الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الفنون
شعبة الفنون البصريّة

مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية
دكتوراه الجماليات البصريّة الفنيّة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د
الموسومة بـ:

الفنّ الكاريكاتيريّ في المنجز التّشكيلي الجزائريّ.

مقاربة جمالية سيميائية

إعداد الطالبة:
ختال بختة

تحت إشراف الأستاذة الدكتورة:
كحلي عَمَّارة

لجنـــــــة المناقشـــــــة

اسم ولقب الاستاذ	الدرجة العلمية	جامعة الانتماء	الصفة
عباس الشارف	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسًا
كحلي عَمَّارة	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	مُشرفًا مقررا
بومسلوك خديجة	أستاذة محاضرة أ	جامعة مستغانم	ممتحنا
خطاب محمد	أستاذ محاضر أ	جامعة مستغانم	ممتحنا
اسطمبول ناصر	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	ممتحنا
منصوري مصطفى	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	ممتحنا

السنة الجامعية: 2023/2022

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الفنون
شعبة الفنون البصريّة

مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية
دكتوراه الجماليات البصريّة الفنيّة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ل.م.د
الموسومة بـ:

الفنّ الكاريكاتيريّ في المنجز التّشكيلي الجزائريّ.

مقاربة جمالية سيميائية

إعداد الطالبة:
ختال بختة

تحت إشراف الأستاذة الدكتورة:
كحلي عَمَّارة

الدكتورة عمارة كحلي
قسم الفنون
جامعة مستغانم

لجنـــــــة المناقشـــــــة

اسم ولقب الاستاذ	الدرجة العلمية	جامعة الانتماء	الصفة
عباس الشارف	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	رئيسًا
كحلي عَمَّارة	أستاذة التعليم العالي	جامعة مستغانم	مُشرفًا مقررا
بومسلوك خديجة	أستاذة محاضرة أ	جامعة مستغانم	ممتحنا
خطاب محمد	أستاذ محاضر أ	جامعة مستغانم	ممتحنا
اسطمبول ناصر	أستاذ التعليم العالي	جامعة وهران 1	ممتحنا
منصوري مصطفى	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	ممتحنا

السنة الجامعية: 2023/2022

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى من علَّمني
أبي رحمه الله
إلى نبع المحبة أمي
إلى قُرَّة عيني ابني ليث وابنتي فرح
إلى جميع من تلقَّيتُ منهم النصح والدعم
أهديكم خلاصة جُهدي العلمي

شكر وتقدير

.

الحمد للّه الذّي تتّم بنعمته الصالحات

أتقدم بالشكر الخالص إلى المشرفة **الأستاذة الدكتورة عَمَّارة كحلي** الّتي أمدتني بالنصح وتعقبت عثراتي بالتصحيح والتوجيه، وإلى كل أعضاء لجنة المناقشة الّذين تجشموا عناء القراءة لهذا العمل، وإلى كل أساتذة لجنة التّكوين في الدكتوراه، وكل من ساعدني من قريب أو بعيد.

بختة ختال

مقدمة

يعتبر فنّ الكاريكاتير من فروع الفنون التشكيليّة الأكثر تداولا بين النّاس، وقد ارتبط هذا الفنّ السّاخر بالصّحافة الّتي ساعدته على التطوّر شكلا ومضمونا، كما غذّت مسيرته الأزمات ومازالت إلى اليوم، بعد أن حُمِلت الصّورة الكاريكاتوريّة رسائل بصريّة معبّأة بالمعاني والدّلالات ذات المقاصد التّضمينيّة لتنفذ إلى جواهر الظّواهر والأحداث بلغة إبداعيّة بسيطة التّمظهر؛ حيث اتّسم الكاريكاتير بالمبالغة التّشكيليّة تكثيفا واختزالا وتحريفا، ارتكز على ملامح وأشكال الشّخوص لتصنع مشهديّة مسرحها الواقع، إضافة إلى تطعيمه بالسّخرية الّتي لها وقع السحر، فهي أسلوب فنيّ وأدبيّ يوظف لإنارة جوانب من القضايا الاجتماعيّة والسّياسيّة بغية تخطي عقبة الخطوط الحمراء بالترميز والتلميح والمفارقة لاستدراج المتلقي للتنفيس؛ حيث يعتبر فنّ الكاريكاتير محرارا لقياس حريّة التعبير وفنّا نقديّا لاذعا. فأضحى نوعا من المقاومة متميّزا بالجذب والتأثير بالإيجاب أو بالسّلب. هذا الفنّ يرجعه المختصون إلى بداية معرفة الإنسان بالرّسوم والنّقوش الحاملة لعناصر السّخرية في كهوف فرنسا وإيطاليا وأمريكا الجنوبيّة وفي صحراء الطّاسيلي الجزائريّ، وقد جسّد المصريون صورا ساخرة وأوضاعا معكوسة على ورق البردي، كما شهد فنّ الكاريكاتير تطوّرا في القرن السّابع عشر حتى القرن الثّامن عشر؛ حيث عُدّ العصر الذّهبيّ لهذا الفنّ، بفضل أيقونات الكاريكاتير العالميّ، ثم ذاع صيته في إنجلترا وفرنسا وأمريكا وباقي الدّول، أمّا عربيّا عرفت مصر انطلاقته الأولى ثم انتقل إلى بقية الأقطار كسوريا ولبنان والأردن والعراق وفلسطين وتونس والمغرب والجزائر.

وفي ضوء هذه المعطيات، عرفت الجزائر تجربة فتيّة في بداية تأسيس الدّولة، تطوّرت هذه التجربة في بداية الثمانينات يرجعها الكثير من المختصين إلى هامش الحرية المتاحة، الّذي أخذ منحى تصاعديّا بعد الانفتاح الإعلاميّ في بداية التسعينات،

أين شهد قفزة نوعيّة من حيث الكم وذلك بتزايد مساحة عرضه؛ إذ لم يكتف بركن صغير في الصّحيفة، بل تعدّى إلى شغله مساحات في الصّحف السّاخرة الصّادرة آنذاك كالمنشار والصح آفة وغيرها، ممّا ساهم في انتشاره وسرعة تلقّيه، قبل أن تنكسر شوكته بغلق تلك المنابر، وبقي تتداوله الصّحف اليوميّة ضمن مناخ تعدديّ إعلاميّ جزائريّ، أمّا من حيث الكيف فقد انعكس التطوّر الرقميّ إيجابا على هذا الفنّ؛ إذ ساهمت التقنيّة سواء في الرّسم أو تعدّد الأوعية الالكترونيّة كوسائط العرض في ظهور أقلام كاريكاتيريّة أَثْرَت ذاكرة فن الكاريكاتير في الجزائر؛ حيث تصاعد خط الخطاب البصريّ الكاريكاتيريّ وغدا منبرا تواصليّا وفسحة تعبيريّة غير مقيّدة، ورافدا تشكيليّا وأيقونيّا يحمل في ثناياه الكثير من الرّسائل المعلنة والمبطّنة.

ومن هنا، جاءت هذه الدّراسة، الّتي هدفت إلى إضاءة بعض آليّات فهم فن الكاريكاتير في الجزائر والكشف عن جماليّاته ودلالاته السيمائيّة.

- **مبرّرات اختيار الموضوع:**

لقد حثت الباحثة دوافع ذاتيّة وموضوعيّة إلى الاهتمام بهذا الموضوع، منها ما يلي:

***الأسباب الذاتيّة:**

تكمن أهم الأسباب الذاتيّة من هذه الدّراسة فيما يلي:

- اهتمام الباحثة بجماليّات الفنون البصريّة عامة وبالفن الكاريكاتيريّ خاصّة.

- قلّة الدّراسات الأكاديميّة في موضوع الكاريكاتير وتحليل صوره على مستوى رسائل الماجستير والدكتوراه من جانب الاشتغال الفنيّ الجماليّ؛ حيث انصبّ الاهتمام أكثر على الجانب الإعلاميّ الكمي والتحليل السيميائيّ في تحليل خطاباته.

***الأسباب الموضوعيّة:**

إنّ تتبّع مسيرة الفنّ الكاريكاتيريّ بالجزائر كان أمرا عسيرا جدّا، وذلك لقلّة المصادر إلاّ ما حملته بعض اليوميّات الوطنيّة النّاطقة باللغتين العربيّة والفرنسيّة، وأيضا بعض المقاطع المسجّلة في فيديو أو حصص مصوّرة في القنوات الفضائيّة وهي عبارة عن حوارات مع فناني الكاريكاتير بالجزائر. بالإضافة إلى حاجة موضوع فنّ الكاريكاتير في الجزائر إلى دراسات تعنى بتحليل عناصره الفنيّة الجماليّة، في ظل التدفّق الفائق للصّورة وإمكاناتها التعبيريّة بكلّ حريّة عن طريق الرسم الكاريكاتيريّ، وتعدّد وسائط الاتصال ومحامل الصّور الكاريكاتيريّة.

***الإطار النظريّ والمعرفيّ:**

ينتمي فن الكاريكاتير إلى حقل الفنون التشكيليّة، وذلك في مجال الدراسات النقديّة الفنيّة؛ حيث اهتمت الأبحاث السوسيوفنيّة بهذا الجنس التشكيليّ من خلال الاشتغال على أبعاده الإنسانيّة ورموزه الوجوديّة ومدوّناته البصريّة في محاولة لمعايشة الواقع بمنظور فنيّ جماليّ تنبع من إبداع الفنّان الكاريكاتيريّ الجزائريّ وإرهاصاته.

لأجل ذلك، تضمّن البحث عيّنة عشوائيّة من فنّ الكاريكاتير الجزائريّ؛ أختيرت بما يتماشى مع ضرورة الموضوع؛ حيث شملت الدّراسة مجموعة من الكاريكاتيريّين الموزعين على الصّحف النّاطقة بالعربيّة وبالفرنسيّة بالجزائر الفاعلين في المشهد الفنيّ من بداية الاستقلال إلى اليوم، وهم:**عراب طيب، وسليم غالم**(الجمهورية)، **ديلام علي**(Liberté)، **عبدو عبد القادر** المدعو **أيوب**(الخبر)، **هشام بابا أحمد**(El Watan)، **محمد جلال**(المحور)، وكذا المشتغلين على صفحات التواصل الاجتماعيّ كالفيسبوك(Facebook)، من بينهم:**(كريم بن قمرة، أكرم بوطورة، طارق صخراوي)**، لدراسة القيم الفنيّة الجماليّة وكذا التحليل السيميائيّ لمنجزهم الفنيّ.

***الإشكاليّة:**

يرتبط المنجز التشكيليّ الكاريكاتيريّ في الجزائر باستثارة المخزون الثقافيّ البصريّ للمتلقّي، وما يحمل من تصوّرات تأويليّة ومساءلة للواقع من زوايا الفعل التهكّمي السّاخر وبساطة الطرح الأيقونيّ وعمقه الدلاليّ في ذات الوقت، مجتهدا في توظيف أساليب الجذب البصريّ والسلب الرّوحي الجماليّ في آن واحد.

وبناءً على ما ذكر، فإنّ الإشكال الرئيس لهذا البحث يمكن بلورته على النّحو التالي:

***الإشكاليّة المحوريّة:**

- إلى أي مدى يمكن اعتبار الفن الكاريكاتيريّ الجزائريّ منجزا تشكيليّا ذا دلالات تعبيريّة جماليّة وسيمائيّة؟

***الإشكاليّات الفرعيّة:**

في ضوء الإشكال الرئيس وضعنا مجموعة من التّساؤلات الفرعيّة الآتية:

- ماذا نقصد بفنّ الكاريكاتير؟

-ما المقصود بالصّورة الكاريكاتوريّة ذات النسق البصريّ الأيقونيّ؟

-ما هي آليّات فهم الصّورة البصريّة الكاريكاتيريّة؟

-ما موقع الفن الكاريكاتيريّ في المنجز التشكيليّ الجزائريّ؟

-هل استطاع الفنان الكاريكاتيريّ الجزائريّ التحرّك في المساحة الفاصلة بين الانضباط الحرفيّ والخيال الفنيّ الإبداعيّ؟

-هل وفّق فنّ الكاريكاتير في اختراق أبواب صمت المتلقي الجزائريّ؟

– ماهي الصيغ الفنية والاستدلالية التي يوظفها الخطاب الكاريكاتوري لتمثيل الواقع المعاش.

–كيف يتمظهر البعد الجماليّ السيميائيّ للصورة الكاريكاتيريّة في الجزائر؟

– الفرضيّات:

إنَ أهم الفرضيّات الّتي تنبني عليها الدّراسة هي كالآتي:

– الفن الكاريكاتيريّ فن تشكيلي قائم بذاته.

– أثر الفنّ الكاريكاتيريّ في توجيه مواقف المتلقّي.

– نجح الفنّان الكاريكاتوريّ في توصيف ورفع مستوى الوعي وبث روح التّغيير وخلق حراك فنيّ تشكيليّ في ظلّ عزوف المتلقّي عن اللّوحة التشكيليّة في الجزائر بكلّ تياراتها الفنيّة.

– حجز المنجز الكاريكاتيريّ تأشيرة مرور مجانيّة إلى ذهن المتلقّي من خلال معرض الصّحافة ومنصات التّواصل الاجتماعيّ.

– ساهم الكاريكاتيريّ الجزائريّ في عبور الصّورة الكاريكاتيريّة حدود الجزائر من خلال المعارض الدوليّة والمسابقات المقامة في العديد من دول العالم.

– أسّس فن الكاريكاتير بالجزائر لبعد جماليّ وسيميائيّ.

***الإطار المنهجيّ:**

تمّ الاعتماد في دراسة الموضوع على المنهج التاريخيّ لتتبع تطوّر الفن الكاريكاتيريّ، بالإضافة إلى آليّات المنهج السوسيو فنيّ والمقاربة الجماليّة السيميائيّة.

***المفاهيم الإجرائيّة المعتمدة:**

ارتأت هذه الدّراسة توظيف مجموعة من المصطلحات البارزة، باعتبارها مفاتيح الإشكاليّة الّتي تقوم عليها الدراسة تتمثّل فيما يلي:

-**الكاريكاتير**: الكاريكاتير فنّ من الفنون التعبيريّة الّذي لا يجد النّاس صعوبة في فهمه وتقديره، وهو يعني الابتعاد عن التّناغم الهندسيّ المنتظم للشكل وبالمبالغة والتّشويه، وعدم الاهتمام بالنّسب الطبيعيّة.

-**المنجز التشكيليّ**: يعرف على أنّه كل ما يؤخذ من الواقع، ويتم صياغته وتشكيله في رؤى وقوالب جديدة، أو أنّه "يعلن عن نفسه (باعتباره)موضوعا خارجيا في فرديّته الحسيّة وتحديداته المباشرة بالنّسبة للّون والشّكل أو (اعتباره) استبصارا مفردا".

-**الجماليّة**: يرتبط مفهوم الجمال بالتناسق والتوازن والوحدة ولكن (الجمال ليس في موضوعه، بل في جمال أسلوب التّعبير عن ذلك)، فهو ذلك الشّعور الّذي يحدث جملة من الانفعالات (السرور، الخوف، القبح... الّتي تعدّد لتصاحب عملتي (التّذوق والتّقييم).

-**السيمائيّة**: تُجمع معظم الدّراسات والأبحاث على أنَ السيميائيّة هي حقل من حقول المعرفة الّتي تهتم بتفسير المعاني والدّلالات والرّموز والإشارات، أو هي (العلم العام الّذي يدرس العلامات (أو الرّموز) الّتي بفضلها يتحقّق التّواصل بين النّاس).

*** الدّراسات السّابقة في الموضوع:**

معظم الدّراسات المطلع عليها هي بحوث منجزة على مستوى قسم الإعلام والاتصال حول الكاريكاتير كوسيلة تواصل، أو قسم الأدب العربي بوصفه من أدب

الهامش؛ حيث تناولت الصّورة الكاريكاتيريّة بمحمولاتها الدلاليّة، وركزت على التّحليل السيميائيّ لخطاباتها مطبقة مقاربات **بارت، ومارتن جولي**Martin Joly في تفكيك شفرات الصّورة الكاريكاتيريّة، في حين لم يحظ هذا النّوع من الفن بالدّراسة والتحليل بوصفه خطابًا بصريًّا فنيًّا تشكيليًّا جماليًّا.

لهذا تمّ التركيز في الدّراسات السّابقة على دراسات أكاديميّة ومقالات تخدم تقدّم هذا البحث على الأقل في شقّه السيميائيّ:

1- أمال قاسيمي، **دلالات الصّورة الكاريكاتيريّة كنسق سيميائيّ أيقونيّ الصّورة الكاريكاتيريّة السياسيّة نموذجا**، مجلة سيميائيّات(جامعة وهران1)، المجلد 18، العدد1، 18سبتمبر 2022، صص.145-163.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/200660

تناولت الدّراسة الصّورة الكاريكاتوريّة معالم المكوّنات الجوهريّة للصّورة الكاريكاتوريّة باعتبارها خطابا بصريّا ولغويّا وشكلا استراتيجيّا لمرجعيّات ثقافيّة مختلفة، وهدفت إلى تحليل أنظمة وأنساق التّواصل ككمّ مركّب وكخطاب موجّه بأنظمة وطرق توظيف معتمدة لاستجلاء سياقاته المختلفة، وإنتاج المعنى وتأويله، وهذا بتطبيق مقاربة **رولان بارت،** من خلال معالجة المضامين باختلاف ميادينها من سياسيّة اجتماعيّة ثقافيّة. وتوصّلت الباحثة إلى أنّ الصورة الكاريكاتوريّة هي تمثيل لوقائع وأحداث متنوّعة تشتغل في طبيعة أيقونيّة وتشكيليّة؛ إذ هي حصيلة تركيب معطيات طبيعيّة وخياليّة ورمزيّة تقوم بإعادة صياغة مضامين من الحياة بصورة هزليّة.

2- فريدة ألمو، **إشكال التلقّي في استقبال الأعمال الفنيّة الجزائريّة، الكاريكاتير في الصّحف الجزائريّة أنموذجا**، مجلّة جماليّات(جامعة مستغانم، مختبر الجماليّات

البصريّة في الممارسات الفنيّة الجزائريّة)، المجلد:1، العدد:1، 2014/12/1، صص.35-47.

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/525/1/1/76029

تضمّنت الدّراسة مقاربة نظريّة حول واقع التلقّي الفنّي في المجتمع الجزائريّ، وأوضحت التّداخلات الّتي يواجهها المتلقّي في تلقّي الرّسالة الجماليّة البصريّة كالكاريكاتير، وركّزت على توسيع دائرة الإدراك الجماهيريّ لماهيّة الفنّ وخصوصيّته وأبعاده الجماليّة. وخلصت إلى أنّ هناك تضاربا في الرّؤى من حيث فك الشّفرات الفنيّة وأكّدت على ضرورة تأصيل الوعي الجماليّ والفنيّ لدى المتلقّي.

3- نصيرة زروطة، **المناحي الحجاجية للخطاب الكاريكاتوري في تمثيل الواقع الجزائري ...دراسة سيميائية للإستراتيجيات الخطابية الحجاجية**، رسالة ماجستير تحت إشراف: أ.د. فايزة يخلف، جامعة الجزائر3، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، (2011 -2012).

تناولت الدّراسة جدل أوجه الحجاج في الخطاب الكاريكاتيريّ الجزائريّ وكيفيّة توظيفه في استقراء الواقع من خلال سنن تشكيليّة وتواصليّة، وركّزت على الأساليب الّتي ينتهجها ليكون خطابا دالاً له معنى. وخلصت في الأخير إلى أنّ الخطاب الكاريكاتيريّ استند في إرساء حجاجيته على منظور تكامليّ يجمع ما هو بصريّ (أيقونيّ-تشكيليّ) وما بين اللّسانيّ وذلك من خلال تحليل أعمال كاريكاتيريّة منشورة في جريدتي **الشّروق** وLibertéé؛ حيث حاولت الباحثة من خلال التحليل السيميائيّ للصّور الكاريكاتيريّة الكشف عن المعنى الحقيقيّ للرّسائل الغائبة عن ذهن القارئ وذلك بإشارتها إلى مستويات القراءة: الرسالة التشكيليّة- الرّسالة الأيقونيّة والرّسالة اللّسانيّة.

4- Bertrand Tillier, La Caricature : Une Esthétique comique de L'altération entre imitation et Déformation, Presses Universitaires de Paris Nanterre, PP.259-275. Open Edition books, 2012 .

وهي دراسة نظريّة في محاولة للكشف عن الرّؤى الفلسفيّة لفن الكاريكاتير؛ حيث حاول الباحث إثارة الجدل الواقع حول هذا الفنّ وإمكاناته الإبداعيّة بين النّقاد، من خلال تباين قراءات **بودلير** Baudelaire و**شامبفلوري** Champfleury للكاريكاتير: فالأول يرى أنّه فنّ فريد بغض النّظر عن التّسلسل الهرمي لأنواع الفنون (الفنون الرئيسيّة والفنون الثانويّة) بناءً عل ثنائيّة الكاريكاتير: الرّسم العنيف والفكرة اللاذعة المحتجبة السّاخرة، والثاني يؤكّد على أحقية الكاريكاتير في كتابة التاريخ على الرغم من مخاوف **بودلير**، بوصفه محكومًا عليه بالزّوال بمجرد نشره وتجاوز الموضوع، وتغيّر الأحداث فيصبح غير مقروء بمرور الزّمن. وأوضح الكاتب اقتراح **بودلير** في تبنيه لنهج نظريّ يتم من خلاله إزالة الكاريكاتير من أشكال الصّحافة وإضفاء عليه مكانة فنيّة جماليّة، باعتباره مصدرا للكوميديا الهادفة، وشكلا من أشكال الرّوح؛ حيث يتأرجح من المثالية إلى التقليل الماديّ للقيمة بالسّخرية من المظاهر وبين الوصف الحرفيّ تقريبًا للواقع، واستعادة الحقيقة في محاولة التّوفيق بين جزء التّماثل وجزء الإبداع الموجّه، كفن يزرع عن عمد التّنافر من أجل الوصول إلى إثارة السّخط بالضّحك. فالضّحك على الرّهيب، والوحشيّ، والشنيع، والمنحرف، هو مشروع الكاريكاتير، الّذي يلزم بالعودة إلى شروط شاعريّة **أرسطو**(رسم الرجال إمّا أفضل ممّا هم عليه في العادة، أو أسوأ ممّا هم عليه)، وخلصت إلى أنّ الإغراء الفكريّ للكاريكاتير هو ما يحمله من جماليّات(المذهل، القبيح) وبذلك سيظل صالحا وفعّالا.

5- Philippe Kaenel, Une esthétique du bricolage : la caricature d'Émile Cohl face aux beaux-arts, Décembre 2007. researchgate.net

وهي دراسة تتناول ممارسة الكاريكاتير في النّصف الثّاني من القرن التاسع عشر، وترى أنّه كان منصة احترافيّة حقيقيّة وبوتقة جماليّة، على مفترق طرق الممارسات الأدبيّة والتحرريّة والفنيّة. ذلك أنّ الصّراع مع السياسة هو في الواقع مؤشّر للسّمعة السيّئة، وبالتّالي يسهم في الدعاية للأعمال والفنانين. لذلك فهو جزء من لعبة مزدوجة ومصلحة مشتركة، لذا نجد أنّ أكثر الفنانين شهرة هم رواد الكاريكاتير السياسيّ، وعرض المقال تجربة الرسّام كوهلÉmile Cohl في طريقته في تشويه الشخصيّات، فرسوماته مليئة بالاقتباسات والاقتراضات تعتمد على عدم التجانس والتعدّد البؤري، وهما يمثلان مصادر الصدمة البصريّة؛. تعكس هذه التأثيرات وضعًا جماليًا: المتمثل في عدم الاتساق الرّسومي الّذي يتجلّى في عدم احترام قواعد التّمثيل. وخلصت الدّراسة إلى أنّ هذا النّوع لم يجد ضالته في الدوريّات الّتي اعتادت على رسومات سابقيه **دومييه** Honoré Daumier و**أندريه جيل**André Gill.

6- عمر عتيق، **التناص في صورة الكاريكاتير(دراسة أسلوبية جمالية)**، مجلة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانيّة والاجتماعيّة، المجلد:2، العدد:29، الجزء2، شباط 2013، ص ص. 201-225.

https://journals.qou.edu/index.php/jrresstudy/article/view/980

تناولت الدّراسة التّناص في صور الكاريكاتير الخاص بالقضيّة الفلسطينيّة استئناسا بالمنهج الأسلوبيّ الجماليّ، وخلصت إلى حضور كلّ أنواع التناص(التاريخيّ، الدينيّ، الرمزيّ، التراثيّ) وتعالقها مع النّصوص البصريّة.

7-Wasim Hamdan, Tee Sim Hui, Azman Bin Bidin, **TOWARDS** AESTHETIC FEATURES FRAMEWORK OF DIGITAL CARICATURE**,** International Journal of Advances in Electronics and Computer Science, Vol.5, N°6, June 2018, PP.2835-2393.

https://www.iraj.in/journal/journal_file/journal_pdf/12-477-154226480716-23.pdf

وهي دراسة نظريّة شملت قراءة لأهّم الأبحاث في مجال القياس الكميّ في تذوّق الجماليّات ومناهج ترشيد الجماليّة مثل: جماليّة **بيرخوف** David Birkhoff (1884–1944) النظريّة العقلانيّة (1933)، ونظرية **بنس** (1910–1990) MAX BENSE الجماليّة للمعلومات(1965)، ونظريّة **فرانك** (1933–2013) Helmar Frank الجماليّة السيبرانيّة(1967). وخلصت الدراسة إلى السمات الجماليّة الكاريكاتوريّة، وهي: التقنيّات واللّون والملمس والتكوين والبراعة وتدفّق المعلومات.

وجهت الدّراسة(3) البحث إلى مقاربة التّحليل السيميائيّ ل**رولان بارت** وحاولت الإفلات من صرامة المقاربة في الجزء الأخير، وهو الجزء الّذي أُستفيد منه في الجزء التطبيقيّ للدّراسة. في حين استفيد من الدّراسات (4) و(5) و(7) في توجيه الدراسة الحالية من جانب الاشتغال الجماليّ النظريّ لفن الكاريكاتير، أمّا الدّراستان(1) و(6) فقد استُثمرت في التّحليل.

ونستنتج أنّ هذه الدّراسات قد وجّهت الدّراسة الحاليّة لتأسيس مفاصلها سواء من الجانب النظريّ أومن جانب المقاربات في الجزء التطبيقيّ ولو بصورة قليلة في شقّه الجماليّ.

***هيكل الدّراسة:**

تمّ تقسيم الدّراسة إلى مقدّمة، ومدخل وثلاثة فصول:

-**المدخل:** حدّد فيه مدخل نظريّ للجماليّة والسيميائية.

-**الفصل الأوّل** الموسوم: **الفنّ الكاريكاتيريّ(النّشأة، التطوّروالخصائص)** عرّجت الدّراسة على المسار التّاريخيّ لفنّ الكاريكاتير من حيث النّشأة والتّطوّر على

الصّعيدين العالميّ والعربيّ، مشيرة في ذات السّياق إلى الميزات والسّمات المحدّدة لتنفيذه من حيث الخصائص ومقوّمات اللّوحة الكاريكاتيريّة.

-**الفصل الثاني** الموسوم: **مسارات فنّ الكاريكاتير في التشكيل الجزائري**، حيث تعرّضت الدّراسة إلى مسيرة التشكيل في الجزائر الحديث مستعرضة أهمّ المحطّات التاريخيّة، ومن ثمّ عرّجت على واقع الفنّ الكاريكاتيري في الجزائر وامتداداته بإضاءة مختلف النّواحي المحيطة بالاشتغال الكاريكاتيريّ.

-**الفصل الثّالث** الموسوم: **الإشتغال الجماليّ السيميائيّ لفنّ الكاريكاتير في الجزائر**، خصّص للتلقّي الجماليّ السيميائيّ لفنّ الكاريكاتير وميزاته باعتباره نسقا أيقونيّا في الاتّصال البصريّ، بالاعتماد على أسس تحليل الصّورة الكاريكاتيريّة وتأويلها لتجسيد مشهديّة الأيقون بالبحث عن المدلول المستتر، وإثارة العقل والوجدان بالمحاكاة السّاخرة، وعلى مساند العرض الّتي ساعدتها في الاقتران البصريّ بينها وبين المتلقّي، وإضاءة السّياقات السّوسيوثقافيّة لاستخلاص الأبعاد الجماليّة الكامنة في المنجز الكاريكاتيريّ الجزائريّ.

الخاتمة: وذيّلت الدّراسة بخاتمة شملت أهمّ النتائج المتوصّل إليها وكذا التوصيّات والمقترحات الّتي رأت الدّراسة ضرورة توثيقها لفتح أبواب البحث في هذا المجال الخصب من جديد. وانتهت الدّراسة بـ**ملحق للصّور** الخاصّة بالصّحف السّاخرة في الجزائر، وبالفنّانين الّذين أسّسوها.

وفي قراءة استشرافيّة، فإنّ هذا العمل هو محاولة لتدوين ذاكرة فنّ الكاريكاتير في الجزائر، والّذي أهملته الدّراسات الّتي اهتمّت بالتّشكيل في الجزائر، فإنّ الباحثة تتطلّع إلى أن تغري هذه الدّراسة المتواضعة الباحثين، وتلفت أنظارهم إلى الزخم الفنّيّ الجماليّ الّذي يتمتّع به الكاريكاتير الجزائريّ، وتأمل أن تتّجه البحوث المستقبليّة في فنّ

الكاريكاتير إلى تسليط الضّوء على أسماء جديدة أو نبش في ماضي الفنّانين الكاريكاتريّين الرواد، لأنّ الفنّ الكاريكاتيريّ يحمل الكثير من الأسماء المنسية وليس مقتصرا على مجموعة معيّنة تنصب جلّ البحوث الأكاديميّة على دراستها، وأن تفتح هذه الدّراسة مجال البحث عن فنانين زاوجوا بين التّشكيل والكاريكاتير في الجزائر، حتى لا يبقى هذا الفنّ على الهامش.

أخيرا أودّ أن أتوجّه بالشّكر والامتنان إلى نقّاد الفن التشكيليّ لكرمهم العلميّ، والمتمثّل في تزويدي بالمادّة العلميّة، وهم: الصحفيّ والناقد المغربيّ **بو شعيب الضبّار**، و**الأستاذ عاطف سلامة** من فلسطين بكتاب:"**اختراق الطابوهات**"(2018)، و**الأستاذ إبراهيم الحسين** من المغرب بكتابيْ: "**الكاريكاتير في المغرب –السخريّة على محك الممنوع**" (2018)، و"**الجماليّة... والأيديولوجيا،عن العلاقة المتشابكة بين الفنّ والسياسة**" (2013).

المدخل:

الجمالية والسيميائية (مدخل مفاهيمي)

1.الجمالية

2.السيميائية

3.تعاون الجمالية والسيميائية

عَرَف الإبداع الإنسانيّ في مسيرته مجموعة من النظريّات والمناهج الّتي اهتمّت بدراسة المنجز الفنيّ الإبداعيّ في حد ذاته أو بالنّفاذ إلى المبدع أو الاشتغال بالمتلقّي، واستعانت لذلك بأدوات نقديّة لاستنطاق النّصوص الإبداعيّة على اختلاف أجناسها، ومنها الفنون البصريّة؛ حيث انتهجت هذه الدّراسة هجينا بين مقاربتي التلقّي الجماليّ والتأويل السيميائيّ كأحد مرتكزاتها النقديّة؛ حيث أولت المقاربة الجماليّة أهمّية للمتلقّي، في حين صوّبت المقاربة السيميائيّة اهتمامها إلى أنظمة المنجز الإبداعيّ وأنساقه، وكشف دلالاته المتخفية وتأويلها.

فمن منظور **جون بيجي**(Jean Piaget(1896–1980، إنّ جميع الأبحاث الفلسفيّة–بصرف النّظر عن الميتافيزيقا– تميل إلى تشكيل نفسها كعلوم مستقلّة تحدّد موضوعات دراستها[1]، وبالتّالي يمكن للمرء أن يتساءل عمّا إذا كان هذا الصيت المتميّز الّذي شهدته السّيميائية خلال العقدين الماضيين، لا يفسد بشكل أو بآخر طموحات الجماليّات؛ حيث يقول **شارل موريس**[2]Charles .W. Morris(1901–1979): "بقدر ما يدرس علم الجمال أداءً معينًا للعلامات (مثل العلامات الأيقونيّة الّتي تمثّل سماتها قديمًا)، فهو نظام شبه آليّ بمكوّنات نحويّة ودلاليّة وعمليّة، ويمثّل التّمييز بين هذه المكوّنات أساسًا للنّقد الجماليّ"[3]. وعليه، طرح الدّارسون في الحقل النّقدي المعاصر أسئلة حول إمكانيّة التعاون بين الجماليّة والسيميائيّة، وذلك من خلال النّظر في العلاقات

[1] Guy Bouchard, Esthétique et sémiologie, Revue Laval théologique et philosophique, Volume 30, N° 1, 1974, p.63.
URI: https://id.erudit.org/iderudit/1020397ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1020397ar

[2]In so far as aesthetics studies a certain functioning of signs (such as iconic signs whose designata are values), it is a semiotical discipline with syntactical, semantical and pragmatical components, and the distinction of theses com - ponents offers a base for aesthetic criticism.
Foundations of the Theory of Signs, in International Encyclopedia o f Unified Science, vol. 1, N° 2, Chicago, The University of Chicago Press, 1938, p. 56.

[3] Guy Bouchard, Esthétique et sémiologie, op .cit.p.56.

بينهما، في حين استبعد البعض "مشروع المعالجة السيميائيّة لبعض القناعات الجماليّة الغامضة وأنّ تعاون السيميائيّة مع الجماليّة مُشكلة في نظريّة المعرفة، بالمعنى الصّحيح لميثولوجيا العلم"[1]. ومنه، جاء هذا المدخل المفاهيميّ للجماليّة والسيميائيّة .

1. الجماليّة:

1.1. الفنّ محور الجماليّة:

بلغت الجماليّة موقعا متميّزا في الدراسات النقديّة، واقترن مصطلح الجمال بنظريّات الفن، وكلّ ما أثير من الجدل حول الموضوع الجماليّ، الّذي تراوح بين التأكيد والنّفي. وبهذا أسهمت تطبيقاتها على الحقول الفنيّة في تجلّي مكنوناتها الجماليّة. لذلك اقترن دوما الجمال بالفن. هذا الفنّ شَكّل أهميّة في المجتمعات الإنسانيةّ، وهو الأمر الّذي "جعل الدّراسات الجماليّة تهتم به أولا (...)من خلال أنواع الفنون في إطار المجتمع والتّراث"[2]، وعليه، لم يخلُ أي عصر من مسألة الجمال الفنيّ؛ حيث عُدَّ الفنّ أحد المسائل الّتي عالجها علم الجمال. ومن هنا، يرى **مارك جيميز**(1943)Marc Jimenez إنّ أيّ حديث عن الجماليّة يقود إلى الغوص في مفاصل الفن أوّلا، فالجماليّة نبعت أصولها التاريخيّة من مسار الفن والعمل الفنّي[3]، كما أنّه يؤكد في السياق نفسه أنّ الجماليّة ظلت متكتّمة حيال الفنّ الّذي هو في طور التشكيل ومتحفّظة أمّام الأعمال الجديدة، ميّالة في الغالب إلى الاهتمام بأعمال الإبداع الفنّي المُعترف بها، المُقَرّ بوصفها من الأعمال

[1]Dominique Château, À quoi sert la sémiotique en esthétique?, Revue Recherches sémiotiques/ Semiotic Inquiry, Volume 28-29, numéro 3-1, 2008–2009, p .11.
URI : https://id.erudit.org/iderudit/1005861
DOI :https://doi.org/10.7202/1005861

[2] حسين الصديق، فلسفة الفن ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، سوريا، دار الرفاعي، دار القلم العربي، ط1، 1423-2003، ص.83.

[3] مارك جيمينيز، ما الجمالية، تر: شربل داغر، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، 2009، ص.28.

الخالدة، بدل أن تتحدث عن قيمة الأشياء الجديدة، ويعود هذا الحذر إلى بدايات الجمالية الفلسفيّة، وماظهر في تَمَنع كانط وهيجل عن ذكر كبار الفنانين في عصريهما، وبالتالي لم يسهل الإعتراف بالجماليّة كخطاب مجدّد عن الفنون"[1]. فالجمال متعلّق بالفنّ، أمّا الفنّ فهو عمل إبداعيّ ينتجه الفنّان.

2.1. بداية التّأسيس الجماليّة:

يعود تاريخ التنظير الجماليّ وتمفصلاته إلى الفكر الإغريقيّ واليونانيّ، فقد حمل الموضوع وجهات نظر اختلفت في تعاطيها مع الظاهرة الجماليّة؛ حيث أوضح **فيثاغورث**Pythagore(570 ق.م-495 ق.) أنّ معيار الجمال يتحدّد عندما يكون الانسجام[2]، وهذا الجمال قائم إذن على النّظام، أمّا عند **السّفسطائيّين**Sophistique فإنّه لا يوجد جمال بطبعه، بل يتوقّف الأمر على الظّروف وأهواء النّاس، وعلى مستوى الثّقافة والأخلاق، وربط **سقراط** Socrate (470 ق.م-399 ق.م) الجمال بين النّافع والمفيد، وهو يرى أنّ الفنّ ما كان منه جميلا له وظيفة تخدم الحياة الإنسانيّة خاصة الأخلاقيّة منها"[3]. ومن ثمّ فهو يرى أنّ الفن له قيم أخلاقيّة، يسعى للفضيلة.

---

[1] مارك جيمينيز، ما الجمالية، مرجع سابق، ص.ص.21-22.

[2] يعتقد فيثاغورث أنّ العالم مشكل من أعداد والعدد يقابله شيء في الواقع، أي أن الأعداد التي تنسجم هي الأعداد التي تشكل الأشياء ولا يوجد جمال عند نفور الأعداد، ينظر: إ. نوكس، النظريات الجمالية(كانط –هيجل– شوبنهور)، تر: محمد شفيق شيا، بيروت، لبنان، منشورات بحسون الثقافية، ط1، 1985، ص.18.

[3] إنصاف الربضي، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، عمان، الأردن، دار الفكر ناشرون، ط.1، 1428هـ-2007، ص .19 .

أمّا **أفلاطون**(428-328 ق.م)Platon فقد أشار أنّ الجميل مستقل عن الشّيء الّذي يظهر ويبدو أنّه جميل[1]، وأنّ الفنّ هو محاكاة Mimesis[2] لعالم المثل والقيّم المعرفيّة(الحق)، والأخلاقيّة(الخير)، والجماليّة(الجمال)، و"اعتبر الفنّ محاكاة للجمال، أمّا المتعة الجماليّة فإنّها تنشأ من الانسجام بين شكل العمل الفنّي وجمال الفكرة، كما أنّ الجمال الأصيل يعود إلى الفكرة الجميلة"[3]، فهو يرى الجميل أنّه الشّيء الّذي يحدث في المتلقّي صدمة ليصل المتذوّق إلى عالم المثل. فيما يرى **أرسطو** (384 ق.م-322ق.م)Aristote الفنّ هو محاكاة لعالم الواقع بخيره وشرّه تحقيقا لمبدأ "التطهير Catharsis"[4]، لذلك حدّد **أرسطو** للفنّ وظيفة اجتماعيّة، فهو "يطهّر انفعالات معيّنة ويقدّم التّعاليم الأخلاقيّة"[5]، كما يرى أنّ الشّيء الجميل هو الّذي يحقّق الوحدة والتّناسق بين أجزائه، وقد أسّس **أرسطو** هذا الرّأي على التراجيديا باعتبارها محاكاة، ويرى

---

[1] ينظر: عبد الحميد شاكر، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978، العدد 267، ص ص.8-14-15.

[2] المحاكاة: نظرية من أقدم نظريات الفن، نجدها في الفكر الجمالي اليوناني، عند أفلاطون وأرسطو، وتطلق المحاكاة بوجه عام على التقليد والمشابهة في القول أو الفعل أو غيرهما ومنه قول **أرسطو**" الفن محاكاة للطبيعة ."وتطلق بوجه خاص على ما يتصف به الحيوان من التلون بألوان البيئة التي يعيش فيها كتلونه بألوان أوراق الشجر أو مماثلته لصورها، كالحرباء مثلا وهي المشابهة السطحية بين الحيوانات البعيدة بعضها عن بعض من الناحية التشريحية، هذه المشابهة هي الاشتراك في نمط واحد من العيش، وأيضا هي التقليد اللاشعوري الذي يحمل الإنسان على الاتصاف بصفات الذين يعيش معهم. ينظر: عوض رياض، مقدمات في فلسفة الفن، ط.1، لبنان، جروس برس، 1994، ص ص. 35-43؛ جميل صليبا، المعجم الفلسفي، بيروت، الشركة العالمية للكتاب، ج.2، 1994، ص. 350.

[3] عدنان الرشيد، دراسات في علم الجمال، بيروت، دار النهضة العربية، ط1، 1985، ص. 8.

[4] التطهير: هو مصطلح من المصطلحات الأرسطية، التي دارها حوله جدل كثير لأن أرسطو لم يعطي تفسيرا واضحا في مشروعه الفلسفي، ويختصر التطهير عملية التأثير التي يحدثها العمل(الفني) في المتلقي، من خلال عاطفتي الشفقة والخوف التي تحدثها التراجيديا المأساوية، وأيضا من خلال المتعة والضحك والدعابات الساخرة المصاحبة للكوميديا، هي وسائل لتطهير الروح ، وجعل الشخص أكثر صحة وانفعالية، ليصل هذا الأخير بعد ذلك إلى نوع من التوازن النفسي، بعد أن يتخلص من عواطفه السلبية، لذلك يدعو أرسطو هذه الحالة بالتطهير(Catharsis).
ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، مصر، مكتبة انجلو المصرية، د.ت، ص ص. 102-103.

[5] شارل لالو، مدخل إلى علم الجمالية، تر: إيليا الحاوي، باريس، منشورات كولان، 1952، ص. 9.

بعض النقاد أنّ **أرسطو** لم يضع نظريّة في الجمال وإنّما اقتصر فقط على إعطاء فكرة عن الفن وأظهر فرقا كبيرا بين فكرة الجمال وبين نظريّة الفن[1].

وبقيت معايير الجمال نفسها في عصر النّهضة الّتي امتازت " بالعودة إلى الطبيعة في نزعة انعكاس، نزعة الأكاديميّين والتقليديّين والشكليّن والتخيّليّين والذاتيّين"[2]. والواقع أنّ القواعد؛ أي الحدود والأدوات والعمليّات الخاصّة بنّشاط الفن هي الّتي تمنحه خصوصيّته وترسي هويّته"[3]. لذا كان من الضروريّ البحث عن مداخل جديدة للولوج إلى الظّاهرة الجماليّة، بتحديد أطر الجمال، الّتي تُؤَمن للعمل الفنّي أرضيّة جديدة، وتفتح له آفاق التّجريب.

انطلاقا من هذا المدخل النّظري لمرحلة ما قبل التّأسيس، صاغ **ألكسندر بومغارتن**[4](1714–1762) Alexander Gottlieb Baumgarten نظريّة جديدة سنة

[1]إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، عرض تفسير ومقارنة، القاهرة، دار الفكر العربي، ط.1، 1974، ص.15.

[2] اتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، تر: ميشال عاصي، بيروت، منشورات عويدات، ط.2، 1982، ص. 141.

[3]آن كوكولان، نظريات الفن، تر: محمد محمود، بيروت، لبنان، مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط.1، 1434–2013، ص.43.

[4]بومغاتن: فيلسوف ألماني ولد في برلين في 17 حزيران 1714، تتلمذ على يد **فولف** في جامعة هال، وشغل منصب الأستاذية(الفلسفة) في جامعة هال، ثم جامعة فرانكفورت ألقى بعض المحاضرات في علم الجمال إلى وفاته في 26 مايو سنة 1792. في عام 1735تقدم بأطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، كاشفا عن تبكير فلسفي نظرا لحداثة سنه، وقد صدرت الأطروحة في كراسات متفرقة، ثم أعيد طبعها من طرف **كروتشيه** عام 1910، أما عنوانها فكان تأملات فلسفية، واستخدمت في هذه الأطروحة كلمة استيطيقا لأول مرة للإشارة إلى علم خاص وقد أصدر عدة مؤلفات فسلفية ولاهوتية، وأهمها كتاب "الميتافيزيقا" (1739) بفقراته الألف الذي تعرض له كانط بالشرح والتعليق عبر محاضراته، ثم كتاب الفلسفة العامة(1730)، فلسفة الاخلاق(1740)، وكتاب الاستيطيقا (1750) وهو مجلد يعرض فيه نظريته الخاصة بالجمال، حيث جعل علم الجمال مبحثا فلسفيا مستقلا، أما كتابه القانون (1765)الطبيعي فصدر بعد وفاته. ينظر: جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط3، ص.216.

(1735) أطلق عليها مصطلح AISTHETICS"**الاستيطيقا**"[1]، والّتي اعتبرها النّقاد البداية الحقيقيّة لعلم الجمال الحديث، الدّالة على "تأسّس فرع معرفيّ جديد وهو علم الجمال باعتباره نمطا مستقلّا"[2]، يكشف مكنوّنات العمل الفنّيّ وفق تفكير استدلاليّ عقلانيّ محض ومناهج وآليّات واضحة، ويدرس كيفيّة إدراك الأشياء عن طريق الحواس الّتي تقود إلى الإحساس، فهو "علم الأحكام التقويميّة الّتي تميّز بين الجميل والبشع[3]. وبهذا أصبح المصطلح مستعملا ودارجا "ليس للفيلسوف وحسب، وإنمّا أيضا للفنّانين، وهواة الفن، والمحكمين في الفنّ –وهو اللّفظ الخاص المستعمل في ذلك العصر لتسمية نقاد الفنّ– والجمهور المنثور في صالونات التّصوير والنّحت الأولى، نظام من التّحديدات والمفاهيم والمقولات الّتي يمكن العودة إليها"[4].

لأجل ذلك، عدّ الجميل "ظاهرة ديناميكيّة متطوّرة وتقديره يختلف من شخص إلى آخر ومن لحظة إلى أخرى"[5]، وهو الرّأي نفسه الّذي ذهبت إليه **هيلا شهيد** حينما قاربت "الوعي الجماليّ" بين فلسفتي العلم والبراغماتيّة وأنّ الحقيقة والمعرفة متفاوتة من إنسان

---

[1]إن لفظ جمال قرب من الجمالية في اللغة العربية من الجمالية، وهي صيغة اشتقاق للفظ الجمال، اصطلاحا الجمالية Aesthetik بالألمانية، وبالفرنسية Esthétique، Aesthetics بالانجليزية وEstetica الايطالية، واستعمل هذا المصطلح في كتب الفلاسفة بعد **بومغارتن** Baumgarten Æsthetica(1750)، فلم يتردد **كانط** kant في استعماله في الباب الأول من نقد ملكة الحكمCritique de la faculté de juger (1790)، وصاغ **شيلر** Shiller رسائل عن تربية الإنسان الجمالية Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme(1794)، ووضع **جان بول ريختر** Jean Paul Fridrieich Richter الدرس التحضيري للجمالية Cours préparatoire d’esthétique(1804)، كما حضر **هيغل** Hegel دروس في الجمالية Leçons d’esthétique نشرت بعد وفاته بأربع سنين، ينظر: مارك جيمينيز، ما الجمالية، مرجع سابق، ص. 29.

[2]إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص.16.

[3]أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: أحمد خليل، المجلد الأول، بيروت، باريس، منشورات عويدات، ط.2، 2001، ص.367.

[4] مارك جيمينيز، ما الجمالية، مرجع سابق، ص. 35.

[5] المرجع نفسه، ص.13.

إلى آخر"[1]. وهذا راجع إلى تعدّد معايير الجمال واختلافها من زمن إلى آخر ومن ثقافة إلى أخرى ومن فنّ إلى آخر.

شكّل **ايمانويل كانط**(1724-1804) Emmanuel Kant لوحده منعطفا استيطيقيا متفرّدا، وفتح كتابه الموسوم"**نقد ملكة الحكم**" Critique de la faculté de juger(1790) فصلا حاسما في تاريخ الجماليّة، وهو "بمثابة الرّحم الفلسفيّ الأوّل الّذي ولد فيه كلّ النّقاش الجماليّ الحديث حول أهمّية تهذيب ذائقة بشريّة كونيّة من أجل تدرّب رمزيّ(...) وأنّ أهمّ ما نخرج به من لحظة **كانط** هو فكرة حسّ مشترك جماليّ يجمع بين البشر في تعدّدهم واختلافهم"[2]، وقد تساءل عن طبيعة الحكم الجماليّ للعمل الفنّي عندما قال: "إنّه عمل جميل، كيف يكون حكمي ذاتيّا من جهة، لكنّني أشعر أنّه ليس مجرّد حكم ذاتي، بل يمكن أن يشاركني فيه الآخرون[3]، وهو بذلك يُقر بتعدّد الأذواق ومن ثمّ الأحكام؛ حيث تناول الأشكال الأربعة(الكيف-الكم-الإضافة-الجهة)، ومن ثم يرى أنّه "لا يوجد علم جميل، بل فنّ جميل"[4]. فيما جنح **فريديريك هيجل**(1770-1831) Wilhelm George Friedrich Hegelإلى أنّ الجمال هو التجلّي المحسوس للفكرة؛ إذ إنّ مضمون الفنّ ليس شيئا سوى الأفكار، أمّا الصّورة الّتي يظهر عليها الأثر الفنّي فإنهّا تستمد بنيتها من المحسوس والخياليّ، ولا بدّ أن يتحوّل المضمون إلى موضوع، فكثير من الأفكار لا يمكن أن تتجلّى في قوالب فنيّة، فيصبح لكلّ عمل فنّي جانبان: جانب روحيّ (الفكرة،

[1] هيلا شهيد، الوعي الجمالي بين فلسفتي العلم والبراغماتية، ط.1، لبنان-كندا، دار الرافدين- OPUS، 2017، ص. 179.

[2] أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره، بيروت، دار جداول، 2011، ص. 27.

[3] دنيس هويسمان، علم الجمال-الاستيطيقا- تر: أميرة مطر، مر: أحمد فؤاد الاهراني، دار إحياء الكتب العربية، د.ت، ص .34 .

[4] إمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2005، ص.229.

المطلق) والمظهر الماديّ (الصّورة، الشّكل)، لذلك رؤية **هيجل** للجمال تميل إلى الجانب الحسّي المحض.

من زاوية أخرى أكّد أصحاب الجماليّة الماركسية أنّ للفنّ دورا اجتماعيّا لا يمكن إغفاله، وأنّ "علم الجمال يستند إلى وصف الفنّ كظاهرة بغية تفسيره، وتبيان جوهره(...) وتتطلّب دراسة صلاته بالواقع وبالوعي الاجتماعيّ والفرديّ لدى البشر، وتأثير المجتمع في الفنّ الّذي يتمّ من خلال إنجاز الفن لوظيفته، بحيث يتجلّى الدور الاجتماعيّ للفنّ، وقيمته الجماليّة والإدراكيّة والتربويّة والتوصيليّة وغيره"[1]. بمعنى أنّ الفنّ له رسالة؛ حيث يوظّف في خدمة الإنسان، وبهذا تكون الجماليّة قد قطعت أشواطا متقدّمة في تفسير الجميل، وهي الأطروحات الممهّدة لظهور الجماليّة الجديدة.

3.1. الجماليّة الجديدة:

جاءت مرحلة انفلات الفنّ من الارتباط بالطّبيعة ومحاكاتها، حيث فتحت هذه المرحلة أبواب الإبداع على مصراعيه، فتعدّدت المدارس والاتّجاهات الفنيّة وما ظهر من حركيّة نقديّة تفنّنت في النّقد والقراءة والتّأويل وفي توصيف الجميل الّذي "قد يكون جميلا أو لا يكون وفقا لإحساسنا الخاص به، معبّرا عن موضوعات جميلة أو غير جميلة، ولكنّه في جوهره يسعى أن تكون له تأثيرات جماليّة"[2]. فبعد مرحلة التّمثيل الحقيقي للأشياء أصبح "الفنّ يفكر في صمت مهيب، لكن الفلسفة وحدها استطاعت أن تهتك سرّ هذا الصّمت وأن تكتبه"[3]، معتمدة على تأويل الدّلالات للقبض على الحقيقة المودعة في النّصوص الفنيّة خاصّة البصريّة منها، بمحاورة الألوان والأشكال، وهو ما ذهب إليه

---

[1] أوفيسيانيكوف وآخرون، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، تر: جلال الماشطة، بيروت، دار الفارابي، 1981، ص.6.

[2] شارل لالو، مدخل إلى علم الجمالية، مرجع سابق، ص.17.

[3] أم الزين بن شيخة المسكيني، تحرير المحسوس، لمسات في الجماليات المعاصرة، بيروت/الرباط/الجزائر، منشورات ضفاف/الامان/الاختلاف، 2014/1435، ص.12.

مارتن هايدغر(1889–1976) Martin Heidegger في كتابه "**أصل العمل الفني**" **في** "أنّ الحقيقة ليست على الدوام سوى حدث كاشف ومخف في آن واحد"[1]. وبذلك دخل الفنّ إلى سراديب التأويليّة، كما أظهر ذلك في تحليله للوحة الفنّان **فان غوغ**(1853–1890) Vincent Van Gogh، زوج من الأحذية[2] Vieux Souliers aux Lacets (1886). لذلك فالحقيقة موجودة في العمل الفنّي، مادام يكشف عن الأشياء المتخفّية فيه.

أمّا **غادامير**(1900–2002) Hans-Georg Gadamir يرى أنّ"الحقيقة الواضحة للعيان هي أنّه قد حدث في عصرنا تحوّل بلا انقطاع في مسار الفن التقليديّ العظيم المتوارث عبر العصور الماضية"[3]، وأنّه وقع اختزال الفنّ في العرض وجعل كلّ عمل فنّي صورة، واختزلت الصّورة في الإطار الّذي يحتويها وعلّقت على الجدار للتفرّج عليها. ويقول **غادامير** حول هذا الموضوع:" إنّما نحن نؤطّره مثل صورة ونعلّقه على جدار"[4]. بينما اقترح **هانس روبرت ياوس**(1921–1997) Hans Robert Yauss **وأيزر**(1926–2007) Iser Wolfgang جماليات التلقّي[5] الّتي أسْهمَت في إثراء السّاحة النقديّة الجماليّة،

---

[1]مارتن هايدغر، أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، كولونيا، ألمانيا، منشورات الجمل، ط1، 2003م، ص.21.

[2] لوحة فنية للهولندي **فان غوغ**، من رواد الانطباعية. توجد حولها العديد من النظريات المختلفة: تمّ تلقيها (لوحة الأحذية) من قبل **هيدغر** ضمن كتاب **أصل العمل الفني** l'origine de l'œuvre d'art(1935)، وقدم المؤرخ الأمريكي للفن **ماير شابيرو** قراءة للوحة في ضوء قراءة **هيدغر** في كتاب حول فان غوخ(1950)، ثم أخضعها **جاك دريدا** J. Derrida للمساءلة التفكيكية (جماليات التفكيك) من خلال كتابه "**الحقيقة في الرسم**" La Vérité en peinture(1978) الذي ضمّ نصا فلسفيا من كتاب **نقد ملكة الحكم** ل**كانط** وقراءة فلسفية لثلاثة لوحات: لوحة أحذية **فان غوغ**، لوحة سفر الرسم لأدمي Adami Valeiro (1935)، ولوحة **تيتيس كارمال** Gérard Titus-Carmel التي ترسم مجموعة من النعوش المتماثلة(1942)، ينظر: أم الزين بن شيخة المسكيني، تحرير المحسوس، مرجع سابق، صص. 99، 118.

[3]هانز جورج غادامير، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: د. حسن ناظم وعلى حاكم صالح، طرابلس، ليبيا، دار أويا للنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، 2007، ص.213.

[4] المرجع نفسه، ص. 213.

[5]جمالية التلقي Réception of Aesthetics وهي نظرية جديدة في الادب وتفسيره، تعود إلى المقترحات الأولى التي صاغها الناقد الألماني هانز روبيرت ياوس(Jauss Robert Hans) في بداية الستينيات، صيغت تنظيراتها انطلاقا

والّتي ركّزت على ما سمّي "بالمتلقّي" أو القارئ بوصفه قطبا فاعلا، وليس مجرّد مستهلك سلبيّ في التجربة الفنيّة"[1]. وأوْلته عناية خاصّة بعدما أُهمل دوره في السّابق، وبهذا يكون **ياوس** قد نشّط "ملكة الذّوق الكانطيّة" عبر إعادة الاعتبار للدّور الاجتماعيّ للمتعة الجماليّة، وهو بهذا يثير عنصرا هامّا في جماليّة التلقّي وهي "المتعة الجماليّة"، ومن ثمّ يستعيد مفهوم التّطهير الأرسطيّ[2]. وبذلك تتحوّل القراءة إلى مسارات التّأويل لتفتح مغاليق النّصوص على تعدّد أجناسها الفنيّة.

في حين تستند نظريّة **تيودور أدورنو**(1903-1969) Theodor w Adorno الجماليّة إلى فكر جماليّ يقوم على مناهضة الواقع، إذ يبيّن ضرورة تجاوز الفنّ للواقع القائم، حتّى لا يتحوّل إلى أداة لتكريس هذا الواقع وتأكيده، بدلا من نفيه، وكشف ما فيه من بؤس وألم، وهذا لا يتأتّى إلاّ إذا بدأنا بالشّكل الجماليّ وقانونه، بدلا من أن نبدأ من الواقع إلى الفنّ، فالفنّ يعيد صياغة العالم على نحو مغاير تماما للواقع، المضمون المباشر في أسلوب العمل الفنّي، وبناء منطقه الداخليّ[3]. وهي دعوة إلى الكشف عن المسكوت عنه داخل المجتمع.

أما **فلتر بن يامين** (1892-1940) Walter Bengamin فقد نبّه إلى أثر التّكنولوجيا على الفنّ من خلال كتاب **الأثر الفني في عصر الاستنساخ التقني**(1936)، والّذي أثار فيه "نسخ الأثر والأثر المنسوخ" إلى عدد من النّسخ من الأصل، وبهذا يكون

من محاضرة ألقيت سنة 1967 في جامعة كونستانس وقد تضمنت مقالة شهيرة لسنة 1970 بعنوان "تاريخ الأدب بوصفه تحديا لنظرية الأدب" Literary History as a Challenge to Literary Theory إلى جانب مقترحات ياوس، وفولفغانغ أيزر (Iser Wolfgang). ينظر: عودة ناظم خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط.1، 1997، ص .14 .

[1] أم زين بن شيخة المسكيني، تحرير المحسوس، مرجع سابق، ص .54.

[2] المرجع نفسه، ص. 54.

[3] رمضان بسطويسى محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفوت: أدورنو نموذجا، القاهرة، مطبوعات نصوص 90، 1993، ص.117.

العمل الفنّي فقد "هالته وأصالته وطقوسها الخاصة به، لكن لا شيء يؤسف على ذلك، لم يعد الفنّ صنما بل صار ملكا للجماهير طالما وأنّ الجماهير الحديثة تطالب بتقريب الأثر من عيون البشر ومن آلامهم(...)من أجل أن يغنم دورا عموميّا وبراغماتيّا"[1]. وهذا ما ذهب إليه **هربرت ماركيوز**(1898-1979) Herbert Marcuse في أنّ فكرة الفنّ للفنّ عقيمة، وانعزال الفنّان عن واقعه، بزعم الحفاظ عن فرديته ووعيه الذاتيّ قد يرضي الفنّان في بعض الأحيان، إلاّ أنّه لا يؤدّي إلى رسم رؤية موحّدة للحياة الاجتماعيّة فهناك علاقة أساسيّة بين الفنّان والمجتمع[2]. هذا ما جعل علم الجمال يشهد ازدهارا ودراسات جديدة، وظهور فنون جديدة بتقنيات جديدة وأفكار جماليّة تولّدت منها نظريّات علميّة جديدة تحقّق طموحات الإنسان في تكوين جماليّة المستقبل بتربية الإنسان الجماليّ المبدع[3].

هذا جزء من فيض الجماليّة وفلاسفتها المنظّرين، فهي قابلة لتغيير مفاهيمها وأحكامها القيميّة من عصر إلى عصر ومن فرد إلى فرد؛ قد تُفلت الأذواق من الأحكام المعياريّة للجمال، وتؤسّس جمالا آخر، يبني مواقفه على تذوّق جماليّ مبتكر، وفقا للبيئة والمحيط والعصر والثقافة.

4.1. التذوّق الجماليّ:

لقد جُبل الإنسان على التعلّق بكلّ ما هو جميل بمختلف الأشكال والتجليّات، فالجمال هو كلّ ما يحيط بالإنسان من إبداع للأشياء والفنون، " فكذلك للمتأمل-لابدّ له- من موضوع مادّي، يقع تحت حسّ الإنسان فيتفاعل معه[4].

---

[1] أم الزين بن شيخة المسكيني، تحرير المحسوس، مرجع سابق، ص.26.

[2] حنان مصطفى عبد الرحيم، الفن والسياسة وفلسفة هربرت ماركيوز، بيروت، التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2010، ص. 66.

[3] عبده مصطفى، مدخل إلى فلسفة الجمال، محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط2، 1999، ص ص. 75-81.

[4] الصديق حسين، فلسفة الفن ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، مرجع سابق، ص.134.

من هنا، جاء التذوّق الجماليّ عملا إنسانيّا متوقّفا على الإنسان؛ لأنّ وجود الجمال في الطّبيعة يحتاج إلى ذات إنسانيّة تتأمّل وتدرك وتتذوّق، وتقوّم، ومن ثم فإنّ "النشاط الجماليّ والعلاقات الجماليّة بالواقع، أمران يخصّان الإنسان وحده كائنا اجتماعيّا"[1]. ممّا يترتّب عنه تعدّد مواطن الاختلاف في اللّذة الجماليّة المصاحبة للتلقّي الجماليّ. وما أنواع الفنون إلاّ "وسائل مختلفة للتّعبير عن إحساس الإنسان بالجمال وتعامله مع مظاهر الواقع الطبيعيّ والبشريّ"[2].

وينطلق **ليوتولستوي** (1828-1910) Léon Tolstoï من "إنّ نشاطية الفنّ تكمن في استثارة نوع من الشعور والإحساس في داخليّة الإنسان، ذلك الشعور ّالذي اكتسبه من خلال تجربة سابقة، ثم بعد ذلك نقل هذا الشعور بطريقة تمكّن الآخرين من ممارسته"[3]. وعلى هذا النّحو، فإنّ الجمالية سعت منذ انطلاقتها إلى تسويق اللّذة إلى المتلقّي من منطلق أنّ أيّ عمل فنّي يقدّم إلى المتلقي، يثير فيه قدرا من اللّذة الجماليّة تختلف حسب المتلقي ومدى خبرته الجماليّة، لذلك تنظر الجماليّة إلى اللذّة، على أنّها لا تتحقّق دون الارتكاز على عامل الذوق في تلمّسها، ولكنّه الذّوق المبّرر المعلّل المبني على الأسس والمعايير، لا الذّوق الشّخصيّ السائب[4]. فالذائقة الفنيّة النّاضجة للمتلقّي لا يمكن إدراك لذّتها إلاّ بوجود القيم الجماليّة الّتي تتأسّس عليها معظم الفنون. فإدراك الإنسان للجمال المادّي هو إدراك نسبيّ، وذلك لتأثير مزاج الإنسان ولخضوعه للمؤثرات الاجتماعيّة

[1] المرجع نفسه، ص.83.

[2] الصديق حسين، فلسفة الفن، مرجع سابق، ص.109.

[3] منصور عبد الرحمن، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، القاهرة، دار المعارف، ط1، 1981، ص.5.

[4] جميل علواش، النظرة الجمالية في الشعر بين العرب والإفرنج، مجلة عالم الفكر(الكويت)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلد: 29، ع:2، 1998، ص. 247. الرابط: https://bit.ly/3VOg6gR

المتغيّرة بتغيّر الزّمان والمكان[1]؛ إذ أنّ هذا التذوّق نسبيّ، وأنّ عمليّة الإبداع الفنّي هي حاصل القوى الإنسانيّة الّتي تجتمع لدى الإنسان المبدع، لأنّ هناك الكثير من الأعمال الفنيّة مرتبطة بالعصر الّذي وجدت فيه، وبظروف إنتاجها وتلقّيها أيضا.

5.1. المقولات الجماليّة:

تحتل القيم الجمالية[2] مكانة أساسية في عملية التقويم والحكم الجماليين، ولأجل ذلك اهتم الفلاسفة وعلماء الجمال بوضع مجموعة من مقولات الجماليّة، وهي"القيّم الأساسيّة الّتي تمثّل أحجار الزّاوية في البناء الجماليّ"[3]. فقد تمّ إدخال القبح la laideur تأسيسا على ما توصلت إليه الدراسات الجمالية في ميدان الفن، كما تم لاحقا إدخال بعض القيّم الجماليّة إلى ميدان الدراسات الإستطيقيّة في مجال جماليات السينما وجماليات التلفزيون فيما بعد.

وبالرجوع إلى المقولات الجماليّة، نجد أنّ الفرنسي **إيتيان سوريو**[4] (1892-1979) Etienne Sauriau قد أورد عددا كبيرا من المقولات الجماليّة، جمعها **شارل لالو**-1841 1918-) Charles Lalou في تسع مقولات إستطيقيّة أساسيّة، تشتمل على: الجميل، الهائل، الطلّي، الرائع، التراجيكي، الدراماتيكي، الناكت، الكوميكي، الفكاهي..[5]". هذه القيّم

---

[1] حسين الصديق، فلسفة الفن ومسائل الفن، مرجع سابق، ص.103.

[2] هناك من الدارسات تستعمل القيم الجمالية، أو المقولات الجماليّة، أو التصنيفات الجمالية.

[3] نايف بلوز، علم الجمال، دمشق، منشورات دمشق، د.ت، ص.91.

[4] الجميل le beau ، السامي (النبيل) le noble، الهائل le grandiose، الجليل le sublime، le pathétique ، الغنائي le lyrique، البطولي l'héroïque، التراجيكي le tragique ، le pyrrhique، الدراماتيكي le dramatique، الميلو دراماتيكي le mélodramatique ، الكاريكاتوري le caricatural ، البشع le grotesque، الهجائي le satirique السخري l'éronique، الكوميكي le comique ، الفكاهي l'humoristique ، الغرائي le fantasque ، التصويري le pittoresque ، اللطيف le joli le gracieux الطلي ، الشعري le poétique ، الغزلي l'idyllique ، الرثائي l'élégiaque . ينظر: شارل لالو، مبادئ علم الجمال (الاستطيقا)، تر: مصطفى ماهر، مر: يوسف مراد، المركز القومي للترجمة، العدد: 1507، 2010، ص.103

[5] شارل لالو، مبادئ علم الجمال (الاستطيقا)، مرجع سابق، ص .103 .

نتائجها هي رهينة البيئة الفنيّة الجماليّة للطرح النقديّ التطبيقي، للأنواع والأجناس الفنيّة المنتجة. نختصرها في بعض منها:

1.5.1. الجليل (Sublime): استعاد **كانط** خاصيات الجليل، هذه القيمة الّتي قدمها في حقل التفكير الجماليّ **بيرك**Edmud Burke(1729-1797)، وهي الشعور بالغبطة المصاحبة للرعب أمام قوّة ولا قياسيّة بعض المشاهد الطبيعيّة(...)خلافا للجميل الّذي يصاحب الانشراح والهدوء والانسجام[1]، فإنّ الشّيء الجميل(...)يأسرنا بقطع النّظر عن تناسب أجزائه من النّاحية الرياضيّة، فإنّ اكتمال الجسم ولياقته لا دخل لهما في سمة الجمال فالأشياء تبدو جميلة حتّى ولو كانت عديمة المنفعة[2]، هذه الإزدوجية في المعنى جعلت كانط يُقر أنّ الشّيء الجليل يلتقى بلّذة لا تكون ممكنة إلاّ بالكدر[3].

2.5.1. المأساويّ (Tragedy): استمدّ مصطلح "مأساويّ" من الفنّ المسرحيّ الإغريقيّ المسمّى(تراجيديا)، وهي من المقولات الجماليّة الّتي تخصّ الجانب السلوكيّ والوجدانيّ في آن واحد، إنّها تعبّر عن انتصار البطل في دفاعه عن الحق والخير والفضيلة(مستوى قيميّ)، فالانتصار يحقّق القيم الجماليّة الإيجابيّة، وموت البطل هو المأساة(انهيار المثل الأعلى، خسارة القوة، الضّعف، فقد السّند، الإحباط، انتصار الباطل)[4].

3.5.1. القبح: يأتي لفظ القبح (The Ugly) من الألمانية Leid(تعني معاناة)، وهي القيمة الجمالية شغلت بال الجماليين، ففي مرحلة انتقال علم الجمال من المرحلة النظريّة إلى المرحلة التطبيقيّة، وقد أُدخل القبيح إلى مجال الدراسات الإستطيقيّة في "أوائل

---

[1] رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، تر: إبراهيم العميري، تونس، الدار المتوسطية للنشر، ط1، 2009-1430، ص.45.

[2] عزت السيد أحمد، تصنيف المقولات الجمالية، عمان، حدوس واشراقات للنشر، ط. 2، 2013، ص. 72.

[3] رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، مرجع سابق، ص.45.

[4] عزت السيد أحمد، تصنيف المقولات الجمالية، مرجع سابق، ص ص. 72-73.

النصف الثاني من القرن التاسع عشر من طرف **روزنكرانز**(1805-1879) Rosenkranz ، حيث نشربحثا بعنوان"إستطيقا القبح"The Aesthetic of Ugliness" (1853)، والقبح خلافا للقيّم الجماليّة يعني النفور والرعب واللامحتمل، ولكن لا يمكن اعتبار القبح كغياب للجمالية[1]. وهو مقابل للجميل والحسن، وقيل: كلّ ما يتعلّق به المدح يسمّى حسنا، وكلّ ما يتعلّق به الذّم يسمّى قبيحا، وتعدّ مسألة الحسن والقبيح مشتركة بين عدّة علوم: علم الأخلاق، وعلم الكلام، وعلم الفقه، أمّا في علم الجمال فالقبيح هو مقولة من مقولات الفنّ، ويطلق على كلّ ما يبتعد عن الصّورة الكاملة، حيث "تأخذ القبح بخاصيات المشوه، الوحشي، اللاشكلي، فلقد رُفع إلى منزلة الجماليات العَفن والجيفة"[2]، فالهولندي **رامبرانت** Rembrandt(1606-1669) أهدى للأنظار القبح في لوحة "**الثور المسلوخ**"[3].

هكذا أُعتبر القبيح لفترة مناقضا للقيمة تعبيرا عن الاختلاف ولكن في حقل استيطيقي[4]، ومن هنا أصبح في وسع الفنّان أن يصوّر الشّيء القبيح تصويرا جميلا يستحسنه الذّوق، هذا ما عُبّر عنه بجمال القبحBeauté de la Laideur [5]. ولذلك ينبّه **أبو حيان التوحيدي**(923-1023) من المحبّة الّتي يمكنها أن "تغطّي المساوئ وتظهر المحاسن"[6]. ذلك أنّ البحث عن الحسن والقبيح لا بدّ أن يرتكز على معايير تنصف القبح الجمالي، ولذلك فالفنّ "العظيم هو الّذي يدرك روح الأشياء، وهو الّذي يدرك ما يربط الفرد بالكلّ[7]، وأنّ غاية الفنّ هي الحياة وهي البحث عن الحقيقة، وبالتّالي فإنّ "الفنّان لا يقلّد إلاّ ليوهمنا بأنّه يقلّد[8]. لأنّ تقليد القبح في الفنّ الإنسانيّ ما هو إلاّ ضرورة أو أداة لابدّ

[1] رشيدة التريكي، الجماليات وسؤال المعنى، مرجع سابق، ص .59.

[2] المرجع نفسه، ص. 59 .

[3] المرجع نفسه، ص. 59.

[4] المرجع نفسه، ص59.

[5] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، لبنان، دار الكتاب اللبناني، ج.2، 1982، ص. ص. 185-186.

[6] حسين الصديق، فلسفة الفن ومسائل الفن، مرجع سابق، ص. 103.

[7] جان ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدروبي، مصر، دار الفكر العربي، 2018، ص. 9.

[8] المرجع نفسه، ص.9.

منها؛ حيث إنّ الجميل والقبيح قد يشكّلان ذات الجمال، لهذا فقد يوجد الجمال في القبح و**أزهار الشرّ**" Les Fleurs du mal (1857) للكاتب **شارل بودلار** Charles Baudelaire (1821-1867) خرقت قاعدة وجود الجمال في الجميل.

4.5.1.مقولة الهزليّ: يُعدّ مصطلح الهزليّ أو المضحك أو السّاخر، ترجمة لكلمة كوميديا في الفنّ المسرحيّ الإغريقيّ، فهو ظاهرة اجتماعيّة ما أو فعل إنسانيّ، فالمناظر الطبيعيّة توصف فقط بالجمال أو القبح، و"لاشيء مضحك خارج ما هو إنسانيّ على نحو خاص"[1]، وهذا ما يؤكّد الدّلالة الاجتماعيّة للهزليّ، وارتباطه بالحياة الواقعيّة ومحاكاته لأعمال النّاس في الحياة اليوميّة بشكل أكبر من المأساويّ، لذا يقول **برغسون**(1859-1941)Bergson Henri:" أنّنا لا نتذوّق الهزل، النّكتة، إذا شعرنا أنّنا وحدنا؛ إذ إنّ الضّحك يحتاج إلى صدى(...)إنّ ضحكتنا هي دوما ضحكة المجموعة[2]، وقد تناول هذا الموضوع كثيرون بكلّ تياراتهم الأدبيّة والفنيّة والفلسفيّة بدءا من"**سوفوكليس**، و**سقراط**، و**ديوجين**، و**شيشرون**، و**فولتير**، و**شيلينج** و**كيركجارد**، و**نيتشه** و**دريدا**، و**رورتي** و**سلوتردايك**"[3].

حيث يرى **أرسطو** أنّ الهزلي (الكوميديا): هي محاكاة الأدنياء من النّاس لا في كلّ نقيصة بمعنى وضاعة الخلق على الإطلاق، إنّما في الجانب الهزليّ، فالهزليّ نقيصة وقبح من دون ألم ولا ضرر، والقناع الهزليّ قبيح مشوّه ولكن من دون إيذاء"[4]. أمّا **شارل لالو** فيعتقد "أنّ الهزلي هو فكاهيّ الفعل، أمّا النّكتة فهي من اختصاص ملكة العقل؛ أي

[1] برغسون، الضحك، تر: علي مقلد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، 1987، ص. 10.

[2] المرجع نفسه، ص. 11.

[3] رائد عبيس، فلسفة السخرية عند بيتر سلوتردايك، بيروت، الجزائر، منشورات الضفاف، والاختلاف، ط.1، 1437-2016، ص.15.

[4] أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مصر، مكتبة انجلو المصرية، د.ت. ص. 44.

إنّها فكاهيّ العقل، ويشترط لذلك وجود مظاهر ذات وحدة ظاهريّة كاذبةٍ متكلّفة لا انسجام بينها فهي متقلّبة؛ لذا فنحن نكتشف فيها تفكّكها الخفيّ ونصحّحها بتهكّم ضحكنا ذلك لأنّنا نكتشف فيها ذاتيّة خفيّة تحلّ محلّ إرادة الشّخص الّذي نسخر منه، فنحن نضحك من بخيل أو من المعرض عن النّاس؛ لأنّنا نعتقد أنّهما قادران على ألّا يكونا على تلك الحال"[1].

أمّا **برغسون** فقد أفرد كتابا سمّاه "الضّحك" (1911) ضمّه تساؤلات عن طبيعة المضحك. فهل أوجد هذا الفنّ الموضوعات أو الآثار بقصد الإضحاك أصلا أم أنّ في الوجود ما يؤدّي أو يدعو للضحك؟ كما يرى **برغسون** أنّ "المضحك لا يمكن أن يحدث هزّة إلاّ إذا وقع على سطح نفس هادئة جدّا ومتصلّبة جّدا"[2]. كما يرى **أفلاطون** أنّ الرسم "من أخطر أنواع الفنون فكان يحذّر منه، ويدعو إلى رسم الأسلاف والمحافظة على نماذجهم القديمة"[3] ، فإذا كان الفنّ يشكل أهمية في المجتمعات الإنسانيةّ، وهو الأمر الّذي " جعل الدّراسات الجماليّة تهتم به أولا (...) من خلال أنواع الفنون في إطار المجتمع والتّراث"[4].

6.1. التأويل الجماليّ في الحقل البصريّ:

يعدّ الحقل البصريّ من ركائز تطبيقات الجماليّة؛ إذ إنّ الفكرة الفنيّة الّتي تمثّل ذلك الوعي لا يمكن عدّها فنّا ما لم يتحقّق لها ذلك الشّرط، ألا وهو التلقّي الجماليّ المؤسّس على وجود متلقّ واع؛ لأنّ "الفكرة الفنيّة تبقى من غير قيمة جماليّة إذا ظلّت حبيسة فكر الفنّان، ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال عدّ صاحبها فنّانا، إلاّ إذا تمكّن من

[1] لالو، شارل، مبادئ علم الجمال، تر: خليل شطا، دمشق، دار دمشق، 1982،ص. ص. 80-81.

[2] برغسون، الضحك، مرجع سابق، ص. 11.

[3] المرجع نفسه، ص . 11.

[4] الصديق حسين، فلسفة الفن ومسائل الفن، مرجع سابق، ص.83.

التّعبير عنها ونقلها إلى الواقع وتجسيدها في شكل مشخّص يمكن للآخرين الإحساس به ومعاناته وإدراكه"[1]. وهذا ما تفعله اللّوحة الفنيّة في الحقل البصريّ، لأن اللّوحة المرسومة تدرك كليّة من النظرة الأولى، ثمّ يبدأ المتلقّي في الإدراك الجزئيّ للخطوط والأشكال والألوان، ثمّ تأتي مرحلة التّدقيق من أجل استكمال بناء القطب الجماليّ[2].

انطلاقا من هذا المدخل المفاهيمي للجماليّة، يتضح أنّ الجمال كقيمة لا غنى عنه للأفراد والجماعات، لما يتركه من آثار، ذلك أنّ الجمال ليس مرتبطا بالشّكل الخارجي فقط، بل بالعكس إنّ قيمة الجمال تتحدد بتمظهراته وتأثيره في نفس المتلقي، ولهذا تسعى الشعوب إلى التربيّة الجماليّة بهدف خلق نظام متكامل بين الانسان والطبيعة. ولكي يصبح الإلمام بالعلاقات بين المتلّقي والأثر الفني ضرورة معرفيّة، لأجل ذلك تسعى الدراسات الجماليّة لإبراز بعض القيّم الجماليّة المُشكلة للأثر الفني والّتي تجعل من التجربة الابداعيّة مؤثرة وفاعلة.

2. السّيميائيّة

1.2. مفهوم السيميائيّة:

السيميائيّة هي العلم الّذي يبحث في العلامات نظريّا وتطبيقيّا، ولاشكّ أنّ سعة المجالات الّتي تطرّقت إليها هي الّتي أدّت إلى الاهتمام المتزايد بالسّيميائية من قبل اختصاصات متنوّعة شملت الفلسفة والمنطق واللّسانيّات والأنتروبولوجيا والفنون... الخ.

