيم سياسي وإداري، كلية العلوم السياسية والإعلامية، قسم العلوم السياسية والعلاقات الدولية، جامعة الجزائر3، 2012، ص238.

الفرع الثالث/ رسوم "ديلام" ...مبدأ المقايضة بين السلطة والصحافة:

تناول الرسام "ديلام" الحدث المتعلق بالندوة التي جرت يوم 07 سبتمبر 2005م، وجمعت رئيس الحكومة "أحمد أويحي" بمدراء الجرائد الخاصة والعمومية لمناقشة بعض المسائل المتعلقة بميثاق السلم والمصالحة الوطنية وطرق تفعليه في الميدان، وذلك قبل الاستفتاء عليه يوم 09 سبتمبر 2005م، حيث جاءت لتؤكد على انزعاج السلطة من الصحافة خاصة قبيل هذا الاستفتاء.

استغل الرسام "ديلام" ذلك الحدث لتمرير رسالته السياسية المعارضة لمساعي الدولة الرامية لتحقيق سياسة العفو، مُلمِّحا إلى أن العاملين بقطاع الصحافة أولى بالعفو من الإرهابيين، عبر عن ذلك من خلال رسمه الكاريكاتيري الذي تضمن توسط مدراء الجرائد لإطلاق سراح "محمد بن شيكو" مدير جريدة "Le Matin" الذي واجه عقوبة السجن لمدة سنتين نافذة بالرغم من تدخل منظمات دولية، منذ تاريخ 14 جوان 2004م بتهمة عدم تسديد جريدته لدين قدره 38 مليون دينار جزائري،[1] أما اتهامه الحقيقي فيعود إلى إصداره كتابا بعنوان "بوتفليقة...بهتان جزائري".*

من هذا الحدث الذي بُرمج قبيل –يوم واحد– من موعد الاستفتاء على "قانون السلم والمصالحة الوطنية" بتاريخ 09 سبتمبر 2005م، استخلص الرسام "ديلام" فكرته الساخرة ذات الصلة بموضوع "المقايضة" الذي اقترحه رئيس الحكومة "أحمد أويحي" على مدراء الجرائد، دعاهم فيها إلى التحلي بالموضوعية والمهنية، وتكميم الآلة الصحفية عن التشهير والتجريح، خصوصا تلك التي تحالفت مع المعارضة ضد عهدة الرئيس الثانية، في إشارة منه إلى "الصحفي محمد بن شيكو".

[1] Journal liberté, n°3942, le 7 septembre 2005, p.24.

* يتناول هذا الكتاب الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة" وفترة حكمه في الجزائر منذ أم كان وزيرا للخارجية في عهد الرئيس الراحل "هواري بومدين" إلى توليه منصب رئاسة الجمهورية، حيث روى بأسلوب حاد وعنيف حياته انطلاقا من شهادات شخصيات جزائرية وأصدقائه السابقين، مؤكدا بأنه كان فدية لعملية اقتراع سنة 1999م، تمخض عنها انتخاب رئيس الدولة، في إشارة واضحة إلى المؤسسة العسكرية، ونظام الجنرالات الخفي الذي يمسك بزمام الأمور في الجزائر. أنظر الرابط الآتي:
http://www.alwasatnews.com/news/371178.html, consulté le 05 avril 2017, à19 :56.

مطالبا إياهم بالمحافظة على المصالح الوطنية من خلال الدعم الإعلامي لهذا المشروع، بتحفيز أقلامهم الصحفية لدعم مساعي الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، الخاصة بتمرير قانون "السلم والمصالحة الوطنية"، من خلال حث المواطنين على الاستفتاء، واقتناعهم بإيجابية هذا القانون على مستقبل البلاد، مع طي صفحة المأساة الوطنية، بالمقابل ستتكفل الحكومة بانشغالاتهم المتعلقة بمشاكل الديون والورق والإشهار...التي عبر عنها أيقونيا "بعظمة كلب مرمية على الأرض بين المشاركين في الندوة.

لم يكتف الرسام "ديلام" بتسليط سخريته على أعلى رمز في السلطة، ألا وهو "رئيس الجمهورية" بل تعداه إلى مسؤولين كبار في الدولة، كرئيس الحكومة "أحمد أويحي"، واصفا إياه بالمتلاعب "ذي الوجهين" في التعامل مع حالة الصحافة الجزائرية الخاصة، حيث طمئن –بالوجه الأول– مدراء الجرائد بأن وضعها سيحسن من طباعة وإشهار وديون...من خلال العلامة اللسانية الآتية الظاهرة في الحوار "Ne vous inquiétez pas!".

بينما أصر –بالوجه الثاني– على مواصلة السلطة لسياسة شد الخناق عليها من خلال العبارة الآتية: "On ne va pas le libérer tout de suite!"، أما بالنسبة للمواطن الجزائري فصنفه الرسام في خانة الضعيف والمغلوب على أمره، تعبيرا منه عن مكانته الحقيقية في اللعبة السياسية، مشيرا إلى ذلك عبر أيقونة "عظمة موضوعة داخل وعاء كتبت عليه كلمة "Peuple".

خلاصة:

يحتوي كل نظام سيميائي تعبيري تواصلي كالرسم الكاريكاتيري مثلا، على صعيدين معنويين مختلفين، إحداهما تعييني نابع من العلاقة القائمة بين الدال والمدلول، كلغة يستطيع أن يفهمها القراء على اختلاف مستوياتهم، بينما يقوم الآخر على التضمين والإيحاء والتخفي وراء الفهم السياقي الإيديولوجي والتاريخي والاجتماعي والديني...، مُنتجا نوعا من الازدواجية الملتحمة لخلق كيان معنوي ودلالي متكامل، كما اتضح في العناصر التحليلية السابقة.

استنادا إلى ذلك، يمكن القول بأن القراءة التحليلية والتأويلية لمجمل عناصر اللوحات الكاريكاتيرية المنشورة على صفحات جريدة "Liberté"، سواء كانت علامات تشكيلية أو أيقونية أو لسانية، لا تقوم بالنظر إلى وجودها كذوات مستقلة، بل متكاملة في تأدية وظيفتها التواصلية مع القراء "الإعلام والإقناع"، ذلك أن فهم بناءها المعنوي يتم بالنظر إلى عموم تركيب الرسم الفني الساخر من خلال تفاعل خطوطه بألوانه وعباراته...وأن أي تغيير في البنية التركيبية يؤدي لا محالة إلى فعل قرائي جديد.

فمن تراتبية الأشكال والألوان والكلمات والعبارات يمكن القول بأن الرسالة الكاريكاتيرية الساخرة التي أنتجها الرسام "ديلام"، تتوافر على دلالات ثاوية خلفها –كما تجلى في عنصر التأويل– كتقنيات بلاغية تهيئ القارئ للاقتناع بالفكرة من خلال تصويرها له بطابع فني إبداعي ساخر تجاذبته أصالة دلالتها المنبثقة من سياقها الحدثي السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي أو الأمني ...من جهة، ومن أيديولوجية رسام الكاريكاتير القائمة على السخرية والنقد إلى درجة التطرف من جهة أخرى.

الفصل السادس

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مدخل:

تنطوي المقارنة أهمية كبيرة في مجال البحث العلمي في العلوم الاجتماعية والإعلامية، باعتبارها أحد أهم الطرق المستخدمة في معالجة الموضوعات ذات الطابع المقارن،[1] ذلك أن هذا النوع من التحليل يرمي للكشف عن متغيرات جديدة تُفسر كيفية حدوث الظواهر،[2] بفتحه لمكنونات العلاقة الاعتباطية بين التعبير "الدال" والمحتوى "المدلول"[3] الإيحائي الساخر للكاريكاتير الصحفي الجزائري.

اتخذ هذا النوع من التحليل –بالنسبة لهذه الدراسة– عدة أوجه وأبعاد عُدَّت بمثابة مقاييس عملت على توجيه البحث نحو مسارات معينة، حيث تمظهرت في وجود مستويين من المقارنة، أولهما "جزئي" موجه للنظر في أوجه التشابه والاختلاف بين النتاج الكاريكاتيري للرسام "أيوب" بجريدة "الخبر"، والنتاج الكاريكاتيري للرسام "ديلام" بجريدة "Liberté"، توافقا مع ما طرحه "خليل عمر معنى وزملائه"* تحت مسمى "**الوجه المكاني للمقارنة**"، بمعنى وجود اتفاق في ظاهرة "الكاريكاتير" واختلاف في المكان "نوع الجريدتين"، لاستخلاص تأثير التوجه التحريري والأيديولوجي للجريدة على الرسوم الكاريكاتيرية للفنانين، ومتخذا "**شكل المقارنة المترادفة**"، بتوافق الظاهرتين في القاعدة "فن الكاريكاتير" واختلافهما في المتن "طريقة المعالجة".[4]

أما المستوى الثاني فيمكن اعتباره "كُلِّي"، وقد وُجِّه للنظر في طبيعة الاختلافات والاتفاقات القائمة بين الظاهرة الكاريكاتيرية الجزائرية قبل التعددية الإعلامية وبعدها، متخذا –حسب خليل عمر معنى وزملائه– "**الوجه التأريخي للمقارنة**"، من خلال دراسته لطبيعة تواجد الكاريكاتير الصحفي في مراحل زمنية متعاقبة، تتحدد وفقها مختلف التطورات التي طرأت عليها بفعل الزمن مع

[1] عامر مصباح: المرجع السابق، ص96.

[2] فاخر عاقل: أسس البحث العلمي في العلوم السلوكية، دار العلم للملايين، بيروت، ط03، 1988، ص123.

[3] خالد خضير الصالحي: رسم الكاريكاتير مفارقات استثنائية، مجلة تموز، ع54، السنة 20، شتاء 2012، ص101.

* المرجع الأصلي: خليل عمر معنى، سليم الغزوي فهمي، علي خزاعلة عبد العزيز، عودة النبوي نايف، كامل الظاهر جنان: المدخل لعلم الاجتماع، درا الشروق، عمان، 1992.

[4] عامر مصباح: المرجع السابق، ص95.

تحديد الخواص التي لم تتأثر بها،[1] متخذا –من ناحية مكملة– "**شكل المقارنة المستدركة**" القائمة على مقارنة السابق باللاحق، لتستنبط في الأخير الدلالات الجوهرية المحددة لطبيعة الخطاب الكاريكاتير الجزائري، تأكيدا على أن معناه الساخر ليس معطى ثابتا بل قابل للتغيير تبعا لتغير الوقائع والأيديولوجيات والأزمنة.

المبحث الأول: المقارنة الجزئية "كاريكاتير أيوب وديلام"

المطلب الأول: مقارنة مرحلة الوصف

الفرع الأول: المسؤولية الصحفية لرسام الكاريكاتير بصحيفتي "الخبر" و"Liberté"

يُعد الكاريكاتير أحد الفنون المهمة التي تعتمد عليها الصحافة المكتوبة كوسيلة إعلامية، شأنه في ذلك شأن الفنون الصحفية الأخرى، تناغمت علاقاته معها بطريقة تلازمية–جدلية اتضحت وفقها مسؤولية رسام الكاريكاتير بين المهنية والتعبير بحرية عن آرائه واتجاهاته ومواقفه، على ضوء ذلك جسدت رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية المحللة الخط الافتتاحي للجرائد العاملين فيها "الصدق والمصداقية" الخاص بصحيفة "الخبر"، و"الحق في المعرفة والواجب في الإعلام" الخاص بصحيفة "Liberté"، بتحملهما لمسؤولية الصحفي الناقل للأحداث والمؤرخ لها.

متناسبين في عملهما مع ما ذهب إليه الرسام الكاريكاتير الفرنسي (PLANTU)* عبر جريدة (RIRE) عام 1995م، بقوله: "إن رسومي ليست مستقلة في ذاتها، لكنها تُعد مَعْبَرًا إلى بقية النصوص المنشورة في جريدة (LE MONDE) وبهذا فأنا أمارس عملي الصحفي خدمة لسياسة الجريدة"... كما أنها–يقول (PLANTU) عام 1997م– قد جاءت لإضحاك القارئ مدة ثلاث ثواني، إلا أن مهمتي الأساسية هي جعل القارئ يتوغل في المضامين الإعلامية التي تُعدِّها له يوميا الجريدة (...) أنا أحاول رسم البسمة على وجوه الشباب لإعطائهم نفس جديد للمضي قدما في الحياة، لأجل ذلك قرر رئيس

[1] عامر مصباح: المرجع السابق، ص95.

تحرير (LE MONDE) السيد (ANDRÉ FANTAINE) نشر رسومي الكاريكاتيرية في الصفحة الأولى..."[1].

بينما اتضح وجه الاستثناء في نزوح الرسام "أيوب" انطلاقا من تكوينه العصامي وعمله بصحف عمومية قبل 1989م إلى تحمل مسؤولية المصلح الاجتماعي بنقله لصوت الشعب إلى السلطة بنوع من المهادنة، في حين تعدت مسؤولية "ديلام" الكاريكاتيرية نقل الأخبار والتعليق على الأحداث وتحليلها –بناء على تكوينه الفني المتخصص ونزعته الأمازيغية– إلى تبيان تمرده على النظام الجزائري، بالتطرق للمواضيع السياسية الأكثر جدلا–على وجه الخصوص– دفاعا عن الحرية والديمقراطية.

الفرع الثاني: الاتساق الفني ودوره في بناء اتجاه الفنان الأيديولوجي والإنساني

تأثر إبداع الأفكار الكاريكاتيرية المحللة –عموما– بالحالة النفسية والاتجاه الأيديولوجي لكل من الرسام "أيوب" و"ديلام"، حيث تجلى اهتمامهما بالأساس بمواضيع الفساد بشقيه السياسي والاقتصادي وانعكاسات ذلك على الحالة الاجتماعية للمواطن الجزائري البسيط، ناهيك عن تسليط الضوء على بعض الإشكالات السياسية المثيرة للجدل، والمتعلقة أساسا بالطبيعة الحقيقية لنظام الحكم في الجزائر، زادها اهتمامهما بالأزمة الأمنية والمشكلة الإرهابية بالبلاد، غير أن وجه الاختلاف بين الرسامين اتضح –من خلال التحليل– في انفرادية الرسام "ديلام" بمواضيع سياسة الجزائر الخارجية، إضافة إلى علاقة السلطة بالصحافة.

استمدت أفكار "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية قوتها الإيحائية من امتطائها لصهوة السخرية والتهكم الضاربة بجذورها في أعماق الطبيعة الإنسانية، حيث انطوت هيكلتها البنائية على علامات

* نُشر أول رسم كاريكاتيري لـ(PLANTU) بجريدة (Vie de Rail) في الصفحة المخصصة للسخرية كان ذلك في 13 سبتمبر 1970م، صور فيه لصين مشغولين بسرقة عربة خاصة بشكة حديد، ثم بدأ يعمل بجريدة (LE MONDE) الفرنسية في الفاتح من أكتوبر عام 1972م، بتنفيذه لرسم تناول فيه نهاية حرب الفيتنام، مصورا كولومبيا على شكل حمامة سلام تحمل علامة استفهام، أما رسمه الثاني بذات الجريدة فكان بعد ثلاثة أسابيع بتاريخ 21 أكتوبر صور فيه الرئيس "PONPIDOU" أمام خريطة أوروبا وهي تتأسس من خلال دخان سيجارته. أنظر المرجع الموالي:

[1] REMI, PEZERAT, *La signification politique des dessins de PLANTU 1972-2000*, Thèse de doctorat en science politique, Faculté de droit, sciences économiques et gestion, Université NANCY2, 2002, p. 660.

لفظية وغير لفظية مُسننة، تآلفت وظيفيا مُؤسسة أفكارهما الكاريكاتيرية بنقلها للواقع الاجتماعي المزري والسياسي الفاسد إلى رحاب الخيال الفني الساخر، بأسلوب فني متوازن ومرن تكيف مع مجريات القضايا ووقائع الأحداث، قاد انفعالاتهما النفسية وذهن المتلقي لإدراك أفكارهما التهكمية الناقدة باستدعاء المعاني عن طريق الإيحاء والتداعي بدل التواصل المباشر مع جمهور القراء.

كما تشارك الرسامان في الكيفية التي وُظفت من خلالها مبادئ التكوين الفني، مُمثلة في "الإيقاع" و"الانسجام والتضاد" التي أطرت لبنيتهما التعبيرية المرتبطة بردود فعل شخصياتهم الكاريكاتيرية، حيث تشابها في طبيعة الإيقاع القائم على تكرار وحدا بصرية متشابهة كالخطوط والأشكال، والمتباينة كالألوان والأحجام التي أوحت بوجود حركية ديناميكية داخل فضاء لوحاتهما الساخرة، دعَّمها في ذلك "التضاد" الذي عمل على امتصاص الملل البصري نتيجة التكرار التطابقي، لخصه توظيفهما للونين "الأبيض والأسود" ناهيك عن الألوان الحارة والباردة، إضافة إلى الأحجام الكبيرة والصغيرة المرتبطة وظيفيا بزوايا النظر القريبة والبعيدة، في حين اتضح مبدأ "الانسجام" في امتزاج التدريجات اللونية وتآلف الخطوط بالأشكال...مانحا القارئ ارتياحا بصريا مساعدا على الإدراك.

بينما اتضح وجه الاختلاف بين الرسامين في توظيفهما لمبدأ "الوحدة والسيادة" ومبدأ "الحركة" تأسيسا لمعانيهما الكاريكاتيرية الساخرة، حيث تمظهر الأول في تركيز الرسام "أيوب" على الخطوط المستقيمة في علاقتها بالأشكال الحادة، والألوان الباردة في علاقتها بالفراغات المتسعة، بينما تخلص توظيفه لمبدأ "السيادة" في إبرازه لشخصية المواطن البسيط والمسؤول الجزائري، بالمقابل ركز الرسام "ديلام" على الخطوط المنحنية في علاقتها بالأشكال الدائرية والبيضاوية، التي لخصت مبدأ "السيادة" في طغيان شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" و"ممثل المؤسسة العسكرية"، وبالانتقال لمبدأ "الحركة"، اتضح نزوح الرسام "ديلام" نحو الخطوط المائلة والأشكال البيضاوية بدرجة كبيرة، في حين مال الرسام "أيوب" فنيا نحو التوظيف المكثف للخطوط المستقيمة والمنكسرة بالدرجة الأولى.

استطاع الأسلوب الفني الموظف من قبل الرسامين بمبادئه التكوينية المختلفة أن يُهيكل "للسخرية المبطنة" كطريقة للخلاص من الرقابة، باعتماده على تداولية الموقف المتمركز في الأجزاء غير

اللغوية كالإيماءات والحركات الجسدية...،[1] كما استطاع من ناحية أخرى أن يُترجم شخصيتهما الكاريكاتيرية واتجاهاتهما الأيديولوجية نحو السلطة والإنسانية نحو المجتمع، فجاء تقمص الرسام "أيوب" لهذا الاسم، وتبني الرسام "ديلام" للاتجاه الإنساني تحقيقا للتفاعل الوجداني مع الشعب الجزائري الصبور على ظروفه الاجتماعية المزرية، كانعكاس اجتماعي اقترن بفترة الإرهاب الدامي وباستفحال ظاهرة الفساد بشتى أنواعها، بعد اعتلاء الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" كرسي الحكم عام 1999م، ملخصين بذلك طبيعة الممارسة السياسية في الديمقراطية الوهمية.

غير أن وجه الاختلاف تمظهر أكثر في نزوح الرسام "ديلام" أكثر نحو الجرأة في معالجة وتصوير تناقضات الحقل السياسي الجزائري، تعبيرا منه عن مدى تسلط النظام وظلمه للشعب الجزائري، حيث لم يبق لهذا الأخير غير "العظم" ليقتات عليه، لذلك كان من الأوائل المدعوين أما غرف المحاكم خصوصا بعد صدور قانون العقوبات عام 2001م.

المطلب الثاني: مقارنة مرحلة التعيين

الفرع الأول: أدوات الرسم عند الفنان "أيوب" و"ديلام"

يختار الرسام بين القلم والحبر والمرقم واللّباد وغيرها من الأدوات، التي تتطلب تقنيات خاصة ومختلفة، فالرسم على الألواح مثلا يقتضي من الفنان استعمال الألوان المائية والزيتية، والرسم على القماش يقتضي استعمال نوع معين من الأذهان والزيوت وكذا الشأن بالنسبة للرسم على الزجاج،[2] وفي حال الرسوم الكاريكاتيرية –المحللة– اتضح اعتماد الفنان"أيوب" و"ديلام"، بشكل أساسي على قلم الرصاص كمادة أولية خام للتعبير عن مكنوناتهما النفسية وآرائهما الأيديولوجية الناقدة.

طُبعت تلك الرسوم –بصفتها مادة صحفية– على ورق الجرائد كحامل فيزيائي مهم ووسيط مادي يجمع المبدع بالمتلقي، اعتمدت الجريدتين في توفيره على موردين خواص تواصلوا بشكل مباشر مع كبريات الشركات العالمية المصنعة لهذه المادة الحيوية كشركة "Papresa" الاسبانية و"Holman"

[1] روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1994، ص ص131، 132.

[2] مجلس من الأكاديميين وأساتذة الجامعات العرب والبريطانيين، إشراف: حسن مرضى حسن، موسوعة أكسفورد العربية، المجموعة الخامسة –الحدائق الوطنية العامة–، دار الفكر العربي، لبنان، ط01، 1999، ص176.

الكندية، بحجم استيراد سنوي فاق 200 طن للورق ذو وزن 45غ للمتر المربع الواحد، بالنسبة لصحيفة "الخبر" تناسبا مع حجم سحبها الذي تعدى 500.000 نسخة يوميا سنة 2012م، ومتراوحا ما بين ما بين 150 إلى 200 طن سنويا بالنسبة لصحيفة "Liberté" تناسبا مع حجم سحبها الذي قارب 150.000 نسخة يوميا سنة 2012م.

الفرع الثاني: الزاوية المستقلة لكاريكاتير "أيوب" و"ديلام":

استطاع كاريكاتير "أيوب" و"ديلام" أن يقدما عبر "الزاوية المستقلة" أفكارا ساخرة، دون تدخل مواد صحفية أخرى، حيث ساهم هذا التركين –عموما– في تعويد القارئ وتهيئه نفسيا للالتقاء بالكاريكاتير، وقد اتسم هذا الأخير بنوع من الاختلاف بين الجريدة، ففي الوقت الذي كانت فيه جريدة "الخبر" سباقة لهذا النوع الصحفي الساخر عبر صفحاتها منذ عام 1995م مع الرسام "أيوب"، كانت جريدة "Liberté" أكثر وعيا بأهميته في التعبير عن خطها الافتتاحي ومنهجها الأيديولوجي.

الأمر الذي يفسر ثبات زاوية "كاريكاتير ديلام" أعلى يمين صفحتها الأخيرة منذ 1997م، بحجم قياسي منتظم وكبير نسبيا بلغ (15,5 طولا و16 عرضا) مقارنة بجريدة "الخبر"، التي تموضعت رسوم "أيوب" الكاريكاتيرية بدءً من سنة 1995م إلى سنة 2007م أسفل يسار الصفحة الأخيرة، بحجم قياسي غير منتظم في الكثير من الأحيان، حيث تراوح ما بين 12 إلى 12,5 سم طولا، و07 إلى 9,5 سم عرضا، ثم استقرت عام 2008م أعلى الصفحة الأخيرة، بحجم قياسي منتظم بلغ 14 سم طولا و10 سم عرضا.

الفرع الثالث: الأسس الفنية التشكيلية في رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية

بعد أن اكتملت للرسوم الكاريكاتيرية –المحللة– ملامحها وعلامات قوتها، ومدلولاتها التضمينية وأدوارها الوظيفية، وبعد أن أصبحت واضحة في خطوطها وأشكالها وظلالها وألوانها المهيكلة لبنائها التهكمي الناقد، وحتى تكتمل جوانب الدراسة السيميولوجية كان لزاما على الباحثة التوقف —من جديد– عندها ومقارنتها، لاستشفاف أنماط العلاقة المتبادلة بين النموذجين الكاريكاتيريين —محل المقارنة–، معتمدة في ذلك على تبيان أوجه الاختلاف وحالات الاتفاق بين الرسامين في التأسيس الفني لبنية رسائلهما الكاريكاتيرية الساخرة.

اتضحت جمالية الرسوم الكاريكاتيرية –المحللة– **بترتيبها داخل الإطار**، حيث ساهم ابتعاد الرسامين "أيوب" و"ديلام" عن المبالغة في رسمه بكثافة مناسبة بطريقة لا يتشتت بها ذهن المتلقي، مانحا شكله المستطيل الممتد بطريقة أفقية بالنسبة لصحيفة "الخبر"، وبطريقة عمودية بالنسبة لصحيفة "Liberté" ارتياحا بصريا مساعدا على إحداث تأثيرات في عملية تلقي الرسالة الكاريكاتيرية وقراءتها، كما استطاع الرسامان بتوظيفهما لهذه العلامة التشكيلية، ليس فقط تحقيق الإغلاق العازل لرسالتهم الإعلامية عما يجاورها من مواد تحريرية أخرى، بل العمل على تأسيس وحدة متكاملة لمختلف العناصر الأخرى الموزعة داخل فضاء لوحاتهم الكاريكاتيرية، بطريقة يتقيد وفقها الخيال المعنوي للقارئ نحو بؤرة دلالية محددة.

كما تبين —من خلال التحليل– كيف كان توظيفهما **لعنصر التأطير** وظيفيا في تحقيق شد انتباه القارئ نحو جوهر الحدث وعصارة أفكارهما الكاريكاتيرية الساخرة، غير أن وجه الاختلاف اتضح في اعتماد الفنان "أيوب" تحقيقا للمبالغة على المجال البصري الضيق ذو التبئير الطويل الذي خصت به شخصياته الكاريكاتيرية سواء كانت وطنية أو عربية، في حين مال الفنان "ديلام" أكثر نحو المجال البصري المزدوج "الضيق والواسع" الذي وسم غالبية نماذجه الكاريكاتيرية، تحقيقا للنيل من بعض رموز الدولة –الجرأة في عرض الأحداث والتعليق عليها–، مثلتها شخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" وشخصية "ممثل المؤسسة العسكرية"، إضافة إلى شخصية "الإرهابي" وبعض الشخصيات السياسية الإسلامية.

دعمها في ذلك تنويعهما **لسُلم المناظر** المرتبطة بعرض أحجام العناصر داخل فضاء الرسم، تناسبا مع التعبير عن وجهات نظرهما إزاء ما يحدث من مستجدات سياسية وأمنية واجتماعية طرأت على الساحة الوطنية والعربية وحتى الدولية، فكان تركيز الفنان "أيوب" على الزاوية الأمامية المباشرة "العادية"، تضامنا مع الشعب الجزائري، ذلك أنها حملت تعبيرات صادقة وعاكسة للمستويات المتدنية لأوضاعه الاجتماعية، بالمقابل حملت هذه الزاوية لدى الفنان "ديلام" معنى الموضوعية في نقل الأخبار والتعليق عليها بطريقة مراوغة لذهن القارئ، بينما مال توظيفهما للزاوية التحتية والفوقية تحقيقا لمعنى المبالغة في وصف الوقائع من ناحية، والاستهزاء —من ناحية أخرى– من أصحاب القرار والسلطة في البلاد بالنسبة للرسام "أيوب"، ومن بعض المسؤولين المحليين بالنسبة للرسام "أيوب".