فالسّيميائية هي تقاطع لمختلف العلوم، حتىّ لم يعد هناك ما هو خاصّ بها، وأصبحت قائمة على التغيّرات، وليس فيها من الثوابت بقدر ما فيها من مفاهيم العلوم

[1] الصديق حسين، فلسفة الفن ومسائل الفن، مرجع سابق، ص. 174.

الأخرى كالمنطق والفلسفة واللّسانيّات وغيرها[1]. وهي "علم العلامات(...)ويعني هذا أنّ العلامات إمّا يضعها الإنسان اصطلاحا عن طريق اختراعها واصطناعها والاتفّاق عليها، وعلى دلالاتها ومقاصدها مثل: اللّغة الإنسانيّة ولغة إشارات المرور، أو أنّ الطّبيعة هي الّتي أفرزتها بشكل عفويّ وفطريّ لا دخل للإنسان بما في ذلك أصوات الحيوانات وأصوات عناصر الطبيعة والمحاكيات الدّالة على التوجّع والتعجّب والألم والصّراخ"[2].

عرف الإنسان منذ القدم نظام الإشارات، ويُفترض أنّ الكثير من الحضارات الإنسانيّة عرفت بعض الإرهاصات السيميائيّة الّتي اختصرت بها لغة الإشارات، وفهمها، ولذلك "يتصوّر العلم السيميائيّ نفسه بداهة(...)بأنّه وريث تقاليد فلسفيّة وفيلولوجيّة عريقة في القدم، أخذت من **أفلاطون** و**أرسطو**، والمدرسة السوفسطائيّة و**القدّيس أوغستين**(354-430) St Augustine، لتبلغ أوجّها مع الفلسفة العقلانيّة والإخباريّة للقرن السّابع والثامن عشر، ومع كلّ من جماعة **پورروياﻝ** Royal Royal و**ك.ف.لايبنتز**(1646-1716) Gottfried Wilhelm Leibniz، **ج. لوك**(1704- 1632) John Locke، و**دفيد هيوم**(1711-1776) David Hume"[3].

ومع نهايات القرن التّاسع عشر وبدايات القرن العشرين برزت السيميائيّة كمقاربة نقديّ ضمن إسهامات أوروبيّة وأمريكيّة مشتركة، فشهدت تطوّرات واختلافات منذ ظهور ملامحها الأوليّة مع **فرديناند دي سوسير**[4] Ferdinand De Saussure (1857-1913)

---

[1] أمبرتو ايكو، السيميائيات وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2005، ص34.

[2] المرجع نفسه، ص. 34.

[3] مصطفى الشادلي، السيميائيات، تر: محمد المعتصم، مصر، رؤية للنشر والتوزيع، 2015، ص. 10.

[4] ولد **دو سوسير** في جنيف عام 1857 في عائلة من أشهر العائلات ، صاحب نظرية لسانية ذات المبدأ القائل بأن اللغة هي نسق علامات وأن كل علامة تتألف من جزءين : الدال الكلمة أو النمط الصوتي) والمدلول عليه (المفهوم)،

و**تشالز ساندرس بيرس**[1] Charles.Sanders.Peirce (1839–1914) وصولا إلى الباحثين المعاصرين، ويعود هذا إلى التباين في المراجع الفكريّة والاجتماعيّة وغيرها؛ حيث "تشكّلت مفرداتها وإنْ لم تستقر، وتحدّدت مناهجها وإنْ لم تكتمل وأصبحت حقلا معرفيّا وإنْ كان غير مُهيمن"[2]. فحسب **لويس هيلمسليف** Louis Hielmslev (1899–1965) "يمكن أن نفهم من السيميائيّات الأبحاث الخصوصيّة، المتعلّقة بالمجالات الخصوصيّة، وتكون السيميولوجيا النظريّة العامّة لكلّ هذه السيميائيّات"[3]، وأنّ "السيميائيّات الخاصّة تقوم على دراسة الأنظمة الرمزيّة للتّعبير والتّواصل خاصّة بالنّظر إلى الأنظمة اللغويّة وغير اللغويّة"[4].

ومفهوم **سوسير** للعلامة يشير إلى الاستقلالية بالنسبة إلى اللغة من حيث علاقتها بالواقع ، وأثناء تدريسه عبر عن رغبته في كتابة كتاب مهم عن الكلمة سنة 1891، وأسرّ لطلابه 1911 أنه جمع وثائق حول ذلك، ولكنه توفي قبل أن ينشرها سنة 1913، حيث قام أحد تلامذته، **شارل بالي**، بتجميع تلك الملاحظات من طالبه ونشرها في كتاب تحت عنوان "**دروس في اللسانيات العامة**" سنة1916. ينظر: عبيدة صبحي وصليب بخوش، الدلالة والمعنى في الصّورة، الجزائر، دار الخلدونية ، ط.1 ،2009، ص. 5.

[1]ولد في كامبريدج، ماسشوسيش في سنة 1839، كان والده عالم رياضيات شهيرا وأستاذا في جامعة هارفارد، التي تخرج منها شارل سنة 1859، اشتغل لمدة ثلاثين عاما بالمسح الجيوديسي حيث تحديد مواقع الضبط على سطح الأرض والرصد الجوي ودراسة المد والجزر وتحديد المسافات بأجهزة القياس، ونشر العديد من الأبحاث العلمية في المنطق والفلسفة والفيزياء والرياضيات والبصريات والجيوديسيا، تم جمعها في كتاب Photometric Researches سنة 1878، أما بقية الأبحاث فنشرت بعد وفاته، كما أسهم في صناعة **قاموس بالدوين الفلسفي والنفسي** Dictionary of Philosophy and Psycology de Baldwin، كما استطاع أن يبلور مراسلاته مع السيدة ويلبي Welby وأن يطور نظريته السيميائية بين 1903 و1911. ينظر: عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية –الإنتاج والتلقي، الأردن، كنوز المعرفة، ط.1، 1437هـ–2016م، ص ص. 28 –29.

[1]سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، القاهرة، دار إلياس العصرية، 1986، ص.10.

[2] المرجع نفسه، ص.10.

[3] رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي–فرنسي–إنجليزي، الجزائر، دار الحكمة، 2000، ص.158.

[4]عبد الله البريمي، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص.29.

ويرى الكثير من النقّاد العرب يرون أنّه من غير المنصف أن تكون السيميائيّة غربية التّأليف والاستعمال "وأنّ معالمها الأولى ولبناته الأساسيّة بزغت عند الدّارسين العرب(...) وما احتوى عليه التّراث العربيّ من المعارف الدّلاليّة"[1].

ظهر مصطلح السّيميولوجيا (Sémiologie) عند **دي سوسير** فهي"... علم يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعيّة، ويشكّل جزءًا من السّيكولوجيا الاجتماعيّة، ومن ثم جزءا من السّيكولوجيا العامّة(...)وسيعرّفنا بماهيّة العلامات والقوانين الّتي تحكمها، ما دام لا يوجد بعد، لا نستطيع التنبّؤ بما سيكون عليه في المستقبل، ولكن هذا لا يمنعه من الحق في الوجود"[2]. وركز هذا العلم على الدّرس اللغويّ وعلاقته بالمجتمع؛ فاللغة تُختزل في عدد محدود من العلامات المستقلة والمختلفة" وهذه العلامات تؤدي وظيفة اجتماعيّة، والعلامة سواء أكانت لغويّة أم غير لغويّة تستمد جلالتها من المجتمع الّذي توجد فيه لكون الدلالة مرتبطة أصلا بالقيمة الّتي تضفيها عليها لغة ما أو ثقافة ما"[3]، حيث يرى **دي سوسير** أنّ هناك عنصريْن أساسييْن للعلامة: الدّال والمدلول، فالدّال هو عنصر الصّورة الحسيّة وعلاقتها بالحواس، والتي تحدثها في دماغ المتلقي وتستدعي صورة ذهنية أو مفهوما أكثر تجريدا من الصّورة الحسية (المدلول)[4].

في حين يرى **بيرس** أنّ Semiotics أو منظومة العلامات هي دستور شكلانيّ، قائلا: "عندما أصف الدّستور بأنّه –شبه ضروريّ– أو شكلانيّ، أعني أنّنا نطلّع على

[1] دريس بن خويا، علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث(دراسة في فكر ابن القيم الجوزية)، أربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2016، ص .9 .

[2] التهامي العماري، حقول سيميائية، منشورات مجموعة من الباحثين الشباب، مكناس، المغرب، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 1204–2007، ص.6.

[3] سيزا قاسم، مدخل إلى السيميوطيقا، مرجع سابق، ص.9.

[4] التهامي العماري، حقول سيميائية، مرجع سابق، ص.9.

سمات الإشارات أثناء اكتساب المعرفة[1]، ومن هنا فإنّ السيميوطيقا تُعنى بالعلامة على المستويين(الأوّل وجودي أنطولوجي ويعنى بماهية العلامة بوجودها وطبيعتها وعلاقتها بالموجودات الأخرى تشبهها والّتي تختلف عنها، أما المستوى الثاني فهو مستوى تداولي براغماتي يعنى بفعالية العلامة وبتوظيفها في الحياة العملية)[2] بينما يعتقد **أمبرتو إيكو**[3] Umberto Eco (1932-2016) أنّ: "السيميائية تُعنى بكلّ ما يمكن اعتباره إشارة"[4]. وأمّا **غريماس** Greimas (1917-1992) فيرى أنّ كلّ شيء حولنا في حال بث غير منقطع من الإشارات[5].

من هنا، يتّضح أنّ معظم المدارس السيميائيّة تتّفق على دراسة علم العلامات، كالمدرسة اللّسانيّة والّتي تتّبع المنهج الأوروبيّ مع **دي سوسير**، وانضمّ إليها(الشكلانيّون الروس ولغويّو **مدرسة براغ** وبنيويّو **مدرسة باريس)**، وضمنيّا مع الفيلسوف الألماني **أرنست كاسيرر**(1874-1945) A. Cassirer، وكذلك المناطقة والفلاسفة مثل: **فريج**(1848-1925) Gottlob Fereg، و**فيتغنشتاين**(1889-1951) ludwig Wittgenstein، و**روسل**(1872-1970)B.Russel، و**كارناب**(1891-1970) Garnap. Rudolf ، و**بيرس** الّذي اتّبعه رواد المنهج الأمريكيّ ك**مُوريس** وغيرهم[6]. حيث تقوم السّيميائية عند **بيرس** بدراسة العلامات وما تحمله من حمولات دلاليّة، وقد اقترح بيرس

[1] دانيال تشاندلر، أسس السيميائيّة، ترجمة: طلال طه، مراجعة: ميشال زكريا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008، ص .3.

[2] سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص. 86.

[3] أمبرتو ايكو، السيميائية وفلسفة واللغة، مرجع سابق، 2008، ص.16.

[4] المرجع نفسه، ص.16.

[5] فيصل الأحمر، فيصل الأحمر، فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، بيروت-الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الضفاف، ط1، 2010 ، ص.8.

[6] مصطفى الشادلي، السيميائيات، مرجع سابق، ص.14.

مصطلح السيميوزيس[1] الذي يعني إحالة العلامات العديدة إحداها على الأخرى بشكل متواصل مفتوح.

2.2. السيرورة السيميائية:

1.2.2. العلامة:

العلامة ليست كيانا مغلقا يفصل بين عالم اللّغة وعالم الأشياء، بل هي، على النّقيض من ذلك، بناء ثقافيّ لا يعترف إلاّ بالوجه الرمزيّ للعالم الخارجيّ[2]. ويحدّد **دوسوسير** العلامة(signe) بأنّه يستحيل أن تَصُوّر العلامة دون تحقيق الطّرفين، الدّال والمدلول، بحيث إنّ كلّ تغيير يَعتري الدّال يَعتري المدلول، والعكس بالعكس، فمثل العلامة كمثل الورقة لا يمكن قطع إحدى صفحتيها دون قطع الأخرى[3]. فالدّال نظام ماديّ بينما المدلول يندرج ضمن النظام الذهنيّ يتحدّد في المضمون، كفكرة أو موضوع.

في حين يعرّف **بيرس** العلامة في قوله: "إنّ العلامة، أو الماثول، هي شيء يعوّض بالنّسبة لشخص ما شيئا ما بأيّة صفة وبأية طريقة. وأنّها تتوجّه إلى شخص ما؛ أي تَخلق في ذهن هذا الشّخص علامة موازية، أو ربّما علامة أكثر تطوّرا، وهذه العلامة التّي

---

[1] السيميوزيس "Semiosis يرى بيرس إن التحليل الثلاثي للدليل يتطرق إلى ما يدعى بالسيميوزيس وهي السيرورة التي تؤدي إلى إنتاج الدلالة وتداولها، أي أنه يتناول العلاقة الثلاثية باعتبارها سيرورة قائمة بين عناصر ثلاثة، هي الدليل (Signs) وموضوعه(objet) ومؤولته (Interprétant) وكل عنصر من العناصر الثلاثة "يناسب مرتبة وجود ظاهراتية معينة (الأولانية الدليل / الممثل)، (الثانيانية / الموضوع)، يمنح كل ما يتصرف بهذه الكيفية عنوان دليل(Objet). ينظر: محمد الماكري، الشكل والخطاب: مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت–الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط.1، 1991، ص.4.

[2] بريمي عبد الله، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص .236 .

[3] عادل فاخوري، تيارات في السيمياء، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1990، ط.1، ص.1.

تخلقها أسميها مؤوّلا للعلامة الأولى، وهذه العلامة تحلّ محلّ شيء ما: موضوعها، إنّها لا تحل محل هذا الموضوع، تحت أية علاقة كيفما كانت، بل عبر الإحالة على فكرة أطلقت عليها أحيانا عماد الماثول"[1].

2.2.2. الأيقونة Icone: هي صيغة يعتبر فيها الدّال شبيها بالمدلول أو مقلّدا له (يمكن التعرّف على شبه في المنظر أو الصّوت أو الإحساس أو المذاق أو الرّائحة)[2]، بشبهه في امتلاكه بعض صفاته، مثال: الأيقونة لوحة لوجه والكاريكاتير والمجسم والكلمات المُحاكية والاستعارات والأصوات الواقعية في "برامج الموسيقى" والتأثيرات الصوتية في الدراما الإذاعية وما يسمى الموسيقى المرافقة والإيماءات المقلدة[3]. فالأيقونة من خلال تعريف **بيرس**، "علامة تدل على موضوعها فترسمه وتحاكيه، وتشاركه بعض الخصائص المتشابهة بينهما، وهي إما أيقونة أصليةGuenuine، أو فاسدةDegenerate"[4]. وترى جماعة **مو** µ أنّ: "الدليل الأيقوني لا يعد إنتاج لموضوع خالص وإنّما مُقَولب (Stéréotype) ومشفّر ثقافيا من ذلك الموضوع"[5].

---

[1] عبد الله البريمي، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص ص. 50-51.

[2] هي عبارة عن دلائل أيقونية مبررة بواسطة التشابه، وتنتقل عن طريق Icônes non visuelles الأيقونات غير البصرية ، والأيقونات اللمسية Icônes auditivesقنوات أخرى غير القنوات البصرية وتتمثل على سبيل المثال: الأيقونات السمعية ، والأيقونات البصريةIcônes gustatives ، والأيقونات الذوقية Icônes olfactives ، والأيقونات الشميةIcônes tactilles . ينظر: أمينة أمال قاسم، سيميائية الصّورة الكاريكاتيرية، ناجي العلي نموذجا، رسالة ماجستير، Icônes visuelles المشرف: واسيني الأعرج، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، 2009-2010، ص. 38.
file:///C:/Users/pc4U/Downloads/%D8%B3%D9%8A%D9%85%D9%8A%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D8%A7%D8%AA%20%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D8%B1%20%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D9%83%D8%A7%D8%AA%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9%20%D9%86%D8%A7%D8%AC%D9%8A%20%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D9%8A%20%20%D9%86%D9%85%D9%88%D8%B0%D8%AC%20(7).pdf

[3] دانيال تشاندلر أسس السيميائية، مرجع سابق، ص.81.

[4] تشارلز بيرس، تصنيف العلامات، ترجمة فريال حبوري غزول، ضمن كتاب أنظمة العلامات، مرجع سابق، ص.142.

[5]. Pascal vaillant .Sémio - tique des langages d'icones, Ed Horroré Champion, Paris, Ed Slatkine, Genève. 1999, p. 40.

3.2.2. المؤشر Indice: يعرف **بيرس** المؤشر بكونه" علامة تحيل على الموضوع الّذي تقوم بتعيينه انطلاقا بتأثرها الحقيقي بذلك الموضوع "[1]، والّتي تقتضي من طبيعة الموضوع أن يكون فردا أو حدثا مخصوصين في المكان والزمان، ومثال المؤشر: الدخان، أثار القدم، الألم..الخ.

4.2.2. الرمز Symbol: "علامة تحيل على الموضوع الّذي تدّل عليه أو تشير إليه بموجب قانون(...) يحدد هذا القانون تأويل الرّمز بالإحالة على ذاك الموضوع"[2]. فالرموز تقحم الأفراد داخل أكوان تواصلية ودلالية وتجعل معارفهم متبادلة بفضل الاحالة على قانون مشترك يتجاوزهم، وبهذه الصفة فإنّ الرّمز يتصرف عبر نسخة مطابقة، ليس فقط لأنّه عام في ذاته، بل وإنّما الموضوع الّذي يحيل عليه هو الأخر من طبيعة عامة.[3]

فمن خلال الرّمز تتسرب ذاكرة الإنسان إلى اللّغة. ولذلك فإنّ"العلاقة داخل العلامة الرّمزية هي علامة عُرفيّة، فالأمم والشعوب تخلق انطلاقا من تجربتها سلسلة من الرّموز تستعيد عبرها التاريخ وتسقط من خلالها المستقبل، وتفهم من خلالها الحاضر.[4]

3.2. اتجاهات المنهج السيميائي:

1.3.2. سيميائية التواصل:

[1] عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص.92.

[2] المرجع نفسه، ص.92.

[3] تشالرلز بيرس، تصنيف العلامات، مرجع سابق، ص.141.

[4] عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص. 100.

يمثل سيميائية التواصل كل من **بريطو** (1926-1996) Luis Gorge Prieto، و**مونان** Georges Mounin(1910-1993)، و**بويسنس**(1872-1958) Eric Buyssens الذين يعتبرون الدليل مجرد أداة تواصلية تؤدي وظيفة التبليغ وتحمل قصدا تواصليا حاضرا في الأنساق اللّغوية وغير اللّغوية، ولكن هذا التّأثير قد يكون مقصودا وقد لا يكون مقصودا. ويستخدم في ذلك مجموعة من الأمارات والمعيناتIndications[1] الّتي يمكن تقسيمها إلى:

- أمارات عفوية وهي وقائع ذات قصد مغاير للإشارة تحمل إبلاغا عفويا وطبيعيا.

-أمارات عفوية مغلوطة تخفي الدّلالات التّواصلية للّغة، والأمارات القصدية التي تهدف إلى تبليغ إرسالية وتسمى هذه الأمارات القصدية أيضا بالعلامات[2]، لذلك يمكن لكل خطاب لغوي وغير لغوي أن يتجاوز الدلالة إلى الإبلاغ والقصديّة.

2.3.2. سيميائية الثقافة:

يمثل سيميائية الثقافة كل من **يوري لوتمان**(1922-1993) Youri Mikhailovich Lotmanو **ايفانوف** (1929-2017) Vyacheslav Ivanov قد اعتنت بالبحث في الأنظمة الثقافيّة بوصفها دوالا وعلامات وأيقونات وإشارات رمزية لغوية وبصرية، بغية استكانة المعنى الحقيقي داخل المجتمع، ورصد الدلالات الرمزيّة

[1] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص.89.

والانثروبولوجيّة والفلسفيّة والأخلاقيّة، على اعتبار أنّها عمليات تواصليّة وأنساق دلاليّة، معتبرين أنّ العلامة تتألف من دال ومدلول ومرجع ثقافي[1].

3.3.2. سيميائية الدلالة: ورائدها **رولان بارت**[2] ROLAND (1915-1980) BARTHES، الّذي ينطلق من كون العلامات تحمل دلالات مختلفة تفهم بطرائق مختلفة، باختلاف السياقات والمواقف، والبيئة الاجتماعيّة الّتي تتحرك فيها وحيثيات الباث والمتلّقي. لقد "رفض أصحاب هذا الاتجاه ما ذهبت إليه سيمياء التّواصل في التّمييز بين الدليل والأمارة، واقترحوا أنّ كل دليل له مستويان: مستوى تقريري وآخر ايحائي[3]. وحسب **رشيد بن مالك** فإنّ "الدّليل دائما إشارة، والمعنى دائما يكون مرادفا للتبليغ، ويكون المعنى التقريري دائما مرافقا للمعنى الإيحائي"[4].

[1] مارسيلو داسكال، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة، تر: مبارك حنون وآخرون، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، 1987، ص.7.

[2] رولان بارت: ناقد ومنظر فرنسي، ولد في مدينة شير بورع، أصيب في شبابه بمرض السل، مات إثر حادث سيارة، عمل في بوخارست 1948، وفي الأسكندرية محاضرا في جامعتها (1949) ثم مديرا في المعهد التطبيقي للدراسات العليا بباريس. دخل الكوليج دي فرانس أستاذا فيها (1978)، واحتل بارت مركزا أساسيا في حركة النقد الفرنسي المعاصر عالم إشارات ومفكر وأديب، وإرتكز على الماركسية، والوجودية والسارترية، والتحليل النفسي والبنيوية، توقف عند السيمولوجية الأدبية منطلقا من أعمال دي سوسير، اهتم باللغة من حيث تجليات الوعي الجماعي، له مجموعة كبيرة من المؤلفات: الكتابة في الدرجة الصفر (Le degré zéro de l'écriture) لذة النص (Le plaisir du texte) ، نقد وحقيقة(Critique et vérité)، التحليل البنوي للحكاية (L'analyse structural du conte) للحكاية البنيوي النقد. ينظر: فرانك إيغرار، رولان بارت مغامرة في مواجهة النص، تر: غسان السيّد، دمشق، دار الينابيع للنشر والتوزيع، 2009 ، ص. 12

[3] فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، مرجع سابق، ص.89.

[4] رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، الجزائر، دار النشر القصبة للنشر، 2000، ص.8.

4.3.2. السيميائية البصريّة:

يّعتبر الكثير من دارسي هذا الحقل النقديّ أنّ **بيرس** "هو أوّل من حدد مجال الصّورة تحت اسم المجال الأيقونيّ (Domaine iconique)، فكان هذا التحديد أوّل تعريف نظري لعالم تواصلي غير لغوي، سيكون فاتحة الدّراسات التي ستشتغل في المجالات التعبيريّة البصريّة المختلفة[1]. كما أنّ اللّغة البصريّة مرت بتطورات بدءا في مرحلة الأشكال والرسوم ذات الدلالات الجامدة والتسميات الثابتة إلى الكلمات المرنة الّتي ترمز أكثر ممّا تدل؛ ثم انتقلت من العلامات والرّموز غير النقيّة إلى العلامات والرّموز الّتي تهرب بالاشتراك مع العلامة في دلالة.

من أهم النماذج التي اهتمت بدراسة الصّور، تلك الّتي قام بها **رولان بارت** في مجال الإشهار والصّورة الفوتوغرافية وصورة الموضة، وقد أشار إلى ذلك في بداية الستينات من القرن الماضي في مقالة شهيرة له، "إلى أنّ المعرفة السيميولوجية لم تكن في بدايتها سوى نسخة خجولة من اللّسانيات"[2]. لذلك فإنّ اللّغة السيميائية "ذات عوالم واسعة من النسبية في الدال والمدلول، قد يشترك مجموعة من الأشخاص في قراءة وإدراك دلالة ومعنى علامة ما، كما قد يشترك جماعة تجمعهم ثقافة ما في فهم المعاني والإشارات السيميائيّة وتستعمل بشكل ضيق وقد يستعملها جماعة أخرى بشكل أوسع، كما يمكن أن تولد علامة ولا تستوعب وتموت، وقد تعمل ثم تختفي، ويأتي جيل جديد ويستعملها فتعود للنشاط مرة أخرى"[3].

---

[1] محمد الماكري: الشكل والخطاب، مرجع سابق، ص. 39.

[2] عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص.29.

[3] المرجع نفسه، ص. 228.

4.2. سيميائية الصّورة:

بلغت الصّورة[1] من "الأهميّة مايجعلها طلائعيّة، خاصّة وأنّ تكنولوجيا الصّورة والإعلام قد حوّلت العالم إلى راحة يد، يكفي أن نبسطها كي نطلع على مايدب"[2]، وسواء كانت الصّور الّتي تزخر بها الحياة "موحشة أو مُخفّفة عن النّفس، أو كانت مُدهشة أو فاتنة، أو كانت يدويّة أو آليّة، ثابتة أو متحرّكة، بالأبيض أو بالأسود، أو بالألوان، صامتة أو ناطقة، فإنّها تمارس الفعل وتحثُّ على رد الفعل"[3]، لذلك فإنّ تحديد طبيعة الصّورة، هي معرفة الطريقة الّتي تأتي من خلالها هذه الصّورة إلى العين، وأنّ الإحالة الصّافية على موضوع يتمّ تمثيله من خلال سند أيقونيّ يوحي بأنّ العلاقة القائمة بين دال الصّورة ومدلولها، هذه العلاقة قائمة على تشابه تجعل من الأوّل يحيل على الثّاني دون وسائط. من هنا، فإنّ الوقائع البصريّة، تشكّل لغة، أودعها الإنسان قيما للدّلالة والتّواصل والتّمثيل(...) وفهمها، يستدعيان سننا سابقة يتّم عبره التّأويل والتّدليل[4]، وأنّ التمثيلات

---

[1] يعرفها قاموس Dictionnaire de l'image كالتالي: "الصورة من اللفظ اللاتيني imago ،هو: التمثيل، والبورتري، والصدى écho، والشبح، وقناع الموتى من اللاتينية imitari، و imiter الذي يعني التقليد، والصور وهي: الصور الذهنية، والصور الشعرية، كما أنّها تحدد من خلال أصلها، الصورة الطبيعية، كبريق الضلال في الماء والصورة المنتجة بالفكر كالصور الذهنية، والصور المشكلة بيد الإنسان، سواء بمفرده أو بمساعدة الآلة، وفي هذا الصنف تحدد الصورة وفق الوظيفة التي تؤديها، وهي الصورة المرسومة ،والمصورة، والمنحوتة، والسينمائية، والمنقوشة والرقمية. ينظر:

Anne Goliot et autres, Dictionnaire de l'image ,Vuibert, 2 édition, 2008 , p .193.

[2] ريجيس دوبري، حياة الصّورة وموتها، تر: فريد الزاهي، الدار البيضاء، المغرب، إفريقيا الشرق، ط.2، 2013، ص.5.

[3] المرجع نفسه، ص.11.

[4] سعيد بن كراد، سيرورات التأويل، من الهرموسية الى السيميائيات، بيروت– الجزائر، ناشرون– منشورات الاختلاف ط.1، 2012، ص.268.

البصريّة هي "مجموع ما يشتغل كعلامات بصريّة، لا يمكن أن تدرك إلاّ في حدود إحالتها على قسم من الأشياء، أو النوع."[1]

كما "أنّ اللّغة البصريّة الّتي يتمّ عبرها توليد مجمل الدّلالات داخل الصّورة، هي لغة بالغة التّركيب والتنوّع، فالصّورة تستند من أجل إنتاج معانيها إلى المعطيات الّتي يوفّرها التّمثيل الأيقونيّ كإنتاج بصريّ لموجودات طبيعيّة، وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى؛ أي أنّ المضمون الدلاليّ للصّورة هو نتاج تركيب يجمع بين ما ينتمي إلى البعد الأيقونيّ، وبين ما ينتمي إلى البعد التشكيليّ[2].

وأضفنا إلى البعدين الأيقونيّ والتشكيليّ، بعدا ثالثا هو" البعد اللّسانيّ"–تبعا لموضوع الدّراسة (فنّ الكاريكاتير)– حيث تتمظهر ثنائيّة(الصّورة واللّغة) في أنواع الصّور المكوّنة للخطابات البصريّة(الثابتة والمتحرّكة): الإشهار، القصص المصوّرة، السّينما...إلخ؛ حيث تتعاضد هذه العلامات الثلاث للتّدليل على مضامين هذه الخطابات البصريّة.

1.4.2.العلامة الأيقونيّة: حسب **غريماس** فإنّ الأيقونة "Iconicité" تقع في قلب نقاشات سيميولوجيا الصّورة؛ لأنّها تسترجع قضية قديمة هي"محاكاة الطّبيعة"[3]. إنّ مفهوم الأيقونة واسع الدّلالة، فقد ارتبطت في البداية ب"طقوس دينيّة"[4]، ولكنّها تخلّصت من هذا

[1] سعيد بنكراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، الرباط، سلسلة شرفات 11، منشورات الزمن، 2013، ص.79.

[2] المرجع نفسه، ص.97.

[3] إبراهيم آيت مكي، في سيميائيات الأنساق البصرية للعلامات الايقونية والتشكيلية، المجلد: 17، العدد: 1، مجلة سيميائيات (الجزائر، جامعة أحمد بن بلة وهران 1)، مارس 2021، ص.134.
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/147931

[4] الأيقون أطلق على التصاوير الدينية المسيحية، وهي كلمة يونانية الأصل eikon eikwn، والفعل من الكلمة اليونانيةeikov، ويعني صورة مرسومة او eikonicw بمعنى أنا شبه، وقد ورد ذكر الأيقونة في المصادر العربية القديمة على يد المؤرخ ابن أبي أصيبعة (1203–1269)، ويميز الأيقونة عن الصور الجدارية في أنها رسم على لوحات خشبية ذات طابع شخصي أو موضوع بشري، وليس هناك اختلاف بين البورتريه والأيقونة، فقد ظهرت في البداية وفق

المفهوم لتصبح" دلالة على علاقة التماثل والتشابه الّتي تجمع الدّال بموضوعه"[1]، وهي بذلك "تولد عدّة دلالات بناء على علاقتها بذاتها وبموضوعها وبمؤوّلها"[2].

2.4.2.العلامة التشكيليّة: أغفلت معظم الدّراسات الأيقونة التشكيليّة كعلامة داخل النّسق البصريّ، ولكن **جماعة مو (μ)** ركّزت في أبحاثها على المكوّن التشكيليّ، فقد "أثبتت أنّ العناصر التّشكيليّة علامات ممتلئة ومستقلّة وكاملة، وأنّها ليست مجرّد مادّة للتّعبير؛ أي أنّها ليست دالا لمدلول العلامات الأيقونيّة"[3]. ومن هنا، يتبدى تعاضد كلّ من العلامة الأيقونيّة والتشكيليّة للتّدليل على المعاني المنضوية تحت مسمّى النّسق البصريّ.

3.2.4. العلامة اللّسانيّة: يشير **بارت** أنّ كلّ نظام سيميائيّ يمتزج باللّغة، فالماهية البصريّة تعضد دلالتها من خلال اقترانها برسالة لسانيّة؛ حيث يوجّه النّص المكتوب لتوضيح الخطاب البصريّ وتبيان خصائصه ومراميه[4]. وذهب **بارت** –في السّياق نفسه– ليؤكّد أنّ النّصّ اللّسانيّ يؤدّي بجوار الخطاب البصريّ إحدى الوظيفتين

الطقوس الجنائزية، ثم تحولت إلى شكل احتفالي، ثم صارت نموذجا تعبديا في الفترة التالية، كما إن جميع الصور المسيحية الموضوعية أو الأسطورية التي تنتمي للعقيدة المسيحية تندرج تحت لفظ الأيقونة.

ينظر: عاطف عبد الدايم عبد الحي، أيقونات كنيسة القديس برفيريوس بغزة –دراسة أثرية فنية، مجلة الاتحاد العام للاثاريين(جامعة الفيوم، كلية الآثار)، المقالة:4، المجلد:9، العدد:1، ديسمبر2008، ص .82.

https://jguaa.journals.ekb.eg/article_2608_30a290972c6baeab5524d1fd3d69d252.pdf

[1] إبراهيم ايت مكي، في سيميائيات الأنساق البصرية، مرجع سابق، ص .134 .

[2] المرجع نفسه، ص.134.

[3] مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، 2012، ص.154.

[4]نصيرة زروطة، المناحي الحجاجية للخطاب الكاريكاتوري في تمثيل الواقع الجزائري ...دراسة سيميائية للإستراتيجيات الخطابية الحجاجية، رسالة ماجستير تحت إشراف: أ.د. فايزة يخلف، جامعة الجزائر3، كلية العلوم السياسية والإعلام، قسم الإعلام والاتصال، (2011 –2012)، ص. 98. الرابط:

file:///C:/Users/pc4U/Downloads/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%86%D8%A7%D8%AD%D9%8A%20%D8%A7%D9%84%D8%AD%D8%AC%D8%A7%D8%AC%D9%8A%D8%A9%20%D9%84%D9%84%D8%AE%D8%B7%D8%A7%D8%A8%20%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%8A%D9%83%D8%A7%D8%AA%D9%88%D8%B1%D9%8A%20%D9%81%D9%8A%20%D8%AA%D9% %AB%D9%8AA9%20(4).pdf

(الترسيخ L'ancrage والمناوبةrelais) ويمكن أن تجتمع في الصّورة الأيقونيّة ذاتها[1]. وتسعى وظيفة الترسيخ إلى توجيه المتلقّي إلى القراءة وفق حدود معيّنة، أمّا وظيفة المناوبة فتظهر في حالة فقر الصّورة و"تَندر هذه الوظيفة في الصّور الثابتة وتكثر في الصّور المتحرّكة، فطغيان التّدعيم على التّرسيخ معناه أنّ المتلقّي ملزم بمعرفة اللّسان لإدراك فحوى الرّسالة، في حين أنّ طغيان التّرسيخ معناه أنّ الملفوظ قائم على الحشو، وأنّ جهل المتلقّي باللّغة قد يحرمه من استيعاب دلالة الصّورة"[2]. فالخطابات البصريّة كثيفة الدّلالات ومفتوحة على التّأويل قد تتوسّل النّصّ اللّسانيّ للحدّ من تدفّق معانيها، فالصّورة والكلام في علاقة تكامليّة حينما يحضر الحوار.

3. تعاون الجماليّة مع السّيميائيّة:

طرح الكثير من الدّارسين في الحقل النقديّ المعاصر سؤالا تمثّل في: هل السيميائيّة مفيدة لتطوير الجماليّة؟ وقد استعرض **بوشارد** Guy Bouchard في مقاله"Esthétique et Sémiologie (1974) الفروق بين الجماليّة والسيميائيّة، ويرى في بداية مقاله أنّ المعالجة السيميائيّة لبعض القناعات الجماليّة تبدو غامضة، فهو يعتبر تعاون السّيميائيّة مع الجماليّة مُشكلة في نظريّة المعرفة، بالمعنى الصّحيح لميثولوجيا العلم[3]. وهي الإشكاليّة الّتي بنى عليها تساؤله، وقد أشار إلى الاتّجاهات الرّئيسة في علم الجمال والّتي تتمحور حول فنون الجمال (الرّسم والنّحت والأدب... الخ، وهي تختلف من

[1] محمد العماري، الصّورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية)، تاريخ التصفح ،2019/11/18، على الساعة، 12:30. الرابط: https://bit.ly/2JmuSvt.

[2] . نقلا عن :Roland Barthes, Rhétorique de l'image, pp 31-32 ، المرجع نفسه.

[3] Guy Bouchard, Esthétique et sémiologie, Laval théologique et philosophique, op. cit, p.63.

حيث ارتباطها بمجال دراسيّ أوسع (التّجربة الحسّيّة، الفنّ أو الجمال بشكل عام)[1]. وتتوافق الاتّجاهات الرّئيسة في علم السّيميائية، مع علم الإشارات (العلامات المستخدمة للتّواصل)، حتّى مع علم الإشارات غير اللغويّة؛ حيث تختلف هذه العلاقات بين هذين المجالين بالنسبة لإمكانية اعتبار العمل الفنيّ علامة.

في حين "تتراوح العلاقات بين الجماليّات الفلسفيّة وسيميولوجيا الفنّ من الاختفاء الكامل للأوّل، مروراً بالتّعايش أو التّناغم أو التّناقض بين الاثنين، لذلك يمكن التّمييز بين الاثنين في أشكال المعرفة، فواحدة تُستوعب من خلال الفهم، والأخرى تدرك عن طريق الحواس[2].

وتأسيسا على ماسبق في – مبحث الجماليّة– فإنّ **بومغارتن** يرى أنّ الجماليّة تقع في فنون الجمال Les Arts du Beau، بينما **كانط** يرى أنّ كلمة الجماليّة مرتبطة أحيانًا بالحساسيّة، بينما ركّز **هيجل** على الجمال الفنيّ بشكل أكثر دقّة، مع استبعاد الجمال الطبيعيّ، ولكن **سوريو** أضاف الجمال الإصطناعيّ إلى الجمال الطبيعيّ ووسّع بذلك نطاق الجماليّة الّتي هي شكل من أشكال التّفكير التّأمليّ: "إنّه العقل البشريّ المتأمّل في نشاطه الّذي خلق به المعابد، القصور، التّماثيل، اللّوحات، الألحان، السمفونيات، القصائد...[3]. يلاحظ أنّه إذا كانت الجماليّات تتبنّى الجمال كشيء، وهي حقيقة غير موضوعيّة؛ لأنّ الجميل بالنسبة للفرد ليس كذلك بالنّسبة للجميع.

من هنا يلاحظ أنّ علم الجمال يدرس فنون الجمال؛ حيث يشمل علم الجمال ثلاثة كيانات: مُنْتج (الفنان)، ومنتج (العمل) وهو مركز جذب المجال الجماليّ ومستقطب

[1] Ibid., p.65.
[2] Ibid.,p. 80.
[3] Guy Bouchard, Esthétique et sémiologie, Laval théologique et philosophique, op. cit, p. 64

نشاطيّ الفنّان والجمال، والكيان الثالث المتمثّل في المتلقّي(المستهلك، القارئ، المستمتع، المتفرج) يتحدّد حسب خصوصيّة الإنتاج البشري وطبيعته.

وبما أنّ الموضوعات الجماليّة تُشكّل جزءا كبيرا من مجال علم السيميائية، الأمر الذي جعل **ترابانت**(1942) Jürgen Trabant يتساءل عن علاقة الفنّ بالإيصال الجماليّ (asthetishe kommunikation)، وبمفهوم الفعل الدلاليّ الّذي انطلق منه لبناء نظريّته السيميائيّة، وهو ذات الطرح الّذي ذهبت إليه مدرسة **ارلنغن**Erlangen الّتي أشارت إلى الوجه الجامع بين الفنّ والفعل الدلاليّ، فكلاهما يتّفقان في كونهما يستدعيان فهم الآخر بشكل ما[1]. حيث يختلف الإيصال الجماليّ عن الفعل الدّلاليّ باختلاف محط انتباه الفاهم، فبينما في الفعل الدلاليّ، يوجّه الفاهم انتباهه إلى ما يقوله الفاعل عن الواقع، أمّا في الإيصال الجماليّ يوجّه الفاهم للفنّ انتباهه إلى الطريقة الّتي يستدعي بها الفاعل انتباهه[2].

ومن ثم، يستخلص **برانت** "أنّ الأفعال الجماليّة هي كالأفعال الدلاليّة"، لكنّها من حيث المعنىSemantizitat أي الدّلالة على مضمون، ومن حيث الإعلام Informativitat لأمر جديد، فالأفعال الدلاليّة هي ذات مضمون وإفادة معا، تبلغ أمرا جديدا عن الواقع[3]، أمّا الأفعال الجماليّة فهي لا تتوخّى معنى ما؛ أي أنّها لا تقصد تبليغ شيء عن الواقع، بل هدفها جذب انتباه الفاهم إلى الفعل نفسه، فالمصنوعات الفنيّة Œuvre werk تفتقر لوظيفة التبليغ عن الواقع؛ لأنّ وظيفتها الأوليّة Primare هي كيفيّة

[1] عادل فاخوري، تيارات السيمياء، بيروت، دار الطليعة، 1990، ص. 104.

[2] المرجع نفسه، ص.104.

[3] المرجع نفسه، ص.104.

الدّلالة وليست الدّلالة، ولكن الجديد في الأفعال الجماليّة ليس ما تعنيه من مضمون بل كيفية كيانها[1]. فالأفعال الجماليّة لا تهدف بالدّرجة الأولى إلى استحضار أو تمثيل الواقع، كما هو الحال مع الأفعال الدّلاليّة، ولا تتوخّى كذلك توثيق العلاقات، أو إبداع واقع ما[2].

وبهذا المعنى يتميّز الواقع الجماليّ، عن واقع الطبيعة الّذي لم يقصد الخالق بخلقه فهم النّاس لهذا الواقع، فإذا أخذنا بوجهة النّظر الّتي ترى أنّ العالم إنّما صار عن فنّان عظيم، من حيث إبداع واقع ما. ومع ذلك، تبقى الأفعال الجماليّة، أقرب للإنتاج الماديّ المصنوع من الإنسان؛ فهي تعالج موادّا طبيعيّة كالحجر والمعدن واللّون، يتمّ تشكيلها وفقا لمعايير وقواعد اجتماعيّة كحركات النّاس ولغاتهم، مثلما هو الحال مع صناعة الثياب والأدوات المنزليّة[3]. هذا الإنتاج الماديّ يخضع للفعل الدلاليّ باعتباره جزءا من حياة النّاس.

وهكذا، فإنّ العلاقات ممكنة بين علم الجمال وسيمولوجيا الفنون بوجود نوع من التعايش المتناغم أو المتضارب بين أحدهما والآخر. أو اندماج أحدهما والآخر "كلّ شيء هو علامة، كما كتب **بيير غيرود**(Pierre Guiraud(1912-1983، وعلامة غزيرة"[4]، وهذا الشره السيمولوجييّ يتحدّى بالضّرورة الفلسفة نفسها. لذلك فإنّ المشكلة الّتي حصرناها على مستوى الجماليّات والسّيمولوجيا في الفنّ تُطرح أيضًا على المستوى الأكثر عموميّة للعلاقات بين الفلسفة والسيميولوجيا، ومن هنا فإنّ الجماليّة والسيميائيّة يمكن أن يسيران معا في تقفّي الأثر الفنّيّ والتّدليل على هويته الثقافيّة والأنثروبولوجيّة وكينونته الوجوديّة.

---

[1] المرجع نفسه، ص. 104.

[2] المرجع نفسه، ص. 104.

[3] المرجع نفسه، 105.

[4] Guy Bouchard, Esthétique et sémiologie, Laval théologique et philosophique, op. cit, p.80 .

ختامًا، عرّج هذا **المدخل المفاهيميّ** للدّراسة على تطوّر الجماليّة وأثرها في تذوّق المنجز الفنيّ تبعا لتغيّر الرّؤى الفلسفيّة للفلاسفة والمفكّرين الّذين اشتغلوا في الحقل الجماليّ، كما أوضحت الدّراسة المفاهيم الرّئيسة للدرس السيميائيّ، خاصّة في شقّه المهتم بالسيميائيّات البصريّة باعتباره أحد الآليّات المنهجيّة للدّراسة.

الفصل الأوّل:

الفن الكاريكاتيري(النشأة، التطوروالخصائص)

1: مفهوم فن الكاريكاتير اللغوي والاصطلاحي

2: الجذور التاريخية لفن الكاريكاتير

3: تطور فن الكاريكاتير

1..3. فن الكاريكاتير في الغرب

2.3. فن الكاريكاتير عند العرب

4: خصائص فن الكاريكاتير

عرفت الإنسانيّة فنّ الكاريكاتير في حالته الجنينيّة بالكهوف، كالبوشمان بجنوب إفريقيا والإخوة الثّلاثة بفرنسا وكذلك بجبال الطّاسيلي بالجزائر، فقط تخطّى محدوديّة تواجده بحثا عن محاكاة الواقع بنوع من التّعبيريّة والواقعيّة السّاخرة، فخرج إلى الوجود من خلال بوابة الصّحافة بالعفوية في التّخطيط، والتّلقائيّة في الاشتغال على التّشويه والتّضخيم والسّخرية، وهي جلّ السّمات الّتي طبعت نشأته وتطوّره.

1. مفهوم فنّ الكاريكاتير:

1.1. لغةً:

تجمع معظم القواميس والمعاجم اللّغويّة على أنّ كلمة "**كاريكاتير**caricature المؤنّثة مشتقّة من الأصل الإيطاليّ(caricare) والّتي تعني (الحشو)surcharge، وباللّغة الانجليزيّة To Load[1]، وأنّها اشتقّت من لفظة(cara) بالإسبانية الّتي تعني الوجه (Face)، وقد اشتقّت من كلمة carattere الإيطالية caracter التي تعني (الطابع)، وترى **شوقية هجرس** أنّ كلمة caricare لها أربعة معاني هي (يملأ، يعي، يشحن، يبالغ)، وأنّ كلمة caracter هي الأصلح، لأنّ معناها له عدّة مترادفات وهي (صفة، سجّية، خَلق، رقم، حرف، نوع، جنس)[2]؛ إذ يعتمد الفنّان الكاريكاتيريّ في رسوماته على تحريف الملامح الطّبيعيّة للشّخص، والاستعاضة بالحيوانات والطّيور وحتّى الأشياء لإبراز الجوهر الظاهريّ والموضوعيّ.

وذهب في ذات الاتّجاه قاموس **أكسفورد** واصفا فنّ الكاريكاتير بصورة، أو وصف، أو تقليد لشخص؛ حيث يتمّ المبالغة في بعض الخصائص اللّافتة للنّظر لخلق

[1] Encyclopaedia Britannica ,volume 3, 1768 , p.909.

[2] هجرس شوقية، فن الكاريكاتير، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 1426هـ/2005، ص.30.

أثر هزلي[1]. في حين ترى **الموسوعة العالمية**Encyclopædie Universalis (1968) أنّ فن الكاريكاتير ما هو إلاّ تعبير أكثر وضوحا عن الهجاء في الرّسومات واللّوحات والتّماثيل، كان مرتبطا طويلا مع مظاهر البشاعة، فهو رسم جريء يستخدم التّشويه الجسدي كمجاز لإظهار الفكرة؛ حيث تُسلَّط الأضواء على الأحداث الحقيقيّة والخياليّة، وعلى الأعراف وسلوك المجتمعات[2]. وفي السّياق نفسه يعتبره **معجم الصّورة**Dictionnaire de l'image(2008) تمثيلا للشّيء أو للشّخص، والتّركيز على إظهار بعض الصّفات والتّفاصيل بهدف إبراز صورة مشوّهة، لتحقيق السّخرية والهزل[3]. أمّا **الموسوعة البريطانيّة**Encyclopædia Britanica(1768) فتصف فنّ الكاريكاتير على أنّه العرض المشوّه للشّخص، وورد في لفظتيcartoonوcaricature[4]؛ إذ لم تخرج التّعريفات عن كونه تصويرا مشوّها، الغرض منه السّخرية على مواقف الحياة.

أمّا **المعاجم العربيّة** فإنّ فن الكاريكاتير مصطلح دخيل على اللّغة العربيّة، وقد جاء في كلمتين متشابهتين حسب تواتر التّرجمة وهما "كاريكاتير" و"كاريكاتور"، هذا الفنّ ظلمته اللّغة العربيّة(...) وجعلت منه مادّة للتّسلية ووسيلة لاستثارة الضحك"[5]، فالسّخرية عند العرب عرفت من خلال الأدب في أمّهات الكتب ك**البخلاء** لل**جاحظ** (776-868م)، أما كفنّ تشكيليّ فلم يُعرَف إلّا من خلال حملات الانتداب على الدّول العربيّة. هذا ما جعل المعاجم والقواميس العربيّة تلجأ إلى التّرجمة الحرفيّة للمصطلح،

[1]https://en.oxforddictionaries.com/definition/caricature, vu le :22/06/2020, 10h.30m.

[2]New Encyclopædia Universalis, ,corpus 4 , France s.a,1985 . p.365.

[3]Anne Goliot et autres , Dictionnaire de l'image , op .cit, p.6.

[4]Encyclopaedia Britannica ,op .cit ,p.909.

[5] الراوي (نوري)، الكاريكاتير الأول الآهة والسكين، مجلة تموز54 (مالمو، السويد)، العدد: 20، شتاء 2012، ص.13. https://bit.ly/3zZ3n17 .

ف**المعجم الإعلاميّ**(2004) يرى أنّ فنّ الكاريكاتير يحشو أو يقوم بإضافات إلى الواقع، وقد عُدَّ وجه الإنسان لدى أغلبيّة الرّسّامين الكاريكاتيريّين نقطة انطلاق[1].

وعموما، حاولت معظم المعاجم شرحه وتفصيله انطلاقا من جذوره الأولى، فكانت رؤاهم تصبُّ في السّياق المعرفي نفسه، لم تخرج عن نطاق روح المفهوم اللّغويّ، تنوّعت في شرحه وطرحه، وخلُصت إلى التّعاريف الّتي جعلت منه فنّا يحمل عناصر المبالغة والتّشويه والسّخرية من الواقع.

2.1. اصطلاحًا:

حسب معظم النّقاد ومؤرخي تاريخ الفنّ، لم يطلق على هذه الرسوم أي اسم إلى غاية "سنة 1646 عندما أصدر الفنّان البولوني **هانيبال كراتشي**A.Carracci(1560-1609) كتابا مصوّرا ذَكر فيه كلمتيْ كاريكاتيرCaricature وأحمال charge"[2]. فقد عرّفه فنّيّا **كاظم شمهود**(1929-) على أنّه "الابتعاد عن التّناغم الهندسيّ المنتظم للشّكل، أو عدم الاهتمام بالنّسب الطّبيعيّة، ويعني أيضا المبالغة والتّشويه في الشّكل"[3]، وأضاف **عاطف سلامة**(1968-) في السّياق التشكيليّ نفسه ومرتكزا على القيمة الجمالية للكاريكاتير في كونه "رسما تشكيليّا ساخرا، وهو نوع من الفنون يعتمد على الخطّ، واللّون، والظلّ، لبناء هيكله"[4]. بينما ذهب الكاتب **طلال فهد الشعشاع** (1977-) إلى شرح مُقتضب للكاريكاتير بأنّه فنّ التّصوير التّشكيليّ مجسّدا الحياة

[1] أحمد منير حجاب منير، المعجم الإعلامي، مصر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، ط.1، 2004، ص.438.

[2] New EncyclopÆdia Universalis, Op.cit., p.365.

[3] كاظم شمهود، فن الكاريكاتير، لمحات عن بداياته وحاضره عربيا وعالميا، عمان، ازمكة للنشر والإشهار، ط.1، 2003، ص.13.

[4] إبراهيم الحسين، التربية على الفن(حفريات آليات التلقيّ التشكيليّ الجماليّ)، تقديم: عبد الكريم غريب، المغرب، منشورات عالم التربية، 1430هـ/ 2009 م، ط.1، ص.43.

اليوميّة بتفصيلاتها الواقعيّة، وأنّ الكاريكاتير يجب أن يعبّر عن أحوال النّاس[1]، فهو الفنّ الأقرب إلى عيون النّاس، وإثارة لملكتهم الحسّية، لذا سمّي "فنّ الحياة"، لأنّه ينقل الحياة من هيئتها السّاكنة إلى وجهها الآخر(...)الّذي يتعيّن بالفرح والحزن"[2]. هذا ما يؤكّد ارتباط الكاريكاتير بالأفراد والمجتمعات، بوصفه راصدا لليوميّات، وكاشفا عن الواقع المختصر في خطوط وأشكال وشخصيّات، تعبّئ فضاء العمل لكشف الحقائق وتعديل السّلوك. فهو شاهدا على الثّقافة الشّعبيّة[3]، حسب **شامفلوري** Champlfreury(1821–1889) وأهمّ مظاهرها المادّيّة والمعنويّة والسّلوكيّة، ويختصره **رونالد سيرل**Roland Searle (1920–2011) في أنّه تاريخ وعي الشّعوب[4]، الّتي تستنبط واقعها من خلال أعين عدسات الكاريكاتيريّين بكلّ ما تحمل من تبصّر للحقائق ومحاولة إدراكها، فلا جدال في تاريخٍ تكتبه الصّورة.

من هنا بدا أنّ الفنّ السّاخر مرتبط أشّد الارتباط بالتّاريخ، لذا فإنّ الكاريكاتيريّين حسب **شارل بودلير** C.Baudelaire (1821–1867) لهم الحقّ في ممارسة مهنة مؤرّخ، وعالم الآثار والفلسفة، لهذا وجب عليهم أن يتّخذوا مكانا في الأرشيفات الوطنيّة وفي السّجلّات البيوغرافيّة للذاكرة الإنسانيّة[5]، وهذا ما حصل في فرنسا وبريطانيا؛ حيث كُتب تاريخهما بأقلام أيقونات الكاريكاتير العالميّ أمثال: **هوغارت** Hogart William (1697–1764)، و**هـ.دومييه** Daumier Honoré (1808–1879).

---

[1] طلال فهد الشعشاع، فنّ الكاريكاتير (دراسة علميّة نظريّة وتطبيقيّة)، بيروت، مؤسّسة الانتشار العربيّ، ط.1، 2001، ص.30.

[2] مجد الهاشمي، الكاريكاتير فنّ الحياة، عمان، دار المناهج للنّشر والتّوزيع، ط.1 ،1423هـ/2003م، ص. 26.

[3]Dictionnaire de la Peinture et la Sculpture , Italie, Larousse , 1933 , p. 3.

[4]أمال قاسيمي ، ظاهرة الإرهاب في الجزائر من خلال رسومات كاريكاتير (دراسة تحليلية سيميولوجية لصور أيوب وديلام خلال الفترة الممتدة من جانفي 1997 إلى2000)، رسالة ماجستير، إعلام واتصال، تحت إشراف: د. أحمد عظيمي، جامعة بن يوسف بن خدة الجزائر1، كلية العلوم السياسية والإعلام،2009 –2010، ص. 34. الرابط: https://bit.ly/3YS2Dqd .

[5]. Charles Baudelaire De l’essence du rire et généralement Du comique dans les arts plastiques, lexico, Libros de Baubo, 2013, p.12. Line: https://bit.ly/3zVLzor

إنّ حديثا من هذا القبيل يعطي للفنّ الكاريكاتيريّ أهمّية بالغة في رسم معالم المجتمعات، ونقل أهمّ الأحداث الّتي تطبع تاريخهم دون زيف أو تملّق، فالتّاريخ ذاكرة الشّعوب، وهو ما أكّدته مقولة الكاريكاتيريّ المصريّ **جورج بهجوري**(1932) قائلا:" إنّ تاريخ الفنّ هو نفسه جزء من تاريخ الإنسان وبالتّالي تاريخ العالم، ولا يجب أن يُعامَل الفنّ على أنّه هارب من أحكام الإعدام، ولا يجب أن يفكّر أحد في هدم الفنّ أو إلغاء تاريخ الفنّ"[1].

أمّا الفنّان **ناجي العلي** (1937-1987) يرى أنّ فنّ الكاريكاتير" لغة تخاطب مع النّاس ولغة تبشير، وهو للنّقد وليس للتّرفيه، فهي حالة مشتركة بينه وبين المواطنين"[2]، وأكّد الفنّان **مصطفى حسين** (1935-2014) أنّ فنّ الكاريكاتير هو وسيلة نقد أشبه بالمضاد الحيويّ، صغيرة الحجم وتحتوي على مفعول قويّ جدّا، يمكن أن يصل إلى المثقّف والشّخص البسيط، ويختزل وقت القراءة، فوظيفته إشعارٌ على المشكلات بضوء أحمر وبشكل ساخر، كما أنّه مشاركة خفيفة في محاولة الإصلاح[3].

ويعتمد فنّ الكاريكاتير-كما هو متعارف عليه- على التّمثيل المبالغ فيه والمشوّه للأشكال الواقعيّة، هذا التّمثيل يوضّح أنّ فنّ الكاريكاتير اعتمد على رؤية فلسفيّة منفتحة على عوالم الصّور الحقيقيّة منها والخياليّة، مع المحافظة على ملامح المشابهة للواقع، وهو ما نوّه له **ميكايل جوف**Michel Jouve(1955) في أنّ فنّ الكاريكاتير تمثيل مشوّه للواقع مبني على إبراز العيوب الجسميّة والأخلاقيّة والمعرفيّة للشّخص عن طريق المبالغة من أجل صياغة رسم مضحك، وهذا بالحفاظ على التّشابة الموجود بين

[1] ينظر: "الكاريكاتير شارك في صنع القرار"، تاريخ الإنشاء: 2013/09/30، تاريخ التصفح: 2019/07/09. الساعة:13.46. الرابط: https://bit.ly/3FhHXA6

[2] نزار شقرون، مكاشفات الصّورة في اللّوحة والكاريكاتير، تونس، دار محمد علي للنشر، 2010، ص.91.

[3] أحمدعبد النعيم، حكايات في الفكاهة والكاريكاتير، مصر، دار العلوم للنشر والتوزيع، ط.2، 2017، ص.94.

الرّسم والشّخصية الحقيقيّة الممثّلة[1]، كما أنّ فنّ الكاريكاتير إذا كان "واضحا فإنّه يقدّم لنا معلومة تقريريّة عن حدث(...)ولكن عندما يتحوّل إلى فكرة فيها عمق وفلسفة، يصعب حينها تسميته كاريكاتيرا"[2]. فهذا المسلك يسقطه في متاهات الغموض، ويجبر المتلقّي على المشاركة في إثراء السرد البصريّ، وإحالته على خطابات جديدة في أفق التوقّع، ممّا يخرجه عن نطاق البساطة القائمة على فتح قنوات التّواصل بشكل واضح، ليصبح القارئ منتجا وفق ما يتطابق مع مرجعيّاته. فمن البديهي أن يقرأ المتلقّي الصّورة الكاريكاتيريّة وفق توجّه أحاديّ في نطاق مدى قدرته على فكّ شفراته.

ومن جهة أخرى، يستلهم الكاريكاتير عناصره من استغلال العامل النّفسيّ في بلورة أيقوناته، بشدّ الانتباه من الشّكل إلى الجوهر، في محاولة لإخراج أنماط الشّخصيّات، لهذا نظر **سيغموند فرويد** (1856-1939) S.Freud إلى فنّ الكاريكاتير على أنّه "نوع من الحَطِّ من قَدرِ الشّخصية، بالترّكيز على صفة من صفاتها، أو ملمح من ملامحها(...) فإن لم يكن الشّخص يشتمل بالفعل على ذلك الملمح، فإنّ فنّ الكاريكاتير حينذاك يعمد إلى خلق ذلك، بأن يتّجه إلى عنصر ما في الشّخصيّة ليس مضحكا في ذاته فيبالغ في تصويره[3]، ومعنى هذا أنّ فنّ الكاريكاتير ليس بالضّرورة أن

---

[1] لطيفة حمودي، دلالة التمثيلات الموظفة لأيقونة الرئيس عبد العزيز بوتفليقة أثناء الحراك الديمقراطي العربي (دراسة سيميولوجية لعينة من كاريكاتير liberté والخبر، المشرف: فايزة يخلف، قسم العلوم السياسية والاعلام، جامعة 3، 2012-2013 ، ص.42. الرابط:https://bit.ly/3jxVUSb

[2] عبد الكريم سعدون، ملاحظات في طبيعة الرسم الكاريكاتيري، مجلة تموز ، الجمعية الثقافية العراقية، (مالمو السويد)، 54، السنة العشرون، شتاء 2012، ص. 51. الرابط:
file:///C:/Users/pc4U/Desktop/%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D8%A7%D8%AA%20%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A7%D8%A8%D9%82%D8%A9/Tummuz-54.pdf

[3] شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، رؤية جديدة، الكويت، عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد: 289-يناير 2003، ص. 374.

يكون هدفه الإضحاك، بل قد يتحوّل إلى هزل مصبوغ بالألم وهو ما أطلق عليها "السّخرية السّوداء"[1].

وبما أنّ فنّ الكاريكاتير"فنّ مركّب من عنصري التّشكيل والكوميديا أو السّخرية[2]، هذه **السّخرية** Irony هي في حدّ ذاتها أسلوبا يهتم "بالكشف عن التّناقضات والمفارقات وإبراز العيوب، سواء كان بأسلوب عفويّ أو قصديّ، وحتّى فلسفيّ وأدبيّ، فالممارسة السّاخرة هي تذمّر واضح من حالة سيّئة أو مُقيّمة"[3]، وقد يطلق عليه في هذه الحالة "فنّ المأساة الضّاحك" وقد عرّف **يوهان غوته** (1749-1832) Johann Goethe Wolfgang von السّخرية بأنّها "ذرّة الملح الّتي تجعل ما يقدّم إلينا مستساغا[4].

إعلاميا، وجد فنّ الكاريكاتير "جدرانا واسعة للانتشار، سهلة التّداول، ووجدت الصِّحافة فيه وسيلة جذب وتأثير، وعامل زيادة مبيعاتها وترسُّخ سوقها"[5]، معتمدا على شقّيه المرئيّ أو المقروء في ذات الوقت، وعلى تأويلات تتلاءم مع طبيعته "كخطاب

---

[1] السخرية السوداء Black Humor: ظهر المصطلح في القرن العشرين كنوع جديد من الفكاهة أطلق عليه اسم: الفكاهة السوداء" Humour noir "، وتدفع إلى الضحك بمرارة من تناقضات الواقع، ليصل إلى درجة التهكّم؛ وهي ذات نزعة عبثية تقوم على رفض الواقع والتمرد عليه، ويتحول فيها البكاء إلى ضحك، وقد راج هذا المصطلح في كتابات السرياليين ومنهم الكاتب الفرنسي أندريه بروتون Breton André في كتابه "أنطولوجيا الفكاهة السوداء"Anthology of Black Humor قد استعمل بروتون مصطلح (الفكاهة السوداء) أول مرة سنة 1939، واعتبرها من المقولات السريالية، مستندا إلى نصوص سردية للتيار الروائي الإنجليزي في القرنين الثامن عشر. ينظر:

André Breton, Anthology of Black Humor, Trans. from French :Mark Polissotti, City lighths books, Sanfransisco,1997, p.38.

[2] ممدوح حمادة، فنّ الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصّحافة، سوريا، دار عشتروت، 1999، ص.5.

[3] رائد عبيس، فلسفة السخرية عن بيتر سلوترايدك، مرجع سابق، ص.25.

[4] محسنالعتيقي، ذرّة ملح، مجلة الدوحة(الدوحة، قطر، وزارة الثقافة والفنون والتراث ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية)، عدد:70، يوليو 2013، ص.43. الرابط : https://bit.ly/3K7izy0

[5] أحمدعبد النعيم، حكايات في الفكاهة والكاريكاتير، مرجع سابق، ص.90.

مراوغ، وكفنّ وشكل من أشكال الاتّصال"[1]، الّذي جنحت إليه الصّحف والدّوريات في تمرير رسائلها، تارة بالتّصريح وأخرى بالتّورية في محاولة لتمويه رقابة السّلطة بأنواعها. وهنا يبدو جليّا أنّ احتضان الصّحافة لفنّ الكاريكاتير، هو سلاح ذو حدّين: فمن ناحية جعلته الصّحف أكثر الفنون التّشكيليّة قُربا من الشّعوب، بل إنّه: "كسر الحاجز بينه وبين المتلقّي، في الوقت الّذي مازالت الفنون الأخرى تعاني من إشكاليّة تلقّيها، ممّا يجعل الفنّان التّشكيليّ يعاني من تجاهل متذوّقيه لما يقدّمه"[2]، مكتفيا بمحدودية جمهوره بعكس فنّ الكاريكاتير.

من ناحية أخرى، اقترن فن الكاريكاتير بالإعلام والاتّصال لمناهضة الظّلم والفساد، من خلال لوحة فنّيّة ذات طابع تهكّمي، لا تتجاوز بعض السّنتيمترات تحتلّ مساحة في الصّحيفة، بكلّ ما تحمل من مشاكسات ومن تخطيطات بسيطة التّمظهر، فالعبرة هنا ليست بالحجم وتعدّد التّقنيات والدقّة وكثافة الألوان. ولكن بما فيها من قوّة الإرسال، فقد فرض سيطرته بوصفه فنًّا سلطويًّا لاذعًا، خاصّة و"أنّ الهدف من الكاريكاتير في الصّحافة يسمو على السّخرية والإضحاك، فلو كان كذلك فقط لما قبل كبار الملوك والزّعماء أن يصبحوا مادّة لهذا الفن"[3]، إنّ هذا القرب من الإعلام، جعله يأخذ منحى السّياسة، فتوطدت وشائجه معها حتى عُدّ أكثر أسلحتها فتكا، ولم تخلُ الأعمال من معاكسة السّياسيّين قديما وحديثا.

فمنذ اختراع تقنية ليتوغراف(الحفر المطبوع)(Lithography)، برزت حريّتهم الّتي قوّضها الخطّ الإيديولوجيّ للصّحف الّتي اشتغلوا فيها، لذلك فإنّ الإفصاح الكاريكاتيريّ مصيره مصادرة حقّه في الإبداع أو سجنه، والأمثلة كثيرة، مثل"**فليبون**

[1] عبد الكريم سعدون، ملاحظات في طبيعة الرسم الكاريكاتيري، مجلة تموز، مرجع سابق، ص. 13.

[2] بيرق حسين جمعة الربيعي، فن الكاريكاتير في الصحافة العراقية، تاريخ الإنشاء:2013، تاريخ التصفح :30 /2019/06، على الساعة 21.40.https://bit.ly/3PwhYYS

[3]Champfleury , Histoire de la Caricature Antique, 3édition, E. dentu éditeur, Paris,1867 , p.37.

Charles Philipon(1800-1861) **ودومييه** في فرنسا"[1]، وهذا الأمر كان ولا يزال إلى اليوم. هذا بالنّسبة لرد فعل السياسيّين، أمّا الوجه الآخر للاعتراف أتى من أحد روّاد الأدب الفرنسّي، فقد ذكر **النابلسي**(1940-2014) "أنّ **فليبون** رسم **بلزاك**Balzac(1799-1861) وسخر منه، فما كان من **بلزاك** إلاّ أن لقّب **فليبون** ألقابا تعظيميّة، كأن دعاه: بالدوق، وبماركيز الرّسم، وبالكونت، وبالبارون، وبسيّد الكاريكاتير"[2].

وعلى الرغم من أنّ **أرسطو**Aristote (323-385 ق.م)، لم يعترف بفنّ الكاريكاتير حينما انشغل بفكرة الجمال المطلق، وتجاهل نطاق الفنّ الكاريكاتيريّ ووصفه بأنّه فنّ غير مجدٍ[3]، إلاّ أنّه أثبت مكانته بعد قرون من **أرسطو**، فحيثما يكون القلم الّذي تصطبغ أحباره بهموم النّاس، ويبقى يرسم ويرسم؛ حيث تتقمّص الأعمال السّريعة إرساليّاته لتعبّر عن الغضب الممزوج بالمرح، وبالتّهكّم.

2. الجذور التاريخيّة للكاريكاتير:

حسب الباحثين، تبدأ رحلة الفنّ الكاريكاتيريّ من العصور القديمة؛ حيث اتّخذ الإنسان أداته الفنّيّة بطريقة عفويّة من أجل نقل تجاربه ومعارفه، وتحديدا في العصر الحجريّ القديم حين نقش رموزا على الحجارة، واستلهم مواضيعها من الأساطير المتوارثة.

[1] شاكر النابلسي، أكله الذئب(السيرة الفنية لناجي العلي)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص.56.

[2] المرجع نفسه، ص.56.

[3] Champfleury , Histoire de la Caricature Antique. Op.cit, p.37.

1.2. ما قبل التّاريخ:

أشار **ممدوح حمادة** (1959) إلى أنّ الفنّ الكاريكاتيريّ ولد مع ولادة الإنسان، وعثر على آثار تعود لحضارات وفنون ما قبل التّاريخ؛ إذ تمّ العثور على الكثير من الرّسوم الّتي تحتوي على عناصر الكوميديا والسّخرية في جدران الكهوف في فرنسا وإيطاليا والجزيرة العربيّة والصّحراء الجزائريّة وقبرص...[1]. فالمتتبّع لرسومات ما قبل التّاريخ يلاحظ الكمّ الهائل من أشكال الحيوانات الّتي وجدت مقارنة بوجود الإنسان والتي رسمت بالدقّة وبالتّقشّف والبساطة، وأنّ بعض الرّسوم أو النّقوش يمكن أن تكون مشابهة لأجمل الرسوم ذات الموضوعات الحيوانيّة الّتي يرسمها فنانون حديثون[2].

وفي السّياق نفسه يرى **أرنست فيشر** Ernst Ficher (1899–1972) أنّ الإنسان خلال تقليده للحيوان واتّخاذه شكلا كشكله، فإنّه يستطيع جذبه واستدراجه إلى مسافة أقرب ممّا تسهّل عمليّة إيقاع الفريسة بطريقة أسهل في يده، وبذلك فالسّحر والخيال يقابله العمل في الواقع[3]. هذا ما ظهر في بعض صور الأجساد البشريّة الّتي انتهت برأس ذي أشكال حيوانيّة (ينظر:الشّكل1)، إذ تمثّل صورا لجسم إنسان برأس النّعام والغزال، وهي إمّا "رسالة ساخرة إلى القوى السّحريّة معلنا انتصاره على مخاوفه، أو أنّه قصد منها الاحتفال برحلة صيد ناجحة وفقط"[4]، وفي كلتا الحالتين فالموقف التّصويريّ أسّس لفنّ سمّي فيما بعد الكاريكاتير، على الأقل في شقّه المتمثّل في المبالغة والإضمار، كما "عبث بواقعيّة الأشكال أو قام بخلط تراكيب الكائنات الحيّة لما

[1] ممدوح حمادة، فن الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة، مرجع سابق، ص.9.

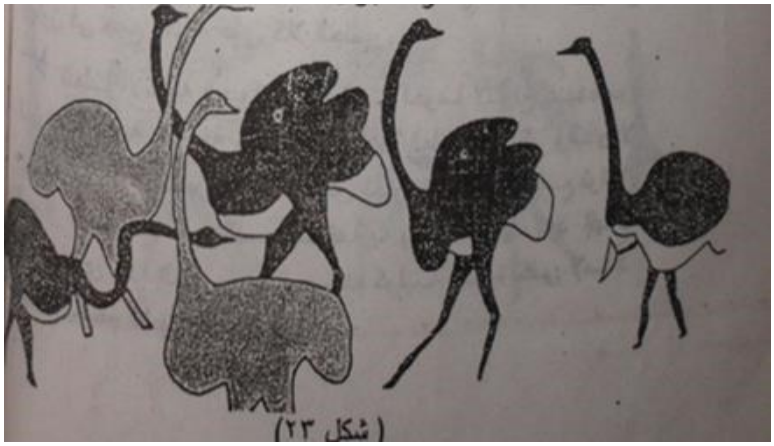
[2] عفيف البهنسي، الفن عبر التاريخ، سوريا، الفن الحديث العالمي، د.ت، ص.14.

[3] أرنست فيشر، الاشتراكية والفن، تر: أسعد حليم، بيروت، دار القلم، ط.1، 1983، ص.13.

[4] طلال فهد الشعشاع، فنّ الكاريكاتير(دراسة علميّة نظرية وتطبيقية)، مرجع سابق، ص.19.

يحقّق هدفا معيّنا، فرسم الإنسان برأس حيوان أو حيوان برأس إنسان أو في جسم طائر كما وضّح **فهد الشعشاع**(1977)[1].

الشّكل(1): رحلة صيد ناجحة



المصدر: نقوش المآوي الصخرية**:** https://bit.ly/3lHHqNf :2013/6/1

الملاحظ أنّ الرّسوم تحمل التّشويه في المقاسات والنّسب لجزء من الجسم أو للجسم كلّه، ولكن لا شيء يؤكّد السّخرية بالمعنى الّذي وجدت عليه في العصور الّتي رافقت تطوّر الكاريكاتير. هذه الرّسوم وردت بشكل جماعيّ مكثّف، امتازت بالحركيّة كالقفز والصّراعات، والبساطة في الخطوط، وهي الّتي استدعت وبشكل خفيّ الفنّ الكاريكاتيريّ على الأقل في شقّه التشكيليّ، فلولا هذه الرّسومات لما استطاع العالم قراءة التّاريخ واكتشاف الحضارات الّتي أسهمت في بناء الإنسانيّة بكلّ تراكماتها.

[1] المرجع نفسه، ص. 19.

2.2. الكاريكاتير في حالته الجنينيّة:

إنّ كهوف ما قبل التّاريخ شكلت مساحة للبوح، وفتحت أبواب الحس التعبيريّ للإنسان البدائيّ دون أن يعي ماهية الصّورة وإدراكاتها، وهذه الصّورة الّتي "خلّفت أشكالا ضاحكة لفنّ الرّسم ذكرت في التراث الحضاريّ المصريّ القديم والّتي مثّلت روح الدّعابة"[1]، رغم بساطتها ولكنّها حملت خطابا للتّواصل بين البشر. وقد اعتُبر أنّ "قدماء المصريّين والإغريق من أوائل من استخدم هذا الرّسم السّاخر"[2]. وهو ما أفصحت عنه القطع الأثريّة الّتي عكست طابع السّخرية للمصريّين من خلال شقفات **الأوستراكا** OSTRACA[3] والبرديّات[4](ينظر: الشّكل2)، بتصوير المجتمع بطريقة ساخرة تتضمّن التورّية البصريّة كأسلوب للمعالجة. وهو ما ذكره **جاردنر وليكسون** Gardner Wilkinson (1797–1875) في كتابه Les Mœurs et coutumes des Anciens Egyptiens (1836–1847) في أنّ الفنّانين المصريّين لم يخفوا ولعهم بالفكاهة في الكثير من رسوماتهم، الّتي هُرِّبَتْ، والمتواجدة في المتحف البريطانيّ، كالبرديّة

---

[1] ممدوح حمادة، فنّ الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصّحافة، مرجع سابق، ص.5 .

[2] جبر منى ، فن الكاريكاتير، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1977 ، مصر، ص.10.

[3] أوستراكاOstraca: أو الشّقفات وهي تسمية تطلق على قطع من القدور أو الأواني المهشّمة من الحجر الجيري الأبيض، وهي تسمية أطلقها الإغريق على قطع شفافة كانوا يستعملونها في الكتابة وتسجيل المعاملات، وقد عثر على الكثير من قطع أوستراكا بمصر، ويرجع تاريخها إلى العصرين البلطمي والروماني. ينظر: هـ.وليم بيك، تر: مختار السويفي، فنّ الرّسم عند قدماء المصريّين، القاهرة، الدّار المصريّة اللبنانية، ط.1، 1997، ص .65.

[4] البُردي Papyrus: نبات البردي، حمل المعلومات والعلوم والأحداث التي ميزت حياة الفراعنة وغيرهم من الشعوب. هذا النبات ينتشر في المسطحات المائية على شواطئ البحر والسبخات في الكويت والعراق وإيران وآسيا الوسطى وفي دول حوض البحر الأبيض المتوسط والبلقان وآسيا الصغرى وأمريكا الشمالية وأستراليا وغيرها. فقد كان ينبت في مصر بكثرة. وأقدم لفائق البردي المكتشفة ترجع إلى ما يقرب 4000 سنه، فورق البردي رغم صناعته بطرق بدائية مقارنة بالطرق الحديثة، فهو يتحمل عوارض الدهر وله خواص ومزايا ينافس بها أنواع الورق الحديثة.. ينظر: ولاء محمود محمد علي، البردي في مصر القديمة، تمهيدي ماجستير، تحت إشراف: د.محمد الخفرجي، جامعة سوهاج، مصر، 2021/2020، ص.7. الرابط:https://bit.ly/3UBeTI

المصريّة الطويلة الّتي تشكّل لفافة تحتوي على مجموعة من التّراكيب، استخرج منها ثلاثة رسومات"[1].

الشّكل(2):البردية المصرية

Source: Champleury, Histoire de la Caricature Antique, op.cit , p.25.

حسب **جاردنر** يظهر في البرديّة عدوّان مشهوران في الطّبيعة يلعبان الضّامّة، الأسد ووحيد القرن(lion et la Licorne)، وهي لعبة شعبيّة تسمى عند الرومان ludus latrunculorum (تشبه الشطرنج)، ويظهر فوز الأسد على وحيد القرن"[2]، و"من المحتمل أنّ الفنّان أراد أن يعبّر عن محاكاة ساخرة لفرعون الّذي أصبح في زمن الفنّان لاهيا يجترّ مجد أجداده، فصوره أسدا تواضع ليلاعب تيسا"[3]. كما يظهر في تسلسل الصّور ثعلب(Renard) يحمل كيسا على ظهره، ويعزف بآلة موسيقيّة(Double Flute أوPipeau)، والّذي سيصبح شخصيّة مهمّة في كاريكاتير القرون الوسطى، في حين

[1]Thomas Wright , Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art, traduction :Octave Sachot, Paris, deuxième édition, Adolphe de la Hayas, libraire éditeur, 1875, p.3.
[2]Thomas Wright, Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art, op.cit, p.7.

[3] أحمد عبد النعيم، الفكاهة والكاريكاتير في الفن المصري القديم، مرجع سابق، ص37- 38.

احتل القرد النّصيب الأكبر في الرّسومات لقدرته على تقليد أفعال البشر[1]، بالإضافة إلى القط الّذي شكّل القاسم المشترك في معظم رسومات تلك الفترة.

هذه التّأويلات جعلت **توماس وايت**(1810-1877)، و**شامبفلوري** يشيران إلى صعوبة كتابة تاريخ هذا الفنّ القديم في كتابيهما الموسومين: History of Caricature and Grotesque in Literature and Art(1865)، و Histoire de la Caricature Antique(1867)، حيث حاول معظم النّقاد ترسيخ وجود فن الكاريكاتير عند الفراعنة من خلال قراءاتهم للآثار، فهي تضم حيوانات تقوم بأعمال حربية وطقوس دينيّة، إضافة إلى بعض **الجرافيتي** Graffiti على أسوار بومبي Pompii أو النّقوش على الأواني اليونانيّة، وأنّ المجتمع اليونانيّ والرومانيّ القديم قد هيّأ ظروفا مناسبة لتواجد هذا الفنّ، وأنّ كلتا الحضارتين عرفته في حالته الجنينيّة[2]. فلم يقتصر على الّرسم، بل تعدى إلى التماثيل كتمثال الإمبراطور الروماني "**كاراكالا**"[3]Caracalla، وحسب المؤرّخين فإنّ **بوزون** [4]Pauson يعدّ أوّل رسام كاريكاتيريّ عند اليونان، والّذي أعدم بسبب أعماله، وقد ذكره كلّ من **أرسطو**Aristote و**أرسطوفان**Aristophane(446-386 ق.م)[5].

[1] Thomas Wright, Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art, op.cit, p. 7.
[2] Ibid., pp. 32-33.
[3] محفوظ في متحف افينيونAvignion بفرنسا.
[4]بوزون فنان إغريقي صور الناس بشكل قبيح إلى جانب الفنانين الذين مجدوا في الفن والجمال المثالي والآلهة الأولمبية، حيث نفذ أعماله بشكل مخالف، رغم أن أعماله لم يبق منها شيء حتى يتسنى التعرف على أسلوبه الفني الساخر الملائم لتلك الفترة المليئة بالصراع خلال العقد الأخير من القرن الخامس ق. م، هذه الرسوم قدلاقت السخرية من الأعداء السياسيين، تماما كما ظهرت كوميديا أرسطوفان في الأدب، وبيدو أن بوزون كان له تلاميذ وأنصار، لأن أرسطو حذّر من اتباعه ودعا الشباب إلى الاقتداء بالفنان: بولغيغنوت. ينظر: محمود حمادة، فن الكاركاتير من جدران الكهوف الى أعمدة الصحافة، مرجع سابق، ص ص.202-203.
[5] Champfleury, Histoire de la Caricature Antique, op.cit.,pp.42-45.

3.2. من العصور الوسطى إلى عصر النّهضة:

شهدت القرون الوسطى تواجد عدّة منحوتات في الكاتدرائيّات تحمل من **الغروتسك**Grotesque، ومع اختراع الطّباعة في ألمانيا على يد **يوهان جوتنبرغ** Y.Gutenberg (1398-1468) عام 1440، راج استعمال الرّسوم المطبوعة على الورق بواسطة قوالب خشبيّة gravure لتوثيق مشاهد الحياة الدينيّة والسياسيّة والاجتماعيّة. وقد أشار البريطاني **توماس وايت** المختص في المخطوطات المصوّرة أنّ أولى الرّسومات الّتي أعطت انطباعا لوجود الكاريكاتير هي اللّوحة الفرنسيّة الموسومة: **نكسة لعبة السويسريين**"Rivers du jeu des Suisses"[1] (ينظر الشّكل:3) المطبوعة سنة 1499[2]، وبعد ذلك ظهر استخدام الرّسوم في كتب مطبوعة صغيرة [مطويّة] Pamphlet مؤلّفة من نصوص نقديّة أو أغاني ثوريّة، مرفقة برسوم لأشخاص من النّظام السياسيّ والكنسيّ، لا تحمل أي توقيع[3]. ممّا أتاح للقس الألماني **مارتن لوثر**Martin Luther(1483-1546) فرصة استخدام الكاريكاتير لخدمة "حركة الإصلاح الدينيّ" ضد الأنظمة الكنسيّة الحاكمة"[4]، كسلاح سياسي داعياً إلى تكريس السخرية ، ورسم القساوسة على جميع الجدران؛ وحتى على أوراق اللعب بشكل يجعل الناس يشعرون بالقرف عندما ينظرون إليهم أو يسمعوا عنهم، ولكن لم يسلم القس **لوثر** من سهام الكاريكاتير الّتي صوّبت نحوه فيما بعد تهكما على عائلته من خلال

[1] لوحة نكسة لعبة السويسريين: يذكر أنّ هذه اللوحة أرخت لظهور الكاريكاتير في فرنسا، وهي تحكي عن غزو مملكة نابولي، وهي لعبة البطاقات، حيث شارك ملك فرنسا لويس الثاني عشر، وهنري السابع ملك انجلترا والبابا ألكسندر السادس ودوقي البندقية، ومرغريت من إسبانيا والسويسريين، حيث أعلن السويسريون معارضة مشروع توسع لويس الثاني عشر في المملكة. ينظر:

Thomas Wright, Histoire de la caricature et de grotesque, op.cit., p.318.

[2] Champfleury, Histoire de la Caricature, Sous la Réforme et la ligue, Deuxième édition, E.Dentu, Paris, 1880, p.1.

[3] Ibid., p.80.

[4] Ibid.,p.80.

لوحة "Luther et Cathrine De Dora"[1]، فكان الكاريكاتير السّلاح والسّلاح المضاد ذاته.

الشكل(3): لعبة نكسة السويسريين

Source3 :Thomas Wright, Histoire de la caricature et du grotesque, op.cit., p.318.

خلال عصر النّهضة، كانت جماليّة القبح لا تنفصل عن بعض الميول المعادية للكلاسيكيّة، ولكنّ الرّؤوس الغريبة schetch[2] **ليوناردو دافنشي** (1452-1519) L.daVinci ظهرت كرد فعل على مبدأ المثاليّة، وتأتي لكسر الرّابط الّذي أُعتقد أنّه لا ينفصم بين الفنّ والجمال[3]. إذ اختار الفنّانون أجمل ما في الطّبيعة وتجميلها بإزالة عيوبها، على العكس من ذلك، فإنّ **ليوناردو** في هذه الاسكاتشات أدرك أنّ

[1] Ibid., pp.80-83-84.

[2] بالانجليزية Schetch بالفرنسية croquis، و هو رسم تصويري، تخطيطي، مبسط، توضيحي. يرتبط بتحضير العمل بخطوط وتركيبات مبدئيّة كاقتراح لفكرة عند الفنّان. ينظر الرابط: تاريخ التصفح: 2019/07/22.https://bit.ly/3pBQqpn

[3]Diane de Puysegur, La caricature, l'homme à travers un miroir déformant, consulté le 12/07/2022. https://bit.ly/3Ac6Md5

الجمال في الإنسان والطبيعة هو سرد عيوبهما، فقد عرف الجمال بعكسه المطلق[1]، ويكون بذلك، أبدع دراسات تحضيريّة مختلفة، أهمّها خمس وجوه كاريكاتيريّة(Study of five grotesque heads) لفنّ البورتريه Portrait[2] (ينظر: الشّكل4)؛ حيث أسهم من النّاحية الفنّيّة الجماليّة بشكل كبير في تطوّر فن الكاريكاتير فيما بعد(فن الكاريكاتير السياسي)، والّذي أطلق عليه البورتريه الكاريكاتيريّ، وهو النهج الّذي تبنّاه فيما بعد "الهولندي **جيروم** Jérôme Bosch (1450–1515)، والّذي استحضر الشرّ المطلق من خلال تشابك رؤوس وحشيّة"[3] وكذلك "الإخوة كراتشي Annibal et Agostino Carracci " من خلال لوحة "Annibal"Sheet of Caricatures "[4](ينظر: الشكل5).

[1] Ibid.

[2] البورتريه Portrait: أكثر أنواع الرّسم صعوبة بوصفه يشتغل على التّشريح الفنّيّ، وعلى الأبعاد الثّلاثة وهو ما يطلق عليه التّجسيم، إضافة إلى التّلوين والتّظليل، وشكّل الوجه اهتمام كلّ الحضارات السّابقة من حيث التّمثيل فقد جسّد في الرّسم والنّحت، وكانت الحضارة الفرعونيّة أهمّها؛ وتذكر الكاتبة **يوفيسين دكسيادس** Euphrosyme Doxiadis أنّ المصريّ القديم كانت لديه عقيدة راسخة بأنّ الرّوح الهائمة في نهاية العالم ستعود لتلتحم بالجسد(...)خوفا من أن تضلّ الرّوح طريقها، فتعود إلى جسم آخر، فقام برسم وجه صاحب الجسد، ثم وضع الرّسم في لفائف المومياء حتّى لا تخطئه الرّوح عند عودتها، وهو فنّ طوّر بنيته ليوناردو دافنشي في عصر النّهضة، إذ أكد على ضرورة رسم الوجه بطريقة تجعل من السهل، فهم ما يدور في فكره، وإلا فقد حقه في المديح. ينظر: سمير عطا أحمد، الفيوم رصد الزمن، مجلة الفيصل (المملكة العربية السعودية، دار الفيصل الثقافية)، العددان: 385–386، رجب شعبان 1429هـ/يوليو أغسطس2008، ص.29. رابط التصفح: https://bit.ly/3Kb9xjx

[3] Diane de Puysegur, La caricature, l’homme à travers un miroir déformant , op.cit .

[4] Ibid.

الشّكل(4):five grotesque heads **الشّكل(5)**:Sheet of Caricatures

Figure4:Léonardo da VINCI , Study of Five Grotesque Heads, 12495, circa 1495, Pen and Ink on paper, 26 x 20.5 cm, Windsor, England: Royal Collection.lin : https://bit.ly/3WChYJI

الشّكل(5): رسم تخطيطي لأنبال كراتشي بعنوان: Feuilles de Caricatures (Sheet of Caricatures)، حوالي 1595، قياس :201mm ×139، قلم حبر على ورق، متحف بريطانيا.https://bit.ly/3Ac6Md5

3. تطور فن الكاريكاتير:

1.3.فن الكاريكاتير في الغرب:

تعدّ انجلترا من حواضن الكاريكاتير السّياسيّ في أواخر القرن السّابع عشر وأوائل القرن الثّامن عشر، وكانت الأسرة الملكيّة بعيدة عن رسومات الكاريكاتير، وأوّل من هوجم الملك **جورج الأول** (1660-1727)؛ حيث صوّروه بغاية السّخرية والنّقد، وعندما وصل الملك **جورج الثّالث عشر**(1738-1820). كان الكاريكاتير فنّا معترفا به في

انجلترا، ونتيجة لهذا الرواج ظهرت مجلة Punch(1841)، وعدد من الرسامين: **جورج كروتشانك** (1792-1878) Cruikshank George، الّذي لقّب "بالمركيز"، و**جيمس جيلاريي** James Gillary(1756-1815)، وهو من نقّاد الثورة الفرنسيّة و**توماس رولندسون** Rowlandson فقد نال **بونابرت** حصّة الأسد من أعمال الكاريكاتيريّين (ينظر :الشّكل6)، ويقول المختصّون: "إنّ نابليون كان حظّه سيّئا؛ لأنّه وجد في العصر الذّهبّي للكاريكاتير(...)وأنّه كان من بين أكثر الشّخصيّات الّتي تعرّضت للتّشهير والسّخرية[1]. وقد رسموه بمقاسات صغيرة"Littel Bonny لضرب هالته كإمبراطور، ومثله **رودلسون** على شكل عنكبوت نسجت شباكها على العالم. ويرى البعض أنّ فن الكاريكاتير في انجلترا كان يرمز إلى فن التخريب أو التمرد ضدّ السلطة، وفقًا لصيغة **سيغموند فرويد** في أنّه يشوّه الخطوط، يحوّلها، يفسدها، ويحطّ من قيمة النموذج. يضخم ويهاجم الرجل وصورته ومشاعره وسياساته وماضيه ومستقبله. هذا التخريب اللامحدود هو أساس أسطورة **نابليون**، إلاّ أنّه يعتمد قبل كل شيء على خطاب محافظ موجه جزئيًا من قبل السلطات الإنجليزية[2].

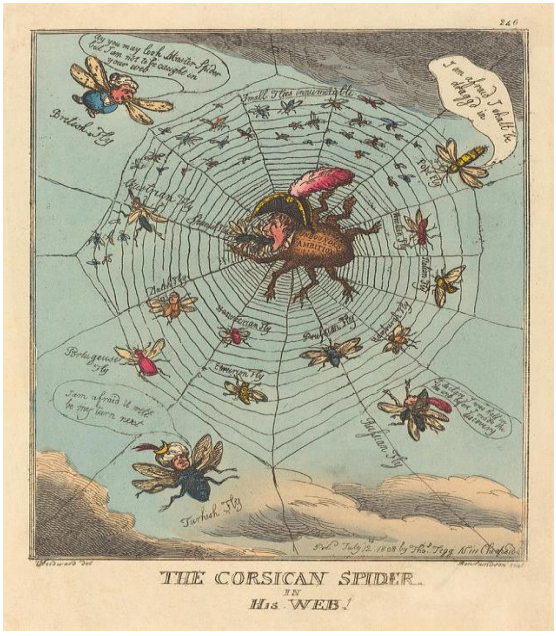
في فرنسا، وإلى غاية أوائل القرن الثّامن عشر لم يكن للفرنسيّين الحرّيّة في رسومات ساخرة تتناول صناع القرار السّياسيّ، لذلك كانوا يستحضرون شخصيّات خياليّة ويسقطون عليها نقدهم، ولكن هذا التّضييق لم يمنع الكاريكاتيريّين من الإبداع

[1] ممدوح حمادة، فن الكاريكاتير من جدران الكهوف الى أعمدة الصحافة، مرجع سابق، ص.42.

[2] يلعب رسامو الكاريكاتير الانجليزي بشكل ملموس على الأحداث التي يرغبون في حدوثها، وذلك من خلال اللعب بشكل أقل على الخط التحذيري من المنشورات أو الصحافة الموالية للإنجليزية، وكلاهما ملتزم بالتعبئة العسكرية للشعب البريطاني. وبعد معاهدة أميان، قاموا بتمثيل إيجابي جزئيًا لبونابرت. يبدو أن رسامي الكاريكاتير أرادوا إخفاء، البؤس والمجاعة، الضائقة الاقتصادية والاجتماعية التي تغرق فيها البلاد. ويصبح التخريب التصويري ترياقًا للوقائع القاسية للحياة اليومية، وجعل بونابرت فزاعة بشعة قادرة على جعل الناس ينسون البؤس والجوع. ينظر:
Pascal Dupuy, Quand Bonaparte était d'éjà Napoléon aux sources de l'image caricaturale de Napoléon en Grande Bretagne, revue Cahiers d'histoire, 131 , 2016. Line : https://journals.openedition.org/chrhc/5133?lang=en

وقد أدت الأجواء المرافقة للثورة الفرنسيّة لانتشار فن الكاريكاتير مما زاد في شعبيّته واستخداماته السياسيّة، حيث تَعرض الملوك وعائلاتهم للتّهكم[1] (ينظر: الشّكل7).

الشّكل(6): The Corsican spider in his web **الشّكل(7):** Les Animaux Rares



Source Fig.6: Caricature The Corsican spider in his web ! - Rowlandson, Thomas - 12 july 1808, Bodleian Libraries, Oxford .
Source Fig.7: Caricature Anonyme, graveur, 1792, Les Animaux Rares ou la translation de la menagerie royale au temple, materiaux et technique :aquatinte, Museé Carnavalet histoire de Paris. https://bit.ly/3YSlilW

[1] يوثق **الشكل(7)** المعنون: Les Animaux Rares ou la translation de la menagerie royale au temple عينة من سخرية رسامي الكاريكاتير من الملوك وأسرهم، حيث تظهر عائلة الملك لويس السادس عشر ممثلا بالديك الرومي وقد تساقط ريشه، يسوقها أحدهم إلى قصر اعتقالهم، وزوجته النمساوية الأصل ماري انطوانيت والتي لقبت بملكة الفقر والاناقة وسيدة العجز الاقتصادي بسبب تبذيرها واتهمت بالخيانة، رقفة أولادهما، رسمهوا على شكل حيوانات مثل: Le Dindon-la louve-les louveteaux-le temple-le sans-culotte-les tuileries، ووصف الملك لويس السادس عشر بضعيف الشخصية أمام ماري وكان قد تزوجها الملك الذي بناء على اتفاق بين النمسا وفرنسا للتصدي لانجلترا، ، وكانت هدفا للتشهير من رسومات الكاريكاتير التي تضاعفت وشكلت أحد أسباب الاضطرابات التي قادت الى الثورة الفرنسية سنة 1789وانهاء الحكم الملكي، وبعد الثورة وضعت في الاقامة الجبرية في قصر"التويلزي" مع العائلة، بعدها ألغي الحكم وحكم على الزوج بالاعدام. ينظر:
Augustin Challamel, Histoire-Musée de la république française, depuis l'assemblée des natables j'usqu'a l'empire, Paris, challamel éditeur, mdccxlii, 1953, p.268. LIN : https://bit.ly/3YM5ukJ

أنشأ مؤسّس الكاريكاتير الفرنسيّ **شارل فليبون** صحيفة أسبوعيّة سمّيت "كاريكاتير"[1]Caricature(1830) على أنقاض صحيفة Silhouette(1829)؛ حيث اعتمدت على فنّ جديد لم يألفه القارئ وهو فنّ الرّسوم السّاخرة الّتي أطلقته للعالم[2]، وكانت هذه أولى بدايات الفنّ الكاريكاتيريّ السّياسيّ في الصّحافة، والّتي ميزها لوحة **حبات الكمثرى**(Les Poires) ل**فيليبون** كلفته السّجن(ينظر: الشكل8). بينما لقى زميله **دومييه** في صحيفة الكاريكاتير المصير نفسه بتهمة التّحريض وازدراء لحكومة الملك، بعد أن أنجز لوحته السّاخرة الشهيرة (Gargantua) عام 1831(ينظر:الشّكل9)، مستعيراً الإسم من رواية(Gargantua) (1534) للكاتب الكلاسيكيّ الفرنسيّ **رابليه** Rabelais François من القرن السادس عشر، ويستنكر **دومييه** جشع الأعيان الّذين يحشون الملك بأكياس ضرائب والّتي يدفعها الجوعى والّذي مثله على شكل مخلوق خرافيّ جشع بوجه كمثرى (وفقًا لفكرة **فيليبون**)، جالسًا على عرشه لاستقبال الخدم الّذين يسكبون التيجان في فم الملك عن طريق سلم، وعند أقدام الملك تجمع الشخصيّات تجمع القطع النقدية المتساقطة أثناء النقل، وفي أقصى اليسار يلتقط كبار الشخصيّات الأوسمة الّتي تسقط من العرش الملكي[3].

---

[1]ضمّت صحيفة كاريكاتير الأسماء التالية: **فليبون**Philipon، و**ديكامب** A.G.Decamps (1803–1860)، و**قروندفيل** J.J. Grandville(1803–1847)، و**ترافيس** J.Travies de Villes (1804–1859)، و**دومييه** Daumier و**جافارني** P.Gavarni(1804–1866).

Bohum Lynch, A History of Caricature,London,Faber and Gwyr,mcmxxvi,1926, p.80.

[2]Ibid, p.80.

[3] عرضت في صحيفة Caricature 1831قبل أن تصادر جميع النسخ ويتلف حجر الطبع وكان هذا العمل سببًا في إصدار حكم يقضي بسجن **دومييه** ستة أشهر مع غرامة مالية قدرت بخمسين 50 فرنك، أطلق سراحه بكفالة، ولم يُسجن **دومييه** إلا بعد نشر لوحتين أخريين ضد النظام، في أغسطس 1832، وهما Les Blanchisseurs و La Cour du Roi Pétaud. ينظر: gargantua-honore-daumier، تاريخ التصفح:2019/12/22 الرابط: https://utpictura18.univ-amu.fr/notice/15771-gargantua-honore-daumier.

كما أسّس عميد الكاريكاتير الفرنسيّ **هنري دومييه** مجلّة شاريفاري Charivari سنة 1831. وأسهم بشكل كبير في إرساء الفن الكاريكاتيريّ في فرنسا والعالم[1]، وقد عد **هربرت ريد**(1893-1968)Herbert Edward Read الفنّان **دومييه** قضية في حد ذاته، ووصفه بأنّه فنان كاريكاتوريّ تمتد سخريته وهجاؤه إلى كلّ طبقات المجتمع، ناقدا لكلّ ما هو غير أخلاقيّ بصورة واقعيّة، وتمثيل صوري من خلال رسوم كاريكاتوريّة أو نحت كاريكاتيريّ أو لوحات زيتيّة بشكل يعكس انفعالاته[2]. ولكن مايسجل هنا، أنّ الصّحف الفرنسيّة الهزليّة جمعت بين توجّهين متناقضين، فهي من جهة تنادي بالديمقراطيّة وتعادي الأنظمة الشموليّة، ولكنّها من جهة أخرى كانت تساند الاستعمار الفرنسيّ للجزائر وتسخر من العرب وثقافتهم من خلال رسوماتها.[3]

وانتقل فنّ الكاريكاتير إلى ألمانيا فظهرت مجلّة Simplicissimus(1896)، وكانت أشهر مجلّة في الحرب العالميّة الأولى، عمل بها Thomas Theodor Heine (1867-1948).

---

[1] **هونوريه دومييه:** فنان فرنسي اشتهر برسومه الكاريكاتيرية في صحيفة(شاريفاري–Charivari)، من خلال رصده للسياسة الفرنسية ورجالاتها من الملك **لويس فيليب** إلى رجال البرلمان بالنقد ونال شهرته الواسعة في مجال النقد السياسي، برفعه حدة النقد والسخرية في الكاريكاتير؛ وعندما مُنع من النقد السياسي، استطاع تمرير الرسائل السياسية ضمن الكاريكاتير الاجتماعي عام1835، وابتكر **دومييه** شخصيات كاريكاتيرية عبر بها عن أفكاره النقدية مثل شخصية الفأر المخادع، والتي لمح من خلالها للفساد الإداري في عصره الموجود في المؤسسات الحكومية. وقد جمعت أعمال **دومييه** بين القيمة الفنية والفكرية، والتي تستمد قوتها من جماليات الخطوط والأفكار والتزامه الاجتماعي والإنساني. فحملت أعماله (1833–1860) عناوين لمجوعات تضم أسماء لوحاته الكاريكاتيرية من بينها:

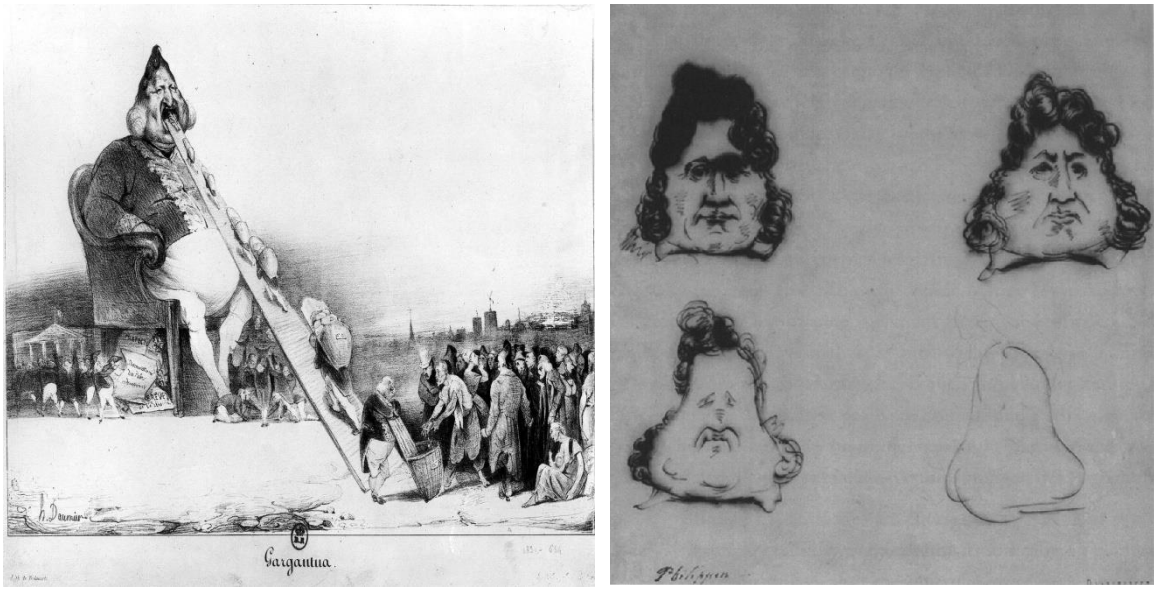
Les Bourgeois (Comédiens de société), La Magistration (Avocats et plaideurs), Les Artistes (Scènes d'ateliers) ،Paris (Croquis Parisiens) ،Théâtre (tragédie), Les Femmes (Bas-Bleus).
Champfleury, Histoire de la Caricature Moderne Troisième édition, Paris,E. Dentu, S. D, pp.191-192.

[2] . هربرت ريد، الفن والمجتمع، تر: فارس متري ضاهر. بيروت، دار القلم، 1975، ص.115.

[3] Sofiane Taouchichet, La Presse satirique illustrée française et la colonisation (1829-1990), thèse doctorat en histoire de l'art, Thèse dirigée par Ségolène Le Men et Todd Porterfield, Université Paris ouest Nanterre la défense, Université de Montréal, 2015, pp.31-32.https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02073436/file/TheseSofianeTaouchichet.pdf.

لم يخضع رسّامو الكاريكاتير الأمريكيّين في القرن التّاسع عشر للرّقابة، على عكس الفرنسيّين(Daumier) مثلا، فقد اضطلع فنّ الكاريكاتير بدور هام في كفاح المستعمرات الأمريكيّة؛ حيث ظهر في جريدة بنسلفينياThe Pensylvania رسما كاريكاتيريّا ل**بنيامين فرانكلين**"Benjamin Franklin (1706–1790)، وهو من بدايات فنّ الكاريكاتير في أمريكا سنة 1754(ينظر: الشّكل10).

الشكل(8): Les Poires **الشكل(9):**Gargantua

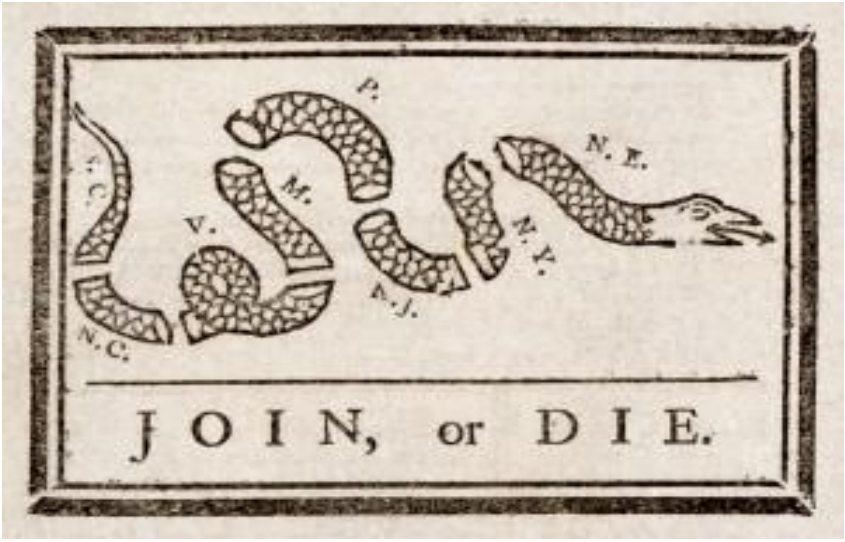


Source Fig. 8: Charles PHILIPON, La Métamorphose du roi Louis-Philippe en poire, 1831, dessin à la plume et à l'encre brune, 24,7 x 21,7 mm (feuille), annoté en bas, à gauche. " Philippon". Valeurs-de-la-Republique-Entre-magnifier-et-caricaturer-prendre-position-, line :https://bit.ly/3WQUeSC
Source Fig. 9: Honoré DAUMIER, Gargantua, 1831, lithographie, 21,4 x 30,5 cm, publiée dans La Caricature, le 16 décembre 1831. Valeurs-de-la-Republique-Entre-magnifier-et-caricaturer-prendre-position-, line :https://bit.ly/3WQUeSC

ولكن في نهاية الحرب العالميّة الأولى، وضعت حكومة الولايات المتّحدة رقيبًا على فنّ الكاريكاتير بإنشاء مكتب الرّسوم الكاريكاتوريّة سنة 1918، والّذي تمّ إلحاقه بإدارة Propaganda من أجل تشجيع الرّسّامين على التّعاون مع السّياسة لإدانة

الشيوعيّين والفاشيّين[1]. ويشترك الكاريكاتير الأمريكيّ والفرنسيّ في الرّموز الّتي وشمت تاريخهما؛ إذ مثّلت "ماريان الجمهوريّة الفرنسيّة، والعم سام كرمز الأمّة الأمريكيّة لينتهي المطاف إلى ولادة الرّموز الحيوانيّة كالحمار الديمقراطيّ والفيل الجمهوريّ من طرف **توماس ناستِ**(1902-1940)"T.Nast[2].

الشّكل(10): Join,or Die



المصدر: https://bit.ly/3LK8B4K:23/4/2019

وللإشارة هنا، أنّ معظم رواد الفنّ الكاريكاتيريّ، شأنهم شأن معظم الفنّانين في العالم الّذين انتهت حياتهم بمأساة، فقد توفّي في منفاه ببوردو الفرنسيّة الإسبانيّ

[1] Mira Falardeau, Donald Dewy, The art of III WILL ? The Story of American Political Cartoon/Guillaume Doizy et Jack Houdré, Mariane dans tous ses états , la République de Daumier à Plantu**. REVUE COMMUNICATION , volume :28/2/ 2011 ,** New York, New York University Press. Paris, Éditions Alternatives. https://bit.ly/3LK8B4K.

[2] IBID., p.6-8 .

السّاخر صاحب لوحات نزوات الموتىLes Caprices[1] **فراسيسكو دي غويا** Francisco Goya(1746–1828)، أمّا **جيلاري** خصم الثّورة الفرنسيّة، فقد انتهى به المطاف في مصحّة للمجانين بلندن، أمّا مواطنه **كروشانك** عاش أيّامه الأخيرة بلندن في بؤس، مريضا بالاكتئاب، في حين ساءت صحّة **هنري مونييه** في الأيّام الأخيرة ولم يجد من يقف إلى جانبه، والشّيء نفسه مع **دومييه** الّذي أصيب بالعمى وتوفي في قرية معزولة بضواحي باريس[2].

واصل فنّ الكاريكاتير تطوره، حيث برزت في السّتينات من القرن العشرين أسماء طبعت تلك المرحلة المتميّزة بحركات التّحرّر في العالم مثل الفرنسيّ **سيني** Maurice Sinet(1928–2016)، وبلانتو[3] Plantu - Jean Plantureux - (1951-)، والأمريكيّين: **ديفيد ليفين**David Levine(1926–2009)، **روبير كرامب** Crumb

[1] لوحة **النزوات**Les caprices: في سنة 1799 نشر **غويا** مجموعة تتكون من (80) ثمانين لوحة أطلق عليها اسم – النزواتLos Caprichos– رسمت هذه المجموعة من اللوحات على إثر أزماته النفسية التي عانى منها في تلك الفترة، وهي نقوش بألوان مائية تتناول الانتهاكات الاجتماعية والسياسية والدينية ومساوئها في المجتمع بأسلوب نقدي لاذع والتي سلمها للملك سنة 1803؛ وهي أعمال استثنائية لها سبق في التراث الاسباني الفني، وفي تاريخ الفن وهي عبارة عن مجموعة من اللوحات المحفورة على المعادن (كرافيك) حفرت بطريقة الإبرة والرسينة (نوع من الغبار اللاصق) واستخدم الحامض الحارق، إنها عالم نظر إليه بمنظار متشائم أسود. وقد اتخذت طابع الهزل والسخرية. وقد بدت فيها مخلوقات خلطت بين البشر والوحوش ومناظر تمثل ضراوة وخبائث وحماقات ذلك المخلوق الذي اسمه الإنسان، والذي يبدأ حياته مفعما بالأمل وينهيها بالخطايا والنكبات، وقد هاجمت النزوات مظاهر الحياة الاجتماعية المتخلّفة بقسوة. ينظر:

-Sarah Carr- Gomm, Francisco Goya (1746-1828), Parkstone International, 2019, s.p

[2] Champfleury, Histoire de la Caricature, Sous la Réforme et la ligue, Op.cit., p.8.

[3] رسام كاريكاتير فرنسي في جريدة لوموند Le Mondeالفرنسية، بدأ النشر سنة1972 خلال حرب الفيتنام، اين رسم حمامة السلام وباعه لصحيفة لوموند، حيث ترك دراسة الطب واهتم بالقصص المصورة، اشتغل متعاونا مع المجلة الساخرة Le Canard Enchainé لمدة سنة، ومع Express وظلت رسوماته مرتبطة بالصفحة الأولى من الجريدة، وحظيت أعماله بالاهتمام في جامعة السوربون، وتصدرت جل أبحاثهم. ينظر: ابراهيم الحسين، الجمالية...والايديولوجيا، عن العلاقة المتشابكة بين الفن والسياسة، المغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ص1، 2003، ص 25.

Robert(1943)، والانجليزي **جيرالد سكارف**[1] Gerald Scarfe (1936)[2]. بالاضافة إلى كلّ من: Clifford(1869-1949)Berryman رسّام كاريكاتير في الواشنطن بوست كما شهد Oliphant Pat(1935-)، والكاريكاتيري في مجلّة إيكونوميست(1955-)Kallaugher Kiven[3]، كما شهد العصر ميلاد عدّة صحف ساخرة مازالت إلى اليوم تصنع الجدل في العالم منها: شارلي ايبدو Charlie Hebdo (1969،...)، و Le Enchainé-Canard(1915،...) في فرنسا، The Clinic(1989،...) في الشيلي، في ألمانياTitanic(1979،...)، وEulenspiegel(1954،...)، في المملكة المتحدة The Daily Mash(2007,...)، في شيكاغوThe Union (1988،...)[4].

ومع كلّ هذا التّاريخ، تبقى شرايين فنّ الكاريكاتير مرتبطة بالحياة، لذلك مازال يسير على الخطى نفسها منذ قرون، يستمر في محاكاة الواقع، ويرصد أحداث العالم وتناقضاته اليوميّة، ويسهم في فضح الأنظمة السياسيّة القائمة ويسايرها أيضا في توجّهاتها السياسيّة والايديولوجيّة.

2.3. فنّ الكاريكاتير عند العرب:

بدأ فنّ الكاريكاتير في الوطن العربيّ خطواته متألّقا، سرعان ما تهاوى، بسبب الرقابة الّتي تقصّ وريقاته في معظم البلاد العربيّة، لذلك دأب روّاده إلى إقامة جسورا

[1] عمل في أسبوعية"الصندايز تايمز، ورسم جل الشخصيات السياسية العالمية على هيئة حيوانات مفترسة وسحرة وعفاريت مثل: مارغريت تاتشر، ريغن، نيل كينوك، وقد أصدر كتابا بعنوان (سكارف حول سكارف) يعكس سخريته المستفزة في رسومه وسيرته الذاتية. ابراهيم الحسين، الجمالية والايديولوجيا، مرجع سابق، ص .25,

[2] ادوارد لوسي سميث، فن الكاريكاتير، تقديم: علي شلش، السعودية، مؤسسة الفيصل الثقافية، العدد 192، ص .122. الرابط: https://bit.ly/3WGRpTx

[3] ابراهيم الحسين، الجمالية...والايديولوجيا، مرجع سابق، ص.25.

[4] Abigall Edge, 9Piblications Parodly Flying The Flag for Satire, D .P :8jaunary 2015,vu le 8/6 /2022 .A 13h,20m, voir le lien : https://bit.ly/3Cn9LlR

جديدة للتّواصل، مكّنته من الانتشار والولوج إلى المتلقّي بسلاسة الكوميديا الّتي تحملها أيقوناته، وتؤجّج اشتغاله حريّة انفطر عليها صانعوه، وهذا ما أكّدته مقولة **هربرت ريد** في أنّ" الفنّان يعتمد على المجتمع، يأخذ طابعه وإيقاعه لأنّه عضو فيه، ولكنّه يلجأ أيضا إلى الاعتماد على فرديّته وخصوصيته وإرادته"[1]، فما هو موقع فنّ الكاريكاتير في السّاحة الفنّيّة للوطن العربيّ؟

1.2.3. فنّ الكاريكاتير في المشرق العربيّ:

لم يكن الفنّ الكاريكاتيريّ حاضرا في السّاحة العربيّة في ظلّ الحكم العثمانيّ وذلك لأسباب كثيرة منها: غياب حريّة الرّأي والتّعبير، وتأخّر المطابع الّتي وصلت إلى سوريا ولبنان ومصر في نهاية القرن التّاسع عشر[2].

تعدّ مصر مهد النّكتة، ومنها "بدأ التّحوّل إلى النّقد العلنيّ والكتابة السّاخرة على جدران المعابد، والرّسوم والبرديّات(...)فمن شعر الهجاء إلى السّجع إلى النّقد الصحفيّ"[3]؛ حيث ظهر الكثير من الكاريكاتيريّين في مصر تزامنا مع انتشار الصّحافة الهزليّة وفنّ الكاريكاتير، بدءا من "**عبد الله النديم**(1842-1896) في (التبكيت والتنكيت والأستاذ، والنديم) إلى سيل لم يتوقف منه ما هو لاذع وبارع، مثل: "منيتي" و"بغلة العشر" و"السبعة ودمتها"[4]. وفي نهاية القرن التاسع عشر ظهرت مجلّة **أبو نظارة** الّتي أسّسها **يعقوب صنوع**(1839-1912) عام 1878 والّتي كتبها بالعامية المصريّة

---

[1] شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، الكويت، عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد: 109، يناير 1987، ص .149.

[2] طاهر شمهود كاظم، فن الكاريكاتير (لمحات عن بداياته وحاضره عربيا وعالميا)، مرجع سابق، ص.84.

[3] بكر عبد الرحمن، الصحافة الساخرة في مصر(قرن من الزمان)، مصر، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، ط.1، 2018، ص.5.

[4] المرجع نفسه، ص. 6.

ونشر فيها رسوما كاريكاتيريّة تنتقد وتسخر من الخديوي إسماعيل[1]، كما شهدت مصر الكثير من المجلّات والصّحف الّتي تنشر رسوما فكاهيّة مثل "**اللطائف المصورة**(1925)، و**الكشكول**(1921)، و**آخر الساعة**(1934)، و**الجمهورية**(1953)، وروز **اليوسف**(1925) التي تخرج منها الأرمني **ألكسندر صاروخان** (1898-1977)، و**صباح الخير**(1956) التي جمعت رواد الفن الكاريكاتيري المصري الحديث[2] (ينظر الشكل:11). ولكن رغم الغياب على منابر الكاريكاتير، إلاّ أنّهم مازالوا محافظين على هذا الفن لأهميته في الحركة الفنيّة المصريّة، فأسسوا الجمعيّة المصريّة للكاريكاتير(1983)[3]، وأقاموا المعارض السنوية للكاريكاتير مثل: الملتقى الدوليّ للكاريكاتير الّذي بلغ دورته السابعة في (2022)[4]. بغية إلقاء الضوء على رواد هذا الفن وتشجيع الشباب على الاستفادة من مواهبهم،. بالاضافة إلى إنشاء أول أكاديمية للكاريكاتير في الشرق الأوسط من مؤسسة **روز اليوسف** تهدف لإحياء مدرسة الكاريكاتير التي أسستها **فاطمة اليوسف** قبل نحو قرن، وهي تهتم بتجميع أعمال

[1] رانيا الصالح، الكاريكاتير السياسي(من ثورة عرابي وحتى ثورة 25 يناير)، القاهرة، مكتبة جزيرة الورد، ط1، 2013، ص. 8.

[2] المرجع نفسه، ص. 8.

[3] الجمعية المصرية للكاريكاتير أحد الكيانات الفنيّة، تأسست الجمعية عام 1983 بمشاركة 25 رساماً، واختير الفنان الراحل محمد عبد المنعم رضا رئيساً لها، في1987 أقامت الجمعية أول معرض للكاريكاتير واشترك فيه 59 فناناً، وأصدرت نشرة تضمنت كلمة للفنّان "رخا"، أشار فيها إلى الفنانين الراحلين صلاح جاهين وصلاح الليثي وصاروخان غيرهم، وأصدرت مجلة "كاريكاتير"، التي تبنت المواهب تحت رئاسة مصطفى حسين. ينظر: عيد عبد العليم، الجمعية المصرية للكاريكاتير. ملتقى الريشة والقلم، تساعد على التواصل بين الأجيال الفنيّة، ينظر في الموقع:2019/21/30.https://bit.ly/3EWaauY .

[4] محمد خضير، ذاكرة الكاريكاتير، ينظم معرضا للرواد في ملتقى الأزهر للكاريكاتير، بوابة روز اليوسف، في الموقع: 2022/10/23. ينظر الرابط: https://bit.ly/3udJVLR

الفنانين الذين مروا على روز اليوسف وتوثيق تاريخ الكاريكاتير[1]. كما سعى بعض الفنانين إلى فتح متحف للكاريكاتير من بينهم الفنّان **محمد عبلة** وكان ذلك 2009[2].

أمّا في العراق فإنّ من أوائل الصّحف العراقيّة الّتي استخدمت فنّ الكاريكاتير هي: **جحا**(1923)، وجريدة **الهزل** (1924)، وجريدة **بالك**(1925)، وجريدة **الناقد** (1929)، وجريدة **أبو أحمد**، و**حيزبوز**(1931)، و**كناس الشوارع** و**القرندل**[3]، ويذكر أنّ أوّل رسم كاريكاتيريّ عراقيّ يحتوي على كامل العناصر المكوّنة لفنّ الكاريكاتير، ظهر في الصّحافة العراقيّة هو للفنّان **عبد الجبار محمود**، نشر على الصفحة الأولى للعدد الأوّل من جريدة **حبزبوز**(1931-1938) الّتي أصدرها **نوري ثابت**(1938)[4]، ويعدّ **غازي عبد الله** الرّائد الحقيقيّ لفنّ الكاريكاتير في العراق، تميّزت أعماله بالحدّة السّياسيّة قبل أن ينتقل إلى التّخفّي وراء الموروث الشّعبيّ كالأمثال الشّعبيّة والأشعار(الزجل)، ممّا أدّى إلى سجنه في خمسينات القرن الماضي[5]، وقد واصل المسيرة الكثير من الفنّانين إلى اليوم لا تزال أعمالهم تشكّل حيّزا إبداعيّا متميّزا، والّذين برزوا في الصّحافة العراقيّة هم: **فائق حسن**، و**سعاد سليم**، و**عكا صبري**، و**بهاء الدين**

---

[1] مؤسسة روز اليوسف تطلق أول أكاديمية لتدريس الكاريكاتير، تاريخ الانشاء:2014/10/15، تاريخ التصفح: 2019/9/20 . ينظر الرابط:https://bit.ly/3VWbWD3

[2] متحف متخصّص في الكاريكاتير ضمن "مركز الفيوم للفنون" الذي أُسّس في قرية تونس، وتبعد 110 كلم جنوب غرب القاهرة، ليحتضن رسومات جمعها الفنان محمد عبلة على مدار أكثر من عقدين، ينقسم المتحف إلى عدّة قاعات؛ إحداها لعرض تاريخ إنشائه، والثانية تحوي رسوم الكاريكاتير السياسيّة، بينما خُصّصت قاعة لرسومات مصر عبر العصور بدءاً من القرن الماضي وحتى وقتنا هذا، حيث تناول الكاريكاتير الحروب التي تعرّضت إليها مصر، بالإضافة إلى مجموعة مميّزة من الرسومات توضّح حال التعليم المصري. ينظر: متحف الكاركاتير من الفيوم الى القاهرة، مجلة العربي الجديد، العدد: 2967 ، 28يونيو2022. ينظر: https://bit.ly/3Qw9DF

[3] خضير الحميري، الكاريكاتير العراقي يطفيء شمعته السابعة والسبعين، ينظر في الوقع: 2019/5/12. الرابط: https://bit.ly/3lHJCEt

[4] بيرق حسين جمعة الربيعي، دراسات وبحوث في الإعلام والصحافة، الأردن، دار أمجد للنشر والتوزيع، ط.1، 2016، ص ص.137-138.

[5] كاظم شمهود طاهر، فن الكاريكاتير، مرجع سابق، ص .123.

الراوي، وجواد سليم،[1]...الخ. إضافة إلى جيل الثمانينات وهم:"**مؤيد نعمة، وعبد الرحيم ياسر، وضياء الحجار، وخضير الحميري، وعبد الكريم سعدون،** وآخرين"[2]. أمّا من ينشط على مواقع التّواصل الاجتماعيّ، فهم: **علي الدليمي، وإحسان الفرج، ورضا حسن رضا، ورائد الراوي.**

وفي سوريا ظهرت أوّل صحيفة هزليّة هي (حط بالخرج) صدرت في 1909 لصاحبها **محمد عارف الهبل،** وقد رسم فيها عدد من الفنّانين الأوائل وهم **توفيق طارق، وعلي الأرناؤوط، وعبد الوهاب أبو السعود، وخالد العسلي، وعبد اللطيف الماريني، وسمير كحالة**[3]، هذا الجيل أسّس لموجة من الفنانين ظهرت في الصّحافة السّورية مثل:"**ممتاز بحرة، وعلي فرزات، ويوسف عبد لكي، وعبد الهادي الشماع، وياسين خليل، وسعد حاجو، وحميد قاروط...**"[4].

وحسب **مجد الهاشمي** فإنّ الأردن لم يحفل بتاريخ في فنّ الكاريكاتير، وذكر **جلال الرفاعي**(1912-1946)، و**عماد حجاج**(1967)[5]، هذا الأخير لا يزال ينشط عبر مواقع التواصل الاجتماعيّ، والّذي يرى أنّ الكاريكاتير ما هو إلاّ "خرابيش تقلب الطّرابيش"، مشيرا إلى مسألة تطوّر الرقيب قائلا:"أنّ المقص العدو اللّدود للكاريكاتيريّ، وأنّ هذا الفك المعدنيّ المفترس ما هو إلاّ سيف يقصّ الرّؤوس، فهو عدوّ الحريّة والأفكار المحلقة"[6].

---

[1] المرجع نفسه، ص ص. 116-117.

[2] ينظر: فن الكاريكاتير في العراق، مجلة تموز، مرجع سابق، ص. 10.

[3] المرجع نفسه، ص.85.

[4] المرجع نفسه، ص.85.

[5] مجد الهاشمي، الكاريكاتير فن الحياة، مرجع سابق، ص.101.

[6] جمال العرضاوي، المشاء في الأخير كان الكاريكاتير...عماد الحجاج-ميس العمر-محمود الرفاعي، ت.عرض 2020/5/23، قناة الجزيرة، ت.ت: 2020/8/2، على الساعة: 12:30.https://bit.ly/3sOV3hY .

أمّا في لبنان عرفت الصّحافة الهزليّة أوّل صحيفة هزليّة **(حمارة بلدنا)** ل**نجيب جانا** و**شوسكيري** سنة 1910، سبقتها صحيفة**(هبت)** لصاحبها **خليل كامل** سنة1908، تلتها ثلاث صحف هزليّة هي**(البغلة)** في 1913، و**(حمارة الجبل)** في 1913، و**(جواب الكردي)** للسوري الأصل **توفيق جانا**[1]. و **يوسف مكرزل** مجلة (الدبور) في 1923، وظهر معه جيلا جديدا منهم: **خليل الأشقر، وجبرا، وبيار صادق، جان مشعلاني، وإيلي صليبا**[2] **ومحمود كحيل.**

في فلسطين، أسهم الكاريكاتيريّ **ناجي العلي**[3] في رسم حدود خريطته للعالم عبر رسوماته، أوصلت صوت الفلسطينيّين إلى محبّي الحرّيّة. فأنتجت ريشة **العلي** آلاف الأعمال الّتي شكلت كرونولوجيا الأحداث في فلسطين، من أوّل خطوة ل**حنظلة** إلى آخر لوحة أوقفت أنفاسه بكاتم الصّوت في شوارع انجلترا. "فكم من النبوءات الّتي ملأت رسوماته والّتي تحقّقت كنبوءته بالانتفاضة الفلسطينيّة الأولى الّتي اندلعت بعد أشهر من استشهاده"[4].

[1] الهاشمي مجد، الكاريكاتير فن الحياة، مرجع سابق، ص.26.

[2] المرجع نفسه، ص.26.

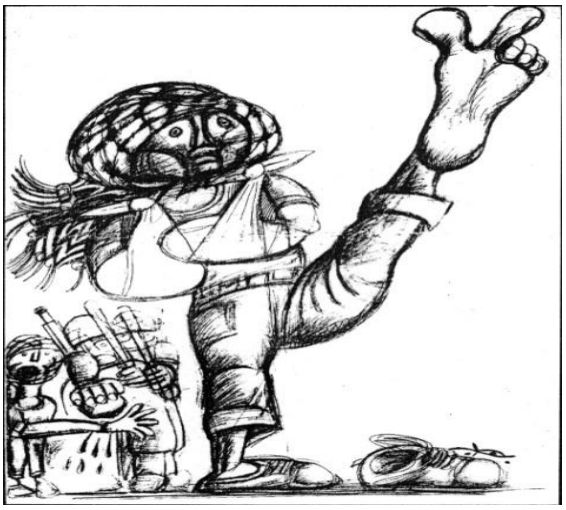
[3] **ناجي العلي:** فنان كاريكاتيري فلسطيني، يشكل مدرسة خاصة في الكاريكاتير العربي، حيث كون إضافة نوعية لهدا الفن، اشتهر بأيقونة **حنظلة** التي رافقت رسوماته منذ أن ابتكرها سنة 1969، وهي عبارة عن صورة طفل حافي القدمين يدير ظهره، وقد اغتيل في شوارع انجلترا بكاتم الصوت سنة 1987. ينظر: النابلسي شاكر، أكله الذئب (السيرة الفنية لناجي العلي)، ص ص.137-143.

[3] نزار شقرون، مكاشفات الصّورة في اللّوحة والكاريكاتير، مرجع سابق، ص.91.

[4] إياد محي الدين أمين، الاغتيالات السياسية في العصر الحديث عربا وعجما، الأردن، دار زهران للنشر والتوزيع، ط.1، 1437-2016، ص.110.

أمّا **أمية جحا**(1972)[1]، والّتي عمدت إلى توظيف تيمة المفتاح في أعمالها، كرمز للعودة من الشّتات إلى الوطن، فاتحة بذلك عهدا جديدا للكاريكاتير الفلسطينيّ بعد نكسته في **ناجي العلي**، كما ينشط الكاريكاتيريّ **علاء اللقطة**(1972)[2]، و**عاطف سلامة** عبر صفحتيهما في مواقع التواصل الاجتماعيّ (الفيسبوك)إضافة إلى الوجوه الجديدة ك"**بهاء ياسين** و**أسامة نزال**"[3]؛ حيث تنشر أعمالا لا تقلّ في الخط الثوريّ عن رسومات **العلي**(ينظر:الشكل12)، فهي تلامس الانتفاضة، وتعالج القضيّة ومستجدّاتها.

الشّكل (11):ج البهجوري



الشّكل(12): ناجي العلي

المصدر: 2/11/2019: https://bit.ly/3PPVL8z

[1] ينظر:حمد الغائب، أمية جحا...قضية في كاريكاتير، صحيفة الوسط، البحرين، العدد: 1758، يوم السبت30 يونيو 2007، ص.10، ينظرالرابط: https://bit.ly/3X2ezVc

[2] فايز أبو علاء، الفنان الدكتور علاء اللقطة لشبكة "العودة": فنان الكاريكاتير هو صاحب رسالة وقضية، ت.ا.5/تشرين الثاني 2015.سا:2:01، ت.ت.2020/8/10.سا:10:30.https://bit.ly/3GewGiQ

[3] جمال العرضاوي، المشاء في البدء كان الكاريكاتير، الكاريكاتير في فلسطين، على قناة الجزيرة، تاريخ العرض، 2020/5/28، ت.ت، 2020/8/20.على الساعة، 10:25.https://bit.ly/3MK2fE0

2.2.3. فن الكاريكاتير في المغرب العربيّ:

يستقلّ فنّ الكاريكاتير في المغرب العربيّ عن الكاريكاتير المشرقيّ في كونه جريئا في التّعامل مع القضايا المحليّة والعالميّة، ويمتاز بالمباشرة الأيقونيّة ولا يختبئ كثيرا وراء الرّمزيّة الّتي يتبنّاها فنّ الكاريكاتير العربيّ، نظرا لمساحة الحرّيّة، وخاصّة في الجزائر الّتي تنفرد في الطرح بكلّ أريحيّة مقارنة بالمغرب وليبيا، الّتي يشوبهما نوع من التّحفظ، فيما انفتح فنّ الكاريكاتير في تونس بعد ثورة البوعزيزي.

ويرى النّاقد **إبراهيم الحسين** أنّ فن الكاريكاتير في المغرب يقف على محكّ الممنوع، فهو حديث العهد كباقي التّعبيرات الخطّيّة ذات المنحى البصريّ الجماليّ، بحيث إنطلق خلال العقد الثّالث من القرن الماضي، حين أصدر الصحفيّ "**ميسة**" صحيفة "**مجلّة المغرب**" فاتحا المجال لظهور منابر فنيّة ساخرة أخرى، أبرزها "**مجلة الاثنين**" و"**المطرقة**"، و**الكواليس**، و**أخبار السّوق**، و**التقشاب**، و**الأسبوع الضّاحك**، وSatirix و"**أخبار الدّنيا**" الّتي كان يرسم لها **العربي بلقاضي**(1939-2001)...[1]. هذه الفضاءات أتاحت لطرفاء المغرب تفجير إبداعاتهم رغم الممنوعات، مثل "بوها**لي حميد** و**الدهدوهة** و**ناجي بناجي**، و**العربي الصبان**، و**عبدالسلام المريني**، و**إبراهيم المهادي**، و**محمد عليوات**، و**بوعلي مبارك**، و**الشعوبي العوني**، و**عماد السنوسي**"[2]. وعلى خطى التجربة المصرية شهد فن الكاريكاتير في المغرب تأسيس جمعيات فنيّة تضم رسامي الكاريكاتير للدفاع عن مشروعيته وأهميته، إلى جانب تنظيم معارض ولقاءات فنية

[1] إبراهيم الحسين، الكاريكاتير في المغرب-السخرية على محك الممنوع، تقديم: بوشعيب الضبّار، الرباط، المغرب، منشورات جمعية أصدقاء متحف الطنطان للتراث والتنمية، ط.1، 2018، ص .80.

[2] إبراهيم الحسين، الكاريكاتير في المغرب، مرجع سابق، ص.149.

على هامشها، منها: الجمعية المغربية لرسامي الكاريكاتير(2010)، اتحاد محترفي الكاريكاتير المغاربة (2011)[1]، وذلك للحفاظ على الاستمراريّة وتشجيع الفنانين.

أمّا في ليبيا، فيذكر الفنّان **خيري الشريف** أنّ الكاريكاتير بدأ في خمسينات القرن الماضيّ، ومن في الصّحف بالستينات لإنتاج إعلام مشابه لما يحدث في مصر ولبنان، وهي (ليبيا الحديثة، الحقيقة، الحريّة، طرابلس الغرب..). ولكن بعد الانقلاب العسكريّ في1969، أوقفت الصّحف وغادر **محمد المهدي الشريف** فنّ الكاريكاتير، ولكن **محمد الزواوي** (1911-1936)، استمر في العمل رفقة **تيجاني أحمد**، و**محمد عدية**، بمعالجة مواضيع اجتماعيّة بعيدا عن السياسة، وفي الثمانينات خرج الجيل الثّالث، وهم: **محمد زيتوني** و**خيري الشريف وصهيب تنتوش، وتميم الديب** بمرافقة أبويّة ل**محمد الزواوي** الذي تعد أعماله لوحة فنية مكتملة الأركان(كتلة وظلا ونورا وتفصيلا)[2] (ينظر: الشكل13).

فيما مرّ فنّ الكاريكاتير التونسيّ بمراحل بدءًا بفترة الاستعمار الفرنسيّ الّتي صدرت فيها حوالي 22 صحيفة هزليّة منها:"**جحا**(1909)"و"**المضحك**(1910) "**النمس**(1910)" و"الكشكول(1937)" و"**الفرززو**(1955)"[3]، ثم مرحلة ما بعد الاستقلال بقي في ظّل صحف الحزب الحاكم كصحيفة "**العمل**"، والّتي احتضنت روّاد الفن،

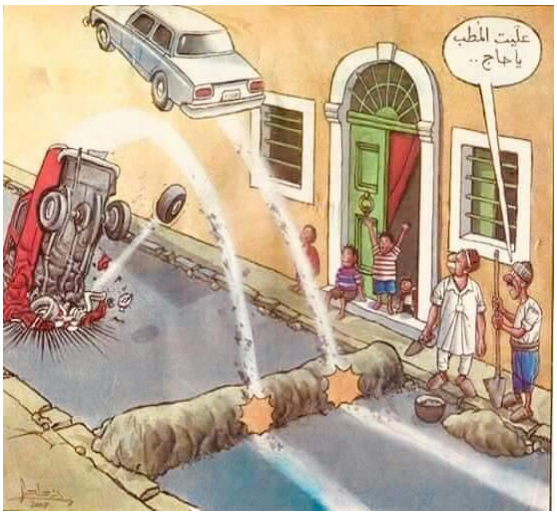
[1] يرى إبراهيم الحسين أن هناك عدة فعاليات تقام في المغرب تؤسس لفن الكاريكاتير رغم التضييق وهي: الملتقى الوطني لفن الكاريكاتير والإعلام، ينظم سنويا بمدينة شفشاون من طرف جمعية "فضاءات تشكيلية" بلغ طبعته العاشرة(2018)، ملتقى أكادير الوطني الأول والوحيد لفن الكاريكاتير(2012) نظمته"جمعية الباحثين في الهجرة والتنمية المستدامة ، مهرجان دولي للكاريكاتير (2017، 2018) تحت شعار مرحبا إفريقيا، والماء تحت الضغط. ينظر: المرجع نفسه، ص ص.139-140-141.

[2] ينظر: عبد الحليم حمود، الكاريكاتور العربي والعالمي، لبنان، دار الانوار، 2004، ص.105، وجمال العرضاوي، في الأخير كان الكاريكاتير، خيري الشريف، صهيب تنتوش، تميم الديب، برنامج المشاء، تاريخ العرض 2020/7/30، ت.ت : 2020/8/24. https://bit.ly/3lCqJCY

[3] عبد الرؤوف وشان، أزمة الكاركاتور في تونس (1987-2011) دراسة تحليلية تاريخية، مجلة مدارات تاريخية (الجزائر، Cognitive center for studies and research)، المجلد :1، العدد:2، ص 400.الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/124076

منهم: **علي عبيد، ومحمود الرباعي وحسن المشيشي**. وبقيت دار لقمان على حالها رغم ظهور بعض الصّحف المستقلّة في السّبعينات والثّمانينات، فبرزت أقلام من قبيل **حبيب بوحوال والشاذلي، وبلخامسة، لطفي بن ساسي، رشيد الرحموني، توفيق الكوكي، ليليا هلول،...**[1]، إضافة إلى جيل من الشّباب بأسماء مستعارة أفرزته شبكات التّواصل الاجتماعيّ، مثل: عم الطاهر-willis-salmanart-z[2]، وكما ظهرت بعض المحاولات التأسيسية للتكوين الفني الكاريكاتيري، حيث فتحت "مدرسة الكاريكاتير" يشرف عليها فنانين من الوطن العربي مثل: المصري سمير عبد الغني ينظر: الشّكل14).

الشّكل(13): محمد الزواوي



الشّكل(14):أحمد قاعود

المصدر: https://bit.ly/3UJmB3m -https://bit.ly/3QYVO1o 2021/6/9.

[1] ينظر: عبد الرؤوف وشان، أزمة الكاركاتور في تونس، مرجع سابق، ص. 401.

[2] عفاف عبروقي، رسام كاريكاتير التونسي–z –لم يتغير الوضع عما مضى، تاريخ الإنشاء: 1أيلول 2012، ت. ت : 2019/5/41.https://bit.ly/3lClxiI

3.2.3. فن الكاريكاتير العربي الأنثويّ:

على الرّغم من حضور المرأة في أشكال الإبداع كالآداب والفنون التّشكيليّة وفنون العرض وبقيّة الفنون، إلاّ أنّ احترافها للفنّ الكاريكاتيريّ بقي بعيدا عن اهتمامات المرأة عالميّا ومحليّا، ويرجع هذا العزوف الأنثويّ في التّعاطي مع الكاريكاتير إلى التّركيبة النّفسيّة للمرأة، الّتي قد لا توائم الرّيشة السّاخرة لانشغالاتها، فهو من الفنون الرّفيعة الحسّاسة الّتي تمتاز بالجرأة، والمرأة رغم امتلاكها لملكة الإحساس، إلاّ أنّها تفتقد الجرأة النضالية وتبعاتها "فالإبداع لا يكون بغير شجاعة"[1]، خاصّة إذا تعلّق الأمر بالكاريكاتير السّياسيّ وهو الدّارج في سجالات الفنّانين مع السّلطة. فقد ذكر **كاظم شمهود** أنّ أوّل من مارس فنّ الكاريكاتير الفكاهي السّاخر هما العراقيتين **هناء مال الله** و**حنان الكمالي** كانتا ترسمان في مجلّة **مجلّتي** للأطفال سنة 1969 الحكايات المصوّرة والطّرائف والنّكات، إضافة إلى الفلسطينيّة **أمية جحا** والسّورية **ملك سليمان**[2].

وفي خضمّ السّلطة الذّكوريّة للفنّ الكاريكاتيريّ في الوقت الراهن، ظهرت بعض الفنّانات في محاولة لرصد ظواهر المجتمع بعيون أنثويّة ساخرة تسعى لتغيير صورتها، وقد يكون الفنّ الكاريكاتيريّ وسيطا لتحقيق ذلك. من هؤلاء: المصريّة **دعاء العدل،** والسّوريّة **عفراء اليوسف،** والمغربيّة **ريهام الهور**، والبحرينيّة **سارة القايد،** والكويتيّة **سارة النومس،** والجزائريّة **سلمى مناعي، والأردنية ميس العمر**[3]، واللّيبيّة **منى هبة.**

---

[1] نوال السعداوي، عن المرأة والدين والأخلاق، المملكة المتحدة، مؤسسة الهنداوي سي آي سي، 2017، ص. 122.

[2] كاظم شمهود، فن الكاريكاتير، مرجع سابق، ص ص.100-101.

[3] جمال العرضاوي، في الأخير كان الكاريكاتير، ميس العمر، سلمى مناعي، سارة النومس، حصة المشاء على قناة الجزيرة، تاريخ العرض: 2020/8/6، تاريخ التصفح، 2020/8/25، على الساعة، 14:23. https://bit.ly/3yOkILr

4. خصائص الفنّ الكاريكاتيري:

الفنون بتنوعها تملك لغة خاصّة تسوّق الإبداع وتخرج خلجاته من المبدع أيا كان مجال اشتغاله الفنيّ، فهي عند الشّاعر والأديب الكلمات، وعند الرّاقص الحركات والايماءات، وعند النّحات الكتلة وعند الفنّان التشكيليّ الخطوط والمساحات والألوان والضّوء وغيرها، لغة واصفة لرسالة مرئيّة تُترجم التجربة الشّخصيّة للفنّان وهي "القدر المشترك بين الفنانين كظاهرة وجوديّة"[1]، تضفي على الأعمال الفنيّة الأساس البنائيّ، وتعطي للفنّان إمكانيّة التنّوع فهي"الخيط الإبداعيّ المشترك"[2].

1.4. العناصر التّشكيليّة:

اضطلعت الفنون على اختلاف مشاربها وأشكالها بدور اتصالي وثقافي في التعارف والتقارب الإنساني، ذلك أنّ الفنّ هو"استخدام للمهارة والخيال في إبداع وإنتاج موضوعات وبيئات وخبرات جمالية يشترك فيها الفنّان مع الآخرين"[3]، فنتج تعالق بين فن الصحافة والفنّ التشكيليّ حتى "صار فنا تعبويا وسلاحا في فضح الأنظمة الفاسدة...ورفض السلبيات والسخرية من الواقع"[4].

لقد أدى تطور المذاهب الفنيّة للفنون التشكيليّة، إلى تنوع أساليب الاشتغال الاجرائي للفنّ الكاريكاتيريّ، وتكّعب مع التكعبيين وتعَقد مع الددائييّن والسرياليّين حتى

[1] بسيوني محمد، أسرار الفن التشكيلي، القاهرة، عالم الكتب، ط1، 1980، ص. 19.

[2] المرجع نفسه، ص.19 .

[3] إبراهيم الحسين، التربية على الفنّ، مرجع سابق، ص.43.

[4] الهاشمي مجد، الكاريكاتير فن الحياة، مرجع سابق، ص.7.

أصبح تجريديا أحيانا[1]. ويمكن القول إنّ ما يميز الفنون التشكيليّة هو "قدرتها على الامتاع وتشكيلها وفق ما تمليه ملكة الذوق"[2].

ولهذا تعتبر الصّورة الكاريكاتيريّة لّوحة تّشكيليّة من حيث البناء وعناصر التّكوين، وهي "العناصر التّشكيليّة"[3] ذاتها المؤسسة للفعل التّشكيلي، مثل: النقطة كأصغر جزء يمكن الإحساس بوجوده وإدراكه بصريا ولمسيا في آن واحد. وهي بذلك أبسط علامة، لها قدرة أن تكون بؤرة اهتمام، وأن تُكون مناطق ذات صفات مميزة[4]، أمّا الخط فهو أول عناصر البناء، و"رحلة ممتعة، في تنوعه، وانفراجه، وانثناءاته"[5]، محددا هيئة الشّكل، في حين يمثل الحجم ايحائيا بأبعاده الثلاثة كتلة ناتجة بفعل التجسيم، بينما يعدّ الضّوء مصدر الكشف عن المرئيات، فهو يُعرّف الأشكال بما تُلقيه من ظلال وتباينات لونيّة، يُسهم في تعميق الفضاء بصريا[6]. في حين يوصف اللّون أنّه الخاصيّة الظاهرة لكافة الأشكال المحسوسة ولا يوجد شكل بلا لون، واللّون غير مضاف إلى الطبيعة، إنّه الطبيعة ذاتها[7]. كل هذه العناصر يؤطرها الفضاء الّذي يرتبط بالشّكل ويُقَسم إلى قسمين: الفضاء الفعلي المتضمن الأشكال ذات الثلاثة أبعاد والفضاء التصويريّ الّذي يضّم الأعمال المرئيّة ثنائية الأبعاد، موحيا بعمقها، فهو

---

[1] ادوارد لوسي سميث، فن الكاريكاتير، ص .102 .

[2] Paul Gaultier, Le rire et le caricature, Paris Librairie Hachette et Cie, 1906, p.6.

[3] هناك الكثير من العناصر التشكيلية بالاضافة إلى ما ذكر وهي: الملمس، والمساحة، والكتلة، والفراغ، والمساحة، والمنظور بنوعيه(الخطي والهوائي)، والاتجاه، والقيمة...الخ. ينظر:
صدام الجميلي، انفتاح النص البصري، دراسة في تداخل الفنون التشكيلية، الرياض، مؤسسة الفيصل، 1993، ص ص.(20-25-26-37).

[4] المرجع نفسه، ص.16

[5] بسيوني محمد، أسرار الفن التشكيلي، مرجع سابق، ص .28 .

[6] صدام الجميلي، انفتاح النص البصري، مرجع سابق، ص. ص. (23-24-25).

[7] هربرت ريد، معنى الفن، تر: سامي خشبة، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د.ت، ص. 5.

المحدد للنهايات في التّصوير بفعل الاطار الخارجي أو من خلال اللّون السائد أو عبر هيمنة أحد العناصر[1].

2.4 . مكوّنات اللّوحة الكاريكاتيريّة:

للّوحة الكاريكاتيرية لبنات أساسية تتكون منها، وتؤثث مسرحها باعتبارها مشهدا سينوغرافيا لا يمكن تمثيله إلاّ بتوافر شروطه ومقوماته، تترجمه لغتين: لغة الخطوط ولغة الحروف .

1.2.4. الشّخوص: تتكوّن اللّوحة من شخصيات حكائيّة ذكوريّة ونسائيّة تعبّر عن الواقع وهويّة المجتمع، إما نمطية وهي ثابتة وتتكرر في المشاهد، أو شخصيات معروفة بالاعتماد على الملامح المميّزة للشّخصية في الجسم والمبالغة في تضخيم بعض التفاصيل كتسريحة الشعر، نوع اللباس، أو الأشياء الّتي يستعملها، كالشوارب والنظارات والعصا، مثل: وشاح **ياسر عرفات**، وغرة والشارب المرَبع ل**هتلر**A.Hitler، أنف والقبعة الأسطوانية ل**شارل ديغول**C.de Gaulle، وشارب وغليون **ستالين**J.Stalin، وغرة **دونالد ترانب** D.Trump(...) وملامح الكثير من السياسيّن، كما يلجأ الفنّان للإستعاضة بالصفات المميّزة للحيوانات بغية توظيفها في رسم الإنسان، وعادة ما يكون هذا التّوظيف لإظهار قبح الأفعال.

2.2.4. الأشياء والأشكال: وهي كلّ ما يوجد على سطح الرّسم، قد تكون هذه الأشياء محور الصّورة الكاريكاتيريّة في حال اعتماد الفنّان على خاصيّة التّرميز، وابتعد

[1]صدام الجميلي، انفتاح النص البصري مرجع سابق، ص.31.

عن استعمال الشّخصنة في اللّوحة، وتدخل الشّخوص والأشياء والأشكال الرّمزية ضمن العناصر التشكيليّة(لغة الخطوط).

3.2.4. التّعليق: لم يكن التعليق أو النّص المكتوب موجودا في الرسومات الجنينيّة لفنّ الكاريكاتير، فقد كانت "الرّسوم الساخرة زمن الفراعنة معبّرة(...)وكان الرّسام ماهرا ذكيّا عظيم القدر، نافذ البصيرة، شديد الالتزام(...)فبدلا من أن يعمد إلى التشويه المبالغ فيه، ومسخ صّور الإنسان، فعمد إلى قلب الحقائق ورسم المفارقات المعنويّة، الماديّة، فجعل مثلا: الشّجاع جبانا، والجبان جبارا..."[1]، وتعود جذور التّعليق إلى بدايات فنّ الكاريكاتير حيث كانت تدون في أسفل الرّسم لتوضيح الحوار الّذي يدور بين الشّخصيّات، أو لشرح فكرة ما، ثمّ انتقل إلى استعمال الفقاعات.

وقد يستغني الفنّان عن التّعليق، وحينها يصبح الرّسم صامتا، وهو"رسم فائق المهارة وصاحب الصدارة بين الأنواع المختلفة للرسوم الكاريكاتيريّة، لأنّه يعتمد على أداة تعبيريّة واحدة (الأداة التّشكيليّة) فهو إذن يستطيع الوصول إلى الجماهير بغض النّظر عن لغاتها"[2]. وهو هنا يركّز على الفكرة. عندما تحمل الفقاعة عبارة "بدون تعليق"، فهو يكتفي بالأيقون التّشكيليّ، ويترك للمتلقّي حرية التّعليق المبني على التّأويل، "فالكثير من الصّحف لا تستخدم مثل هذا التعليق وحتى في حال حذفه فإنّه لا يتغير من الأمر شيء"[3]، وقد يظهر النّص كمكوّن في التّركيب التّشكيليّ للّوحة في صوّر لافتات لأماكن كالطّرق والمحلات: صيدلية...الخ، وهي تتضمن دوافع انتاج الخطاب، وهنا يعدُّ النّص ضمن اللّوحة ذاتها، أمّا إذا جاء النّص خارج نطاق اللّوحة فيُعدّ عنوانا للرّسم. وكما يمكن "**رسم النّص**" بأن يشغل حيّزا ضمن التّكوين باستعمال

[1] طلال فهد الشعشاع ، فنّ الكاريكاتير، مرجع ، ص .76.

[2] محمد عناني، فن الكوميديا، الإسكندرية، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب، 2000، ص.95.

[3] عاطف سلامة، الكاريكاتير فن التابوهات، مرجع سابق، ص72.

آلية التّلاعب بالحروف والكلمات، مثل: استعمال كلمات كالديمقراطية، الفساد، الحرية...الخ.

ومن هنا، برزت جدلية ثقافة النّص الكاريكاتيريّ حسب **عاطف سلامة**، فالبعض جعله مهما لإعانة القارئ على فهم الرسالة المبطّنة، والبعض الآخر اعتبره تعديّا على فكرة الرّسم وغير مجدٍ مثل الكاريكاتيري السوري **علي فرزات**(1951-)، حيث؛ شدد قائلا: "نحن نفهم الإنسان الّذي يملك السّيطرة على الرّيشة والألوان، لماذا إذن إدخال الكلمة في الرّسومات؟ هذا يعتبر عصيان"[1]. ويبدو أنّ **علي فرزات** محقّ في ذلك ف "الرّسم بدون تعليق" هو ما تشترطه المسابقات العالميّة لفن الكاريكاتير"[2].

4.2.4. فقاعة التّعليق: هي الشّكل الدائري المغلق أو المستطيل، والّتي تكون موجهة لفهم الشّخصيّة المرسومة، حاملة لجملة أو مقولة، وتُعدّ تجربة الأديب **أنطون تشيخوف**Anton Chekhov(1860-1904) "من أهم التجارب الّتي أغنت مضمون العمل الكاريكاتيريّ، وأسهمت في الارتقاء بهذا الفنّ(...) وفتح آفاق إبداعيّة جديدة لرّسام الكاريكاتير، بعد أن ظلّ دوره سلبيّا مقتصرا على عرض الصّورة الّتي تفقد بريقها بعيدا عن التّعليق المصاحب، حيث كان أهّم المفاصل في تطور فنّ الكاريكاتير، بقدرته على المزاوجة بين الرّسم المتمكّن واللّغة الأدبيّة كفكرة ومضمون"[3].

5.2.4. الخلفيّة: تُعرف بأنّها كل ما يوجد خلف الأيقونات الكاريكاتيريّة الأساسيّة الدّاعمة للفكرة لها، سواء كانت شّخصيات أو أشكالا أو رموزا، تدلّ على هويّة المكان والزمان حيث يوجه المتلقّي،" لذلك يظلّ فنّ الكاريكاتير الحارس الأمين على الذاكرة

---

[1] المرجع نفسه، ص.67.

[2] محمد طلال سليمان، حسن إدلبي، عند الفنان الحقيقي يصبح الإنسان عجينة يسيطر عليها تشكيلات، أيا كانت واقعية أو كاريكاتيرية، مجلة الفيصل، مؤسسة الفيصل الثقافية، السعودية، العددان 527-528، سبتمبر، أكتوبر 2020، ص 179.رابط التصفح:https://bit.ly/3crcYpK

[3] المرجع نفسه، ص65.

المنسيّة، فهو مؤرخ أمين لا يدركه هوى شخص أو مصلحة، فرّسام فن الكاريكاتير ضمير وطن، صانع حالة إنسانيّة" [1].

6.2.4. التّوقيع: يشكّل التّوقيع في العمل الفنّي "عتبة الصّورة ولحظة الشراكة "[2] بين العمل الفنّي والفنّان، وهو هويّته وبصمتة، يشدّ به انتباه المتلقّي، لذلك فلكل فنان طريقته في التّوقيع وفلسفته في رسم حروفه سواء بخط واضح أو بخط عشوائي، أو أي شكل آخر، يضمن تفرده وشخصيته الفنية.

7.2.4. الشّخصيات النمطيّة: تُعد "الشّخصيات الكاريكاتيريّة النّمطيّة"[3] من أهّم بصمات الفنّان، والّتي تبرز هويتّه وقد تمّ ابتكار هذا النّوع من الأيقونات على مرّ التّطور التّاريخي لفنّ الكاريكاتير، هذه الشّخصيات النمطيّة قد تقتل المبدع لأنّها تقيّده وهذا ما يؤكده الكاريكاتيري**عبد الحليم حمود** في أنّها تَحُد من عملية الابداع وتُكبل مخيلته بمناخ هذا الرّمز"[4]، وقد تحفظ ذاكرته الفنيّة وهذا ما حدث مع **حنظلة ل**ناجي **العلي**، وهو الاستثناء الّذي لا يقاس عليه.

---

[1] أحمد عبد المنعم، حكايات في الفكاهة والكاريكاتير، مرجع سابق، ص.2 13.

[2] ينظر: صدام الجميلي، التوقيع ..عتبة الصورة ولحظة الشراكة، تاريخ الإنشاء، 2011/1/28،تاريخ التصفح:https://bit.ly/3z8Qtiz، بتاريخ:2020/3/12.

[3]المصري أفندي(صاروخان)، بهجاتوس مصر(البهجوري)، ابن البلد(رخا)مصر، أبو خليل(جان المشعلاني) لبنان، ومهماز (العربي الصبان) في المغرب، العم سام والقط friz لRobert Crum في أمريكا، البرجواوي لدومييه، ... ينظر: عبد الحليم حمود، الكاركاتير العربي والعالمي، بيروت، لبنان، دار الأنوار، 2003 ، ص.158-159. إدوارد لوسي سميث، فن الكاريكاتير، مرجع سابق، ص .102.

[4] عبد الحليم حمود، الكاركاتور العربي والعالمي، مرجع سابق، ص.161.

3.4. أصناف فنّ الكاريكاتير:

ترى الموسوعة العالميّة أنّه من المناسب التّفريق بين فنّ الكاريكاتير المشّبع الّذي يستعين بالتّشويه الجسديّ للدّلالة على فكرة (فنّ الكاريكاتير السياسي)، أو يتوقف عند المبالغة في الخصائص الشكليّة (بورتريه الفنانين)، وكاريكاتير الحالة، والّذي تكون فيه الأحداث الحقيقيّة أو المتخيّلة على علاقة بالأخلاق أو تصرفات مجموعات بشريّة.[1]

1.3.4. فنّ الكاريكاتير السياسيّ: هو أكثر الأنواع متابعة وشعبيّة وفاعليّة، وأهم أنواع فنّ الكاريكاتير، حيث يرى **أحمد عبد التواب** أنّ فنّ الكاريكاتير السّياسيّ ظهر على الساحة الأوروبيّة في القرن الثامن عشر ويعد رواده من أشهر الكاريكاتيريّين في العالم منذ ظهوره إلى اليوم[2]، وقد ذكر **ممدوح حمادة** أنّ معظم الرّسامين الّذين لاقوا شهرة في مجال فنّ الكاريكاتير إنّما لاقوها نتيجة ممارستهم لفنّ الكاريكاتير السياسيّ بالذات[3].

2.3.4. فنّ الكاريكاتير البورتريه(الشّخصيّة):

شكّل كاريكاتير الشخصيّة(Portrait) أحد أنواع فنّ الكاريكاتير، وهو الرّسم الّذي يصوّر وجه الإنسان مستخدما أسلوب المبالغة، ويَعتبر النّقّاد أنّ **ليوناردو دافنشي** هو أب فنّ الكاريكاتير البورتريه، الّذي استخدم في الهجاء السّياسيّ، فهو محاكاة وتقليد الشّخصيّات المشهورة في المجتمع لتقديمها في لوحة كاريكاتوريّة تعمد إلى التّلاعب

[1] New EncyclopÆdia Universalis, op.cit , p.365.

[2] ممدوح حمادة، فن الكاريكاتير في الصحافة الدورية، مرجع سابق، ص.05.

[3] المرجع نفسه، ص.6.

ببعض نسب الوجه حتّى تضفي بعضا من السّخرية والطّرافة، ويشكّل الوجه مساحة الفنّان الّتي يتحرّك فيها لرصد تقاسيم الشّخوص وتعابيرها، فعلى "الفنّان الثّاقب النّظر أن يدرك هذه الجزئيّات يضخمها ويجعلها مرئية لكل الناس"[1]، لذلك يرى **هنري برغسون** الهيئة مهما انتظمت ومهما انسجمت خطوطها ومُرنت حركتها، لا يمكن أن يكون فيها التّوازن تاما مطلقا، ففيها نذير اعوجاج أي فيه تشوه ما[2]، فمطاردة العلامات تَهِمُّ بتقفّي ملامح الوجه ومميّزاته كتسريحة الشّعر، وشكل الأنف، وحجم العينين، وطول الوجه ...الخ. وعادة ما يَجمَعُ المشتغلون بهذا النّوع بين التّشكيل وفنّ الكاريكاتير في آن واحد، الملاحظ أنّ "البروتريه الكاريكاتيريّ في الغرب أكثر انفلاتا من القيود واختمارا ونضجا، ليس من ناحية الموضوع فقط ولكن من ناحية التقنيّة أيضا"[3].

1.2.3.4. البورتريه الهجائي: في واقع الأمر أنّ لكل دولة محاذيرها وأخلاقياتها التي تفرض تقديم الكاريكاتير الملطف والابتعاد عن الكاريكاتير الفاضح، أمّا في الغرب فهو منفلت من كل القيود حتى الرؤساء طالتهم السخريّة والتجريح[4]، ولم يزل محافظا على تقاليده المتوارثة من العصر الذهبيّ للكاريكاتير، حيث يرتكز على المبالغة الفنيّة؛ إذ تهيمن عليه ملامح الشّخص، فيستعيض الفنّان بحيوان، أو مخلوقات ماسخة، وقد "أصدر الكاريكاتيريّ الفرنسي **مولاتييه**(1947) Jean Moulatier كتابا بعنوان **تلك الحيوانات التي تحكمنا**(1984)"Ces Animaux qui nous gouvernent[5].