ساعدت **طريقة التركيب والإخراج** المنتهجة من قبل الرسامين الكاريكاتيريين "أيوب" و"ديلام" بطريقة متشابهة في تحقيق وحدة متكاملة للوحاتهم الساخرة، تبادلت عناصرها البنائية لأدوارها الوظيفية ضمن توليفة من القوانين الفنية والتركيبية، التي عملت على توجيه إدراك المتلقي نحو مسارات دلالية معينة، ارتبطت إيحاءً بمعاني التهكم والسخرية، مثلها: البناء المحوري تحقيقا لعرض الفكرة بطريقة بسيطة وواضحة، زادها البناء المبأر تحقيقا لجذب انتباه القارئ نحو جوهر أفكارهما الكاريكاتيرية، بينما عمل البناء في العمق على تكامل المعاني التهكمية الناقدة.

ارتبطت مستويات الدلالة الإيحائية لدى الفنان "أيوب" و"ديلام" **بعملية التكوين الفني**، التي عملت على جذب المتلقي ودعوته للدخول في الإطار لتُستوقف العين من قبل النقاط والخطوط والأشكال والفراغات كعلامات تشكيلية مهمة، أسست لمشهدية لوحاتهم الإعلامية الساخرة، في ارتباطها بوقائع الأحداث ومجريات القضايا شكلا ومضمونا، جاء توظيفها من قبل الرسامين بدرجات متفاوتة وبطريقة إيحائية ارتبطت بالسياق العام لأفكارهما التهكمية الناقدة.

بينما تجلت مظاهر الاختلاف بين الرسامين في تبني الرسام "أيوب" للخطوط المستقيمة، والأشكال الحادة، والكتل الفنية قليلة العدد متوسطة الأحجام بالدرجة الأولى، للرفع من القوة الإيحائية الجادة لرسائله الكاريكاتيرية الهزلية، بعدما أضفى عليها دلالات تماشت مع طبيعتها الفنية من ناحية ومع قناعاته الأيديولوجية المواكبة لتطورات الأحداث الوطنية والعربية من ناحية أخرى، في مقابل ذلك انزاح الرسام "ديلام" نحو تبني الخطوط المنحنية، والأشكال البيضاوية والدائرية، والكتل الفنية الكثيفة بالدرجة الأولى، لتأطير قصده التهكمي الساخر بطابع حركي واقعي "دلالات التجسيم"، منم عن مدى رشاقته ومرونته الفنية في التعامل مع الشأن الوطني والعربي وحتى الدولي.

اتجه الرسامان من ناحية مكملة نحو تعزيز أدواتهم التعبيرية الفنية، **بتوظيفهما للألوان** كدلائل سيميائية تتعين وفقها هويتهما الفنية الساخرة، وكوسيلة تعبيرية تجسدت عبرها حركية لوحاتهم الثابتة، بتقابل السطوح الملونة بتلك المحايدة، وقد اتضح من خلال التحليل انزياح الرسامين "أيوب" و"ديلام" في بداية مشوارهما الفني بجريدة "الخبر" و"Liberté" نحو تبني رؤية لونية مونوكرامية مضيئة قليلة التشبع مثلها "الأبيض والأسود"، اختزلت وقائع الأحداث لبناء وحدة معنوية تناسقت دلالاتها مع تأزم الأوضاع السياسية والاجتماعية والأمنية بالبلاد.

غير أن أوجه الاختلاف بينهما اتضحت أكثر في أسبقية تبني الرسام "ديلام" للألوان سنة 2004م مقارنة مع "أيوب" سنة 2008م، حيث يمكن إرجاع سبب ذلك إلى أسبقية تبني جريدة "Liberté" للألوان سنة 2002م مقارنة بجريدة "الخبر" سنة 2008م رغم كونها سباقة في الظهور إعلاميا على الساحة الجزائرية، وقد يعزو هذا الأمر إلى تحسن الجانب الاقتصادي لصحيفة "Liberté"، نتيجة قربها من مراكز النفوذ في البلاد "بعض قيادات الجيش المدعمة لفكرة الاستئصال" خلال الأزمة الأمنية.

وقد تقاطعا الرسامان –مرة أخرى– في تبنيهما طيفا لونيا ضم ألوانا حارة وأخرى باردة، تجسدت في ملابس الشخصيات، كما استوعبتها الخلفيات بأشكالها وأيقوناتها ما خلق مجال دلالي ثري ببعده الجمالي والإيحائي، حيث ساهم تناسقها في الرفع من حيوية رسومهم الكاريكاتيرية وديناميكيتها مقارنة بسابقتها، كما عملت على تحقيق واقعية رسومهم الكاريكاتيرية بإيضاح إحداثياتها الزمانية والمكانية، عاكسة بدلالاتها الإيحائية حالتهما النفسية المتمردة واتجاههما الأيديولوجي الناقد.

يعتبر **الضوء** ركيزة أساسية في تكوين اللون،[1] وقد جاء توظيفه من قبل الرسامين كعنصر فاعل في إحداث الإيهام الواقعي لأعمالهما الكاريكاتيرية، حيث اتضح نزوحهما بطريقة متشابهة نحو الإضاءة بنوعيها الطبيعية والاصطناعية، مع توظيف شدة إضاءة مباشرة بالدرجة الأولى، عملت إيحائيا على إنتاج العمق في رسومهما الكاريكاتيرية ثنائية الأبعاد، وأخرى غير مباشرة –خالية من الظلال– بالدرجة الثانية، وسمت بعض رسومهم الساخرة بنوع من السطحية، تحقيقا للمباشرة في المعنى، زادتها الإضاءة "المركبة" بظلالها القليلة قوة في خلق جو انفعالي بإبرازها "تجسيمها" لبعض العناصر البنائية وتقريبها للقراء، ذلك أن أي جسم مهما بلغ حجمه أو شكله، لا يمكن أن يكون له إحساس بصري ما لم تكن هناك إضاءة.[2]

كما كان توظيفهما **للمنظور "العلمي والظاهري"** وظيفيا، بإثارته لواقعية المشاهد المصورة في محاولة منهما لإقامة التوازن بينها وبين المبالغة الكاريكاتيرية، تحقيقا لمصداقية رسائلهم من ناحية،

[1] هارون يحي: معجزة الله في خلق الألوان، ترجمة: رنا قزيز، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2001، ص22.

[2] عبد الفتاح رياض، وعبد الباسط سلمان: سحر التصوير فن وإعلام، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2005، ص229.

ولسهولة استيعابها من قبل القارئ من ناحية أخرى، بتحديد مسارات إدراكه من المشهد الأمامي بضمه لعناصر كبيرة ومضيئة، إلى المشهد الخلفي بضمه لعناصر صغيرة ومظللة، يمنح هذا الانتقال البصري بين أحجام والألوان المختلفة "كبيرة وصغيرة" "مضيئة وقاتمة" القارئ إحساسا بالحركة، ذلك أن التنوع في خلق أشكال متضادة، يعد أحد الأسس المهمة في عملية تنظيم التكوين لإيجاد وحدته الفنية مرتبطة –حسب الدراسة– بعرض رسالة إعلامية ساخرة حاملة لأيديولوجية مبطنة.

غير أن وجه الاختلاف بين الفنانين اتضح في إبداع الرسام "ديلام" أسلوبا فنيا خاصا تمظهر في تكبيره للعناصر البعيدة وتصغيره للعناصر القريبة، لإثارة دلالات خاصة، جاءت –حسب النماذج المحللة–للنيل من رئيس الجمهورية "عبد العزيز بوتفليقة" في إطار حملته الهوجاء التي شنها عليه منذ توليه كرسي الحكم عام 1999م، بعدما تبنى هذا الأخير الحل السلمي في معالجة الأزمة الأمنية بدل الحل الاستئصالي.

الفرع الرابع: التمثيل الرمزي الأيقوني في رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية

اتجه الرسام "أيوب" و"ديلام" نحو تبني تنوعا أيقونيا، ضم دوالا بشرية وأخرى مادية وحيوانية، نتج عنها تكوين بنيات ظاهرة تحاكي الشكل وأخرى عميقة تحيل إلى المضمون، مُشكلة صورا نمطية ارتقت إلى مستوى التمثيل الرمزي، أدت أدوارا مهمة في التعبير عن اتجاههما الإيديولوجي، مستغلين في ذلك رموزا متعارف عليها عند عموم القراء، غير أنهما اتجها نحو تطويرها لخلق عالم دلالي "تجريدي" أساسه التفكير والتأمل في خصوصياتها المعنوية، لذلك عُدت –تلك الأيقونات– مصدرا خصبا من مصادر التأويل المرتبط إيحاءً بالإيجاز والتلميح، أدى فيها السياق دورا وظيفيا في تحديد دلالاتها الضمنية الساخرة.

في مقابل ذلك استطاع الرسام "أيوب" على صعيد التمثيل الرمزي من ابتكار رموزا خاصة به "القط والفأر" ميزته عن باقي الرسامين الكاريكاتيريين الآخرين ومنه "ديلام"، عملت على خلق حالة من الصراع الذي يُنمى به العمل الكاريكاتيري ويزيد من نشاطه وفاعليته، وقد غدت مع كثيرة توظيفها –نسبيا– شخصيات نمطية استوحاها من محيطه الاجتماعي، كتصورات ذهنية عبرت عن "تشجنج العلاقة بين السلطة الفاسدة والمواطن المقهور"، مثلت تلك الشخصيات استجابات انصهرت مع نوازعه النفسية وحسه الإنساني وقلمه الفني الساخر، اعتمد فيها على وظيفة الإيجاز

والإيحاء تحفيزا لذهن المتلقي نحو استنباط أفكاره التهكمية الناقدة للأوضاع السياسية والاجتماعية والأمنية الداخلية والخارجية.

بينما انزاحت الدوال الأيقونية للرسام "ديلام" نحو شخصنة صوره النمطية بتركيزه على الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" و"ممثل المؤسسة العسكرية" و"الإرهابي"، كما شكلت لغة الجسد الموظفة من قبله أحد أهم أنواع التواصل غير الشفهي[1] بإشاراتها وإيماءاتها التي كسر بها جدار الصمت، ناهيك عن ضمها لنسيج متنوع من التعبيرات المجازية، تحقيقا للإبلاغ الساخر بجعل فكرته حتى وإن كانت متطرفة –في الكثير من الأحيان– واقعية وصادقة، لذلك ركز عليها رسامو الكاريكاتير منذ زمن بعيد محاولين الإنصات إليها والولوج إلى أعماقها.

مرتقيا في بعض تمثيلاته كـ "جهاز الكاميرا"، و"العظمة الموضوعة داخل صحن" إلى مستوى الماثول الرمزي المنفتح في دلالته على منظومة تأويلية متنوعة، ارتبطت حينا بمعاناة المواطن الجزائري البسيط الذي لم يجد غير العظم في الجزائر ليقتات عليه، بينما عبرت أحيانا أخرى عن تضخم الفساد في البلاد، خصوصا إذا ما اقترنت بمسؤولين في النظام...، متجاوزة في ذلك كل ما يؤلف العلاقة التماثلية بين الموضوع والممثل، على اعتبار أن الأيقونة يُفترض فيها أن تمتلك بعض خصائص الموضوع الممثل.

بناء على ما سبق، يمكن القول بأن تلك الشخصيات الكاريكاتيرية الموظفة من قبل الرسام "أيوب" و"ديلام" سواء كانت بشرية أو حيوانية، قد تمكنت من تجسيد أفكارهما بخلقها لبناء منطقي يحمل رسالة واضحة[2] عن طبيعة السخرية الموجهة، وقد حملت بعض الرسوم –المحللة– صورا أصلية ومألوفة "شخصيات مستمدة من الواقع"، كشخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" أو "المواطن الجزائري البسيط"، وفي بعضها الآخر مرمزة على اعتبار أن الكاريكاتير فن يقوم في جانب من جوانبه على التورية تحقيقا للهروب من المسائلة القضائية، وعملا بقول "فيكتور هيغو" «لا تكثر الإيضاح فتفسد روعة الفن».

[1] بيتر كليتون: لغة الجسد، ترجمة دار الفاروق، مصر، ط01، 2005، ص6.

[2] أبو المعاطي خيري الرمادي: سيميائيات أسماء الشخصيات، البنية الغائبة في رواية "رجال وذئاب"، مجلة أيقونات، ع03، مجموعة سيما للبحوث السيميائية، سيدي بلعباس، الجزائر، ماي 2012، ص112.

وقد اتضح من خلال التحليل كيف اتجهت تلك الشخصيات نحو التضخم "رمزية الأحجام"، مثلتها شخصية "المؤسسة العسكرية" و"القط–النظام"، وذلك للتدليل على مدى قوتها وسيطرتها، فترامت أطرافها لتشمل السيطرة على جميع جوانب الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والأمنية في البلاد، بينما تمظهرت الثانية في حجم صغير مثلها الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" و"الفأر–المواطن"، بهدف التدليل على أن هذه الشخصيات ضعيفة ومغلوبة على أمرها حتى أنها لا تمتلك حق تسيير قراراتها بنفسها.

من ناحية مكملة عملت الدوال الأيقونية المادية في التأسيس للمكان كعنصر مهم، ذلك أنه لا يمكن اعتباره مجرد خلفية للأحداث والذوات، بل يُشكل قيما دلالية ومعطى ثقافي خاص،[1] استندت إليه المنظومة الكاريكاتيرية الساخرة للرسامين "أيوب" و"ديلام"، حيث اتضح انزياحهما أكثر نحو توظيف البنى المكانية العميقة، التي تجعل من المكان شبكة من العلاقات القائمة مع باقي مكونات الخطاب، وبالخصوص "العميقة المتوالدة" التي تتميز باستدعاء الكل بمجرد ظهور الجزء مثال ذلك: تصويره للقبة التي تستدعي المسجد ككل، أو تصويره للمكتب المتضمنة للمؤسسة وهكذا، كما تقاطعا كذلك في البنية العميقة المتكررة، وهي البنية المكانية ذات الدلالات المنفتحة، والتي تعتمد على ثبات المكان وتكراره في أجزاء مختلفة من الرسم، مثلتها –بالنسبة للعينة المحللة– الفضاءات المكانية المحسوسة الداخلية والخارجية كالشوارع والبنايات الجماعية والمكاتب والمنازل...

الفرع الخامس: لغة الكاريكاتير الصحفي بين البيان والبلاغة

تُعدُ اللغة مؤسسة اجتماعية تحكمها نواميس خفية مفروضة على الأفراد، تتناولها الأجيال بضرب من الحتمية التاريخية، كنظام علاماتي يساعدهم على إيصال أفكارهم للآخرين"،[2] وهي من زاوية الدراسة تُعد دلائل لسانية شكلت قيودا خطابية لرسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية، كجزء تكويني هام اعتُمِد عليه في **بناء رسائلهم الساخرة**، لمنع التدفق الدلالي الذي أحدثته العلامات التشكيلية والأيقونية الأخرى، ومن ثم تحديد مسارات المتلقين الإدراكية، تحقيقا للقيمة الاقناعية، موظفين لذلك ثلاث مكونات أساسية مثلها: العنوان والحوار والإمضاء كأنساق تركيبية مشفرة

[1] عائشة الدرمكي: سيميائيات المكان في النص الأدبي، مقاربة في رواية ترميم الذاكرة، مجلة أيقونات، ع03، مجموعة سيما للبحوث السيميائية، سيدي بلعباس، الجزائر، ماي 2012، ص86.

[2] منقور عبد الجليل: علم الدلالة، أصوله ومباحثه في التراث العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص53.

عملت على تشكيل دلالات الرسوم الإيحائية، وحددت أبعادها الحجاجية الاقناعية، ووجهت المتلقي نحو آراء رساميها الأيديولوجية، وانفعالاتهم النفسية المتمردة على الأوضاع السياسية والاجتماعية والأمنية الداخلية والخارجية.

وقد اتضح وجه الاختلاف بين الرسامين في طريقة توظيف تلك الأنساق اللسانية، حيث ميزها تبني الرسام "ديلام" **للعنوان كركيزة أساسية** لا غنى عنها في جميع لوحاته الساخرة، بهدف تكوين محيطها الدلالي وسياجها المعنوي المرتبط بسياق الأحداث ومجريات القضايا، معتمدا في بنائها على تراكيب لغوية كاملة "مباشرة وغير مباشرة" وجمل واقعية جادة، كما تفنن في تنفيذها بطريقة بارزة خطا وكتابة وتلوينا ودلالة، إيحاءً منه بأهمية الحدث المتناول، وتحقيقا للإثارة الداعية نحو الاستمرار في متابعة رسومه الكاريكاتيرية حتى النهاية، مؤدية وظائف عدة منها الإسناد والوصل، والاتساق والانسجام، والوصف والإيحاء.*

في حين مزج الرسام "أيوب" بين تسييج غالبية رسومه الساخرة بعناوين وانفتاح أخرى – خالية منها– على فضاءات تأويلية رحبة، استدركت –فيما بعد– معانيها الحقيقية بقرائن لغوية وغير لغوية، أعطى فيها الأولوية للتراكيب اللغوية الناقصة وغير المباشرة تناسبا مع طبيعته الفنية الملغزة، أطرتها الجملة الاسمية ذات الطبيعة المعنوية البسيطة والمركبة تحقيقا للعملية الإخبارية المتسمة بنوع من الإثارة المستدعية لفضول القراء، وكوحدة اتصالية مهمة لنقل مخرجاته الأيديولوجية الناقدة والفنية الساخرة إلى المتلقي، زادتها بعض المؤشرات الشكلية كنوعية الخط الرفيع والنقطتان الرأسيتان قوة في الإغراق، ممهدة الطريق لتجليات المعنى أكثر في الحوار، في مقابل ذلك انزاح الرسام "ديلام" أكثر نحو توظيف الجمل الفعلية البسيطة المتضمنة للفعل المضارع للدلالة على آنية الأحداث المتناولة، بينما أبعدت تراكيبها البسيطة والمختصرة والتامة مجال التأمل فيها من قبل المتلقي.

عمل **الحوار** بخطوطه الرشيقة والمنحنية "خط الحر" و"خط الرقعة" و"الخط اليدوي" المدرج ضمن التركيبة البنائية لرسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية على تحقيق الواقعية والجاذبية، حيث

* يُعد النص اللساني داخل الرسم الكاريكاتيري بأفكاره مُسندا أما العنوان فيُعدُّ مُسندا إليه، فعن طريقه يتحدد الموضوع العام ويتضح، بينما تتحدد الثانية في كون جملة العنوان تحليلنا مباشرة إلى الجملة الموالية داخل النص الكاريكاتيري "الحوار"، وعن طريقه تتحدد الوحدة العضوية والموضوعية للرسم الكاريكاتيري، أما الثالثة فتتجلى في كون العنوان يقدم أوصافا وتفسيرات إيحائية للنص الكاريكاتيري.

تناسبا في وظيفتهما مع مرونة الأسلوب باعتماد الرسام "أيوب" على أجزاء من النظام اللغوي العربي بنوعيه الفصيح والعامي، وعلى أجزاء من النظام اللغوي العربي المتداخل في وحداته وبنائه بأجزاء من النظام اللغوي الفرنسي، منتجا جملا ذات صياغات حسنة ومقبولة اجتماعيا، انتظمت داخل إطار الجمل الفعلية المتسمة بالحركة تناسبا وسياق العملية الإعلامية القائمة على نقل الخبر الآني، كما مالت غالبية جمله الحوارية نحو البناء المركب، حيث ساهمت في إثراء المعنى وتوضيحه للقارئ في قالب إنشائي ميزه أسلوب الاستفهام والتعجب والذم، الذي أسس لمعانيه الأيديولوجية بلمسة تهكمية ساخرة وناقدة.

في مقابل ذلك انزاح الرسام "ديلام" نحو تبني أسلوب لغوي بسيط وعميق في آن واحد خالي من التكلف، أسست له جمل إخبارية عبرت —من ناحية– عن حركية الأحداث وآنيتها، وتداخلت —من ناحية ثانية– مع نوازعه النفسية المنتقدة، وأخرى مركبة اتسمت بمعاني منفتحة وقابلة للتأويل، أطرها توظيفه المكثف لأسلوب الاستفهام والطلب والتعجب، وزاد في بيان مقوماته المعنوية اعتماده على " خط (Comic Sans MS)" المناسب لروح السخرية المنضوية داخل الرسالة الكاريكاتيرية.

لم يغفل الرسامان "أيوب" و"ديلام" عن توظيف أسلوب بلاغي متناسق في مبنى الكلمات والجمل كآلية محركة للفعل الاقناعي، كما صيغت تراكيبه بطريقة مميزة حتى تؤدي المعنى المقصود والتأثير المطلوب على الجمهور المتلقي، ضمن صيرورة من الآراء والأفكار التي تنتهي بترجيح أحداها على الآخر، مُزج فيها الإخبار بالتهكم والسخرية بالنقد، في حين أدت الأساليب البيانية المختلفة دورا مهما في تحقيق إيحائية أفكارهما الناقدة معتمدين في ذلك على التعبير المجازي كضرب بلاغي يحتاج للتأويل تصدرها الإيجاز والكناية والمبالغة وغيرها من الأشكال البلاغية الأخرى الهادفة نحو زحزحت المتلقي عن مواقفه واتجاهاته المختلفة، متماشية مع ناموس التواصل الجديد القائم على التناسب العكسي، كلما كان الكم اللفظي أوجز كان فعل التأثير أوقع وأنجع.[1]

كما تمكن الرسامان من اختزال هويتهما الفنية الكاريكاتيرية بتوظيفهما **للإمضاء**، حتى يسهلا عملية التذكر والتواصل مع القراء، آخذا من الناحية البنائية المرتبطة بطبيعتهما الاسمية شكلا

[1] عبد السلام المسدي: السياسة وسلطة اللغة، الدار المصرية اللبنانية، مصر، القاهرة، 2007، ص46.

لغويا منحنيا ومرنا، بينما أضفى عليه الرسام "أيوب" طابعا أيقونيا انطوى على قيمتي التميز والخصوصية، من خلال تحويله للحرف الأخير "الباء" إلى أيقونة "العين" الدالة على المراقبة والملاحظة، وظفها الرسام لتدعيم السنن الإدراكي لرسومه الكاريكاتيرية بما يخدم إحداثياتها التأويلية.

لم تخلُ من ناحية مكملة رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية من ذلك التزاوج اللغوي المؤسس والمرن بين توظيفهما **لنصوص تعليقية وأخرى تعريفية**، ساهمت في الزيادة من فاعلية رسائلهم الإعلامية الساخرة، وفي تدعيم أبعادها الحجاجية والاقناعية، غير أن وجه الاختلاف اتضح في نزوح الرسام "أيوب" لأسلوب التورية في التأسيس لبنية نصوصه التعريفية، وفي تفضيل الرسام "ديلام" لأسلوب التصريح التهكمي تناسبا مع طريقة تحويره لأجسام شخصياته الكاريكاتيرية، فكان الاسم المرفق لها "نص تعريفي" صريح –نوعا ما– بهدف تبيانها أكثر لجمهور القراء من ناحية، والهروب من الرقابة من ناحية أخرى.

اتجهت رسالة "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية –بطريقة متشابهة– نحو إقامة علاقات نسقية متوازنة بين تحقيقها **لوظيفتي الترسيخ والمناوبة**، فكان لجوؤهما للأولى تأسيسا لقراءة معنوية محددة، تُضبط على ضوئها مدلولات العناصر الأيقونية والتشكيلية، وبالتالي إبعاد كل التفسيرات المحتملة التي من شأنها إحداث لبس في فهم مقاصدهم التهكمية الناقدة، بينما اتضحت وظيفة المناوبة في تلك العلاقة التكميلية بين ما هو تشكلي وأيقوني من ناحية وبين ما هو لساني من ناحية أخرى، فتظهر الرسالة الكاريكاتيرية وكأنها وحدة متكاملة تحقق أداء تعبيري واحد.

اتجه الرسام "أيوب" و"ديلام" نحو الاعتماد على النظام اللغوي اللساني "الجملة" كوحدة أساسية للتواصل، ووسيلة مهمة للتعبير عن أفكارهما الساخرة وآرائهما الأيديولوجية الناقدة، وقد اتضح وجه الاختلاف بين الرسامين في اعتماد "أيوب" على جمل ذات بناء لغوي مزدوج، أحالت تصورات المتلقي نحو الإدراك الاستقرائي –بالنسبة للرسوم المعنونة– والإدراك الاستنباطي –بالنسبة للرسوم الخالية من العنونة–.

مقابل ذلك التزم الرسام "ديلام" بتبني جمل ذات بناء لغوي موحد، انتقل وفقه إدراك المتلقي بطريقة استقرائية من الجزء "العنوان" إلى الكل "المضمون الساخر"، زاده انتقاؤهما للألفاظ والأشكال والأيقونات –على اختلافها– **كبؤر دلالية** موجزة ومرنة، انفتحت على المعنى الساخر بتأويلاته

المختلفة، مُطوعين في ذلك أساليب تعبيرية متعددة، فرضها الموقف "السياق" تحقيقا للاتصال بالمتلقي، وهي الغاية التي يرمي إليها أي خطاب كاريكاتيري ساخر وناقد.

المطلب الثالث: مقارنة مرحلة التضمين

يُعبِّر الكاريكاتير عن فكرة تقفز إلى مخيلة الرسام عند تفاعله مع الحدث أو وضعية أو شخصية ما، فيركز على تفاصيل معينة ينطلق منها متوسلا بأسلوب المبالغة لينتج مشهدا هزليا أو هجائيا يقوم على التضمين والإيحائية، وهكذا فإن فعل الكاريكاتير هو فعل النقد الذي قد يصل في أشد الحالات إلى التحريض، وهو ما يبرر استخدامه من قبل الصحف المحللة منذ ظهورها تقريبا كشكل من الأشكال الطباعية والتحريرية لمساهمته في صناعة الرأي العام سواء كان استخدامه بصفة مستقلة في الصفحة الأخيرة، أو كمتمم للموضوعات في الصفحات الداخلية للجريدتين.

الفرع الأول: الأخبار والأحداث الداخلية

استطاع الرسام "أيوب" و"ديلام" التعبير عن مواقفهما السياسية والاجتماعية والأمنية وحتى الاقتصادية بطريقة ساخرة تدعو إلى التغيير وعدم تقبل الواقع المعاش، محاولين إيجاد الطريق إلى عقل ووجدان المواطن العادي بإضفاء لمسات تهكمية خاصة عليها، أطرها تعليق مشحون تراوحت دلالاته بين الواقعية حينا والكثير من المبالغة حينا آخر، زادتها العناصر التشكيلية والأيقونية الموظفة قوة في الإيحاء، حُصرت داخل إطار فيزيائي محدد المعالم، حملته الصحيفة كوسيلة ناقلة للأخبار إلى جمهور القراء، حيث تصدرت السخرية والنقد جوهر المدلول الإعلامي للرسوم الكاريكاتيرية – المحللة– بتعبيراتها الوظيفية وحتى الجمالية.

فكانت **المأساة الاجتماعية** هي التي حركت بزخمها وقوة دفعها ريشة الفنان "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية، ليثورا ثورة وجدانية ميزها التهكم والسخرية في وجه النظام الجزائري الفاسد، لذلك جاءت لوحاتهم الفنية الكاريكاتيرية صادقة في عاطفتها، قوية في بنيتها التشكيلية والأيقونية واللسانية، ضد المفارقات الاجتماعية التي عصفت بالمواطن الجزائري البسيط، مثلتها البطالة وضعف القدرة الشرائية، إضافة إلى تفاقم أزمتي السكن والهجرة غير الشرعية، كنتائج ملازمة —حسب الرسامان– لانتشار الفساد في الأوساط السياسية، خصوصا في عهد الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، فبدل أن تتجه الأموال نحو التنمية هاهي تؤجج مظاهر الفساد بالبلاد، محملين النظام الجزائري

مسؤولية تهميش فئات اجتماعية كبيرة نتيجة تطبيق سياسات إصلاحية فاشلة، أحدثت اختلالات اجتماعية واقتصادية جمة، انعكست آثارها السلبية على ظروف المواطنين المعيشية.