---

[1] عبد الحليم حمود، الكاريكاتور العربي والعالمي، مرجع سابق، ص.122.

[2] المرجع نفسه، ص.132.

[3] عبد الحليم حمود، الكاريكاتور العربي والعالمي، مرجع سابق، ص.122.

[4] المرجع نفسه، ص.122.

[5] يضم الكتاب الصادر عن 1000 éditions Dervish publications مجموعة من الرسومات بريشة مولاتييه وريكور ومور شوازن، الساخرة من السياسيين في صور حيوانات: صوروا رونالد ريغن ديك في كاليوفورنيا وميكائل

2.2.3.4. البورتريه الوديّ أو المحايد: يهتم بمشاهير الأدب والفنّ والرياضة، ويوضّح الكاريكاتيريّ **حسن ادلبي** المختصّ في البورتريه، أنّ هذه النّوع من الفنّ هو محاولة لإعادة تركيب الوجه، مع المحافظة على ملامح الشّخصيّة، وأنّه لا يوجد وجه عَصيّ، بل هناك وجوه بخيلة ووجوه كريمة، فأمّا الأولى فهي أقرب إلى الحياديّة، تستطيع إخفاء خصوصّيتها، والثانية تعطي مستمسكات يُتكأ عليها ومساحات أوسع للعمل[1]. إذ ينفذ الفنّان إلى تلك الشّخصيّات بسخرية مرحة، لا تُنقص من قيمتهم المعنوية، بل يختزل الكاريكاتيريّ العلامات الفارقة في ملامح الشّخصيّات، تختزن ذكراهم فنّيا.

3.2.3.4. الهزاز في فنّ الكاريكاتير: ويسمىSelf–Portrait، "بالهزاز الفنيّ وهو رسم الفنّان نفسه متحدثا(...) ويلجأ إليه الفنّان للمشاركة الوجدانيّة مع المتلقّي بوصف الفنّان جزءًا من الواقع"[2]، يَنزع إليه الرّسام في حالة العجز عن مواجهة القهر الماديّ والمعنويّ وذلك "بالسخريّة من بني جنسه(...) أو السخريّة من نفسه أو من عبثيّة الحياة[3]. وقد أنتج "حالة فنية مهّمة في(...)فن البورتريه"[4]. إذ يراه الكثير من الفلاسفة على أنّه نوع من التنفيس، فيرى **أندريه موروا**(1885–1967) André Mauroisبأنّ الفنّان قادر على رسم نفسه في إبداعاته لإبراز الانفعالات الّتي

غورباتشوف دبا وعيدي أمن غوريلا وهيرو هيتو خنزيرا محليا وماوتسي تونغ حشرة عث والامير تشالز بغلا وفرونسوا متيران ديك حبش. ينظر: المرجع نفسه، ص.122.

[1] محمد طلال سليمان، حسن إدلبي، مرجع سابق، ص178.

[2] بيرق حسين جمعة الربيعي، دراسات وبحوث في الإعلام والصحافة، مرجع سابق، ص 135.

[3] المرجع نفسه، ص135.

[4] أحمد عبد النعيم، حكايات في الفكاهة والكاريكاتير، مرجع سابق، ص148.

يمر بها في حياته، أمّا **موريس ميرلوبونتي**(1908-1961) M.Merleau Ponty يرى أنّه نوع من النداء وأداة للتّواصل مع الآخرين[1].

3.3.4. فن كاريكاتير الحالة(الاجتماعيّ): يهتم بمعالجة المواضيع الاجتماعيّة، كالأسرة والآفات الاجتماعيّة، والظواهر السلبيّة في المجتمع، وهو يلامس الكاريكاتير السياسيّ لارتباط بعض المواضيع بالأنظمة السياسيّة."فالكاريكاتير السياسيّ يصور أحداثا محددّة بالذّات، بينما الكاريكاتير الاجتماعيّ فهو دائما يعالج قضايا متجذّرة في المجتمع"[2]، وهو دارج ومهادن.

4.4. الخصائص الأسلوبية لفنّ الكاريكاتير:

لخّص **شاكر عبد الحميد** خصائص الأسلوب الفني لفنّ الكاريكاتير على النحو التالي: التبسيط، والمبالغة، والسّخرية، وكشف العيوب، والنّقد، والآنية وإثارة العقل[3].

1.4.4. التبسيط: يمتاز فنّ الكاريكاتير بالبساطة في الخطوط والأشكال المحملّة بالدّلالات والمعاني، مختلفا عن غيره من الفنون التّشكيليّة. حيث يرى **جومبريتش** (1909-2001) E .H.Gombrich أنّ التفاصيل الزائدة -خاصة في الصّور الملّونة للشّخصيّات-قد تكون مسؤولة عن ذلك المظهر المتجمّد المفتقر إلى التعبيريّة الموجودة في اللّوحات الزيتيّة والصّور الفتوغرافيّة الخاصة البورتريهات والصّور الشّخصيّة، إذ إنّ هذا التبسيط [المنشود] المميّز للكاريكاتير، يُيَسر الأمر أمام المتلّقي ويساعده على

[1] على مدار مسيرة الفن التشكيلي العالمي رسم الكثير من الفنانين رسومات شخصية لذاتهم، ينظر: هدى العمر، الفنان عندما يرسم نفسه، مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، العدد 17294، الصادر يوم الجمعة 30 أكتوبر 2015، رابط التصفح:https://bit.ly/3PUHu9b

[2] المرجع نفسه، ص .6-7.

[3] شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص. 375.

المشاركة في إبداع رسم الكاريكاتير بطريقة تتّسم بالطرافة والخيال، وذلك بالتركيز على الجانب المضحك منه، فهو نكتة مصّورة[1].

2.4.4. المبالغة: الصّورة بريئة ولكنّها خطيرة، وخطورتها تكمن في كونها تقول للمتلقّي أنّها من الواقع ولكن في طريقة إنتاجها تختار ما تراه من هذا الواقع، وما تخفيه وتحجبه أهم ممّا تكشفه، فالصّورة ليس معطى جاهزا بريئا لكنهّا حمّالة أوجه مائعة، بإمكانها أن تقول في لحظة ما تعجز آلاف الألفاظ عن البوح به"[2]، والأهمّ ليس تقنياتها بل الخطاب المتواري خلف براءة الرموز والإيحاءات الّتي تتضمنّها.

3.4.4. السخريّة:

يحمل التّعريف اللّغويّ للسّخرية الكثير من المعاني والمفردات الّتي تتقاسم هذا المفهوم، ليس في قصديّته ولكن في شقّه الدّلاليّ، ولكن نجد أنّ معظم التّعاريف تذهب إلى مفهوم الضّحك والتّهكم والتّفكه والتندّر، وقليل منها يتوجّه نحو الاستهزاء والهجاء.

أمّا اصطلاحا فقد تفاوت النّقّاد في بحث مسألة السّخريّة واستخداماتها في سياق التّخاطب الإنسانيّ، فقد كانت منذ القدم ملاذ الإنسان في التّعريض وكشف همومه اليوميّة، ويقدم **كانط** تفسيرا لنشوء خطاب السخرية وتسويغه لقيمته الجمالية، ذلك أن أثر الضحك أو الفكاهة محصور عنده على غرار ما يرى **أرسطو**–في الجسم دون الفكر، فهو في نظره لا يحمل على التفكير وإنّما يحقق المتعة"[3].

لأجل ذلك، تتاخم السّخرية حدود الواقع والخيال معا، وعليه فإنّ الممارسة الفنّيّة السّاخرة تعمل على استدعاء الكثير من الأجناس الفنّيّة الّتي توسّمت في السّخرية

[1] شاكر عبد الحميد وآخرون، الفكاهة وآليات النقد الاجتماعي، (تقارير بحث في التراث والتغير الاجتماعي)، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، مصر، مجلد:61، 2004، ص. 62.

[2] نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، مرجع سابق، ص 215.

[3] عبد الله الدكالي، الهزل والسخرية من منظور فلسفات الأخلاق، المغرب، المركز الثقافي للكتاب، ط1، 2018، ص.181.

الوسيلة والأسلوب، حاملة للمضامين وركيزة أساسيّة على مستوى استراتيجيّة الخطاب، الّذي يؤسّس لعمليّة التّواصل مع المتلقّي، ومن هذا المنطلق تسعى بعض الفنون إلى توظّيف السخريّة بشكل إيجابيّ لتلقي بالمتلقي في صميم الفكرة، وتخترق بذلك "عناصر البنيان السّوسيولوجيّ خاصّة في ظلّ اتّساع الحضور الكمّيّ والكيفيّ للسّخرية، ليس في يوميّات التّواصل اليوميّ الشّعبيّ، بل في فنون القول والتّصوير والأداء ومختلف الأجناس الأدبيّة والثّقافيّة"[1]. وقد استخدم الأدب الساخر الفنون التّشكيليّة، مثل أعمال **سرفانتس** Miguel de Cervantes(1547-1616)، و**غوغول**Nikolai Gogol(1809-1852)، **وبلزاك**Honoré de Balzac(1799-1850)، وبعض أعمال **محمود درويش** وغيرهم تعكّزت على الرّسوم الساخرة الّتي رافقتها، لتفعّل مضمونها الكوميديّ، وأنّ أعمال الأدباء والشّعراء أعطت دفعا لفنّ الكاريكاتير نفسه[2].

ويمكننا القول إنّ السخريّة هي الممارسة الإبداعيّة الوحيدة الّتي تشقّ طريقها إلى وجدان المتلقّي بسلاسة ودون مقاومة، فتُفصح أحيانا عن مكنوناتها، وتُضمر في أكثر الأحايين لكونها تنتمي إلى "النّقد الضّاحك أو التّجريح الهازئ"[3] كنوع من الاستسلام والتّطهير للبحث عن الحقيقة من روح السّخرية.

4.4.4. كشف العيوب: له قدرة على كشف صفات الشّخصيات، ويلقي الضّوء على الجوهر المراوغ المتلبّس في الشّخصيّة المرسومة، بحيث يختفي وراء كل شّخصيّة قناع، يعمل الكاريكاتيريّ الحاذق في إظهارها على نحو مضحك[4].

[1] وليد بوعديلة، الخطاب الفني والسخرية، جريدة النصر، العدد 42663، تاريخ النشر:2012/11/19.

[2] عاطف سلامة، اختراق التابوهات، مرجع سابق، ص88.

[3] نعمان محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، مصر، دار التوفيقيّة للطباعة بالأزهر، ط1، 1398هـ-1978م، ص.14.

[4] برغسون، الفكاهة والضحك، ص.373.

5.4.4. **إثارة العقل:** ممّا لا شّكّ فيه أنّ الفن الكاريكاتيري هو أساسا تعبير عن واقع يُراد نقده، وتفريغ لرّأي، فهو يعتمد على خطابين: الأوّل يخاطب العقل ويركّز على القناعات الّتي يؤمن بها الجمهور المتلقّي، أو ما يسمى بالمعارف الفكريّة، والخطاب الثّاني يخاطب الشّعور لأنّه يرصد همومهم وتوجهاتهم[1]، عكس الإشهار الّذي يخاطب عاطفة المتلقّي قبل عقله.

6.4.4. **الآنية:** يرتبط الفن الكاريكاتيري بالآنيّة، ومسايرة الأحداث لتقديمها إلى المتلقيّ في صورة ساخرة، تجسد الواقع، لذلك فإنّ فنّ الكاريكاتير يكسب ودّ المتلقّي لصدقه وعفويته، وأيضا لأنّه "يمتلك خواص السّرعة في إيصال فكرة الحدث أو الموضوع أو الظّاهرة، ويقدّمها على طبق شهيّ يُقبِل عليه المتلقّي ويستجيب له"[2]. ويرى البعض من النّقاد أنّه" صّورة معبّرة عن موقف يزول بزوال الموقف، أو أنّه فنّ وقتي سريع وأسرع من فلاش الكاميرا يزول تأثيره سريعا"[3].

7.4.4. **أداة نقد:** نتيجة لشّدة تأثير فن الكاريكاتير وامتداده الجماهيريّ الواسع، أصبح فنانو الكاريكاتير ذوي مهّمات تعبيريّة ونقديّة، يرجعه النقاد "للواقعية النقدية في تاريخ الفن"[4]، مستمدّين شّرعيتهم من المتلقّي، ولذلك فقد سجلت بداياته انحيازا واضحا من الفنّان إلى الجمهور.

[1] المرجع نفسه، ص.3.

[2] مجد الهاشمي، الكاريكاتير فن الحياة، مرجع سابق، ص.29.

[3] عبد المنعم، حكايات في الفكاهة والكاريكاتير، مرجع سابق، ص. 133.

[4] مجد الهاشمي، الكاريكاتير فن الحياة، مرجع سابق، ص.28.

5.4. الأدوات والتقنيات الحديثة في فنّ الكاريكاتير:

مع اختراع الطباعة أعطت الرسوم السياسيّة والاجتماعية دفعة قويّة، إذ لم تعد الصّور ثابتة محفورة على الأحجار والأخشاب بل تحركت إلى الورق وانتشرت بفضل الصّحف والمنشورات، وصولا إلى الوسائط الالكترونيّة، حيث شهد تطورا في التقنيّة صاحبه تطورا في الأسلوب والأدوات المستعملة من أقلام إلى أحبار إلى ألوان.

1.5.4. الرّسم الرّقمي: يعرف الفنّ الرقمي(Digital Art) بأنه ناتج استخدامات برامج وتطبيقات رقمية في الرسم والتلوين ومعالجة الصّور، في محاولة تدريب وتربية عين المتلّقي وذائقته لتقبل بث جمالي مختلف، فأصبح جلّ الفنانين وهواة الرّسم يفضلون استعمال الهواتف الذكيّة واللّوحات الالكترونيّة[1]، أو أي جهاز مقترن بقلم، الهدف من ذلك السعي لبلورة مشروع جمالي خاص، ويقترن استعمال هذه التقنيّة وجود الماسح الضّوئي Scanner، أو كاميرا Camera وبرامج الحاسوب[2]، هذه "التكنولوجيا تتكون من مكونين رئيسيّن الأوّل: مادي Physical، والثاني: معلوماتى Informational، حيث ينسحب المكوّن الماديّ على المنتجات أو الأدوات أو المعدات أو الأجهزة أو المخططات أو العمليات أو أساليب العمل. فى حين يشير المكوّن الثاني المعلوماتي إلى المعرفة الّتى تتيح لنا إنجاز أمر ما فى المجالات المختلفة سواء العلميّة أو الفنيّة

[1] من أشهرها أجهزة الأيباد برو iPad Pro، جلاكسي نوت وتابGalaxy، وأنواع اللّوحات الاكترونية مثل: wacom. HUION 1060 Plus، منها ما تأتي بمعالجات داخلية تساند الرسم مثل القلم أو تطبيقات خام أو خاصية اللمس المتكرر، أما النّوع الثاني فهي لوحات عادية يتم اضافة عليها برامج رسم. ينظر الرابط:
http://bit.ly/407Ua2V, vu : le 12/7/202.1

[2] بعض برامج معالجة الصّورة: Adobe Photo Shop -Procreate -Illustrator -Affinity Designer- Rebell ....الخ.
ينظر الرابط: تاريخ التصفح: 12/ 9/ 2022.على الساعة: 10:40.
http://bit.ly/406hnlU

أو الاقتصاديّة أو الهندسيّة"[1]. هذه التقنيّة تضمن: المهارة، والإتقان، ودقة التفاصيل، وسرعة التنفيذ، كماتوفر بيئة نظيفة للعمل، بالنظر إلى لحظيّة الإبداع في فنّ الكاريكاتير، ولكن هناك مخاوف من استعمال التقنيّة، إذ يرى الكثيرون أنّها ستضعف من الحساسيّة الفنيّة ، خاصة في الوطن العربي في أنّ معظم الرسومات تلون بنفس الطرق البسيطة والبليدة، ممّا يدخلها في نطاق النمطيّة، ويبعدها عن النزعة الفرديّة الخاصة الّتي هي لب فن الكاريكاتير ولبّ كل فن[2]. حيث يحمل شخصيّة تعبيريّة للفنّان مغلّفة بتقنية مغايرة تصنف حالة التقنيّة وليست حالة الفنّان.

ويبدو أنّ الفن الرقميّ متطلب تشكيلي معاصر للفنّان الكاريكاتيري، فهو يعكس التطور التقني السريع، فعلى الرغم من النقد الموضوعي الّذي يطاله في بعض الأحيان بوصفه فنّا لغير الموهوبين، إلاّ أنّه فنّ له خصوصيّة جماليّة.

2.5.4. التطبيقات الرقميّة للرسم:

من بين التطبيقات المستعملة في الرسم (الكاريكاتير) نذكر منها:

1.2.5.4 Clip Studio Paint: هذا التطبيق موجه للفنّانين الهزليّين Comic Artists، حيث تتيح أدوات الرّسم والتّلوين ميزات أفضل لإنشاء الرّسوم الكاريكاتيريّة والمتحرّكة، ويسمح للفنّان بالوصول إلى مكتبة مجانيّة قابلة للتّنزيل مثل: الفُرَش، النَغمات اللّونيّة، نماذج ثلاثيّة الأبعاد، بالإضافة لتّوفره على سبعة لغّات دون اللّغة العربيّة[3].

---

[1] ابتسام سعود الرشيد، الرقمنة كو اقع معاصر وأهميتها في الفن التشكيلي السعودي، مجلة الاكاديمي، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، العراق، العدد :96، سنة 2020 ، ص ص. 216-215. الرابط: https://bit.ly/3ClkI6x

[2] عاطف سلامة، فن اختراق التابوهات، مرجع سابق، ص.111.

[3] أفضل برامج الرسم الرقمي، تاريخ التصفح: 22/6/. 2022 . ينظر الرابط: https://bit.ly/3WIdu4t

2.2.5.4. Graphiter: يتيح رسوما أكثر واقعيّة باستخدام أدوات مثل: أداة المزج كالممحاة وأقلام الغرافيتّي، ويمكن استعمال الأدوات التقليديّة لإنشاء الرسومات الرقميّة، كما لديه آليّة حفظ الملّفات بصيغة:[1] PNC-JPG.

3.2.5.4. Ibis Paint X : يحتوي على أكثر من 2500 أداة و أكثر من 700 خط و312 فرش و58 تأثيرا، وهو أكثر التطبيقات استعمالا من قبل الكاريكاتريّن.[2]

وعليه، فإن مهمّة الفنّان تتضاعف بفعل سرعة التدفق ومواكبة الأحداث, ومشاركتها مع الآخرين بتوليد بيئة تداوليّة للفنّ بوسائل تقنية، تمّ بموجبها التحوّل في الأسلوب، بفعل التأثّر بما يأتي به الفعل التواصليّ.

خلاصة الفصل:

إنّ تعدّد الرّؤى الّذي واكب تطوّر الفنّ الكاريكاتيريّ، بدءا من محطّة تبنّيه من الصّحافة، ووصولا إلى الوسائط الحديثة، جعله محطّ قراءات في محاولة لفتح معبر بين الكاريكاتير والتّشكيل والسّخرية، فكان من الصّعب جرد كلّي لتاريخه الحافل سواء في الغرب أو عند العرب، وقد عبّر عن ذلك مؤلفو كتب الكاريكاتير أنفسهم. فقد استعمل للتّعبير عن تجربة إنسانيّة، ولنقد الظّروف الاجتماعيّة والسّياسيّة ولايزال يحمل الهموم ذاتها ساعيا إلى ديمقراطية الفنّ، وربطه بالمحيط السّوسيوثقافي. كما رأت الدراسة ضرورة الطرح الاجرائي لأهّم مقوّمات الرسم الكاريكاتيري انطلاقا من العناصر التشكيلية والأيقونية للمنجز الكاركاتيري، وخصائصه وتقنياته، وخُتم الفصل بالتطور التقني للفنّ الكاريكاتيري من حيث آليات التنفيذ الرقمية.

[1] المرجع نفسه.
[2] المرجع نفسه.

الفصل الثاني:

مسارات فنّ الكاريكاتير في التشكيل بالجزائر

1: مسارات الفن التشكيلي في الجزائر

1.1.جذور الفن التشكيلي في الجزائر

2.1.الفن التشكيلي بفترة الاحتلال

3.1.جيل مابعد الاستقلال

2 : فن الكاريكاتير في الجزائر

1.1.2 فترة ما قبل الاستقلال

2.1.2.فترة ما بعد الاستقلال

من المتّفق عليه أنّ الإنسان قد استَشعَر حاجته إلى الأمن، ولأجل ذلك اتّخذ من الكهوف والمغارات سكنه، فجعل من جدرانها مَساندَ للرّسم والنّحت تعبيرا عن أفكاره، لتكون الخطوط والأشكال مخطّط الفكر الأوّل، ولغة التّواصل الّتي سبقت كلّ أشكال التّعبير. وعلى هذا النحو، بدأت رحلة الفن التشكيلي وتنوّعت أساليبه وتقنياته ومفاهيمه ومواضيعه وأطروحاته الفكريّة والفلسفية والفنية، وبدا وكأنّه يكتب تاريخ الإنسانيّة الروحيّ والاجتماعيّ، فكلّ فنّان تشكيلي له أدواته الّتي تشكّل رؤيته الخاصّة بالحياة والإنسان والأحداث، وهو ما ترك كمّا معتبرا من الآثار الفنيّة القابعة في أروقة المتاحف وفي خزائن جامعي التّحف وفي ذاكرة الفنانين والمتلقّين على السّواء.

ومع كلّ هذه التّحوّلات للوقائع البصريّة والفنون المتعدّدة الحاملة للمظاهر الجماليّة، يقف الفن التشكيليّ في الجزائر بين ذاكرة أثر تركه روّاد الكهوف الأوّلين وما منحه الشّرق من جماليّات بصريّة كالزّخرفة والخط، وما حملته الموجة الاستشراقيّة بكلّ تداعياتها السلبيّة والايجابيّة، وكذا التّأثير الغربيّ بمدارسه الفنيّة المتعدّدة والمتغلغلة في الفكر العربيّ والجزائريّ عموما، وصولا إلى بعض الفنّانين التشكيليّين ممّن قدّر لهم أن يضعوا بصمة فرديّة على جغرافيا الفن في الجزائر، وإلى المحاولات الّتي سعى إليها الفنّانون الجزائريّون بعد الاستقلال في تصوّر فنّ جديد ولململة "أوراق مبعثرة" لكتابة تاريخ الفنّ في الجزائر على حدّ قول الفنّان **محمد خدة**.

1. مسارات الفنّ التشكيليّ في الجزائر:

كانت الجزائر بموقعها الاستراتيجيّ وثرائها المناخيّ قبلة الغزاة والوافدين بما حملوا من حضاراتهم، و"على الرّغم من استقرارهم فيها فترات طويلة كالرّومان والوندال والبزنطييّن"[1]، وكما يبدو أنّ الأجيال "المعاصرة لتلك الحضارات الواردة قد رفضت تأثير تلك الحضارات منذ البداية، لذلك فهي لم تنتقل إلينا عبر الأجيال ولا نرى لها أيّ مظهر في الفنون الشعبيّة"[2]، كما لم يشهد التّواجد العثمانيّ على أيّ أثر للفنّ التشكيليّ(الرسم)، وبما "**أنّ** ازدهار الحياة الثقافيّة في عصر من العصور يقوم على تقدّم الفنون فيه"[3]، فقد ذكر **أبو القاسم سعد الله** في كتابه **تاريخ الجزائر الثقافي (1500-1830)** "إنّ العهد العثماني في الجزائر يعتبرا فقيرا في هذه النّاحية"[4]، عدا بعض النّماذج:" فقد عثر على لوحة "قصف الجزائر" سنة 1824[5]. ولهذا السبب يمكن أن تنحصر التّأثيرات في ثلاث اتّجاهات، نستعرضها على النّحو الآتي:

---

[1] مصطفى فيلالي، المغرب العربي في عهد عقبة بن نافع، الأردن، دار الكتاب الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، 1427-2007، ص.1.

[2] إبراهيم مردوخ، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص.9.

[3] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي (1500-1830)، الجزء الثاني، لبنان، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1998، ص. 401.

[4] المرجع نفسه، ص.401.

[5] حسب الكاتب أبو القاسم سعد الله، فقد عثر على لوحة رسمها جزائريون سنة 1924 بطلب من حسين باشا، وهي تصور المعركة التي جرت بين الجزائريين والانجليز سنة 1924، وكان الباشا قد وضع اللوحة في قصره، حيث سلمها الكونت دي بورمون (1773-1846) De Bourmont de Ghaisnes Louis-Auguste-Victor، قائد الحملة الفرنسية على الجزائريين سنة 1930، أخذها وسلمها إلى قائد الأركان تولوزي، وقد وضعت نسخة من هذه اللوحة

1.1. جذور الفن التشكيليّ في الجزائر:

يرى معظم الباحثين في تاريخ الفن بالجزائر، أنّ الجذور الأولى للفن التشكيليّ هي الرّسوم الجداريّة الّتي اكتشفت في منطقة الطاسيلي ناجير[1] في سلسلة جبال الأهقار(ينظر:الشّكل15)، تضاهي "فن الصّخور الحجريّة القديمة في كهف ألتاميرا Altamira بشمال إسبانيا[2] وكهوف جنوب فرنسا" Les Trois Frères"[1]، والّتي ترجع

في مكتبة الجزائر، أما اللوحة الأصلية يبقى مصيرها مجهولا. ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص. 449.

[1] طاسيلي ناجر: تقع في القسم الجزائري من الصحراء الكبرى. تقع على هضبة واسعة في جنوب شرق الجزائر وتغطي مساحة تبلغ 72 ألف كيلومتر مربع، وهي تحوي خزانا ثريا من الفن الصخري يعود إلى لفترة العصر الحجري الحديث أو قبله بناءً على دراسات الباحثين أمثال **فلامند** G .B.m.Flamand 1892، **فرناند فورو** Fernand Foureau(1894)، و**هنري ليوت** Henri Lhote (1932) الذي يعتبر مكتشف مراحل الفن الصخري في الأطلس الصحراوي، وأبحاث **غوتيه**.GautierE.F(1933)، و**موريس ريقاس** Maurice Rygasse(1935). ولكن رحلة **ليوت** سنة 1959 هي الأهم رفقة مجموعة من الفنانين لتسجيل الرسوم الصخرية وهم: **بريزيلو** Michele Brézilion، **لوساج** Jean Lesage، **فيولي** Jacques Violet، والمصور **فيلا** André Vila، والمرشد: **إبراهيم عبد الرحمن**. بقي في واد جرات أكثر من 4 أشهر، جمع حوالي 2600 نموذج من النقوش و60 نسخة من الرسومات الصخرية، ظهرت في كتب **ليوت**، أهمها:Aux prises avec le Sahara، Les gravures rupestres de l'Oued Djerat وقد تحدد إنشاء الحظيرة الوطنية للتاسيلي، طبقا للمرسوم رقم 72-168، مؤرخ في 16 جمادى الثانية 1392، الموافق 27 يوليو 1972، وقد تم إدراجها في قائمة اليونيسكو لمواقع التراث العالمي، سنة 1982م، وفي سنة 1986م، تمّ تصنيفها كمحمية عالمية في المحيط الحيوي، التابعة للاتحاد العالمي IUCN.

ينظر: الجريدة الرسمية الجزائرية، الصادر في 6 رجب 1392 الموافق ل15 غشت 1972، العدد 65، السنة 9، ص.1045.

-عبد الحميد بعيطيش، المحتوى التاريخي للنقوش الصخرية في الصحراء الجزائرية، Revue d'études archéologues مجلة (جامعة الجزائر 2، الجزائر)، المجلد:11، العدد:2.بتاريخ 2013/12/16.ص.69. الرابط:

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/3157

- Frédérique Duquesnoy et autres, Les peintures oubliées de l'oued Ġerat, Tasili-n-Ajjer_Algerie Les Cahiers de l'AARS, N°21 (2020): 49-64. Line:https://bit.ly/3QSEjQp.

[2]GROTTE D'ALTAMAIRA ET ART RUPESTRE PALEOLITIQUE DU NORD DE L'Espagne. https://bit.ly/3PCLNqQ. Vu le 12/1/2021.à14 :25.

إلى ما قبل التّاريخ، وهذا ما يثبت أنّ الإنسان الجزائريّ عرف الرّسم، واهتمّ بالفنون التشكيليّة منذ القدم، كما يرى **إبراهيم مردوخ**(1938) أنّ الرسومات الجداريّة على الكهوف في الجزائر تشبه كتابة التيفيناغ Tifinaghe[2]. ناهيك عن التراث الّذي خلَّفته الحضارات المتلاحقة على أرض الجزائر والمتمثّل في العناصر الزّخرفيّة ذات الطابع الهندسيّ المستعملة لحد الآن في الصناعات التقليديّة في مناطق الأوراس والقبائل والصحراء، وما خلَّفه الأندلسيّون من عمائر في المدن الّتي حلّوا بها كتلمسان، والأتراك وما أدخلوه من عناصر في الفنون الإسلاميّة[3]. وبذلك تعدّ هذه الحضارات ركيزة من ركائز الفن التشكيلّ في الجزائر ومنابعه الأولى.

الشّكل(15): رسوم الطاسيلي

المصدر:https://bit.ly/3QSEjQp, 6/9/2021

[1]Robert Bégouën Montesquieu -Avantés-Grotte des Trois-Fréres Fouille programmée et relevé d'art rupestre(1985-1990). Line:https://bit.ly/3LIqS2i, vu le 12/1/2021, à 14 :50.

[2] التيفيناغ: هي الأبجدية التي يستخدمها الطوارق والأمازيغ لتدوين لغاتهم، وتعرف كذلك بالكتابة الليبية القديمة أو البربرية، ينظر: سوسن حمدان مراد، الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، الجزائر، منشورات الابريز، 2013، ص ص.41-43.

[3] إبراهيم مردوخ، الحركة التّشكيليّة المعاصرة في الجزائر، مرجع سابق، ص ص.16،17.

2.1. الفنّ التّشكيلي في الجزائر بفترة الاحتلال:

إنّ الفنّ التشكيليّ الجزائريّ بطبعته الحديثة بدأ بالمناهج الأوروبيّة على يد الفنّانين الفرنسيّين بصفة خاصة، والأوروبيّين بصفة عامة. وقد هيأ الاحتلال الفرنسي للجزائر الأجواء الملائمة لنّشر الثقافة بكلّ خلفياتها السيّاسيّة، حتّى يتمكّن من اختراق التّراث الفنّي الجزائريّ المتأصّل، والمتفرّد بجذوره الحضاريّة والتّاريخيّة التي تمتدّ عبر التّاريخ بدءا من جداريات الطّاسيلي والفنون البربريّة وتقاليد الفنون الإسلاميّة"[1].

1.2.1. التأثير الاستشراقيّ:

سُجّلت في ثلاثينات القرن التّاسع عشر رحلات للفنّانين الغربيّين، والّتي ارتبطت بالاستعمار، بنوعيه العسكريّ والفكريّ الّذي بدأ مع الحملة العسكريّة على الجزائر سنة 1930، وهي التّجربة الثّانية لفرنسا بعد الحملة الّتي قادها "**نابليون بونابرت** على مصر سنة 1789"[2]، فاتحا أبواب المغرب العربيّ أمام الفنّانين باختلاف توجّهاتهم. لذلك أطلق النّاقد الفرنسيّ **تيوفيل غوتيه**(1811-1872)Théophile Gautier مقولته الشّهيرة قائلا: "إنّ السّفر إلى الجزائر أصبح بالنّسبة للمصوّرين أكثر من الحجّ إلى إيطاليا"[3]، فلم يكن **غوتيه** مخطئا في هذا الطّرح؛ لأنّ "الدّعاية الرّسميّة الفرنسيّة وضعت الجزائر

[1] حسين محمد جودي، الحركة التشكيلية العربية المعاصرة، عمان، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، 1998، ص.146.

[2] على عيسى أحمد عبد العزيز، تاريخ العرب الحديث والمعاصر، عمان، الأردن، دار الفكر، ط1، 2010، ص. 174.

[3] عفيف البهنسي، الفن العربي بين الهوية والتبعية، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1997، ص.68.

أمام أعين الفرنسيّين على أنّها كعبة الإبداع، ولم يكن هذا متوفّرا إلاّ عبر القنوات الرّسمية، وذلك لتأمين تكاليف النّقل، وتوفير الحماية"[1]. وقد حدّد **ل.برتران** L.Bertrand (1795-1861) زائري الشّرق قائلا :"لقد زار الشّرق مختلف النّاس: الحاقدون، والحمقى، والسذج(...)وأصحاب المواهب ومنهم الأشخاص الذين تلألأت أمام أنظارنا بفضلهم جميع ألوان الصّور الخياليّة عن الشرق"[2].

تشكّل هذا الإنزال من "رسّامين تشكيليّين"[3]؛حيث انقسم إلى فئتين، فئة ذات توجّه استعماريّ، اتباعي استخدمتها السّلطة للتّلفيق والتّزوير ومنهم "**هوراس فرنييه**Horace Vernet(1789-1863)، و**أوغست رافي**Auguste Raffet (1804-1860)"[4]، و**هنري شارلييه**Henri Charlier (1883-1975)، و**جون باتيست ايزابي**(1767-1855) [5] Jean Baptiste Isabey"، وكان الهدف من ذلك حسب معظم المصادر، هو "تخليد الانتصارات والمعارك الفرنسيّة للارتقاء بها نحو التّاريخيّة، وتخليد مآثر الجيش الفرنسيّ ضدّ الجزائر(...) وطرحت أمامهم مهمّة التّأريخ للحملة الفرنسيّة، وتصوير مشاهد المعارك الّتي كانت مخيّلتهم تعمل على تشويه الحقيقة، بما يناقض الواقع وبما يناقض الفنّ[6]، وذلك بتصوير واقع الحرب الفرنسيّة الجزائريّة كما

[1] زينات البيطار، الاستشراق في الفن الرومنسي الفرنسي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992، ص. 258.

[2] المرجع نفسه، ص. 181.

[3] المرجع نفسه، ص.181.

[4] Nabila Oulebsir, Les Usages du Patrimoine Monuments , Musées et Politique Coloniale (1830-1970), Paris , Editions de la Maison des Sciences de L'homme, 2004, p.25.

[5] زينات البيطار، الاستشراق الفرنسي، مرجع سابق، ص211.

[6] المرجع نفسه، ص. 258.

يراها القائمون على سير المعارك، خدمة لمصالحهم، "بحيث يبدو في كلّ المعارك انتصار الجندي الفرنسيّ بينما يصوّر الجزائريّ في حالة فرار وانهزام"[1].

في المقابل، سعى اتّجاه آخر لاكتشاف البلاد والاطّلاع على عالم جديد، يحمل من البساطة والسّحر، والباحثون عن الجمال كما صنّفتهم **زينات البيطار** في حديثها عن الاستشراق الفرنسيّ وهم:**(أوجين ديلاكروا** Eugène Delacroix (1798-1863)، **ألكسندر غابريال ديكان** Alexandre Gabriel Decamps (1803-1860)، **بروسبير ميريمي** Prosper Mérimée1811-1847)[2].

فيما اهتمّ المستشرقون بالجزائر أمثال**دولاكروا، وشاسيريو** Théodore Chassériau(1819-1856) **وفرومنتان**Eugéne Fromentin(1820-1876) و**إتيان دينيه** Etienne Dinet(1861-1929**)** في وقت لاحق"[3]، الّذين مثّلوا أعمدة الاستشراق الفنّيّ، ولم يقتصر على الرومنسيين بل حتّى الانطباعيّين والوحشيين كان لهم نصيب، مثل: هنري ماتيس Henri Matisse (1869-1954)، و**أوغست رونوار** Auguste Pierre Renoir (1841-1919)[4]، كما سُجّل زوّار آخرون للجزائر اختلفت جنسياتهم كالانجليز والأمريكيين، نذكر منهم:Frederick Arthur Bridgman (1847-1928)[5] أين تجلّت معالم وتقاليد الجزائر في لوحاتهم.

---

[1] محمد الخالدي، المستشرقين وأثرهم الفكري والفني في الفن الجزائري، مجلة الأثر(الجزئر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة)، العدد: 13، 2012، ص. 274. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/50526

[2] المرجع نفسه، ص.181.

[3] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي الحركة بالجزائر، الجزائر، وزارة الثقافة، ط1، 2005، ص .74 .

[4] المرجع نفسه، ص.63.

[5] ترك عدة أعمال فنية رصدت البيئة الجزائرية وتقاليدها واشتهر بحضور المرأة في لوحاته، ينظر:

2.2.1. بداية التّأسيس:

بدأت مسيرة الفنّ التّشكيليّ في الجزائر بثلّة من الفنّانين الّذين تتلمذوا على يد المستشرقين بمدرسة الفنون الجميلة في عهد الاستعمار. ففي عشرينات القرن الماضي لم يكن عدد الفنّانين الجزائريّين إلا قلّة قليلة، والسّبب راجع بالأساس إلى عدد المراسم(1888)[1]، والمحترفات الخاصّة الّتي أنشأها الفنّانون الفرنسيّون والّتي "تحوّلت إلى مراكز لتعليم الفنّانين أنفسهم"[2]، ومنها **فيلا عبد اللّطيف**[3] بأعالي الجزائر العاصمة، والّتي كان يسيّرها المستعمرون لم تكن تقبل أن يسجّل بها الجزائريون، بل اقتصرت على أبناء المعمّرين[4]. وبإنشاء مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة سنة 1920، والّتي لم تكن إلّا ملحقة وامتدادا للمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس؛ حيث اقتصر

Marion Bué Vidal, l'Algérie des peintres (1830-1960), Paris, Edition méditerranée EDIF, 2002, p.78.

[1] إبراهيم مردوخ، الحركة التّشكيليّة المعاصرة، مرجع سابق، ص.32.

[2] محمد أبو رزيق: من التأسيس إلى الحداثة في الفن التشكيلي العربي المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2000، ص.18.

[3] **فيلا عبد اللطيف:** قدم الناقد الفني (أرسن ألكسندر) تقريرا في مجلة الأخبار 12-1906 تحت عنوان "خواطر عن الفنون والصناعات الفنية في الجزائر يصف فيه فيلا عبد اللطيف، الواقعة أسفل مشتل زراعي، هي قصر مشرف على الانهيار، في مكان يسمح له بالاستفادة من الشمس والطبيعة، بأعمدته، وساحاته المزينة بالقيشاني وتقع دار عبد اللطيف، وهي قصر يقع خلف المتحف الوطني للفنون الجميلة على ربوة، وكان قصرا لوزير الداي في القرن الثامن عشر، إلى أن تحول إلى مؤسسة فنية عام 1908. ينظر:عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، مرجع سابق، ص.129.

Élisabeth Cazenave, La villa Abd-El-Tif: un demi-siècle de vie artistique en Algérie, 1907-1962, Association Abd-el-Tif, 1998, line : bit.ly/3vQTG3H

[4] إبراهيم مردوخ، الحركة التّشكيليّة المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، ص.32.

دورها في تحضير الطّلبة واختيار النّخبة للالتحاق بالمدرسة الأصليّة بباريس لإتمام الدّراسة[1].

من هنا، دخل الفنّ التّشكيليّ الحديث إلى الجزائر عن طريق التّأثير الغربيّ، الّذي بدأ "يتسلّط وينبسط على جوانب متزايدة من الحياة اليوميّة[2]، وقد تجسّد ذلك في بدايات الرُّوّاد الأوائل، بحيث أصبح من الصّعوبة إيجاد بصمة محلّيّة؛ حيث تكيّف التّشكيل في الجزائر مع الموجود وانتشر بتأثير نشاطات الفنّانين الاستشراقيّين، إضافة إلى تجارب المنتسبين إلى **فيلا عبد اللطيف**، وشخصيّات معروفة بالمحلّيّة (الشّعبيّة) والّتي ظلّت منشغلة ببقائها وسط هذا الزّخم الفنّيّ الغربيّ، "وهم قلّة من الفنّانين الشّعبيّين والفطريّين الّذين وجدوا هنا وهناك"[3]، أمثال **حسان بن عبورة** (1888-1960)، الّذي كان فنّانا فطريّا ينتمي إلى التيار الشّرقيّ[4].

لم يتمكّن الاستشراقيّون الأوائل من السّيطرة على فن محلّي "اندثر تحت ركام الإهمال والجهل والتّجهيل"[5]، لكن أنصارهم المتأخّرين مثل:" و**ليون كاري** Léon Carré(1878-1942) وماريوس Marius De Buzon(1879-1958)، و**كاميل لوروا** Camille Le Roy (1905-1995)..."[6]، وصالونات العرض والدّروس المقدّمة

[1] محمّد الخالدي، أثر المستشرقين الفكري والفني في الجزائر، مرجع سابق، ص. 278.

[2] شربل داغر، فنون عربيّة، لندن، دار واسط، 1981، ص.70.

[3] محمد أبو رزيق، من التأسيس إلى الحداثة في الفن التشكيلي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص.27.

[4] إبراهيم مردوخ، الحركة التّشكيليّة المعاصرة بالجزائر، مرجع سابق، ص. 33.

[5] المرجع نفسه، ص.33.

[6] المرجع نفسه، ص.75.

للّذين قدّر لهم دخول مدارس التّكوين، قد أسّسوا لنمط جديد ينتمي إلى التّشكيل الاستشراقيّ.

3.2.1. فنّانو فيلا عبد اللطيف:

ارتاد **فيلا عبد اللطيف**(ينظر:الشكل15-16) ثلّة من الفنانين من بينهم: **ماكسيم نواري** (1861-1927)Maxime Noiré، **ليون كوفي**Léon Cauvy(1874-1920) الّذي أعطى للتّصوير في الجزائر نهجا، أمّا **كاري** كشف عن الأناقة والدّقّة في رسم الطّبيعة الجزائريّة، وهؤلاء أشرفوا على مدرسة الفنون الجميلة كأساتذة[1]، بالإضافة إلى عشرات الفنّانين الّذين أقاموا في الفيلا نذكر منهم: **دوفرزن** Charles Dufresne (1876-1936)، **بول دوبوا** Paul Debois(1829-1906)، **جون لونوا** Jean Lounois(1898-1942)، و**إميل سابورو** Émile Sabouraud(1900-1996)، **وأندريه همبورغ** André Hambourg، ومن النحاتين **جورج بيغيه** Georges Pierre Béguet(1884-1952)، وكاميل لوروا Camille-Leroy[2](ينظر الشّكل: 16-17). وهؤلاء بنوا جسرا لعلاقة الشرق بالغرب.

ولكن التّجربة الاستشراقيّة في الجزائر حملت الكثير من التّزييف لحقائق الواقع المختزل خاصّة في مواضيع النّساء وغيرها من المواضيع الغرائبيّة، إلاّ أنّ الفنّانين المستشرقين في الجزائر، حسب **جمال مفرج** ورغم عدم قبول أعمالهم الفضائحيّة، أسهموا بشكل بصريّ في التّعريف بالثّقافة الوطنيّة وتسجيل أغلب مظاهر الحياة، ولولا

[1] عفيف البهنسي، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دمشق، دار الكتاب العربي، 1998، ص.131.
[2] المرجع نفسه، ص. 131.

ذلك الإسهام ماكنّا سننجح، ربما في استكشاف تراثنا ومعالمنا[1]، الّتي عجّت بها لوحات الاستشراقية بكلّ ما تحمل الجزائر من سحر.

الشّكل (16)- (17): فيلا عبد اللّطيف

الشكل (16): Camille-Leroy, On he Hights of Algiers, View From the Villa Abd-El-Tif, oil sur canvas, 54× 65cm

الشكل (17): Camille-Leroy, Villa Abd-El-Tif , Water color and Gouache, 48×60cm

المصدر: bit.ly/3p8mKzM, le :4/5/2021

[1] جمال مفرج، جميلات الجزائر في اللوحة البصرية الاستشراقية، مجلة جماليات (الجزائر، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم)، المجلد:1، العدد1، 12/01/ 2014، ص.21.

الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/76026

3.1. الرّوّاد الأوائل:

تمكّن الفنّانون التّشكيليّون المختصّون في رسم اللّوحات التّشكيليّة من تأسيس النّواة الأولى لنمط فنّيّ جديد قوامه التّقاليد الغربيّة، وقد أدخل هؤلاء الرّوّاد إلى الثّقافة الجزائريّة التّعابير الفنّيّة، وكذا تقنياتها الخاصّة الّتي شكّلت التّصوير المسندي La Peinture du Chevalet)[1]، أمثال: **أزواو معمري**(1890-1954)[2]، **عبد الحليم همش**(1906-1979)[3]، ميلود بوكرش...[4]، فلم يجد هؤلاء خيارا آخر في ظلّ سيطرة

[1] التصوير المسنديّ: تشير لوحة الحامل إلى عمل تصويري متوسط أو صغير الشكل مرسوم على دعم (مسند) (قماش أو ورق على إطار)، سميت بالمسندية نسبة إلى الإطار الخشبي ذي الأرجل الذي يحمل اللوحة أثناء انجازه، وهي تعارض من الناحية الفنية اللوحة الجدارية(الرسم الضخم)، والتي لا تلجأ إلى استخدام هذه الوسيلة. ظهرت لوحة الحامل في نهاية القرن الرابع عشر عندما تحول الفنانون إلى الرسم على الألواح بمساعدة تقنية الألوان الزيتية الجديدة. وهو أنواع ويستعمل داخل المرسم أو خارجه. ينظر رابط التصفح:
- définition-.peinture de chevalet .Line : https://bit.ly/3G98kqY .

[2]أزواو معمري تتلمذ على يد المستشرقين، ادوارد هيرزيق Édouard Herzig(1866-1926)، ليون كاري Léon Carréاصطحبه الجنرال ليوتي (Lyoutey) ضمن فريقه التقني عندما احتل المغرب، عين سنة 1919استاذا بالمدرسة الإسلامية بالرباط، مفتشا إقليميا للفنون الأهلية بالرباط بالمغرب، مفتش الفنون المغربية، ظهرت رسوماته في متحف لوكسمبرغ، عاد إلى الجزائر بعد تقاعده سنة 1924. ينظر.

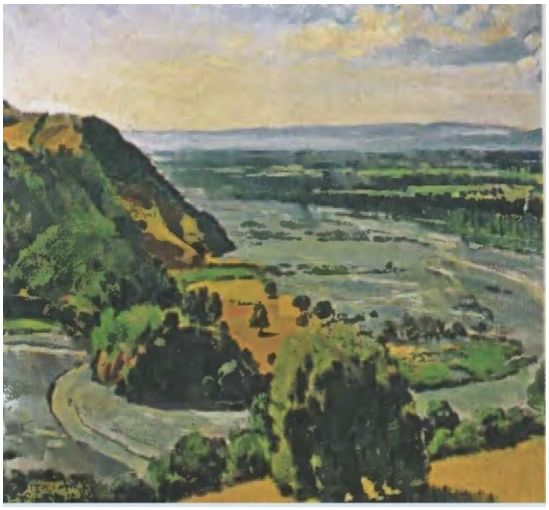
– Abrous Mansour, Algérie: Arts Plastiques, Dictionnaire (1900-2010), Paris, L'Harmattan, 2011, p .439-440

[3]همش عبد الحليم: ولد في تلمسان، درس في مدرسة الفنون الجميلة خلال العشرينيات، ثم سافر إلى باريس ليستكمل دراسته، وظل هناك بعد تخرجه محترفا للفن بجانب شغله لمنصب أستاذ في الرسم بباريس، ويعتبر أسلوب **همش** جريئا وسريعا في التخطيط، فأعماله الأولى تنم عن تأثره بالفن الاستشراقي عن أستاذه ليون كوفي(بمدرسة الفنون، نقل بأسلوبه واقع الحياة في تلمسان، أين جسد شوارعها وأسواقها وأطفالها في لوحات. ينظر:
1. Ibid, p. 346.

[4] أحمد عبد الكريم، "الفنّ التشكيليّ المعاصر في الجزائر بين التجربة والجذور، مجلة العربي، الكويت، العدد 464، 1997، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1997، ص1. رابط التصفح:bit.ly/3QgMbvc

التّشكيل الكولونيالي الّذي شكّل مرجعيتهم القسريّة، مما أدّى إلى ظهور المدارس الغربيّة في الجزائر (ينظر :الشّكل18-19).

الشّكل(18): واد جمعة



الشّكل(19): REFLETS D'ALGER (MARCHE)

الشكل (18): لوحة واد جمعة (تيزي وزو)، قياس 54×65سم، زيت على قماش، 1952، مقتنيات خاصة.

Source : Marion Vidal-Bué, L'Algérie des peintures (1830-1962), p.83.

الشكل(19): لوحة لهمش عبد الحليم: Refleets d'Alger marché , huile sur panneau , 1974، 80×60cm

Source : Abdel-Halim Hemeche (ALGERIE 1908-1979), REFLETS D'ALGER, MARCHE , https://bit.ly/3F0RZWo : le 10/8/2019

وفي واقع الأمر إنّ إدخال التّقنيّات واللّغة الفنّيّة البصريّة، جاء نتيجة الاحتكاك والتّعايش مع الأوروبيّين على أرض الجزائر المستعمرة؛ حيث أبان مجموعة من الفنّانين التّشكيليّين عن ذوق وأسلوب في الرّسم، ممّا شكّل تحوّلا على الصّعيد الجماليّ نافسوا به الفنّانين الفرنسيّين ومن بينهم: **عبد الرحمان ساحولي**(1915)،

زميرلي(1909-1984)، **باية محي الدين**(1931-1998)، **محّمد راسم**(1896-1975)...[1].

4.1. الاتّجاهات الفنيّة للفنّانين الجزائريّين:

من الصّعب تحديد هويّة فنّاني الجزائر الّذين تنوّعت طاقاتهم الإبداعيّة، واتجاهاتهم الفنيّة ما بين الواقعيّة والانطباعيّة والتّعبيريّة والتّجريديّة والمنمنمات والتّكعيبيّة، والفنّ العفويّ...إلخ. فهناك "حالات لفنّانين جمعوا بين معظم الأساليب والمذاهب الفنّيّة، لذا تصنيفهم ضرب من المحال[2]. وفي "الخمسينات أطلق على مجموعة من الفنانين مصطلح جيل الثلّاثينات وهم: **عبد الله بن عنتر**(1931)، **أمحمد اسياخم**(1928-1985)، **عبد القادر قرماز**(1910-1996)، **محمّد خدة**(1930-1991)، **بشير يلس** (1921-2022)، **شكري محمود مصلي**(1931)، وما يميّز هذا الجيل هو انفتاحه على تراثه بمقدار احتكاكه مع مدرسة باريس وإقامة معارضه في المهجر"[3]. ومنهم مَنْ سلكوا طريق البحث عن الموروث الإسلامي وهم التّصغيريون:**(علي راسم** (1871-1917)، **عمر راسم**(1884-1959)، **ومحمّد راسم، مصطفى بن دباغ**(1988)، **محمّد تمام**(1915-1988)، **محمّد حيمومنة**(1897-1975)...و**علي خوجة علي (1923)**[4]. وتميّز **محمّد راسم** بأعماله الّتي جمعت بين الأصالة

[1] إبراهيم مردوخ، الحركة التّشكيليّة المعاصرة، مرجع سابق، ص. 32.

[2] نقلا عن: إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، مرجع سابق، ص .270 . وما بعدها.

[3] عَمَّارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمّد خدة، الجزائر، دار ميم للنشر، ط.1، 2013، ص.64.

[4] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، مرجع سابق، ص.21.

والحداثة، ويرى **أحمد باغلي** أنّ **راسم** أخرج المنمنمة إلى عالم فنّ الحامل، بعدما كانت حبيسة أغلفة الكتب التّزيينيّة، وجعلها تنافس اللّوحات في معارض العالم، في كلّ من كوبنهاجن وأوسلو وروما وتونس[1]. ومنهم من تأثّر بتطوّرات الفنّ الحديث واتّبع تعاليم مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر، ومدارس باريس، **امحمد اسياخم، شكري مسلي(1931)** أو مدرسة وهران **(عبد القادر قرماز، عبد الله بن عنتر)**، أمّا البعض التزموا أساليب فرديّة في أعمالهم الفنّيّة **(باية محي الدين، محمّد أكسوح(1934)، محمّد خدّة)**. بينما سيطر التّجريد الحروفي ضمن أساليب متباينة حسب مرجعيّة كلّ فنّان، كطاقة جماليّة وتعبيريّة، أمثال **محمّد خدة** و**محمد رشيد قريشي**(1947–) (ينظر:الشّكل 20–21).

الشّكل (20): المرأة والسمك

الشّكل(21): المجاهد

الشكل(20): لوحة محي الدين باية: La Femme aux poissons (80×60cm)1998، غواش على ورق، مقتنيات العائلة.

الشكل(21): لوحة لمحمد خدة: Martyr,(162×130cm)1968. رسمت بألوان زيتية على قماش. المرجع نفسه.

المصدر(-21-20): سوسن حمدان، الفن الأمازيغي البدائي، مرجع سابق، ص ص.110–114

[1] أحمد باغلي، محمد راسم الجزائري، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984، ص.14.

5.1. جيل ما بعد الاستقلال:

بعد الاستقلال دخل مجموعة من الفنانين العائدين من المنفى الاختياريّ في الممارسة التشكيليّة المطعّمة بالثّقافة الجزائريّة، وبذلك "أُجبر الفنّان على الاستضاءة بالفكر الفنيّ الغربيّ الّذي لا ينتمي إليه في شيء إلاّ في الفكرة الإنسانيّة العامة ممّا أوجد الانقطاع والتّباعد كثيرا عن الماضي"[1]. هذا الماضي الّذي جعل الفنانين في رحلة البحث عن جماليّات ذا صبغة محلية.

1.5.1.نحو فن جديد:

مع إنشاء الملحقات الجهويّة للفنون المنضوية تحت جناح المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة، ممّا جعلها تسهم وبشكل كبير في حركيّة الفنون التشكيليّة في الجزائر بتخرّج عدد معتبر من الفنّانين الّذين برزوا كجيل جديد من الفنانين، حمل هموما جديدة من الإبداع على أمل البحث عن "فنّ جديد"[2]، مقوّماته العمل على استعادة الموروث

[1] حسين محمد جودي، الحركة التشكيلية المعاصرة، مرجع سابق، ص .25.

[2] في أعقاب تظاهرة قسنطينة "عاصمة الثقافة العربية" سنة 2015، نشرت منشورات البرزخ Barzakh في الجزائر العاصمة مقالات التي كتبها الرسام الجزائري محمد خدة (1930–1991). هذه المجموعة من النصوص لا تزال حتى يومنا شهادة ثمينة على المناقشات النظرية التي حركت المجال الفني لشمال إفريقيا في أعقاب الاستقلال. كما أنها وضعت الأساس لكتابة تاريخ الفن"الحديث" في الجزائر. فكرة الحداثة ذاتها، على غرار التصور الأوروبي، فكانت ضوءًا متجددًا في كتابة الفنان النقدية، الذي يدعو إلى ظهور فن جديد في الجزائر، متحررا من الاستعمار. هذا الكتاب، الذي نُشر فقط في الجزائر، مقالتين رئيسيتين للرسام، وهما Eléments pour un art nouveau، (1972) نُشر في النسخة الأولى في عام 1967 (presse)، ثم نُشر في عام 1972 (من نشر UNAP)، و Feuillets épars lies نُشرت في عام 1983. أضيفت إلى هذه الكتيبات مقالات ومؤتمرات ونصوص عن الفن تم تجميعها لتسمح بفهم أفضل لفكرة الفنان المتشوقً للخروج من تهميش معين للإنتاج الفني الجزائري والرغبة في إدراج الإبداع الفني الجزائري في النقاشات الفنية المعاصرة. ينظر:

الفنيّ الّذي يعبّر عن الهوية الثقافيّة. ولكن الانفتاح على الثّقافة والفن في العالم جعل الثّقافة الفنيّة الجزائريّة تتغذّى بالمعطيات الثقافيّة العالميّة، وبالتالي ارتبطت مفاهيم الفنّ التشكيليّ وتجاربه في الجزائر "بطبيعة المفاهيم الفكريّة الغربيّة منهجا وأسلوبا"[1].

وعليه، كان لابدّ على مجموعة الفنانين التشكيلّين الجزائريّين المخضرمين "(جيل الثّلاثينات، وهم: **خدة، ومسلي، وبن عنتر، واسياخم**، والّذين تأثّروا بمفاهيم ومعايير جماليّة غربيّة في الفنّ التشكيليّ، البحث عن إرثهم الحضاريّ والثقافيّ حين واجههم سؤال الهوية[2]، هذه الهويّة الفنيّة لم تكن هاجس التشكيل الجزائريّ فحسب، وإنّما أرّقت أجيالا من الفنّانين والنّقّاد في الوطن العربيّ، واعتبرت الأصالة الفنيّة على أنّها "تحقيق عمل فنّيّ ينتمي إلى شخصية تراثيّة متميّزة بأسسها الجماليّة"[3]. ومن هنا، يرى بعض النّقّاد أنّ سؤال الهويّة "مرّ بثلاث مراحل، أوّلا: رفض الفنّ الغريب–ثانيا: الكشف عن معالم الشخصيّة الذاتية، وثالثا: مرحلة تمثّل هذه الشخصيّة في الأعمال الفنيّة"[4]. وبناءً على ذلك، غيّر الفنّانون في مساراتهم الفنّيّة تماشيا مع المتغيّرات الجماليّة وسوسيوسياسيّة المواكبة لمرحلة ما بعد الاستقلال منتقلين في الأسلوب"من التّجريد abstrait إلى نصف تجريد semi-abstrait، وفي بعض الأحيان التشبيهيfiguratif"[5]،

ÉMILIE GOUDAL, ÉCRIRE UNE HISTOIRE DE L'ART “MODERNE” EN ALGÉRIE, Mohammed Khadda, pensées pour un art nouveau », voir le site :bit.ly/3vRJRSY

[1] حسين محمد جودي ، الحركة التشكيلية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص .25,

[2] أحمد عبد الكريم، الفن التشكيلي المعاصر، مرجع سابق، ص .1 .

[3] بركات محمد مراد، رؤية فلسفية في علم جمال الفن الإسلامي(تأكيد الهوية..أو الضياع)، مجلة العربي، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 503، أكتوبر 2000، ص.140. ينظر الرابط:https://bit.ly/3SQoviF

[4] المرجع نفسه، ص .140.

[5] Marine BRANLAND et David MASTIN, De la guerre dans l’art, de l’art dans la guerre Approches plastiques et musicales au XX e siècle, *Textuel*, 63, Paris, Université Paris Diderot-Paris 7, 2010, p.168.bit.ly/3vNx3wY

فقد تحوّل **محمد خدة**[1]من المائيّات إلى الزيتيّات، مشكّلا نقلة في الأسلوب والمضمون، زَاوج بين جماليّة التّجريديّة الغربيّة والحروفيّة العربيّة، إضافة إلى ذلك، تحوّل **اسياخم** إلى التّجريد، وإلى صحفي في جريدة **الجزائر الجمهورية**"Alger Républicain" ومجلة الجيش، حيث نشر سلسلة من الرّسوم الكاريكاتوريّة الّتي تستحضر مآسي الشّعب الجزائريّ المضطهد من قبل الاستعمار أو الاحتفال بانتصار الاشتراكيّة، كما رسم في الخط الثّوري"**أرملة الشهيد**1963"[2]. بالإضافة إلى رسومات مسلي الثورية"[3].

لأنّ الفنّ دائما ما كان مناهضا لحركات التّحرّر آنذاك، فقد أقام **جون سيناك** Jean Sénac في سنة 1964 بالاشتراك مع مجموعة من الفنّانين الأجانب تكريما للثّورة الجزائريّة، وهم: **ماسون** Masson، **ايرو**Erró، **لبال**Lebel، **لام**Lam، الشرقاوي[4]. وفي هذا الصّدد نشير إلى الفنّان **فارس بوخاتم**(1941-) الّذي لقّب بفنّان الثّورة[5].

كما شهدت الحركة التشكيليّة في الجزائر ظهور جَماعات فنيّة تمثّلت في "الطّليعة، فن وثورة، الفن الأوّل، الفنون الإسلاميّة، جماعة(35)، جماعة(51)[6]، جماعة

---

[1]هذا التأثير الغربي تؤكده بعض اللوحات المنجزة بأسلوب المدرسة التكعيبية، مستعملا تقنية الألوان المائية، منها: "عارية على الكرسي (1953)Nue sur la chaise، وعاريتان وطبيعة صامتة (1954) Deux nues et nature morte، متأثرا بالتكعيبية ودلالتها الفنية، ومرتكزا على حيوية الخطوط. ينظر:

– Bernard Michel-Goerges, khadda, Alger, ENAG Editions, 2002, p . 28.

[2] Marine BRANLAND et David MASTIN, De la guerre dans l'art, de l'art dans la guerre , op.cit., p.173.

[3]في سنة1951، رسم **مسلي** المسيح يعوي تحت قنابلكمChrist hurle sous vos bombes ، بأسلوب تعبيري، مستنكرًا استشهاد سكان الهند الصينية. ينظر:.Ibid., p.166

[4] Annabelle Boissier, Fanny Gillet, Ruptures, Rnaissances et continuités, Modes de construction de l'histoire de l'art maghrébin, L'Année du Maghreb, N° 10, 2014, 207-232, https://journals.openedition.org/anneemaghreb/

[5] إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي في الجزائر، مرجع سابق، ص.63.

[6] تم إنشاء المجموعة 51 سنة 1951، من طرف فنانين شباب في الجزائر العاصمة، بدافع التحرر السياسي والإبداع دون مضايقات، معتمدين على مقهىOuzegane في المرسى كمكان للتواصل الاجتماعي. وهم: الشاعر

(45)، **جماعة الصباغين**[1]، **جماعة أوشام**[2]. وللتّذكير هنا أنّ هذه الموجة ظهرت في الوطن العربيّ من قبل، مثل: "**جماعة بغداد للفنّ الحديث** [1950] و**جماعة البعد الواحدِ**[1971]"[3] الّتي أنشأت من قبل الفنانين في العراق؛ إلاّ أنّ هذه الجَماعات التّشكيلية الجزائريّة لم تكن ذات تأثير ولا رواج، بينما وجدت **جماعة أوشام**[4] Groupe Aoucham، الملاذّ الفنّيّ المرتكز على الرّموز والإشارات الموجودة في الثّقافة

الفرنسي سيناكSénac Jean، الشاعر جالييرو Sauveur Galliero، مسلي، تيفو Tiffo، لايل Lail، إسياخيم، كاردوناCardona. ليس لديهم بيان، لكنهم حاملي الحداثة ومنافسة النظام الاستعماري. تربطهم علاقة مع جان دي ميزونسول Jean de Maisonseul، وهو (شاعر وفنان)، من مساندي التحرر، تولى مسؤوليات مهمة في تخطيط مدينة الجزائر، استمر في الرسم طوال حياته، مما جعله يشارك مع **ألبير كامو** في مجموعة الليبراليين قبل أن يتم القبض عليه بسبب بالتواطؤ مع جبهة التحرير الوطني عام 1956. ينظر:

-Anissa BOUAYED, Histoire de la peinture en Algérie: Continuum et Ruptures, Confluences Méditerranée, L'Harmattan , 2012/2 (N°81), 2/2012, p.175.
https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2012-2.htm

[1] جماعة الصباغين: تأسست بعد العشرية السوداء، لتعطي انطلاقة جديدة بعد الركود الفني، تكونت من الفنانين (حرفيين): مريم آيت حارة، عمار بوراس، عدلان جفال، نور الدين فروخي، جودت قسومة، كريم سرقوة، خيرة سليماني، هلال بوزيد، أقاموا معرضا سنة 2003. ينظر: - ibid, p.175.

[2] ابراهيم مردوخ ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، مرجع سابق، ص.99.

[3] نزار شقرون، شاكر حسن ال سعيد ونظرية الفن العربي، لبنان/ تونس/ الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون/ دار محمد علي للنشر/ منشورات الاختلاف، ط.1، 1431-2010، ص.245

1 الأوشام: نشرت **جماعة أوشام** في 1مارس 1967، نص بيان نشأتها:"...إنّه هذا التراث العريق الذي تؤكد "أوشام 1967"، أنّها وجدته، ليس فقط في بنى الأعمال وإنّما حيوية اللون أيضا. بمنأى عن مجانية تجاه التجريد الغربي المعاصر، الذي أغفل الدروس الشرقية والإفريقية الّتي أخذ بميسمها الفن الروماني. يتعلق الأمر بالنسبة إلينا بتحديد الأصول الحقيقية، القادرة على التعبير عن العالم الذي نعيشه، أي انطلاقا من التيميات الصريحة الكبرى للماضي الجزائري، وكذا بتجميع العناصر التشكيلية كلها المبتكرة هنا وهناك. وذلك من خلال حضارات العالم الثالث التي دمرت بالأمس وبعثت من جديد. يتعلق الأمر بإدراج الحقيقة الجزائرية الجديدة تحت التكوين ضمن الإنسانية الكونية من النصف الثاني من القرن العشرين. لأجل ذلك تأخذ **جماعة أوشام** على عاتقها استعادة التيمات الأسطورية الكبرى التي ظلت حية، بترميز الانفجار الوجداني الفردي، الذي استولى عليها بعنف الاستفزازات جراء الفواجع الحالية لإفريقيا أو آسيا، التي تلقي بكاهلها على الفنان. نقصد التوضيح أنّ العلامة أقوى من القنابل لكونها سحرية أبدا، ونحسب أننا بينا انشغالاتنا المتماثلة مع بعض شعرائنا الجزائريين. رؤاة واقعيون، يعلن "الوشميون" فنانون وشعراء تسخير القوى المبدعة الفعالة ضدّ أذناب الرداءة الجمالية". ينظر: عمّارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي، مرجع سابق، ص ص.71-72.

الأمازيغيّة، لدى جيل مشبّع أكاديميّا ويبحث عن مسلك يؤمّن له استمراريّة التّاريخ والهويّة، ويفتح الإبداع على مصراعيه، وهم "**مصلي، وعدان، وسعيداني، ومارتيناز، وباية، وبن بغداد، وزرارتي، وعبدون، والنحات دحماني**[1]. وسعت إلى تثبيت ركائزها من خلال المعارض الّتي أقيمت، ولكنّها لم يكتب لها البقاء بعدما "ولدت بعمليّة قيصريّة في جوّ مقتضب من تاريخ الجزائر المستقلّة، فخمس سنوات لم تكن كافية لتغيير الذّهنيّات(...) وكسر قيود تبعية كولونياليّة دامت لأزيد من قرن، وتحرير مخيّلة وآمال كلّ الفنّانين التشكيليّين"[2]، الذين رأوا أنّه من الضّروريّ "عدم تناول المقياس الجماليّ من خارج الموروث الثّقافيّ"[3]، لكي لا يظلّ هذا الخزّان الثقافيّ حبيس الفنون التطبيقيّة، وإنّما ينبغي البحث عن وعاءات أخرى تحفظ التّراث الفنّيّ الإسلاميّ والأمازيغيّ المتغلغل في الفكر الجمعويّ الجزائريّ حتّى يومنا. وذلك في ظّل تواجد المدارس الفنّيّة الغربيّة الحديثة، بكلّ اتّجاهاتها الّتي هيمنت على أعمال الفنّانين الجزائريّين؛ حيث استطاع هذا "النّفوذ الثّقافيّ الفنّيّ أن يلهي فنّانينا عن مشكلات أمّتنا، وأصبحت هذه الأعمال تلقى تأييدا عند بعض المثقّفين المبهورين بالثّقافة الغربيّة"[4].

بينما انهمكت قلّة قليلة في البحث عن مكان في حراك فني ميز مرحلة مابعد الاستقلال وما حملته من تحدّيات اقتصاديّة وسياسيّة وفكريّة ثقافيّة؛ حيث دعّمت

---

[1] المرجع نفسه، ص.72.

[2] معمرقرزيز، حركة أوشام: الثورة الفنية المجهضة، مجلة جماليات (الجزائر، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم)، المجلد7، العدد:1، 2020/06/28، ص.458.

الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/118082

[3] أسعد عرابي، الفن العربي المعاصر..تاريخ لم يكتب، مجلة العربي(الكويت)، العدد: 517، ديسمبر 2001، ص.123 ، الرابط:https://bit.ly/3QgMbvc

[4]المرجع نفسه، ص.123.

الدّولة "توجّهات الفنّانين ووضعتهم في إطار المؤسّسة الرّسميّة(...) ولكن السّياسات في مجال الثّقافة والفنون تسقط عادة في شراك الرّوتين والبيروقراطيّة"[1]، والّتي تجهض عمليّة الإبداع بينما اختار البعض في فترة الثّمانينات التّوجه إلى فنّ استهلاكيّ يتملّق الدّارج والفولكلوري"[2]، الّذي ارتبط أساسا بالتّرويج للمناسبات، فكان ينشط على هامش التّظاهرات والاحتفالات الوطنيّة، بإنجاز لوحات تمجّد إنجازات الثّورتين التّحريريّة وثورة البناء، وهو حال كلّ الفنون آنذاك كالمسرح والسّينما(دورية نحو الشّرق[3] مثلا). وصولا إلى نمط "ثالث يؤكّد على ذاتيّة تأخذ مرجعيّتها من الفنّان وحساسيّته الجماليّة"[4]، وهي تشبه طفرات فنّيّة لم تنل رواجا لمحدوديّة تلقّيها، ولأنّها لم "تأخذ وضعها التّنظيميّ والإعلاميّ"[5]. ولابدّ من التّأكيد هنا أنّ من كان يتحكّم في الحركة النقديّة آنذاك هي الصّحف والجرائد وبعض المنشورات الثقافيّة.

في مقابل ذلك، انكفأ البعض الآخر على السّير في آثار الأسلوب الاستشراقيّ الّذي تأرجح بين الواقعيّة والرومنسيّة وفق أسلوب أكاديميّ محض ومنهم الفنّان **حسين زياني**(1953-) و**رشيد طالبي**(1967-)،و**إبراهيم عبد الجبار**، أو على العصاميّة من

---

[1] حسين جودي، الحركة التشكيلية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص.25.

[2] محمد أبو رزيق، من التأسيس إلى الحداثة، مرجع سابق، ص.49.

[3] فيلم جزائري لعمار العسكري أنتج سنة1971 من مدونة الأفلام السينمائية الخاصة بالثورة **(وقائع سنين الجمر** لمحمد لخضر حمينا (1975)، **ريح لأوراس** (1966)، **الأفيون والعصا**(1969)، **معركة الجزائر**(1975)، **أولاد نوفمبر**(1975). ينظر: صديقة الفتني، الأفلام الثورة الجزائرية ودورها في تجسيد وقائع الثّورة التحريريّة، (مجلة التغير الاجتماعيّ)، المجلد:4، العدد:2، ديسمبر 2019، ص.92. الرابط:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/195360

[4] محمد أبو رزيق، من التأسيس إلى الحداثة، مرجع سابق ص.49.

[5] حسين جودي، الحركة التشكيلية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص.25.

قبيل **حيرش بومدين**[1]، فيما دأبت ثلّة من الّذين اشتغلوا على الخطّ العربيّ خطاطة ورسما ولونا مثل **محمد بن سعيد شريفي**(1935-)، و**عبد الحميد اسكندر**، **وسعدي حكار**[2]، **والطيب العيدي**(1971-2022)، و**بوثليجة**(1951-)[3]، وكل من"**رشيد قريشي**(1974-) و**الطاهر ومان**(1954-)، و**الهاشمي عامر**(1961-)"[4]، وآخرون اختاروا الرّموز مثل **نور الدين شقران**(1942-)، و**سلال حشيد زهرة**، و**طيب عراب**(1948-)،..."[5]، **وديني مارتيناز (1941)**[6].

2.5.1.النحت في الجزائر:

أمّا النّحت في الجزائر، فإنّه عانى من التّهميش ولم يذكر إلاّ نادرا في دراسات تاريخ الفن التشكيليّ، ولم تحفظ ذاكرته الفنيّة إلاّ بعض المصادر الّتي تكاد تعدّ على الأصابع، وذلك لأنّ النّحت في الجزائر ارتبط بمفاهيم وظيفيّة لا جماليّة وفكريّة، ولم يخرج عن إطار النّصب التذكاريّة المخلدة لأبطال الجزائر أو الحافظة للموروث الثقافيّ، وارتبط بمحدوديّة الخزّان البصريّ للمتلقيّ؛ حيث يرى النّاقد **إبراهيم الحسين** أنّ "نظرة المتلقي لا تزال محدودة في الزمان والمكان، وتتّصل في الغالب

[1] ك، ز، الفنان حيرش بومدين، ريشتي تستنطق التاريخ.. وفي رصيدي 2500 لوحة، جريدة الجمهورية(وهران)، عدد يوم الأربعاء 4 سبتمبر 2002، ص.15.

[2] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي(1954-1962)، الجزء العاشر، الجزائر، دار البصائر للنشر والتوزيع، 2007، ص ص.(429-430-432).

[3] Abrous Mansour,Algérie:ArtsPlastiques, op.cit. p.205.

[4] عَمَّارة كحلي، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينوميولوجي، مرجع سابق، ص.183.

[5] سوسن حمدان مراد، الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، مرجع سابق، ص ص.(119-121-125).

[6] Abrous Mansour,Algérie:ArtsPlastiques, op.cit. p .444.

بالتّماثيل والنّصب التذكاريّة التي تزيّن الفضاءات والساحات العموميّة وملتقيات الطرق"[1]، لذلك بقي بعيدا عن المدوّنات النقديّة، على الرغم من وجود عدد معتبر من النّحاتين، نذكر منهم: **بن يحيا أحمد**(نصب مقبرة الشهداء بقسنطينة)، **بلقاسم بوفرساوي**(الأمير عبد القادر بمعسكر)، و**بوهداج همي**(تماثيل الطاسيلي بمطار العاصمة)، و**فريد ويس**، و**بوكرش محمد**، و**بوخالفة سيد أحمد**، و**ركبي معروف**، و**ماسن محمد**، و**بلونيس بشير**، و**عكريش أحمد**، و**محمد دماغ**...[2]

3.5.1.السياسة الثقافيّة في الجزائر:

عطفا على ما سبق، فإنّ السّياسة الثقافيّة المنتهجة لتطوير التكوين الفنيّ بالجزائر بعد الاستقلال، والتشكيل الفنّي على وجه الخصوص، شهدت إنشاء مدارس الفنون الجميلة، مثل المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة بالعاصمة الّتي تحوّلت بمقتضى المرسوم رقم (85-257)[3]، والمدرسة العليا للفنون الجميلة، والمدارس الجهويّة السّتّة في(وهران، قسنطينة، مستغانم، باتنة، عزازقة، تيبازة)[4]، بالإضافة إلى

[1] ابراهيم الحسين، التربية على الفن، حفر في آليات التلقي التشكيلي والجمالي، ص.41.

[2] أبوبكر الصديق عماري، المنحوتات الفنية الجزائرية وإشكال التلقي، أعمال الفنان محمد بوكرش أنموذجا، أطروحة دكتوراه (LMD)، تخصص: الجماليات البصرية الفنية، تحت إشراف: أ.د. عَمَّارة كحلي، كلية الأدب العربي والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، 2018-2019، ص.ص.(97-98-101). الرابط:
http://e-biblio.univ-mosta.dz/handle/123456789/13470

[3] المرسوم التنفيذي رقم 85-257 المؤرخ في 8 صفر عام 1406 الموافق 22 أكتوبر سنة 1985، الصادر في: 12 شوّال عام 1437 هـ 17الموافق يوليو سنة 2016 م الجريدة الرّسميّة للجمهور للجمهوريّة الجزائريّة /العدد 43، ص.15 .

[4] أنشئت عدة مدارس للتكوين الفني منها ما هو إرث من فترة الاستعمار مثل المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بوهران، التي تعود إلى 1936، وتقع بجانب متحف زبانة، وبقيت تابعة لبلدية وهران حتى 1975، حيث أصبحت ملحقة تابعة للمدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالعاصمة، ثم مدرسة قائمة بذاتها سنة 2000، بالإضافة إلى المدرسة

الملحقات في(تلمسان،سيدي بلعباس) تابعة لوهران، (سطيف –عنابة –بسكرة[1])، تابعة لباتنة[2]، وتكملة لهذه المساعي في خلق مناخ ثقافي، تمّ تدعيم مدارس الفنون الجميلة بفتح "كليّات للفنون"[3] تساهم في تكوين قاعدي في الفنون التشكيلية على الخصوص ضمن قطاع التربيّة والتعليم بطوريه المتوسط والثانوي، إلاّ أنّ حركيّة الفن التّشكيليّ لم تزل تراوح مكانها، وهذا يرجعه الكثير من المشتغلين على الشأن الثقافيّ والفنيّ إلى عزوف المتلّقي عن استساغة اللّوحة التشكيليّة وقلّة المعارض الفنيّة، وإن وجدت تشهدها أروقة العرض بمتاحف العاصمة فقط. وفي ظلّ هذا الواقع الّذي فتح أبواب الهجرة أو الاكتفاء بالتّقوقع على أعمال لا ترى النّور إلا بعضا منها تباركها السّلطات الإعلاميّة من أقلام صحفيّة، هنا وهناك ومع ندرة النّقاد المتخصّصين تأفل أسماء مبدعة وتظهر أسماء.

الجهوية بقسنطينة بمقر المسرح البلدي لقسنطينة وكان الرسام روجي ديبا مديرا لها من 1942 إلى الاستقلال واستمرت تابعة لبلدية قسنطينة حتى 1975، وأصبحت ملحقة بمدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة إلى أن تحولت لمدرسة مستقلة، أما مستغانم فقد افتتحت سنة 1987 كفرع تابع للمدرسة الفنون بالعاصمة حتى استقلت سنة 1988، وافتتحت في مدينة باتنة في 1987 كملحقة تابعة للعاصمة ولكنها استقلت سنة 2000.

ينظر: إبراهيم مردوخ، مسيرة الفن التشكيلي بالجزائر، مرجع سابق، ص ص(115–116–117–118).

وموقع وزارة الثقافة والفنون، الرابط: https://bit.ly/3QLFpgu

[1] قرار وزاري مشترك مؤرخ في 10 رجب عام 1428 الموافق 25 يوليو سنة 2007، يتضمن إنشاء ملحقة بسكرة للمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بباتنة، الصادر في الجريدة الرّسميّة للجمهور للجمهوريّة الجزائريّة، بتاريخ :7رمضان عام 1428 هـ– 19 سبتمبر 2007 /العدد 58 ، ص.3.

[2] مرسوم تنفيذي رقم 09 –230 مؤرخ في 30 يونيو 2009 – .يتضمن إنشاء المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بتيبازة. الجريدة الرسمية عدد 40 مؤرخة في 08 يوليو 2009، ص.9.

[3] تعتبر كليات الفنون من أهم الوعاءات الأكاديمية في التكوين الفني وقد فتح أول قسم للفنون التشكيلية بالمدرسة العليا للأساتذة بمستغانم سنة 1988 تخرج منها أساتذة التعليم الثانوي لمادة التربية الفنية، بعدها أدمجت ضمن كلية الأدب العربي والفنون (2004) تحت النظام الجديد LMD، كما أنشئت أقسام للفنون في كل من جامعة أبو بكر بلقايد بتلمسان (2008)، وجامعة زيان عاشور بالجلفة وأحمد بن بلة 2 وهران(1987) وجامعة جيلالي اليابس بسيدي بلعباس، وكلية الفنون والثقافة بجامعة صالح بوبندير قسنطينة3(2014). الرابط: https://bit.ly/3P5zFgA .

6.1. التّجربة النسويّة في الفنّ التشكيليّ بالجزائر:

إنّ الحديث عن التّجربة التشكيليّة النسائيّة في الجزائر وتجليّاتها، يشوبه نوع من الصّعوبة إذ الذّاكرة الفنيّة لا تحتفظ بأسمائهن، وهذا راجع للبيئة المحيطة والأوضاع الاجتماعيّة. وبعد الاستقلال ظهرت مجموعة من الفنانات التشكيليّات في الفضاء التشكيليّ في الجزائر، لا يمكن حصرهن لغياب المعلومات والدّراسات، بسبب الأرشيف والمعطيّات الفنية حولهن، فقد أحصى معجم الفنانين ل**عبروس منصور** أكثر من 200 فنّانة[1]، نذكر منهنّ على سبيل المثال لا الحصر: **باية محي الدين، عائشة حداد**(1937-2005)، **فرحات ليلى** (1938)، **قنايزية مريم**(1957)، **هني جفال جلول السايح فاطمة**(1956-)[2]، **سعدون ياسمينة**(1966-)، **ميمية حاميش ليشاني**(1952-)، **صدوقي خديجة**(1954)...[3]، و**جهيدة هوادف**(1963-) التي لا تزال تعرض أعمالها وتنشط عبر صفحات التواصل الاجتماعيّ، وتعد من الجيل الثاني بعد الجيل المؤسّس لمدوّنة الفنون البصريّة في الجزائر، والّتي تقف على رأسها الفنّانة **باية**

[1]Abrous Mansour, Algérie: Arts Plastiques, Dictionnaire (1900-2010), Paris, L'Harmattan, 2011.

[2] هني فاطمة: فنانة تشكيلية، متحصلة على دبلوم من مدرسة الفنون الجميلة بالعاصمة ومن المعهد الصناعي في strogov التابع لمدرسة الفنون الجميلة بموسكو، مدرسة بكية الفنون بجامعة مستغانم، عملت على تزيين قصر الباي من خلال جدارية، لها العديد من المعارض أرزيو(1989)، وهران(2001-2007-2008)، مستغانم(2005) . Ibid. P..347.

[3] Ibid.pp313– 381 -347 - 558-701-541 -381 -425) .

والفنّانة **عائشة حداد**[1]، وهي ككل الفنانين تبحث عن ظلّ لها في فضاء تشكيليّ يكاد يكون مغيبا.

7.1.فن الكاريكاتير:

سجّلت الحركة الفنيّة التشكيليّة ظهور الفن الكاريكاتيريّ، مباشرة بعد الاستقلال، أسهم في إثراء المشهد الفنيّ، فبرز فنانون امتهنوا الريشة السّاخرة، بتوظيف الخطّ واللّون والكلمة، عاكسا الآفات الاجتماعيّة، ومنتقدا سياسات الحكومات في كل المجالات كالتّعليم والصّحة والرياضة والاقتصاد...الخ، كما كان له الأثر في تتبع المحطات المهمّة في تاريخ الجزائر، ومتابعا نهما لأحداث العالم، مستخدما أساليب الإقناع بالإفصاح والإضمار، وبالتّنوع التّشكيليّ وموظّفا الكوميديا المستفّزة والمستوحاة من الرصيد اللّغوي المزدوج الفصحى والعاميّة .

أدخل الكاتب والنّاقد الجزائريّ **عبروس منصور**(1956-2019) فنّاني الكاريكاتير إلى (قبّة) الفنون التّشكيليّة ضمن قاموسه الموسوم "Algérie Arts -2010-1900 Plastique Dictionnaire biographique"(2010)، وقد ضمّ القاموس أكثر من(50) فنّانا كاريكاتيريّا، مناقضا بذلك للرأي المؤسّس على تموضع الكاريكاتير في خانة الإعلام لكونهم فنّانين قبل أن يشتغلوا في ركن قار في الجريدة أو تعليقا على مقال أو حادثة، فكلّ فنّان تشكيليّ كاريكاتيريّ بإمكانه أن يصبح صحفيّا كاريكاتيريا، وهذا ما يؤكّده معظم الكاريكاتيريّين والنّقاد.

[1]ميلود بن عمار، من أبرز التشكيليات الجزائريات، جهيدة هوادف..ساحرة اللّون، مجلة الشارقة الثقافية (الإمارات العربية المتحدة)، السنة الخامسة، العدد 53، مارس 2021، ص.162. رابط التصفح:https://bit.ly/3dnHOQ9

2. فنّ الكاريكاتير في الجزائر:

1.2. فترة ما قبل الاستقلال:

أشرنا –فيما سبق– أنّه حدث إنزال للفنانينّ التّشكيليّن في الجزائر، لذلك لم تَخْلُ الحملة الاستعماريّة من صنّاع السّخرية الّذين نقلوا تجربتهم الرّائدة في ميدان الرّسم الكاريكاتيريّ إلى الجزائر، وقد أشار إلى ذلك الباحث **سفيان تاوشيشات** من خلال بحثه الموسوم La Presse satirique illustrée française et la colonisation (1829–1990) ، والّذي إستعرض فيها الصحافة الساخرة التي واكبت الحملة الاستعمارية على الجزائر، وذكر أنّ الرّسومات الساخرة انقسمت إلى فئتين: فئة كانت ترصد الحياة الاجتماعيّة والعادات والتّقاليد في الجمهوريّة الثّانية أو الجزائر الفرنسيّة بطريقة تهكّميّة، وفئة تعمل من أجل المصالح الاستعماريّة الّتي استغلت الفنانين في أطماعها التوسعيّة، فالكاريكاتير آنذاك كان يتخفّى وراء النّصوص الّتي كانت ترافق الرّسوم.

يشير الباحث إلى تلك المصالح في لوحة "**Souvenir d'Alger"(1830)** للرّسام الفرنسيّ **هنري مونييه**Henry Monnier(1799–1877) (الشّكل:22)، إذ استعار الفنّان بلوحة الافتتاح من كتاب Rabelais François (1994–1553) الموسوم Les songes Drolatiques de Pantagruel"[1](1565) ، حيث ثَبَّت الشخصيّة "Panurge"[1]

[1] الكتاب عبارة سلسلة من(120) نقش، هذه اللوحات تمثل لأشكال عجيبة ووحشية وبشعة، تستحضر لوحات بوش Bruegel، الأجسام تقترض أجزاء من الأسماك والقرود والطيور، بالإضافة إلى دمج الأواني في كائنات مشوهة ، نقل الأعمال Jules Morel وعلق على الصور من خلال نصوص شارحة (Le Grands Jaques(Gabriel Richard . ينظر:

Les songes Drolatiques de Pantagruel, François Rabelais, copier par : Jules Morel sur l'édition de 1565, texte de : Le Grands Jaques(Gabriel Richard, paris chez les bons libriraires,MDCCCLXIX , 1869 ,p13.

أمام لوحة من قماش على حامل اللّوحات (chevalet) من أجل رسم زهرة في وسط طبيعة ريفيّة عذراء، وهو يرتدي الخرق من الثّياب، وتظهر فتحة الحذاء الممزق قليلا وخلفه يلتفّ ثعبانين، وعلى الرغم من العنوان" ذكرى من الجزائر"، فإنّ القراءة الأولى، لا توحي بوجود استنكار للغزو أو الأحداث العسكرية.

يرى الباحث أنّ مفتاح القراءة للّوحة الكاركاتيريّة يكمن بالضّبط في وجود الثّعبان، ففي الأيقونات المسيحيّة يشير الثّعبان عند أقدام الشّخصيّات إلى الإيمان الكاثوليكيّ، ولكن هنا، رسم الثّعابين –حسب الباحث– تجسّد الرّقابة الّتي تغلّبت على الفنّان ويثيرها أيضا حذاؤه الممزّق وهي هزيمة رمزيّة، وربما الحياة الساكنة" طبيعة صامتة" الّتي أُعتمدت في الرسم تدّل على أنّ الفنّان الفرنسي منزعج من رسومات الانتصارات الّتي ترسلها البعثة إلى السلطة المركزية في فرنسا، والطابع المثالي للحرب الّتي رافقت الحملة الاستعمارية على الجزائر. وهذا ما يبيّن الوظيفة التحرريّة للفنّان من خلال اختياره" Le songe Drolatique "، فقد سلّط العنوان الضّوء على الفجوة بين الوضع العسكريّ السائد والموضوع الّذي يمثّله[2]. وهي نوع من المفارقة الساخرة التي اعتمدها الفنان في تجسيد لوحته.

---

[1] Souvenir d'Alger, 16, 8× 16,8cm, lithographie, la silhouette, vol :2,laivraison 13 , 1830 , p :102.

عرضت اللوحة في صحيفة Silhouette التي تعد بداية تأسيس الصحف الساخرة في فرنسا ، حيث صدر أول عدد لها في 24 ديسمبر 1829 ، اذ عمل بها شارل فيليبيون مؤسس صحيفة كاركاتير فيما بعد، وقد عاصرت الاستيلاء على الجزائر قبل أن تتوقف في خريف ،1830، توجد شخصية اللوحة في صفحة الافتتاح للكتاب" Les songes Drolatiques"، ص 13. ينظر:

Sofiane Taouchichet, La Presse satirique illustrée française et la colonisation (1829-1990), thèse doctorat en histoire de l'art, Thèse dirigée par Ségolène Le Men et Todd Porterfield, Université Paris ouest Nanterre la défense, Université de Montréal, 2015, p. 27 https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02073436/file/TheseSofianeTaouchichet.pdf.

[2] Ibid, p. 27.

الشّكل(22): Souvenir d'Alger

المصدر: https://bit.ly/39K9g91, le :24/5/2019

مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ظهرت حركة فنية فرنسيّة ساخرة، غلى غرار التأثير الغربي المصاحب للانزال العسكري سنة 1830، وهي بداية ظهور رسامين أوروبيين اختاروا العيش في الجزائر، وتذكر بعض المصادر Assus Salomon (1850-1919)، وChagny، وقد اختصا في البطاقات البريديّة الساخرة الّتي ترصد الحياة اليوميّة للجزائريّن والسخريّة من اليهود"[1]. كما تم إنشاء صحف ساخرة في الجزائر"معظمها تتكوّن من 4 صفحات مخصصّة للكاريكاتير والمقالات

[1] جون يبار باديا Jean-Pierre Badia، باحث من مدينة وهران، المتخصص في الكاركاتير الجزائري وجامع للبطاقات البريدة، كتب السيرة الذاتيّة للفنان Assus وأحصى له 74 عملا، و30 عملا للفنّان Chagny. ينظر:
Mustapha Guenaou, Histoire de la Caricature en Algérie, France, EDILIVRE , 2019, p.41.

وفق الإملاءات السياسيّة على سبيل المثال: Tirailleur Algérien(1900) و Oranais Margaillon[1](1919)"[2] (ينظر :الشّكل23-24)، وضمّت الصّحف أسماء فرنسيّة فضلت البقاء في الجزائر، وأسست "صالونات الضحك سنة 1924، وهم: Boisier، Bronner، Drack-oub، Fabiani، Frac، E.Herzig، Klein، Ski، Léo، Beds، Patrick، Brouty Charles، Hachef... "[3]، وأشارت الباحثة **أنيسة بوعايد** في كتابها"L'art de l'Algérie insurgée" (2005) أنّ الكاريكاتير قد بدأت ملامحه في الجزائر على يد فنّانين في الفترة الّتي سبقت الاستقلال بسنوات ومعظمهم فرنسيّين آمنوا بالقضيّة الجزائريّة من بينهم"**Effe**" و"**Fim**" و"**Lap**" و"**Ascar**" و"**Sinet**"[4]، هذا الأخير واصل مسيرة النّشر في الصّحف بالجزائر بعد الاستقلال[5]. كما ذكرت في

---

[1] بعض الصحف الساخرة الصادرة بوهران في فترة الاستعمار: (مارس 1900) Le Petit Charivari Oranais ، (أكتوبر1906)،Le Charivari Algérien، (سبتمبر1906) Le Loustic Oranais ، (جوان 1920) Le Gorille Oranais، (جانفي 1934)Oran Gaité، (جانفي 1936)Le Petit Oranais، (العدد: 311 سنة 1935) Oranais Spectacles، فقد ظهرت السلسلة الأولى من "Oranais Margaillon" يوم 29 مايو 1919 وهي مكرسة بالكامل لمعركة التحرير ضد العمدة الدكتور جول غاسر Jules Gasser. أما السلسلة الثانية ظهرت باسم"Margaillon" في 12 سبتمبر 1934 لاستهداف العمدة لامبرتL'abbé Lambert. ثم جاءت السلسلة الثالثة "Margaillon Oranais" يعود تاريخها إلى أكتوبر 1937، والسلسلة الرابعة بعنوان "Le petit margaillon" في عام 1945. ينظر الرابط، تاريخ التصفح:2019/12/12، على الساعة، 10:30.

https://bit.ly/38ElSOZ

[2]voir : https://bit.ly/38ElSOZ, le 12/12/2019. A : 12.30

[3] Mustapha Guenaou, Histoire de la Caricature en Algérie , op.cit., p.45.

[4] موريس سينيMaurice Sinet: رسام فرنسي مبدع لوغو شركة سوناطراك الجزائرية، ناشط سياسي مناهض للاستعمار ومناصر للقضية الجزائرية في الخمسينات وهو مصمم جريدة شارل ايبدو الساخرة في فرنسا التي عمل فيها مدة 20 سنة، نشر رسوماته وقت الحرب في الجزائر منتقدا الاستعمار حيث تعرّض للهجوم في عدة مناسبات ودافع عنه محامون من جبهة التحرير الوطني، ووقت إنشاء جبهة التحرير للأسبوعية Révolution Africaine في الجزائر انضم إليها كمتعاون مع مؤسسها المحامي **جاك فيرجيس**Jacques Verges، وشارك برسوماته الكاريكاتيرية في فيلم وثائقي Barbet shoeder، وتوفي عن عمر يناهز 87 سنة. ينظر:https://bit.ly/3GaqCbp

[5]Anissa Bouayed, L'art de l'Algérie insurgée, Alger, ENAG éditions, 2005, p.42.

بعض المصادر أنّ **إسماعيل آيت جعفر**(1929-1995)[1] مارس فن الكاريكاتير بالجزائر في الخمسينات بالصّحافة الاستعماريّة)[2]. ولم تذكر المصادر معلومات أكثر عن هذا الفنّ في تلك المرحلة.

الشّكل(23-24): Margaillon

المصدر :http://www.oran-memoire.fr/Margaillon1919.html

[1] Anissa Bouayed, L'art de l'Algérie insurgée. op.cit, p.42 .

[2] إسماعيل آيت جعفر: ولد بالجزائر، رسام وصحفي بجريدة le soir d'Algérie الجزائر المساء، وعضو جمعية الفنانين المستشرقين بالجزائر سنة 1951، شارك في معرض جماعي سنة 1949، نشر كتبا ومقالات صحفية منها: مقالان عن الفنان اسياخم (1992)، وديلام علي (1994). ينظر: Abrous Mansour, op.cit, p .42.

2.2. فترة ما بعد الاستقلال:

مع بداية الاستقلال ظهر الجيل الأوّل من فناني الكاريكاتير في الجزائر، بدءا من "**الطيب عراب**(1947-)"[1]، و**اسياخم**، و**آيت قاسي رشيد**(1942-2016)، و**محمد حنكور**(1944-)، و**براشمي رشيد** المدعو "**شيد**"(1938-1995[2])(ينظر الشّكل:25)، و**عيدر محفوظ** المدعو **علاء الدين**(1952-)[3]، وهم من أسّسوا للكاريكاتير في الجزائر، منهم من ارتبط ارتباطا وثيقا بتاريخ "الفنّ التاسع"؛ حيث عمل كل من **أحمد هارون**[4] (1941-) مبتكر شخصيّة **مقيدش**. و**محمد أرام** (1934)[5]، و**مزاري محمد** المدعو Maz(-1946)[6]، و**منور مرابطين**[1] Slim(1945) **ونجيب بربر**(1952-)[2]بوصفهم رسامي

---

[1]Ibid, p.68.

[2] رسام وكاريكاتيري اشتغل مع الصّحف التالية: Révolution Africaine, Alger ce soir, Jeune Afrique, Algérie Actualitiés. ينظر:

Abrous Mansour, Algérie :Arts Plastiques, op.cit, p.210.

[3]Ibid., p.38.

[4]أحمد هارون: رسام كاريكاتير وأشرطة مصورة، خريج المدرسة الوطنيّة للفنون الجميلة(1962)، عمل في Jeune Peuple" أكتوبر 1962، **الشعب، المجاهد،الجزائر الأحداث)**، مجلة(**ألوان،مقيدش)**، **الثورة الإفريقية**، Afrique، وعضو في الاتحاد الوطني للفنون التشكيلية، ومن مؤسسي جريدة **المنشار** و**البارود** 1990، ومبتكر سلسلة **البندير**(2009-2010)، وأقام معارض في: الجزائر(1974)، تيزي وزو(1985)، برج الكيفان(1986)، وهران(1990)، وحائز على جائزة مسابقة الذكرى20 الثورة(1974)، كما نشر كتبا مصورة: **العفريت**، **العلامات** (1981)، **المظاهر** (1984). ينظر:. Ibid, op.cit, p341 -

[5] محمد أرام: رسام أشرطة مصورة، عمل بمجلة **أمقيدش** (1968)، ونشر في الجزائر الأحداث سلسلة الشريط المصور " Naar, une sirène à Sidi-Ferruch"(1967)، وابتكر شخصية **قنيفد** (1972)، قام بطبع كتب مصورة: **المعركة** (1981)، **مغامرات بلطاش**(1989) ينظر: .ibid, p.341

[6] مزاري محمد: رسام كاريكاتير ومصور أشرطة، عمل في مجلة **مقيدش** برسوم" الأصحاب عندنا، سي قدور، اضحك معنا، كما ابتكر BD إبراهيم في الجزائر(1976)، و"**شعبان ورمضان**" المنشورة في **المجاهد**(1984)، عمل في: **الجزائر الأحداث**، **الثورة الإفريقية**، **قوس قزح**(تونس)، **العقرب** Scorpion(1989)، وهو من مؤسسي

قصص مصّورة(BD[3]) وكاريكاتيريين[54]، وكانت البداية في الصّحف الوطنيّة ك**الشّعب**، وAlger Républicain، و**الجمهورية**[6] La République، المعربة سنة 1976الّتي احتضنت كل من **أحمد إسياخم(ينظر:الشكل26)**[7] و**طيب عراب**[8]، وقد رافقه في الجريدة

الوطن (1990)، و**المنشار** (1990). له معارض: لوكا 1984–برج الكيفان 1986– الجزائر 2006. ونشر أعمال منها: **أسد البحر**(الإمارات، 1979)، **الأسد القط**(الجزائر، 1984). ينظر: Ibid, p.448,

[1] منور مرابطين: مصور أشرطة مصورة، درس التصميم في فرنسا، عمل في: **المجاهد، الجزائر الأحداث، الجمهورية، الثورة الإفريقية،** Le Matin، Canard enchainée، شارل ايبدو، لديه معارض: غرونوبل (1982)، المركز الثقافي الايطالي بالجزائر(1982)، قاعة فرانز فانون بالجزائر(1989)، ابتكر شخصية **بوزيد** في قصة **زيد يا بوزيد**. ينظر: Ibid, p..270

[2] نجيب بربر: المدعو NAD من مواليد تلمسان سنة 1952، عمل في عدة صحف وطنية مثل: الجمهورية ، الصح أفة،Révolution africaine ، وقوس قزح التونسية، شارك في عدة تظاهرات قبل ان يغادر الجزائر الى أمريكا سنة 1992. Ibid, p.490

[3]الأشرطة المصورة: عرفت كوسيلة للتعبير وفن ابداعي تطور خلال القرن العشرين، وقد عرفت بالفن التاسع. سميت عند الفرنسيين B.D (la bande dessinée)، والأمريكيين ب(Comic Strip)، و اليابانيين (Manga)، وهو الفنّ الوحيد حسب Peter Greenaway الذي تستطيع معرفة بدايته ونهايته وهي قصص مكونة من لوحات (planches تحتوي على نصوص قصيرة على شكل فقاعاتbulles لتمثيل الحوارات les onomatopées. من أهم مكوناته la bande (strip): تسلسل أفقي من الصور .والخانة la vignette (case) ، الفقاعة (La Bulle)، التعليق (Le cartouche). ينظر: Anne Goliot-Lété et autres, Dictionnaire de l’image, op.cit., p.50-51

[4]Farida Sàuah , Humoriste Journaliste et Artiste Engage. Le Metier De Caricaturiste en Algerie au Prisme des œuvres de HIC DE DILEM Consacrees aux Bruleurs de Frontieres).
https://bit.ly/3yUHIbM, vu le : 14/12/2020. 12 :56.

[6]زهير احدادن، الصحافة المكتوبة في الجزائر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2012، ص.97.

[7]**محمد اسياخم**: أحد أعمدة التشكيل الجزائري، من مواليد 17 جوان 1929 في دوار جناد، وتوفي بالعاصمة في 1 ديسمبر 1985. درس في جمعية الفنون الجميلة بالجزائر، ثم بالمدرسة الوطنية للفنون الجميلة من 1947–1951، شغل منصب مدير الدراسات بالمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بوهران (1964–1966)، أقام معارض شخصية وجماعية وتحصل على جوائز وانجز ديكورات خاصة بالأفلام الجزائرية(الطريق للمخرج رياض 1968– نوفمبر 1971)، وعمل رساما كاريكاتيريا بجريدة **الجمهورية**.

Abrous Mansour, Algérie: Arts Plastiques, op.cit, p. p.375-376.

[8] سوسن حمدان مراد، الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، مرجع سابق، ص.105.

كل من **كاتب ياسين** والكاريكاتيريّ **محمد حنكور**[1]خلال فترة السّتّينات والسّبعينات[2]، وأيضا **طاوش بن عودة**(1951–2022)[3]، في حين لم يكمل المسيرة **خليل بن ديب**[4] الّذي استقر في لوس أنجلس"[5]، إضافة إلى كل من **رياض عبد الحليم** المدعو عليم[6](1957)، **وملواح سيد علي**[7](1949)، والمخضرم **عبدو عبدالقادر** المدعو

[1] محمد حنكور: تشكيلي وكاريكاتيري جزائري، من مواليد المغرب سنة 1946، درس بمدرسة الفنون الجميلة (1969)، والمدرسة العليا للفنون الجميلة بباريس (قسم الفنون)، اتبع الأسلوب التعبيري ثم السرياليي، وأقام عدة معارض في الجزائر(1971)، Gabrovo(1977)، مونتريال (1980)، وهران(1989)، وعمل ب: **الشعب، المجاهد، الجزائر الأحداث، الجمهورية، المنشار**، نال الجائزة الأولى بمسابقة الكاريكاتير السياسي بألمانيا. ينظر:
Ibid, p338.

[2] سوسن حمدان مراد، الفن الامازيغي، مرجع سابق، ص.105.

[3] طاوش بن عودة، توفي في 16 أوت 2022، من رواد الكاريكاتير في الجزائر، مواليد وهران 1951، متحصل على شهادة الهندسة بالعاصمة سنة 1967، عمل كمدرس في مدرسة الفنون الجميلة بوهران لمدة عامين، وفي المعهد الفلاحي ITA، احترف الكاريكاتير سنة 1968 في La République،l'Echo d'Oran، l'Ouest ، Liberté ، El Moudjahed: له أعمال منشورة في جريدة **لوموند**. ومعارض في الفنون التشكيلية مع: زدمي، شرفاوي، محجوب، بن داود، خفيف، بن بلة، بن علي. ينظر: سليمة عفان، عطاء متواصل وإبداع متميز عمره نصف قرن، ريشة لم تعرف طريق الانقطاع، تاريخ التصفح: 2022/8/25.https://bit.ly/3qfsmZT،
Mustapha Guenaou, Histoire de la Caricature en Algérie , op.cit .p p. 52-53.

[4] خليل بن ديب: كاريكاتيري، نحات وخزفي، درس في مدرسة الفنون الجميلة بالجزائر العاصمة، استقر بالولايات المتحدة الأمريكية سنة 1977، تخرج من جامعة جنوب كاليفورنيا سنة 1982، نشر أعماله في L'Algérie Actualités، وفي San Bernardino Sun (1987–1995)، له أعمال نحتية في Santa Anna (1994) وDiamond Bar (1997) وLos Angles(1999). وله معارض شخصية وجماعية في: العاصمة(2009)، فلسطين(2007)، Berbekly (2001–2004)، Washington (2002). ينظر :
Abrous Mansour, Algérie: Arts Plastiques, op.cit, p.128.

[5]Joël et Dan Kotek, Au Nom de L'antisionisme : L'image des juifs et d'Israël dans la caricature depuis la seconde Intifada, éditions complexe, 2005, p.165.

[6] رياض عبد الحليم: خريج المدرسة الوطنية للفنون الجميلة، بدأ في مجلة **مقيدش** سنة 1982، بالشريط المصور"**أمين وأمينة**"، كما نشر في مجلة **طارق**(1979)، وscorpion(1989)، ونشر Bd **صلاح الدين**، وهو أحد مؤسسي جريدة **المنشار**(1990)، عمل ب: **المجاهد** ،**الجزائر الأحداث** ومتعاون مع **قوس قزح** 1984. شارك في معارض جماعية سنوات: 1982– 1984–1989. كما نفذ ثلاث قصص للأطفال (1982–1984)، ورسم كتب مصورة منها: **مغامرات الجن وفرعون**(2002)– **مغامرات محتال**. ينظر: Abrous Mansour, op .cit .p. 534.

[7]ملواح سيد علي: مصور أشرطة مصورة، درس بأكاديمية فن الإعلان والتصميم بالدانمارك، عمل رساما في الصحف: **المجاهد، الجزائر الأحداث**، Horizon، **إفريقيا أسيا**، لديه معارض منها: المركز الثقافي الايطالي بالجزائر 1982، سويسرا1985، برج الكيفان، باريس ، لديه كتب أشرطة مصورة. ينظر: Ibid.p.462.

أيوب(1955)، وقد أشار **عبروس منصور** إلى بعض من فناني الكاريكاتير الذين لم تنصفهم أقلام مؤرخي الفن الجزائري، وأسقطتهم من قائمة الرواد الأوائل على الرغم من تواجدهم في الصحف بعد الاستقلال وهم: **جنيدي مصطفى**(1955-)، **مقبل سعيد** (1940-)، **أولمان جمال الدين**(1953-)، **لطرش عبدالحميد**(1949-)، **عموري منصور** المدعو عموري(1959-)[1]...الخ، ويعد هؤلاء من الجيل الأول المؤسس ولهم الفضل في توصيف الفنّ الكاريكاتيريّ بالجزائر.

الشّكل(25):كاريكاتير CHID

الشّكل(26):كاريكاتير اسياخم

الشكل(25): اللّوحة للكاريكاتيري **شيد**، تمثل رسما عنوانه"الفرق بين فن الكاريكاتير والشريط المرسوم"، تظهر أسلوب الفنّان المتأرجح بين فن الكاريكاتير والأشرطة المصّورة.https://www.facebook.com/djamel.noun

الشكل 26: لوحة للفنان إسياخم، الذي خاض تجربة فن الكاريكاتير في صحيفة **الجمهورية** ، وهي صورة لواجهة كتاب يضم أعمال الفنان المنسية من رسوم كاريكاتيرية وطوابع بريدية وغيرها. بعنوان:

Nadira laggoune Aklouche , Issiakhem, la face oublieé de l'artistes (ouevres graphiques)(2007)

ينظر : الرابط:https://bit.ly/3MITycL

[1]Ibid, pp.299-459-517.

3.2. فن الكاريكاتير في الصّحف الساخرة:

ذكر **أبو القاسم سعد الله**(1930-2013) "أنّ **عمر راسم** أنشأ جريدة **الجزائر** في 27 أكتوبر 1908، ذات اللّسان العربيّ الّذي كان يحرّرها ويصوّرها بالرّسومات السّاخرة بنفسه، هدفها توعية وتثقيف وإعلام الجزائريّين بالوضع العالميّ، ولكنّها لم تعش طويلا سوى بضعة أعداد(أكتوبر-نوفمبر 1908)"[1]، وبعد الاستقلال ظهرت مجلة **مقيدش** السّاخرة الّتي ضمّت بعض الكاريكاتريّين حتى نهاية السّبعينات[2]، ولكن بعد صدور قانون الإعلام[3] ، والانفتاح على حرّيّة التّعبير ظهرت العديد من الصّحف المستقلة، وخاصة الصّحافة السّاخرة المحمّلة ببصمة جزائريّة، ولو أنّها تأخّرت بقرن عن نظيرتها العربيّة، ومنها:

1.3.2. جريدة المنشار Manchar: في سنة 1989 ظهرت جريدة **المنشار** الساخرة، حيث حاولت معالجة مختلف القضايا السياسيّة الّتي فرضها الأحداث، وهي نصف شهريّة فرنكفونيّة من طرف **محفوظ حيدر**[4]، وشارك في نشأتها كل من: **هارون،**

---

[1] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي(1830- 1945)، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط.1، 1998، ص ص.247 -285.

[2] العربي بوعمامة، الصحافة الساخرة، مرجع سابق، ص.34.

[3] المشرع الجزائري نص على مجموعة من القوانين المتعلقة بالإعلام بدءا القانون رقم 82-01 المؤرخ في 12 ربيع الثاني عام 1402 الموافق لـ 06 فيفري سنة 1982، يتضمن قانون الإعلام، (ج، ر، ج، العدد 06 المؤرخة في 09 فيفري سنة 1982). و قانون رقم 90-07، المؤرخ 08 رمضان عام 1410 الموافق لـ 3 أفريل 1990 المتعلق بالإعلام، (ج، ر، ج، العدد 14 المؤرخة في 04 أفريل سنة 1990)، ص.1.

[4] بن عيسى يمينة، الصحافة الفنية الجزائرية (دراسة سوسيولوجية لثلاثة جرائد -مشوار الأسبوع-بانوراما-الشروق العربي)، ماجستير، تحت إشراف: د.مغربي عبد الغني، كلية العلوم الاجتماعية(قسم الاجتماع)، جامعة الجزائر، 2003-2004، ص.137. الرابط: https://bit.ly/3WH56mv

مزاري محمد، توقفت عن الصدور سنة 1999، ولكنّها واصلت الظهور"إلكترونيا وبصفة نهائية في صيف 2020"[1] (ينظر: الشّكل27).

2.3.2. جريدة الصح آفة: تمّ تأسيسها في 6 فبراير سنة 1991، اعتمدت على الكاريكاتير السياسي، وهي جريدة أسبوعيّة خاصّة، شعارها" **بالدليل والبرهان، لا بالقراءة في الفنجان**"، صدرت بوهران من قبل **أحمد راشدي**[2]. ضمت أقلام صحفيّة، مثل: **حبيب راشدين، دريس بوخاري، عمّار يزلي، بن جلول محمّد**[3]. اعتمدت لغة جريئة غير مألوفة، بمقالات نقديّة في شكلٍ هزلي ومصحوبة برسومات كاريكاتوريّة، تصف الأوضاع السّياسيّة والاجتماعيّة في المجتمع الجزائريّ المنفتح على عهد الدّيمقراطيّة الجديد، ولكن توقّف ظهورها تزامنا مع العشريّة السّوداء، واختفت من المشهد الإعلاميّ. وتعد أول جريدة ساخرة تصدر باللّغة العربيّة حيث تناولت **الصح آفة** عدة شخصيّات: سيدأحمد غزالي(أبو فراشة)، مولود حمروش...الخ؛ وعُلقت عن الصدور مرتين: الأولى في19 فبراير والثانية في 19 أوت 1992 لأسباب أمنيّة[4]. لكن صداها بقي إلى الآن (ينظر: الشّكل 27).

3.3.2. النح لا: بعد توقف "الصح آفة" سارع طاقمها إلى تأسيس صحيفة بديلة ذات مضمون اجتماعي، سميت "النح لا" (النح في العامية الجزائرية يعني السكوت عن الحقّ)، لكن التجربة كُتب لها أن تُدفن في المهد، فقد صودر العدد الأوّل قبل خروجه من المطبعة، فكان ذلك بمثابة الموت الثاني والمحقّق لـ"الصح آفة"[5].

---

[1] https://bit.ly/3LTNcq5, Consulté le: 12/12/2020 , à 14.30.

[2] بن عيسى يمينة، الصحافة الفنية الجزائرية، مرجع سابق، ص.138.

[3] ذكر الباحث مصطفى قناو عدة صحف ساخرة اضافة إلى ماسبق ذكره وهي: فانتازيا fantazia، البارود، BOA ...ينظر:

Mustapha Guenaou, Histoire de la Caricature en Algérie , op.cit. pp.61-62.

[4] العربي بوعمامة، الصحافة الساخرة، مرجع سابق، ص.33.

[5] مقال:الصحافة الساخرة في الجزائر.. "تجارب بيضاء" و"مصائر سوداء"، تاريخ الانشاء:2019/1/19، تاريخ التصفح: 2020/7/13، 2:34. الرابط: https://bit.ly/3wH5KFG

4.3.2. القرداش: هو ملحق ساخر أصدرته صحيفة "الخبر"، دخل عددها الأوّل الميدان الإعلاميّ سنة 1992، وتميّزت صفحاتها باستعمال اللّغة الدّارجة واللّغة الفرنسيّة المجزأرة من أجل التّنكيت والتّهكم، إلى جانب الرسوم الكاريكاتيريّة المعبّرة عن واقع البلاد في تلك الفترة[1] (ينظر الشكل: 27).

5.3.2. بوزنزل: صدر عددها الأوّل في شهر أوت 1992، تظهر لقرّائها مرتين في الشّهر، تهتم بنشرها شركة الطبع بالوسط، مديرها **عبد القادر عبدو** المعروف ب"**أيوب**"، عالجت مختلف المواضيع السياسيّة الاجتماعيّة والثقافيّة والفنيّة، واحتلّ فنّ الكاريكاتير جانبا كبيرا في طرح المواضيع، واعتمدت اللّهجة العاميّة وسيلةً للتواصل، وقد تغيّر اسم الجريدة ابتداء من سنة 1993 لتظهر باسم جديد وهو "**الآخر**"، ولم تعلن عن أي اتجاه سياسيّ لها[2] (ينظر: الشكل27).

6.3.2. القنطرة: El Gantra نسبةً إلى جسر سيدي راشد بقسنطينة، هي صحيفة نصف شهريّة ساخرة صدرت في قسنطينة سنة 1991 في خضم الزخم الإعلاميّ آنذاك، تحتوي على 16 صفحة، تتوزّع بين فنّ الكاريكاتير والرسوم المصوّرة، les – billets. فهي جسر بين المتلقيّ والضحك، حيث طبعت في العاصمة، ونشّطها أربعة أسماء مستعارة[3].

وحسب **كمال قرور**" فإنّ "الصّحافة الساخرة تعد تجربة مؤلمة جدًا في المشهد الإعلامي الجزائري"[4] فهي لم يكتب لها الاستمرار، وبقيت مجرد تجارب بيضاء.

---

[1] حمزة بشيري، مدلول السلطة في الكاريكاتير بالصحافة الجزائرية، رسالة ماجستير، تحت إشراف: د. محمد بشير، علوم سياسية، قسم علم الاجتماع، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تلمسان، 2008/2007، ص.34. الرابط: https://bit.ly/3WRKJ50

[2] العربي بوعمامة، الصحافة الساخرة، مرجع سابق، ص.34.

[3] Mustapha Guenaou, Histoire dela Caricature en Algérie, op.cit, pp.89-90.

[4] مقال: الصحافة الساخرة في الجزائر.. "تجارب بيضاء" و"مصائر سوداء"، مرجع سابق.

الشّكل:(27)

المصدر: الصحافة الساخرة في الجزائر.. "تجارب بيضاء" و"مصائر سوداء"، مقتنيات خاصة.

إنّ أهّم ماميّز الأعمال الكاريكاتيريّة المنشورة في الصّحف الهزليّة الجزائريّة هو اعتماد معظم الفنانين على التوقيع بأسماء مستعارة، من هؤلاء الكاريكاتريين نذكر: **البرجي، بن علال، جمال نكاكعة** المدعو **جمال النون**(1963)[1]، **ابرايك، NAD**...[2]. في الصح آفة، وكل من: **عبدو(أيوب)، سلطاني، خليفي، عمراوي، صابر، حمادي**...الخ[3]، في الوجه الآخر، إضافة إلى فناني"بوزنزل"وهم: **الزعروري، لطرش، عينوي، عبدو...الخ**، و في صحيفة القرداش: **عبدو، عيدي، مراد، فاتح بارة**[4] ...إلخ،

[1] جمال النون: من مواليد 28 جولية 1963 بزرادزة بسكيكدة، عمل في يوميات: **اليوم–العالم السياسي–المسار المغاربي–الصوت الآخر**– Midi Libre- وأسبوعية **الصح آفة** و**الوجه الآخر**، L'époque –**الخبر السياسي–الموقف**. المصدر: مقابلة خاصة، يوم 12/24/ 2019، عبر تطبيق المسنجر. https://www.facebook.com/djamel.noun

[2] صحيفة الصح آفة، العدد :63، من 11 إلى 16 شوال 1412، الموافق ل14 إلى 21 أفريل 1992.

[3] صحيفة الوجه الآخر، العدد: 47، من 20 إلى 27 مارس 1994.

[4] فاتح بارة : رسام كاريكاتير، تخرج من المعهد الفلاحي بجامعة مستغانم، عمل في عدة صحف منها: **السلام، المنشار، القرداش، الجزائر اليوم**، وتولى منصب المسئول عن الاتحاد الوطني للفنون الثقافية لمدينة بومرداس، له معارض في: سيدي بلعباس 1982، بومرداس 1984، الجزائر1992. ينظر:
Abrous Mansour,Algérie:ArtsPlastiques, op.cit.89.

والمخضرم **بن حريزة عبد الغني** في صحيفة الساخر والوسيط[1]. (ينظر ملحق الصّور)، قد يوعز استعمال الاسم المستعار أو التّوقيع المعقّد إلى فترة بداية العشريّة السوداء وماخلّفته من اغتيالات شملت الصحافيّين والمثّقفين، والّتي ألقت بظلالها على فنّ الكاريكاتير والكتابة الساخرة وأثّرَت سلبا على هذا النوع التعبيريّ، حيث "هاجر العديد من الرسامين، وبقي بعضهم يزاول إبداعه، منهم: جمال النون، هشام بابا، مرسلي، عماري، سليم سوسة، ديلام[2].

الشّكل(28) **الشّكل(29)** **الشّكل(30)**

الشّكل(28): الفنان البرجي، لوحة لقضية تفجير طائرة لوكاربي الاميركية بأسكتلندا 1988 واتهام رعايا ليبيين بالحادثة، قياس: 13،5×10 سم، نشرت الصح آفة، العدد: 65 ،5ماي 1992. ص.8. مقتنيات خاصة

الشّكل (29): الفنان ابرايك، لوحة حول تليطون ديار الرحمة بالجزائر سنة 1992، قياس:9،5 ×8،5سم، نشرت صح آفة، العدد :63، مرجع سابق، ص.1. مقتنيات خاصة

الشّكل (30): الفنان جمال نكاكعة، لوحة قياس: قياس:11×9،5 سم، نشرت في الوجه الآخر، العدد: 49، من 10 إلى 17 أفريل 1994، ص.17. مقتنيات خاصة.

[1] صحيفة الساخر الأسبوعية، العدد 06، من 25 إلى 31 مارس 2002.

[2] العربي بوعمامة، الصحافة الساخرة في الوطن العربي، مرجع سابق، ص.34.

4.2. فن الكاريكاتير في الصّحف المكتوبة:

في سّياق الطّرح التّنظيريّ لفنّ الكاريكاتير، فإنّ واقعه في الجزائر صنعه خطّ تميّز بالتّوتّر، حيث أبانت السّاحة الفنّيّة الإعلاميّة عن بروز فنّانين تميّزوا بريشة ساخرة محترفة، وأنّ ثورة خريف 1988 أتت أُكلها، وحركت أنامل الكثير من الكاريكاتيريّين، تحت شعار حرّيّة التّعبير والرّأي، وهما المدخل الرّئيس في ممارسة الإعلام والفنّ معا، "هذه الحرّيّة هي نتاج تفاعل الآراء وتقاطع الأفكار وتضاربها، نتيجة تنوع الفكر الإنسانيّ من جهة، والدّفاع عن المصالح من جهة أخرى"[1]، فسيرورة الرّيشة السّاخرة ارتبطت بمناخ الحرّيّة، هذه الفجوة الإنسانيّة فتحت المجال لأسماء جديدة اقتحمت الوسط الفنّيّ الكاريكاتيريّ لتمارس طقوسها الإبداعيّة في الصّحف، وعبر مختلف وسائل التّواصل الاجتماعيّ، وهم الجيل الثاني الّذي ظلّ مشتغلا على فنّ الكاريكاتير، ووفيا للصّحف، يضم كل من: **ديلام علي**(1967-) في جريدة Liberté، **وهشام أحمد بابا** المدعوHic(1969-)[2] في جريدة **الوطن** El watan، و**عبد القادر عبدو** المدعو "**أيوب**" في **الخبر** و**الشروق** و**البلاد**، و**غالم سليم (1980-)** في **الجمهورية** بوهران[3]. وأيضا **زكي دربيخ(1991-)** في **أخبار الوطن** و**بوقمرة كريم**(Le

[1] بلواضح الطيب، حق الرد والتصحيح في التشريعات الإعلامية والصحفية، بيروت، دار الكتب العلمية، 2014، ص.5.

[2] Abrous Mansour, Algérie: Arts Plastiques, op.cit, pp .284-168-28.

[3] ينظر الرابط: تاريخ التصفح: 2019،15:45/10/12 سا، https://bit.ly/3wKKBZN

Soir d'Algérie)[1]، و**بن حريزة** (1967-) في **الأوراس نيوز** والإخباريّة[2]. و**جمال غانم في**(El Djazairi et Carrefour d'Algérie [3]، **وبن سعيد** (المحور)، **العروسي** (البلاد)، **وعبد الباقي بوخالفة**[4] (1977-) في جريدة **الشروق** (ينظر:الشّكل31)، حيث لخص **باقي** أحداث سنة 2021، كنقص الماء بسبب الجفاف الّذي ميّز الشتاء(2021)، وندرة الأوكسجين في المستشفيات ممّا تسبب في هلاك مرضى كورونا، كما شهدت البلاد الحرائق بخسائرها المادية والبشرية في عدة مناطق البلاد، وخُتمت بتتويج المنتخب الجزائري المحلي بكأس العرب في قطر. **أمّا سلمى مناعي** رسامة **(المشوار السياسي)** (ينظر:الشكل32)، عنونت رسمتها "البكالوريا يحرم الجزائريين من الانترنت"، فعبرت عن ذلك بوضع أيقونات وسائل التواصل الاجتماعي في سلسلة بقفل، إشارةً إلى حجب هذه التطبيقات في فترة إمتحان (البكالوريا) منعًا للغش. كما اختار الفنانين أسماء مستعارة لممارسة نشاطهم في الصّحف مثل:**عنتر** (صحيفة **الشعب**) (ينظر:الشّكل33)، والذي قدم تهنئة لصحيفة **الشعب**[5] الجزائرية بمناسبة تاريخ انشائها(11ديسمبر) بالحروف والأرقام على شكل شمعة.

---

[1] أمال مربطي، كريم بوقمرة، الكاريكاتير وسيلة للتعبير بأسلوب حضاري والنقد الهادف بعيدا عن الاستهزاء، جريدة الشعب، العدد 16105، الصادر يوم الأربعاء 15 ماي 2013، ص.25.

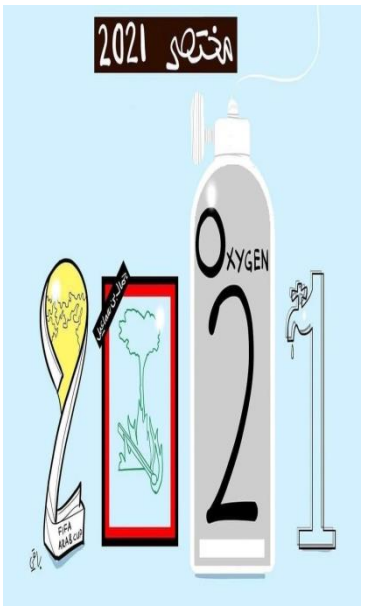
[2] رقية لحمر، الرسام الكاريكاتيري بن حريزة عبد الغني، ريشتي حاضرة في كل حدث وأمارس النقد المناسب ربحا للوقت والفكرة، جريدة الأوارس نيوز، العدد الصادر الأحد 3جوان 2018، ص. 22.

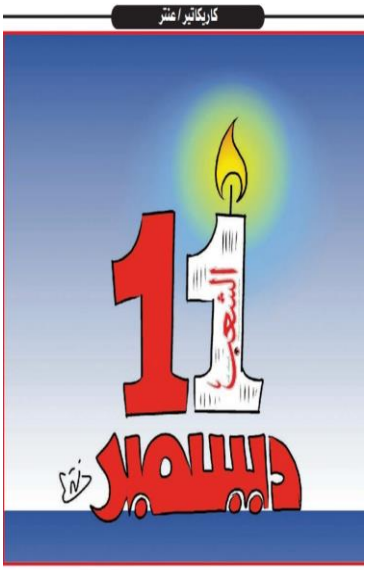
[3] Mustapha Guenaou, Histoire de la Caricature en Algérie, op.cit, p.19.

[4] بوخالفة عبد الباقي: المدعوBaki، من مواليد 1977، رسام كاريكاتير جزائري متخرج من المدرسة العليا للفنون الجميلة سنة 2007 بمذكرة بعنوان: جماليات الكاريكاتير في الجزائر، عمل في جريدة **العالم الثقافي، الشروق،** قناة النهار، Canal Algerie La Gazette de finance، شارك في عدة معارض منها: الجزائر 2008-قسنطينة 2009- بجاية 2008- تبريز 2009. ينظر:Mansour Abrous, op.cit.168

يلاحظ أنّ "الصّحف الجزائرية المكتوبة"[1] حافظت على رساميها(المحترفين)، بينما تخلت معظم الصّحف عن هذا الركن، ممّا أعاق ظهور الكاريكاتريّين، الذين شقوا طريقهم عبر الصّحف والمواقع الالكترونية(هواة).

الشّكل(31) **الشّكل(32)** **الشّكل(33)**





الشّكل(31): كاريكاتير باقي بوخالفة، صدر في الشروق، العدد: 6986، يوم: 30 ديسمبر 2021، ص.24.
الشّكل (32): كاريكاتير سلمى مناعي، جريدة المشوار السياسي، العدد: 1725، يوم:20 جوان 2020.ص.24.
الشّكل(33): كاريكاتير عنتر، جريدة الشعب، العدد: 18122، يوم: الخميس 12 ديسمبر 2019. ص.24.

[1] سجلنا من خلال تتبع الصّحف المكتوبة بصيغة (pdf) عبر مواقع نشرها على الانترنت، استغناء بعض الصحف المعروفة عن الصّورة الكاريكاتيرية منها: الشعب، الخبر، الفجر، النهار الجديد، Liberté توقفت، الاخبارية، الديوان، le jeune independant ، le quotidien d'oran ،....الخ، وبقيت الصحف الأخرى محتفظة بالصورة الكاريكاتيرية مثل: الشروق، المشوار، البلاد، الحياة، الوطن، الأوراس نيوز، أخبار الوطن، الجمهورية...

5.2. فن الكاريكاتير في الجزائر والوسائط الإلكترونية:

يعد "التّواصل ظاهرة اجتماعيّة حديثة، تقوم على علاقات تفاعليّة متزامنة أو غير متزامنة بواسطة وسائل الاتّصال الرقميّ التفاعليّ، ويتّم من خلالها إرسال واستقبال المعلومات بين طرفين أو عدّة أطراف"[1]، وازداد الأمر حضوراً مع التكنولوجيا والثورة المعلوماتية والإنترنت، حيث يتم تناقل الرسومات الساخرة، فلم يعد القارئ يكتفي برسمة في صحيفة، بل أصبح بإمكانه الاطلاع على فن الكاريكاتير وبمختلف اللّغات؛ حيث تنوّعت المواقع وتعدّدت ممّا أدّى إلى تحرّر الفنّان الكاريكاتيريّ من رقابة الصّحف، وبالتّالي فتح مجال الإبداع الحرّ بإنشاء منصّات رقمية(فيسبوكFaceBook– تويترTwitter–انستغرامInstagram...)، أفرزت فنّانين ظلّت رسوماتهم حبيسة الأدراج، نظرا لما يوفّره هذا الفضاء المفتوح من سرعة البثّ والتّلقّي والتفاعل اللّحظي مع الحدث، برسومات مُحمّلة بالأفكار والتّنوّع في الأساليب المشتغلة على الخطّ واللّون والسخرية، فالكاريكاتير يصبح حديث الناس طوال اليوم، ممّا يخلق جوًا من الحوار المتبادل بين المرسل والمرسل إليه من خلال التعليقات.

غير أنّ انتشار المواقع أسقط فنّ الكاريكاتير في متاهة الابتذال، لعدم تنقيح ما ينشر من الأعمال الممرّرة دون مراعاة المحتوى. فصناعة فنّ الكاريكاتير ظلّت تحكمها سلطة الرّقابة ورئاسة التّحرير، وأصبحت اليوم توجّهها رقابة الجمهور الّتي تظهرها التّعليقات على ما ينشره الفنّان من نقد يصل حد التّجريح، أو رقابة إدارة المواقع الّتي تصل إلى الحجب أو الحذف في حال التّبليغ عن المحتوى. ويرى البعض أنّ النّشر

[1] محمد العمر، الانترنت والمجتمع، سوريا، الجامعة الافتراضية السورية، 2020، ص. 129.

على الوسائط الرّقميّة غير ربحيّة، وضيقت على مهنة رسام فنّ الكاريكاتير[1]. عدا من يشتغلون مع مؤسسات البروباغندا.

فيما يلي بعضا من فناني المواقع الالكترونيّة(FACEBOOK): منهم: **طاهر جحيش**(1958-)، **بن حريزة**، و**طارق صخراوي**(1983-)، و**محمد جلال**(-1979)، و**يوسف عيمور**(1979-)[2]، و**ياسين أحمادي** المدعو Brun Souffi، و**خليل زيتوني**، و**أمين بن عبد الحميد** المدعو Nime[3]، **حروزي**، **شداد بزية**، **نور اليقين فرحاوي**(1973)، **جمال لونيس**، **إبراهيم طربوش**، **بوطبة بلال**، **علي عائد بعيطيش**، **بوقمرة كريم**، **حاكم فوضيل**، **سنيني مجيد**، و**غيلاس عينوش**(1988-)[4]. **عوقالي زوبير** (ينظرالشّكل:34) والّذي يمثل الهجوم الارهابيّ على شاطئ في تونس(2015)، وهي محاكاة لصورة الهجوم على بُرجَي التجارة في أمريكا في 11 سبتمبر 2011 .

---

[1] أحلام بولكعيبات، الكاريكاتير، كخطاب إعلامي يشوّه الواقع، مجلة العلوم الاجتماعية (الجزائر، جامعة سطيف)، العدد 12، 2016، ص154. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/29470

[2] من مواليد 1979، كاريكاتيري مستقل متحصل على الليسانس في القانون وشهادة الكفاءة المهنية للمحاماة من جامعة مولود معمري في تيزي وزو ، شارك في المسابقات والمعارض الدولية للكاريكاتير، ينشر في المجلة الالكترونية الدولية "تونس ماج " التي تصدر بالنرويج و "بيركيتاب بين دوست التي تصدر بتركيا. ".ممثل الجزائر في اتحاد رسامي الكاريكاتير الشباب في العالم (UWYC) .

-رئيس تحرير صفحة Cartoon Home Network International / CHNI-Algeria، تحصل على جوائز منها :

2019(cicaco) كوريا، 2019(النرويج)، 2018(feco china)، 2018(قبرص)وشارك في معارض: القاهرة(2018)، المغرب(2017).مقابلة خاصة على تطبيق مسنجر.

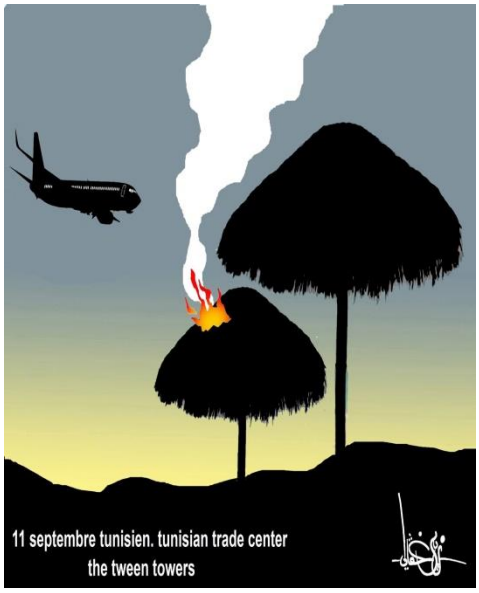
[3]نيم: رسام ومصور أشرطة مرسومة، خريج مدرسة الفنون الجميلة في وهران سنة 2007، أسس ملتقى DZartsمن أجل جمع المواهب الفنية في الجزائر، أسهم في تأسيس العدد 0 من مجلة "**البندير**" (الجزائر 2009-20010)، شارك في المعارض التالية: الجزائر (2009)، Angouléme(2010) تحصل على الجائزة من المهرجان الدولي للاشرطة المصورة، الجزائر (2009). ونشر سلسلة شريط مصور(conte d'afrique) عند دار النشر:Dalimen (الجزائر، 2009). ينظر:

Mansour Abrous op.cit.p .108 .

[4]CARTOONIST REPORTS CANCELLATION OF INTERNATIONAL EXHIBITION.CONTENDS HE IS VICTIM OF A CONSPIRACY. https://bit.ly/3lydL9v

كما ينشر فنانو الصّحف عبر المواقع أعمالهم الحرة أو ما نشر في الصّحف، كما ينشط البعض بأسماء مستعارة مثل:**(كولومبو)**، والكاريكاتيريّة(**Mina**) والّتي تنشر عبر "فيس بوك" أعمالا تساير الأحداث وطنيا ودوليا، حيث يمثل (الشّكل:35) ظاهرة مراقبة الناس الّتي ترجمتها الفنانة بشخصان مُسنان يقارعان حافة الطريق، ويسخران من شباب اليوم، والّذين أقرّت لهم الدولة الجزائرية"منحة البطالة".

الشكل(34)[1]: **زبير عوقالي**



الشكل(35)[2]: **الفنانة مينا**

مصدر الشّكل(34): زبير عوقالي، فيسبوك، تاريخ التصفح:12/8/2022 : الرابط:https://bit.ly/3Zm5jgh

مصدر الشّكل(35): مينا، فيسبوك، تاريخ التصفح:22/8/2022 : الرابط:https://bit.ly/3ioEes9

[1] الفنّان زبير عقالي: من مواليد 1974بالولجة ولاية خنشلة، أستاذ رياضيات في التعليم المتوسط، نشط منذ 2008 متنقلا بين الجرائد والمواقع ، حيث عمل متعاونا مع **آخر الساعة** و**القدس العربي(4سنوات)** وأخيرا **أخبار الوطن**. الرابط: https://bit.ly/3Zm5jgh:

[2] فنانة من ولاية باتنة تنشر باسم مستعار: كاركاتير مينا. مقابلة خاصة

6.2. فن الكاريكاتير في التلفزيون:

كشف فنّ الكاريكاتير عن رهانات جديدة على مستوى تلّقيه، وجدّد في الوسائط الثقافيّة المُمرّرة لخطاباته، بسبب قدرة هذا الفنّ على تخطي حدود إمكانيات اشتغاله، وتداخل مجالات حضوره، فلم يعد فنّا قائما بذاته، من هذا المنطلق عمدت قنوات تلفزيونيّة في توظيف الرّسم الكاريكاتيريّ لتحليل الأحداث من خلال برامج حواريّة، يشارك الرّسام النّقاش بعين كاريكاتيريّة، مثل: **بن حريزة** في برنامج **مراسلون** على **الشروق نيوز**[1]، وحصّة **صباح الخير** على Canal Algérie[2]، وهي توفّر" للمشاهد إمكانيّة الاطّلاع على مراحل تنفيذ فنّ الكاريكاتير وتنمية الذّوق الجماليّ"[3].

من جهة أخرى، لجأ متخصّصون في الإعلام والاتّصال لخلق دمى كاريكاتيريّة مطّاطيّة تُحرّك مثل دمى العرائس(القراقوز)، صُنعت من مادة"اللاتكس"Latex، يستعاض بها في نقل الأحداث بالتّهكّم ذاته الّذي يتعمّده فنّ الكاريكاتير، من خلال تبنّي برنامج تلفزيونيّ إخباريّ فرنسيّ ساخر كتجربة لدخول فنّ الكاريكاتير في الصّناعة الثقافيّة أطلق عليه Guignols de l'info[4](ينظر:الشكل36)،

---

[1] عمر ملياني، عبد الغني بن حريزة يبدع كعادته، برنامج مراسلون، قناة الشروق نيوز، تاريخ العرض: 7جويلية 2022، رابط التصفح:https://bit.ly/3wFN8VO

[2] فريدة ألمو، إشكال التلقي في استقبال الأعمال الفنية الجزائرية، الكاريكاتير في الصحف الجزائرية أنموذجا، مجلة جماليات(الجزائر، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم ، المجلد:1، العدد: 1، ديسمبر 2014، ص40. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/76029

[3] ممدوح حمادة، فن الكاريكاتير في الصحافة الدورية، مرجع سابق، ص.27.

[4] Guignols de l'info ، برنامج ساخر لشركة الاتّصال"+Canal" 1988، أُنتج سنة 1988، وهي نشرة إخباريّة تدوم عشر دقائق تعقب نشرة الثّامنة اليوميّة، تقدّمها دمية **باتريك بوافر**Patrick Poivre D'Arvor، تهتم بيوميّات الشّارع الفرنسيّ والعالميّ، وحقّقت نسبة مشاهدة عالية، لتتوقف نهائيّا في صائفة 2018 لأسباب مجهولة، وقد

مادته الشّخصيّات السّياسيّة والفنّيّة والرّياضيّة وغيرهم، ولأنّ الصّورة مارست "إغواء وسحرا على مستهلكها ومتلّقيها بفضل استحواذها على حقله البصريّ[1]،حسب **ريجيس دوبري**، هاهي ترسم Guignols أيقونة الإعلام التّلفزيوني السّاخر ليس في فرنسا وحسب بل في كل العالم.

إنّ هذا الرّواج للنّسخة الأمّ هو الّذي جعلها تُستنسخ في العالم، وتتكيّف حسب المحيط السّوسيو ثقافيّ، وهو ما بيّنه الفيلسوف الألمانيّ **فلتر بن يامين** وهو يحاور العمل الفنّيّ في عصر إنتاجه تقنيّا من خلال كتابه "**الأثر الفنّيّ في عصر الاستنساخ التّقنيّ**(1936)، بعد أن تحوّل الفنّ من الفردانيّة إلى المجتمع الاستهلاكيّ، إذ لم يعد "الفنّ محرابا بل لا شيء غير عدد من النّسخ الّتي تتهاطل علينا من رحم أصولها، سيتحرّر الأصل من أصليّته المتعجرفة والعقيمة، وستَغنم النّسخة وجودا موجبا وبهيجا"[2]. والحقيقة أنّ هذا الوجود الإيجابيّ الّذي تحدّثت عنه **أم الزين** ليس دائما صائبا، وهذا ما أشار إليه **أدورنو** حول التلفزيون على أنّه نوع من "الخداع البصريّ الجماعيّ(...)ينشر النُّسخ ويُشيعُ التنميط"[3].

أُقتبست من مصطلح "غينيول" Guignol هي دمية مع غمد، قصيرة القامة" تطلق على عروض عرائس الصّغار، اخترعه المصمّم الفرنسيّ **لوران مورغي** Laurent Mourget"عام 1808، كشخصيّة ساذجة ومحتالة في آن واحد، وانتشر المصطلح في مسرح الدّمى الهزليّة، وتمّ استحداث نسخ على المستوى العالميّ والعربيّ، منها النّسخة الإيطاليّة، واللّبنانيّة "على قناة LBC، و"Guignols de Maghreb" على القناة التّونسيّة Nessma، المنتجة بالتّعاون مع خبراء فرنسيّين، وتَتّبع الأسلوب السّاخر ذاته في الطّرح والمعالجة الإعلاميّة. ينظر: بختة ختال، عمارة كحلي، التعالق البصري ما بين التصميم والفن الكاريكاتيري، مجلة Route Educational & Social Science Journal (تركيا)، أعمال ملتقى ريس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 6، العدد 3، ص. 319. https://bit.ly/3crBl6Z

[1] عبد العالي معزوز، فلسفة الصّورة، الصورة بين الفن والتواصل ، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب،2014. ص.147.

[2] أم الزين بن شيخة المسكيني، الجماليات المعاصرة، مرجع سابق، ص.26.

[3] عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة، مرجع سابق، ص .215 .

تأتي النّسخة الجزائريّة من Guignols المعنونة "**دمى خراط**" الّتي ظهرت في رمضان 2013 على قناة **النهار**، قدمها الصّحفي **كريم بوسالم** ولكنّها اختفت في العام نفسه؛ لم تكن في المستوى من كل النواحي التقنيّة (الإخراج والسيناريو والتّصميم) وحتى المعالجة الكاريكاتيريّة، فمصمّموها اكتفوا بتركيب رؤوس الشّخصيّات على الجسم الكاريكاتيري، وتشويه الأنف أو العينين (ينظر :الشّكل37)، فالدّمية بعيدة عن الملامح الكاريكاتيريّة للشّخصيّة المُقدّمة، ولا تتّحرك بحِرفيّة النُسخ الأخرى(دمى قراطية، Guignols de Maghreb)، أضف إلى ذلك خُلوّها من الحُبكة الفنيّة السّاخرة، حيث أسهمت اللّغة الحواريّة(مزج بين العاميّة والفصحى) في ضعف تلّقيهاّ، إلى ضعف الإخراج وصناعة الّدمى والدّيكور، ممّا جعلها لا ترقى إلى النُّسخ الأخرى، بالرغم من حضور الكاريكاتيريّ "**علي بعيطيش**[1] لم يشفع لها مواصلة البث، بل اكتفت بستة حصص"[2]، فقد حاولت غرس تقاليد جديدّة، خاصّة وأنّ الجو العام كان ملائما للسّخرية، الّتي استغلتها النّسخة التّونسية.

الأكيد هنا أنّ التّجريب من أساسيات الإبداع، وخوض مغامرات النّسخ حتّى ولو لم تصب الهدف، تبقي المحاولة أفضل من اجترار تجارب الآخرين، ويرجع هذا

---

[1] عائد **علي بعيطيش** : كاريكاتيري ومسرحي هاوي من مواليد 1960 في الجلفة، عمل أستاذا للثانوية في مادة الفيزياء ومعدّا ومنتجا ومخرجا، أنجز عدة حصص في إذاعة الجلفة، من بينها "**بعيطيشيات**" و"**قعدة في حي**" و"**الحديقة الساحرة**" و"**خيمة**" **للشيخ عطا الله** عرض في "الشروقTV"، نشر لأوّل مرة رسوماتّه بجريدة **الشعب**، ثم عمل بجريدة **المساء** بفضل "أحمد هارون"، أقام عدّة معارض لرسوماته الكاريكاتيرية، منها معرضا بالتوازي مع "عبد القادر عبدو" عام 2003 في الجلفة، تعامل مع: مجلة "**دنيا الجزائر**" و"**أخبار اليوم**" و"**الخبر**" و"**السلام**"، وأسبوعية **المحقّق** و**الحوار** وقبلهما **الشّروق الأسبوعيّ**، ويوميّة **الشّروق** بوصفه رسّاما كاريكاتيرا ومديرا لمكتبها الجهوي. ينظر رابط التصفح: https://bit.ly/3wGszZF -

- Abrous Mansour, Algérie: Arts Plastiques, Op.cit , p.86.

2

الإخفاق إلى غياب الخبرة والاكتفاء بالإمكانات التّقنية المحليّة، على عكس النّسخ الأخرى المستحدثة عربيّا والّتي ارتبطت بتعاون أجنبيّ ممّا أعطى لها مصداقيّة أكثر.

الشكل(36): Guignols de l'info **الشكل(37):دمى خراط**

المصدر: https://bit.ly/3crBl6Z, le :22 /4/2020

7.2. ازدواجيّة لغة فنّ الكاريكاتير في الجزائر:

يتميّز فنّ الكاريكاتير الجزائريّ بازدواجيّة اللّغة، وهي تعني "وجود لغتين مختلفتّين عند فرد ما، أو جماعة ما في آن واحد"[1]، في هذه اللّغة نجد صراعا آخر هو

[1] عبد الحليم بن حجبة، الازدواجية اللغوية في الواقع الجزائري مقاربة في الأسباب والنتائج والآفاق، جسور المعرفة (الجزائر، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف)، المجلد 1: العدد 05 ، عدد مارس2019، ص. 96 . رابط التصفح: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/82771

الصّراع القائم بين المعرّب والمفرنس[1] شأنه في ذلك شأن الصِّحافة والأدب[2]، حيث تميّز التّيار الفرانكفوني من خلال أعمال أدبيّة نالت شهرة مثل: **نجمة** ل**كاتب ياسين، الحريق** ل**محمّد ديب، نساء الجزائر** ل**آسيا جبار، ياسمينة خضرة** وغيرهم، حيث يشير **كاتب ياسين** إلى مسألة اللغة الفرنسية قائلا: " لقد كانت بيننا وبين فرنسا حرب، ومن يحارب لا يسأل نفسه إن كان يستخدم بندقية فرنسية أو ألمانية، أو تشيكية، فهي سلاحه الّذي يخدم معركته، وأنّها وسيلة لتوصيل لأفكارنا إلى المثقفين والمفكرين الأحرار في العالم لنصرة قضية جزائرنا"[3].

حمل فنّ الكاريكاتير الجزائريّ بعد الاستقلال فكر نظام الحزب الواحد، مبتعدا عن السّياسة، مهتما بالشّأن المحليّ والدوليّ فقط، لكنّه سرعان ما خرج من شرنقته في بداية التّسعينات، بعدها دخل في مرحلة ركود خلال فترة العشريّة السوداء بسبب الأوضاع الأمنيّة، ثم" ضاقت مساحة الحريّة في انتقاد السلطة بعد تعديل قانون الإعلام 90، ممّا فتح المجال واسعا للصّراعات الهوياتيّة والثقافيّة كانتقاد قيّم الشّعب وثوابته كالدين واللّغة والتّاريخ بين أقطاب هذا الفنّ من التّيارين المعرّب والمفرنس"[4]، والّذي أسهم بشكل أو بآخر في ثراء فنّ الكاريكاتير في الجزائر، حيث يرى

---

[1]Dourari, Abderazek, LES MALAISES DE LA SOCIÉTÉ ALGÉRIENNE, Alger, éd, Casbah, 2004, p.11.

[2] معسس رياض، النادب الجزائري..وازدواجية اللغة، ظهور جيل جديد من الأدباء ارتقوا به إلى مراتب عليا، تاريخ الإنشاء.2016/11/5، ت ت.2020/1/22.https://bit.ly/3PyH3T8

[3]كاهنة عصماني، مظاهر تجليات الهوية الجزائرية المادية في الرواية الجزائرية، مجلة تمثلات (الجزائر، جامعة مولود معمري)، المجلد:6، العدد:2، أوت 2022.

الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/586/6/2/199654

[4] حسان زهار، الكاريكاتير الجزائري...حرب الأفكار الساخرة بلغتين، رابط التصفح: https://bit.ly/3sRlkMp

الكاريكاتيريّ **فاتح بارة**[1]، ويُقّر الكاريكاتيريّ **كريم بوقمرة**[2] بأنّ هذا الصّراع يَصُب في الاتجاه نفسه إذا تعلق الأمر بالقضايا الجوهريّة. ويُوعز هذا الاختلاف في المنهج والأسلوب إلى تأثر فن الكاريكاتير الفرانكفونيّ بالمدارس الغربيّة المتميّزة بالانفتاح والجرأة عكس الكاريكاتير المعرّب المنفتح على الشّرق ذي الطابع القوميّ العربيّ المحافظ[3]، ممّا فَرض عليه اللّجوء إلى طرق جديدة من الإبداع عبر توظيف الرّمز والتوريّة.

في هذا السّياق، يرى الكاريكاتيريّ **باقي بوخالفة** أنّه حان الوقت لتخطّي هذا الجدل (ازدواجيّة اللّغة)، من خلال الحديث عن العالميّة الّتي تستدعي الاستغناء عن الرّسالة الألسنيّة، ومن هنا يختفي الصّراع بشكل تّام، ويبقى العمل الفنيّ خالصا بلغة الألوان والأشكال، وبذلك يبلغ الرّسّام درجة تسويق الفكر والإبداع، يمكن قراءته كأيقونات جزائريّة عالميّة تماما كالموسيقى[4].

عموما يستمدّ فنّ الكاريكاتير الجزائريّ نسقه اللّساني من العاميّة بتعدد لهجاتها، ويبتعد كثيرا عن اللّغة العربيّة الفصحى إلاّ ما ندر. من جهة أخرى، ومع هذا يبقى فّن الكاريكاتير فنّا تصويريّا، يتوخى من خلال خطوطه الغرافيكيّة التّعبير، ويُكسب المتلّقي مُتعة ومعرفة وذائقة فنيّة، والأهّم تحريض المتلّقي للبحث عن البعد الآخر في الصّورة من خلال السّخريّة الذكيّة وليس الفكاهة الساذجة.

---

[1] فاتح بارة : رسام كاريكاتير، تخرج من المعهد الفلاحي بجامعة مستغانم، عمل في عدة صحف منها: **السلام، المنشار، القرداش، الجزائر اليوم**، وتولى منصب المسئول عن الاتحاد الوطني للفنون الثقافية لمدينة بومرداس، له معارض في: سيدي بلعباس 1982، بومرداس 1984، الجزائر 1992. ينظر:
Abrous Mansour,Algérie:ArtsPlastiques, op.cit.89.

[2] يُعدُّ الفنان كريم بوقمرة من التيار المفرنس، يشتغل طبيب أسنان ومتعاون مع صحيفة وينشرعلى موقع الفيسبوك.

[3] حسان زهار، الكاريكاتير الجزائري، مرجع سابق.

[4] المرجع نفسه.

8.2. فن الكاريكاتير بين الجرأة والمساءلة:

فنّ الكاريكاتير "خطاب تسكنه الأيدولوجيا ككل أنواع الخطاب"[1]، تعكس حريّة التّعبير إثبات الذّات والوجود الإنسانيّ"أنا أعبر بحريّة، فأنا موجود"[2]، التي تحيل مباشرة على الكوجيطو الديكارتي "أنا أفكر إذن، أنا موجود"[3]، وبقَبول الإنسان العيش ضمن الجماعة يصبح له الحقّ بالتّعبير، مع ضبط المصالح الفرديّة والجماعيّة، وهذا ما جعل الأمم المتّحدة تعلن أنّ الحريّة من الحقوق الإنسانيّة، وتكرّس جهودها من أجل تعزيزها وحمايتها وفقا للمادّة 19 للمنظّمة الدوليّة لحقوق الإنسان[4].

فالسخرية، سلطة مطلقةَ لكنّ هذه السلطة تجد ما يقويها عندما تدخل إلى وجدان الناس البسطاء وتعبِّر عنهم، ومثلما وُجد شعراء وأدباء حاربوا بالقلم من خلال الشعر والرواية؛ وجد رسامو كاريكاتير ناضلوا أيضًا من خلال خطوطهم الصغيرة التي كسلطة مناضلة وجريئة بخلاف سلطة الأنظمة. ويعد فنّ الكاريكاتير أحد الوسائل المؤثّرة في المتلّقي، وضمن هذه القوانين والظّروف نجد "عقلية الحظر على فنّ الكاريكاتير المنشور مازالت فاعلة في مجال المطبوعات"[5]، إذ وصلت حتى للمواقع الالكترونية بحذف المناشير أو تعليق الحسابات.

---

[1] ميشال فوكو، جنيولوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، المغرب، دار توبقال، 2008، ط. 2، ص.87.

[2] عثمان لحياني، محاكمة رسام كاريكاتير جزائري بسبب لوحة لم ينشرها، https://bit.ly/3cuyqu0

[3] بن جيلالي عبد الرحمن، حرية الرأي والتعبير في الدستور الجزائري، مجلة صوت القانون(الجزائر، جامعة خميس مليانة)، العدد الأول، أبريل 2014، الجزائر، ص 29. الرابط:https://www.asjp.cerist.dz/en/article/36954

[4] والتي تنص على أنّ: لكلِّ شخص حقُّ التمتُّع بحرّية الرأي والتعبير، في اعتناق الآراء دون مضايقة، وفي التماس الأنباء والأفكار وتلّقِيها ونقلها إلى الآخرين، بأيَّة وسيلة ودونما اعتبار للحدود (الجغرافية)".https://bit.ly/3KDZwLV

[5] عاطف سلامة، اختراق التابوهات، مرجع سابق، ص.33.

يُعرف فنّ الكاريكاتير السياسيّ أنّه الأكثر شيوعا للحظر، وهذا النّوع من السّخريّة له تأثير لا محدود وله عواقب صّارمة، فهو يهتّم بالساسّة وأنشطتهم، فمهمته تحريضية، وهو الوجه الآخر للكوميديا السوداء، و"مُوجِع للسلطة...وصّراع أبديّ بين أهله والحكام"[1]. وبما أن هناك علاقة بين فن الكاريكاتير وسيكولوجيا وسيسولوجيا المجتمع، فإن الفنان الكاريكاتيري هو مبدع مفطور على التمرد والثورة على الواقع، وعدم رضا، وهذا ماجعل بعض رّسوم فنّ الكاريكاتير السبب في ملاحقة أصحابها سياسيًّا وقضائيًّا؛ كما حدث مع فنانيّ الكاريكاتير العالميّين مثل "**فليبون** و**دومييه**" بتعرضهما للمساءلة القانونيّة من قبل القضاء الفرنسيّ، وذلك عقب نشرهما لصورة ساخرة لملك البلاد.

أما عربيّا، فقد واجه **صلاح جاهين** تهمة الإساءة بإحدى رسوماته الكاريكاتيريّة للاتحاد الاشتراكي أمام المدعي العام الاشتراكي في السبعينيات"[2]، وكذا **البهجوري** بسبب رسمه للرّئيس **جمال عبد الناصر** بأنف طويل[3]. ووصلت العقوبة إلى حد التصفيّة الجسديّة كما حدث ل**ناجي العلي** سنة1987، والسوري **علي فرزات**[4]. وهذا هو الجزء المحزن في حكاية فنّ الكاريكاتير منذ نشأته إلى اليوم ومستقبلا. للك لن يسلم من المحاكمات الشّرعيّة وغير الشّرعيّة "فإذا كان محظورا في بلد ما، يتم نقله إلى البلد المجاور"[5].

محليّا، حاول فنّ الكاريكاتير في الجزائر رسم خط سيره مبتعدا في الطّرح عن دول الجوار والدول العربيّة، الّتي لا تزال تحتكم إلى الرّمز للهروب من فخ الرّقابة.

---

[1] عاطف سلامة، اختراق التابوهات، مرجع سابق، ص.38.

[2] رانيا الصالح، الكاريكاتير السياسي، عنوان المرجع، مرجع سابق، ص. 152.

[3] المرجع نفسه، ص. 152.

[4] شاكر النابلسي، أكله الذئب، مرجع سابق، ص.387.

[5] Champfleury , Histoire de la Caricature Antique, 3édition, op .cit p. 37

فالرّمز" يعني الإيحاء والإشارة الّتي تترك للمتلّقي فرصة استكمال الصّورة أو الموقف"[1]. يقود هذا الخطّ الفنّان إلى المهادنة ومعالجة القضايا بالتحايل على الرقابة، من خلال تحريك أيقوناته بالتوريّة والاستعارة والمفارقة، في حين يمتهن البعض المباشرة مفضلين السير على خطّى فلسفة **جون ميلتون**John Melton(1640) القائل :"إنّ غلق الحديقة لا يحبس الشّرنقات"[2]. فالكاريكاتيري **هشام أحمد بابا**(hic) يرى أنّه ولد حرا وسيبقى على النهج نفسه مهما كانت العواقب[3]، في حين يرى **جمال النون** أنّ الكاريكاتريين ليسوا بالمعارضة، لأنّ الانتقاد ونقل الحقيقة هو عملهم"[4]، فيما يرى الكاريكاتيري "**أيوب**" أنّ الكاريكاتير العربيّ لا يتمتع بالمزايا نفسها الموجودة في فنّ الكاريكاتير الجزائري الّذي فرض نفسه في الوطن العربيّ، على الرغم من بعض المضايقات هنا وهناك والّتي تستهدف التّحذير وقصقصة الأجنحة[5]. وعلى الرّغم من هذه الحريّة، فهناك بعض المساءلات القانونيّة في فنّ الكاريكاتير الجزائريّ والّتي تسبّبت في صدور قانون متمّم ومعدل لقانون الإعلام 90، سميّ "قانون **ديلام**"[6].

---

[1] عمور عائشة، خطاب رمزي فعال، المجلة العربية (الرياض، السعودية)، العدد:515، أغسطس 2019-1440، ص23. الرابط :https://bit.ly/3AAYqfp.

[2] ينظر: Francis Ballé, Medias et Sociétés، نقلا عن : طلحة نورة، حرية التعبير وقانون العقوبات ، دكتوراه في القانون الجنائي، المشرف: بودالي محمد، كلية العلوم السياسية، جامعة سيدي بلعباس، 2017-2018، ص 20. https://bit.ly/3RnLy36

[3] خزام أكرم، الكاركاتير الجزائري، مرجع سابق.

[4] المرجع نفسه.

[5] المرجع نفسه.

[6] في سنة 2001 صادق مجلس الحكومة على مشروع قانون العقوبات ويتضمن هذا القانون كيفية معاقبة جنح الإعلام أو جرائم الصحافة من القذف، والاهانة وتوجيه الاتهام للآخر بطريقة غير مباشرة، وكل هذه الجنح تمس الرسام الكاريكاتوري بالدرجة الأولى لأنه يعتمد على التشويه والتمويه وإبداء للرأي ممّا يمكن أن تستند إليه أي من هذه التهم. هذا القانون تسبب في متاعب لمهنة الصحافة والكاريكاتير، إذ تعرّض **ديلام** لعقوبات بالحبس وغرامة مالية على خلفيّة دعوى رفعتها ضدّه وزارة الدّفاع بسبب رسم للمؤسسة العسكريّة، إضافة إلى محاكمة **جمال غانم** إذ أُتهم بإهانة رئيس الجمهوريّة السّابق **عبد العزيز بوتفليقة** بناءً على شكوى أودعتها ضدّه جريدته La voix d'oranie على رسم لم ينشر، وعوقب **جمال النون** "بعام حبسا غير نافذة وغرامة ماليّة قدرها200 مليون سنتيم كتعويض على

يتجاوز الفنّان الكاريكاتيري الخطوط الحمراء ليس اتجاه السلطة فحسب؛ وإنّما اتجاه المقدّسات والخصوصّيات الفرديّة، ممّا تُسبب له الكثير من المتاعب، ولكن للحريّة حدودا وليست مطلقة، فطالما أنّ الفنّان هو صوت الشّعب، فهو مطالب بتوظيف مساحة الحريّة في مواطنها، وأن"لايزيغ عن النّهج القويم الّذي يحفظ للإنسان كرامته وأدميّته، ويحفظ للجماعة رموزها ومقدّساتها الّتي هي جزء من خصوصيّتها"[1]، فالنقد البنّاء السّاخر قد يأتي من التلاعب بالأشكال، وهو بذلك يغني عن الإفصاح، طالما أنّ المتلّقي ذو مخزون فنّي رمزي يستطيع فك شفرات الرّسم الكاريكاتيري، وبالتّالي الإبقاء على شعرة معاويّة ضرورة لاستمرار إبداع رسّام الكاريكاتير في البيئة الّتي يمارس فيها نشاطه الفني.