في حين تجلت مظاهر الاختلاف بين الرسامين في طريقة المعالجة التي أطرتها أدوات وطرق فنية مختلفة ميزتهما عن بعضهما البعض، ففي الوقت الذي فضل فيه الرسام "أيوب" التركيز على الهيئة الخارجية للمواطن الجزائري من "لباس رث" و"علامات إيمائية شاحبة" و"جسم هزيل" و"ديكور بسيط" و"حيوان الفأر"، إضافة إلى أيقونة "كيس التبضع البالي والفارغ"، اختزله الرسام "ديلام" رموزه في شخصيته النمطية واحدة "امرأة تردي لباسا تقليديا الحايك ولعجار"، وفي "العظمة الموضوعة داخل صحن"، محاولين بذلك تجسيم مظالم النظام على الشعب الجزائري الضعيف، بسخرية تجاوزت حدود الزمان والمكان، عبرت بصدق عن مشاعرهما الإنسانية العميقة، كما دلت على نضج تجربتهما الإبداعية، واتساع نظرتهما الفنية الناقدة.

في حين يُعدُّ تناول **قضايا الفساد في الجزائر** إعلاميا ذو حساسية سياسية، على ضوء ذلك اتسمت نماذج "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية بالضمنية والإيحاء والتلغيز تحت ستار التهكم والسخرية في انتقادهما لميكانيزمات مكافحة ظاهرة الفساد بالبلاد، حيث تشابها في معالجتهما لهذا الموضوع بتركيز اهتمامهما على جريمة استغلال النفوذ للاعتداء على المال العام ومن ثم تحويله نحو البنوك الأجنبية، في ظل غياب إرادة سياسية جادة تعمل على إحقاق القانون وتطبيق العدالة، غير أن وجه الاختلاف اتضح في اهتمام الرسام "أيوب" بموضوع فضيحة القرن "بنك الخليفة"، بينما أطلق الرسام "ديلام" العنان لتهكمه الساخر صوب موضوع فضيحة "شركة سوناطراك البترولية"، مع تأكيدهما على أن المؤسسات الكبرى أضحت مسرحا للتلاعب بالأموال العمومية في ظل ضعف أجهزة الدولة وهشاشة سلطتها الرقابية.

كما تجلت أوجه الاختلاف بين الرسامين في نزوح "ديلام" أكثر نحو التلميح في معالجة هذا النوع من المجالات **"الفساد السياسي والاقتصادي"**، بتأكيده على أن السياسات الإصلاحية ساهمت في خلف جو فساد تنافسي تناسب مع كبر حجم الإنفاق العمومي، الذي لم تكن له آثار إيجابية على المواطن البسيط، بينما فضل الرسام "أيوب" الاعتماد على التصريح، عن طريق توجيه سهام سخريته اللاذعة صوب المسؤولين الجزائريين، واصفا إيَّاهم "أيقونيا" بـ"مافيا المال الفاسد"،

ذوي صلة وثيقة بمواقع السلطة وصناعة القرار بالبلاد، أدُّوا إلى استفحال ظاهرتي التسيب والإهمال وتوريث الفساد، كما أتاحوا سُبل الثراء لفئة معينة على حساب بقية فئات المجتمع، مبتعدين بسياساتهم الترقيعية عن اتخاذ قرارات تصب في مصلحة الوطن.

لم يكن الكاريكاتير في الصحف –المحللة– بمنأى عن **التطورات الأمنية** التي شهدتها الجزائر خلال العشرية السوداء، والتي يمكن القول عنه أنه استطاع رصد واقعا مغايرا لم تلتقطه أخبار وتقارير وكالات الأنباء التي اكتفت بالنقل المجرد لتداعياتها، في حين عكست رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية واقعا مريرا مليئا بالسخرية، بعدما تمكنت تلك الأحداث الأمنية الطاغية على الساحة الوطنية في تلك الفترة أن تشد إليها انتباه أقلام الرسامَيْن الفنية، فتناولاها كلٌّ حسب طريقته وفهمه لتداعياتها، وعكس كل رسم كاريكاتيري منطق صاحبه، وفكره ونظرته الخاصة لتلك الأحداث.

لذلك جاءت رسومهم الكاريكاتيرية ناطقة بما يفكر فيه جموع المواطنين في سرائرهم، غير أن صحيفة "الخبر" من خلال رسامها "أيوب" استطاعت أن تواكب تلك الأحداث الدامية بطريقة قريبة من قناعات ووجهات نظر المواطنين "التوازن الأيديولوجي"، بطريقة ساخرة تبعث في أعماق القارئ الحسرة والألم، وتثير في نفسه الرغبة في الابتسامة المرَّة، بعيدا عن التطرف الذي اتسمت به رسوم "ديلام" الكاريكاتيرية المنشورة على صفحات جريدة "Liberté" اليومية، نتيجة تبنيها لقناعات سياسية استئصالية معادية للمسلمين.

فكان تعدد تلك الرسوم –بهذه الجريدة– دليل واضح على تأثر الفنان "ديلام" بالأحداث **السياسية** الجارية وانفعاله معها، بنزعة تهكمية واضحة وقوية على من توجه إليهم "رموز الدولة"، لم يخش السلطة في عرض اتجاهه الأيديولوجي الجريء، بإبانته عن مواقفه السياسية المؤكدة على أن توازن القوى داخل النظام السياسي الجزائري، مرجعه إلى المؤسسة العسكرية باعتبارها القوة الأساسية في الدولة والعمود الفقري للنظام، لذلك فهي تمارس دور الوصاية على صلاحيات مؤسسة الرئاسة بتزكيتها للقيادات السياسية الحاكمة، مُشكلة نظام سياسي له واجهة ديمقراطية وهمية تتشدق بهيئات تنفيذية تعددية وبنظام انتخابي شكلي، في مقابل ذلك لُفت مواقف "أيوب" الساخرة من النظام السياسي بطوق سميك من الإيحاء لخصته شخصية "حيوان القط" "تفاديا للاصطدام مع السلطة"، أبان التحليل المعمق لها عن تقاسمه الرأي والاتجاه مع الرسام "ديلام".

على ضوء ما سبق اتضح من خلال التحليل أن الرسام "ديلام" كان أكثر وعيا مقارنة بالرسام "أيوب" بالقضايا السياسية، لذلك جاءت أعماله الساخرة مفعمة بشخصيات سياسية معروفة "رموز الدولة"، مارس عليها نوعا من الإقذاع الفاحش أحيانا تحقيقا للتجريح والانتقاص منها، من خلال تلاعبه بأشكالها البشرية تعبيرا عن انفعاليته النفسية، مثلها الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" و"ممثل المؤسسة العسكرية"، لذلك كان من الأوائل المدعوين أمام غرف المحاكم، حيث حُكم عليه بالسجن 24 مرة ما بين سنتي 2001م و2005م، جاءت غالبيتها على خلفية الإساءة لرئيس الدولة، في حين كان الرسام "أيوب" أكثر وعيا بالقضايا الاجتماعية، بعدما احتل المواطن البسيط صدر شخصياته الكاريكاتيرية، مُحمِّلا إياها مسؤولية ترجمة معاناة الشعب وهمومه وآلامه ومشاكله، بأسلوب جاد مُزج بالسخرية والمرارة في آن واحد، أضفى عليها طابعا مميزا جعلت من رسائله الكاريكاتيرية تصل إلى جمهور القراء بطريقة سلسة ومن دون أي تعقيدات.

بينما اتضح وجه الاستثناء بين الرسامَيْن في انفرد "ديلام" بتناول موضوع **سياسة الجزائر الخارجية** مقارنة مع الرسام "أيوب" الذي لم يلتفت إليها مُطلقا وظل مُنغمسا في معالجة المواضيع الاجتماعية، وقد جاءت غالبية رسوم "ديلام" الكاريكاتيرية متوافقة مع الطرح الدستوري القاضي بمنح رئيس الجمهورية صلاحيات واسعة في مجال السياسة الخارجية، من خلال توظيفه لشخصية الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" منفردا دون شخصية ممثل المؤسسة العسكرية-كما في النماذج الكاريكاتيرية الأخرى-، في إشارة منه إلى أن مؤسسة الرئاسة يمثلها "رئيس الجمهورية" هي من تتحكم كلية في السياسة الخارجية للبلاد، على اعتبار أن المؤسسة العسكرية لا تهتم كثيرا بالشؤون الخارجية، إلا في حالات ذات العلاقة بالمصالح الإستراتيجية "البترول"، في هذه الحالة صور الفنان "ديلام" كالعادة الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" إلى جانب ممثل المؤسسة العسكرية.

كما انفرد كذلك في تناوله لموضوع **علاقة السلطة بالصحافة** في عهد الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة"، حيث ترجمت رسومه الكاريكاتيرية حساسية التيار الاستئصالي المفرطة اتجاه النهج السياسي السلمي "العفو عن الجماعات الإرهابية" المتبنى من قبل الرئيس الجديد لتخطي الأزمة الأمنية عام 1999م، فكان ذلك سببا في تأجيج نزعته الساخرة ضد السلطة، بتحميل رسومه الكاريكاتيرية مسؤولية مضايقة ومهاجمة سياسة الرئيس الإصلاحية وإثارة الشكوك حول نجاعته في تحقيق المصالحة وصنع الوفاق الوطني، أو تشويه صورة الجزائر دوليا بالتركيز على بعض الظواهر

السلبية كتأكيده على انعدام حرية الصحافة بالجزائر والتطرق للمضايقات التي تتعرض إليها هذه المهنة، كل هذه العوامل تكاثفت لتنهي حالة التوافق والتعايش -السابقة- والدخول في مرحلة جديدة ميزها الصراع الشديد بين الطرفين والسعي لحسم الأمور بشكل واضح، ترجمتها رسوم كاريكاتيرية جريئة، بالمقابل ردت عليها السلطة بجزاءات جنائية مشددة، غير أنها لم تُحقق الردع الخاص لقلم "ديلام" الساخر.

ولمّا كانت الأحداث الكبرى هي التي هزت بقوة وجدان الرسام "أيوب" و"ديلام" وقلمهما الإعلامي الساخر، بعدما عكس أسلوبهما الفني شدة المرارة والحسرة من الأحداث المستجدة في البيئة الوطنية سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو أمنية، فتعَمَّقَت هذه النزعة في نفسيهما حتى صارت ظاهرة أسلوبية واضحة واتجاه فني ميزته الدراما الكاريكاتيرية "الميل إلى التشاؤم"، لأنهما أحسا -عن وعي- بالمخاطر المحدقة بالبلاد، وعرفا-عن بينة- فساد المسؤولين وعزوفهم عن تحقيق التنمية الحقيقية للبلاد.

الفرع الثاني: الأخبار والأحداث الخارجية

عملت الأحداث الخارجية المليئة بالصراع على تأجيج نزعة السخرية لدى الفنان "أيوب" و"ديلام"، محركة أقلامهما الفنية نحو انتقاد الأنظمة العربية المسؤولة —حسب الرسامَيْن- في تدهور الأوضاع بالمنطقة العربية، فكان تشابههما في التطرق لموضوع "القضية الفلسطينية" و"للقمم العربية"، بتأكيدهما على تلاشي أواصر الاتحاد والتلاحم بين القادة العرب، ونزوجهم نحو ممارسة سياسة التملص من الالتزام بتعهداتهم إزاء إخوانهم مثلها موضوع "حرب لبنان 2006م"، و"القضية الفلسطينية"، و"القمة العربية عام 2005م"، و"أزمة الصومال عام 1998م"...، ذلك أنهم لا يمتلكون إلا تصورا واحدا هو كيفية بقائهم في السلطة، مع اعتبار الولايات المتحدة الأمريكية حليفا استراتيجيا لهم.

غير أن وجه الاختلاف بين الرسامَيْن تمظهر في انفراد الفنان "أيوب" بتأكيده على أن الأنظمة العربية —دون استثناء- تهدف بالأساس نحو تمكين أقلية من الوصول إلى السلطة والاستمرارية فيها "الديكتاتورية"، وهي ميالة للتسلط والعنف الممارس في حق شعوبها المستضعفة، لذلك فهي بعيدة عن تقديم إصلاحات مؤسساتية تحقق من خلالها التنمية والعدالة الاجتماعية،

ذلك أن مهمة الحاكم العربي –الالتقاء مجددا مع الرسام "ديلام" (رسم بشار الأسد عام 2011م)– تكمن في بحثه الدءوب عن أسباب الاستمرارية في الحكم، وإعاقة أي فعل تغييري من شأنه إعادة هيكلة نظامه السلطوي المستبد.

المبحث الثاني: المقارنة الكلية "فترة الأحادية الحزبية" و"التعددية الإعلامية"

أظهرت الدراستان التحليلية والسيميولوجية كيف تمكن رسامو الكاريكاتير سواء كانوا جزائريين أو أجنبيين، أن ينفعلوا ويتفاعلوا مع الأحداث التي عايشوها، مؤثرة – دون شك– في نتاجهم النقدي الساخر، لذلك فقد أخفت نزعتهم التهكمية –على العموم– دوافع اتصلت بمواقفهم واتجاهاتهم الأيديولوجية الخاصة، منتجة تنوعا فنيا وإعلاميا جادا، تضمن آراءً نقدية مختلفة ارتبطت بمواضيع متعددة، كما اتسمت –من ناحية أخرى– بكونها هادفة ولاذعة، تمظهرت معانيها حينا بشكل مباشر، بينما لفها التلميح حينا آخر بأساليب تعبيرية مميزة.

المطلب الأول: على مستوى المواضيع

اتسمت الرسوم الكاريكاتيرية للفنان "أيوب" و"ديلام" بالتنوع والإحاطة بمختلف القضايا السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأمنية الوطنية والعربية، وهو ما عكس فهمهما لمتناقضات المجتمع الجزائري، واستيعابهما لمفارقات الحياة في هذا البلد الديمقراطي، ثم قدرتهما على نقل ذلك عبر لوحاتهما الساخرة إلى جمهور القراء، في حين اقتصرت القضايا المتناولة من قبل رسوم "الأحادية الحزبية" بنوعيها المقتبس والمحلي على مواضيع السياسة الدولية، إضافة إلى الإشكالات الاجتماعية الوطنية ذات الآثار السلبية على ظروف المواطنين المعيشية.

غير أن وجه الاختلاف بينهما –في المجال الاجتماعي– تمظهر أكثر في تسديد رماح سخرية الفنان "أيوب" و"ديلام" نحو النظام الجزائري الفاسد، وفي توجه أساليب نقد رسوم "الأحادية" نحو ما ورثه المجتمع الجزائري من تناقضات داخلية غير متوازنة اقتصاديا، بمعنى أكثر التركيز على مخلفات الاستعمار الفرنسي بالجزائر، في حين تمظهر تقاطع الفترتين بشكل متشابه في –المجال السياسي– باتخاذ رساميها للقيم الإنسانية كموضوعات كاريكاتيرية خصبة، رأوا فيها تعبيرًا صادقًا عن تطلعاتهم وآمالهم، عاكسين –بذلك– مواقف الجزائر الداعمة للحركات التحررية في العالم، والمعبرة أيديولوجيا عن وتوجهات السياسة الخارجية للدولة.

استنادا إلى ذلك، عكست رسوم "أيوب وديلام" الكاريكاتيرية التي نُشرت خلال العينة الزمنية للدراسة، مختلف التيارات الإيديولوجية والسياسية التي تفاعلت في ظل نظام حزبي تعددي، بإنتاجهما لخطابات ساخرة ذات طبيعة تنازعية عكست رؤى كل جريدة لمختلف الأحداث والوقائع، تناسبا مع بعض التكتلات السياسية الفاعلة على الساحة الوطنية، وهو ما أبعدهم —في بعض الأحيان– عن أداء أدوارهم الإعلامية بموضوعية، بعيدا عن التحزبات السياسية، حيث تشاكلت دوالهم السيميائية الموظفة من "تشكيل وأيقون ولسان"، والمنتقاة بطريقة ذكية خدمة لغايات أيديولوجية تابعة لبعض دوائر النفوذ في البلاد.

تلخصت معانيها الضمنية في استمرارية فكرة الحكم بنظام "الحزب الواحد" بعيدا عن التداول السلمي على السلطة، مشتركة في ذلك مع مشهدية رسوم كاريكاتير فترة الأحادية الحزبية، غير أن وجه الاختلاف في الأمر ارتبط بنزوح الكاريكاتير السياسي –خلال فترة التعددية– نحو التلغيز هروبا من رقابة السلطة ومضايقاتها للعمل الصحفي، وفي تحول كاريكاتير الأحادية إلى بوق للسلطة، من خلال انشغال رساميه بعثرات المواطنين غاضين الطرف عن ما يحدث في مجالس السياسة من ممارسات غير ديمقراطية، وخير دليل على ذلك أنهم كانوا في معزل تام عن مجريات الأحداث السياسية، المرتبطة بالحديث عن إصلاحات عميقة من شأنها إخراجُ البلاد من التخلف والبيروقراطية.

استنادا إلى ما سبق، يمكن التأكيد في هذا الإطار أن حرية الكاريكاتير ظلت حبرا على ورق، في ظل الترسانة القانونية التي ميزت الفترتين، ذلك أن المرحلة الأولى تميزت بظهور قانون الإعلام لعام 1982م، الذي لم يحتوِ سوى على المادة "45" التي أشارت إلى حرية الصحافي في الوصول إلى مصادر المعلومات، بالمقابل خُصصت المادة "43" منه للإجراءات العقابية، لذلك عُد قانونا للعقوبات، متشابهة في ذلك مع فترة التعددية التي تميزت بظهور قانون العقوبات لعام 2001م، الواضح في إجراءاته العقابية المتشددة اتجاه العمل الصحفي بالجزائر، رغم ذلك عرف الكاريكاتير الصحفي الجزائري نوعا من الحرية المقيدة، أسست لها بيئة سياسية تعددية.

المطلب الثاني: على المستوى الخصائص

اتَّسمت عملية نشر كاريكاتير فترة "الأحادية الحزبية" بعدم ثباته ضمن صفحات أو أركان قارَّة، بل كان مرتبطا في الأساس بالأهمية التي كان يكتسبها الحدث بالنسبة للصحيفة، فأحيانا كان يُنشر بالصفحة الأولى أو الأخيرة أو حتى بالصفحات الداخلية، كشكل مُدعم ومفسِّر لمختلف الأخبار والمقالات عبر صفحات الجريدة المتنوعة، كما تميزت انطلاقته بالتذبذب وعدم الانتظام بسبب حداثة التجربة الكاريكاتيرية بالجزائر، ليشهد مع مرور الوقت تطورا بطيئا ومحتشما ميزته الزيادة العددية والانتظام النسبي والثبات المؤقت ضمن صفحات وزوايا خاصة، تشكلت على ضوئها هويته الفنية في الصحف الجزائرية بطريقة تُسهل على المتلقي الاطلاع على مضمونه الساخر.

في مقابل ذلك تبنى كاريكاتير "فترة التعددية" أهمَّ الخصائص الشكلية المعبرة عن نضج فن الكاريكاتير الجزائري، من خلال ثباته في الصفحة الأخيرة "القسم العلوي" كاستراحة يركن إليها القارئ بعد رحلة قرائية شاقة في الأخبار والحوادث والكوارث ولأزمات والحروب،[1] وبانتظام صدوره بشكل يومي، تناسبا والتطور الحاصل في ميدان العمل الصحفي بالجزائر، مُستقلا في فكرته عن بقية المواد الصحفية الأخرى عن طريق توظيفه للإطار كعامل تشكيلي مهم في تحقيق التأثير بفضل إمكانياته التعبيرية، مختلفا في ذلك مع كاريكاتير "الأحادية الحزبية" الذي مزج بين توظيف الإطار والاستغناء عنه في بعض النماذج الساخرة التي تناسقت في شكلها وانفتحت في تعبيراتها مع مواد إعلامية أخرى، لخلق نوع من التشويق حينا والتوضيح أحيانا أخرى.

كما ارتكز كاريكاتير فترة "الأحادية الحزبية" -كذلك- في بدايته على فكرة الاقتباس عن صحف ومجلات غربية وعربية عريقة في هذا المجال الفني الساخر، كمرحلة أولية مارستها الصحافة الوطنية ضمن نشاطها الإعلامي، لتنقلب الكفة بعد ذلك لصالح أقلام فنية جزائرية "هارون وزملائه"، الذين قاموا —في بعض الأحيان- بتوجيه سهام سخريتهم نحو مستحقيها في ظل حماية "عدم التوقيع"، بينما تدحرجت إستراتيجية الاقتباس المنتهجة بشكل ملفت للانتباه بداية السبعينيات، بعدما اقتصر وجودها على تدعيم إبداعات الفنانين الجزائريين برسوم كاريكاتيرية انصبت في مجملها حول القضايا الدولية الشائكة.

[1] سمير محمود: الإخراج الصحفي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 2008، ص277.

في مقابل ذلك تميز كاريكاتير فترة "التعددية" بتبنيه الكلي للأقلام الفنية الجزائرية، كانت فيها الصحافة الساخرة –التي ظهرت بداية التسعينات– بمثابة أرضية صلبة لظهور رسامين كاريكاتيريين جزائريين، سمحت بتطوير تقاليد ممارسة ميزها بروز الإمضاء كهوية بصرية، كما اكتشفت –في إثرها– المواهب وصُقلت على ضوئها التجارب.

المطلب الثالث: على المستوى الأهداف والوظائف

تحمل الكاريكاتير الصحفي الجزائري –خلال فترة الحزب الواحد– مسؤولية القيام بالوظيفة التعبوية خدمة لتوجهات السلطة، لذلك اتسم بالتقيُّد بعيدا عما نصت به (المادة 19) المتضمنة في لائحة حقوق الإنسان الصادرة عن الأمم المتحدة بتاريخ 18 ديسمبر 1948م: "أن لكل شخص الحق في حرية المعتقد والتعبير"،[1] بل وملبيا لمطالب الميثاق الوطني لسنة 1976م، الذي نص على ضرورة نشر الصحافة الجزائرية لثقافة كفيلةٍ بالاستجابة للحاجات الإيديولوجية والجمالية، مع الرفع من المستوى الفكري للمواطن الجزائري، مؤديا دور المناضل المدافع عن إستراتيجية الدولة للنهوض بجميع القطاعات.

على ضوء ذلك وجد رسام الكاريكاتير –آنذاك– نفسه في مفترق طرق بين الحرية الفكرية والواجب الوطني (مساندة الدولة من خلال الدفع بالمواطن نحو التغيير الإيجابي قدر الإمكان) والسلطة الحاكمة، التي أبعدته –قصرا– عن تنفيذ رسوم انتقادية يدافع بها عن حقوق الجماهير في معرفة الأوضاع السائدة، مُنتجة إحساس –تملكه– بأن لديه شرطي في رأسه يمنعه من الخوض في مغامرة نقد الدولة وسياساتها، بل ويملي عليه ما يجب رسمه،[2] لذلك اتضح –بعد التحليل– تبني الرسام الجزائري للكاريكاتير الاجتماعي وابتعاده عن نقد السياسة الوطنية متناولا قضايا اجتماعية حساسة، أداءً لوظيفة توعية المواطنين ومقاومة الآفات التي من شأنها أن تعصف بتطلعات الدولة التنموية، تحقيقا لوعي اجتماعي يرتقي بالمواطن الجزائري لشروط عيش تناسب الحياة العصرية.

[1] عيسى بيرم: الحريات العامة وحقوق الإنسان بين النص والواقع، دار المنهل اللبناني، لبنان، 1998، ص09.

[2] بلخير مزياني: رسام الكاريكاتير بجريدة النصر، مقابلة أجرتها الباحثة يوم 18 نوفمبر 2013، على الساعة 11.00، بمقر الجريدة.

انتقل بعد ذلك الكاريكاتير الصحفي الجزائري –خلال فترة التعددية– إلى مرحلة الانفتاح في التعبير عن الأفكار والمواقف بطريقة هزلية ساخرة، مسايرا لمختلف الأحداث والوقائع الوطنية والدولية، ومغرقا في النقد تحقيقا لأهداف اقناعية معينة، فكان تبني الفنانين للكاريكاتير السياسي عن وعي تحقيقا لوظيفة انتقاد الأوضاع السائدة والسياسات المنتهجة "نقد النظام وفضح الفساد" بكل جرأة وشجاعة، متحديا كل الضغوطات والمعوقات خصوصا بعد امتلاك –الصحف الناقلة لرسائله– لمطابع خاصة بها، ما جعلها تتمتع بهامش أكبر من الاستقلالية في التحرير والنشر، في حين عمل الكاريكاتير الاجتماعي المنشور على تلخيص ظروف المواطنين المعيشية كاشفا عن عيوبها، ومتضمنا دعوة تضامنية صريحة تقاسم وفقها الرسام "أيوب" و"ديلام" هموم المواطنين ومعاناتهم الاجتماعية اليومية.

تشابه الكاريكاتير "الأحادية الحزبية" –أواخر الثمانينات– مع كاريكاتير التعددية، بتركيزه على مواضيع الفساد وفضح بعض السلوكيات غير الأخلاقية التي كان يمارسها "المسؤولون" على حساب المصلحة العامة، مؤكدا بطريقة فنية ساخرة التزام رسام الكاريكاتير الجزائري بمبادئ الإنسانية تحقيقا لإصلاح المجتمع الجزائري "دولة وشعبا" بحشد اليقظة وتعميق الوعي إزاء ظروفه المحيطة به، وعدم الاستسلام للوضع المزري الذي كان يعيشه.

كما تقاطعا كذلك في إشاعتهم للمعرفة عن طريق إرسال رسوم تنطوي على فيض من المعلومات تستهدف الإخبار عما هو جار في واقع المجتمع الجزائري وفي العالم، كما لم يخلُ من هدف الترويح عن النفس من خلال إثارته للرغبة في الابتسامة، بطريقة تجعل القارئ قادراً على تخطي مشكلات الحياة اليومية وصعابها، كما استطاع من ناحية مُكملة أداء الوظيفة الجمالية بإضفائه للمسة فنية على صفحات الجرائد، مقربا بذلك القراء من تذوق الفنون التشكيلية والشعور بجمالية خطوطها وانحناءات أشكالها.

المطلب الرابع: على المستوى الأساليب الفنية

اتَّسمت الرسوم الكاريكاتيرية المقتبسة بالنضج لتَّعبيري في تناولها لمواضيع السياسة الدولية، أدت فيها الشخصية النمطية دورا فاعلا في تحقيق إيحائية أفكارها التهكمية الناقدة، حيث لم تكن رسالتها ذات معنى واحد بل كثيرا ما كانت تترك لخيال المتلقي الجزائري فرصة إعطائها معنى وتأويل

قريب من وعيه، في حين عبرت الرسوم المنفذة بأقلام جزائرية خلا فترة "الأحادية الحزبية" بكل سخرية واستهزاء، تجلت فيها البراعة الفنية التي تَحَقَّقَت عبر تطابق الشكل مع المضمون، بأسلوب كُيِّف –بصورة واضحة ومباشرة– مع المصلحة الأيديولوجية للبلاد.

انزاحت في بعض الأحيان نحو السذاجة والافتقار للطرح العميق، بسبب الرقابة الذاتية التي كانوا يمارسونها لا شعوريا ضد رسومهم، موظفين لذلك الأسلوب الدعائي من تضخيم للمظاهر الاجتماعية والأحداث الدولية، وإهمال لقضايا السياسة الوطنية بطريقة مقصودة، غير مُستغنين عن توظيف الأسلوب الفكاهي الذي من شأنه توليد الشعور بالراحة العقلية والنفسية لدى لقارئ، كوسيلة للإغراء بهدف التوعية، ومن ثم مساعدته على النهوض ببلاده إلى مراتب أعلى، مشكلة له مصدرا من مصادر الإمتاع، وجد فيه الفنان لذة النقد الساخر من واقع اجتماعي مليء بالمغالطات.