9.2. القيمية في الكاريكاتير:

تعتمد الفنون في تقاربها وتراسلها على المخيّلة الإبداعيّة، فتدفع بذلك الشّعوب الإنسانيّة إلى التّقارب وتمازج الحضارات، كما أُستخدمت الفنون عموما كقوى ناعمة في تأثيرها على توجّهات الشّعوب كالسينما والرّسوم المتحركة وكذا فنّ الكاريكاتيري.

ضرر يكون لحق بعاملات وموظّفات التّلفزيون الجزائريّ إثر رسم كاريكاتوري، والّتي تعدّ من أولى القضايا الّتي طبق فيها قانون العقوبات"؛ كما تعرّض **طاهر جحيش** بسبب نشره كاريكاتير الرئيس السابق **بوتفليقة** بمناسبة التنقيب على الغاز الصخري، وكذلك الكاريكاتيري المدعو **النيم**. ينظر: فريدة أولمو، صدى الكاريكاتور واقع الكاريكاتور في الجزائر" تحليل مقارن لعينة من جمهور يوميتي الخبر والشروق"، رسالة ماجستير، الإعلام والاتصال، تحت إشراف زبير شاوش رمضان، كلية العلوم السياسية والإعلام قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، ص99، الرابط: https://bit.ly/3zUkKRI، وعثمان لحياني، مرجع سابق.

[1]جلول خلاف، الكاريكاتير بين الحق في الإعلام والحق في الصورة–تداعيات أزمة الرسوم بين لولاند بوسطن الدانماركية وشارلي ايبدو الفرنسية، مجلة العلوم الاجتماعية (الجزائر، جامعة سطيف 2)، المجلد12، العدد1، 20جوان2015، ص.36. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/13159

لقد غدت الصّورة لغة عالميّة بمقدورها نشر قيّم السلم والتّسامح، كما بإمكانها زرع الفتن وتأجيج النّعرات بأنواعها، وهو ما يعرف "بخطاب الكراهيّة Hate speech، الّذي يسيء أو يهددّ أو يهين مجموعات على أساس العرق أو الدين أو الأصل القوميّ أو التوجه الجنسيّ أو صفات أخرى"[1]، فهي لغة هشّة، وهي"ليست معنى جاهزا بريئا، لكنّها حمّالة أوجه ومائعة المعنى، فبإمكانها أن تقول في لحظة ما تعجز عنه آلاف الألفاظ على البوح به"[2]، هذا ما أكّده السيميولوجيّ **بارت** "أنّه لا وجود لصورة بريئة adamique وأنّ المحرّك الأساسيّ للقراءة الثانيّة هي أيديولوجيّة ما لمجتمع ما، أي كلٌ يقرأ الصّورة حسب ثقافته وأيديولوجيته"[3]، لذلك عُدّ فنّ الكاريكاتير سلاحا ذا حدين، وإحدى القوى النّاعمة، تارة يُوظَّف لحريّة التّعبير، وتارة يشكّل اعتداءً على الخصوصيّات الدينيّة والثقافيّة للشّعوب والأفراد، فأسْهَمَ بشكل أو بآخر"هذا الفنّ الخطر في تشكيل الذّهنيّات وكسر الحدود وتنميط السّلوكيّات والمعتقدات، وتطبيع الرّؤية إلى العالم، والأشياء لدى المجموعات البشريّة فكراً وسلوكاً وممارسةً وثقافةً[4]. وعلى الرّغم من وجود من"المواثيق والاتّفاقيات الدوليّة على تجريم تلك الانتهاكات في نصوصها"[5]، إلاّ أنّ هذا الفنّ مازال حبيس الايديولوجيّا والصراعات لذلك يتموقع في زاوية من زوايا الدّعاية، متّكئا على أساليب الكذب وقلب الأوضاع.

---

[1] وافي حاجة، خطاب الكراهية بين حرية التعبير والتجريم، دراسة من منظور أحكام القانون والقضاة الدوليين، المجلة الدولية للبحوث القانونية والسياسية (الجزائر، جامعة الوادي)، المجلد 4، العدد01، ماي 202، ص.70. الرابط:https://www.asjp.cerist.dz/en/article/114980

[2] نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب، أربد، الأردن،2016، ص.215.

[3] جانيت رولاكون، الرسائل والمعنى، تر: سعيد بومعيزة، المجلة الجزائرية للاتصال، (جامعة الجزائر3)، العدد 13، 1996 ، ص.198 . الرابط : https://www.asjp.cerist.dz/en/article/81758

[4] نعيمة سعدية، تحليل الخطاب، مرجع سابق، ص.215 .

[5] تنص المادة 19 ضمن الميثاق العالمي لحقوق الإنسان أن: لكلِّ شخص حقُّ التمتُّع بحرّية الرأي والتعبير، ويشمل هذا الحقُّ حرّيته في اعتناق الآراء دون مضايقة، وفي التماس الأنباء والأفكار وتلقِّيها ونقلها إلى الآخرين، بأيَّة وسيلة ودونما اعتبار للحدود. ينظر: الإعلان العالمي لحقوق الإنسان، تاريخ التصفح: 2021/6/23. الرابط: https://bit.ly/3MKLJDK

أوضح **أودان**M.Audin في كتابه Histoire de LéonX (1846) أنّ الضّحك قد استعمل في الإصلاح كوسيلة للبروباغندا"[1]، هذه الدّعاية هي وسيلة للتّأثير في سلوكيات الأفراد، وقد أُستخدم فنّ الكاريكاتير كسلاح للإصلاح وضرب هالات السياسيّن في القرن التّاسع عشر، وفي الحرب العالميّة الثانيّة نشأت مكاتب الدّعاية السياسيّة، تغيّرت معها وظيفة رسّام الكاريكاتير، فبعد أن كان ناقدا للمؤسسات الحكوميّة، أصبح عميلا لها. وفي هذا الصدد أثارت قضيّة قطع العلاقات الجزائريّة المغربيّة رد فعل متباين من الطّرفين، حين تحوّلت بعض الصّفحات الرقميّة لفنانّي الكاريكاتير إلى حلبة صّراع وتبادل الرّسومات المسيئة للبلدين، لعب فيها فن الكاريكاتير دورا تحريضيا، ليبقى التّساؤل مشروعا حول دور الفنّ في نشر السلم والتسامح ونشر الكراهية وبالذات فنّ الكاريكاتير (ينظر الشّكل: 38 –39).

الشكل(38) (39): العلاقات الجزائرية المغربية من منظور فن الكاريكاتير

الشكل(38): علي ديلام، نشر على الفسبوك، تاريخ التصفح:2022/9/12.https://bit.ly/3hZDWHk

الشكل(39): المغربي بوعلي أمبارك، نشر على الفيسبوك. تاريخ التصفح:2022/9/12، https://bit.ly/3GjBFAz

[1] Champfleury, Histoire de la Caricature, Sous la Réforme et la ligue,op cit, p35.

2.10. الرّموز الثّقافيّة في فنّ الكاريكاتير:

تعدّ الرّموز الثقافيّة من التّراث المتعدّد والمتنوّع المتوارث من قبل الآباء والأجداد؛ حيث يرى **محمد عابد الجابري** التّراث على أنّه" كلّ ما خلّفه الماضي، لكنّه بقي حيّا في الحاضر"[1]، وانعكاسا لتاريخ الشّعوب وتراكمات الزّمن، له علاماته ورموزه وطقوسه حاضرة في الزّمان والمكان، ولأنّ التّعبير الإنسانيّ يقع على تلك العلامات، فانّ الفن التشكيلي –كغيره من الفنون الإنسانيّة– وظّف عناصر التّراث كأحد مفرداتها التشكيليّة الجماليّة، من خلال الوسيط البصري، هذا الأخير الّذي ينضوي تحته فنّ الكاريكاتيريّ.

إنّ استعمال التّراث "المثل الشعبي" في الأعمال الكاريكاتيريّة، بغية تكثيف المعنى، فثمّة تعالق بين اختصارات المثل والأيقونة في المنجز الكاريكاتيريّ، فهي رؤية تمازج بين حجاجيّة الخطابين إلى درجة الإدغام؛ حيث تتمظهر السّياقات الثّقافيّة المضمرة بين اللّغة والصّورة في حواريّة الإنصات للمعنى[2]، وقد وُظّف في فن الكاريكاتيريّ ليصبح عنصرا من تكوين اللّوحة، باستخدام أساليب بلاغيّة فنيّة تدعى "التّناص" وهو"كل مايجعل النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"[3]. إذ

---

[1] عادل طاهري، إشكالية الحداثة والتراث، تاريخ التصفح:2019/3/16، على الساعة:20،50. ينظر: https://bit.ly/3cEh1iu

[2] بختة ختال وعَمَّارة كحلي، معالجة الفن الكاريكاتيري لظاهرة الارهاب والتطرف، مقاربة سيميولوجية لعينات من الوطن العربي والجزائر، المجلة العلمية بكلية الآداب، طنطا، أشغال المؤتمر الدولي الأول بالكلية، من24إلى 26 فيفري 2019 ، ص279. الرابط: https://www.semanticscholar.org/paper/

[3] جيرار جينيت، مدخل لجامع التص، نقلا عن: عمر عتيق، "التناص في صور الكاريكاتير (دراسة أسلوبية جمالية)، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد التاسع والعشرون(6)، شباط 2012، ص.204. الرابط: https://journals.qou.edu/index.php/jrresstudy/article/view/980

يتمّ استدعاء التّراث الماديّ واللاماديّ في معظم الأعمال كالسيف والمنجل و"الرّحى، اللباس والأمثال (ينظر: الشكل 40-41).

الشّكل (40):مجيد سنيني

الشّكل (41): الطاهر جحيش

الشكل(40): مجيد سنيني، فيسبوك، تاريخ التصفح: 21 /1/2022، الرابط: https://bit.ly/3Kig1z4

الشكل(41): الطاهرجحيش، فيسيوك، تاريخ التصفح:22 /9/2022، الرابط: https://bit.ly/3giCorN

11.2. فن الكاريكاتير في الجزائر بين المَعارض والمسابقات:

يرى **عاطف سلامة** أنّ فنّ الكاريكاتير من الفنّون التشكيليّة، وُلد على يد **وليام هوغارث** و**فرانسيسكو غويا** في أوروبا، وكانت انطلاقته من أستوديو الفنّان التّشكيلي والمعارض التشكيليّة[1]. وبالتّالي عَرضه على المتلّقي لا يقتصر على الصّحف والجرائد، بل أصبح فنّا مستقّلا مع ظهور وسائط جديدة للعرض والتلّقي، والّتي انتشرت مؤخرا بسبب جائحة كورونا، فقد أقيمت المعارض والمسابقات الافتراضيّة الدوليّة والإقليميّة شارك فيها عدد من الكاريكاتريين الجزائريين، تمحورت المواضيع بين السلم والوقاية من

[1] عاطف سلامة، الكاريكاتير فن اختراق الطابوهات، مرجع سابق، ص. 17.

كورونا والهجرة، بينما يفتقر فن الكاريكاتير الجزائريّ إلى المعارض، إلاّ بعض المحاولات الفرديّة ويرجعه الفنانون إلى غياب إطار يلّم شمل الفنانين، على غرار الكاريكاتيريّن في الوطن العربيّ مثل: رابطة رساميّ الكاريكاتير الأردنيين، الجمعيّة المصريّة للكاريكاتير...الخ، هذه الجمعيات أسهمت في إقامة معارض جماعيّة، وتنظيم مسابقات محليّة ودوليّة، كما أنشأ الفنّان الكاريكاتيريّ **بن حريزة** ركنا عبر صفحته في الفيسبوك(ينظر الشّكل:43)، يطرح أسبوعيّا موضوعا للرّسم سمّاه "تَعددّت الأفكار والموضوع واحد"، ويشاركه الفنّانين(**عائد، صخراوي، سنيني، عوقالي، بن حريزة، جلال...**). كما يشارك بعضهم في مسابقات ومعارض دولية، منهم: **يوسف عيمور، صخراوي طارق، عبد الغني بن حريزة، عوقالي زوبير، ابراهيم طربوش.**

كما أنّ فنّ الكاريكاتير دخل سوق الفنّ من بوابة البورتريه الكاريكاتيريّ، إضافة إلى هذا نشر الكاريكاتيري" LE HIC" رسوماته ضمن كتاب عَنونه:" Juste pour Le Plaisir"(2019)، وهو عبارة عن لوحات كاريكاتيريّة لعمالقة فنّ الموسيقى، مثل: القبائليّ، والشّعبيّ، والرّاي، والريغيّ، والروك، والبوب، وR'n'B، نذكر منهم: **رشيد طه**(1958-2018)، **ايدير**(1945-2020)، **مايكل جاكسون**(1958-2009) وغيرهم وهو عمل يفتح أفاقا جديدة لأرشفة أعمال الفنانين الجزائريين مستقبلا (ينظر:الشكل42).

بذلك تشّكل المعارض والمسابقات الأرض الخصبة لنماء فنّ الكاريكاتير وتطّوره وتبادل الخبرات، ونقطة تلاقي الفنّانين لإبراز المستوى الفنيّ والتقنيّ، فالمنافسة هي الّتي تخلق الإبداع والاستمراريّة.

الشّكل(42): هشام بابا

الشكل(43): بن حريزة

الشكل(42): صفحة الفنان على الفيس بوك: bit.ly/3TNRKC1

الشكل(43): صفحة الفنان على الفيسبوك:https://bit.ly/3YULnAI

12.2. الإشهار والكاريكاتير :

في الإشهار استعمل فنّ الكاريكاتير لجلب المتلّقي لا أكثر ولا أقل، فالاشهار هو"وسيلة إبلاغيّه قائمة على الإقناع، وتستعمل كلّ وسائل الاتّصال الإنسانيّ من كلمة وصورة ورمز في أفق التّأثير على المتلقّي"[1]، وهذا ما أكده الباحث Barnicoat John(1924-2013) حين قال: "إنّ الهزل يوظّف لتقديم المنتوج من أجل إضفاء الطرافة على الصّورة الاشهاريّة، وجعله ذا قابليّة لاستهلاك"[2]. فقد زحفت الصّورة الكاريكاتيريّة في شكلها الإجرائي إلى عالم التّصميم كأيقون فنّيّ تشكيليّ لجذب المُشاهد؛ وهذا ما أكّده **إلياس بوخموشة** بأنّ الرّسم الكاريكاتيريّ استخدم في الملصّقات

[1] محمد الصافي، الخطاب الاشهاري والدعاية السياسية، مجلة علامات (المغرب)، العدد 07، أغسطس 2020، ص.71. https://bit.ly/3RilPZD

[2] John Barnicoat, Histoire Concise de l'affiche, édition Hachette,1972,p205.

السينمائيّة للأفلام الكوميديّة والكرتونيّة على وجه الخصّوص، وكانت أول ملصقة سينمائيّة نفدها **هنري بريسبوت**(1846-1928) .L. Brispot سنة 1895 لأولى عروض الأخوين **أوغيست ولويس لوميار** A .L Lumiere الفيلميّة في تاريخ الفنّ السابع[1]، ووُظّف في المسرح والسّينما العربيّة فترة السبعينات كإشهار لمسرحيّة مدرسة المشاغبين، وفي السّينما الجزائريّة في ملصقات إشهاريّة للأفلام الكوميديّة للمفتّش الطاهر الجزائريّ(ينظر: الشّكل44).

الشّكل(44)

المصدر: https://bit.ly/3yYqCcO.Le :12/4/2020

حيث مَرَّ فن الكاريكاتير الجزائري بمحطات مهّمة، غيّرت من مساراته في تناول المواضيع، حيث واكب تطورات الأحداث بتنوّع الأساليب، ووسائط العرض

[1] إلياس بوخموشة، الكاريكاتير بوصفه نصا، ملامح عن إجرائية الكاريكاتير بين الأدب والدراما والسينما والتشكيل، مجلة النص(الجزائر، جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس)، عدد أفريل 2015، ص45، الرابط:https://www.asjp.cerist.dz/en/article/130903

المختلفة، التي ساهمت في تواجده في الساحة الفنية الجزائرية وكذا الدولية من خلال المعارض والمسابقات، بالاضافة إلى تينيه خط سير متأرجح بين الجرأة الفنية والمهادنة.

3. فنانون بين الكاريكاتير والتّشكيل:

إنّ المزاوجة بين الفن التشكيليّ وفنّ الكاريكاتيرظاهرة فنيّة، لا يمتلكها كل الفنانين في العالم، فقد حمل هذه الميزة "الرّواد الأوائل للفنّ التّشكيلي[1]"، ك**وليام هوغارث**Hogarth WILLIAM(1667-1764)، و**فرانسيسكو غويا** Francisco Joséde Goya(1746-1828)، ممّا أسهم في ظهور المدرسة التعبيريّة والرمزيّة في الفنّ التّشكيليّ، إلاّ أنّ اختراع الطّباعة وظهور الصّحف السّاخرة في فرنسا خلال القرن التاسع عشر، وتوظيفه في حركات التحرر، أدى إلى ابتعاده عن الفنّ التشكيليّ واقترانه بالصّحافة، لذلك نجد أنّ أبرز فناني فن الكاريكاتير في العالم هم تشكيليّون، كالفرنسي **دومييه**، و**دافنشي** اللذين عملا على تحوير الوجوه في لوحاتهما، فالفنّان عندما يمتلك القدرة على الرسم الواقعيّ، يتحوّل الوجه إلى عجينة يمكنه التّحكم بها وتحريكها في

[1] الفكاهة والسخرية لها تاريخ مشترك مع الفن التشكيلي من خلال الرواد الأوائل للفن التشكيلي، فقد أسهم مجموعة من الفنانين منهم: **جرونيم بوش** (1450-1516) Jheronimus Bosh حيث استخدم صور العفاريت والحيوانات نصف البشرية والماكينات ليبعث الخوف والاضطراب ليصور شر الإنسان، وتتضمن أعماله استخدامًا معقدًا عالي التفرد، خيالي، مكثف للأشكال الرمزية والأيقونات، بعضها كان غامضاً حتى في زمنه. **جان ستين** Jan Steen(1626-1679)، و**بيتر بروجل الأكبر** Pieter Bruegel the Elder (1525-1569) كان ماهراً في رسم المناظر الطبيعية، واشتهر بلوحاته عن الحياة الريفية التي تتجلى فيها الحيوية البالغة والتصميم المرح؛ **غسيبي أرسيمبولدو** Giuseppe Arcimboldo (1526-1593)؛ **غوستاف دوري** Gustave Doré (1832-1883) استخدم الرسوم التوضيحية في كوميديا **دانتي** ومغامرات **هرقل** وهو مؤسس الكتاب الهزلي؛ **جيمس أنسور** James Ensor (1866-1949) لقب بفنان الأقنعة، بسبب رسمه لسلسلة من اللوحات عن طريق شخصات مقنعة وعدت رؤيته سخيفة وخاله مريضا من طرف معاصريه؛ **جورج غروز** Georges Grosz (1893-1959)، **مارسيل دشون**(1881-1968)؛ **مارشال شاكال**(1881-1985)، ينظر: شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص. ص. 355-369.

أكثر من اتجاه، من دون الإضرار بمفتاح الشّخصيّة[1]؛ عربيّا نذكر الفنّان المصريّ **البهجوري**، و**حسن أدلبي**، أمّا في الجزائر: **طيب عراب** و**اسياخم**، و**الطاهر جحيش**، **وبن حريزة**، **وغيرهم**. نستعرض بعض الفنانين الجزائريين على سبيل المثال:

1.3. الفنان طيب عراب:

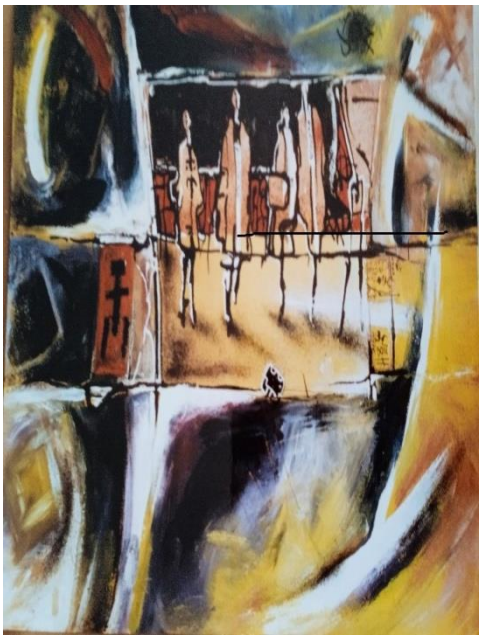
استطاع الفنّان **طيب عراب** اكتشاف ذاته الإبداعيّة من خلال عوالم الفنون التشكيليّة المتنوعة، فقد أجاد صناعة الأشكال وتجسيد ملامح الشخصيّات الأدبيّة والفنيّة والثقافية الّتي أغنت المراحل التاريخيّة بالإبداع، مثل: عبد القادر **علولة**(1939-1994)، **وعبد الرحمن كاكي**(1934-1995)، **وأحمد عياد المدعو رويشد**(1921-1999)، و**محمد العنقا**(1907-1978)، و**لمين مرباح**(1946) وغيرهم... والأهّم من كلّ ذلك أنّه حقق رسومات واقعيّة وأخرى وتجريديّة؛ (ينظر: الشّكل 45 و46). فولعه بحركة الشخوص التي لا تكتفي بالكلام وإنما توضح أبعد ما تريد أن تتحدث به من خلال إشغاله عناصر اللّوحة بحركة وحوار وسرد[2]، فقد اتّسمت أعماله الفنيّة بقوة الأداء الخطّي واللّوني، وبالإنشاء التّصويري الّذي يوظّف الخطوط المُستندة على قواعد الضّبط الأكاديميّ، بخلق وحدة الانسجام الموضوعيّة بين الأشكال والخطوط والألوان والأفكار بطريقة تجذب المتلّقي، بحيث يستطيع إنتاج الأعمال الفنيّة المتكاملة من كل جوانبها، فتبدو اللّوحة الواحدة مشبّعة باللّون ورشاقة الخطّ الخارجيّ للشّكل، متنوعة المواضيع المُوثّقة لحالات مجتمعيّة وشؤون سياسيّة، معتمدا على تباين الأبيض والأسود، أضفت جماليّة على رسوماته الكاريكاتيريّة. فرسومه على الرّغم من كثرة تفاصيلها، إلاّ أنّها لا تشتت تفكير المتلّقي على الموضوع المركزيّ، لذلك فخصوصيّة

[1] عاطف سلامة، اختراق التابوهات، مرجع سابق، ص.135.

[2] عبد سلمان، الرمزية والتعبيرية، مجلة تموز، مرجع سابق، ص. 43.

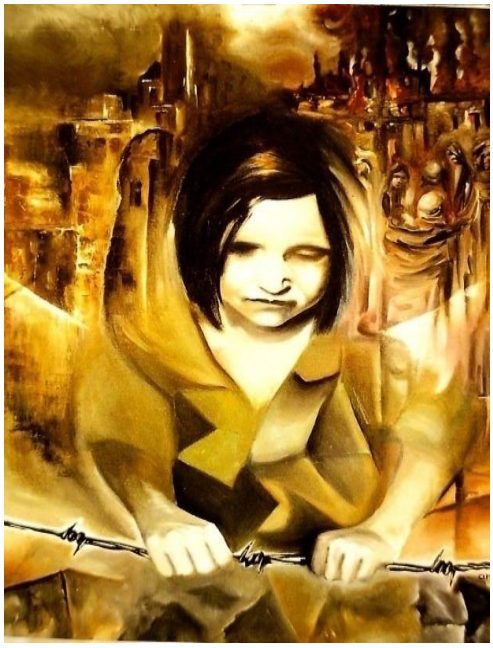
رسومه الكاريكاتيريّة تقترب في القيمة الفنيّة لتجارب عالميّة مثل **دومييه**، وفق أسلوب الكوميديا السوداء.

الشّكل (45)



Les Musiciens, Acrilyque sur Papier
(65 × 50cm)1995

الشّكل (46)



Fille et La Gerre, Huile sur Toile
(60×80cm)1983

الشكل(45): تمثل اللوحة رسما تجريديا، من المقتنيات الخاصة بالفنان، نشرت عبر موقع الفيس بوك :28/5/2022. الرابط:https://bit.ly/3jAiiun

الشكل (46): تمثل اللّوحة فتاة من الحرب تمسك بسلك شائك، اسنعمله الاستعمار الفرنسي في الحدود الجزائرية مثل **خط شارل وموريس** المكهرب، من مقتنيات الخاصة بالفنان، نشرت عبر الفيس بوك :14 /2022/8. الرابط: https://bit.ly/3jAiiun

3.2. الفنان الطاهر جحيش:

اشتغل الفنّان **الطاهر جحيش**[1] بالكاريكاتير هواية في بداية مشواره، مُسْتقلا في عمله وتوجهاته، فهو فنّان كاريكاتيري تشكيلي حر، يرسم لوحات لمناظر طبيعيّة مستقاة من الصّحراء الجزائريّة على خطى المدرسة الواقعيّة، معتنقا أسلوب الفنّان الأمريكي **بوب روس**(1942-1995)[2] Bob Ross، فالرّسم بالنّسبة إليه وسيلة للتّخفيف من الضّغط العصبيّ الّذي يعيشه، وأيضا يسترزق منه ببيع لوحاته، الّتي ينجزها من وحي الصّحراء الجزائريّة، فهو يحّن للأرض وإلى منابعه الأولى، ومصدر إلهامه، فالشّكل (47) يمثل منظرا طبيعيا لمدينة جانت بصحراء الطاسيلي.

تتميّز أعماله الكاريكاتيريّة بالبساطة الأيقونيّة، أمّا لغوياً فشخصيّات **جحيش** تتكلم بلسان الشّارع، فتلجأ للعاميّة الجزائريّة، ويتفادى اللّغة الفصحى، فالعاميّة تساعده في إيصال أفكاره بسلاسة، كما أنّه يلجأ في كثير من الأحيان إلى رسم نفسه(Self-Portrait) في اللّوحة تجسيدا لشخصيّة المواطن، منتقدا الأحوال الاجتماعيّة والسياسيّة، حيث يقول:"إنّ الهدف من رسوماتي ليس الترويج للكراهيّة أوالعنف، بل استعمال

[1] طاهر جحيش: فنان وكاريكاتيري جزائري، عصامي التكوين، من مواليد 1961/6/11 بمدينة المغير بالوادي، تتلمذ في ثانوية العلامة عبد المجيد حبة، هناك وأكمل دراسته، عمل أستاذا تربية فنية، ثم معلما في الطور الابتدائي حتى تقاعده، واشتغل متعاونا مع الجرائد والأسبوعيات في بعض الصحف مثل: **المساء، الشروق، أضواء، الراية، الأطلس**، قبل أن يغادر صفحات الجرائد وينتقل إلى جدران الوسائط الالكترونية عبر صفحات الفيسبوك ، يقدر زواره ب 81253 متابع. مقابلة خاصة عبر تطبيق المسنجر، يوم 23مارس 2022، على الساعة 14.52.

[2]BobRoss:Iconiclandscape artist and enduring inspiration, https://www.maxfosterphotography.com/gallery/bob-ross-iconic-landscape-artist-and-an-enduring-inspiration/. https://bit.ly/3h9jeV4

الفكاهة السوداء لتشخيص وقائع الحياة اليوميّة"[1]. ويقول: "إنّه عادة ما يتعرّض لنقد لاذع من قبل متابعيه بسبب رسوماته المستفزة، هذا النقد–من وجهة نظره–يراه مؤشرا جيدا لتلّقي أعماله، فهو لايستهدف محبّيه"[2]، لذلك يرى الفنّان جحيش إنّه طالما منتقديه لا يزالون يتابعون صفحته، فهذا الأمر يحفزه على الاستمرار، لذلك فهو لا يضع لنفسه أي حدود في التّعبير، ويعتبر أنّ عمله يعكس رأيه الشّخصيّ وليس بالضّرورة أن يعكس رأي العامّة"[3]. لذلك رسوماته لحظية وسريعة، عادة ماينشر كل يوم أكثر من رسم على حسب تصاعد الأحداث سواءا المحليّة أو الدوليّة.

الشّكل:(47)

الشكل():واحة في مدينة جانيت، **ألوان زيتية، قياس:**58×65 سم..
المصدر : https://bit.ly/3giCorN,Le :12/8/2022

[1] مقابلة مع الفنّان، بتاريخ 2022/6/22، على الساعة :12.30.
[2] المرجع نفسه.
[3] المرجع نفسه.

3.3.الفنّان زكي دربيخ:

يعدّ **زكي دربيخ**[1] من فنّاني التّشكيل المعاصر في الجزائر؛ حيث يقول عن رحلته الفنيّة: "نحن في رحلة روحانيّة، نحن أرواح في رحلة بشريّة"[2]، هذه الرّحلة المتعدّدة الاتّجاهات جعلته عابرا لكلّ الأشكال الفنيّة؛ حيث ارتبط إبداعه بالرّسم التّشكيليّ (ينظر:الشّكل48) والفنون التّطبيقيّة (الزخرفة، الفسيفساء)، بالإضافة إلى التّصوير الفوتوغرافيّ والفنّ القرافيتي، والنحت الطينيّ؛ هذا الأخير(النحت)لا تزال الأعمال مكدّسة في البيوت وورشات أصحابها الّذين شغفوا بهذا الفنّ المغيب"[3]، كما تظهر لمساته الفنيّة في رسوماته الكاريكاتيريّة (ينظر:الشّكل49) الّتي يمثّل وضع الفنون التشكيليّة في الجزائر؛ أين تظهر جمالية خطوطه وشفافيّة ألوانه في تنميق اللّوحة.

تتصدر أعماله الكاريكاتيريّة واجهة صحيفة **أخبار الوطن** في ركنين ثابتين من الصحيفة: أحدهما مخصّص لأحداث اليوم والآخر في أسفل الصفحة الرئيسيّة بصيغة الأخطاء السّبعة بالأسود والأبيض، وهي سابقة في "الصّحف الجزائريّة" الّتي عادة ما

---

[1] من 20 أفريل مواليد 1991 بالقل، متخرج من مدرسة الفنون الجميلة بقسنطينة سنة 2007، أستاذ مكون في التعليم المتوسط، يشتغل في جريدة **أخبار الوطن** كرسام كاريكاتير وفي مجلة **أهل الفن** الالكترونية بالاضافة إلى إدارته لمجلة الكترونية سماها"**الريشة**"(2022). ينظر: حبيبة غريب، الفنان زكريا دربيخ، نحتاج إلى ثقافة في فن الكاريكاتير فواصل، العدد 1885، الصادرة يوم 2022/6/13، https://bit.ly/3Q3GQ9B

[2] مقابلة مع الفنان عبر تطبيف الفيس بوك، بتاريخ:23/ 8/ 2021. على الساعة:30/14 .

[3] زكريا دربيخ، النحت في الجزائر لا يتنفس، أهل الفن، مجلة الكترونية ثقافية فنيّة، العدد:3، شهر فيفري 2022، ص.33.

https://www.hona-thakafa.com/?r3d=%D9%85%D8%AC%D9%84%D8%A9-%D8%A7%D9%87%D9%84-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%AF%D8%AF-%D8%A7%D9%84%D8%AB%D8%A7%D9%84%D8%AB-%D9%81%D9%8A%D9%81%D9%8A%D8%B1%D9%8A-2022%E2%80%8E%E2%80%8E&fbclid=IwAR305kh1lCdTrM3UwfPSCwYXLiGPO1cfNU8mGDsXI4-93130IChlBEvMYhg

تخصّص ركنا في نهاية صفحاتها، بعد أن تراجعت مساحته في الصّحف، بوصفه "مدفعًا أضاع الفتيل"[1]. فهو يستند على البساطة مبتعدا عن التكثيف، وعن الأيقنة اللّسانية، كما أضاف لمسة فنيّة بتوظيفه للصّورة النمطيّة"**الشيخ لُعمير**"[2] ، وقد يحجز الشيخ الصّورة بأكملها كشخصيّة محوريّة في الخطاب الكاريكاتيري(ينظر :الشّكل50).

الشّكل(48) **الشّكل(49)** **الشّكل(50)**

الشّكل(48): أخبار الوطن(الجزائر)،السنة :3، العدد:872، 19 أكتوبر2022.

الشّكل (49):زكي دربيخ، فيسبوك، تاريخ التصفح:10/2/2022 ، الرابط:https://bit.ly/3YQTZYe

الشّكل (50):أخبار الوطن(الجزائر)،السنة : 2، العدد:631 ، 5 ديسمبر2021.

[1] صارة بوعياد، الكاريكاتير...مدفع أضاع الفتيل، صحيفة أخبار الوطن الجزائرية، السنة 2، العدد :480، الأربعاء 5ماي 2021. ص.12.

[2] **الشيخ لعمير** من الشخصيات النمطية المستخدمة في الفن الكاريكاتير مثل شخصية "حنظلة"، وهي شخصية ابتكرها الفنان **دربيخ** ترصد الأخبار، وتضع على رأسها طاقية، ظهرت أول مرة على صفحات جريدة **أخبار الوطن الجزائرية** سنة 26 أفريل 2021، مستوحاة من الواقع الجزائري شعارها :"الشيخ لعمي رمين تروح تلقاني زاير، وجميع الأخبار عندي نتاع دزاير"؛ تهتم بتتبع الأخبار وهو ما يصطلح عليه في الدارجة الجزائرية "التقعريج". مقابلة خاصة مع الفنان، بتاريخ : 23/ جوان/ 2021.

هذه عيّنة من نماذج كثيرة تشتغل على التجربتين معا، وهو حال معظم فنانيّ الكاريكاتير في العالم، فالتّشكيل يغذي فنّ الكاريكاتير بالأساليب الفنيّة المتعددّة ويوثّق الأفكار، وطالما هناك ريشة سخيّة فنيّا، فالأكيد أنّها ستزرع الفكرة وتنمّقها حتّى تصبح جاهزة للتلّقي. فالفنون التشكيليّة أثرت في الفكر برسومات ساخرة حملت قضايا هادفة، ممّا أنتج تداخل الفنون تلاقحا بين الصّحافة والفنّ التشكيلي، فقد زاوج عدد من الفنانين بين تجربتي التّشكيل والكاريكاتير. أدّى إلى تعدّد زوايا الفن الكاريكاتيريّ واتّجاهاته الوظيفيّة.

خلاصة الفصل:

في هذا الفصل تمّ تسليط الضّوء على الفنّ التشكيلي ومساراته التاريخية وعلى فنّ الكاريكاتير في الجزائر باعتباره جزءا لايتجزّأ من هذا التّاريخ، على الرّغم من إغفاله من قبل النقّاد، فقد حاولت الدّراسة تتبّع مسار فنّ الكاريكاتير في الجزائر من الاستقلال إلى اليوم، ورصد أهمّ الرّواد الّذين رسموا خطّ سيره المتأرجح بين الالتزام المهنيّ الإعلاميّ، وبين الجرأة الفنّيّة. وبفضل هذا التنوّع في الاشتغال الفنّيّ الإجرائيّ، فقد وُظّف فنّ الكاريكاتير رسالةً إعلاميّةً، ودخل دهاليز وسائط عرض أخرى كالبرامج التّلفزيّة، وعبر إلى الإشهار، فجمع بين الرّؤية البصريّة والفعل السّاخر.

الفصل الثالث:

الاشتغال الجمالي السيميائي لفنّ الكاريكاتير في الجزائر

1: المقاربات التأويليّة في فنّ الكاريكاتير

1.1.تلقّي خطاب فنّ الكاريكاتير

2.1..الاشتغال الجماليّ لفن الكاريكاتير

3.1. المقاربة السيميائيّة:

3:الصورة الكاريكاتيرية بين تقنيات القراءة وآليات التأويل

(نماذج للتحليل)

إنّ البحث في مضامين فنّ الكاريكاتير في الجزائر، والّتي صاغها محترفوه في أيقونات تشكيليّة ولسانيّة، مستلهمين إبداعاتهم من شرائح المجتمع على اختلاف ألسنتهم ودرجات ثقافتهم، من خلال الرّسالة الساخرة اليوميّة المرسلة بأسلوب نقدي يكشف عيوب المجتمع، إنّ هذا التوّجه النقديّ استلزم إخضاع أيقونات الفنّ الكاريكاتيريّ للمساءلة النّقدية الجماليّة السيميائيّة بكل أنساقه، وإظهاره بتشريح بنيته السّرديّة، والسّرد هنا يتعين بالكلمة والصّورة، هذه الصّورة بصفتها "تتسّم بالتّعدّد الدلاليّ(Polysémie) أي أنّها تُقدم للمشاهد عددا كبيرا من المدلولات"[1]. فوجود هذه الأنساق البصريّة يتطلب جهدا في القراءة.

ونظرا لطبيعة فنّ الكاريكاتير النّاقدة والساخرة استوجب اللّعب على متاخمة حدود الحقيقة، والعمل على صياغتها وفق تمظهرات الواقع، لذلك اعتمد فنّ الكاريكاتير على خطوط غير منتظمة تسعى للاكتمال من متلّق ذي قاموس بصريّ ثقافيّ ثريّ، إذ يعدّ شكلا من أشكال الخروج عن النّصّ، على اعتبار أنّ النّص بالمعنى التّقليديّ هو الحروف المكتوبة لا المرسومة.

لأجل ذلك جعلت الدّراسات النّقديّة من المنجز الفنّيّ محور اشتغالها، بتوظيف آليات جديدة لتفكيك شفراته، على أساس أنّ الدّراسات النّقدية أيضا هي "منصّة تنظير للممارسة الفنّيّة البصريّة"[2]، إذ لم تعد تهتمّ بالنّص كنصّ قابل للتّحليل كما في البنيويّة الّتي سلمت بانغلاق الكون اللّغويّ وعدم إحالته على أيّ مرجع ومن ثم انقطاعه التّام

[1] ينظر: محمد العماري، الصّورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية)، مرجع سابق.

[2] بسام عبدالكريم الدخيل، ممارسات في النقد الثقافي، في الفن العالمي المعاصر، ماجستير في الفنون التشكيلية ، كلية الفنون الجميلة ، إشراف: جنان محمد أحمد، جامعة البصرة، 2018، ص14. الرابط: https://bit.ly/3WTsnRt

عن الواقع[1]، بل أصبحت تبحث في النّصّوص بأنواعها عن أنظمة "ترسم تمثّلاته الذّهنيّة وآفاقه التّأويليّة"[2]،الّتي قد تفلت من المبدع في سياق الإنتاج.

بناءً على ما سبق، يسعى هذا الفصل إلى استنطاق هذه التّمثّلات الخطابيّة المعبأة بالإيحاءات الّتي اختارها الفنّ الكاريكاتير في الجزائر أسلوبا في تمرير رسائله، من خلال عينات نشرت على الصحف وعلى مواقع التّواصل الاجتماعيّ (الفيس بوكFace Book تحديدا).

1. المقاربات التأويليّة لفنّ الكاريكاتير:

يُعدّ العصر الحالي عصر تأبيد اللّحظة بامتياز؛ إذ لم يعد العالم يكتفي بعيشها، بل بتصويرها، فهي علامة أيقونيّة تبنى بالأساس على المشابهة، وقد أخضعها الفلاسفة وعلماء الاتّصال والتّربية والسّياسة والاجتماع وغيرها للدّرس التّأويلي في عدد من المقاربات.

أصبح التّأويل نشاطا ضروريا تستند إليه كل العلوم الإنسانيّة من أجل فهم أكثر للتّراث الانسانيّ القديم والحديث[3]، فهو لايبحث في النّصوص الدينيّة فقط، بل يكشف أسرار"الأساطير والخرافات والحكايات المجازيّة"[4]، وقد قسم **أمبرتو إيكو** "التّأويل"[1] إلى تيارين :

---

[1] هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الادبي، تر: رشيد بنحدو، بيروت، الجزائر، الرباط، تونس، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الامان، كلمة للنش والتوزيع، ط1، 1437، 2016، ص114.

[2] ينظر: محمد همام، لا تسامح النسق(من أجل نقد ثقافي)، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، تاريخ التصفح، 2019/7/22، على الساعة، 10:30. الرابط:http://bit.ly/3hhX3Ix

[3] سعيد بنكراد، السيميائية مفاهيمها وتطبيقاتها ، مرجع سابق، ص.100.

[4] سعيد بنكراد، سيرورات التأويل، من الهرموسية الى السيميائيات، مرجع سابق، ص .22.

تيار يرى في التّأويل فعلا حرا لا يخضع لأيّة ضوابط أو حدود، وتيار ثاني يُقرّ بتعدديّة القراءات، وبمحدوديتّها من حيث العدد والحجج وأشكال التّحقق، فالتّأويل مرتبط بغايات توجد خارج السيميوز، وهذه الغايات تجعل بعض التّأويلات بين التّقبل والرّفض، أو قد تقبل في سياق وترفض في سياق آخر، وأي تغيّر في الدّلالات يؤدي إلى بروز تأويلات جديدة[2]، وهو ماسماه إيكو" ...التوالد السرطانيّ للدّلالة"[3].

1.1. تّلقّي خطاب فنّ الكاريكاتير:

يركز التّلقيّ على تحليل العلاقة بين النّص والقارئ، حسب ما أوردته مدارس التّأسيس في التّلقيّ، الّتي تُبيّن آراءهما الدّور الفعّال في صياغة للنّصوص بمختلف أشكالها روحا إبداعيّة تمدّها بالحياة والوجود[4]، وكان التّركيز في مفهوم الاستقبال لدى أصحاب هذه النظريّة على محورين فقط هما: القارئ والنّص، فالقارئ عندهم هو المحور الأهّم والمقدَّم في عمليّة التّلقيّ(...) ولا يكون العمل عملا يمكنه أن يعيش إلاّ بقدر ما ينادي التّأويل ويؤثّر من خلال تعددّية دلالية[5]، حيث يرى **أيزر** أنّ هناك مرحلتين في عمليّة القراءة، مرحلة استجماع المعنى، ومرحلة الدّلالة الّتي تمثّل

---

[1] يرفض غريماس كلية فكرة التأويل، لأنّها في تصوره تدل على"فوضى القراءة"، لا تقود إلى أي شئ، بينما يعد التأويل في تصور بورس، وإيكو، أساسا لكل قراءة، استنادا إلى الاختلاف، يمكن النظرإلى"الطوبيك كظاهرة تداولية، في حين يشكل التناظر ظاهرة دلالية، الأوّل يقود إلى انفتاح النص على القارئ (أداة في يد المؤول)، أما الثاني فهو صنيعة من صنائع النص أو المؤلف. ينظر: المرجع نفسه، ص.ص.372-373.

[2] سعيد بنكراد، السيميائية مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص.115.

[3] امبرتو ايكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، مرجع سابق، ص.123.

[4] أمال قاسيمي، بن دنيا فطيمة، جماليات التلقي والقراءة في المضامين البصرية بين ياوس وأيزر، مجلة المعيار (الجزائر، جامعة قسنطينة)، المجلد:25 العدد:30،2021/9/59، ص. 607. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/90/25/7/165212

[5] هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، بيروت، الجزائر، الرباط، تونس، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الامان، كلمة للنشر والتوزيع، ط1، 1437، 2016، ص. 42.

الاستيعاب الايجابيّ للمعنى بواسطة القارئ(...)وهو بذلك يميّز بين المعنى sens le والدّلالة la signification في عمليّة القراءة[1]. بينما يرى **ياوس** أنّ النّص لا ينبثق من فراغ ولا يؤوّل إلى فراغ(...)وينطلق من أفق فكريّ وجماليّ يكيّف تصرّفاته في الموضوعات والأفكار[2]، وبالتّالي مؤسسو نظّرية التّلقيّ لا يريدون قارئا وجوديّا يستقبل النّص في فوضى لا تخضع لمعايير ولا قارئا رمزيا يعايش التّجربة من غير فهم، ولا قارئا بنيويا تقف أهميّته عند سطحيّة الدّور الوصفي المنوط به[3].

لقد شكّلت أيقونات الفنّ الكاريكاتريّ مسرحا للتّأويل؛ حيث ربطته بثقافة الصّورة الّتي "تعني تدعيم الاتّصال المرئي تجسيدا لكل ما هو موجود في الكون القادر على الاستمرار والبقاء عبر الزّمن"[4]. مستثمرا لغة قادرة على الاحتيال للوصول إلى المتلقّي عبر علاقات تشكّل جسرا للتّواصل، وتتوقّع تفاعلا بين الفنّان والمتلقّي، تتعالق فيه آلية الإنتاج مع آلية التّبليغ، لأنّ المتلقّي لا يستسيغ إلاّ ما يمليه عليه العقل وما يتوافق مع أهوائه ومعتقداته. ففنّ الكاريكاتير هو تعبير يتجاوز "الكتابة أحيانا، لأنّه يتيح للمتلقّي قدرا من المشاركة؛ خصوصا حين يكتفي بذاته وبعناصره، ويستعيض عن اللّغة بشفرة من الخطوط تختزل ما لا تقوى ثرثرة المتلقّي عن إنجازه، فهو فنّ اللّا امتثال"[5].

---

[1] عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في التلقي والابداع، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005، ص ص. 99 –100.

[2] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي(دراسة مقارنة)، القاهرة، دار الفكر العربي ، ط1، 1990، ص .13.

[3] المرجع نفسه، ص. 20.

[4] جلول خلاف، الكاريكاتير بين الحق في الإعلام والحق في الصورة، مرجع نفسه، ص.31.

[5] عاطف سلامة، دور الكاريكاتير في التعريف بالقضية الفلسطينية ونصرتها، أعمال المؤتمر الدولي الثالث، فلسطين ...قضية وحق، طرابلس 2–3 ديسمبر 2016، ص.88 . جريدة إلكترونية الحوار المتمدن، العدد: 5366 – 2016 / 12 / 9 – 1، 5:47 1، الرابط: https://bit.ly/3t6Hj1D

هذه الرّسالة المحمّلة عبر أيقوناته البسيطة التّمظهر وسُنن تجنح إلى التّخفّي خلف جماليّة التّلقّي وآلياتها، فالاستقبال مشروط بالاستجابة، الّتي هي شكل من أشكال الأخذ والرّد، لأنّ صاحبيْ سلطة التّلقّي هما: المرسل والمرسل إليه في آن واحد، وعنصران فاعلان ضمن شبكة الاتّصال كما تصوّرها رومان **جاكوبسون** (1846-1982 Jakobson Roman): (المرسل، والمرسل إليه، والرّسالة، والشّفرة، والسّياق)[1]. وبالتّالي فإنّ هذه اللّوحة الفنيّة الكاريكاتيريّة ترصّع مساحاتها شّخوص إنسانيّة وعلامات، تهتم بالإفصاح "عن المسكوت عنه وتعريّة الطّابوهات (...) كخطاب ساخر في شكله وفاعل في محتواه، وقادر على توعيّة الشّعب وتقريب مشكلاته"[2].

هذا يعني أنّ الخطاب السّاخر المؤسّس على فعل التّشويه والمبالغة التّشكيليّة والتّضمينيّة، هو بالأساس "بناء خاصّ، وواقع آخر مركّب من الواقع الأصليّ المرجعيّ مضاف إليه الفنّ"[3]، ففي مفهوم **إميل بينيفست** (1902-1976) Emile Benveniste فإنّ الخطاب يتطلّب متكلّما ومستمعا؛ حيث يكون للأوّل نيّة التّأثير في الثّاني[4]، ولكن الخطاب يتعدّى ذلك كونه متتالية من الجمل، فقد صار لكلّ خطاب لغته ووسائله، وهو ما لخّصه **فيريكلو**(1941-) Norman Fairclough في أنّ الخطاب هو اللّغة المستخدمة لتمثيل ممارسة اجتماعيّة محدّدة، فهو يظهر في لغةالإشارات والرّسومات والصّور وغيرها من أنماط اللّغة غير اللّفظيّة[5] .

---

[1] محمد بن سباع، النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي، من نقد النصوص إلى نقد الأنساق، مجلة العلوم الاجتماعية (الجزائر، جامعة سطيف 2)، العدد23، ديسمبر2016، ص151. الرابط:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/14063

[2] إبراهيم الحسين، التربية على الفن، مرجع سابق، ص.44.

[3] عاطف سلامة، دور الكاريكاتير في التعريف بالقضية الفلسطينية ونصرتها، مرجع سابق، ص. 88.

[4] Domminique Maingueneau., Initiation aux Méthodes du L'analyse de Discours (Problèmes et Perspectives), Classique Hachette, 1976, p. 11-12.

[5] Norman Fairclough., Analysing Discoures :Textural Analysis for Social Research, London, NewYork, Routledge Taylor, Francis Group,2003, p.24.

بما أنّ فنّ الكاريكاتير تحكمه" التّبعيّة الثنائيّة التشكيلية والصّحفيّة "[1]، ممّا استوجب وجود نسقين هما: نسق أيقونيّ ويمثّله الجانب التّشكيلي بكل المكونات البصريّة الّتي تُعتمد في تكوين الصّورة كالخطوط، والأضواء والظّلال والقيّم اللّونيّة، ونسق لغويّ الّذي يتمثل في الأقوال اللّغوية الّتي ترافق أيقونات الصّورة كالعناوين والجمل التّقريريّة، أو حوار بين الشخصيات، وبالتّالي يتعاضدان معا للوصول إلى الأهداف المتوخّاة منه.

2.1. الاشتغال الجماليّ لفن الكاريكاتير:

شكّل الفنّ السّاخر بتعدّد أشكاله محور الاشتغال النّقدي، فهو وليد الممارسات والتّناقضات الّتي أفرزتها الصّراعات السّياسيّة والاجتماعيّة، فهو ينمو بسرعة الفطريّات في الأزمات والتّحوّلات لخلق أبجديّات لوحاته، يَشحذ أسلحته من خلال التّشكيل الفنّي ذي الدّلالات، لذلك عُدَّ من أكثر الفنون المرئيّة ممارسة للدّيمقراطيّة، كسلاح مقاومة ونوع من أنواع التّمرّد، "متحرّرا من مطالب الذّوق الفنّي، فالمشتغل به هو خادم الفكرة أكثر من أي نوع آخر من الفنون البصريّة، ففيه يجتمع الجميل والقبيح، وله القدرة على امتصاص الهموم وتطهير النّفوس، مع قليل من التسلية"[2]. وعلى ذكر الجميل والقبيح وتطهير النّفس، تتجلّى جماليّاته الّتي تقف عند حدود السّخرية والتّشويه، وعلى الرّغم من أنّ الكثير يُبعد هذا الفنّ عن ميدان الجماليّات، خاصّة فيما يتعلق بفنّ الكاريكاتير السياسيّ؛ حيث يرى **شاكر النابلسي**(1940-2014) أنّه خال من الجماليّة الّتي نتذوّقها

[1] سلامة عاطف، ثقافة النص في الرسم الكاريكاتيري وتأويلات المتلقي، المؤتمر الدولي الأول، النص بين التحليل والتأويل والتلقي، (جامعة الأقصى، فلسطين)، 5-6 أبريل 2006. الرابط: http://bit.ly/3mUxSwG

[2] شاكر النابلسي، أكله الذئب، مرجع سابق، ص.367.

في لوحات **بيكاسو** ومسرحيات **شكسبير**[1]، ولكنّه نَاقض نفسه حينما تحدّث عن سيرة **ناجي العلي** في كتابه "**أكله الذئب**" (2007)، حين قال: إنّ **العلي** استطاع أن يؤسّس مذهبه الجمالي[2]. فعن أيّ جمال كان يتحدث؟ إنّه الجمال في قوة الفعل الإنساني القابع في شّخوصه الّتي مثّلت "البراءة، البساطة، الشّفافيّة"[3]، وفي "المثير والدهشة والمحفّز على فعل ما، الباسط للحقيقة، الخالع للأقنعة والمدافع عن الحقّ والداعي للحياة والباحث عن الخير"[4]. باعتبار فنّ الكاريكاتير يلبّي حاجة إنسانيّة، كما أنّه ربط الجمال بالقبح الّذي يثيره التّشويه الّذي يطال الرّسم، وأنّ اللّوحة الجميلة هي الّتي "تصوّر أبشع أنواع القبح في العالم"[5]. وهي حقيقة لا يمكن نكرانها، في ظل هذه المتناقضات الّتي يزخر بها هذا العالم، وهكذا فإنّ تجلّي روح فنّ الكاريكاتير، جاءت من خلال تسليط الضّوء على "الوحشيّة الكامنة في الجسم؛ حيث يكشف هذا الفنّ عن حيويّة النّموذج بدلاً من إنسانيّته"[6]. وبهذا المعنى يثير أفكارًا سيّئة من خلال المبالغة التشكيليّة، ولا يفقد التّشابه مع النُسخة الأصل، فهو يكشف حقيقة الوجه بجعله قبيحا؛ حيث يأخذ جزءا من ملامحه ويشوّهه، تلك الصّورة المضحكة هي الاعتراف بخصائص معيّنة، وإبراز العيوب لغرض التّسلية والسّخرية"[7].

لذلك تعمل المبالغة- خاصة في البورتريه- على إزالة الأقنعة وتكشف عمّا يُضمر الشّخص، ففنّ الكاريكاتير يميل في غالب الأحيان إلى تحويل النّموذج البشري إلى حيوان، لإجبار الوجه على الاعتراف بما يحاول إخفاءه، ويجعله يظهر مرتديًا

[1] المرجع نفسه، ص.367.

[2] المرجع نفسه ص.367

[3] المرجع نفسه، ص.367.

[4] المرجع نفسه، ص.367.

[5] المرجع نفسه، ص.367

[6]Jacques Darriulat, Physiognomonie de l'individu du caractère à la caricature De Kant à winckelmann , Participation au colloque Le Monstre et la norme, sous la direction d'Annie Ibrahim, decembre 20 20, line ; https://bit.ly/3hehj1z

[7]. Jacques Darriulat, Physiognomonie de l'individu du caractère à la caricature De Kant à winckelmann , Op .cit.

روحه على وجهه"[1]. وهذه خاصّية عُرف بها الكاريكاتير، وإن قلّت واختفت في حاضر الأيام إلاّ ما ندر. فالحيوان بالنّسبة لرسّامي الكاريكاتير، "مظهر من مظاهر الطبيعة الّتي سعى الفن لإخفاء عيوبها"[2] لهذا يختلف فنّ الكاريكاتير عن فنّ الغروتسك[3].

من هنا، يتراءى الخيط الواصل بين الجمالية وفنّ الكاريكاتير الّذي كتب عنه **كانط** في كتابه الموسوم **نقد مَلكة الحكم**(1790)[4]، أنّه يسمّى كاريكاتير كلّما وجد "المرء وجهًا كامل التّناسق، يتمنّى الرّسّام أنْ يُطلب منه المثول أمامه كنموذج، عادة ما يكون بدون تعبير؛ ذاك إنّه لا يحمل شيئا يميّزه، وإنّما يعبّر عن فكرة النّوع، أكثر ما يعبّر عن شيء خاص بشّخص معيّن، فالصّفة المميّزة من هذا النّوع، حينما يبالغ فيها؛ أي تلك الّتي تسيء إلى الفكرة المعيار[5] نفسها فكرة غائية الموضوع[6]. كما أنّه يرى في السّياق نفسه أنّ "التّجربة تظهر تلك الأوجه الكاملة التناسق، عادة ما تكشف عن إنسان هزيل في داخله[7]. وهو ما أثبتته التجربة العيانيّة عند رسامي الكاريكاتير الّذين

---

[1] أرنست جومبريتش، قصة الفن، تر: عارف حذيفة، مراجعة: زينات البيطار، المنامة، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط1، 2016، ص.460.

[2]Jacques Darriulat, Physiognomonie, Op .cit.

[3] اكتشفت اللوحات الجدارية لعصور قديمة غير معروفة في الكهوف الرومانية، حيث تتكاثر الوحوش الهجينة، وهي بيئة تختلط فيها النباتات والحيوانات والبشر. ينظر: رشيد وديجي، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري (الجزائر، جامعة بسكرة)، العدد التاسع، 2013، ص ص.379-390. الرابط:
https://www.asjp.cerist.dz/en/article/35791

[4] في نهاية الفقرة 17 من كتاب **نقد ملكة الحكم** المعنونة "حول المثل الأعلى للجمال"، يتطرق **كانط** إلى فكرة الرسم الكاريكاتيري:"... فإذا كان الاعتراف بأن الطبيعة تعبر في الأشكال الخارجية عن نسب ما هو داخلي، فذلك لأنه إذا لم يتجاوز أيا من تصرفات الروح لإظهار الإنسان بدون عيب، وحيث تبدو الطبيعة وكأنها تنحرف عن الظروف المعتادة لملكات العقل لصالح فرد واحد منها. ينظر: كانط، نقد ملكة الحكم، مرجع سابق، ص.142.

[5] الفكرة المعيارية الجمالية هي "عيان مفرد للمخيلة، فالفكرة المعيارية عند الزنجي تختلف بالضرورة عن الفكرة المعيارية عن الجمال لدى الرجل الأبيض، وللصيني فكرة معيارية تختلف عن فكرة الأوروبي وهكذا، والأمر كذلك بالنس
بة لنموذج فرس أو كلب أو أي نوع". ينظر: نقد ملكة الحكم، المرجع نفسه، ص.140.

[6] المرجع نفسه، ص. 141.

[7] كانط، نقد ملكة الحكم، مرجع سابق، ص.141.

وصفوا تلك الوجوه "بالبخيلة"[1]. فالإنسان حسب **كانط** هو "الكائن الحي الوحيد الّذي في داخله نهاية وجوده، الوحيد الّذي يمنح نفسه مثالًا يوجّه تقدّمه، وهو القادر على أن يكون مثالياً"[2]، لأنّ التفاصيل الجميلة-بالمفهوم الأكاديمي- لن تفتح للفنّان مغاليق الشخصيّة، فحيويّتها خاملة قابعة في منتصف الطريق بين الشّكل والرّوح.

قد أدّى تحليل **كانط** إلى "إزالة الجماليّة"، أو بالأحرى تخدير قانون الجمال الأكاديمي الّذي تمّ اعتماده كنموذج للجمال المثاليّ، وهو في الحقيقة مجرد التّقليد اللاّواعي للعمليّة الطبيعيّة[3]، هذا النّموذج هو ما يدرس في الفنون كمثال للجمال، وقد طرح **كانط** -على سبيل المثال- تمثال **دوريفوروس** Doryphoros (حامل الرّمح) للنحات[4]**بوليكليتوس**Polycleitos[5]، تمثيلا على الجمال الكلاسيكي. وهو ما خرقته إبداعات **غويا**، المليئة بالغرابة والخوف والتشويه والمأساة السّوداء، حيث مهّدت لأن يكون هذا الكاريكاتير "مثيرا للضحك"[6]حسب **برغسون**. فقد كان يوما ما التّشويه مصدرا للخوف(رسومات الغروتسك مثلا)، ومع ذلك فقد عرف أعظم رسامي الكاريكاتير كيفيّة

---

[1] حسن ادلبي، مرجع سابق.

[2]Emmanuel Kant, Critique de la Faculté de juger, tra :Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2015, pp .212-213.

[3]Jacques Darriulat, op.cit

[4] بولي كليتوس Polycleitos نحات يوناني عاش في القرن الخامس قبل الميلاد، اشتهر بمنحوتاته التي تبرز جمال جسم الرجل، وهو أوّل من وضع المقاييس المثالية الكلاسيكية لهذا الجسم، يقوم على اعتماد مقاييس ونسب حسابية لمقاطع الجسم الإنساني، ليعبر عن التناغم والانسجام في الشكل. عمد إلى تحويل كامل ثقل الجسم إلى إحدى الساقين مع موازنة اتجاهات بقية الجسم في رد الفعل مما يعطي انطباعًا بالحركة لدى المشاهد، وبذلك تخلص من جمود الوضعيات التقليدية. ضمَّ **بولي كليتوس** تلك المبادىء في كتاب أسماه قانون النسبة كان له تأثير في النحاتين المتأخرين. من أشهر أعماله تمثال **حامل الرمح دوريفوروس** Doryphoros الذي بقيت منه نسخة رخامية في نابولي. ينظر:

Amy Schuman, POLYKLEITOS, A CANON OF BEAUTY AND PERFECTION, Spring 5-14-2013, Lindenwood University, Digital University, pp3-4/.line: https://bit.ly/3NPZ9zC.

[5] امانويل كانط، نقد ملكة الحكم، مرجع سابق، ص. 141.

[6] شاكر عبد الحميد، لفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص.112.

"جعل وجه الإنسانيّة تحمل قدرا من التّمثل يصل إلى حد البهيميّة؛ أي اللاإنساني"[1]. هذه الرّسومات استحضرت وراهنت على التخيّل والخرافات والشياطين.

بيّن **شارل بودلير**[2] في مقال De l'essence du rire(1855) أنّ الكاريكاتير هو فنّ متفرّد[3]، وبشكل أكثر تحديداً أنّه يسقط الإنسان في البهيميّة، والجمال في البشاعة[4]. لقد أصبح عدم التّناسب في الرسوم الكاريكاتوريّة "يوجه الإبداع الفني على مسار جديد جذريًا. كما يرى **بودلير** أنّ كل الجمال أصبح من الآن فصاعدًا مهدّدًا بالقبح الأخلاقي والجسدي"[5]، وهو ما يصطاده فنان الكاريكاتير في نسج نصوصّه النقديّة، ويغذّي أفكاره، الّتي يستسيغها المتلقّي الّذي كان يوما ما منحازا إلى الفنّ الكلاسيكيّ بنسختيه القديمة والجديدة. فحسب **بودلير** يكون الفنّ الكلاسيكيّ قد كُتب عليه الازدراء، وما كان أسطورة حيّة بين الإغريق لم يعد سوى قصّة رمزيّة مجمّدة في أكاديميتّها، ومع ذلك، فإنّ ما يجعل هذه اللّحظة في تاريخ الذّوق مُمْتعة للغاية هو الإدراك الشّديد لفشله[6]، على خلاف ذلك فإنّ الرسوم الكاريكاتورية "تكتشف سرّ الرّوح البشريّة، وأنّ جمال

---

[1] Emmanuel Kant, Anthropologie du point de vue pragmatique, tome III, 990. Voir : Jacques Darriulat p.8.

[2] اهتم **بودلير** بفناني الكاريكاتير الذين عكسوا برسومهم الهموم المعاصرة وأزمات مجتمعاتهم، وكانوا لسان حال المظلومين في صراعهم ضد الطغاة والفاسدين. منذ عام 1845م، بدأ **بودلير** بكتابة نص عن فن الكاريكاتير وقد صدر في كتابين(1855–1857) م، و صدر له ديوان **«أزهار الشر»** في 1957. كتابان عن فناني الكاريكاتير في فرنسا وفي إسبانيا، منهم الفنان الإسباني **غويا** والفرنسي **أونوريه دومييه**. الذي سخر برسومه من الشخصيات السياسية التي تخدع الشعب المسكين. ينظر: أحمد بزون، فن البورتريه، مجلة القافلة الالكترونية، يوليو–اغسطس، 2020. الرابط: https://www.alfaisalmag.com/?p=3977

[3] Charles Baudelaire De l'essence du rire et généralement Du comique dans les arts plastiques, op.cit, p.11. Line: https://bit.ly/3zVLzor.

[4] Ibid, p.11 .

[5] Jacques Darriulat, Physiognomonie, op.cit.

[6] Ibid.

الكمال الإنساني ل**أبولو بلفيدير** [1] Apollo Belvédère ما هو إلا مجرد قناع من الجبس يراقب نفسه[2].

استنادا إلى هذا التأسيس الكانطي، برز الانجليزي **أرنست جومبريتش**، و**ارنست كريس** Ernst. Kris(1900–1957) اللّذان اشتغلا على المنهج النّظري الجمالي في دراسة فنّ الكاريكاتير في كتابهما المشترك، الموسوم" Principes de la caricature"(1940)[3]، يوضّحان فيه أنّ تفسير **فرويد** للأحلام (1913) هو نقطة تحوّل في تاريخ الجماليّات، فالفنّان يطوّر التجربة الحسيّة ويعيد تشكيلها تحت تأثير الحالات الداخليّة والعاطفيّة[4]؛ إذ لا يمكن تصوير كاريكاتير" لشّخص ما بعزل إحدى عاداته أو خصوصيّاته، إنّ تمييز وإعادة إنتاج جزء بارز من الشّخصيّة، يدمّر وحدتها، وفرديتها[5]، فلم يعد الفن والكاريكاتير خصوصا مجرّد نسخ للواقع كما وجد، بوصفه راصدا للأحداث المتعاقبة. بل يعني بالنّسبة لهم اختراق جوهر هذا الواقع، وحسب **بانوفسكي** Erwin Panofsky (1892–1968)(1892– 1968) لم تعد المهارة وحدها تكفي الفنّان، ولكن موهبة رؤية الحقيقة الأبديّة للأفكار[6]. فالأفكار أساسا هي من تغذّي الرّسوم الكاريكاتيريّة، وبالتّالي تصبح مهمّة رّسام الكاريكاتير صعبة للغاية؛

---

[1] تم اكتشاف هذا التمثال الرخامي Apollona Belvederskogo في عصر النهضة القرن الخامس عشر اعتبره النيوكلاسيكيون_أفضل منحوتات قديمة من منتصف القرن الثامن عشر، وقد مثلت المثل العليا للكمال الفني للأوروبيين والمناطق الغربية من العالم لعدة قرون..

Warren G moon, Polykleitos The Doryphoros and Tradition, USA, University of Wisconsin Press, 1995 .

[2] Jacques Darriulat, Physiognomonie de l’individu du caractère à la caricature De Kant à winckelmann, op.cit. .

[3] ادوارد لوسي سميث، فن الكاريكاتير، تقد: علي شلش، السعودية، مؤسسة الفيصل الثقافية، العدد 192، الفيصل، ص .103.

[4] E. H. Gombrich, (with Ernst Kris), The Principles of Caricature, British Journal of Medical Psychology, Vol. 17, 1938, pp.319-42 . line: https://bit.ly/3DKlxpl.

[5] Charles Baudelaire, De l’essence du rire , op.cit. p18.

[6]. E. H. Gombrich, (with Ernst Kris), The Principles of Caricature, op.cit.

لأنّه "لا يبحث عن الشّكل الكامل بل يبحث عن كمال التشوه"[1]، فما أسهل خربشات رسام-إن أُعتبر الكاريكاتير مجرّد خربشة قلم- وما أصعب التخيّل لدى رسام الكاريكاتير، فالكاريكاتير ذو شقّين: الرّسم العنيف والفكرة اللّاذعة والمحجّبة[2].إنّه الفنّ المضحك شكلا والجاد موضوعا ومضمونا.

من هذا المنطلق، فإنّه ليس من الصّعب صياغة هذا الموقف الجماليّ بمصطلحات نفسيّة؛ إذ اعتُبر العمل الفنّي- لأوّل مرة في التّاريخ الأوروبي-بمثابة إسقاط للصّورة الداخليّة، ليس قربها من الواقع ولكن قربها من الحياة النفسيّة للفنّان. وهكذا ولأول مرة، حُظي الرسم بتقدير كبير باعتباره أكثر وثيقة إلهام بمحاولات التعبيريّة والسريالية لجعل الفنّ مرآة لوعي الفنّان أو اللاواعيّ[3].

إنّ رسّام الكاريكاتير يتلاعب بأيقوناته سواء أتعلّق الأمر بالشّخوص بكل محمولاتها أو بالأشياء وتشكّلاتها، فهو يظهر قوة الخيال بدلاً من إعادة تصوير الواقع، وقد عاود **جومبريتش** الحديث عن فنّ الكاريكاتير في كتاب "**قصة الفن**" (1950)؛ حيث يرى أنّ فن الكاريكاتير كان تعبيريّا على الدوام[4]؛ إذ يضطلع بالكشف عن مكنونات شخصيّاته، وقد أشار أنّ رسام فنّ الكاريكاتير "يتلاعب بصورة ضحيته ويشوّهها"[5]، ولكن فنّ الكاريكاتير لا يتعامل فقط مع الشخصيّات، فهناك لوحات كاريكاتيريّة لا تحتوي على شّخوص، وإنّما تؤطّرها أشكال مختلفة باختلاف رمزيّتها، لذلك يرى **جومبريتش** أنّه طالما كانت التشوّهات تجري داخل الطّبيعة وتحت راية الفكاهة، فلن يتعذّر فهمها على أحد، فقد كان الفنّ الفكاهيّ مَيدانا مسموحا فيه بكلّ

[1] Ibid.
[2] Charles Baudelaire De l'essence du rire, op.cit., p15.
[3] E. H. Gombrich, op.cit., p.7.
[4] أرنست جومبريتش، قصة الفن، مرجع سابق، ص.564.
[5] المرجع نفسه، ص.564.

شيء؛ لأنّ النّاس لم يقاوموه بانحيازاتهم الّتي يحتفظون بها للفنّون الجميلة[1]. وبذلك يؤكّد **جومبريتش** أنّ فنّ الكاريكاتير جاد، وجديته تحفّز النّاس إلى الاحتجاج لا إلى الضّحك[2]. إنّ هذا الضّحك المنبعث عمدا من الرّسوم الكاريكاتوريّة تستثيره المقارنة بين الكائن وتمثيله، والاكتشاف المرح للفجوات الّتي تتخلّل القراءة: إنّها لعبة من سبعة أخطاء لا تذكر اسمها ولكن تُخفي لعبتها[3]. ومثلما هناك ضحك مسلّ هناك أيضا قوة مدمرة للرسوم الكاريكاتورية القادرة على إحداث ضحك مؤذٍ ومدنّس ومهين وأمثلة الرّسوم الكاريكاتيريّة كثيرة[4].

فن الكاريكاتير "لغة فيها قدر كبير من التّجريد الّذي تتقبّله العين، ويستجيب له العقل، ومع ذلك فالتّجريد ليس شرطا أساسيّا في هذه اللّغة، قد يكون فنّ الكاريكاتير دقيقا في التّفاصيل، وفي هذه الحالة تبطئ الاستجابة حتّى يتم استيعاب دقّة التّفاصيل"[5]، وتتم هذه الاستجابة وفق الشّكل المرسوم ومدى إثارته للضّحك والتأمل، ومهما يكن رد فعل المستجيب للرّسالة، "يصبح الجمال متناسبا طرديّا مع دقة التّعبير عن الموقف أو الوجه أو الشّيء، فكلّما ارتفعت درجة الدّقة زادت نسبة الجمال في نظر المتلقّي وهكذا، ولكن شكل الجمال هنا لا يرتبط بالتناسق والتناسب التقليديّين، وإنّما يرتبط بالرّؤية العامّة للموضوع ومدى تعبير الرّسم عن مضمونه مهما كانت درجة تشويه الحقيقة"[6].

---

[1] المرجع نفسه، ص.564.

[2] ادوارد لوسي سميث، فن الكاريكاتير، ص ص.103-104.

[3]Bertrand Tillier, Esthétique du rire - La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation – pp.259-275.line . https://bit.ly/3tIdOnc.

[4] ولكن وجب أيضًا الحذر من المخاوف التي تنقلها هذه الصور في المجتمعات المعاصرة، كما هو موضح، من قضية الرسوم الكاريكاتورية للنبي (2005- 2006)، والتي أثارت انزعاجا ردود فعل كثيرة عند المجتمع الاسلامي

[5]Bertrand Tillier, Esthétique du rire - La caricature, op.cit, 104.

[6] ادوارد لوسي سميث، فن الكاريكاتير، مرجع سابق، ص.104

فنّ الكاريكاتير أداة تنفيس تخصّ المرسل والمتلقّي معا، ولكن النّظر إليه "على هذا النّحو السّيكولوجي أو الغائي لا يشكّل سوى جانبا واحدا ومحدودا من عناصر تجربة تذوّق فنّ الكاريكاتير، ووظيفته، فلا شكّ أنّ هناك عنصرا جماليّا، وآخر تعبيريّا وثالثا اجتماعيّا[1]، وهكذا فإنّ "تضافر هذه العناصر هو الّذي يحدّد كينونة فنّ الكاريكاتير؛ إذ لا يمكن عزلها عن بعضها، خاصّة الجانب السّيكولوجي الّذي يعدّ "أقوى دوافع الهجاء في الحياة"[2]. وهو ماجعل **بودلير** يدعو إلى إزالة "فنّ الكاريكاتير" من أشكال الصّحافة، لإضفاء عليه مكانة فنيّة وجماليّة[3].

مجمل القول: إنّ فنّ الكاريكاتير يعبّئ هوامشه النقديّة بمسحة جماليّة، تلفّ الحقيقة خطوطه المشوّهة، يجتمع القبح والجمال في ثنايا شخوصه الّتي تمسرح الفضاء في المنجز الفنّي الكاريكاتيريّ السّاخر، وتدفع المتلقّي إلى تذوّقه؛ إذ تجمع اللّوحة الكاريكاتيريّة بين القبول الجماهيريّ للخطاب وبين السخريّة الّتي تعمق الحس الجماليّ لهذا الفنّ.

---

[1] المرجع نفسه، ص.104.

[2] شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك، مرجع سابق، ص.51.

[3] الإغراء الواقعي للفكر الكاريكاتوري ينظر إليه على أنه الصفة البدائية لنقوش **غويا**، على الرغم من كونها مأهولة بوجوه كئيبة تشبه الوحوش الشريرة، أو باعتبارها الشخصية الرئيسية لألواح **دوميرو**Grosz، وذلك في تحد للتشوهات والمبالغات، على الرغم من التناقضات المرجعية. إن الثروة النقدية لهؤلاء الفنانين المختلفين باستخدام أشكال كاريكاتورية تعكس قدرتهم على الملاحظة، حيث يتغذى الكاريكاتير على التقليد ومتطلباته –حدة الملاحظة ودقة الاسترداد– التي تشكل أساس كل التمثيل، وعلى التغيير الطفيف أو الملحوظ لهذه الصفات المشهورة لجعل الصورة المقنعة تكذب بشكل صارخ أو تحويلها وديعة خفية من الحقيقة التي يكشفها رسام الكاريكاتير. ينظر: Bertrand Tillier, Esthétique du rire, op.cit.

3.1. المقاربة السيميائيّة لفن الكاريكاتير:

عمّقت السّيميائيّة البصريّة البحث في أهمّ أنماط اشتغالها؛ حيث برزت على السّاحة النّقديّة الغربيّة منها جُملة المقاربات"دراسة التّمفصلات الممكنة للمعنى لحظة انبثاقه وتداوله وتلقّيه"[1]، أهمّها مقاربة **رولان بارت، وبيرس، ومارتين جولي** (-2016 Martine Joly (1943، و**كوكيلا** Anne-Marie Cocula(1938-)، و**بريطو**، و**أمبرطو إيكو** وغيرهم.

فحسب مؤسس البلاغة البصرية **رولان بارت** "ليس هناك نصّ بريء"[2]، فكلّ نصّ يحتاج إلى المساءلة، ولذلك اقترح **بارت** وجود شفرات خمس تعدل المعاني كلّما مضينا في قراءة النّص، وتتّصل هذه الشفرات الخمسة بالجوانب التأويليّة Hermeneutics، والدلاليّة Semantics، والرمزيّة Symbolism، والجوانب الخاصّة بالحدث Action والمرجع Référence[3]. إنّ هذا النّصّ (الصّورة) يتمتّع بثراء مكوّن من الدّلالات اللّسانيّة والأيقونيّة والتشكيليّة، "وهي الرّسائل الثلاث الّتي حدّدها **رولان بارت** للصّورة. فهي رسائل تتألّف وتتعالق لتشكّل لنا الدّلالة السطحيّة والعميقة، فهي توجد في أي رسالة بصريّة"[4]، وقد حدّد **بيرس** للمرة الأولى على نحو دقيق أنّ الدليل هو "كيان ذو ثلاثة حدود، (التّماثل، والموضوع، والمؤوّل)"[5].

---

[1] بريمي، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص.26

[2] علي آل وادي شناوة علي، النقد الفني والتنظير الجمالي، الأردن-العراق، دار صفاء للنشر والتوزيع- دار الصادق الثقافية، ط1، 2001/1432، ص. 07.

[3] إديث ويل كريز، عصر البنوية، تر: جابر عصفور، الكويت، دار سعاد الصباح، ط1، 1993، ص269.

[4] أمينة أمال قاسم، سيميائية الصّورة الكاريكاتيرية، مجع سابق، ص.72.

[5] محمد الماكري، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت، المركز الثقافي العربي.1991، ص120

لذلك فالصّورة ترتكز في تحليلها على تلك المقاربات السيميائيّة الّتي تتّفق على ثلاث مستويات في التّحليل وهي: الوصف؛ إذ يعتبر مرحلة بسيطة ولكنّها أساسيّة لأنهّا تقوم "بترجمة المدركات البصريّة بلغة لفظيّة"[1]، ثم الانتقال من مستويات القراءة الأوليّة، إلى المستوى التّعييني الّذي يهتم بالدّلالات التشكيليّة(الألوان، الإضاءة، زاوية النّظر، الإطار) والأيقونيّة الّتي ترتكز على مبدإ التّشابه بين الدّال والمدلول، واللّسانيّة الّتي تبحث في الدلائل اللّغويّة، وصولاً إلى المستوى التّضميني الّذي يعتبر أعمق مستويات قراءة الصّورة، المرتكزة على قيّم ودوافع الشّخص المتلقّي؛ إذ إنّ الوصول إلى المعنى العميق للصّورة يتم على مستوى فهم الدلالة التضمينيّة، كقراءة نقديّة للصّورة. هكذا انتقلت الصّورة حسب سيميائيّة **رولان بارت** من المستوى الحرفيDénotation إلى المستوى الإيحائيّ أو الضّمنيّ Connotation، وأضحت موضوعا للتّأويل تنوّعت وتشعّبت مقارباتها[2].

للصّورة السّيميائيّة طبيعة ترشّحها لإنتاج سلسلة لامتناهية من العلاقات بين المرئيّات من جهة، والمفاهيم الذّهنيّة من جهة أخرى، لذلك كان ضروريّا الوصول إلى مقاربة لتحليل الصّورة الكاريكاتوريّة، وهذا يعني أنّ الصّورة لا يمكن أن تكون محايدة، فهي تتضمّن مواقف، وتسعى إلى تحقيق أهداف، وشأنها شأن الوسائل الّتي ابتكرها الإنسان، يُمكن أن تستعمل لخدمة الحقيقة والقيّم النّبيلة والتّواصل الإنسانيّ، كما يمكنها أن تكون أداة للتّدمير ونشر الكراهيّة. لقد باتت الصّورة في عصر الثّقافة البصريّة مجالا خصبًا للتّطبيقات المنهجيّة الّتي قدّمت مقترحاتها لتحليل الصّورة، وتأويلها، وتفكيك بنياتها، وكشف مضمونها الدّلاليّ، وتجلّي أبعادها الثقافيّة، و محمولاتها الخطابية الاجتماعيّة، والسياسيّة، والدينيّة، والحضاريّة.

[1] مارتن جولي، مدخل إلى الصّورة، تر: علي أسعد، ط1، دمشق، سوريا، دار الينابيع، 2011، ص.98.