في حين تراجع –نوعا ما– هذا الأسلوب بالنسبة للرسوم المقتبسة وحتى بالنسبة لرسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية، بنزوحها إلى الطابع الجدي في ارتباطها –من ناحية– بنوعية المواضيع المعالجة والمقاصد المأمولة، ومن ناحية أخرى بالحالة النفسية للمتلقي ومدى معايشته لتجربة الفكاهة كعملية فنية، أدى فيها الخط المختزل "تشكيلا ولسانا" –كطاقة تعبيرية قوية– دورا هاما في تكوين بناءات معنوية ساخرة، ارتكزت على المبالغة بتحررهم من القيود التقليدية في الرسم، مع تسجيل تفاوت مرده اختلاف مستوى وعيهم، ومدى اطلاعهم على التطورات التي حصلت في مسيرة الكاريكاتير العالمي من ناحية الأساليب وطرق تناول الموضوعات المختلفة.

لم يستغن الكاريكاتير المقتبس وكاريكاتير التعددية عن للتناص كأسلوب فني تم الاستعانة به لبلورة معانيهم الكاريكاتيرية الساخرة، كاشفا عن منابع معرفية شتى لدى الفنانين، تمكنت من أن تندمج مع لغة النص بأنساقها اللغوية وغير اللغوية، أسست للغة شديدة انفتحت على النقد التهكمي الساخر والثراء المعنوي المميز، كعدسة عكست –حسب ما ذهبت إليه جوليا كريستيفا– دلالات متنوعة في إطار أنظمة اجتماعية ودينية وسياسية سائدة.[1]

وفرت للمتلقي آفاقا تخيلية مُساعدة على بلوغ عتبة المعنى الساخر، كأن تتحول –مثلا– فوهة المدفعية إلى قلم، أو الشخصية المرسومة إلى حيوان رامز، وهنا تتشكل الدلالة الأولى وفقا

[1] منصور فؤاد: حوار مع جوليا كريستيفا، مجلة الفكر العربي، ع18، بيروت، 1982، ص 122.

العلاقة الاعتباطية المتعارف عليها، أما الثانية فتنشأ عن طريق الإيحاء "كدلالة مخصوصة مرتبطة بالسياق"، ذو أبعاد رمزية استمدت من علاقة الشكل الذي يتقمّصه الرّمز بالتصوّر الذهني الذي يوحي إليه، في مقابل ذلك اتسمت رسوم "هارون وزملائه" بالبساطة والمباشرة في عرض أفكارهم الكاريكاتيرية الساخرة ووجهات نظره المختلفة، ساعين إلى إيصال آراءه وأفكاره بطريقة سهلة لا تعقيد فيها، تعالقت معنويا مع النسق القاعدي السياسي "توجهات الحزب الحاكم".

بينما عمل أسلوب الإخراج الفني المرتبط بـ"زوايا التقاط النظر، الإضاءة والظل، الألوان، المنظور" على تقديم الإشباع المطلوب، استطاع من خلاله الرسام الجزائري والأجنبي "خلال الفترتين" أن يعرض أفكاره ورؤاه وانفعالاته وتصوراته بطريقة جمع فيها بين المضمر والمعلن، جسدتها فنيا أساليب تعبيرية تفاعلية عملت على تحديد مواطن القوة في لوحاتهم الساخرة، مساعدة المتلقي على إدراكها واستنباط معانيها التهكمية الناقدة الملفوفة بنوازع الفنان الجمالية والتعبيرية.

زادتها بعض التقنيات الفنية المرتبطة بفن الكاريكاتيرية قوة في التعبير كتقنية (L'anachronisme) مرتبطة بنقد السلوكيات السلبية مُستغلة في ذلك اللباس كرمز إيحائي عن الفكرة المراد توصيلها إلى المتلقي، التي برزت أكثر بالنسبة لكاريكاتير "هارون وزملائه"، إضافة إلى تقنية المبالغة "الجسدية والإيمائية" باتجاهها أكثر نحو المسخ والتحريف، كاشفا عن طباعها المنحرفة قصد استفزازها وتحقيق الانتقاص منها، ببروزهما أكثر في الكاريكاتير المقتبس وكاريكاتير "أيوب" و"ديلام".

المطلب الخامس: على مستوى البنية الحجاجية والاقناعية

لا يقتصر الإقناع في الرسوم الكاريكاتيرية على اللغة فقط بل يتعداها إلى الحجاج الأيقوني والتشكيلي، حتى يتمكن القارئ من الغوص في دلالاتها الإيحائية، لذلك وظف رسامو كاريكاتير "فترة التعددية" في تقاطعهم مع رسامي الكاريكاتير المقتبس خلال فترة "الأحادية الحزبية"، استمالات اقناعية عقلية استمدت من الأحداث الواقعية، بُني –في إثرها– المعنى الساخر على مقدمات تضمنت وجهة نظرهم حول القضايا المعالجة، للاستدلال على أفكارهم النقدية الساخرة، بطريقة مضمرة يستخلصها المتلقي بطريقة ضمنية، بمعنى أن المجال المعنوي متروك للمتلقي في

استخلاص النتائج وربط الأمور بعضها ببعض، كل حسب مستواه ومدى استيعابه للحجج المستعملة من قبل المتكلم.[1]

زادتها التورية القائمة على تخيرهم للألفاظ والعبارات والأيقونات ذات الإمكانات التعبيرية التداولية قوة في استدراج المتلقي وكسب ثقته وفرض سلطة الإقناع عليه، كتوظيف الفنان "أيوب" – مثلا– لأيقونة "الأيادي" فمدلولها فضفاضا زئبقيا لا يتحدد إلا بالسياق الذي وردت فيه، مع حضور قرائن أخرى دالة عليه "صراخ المواطن" وعبارة "تحالف ضد الشعب"، باعتبارها رموز وُظفت للهروب من المواجهة أو التصادم مع السلطة، موظفا لذلك التغييب كتقنية فاعلة في الحجاج والتأويل.

بينما انزاح الرسام الجزائري "هارون وزملائه" نحو توظيف استمالات اقناعية عاطفية في معالجتهم للمواضيع الاجتماعية تحقيقا للتوعية "إسقاط الواقع المادي على التمثلات النظرية"، لذلك تقمصت لوحاتهم الساخرة –على وجه التحديد– الواقع الاجتماعي الجزائري، متبنية صور إنسانية وظفوها للذود عما يحفظ كيان وطنهم ويؤسس وحدته، لهذا لامست أساليبهم الإقناعية الموظفة القيم والمثل الإنسانية العليا، التي بلغ الناس في طلبها درجة عالية، تحقيقا للنقد الهجائي لكل ما لا ترتضيه النفس البشرية من سلوكيات أنتجها تغير المجتمع الجزائري وتبدل أوضاعه المعيشية.

ارتكز حجاج الخطاب الكاريكاتيري "خلال الفترتين" على البلاغة اللغوية المرنة ذات الارتباط الوثيق بالمجاز القائم على وجود علاقة بين الدال والمدلول، انفتحت –في إثرها–مدلولاته الإيحائية على تغيرات المعنى، لذلك خرجت دلالات ألفاظهم الموظفة من الحقيقة إلى المجاز الساخر، مطاوعة اللغة بأساليب تعبيرية فرضها الموقف، زادها التمثيل التقابلي قوة في إيحائية معانيها التهكمية الناقدة، عاملين على إخفاء بعض الكلمات وتعويضها برموز مُنتجين نوعا من التحايل النصي، باستحداثهم لأنظمة إبلاغية جديدة تُحافظ على نقل الرسالة الكاريكاتيرية، ووصولها إلى القارئ بنتائج مفاجئة تتسم بالفكاهة.

[1] محمد براقن: الخطاب الحجاجي والاتصال، مقاربة تداولية، مجلة فنون وعلوم، ع58، بيروت، تشرين الثاني–كانون الأول، 2005، ص06.

زادها اعتمادهم على "التزاوج اللغوي" بشكل متوازن قوة إبراز المعنى الساخر، بينما اتضح وجه الاختلاف بينما في تخلل الصمت بين جَنَبَيْ الرسالة الكاريكاتيرية المنشورة خلال فترة الأحادية، مُكتفية بعبارة "بدون تعليق" وانحصارها في البعد الأيقوني والتشكيلي بمكوناته وأبعاده المختلفة، في حين انزاحت رسوم التعددية نحو الاعتماد الكلي على الدوال اللسانية للابتعاد عن للتأويل المنحرف عن المعنى المقصود.

كما ارتكزت تلك الرسوم –من ناحية أخرى– على البلاغة الأيقونية، ذات الارتباط المعنوي بتداولية الموقف، وهنا برز وجه الاختلاف بينهما، حيث تجلى في انزياح كاريكاتير فترة "الأحادية الحزبية" نحو نقد الظواهر الاجتماعية بإعطاء نماذج إنسانية غير معروفة تمظهرت في واقعية بسيطة بعيدة عن الرمزية، كمرآة عكست يوميات المواطن الجزائري البسيط تحقيقا للإصلاح، بينما حاولت الرموز الأيقونية الخاصة بالكاريكاتير السياسي المقتبس ممارسة النقد الساخر عن طريق الانتقاص من شأن الآخرين والتهوين بهم، بلغ فيها الهجاء الكنائي أعلى مستوياته مُتمظهرا في التحويل والمسخ والتهجين وتغيير التكوين الكلي للشخصية السياسية المنتقدة.

في حين توجه رسامو كاريكاتير "التعددية" نحو ابتكار رموزا خاصة بهم ميزتهم عن بقية الرسامين الآخرين، اعتمدوا فيها على وظيفة الاقتصاد في التعبير والإيحاء، واضعين مُخيلة القارئ على الطريق تحفيزا له على استقبال مضمونهم الناقد من ناحية، ولشحن فعله التأويلي لاستنباط أفكارهم الضمنية الساخرة من الأوضاع السائدة من ناحية أخرى، تبلورت تلك الآليات الحجاجية حتى وصلت إلى درجة النضج "تكون شخصيات ورموز نمطية" وظفوا لها كاريكاتير البورتريه والكاريكاتير الحيواني، حاولوا من خلالها استيعاب عمليات تخاطبية واستدلالية كثيرة قادت المتلقي نحو الإقناع.

خلاصة:

تعتمد الرسائل الكاريكاتيرية على فهم العلاقة بين مختلف الشفرات الحاملة لمعاني متعددة، ذات الارتباط الوثيق بالسياق السياسي والاجتماعي والثقافي وحتى بإحداثياته الزمانية، منتجة لوحات ساخرة متميزة بالتنوع والاختلاف، لذا يجب على الباحث أن يكون واعيا بالمعاني المزدوجة للأشياء في ظروف زمانية ومكانية متباينة، أين تكون في أبرز صورها حينما يتعلق الأمر بالإبداع الفني الكاريكاتيري الساخر، حيث يوجد النظام الظاهري والنظام الخفي فتظهر جدلية المعنى القائمة

بين النظام الاجتماعي "الدلالة السياقية" وبين النظام الإخباري ذو البعد الواقعي، لذلك سعى هذا الأخير نحو تحقيق الاتحاد بين المدلول الداخلي والشكل الخارجي، مُتمكنا من تمثيل الفكرة بشكل متوافق مع وقائع الأحداث ومجريات القضايا بمختلف مجالاتها.

ما يمكن استخلاصه كذلك بعد هذا العرض المقارن، أن كل خطوة في طريق الكاريكاتير كانت كذلك في طريق الحرية، وكأن هذه الأخيرة تُعدُّ مظهرا من مظاهر التطور والارتقاء، فكانت هذه الوسيلة التعبيرية محدودة عند نشأتها الأولى ومحصورة بين عدد قليل من الرسامين الذين كانوا ينفذون لوحات إيحائية "مقتبسة" وأخرى دعائية خدمة لسياسة الحزب الواحد، إلى أن جاءت سنوات التعددية السياسية والانفتاح الإعلامي فإذا بالخطوات في سبيل تطور هذا النوع الصحفي تتلاحق سراعا محطمة حواجز الاستبداد السلطوي، فلم تنقض عشرون سنة من العطاء الكاريكاتيري حتى عم النقد والتهكم ضد الحكومة ورموزها، مُعوِّدا القراء على سماع الرأي ونقيضه على نحو مختلف مما كان عليه الحال خلال فترة الأحادية الحزبية.

نتائج الدراسة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

النتائج العامة الدراسة:

بعض هذا العرض التفصيلي والمهيكل ضمن أطر مبحثية كثيرة توصلت الباحثة إلى جملة من النتائج الجزئية المؤكدة بأن الفنان الكاريكاتيري –عموما– والجزائري على وجه الخصوص استطاع تطويع الخط كعنصر تجريدي لصالح التعبير عن حدث ما ونقل الوقائع والتعليق عليها، كما أنه لم يسعى نحو المحاكاة بالرسم بقدر ما أراد بلورة مختلف العناصر البصرية في شكل أفكار حاملة لمعاني وأيديولوجيات ذات بعد قيمي هادف.

1/ نتائج الدراسة النظرية:

–توصلت الدراسة إلى أن الكاريكاتير يُعد من الفنون القديمة التي لازمت الإنسان منذ أمد طويل، كما ارتبط بعثه كذلك بحضارات كثيرة منها الفرعونية والإغريقية والبيزنطية...، تجسدت فيه معالم السخرية والمبالغة والهزل بشكل واضح وجلي، غير أنه لم يبلغ نضجه الفني إلا في أحضان الصحافة.

–أكد البحث في هذا المجال إلى أن فن الكاريكاتير الصحفي يكن مضبوطا من ناحية الظهور التاريخي أو حتى الجغرافي، حيث اختلفت –في إثره– الآراء ووجهات النظر، غير أنها اجتمعت على اعتبار أن للأخوين "كراتشي" (Karache) الفضل في جعل هذا الفن يحتل مكانة مهمة في وقتنا الحاضر، لتكون "إيطاليا" المهد الأول لتطوره بصفة عامة.

–توصلت الدراسة إلى توضيح بعض الأسباب التي حالت دون اهتمام العرب بهذا اللون الفني، حيث ارتبطت بالأساس بتوجهاتهم الدينية والعقائدية، وكتعويض لهذا النقص ازدهرت لديهم الكثير من الصور الشعرية الهجائية الناقدة، استبدلت –فيما بعد– مع الحملات الاستعمارية التي استهدفت المنطقة العربية بالكاريكاتير، فكانت "مصر" من الدول السباقة التي تبنت هذا الفن الصحفي أواخر القرن السابع عشر.

–توصلت الدراسة إلى أن تطور الصحافة –عموما– والصحافة الساخرة –على وجه الخصوص– كانا عاملين رئيسيين وراء ازدهار الكاريكاتير وانتشاره وزيادة الطلب عليه، بالإضافة إلى ذلك الانفراج في الحريات العامة التي جعلت منه الوسيلة المهمة في رواج الجرائد، وأداة سياسية للنيل من الخصوم، ووسيلة جذب رائدة للقراء.

-أكدت الدراسة بأن فن الكاريكاتير الصحفي لا يُعدُّ مجرد صورة هزلية تُمتع القارئ، بل رسالة إبداعية تحمل معاني ووظائف اتصالية وإقناعية، ترمي نحو تحقيق أهداف إيجابية وإصلاحية داخل المجتمع، لذلك فهو يحتاج لقدرات فكرية وفنية خاصة، ومهارات اتصالية متميزة، تنتج رسوما مثيرة للعين وممتعة للفكر والوجدان.

-توصلت الدراسة بأن الكاريكاتير الصحفي يمتاز بالمرونة في استخدام أدواته التعبيرية، ذات الارتباط الوثيق بالبلاغة والإيحاء لضمان وصول رسالته إلى أكبر عدد من المتلقين، مشكلا صورة قابلة للاستدعاء متى دعت الحاجة إليها، كما أنه ينقسم إلى عدة أنواع تبعًا للمضمون الذي يحمله، والطريقة التي يظهر من خلالها على صدر صفحات الجرائد.

2/ نتائج الدراسة التحليلية:

-توصلت الدراسة إلى أن الإنسان في الجزائر قد عرف الرسم واهتم بالفنون التشكيلية منذ القدم، تاركا آثاره بمنطقة "الهقار" وجبال "الطاسيلي" الجزائرية، اتسم بعضها بالتشويه والمبالغة في رسم الأشكال البشرية، كما احتوى الكثير منها على عناصر الكوميديا والسخرية، بطريقة اختلفت فيها عن فنون الحضارات الأخرى.

-توصلت الدراسة بأن الصحافة الفكاهية الفرنسية عُدَّت بمثابة المهد التي احتضن فن الكاريكاتير الجزائري، نتيجة احتكاك الرسامين الجزائريين بنظرائهم الفرنسيين خلال الحقبة الاستعمارية، في حين عملت الصحافة العربية الساخرة على تطويره وإنضاجه أكثر.

-توصلت الدراسة بأن "المجاهد" الجزائرية عُدت الصحيفة الأولى التي قامت بنشر أول رسم كاريكاتيري بالجزائر المستقلة في 20 أكتوبر 1962م من إمضاء الرسام الفرنسي "سيني"، ليلحقه بعد ذلك الرسام "أمحمد اسياخم" كأول رسام كاريكاتيري جزائري، بنشره لبعض الرسوم بذات الصحيفة غير أنها كانت محدودة وغير منتظمة.

-توصلت الدراسة إلى أن الوضع السياسي الجزائري غداة الاستقلال هو الذي دفع بالصحافة الوطنية -آنذاك- نحو اللجوء إلى فكرة اقتباس رسوم كاريكاتيرية ذات اتجاه سياسي دولي، مبتعدة تماما عن الإبداع الساخر الذي يخص الشأن الداخلي للدولة الجزائرية.

-توصلت الدراسة بأن ثاني صحيفة جزائرية تبنت هذا الفن الساخر كانت يومية "الشعب" بتاريخ 19 ماي 1965م، بتوقيع غير واضح تماما ضمن ركنها "الموقف الدولي بالكاريكاتير"، ليظهر من جديد بقلم الفنان الجزائري "أحمد هارون" عبر صفحات يومية "El Moudjahid" بتاريخ 20 جويلية 1965م.

-توصلت الدراسة بأن كاريكاتير فترة الأحادية الحزبية تميز بتذبذب في انطلاقته وبعد انتظامه، كما اتسم كذلك بعدم ثباته ضمن صفحات أو أركان قارة، بل كان مرتبطا في الأساس بالأهمية التي كان يكتسبها الحدث بالنسبة للصحيفة، مُرفقا بشكل دائم بالأخبار والمقالات بهدف تدعيمها وترسيخ الفكرة في ذهن القارئ، غلب عليه في البداية الكاريكاتير السياسي المقتبس في صحف ومجلات غربية وعربية عريقة في إعلامها ومتميزة برسومها الكاريكاتيرية.

-توجهت الصحف الوطنية —حسب ما توصلت إليه الدراسة- نحو الاعتماد على إبداعات كاريكاتيريين جزائريين "هارون وحكَّار" ابتداءً من عام 1968م، حيث غلب عليها الطابع الاجتماعي الوطني والسياسي الدولي، مبتعدا بذلك عن نقد السياسة الوطنية، وظلَّت أهدافُه مرتبطة بمجال التوعية والإصلاح الاجتماعيين قصد تحقيق أهداف التنمية المأمولة.

-توصلت الدراسة إلى أن كاريكاتير فترة الأحادية الحزبية عرف نوعا من النضج بفضل تنوع الأقلام الفنية الجزائرية المساهمة فيه، غير أن وجه الاستثناء —في الأمر- اتضح مع الفنان "أحمد هارون"، الذي ابتكر عدة أركـــان كاريكـــاتيرية جديدة خلال عمله المتنـــاوب في صحيفتي "الشعب" و"El Moudjahid".

-توصلت الدراسة التحليلية إلى مساهمة الرسامين الجزائريين وعلى رأسهم الفنان "هارون" في النضج الشكلي للكاريكاتير الصحفي الجزائري، سواء تعلق الأمر بانتظام صدوره أو حتى بثباته ضمن صفحات وزوايا خاصة، غير أن ممارستهم الإعلامية كانت محددة ضمن العمل النضالي، وتجنيد الرأي العام حول السياسات المعلنة لتحقيق الأهداف الوطنية.

-توصلت الدراسة إلى اعتماد كاريكاتير فترة الأحادية الحزبية على أسلوب السخرية، المرتبط بالمبالغة والمغالاة في تصوير المواضيع الاجتماعية الوطنية والسياسية الدولية، حيث بدت أفكاره فريدة وغريبة

ومن ثم مضحكة، غلب على الكاريكاتير الجزائري الطابع البسيط والمباشر، وعلى الكاريكاتير المقتبس الطابع الإيحائي الملغز.

-توصلت الدراسة إلى نزوح كاريكاتير الأحادية الحزبية نحو اعتماد رساميه على تقنيات فنية كثيرة، منها ما ارتبط بالسلوكيات ومنها ما ارتبط بالتحويرات التي خُصَّ بها جسم الشخصية المنتقدة ووجهها، مع حرصهم على تقديمه بهوية ثنائية ذات بناء تشكيلي ولساني.

3/ نتائج الدراسة السميولوجية المقارنة:

جاءت هذه الدراسة التحليلية المقارنة الخاصة بالرسوم الكاريكاتيرية المنشورة بجريدتي "الخبر" و"Liberté" اليومية، للتدليل على مدى مرونة توظيف المنهج السميولوجي بتقنياته المختلفة، بتجاوزه مرحلة الوصف السطحي الظاهر والصريح، إلى الغوص في أعماق ومكنونات الرسالة الكاريكاتيرية، لاستجلاء واستنباط ما تحويه من أفكار أيديولوجية ذات بعد تهكمي ساخر وناقد، لتخرج الباحثة بجملة من النتائج أهمُّها:

3-1/ المستوى الإستيتيقي الظاهر:

-بهدف تدعيم المفارقة وتعزيز الموقف الساخر، وظف الرسام "أيوب" أسلوبا بسيطا ومرنا، والرسام "ديلام" أسلوبا متوازنا ومنسجما، تَكَيَّفَا فنيا مع مستجدات القضايا والأحداث سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية أو أمنية وطنية أو عربية وحتى دولية.

-توصلت نتائج الدراسة بأن هذا الأسلوب الفني المعتمد استطاع التأسيس لبنية كاريكاتيرية قريبة في خصائصها من مدرسة الكاريكاتير الأوروبي، التي أنشأها "ويليام هوجارت" من إنجلترا وطورها "دومييه" من فرنسا، باستغلال الرسامين "أيوب" و"ديلام" لانعكاسات التغيرات السياسية في الجزائر لتأجيج نزعتهما التهكمية، التي استهدفا من خلالها شخصيات سياسية معروفة وطنيا وعربيا ودوليا، معتمدين في ذلك على التحوير والمبالغة الكاريكاتيرية، لتقريب فكرة الاستبداد السياسي، وانعكاساته السلبية على ظروف المواطنين المعيشية.

-اتجهت رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية نحو توظيف توليفة من العلامات التشكيلية المتماسكة والمنسجمة، تمظهرت عناصرها في الحامل والإطار، التأطير والمنظور، الأشكال والألوان،

الإضاءة والظلال، أحالت المتلقي -بتناغم قرائنها البنائية- نحو تحقيق إدراك المعنى التعييني المباشر المرتبط بوقائع الأحداث ومجريات القضايا.

-استطاع هذا النظام العلاماتي التشكيلي الموظف من قبل الرسام "أيوب" و"ديلام"، أن يؤسس للغة كاريكاتيرية خاصة، قامت على المبالغة والإيجاز، وعبرت بجرأة مُلغزة عن مرحلة هامة من تاريخ الجزائر الإعلامي-السياسي، ورصده بكل تفصيلاتها وتعقيداته كتوظيف النقاط والخطوط والأشكال والألوان ...تحقيقا للنقد الساخر، الذي خُص به "النظام الجزائري" الفاسد من وجهة نظر الكاريكاتير الصحفي.

-استطاع الرسام "أيوب" و"ديلام" تحقيق الرمزية في رسومهم الكاريكاتيرية، كاتجاه فني قادهما نحو التعبير عن معانيهم الساخرة والناقدة للوضع السياسي والاجتماعي...، بتوظيف أيقونات رمزية إيحائية كـ"القط والفأر" بالنسبة للفنان "أيوب"، و"العظمة الموضوعة داخل صحن" بالنسبة للرسام "ديلام"، غذت —مع كثرة استخدامها- "دلالات نمطية ذات قيمة معنوية مُضافة"، أكسبها السياق مدلولاً ملازماً وخاصاً بها، استندت إلى العُرف الاجتماعي بشكل بعيد عن المنطق والاستدلال العقلي، الذي قرَّب معناها من فهم العامة والخاصة على حدٍ سواء.

-توصلت نتائج الدراسة بأن الرمزية في الكاريكاتير الصحفي الجزائري كانت في حدودها المعقولة، ذلك أن كل من الرسام "أيوب" و"ديلام" لم يتجها نحو جعل رسومهما الساخرة كلها رموزا وكنايات تُخرج رسائلهما الإعلامية من الضرورة إلى الضرر، بالبحث عن الرمزية للرمزية أو الغموض للغموض، بل كان غرضها الأساسي تحقيق الضمنية والإيحاء، هروبا من قيود ومضايقات السلطة الجزائرية.

-اتضح البناء اللساني الموظف في رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية، في شكل "جمل" ذات تراكيب إعلامية مزدوجة اللغة "عربية أو فرنسية" بنوعيهما الفصيح والعامي، قادت المتلقي نحو استخلاص الدلالات الحقيقية الكامنة خلفها استقراءً أو استنباطا، وتحصين قراءته من كل انزلاق تأويلي محتمل، يُزيحه عن المعنى الحقيقي الذي أراده رسام الكاريكاتير.

-اتسمت رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية بأسلوب بلاغي متناسق في مبنى الكلمات والجمل، ميزتها التشبيهات والكنايات والاستعارات، زادتها الجمل الوجدانية قوة في التعبير والإيحاء، حيث أضفيا على رسائلهم الساخرة طابعا فنيا بليغا زاد من احتمالية تأثيرها على القارئ، بارتكازهما على

حسن اختيار الألفاظ والأيقونات البليغة والدقيقة في معانيها، تناسبا ومواطن الكلام، القائم على السخرية والنيل من النظام الجزائري، المسؤول –حسب الرسامين– عن تدهور الأحوال المعيشية للمواطن الجزائري البسيط.

3-2/ المستوى التضميني الإيحائي:

-برز تركيز رسوم "أيوب" و"ديلام" الساخرة على القضايا السياسية (احتكار الحكم/ غياب التداول على السلطة) وما ترتب عنها من تداعيات مست الجوانب الاجتماعية والاقتصادية والأمنية للمواطن، من تفشي لظاهرة البطالة والهجرة غير الشرعية، وازدياد لمعدلات الفقر والحرمان، ناهيك عن استشراء الفساد الناجم عن استغلال النفوذ للسطو على المال العام وتهريبه للخارج...

-توصلت نتائج الدراسة إلى تأكيد رسامي الكاريكاتير "أيوب" و"ديلام" على بعض الأفكار الضمنية، المتخفية خلف نظامهما السيميائي من تشكيل وأيقون ولسان من خلال:

-الإشارة إلى طبيعة تشكل النظام السياسي الجزائري، القائم على جدلية أولوية العسكري على المدني أو العكس، فتغلب العسكري على المدني ضمن حركة تحالفات كانت بدايتها صائفة 1962م وجوان 1965م، وانعكست آثارها بعد ذلك مع كل استحقاق رئاسي جديد، يتولى فيه العسكري تعيين المدني والانزواء خلف شرعيته المدنية، إلى درجة أصبحت فيه المؤسسة العسكرية هي جوهر وأساس نظام الحكم في الجزائر، مع تغييرات في أشكال التوازنات بين رئاسة الجمهورية والجيش من فترة إلى أخرى.