[2] Robert Tremblay,ANALYSE CRITIQUEDE QUELQUES MODÈLES SÉMIOTIQUES DE L'IDÉOLOGIE (première partie), PHILOSOPHIQUES, Vol. XVII, N u m é r o 1, P r i n t e m p s 1990, voir le site :https://www.erudit.org/en/journals/philoso/1990-v17-n1-philoso1790/027105ar.pdf

2. الصّورة الكاريكاتيريّة بين تقنيات القراءة وآليات التّأويل:

تنبع قوّة التّمثّلات في الفنّ الكاريكاتيريّ، في كونها "تنقل العالم كما يراه الرّسّام، ليصبح العالم كما يراه الجمهور من خلال قدرة الكاريكاتير على صنع "الكود" الثّقافيّ الخاصّ لموضوع معيّن"[1]، معزّزة للتّنوّع المعرفيّ؛ بتفعيل المشهد الكاريكاتيريّ الّذي يقوم" بتحفيز المتلقّي على الانفعال بالصّورة على المستويين البصريّ والعقليّ"[2]، فالرّؤية البصريّة مكمّلة للرّؤية العقليّة. وعملية تلقي الصّورة تحتاج إلى وسط إدراكي وثقافي تمكن المتلقي من القراءة الجيدة، وفق متغيرات بصريّة للصّورة الكاريكاتورية من: خطوط، ألوان، وضعيات من التوليف البصريّ .

وبالتالي فهو فنّ "لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائيّة، بل هو فضاء دلاليّ وإمكاني تأويليّ، ولذا فهو لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقّق من دون مساهمة القارئ، فكل قراءة تحقّق إمكانا دلاليّا لم يتّحقّق، وكلّ قراءة هي اكتشاف جديد"[3]؛ تُشغل المتلّقي وتحرّكه بالبحث عن مساحات الاختلاف، ضمن سياقات الايدولوجيا والثقافة وغيرها.

---

[1] إسماعيل حسام الدين، ساخرون وثوار، دراسات علاماتية وثقافية في الإعلام العربي، القاهرة، العربية للنشر والتوزيع، 2014، ص.244.

[2] محمد عبد صابر، السرد الرسائلي، قراءة في سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح، تقديم: نزر قباني، أربد، عالم الكتب الجديد، ط1، 2010، ص.197.

[3] ينظر: محمد خافاني، عامر رضا، المنهج السيميائي، آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته، تاريخ التصفح، 2019/10/22، على الساعة، 12:45. الرابط:https://bit.ly/34Kt46J ،

1.2. تحليل لوحة رقم "51" و"52"

اللّوحة(49):الفنان الشعبي الجزائري العنقى

المصدر: bit.ly/3OolTXN: le :22/2/2020

إنّ المتتبع لمسيرة الفنّان **طيب عراب**[1]يلاحظ مدى اشتغاله على كاريكاتير البورتريهPortrait، وهو أكثر أنواع الرّسم تعقيدا، بوصفه يرتكز على التّشريح الفنّيّ (التّجسيم)؛ حيث برع الفنّان الكاريكاتيريّ في مجال الصّورة الشّخصيّة، فحسب **بول سيزان** (1839-1906)Paul Cézanne "إنّ ذروة الفنّ كله تكمن في رسم الوجه البشريّ"[2]. لذلك "انشغل **ليوناردو دافنشي** (L.Da.Vinci) بتأكيد ضرورة رسم الوجه بطريقة تجعل من السّهل فهم ما يدور في فكره، وإلاّ فقد الفنّ حقّه في المديح"[3]. من هذا المنطلق، ركّز الفنّان **عراب** على رسم معالم شخصيّاته سواء في صورة منفردة أو مقترنة بحدث؛ حيث تُمكّن المتلقي من التعرّف على الشخصية بكلّ توصيفاتها من القراءة الأولى، ضمن متتالية تاريخيّة شهدتها الجزائر بدءا من الاستقلال إلى بداية التّسعينات، من خلال حركيّة فنيّة وثقافيّة وسياسيّة(دوليّة-إقليميّة-قوميّة)؛ ممّا جعل الفنان "مبتعدا عن السّياسة المحليّة تحت ضغط السّلطة التحريريّة للجريدة، بسبب الإنذارات المتتالية الموجّهة لمدراء وزراء الإعلام"[4]، بحكم عمله في جريدة **الجمهوريّة**،

---

[1]طيب عراب: ولد 14نيسان عام 1947 بوهران، ليلتحق في عام 1965 بجريدة "La République" الفرنكفونية في وهران الأكثر مبيعا في ذلك الوقت، فتلقى الدعم من بشير رزوق تَوَجَهُ بنشر حوالي 7000 لوحة كاريكاتير في أقل من عشر سنوات، لكنه غادر الجريدة بعد أن تغير اسم الجريدة إلى **الجمهورية** "El Djomhouria"، ثم تعاقد مع الأسبوعيتين الثورة الإفريقية والجزائر الأحداث من 1978 إلى 1989، وتعاون في تلك الفترة مع مجلة Afrique Asie، وفي عام1981غادر متوجها إلى فرنسا، له العديد من المعارض الشخصية الوطنية والدولية منها معرض الجزائر2007، ووهران 2001،2008Saint Martin de Londres .ينظر: http://arab-tayeb.fr/

[2] أحمد بزون، فن البورتريه، مجلة القافلة الالكترونية، يوليو-اغسطس، 2020. رابط التصفح، https://bit.ly/3Vg29Yf

[3] منى فياض، فخ الجسد، بيروت، دار النهضة العربية، ط .2، 1413-2013، ص.253.

[4]واسيني الأعرج، عراب "فنان"الجمهورية الأول في مواجهة طاحونة المجتمع المنافي"، تاريخ التصفح: رابط التصفح:bit.ly/3MOI9Io .

الّتي تستمد سلطتها من الوصاية(وزارة الإعلام)، وهو ما يؤكّد أنّ مهنة الفنّ السّاخر صعبة الأداء؛ فهي تعقّد مهّمة الكاريكاتيري في البحث عن معبر آمن لأفكاره عبر أيقوناته، الّتي لا تشّع إلاّ في مناخ الحريّة، حرية يربطها المخضرم **أيوب** بالرقابة الذاتيّة أولا قبل رقابة السلطة والمجتمع"[1]، هذا الرأي المؤسّس على تجربته المهادنة، لأجل ذلك "توارى **عراب** وراء أيقوناته الرّمزيّة، ليمارس طقوسه النّقديّة بأمان، واقفا بين صمت الكلمات وضوضاء الإشارات والعلامات السّيميائيّة والثّقافيّة"[2]، لتشكيل سينوغرافيا مشاهده الكاريكاتيريّة.

تنتمي هذه اللّوحة إلى الفن الكاريكاتيريّ؛ إذ نشرت في جريدة **الجمهورية** في الفترة ما بين (1956-1978)، تمثّل عميد التراث الغنائيّ الشعبيّ الشيخ **محمّد العنقى**[3]جالسًا. يُظهر الفنان **عراب** ملامح الشخصيّة بتقشّف خطي ظاهر، مرتكزا على أهمّ عناصر الوجه: العينين، والأنف، والحاجبين والنظارات والطربوش، إضافة إلى العباءة التقليديّة، يمسك **العنقى** بين يديه آلة الماندولين عازفا، بينما في الجهة اليسرى من اللوحة، تحطّ حمامة على كتفه، تختفي بنصف جسدها وراء وجه **العنقى**، ويقبع

[1] بختة ختال، عمارة كحلي، التجربة الإبداعية للفنان طيب عراب بين الكاريكاتير والتشكيل، مجلة جماليات (الجزائر، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم)، المجلد:07، العدد:1،سنة 2020، ص464. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/118083

[2] المرجع نفسه، ص.468.

[3] العنقى: هو آيت وعراب محند إيدير، ولد بحي القصبة في الجزائر في 20 ماي سنة 1907. أطلق عليه لقب العنقاء وهو نوع من الطيور نظراً لخفة يديه في العزف على آلة المندولين، وقد أسس الطابع الشعبي، حيث تعلم الموسيقى على يد الشيخ مصطفى الناظور صاحب فرقة فنية والتي تولى العنقى قيادتها سنة 1926، كما تعلم في معهد الموسيقى بالعاصمة. ترك سجلا غنائيا ثريا ما يقارب 300 أغنية مسجلة في أسطوانات أو في الإذاعة الوطنية التي اشتغل بها منذ بداياته وتولى قيادة فرقتها الموسيقية، من أشهر روائعه : "سبحان الله يا لطيف"، "الحمام اللي ربيتو"، "الحمد لله مابقاش استعمار في بلادنا"،"إزري يغلب لحمالي"(دموع بصري كأنها فيضان)...الخ، توفي في23 نوفمبر سنة 1978 بالجزائر العاصمة. ينظر: يانيس حاجم، تاريخ الإنشاء: 2021/11/23تاريخ التصفح:2022/8/22. الرباط: https://bit.ly/3gh7aBj

في أسفل اللّوحة يسارا المفتاح الموسيقى (صول Treble Clef) على شكل شخص جالس.

استخدم الفنان تقزيم الجسد وتضخيم الرّأس، سائرا على خطى الفنّان **أندري جيل**(1840-1885) André Gill[1]، حين يلتقط المتلقّي أيقونة الجسد ل"يغدو في تلك الواقعيّة المحرجة أشبه بالرّمز"[2]، إنّ اللّوحة هنا هي "شكل فنّيّ يختلف عن النّموذج بطبيعة المناسبة الّتي تقصدها، فالصّور تحتوي على رباط لا ينفصم بعالمها، ولا تعرض نفسها وتكون قابلة للمشاهدة إلاّ حينما تمثل مشهدا من الحياة"[3]، فهي لا تحمل خبرا بعينه، ولكنّها تصنع لنفسها مكانا في ذاكرة الفنّ، وفي شّخصية العنقى بكل حمولاتها، ذات" البعد الجسميّ، والبعد النفسيّ، والبعد الاجتماعيّ"[4]؛ حيث يظهر البعد الجسديّ في اللباس (العباءة والطربوش)، هذا الجسد يعتبره **ميشال فوكو** Michel.Foucault (1926-1984) "دعامة لتمرير خطابات ثقافيّة واجتماعيّة من خلال وظائفه وتحرّكاته عبر تقنين نوعيّة اللّباس بوصفه دالّا حاملا لمدلولات شتّى"[5] أماّ البعد النفسيّ نتحسسه في مكنونات الشخصيّة(الحكمة-الوقار)، بالإضافة إلى البعد الاجتماعيّ المتجلّي مكانة الشخصيّة في المجتمع(فنان شعبيّ).

---

[1] رسام وكاركاتيري فرنسي، تمثل مهنة جيل مثالاً للعلاقة المحددة التي تربط الرسوم الكاريكاتورية بالفنون الجميلة، بصريًا ومهنيًا بدأ في سن مبكرة بتوجيه منNadar، برع في رسم الكاريكاتير وجلب أسلوبا جديدا في رسم البورتريه، نشر في عدة صحف مثCharivari, le Hanneto وخاصة صحيفة (1868-1876)LA lune، وكان هو الذي رسم في عام 1875 علامة "Cabaret des Assassins" ، والتي ستصبح "Lapin Agile" الشهير. أصيب بمرض عقلي في عمر 41 عامًا، وتوفي بعد أربع سنوات، بعد أن عانى في ملجأ تشارنتون المجنون. ينظر:

- Pierre GEORGEL, Louis-Alexandre Gosset de Guines, : bit.ly/3EL0dSo

[2] فريد الزاهي، من الصورة الى البصري وقائع وتحولات، الدار البيضاء-لبنان، المركز الثقافي للكتاب، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، ط1، 2018، ص. 374.

[3] زهير الخويلدي، فلسفة التربية والتعليم والحاجة إلى التنوير، لندن، دار الكتب، ط.1، 2016، ص.111.

[4] عبد المنعم زكريا قاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية، ط1، 2009، ص.68

[5] عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص.209.

استعار **عراب** بأيقون الحمامة لتدلّل على المقصود، وبما أنّ الحمامة رمز السّلام والحريّة في العرف الدلاليّ، فإنّ الفنّان حاول استدراج المتلقّي إلى استثارة مخزونه الثقافي، للبحث في أغاني **العنقى**، وأدخله في فضاء البعد الروحيّ، موحيا إلى عنوان أغنيته الشّهيرة "**الحمام إلي ربيتو مشى علي**"[1]، الّتي يسترجع كلماتها وإيقاعها ونغمها، وأجواء سماعها لأوّل مرة، تنقله من مقام إلى مقام، فهو استغنى عن الأيقون اللسانيّ عنوانا وحوارا، بل استعار بالحمامة لتأخذ مكانه، وبالتّالي وظّف "هذا العنصر الدّلاليّ بأبعد ممّا يرمز إليه أيقونيّا"[2]، وغيّر مساراته الدلاليّة: فالحمامة هنا ترمز إلى والنكران، للفراق؛ لأنّ معظم الدّلالات الّتي تثيرها "الرّسالة البصريّة ليست وليدة مادّة تضمينيّة دالّة ومعان قارة مثبتة في أشكال لا تتغيّر"[3].

إنّ الحالة الّتي يثيرها الفنّان في اللّوحة تعبّر عن مأساة، فحسب **غدامير**"لا توجد المأساة إلّا عند عرضها، ولا وجود للموسيقى إلّا عند عزفها، كما أنّه لا وجود للنّصّ إلاّ عند القراءة"[4]؛ لأنّ التّأويل يحمل دوما سؤالا وإجابته هي التّأويل المنتج. هذه اللّوحة تأسر المتلقّي، "لتوقّعه في سحر التّكوين الجماليّ والقراءة السّاخرة الخالية من المقصديّة"[5]. وهو ما يسعى إليه معظم الفنّانين المشتغلين على البورتريه الكاريكاتيريّ الخاصّ بالمشاهير، والّذي يخلق "سعادة تقيم في المتلقّي جسرا للمحبّة...إذ تقبع اللّوحة

[1] قصيد شعبي كتبه ولحنه وأداه العنقى، يضم حوالي 52 بيتًا:"لحمام الي ربيتو مشى عليا – ما بقالي نسمع صوته في رسامي –صار هارب عني ما دارلي مزيه– بعد مكان صديقي يحوم على خيامي–كلها مكوي في حياتو ميات كية–كل شيء مجرب تحقيق في كلامي –واحد ليام سقامت لو يظل فرحا–والآخر يبكي وينوح متلف الثنية."..الخ.

[2] عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص.256.

[3] محمد حسام الدين اسماعيل، ثوار لكن ساخرون، مرجع سابق، ص. 18.

[4] عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص. 230.

[5] بختة ختال، عمارة كحلي، التجربة الإبداعية، مرجع سابق، ص.464.

السّاخرة هنا في زاوية الجمال بدل القبح، والضّحك بدل الاستهزاء"[1]، لأنّ الفنّان فتح مدارج التّأريخ لتسجيل تصويريّ جماليّ ساخر لذاكرة ثقافيّة في الجزائر.

هذه الجماليّة الإبداعيّة، أسّسها الفنّان على الأشكال والألوان، الّتي "تتسرّب إلى الصّورة محمّلة بدلالتها السّابقة"[2]، موظّفا الخطوط المنحنيّة والمستقيمة لرسم تضاريس شخصيّته ببساطة؛ حيث أثّثت أربعة أشكال للتّكوين الفنّي المثلثيّ في فضاء ذو خلفيّة بيضاء جعلت الرسم مفتوحا على أفق لا نهائيّ لا تحدّه خطوط الإطار، رامزا إلى الصبغة العالميّة للموسيقى، الممثّلة بآلة الماندولين المشبّعة بتفاصيل أكثر بالموازاة مع بقيّة الأشكال، والمفتاح المتموضع في الزاويّة لخلق توازن بصريّ، يراقب الفنّان ويرمز للجمهور المتذوّق للفن الشعبيّ، هذا الجمهور المتميز بالاحترام ويظهر ذلك من خلال وضعية الجلوس. بينما تقف أيقونة الحمامة المختفي جزء منها خلف الوجه بخطوط بسيطة التّمظهر تُطبق جفنها كأنّها تدمع؛ لأنّ سياق العمل الفنّي يجنح إلى تيمة المأساة، أمّا سنن الألوان، فقد استعان في مدوّنته اللّونيّة بالتّباين كقيمة، بين الأسود والأبيض، معتمدا على تقنية الملء والفراغ في إظهار الحجم الإيهامي؛لأنّ" التّواصل الجماليّ يقوم على المشاركة والتّفاعل دون فصل بين الأداء الفنّي وأدواته ومواده الأوليّة، فهما يتفاعلان في إطار وحدة الحقيقة الّتي تجمع بين الفن والتّاريخ واللّغة، وعلى المؤوّل أن يستعيد الأفق الجامع بينهما"[3]، لأنّ القارئ هو من يمسك سيرورة التّأويل.

[1] المرجع نفسه، ص.464.

[2] محمد حسام الدين إسماعيل، ثوار لكن ساخرون، مرجع سابق، ص.18.

[3] عبد الله البريمي، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص.230.

وعلى النّقيض من ذلك، يستفزّ الفنّان **عراب** السّياسيّين (دوليّا–إقليميّا–قوميّا)، كما تظهره "لوحة"[1] رئيس تشاد **حسين حبري** H.Habré المنشورة في أسبوعيّة AfriqueAsie بين 1982–1986، على خلفية استنجاد **حبري** بأمريكا وفرنسا سنة 1983.

فاللّوحة تقدّم **حبري** واقفا مرتديا زيّا عسكريّا، في منتصف خريطة مقسّمة مناصفة بين دولتي فرنسا والولايات المتّحدة الأمريكيّة، استنادا إلى علم البلدين يغطّي أحدهما قسما والآخر القسم المتبقّي من مساحة التشاد، ويحمل في يديه ثلاث علب ألوان (الأحمر–الأزرق–الأبيض)، وفرشاة ألوان يقطر منها اللّون الأزرق، وقد انتهى لتوّه من صباغة خريطة تشاد والقطاع المحتل بالذّات. حيث ارتكز الفنّان على الخريطة كأرضيّة لوقوف شخصيّته، مستعملا كلّ الخطوط لترجمة فكرته، أمّا بالنسبة لسنن الألوان ركّز على ألوان علم البلدين وعلى اللّون الأخضر العسكريّ في زي الرئيس **حبري**، واشتغل أكثر على تعدّد الألوان في الوجه بكلّ حرفيّة الفنّان "المبدع"[2]. فإمتلك التّعبير على سطوح الورقة وكيَّف خامة الألوان مع أدواته وتقنياته وآليات في بناء تقاسيم وجه شخصيّته، بمسح بصري قائم على رسم دقائق الشّعر المجعّد الأسود، وزخرفة الطاقيّة باللّون الأصفر بتدرجاتها وظلالها، مع إبراز العينين وناصية الوجه، والذّقن، وإظهار الأسنان دلالة على الشّراسة...الخ.

هذه الخاصيّات حسب **جماعة مو**(μ)هي الخاصيّات الظاهريّة (الذرية)، وأنّ الخاصيّات الباطنيّة (الشاملة) تتشكّل منه توليفات ذات طابع ذاتيّ وجزئيّ، متنقّل

[1] كل رسومات **عراب** التي نشرت في المجلة تضمنت شخصيات إفريقية وعربية فاعلة في المشهد السياسي في تلك الفترة مثل:(السينيغالي**عبدو ديوف**، **محمد دياوارا** من كوت ديفوار، **سانكارا** من فولتا العليا، **ياسر عرفات**، ملك الأردن **الحسين**، **القدافي**...) واحتلت تلك الشخصيات واجهة Afrique Asie التي كان يديرها "Mallet Simon " وتصدر كل أسبوعين في فرنسا. ينظر الرابط:bit.ly/3UT9JIN

[2] المثال الأول أظهر فيه نوعا من التقشف، لأنّ التصوير بالأسود والأبيض يشغل حيزا ضيقا من الجريدة لا يكاد يتجاوز سنتيمترات، لا يحتاج لأكثر تفاصيل، عكس المجلة التي تطبع بالألوان ويبلغ طول الصورة أكثر من 10 سم، حيث حجزت اللوحة الكاريكاتيرية واجهة الغلاف، لذلك تبدو تفاصيل البورتريه مهمة لجلب القارئ.

وافتراضيّ[1]. هذا من جهة، ومن جهة أخرى اعتنى الفنان جيّدا "بكمّية الضّوء المنبعثة من الوجه، فارتفعت عناصره اللّونيّة الموظّفة الّتي أنشأت أبعادا تواصليّة بين المتلقّي والصّورة"[2]؛ لأنّ اللّوحة تدخل في سياق الازدراء لا المدح. ذلك أنّه مع **عراب** نجد أنّ "الوجه هو تنظيم فضائيّ...هو روح بوصفه جسدا"[3] حسب **دولوز** Gilles Deleuze (1925-1995) لم يصل في تجربته الفريدة من نوعها في الكاريكاتير الجزائريّ إلى تشويه الرّؤوس، بجعلها تحمل هيئات حيوانيّة، وهي قمّة الهجاء الكاريكاتيريّ.

رسم **عراب** قصدا **حبري** يخفي خلفه "قطاع (أوزوAouzou Strip) الفاصل بين شمال تشاد وليبيا، الغنيّ باليورانيوم والمنغنيز، والّذي كان محلّ نزاع طويل بينهما"[4]. ليشير إلى الخيبة الّتي لحقت الرئيس العاجز عن حماية أراضيه، كمّا جرّده من الأوسمة في زيّه العسكريّ، بوصفه رئيسا لدولة وقائد قوّاتها، فأحاله الفنّان إلى مجرّد جنديّ لدى القوّات الفرنسيّة والأمريكيّة الّتي استنجد بها لحمايته، واسترداد قطاع أوزو، كعلامة بصريّة فيها "إحالة رمزيّة على التّبعيّة والانصياع"[5]. وبالتّالي فالصّورة هنا

---

[1] مجموعة مو، بحث في العلامة المرئيّة من أجل بلاغة الصّورة، مرجع سابق، ص.136.

[2] بختة ختال، عمارة كحلي، التجربة الإبداعية، مرجع سابق، ص.467.

[3] أم الزين بن شيخة، تحرير المحسوس، مرجع سابق، ص. 236.

[4] شريط أوزو: يقع على الحدود بين شمال تشاد وجنوب ليبيا، ويبلغ طوله 1050 كم. ويعتقد أنه يحتوي على اليورانيوم والنفط والذهب. قامت ليبيا بملكيته، بموجب اتفاقية بين إيطاليا وفرنسا، وفي السبعينات شهدت تشاد اضطرابات أمنية، استغلتها ليبيا لفرض نفوذها العسكري والسياسي على تشاد عام 1973عام، وفي فترة حكم الرئيس حبري 1982-1990، امتازت العلاقات بالنزاعات والتدخلات العسكرية، حيث استنجد حبري بفرنسا وأمريكا والمملكة السعودية لمساعدته عسكريا على استعادة الشريط، في عهد الرئيس إدريس ديبي، فصلت محكمة العدل الدولي في قضية شريط أوزو في 1994، ويعد النزاع هذا الحدودي مثالا لمشاكل الحدود بين الدول حديثة الاستقلال، بسبب رسم الدول المستعمرة للحدود بما يتوافق ومصالحها. ينظر:

عقيلة صالح موسى عز الدين، النزاع الحدودي الليبي التشادي 1973-1995، تحت إشراف: أحمد عارف الكفارنة، رسالة ماجستير منشورة، قسم العلوم السياسية، كلية الآداب والعلوم جامعة الشرق الأوسط، عمان، الأردن، 2017، ص 7-8-9-10. https://bit.ly/3WHfsC.

[5] بختة ختال، عمارة كحلي، التجربة الإبداعية، مرجع سابق، ص. 469.

تقتحم حدود واقعة تاريخيّة كما يراها الفنّان، فهي "تضمن شغلا يخصّ الذّاكرة"[1]. خَلت اللّوحة –هنا أيضا–من الأيقون اللّسانيّ، إلاّ ماحملته الخريطة من توصيف(كلمة تشاد TCHAD)، الّتي يمكن الاستغناء عنها، لأنّ الخريطة تكتفي بذاتها كأيقون دلاليّ وتدخل في التّكوين، وهي من ميزات أعمال **عراب** الكاريكاتيريّة، الّتي تقتصد في استعمال الحوار اللّغويّ؛ إذ يشكّل المنجز التشكيليّ محور رسوماته.

أمّا التّوقيع فهو رابط روحيّ بين المبدع والعمل الفنيّ، وهو أيضا إيذاناً بانتهائه؛ إذ يظهر في لوحات **عراب** الكاريكاتيريّة متغيّرا في شكله وزاوية تموقعه؛ حيث كُتب بأحرف لاتينيّة مراوحة بين الحرف بالحجم الكبير والحجم الصغير، ينتهي الحرف الأخير بتتابع نقط، يمكنه أن يكون ضمن العمل ذاته كما يمكنه أن يأخذ موضعه في أعلى الرّسم، يمينا ويسارا، وفي وسط العمل، وكأنّه يبحث عن ذاته وتموّضعها في أعماله، يدعو المتلقّي إلى تتبّع أثره في كلّ بقعة من المنجز الفنّي؛ حيث "يمنح التّوقيع صبغة المرجع الدّال (أو المرجع الفارغ من الدّلالة)[2]، خاصّة أنّ التّوقيع يوثّق العمل ويحفظ حقوق الفنّان.

إجمالا، ما يستخلص من هذه اللّوحات أنّ فنّ الكاريكاتير قد تعدّى وظيفة التّصوير، إلى وظيفة التّأريخ، إذن ف"التّشكيل يؤسّس الفنّ، والفنّ يؤسّس التّاريخ، ولن يكون للبشر تاريخ إلّا بالقدر الّذي تتكشف فيه الحقيقة أمامهم، باستقرارها داخل الأعمال الفنيّة، ومن هنا تبرز ضرورة الفنّ، كضرورة وجوديّة وتاريخيّة"[3]، ولكن هناك محاذير تستلتزم وعيا؛ لأنّ فعل الرّسم "يعكس فكر وإيديولوجيا الرّسّام، مصالحه الطبيعيّة والفئويّة"[4]. ف**عراب** ميزت أعماله الكاريكاتيريّة البساطة التّعبيريّة، والتّكثيف

[1] زهير الخويلدي، فلسفة التربية والتعليم والحاجة إلى التنوير، مرجع سابق، ص.111.

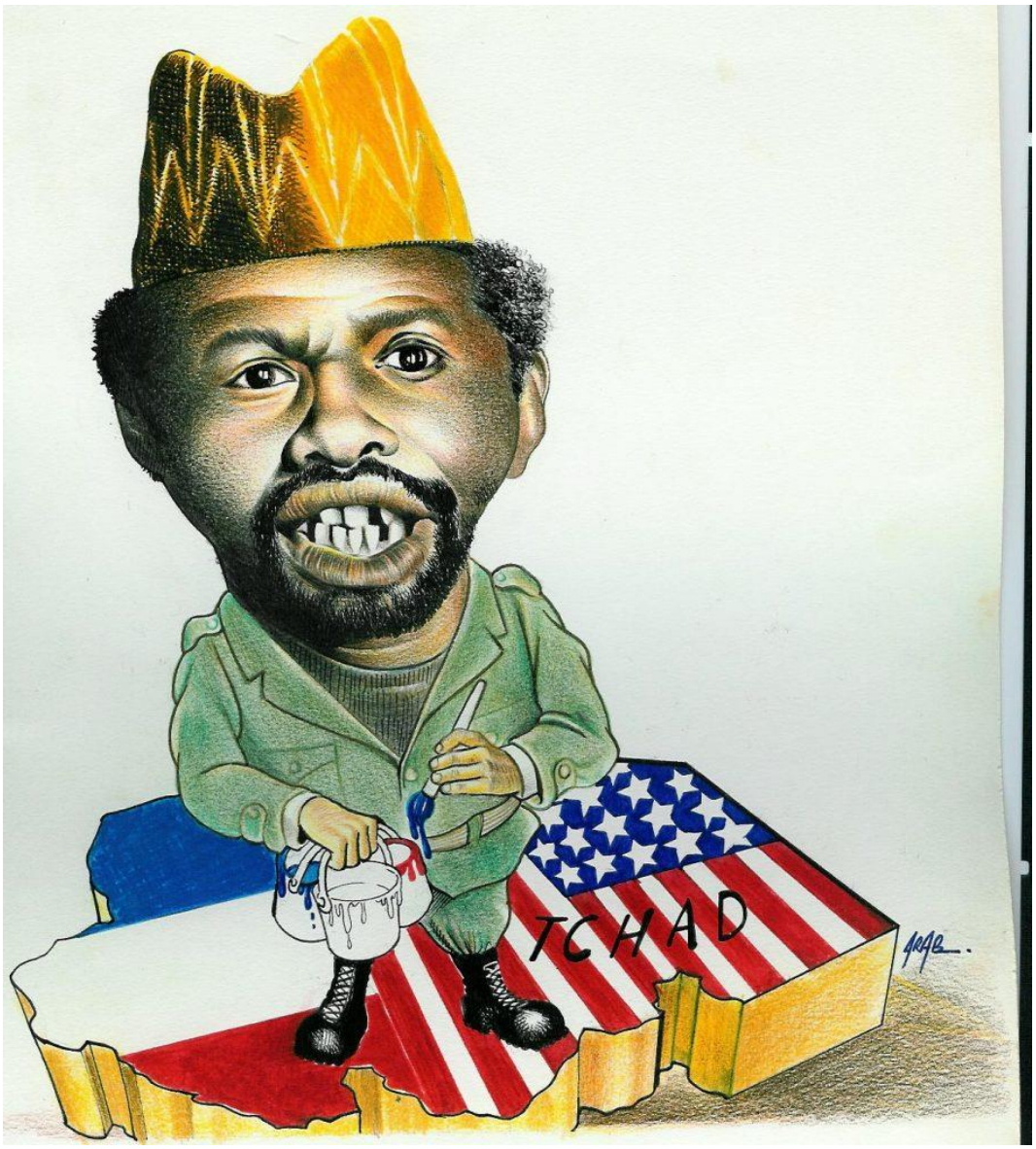
[2] عَمَّارة كحلي، الموضوع الجمالي، مرجع سابق، ص. 136.

[3] عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص. 240.

[4] محمد حسام الدين اسماعيل، ثوار لكن ساخرون، ص. 18.

التّشكيليّ، غلب على أسلوبه التّشكيلي على الصّحفيّ، ممّا جعله ينتقل بيسر من الفنّ الكاريكاتيريّ–عندما أحسّ بأنّ حريته تقيّدت– إلى الفنّ التشكيليّ من خلال التّجريد والإعلانات، وهي الّتي أثرت مسيرته الفنيّة فيما بعد.

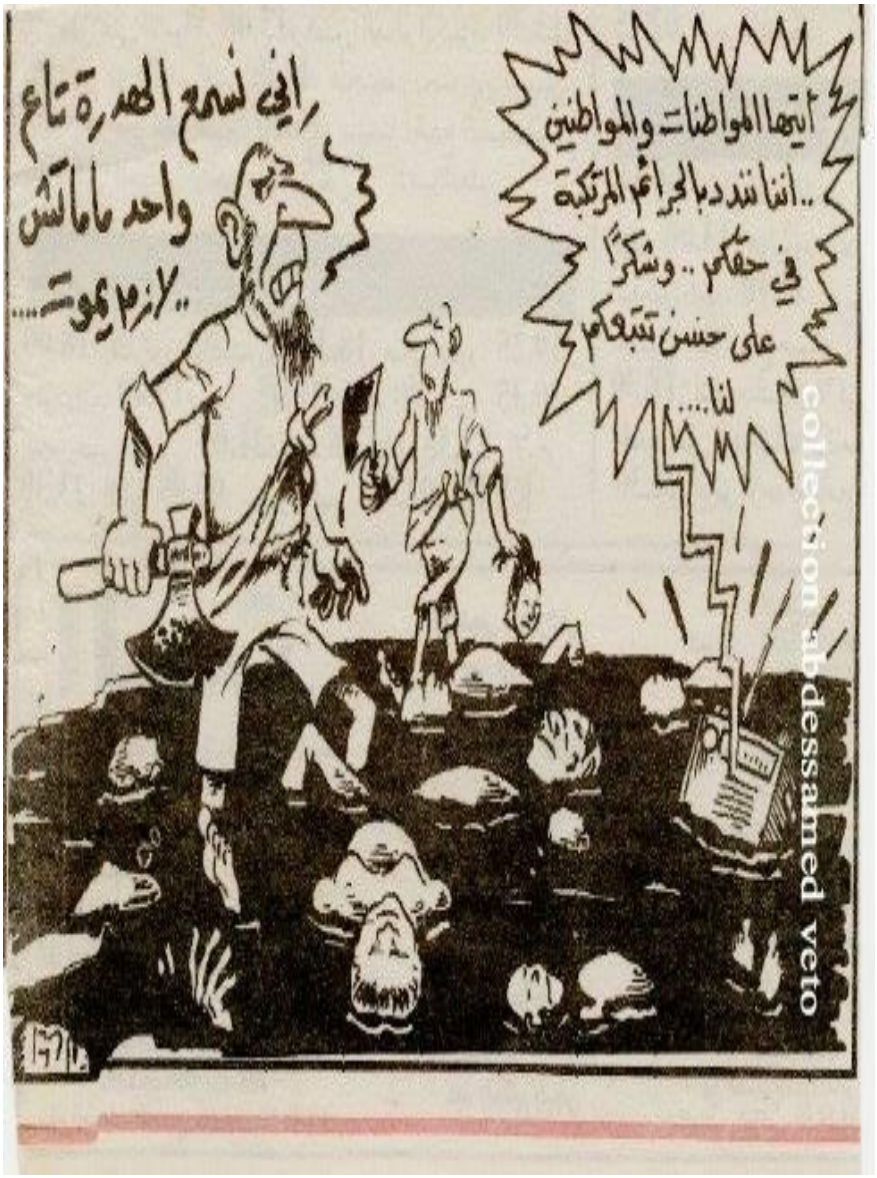
اللّوحة رقم(52): النّزاع التشاديّ اللّيبيّ



المصدر: https://bit.ly/3UT9JIN: Le. 22/4/2020

2.2. تحليل اللوحة رقم(53):

اللّوحة(53): ظاهرة الارهاب



المصدر : https://bit.ly/3AxWfKd: Le23/8/2022

يعدّ **عبد القادر عبدو**[1] المدعو أيوب أحد رواد الكاريكاتير الجزائريّ، يطلّ عبر نافذتي صحيفة الشروق اليوميّ وصفحته بالفيس بوك، سكنت إبداعاته جريدة الخبر ومنحته تألّقا فنيّا لم ينله كاريكاتيريّ من قبله، اتّسمت أعماله بالمهادنة، وهو يرى أنّ فنّ الكاريكاتير لا يعمد إلى الطّرق الملتوية والغموض وإنّما يتبنّى الصّراحة والوضوح، فإن أُحسن توظيفه أُعطيت المهنة حقها[2]، لم تتوقّف ريشته السّاخرة عن نقد واقع الجزائر إلى اليوم، وأنّ" الكثير من المحسوبين على الكاريكاتير لا يعرفون قيمته ولا طرق توظيفه"[3]، فمن النّاحية الفنيّة تنحو أعماله إلى النّمطيّة في الرّسم، بتوظيف الثنائيات (المسؤول–المواطن)، المرأة والرجل والشّيخ والشّاب...الخ. لذلك ابتعد عن الشّخصنة في أعماله، إلاّ ما ندر؛ حيث يمتهن المهادنة السياسيّة، ويحمّل أيقوناته أفكاره ذات البعد الاجتماعيّ، أمّا تقنيا فـ**أيوب** يركز عن النّسق اللغويّ في أعماله، ويعتبره الجسر الموصل لرسالته، كما أنّه يشتغل على التّكرار؛ إذ يستعيض بالمشهديّة نفسها في تمثيل الأحداث المتقاربة السّياق، بغية تجميد أشكاله على اللّوحة وإعادة

---

[1]عبد القادر عبدو: المدعو **أيوب**، رسام كاريكاتير جزائري، من مواليد 31 أفريل 1955بمدينة المدية، زاول دراسته بالعاصمة، ويعتبر من مؤسسي الكاريكاتير في الجزائر، بدأ مساره الفني في أواخر السبيعنات(1979) بجريدة **المجاهد** الناطقة باللغة الفرنسية، عمل لوقت طويل في جريدة **الخبر** اليومية، والتحق ب**النهار الجديد** في 2007، له العديد من المشاركات والجوائز، أهمها جائزة الخبر عمر أورتيلان 2001.

Mansour Abrous ,2011, p28.

[2] حسينة بلحاج، الخطاب السياسي في الرسم الكاريكاتيري، دراسة لصور أيوب الخاصة بالحدث الكروي بين الجزائر ومصر (2009–2010)، شهادة دكتوراه في علوم الاجتماع، منشورة تحت اشراف : حجيج الجنيد ، كلية العلوم الاجتماعية، قسم علم الاجتماع ، جامعة وهران ، 2009–2010، ص.146.
file:///C:/Users/pc4U/Downloads/%D8%A8%D9%84%D8%AD%D8%A7%D8%AC%20%D8%AD%D8%B3%D9%86%D9%8A%D8%A9%20.%D8%AF%D9%83%D8%AA%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%87.pdf

[3] المرجع نفسه، ص.146.

تحريرها من جديد لتتجاوز الماضي وتمثّل الحاضر، ومن النّاحية الأخلاقيّة بقي وفيّا لالتزامه المهنيّ، ولم تختف ريشته في عزّ الأزمات كالعشريّة السّوداء، مجسّدا أحداثها الدمويّة، فلم تخلُ رسوماته من نقد شخصيّات نافذة في السّلطة، فخطوطه ظلّت تحتفظ بانسياباتها، تأبى الانصياع إلى نداء الخوف، وتتجلّد بالصّبر، نسبة إلى الاسم الفني "أيوب"، هذا اللّقب هو "استعارة للدلالة على الصبر والمعاناة وصعوبة الحياة في تلك الفترة، كما تدل هذه الكنية على مشاق مهنة الصحافة"[1].

تنقسم اللّوحة إلى قسمين بخط إيهاميّ يرسم حدوده الخط الفاصل بين الخلفية ومستنقع الدّماء، حيث يتوسّط المشهد الدرامي رجلان يحمل كلاهما ساطورا ملطّخا بالدّماء، وكأنّهما انتهيا لتوّهما من عمليّة الذّبح، أحدهما يحمل رأسا مقطوعا، والثّاني يعلوه عبارة" **راني نسمع في هدرة نتاع واحد مماتش، لازم يموت**"، وتتناثر بقايا جثث ورؤوس وأيدي وأرجل وأنصاف أجساد تغمرها الدّماء، إضافة إلى مذياع في أقصى اليمين، يعلوه النّص اللّسانيّ"**أيّها المواطنون والمواطنات...إنّنا ندّدنا بالجرائم المرتكبة في حقّكم ...وشكرا لكم على حسن تتبّعكم لنا**".

تشكّل اللّوحة نصا بصريّا سرديا، يوثّق المأساة الوطنيّة الّتي ألمّت بالجزائر من 1990 إلى 2000، والّتي سمّيت "بالعشريّة السّوداء"، وما خلّفته من مجازر راح ضحيّتها عشرات الآلاف من الجزائريّين.

[1] صرّح **أيوب** أنّه كان في لقاء مع الصّحفي والكاتب الجزائري **عابد شارف** في أمور اجتماعية وسياسية واقتصادية على غرار تسريح العمال والإرهاب في بداية التسعينات، فقال لي **عابد** لو كان سيدنا **أيوب** أما استطاع الصبر، نظرا إلى ما كانت تمر به، فأصبحت أرى في كل جزائري كأنه **أيوب**...فالاسم من تصميم الخبر. ينظر: العربي بوعمامة، الصحافة الساخرة، مرجع سابق، ص.167.

إنّ ما يقدّمه الكاريكاتيري يعتبر فنّا وتوثيقا وتاريخا، إلّا أنّ **كريستيان عاشور** ترى أنّ العمل الفنّي لا يطمح إلى أن يكون مكمّلا للتّاريخ، ولا يحلّ محلّه بأيّ شكل من الأشكال، بل وبحكم انتمائه إلى لحظة تاريخيّة معيّنة، ينطلق ليكون عالما فنيّا مختلفا[1]، لأنّه ليس جردا تامّا للحقيقة، ولكنّه مجرّد محاكاة للواقع، ولأنّ الفنّ عموما مرتبط بالتّواصل مع الواقع بتعدّد وسائطه ومسانده، فهو عاكس له ويحاكيه؛ إذ لم يقتصر التّوثيق على الرّسم الكاريكاتيريّ بل تعدّاه إلى الأدب والشّعر(الأدب الاستعجاليّ)[2] ، وإلى المسرح وباقي الفنون. فلم يكن ذلك بالشّيء الهيّن في أن تجعل المأساة مادّتك الإبداعيّة، بما تحمله من ألم، وكيف يكون موضوع الحرب والحزن والفاجعة مادّة فنّيّة للمبدعين، وأيّ إبداع هذا الّذي تتدفّق فيه الأحبار "بقدر تدفّق دم الأبرياء"[3]، ولذلك تتساءل الكاتبة **أم الزين بن شيخة** عن كيفيّة تحوّل أحداثنا الصّمتيّة إلى أحداث تشكيليّة، أم ثمّة تحريم لصّور الاغتيال في ديارنا[4].

لقد توغلت عناصر العلامات البصريّة واللّسانيّة في توجيه خطاب إنساني حيث حملت اللّوحة بكل مكوناتها التشكيليّة واللسانيّة الدلاليّة رائحة الموت، المنبعثة

---

[1] Christiane Achour et Simone Rezzoug, Convergences Critiques, Alger, OPU, 1990, p.269.

[2] كل ما كتب في مرحلة التسعينات إلى بدايات الألفية سمي بالأدب الاستعجالي، حيث صدرت عدة كتابات عربية وفرنسية استمدت مادتها من الأحداث الدامية في العشرية السوداء كقطع الرؤوس والاغتيالات الجماعية والاغتصاب وقتل المثقفين وحرق الممتلكات والحواجز الأمنية، من هذه الكتابات: **طاهر جاووت** Les Vigiles، **محمد ديب** Si Diable Veut، **واسيني الأعرج** La Gardienne des ombres، **إبراهيم سعدي (فتاوي زمن الموت، صمت الفراغ، بوح الرجل القادم من الظلام). مفتي بشير(المراسيم والجنائز)، عبد القادر حميدة(الانزلاق)...**

ينظر: سامية داودي، الكتابة الروائية والاجتماعي المتحوّل– قراءة في روايتي "بوح الرجل القادم من الظلام" و"صمت الفراغ" لإبراهيم سعدي، مجلة الخطاب(الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو)، المجلد: 4، العدد: 5، 2009/6/1، ص.110. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/17253

[3] المرجع نفسه، ص. 110.

[4] المرجع نفسه، ص. 158.

من الدّم الّذي يغطي نصف اللّوحة، ومن أشلاء الجثث المتناثرة والغارقة في الدّم، حيث حمل فضاء اللّوحة مظاهر الموت(أيادي بشريّة، ووجوه، ورأس مفصولة عن الجسد، وأطراف مبتورة...)، و"تلك هي ذاكرة الحرب أفظع من الحرب نفسها(...)تجعل من الرّسم أشدّ واقعيّة وأفظع من الواقع نفسه"[1]، ذاكرة تتداخل فيها أبشع أنواع القتل، وكأنّ الجزائر "مفتونة بأهوال التّدمير الذّاتي"[2]، لقد أبدى الرسام مدى غلّ القاتل الّذي يظهر في أوّل الصّورة وهو يقبض على أسنانه ويتفقّد ضحاياه، عسى أن يجد روحا فَلتت من الموت بأحد أدوات القتل(السّاطور)الّذي يعدّ رمزا للذّبح، ليعكس أساليب الإرهاب الوحشيّة اللّاواعية، بدليل عدم انتباهه لصّوت المذيع، وتوهّمه إنسانا وَجب قَتله، وبذلك يُظهر الفنّان الضَّحايا، فالجميع أصبح هدفا للإرهاب بلا تمييز، لذلك امتلأت "الرّسوم بالنّعوش بدلا من الشّخصيّات التقليديّة وبالفساتين الملوّنة وبوجوه مستعدّة للكلام"[3]، فقد تضمّنت اللّوحة صورا (للقاتلين) وهي صّور إنسانيّة لا تحيل على شخصيّات بعينها في الواقع، فلا يتضمن نسيج اللوحة إشارات تاريخيّة تعبّر عن الفواعل المشاركة.

صحيح أنّ العمل هنا ينقل حدثا تقريريّا، ولكنّه أيضا يحمّله دلالات تختفي وراء الأيقونات؛ حيث ينحطّ الإنسان إلى الحيوان عندما يتحوّل إلى المسخ في الجسد أو عن طريق ابراز الصّفات والأفعال الدنيئة، وذلك بالتّجرّد من القيم الإنسانيّة؛ حيث يبدو رأس (القاتل)بعبارات **جيل دولوز**"الرّوح الحيوانيّة للإنسان" روح خنزير، روح

[1] أم الزين بن شيخة المسكيني، تحرير المحسوس، ص. 135.

[2] المرجع نفسه، ص. 135.

[3] المرجع نفسه، ص. 170.

كلب..."[1]، أو أيّ روح شرّيرة تسكنه، وبالتّالي" يصير[الإنسان] حيوانا لا في معنى هويّة جديدة، بل في معنى نوع من التّزاوج بين الإنسان والحيوان..لقاء مشترك[2]. وهذا ما ذهب إليه **دولوز** حين حلّل رسومات **فرانسيس بيكون**FRANCIS BACON (1909-1992)[3] الّذي هزم الوجه للعثور على الرأس، وجعله ينبثق من جديد تحت الوجه[4]، بشتّى الصّور المشوّهة. كما تدلّ سيميائيّا كلمة "مماتش"، "يموت"، و"الجرائم المرتكبة" على الإرهاب وهمجيّته؛ حيث لم يكتف القاتل بضحاياه، إنّما يبحث في الجثث عن الأحياء ليقتلهم. لذلك توهّم صوت المذيع المنبعث من المذياع السّابح في الدماء. ذلك الصّوت يقول:"**أيّها المواطنون والمواطنات...إنّنا نذدنا بالجرائم المرتكبة في حقّكم ...وشكرا لكم على حسن تتبّعكم لنا**" يطمئن المواطنات والمواطنين، وفي ذات الوقت مفارقة خطاب ساخر يعترف بالعجز في ضمان الأمن في ظلّ توغّل الإرهاب في بنية جسد الوطن، وتعقّد محاربته، بوصفه عدوّا ماكرا، مختبئا وليس ظاهرا.

وفي ذات الوقت تتداخل الإشارات السّيميائيّة الدّالّة على رفض الإرهاب ومقاومته في "شكرا على حسن تتبّعكم لنا"؛ إذ وعلى الرغم من كلّ ما وقع من إبادات

---

[1] المرجع نفسه، ص. 237.

[2] أم زين بن شيخة، جماليات، مرجع سابق، ص.238.

[3]كانت بدايته من خلال معرض أقامه عام 1944، وصولًا إلى اللوحات المشوَّهة، بعنوان "دراسة ثلاثية لشخصياتٍ مصلوبة"، كان هذا هو العمل الذي تبلورت فيه شخصية **بيكون** كواحد من أعظم فناني القرن العشرين؛ إذ استعرض فيه لوحاتٍ لرقابٍ طويلة، وأجسادٍ ملونة، تجسِّدُ الألم والمعاناة، تعليقًا قويًّا على حالة ما بعد الحرب، جعلت منه فنانًا مُحيِّرًا. كان **بيكون** هو الفنان الذي قدَّم أسوأ أخبار العالم الحديث عبر فنه، تلك اللوحات المُستقاة من الصور المروِّعة لقتلى الفاشيين والثورات الذين تعدَّت أعدادهم الملايين، وروايات القتل الجماعي داخل الاتحاد السوفيتي. ينظر: نهاد زكي، فرانسيس بيكون: لوحات صارخة وإنسانية معذبة.. هكذا صوّر رعب الحرب، تاريخ النشر:2018/7/15، تاريخ التصفح:2021/1/20. الرابط: http://bit.ly/3UBvHzA

[4] أم زين بنشيخة، جماليات، مرجع سابق، ص.237.

جماعيّة واغتيالات وتخريب، بقي المواطن الجزائري صامدا في بلده ومتمسكا بأرضه. وبالتّالي يلخّص المشهد السّاخر أسئلة الوجود الفردي(ذكر-أنثى-طفل-شيخ) والمصير الجماعي(السّكن-الوظيفة...)، إنّ نقل هذه المأساة في قالب ساخر، هي قمّة جمالية القبح حتّى وإنْ اعتبرت "اللّوحة لا تنتمي إلى جماليّات الجمال، إنّ اللّوحة ليست للفرجة وللمتعة، إنّها ترسم كارثة إنسانيّة"[1].

يبدو أنّ الفنّان تحرّر من القيود المكانيّة والشّخصيّات الواقعيّة، غير مقيّد بحادثة "مجزرة"[2] بعينها، وهي كثيرة في ذلك الوقت، لكنّه آثر التعميم، صالحة لاستمرار دلالتها المنفّرة من الإرهاب، بدا كأنّ كلّ الأمكنة متورّطة في الأحداث، بوصف المكان عنصرا سيميائيّا هامّا، لقد بات الموت رفيق الأهالي في المدن والقرى والطّرقات، والمقاهي، والمطارات...، وبالتّالي إخفاء المكان هو إشارة ضمنيّة إلى أنّ كلّ شبر في الجزائر هي "**بن طلحة**"، و**الرايس** وغيرهما. وهي تكشف عن الوجه البشع للإرهاب الّذي عاث في أرض الجزائر فسادا، وخلّف أثرا سيّئا.

استعان الفنّان من الناحية الجمالية بالمنظور الخطّي في تجسيد شخصيّاته، بتقريب الشّخصيّات المتقدّمة في الصّورة وهي من تُصدر الأوامر وتأخير الشخصيّات الثانويّة القادمة من بعيد والمنفّذة للمجازر، وهي تشير إلى بنية النّظام في الجماعات

[1] أم الزين بن شيخة، تحرير المحسوس، مرجع سابق، ص.102.

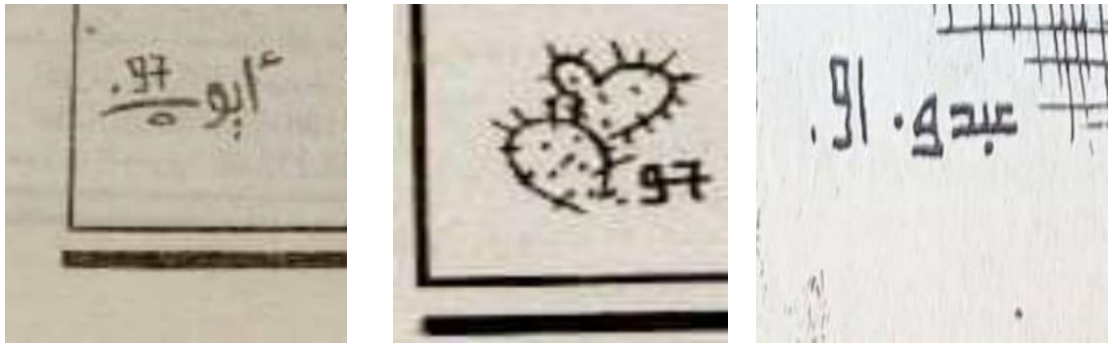
[2] اقترفت أيادي الإرهاب العشرات من المجازر الجماعية والاغتيالات، في تسعينات القرن الماضي (1990-2000) منها ما وثق، ومنها من بقي طي النسيان نذكر بعضا منها على سبيل المثال لا الحصر: **الرايس، بن طلحة**(العاصمة) 97/9/22، **سيدي العنتري** (تيسمسيلت)في 97/11/23، **الرمكة وحد الشكالة وجديوة**(غيليزان) في 1998/12/30، **سيدي حماد**(البليدة)...

ليليا شاوي، سوسيولوجيا إعادة بناء الهوية الثقافية للمدينة والريف الجزائري وتأثير عنف إرهاب العشرية السوداء عليها، مجلة الساورة للدراسات الإنسانية والاجتماعية(الجزائر، جامعة محمد طاهري بشار)، المجلد:01، العدد: 08، 2022، ص278. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/192444

الإرهابيّة؛ إذ اقتصر في التّمثيل على الخطوط، ولكنّه شبع الفرشاة باللّون، مما أعطى مساحات سوداء[1]. ويلاحظ توزيع العناصر بشكل متوازن على نسيج العمل، ليضمن الاستقرار البصريّ لتثبيت الصّورة. وركّز الفنّان على المنحى الأفقيّ المثير لتيمة الموت، على عكس المنحى الشاقولي الّذي يعني الحياة.

اختفى توقيع **أيوب** في هذا العمل، الّذي تجاوز أشكال القبح واللّاإنسانيّة، من باب مبدأ رفض الإرهاب ومقاومته، واكتفى بمساءلة فرديّة تمّ فيها تغييب الذّات، ورفض أن يضع التّوقيع على مشهد يحمل الألم والحزن والسّخرية السّوداء، والملاحظ أنّ التّوقيع عند **أيوب** يختفي ويظهر يمينا ويسارا، مستقيما ومائلا، و قد غُيّر من **عبدو** إلى **أيوب** مقترنا بسنة إنتاج العمل، وبقي على حالته إلى يومنا هذا، ممّا جعل أعماله وثيقة تاريخيّة دالة على فترة زمنيّة معينة اكتسبت طابعها الوثائقيّ من سيميائيّة التّوقيع، كما أنّه وقّع برسم أيقون "نبات الصّبّار"، وإختار في بعض الأحيان إلغاء التوقيع في كثير من الأعمال خلال فترة العشريّة السّوداء (ينظر:الشّكل54).

الشّكل: (54)



المصدر: إعداد الباحثة، نقلا عن الرابط: : Le23/8/2022 https://bit.ly/3AxWfKd

[1] الجريدة كانت تصدر بالأسود والأبيض.

هناك بعض الأعمال تناولت سائر أشكال القبح في الواقع والحياة الإنسانيّة، ولكنّها تُعدّ أعمالًا عظيمة؛ بالضّبط لأنّها تعبّر عن هذا القبح بمعايير الإبداع الفنيّ والجماليّ. وذلك بالرجوع إلى "الأعمال العظيمة للمصوِّر الإسبانيّ الشّهير **جويا** Goya، الّتي تصوّر البشاعة والقتل والذبح. ويمكن أن يقال عن التّعبير الجماليّ في سائر الفنون كالتّعبير عن حالات الشّر والأذى واليأس والمرض والألم والموت"[1]. ف**أيوب** ترك بصمته الفنّيّة في عالم الكاريكاتير الجزائريّ، بما يحمله سجلّه التاريخيّ من أعمال كاريكاتيريّة، يمكن لأيّ قارئ أن يتعرّف عليها، لبساطتها واختصاراتها.

[1] سعيد توفيق، معنى جمالية القبح، صحيفة عمان، تاريخ النشر:22/10/25، تاريخ التصفح: 22/10/26. رابط: http://bit.ly/3gFFmGX

3.2. تحليل اللوحة رقم(55):

اللوحة (53): المصالحة الوطنيّة

المصدر: Le23/8/2021: http://bit.ly/3kUQSf7

طرح رسام جريدة El Watan **هشام بابا أحمد**[1]، موضوع المواطنة في(الشّكل:55) فجاءت الصّورة مُعَنونة"**RéconciliationLaVéritableNationale**"، المنشورة في 30مارس 2019، بمناسبة الحراك الشّعبي 2019. حيث تمثل الصّورة شخصا يلبس لباسا رماديا مزرقا، ويضع على رأسه طاقية حمراء، ويلبس في قدميه ينتعل حذاءً صيفيّا، وهو يحتضن العلم الجزائري وقد تطايرت قلوب المحبة هنا وهناك، ورُسمت الشّخصيّة في وسط المشهد، ويرتمي ظلّها على أرضيّة بيضاء.

رسم الفنّان الشّخص في منتصف الصّورة ليبرز أهميته الوجوديّة، فما عمار الأوطان إلاّ بمواطنيه"لأنّ الشعب هو الثابت، ثبات وجود"[2]، لذا ركزّ على المحوريّة الإنشائية للتكوين، ولجأ الفنّان إلى اللّون الأسود، وهو الغالب على جل أعمال الفنّان، لتلوين خلفيّة اللّوحة ذات الأبعاد سوسيو سياسيّة ثقافيّة، هذا اللّون الأسود المتّدرج من الداكن الى الفاتح، الدال على سوداوية الأوضاع وعدم وضوح الرؤية المستقبليّة للوطن (الجزائر)في ظلّ حراك شعبي أفرزته ظروف اجتماعيّة وإقتصاديّة وحتى سياسيّة، فحسب **رولان بارت** فإنّ" الخطاب الرّمزي يشغل في عمق حركيتّه البنيات اللّغويّة الّتي هي إمّا بنيات لا شعوريّة وإمّا بنيات ثقافيّة مؤطرة تاريخيا."[3]

---

[1]بابا أحمد هشام :المدعوHIC من مواليد 1969 بالجزائر، رسام كاريكاتير جزائري حاصل على شهادة مهندس دولة في تخصص البيئة من جامعة باب الزوار سنة 1994، اشتغل في العديد من الصحف الجزائرية المستقلة منها: El L'anthentique 1998, Le Matin2004, Watan2009، المنشار، له العديد من المعارض في : الجزائر(2006-2008-2009)، Leon2003، Rabat 2003 ، Nantes2003.ينظر:

Mansour Abrous, op.cit.p.80 .

[2] جاسم محمد داوود، الأنيس الفريد في روائع الحكم والمواعظ، السعودية، دار خالد اللحياني، 2018، ص43.

[3]قدور ثاني عبد الله، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2007، ص. 33.

وظف الفنان (المواطن) المعبّر عن الكل(ممثلا لغالبيّة الشّعب الجزائريّ)، من خلال احتضان المواطن لعلم الجزائر، يظهر ذلك من خلال لغة الجسد حالة العناق الشديد للعلم كعربون محبة مظهرا نسق الانتماء الوطنيّ، كأنّ الباث يرسل خطابا مبطّنا، وحافظ على العلم كدال على الوطن، فالجزائري تاريخيّا لم يتخلَ عن وطنه وهي غريزة متأصّلة، مرجعيتّه الثورات التحريريّة،" فالانتماء هو المهيّمن، ليس كلفظ ولكن كمعنى".

لهذا فإنّ"استبطان الوعي الجمعيّ لتلك الدّلالات والمعاني(...)هو ما يعمل على تماسك المجتمع، بحيث إذا أتيح لهذا الوعي التّعبير عن ذاته عبر اللّغة والرّموز تبين مقدار تماسكه، نظرا لتماسك عالم دلالاته عن ذاتّه."[1] ك"تجسيد عقليّ وعملي لمفهوم المواطنة وترسيخها بين مكونات الشّعب، وهي الولاء أو الانتماء للوطن (...) وتقديم الصّالح العام على المصلحة الشّخصيّة."[2] كما يمكن أن يكون رمزا لعدم الاستسلام والاصرار، هذا التّصالح الذّاتي(ثنائية المواطن مع الوطن) الّذي أفرزه الحراك، عدّ مؤشرا هاما في بناء البلد، بعد أن غزت موجة من الاستياء في أوساط فئة من الشعب، دفعت به للهرب إلى ماوراء البحر(الهجرة الشرعيّة وغير الشرعيّة) باحثين عن بيئة أفضل للعيش بسبب" تراجع مفهوم روح المواطنة"[3]، بالرغم كل ما يحفها من المخاطر.

[1] زياد حميدان، سيميولوجيا ساحات الثورة ميدان التحرير فضاء لثورة 25 يناير أنموذجا، في الموقع: تاريخ التصفح: 2021/3/6، على الساعة، 12:30. الرابط: https://bit.ly/2Oxyr4c

[2] كمال المنوفي، الإسلام والتنمية، دراسة ميدانية لإشكالية العلاقة، مرجع سابق، ص.7.

[3] محمد أزراري، سوسيولوجيا الهجرة غير الشرعية، مجلة أفاق فكرية، (الجزائر، جامعة الجيلالي اليابس، سيدي بلعباس)، المجلد 03، العدد: 07، 2017/12/21، ص.239.

الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/32074

فكلّ إنسان يسكن في بقعة من الأرض يجد لها الانتماء والولاء في النّفس، لا تغيرّه الظّروف، عملا بالمثل الشّعبيّ "وَطْني وطْني ولا رقاد القطني" وهي عمليّة استدعاء لمشاعر الانتماء الّتي تربط الإنسان بالجذور، على رأي ابن الرّومي:[1]

لي وَطَنُ آلَيْتُ ألا أَبيعَه ***ولاَ أَرَى غَيْري لَهُ الدهر مالكا

كما تبرز اللّوحة الزمن عبر الدال السيميائي الممثل في"الحذاء"، فالمشهد جرت وقائعه في الصّيف، كما برزت سيميائيّة المكان في الظّل المرتسم على، فهو يحيل على موقع الجزائر في خارطة أفريقيّا(مكان قدم الشّخص)، والجزء المتّبقّي يحدّد الامتداد العربي (البعد القومي)، وبهذا فهو يشير إلى البعد الاستراتيجي الإفريقي العربيّ للجزائر.

أسّست الصّورة الكاريكاتيريّة لخطاباتها، بتوجيه نقدها للنمط المتمكّن المبني على ثنائيّة الإضمار والإفصاح تتوخّى بذلك حشد آليّات الإقناع في المتلقّي، بتتبّع الدّلالة القائمة على العلاقة بين النّسقين الأيقونيّ واللّساني(العنوان)، الذي يحيل إلى سياق اللّوحة باعتبارهما مكمّلين لبعضهما في إطار المجاورة البصريّة والتّضمينيّة، لكن في هذه اللّوحة يمكن حذف الأيقون اللّساني، ممّا سيعطي اللّوحة الامتداد الزمني بجعلها قادرة على مواصلة ديموتها وكيونتها. وقد وظف لتأسيس الخطاب ولحظيته المتمثلة في دعوة للتصالح وتجاوز الخلافات بين أبناء الوطن الواحد، ومن ثم العمل على بناء الجزائر.

من جهة أضفى توقيع "hic"[1] بعدا استطيقيا، عزّز به المشهد مقحما ذاته في العمل الفنيّ ومفصحا عن أحاسيسه من خلال سيميائيّة التّوقيع، بوضع نقطة على

[1]طارق ثابت، النسق الشعري وبنياته، منطلقات التأسيس المعرفي والتوظيف، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2018، ص .57.

شكل "قلب" فوق حرف**"i"**من التوقيع، وبذلك يكون الفنّان ساير أرسطو في قولهّ: إنّ الجمال لا يكون في المحتوى ولكن في طريقة العلاج"[2]. وتكون ريشة الفنّان لازالت تتمتع بالراهنيّة والعمق بعدما نحتت لنفسها أسلوبا فنيا خاصّا" تجعل المتلّقي يقتنع بأنّه بين المصوّر وبين المرئي تتبادل الأدوار على نحو لايمكن تفاديه، ولذلك كثير من المصوّرين قالوا أنّ الأشياء تنظر إليهم"[3].

إذ يعدّ الرّسم الكاريكاتيريّ –في هذه الحالة– حقلا جامعا للأيقونات والتّماثل البصريّ، مبنيا على الاشتغال اللحظيّ الموصول بالواقع، وقائما على تحويل الانتباه من الصّورة إلى الفكرة. وبهذا يتضح أنّ رسام الكاريكاتير يؤثث مساحات صوره على تراكمات معرفيّة ونفسيّة واجتماعيّة وثقافيّة وأنتروبولوجيّة، يحاكي الواقع في تمثلاته، فيتحوّل الحدث من بساطة الطّرح الأيقوني، إلى فكرة جوهرية تستقطب المتلقي لا تتطلب إلاّ قارئا يهتم بتحرير المحسوس فيها.

[1] يوقع هشام بهذا النمط المتميز في أعمالة دون أن يغير من موقع التوقيع في اللوحة، فهو يختار الجهة اليمنى أسفل اللوحة برسم الحروف الثلاثة الأولى من اسمه"هشام" باللغة الاجنبية، ويحسب الفنان على التيار الفرونكفوني.

[2] إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية، مرجع سابق، ص.36.

[3] كمال بومنير، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالتها المعاصرة، بيروت، منتدى المعارف، ط1، 2013، ص.183.

4.2. تحليل اللوحة رقم(56) و(57)

اللّوحة رقم(56):عيد الحب

المصدر: جريدة المحور(الجزائر)، العدد 2715 الصادرفي: 2016/2/15

يأتي كاريكاتير **محمد جلال**[1] المنشور في جريدة **المحور** احتفالا بعيد الحب الموافق ل14 فيفري، حيث اختار الكاريكاتيري بيئة ريفيّة لنسج ملامح شّخوصه الظاهرة من خلال اللّباس(طاقية، عباءة وغطاء الرّأس)، موظفا المخزون النسقيّ لأيقونة الزّوج، بمزاجه السّاخر المصحوب بالإيماءات، من خلال تقاسيم الوجه الضّاحك، الحامل لحزمة من الأزهار، ويأتي أيقون البقرة خلف الزوجة.

الظاهر أنّ الملفوظ اللّغوي **(هذا للبقرة باش تكثر الحليب)** حسب **جوليا كريستيفا** Julia Kristeva (1941–) "يفتح جيبا معرفيّا تتشابه فيه الأحداث وتتوّحد في المعاني والمدلولات"[2]، يظهر مضمرا نسقيا، لذلك يوغل الزّوج في قمع أنوثتها وكرامتها، من خلال ضحكاته كرد فعل استباقي (ينظر الشّكل:56) وهي تنتظر التّكريم "**هذا الورد ليّا**"، ليعلو محيّاها قلوبا تحلّق دلالة على عاطفيّتها واندفاعها، مستحضرة باب الهدايا في قاموسها الثّقافيّ، فمعالم الإغراءات مادّيّة أكثر منها حسّيّة، ولكن "قد يأخذها الإيهام فتشكّ في قواها البصريّة؛ أي في كفاءتها فترتاب في الوقت ذاته بنفسها أو بما تراه"[3].

هنا تظهر أهميّة النسق اللسانيّ في توجيه القارئ نحو قراءة محددّة، ويربط بين مختلف مقاطع النسق الأيقوني، بتظافر ماهو لغوي بما هو غير لغوي، حيث تفصح اللّغة عن تفضيليّة البقرة على المرأة، من خلال صّورة التّشبيه، وهو نوع من الاستعارات البصريّة الّتي تشكل "جزءا لا يتجزّأ من دراسة نظام العلامات كجزء من

[1] محمد جلال: كاريكاتيري جزائري من مواليد 1979 بالبليدة، اشتغل في عدة صحف منها: **المحور**.

[2] أحمد مداس، قراءة في النص ومناهج التأويل، عمان ، الاردن، مركز الكتاب الأكاديمي، 2018، ص.52.

[3] نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، مرجع سابق، ص.206.

الحياة الاجتماعيّة، نظرا لقدرتها الفائقة على الإقناع(...) لربط الدّوال بالمدلولات"[1]. فالعبارة أحالت المرأة على عالم الاغتراب، أدركت فيه الهُوّة بين واقعها المفروض وبين ما تنشده، فثقافتنا لا تحترف الأعياد وكذا معنويّة الهديّة.

اللّوحة رقم(57): Saint Valentin

المصدر :Liberte(الجزائر)، العدد7770، يوم 2018/2/14.

[1]إسماعيل حسام الدين محمد، ساخرون وثوار، مرجع سابق، ص.267.

أمّا الكاريكاتير المنشور جريدة **ليبرتي** Liberté للفنان **علي ديلام**[1] في الشّكل(57)، فجاء بالمناسبة ذاتها(Saint Valentin)، حسب العنوان " LENTIN REGLE N1 , ST-VA"، فقد اختار الرّسام توظيف بيئة حضريّة لمسرح أيقوناته، وهذا ما أظهره اللّباس لكلي الشّخصيتيّن، والّذي بدا أنّه عصري، اختار للمشهد جوا رومانسيا ماطرا.

المشهد يؤثث مسرحه ثنائية "الرجل والمرأة"، حيث يمثلان قطبيْ الإنسانيّة، وتحوز المرأة نصف المجتمع، الّذي يعاني من الدّونيّة منذ زمن، فينظر إلى كلّ فعل حَسن نظرة ذكوريّة، وخلاف ذلك نظرة مؤنّثة، فلا مبرّرات لسلوك المرأة في عرف المجتمع الجزائريّ والعربيّ عموما، فإذا كان هذا دَيدن المجتمعات القديمة، فإنّ الحال لم يتغيّر إلى اليوم، فقد عجت كلّ الأشكال الأدبيّة والفنيّة وكل الوسائط البصريّة بالمضامين الّتي حملت نسق (الفحولة الذكوريّة).

أظهر هذا العمل النظرة التحقيريّة ذاتها–التي سبق ذكرها– على الرّغم من اختلاف البيئة الحاضنة، فالهيمنة الذكوريّة "مازالت قائمة عبر ما يسميه **بيار بورديو** Pierre Bourdieu (1930–2002) العنف الرّمزي، ذلك العنف الناعم واللاّمحسوس واللاّ مرئيّ(...) والّذي يمارس في جوهره بالطّرق الرّمزيّة الصّرفة للاتّصال والمعرفة أو

[1] علي ديلام: من مواليد 1967 بالجزائر، رسام كاريكاتير جزائري وتشكيلي، متحصل على شهادة في الاركيولوجيا من معهد الاركيولوجيا في العاصمة، وعلى شهادة من المدرسة العليا للفنون الجميلة بالعاصمة، عمل في عدة صحف:Le Matin, Alger Républicain, Liberté له العديد من المشاركات في: باريس 1999، الجزائر2002، جنيف 2007. ينظر:

Mansour Abrous, op.cit.p.248.

أكثر تحديدا بالجهل والاعتراف أو بالعاطفة حد أدنى، وذلك كلّه متأصل في العقول والأجساد، أُدمج على شّكل ترسيمات لا واعيّة من الإدراك الحسيّ"[1].

فاللّباس يعتبر لغة وقيمة ثقافيّة، وقد وقعت هذه اللّغة في عدة سجالات تتّم عن وضع "معرفيّ وعقديّ ودينيّ، حتى وإنْ كان اللّباس أمرا شخصيّا، إلاّ أنّه يخضع لعادات قوميّة وضرورات عمليّة، فهو ليس مجرد هيئة ولكنّه بيان ثقافيّ ودينيّ"[2]، فقد غابت هويّة الكاريكاتير في هذا العمل، لا من حيث الأيقونات التشكيلية، ولا من حيث اللّسانيّة " tu es mon rayon de soleil! "

الملاحظ في هذا التّوصيف أنّ توظيف الحامل الثّقافيّ الاجتماعيّ لذات المرأة، مَيّزه التّوزيع الوظيفيّ للجسد(الهيئة)، بين المحلّي والوافد، فالشّكل (53) يوضّح ملامح "امرأة منبثقة من الفعل اليوميّ بجزيئاته وتفاصيله(...) إنّها امرأة لا تُدرك إلاّ باعتبار كلية جسديّة وأبعادها الوظيفيّة، إنّها تغسل وتنظّف(...)فلا وجود لهذه المرأة إلاّ من خلال ما يحيط بها"[3]، أمّا الشّكل(54) فعكس خصائص المرأة المتمثّلة في الحضور "عبر جسدها بكامل طاقاته التعبيريّة"[4].

هذه النظرة الدونيّة روّجت لها أيضا الثّقافة البصريّة عبر الإعلانات، وشبكات التّواصل الاجتماعيّ، فتأرجحت-هنا-رسالة الفنّان "بين المحو والإثبات(...)وبين سؤال الواقع وتساؤل ثقافة الواقع"[5]. وهذا ما يوضح أنّ فنّاني الكاريكاتير أسهموا عموما في

---

[1] بيار بورديو، الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعفراني، مر: ماهر تريمش، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، ط.1، 2009، ص ص.8-9.

[2] عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص.209 .

[3] سعيد بنكراد، نساؤنا ونساؤهم، مجلة علامات(المغرب)، العدد الثاني عشر، 1999، ص .72. الرابط: http://saidbengrad.free.fr/al/n12/8.htm

[4] المرجع نفسه، ص.72.

[5] عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل(السرد والأنساق الثقافية)، سوريا-الإمارات المتحدة العربية، صفحات للدراسات والنشر، ط.1، 2019، ص ,10.

تثبيت هذا النّسق وتصدير خطاب الإقصاء، من خلال التّعليق القاسيّ المليء بالتّهكّم على المرأة، وهي صور تتكرّر في المشهد الكاريكاتيريّ، تتفنّن في تصوير الرّجل كمن أضاع عمره في سجن، أو إظهاره مع امرأة بشعة تبرز سوء حظّه وغيرها كثير، حتّى لو كان الأمر غايته السّخريّة، فتلك الصّور أبعدت المرأة من الارتباط بالمجتمع كعنصر له كيانه ومبادؤه وأفكاره، وأسهمت في "تشكيل القوالب النّمطيّة"[1]الجاهزة وتسويقها في شكل أيقونات تمارس "السُّخْرية والعنف الثّقافيّ"[2]على المرأة. وذلك باعتبار أنّ المجتمع الجزائريّ مجتمعا ذكوريّا- على شاكلة المجتمعات العربيّة- الّذي غلب على مستوى تفكيره الصّور النّمطيّة للمرأة كالقبح والثّرثرة والخداع والأنانيّة، والضّعف، والقهر، وهي صّور ذهنيّة انغرست في التّفكير الجمعيّ، وأدّت إلى تعطيل احترام الرّجل للمرأة في المجتمع.

لكن الفنّ الكاريكاتيريّ يعدّ عملا تنويريّا، و"ممارسة هذا الفنّ وظيفة رئيسة في الحضارات، فهو مرتبط بشكل وثيق بالحقيقة الكاملة لا الحقيقة الحولاء، وبالكشف لا بالضّحك منها أو عليها، فالفنّ يلعب دور المحفّز مثله مثل الإيمان عندما يكون أصيلا"[3].

يُوعَز توجهه نحو السخرية من المرأة إلى الرّيشة السّاخرة الّتي ظلّت فنّا رجاليّا بامتياز لارتباطها بعالم السّياسة، ونقد الظّواهر المختلفة في الحياة، وبالتّالي سيطرة السّلطة الذّكوريّة على الفنّ الكاريكاتيريّ، وذلك في ظل العزوف الأنثوي عن مداعبة الريشة الساخرة إلاّ ما ندر، في العالم والعالم العربي وبخاصّة في الجزائر.

---

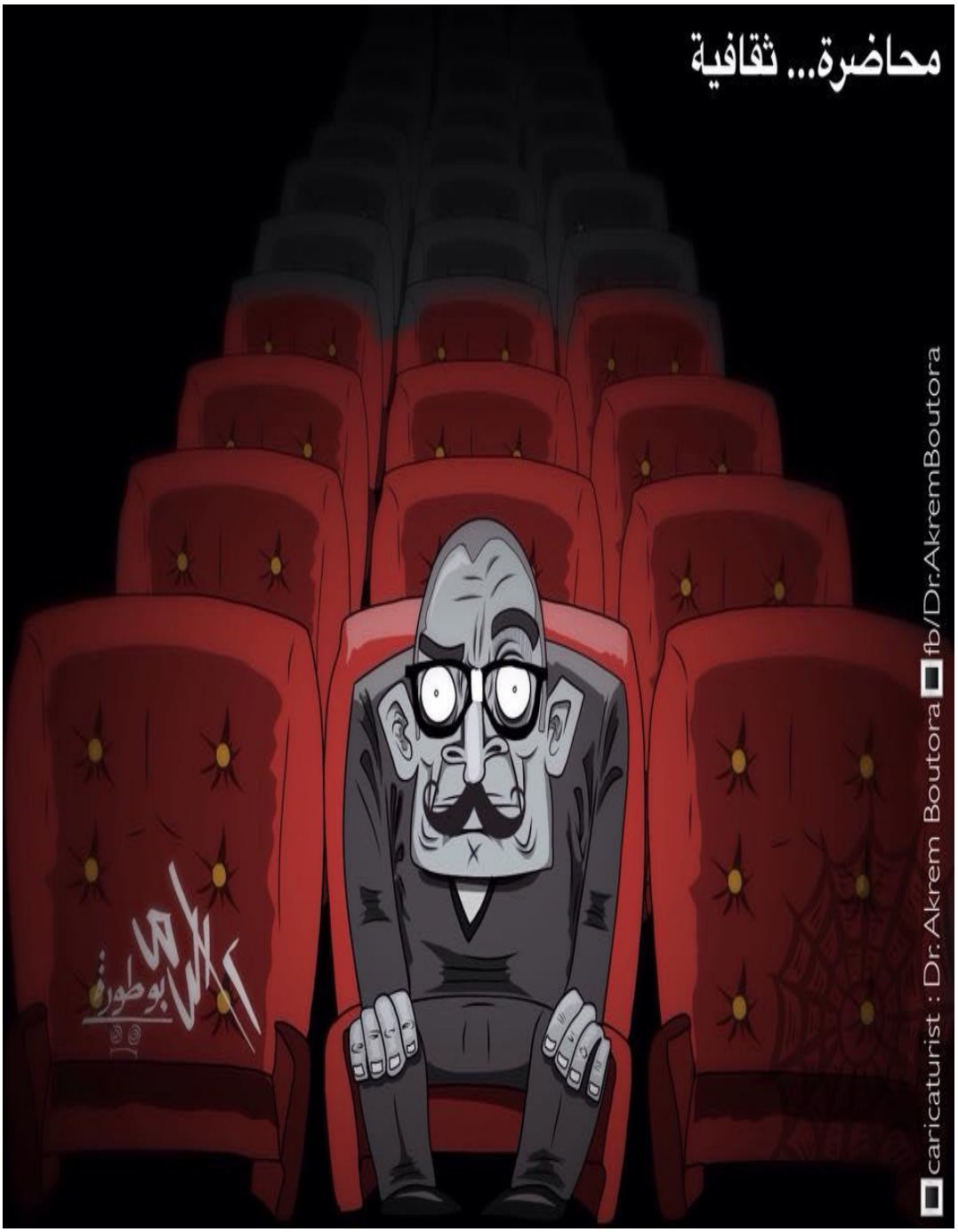
[1]ياسمين أسامة عبد المنعم، صورة المرأة العربية في الصحافة الأمريكية والبريطانية، العربي للنشر والتوزيع، ب.م،2016، ص.45.

[2]ينظر: عبد الله الغذامي، مفهوم النقد الثقافي، في الموقع: https://bit.ly/38FKORU، تاريخ التصفح :2019/6/30، على الساعة، 22:45.

[3] شاكر النابلسي، أكله الذئب(السيرة الفنية لناجي العلي)، مجع سابق، ص.17.