-الإشارة إلى أن المؤسسة العسكرية تحتاج دائما إلى واجهة ذات مصداقية لتغطية مواقفها، لذا اتجهت نحو اختيار السيد "عبد العزيز بوتفليقة" الوزير الخارجية السابق في عهد الرئيس "هواري بومدين"، ليعبر عن توجهاتها السياسية، ذلك أن غياب التداول على السلطة يعود دائما للوصاية التي تمارسها المؤسسة العسكرية بتزكيتها ودعمها لمرشحين مُعينين، وبالتالي التأكيد على أن مفهوم ديمقراطية في الجزائر معناه "لا سيادة فيها لا للرئيس ولا لإرادة الشعب".

-الإشارة إلى أن الطبيعة الانتقالية للنظام السياسي الجزائري ساهم في تنامي ظاهرتي الفساد السياسي والاقتصادي، وفي تفشي المشاكل الاجتماعية، التي جعلت من المواطنين يعيشون البؤس والفقر والحرمان، ودفعت بفئة الشباب نحو "الحرقة" نتيجة فقدانهم للعدالة الاجتماعية.

-الإشارة إلى أن قضايا الفساد في الجزائر تزايدت بشكل كبير منذ تسلم الرئيس "عبد العزيز بوتفليقة" سُدة الحكم عام 1999م، خصوصا بعد استناد السلطة إلى ظهير مالي، يتمثل في مجموعة من رجال الأعمال تعمل لصالح السلطة على الصعيد السياسي، لكنها تستفيد في المقابل من امتيازات مالية كبيرة مكنتها من التغلغل في عمق المشهد السياسي والمؤسسات الرسمية وحتى الدستورية، ما جعل كل جهد رسمي لمحاربة الفساد أشبه بالدوران في حلقة مفرغة.

-استطاع كل من الرسام "أيوب" و"ديلام" تحميل رسومهما الكاريكاتيرية بأفكاره أيديولوجية انطوت تحت نسيج تواصلي ذو طبيعة تعبيرية رمزية منسجمة، قامت على المباشرة في العنوان والإيحاء في المضمون، بتكريسهما لصور نمطية انتقدا من خلالها النظام الجزائري – والعربي، وتأكيد مسؤوليتهما في تدهور الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأمنية الوطنية والعربية.

-اتسمت رسوم "ديلام" الكاريكاتيرية –على وجه الخصوص- بالانحياز، كظاهرة وسمت غالبية لوحاته الساخرة ذات الطابع السياسي، باتجاهه أكثر نحو العلمانية القائمة على مبدأ إقصاء الآخر "القوى السياسية الإسلامية واستئصالها من الحياة السياسية"، وبالتالي خروج ممارسته الصحفية من مهمة إعلام القراء والتعليق على الخبر.

-تمثلت الآليات الحجاجية الموظفة من قبل الرسام "أيوب" و"ديلام" في تلك اللغة البلاغية من تشبيهات واستعارات وكنايات....، حيث استطاعت أن تكتسب الرسوم الكاريكاتيرية دورا حجاجيا مهما، قد يساهم في تغيير المواقف السياسية للمتلقين.

3-3/ المستوى المقارن:

-توصلت الدراسة إلى أن جريدة "Liberté" كانت أكثر وعيا بأهمية الكاريكاتير في التعبير عن خطها الافتتاحي ومنهجها الأيديولوجي، لذلك تميز هذا الأخير بالثبات في ركن خاص ومستقل

أعلى يمين الصفحة الأخيرة منذ عام 1997م، بينما عرف كاريكاتير "الخبر" تذبذبا في قياساته وتنقلا بين زوايا صفحتها الأخيرة منذ عام 1995م.

-توصلت الدراسة إلى اتجاه الرسام "أيوب" و"ديلام" -على نحو متشابه- نحو تجسيد الخط الافتتاحي للجرائد العاملين لها، بتحملهما لمسؤولية نقل الأخبار والتعليق عليها، وقد توضح وجه الاختلاف بينهما في نزوح الرسام "أيوب" أكثر نحو تحمل مسؤولية المصلح الاجتماعي، والرسام "ديلام" نحو الدفاع عن الحرية والديمقراطية.

-توصلت الدراسة إلى تأثر إبداع أفكار الفنانيْن الكاريكاتيرية بحالتهما النفسية واتجاههما الأيديولوجي، حيث تجلى اهتمامهما بمواضيع الفساد السياسي والاقتصادي وانعكاساته على الوضعية الاجتماعية للمواطن الجزائري البسيط، إضافة إلى معالجتهما للمواضيع الأمنية والسياسية المثيرة للجدل، بأسلوب فني متوازن ومرن تكيف مع مجريات القضايا ووقائع الأحداث، ميزته السخرية المبطنة كطريقة فنية متميزة للخلاص من مضايقات السلطة.

-أكدت الدراسة على تمكن الرسام "أيوب" و"ديلام" من تطوير دوالهم الأيقونية لخلق عالم دلالي "تجريدي-رمزي"، كمصدر مهم من مصادر التأويل المرتبط إيحاءً بالسخرية والتهكم، ميزته شخصية "القط والفأر" بالنسبة للرسام "أيوب"، و"العظمة الموضوعة داخل صحن" بالنسبة للرسام "ديلام".

-توصلت الدراسة إلى اعتماد الرسامين "أيوب" و"ديلام" على دوال لغوية لمنع التدفق الدلالي الذي أحدثته العلامات التشكيلية والأيقونية الأخرى، ومن ثم تحديد مسارات المتلقين الإدراكية تحقيقا للقيمة الاقناعية، غير أن وجه الاختلاف بينهما تمظهر في اهتمام الرسام "ديلام" أكثر بتوظيف العنوان، على عكس الرسام "أيوب" الذي عمل على الاستغناء عنه في بعض نماذجه الساخرة.

-أكدت الدراسة على أن الرسام "ديلام" كان أكثر وعيا مقارنة بالرسام "أيوب" بالقضايا السياسية، لذلك جاءت أعماله الساخرة مفعمة بشخصيات سياسية معروفة "رموز الدولة"، مارس عليها الكثير من السخرية المعبرة عن توجهه الأيديولوجي الرافض للوضع القائم، بينما انغمس الرسام "أيوب" في معالجة القضايا الاجتماعية.

-عملت الأحداث الخارجية المليئة بالصراع –وفق ما توصلت إليه الدراسة- على تأجيج النزعة التهكمية لدى الفنان "أيوب" و"ديلام"، محركة أقلامهما الفنية نحو انتقاد الأنظمة العربية المسؤولة على تدهور الأوضاع بالمنطقة العربية.

-أكد التحليل المقارن بأن الكاريكاتير الجزائري –قبل التعددية وبعدها- استمد حيويته من الصحافة العمومية أو الخاصة، متناولا بالنقد مختلف النواحي الاجتماعية والسياسية، وبالرغم من رقابة السلطة عليه، إلا أنه تمكن عبر التمثيل الرمزي الإيحائي أن يصل إلى غاية مخاطبة المتلقي، على ضوء ذلك اتسم كاريكاتير التعددية بتنوع في مواضيعه، في حين اقتصر كاريكاتير الأحادية على معالجة المجال الاجتماعي الوطني والسياسي الدولي.

-توصلت الدراسة إلى نزوح الكاريكاتير السياسي -خلال فترة التعددية- نحو التلغيز هروبا من رقابة السلطة ومضايقاتها للعمل الصحفي، وفي تحول كاريكاتير الأحادية إلى بوق للسلطة، من خلال انشغال رساميه بعثرات المواطنين غاضين الطرف عن ما يحدث في مجالس السياسة من ممارسات غير ديمقراطية، لذلك فقد تميز بامتلاكه لنوع من الحرية المقيدة، أسست لها بيئة سياسية تعددية.

-تميز كاريكاتير التعددية –وفق ما جاءت به الدراسة المقارنة- بالنضج مقارنة بكاريكاتير الأحادية، أطره انتظار الصدور والثبات والاستقلالية، متحملا مسؤولية نقد الأوضاع السائدة والسياسات المنتهجة "نقد النظام وفضح الفساد" بكل جرأة وشجاعة وبأسلوب إيحائي جاد، بينما انزاح كاريكاتير الأحادية نحو تأدية الوظيفة التعبوية، أطرها أسلوبه البسيط بسبب الرقابة الذاتية الممارسة من قبل رساميه.

-ارتكز حجاج الخطاب الكاريكاتيري "خلال الفترتين" على البلاغة المرنة ذات الارتباط الوثيق بالمجاز القائم على وجود علاقة بين الدال والمدلول، انفتحت –في إثرها-مدلولاته الإيحائية على تغيرات المعنى، مطاوعة اللغة بأساليب تعبيرية فرضها الموقف السياقي، بينما عمل كاريكاتير التعددية على ابتكار رموزا نمطية خاصة به، أدت وظيفة الاقتصاد في التعبير والإيحاء التهكمي الناقد.

-تميزت لغة الرسوم الكاريكاتيرية "خلال الفترتين" بالتعدد اللغوي داخل المتن اللساني الساخر، فمن الفصحى إلى العامية "سواء الرسوم باللغة العربية أو الفرنسية"، ناهيك عن تداخل الأجناس الأدبية المغرقة في الإيحاء والمبالغة، مما جعلها تحتوي على تعدد ثقافي نابع عن تعدد لغوي.

2/ نتائج الدراسة في ضوء الدراسات السابقة:

-توصلت الدراسة إلى نزوح -الكثير من الدراسات الجزائرية السابقة بشقيها "الكمي والكيفي"- نحو الاهتمام بفترة التعددية الإعلامية بالجزائر، في حين اتسمت المعلومات التي وردت فيها بخصوص طبيعة هذا الفن الصحفي خلال فترة الأحادية الحزبية بعدم دقتها، وهو ما استدعى تخصيص فصل كامل —من هذه الدراسة- لهذا المجال البحثي المعتم بالنسبة للكثير من المهتمين بدراسة فن الكاريكاتير الصحفي بالجزائر.

-تقاطعت نتائج الدراسة الحالية —في شقها التأويلي- مع نتائج دراسة "حنان بوظهر" من خلال تأكيدهما على تبني الصحف الوطنية للنزعة التهكمية السلبية في عرض شخصياتها الكاريكاتيرية "رموز سياسية"، حيث تعمقت لتُصبح ظاهرة أسلوبية واضحة واتجاه فني ميزته الدراما الكاريكاتيرية، زادت عليها الدراسة الحالية "شخصية المواطن البسيط"، مع تقديم تفسيرات لهذه الظاهرة وإرجاعها إلى ارتفاع مستوى وعي رسامي الكاريكاتير الجزائريين، الذين عرفوا —عن بيِّنة- فساد الحكام العرب وعزوفهم عن تحقيق التنمية الحقيقية لبلدانهم.

-تقاطعت نتائج الدراسة الحالية —في شقها الحجاجي- مع دراسة "نصيرة زروطة" في تبيان نزوح الرسالة الكاريكاتيرية —ما بعد التعددية- نحو الاعتماد على أساليب حجاجية "لسانية وأيقونية وتشكيلية"، ذات إمكانات تعبيرية قوية استدرجت المتلقي وحاولت كسب ثقته وفرض سلطة الإقناع عليه، غير أن وجه الاستثناء اتضح من خلال تأكيد الدراسة الحالية على أن تلك الأساليب تطورت حتى وصلت إلى درجة تكوُّن شخصيات ورموز نمطية.

-تقاطعت نتائج الدراسة الحالية —في شقها المعنوي- مع دراسة "بوعيشة حياة" في توضيح أن الرسالة الكاريكاتيرية تحتوي على فيض من المعلومات الهادفة نحو تحقيق الإخبار، مستندة في ذلك على ثرائها المعنوي، هذا الأخير اتضح أكثر مع الدراسة الحالية، التي أشارت إلى الدور المهم الذي تؤديه العلامات التشكيلية والأيقونية واللسانية في التأسيس لمعاني إيحائية ذات أبعاد معنوية كثيرة ومتنوعة، تساعد في إثراء البعد التعبيري والتواصلي للرسوم الكاريكاتيرية.

-تقاطعت نتائج الدراسة الحالية —في شقها الأسلوبي- مع دراسة "جنان سيد علي" في تميز الرسام "ديلام" بالجرأة الفنية في تعامله مع المشهد السياسي الوطني، جاعلا من الشخصيات السياسية على

رأسها "رموز الدولة" محورا أساسيا لانتقاداته الساخرة التي وصلت به إلى حد الإقذاع الفاحش، مثلما أشارت إليها نتائج الدراسة السابقة.

-تقاطعت نتائج الدراسة الحالية –في شقها المتعلق بالأزمة الأمنية- مع دراسة "آمال قاسمي" ذلك أن كاريكاتير "أيوب" و"ديلام" لم يكن بمنأى عن التطورات الأمنية التي شهدتها الجزائر خلال العشرية السوداء، عاكسة واقعا مريرا مليئا بالسخرية، مع تكريس صورة نمطية عن شخصية الإرهابي لدى المتلقي، ميزها التسلط والهمجية مع التأكيد على أن إسلامها مزيف ومنحرف، وهو ما أشارت إليه نتائج الدراسة الحالية.

-تقاطعت نتائج الدراسة الحالية –في شقها المتعلق بالإشكالات السياسية الوطنية- مع دراسة "كهينة سلام" في تبيان جرأة "ديلام" الكاريكاتيرية في عرض اتجاهه الأيديولوجي، وإبانته عن مواقفه السياسية المؤكدة على عدم توازن القوى داخل النظام السياسي الجزائري، زادت عليها الدراسة الحالية توضيحا أن مواقف "أيوب" السياسية لفت بالكثير من الإيحاء، تجنبا للوقوع في صدامات مع السلطة.

-تقاطعت نتائج الدراسة الحالية –من حيث الخصائص- مع دراسة "شادي عبد الرحمان" في توضيح سمات الرسالة الكاريكاتيرية لدى الرسامين "أيوب" و"ديلام"، ذلك أنها تميزت بتنوع مضمونها الساخر، كما احتوت على المبالغة والتورية، المحاطة بسياج لغوي يسهل على المتلقي فهم مدلولاتها الإيحائية الساخرة.

-تقاطعت نتائج الدراسة الحالية –من حيث الجانب الأيدلوجي- مع دراسة "شهيرة بن عبد الله" في تبيان أن رسام الكاريكاتير يعمل ضمن "إطار أيديولوجي وسياسي معين"، وهو ما يجعله بعيد عن تحقيق الموضوعية في أعماله الكاريكاتيرية الساخرة، زادتها الدراسة الحالية توضيحا على أن رسوم "أيوب" و"ديلام" الكاريكاتيرية جاءت لتجسد السياسة التحريرية للصحف العاملين بها.

-تقاطعت نتائج الدراسة الحالية –شخصية رسام الكاريكاتير- مع دراسة (Rémi Pézart) في تبيان أن رسام الكاريكاتير يعتمد على مبادئ وقيم إنسانية سمحة تتحكم في أعماله الفنية الساخرة، وتوجه عمله الإعلامي كصحفي ينقل الخبر ويعلق عليه، في مقابل ذلك اتضحت أوجه للتشابه بين

أسلوب "ديلام" و(Plantu)، وهو ما يؤكد تأثر التجربة الجزائرية للرسم الكاريكاتيري الجزائري بالتجربة الفرنسية.

-تقاطعت نتائج الدراسة الحالية مع دراسات التحليلية السابقة في توجه رسام الكاريكاتير نحو ملامسة الحياة الاجتماعية وما يدور في أروقة الحكم والسياسة...، مانحا المتلقي نظرة ساخرة عن مجتمعه بطريقة طريفة وناقدة، كما تصدرت السخرية جوهر المدلول الإعلامي الكاريكاتيري بتعبيراته الوظيفية وحتى الجمالية، استطاع من خلالها الفنان تطويع مختلف الأشكال والأيقونات لنقل الأحداث والتعليق عليها.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

آفـــاق الدراسة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

آفـاق الدراسة:

استطاعت السيميولوجيا أن تجد لنفسها منهاجا مستقلا حاولت من خلاله فرض تطبيقاتها على مختلف مظاهر الحياة اللغوية وغير اللغوية منها فن الكاريكاتير الصحفي، الذي تمت دراسته بطريقة علمية تأكد وفقها الضبط الكيفي للمعارف الصحفية، حيث تلخصت في الإشارة إلى أن العلاقة بين الصحافة و الكاريكاتير ظلت مبهمة ولا تقوم على أُسس معروفة، إلا الكم الهائل للصحف التي غزت السوق الجزائرية، لأغراض سياسية وتجارية، ساهمت في خلق نوع من المنافسة، التي فرضت على الصحف تقديم تنوع في محتوياتها الصحفية، وخلقت تطوراً في مفاهيمها باستشعارها حاجة القارئ إلى الكاريكاتير، إضافة إلى كل ذلك الحُلة الزاهية التي تبنـــتاهـــا الكاريكاتير بعد إدخال الألوان عليه، والتقنيات التي سمحت بخلق مشهد بصري جديد وغير تقليدي في عين القارئ.

أدت الرسوم الكاريكاتيرية المنشورة بالصحافة الجزائرية —قبل التعددية وبعدها– دورا مهما في البناء الفني للمجتمع، إلا أن تطورها تعرض للكثير من النكسات بسبب ما حملته من رسائل ناقدة ذات معاني تهكمية ساخرة، في مناقشتها للعديد من القضايا المهمة في الجزائر، خصوصا بعد فترة التعددية السياسية والإعلامية، كما ساهم هذا النوع الفني في تحقيق التواصل بين أفراد المجتمع الجزائري عن طريق إثراء وتنشيط الحركة الفكرية، والارتقاء بالذوق العام للجمهور، مع تأصيل القيم الإيجابية، ناهيك عن كونه وسيلة أساسية من وسائل نقل المعلومات والتأريخ للأحداث والوقائع بطريقة هزلية ناقدة.

على ضوء ذلك، استطاع رسامو الكاريكاتير الصحفي الجزائري أن يُحمِّلوا رسومهم بأبعاد أيديولوجية ارتبطت معانيها الإيحائية بطبيعة المجتمع وخصوصياته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأمنية، ذات الصلة الوثيقة بمعارف القارئ المستهدف وبمقوماته الحضارية، ذهبت كلها مذهب السخرية والتهكم من العيوب المنتشرة على مستوى السلطة تحديدا، ذات الانعكاسات السلبية على ظروف المواطنين الاجتماعية، وهكذا تتبين من تلك اللوحات الفنية ايجابية سخرية الرسام، وحرصه المتواصل على إيقاظ الضمير الإنساني سلطة وشعبا ودفعه نحو التغير الإيجابي.

تُعد المحاور البحثية التي ستطرح من خلال هذا العنصر أفكارا قابلة للنقاش، غير أنها اجتمعت لتؤكد على أن مجال البحث الإعلامي بحاجة ماسة للنظر في الدور الجديد المفترض لفن الكاريكاتير، وفي موقعه وأهميته والتحديات التي يواجهها.

فهل ما يزال الكاريكاتير الصحفي يمثل قوة تهابه كل سلطة جائرة، أو مسئول ظالم، أو حاكم غير عادل، وما مصير ذلك التعايش الذي حصل بينه وبين الصحافة؟ وهل مازال يؤدي دوره في الصحافة كما كان عليه الحال طوال العقود الماضية؟ أم أنه يواجه تحولات وتحديات جديدة مختلفة عما سبق؟

كيف استطاعت السوق الإعلانية اجتذاب هذا النوع الفني إليها، وهل ساهم هذا التناغم الفني في إثراء الجوانب الإيحائية والتمثيل البلاغي للكاريكاتير؟ أم أنه قاده ليكون سلعة ثقافية تفتقد للإبداع الفني البنَّاء؟

كيف استطاع التطور الكبير الذي حدث في مجال الاتصالات الالكترونية والتقدم الهائل في برامج معالجة الصورة، أن يمنح رسام الكاريكاتير إمكانية إنتاج نماذج ساخرة مُفعمة بالحركة، أضحت من خلالها الرسوم الكاريكاتيرية المنشورة في الصحف المكتوبة بسيطة وتقليدية في تقابلها مع الرسم الكاريكاتيري الرقمي، الذي أبهر الجماهير وأمتعها بعرضه المتكامل والمتداخل مع فنيات الكمبيوتر من ناحية، ومع العالم الافتراضي المتنامي الأطراف من ناحية أخرى؟

لماذا ظل هذا الفن لفترة طويلة من الزمن حكرا على الرجال فقط، حيث لم يشهد ظهور رسَّامات كاريكاتوريات على الساحة الإعلامية والصحيفة إلاّ مؤخرا، خصوصا في العالم العربي الذي اكتشفت به عدة مواهب نسائية حاولت اقتحام هذا المجال، من بينهن الفنانة الكاريكاتيرية الفلسطينية "أمية الحجا" التي ذاع صيتها بسبب رسومها الكاريكاتيرية المثيرة للجدل؟

لست أزعم أني بهذه الدراسة قد ألممت بكل جوانب الظاهرة الكاريكاتيرية في مجال الإعلام الجزائري، فتلك مهمة أعْسَر على الباحث الفرد، وأليق على الجماعة الباحثة، ولكن كما يُقال "ما لا يُدرك كلُّه لا يُترك جُلُّه"، حيث وفقت هذه الدراسة على بعض جوانب هذه الظاهرة الفنية الصحفية بالشرح والتفسير والمقارنة، ومع إدعاء الباحثة بالتقصير، فإنما حاولت فتح المجال لغيرها، لتقديم رؤى

بحثيـة جديدة، تأمل أن يلتفت إليهـا الدارسـون، لأنه –في رحـاب العلم تحديـدا– ليس للباحث إلا ما استطاع.

قد تكون المعلومات عن هذا الموضوع كثيرة إلا أن إمكاناتنا المعرفية والمادية والزمنية لم تخولنا للحصول إليها والتوقف عندها جميعا، إلا أننا حاولنا التوقف عند أهم المراجع التي ساعدتنا على بلورة فكرة عامة عن تاريخ الكاريكاتير في الجزائر، والتي نأمل أن ترقى إلى مرتبة نشرها في كتاب يكون مرجعا أساسيا لأي طالب باحث عن معلومات تخص الكاريكاتير الجزائري خلال فترة الأحادية الحزبية وحتى بعدها.

وفي الختام لا يسعنا أن نقول: ما كان من توفيق فمن الله، وما كان من سهو أو نسيان أو خطأ فمن أنفسنا، ولا نزيد على ما قـاله عماد الأصفهاني: «رأيت أنه لا يكتب إنسان كتابا في يومه إلا قال في غد لو كان غير هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يستحسن، ولو قُدم هذا لكـــان أفضل، ولو تُرك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر».

قائمة المراجع

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

قائمة المراجع

1/ قائمة المراجع باللغة العربية:

1-1/ الكتب:

1-1-1/ كتب إعلامية:

1. أحمد حمدي: **الثورة الجزائرية والإعلام**، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، دراسة في الإعلام الثوري، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، ط2، 1995.
2. أحمد حمدي: **دراسات في الصحافة الجزائرية**، دار هومة، الجزائر، 2000.
3. أديب خضور: **البحوث الإعلامية**، مطبعة خالد بن الوليد، دمشق، ط01، 1986.
4. أديب مروة: **الصحافة العربية نشأتها وتطورها**، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1961.
5. إسماعيل معراف قالية: **الإعلام حقائق وأبعاد**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999.
6. انشراح الشال: **رسوم الأطفال من منظور إعلامي**، دراسة تحليلية، اجتماعية، نفسية، فنية، دار الفكر العربي، مصر، 1994.
7. أنور الجندي: تطور الصحافة العربية في مصر، إطار لملامح المجتمع وصورة العصر، مطبعة الرسالة، مصر، 1969.
8. إياد صقر: **تصميم الصحافة المطبوعة وإخراجها**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2009.
9. جمال الدين الرمادي: **صحافة الفكاهة وصانعوها**، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، دت.
10. حسن السوداني: **قراءة المرئيات، دراسات في الإعلام المتخصص**، الأكاديمية العربية المفتوحة في الدنمارك، ط01، 2009.
11. حمادي الساحلي: **الصحافة الهزلية في تونس، نشأتها وتطورها 1906-1964**، دار ابن شرف، تونس، 1977.

12. حمدان خضر السالم: **الكاريكاتير في الصحافة**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2014.

13. رضوان بوجمعة: **الصحفي والمراسل الصحفي في الجزائر، دراسة سوسيومهنية**، طاكسيج كوم للدارسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2008.

14. رولان كايرول: **الصحافة المكتوبة والسمعية البصرية**، ترجمة محمد مرسلي: سلسلة المجتمع، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.

15. ساعد ساعد: **فنيات التحرير الصحفي**، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، ط02، 2009.

16. ساعد ساعد: **التعليق الصحفي في الصحافة المكتوبة الجزائرية**، دار الخلدونية، الجزائر، ط01، 2009.

17. سعيد دودان: **مكانة اللغة العربية في الصحافة المكتوبة**، مقال منشور ضمن كتاب بعنوان: اللغة العربية في الصحافة المكتوبة، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، 2010.

18. سمير محمود: **الإخراج الصحفي**، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط01، 2008.

19. شريف درويش اللبان: **فن الإخراج الصحفي**، دار العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 1995.

20. عبد الله أحمد عبد الله: **الصحافة الفكاهية في مصر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1983.

21. عيسى بيرم: **الحريات العامة وحقوق الإنسان بين النص والواقع**، دار المنهل اللبناني، لبنان، 1998.

22. فاروق أبو زيد: **الإعلام والسلطة، إعلام السلطة وسلطة الإعلام**، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 2007.

23. فاروق أبو زيد: **مدخل إلى الصحافة**، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1998.

24. فتح الباب عبد الحميد، وإبراهيم حفظ الله: **وسائل التعليم والإعلام**، عالم الكتب، القاهرة، دس.

25. فضيل دليو: **تاريخ وسائل الاتصال**، دار أقطاب الفكر، الجزائر، ط3، 2007.

26. قباري محمد إسماعيل: **علم الاجتماع الجماهيري وبناء الاتصال، دراسة في الإعلام واتجاهات الرأي العام**، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1984.

27. قدور عبد الله ثاني: **سيميائية الصورة –مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم–**، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

28. كاظم مؤنس: **خطاب الصورة الاتصالي وهذيان العولمة**، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.

29. كرم جان جبران: **مدخل إلى لغة الإعلام**، دار الجيل، بيروت، ط02، 1992.

30. محمد عبد الحميد، السيد بهندسي: **تأثيرات الصورة الصحفية، النظرية والتطبيق**، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2004.

31. محمد سعيد إبراهيم: **الإعلام التنموي والتعددية الحزبية**، دار الكتب العلمي للنشر والتوزيع، مصر، ج01، 2000.

32. محمد شطاح، ونعمان بوقرة: **تحليل الخطاب الأدبي والإعلامي بين النظرية والتطبيق**، مكتبة الآداب، القاهرة، 2006.

33. محمد شطاح: **قضايا الإعلام في زمن العولمة بين التكنولوجيا والايدولوجيا، دراسات في الوسائل والرسائل**، دار الهدى، قسنطينة، الجزائر، 2006.

34. محمد عبد الحميد: **بحوث الصحافة**، عالم الكتب القاهرة، ط02، 1997.

35. محمد عبد الحميد: **نظريات الإعلام واتجاهات التأثير**، عالم الكتب، القاهرة، ط03، 2004.

36. محمد عبد الحميد، السيد بهندسي: **تأثيرات الصورة الصحفية، النظرية والتطبيق**، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2004.

37. محمد لعقاب: **الصحفي الناجح**، دار هومة، الجزائر، ط1، 2004.

38. محمد لعقاب: **المسلمون في حضارة الإعلام الجديدة، مقدمة في الإعلام الإسلامي**، دار الأمة للنشر، الجزائر، 1996.

39. محمد اللمداني: **الصحافة المستقلة في الجزائر التجربة من الداخل**، منشورات الخبر، الجزائر، 2005.

40. محمود أدهم: **فنون التحرير الصحفي بين الأصالة والمعاصرة، أدب الجاحظ من زاوية صحفية**، دب، 1986.

41. محمود شمال حسن: **الصورة والإقناع، دراسة تحليلية لأثر خطاب الصورة في الإقناع**، دراسات في علم النفس الاجتماعي، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

42. مختار التهامي: **الرأي العام والحرب النفسية**، دار المعارف، القاهرة، ط02، 1972.

43. ممدوح حمادة: **فن الكاريكاتير في الصحافة الدورية**، دار عشروت للنشر، دمشق، ط01، 2000.

44. ممدوح حمادة: فن **الكاريكاتير من جذران الكهوف إلى أعمدة الصحافة**، دار عشروت للنشر، دمشق، 1999.

45. ناجي فوزي خبشة: **الإعلان رؤية جديدة**، المكتبة المصرية، مصر، المنصورة، 2003.

46. نبيل راغب: **أساسيات العمل الصحفي**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1999.

47. نسمة البطريق: **الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة**، دار غريب، القاهرة، 2004.

48. نصر الدين لعياضي: **التلفزيون دراسات وتجارب**، دار هومة، الجزائر، دت.

49. نوار باهي: **أكاديمية المراسل الصحفي المحترف للإذاعة والتلفزيون والصحف**، دار الهدى، قسنطينة، الجزائر، 2006.

50. هنري بورج: **تصفية الاستعمار الإعلامي**، ترجمة : المنجي الصيادي، دار الجيل ودار لسان العرب، دب، ط1، 1996.

51. ويلبر شرام: **أجهزة الإعلام الوطنية، ودور الإعلام في البلدان النامية**، ترجمة: محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1970.

1-1-2/ كتب المنهجية:

52. أحمد حسين الرفاعي: **مناهج البحث العلمي تطبيقات إدارية واقتصادية**، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط05، 2007.

53. أشرف عبد المحسن بن الشريف: **الإدارة الحديثة للوثائق التاريخية، المعايير والإجراءات**، أساسيات المكتبات والمعلومات، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2011.

54. ألان رامي، برنار فالي: **البحث في الاتصال عناصر المنهجية**، ترجمة: ميلود سفاري، رابح كعباش، فضيل دليو وآخرون، مؤسسة الزهراء، الجزائر، 2001.

55. خالد حامد: **منهج البحث العلمي**، دار ريحانة للنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، ط1، 2003.

56. رشدي طعمية: **تحليل المضمون في العلوم الإنسانية، مفهومه، أسسه، استخداماته**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1987.

57. سامية محمد جابر: **منهجيات البحث الاجتماعي والإعلامي**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2000.

58. عاطف شلبي: **المنهج المقارن مع الدراسات التطبيقية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

59. عامر قنديلجي، وإيمان السامرائي: **البحث العلمي الكمي والنوعي**، دار اليازوري، عمان، الأردن، 2009.

60. عامر مصباح: **منهجية البحث في العلوم السياسية والإعلام**، سلسلة الكتب الأساسية في العلوم الإنسانية والاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط02، 2010.

61. عبد الجواد بكر: **منهج البحث المقارن، بحوث ودراسات**، دار الوفاء لدنيا الطبع والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

62. عبد الفتاح مراد: **موسوعة البحث العلمي، وإعداد الرسائل والأبحاث والمؤلفات**، الإسكندرية، مصر، 1998.

63. فاخر عاقل: **أسس البحث العلمي في العلوم السلوكية**، دار العلم للملايين، بيروت، ط03، 1988.

64. فايزة يخلف: **مناهج التحليل السيميائي**، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، 2012.

65. فريد كامل أبو زينة وآخرون: **مناهج البحث العلمي وطرق البحث النوعي**، إشراف: سعيد التل، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، جامعة عمان العربية للدراسات العليا، الأردن، ك03، ط01، 2005.

66. محمد جودت عزت عطوي: **أساليب البحث العلمي: مفاهيمه–أدواته–طرقه الإحصائية**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط02، 2007.

67. موريس أنجرس: **منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، تدريبات عملية**، ترجمة: بوزيد صحراوي وآخرون، الإشراف والمراجعة: مصطفى ماضي، دار القصبة للنشر، الجزائر، ط02، 2006.

1-1-3/ كتب عن الفن:

68. إبراهيم مردوخ: **الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

69. الإتحاد العام للصحفيين العرب: **ناجي العلي وفن الكاريكاتير "قضية وموقف"**، سلسلة تراث شهداء الصحافة العربية (2)، دس، دب.

70. أحمد المفتي: **فن رسم الكاريكاتير**، درا دمشق للنشر والتوزيع، دمشق، ط01، 1997.

71. إروين إدمان: **الفنون والإنسان، مقدمة موجزة لعلم الجمال**، ترجمة: مصطفى حبيب، دار مصر للطباعة، القاهرة، دت.

72. إياد حسين عبد الله الحسيني: **التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط01، 2003.

73. إياد صقر: **معنى الفن**، دار المأمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط01، 2009.

74. بركات سعيد محمد: **الفن الجداري، الخامة، الغرض، الموضوعات**، عالم الكتب، القاهرة، ط01، 2008.

75. بهجوري: **فن الكاريكاتير**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1982.

76. خليل محمد الراتب: **التصوير الصحفي**، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2012.

77. رافع الناصري: **فن الغرافيك المعاصر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997.

78. سعيد أبو العينين: **"رخا" فارسُ الكاريكاتير**، أخبار اليوم، القاهرة، ط01، 1990.

79. شاكر عبد الحميد، وآخرون: **الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي**، مطبوعات مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ط01، 2004.

80. عبد الفتاح رياض، وعبد الباسط سلمان: **سحر التصوير فن وإعلام**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2005.

81. فيليب مكماهون: **فن الاستمتاع بالفن**، ترجمة: أسامة الجوهري، مراجعة: محسن شعلان، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط01، 2010.

82. قاسم محمد كوفي، ومحمد يوسف نصار: **نظريات فنية في الفن والفنون الموسيقية والدرامية، نظرة جديدة**، عالم الكتب الجديد، دار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط01، 2008.

83. كامل سليمان الجبوري: **أصول الخط العربي–نشأته، أنواعه، تطوره، نماذجه–**، دار ومكتبة الهلال، بيروت، لبنان، ط01، 2000.

84. كمال حسن قنديل: **الخط العربي –تاريخ، جماليات، تعليم–**، مكتبة جزيرة الورد، دب، ط01، 2010.

85. محرم كمال: **تاريخ الفن المصري القديم، صفحات من تاريخ مصر الفرعونية**، ط1، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1991.

86. محمد عناني: **فن الكوميديا**، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، الإسكندرية، 2002.

87. محمد بغدادي: **سداسية صلاح جاهين الكاريكاتيرية**، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط01، 1988.

88. مروان الخطيب: **صاروخان –الكاريكاتير ...الانتماء–، دراسات فنية**، دار الصداقة، حلب، 1996.

89. هارون يحي: **معجزة الله في خلق الألوان**، ترجمة: رنا قزيز، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط01، 2001.

90. هجرس شوقية: **فن الكاريكاتير**، تقديم: مختار السويفي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 2005.

91. هنري برغسون: **الضحك**، ترجمة: علي مقلد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 1987.

92. وليم هـ. بيك: **فن الرسم عند قدماء المصريين**، ترجمة: مختار السويفي، مراجعة وتقديم: أحمد قدري، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط01، 1997،

4-1-1/ كتب اللغة والسيمياء:

93. ابن الأثير ضياء الدين: **المثل السائد في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: أحمد الحوفي بدوي طبانة، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، ط2، 1983.

94. ابن ذريل عدنان: **اللغة والأسلوب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980.

95. ابن يعيش موفق الدين يعيش بن علي: **شرح المفصل**، عالم الكتب، بيروت، ومكتبة المتنبي، القاهرة، ج01، دت.

96. أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، عالم الكتاب، القاهرة، ط01، 1992.

97. أحمد مختار عمر: **اللغة واللون**، عالم الكتب، القاهرة، ط02، 1997.

98. أحمد الهاشمي: **جواهر البلاغة**، تحقيق: حسن محمد، مكتبة الأدب، القاهرة، 1999.

99. أمين علي السيد: **في علم النحو**، دار المعارف، القاهرة، ج02، ط05، 1994.

100. برنار توسان: **ما هي السميولوجيا**، ترجمة: محمد نظيف، أفريقيا الشرق، المغرب، ط02، 2000.

101. بشرى البستاني: **قراءات في النص الشعري الحديث**، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط01، 2002.

102. بيتر كليتون: **لغة الجسد**، ترجمة دار الفاروق، مصر، ط01، 2005.

103. بول ريكور: **نظرية التأويل– الخطاب وفائض المعنى–**، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006.

104. بول كوبلى، ليتسا جانز: **علم العلامات**، ترجمة: جمال الجزيرى، مراجعة وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط01، 2005.

105. حاوي إيليا: **فن الهجاء وتطوره عند العرب**، دار الثقافة، بيروت، د.ط، د ت.

106. رشيد العلوي كمال: **النحو التوليدي، بعض الأسس النظرية والمنهجية، معالم نقدية**، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط01، 2014.

107. رمضان عبد التواب: **فصول في فقه اللغة**، مطبعة الخانجي، القاهرة، ط03، 1987.

108. روبرت شولز: **السيمياء والتأويل**، ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 1994.

109. رولان بارث: **بلاغة الصورة، في قراءة جديدة للبلاغة القديمة**، ترجمة: عمر أوكان، إفريقيا للشرق، المغرب، 1994.

110. رولاند بارث: **قراءة جديدة للبلاغة القديمة**، ترجمة: عمر أوكان، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2011.

111. ريمون طحان: **الألسنية العربية**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ج02، ط02، 1981.

112. زكرياء أرسلان: **ابستيمولوجيا اللغة النحوية، بحيث في مقاييس ومرجعيات التأسيس والتأصيل**، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط01، 2016.

113. ستيفين أولمان: **دور الكلمة في اللغة**، ترجمة: كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، ط12، 1997.

114. سمير شريف استيتية: **اللغة وسيكولوجية الخطاب بين البلاغة والرسم الساخر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط01، 2002.

115. طه نعمان محمد الأمين: **السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع هجري**، دار التوفيقية، القاهرة، ط1، 1978.

116. عاشور المصنف: **التركيب عند ابن المقفع في مقدمات كليلة ودمنة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

117. عاطف فضل محمد: **النحو الوظيفي**، دار المسيرة، عمان، الأردن، ط01، 2011.

118. عبد الحليم حنفي: **أسلوب السخرية في القرآن الكريم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

119. عبد العزيز عبد السلام عز الدين السلمي: **الإشارة إلى الإيجاز في بعض أنواع المجاز في القرآن الكريم**، تقديم: رمزي سعد الدين دمشقية، دار البشائر الإسلامية، بيروت، لبنان، ط01، 1978.

120. عبد العزيز عتيق: **علم المعاني في البلاغة العربية**، دار النهضة العربية، بيروت، 1985.

121. عبد الغفار حامد هلال: **الصوتيات اللغوية، دراسة تطبيقية**، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2009.

122. عبد الغفار هلال: **النظريات النسقية في أبنية العربية، دراسة في علم التشكيل الصوتي**، دار الكتاب الحديث، القاهرة، 2009.

123. عبد القادر فهيم شيباني: **معالم السيميائيات العامة –أسسها ومفاهيمها–**، دار الخلدونية، الجزائر، ط01، 2008.

124. عبد القاهر الجرجاني: **دلائل الإعجاز**، تحقيق: محمود بن محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط02، 1989.

125. عبد الله الغذامي: **الخطيئة والتكفير –من البنيوية إلى التشريحية– قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية**، النادي الأدبي الثقافي، دب، ط01، 1985.

126. عبد الله محمد النقراط: **الشامل في اللغة العربية**، دار الكتب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط01، 2003.

127. عبد المجيد نوسي: **التحليل السيميائي للخطاب الروائي، البنيات الخطابية–التركيب–الدلالة**، تقديم: جميل حمداوي، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2002.

128. عبد الوهاب المسيري: **في الخطاب والمصطلح الصهيوني، دراسة نظرية وتطبيقية**، دار الشروق، القاهرة، ط01، 2003.

129. عبد السلام المسدي: **السياسة وسلطة اللغة**، الدار المصرية اللبنانية، مصر، القاهرة، 2007.

130. عبيدة صبطي ونجيب بخوش: **الدلالة والمعنى في الصورة**، دار الخلدونية، الجزائر، ط01، 2009.

131. عرفات فيصل المناع: **السياق والمعنى، دراسة في أساليب النحو العربي**، مؤسسة السياب للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، لندن، ط01، 2013.

132. عمر بلخير: **الخطاب الصحافي الجزائري المكتوب، دراسة تداولية**، دار الحكمة للنشر، الجزائر، 2009.

133. علاء عبد العزيز السيد: **الفيلم بين اللغة والنص، مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية**، عالم الكتب، القاهرة، 2003.

134. علي جميل سلوم، ونور الدين حسن: **الدليل إلى البلاغة وعروض الخليل**، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط01، 1990.

135. علي جعفر علاق: **الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة**، دار الشروق، الأردن، 2009.

136. فيرديناند دوسوسير: **محاضرات في الألسنية العامة**، ترجمة: يوسف غازي، مجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

137. فيصل ابراهيم صفا: **قضايا التشكيل في الدرس اللغوي، في اللسان العربي**، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

138. القزويني جلال الدين أبو عبد الله محمد بن سعد الدين: **الإيضاح في علوم البلاغة**، دار الجيل، بيروت، دت.

139. محمود ابراقن: **المدخل إلى سميولوجيا الاتصال**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

140. محمد أبو موسى محمد: **دلالات التركيب**، مكتبة وهبة، القاهرة، 1987.

141. محمد سليمان ياقوت: **أسس اللغة العربية لطلاب الجامعات**، دار عباد الرحمان، القاهرة، ط01، 2012.

142. محمد يونس علي: **المعنى وظلال المعنى: أنظمة الدلالة في العربية**، دار المدار الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، 2007.

143. محمود سليمان ياقوت: **علم الجمال اللغوي: المعاني، البيان، البديع**، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ج01، 1995.

144. مجموعة مو" فرانسيس إيدلين، جان-ماري كلينكنبرغ، فيليب مانغيه: **بحث في العلامة المرئية –من أجل بلاغة الصورة–**، ترجمة: سمر محمد سعد، مراجعة: خالد ميلاد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط01، 2012.

145. مصطفى حركات: **اللسانيات العامة وقضايا العربية**، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط01، 1998.

146. مصطفى الغلاييني: **جامع الدروس العربية، موسوعة في ثلاثة أجزاء**، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط01، 2010.

147. منقور عبد الجليل: **علم الدلالة، أصوله ومباحثه في التراث العربي**، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

148. الموسى خليل: **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، 2000.

149. نور الدين رايص: **نظرية التواصل واللسانيات الحديثة**، مطبعة سايس، فاس، المغرب، ط01، 2007.

150. نور الهدى لوشن: **مباحث في علم اللغة ومناهج البحث اللغوي**، المكتب الجامعي الحديث، جامعة الشارقة، 2008.

151. هاجر مدقن: **الخطاب الحجاجي أنواعه وخصائصه، قراءة في كتاب المساكين لـ"الرافعي"**، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط01، 2013.

152. اليامين بن تومي: **مرجعيات القراءة والتأويل عند نصر حامد أبو زيد، مقاربات فكرية**، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط01، 2011.

153. يحي وهيب الجبوري: **الخط والكتابة في الحضارة العربية**، دار المغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط01، 1994.

1-1-5/ كتب إسلامية:

154. زياد السبايلة: **إدارة الحوار بين الثقافات –بين القدسية والحرية في ضوء نظرة الغرب للرسول الكريم محمد في المراجع الغربية–**، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

155. شوقي الموسوي: **المرئي واللامرئي في الفكر الإسلامي، مناشر وطقوس ومدن**، دار تموزة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2011.

1-1-6/ كتب عن السياسة:

156. إسماعيل قيرة، علي غربي وآخرون: **مستقبل الديمقراطية في الجزائر**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000.

157. الرشيد بن شويخ: **دراسة مقارنة لبعض التشريعات العربية**، دار الخلدونية، الجزائر، ط01، 2008.

158. بنجامين ستورا: **تاريخ الجزائر بعد الاستقلال 1962– 1988**، ترجمة: صباح ممدوح كعدان، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، ط01، 2012.

159. بيومي أحمد، سعد إسماعيل علي: **السياسة الاجتماعية بين النظرية والتطبيق**، دار المعرفة الجامعية، أزاطة، 1996.

160. رشيد بن أيوب: **دليل الجزائر السياسي، كرونولوجيا الأحداث الأمنية**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 1996.

161. زهدي: **مجلد المعركة**، دار النشر للمغرب العربي، تونس، ط01، 1983.

162. زهير إحدادن: **شخصيات ومواقف تاريخية**، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال Anel، الجزائر، 2010.

163. سيد أحمد بغلي: **دراسات ثقافية –وثائق– جوانب من سياسة الجزائر الثقافية**، عن منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلوم والثقافة "اليونسكو"، باريس، 1980.

164. عبد الرزاق قسوم: **نزيف قلم جزائري**، دار الأمة، الجزائر، ط01، 1996.

165. عبد الرزاق مقري: **التحول الديمقراطي في الجزائر، رؤية ميدانية**، (ددن)، 2008.

166. عثمان لحياني: **حديث العهدة الثالثة**، دار النعمان للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.

167. محمود بلحيمر وآخرون: **إمبراطورية السراب، قضية احتيال القرن**، منشورات الخبر، دار الحكمة، الجزائر، 2007.

168. محمد بوضياف: **الأحزاب السياسية ومنظمات المجتمع المدني في الجزائر، دراسة تحليلية نقدية**، دار المجدد للنشر والتوزيع، سطيف، الجزائر، 2010.

2-1/ المجلات العلمية:

1-2-1/ مجال الإعلام:

169. أحمد حمدي: **بوادر الإعلام الثوري في الجزائر**، المجلة الجزائرية للاتصال، ع 08، معهد علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1992.

170. بيرق حسين جمعه الربيعي: **فن الكاريكاتير في الجرائد العراقية، دراسة وصفية تحليلية**، مجلة الباحث الإعلامي، ع19، 2013.

171. حمدان خضر سالم: **الاتجاهات السياسية للكاريكاتير في جريدة الشرق الأوسط، دراسة تحليلية**، مجلة الباحث الإعلامي، ع04، 2008.

172. حمزة بشيري: مدلول **السلطة بالكاريكاتير في الصحافة الجزائرية، جريدة الخبر نموذجا**، مجلة إنسانيات، ع مزدوج 51-52، جانفي-جوان 2011.

173. رحال حسينة: **الممارسة الإعلامية للصحافة الخاصة في الجزائر بعد إقرار التعددية**، مجلة المعيار، ع20، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، فيفري 2010.

174. رشيد خضير: **الكاريكاتير السياسي في الصحافة الجزائرية، واهتزاز هيبة الدولة، جريدة الخبر نموذجا**، مجلة المعيار، ع21، ج02، أفريل 2010.

175. صالح بن بوزة: **السياسة الإعلامية الجزائرية: 1962-1988 مع دراسة تحليلية للأخبار الخارجية في جريدتي "الشعب" و"المجاهد"**، المجلة الجزائرية للاتصال، ع10، جامعة الجزائر، 1995.

176. ضياء الحجار: **الكاريكاتير في الصحافة العراقية**، مجلة تموز، ع54، السنة 20، شتاء 2012.

177. عادل زيادات: **بلاغة الصورة بين المقاربة الأدبية والإعلامية**، مجلة الإذاعات العربية، ع02، 2003.

178. عبد الجبار العتابي: **رسوم الكاريكاتير تغزو الصحف**، مجلة تموز، ع54، السنة 20، شتاء 2012.

179. عبد الحميد شاكر: **عصر الصورة**، مجلة عالم المعرفة، ع311، الكويت، 2005.

180. عبد العالي بوطيب: **آليات الخطاب الاشهاري، الصورة الثابتة نموذجا**، مجلة علامات، ع 18، المغرب، 2002.

181. عبد المالك مرتاض: **نشأة الصحافة العربية و تطورها في الجزائر**، مجلة الثقافة، ع33، وزارة الإعلام والثقافة، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، جوان-جويلية، 1976.

182. عبد النور بوصابة: نحو **مقاربة سيميولوجية لقراءة الكاريكاتير، تحليل لصورة كاريكاتيرية نموذجا**، مجلة سمات، ع01، جانفي 2016.

183. عبد الواحد كريمة: **سميولوجيا الاتصال في الخطاب الاشهاري البصري**، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، ع02، المجلد 07، جامعة غرداية، 2014.

184. علي منعم القضاة: **فن الكاريكاتير في الصحافة البحرينية اليومية دراسة تحليلية**، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ع08، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2012.

185. عمر عبد العزيز: **الذائقة التشكيلية في التلفزيون**، مجلة الإذاعات العربية، ع02، 2003.

186. علي عقلة نجادات وحاتم سليم علاونة: **فن الكاريكاتير في الصحافة اليومية الأردنية، دراسة تحليلية لصحيفتي "الدستور" و"العرب اليوم"**، مجلة دراسات متخصصة في العلوم الإنسانية والاجتماعية، ع01، المجلد 35، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2008.

187. عمراني المصطفى: **الخطاب الاشهاري بين التقرير والإيحاء**، مجلة فكر ونقد، ع34، 2000.

188. فضة عباسي بصلي: **مراحل تطور العمل الإعلامي بالجزائر ودور المرأة فيه**، مجلة تواصل، ع20، 2007.

189. فضيل دليو: **الصحافة المكتوبة في الجزائر بين الأصالة والاغتراب**، مجلة المستقبل العربي، ع 255، ماي 2000.

190. ماجد سالم تربان: **سيميائية فن الكاريكاتير في الصحف الفلسطينية، دراسة تحليلية**، مجلة الباحث الإعلامي، ع21، 2013.

191. محمد قيراط: **القيود والمضايقات على حرية الصحافة في ظل التعددية الحزبية في الجزائر**، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باتنة، ع 16، جوان 2007.

192. محمد قيراط: **حرية الصحافة في ظل التعددية السياسية في الجزائر**، مجلة جامعة دمشق، ع 03، المجلد 19، 2003.

193. نجاة بوثلجة، زياد شهيناز: **استخدام المنهج السميولوجي في البحوث الإعلامية المعاصرة**، الصورة الثابتة أنموذجا، مجلة المعيار، ع35، كلية أصول الدين، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، 2014.

1-2-1/ مجال الفن:

194. أبو عبيدة: **سيميائيات التباين في فن التشكيل وإكراهات المعجم البصري**، مجلة أيقونات، ع03، منشورات رابطة "سيما" للبحوث السيميائية، سيدي بلعباس، الجزائر، 2011.

195. أكرم قانصوه: **التصوير الفني الشعبي**، مجلة عالم المعرفة، ع 203، الكويت، 1995.

196. بشير محمد: **الهوية بين الشعور بالانتماء والنزعات المحلية من خلال المثل الشعبي**، مجلة علامات، ع27، 2005.

197. خالد محمد أحمد الفقيه: **فن الكاريكاتير نواة الإعلام الأولى**، مجلة مدى الإعلام، ع02، المركز الفلسطيني للتنمية والحريات الإعلامية، آب 2011.

198. شربل داغر: **الفن وتأويله بين الحاصل والمرجع**، مجلة علامات، ع 25، سنة 2006.

199. عبد الكريم سعدون: **ملاحظات في طبيعة الرسم الكاريكاتيري**، مجلة تموز، ع54، السنة 20، شتاء 2012.

200. علي البوجديدي: **الفضاء في الكاريكاتير الساخر**، مجلة الكوفة، ع02، 2013.

201. علي عبد الأمير عجام: **قراءة في أعمال الفنان "أمير تقي"**، مجلة تموز، مجلة فصلية ثقافية تعنى بالأدب والفن والفكر، ع54، السنة 20، شتاء 2012.

202. عمر عتيق: **التناص في صورة الكاريكاتير، دراسة أسلوبية جمالية**، مجلة جامعة القدس المفتوحة للدراسات والأبحاث، ع29، كلية التربية، جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، 2013.

203. غازي أنعيم: **الكاريكاتير عبر التاريخ**، مجلة أفكار، ع136، مجلة شهرية ذات طابع فكري وأدبي وفني متنوع، تصدرها وزارة الثقافة، المملكة الأردنية الهاشمية، سبتمبر، 1999.

204. كاظم شمهود: **لمحات عن تاريخ فن الكاريكاتير**، مجلة تموز، ع54، السنة 20، شتاء 2012.

205. محمد عبد الرحمان حسن: **سيميولوجيا العمل التشكيلي "ثنائي الأبعاد"**، مجلة تشكيل، ع01، مارس 2006.

206. نصر الدين لعياضي: **جمالية الصورة**، مجلة الإذاعات العربية، ع02، 2003.

1-2-1/ مجال اللغة:

207. إبراهيم رماني: **الرمز في الشعر العربي الحديث**، حوليات جامعة الجزائر، ع 02، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987-1988.

208. أبو المعاطي خيري الرمادي: **سيميائيات أسماء الشخصيات، البنية الغائبة في رواية "رجال وذئاب"**، مجلة أيقونات، ع03، مجموعة سيما للبحوث السيميائية، سيدي بلعباس، الجزائر، ماي 2012.

209. أمحمد عزوي: **سمياء صورة الكاريكاتير، الأنظمة العربية أنموذجا**، مجلة السيمياء والنص الأدبي، محاضرات الملتقى الدولي السادس 18-19 أفريل، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2011.

210. جميل حمداوي: **سيميائيات العنوان، عتبة النص الموازي**، مجلة أيقونات، ع03، مجموعة سيما للبحوث السيميائية، سيدي بلعباس، الجزائر، ماي 2012.

211. رشيد بن مالك: **تحليل سيميائي لقصة "عائشة للكاتب أحمد رضا حوحو**، مجلة العلوم الإنسانية، ع16، جامعة منتوري، قسنطينة، ديسمبر 2001.

212. سعيدة كحيل: **الترجمة الإشهارية بين نقل المعمار المصطلحي وتأويل الصورة**، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ع04، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2010.

213. عائشة الدرمكي: **سيميائيات المكان في النص الأدبي، مقاربة في رواية ترميم الذاكرة**، مجلة أيقونات، ع03، مجموعة سيما للبحوث السيميائية، سيدي بلعباس، الجزائر، ماي 2012.

214. عبد القادر سلامي: **أهمية السياق الثقافي في تحديد الدلالة**، مجلة دراسات أدبية وإنسانية، ع04، مخبر الدراسات الأدبية والإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، 2005.

215. علية بيبية: **اعتباطية العلامة بين الدليل الاصطلاحي والطبيعي**، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ع02، المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي، الجزائر، 2007.

216. غي غوتيي، **الصورة الثابتة –محاولة تحديد–**، ترجمة عبد العلي اليزمي، مجلة علامات ع05، 1996.

217. فايزة يخلف: **الصورة والتواصل البصري**، مجلة أيقونات، ع03، منشورات رابطة "سيما" للبحوث السيميائية، سيدي بلعباس، الجزائر، 2011.

218. قدور عبد الله ثاني: **الإشهار بين النص البصري والمدلول التشكيلي**، مجلة الحضارة الإسلامية، ع14، كلية العلوم الإنسانية والحضارة الإسلامية، جامعة وهران، الجزائر، 2010.

219. محمد الأمين خلادي: **تعليمة التلقي وبصمة الصورة: قراءة في خطاب الصورة من الجمالية إلى التداولية**، مخبر الممارسات اللغوية في الجزائر، عدد خاص بأعمال ملتقى: الممارسات اللغوية التعليمية 7-8-9 ديسمبر 2010، قسم اللغة والأدب، كلية والآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري"تيزي وزو"، جامعة أدرار.

220. محمد خلاق: **الخطاب الإقناعي– الإشهار نموذجا–**، مجلة دراسات أدبية لسانية، ع5-6، 1996.

221. محمد غرافي: **قراءة في السيميولوجيا البصرية**، مجلة فكر ونقد، ع13، نوفمبر 1998.

222. محمود إبراقن: **عناصر البلاغة العربية ونظائرها في البلاغة الغربية وسيميولوجيا السينما**، المجلة الجزائرية للاتصال، ع10، جامعة الجزائر، 1995.

223. محمد براقن: **الخطاب الحجاجي والاتصال، مقاربة تداولية**، مجلة فنون وعلوم، ع58، بيروت، تشرين الثاني–كانون الأول، 2005.

224. مختار قطش: **السخرية عند الجاحظ**، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، ع02، المركز الجامعي الشيخ العربي التبسي، الجزائر، 2007.

225. منصور فؤاد: **حوار مع جوليا كريستيفا**، مجلة الفكر العربي، ع18، بيروت، 1982.

226. نصر الدين لعياضي: **السيميائيات وإستراتيجية بناء المعنى**، مجلة الباحث الاجتماعي، ع10، سبتمبر 2010.

1-2-1/ مجال الاقتصاد:

227. أحمد سلامي: **القطاع العائلي في الجزائر بين الواقع والطموح**، دراسة تحليلية للفترة (1970-2013)، المجلة الجزائرية للتنمية الاقتصادية، ع02، جوان 2015.

228. حنان دويدار: **الولايات المتحدة والمؤسسات المالية الدولية**، ع127، مجلة السياسة الدولية، مجلة متخصصة في الشؤون الدولية تصدر عن مؤسسة الأهرام، جانفي 1997.

229. زغيب شهرزاد: **الاستثمار الأجنبي المباشر في الجزائر**، مجلة العلوم الإنسانية، ع08، جامعة محمد خيضر بسكرة، فيفري 2005.

230. علي خلفي: **قياس الفساد وتحليل ميكانيزمات مكافحته**، دراسة اقتصادية حول الجزائر، (Les cahiers du CREAD)، N° 88، 2009.

231. علي سالم النمر: **السياسة الاقتصادية للسكان محدودي الدخل**، المجلة المصرية للتنمية والتخطيط، المجلد الثالث، ع02، 1995م.

232. عمران محمد: **إستراتيجية التمويل السكني في الجزائر**، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، ع06، 2011.

233. فايزة ميموني، وخليفة مراد: **السياسة الجنائية للمشرع الجزائري في مواجهة ظاهرة الفساد**، مجلة الاجتهاد القضائي، ع05، كلية الحقوق والعلوم السياسية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2009.

234. مروة كرامة، وحدة رايس: **تقييم التجربة الجزائرية في مجال جذب الاستثمار الأجنبي المباشر في ظل تداعيات الأزمة المالية**، دراسة تحليلية، مجلة أبحاث اقتصادية وإدارية، ع12، ديسمبر 2012.

1-2-1/ مجال السياسة:

235. أيمن إبراهيم الدسوقي: **المجتمع المدني في الجزائر، الحجز، الحصار، الفتنة**، مجلة المستقبل العربي، ع259، سبتمبر 2000.

236. حتحوت نور الدين: **التدخل لأغراض إنسانية وإشكالية المشروعية**، مجلة المفكر، ع10، كلية الحقوق والعلوم السياسية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، السنة 2016.

237. رشيد تلمساني: **الجزائر في عهد بوتفليقة، الفتنة الأهلية والمصالحة الوطنية**، أوراق كاريغني، ع07، مركز كارينغي للشرق الأوسط، لبنان، جانفي 2008.

238. طاهر رابح: **الممارسة الديمقراطية في الجزائر**، مجلة الشهاب الجديد، مؤسسة الشيخ عبد الحميد بن باديس، ع6، المجلد6، أفريل 2007.

239. فاضل آمال: **السلم المدني في الجزائر عبر آلية المصالحة الوطنية**، مجلة دراسات إستراتيجية، ع06، الجزائر، جانفي 2009.

240. لخضر رابحي: **الجزائر ومبدأ عدم التدخل في الشؤون الداخلة للدول في ظل التحديات الراهنة**، مجلة الدراسات القانونية والسياسية، جامعة عمار ثلجي، الأغواط، ع06، جوان 2017.

241. مصطفى بالعور: **الانتخابات الرئاسية والتشريعية في الجزائر، 1999-2007، استمرارية أم حل للأزمة**، مجلة دفاتر السياسة والقانون، عدد خاص أفريل 2009.

242. ناجي عبد النور: **التحول نحو التعددية السياسية في الجزائر**، مجلة حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية، ع02، 2008.

1-2-1/ مجال علم الاجتماع:

243. بوعناني سميحة: **الجريمة المنظمة وعلاقتها بالهجرة غير الشرعية**، مجلة تاريخ العلوم، ع02، مجلة مختصة في العلوم والدراسات وأبحاث الإيبستيمولوجية، جامعة زيان عاشور، الجلفة، 2016.

244. سامية بن رمضان: **تسريح العمال وإعادة الإدماج في النظام المؤسساتي الجزائري دراسة ميدانية**، مجلة الأحياء، ع14، دس.

245. عايدة جغار: **الحراك السكني بأحياء السكن الجماعي، دراسة نموذج حي الدقسي بمدينة قسنطينة**، (Le cahiers de CREAD)، ع100، 2012.

246. عبد الناصر جابر: **العنف وجذوره**، تلخيص محمد عالم، مجلة العلوم الإنسانية، ع10 جانفي –افريل 2000.

247. عيسى حداد: **الحضانة بين القانون والاجتهاد القضائي**، مجلة التواصل، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ع15، 2005.

248. فريد كورتل: **الفقر مسبباته، آثاره وسبل الحد منه، حالة الجزائر**، مجلة الاقتصاد والمناجمنت، "الفقر والتعاون"، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، ع02، مارس 2003.

249. محمد وارث: **الفساد وأثره على الفقر، إشارة إلى حالة الجزائر**، مجلة دفاتر السياسة والقانون، ع08، جانفي 2013.

1-3/ المعاجم والقواميس والموسوعات:

1-3-1/ المعاجم والقواميس:

250. أحمد زكي بدوي: **معجم مصطلحات الإعلام**، تقديم: أحمد خليفة، دار الكتاب المصري اللبناني، القاهرة، ط02، 1994.

251. أحمد زكي بدوي: **معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية**، دار الكتاب المصرية اللبنانية، القاهرة، بيروت، ط1، 1991.

252. أحمد زكي بدوي: **معجم مصطلحات العلوم الاجتماعية، انجليزي–فرنسي–عربي**، مكتبة لبنان، بيروت، ط02، 1993.

253. جون فرانسوا دوتيه: **معجم العلوم الإنسانية**، ترجمة جورج كتورة، المؤسسة الجامعية كلمة ومجد للدراسات والنشر والتوزيع، أبو ظبي، ط01، 2009.

254. حلمي خليل: **التراث المعجمي**، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط01، 1997.

255. خضير شعبان: **معجم مصطلحات الإعلام والاتصال**، دار اللسان العربي، الجزائر، 2002.

256. فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2010.

257. كرم شلبي: **معجم المصطلحات الإعلامية (انجليزي، عربي)**، دار الشروق، القاهرة، ط01، 1989.

258. مجدي وهبة، وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط02، 1984.

259. محمد سمير نجيب اللبدي: **معجم المصطلحات النحوية والصرفية**، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط01، 1985.

260. محمد فريد محمود عزت: **قاموس المصطلحات الإعلامية، انجليزي عربي**، دار الشروق، جدة، السعودية، ط1، 1984.

261. منجد الجيب: **فرنسي عربي/عربي فرنسي**، دار المشرف، بيروت، لبنان، دس، ط07.

1-3-2/ الموسوعات:

262. عبد الفتاح مراد: **موسوعة البحث العلمي، وإعداد الرسائل والأبحاث والمؤلفات**، الإسكندرية، مصر، 1998.

263. كلاين فرانز: **الموسوعة العربية العالمية**، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط02، 1999.

264. كميل الحاج: **الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، عربي–إنجليزي**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط01، 2000.

265. مجلس من الأكاديميين وأساتذة الجامعات العرب والبريطانيين، إشراف: حسن مرضى حسن، **موسوعة أكسفورد العربية، المجموعة الخامسة –الحدائق الوطنية العامة–**، دار الفكر العربي، لبنان، ط01، 1999.

266. محمد منير حجاب: **الموسوعة الإعلامية**، دار الفجر للنشر والتوزيع، دب، المجلد 02، 03، 04، 06، 2003.

1-4/ الأطروحات والمذكرات:

1-4-1/ الأطروحات:

267. أمينة رقيق: **بلاغة الخطاب المكتوب، دراسة لتقنيات الحرف واللون والصورة في خطاب الدعاية التجارية**، أطروحة دكتوراه علوم في علوم اللسان العربي، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2013-2014.

268. دليلة غروبة: **دور الصحافة المستقلة في ترسيخ الديمقراطية في الجزائر**، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة باجي مختار، عنابة، 2009-2010.

269. ديش موسى: **النظام القانوني لتعويض ضحايا الجرائم الإرهابية، دراسة مقارنة**، أطروحة دكتوراه غير منشورة في القانون العام، كلية الحقوق، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2015-2016.

270. عمر بلخير: **معالم لدراسة التداولية وحجاجية للخطاب الصحافي الجزائري المكتوب ما بين 1989-2000**، أطروحة دكتوراه –تخصص لغة عربية–، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 2005-2006.

271. عمر مرزوقي: حرية **الرأي والتعبير في الوطن العربي في ظل التحول الديمقراطي، دراسة مقارنة بين الجزائر ومصر**، أطروحة دكتوراه علوم في العلوم السياسية والعلاقات الدولية، فرع تنظيم سياسي وإداري، كلية العلوم السياسية والإعلامية، قسم العلوم السياسية والعلاقات الدولية، جامعة الجزائر3، 2012.

272. فايزة يخلف: **خصوصية الإشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي، دراسة تحليلية سيمولوجية لبنية الرسالة الاشهارية**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2004-2005.

273. مرزود حسين: **الأحزاب والتداول على السلطة (1989-2010)**، أطروحة دكتوراه في العلوم السياسية والعلاقات الدولية، فرع التنظيم السياسي والإداري، قسم العلوم السياسية والعلاقات الدولية، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر3، 2011-2012.

1-4-1/ المذكرات:

274. إبراهيم هياق: **اتجاهات أساتذة التعليم المتوسط نحو الإصلاح التربوي في الجزائر**، مذكرة ماجستير غير منشورة في علم اجتماع التربية، قسم علم الاجتماع، كلية العلوم الاجتماعية والعلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010-2011.

275. آمال قاسمي: **ظاهرة الإرهاب في الجزائر من خلال الرسومات الكاريكاتيرية، دراسة تحليلية سيميولوجية لرسومات "أيوب" و"ديلام" خلال الفترة الممتدة من جانفي 1997**

إلى جانفي 2000، مذكرة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2008-2009.

276. أولمو فريدة: **صدى الكاريكاتور واقع الكاريكاتور في الجزائر تحليل مقارن لعينة من جمهور يوميتي الخبر والشروق الناطقتين باللغة العربية**، مذكرة لنيل ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص اقتصاديات الإعلام، جامعة الجزائر، 2010-2011.

277. ايدير معياش: **الانتخابات المحلية الجزئية من خلال جريدتي "الوطن" و"المجاهد" من 03 نوفمبر إلى 03 ديسمبر 2005، دراسة مقارنة**، مذكرة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2006-2007.

278. بوعمرة إلهام: **جنح الصحافة من خلال قانون العقوبات وقانون الإعلام الجزائري، دراسة وصفية استطلاعية لجنح القذف من خلال جريدة الخبر، اليوم، Le soir d'Algérie، Liberté من 01 جانفي إلى 01 جانفي 2002**، مذكرة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2006-2007.

279. بوزيد رملي: **فن الإلقاء الإخباري والاتصال الجماهيري، دراسة سيميولوجية على عينة من الإلقاء الصوتي للأخبار في الإذاعة التلفزة الجزائريتين**، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، قسم علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر، 2002-2003.

280. تومي فضيلة: **التفاعلية ووسائلها في التلفزيون الجزائري، البرامج الموضوعاتية نموذجا**، مذكرة ماجستير غير منشورة، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2007-2008.

281. جرايه محمد رشدي: **الصحراء الجزائرية خلال العصر الحجري الحديث 6100 ق م .1000 ق م**، مذكرة ماجستير غير منشورة في التاريخ القديم، تخصص تاريخ الحضارات

القديمة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم التاريخ والآثار، جامعة منتوري، قسنطينة، 2007-2008.

282. جنان سيد علي: **الصورة الكاريكاتورية في صحيفتي "الخبر" و"Liberté" أثناء الحملة الانتخابية لرئاسيات 09 أفريل 2009 –دراسة تحليلية سيميولوجية–**"، مذكرة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2010-2011.

283. حنان بوظهر: **اتجاهات الخطاب الكاريكاتيري في الصحافة الجزائرية حيال العدوان الصهيوني على غزة، دراسة تحليلية لكاريكاتير "الشروق اليومي" و"الشعب" و"Liberté"**، مذكرة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، تخصص سيميولوجيا الاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2012-2013.

284. خالد محمد أحمد **الفقيه: التنمية السياسية المترتبة على حركة الوعي في كاريكاتير الفنان ناجي العلي**، أطروحة مكملة لنيل درجة الماجستير في التخطيط والتنمية السياسية، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2008.

285. خميسة عقابي: **النفط في العلاقات الأمريكية العربية، دراسة حالة الجزائر، 1990–2014**، مذكرة ماجستير غير منشورة في العلوم السياسية، تخصص علاقات دولية وإستراتيجية، كلية الحقوق والعلوم السياسية، قسم العلوم السياسية، جامعة محمد خيضر بسكرة، 1014-2015.

286. شادي عبد الرحمان: **الأبعاد الرمزية للصورة الكاريكاتيرية في الصحافة الوطنية، دراسة تحليلية سميولوجية لنماذج من صحيفتي "اليوم" و"الخبر"**، مذكرة ماجستير غير منشورة،كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2000 - 2001.

287. شهيرة بن عبد الله: **قضية الرسوم الكاريكاتورية الدنمركية في الخطاب الإعلامي الغربي والعربي بين الموضوعية والتوظيف الإيديولوجي**، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، معهد الصحافة والإخبار، جامعة منوبة، 2006-2007.

288. صوريا بوعمامة: **الأزمة الأمنية الجزائرية وتأثيرها على صحفي التلفزيون**، مذكرة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، كلية الآداب واللغات، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2001-2002.

289. عبد الحميد عليوة: **الجملة البسيطة في اللغتين العربية والفرنسية، دراسة تقابلية**، مذكرة ماجستير غير منشورة في اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، فسم اللغة العربية، جامعة عنابة، 1990.

290. عبد الكريم سعدون: **الكاريكاتير الصحفي –الجذور التاريخية للكاريكاتير ومراحل تطوره–**، مذكرة ماجستير غير منشورة، الأكاديمية العربية المفتوحة في الدنمارك، قسم علوم الإعلام والاتصال، السويد، 2007.

291. كريمة عرامة: **الصحافة الساخرة في الجزائر وضوابطها الأخلاقية من خلال أسبوعية "الصح– آفة"**، مذكرة ماجستير غير منشورة، معهد الدعوة وأصول الدين، قسم الدعوة والإعلام، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، 1997-1998.

292. كهينة سلام: **الصورة الكاريكاتورية في الصحافة الجزائرية المستقلة –دراسة سيميولوجية لصحيفتي Liberté و"الخبر" أثناء الحملة الانتخابية لتشريعيات 2002"**، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2005.

293. ماريف ميلود: **التجليات الموضوعية لفن الكاريكاتير في الوسط الشعبي، دراسة تحليلية لأعمال الفنان "أيوب" أنموذجا**، مذكرة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، معهد الثقافة الشعبية، شعبة فنون شعبية، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، 2004-2005.

294. محمد منصوري: **شعر السخرية والتهكم عند حافظ وطوقان**، مذكرة ماجستير غير منشورة في الأدب العربي، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، 1984.

295. مرازقة عمراني: **الهجاء في النثر الأندلسي من خلال أعلامه**، مذكرة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2004-2005.

296. نجاة بوثلجة: **الصفحات الثقافية في يوميتي الشروق والخبر، دراسة تحليلية مقارنة**، مذكرة ماجستير غير منشورة في الإعلام والاتصال، تخصص إعلام ثقافي، كلية أصول الدين والشريعة والحضارة الإسلامية، قسم الدعوة والإعلام، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، 2009-2010.

297. نصيرة زروطة: **المناحي الحجاجية للخطاب الكاريكاتوري في تمثيل الواقع الجزائري – دراسة سيميائية للاستراتيجيات الحجاجية لعينة من كاريكاتور جريدتي "الشروق اليومي" و"Liberté"**، مذكرة لنيل ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، تخصص سيميولوجيا الاتصال، جامعة الجزائر، 2011-2012.

298. وهيبة حمودي: **انعكاسات الخطاب الرئاسي للرئيس عبد العزيز بوتفليقة على الممارسة الإعلامية في الجزائر، صحافة مكتوبة وقطاع التلفزة، دراسة تحليلية وصفية لمضمون خطابات الرئيس في الفترة الزمنية من 27 أفريل 99 إلى 21 أوت 2001**، مذكرة ماجستير غير منشورة في علوم الإعلام والاتصال، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2002-2003.

5-1/ الجرائد الرسمية والقوانين التنظيمية والمراسيم التنفيذية:

299. الجريدة الرسمية: ع94، الأمر رقم (76-97) يتضمن إصدار دستور الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، 1976/11/24.

300. الجريدة الرسمية: ع34، قانون رقم (01-09) المؤرخ في 26 جوان 2001م، المتعلق بقانون العقوبات المعدل والمتمم لقانون العقوبات المؤرخ في 08 جوان 1966.

301. الجريدة الرسمية: ع26 الصادر بتاريخ 05 ربيع الأول 1423هـ الموافق لـ25 أفريل 2004م، يتضمن التصديق على الاتفاقية بشأن الحقوق السياسية للمرأة.

302. الجريدة الرسمية: ع15 المؤرخة في 27 فبراير 2005م، والموافق بقانون رقم (05-09) المؤرخ في 25 ربيع الأول عام 1426هـ الموافق لـ04 ماي 2005م.

303. الجريدة الرسمية: ع43 المؤرخة في 22 جوان 2005م.

304. الجريدة الرسمية: ع14 الصادرة في 08 صفر 1427هـ الموافق لـ08 مارس 2006م.

305. الجريدة الرسمية: ع15، المؤرخة في 11 ربيع الأول 1430هـ الموافق لـ08 مارس 2009م.

306. القانون رقم (84-11) المؤرخ في 09 يونيو 1984م، المتضمن قانون الأسرة المعدل والمتمم.

307. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية: دستور 1989م، المؤرخ في 23 فبراير 1989م، الباب الأول: المبادئ العامة التي تحكم المجتمع الجزائري، الفصل الرابع: الحقوق والحريات.

308. قانون الإعلام المؤرخ في 03 أفريل 1990م.

309. قانون مكافحة الفساد المؤرخ في 20 مارس 2006م.

310. قانون العقوبات الجزائري: الأمر رقم 66-156، المؤرخ في18 صفر عام 1386هـ الموافق لـ08 يونيو 1966م، الذي تضمن قانون العقوبات المعدل والمتمم، أضيف القسم الثامن المتضمن المادة 175 مكرر1 بموجب القانون رقم -01 المؤرخ في 27 فبراير سنة 2009م، الذي جاء بعنوان: الجرائم المرتكبة ضد القوانين والأنظمة المتعلقة بمغادرة التراب الوطني.

311. الأمر الرئاسي رقم (01-06) المؤرخ في 28 محرم عام 1427هـ الموافق لـ27 فيفري 2006م، يتضمن تنفيذ أحكام الميثاق من أجل السلم والمصالحة الوطنية.

312. المرسوم التنفيذي رقم (487/92) المؤرخ في 28 ديسمبر 1992م.

313. المرسوم التّنفيذي رقم (294/97) المؤرخ في 05 سبتمبر 1997م.

314. المرسوم التنفيذي رقم (98-42)، المؤرخ في 12 فيفيري 1998م.

315. التعليمة الوزارية المشتركة المؤرخة في 31 مايو 1997.

المجلات الأسبوعية والصحف اليومية:

316. سعيد قاسيمي: مجلة المحقق الأسبوعي، ع06، 2006.

317. فوزية حدوش: الكاريكاتير في الجزائر، الشروق الثقافي، ع51، 1994.

318. يومية المجاهد: ع 03، 10 نوفمبر 1962م.

319. يومية الشعب: ع 2484، 22 نوفمبر 1971م.

320. يومية الخبر: ع 3007، 14 نوفمبر 2000.

321. يومية الخبر، ع 3194، 23 مارس 2001.

322. يومية الخبر: ع 3322، 17 جانفي 2002.

323. يومية الخبر: ع 4562، 24 نوفمبر 2005.

324. يومية الخبر: ع 5522، 11 جانفي 2009.

6-/ المداخلات العلمية والتقارير:

325. آمنة أمحمدي بوزينة: **الجهود الدولية والإقليمية لمكافحة الهجرة غير الشرعية، حالة الجزائر**، مداخلة ضمن الملتقى الوطني الثاني حول ظاهرة الهجرة غير الشرعية وآثارها الدولية، حالة الجزائر، جامعة شلف، كلية الحقوق والعلوم السياسية، قسم العلوم السياسية، أيام 25-26 ماي 2011.

326. عبد الرحمان مغازي: **انعكاسات الأزمة المالية العالمية على الاقتصاد الجزائري**، مداخلة ضمن ملتقى علمي دولي حول الأزمة المالية والاقتصادية الدولية والحوكمة العالمية، أيام 20-21 أكتوبر 2009، كلية العلوم الاقتصادية وعلوم التسيير بالتعاون مع مخبر الشراكة والاستثمار في المؤسسات الصغيرة والمتوسطة في الفضاء الأورومغاربي، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر.

327. عزي عبد الرحمان: **تجليات الخوف في الصحافة، بناء الخوف وانكسار البنية القيمية في الصحافة العربية**، مداخلة ضمن مؤتمر فيلاديفيا الحادي عشر، ثقافة الخوف أيام 24، 26

أفريل 2006، بحوث محكمة، تحرير ومراجعة: صالح أبو أصبع، عز الدين مناصرة، محمد عبيد الله، كلية الآداب والفنون، جامعة فيلاديفيا، 2007.

328. عبد الحق بالعابد: **سيميائيات الصورة بين آليات القراءة وفتوحات التأويل**، من كتاب: ثقافة الصورة في الأدب والنقد، مؤتمر فيلاديفيا الدولي الثاني عشر، منشورات جامعة فيلاديفيا، 2008.

329. محمد كعوان: **الرمز والعلامة والإشارة، المفاهيم والمجالات**، مداخلة ضمن الملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الأدبي، كلية الآداب واللغات، قسم الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، نوفمبر 2006.

330. تقرير التنمية البشرية: مركز معلومات قراء الشرق الأوسط، ميريك، مصر، 2009.

331. تقرير منجز من قبل مؤسسة الطباعة للشرق، قسنطينة.

1-7/ المقابلات:

332. بلخير مزياني: رسام الكاريكاتير بجريدة النصر، مقابلة أجرتها الباحثة يوم 18 نوفمبر 2013، على الساعة 11.00، بمقر الجريدة.

333. هشام بوناب: رئيس المصلحة التجارية، والمكلف بالإعلام والاتصال والعلاقات الخارجية بشركة الطباعة للشرق، قسنطينة، مقابلة أجرتها الباحثة يوم 25 أفريل 2017، على الساعة 11:00 بمقر المطبعة.

2/ قائمة المراجع باللغات الأجنبية:

2-1-1/ Les ouvrages:

2-1-1/ En français:

334. BARIDON LARENT, & GUÉDRON MARTIAL, **L'Art et l'histoire de la caricature**, Paris, Citadelles & Mazenod, 2006.

335. BERNARD COCULA, & CLAUDE PEYROUTET, **Sémantique de l'image**, librairie Delagrave, Paris, 1986.

336. BERNARD TILLIER, **La Républicature, la caricature politique en France 1870-1914**, Edition CNRS, Paris, 1997-2002.

337. CEBE JEAN PIERRE, **Caricature et parodie**, Edition Baccard, Paris, 1966.

338. CHAMP FLEURY, **Histoire de la caricature moderne**, Edition de Paris, Edition Dentu, 2010.

339. COTE ANDRE-PHILIPPE, & PERRON GRILLES, **Ecrire de la caricature et de bande dessinée**, Boucher ville, Edition trois Pistoles, Québec, 2003.

340. GERARD POUCHAIN, **Victor Hugo par la caricature**, Dossier Hugo, SCEREN, ENDP, 2010.

341. GRAWITZ MADELEINE, **Méthodes des sciences sociales**, 10e Edition, Paris, Dalloz, 1996.

342. GYRIL DUMAS, **Daumier Plantu, La récurrence du dessin politique**, Edition du musée d'histoire de l'archéologie des Baux Arts, Belgique, 2008.

343. JEAN DOMENJOZ, **L'approche sémiologique**, Formation image et médias, Ecole des arts décoratifs, Septembre 1998.

344. JEAN-PIERRE CEBE, **La caricature et la parodie dans le monde romain antique des origines à Juvénal**, Edition Bocard, Paris, 1966.

345. J. F. HAMERS & M. BLAN, **Bilingualité et bilinguisme**, Pierre Mardaga Editeur, Bruxelles, 1983.

346. LUIS J. PRIETO, **Etudes de linguistique et de sémiologie générales**, Librairie Droz, Genève-Paris, 1975.

347. LUIS J. PRIETO, **Messages et signaux**, Presse Universitaire de France, 1re Edition, Paris, 1966.

348. MARK BRYANT, **La première guerre mondiale en caricature**, Edition Hugo & Cie, Paris, 2010.

349. MARTINE JOLY, **Introduction à l'analyse de l'image**, sous la direction de FRANCIS VANOYE, 2e Edition, Armand Colin, 2014.

350. MARTINE JOLY, **L'image et son interprétation**, sous la direction de FRANCIS VANOYE, Collection Armand Colin cinéma, 2005.

351. MARTINE THOMAS, **Le dessin de presse à l'époque impressionniste 1863-1908 de Daumier à Toulouse Lautrec**, 2e Edition Democratic Books, France, 2010.

352. M'HAMED, REBAH, **La presse Algérienne, journal d'un défi**, Edition Chihab, 2002.

353. MICHEL GOUVE, **L'Age d'or de la caricature anglaise**, presse de la fondation nationale des sciences politique, Paris, 1983.

354. MOHAMED GHERAOUT, **Crise financiers et faillites des banques Algériennes**, Edition n°1, GAL, grand-Alger-livre, 2004.

355. PASCAL DUPUY, **Caricatures Anglaises du musée CARNAVALET, Face à la Révolution et l'Empire (1789 – 1815)**, Coédition Paris-Musées, Juin 2009.

356. REFORT LUCIEN, **La caricature littéraire**, Edition Armand Colin, Paris, 1932.

357. ROBERT STAM, ROBERT BURGOYNE & SANDY, FLITTERMAN-LEWIS, **New vocabularies in film semiotics: structuralism, post-structuralism and beyond**, London and New York, Edition Routeledge, 1992

2-1-1/ En anglais:

358. DANA YOURA, **The Art of cartoons and political caricatures**, Creator of Utoons and Right On Toon, SSA.

359. DONALD DEWEY, **The Art of Ill Will, The Story of American Political cartoons**, New York University Press, New York, 2007.

360. STEVEN, C. HAMEL, **Semiotics: theory and applications**, New York, Edition NOVA, 2011.

1-2-2/ Les périodiques:

361. CHRITELLE ALBERCHT, **Sémiologie de l'image**, N°d'élève 4371.

362. FATMI SAAD-EDDINE, **Algérie: Satire des mœurs et du pouvoir**, un dossier cordonnée par CHRISTOPHE CASSIAU-HAURIE, Afri-cultures: La caricature et le dessin de presse en Afrique, N°79, 2009.

363. GINETTE KATZ-ROY, **La caricature Anglaise et les caprices de la mode féminine de 1915-1930, Image satirique**, revus recherches contemporaines, N°spé, 1998.

364. ISAAC BAZIE, **Corps perçu et corps figuré, Discours du corps**, Etudes françaises, Erudit, N°02, 2005.

365. LHOTE. H, **L'abbé Breuil et le Sahara**, Journal de la Société des Africanistes, tome32, fascicule N1, 1962.

366. MICHELALO FENDO, **caricature moderne et modernité de la caricature chez Champfleury**, Revue Ridiculosa, N°14, 2007.

367. ÖZGE SÖNMEZ & V. DOGAN GUNAY, **La position du lecteur en face à l'image publicitaire**, Revue Synergies *Turquie* N°3, 2010.

368. PASCAL DUPUY, **La caricature arme politique, la révolution en image**, TDC N°1013.

369. Société & Représentation, **Le rire au corps grotesque et caricature**, N°10, Publication de la Sorbonne, CREDHESS, 2001.

1-2-3/ Dictionnaire et Encyclopédie:

370. Dictionnaire : **Le petit la rousse illustré**, Paris, Maury imprimeur S.A, 2006.

371. ETIENNE.J, **Dictionnaire de sociologie, les notions, les mécanismes et les auteurs**, Edition Hatier, Paris, 2002.

1-2-4/ Thèses et Mémoires:

1-2-4/ Les thèses:

372. ADIANA DUDAS, **La caricature de presse dans la construction de la culture politique étude de cas sur la Roumanie contemporaine**, Thèse de doctorat en Science politique pour l'obtention du grade de Philosophie Doctoral, Département de science politique et Faculté des sciences sociales, Université Laval, 2008.

373. AHMED KABOUB, **De la révolte à la découverte de la sagesse populaire**, Thèse de doctorat en littérature française, université de Maine, France, 2012.

374. FANNY GEORGES, **La sémiotique de représentation de soi dans les dispositifs interactifs "L'hexis numérique"**, Thèse de doctorat en art et science de l'art mention études culturelle, Université Paris 1-Panthéon- Sorbonne, UFR art plastique et science de l'art, 2007.

375. JEAN DAVALLAN, **L'image médiatisé de l'approche sémiotique des images à l'archéologie de l'image comme production symbolique**, Thèse de doctorat d'état en lettres et sciences humaines, vol 1, école des hautes études en sciences sociales, Paris X Nanterre, 2006.

376. KATALIN SZUHAJ, **le portrait satirique BAROQUE, l'œuvre de CHARLES-TIMOLION DE SIGOGNE dans le reflet d'une analyse comparée de l'art du dessin et de la peinture**, Thèse de doctorat nouveau régime en cotutelle, discipline littérature et civilisation française, école doctoral de littérature française et comparée, université Paris 3, 2009.

377. MARIE-CAROLINE HEID, **Analyse de l'évolution du monde de la presse écrite à travers de l'étude de pratiques émergentes contemporaines regroupées par la notion de journalisme participatif**, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, arts et lettres, langues et sciences humaines et sociales, université Paul Valéry-Montpellier III, 2011.

378. REMI PEZERAT, **La signification politique des dessins de PLANTU 1972-2000**, Thèse de doctorat en science politique, Faculté de droit, sciences économiques et gestion, Université NANCY2, 2002.

379. SORTHONG BANJONGSAWAT, **La Thaïlande, pays aux deux visages, Approches sémiologiques d'une identité culturelle ambiguë à travers le miroir de la presse et autres discours publics**, thèse de doctorat en sciences du langage, École doctorale 180, Sciences humaines et sociales: cultures, individus, sociétés, université Paris v –Paris Descartes, 2012.

380. VATERIE YOBE, **Du pixel au papier, Objets graphiques et savoir-faire, Réflexion sémiotique sur le graphisme et le monde des visibilités**, Thèse du doctorat en sémiologie, Université du Québec à Montréal, 2013.

1-2-4/ Les mémoires:

381. BOUAICHA HAYET, **La caricature comme étant une image dans une perspective sémiologique, cas des deux journaux (Le soir d'Algérie) et (Liberté)**, mémoire magistère, option: sciences du langage, faculté des lettres et des langues, département des lettres et des langues étrangers, filières de Français, 2011-2012.

382. SELT AMEL, **Analyse Sémiotique de la caricature, cas du journal Liberté septembre 2006**, mémoire Présenté pour l'obtention du diplôme de magister, option sciences du langages, université Kasdi Merbah Ouargla, faculté des lettres et sciences humaines, département des langue étrangères, 2007-2008.

383. RIVIERE PHILIPPE, **La caricature, Le dessin de presse et le dessin d'humour en France, de la révolution à nos jours**, master en sciences de l'information et des bibliothèques, options ingénierie documentaire, écoles nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques, Paris, 2005.

384. FOUAD ELMDARI, **Rhétorique de la caricature**, mémoire de maîtrise, université Cadi Ayyad, faculté des lettres, Marrakech, Maroc, 1987.

385. SEVERINE THIVILLON, **La caricature dans les média**, mémoire de fin d'études, Institut d'étude politiques de Lyon, université Lumière Lyon 02, 2003.

1-2-5/ Les journaux:

386. Journal Liberté, N°2539, Le 27 janvier 2002.

387. Journal liberté, N°3942, le 07 septembre 2005.

388. Journal Liberté, Dilem: «Je suis fier d'être Algérien», N°5510, le 12 Octobre 2010.

1-2-6/ Séminaires et colloques:

389. Dessin de presse à la une, La liberté d'expression indomptée, dossier-enseignants, colloque international à L'ONU intitulé: **désapprendre l'intolérance**, octobre, 2006.

390. GUILLAUME DOIZY, **La caricature politique de l'école au début de la IIIe République, enjeux d'une propagande**, Article réalisé pour le colloque Art-Image, organisé par l'IUFM de Clermont-Ferrand, 2006.

391. PETER STOCKINGER, **Sémiotique des média le langage audiovisuel**, séminaire de DESS à l'institut national des langues et civilisations orientales, Paris, 2000-2001.

1-2-7/ Rapports et Documents:

392. Dessin de presse à la une, La liberté d'expression indomptée, Exposition Rennes du 29 Juin 2010 à Janvier 2011.

393. Document réalisé par le journal «Liberté», Alger, 2012.

394. MUSTAPHA HAMMOUCHE, **Les vingt ans de liberté**, document réalisé par le journal «Liberté», Alger, 2012.

395. NASSIM DAGHIGHIAN, **Analyse de l'image**, cours master 02.

396. RIVIERE PHILIPPE, **La caricature, Le dessin de presse et le dessin d'humour en France de la révolution à nos jours**, rapport de recherche bibliographique, ENSSIB, Paris, mars 2005.

397. **Vision stratégique pour ALPAP**, document approuvé par le CA, le 14 Novembre 2011.

3/ المواقع الالكترونية:

398. **تعديلات علي قانون الأسرة الجزائري تبيح الزواج دون ولي وتقيد تعدد الزوجات والطلاق**. أنظر للرابط الآتي:

https://www.alwatanvoice.com/arabic/news/2004/08/20/8725.html

399. **هل نشهد ثورة جزائرية نتيجة انخفاض أسعار النفط**، أنظر للرابط الآتي:

http// raseef22.com/economy/2011/09/28/how-long-before-an-algerian-revolution/22/ copyright©2011.

400. رولا رباح: **أزمة الأقلية البربرية في الجزائر وأثرها على الأمن القومي العربي**. أنظر للرابط الآتي:

http// K-astal.com, consulté le 15 Mai 2017, à12 :54, consulté le 02 octobre 2017, à 19:22.

401. عثمان لحياني: **أيوب تخطى الخطوط الحمراء وتعرض لجنرالات الجيش والرئيس بوتفليقة، يوم 28 نوفمبر 2013م، أشهر رسامي الكاريكاتير الجزائريين يستقيل لأسباب مادية.** أنظر للرابط الآتي:

http// www. Alarabiya.net, consulté le 04 avril 2017, à 10 :30.

402. علاء أبو ظهير: **صورة حزب الله في رسوم الكرتون الأمريكية –عرض تعريفي–، وحدة الإعلام، دائرة العلاقات العامة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2006**. أنظر للرابط الآتي:

www. Arabcartoon.net, consulté le 30 décembre 2012, à15:10.

403. علاء أو ظهير: **صورة انتفاضة الأقصى في رسوم الكرتون الغربية، دائرة العلاقات العامة، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2007**. أنظر للرابط الآتي:

www. Arabcartoon.net, consulté le 30 décembre 2012, à15:30.

404. قدور عبد الله ثاني: **التشكيل البصري في نقوش الطاسيلي، مقاربة سميولوجية لأشهر الرسائل البصرية البقرة الباكية نموذجا**. أنظر للرابط الآتي:

http://www.crasc-dz.org/article-876.html, consulté le 12 décembre 2012

405. هلال نانوت: **التحليل النفسي لرسام الكاريكاتير وشخصياته النمطية، لبنان نموذجا**. أنظر للرابط الآتي:

www. Arabcartoon.net, consulté le 30 décembre 2012, à14:45.

LAURENT, MARTIN, **Le rire est une arme, L'humour et la satire dans la stratégie argumentative du Canard Enchaîné,** voir le lien: http://etc.dal.ca/belphegor/Limoges2006/pdf/200611/Martin_art_usl.pdf, consulté le 10 décembre 2013.

406. **L'analyse de la phrase simple**, voir le lient, http://blogs.lfiduras.com/lettres-duras/wpcontent/uploads/sites/16/2015/09/littreref_12.pdf

407. **La phrase et ses constituants**, voir le lient : https://pdf.editions-hatier.fr/reforme/5e_francais_edl_exos_.pdf.

408. CHARLES-HENRI, AUDET, **Méthode d'analyse structurale de la phrase**, voir le lient : http://www.aide-doc.qc.ca/le.grammairien/ftp/analstruct.pdf.

409. www.aljazeera.net/encyclopedia/icons/2015/11/8/84

410. www.aljazeera.net/programs/behindthenews/2013/1/20/

411. www.aljazeera.net/NR/exeres/53960584-8986-4E94-BDF2-26E7672A6472

412. http://www.aljazeera.net/specialfiles/pages/d000205b-9802-4bf3-9931-e70e5c5350a8

413. www.alarabiya.net/articles/2005/03/23/11521/html

414. www.alarabiya.net/articles/2011/10/04/170106.html

415. www.alarabiya.net/articles/2011/10/04/170106.html

416. www.alwasatnews.com/news/371178.html.

417. www.crasc-dz.org/article-876.html

418. http://www.djazairess.com/elkhabar/243490

419. http://www.echoroukonline.com/ara/articles/226030.html

420. http://www.elkhabar.com/press/article/10560/

421. http://www.elkhabar.com/press/article/89121/

422. www.ennaharonline.com/ar/national/26660.rss

423. www.ennahar onlin/com/shos/randun/25036.html

424. www.gerasanews.com/print/9113

425. www.goodreads.com/book/show/205

426. newsbbc.co.uk/hi/arabic/news/newsid4366000/4366865.stm

427. http://news.bbc.co.uk/hi/arabic/middle_east_news/newsid_4369000/4369231.stm

428. www.Reuters.com/ar/20111207-

429. www.startimes.com/?t=28746058/

430. https://www.sasapost.com/leaders-of-palestine-resistance

431. www.vitaminedz.org/Article/Articles_18300_1198267_0_1.htm

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ملاحق الدراسة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملحق رقم (01): دليل الدراسة السيميولوجية

-شبكة التحليل السيميولوجي للرسوم الكاريكاتيرية بجريدتي "الخبر" و"Liberté":

1/ **مرحلة الوصف (Description):**

1-1/ العنصر التقني (Technique): يشتمل هذا العنصر على:

-تقديم مصدر الرسم الكاريكاتيري: من خلال تحديد اسم الجريدة، جنسيتها، ظهورها، اتجاهها السياسي.

-تقديم الرسام الكاريكاتيري: من خلال التعريف به، هل هو معروف أم لا؟ هل هو دائم الرسم بالجريدة أم أنه مؤقت؟ مع عرض أهم المجالات التي يرسم فيها وبعض العلامات المميزة له في حقل الكاريكاتير.

-تقديم الرسم الكاريكاتيري: من خلال الإشارة إلى تاريخ إبداعه، موقعه في الجريدة، مكانه في الصفحة، ذكر مجاله، وموضوعه، وعنوانه، وهل هو بالألوان أم لا؟ مع نص لغوي أم بدونه؟

2-1/ عنصر الأسلوب (Stylistique): ويشتمل على تقديم:

-المساحات اللونية المهيمنة.

-الخطوط والأشكال.

-الإضاءة والظلال.

-تركيب الكاريكاتير ومدى توازن مكوناته.

3-1/ عنصر الموضوع (Thématique):

-علاقة العنوان بالرسم الكاريكاتيري المتكون من أشكال وألوان وقيم رمزية...،

-الإشارة إلى المعنى الأول الذي يريد الرسام إيصاله للمتلقي.

-ذكر شخصيات الرسم الأساسية والحوار الدائر بينها، وردود أفعالهم كإيماءات الوجه وغيرها.

-ذكر قياسات الشخصيات مقارنة بالأحجام الطبيعية.

2/ مرحلة تحديد المعنى التعييني (Connotation): وتشتمل هذه المرحلة على العناصر التفصيلية الآتية:

2-1/ العلامات التشكيلية (Les signes Plastiques): وتشتمل على:

أ/ تحديد الحامل (Le support).

ب/ تحديد الإطار (Le cadre).

ت/ تحديد التأطير (Le cadrage).

ث/ زاوية التقاط النظر واختيار الهدف (Angle prise de vue et choix de l'objectif): وتشتمل على:

-الزاوية العادية (Neutre).

-الزاوية الفوقية (Plongée).

-الزاوية التحتية (Contre Plongée).

ج/ تحديد طريقة التركيب والإخراج (Composition et mise en page): وتشتمل على:

-البناء البؤري.

-البناء المحوي.

ح/ تحديد الأشكال (Les formes).

خ/ تحديد طبيعة الإضاءة والألوان (Les couleurs et l'éclairage): وتشتمل على:

-الإضاءة المباشرة.

-الإضاءة غير المباشرة.

ه/ تحديد اتجاه الإضاءة: وتكون من خلال:

-الإضاءة الأمامية (Frontal).

-الإضاءة ذات الأجزاء الثلاث (De trois quartz).

-الإضاءة الجانبية.

-الإضاءة الخلفية (Contre jour).

-الإضاءة المركبة (Complexe).

و/ تحديد المنظور (Perspective): وهو على نوعين:

-المنظور الظاهري (Atmosphérique).

-المنظور العلمي (Scientifique).

2-2/ العلامات الأيقونية (Les signes Iconiques): وتشتمل هذه المرحلة على العناصر الآتية ذكرها:

أ/ الأشكال البشرية (النوع والمرجع).

ب/ الأشكال المادية (النوع والمرجع).

ت/ الأشكال الحيوانية (النوع والمرجع).

2-3/ العلامات اللسانية:(Les signes Linguistiques): وتشتمل على العناصر التفصيلية الآتية:

أ/ بناء الرسالة الكاريكاتيرية: وتكون من خلال:

-عنصر العنوان.

-عنصر الحوار.

-عنصر الإمضاء.

ب/ أنواع النصوص الكاريكاتيرية: وتتضمن:

-نصوص تعليقية.

-نصوص تعريفية.

ت/ وظائف الرسالة اللسانية: وتشتمل على:

-وظيفة الترسيخ.

-وظيفة المناوبة.

ث/ أسلوبية النسق اللساني: ويشتمل على:

-الدراسة التركيبية الشكلية.

-الدراسة المعنوية.

-الدراسة البلاغية.

ج/ خطوط كتابة الرسالة اللسانية.

3/ مرحلة تأويل واستنباط الدلالات التضمينة (Dénotation): ويكون من خلال:

-ربط دلائل العلامات "التشكيلية" و"الأيقونية" و"اللسانية" بسياق الموضوع سواء كان سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا... ثم دمجها مع أيديولوجية الرسام الكاريكاتيرية، وتوجه الجريدة اليومية.

الملحق رقم (02):دليل الدراسة التحليلية

-استمارة تحليل المضمون الخاصة بصحيفتي "الشعب" و"المجاهد"

1/ بيانات أولية:

-اسم الصحيفة. ☐

-التوزيع السنوي للصحيفة. ☐

-تاريخ صدور الصحفية. ☐

-رقم صدور الصحيفة. ☐

2/ الفئات الخاصة بالمضمون:

2-1/ فئة موضوع الرسم الكاريكاتيري:

-موضوع سياسي. ☐

-موضوع اجتماعي. ☐

-موضوع اقتصادي. ☐

-موضوع ثقافي. ☐

2-2/ فئة مركز اهتمام رسم الكاريكاتيري:

-مجال وطني. ☐

-مجال دولي. ☐

2-3/ فئة الأسلوب البلاغي للرسم الكاريكاتيري:

-اقتران السخرية بالمبالغة. ☐

-اقتران السخرية بالتورية. ☐

-اقتران السخرية بالاستعارة. ☐

-اقتران السخرية بالكناية. ☐

2-4/ فئة وظيفة الرسم الكاريكاتيري:

-اقتران الجمال بالإخبار. ☐

-اقتران الجمال بالفكاهة.

-اقتران الجمال بالتوعية.

2-5/ فئة مصدر الرسم الكاريكاتيري:

-رسام جزائري.

-رسام أجنبي.

-دون توقيع.

3/ الفئات الخاصة بالشكل:

3-1/ فئة الأسلوب التعبيري:

-الاعتماد على المباشرة في تقديم الفكرة.

-الاعتماد على الإيحاء في تقديم الفكرة.

3-2/ فئة النسق اللساني:

-الاكتفاء بالرسالة الأيقونية.

-التدعيم بالرسالة اللسانية.

3-3/ فئة أساليب النقد:

-نقد الظاهرة من خلال ملامح الوجه.

-نقد الظاهرة من خلال الجسد.

-نقد الظاهرة من خلال السلوكيات.

3-4/ فئة القالب التشكيلي:

-تقديم الرسم داخل إطار.

-انفتاح الرسم على الموضوع.

3-5/ فئة زاوية التقاط النظر:

-زاوية أمامية.

-زاوية فوقية.

-زاوية تحتية.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

3-6/ فئة الموقع داخل الجريدة:

-الصفحة الأولى. ☐

-الصفحات الداخلية. ☐

-الصفحة الأخيرة. ☐

3-7/ فئة الموقع داخل صفحات الجريدة:

-الجهة العلوية من الصفحة. ☐

-قلب الصفحة. ☐

-ذيل الصفحة. ☐

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملحق رقم (03) يمثل النتائج الإحصائية الخاصة بتحليل مضمون "الشعب" و"المجاهد"

1/ فئات المضمون:

الجدول رقم (01) يبين موضوع الرسم الكاريكاتيري بصحيفتي "الشعب" و"المجاهد"

نوع الصحيفة / فئة الموضوع	الشعب		El Moudjahid		المجموع	
	ك	%	ك	%	ك	%
سياسي	19	22,62	24	31,08	43	27,21
اجتماعي	45	53,57	29	39,19	74	46,84
اقتصادي	15	17,86	10	13,52	25	15,82
ثقافي	05	05,95	11	14,86	16	10,13
المجموع	84	100	74	100	158	100

جدول رقم (02) يبين مركز الاهتمام موضوع الرسم الكاريكاتيري

نوع الصحيفة / فئة مركز الاهتمام	الشعب		El Moudjahid		المجموع	
	ك	%	ك	%	ك	%
وطني	48	57,14	41	55,41	89	56,33
دولي	36	42,86	33	44,59	69	43,67
المجموع	84	100	74	100	158	100

جدول رقم (03) يبين الأسلوب البلاغي الخاص بالرسم الكاريكاتيري

نوع الصحيفة / فئة الأسلوب البلاغي	الشعب		El Moudjahid		المجموع	
	ك	%	ك	%	ك	%
اقتران السخرية بالمبالغة	35	41,67	24	32,43	59	37,34
اقتران السخرية بالتورية	38	45,24	11	14,87	49	31,01
اقتران السخرية بالاستعارة	07	08,33	20	27,02	27	17,09
اقتران السخرية بالكناية	04	04,76	19	25,68	23	14,56
المجموع	84	100	74	100	158	100

جدول رقم (04) يبين وظيفة الرسم الكاريكاتيري

نوع الصحيفة / فئة الوظيفة	الشعب		El Moudjahid		المجموع	
	ك	%	ك	%	ك	%
اقتران الجمال بالإخبار	24	28,57	24	32,43	48	30,38
اقتران الجمال بالفكاهة	03	03,57	05	06,76	08	05,06
اقتران الجمال بالتوعية	57	67,86	45	60,81	102	64,56
المجموع	84	100	74	100	158	100

جدول رقم (05) يبين مصدر الرسم الكاريكاتيري

نوع الصحيفة / فئة المصدر	الشعب		El Moudjahid		المجموع	
	ك	%	ك	%	ك	%
رسام جزائري	46	54,76	56	75,68	102	64,56
رسام أجنبي	23	27,38	07	09,46	30	18,99
دون توقيع	15	17,86	11	14,86	26	16,45
المجموع	84	100	74	100	158	100

2/ فئات الشكل:

جدول رقم (06) يبين الأسلوب التعبيري الخاص بالرسم الكاريكاتيري

نوع الصحيفة / فئة الأسلوب التعبيري	الشعب		El Moudjahid		المجموع	
	ك	%	ك	%	ك	%
المباشرة في تقديم الفكرة	23	27,38	32	43,24	55	34,81
الإيحاء في تقديم الفكرة	61	72,62	42	56,76	103	65,19
المجموع	84	100	74	100	158	100

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جدول رقم (07) يبين النسق اللساني الخاص بالرسم الكاريكاتيري

نوع الصحيفة / فئة النسق اللساني	الشعب		El Moudjahid		المجموع	
	ك	%	ك	%	ك	%
الاكتفاء بالرسالة الأيقونية	27	32,14	19	25,68	46	29,11
التدعيم بالرسالة اللسانية	57	67,86	55	74,32	112	70,89
المجموع	84	100	74	100	158	100

جدول رقم (08) يبين أساليب النقد الخاصة بالرسم الكاريكاتيري

نوع الصحيفة / فئة أسلوب النقد	الشعب		El Moudjahid		المجموع	
	ك	%	ك	%	ك	%
الاعتماد على الوجه	03	03,57	02	02,70	05	03,16
الاعتماد على الجسد	38	45,24	13	17,57	51	32,28
الاعتماد على السلوكيات	43	51,19	59	79,73	102	64,56
المجموع	84	100	74	100	158	100

جدول رقم (09) يبين القالب التشكيلي الخاص بالرسم الكاريكاتيري

نوع الصحيفة / فئة القالب التشكيلي	الشعب		El Moudjahid		المجموع	
	ك	%	ك	%	ك	%
تقديم الرسم داخل إطار	73	86,90	53	71,62	126	79,75
انفتاح الرسم على الموضوع	11	13,10	21	28,38	32	20,25
المجموع	84	100	74	100	158	100

جدول رقم (10) يبين موقع الرسم الكاريكاتيري داخل الصحيفة

نوع الصحيفة / فئة نوع الصفحة	الشعب		El Moudjahid		المجموع	
	ك	%	ك	%	ك	%
الصفحة الأولى	05	05,95	11	14,86	16	10,13
الصفحات الداخلية	27	32,14	49	66,22	76	48,10
الصفحة الأخيرة	52	61,91	14	18,92	66	41,77
المجموع	84	100	74	100	158	100

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

جدول رقم (11) يبين موقع الرسم الكاريكاتيري داخل الصفحة

نوع الصحيفة / فئة الموقع في الصفحة	الشعب		El Moudjahid		المجموع	
	ك	%	ك	%	ك	%
أعلى الصفحة	18	21,43	24	32,43	42	26,58
قلب الصفحة	07	08,33	33	44,59	40	25,32
ذيل الصفحة	59	70,24	17	22,98	76	48,10
المجموع	84	100	74	100	158	100

جدول رقم (12) يبين زاوية التقاط النظر الخاصة بالرسم الكاريكاتيري

نوع الصحيفة / فئة الزاوية	الشعب		El Moudjahid		المجموع	
	ك	%	ك	%	ك	%
زاوية أمامية	62	73,81	64	86,49	126	79,75
زاوية فوقية	01	01,19	02	02,70	03	01,90
زاوية تحتية	21	25	08	10,81	29	18,35
المجموع	84	100	74	100	158	100

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملحق رقم (04) العدد الإجمالي للرسوم الكاريكاتيرية بصحيفة "الشعب" 1965م – 1988م

الرقم	السنة	عدد الرسوم الكاريكاتيرية
1	1965	48
2	1966	93
3	1967	20
4	1968	13
5	1969	53
6	1970	20
7	1971	59
8	1972	38
9	1973	03
10	1974	69
11	1975	69
12	1976	48
13	1977	104
14	1978	64
15	1979	136
17	1980	291
18	1981	182
19	1982	198
20	1983	319
21	1984	87
22	1985	/
23	1986	19
24	1987	167
25	1988	293
المجموع الكلي	**2479**	

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

الملحق رقم (05) العدد الإجمالي للرسوم الكاريكاتيرية بصحيفة "El Moudjahid"

1965 –1988

الرقم	السنة	عدد الرسوم الكاريكاتيرية
1	1965	23
2	1966	20
3	1967	18
4	1968	40
5	1969	72
6	1970	44
7	1971	29
8	1972	39
9	1973	56
10	1974	08
11	1975	09
12	1976	02
13	1977	07
14	1978	12
15	1979	14
17	1980	10
18	1981	05
19	1982	06
20	1983	08
21	1984	13
22	1985	13
23	1986	53
24	1987	59
25	1988	31
المجموع الكلي	**591**	

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

Algerian People's Democratics Repablic

The Ministry of Higher Education and Scientific Research

Emir Abd-el-Kader University of Islamic sciences- Constantine

Faculty of Theology
Departement of Dawaa and information and communication
Cultural information

Semiotic and comparative analysis of the algerian caricature

Case study: El-KABAR and LIBERTE from 1992 to 2012

Thesis to obtain the degree of doctor in Dawaa and science of information and communication
Cultural information

Prepared by :
Nadjete Bouteldja

Supervision by :
Professor: foudil Dliou

Discussion Committee

Name and Surname	Adjective	University
Moufida Belhamel	Head	University Emir Abd-el-Kader . Constantine
Foudil Dliou	Superviser	University Constantine 03
Nour-Eddine Soukhel	Examiner	University Emir Abd-el-Kader . Constantine
Issa Bouafia	Examiner	University Emir Abd-el-Kader . Constantine
Ahmed Fellag	Examiner	University Youcef Ben Khada. Algiers 01
Djamel Laifa	Examiner	University Badji Mokhtar. Annaba

2017-2018