5.2. تحليل اللوحة رقم (58)

اللّوحة رقم(58): محاضرة...ثقافية



المصدر : bit.ly/3qnsS5rhttp://:3/12/2020

يقترح الكاريكاتيريّ **أكرم بوطورة**[1] في الكاريكاتير المنشور على صفحته عبر موقع التّواصل الاجتماعيّ (الفيس بوك)، موضوع الثّقافة؛ حيث يظهر المسح البصريّ للشّكل (58) ثلاثة صفوف من الكراسي في منظور خطيّ يوحي بالتّلاشي، بينما يَظهر الأثر السّيميائيّ والثّقافيّ للّون الأحمر، الّذي يرمز للرّفعة، طالما أنّ بساط الملوك وكراسيهم ميّزها هذا اللون، ويتدرّج اللّون في القاعة إلى الرّماديّ الّذي يضمر التّلغيز، وقد وشّم الأسود فضاء المشهد دلالة على الأوضاع الّتي تحتضن الثّقافة الشّكليّة "فالأسود(...)والأحمر ألوان تكوّن تناضد عدد كبير من طبقات العتمة الّتي تدفع للتّفكير بتجسيد مادّيّ معيّن للظّلمات المحيطة"[2]. هذه الشّاعرية اللّونيّة الّتي تحاكي المشاعر الإنسانيّة، وتلفّ الفكرة بوشاح من القيّم الجماليّة المتنوّعة؛ حيث تتوزّع الأبعاد وتخضع الألوان للمعيار الأنثروبولوجيّ.

من أجل التّمويه وظّف الفنّان المشهد الجبهي واستخدم التّناظر الكلّيّ مستعينا بالعمق للإيهام البصريّ، إذ يعُدّ هذا النوع من الرّسم ضمن المتناظرات الّتي استغنى عنها الفنّ منذ عصر النّهضة، فعمد إلى إظهار زرّين من أزار الكراسي كعيون أشخاص لتوهم الرّائي بالحضور كصورة ذهنيّة، وأضفى على المشهد نوعا من الألفة الحسّيّة بين المكان والموضوع، فضمّنها تلك الألوان والخطوط، وترك للعين حرّيّة الإشباع البصريّ، ممّا أسهم في جماليّة التّلقّي، بينما ترتسم في الكرسيّ المجاور نسيج العنكبوت دالا بصريا يرتبط بسياق يحدّد الأماكن المهجورة، المرتبط دلاليّا بالهشاشة

[1] أكرم بوطورة: رسام كاريكاتيري حر، يشتغل على مواقع التواصل الاجتماعي عبر صفحة الفيسبوك، حاصل على دكتوراه في علم المكتبات من جامعة قسنطينة، من مواليد تبسة، يعمل أستاذا محاضرا، شغل منصبي رئيس قسم وعميد كلية العلوم الإنسانية بجامعة العربي التبسي، له عدة إصدارات منها: كتاب المعلومات العلمية والتقنية. ينظر:

akrem boutora, dz.linkedin, line:https://bit.ly/38iNdmu, 6/3/2021, à : 22 h:30m.

[2] جاك فونتاني، سيمياء المرئي، تر: علي أسعد، سوريا، دار الحوار، ط2، اللاذقية، 2003، ص.196.

والتقادم والتهميش، والنظرة القاصرة إلى الثّقافة على أنّها هامشيّة ومجرّد طقوس فلكلوريّة.

في حين يضمّ الأيقون اللّسانيّ جملة "**محاضرة...ثقافيّة**"، متضمنا علامة الانقطاع أو نقط الإضمار للدّلالة على كلام محذوف، بغية التماس خيال المتلقّي، واستدعائه للمشاركة في أفق التّوقّع، فالثّقافة كلمة مطّاطيّة لها الكثير من المضامين، أراد من خلالها الفنّان إثارة مجموعة من التّساؤلات عبر وساطة فنّ الكاريكاتير، لأنّ "وَحده الفنّ قادر على جعل أصوات الصّمت مسموعة"[1]. فيما يتوسّط المشهد شخصيّة "المثّقف"، بينما بقيت الكراسي فارغة إشارة رمزيّة على الخواء الفكريّ والثقافيّ، الّذي" تجاوز حدود الطّبقات المحرومة من التّعليم والثّقافة وجرى تعميمه (بوسائل لا حصر لها) كنمط حاكم وعابر للطّبقات جميعا، فقيرها ومتوسّطها وغنيّها."[2] وإشارة إلى عزوف جمهور المتلقين على أشكال الثقافة، في صورة الغياب الّتي أظهرها الفنّان من خلال الكراسي.

يبدو أنّ الكرسي في الصّورة وُجد للدّلالة على رمز القوة (السّلطة)، فالحديث هنا عن سلطة الفكر والثّقافة الّتي أوجزها الشّاعر **أوفيد**[3] Ovid في حواريّة مع الإمبراطور الرّوماني؛ "حيث نَفى الإمبراطور الشّاعر **أوفيد**، لأنّه شاعر؛ أي من مبدعي (الكرسي الثّالث)حسب **أفلاطون**، فقد انتقم **أوفيد** في منفاه من الإمبراطور بوساطة اللّغة الشّعريّة،

[1] أم الزين بن شيخة المسكيني، تحرير المحسوس، لمسات في الجماليات المعاصرة، المرجع نفسه، ص.19.

[2] يوسف إدريس، فقر الفكر وفكر الفقر، القاهرة، دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع، 1988، ص.9.

[3]اسمه الحقيقي Publius Ovidius Naso شاعر روماني قديم، ولد في سولمو على شاطئ الادرياتيكي بروما، عمل قاضيا ثم انتقل إلى نظم الشعر، حيث اكتسب شهرة بين أقرانه بعد وفاة الشاعر فيرجيل، صودرت أشعاره وحظر تداولها بسبب تهمة تخريب البرنامج الاخلاقي وانتهاك شرف العائلة الإمبراطورية ، مما أدى إلى نفيه في السنة الثامنة للميلاد إلى توميس بالبحر الاسود ، وتوفي هناك بعد معاناة من الحزن والبعد عن الوطن، له رصيد شعري مميز وكتب أهمها: التحولات، قيثارة حب، التقويم ،أغاني الحزن، رسائل من البحر الأسود. ينظر: أوفيد، قيثارة حب، تر: علي كنعان، الاسكندرية، المجمع الثقافي، د.ت، ص ص. 2-6.

فقال جملته الشّهيرة (أنا شاعر، وهو مجرّد إمبراطور)، ولم يكترث الإمبراطور لذلك، ولكنّنا في العصر الحديث نحفظ جملة **أوفيد**، ولا نتذكّر اسم الإمبراطور"[1]. بمعنى أنّ الشّاعر بقي شاعرا، والإمبراطور بقي مجرّد كرسيّ، فالمثّقف هو المؤثّر الفاعل في الفكر الّذي يمكّنه من حمل رسالة في المجتمع، ففي رأي **المُنظر الايطالي أنطونيو غرامشي** Antonio Francisco Gramsci(1891-1937) أنّ كل إنسان مثّقف، بطريقة أو بأخرى لكن وظيفة ودور المثّقف هي من لا يملكها ولا يقوم بها كل الناس."[2] وهو ما أَطلق عليه **غرامشي** "المثّقف العضوي"[3]، وهذا النوع هو من يحمل فكرا يؤثّر سلبا وإيجابا في الثّقافة، وفي مسار المجتمع ككل.

هاجم **جوليان بيندا**Benda Julien المثّقفين قائلا: "لا داعي لأعيد للأذهان كيف شجب الأسقف **فينلون** Phenelon حروب لويس الرابع عشر، و**فولتير**Voltaireتدمير البلاطيين(...)، و**باكل** Backel تعصب انجلترا ضد ثورة فرنسا، و**نيتشه**Neitzch الأعمال الوحشية لألمانيا ضد فرنسا"[4]. وهنا يبدو أنّه لا يمكن الفصل بين النّسق الثّقافيّ والنّسق الاجتماعيّ، عكس ما أشار إليه **بارسونز** Talcott Parsons (1902-1979) حين أراد الفصل بينهما متحجّجا بأنّ "النّسق الثّقافيّ(...)لا يتألّف من

---

[1] ينظر: عز الدين المناصرة، شعرية الكرسي، أنا شاعر وأنت مجرد كرسي، تاريخ التصفح،2019/10/16، على الساعة، 23:34. الرابط: http://bit.ly/38DhewA

[2] Antonio Gramsci, The prison notebook, usa, Selection.trans.QuintinHaor and Geoffrey Nowell-Smith New York International Publisheds, 1971, p . 1.

[3] يقسم "غرامشي" المثقف إلى نوعين: مثقف تقليدي وهم كل مثقفون الذين يملكون ثقافة مهنية وفق طبيعة عملهم، ويتقولون ثقافة من جيل إلى جيل، أما "المثقف العضوي" هو ناقد اجتماعي، يعمل في مجال الإنتاج الثقافي على بناء نظامٍ فكري قائم على القيم الإنسانية والعقلية ويكرس نفسه لخدمة القضايا الحيوية لتغييره والنهوض به. وهم يمثلون ضمير الأمة والصوت المعبر عن طموحاتها وقيمها الاجتماعية. فالمثقف العضوي لدى غرامشي هو صاحب مشروع ثقافي يتمثل في "الإصلاح الثقافي والأخلاقي". ينظر: Ibid, p.1.

[4] حسين حمير، سلطة المثقف، مجلة مينرفا(الجزائر، جامعة تلمسان)، المجلد: 5، العدد2، فيفري 2021، ص 83. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/145998

أكثر ممّا يؤكّده علماء الاجتماع عن القيّم الجمعيّة، بينما يمثّل النّسق الاجتماعيّ النّظام العقليّ لعالم التّفاعل الاجتماعيّ"[1].

لذلك يرسل أحد الكتّاب خطابه ليعبّر عن النسق المكبوت قائلا:" أنتم أهل البلد تكرهون أذكياء كم وأدباءكم والناجحين منكم(...) تحسدون الأدباء والشّعراء والخطباء العارفين بالحكمة والمعنى"[1]، فالخطاب هنا موجه للعّام والخّاص، بما فيها المؤسسات الثقافيّة الّتي أسهمت في خلق المثّقف الحديث، ليظهر النسق السلطوي المهيمن على الممارسات الثقافيّة- إذ غابت الثّقافة وحضر المثّقف وحيدا- منفصلا ومبتعدا عن القضايا الأساسيّة، ممارسا نوعا من نسق التّعالي الفكريّ.

هذا الغياب خلق هامشا لتّأثير ثقافة النسق الرقميّ، الّذي يهدد "كيان الثّقافات المحيطة (Péripheral Culturs) فحوّلت كل شيء إلى ثقافة سلبيّة مدفوعة الثّمن، وخلق تجارة ثقافة بوصفها شبكات ذات مغزى موجهة إلى الثقافة الفرعيّة الدونيّة Sub-culture بغرض خلخلة هويتها"[2]. وهي إرسالية موجّهة إلى الأمن الثّقافيّ والفكريّ الّذي يعدّ من أخطر تهديدات الأمة، فتقوقع الثّقافة والفكر والفنّ الهادف في المجتمع، حال دون المُضي في رسم إستراتيجية تّنمية ثقافية، أهملتها السياسات المتعاقبة، وأفرغتها من محتواها، وأنتجت بذلك خطابا ثقافيّا فلكلوريّا مناسباتيّا، ممّا أسهم في صناعة منظومة فكريّة مهترئة، يفترض التخطيط لحاضر ومستقبل جيل محصن فكريّا، لبناء نهضة ثقافيّة وفكريّة وفنّيّة لها تأثيرها وإشعاعها إقليميّا ودوليّا، في عالم أصبحت أطرافه متقاربة المستويات الثقافيّة والاجتماعيّة والإيديولوجية.

[1] محمد زتيلي، عودة حمار الحكيم، (محاورات حرة مع حمار حر)، دار المعرفة، ط2، الجزائر، 2012، ص ص.177-178.

[2] عبد القادر فيدوح، تأويل المتخيل(السرد والأنساق الثقافية)، مرجع سابق، ص. 10.

6.2. تحليل اللّوحة (59):

اللّوحة رقم(56): التّضامن في الكورونا

المصدر:https://bit.ly/3WBQQeH:12/3/2021

ورد هذا الكاريكاتير بتاريخ 11 أفريل 2020 على صفحة الفيسبوك للرّسام **كريم بوقمرة**، بعنوان"**Contre Le CoronavirusTous Esemble**".

استعار الكاريكاتيريّ تصميمه (ينظر:الشّكل56) بالقطعة النّقديّة من فئة 5دج، الّتي تحمل في وجهها الأماميّ صورة لمجاهد جزائريّ، يظهر مرتديا لباسا تقليديّا، يضع فوق رأسه طاقية وحاملا بندقيّة في يده؛ إذ تظهر أيقونة المجاهد في سياق استدعاء الرّسّام لرموز الثّورة التّحريريّة الجزائريّة، وما تتضمّنه من دلالات رمزيّة تشير إلى التّلاحم الثّوريّ أثناء حرب التّحرير، فأسقطها على تداعيات الحجر الصّحيّ في الجزائر، وحوّلها إلى ملصق توعويّ في زمن وباء الكورونا؛ حيث استبدل البندقية بالبخاخ المعقّم وألبس المجاهد قناع وقاية، والطّاقيّة بدل العمامة، والملاحظ هنا أنّ حركة المجاهد (الطّبيب) تعتبر علامة دالّة عن حالة تأهّب "فالجسد بؤرة للتّجلّي العمليّ والوظيفيّ والأسطوريّ والثّقافيّ، تحت التّهديدات المستمرة للاستعمالات الإيحائيّة (الاستعاريّة)، إنّنا من خلال هذه الاستعمالات لا نقرأ الحركة ولا نقرأ الإيماءة ولا نقرأ ترابط هذه الحركات وهذه الإيماءات، ولكنّنا نقرأ النّصوص الّتي تؤوّل هذه الحركات"[1]، هذه الحركة تشير لخوض الحرب الّتي كانت بالماضي لتحرير البلاد من المستعمر، واليوم هي في مواجهة فيروس كورونا، وعوّض تاريخ أول نوفمبر 45-74، عوض بشعار"كلّنا ضد فيروس كورونا"؛ حيث وظّف التّناص التّاريخيّ، محدثا تلاقحا بين الماضي والحاضر، فاختيار الفنّان لهذا النّوع من الأسلوب اختيار لافت، الهدف منه التّأثير على المتلقّي، هذا الحضور التّاريخيّ والثّراء الدّلاليّ للصّورة يستحضر- دون شكّ- قول **جوليا جريستيفا**Julia Kristeva(1941) في أنّ"النّصّ ليس نظاما لغويّا كما يزعم البنيويّون، أو كما يرغب الشّكلانيّون الرّوس، وإنّما عدسة مقعّرة لمعان

[1] سعيد بن كراد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص.127.

ودلالات متغايرة ومتباينة ومعقّدة في إطار أنظمة اجتماعيّة ودينيّة وسياسيّة سائدة"[1]؛ حيث وجّه خطابه للمتلقّي، ليعلن عن حالة من التّعبئة الشّعبيّة، تبعا لما خلّفه الوضع الوبائيّ من أوضاع صحيّة واجتماعية واقتصادية مترديّة، بسبب الإعلان عن الحجر الصحّي خوفا من انتشار الفيروس وارتفاع نسبة الإصابات به، فحسب **ألبير كامو** Albert Camus (1913- 1960) أنّه لا وجود للأحرار مادام للأوبئة وجود"[2] هذه الحرّيّة المقوّضة غيّبت تنظيرات الفلاسفة والتّشريعات المقدّسة وعلماء النّفس في تثبيت معناها، ولم تعد الآن تيمة الحرّيّة مطروحة بين الاختياريّة والإجباريّة، بل أصبح الأمر يتعلّق بحياة الإنسان حفاظا على أمنه الصّحّيّ.

تبعا لذلك، أعلن رواد التّواصل الاجتماعي والجمعيات ورجال الأعمال والمواطنين من مختلف أرجاء الوطن، إلى هبة تضامنيّة جماعية وفردية مع المرضى والفئات المعوزّة الّتي تضرّرت من الحجر الصّحّي، إلى جمع التّبرّعات والمساعدات، أبرزت القيم الإنسانية ودرجة الوعي لدى عموم المجتمع-الّتي كادت أن تندثر- في إشارة رمزيّة إلى التّضامن الّذي طبع الثّورة التّحريريّة. فهناك تشابه للأوضاع بين الماضي(الثّورة) المفعم بروح الكفاح والتّضامن والتّلاحم الشّعبيّ، والحاضر(وباء كورونا) تستعاد فيه الرّوح التّضامنيّة -الّتي كادت أن تختفي-بدءا من المنظومة الصّحيّة إلى المنظومة الأمنيّة وصولا إلى المجتمع المدنيّ.

أمّا المدوّنة اللّونيّة فقد جاءت كما في القطعة النّقديّة المصنوعة باللّون الأبيض، على خلفية سوداء، فالأسود هنا يرمز إلى الظّلام والكآبة، وهو حال الجزائر وكلّ العالم

---

[1] عبد الله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية رواية الأنا...هنا أو شرق المتوسط مرآة أخرى لعبد الرحمن منيف أنموذجا، أطروحة دكتوراه، قسم الأدب العربي، كلية الأدب العربي والفنون، جامعة وهران، ص 26. الرابط: https://bit.ly/3GWtdrF

[2] ألبير كامو، الطاعون، تر: كوثر عبد السلام البصيري، القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت.ص.42.

في مثل هذه الأوقات الوبائيّة، بسبب الخوف من انتشاره وتسارع تعداد ضحاياه، وفقدان السّيطرة عليه، فلم تستطع حتّى الدّول العظمى كسر شوكته، على الرغم من امتلاكها لمنظومات صحّيّة جيّدة، فكيف بالدّول المتخلّفة.

اشتملت المدونة اللونيّة على الثّنائية الضّدّيّة، عمّقت الدّلالة السّيميائيّة بين لونين متناقضين هما: الأسود والأبيض، الّذي "تجسّد عنه مقابلة لونيّة تحمل في طيّاتها جدليّة الأبيض والأسود وبالتّالي فقد منح الأبيض والأسود كثافة في التّدليل نظرا لدرجة تأثيرهما(...)في الأشياء والنّصوص والظّواهر، فضلا عن تجذّرها للقيمة الثّقافيّة والسّيميائيّة والتّشكيليّة في حياة الشّعوب[1]، فهما القاعدة المرجعيّة، وأصل فسيفساء الألوان، لذلك مزج الرّسّام بين هذين اللّونين المتضادين ليمنح التّشكيل البصريّ فاعليّة سيميائيّة، ناتجة عن براعة الرّسّام في كيفيّة اللّعب على هذه المتضادّات، وذلك "من أجل خلق فضاء من التّوتّر القرائيّ الّذي يتطلّب- من القارئ- فحص نتيجة هذه اللّعبة التّضاديّة للّون الأبيض- الأسود[2].

نستنتج من هنا أنّ الفنان جسد موضوع وباء الكورونا، بالاعتماد على الرمز الأيقوني لأحد المظاهر المصاحبة لكورونا، فغاب أيقون فيروس كورونا وبقيت الكمّامة ممّا يعني أنّ الفنّان ابتعد عن المباشرة الأيقونيّة وأبقى على اللّسانيّة، بالرغم من قدرته على الاستغناء عنها، ولكنّه آثر إبراز خصائص القطعة النقديّة حتى تكتمل صورتها.

[1] عبد الجبار جواد، اللغة لعبة سيميائية، بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، عمان، دار مجدلاوي، ط.1، 2010، ص.4.

[2] المرجع نفسه، ص. 59.

7.2. تحليل اللّوحة(60):

اللّوحة رقم(60): الأسعار

المصدر: https://bit.ly/3Ug8piH:21 /2/2022

نُشر العمل في صحيفة الجمهوريّة للكاريكاتيري **سليم غالم**[1]، ضمن ركن يسّمى "بقرطاسة الجمهوريّة"، وعلى صفحة الفيسبوك" بتاريخ 16نوفمبر 2016: يمتاز عمله بخطوطه المرنة الطفوليّة المظهر، فهو لا يكلّف نفسه عناءً في رسم شخوصه المحوريّة، مبتعدا عن التّجسيد في شخصياته القارّة في جلّ أعماله، حيث يستقي أفكاره من الظّواهر اليوميّة للمواطن والأحداث الدّوليّة والمحليّة، ولا يخوض كثيرا في الدّلالات لأنّه يتوخّى البساطة الايقونيّة، تساعده في ذلك ألوانه الحاضرة في كل المناسبات.

يعتمد في أعماله على تقنيّة الكولاج[2]، بتركيب شخصيّاته على صّور فوتوغرافيّة للأماكن العموميّة الّتي تعدّ مسرحا لرسوماته، للحيّ والبحر والطّريق والطّبيب والسوق... إلخ، إذ تشترك تلك الشّخوص والأشياء الكاريكاتيريّة في العيش مع الأنظمة الواقعيّة من خلال الصّورة المرّكبة، وذلك من خلال "الدافعة الجماليّة الّتي تثير لدى الفنّان الرغبة لتنشيط قدراته الخياليّة بانفتاحه على فضاء الخبرة الرافضة للتنميط

[1] سليم غالم ينشر الكاريكاتير اليومي في صحيفة الجمهورية على صفحته في الفيس بوك. من مواليد 24 مارس 1980 بوهران، بدأ جريدة l'écho d'Oran الناطقة بالفرنسية في 2001 ثم **صدى وهران**، عمل في الجرائد والمجلات منها: .... le journal de l'ouest - DZ People – Souk d'Oran ، وأخيرا جريدة "الجمهورية" اليومية و جريدة "البولا "الرياضية ومتعاون مع جريدة تركية Beskent postasi وجريدة كندية .la métropole ، كما حصل على الجائزة الأولى في مسابقة Média Star لشركة Ooredoo سنة 2014، وجائزة الأولى لرئيس الجمهورية للصحافي المحترف لسنة 2019.

مقابلة مع الفنان. بتاريخ: 12/ 8/ 2020. عبر تطبيق المسنجر.

[2] الكولاج: تعد تقنية الكولاج الرقمي تقنية رقمية مستوحاة من التقنية التقليدية والتي تقوم على استخدام مواد مصنعة، أو مطبوعة، أو موجودة، مثل قطع صغيرة من جريدة أو نسيج أو ورق حائط ...وغيرها، على حامل أو قطعة من القماش المحضر للرسم، استخدم الفنان **بابلو بيكاسو** و**جورج براك**، و**رينه مارغريت** هذه التقنية، بتجميع قطع من الورق والخشب والجرائد مع الألوان على القماش المحضر للرسم، لإنشاء تكوينات تجريدية وشبه تجريدية، مثيرة لاهتمام وغاية في الدقة. ينظر: جنان محمد جنان أحمد، الأبتسيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة، بيروت، الجزائر، منشورات: ضفاف، الاختلاف، ط1، 1435-2014، ص.287.

التقليديّ للفنّ"[1]. حيث تُظّهر اللّوحة على المستوى التقريريّ صورة فوتوغرافيّة واقعيّة لمحلٍ تجاريّ متعارف عليه في حياتنا اليوميّة، ويتوسطه كيس ورقي كبير الحجم، كتب عليه "**الأسعار**" بشكل مقلوب، وفي أعلاه تُطل منه قُفّة صغيرة الحجم، ويقف أمامه شخص يضع رجليه على مجموعة أوراق نقديّة كتب عليها "الأجرة".

وَضع مصمّم اللّوحة رفوفا متناظرة معبّأة بالسّلع، وهذا يوحي بوجود هويّة واضحة للمكان، لهذا يوضّح التّشكيل سمات وخصائص موجودة في حياتنا اليوميّة، حيث تمّكن الفنّان من توظّيف التّكنولوجيا الرقميّة في البناء التّشكيلي للّوحة، واستثمارها بشكل واع، أمكنه من تنفيذ أفكاره وأحاسيسه على شكل أعمال فنيّة لها علاقة بالواقع الّذي يمتلكه الفنّان، لذا عمل على دمج رسومات حقيقيّة في معظم لوحاته، لأنّ المزاوجة بين تقنّية الرّسم والصّور"تؤكّد أنّ الفنّان لم يعد يقبل بالواقع المعطى بل يسعى في(...)إحالة العمل إلى تجربة المتلقّين لتوعيتّهم بقوّة الأشّياء"[2]؛ حيث رسم في وسط الصّورة كيسًا ورقيًا ذا حجم كبير، تطل منه القفّة ذات الحجم الصّغير من الأعلى على المواطن، الّذي تموقع في الأسفل واقفا على حزمة من الأوراق النقديّة مستاءً من الوضع المعيشي بسبب الارتفاع الجنونيّ للأسعار، كما أنّ الأجرة هي رمزيّة للعملة، ووضْعها تحت قدمي المواطن دلالة على تدنيّ قيمتها، "حيث يؤدّي ارتفاع الأسعار إلى فقدان النّقود لجزء من قوّتها الشرائيّة، ممّا يؤدي إلى إضعاف ثّقة الأفراد بوحدة العملة الوطنيّة، ومن ثم تتدهور قيمتها، ممّا يؤدي إلى ارتفاع الاستهلاك وانخفاض الادخار، وهذا ما يؤدي إلى فقدان النّقود لوظيفتها كمُخزّن للقيمة"[3] رغم غياب الدّال المباشر على هويّة العملة، بينما يتطّلع المواطن مشيرا

---

[1] المرجع نفسه، ص.300.

[2] المرجع نفسه، ص.301.

[3] مولود أرزيوقات، بوداح عبد الجليل، ظاهرة غلاء الأسعار في الجزائر علاجها من منظور جهاز الحسبة الإسلامي، مجلة المنهل (الجزائر ، جامعة الوادي،)، مجلد:7، العدد:2، 2021/3/2، ص.356. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/169160

بأصبعه إلى القّفة في الأعلى، يحاول أن يستعين بكلمة الأسعار المكتوبة بالمقلوب كسلم للوصول إليها، فكل الأيقونات في وضعية استعارة فضائيّة نحو الأعلى.

أرسل الفنّان ومضة توعويّة من خلال العمل الفنيّ، بتوظيفه الكيس الورقيّ والقفة "كبدائل صديقة للبيئة بدل الأكياس البلاستيكيّة [1] الشائعة الاستعمال، فقد غابت القفة[2] التقليديّة من الأسواق، لذا قزّمها الفنّان في المشهد، للدّلالة على إفلاس المواطن بسبب ارتفاع الأسعار، قياسا على المثل الشّعبيّ**"خلاه قفة بلا وذنين"، أو"لاَ قُفَة، لاَعْنَبْ، لاَ راسْ المَالْ"**[3]، فالمواطن المفلس هنا يسمى "بالنموذج الأساسيّ Paradigm الّذي هو مجموعة من الدّوال الأساسيّة المرتبطّة بعضها بالبّعض، والّتي تصنع صورة سائدة لموضوع ما، أو شخصيّة ما"[4]، فقد آثر الفنّان تغييّب الحوارات اللّغويّة واكتفى بوضع كلمة "**الأسعار**"، لأنّ الموضوع يكتفي بدلالته الأيقونيّة الصرفة، ويمكنه الاستغناء عن كلمة "الأسعار"و"الأجرة"، فهو يفصح عن نفسه دون الارتكاز على مناوبة الأيقون اللّسانيّ، حيث تحوّلت اللّوحة من السّكون إلى الحركة، لأنّها تعكس ضعف القدرة الشّرائيّة للمواطن، ومعبّرة عن صّورة مؤلمة للواقع الاجتماعيّ.

---

[1] ختال سهام، عدالة محمد، دور الجمعيات في حماية البيئة من التلوث البلاستيكي في إطار التنمية المستدامة، (مجلةRoute Educational & Social Science Journal، تركيا)، المجلد:6، العدد:3، ص.245. الرابط: bit.ly/3Av9QC2

[2] القفة: في الأصل تنتج من حلفاء مدقوقة وغير مدقوقة، تستعمل القفة لنقل الرماد والنفايات من الخيمة إلى المنزل ونقل مخلفات المواشي والدواب من الحظائر، ولتنقية الحقل من الحجارة، ولنوم الرضع ولحضن الدجاج ويقدم فيها العلف للدواب و تستعمل للقط السنابل بعد الحصاد، ويعرض فيها الخضر والفواكه. ينظر: الحسين ريوش بلحسن، التراث الشعبي وأهميته التاريخية من خلال نماذج من الأمثال والعادات والطقوس والمرددات الشعبية، الأردن، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، 2021، ص. 102.

[3] الحسين ريوش بلحسن، التراث الشعبي وأهميته التاريخية، مرجع سابق، ص.103.

[4] إسماعيل حسام الدين محمد، ساخرون وثوار، مرجع سابق، ص.234.

8.2. تحليل اللوحة(61):

الشّكل(61): يوم المعلّم

المصدر: https://bit.ly/3h93bqi:9/9/2022

نشرت اللّوحة على صفحة الفنّان الكاريكاتيريّ **طارق صخراوي**[1]، بمناسبة اليوم العالميّ للمعلّم المصادف ليوم 5 أكتوبر من كلّ سنة، وهي مناسبة للاعتراف بفضل المعلّم وتكريم رمزيّ لدوره، إيمانا بالعلم الّذي ترتقي به الشّعوب، ولأنّ الحضارة تبنى على ثلاث حسب المفكّر مالك بن نبي"**الأرض، الإنسان، والتراب**[2]، لذا تعمل الاستراتيجيّات التربويّة في كلّ بلدان العالم على تكوين الإنسان "(رأس المال البشريّ)؛ حيث شاع استخدامه في الستّينات على يد **ويليام شولتز**William scholtz Theodore (1902–1998)، فهو حصيلة تفاعل أربعة عناصر تتمثّل في: الإرث التاريخيّ، التّعليم، التّجارب، ومواقف الفرد حيال حياته وعمله[3]. أمّا التّربيّة فقد عرّفها **روني اوبير** René .Hubert (1885-1945) مجموع التّأثيرات والأفعال التي يمارسها بكيفيّة إراديّة، كائن إنساني على آخر...تقوده إلى النّضج والكمال[4]، وبهذا تجتمع التّربية والتّعليم في المدرسة كمؤسّسة –اجتماعيّة ثابتة بعد الأسرة – لتقدم للمجتمع جيلا يُعتمد عليه في تسيير شؤون البلدان وتطويرها.

---

[1] طارق صخراوي: فنان كاريكاتيري جزائري من مواليد 1983 بولاية برج بوعريريج، رسام مجلة المنظمة الجزائرية لحماية المستهلك، ينشر أعماله على صفحته في الفيس بوك. له العديد من المشاركات منها: المركز الأول وطنيا في موضوع الفن والتوعية برعاية وزارة الشباب والرياضة سنة 2021 – المعرض الدولي لرسامي الكاريكاتير في دورتيه الرابعة والخامسة بمصر سنة 2021، و2022، المهرجان الدولي للكاريكاتير في طبعته الرابعة بالمغرب سنة 2020، معرض فلسطين الدولي ببغداد العراق سنة 2022، مسابقة تغير المناخ بالبرتغال. مقابلة خاصة عبر تطبيق المسنجر، يوم: 11/20/ 2022، على الساعة: 11.20.

[2] مالك بن نبي، شروط النهضة، تر:عبد الصبور شاهين، دمشق، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، 1406–1986، ص.107.

[3] عيسى خليفي، ربيحة قوادرية، مساهمة الاستثمار في رأس المال البشري في تسير المعرفة بالمؤسسة الاقتصادية الجزائرية "دراسة حالة مؤسسة صناعة الكوابل– فرع جنرال كابل بسكرة، مجلة رؤى اقتصادية (الجزائر، جامعة الوادي)، المجلد: 4، العدد: 6، ص. 174. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/42044

يعتمد الفنّان في الرّسم على برنامج"Ibis Paint"، حيث تقدم اللّوحة مساحة لونيّة خضراء ذات إطار مستطيل، قد كُتب عليها "**كاد المعلّم أن يكون**"، ويَد تحمل ممحاة وكأنّها تَهّم بتغطية كلمة من البيت الشعريّ، أو بمسحه.

تبدو المكونات التقريريّة بسيطة ومحدودة وواضحة في تكوين المشهد المختصر إلى أقصى الحدود التشكيليّة، لذا أي عمل فنيّ "يكشف نفسه منذ المقاربة الأولى، ويمكن للعمل النقديّ أن يصدر فيه أحكاما قاطعة وتفسيرات نهائيّة، ليس عملا فنيّا"[1]، هكذا يبدو عند القراءة الأوليّة، ولكن للفنّان الكاريكاتيريّ رأي آخر، فهو يبحث في خلق عوالم جديدة في الصّورة ذاتها، مبتعدا عن الرتّابة والتّكرار، عوالمّ تحرّك في ذهن المتلقّي أنساقا مُضمرة تختفي وراء الصّورة الظّاهرة، لذا استعاض الفنّان بالاقتباس من خلال التّناص التّراثيّ، في ديباجة نصّه البصريّ بمقطع من البيت الشعريّ الشهير لأمير الشّعراء **أحمد شوقي**(1886-1932)[2] ضمن قصيدته "العلم والتّعليم وواجب المعلّم"[3]، القائل:

قم للمعلّم وفّه التّبجيلا*كاد المعلم أن يكون رسولا**

أدرك الفنّان أنّ النّصّ" المتّصل بالنّصوص الأخرى(...)هو نصّ وروح يتكوّن من أرواح أخرى تمدّه بالحياة والقوّة والبناء"[4]، لذلك عَمد على الارتكاز على التّراث في

[1] محمد الدكروري، الأدب الجديد والثورات، بيروت، دار الفارابي، ط2، 1984، ص36.

[2] أحمد شوقي ولد بالقاهرة في 16 أكتوبر 1886، درس الحقوق والترجمة في مصر وكمل دراسته بفرنسا في كل من جامعة مونبلييه وباريس، نوفي إلى اسبانيا في 1914 في عهد حسين كامل، ثم عاد إلى مصر ولقب بأمير الشعراء سنة 1927، وقد ألف العديد من المسرحيات(مجنون ليلى) والقصائد الشعرية (الشوقيات)، وتوفي في 14 أكتوبر سنة 1932. ينظر:أحمد شوقي في المصادر والمراجع، محمد فتحي عبد الهادي، نبيلة خليفة جمعة، الكويت، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعد البابطين للإبداع الشعري، ط1، 2006، ص.30

[3] ينظر: أحمد شوقي، الشوقيات(الجزء الأول) في السياسة والتاريخ والاجتماع، بيروت، دار العودة، 1988، ص.180.

[4] المتوكل طه، كنوز إبراهيم طوقان: أوراق ودراسات، شعره ورسائله، 2004، بيروت، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004. ص.222.

هذا المقام كضرورة فنّيّة تهدف إلى "النّهوض بهذا الميراث نحو آفاق تراعى فيه مستجدّات المرحلة وتحدّيّات التّاريخ، بما لا يجعلنا نخسر أو نفقد هويّتنا الثقافيّة أو نتجاوز أو نقطع جذورنا"[1].

بقي هذا المقطع من البيت حيّا ومتداولا على الألسن، تخطّى الزّمن والمكان، ويواصل إلى الوقت الحاضر سيرورة الفعل والتّأثير، وبدا أنّ **أحمد شوقي** بَجّل المعلّم في البيت، فوضعه في مرتبة الرّسل مجازا، إجلالا بمهنته الّتي تتطلّب(الاستعداد المهنيّ، التّفرّغ، الصّبر، التّطوير الذّاتيّ، القدوة)، وقد لخّص **شوقي** أهمّيّة المعلّم في القصيدة من خلال الحقل الدّلاليّ للكلمة "**مسئولا، جليلا، نبيلا**"، "**يبني أنفسا وعقولا**"، ..."[2]، وهي إشارة إلى أنّ مستقبل أيّ بلد بيد معلّميها.

لكن الفنّان أراد أن يشارك المتلقّي في هذا العمل الفنّيّ، فما الّذي كان يدور في ذهن الكاريكاتيريّ **طارق صخراوي**؟. فهو لم يفصح عن هويّة الكلمة "**رسولا**"، وأخفاها على المتلقّي، وترك له مهمّة ملء الفجوة؛ حيث يرى **بارت**" أنّ النّصّ ليُصنع من الآن فصاعدا ويُقرأ بطريقة تجعل المؤلّف عنه غائبا على كلّ المستويات(...) لقد دَفن النّاسخ حديث المُؤلّف"[3]. فمن الطبيعيّ أن يقوم أيّ عمل فنّيّ على فكرة، فالفنّان ليس "مطالب بجعلنا نفكّر، بقدر ما جعلنا نفهم الحقائق، فليس كلّ المتلقّين على القدر نفسه من المعرفة خاصّة لمّا نعلم أنّ الحمولة المعرفيّة والثّقافيّة هي المرجعيّة الّتي تحدّد مستوى المتلقّي."[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص.222.

[2] أحمد شوقي، الشوقيات، مرجع سابق، ص.180.

[3] رولان بارت، نقد وحقيقة، تر: منذر العياشي، سوريا، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 1994، ص.20.

[4] عصام عبد السلام شرتح، الشعرية بين القراءة وآلية التأويل، عمان، الأردن، دار الخليج للنشر والإشهار، 2017، ص. 45.

من هنا، يمكن القول أنّ اللّوحة تأسّست في المستوى الإيحائيّ اللّسانيّ على الكلمة المحذوفة "**كادَ المعلّم أن يكون...**"، بعد أن تعمّد الفنّان ترك الفراغ، وأوعز للمتلّقي مشاركته في الفعل الإبداعيّ، لهذا فاستحضار قصيدة **إبراهيم طوقان**(1905-1941)[1] السّاخرة والمعنونة ب"**الشّاعر المعلّم**"[2]، أصبح ضروريّا، فطوقان عاكس شوقي في رؤيته للمعلّم، ورَدَ ذلك إلى أنّ شوقي لم يكن معلّمًا، ف"**لو جرَّب التّعليم (شوقي) ساعَة***لقضى الحياة شقاوة وخمولا**"[3]، وبدا كأنّ طوقان قد لامس هموم المعلّم ونطق بآلام الواقع الحاليّ، من خلال رؤيته الإستشرافيّة لوظيفة المعلّم، الّتي أصبحت عسيرة في ظّل المتّغيرات والمُغريات المعاصرة، وهذا ما يؤكّده **أرسطو** في أنّ التّاريخ يروي أمورا حدثت، أمّا الشّعر فيروي أمورا عامّة ومحتملة الحدوث[4].

لذلك أوحى طوقان بكلمات تكمّل البيت وهي:"**قتيلا**" ضمن البيت "**وقعت مابين البنوك قتيلا**"[5]، وهنا يشير إلى المقاعد قي الصفّ، فيه إيحاء ضمنيّ إلى الأمراض الّتي تصيب المعلّم، والعنف الجسديّ واللّفظيّ الّذي قد يتعرّض له المعلم، لكن يمكن تأويلها حسب عصرنا إلى (البنوك الماليّة) مردّه إلى ضعف راتب المعلّم، وتردّي أوضاع المعلّمين المعيشيّة، كما وردت كلمة "**خليلا**" في قوله "من كان للنّشء الصّغار **خليلا**"[6]، إشارة إلى معاناة المثقّف الّذي امتهن تعليم الصّغار وجمع بين عقليتيّن، أمّا

---

[1]إبراهيم عبد الفتاح طوقان، من مواليد 1905 بفلسطين، تلقى تعليمه في مدارس الرشيديّة بنابلس والمطران بالقدس، ونشر أول قصيدة له سنة 1923، وأكمل دراسته بالجامعة الأمريكيّة، امتهن التعليم في مسيرته، وأَلّف عدة قصائد في عدة مجالات، توفي سنة1941. ينظر: إبراهيم عبد الفتاح طوقان، ديوان إبراهيم، بيروت، دار الشرق الجديد، ط1، 1955، ص. 144.

[2]الشاعر المعلم "إبراهيم طوقان" نظم قصيدة شعرية من 14 بيتا لخص فيها هموم التعليم، وما كان يعانيه كمعلم لغة عربية في فترة تميز فيها التعليم بالندرة والقداسة، ألقاها في حفل بمدرسة المعلمين العليا. ينظر: إبراهيم عبد الفتاح طوقان، ديوان إبراهيم، مرجع سابق، ص. 144.

[3] إبراهيم عبد الفتاح طوقان، ديوان إبراهيم، مرجع، سابق، ص. 144.

[4] رينيه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، الرياض، المملكة السعودية، 1991، ص47.

[5]ابراهيم عبد الفتاح طوقان، ديوان إبراهيم، مرجع سابق، ص. 145.

[6]إبراهيم عبد الفتاح طوقان، ديوان إبراهيم، مرجع سابق، ص 144.

في الوقت الحاضر يمكن تأويلها بعلاقات صداقة مع الطّلبة، ممّا أفقد المعلّم الهيبة والوقار، ويمكن أن تكون الكلمة "**سجينا**"، بالنّظّر إلى المناهج المُقيّدة لحرّيته الفكريّة، وما سببته من كآبة بسبب ملل التّكرار، كما يمكن أن تكون "**ضائعا**" قياسا على بيت الشّاعر الجزائري **محمد العيد أل خليفة** (1904-1979)[1] في قوله:" وقد زعموا عمري مع النّشء **ضائعا**"[2]. هكذا حاول الفنّان، أن يعطي للوحته الكاريكاتيريّة طابع الحدث التّواصليّ، فكان من الضّروريّ اختيار الفنّان لكلمات موجزة أو صورا معبّرة لنقل رسالته، وفي الوقت ذاته يخفي رسائل، يتركها لفهم المتلقّي وقدرته على استنطاق النّصّ، والوصول إلى أفكار قصدها وأخرى لم يقصدها، وينقل القارئ بمختلف مستوياته اللّغويّة والثقافيّة إلى مستويات عليا في القراءة المنفتحة على التّفسير والتّأويل. ففي اللّوحة تظهر أيقونة الغياب[3]، الممثّلة بنصف اليد تلبس بذلة بيضاء؛ حيث عَدّ **دي سوسير** الدّال حضورا ماديّا والمدلول غيابا ماديّا، لكنّه حاضر ماثل معنويّا"[4]، فغياب استراتيجيّة الخطاب الكاريكاتيري تعطي فرصة لاستحضار الغياب و"هيمنة الخطاب الاستعاريّ[5]، لذلك لم يفصح عن هويّة المعلم وتركه مجهولا، معتمدا على مرجعيّات المتلّقي المختلفة في ملء الفراغ المحذوف؛ لأنّه يمكن أن يكون "ذكرًا، او أنثى"، "شابا، أوكهلا"، كما يمكن أن يكون إشارة ضمنيّة إلى تغييبه عن المشهد

[1] محمد العيد آل خليفة: ولد في 28 أوت 1904، بأم البواقي، حيث تحصل على شهادة بجامع الزيتونة سنة 1921، وشارك في النهضة الفكرية وذلك بالنشر في المجلات(صد الصحراء، المنتقد، الإصلاح)، ويعد من مؤسسي جمعية العلماء المسلمين، وقد توفي في 31 جويلية 1979. ينظر: ديوان محمد العيد آل خليفة، عين مليلة، الجزائر ، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، 2010، ص.344.

[2] ديوان محمد العيد آل خليفة، مرجع سابق، ص. 344.

[3] استعمل تودروف الحضور والغياب In Absentia وتعرض لقضية المعنى والمبنى، على أن علاقات الغياب هي علاقات المعنى وعلاقات الترميز Symbolisation ، وعلاقات الحضور In Presentia هي العلاقات التشكيليّة أو البناء Configuration. محمد خديم، جدلية الحضور والغياب في إنتاج المعنى، لدى حبيب مونسي، مجلة اللغة العربية، المجلس الاعلى للغة العربية، الجزائر، المجلد :22، العدد:4، سبتمبر 2020، ص. 483. ينظر: https://www.asjp.cerist.dz/en/article/143509

[4] المرجع نفسه، ص. 483.

[5] عبد الله بريمي، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص. 155.

الفكريّ، وضرب هالته وتراجع مكانته في المجتمع، هذا المجتمع الّذي وضع ثقته في المعلّم، فكانت المدرسة قديما "مثالا للانضباطيّة، فالمعلّم يتمتّع باحترام الطلاب والمجتمع ،ولم تكن المشكلات السّلوكيّة تمثّل عبئا على المعلّم، فقد مُنح حرّيّة التصرّف في المواقف التربويّة دون أن يتدخّل أحد.[1]"، والمجتمع ذاته فرض على المعلّم القيود والقوانين، وجعله موضع ازدراء، حسب **محمد العيد**" أرى جلّ أصحابي ازدروا بوظيفتي"[2]، والسخريّة في مواقع التواصل الاجتماعيّ حديثا.

اعتمد مصمّم اللّوحة على التّنظيم في الأشكال رغم محدوديتها، وهي سيمات جماليّة تتأسّس عليها اللّوحة، وذلك بالاعتماد على قاعدة خطوط القّوة حيث تتوازن العناصر، غير أنّه استعان بالمكوّن اللّونيّ الّذي فرض مبدأ السّيادة في اللّوحة، وسيطر على الحقل البصريّ، ممّا خلق قوة تأثيريّة، فقد اختار اللّون الأخضر الموحّد كخلفيّة للّوحة، بما يحمله من دلالات سيميائيّة، فهو يمثّل"الاستقرار والنقّاء والانسجام، ويعتبر أفضل الألوان الشافية؛ حيث يستخدم لإحداث التّوازن في الجسم"[3]، فهو لون الفهم والتّفاؤل، إنّ رؤية هذا اللّون لفترات طويلة لا يشعر العين بالقلق والملل، بل يدفعها للهدوء والاطمئنان، وكتب عليها باللّون الأبيض الّذي عرف بدلالاته الإيجابيّة، مشيرا إلى لون الطّباشير، وهو هنا يوحي إلى التّعليم في الماضيّ، وبالتّالي يعزّز مقولة" كاد المعلّم أن يكون رسولا" بالنّظر إلى جودة المثلث الديداكتيكيّ (المعلّم والمتّعلم والمعرفة) ل**جون هوساي**JEAN HOUSSAYE **(1947)** حيث يرى أنّه لا يمكن تصوّر التّعليم خارج هذا المثلث الّذي يمثّل التّكامل أساس أطرافه[4]، فمُنشئ

[1] محمد العكور، الدليل الوقائي لحماية الطلبة من العنف والإساءة، الأردن، وزارة التربية والتعليم، ادارة التعليم وشؤون الطلبة، 2007-2006، ص.17.

[2] ديوان محمد العيد آل خليفة، مرجع سابق، ص.344.

[3] جمعة دراز، علم النفس اللوني-الرمزية اللونية، الأردن، دار أمجد للنشر والتوزيع، ط .1، 2015، ص. 95.

[4] عيسى طاب، في سؤال الديداكتيك، مجلة دراسات (جامعة عاشور بالجلفة، الجزائر)، المجلد:4، العدد 1، جوان 2015، ص.167. الرابط: https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/332/4/1/16860

العمل اعتمد على الظّروف المحيطة الّتي يعيشها المتلّقي، ليضمن الاستجابة، فقد استمدّ قانونه من بيئتـه ومقوّماتهـا، وجاءت رؤيته الجماليـّة متميّزة الملامح، والّتي استعملت لمخاطبـة الـذّوق العام. وبالتّالي اقتصرت مدوّنته اللّونيّة على الأخضر والأبيض، و على الأسود ليظهر ظلال اليد، فاللّون له" دلالات رمزيّة ترتبط بالسّياق، وتختلف هذه الدّلالات حسب الثّقافات، فالألوان تزوّدنا بالموضوعات الموجودة في البيئة، وقد أكّد **بولي كلي** Paul Klee (18799-1940)حين قال إنّني مصوّر، أنا واللّون شيء واحد[1]، ويوعز هذا الاختيار إلى أهمّية الموضوع ، فقد آثر الاقتصاد في اللّون والشّكل معا حتّى لا يشتّت اهتمام المتلقّي، ويفتح للنّص البصريّ جماليّات التّأويل، ومن ثمّ تبرز قيمته الجماليّة الفنيّة ويعطي الاتّساع الدّلاليّ المرجو من العمل.

مجمل القول؛ إنّ التّعليم ليس بالمثاليّة الّتي تحدّث عنها **شوقي**، وليس بالسّوء الّذي ذكره **طوقان**، حتّى لو كان في زمن فقد العلم مرتبته في المجتمع، وأصبح المعلّم بين مطرقة القوانين وسندان المجتمع. لذا استدعى هذا العمل الفنيّ التّقشّف التّشكيلي، وحاول استدراج المتلقّي ضمن أشكال وألوان وزّعها الفنّان بتناسق ضمن تكوين اللّوحة، وهذا ماأعطى للّوحة أبعادا فكريّة وجماليّة، ترتبط بإبداع الفنّان وقدرته في البناء؛ لأنّ القدرة على التّعبير عن أيّ عمل فنيّ لن تأتي من فراغ، وإنّما ترجع إلى ثقافة الفنّان ومخيّلته وتحسّسه للمشكلة، فكلّما كانت المخيّلة خصبة يكون الإنتاج أفضل.

خلاصة الفصل:

لقد عرّج هذا الفصل على الأعمال الكايركاتيريّة في الجزائر بكلّ تنوّعاتها الجماليّة والدلاليّة والتقنيّة، بدءا برسومات الرّواد الأوائل حسب ماتوفّر من أرشيف،

---

[4]شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية، مرجع سابق، ص15.

[1] المرجع نفسه، ص.15.

وصولا الى الجيل الحالي، في محاولة لرصد أهمّ التيمات الّتي طبعت المسار الفنيّ لتطوّر الكاريكاتير، المأخوذة من حركيّة المجتمع بهدف تحريك الوعي والرّأي العام من خلال نماذج فكريّة وحياتيّة؛ حيث تتشكّل الممارسات الكاريكاتيريّة من ذوبان الأجناس الفنيّة تحت مظلة الفنّ(فن الشّعر، فن الكولاج..الخ).

إجمالا، سعى فنّ الكاريكاتير في الجزائر عبر أيقوناته باختلاف توصيفاتها إلى القبض على الأثر الفنّي الجماليّ عبر سيرورات التّأويل، وفتح مغاليق النّصوص البصريّة وسبر أغوارها، وحاول الفنّان الابتعاد عن الطرح المباشر لأفكاره الّتي عالجت موضوعات مختلفة في المجتمع الجزائريّ. ممّا يعني أنّ الكاريكاتير إنّما استقل بوجوده كفنّ ساخر يوم أصبح لسانا للشعب وأداة فعّالة لكشف الحقائق والخفايا، أملا في تغيير الواقع وتجاوز مرارته. ولهذا لا يمكن أن نفصل بين الكاريكاتير كفنّ ساخر، وبين وظيفته الجوهريّة في الحياة العامة للمواطنين والمتمثّلة بالأساس في إسقاط الأقنعة بسلاسة الكوميديا.

الخاتمة

إنّ الكاريكاتير عمل فنّيّ تتداخل فيه الأجناس الفنّيّة، كنوع من وسائل النّقد والاحتجاج تحت مظلّة السّخرية بأنواعها، وهي مفردة في الفنّ تحقّق التّهكّم والمبالغة والمجاورة للإيحاء بالحقيقة؛ حيث أصبح مظهره ومرجعيّته وسيلة في ربط الفنّ بالواقع. كما أنّ فنّ الكاريكاتير أسّس لأرضيّة خصبة في مجال الفنّ والاتّصال، يعيد من خلالها تثبيت دورة المجتمع معتمدا على لغة خطابيّة تستند أساسا إلى ثقافة المتلقّي، تستعين بالنّسقين البصريّ واللّسانيّ في نماذج تفضحها المبالغة الكاريكاتيريّة من خلال تصوير السّياقات المختلفة في محاولة استفزاز وتحريك السّاكن في المجتمع بمعالجة موضوعات تتعدّد في الحياة، يتعامل معها الكاريكاتير بحرفيّة مختفيا وراء السّخرية؛ حيث تضطلع أنساقه بوظيفة مضاعفة لإظهار الصّريح والمضمر، صانعا بذلك آليّات التّواصل والتّأثير. وبما أنّ الصّورة الكاريكاتيريّة ظاهرة تستقرئ المجتمع، فإنّه ليس بالضّرورة أن يكون مفهوما عالميّا، خاصّة إذا استمد علاماته ودلالاته وأيقوناته من رحم الواقع المحليّ الّتي تصنع له الخصوصيّة والتفرّد.

فتعدّد الأساليب في الاشتغال الفنّيّ الجماليّ لأنساق الكاريكاتير، أسهم بشكل واضح في ثراء الأعمال من ناحية الشّكل والمضمون، وهو ظاهرة صحيّة ستجعل من فنّ الكاريكاتير في الجزائر يخطو بخطوات ثابتة لكسب رهانات تواجده وتثبيت مكانته إقليميّا ودوليّا، وهو ما لمسناه من خلال تتبّع مسيرة بعض الفنّانين المشاركين في مسابقات الكاريكاتير الدوليّة؛ حيث أبانوا عن أساليب إبداعيّة متميّزة، وتجدر الإشارة إلى أنّ كلّ المسابقات العالميّة تشترط على المشاركين عدم إدراج الأيقون اللّسانيّ في الرّسم.

أبرزت هذه الدّراسة رمزيّة اللّوحات المقترحة وطاقاتها التّأويليّة سواء في الأيقون التّشكيليّ واللّسانيّ، استنادا على لغة الجسد في اللّوحات الّتي ضمّت الشّخوص، كما أنّ فنانين جمعوا بين المأساة والملهاة، فأرسوا بعدا تأمّليّا فلسفيّا،

جسّدوا فيها طبيعة الحياة الّتي عاشها الجزائريّون(**أيوب**)، وأرّخوا لذاكرة فنيّة بالصّور الكاريكاتيريّة(**عراب**)، كما أثاروا تيمات أظهر من خلالها الفنّانون جماليّات الشكل والمضمون على اختلاف مشاربهم و ووجهة نظرتهم للموضوع، كما تعدّدت الأساليب الفنيّة كالتّناص والاستعارة، والأدوات التقنيّة الحديثة والمعاصرة لتجسيد أعمالهم، كالكولاج واستعمال برامج وتطبيقات الرّسم الرّقميّ الجديدة.

واستنادا على ماجاء في الإطار النظريّ وماتقدّم من تحليل العيّنات المقترحة، توصّلت الباحثة إلى جملة من النتائج نذكر الآتي:

– ظهور الجيل الرقميّ الّذي تفنّن بالقلم الالكترونيّ من روّاده: بوقمرة، طارق صخراوي...

–غياب فنّ الكاريكاتير النّسوي في الصّحف والمدوّنات الرقميّة، مع وجود فنّانتين: إحداهنّ لديها ركن قار صحيفة المشوار السياسيّ والأخرى تنشط على مواقع التّواصل باسم مستعار.

-غياب فضاءات العرض، والمسابقات والمهرجانات الخاصّة بالكاريكاتير والجمعيّات والهيئات النقابيّة الّتي تؤطّر الرّسّامين بمختلف توجّهاتهم.

- سجّلت الدّراسة وجود هوّة بين الفنانين الكاريكاتيريّين المحترفين الّذين يشتغلون في الصّحف، والهواة الّذين يمارسون الكاريكاتير، وبين التيّار المعرّب والتيّار الفرونكفونيّ، بسبب الانتماءات الإديولوجيّة.

–وجود جمهور متلقّي للكاريكاتير ومتفاعل مع ما ينشر من مواضيع، خاصّة على صفحات التواصل الاجتماعيّ.

–إنّ الجيل الجديد أدخل نوعا من الجماليّات على فنّ الكاريكاتير؛ حيث اعتمد روّاده على الرّسم أكثر من الفكرة على عكس الجيل الأوّل.

في ختام هذا العمل، ندرك أنّ الكمال هو المتبغى والغاية، ولكن القصور طالما رافق الأعمال ويعود ذلك إلى ظروف الإنجاز الّتي تزامنت مع وباء كورونا، وإلى طبيعة الموضوع المعالج وندرة الدّراسات النقديّة العربيّة في الحقل البصريّ والكاريكاتيريّ خاصّة في مقاربته الجماليّة، لذا وجب الاهتمام بالكاريكاتير كفنّ كاشف لتناقضات المجتمع، وإخضاعه للكتابات النقديّة الأكاديميّة وإخراجه من التّهميش.

التّوصيات:

1- انشاء مكتبات وطنيّة للكاريكاتير على غرار مكتبات العالم.

2- ضرورة إنشاء وعاء تنظيميّ يؤطّر ويلمّ شمل الفنّانين الكاريكاتريّين في الجزائر، أسوةً بكثير من الفنّانين الكاريكاتريّين في الدّول العربيّة الّتي نظّمت صفوفها من خلال جمعيّات ترعى هذا الفنّ.

2- إقامة المعارض والمسابقات، وتخصيص جزء من المتاحف الوطنيّة لرصد تاريخ الكاريكاتير في الجزائر، على غرار فنّاني مصر الّذين أنشؤوا متحفا للكاريكاتير بقرية تونس بمصر.

3- الاهتمام بالدّراسات الأكاديميّة لتاريخ هذا الفنّ بالجزائر بالكتابة عن الفنّانين الروّاد الأوائل ووبتسليط الضّوء على محترفي هذا الفنّ.

4- الاهتمام بالجانب الجماليّ لفنّ الكاريكاتير بالجزائر في الدّراسات النقديّة.

5- الاهتمام بمقياس فنّ الكاريكاتير في كليّات الفنون ومدارس الفنون الجميلة، وتكليف مهمّة تدريس فنّ الكاريكاتير لفنّان كاريكاتيريّ؛ لأنّ مهمّة تعليمه ليست بالأمر السّهل كما يُظن، وإدراجه في مناهج التّربية التّشكيليّة في المستويين المتوسّط والثّانوي، وفي مناهج ثانويّة الفنون الّتي استحدثت مؤخّرا، بتقديمه درسًا بالمحاكاة حتّى يتمكّن التّلميذ من تعلّم أبجديّاته الأوّليّة على الأقل في شقّه التشكيليّ.

6-برمجة لقاءات ومحاضرات مع الفنانين الكاريكاريين في كليّات الفنون مرفقة بمعارض ومسابقات على هامش هذه التّظاهرات.

7- نشر أعمال الفنّانين في شكل كتاب أو ألبوم يسهّل على الباحثين الوصول إلى المصدر، كما هو دارج عند الفنان المصريّ **البهجوريّ** والفنان الفلسطيني **ناجي العلي** والفنان الجزائريّ **هشام بابا أحمد،** أو عبر إنشاء موقع الكترونيّ مثل الفنان الجزائري **(طيب عراب)**، وقد جاءت هذه التّوصية، بعد العناء والصّعوبات في الحصول على أرشيف الصّحف(جريدة **الجمهوريّة:** 1965-1978)، وجريدة **الخبر**(1990-1997).

الملحق

الصورة رقم (1): واجهة صحيفة الصح آفة

رهان الأحزاب على نتائج مجلس النواب
"مسامير القصعة" في مواجهة "مسامير جحا"
الصحافة
ESSAH - AFA
أسبوعية سياسية ساخرة
على إيقاع النظام المنضم
قبضة الحديد تضغط على بن جديد لخنق المد الأصولي "العنيد"
مواجهة مفتوحة على المجهول
الظلال المبين
مع صمت الرئاسة على الاضراب البابي
العدالة "تحتضن دم" عباسي
جاء الملك.. يحيا الملك
قيادة الباكس "تستولي" على الجزائر الجمهورية
خفايا سياسية أم إعلامية
بحيرة الجنوب تنتقل الى الشمال
دعوة للرئيس للإهتمام بها في هذا "الشتاء"
رؤوس أينعت وصعب قطافها
فمن يترشح لإنقاذ الدائرة المحلورة

المصدر: العدد :17، من 29 ماي –إلى 4–جوان 1991، ص.1. مقتنيات خاصة

الصورة (2): واجهة صحيفة بوزنزل

المصدر: صحيفة بوزنزل، العدد :2، من 26 أوت إلى 09 سبتمبر 1992، ص.1.مقتنيات خاصة

الصورة(3): واجهة صحيفة الوجه الآخر

المصدر: العدد:6، من 23 إلى 29 ماي 1993، ص 1. مقتنيات خاصة

الصورة(4): واجهة صحيفة كرنفال

المصدر: صحيفة كرنفال، العدد:4، من 15 الى 21 ماي 1999، ص.1.مقتنيات خاصة

الصورة(5): الصفحة الأخيرة من صحيفة كرنفال

المصدر: كرنفال ، من 11 الى 17 مارس 2000، ص.24.**مقتنيات خاصة**

الصورة(6): الصفحة الأخيرة من صحيفة القرداش

القرداش
الصفحة الأخيرة
العدد 5 الثلاثاء 12 ماي 1992

خرطيات

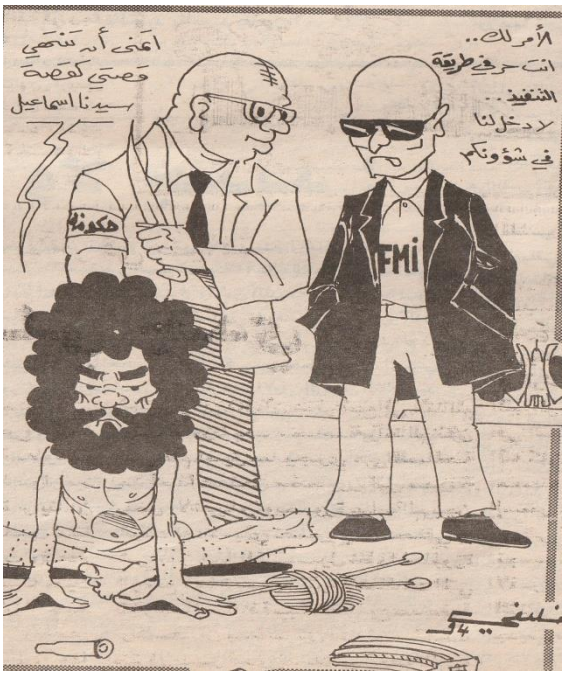
وزير الرشوة والتفماس

التفماس لا يعني الإختلاس

لا وجود لأدلة تثبت إدانتنا

المصدر: صحيفة القرداش، العدد:5، الثلاثاء 12 ماي 1992، ص.12. مقتنيات خاصة

الصور (7-8-9-10):



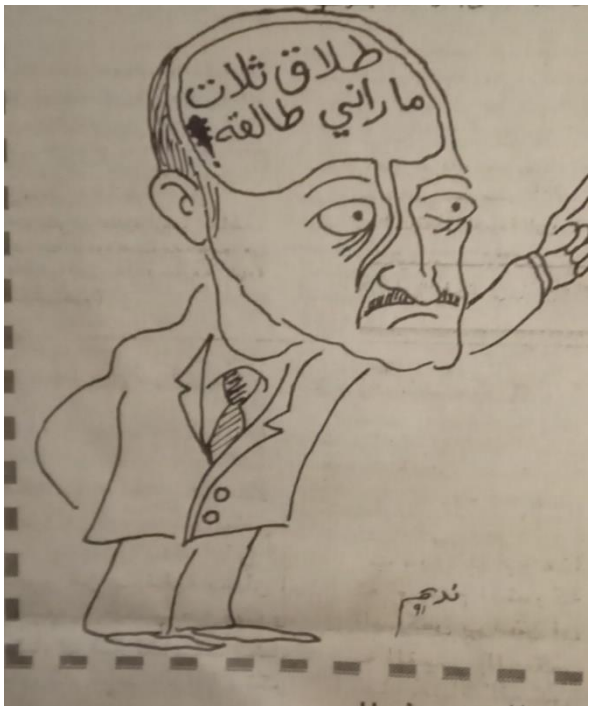
المصدر (7): كاريكاتير البرجي، الصح آفة، العدد:15، 13 ال 20 ماي 1991، ص.1. مقتنيات خاصة

االمصدر (8): كاريكاتير بن علال، الصح آفة، العدد:75، من7 الى 14 جويلية 1992، ص.1.م.خ

المصدر (9): كاريكاتير صابر، الوجه الاخر، العدد:47، من 20 الى 27 مارس1993، ص.23.م.خ

المصدر (10): كاريكاتير خليفي، الوجه الآخر، العدد:47، من 20 الى 27 مارس 1993، ص.3.م.خ

الصور(11-12-13-14)



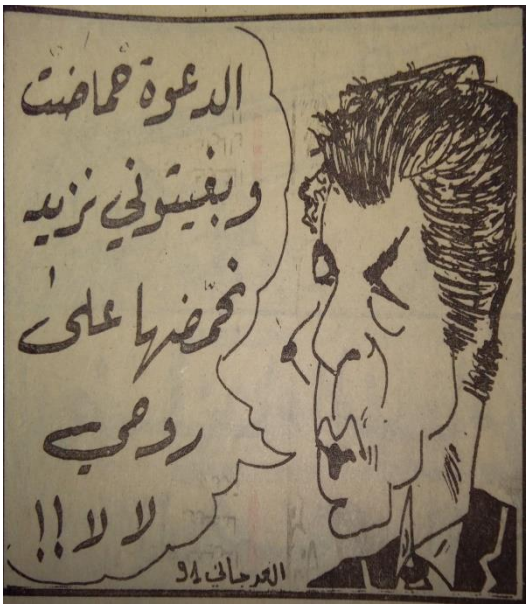
المصدر (11): كاريكاتير لطرش، بوزنزل، العدد:2، 26 الى 9سبتمبر1992، ص.3. مقتنيات .خاصة

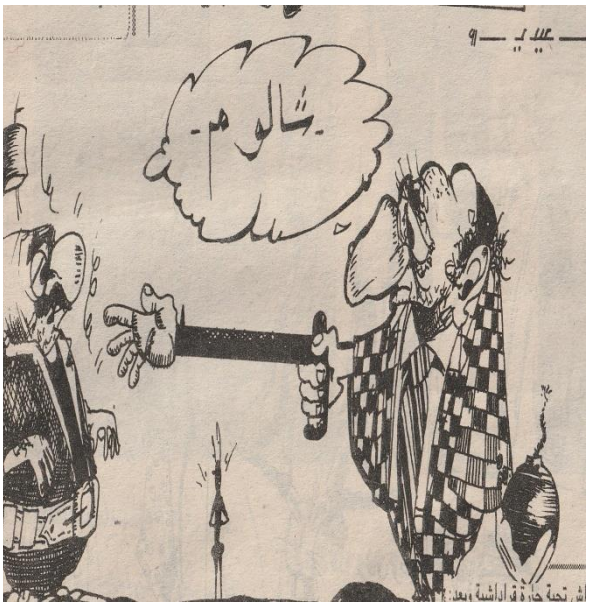
المصدر (12): كاريكاتير نديم، الصح آفة، العدد:26، من 31 جويلية الى 7 اوت 1991، ص.1.م.خ

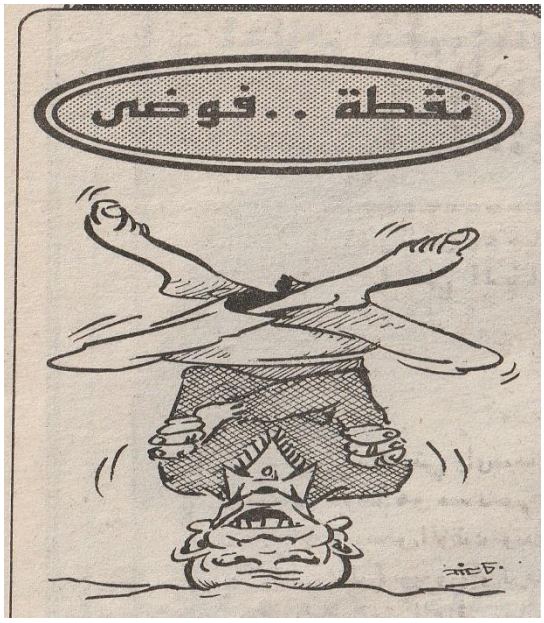
المصدر (13): كاريكاتير بارة، بوزنزل، العدد:2، من 26 الى 9 سبتمبر 1992. ص.2.م.خ

المصدر (14): كاريكاتير عينوي، الوجف الاخر، العدد:6، من 23 الى 29 ماي 1993، ص.9.م.خ.

الصور (15-16-17-18)







المصدر (15): كاريكاتير عيدي، قرداش، العدد: 5، الثلاثاء 12 ماي 1992، ص.3. مقتنيات خاصة

المصدر (16): كاريكاتير العرجاني، الصح آفة، العدد: 38، من 23 إلى 29 أكتوبر 1991، ص.8.م.ق

المصدر (17): كاريكاتير حمادي، الوجه الآخر، العدد:49، من 10 إلى 17 أفريل 1994، ص.22.م.خ

المصدر (18): كاريكاتير ...، الوجه الآخر، العدد:6، من الأحد 23 ماي 1993، ص.9.م.خ

الصور: (19-20-21-22)

المصدر (19): كاريكاتير بن حريزة عبد الغني، الساخر، العدد:6، 25- 31 مارس 2002، ص.4.مقتنيات خاصة

المصدر (20): كاريكاتير...، كرنفال، العدد:47، من السبت 11إلى 17 مارس 2000. ص.71.

المصدر (21): كاريكاتير....، الوجه الآخر، العدد: 47، 20 الى 27 مارس 1993، ص.22.

المصدر (22): كاريكاتير سلطاني، القرداش، العدد:5، الثلاثاء 12 ماي 1992، ص.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

1. المصادر:

1. برغسون، الضحك، تر: علي مقلد، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، 1987.
2. بريمي عبد الله، مطاردة العلامات، بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية –الإنتاج والتلقي، عمان، كنوز المعرفة، ط.1، 1437هـ-2016.
3. بنكراد سعيد، السيميائيات، مفاهيمها وتطبيقاتها، الرباط، سلسلة شرفات، منشورات الزمن، 2013.
4. جبر منى، فن الكاريكاتير، القاهرة، مصر، الهيئة المصرية للكتاب، 1977.
5. جولي مارتين، مدخل إلى الصّورة، تر: علي أسعد، دمشق، سوريا، دار الينابيع، ط1،2011.
6. حمادة ممدوح، فنّ الكاريكاتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصّحافة، سوريا، دار عشتروت، 1999.
7. سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي (1500-1830)، الجزء الثاني، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط1، 1998.
8. سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي(1830-1945)، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط.1، 1998.
9. سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي(1830-1954)، الجزء الثامن، بيروت، دار الغرب الجزائري، ط1، 1998.
10. سعد الله ابو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي(1954-1962)، الجزء العاشر، الجزائر، دار البصائر للنشر والتوزيع، 2007.
11. سلامة عاطف، الكاريكاتير فن اختراق الطابوهات، حيفا، فلسطين، مكتبة كل شيء، ط1، 2018.
12. سلامة عاطف، سلطة السخرية والفن المشاغب، حيفا، فلسطين، مكتبة كل شيء، ط1، 2018.
13. شاكر عبد الحميد، الفكاهة والضحك رؤية جديدة، الكويت، عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد: 289-يناير 2003.
14. شرف الدين عبد التواب أحمد، الكاريكاتير السياسي محليا وعالميا(اللغة والفكاهة والنظرية البراغماتية)، القاهرة، مجموعة النيل العربية، ط1، 2018.
15. الشعشاع طلال فهد، فنّ الكاريكاتير (دراسة علميّة نظريّة وتطبيقيّة)، بيروت، مؤسّسة الانتشار العربيّ، ط.1، 2001.
16. شقرون نزار، مكاشفات الصّورة في اللّوحة والكاريكاتير، صفاقس، دار محمد علي للنشر، 2010.
17. طاهر شمهود كاظم، فن الكاريكاتير، لمحات عن بداياته وحاضره عربيا وعالميا، الأردن، أزمنة للنشر والتوزيع، ط.1، 2003.
18. قدور ثاني عبد الله، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، عمان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، 2007.
19. مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية من أجل بلاغة الصورة، تر: سمر محمد سعد، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، 2012.

20. مراد حمدان سوسن، الفن الأمازيغي البدائي وأثره على الفن التشكيلي في الجزائر، الجزائر، منشورات الابريز، 2013.

21. مردوخ إبراهيم، الحركة التشكيلية المعاصرة بالجزائر، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.

22. مردوخ إبراهيم، مسيرة الفن التشكيلي الحركة بالجزائر، الجزائر، وزارة الثقافة، ط1، 2005.

23. المسكيني بن شيخة أم الزين، الفن يخرج عن طوره، بيروت، دار جداول، 2011.

24. ممدوح حمادة، فن الكاريكاتير في الصحافة الدورية، دمشق، دار عشتروت للنشر،1999.

25. النابلسي شاكر، أكله الذئب(السيرة الفنية لناجي العلي)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999.

26. الهاشمي مجد، الكاريكاتير فن الحياة، عمان، الأردن، دار المناهج للنشر والتوزيع، ط1، 2003-1423.

27. هجرس شوقية، فن الكاريكاتير، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، 1426هـ/2005.

28. يوسف إدريس، فقر الفكر وفكر الفقر، القاهرة، دار المحرر الأدبي للنشر والتوزيع، 1988.

1. Champfleury, Histoire de la Caricature Antique, 3édition, E. dentu éditeur, Paris,1867
2. Champfleury, Histoire de la Caricature Moderne 3ème édition, Paris, E. Dentu, S. D.
3. Champfleury, Histoire de la Caricature, Sous la Réforme et la ligue, 2ème édition, E. Dentu, Paris, 1880.
4. Guenaou Mustapha, Histoire et mémoire de la Caricature en Algérie, France, EDILIVRE , 2019.
5. Lynch Bohum, A History of Caricature, London, Faber and Gwyer, s.d.
6. Wright Thomas, Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art ,tra :Octave Sachot, Paris, 2ème édition, Adolphe de la Hayas, libraire éditeur,1875.

2. المراجع العربية:

1. بن مالك رشيد، مقدمة في السيميائية السردية، الجزائر، دار النشر القصبة للنشر، 2000.

2. بن خويا دريس، علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث(دراسة في فكر ابن القيم الجوزية)، اربد، الأردن، عالم الكتب الحديث، 2016.

3. أبو رزيق محمد، من التأسيس إلى الحداثة في الفن التشكيلي العربي المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2000.

4. أبو زيد حمد، المدخل إلى البنائية، القاهرة، مصر، المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية، ط.1، 1995.

5. إحدادن زهير، الصحافة المكتوبة في الجزائر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، 2012.

6. أحمد جنان محمد جنان، الأبتسيمولوجيا المعاصرة وبنائية فنون تشكيل ما بعد الحداثة، بيروت، الجزائر، منشورات: ضفاف، الاختلاف، ط1، 1435-2014

7. أسامة عبد المنعم ياسمين، صورة المرأة العربية في الصحافة الأمريكية والبريطانية، العربي للنشر والتوزيع، ب م،2016.

8. إسماعيل حسام الدين، ساخرون وثوار، دراسات علاماتية وثقافية في الإعلام العربي، القاهرة، العربية للنشر والتوزيع، 2014.

9. باغلي أحمد، محمد راسم الجزائري، الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984

10. بسيوني محمد، أسرار الفن التشكيلي، القاهرة، عالم الكتب، ط1، 1980.

11. بكر عبد الرحمن، الصحافة الساخرة في مصر، قرن من الزمان، مصر، وكالة الصحافة العربية (ناشرون)، ط.1، 2018

12. بلواضح الطيب، حق الرد والتصحيح في التشريعات الإعلامية والصحفية، بيروت، دار الكتب العلمية، 2014.

13. بنكراد سعيد، سيرورات التأويل، من الهرموسية إلى السيميائيات، الجزائر، بيروت، ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2012.

14. بن نبي مالك، شروط النهضة، تر: عبد الصبور شاهين، دمشق، دار الفكر للطباعة والتوزيع والنشر، 1406-1986.

15. البهنسي عفيف، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، دمشق، دار الكتاب العربي، 1998.

16. البهنسي عفيف، الفن العربي بين الهوية والتبعية، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1997.

17. البهنسي عفيف، الفن عبر التاريخ، سوريا، الفن الحديث العالمي، د.ت.

18. البيطار زينات، الاستشراق في الفن الرومنسي الفرنسي، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1992.

19. بومنير كمال، قضايا الجمالية من أصولها القديمة إلى دلالتها المعاصرة، بيروت، منتدى المعارف، ط1، 2013

20. الجاحظ بن بحر عمرو، البخلاء، نزار عابدين، سوريا، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2010.

21. الجميلي صدام، انفتاح النص البصري، دراسة في تداخل الفنون التشكيلية، الرياض، مؤسسة الفيصل، 1993.

22. جواد عبد الجبار، اللغة لعبة سيميائية، بحث اجرائي في تشكيل المعنى الشعري، عمان، دار مجدلاوي، ط1، 2010.

23. الحسين إبراهيم، التربية على الفن، حفريات آليات التلقيّ التشكيليّ الجماليّ، تقديم: عبد الكريم غريب، المغرب، منشورات عالم التربية، ط1، 1430هـ/ 2009.

24. الحسين إبراهيم، الجمالية...والأيديولوجيا، عن العلاقة المتشابكة بين الفن والسياسة، المغرب، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003.

25. الحسين إبراهيم، الكاريكاتير في المغرب(السخرية على محك الممنوع)، تقديم: بوشعيب الضبار، الرباط، المغرب، منشورات جمعية أصدقاء متحف الطنطان للتراث والتنمية، ط.1، .2018.

26. حسين جودي محمد، الحركة التشكيلية العربية المعاصرة، عمان، دار الميسرة للنشر والتوزيع والطباعة، 1998.

27. الحسين ريوش بلحسن، التراث الشعبي وأهميته التاريخية من خلال نماذج من الأمثال والعادات والطقوس والمرددات الشعبية، الأردن، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، 2021.

28. الخويلدي زهير، فلسفة التربية والتعليم والحاجة إلى التنوير، لندن، دار الكتب، ط.1، 2016.

29. داغر شربل، فنون عربيّة، لندن، دار واسط، 1981.

30. داوود محمد جاسم، الأنيس الفريد في روائع الحكم والمواعظ، السعودية، دار خالد اللحياني، 2018.

31. دراز جمعة، علم النفس اللوني-الرمزية اللونية، الأردن، دار أمجد للنشر والتوزيع ،2015.

32. ديوان محمد العيد آل خليفة، عين مليلة- الجزائر، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، 2010.

33. الربضي إنصاف، علم الجمال بين الفلسفة والإبداع، عمان، الأردن، دار الفكر ناشرون، 1428، ط1، 2007.

34. الربيعي جمعة حسين بيرق، دراسات وبحوث في الإعلام والصحافة، الأردن، دار أمجد للنشر والتوزيع، ط.1، 2016.

35. الرشيد عدنان، دراسات في علم الجمال، بيروت، دار النهضة العربية، ط1، 1985.

36. رمضان بسطويسى محمد، علم الجمال لدى مدرسة فرانكفوت، أدورنو نموذجا، القاهرة، مطبوعات نصوص 90، 1993.

37. زتيلي محمد، عودة حمار الحكيم، محاورات حرة مع حمار حر، الجزائر، دار المعرفة، ط2، 2012.

38. السعداوي نوال، عن المرأة والدين والأخلاق، المملكة المتحدة، مؤسسة الهنداوي سي آي سي، 2017.

39. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978.

40. شاكر عبد الحميد، العملية الإبداعية في فن التصوير، الكويت، عالم المعرفة، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد: 109، يناير 1987.

41. شرتح عصام عبد السلام، الشعرية بين القراءة وآلية التأويل، عمان، الأردن، دار الخليج للنشر والإشهار، 2017.

42. شقرون نزار، شاكر حسن ال سعيد ونظرية الفن العربي، لبنان، تونس، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار محمد علي للنشر، منشورات الاختلاف، ط1، 1431-2010.

43. شهيد هيلا، الوعي الجمالي بين فلسفتي العلم والبراغماتية، لبنان، كندا، دار الرافدين- OPUS، ط1، 2017.

44. شوقي أحمد، الشوقيات (الجزء الأول في السياسة والتاريخ والاجتماع)، بيروت، دار العودة، 1988.

45. الصالح رانيا، الكاريكاتير السياسي (من ثورة عرابي وحتى ثورة 25 يناير)، القاهرة، مكتبة جزيرة الورد، ط1، 2013.

46. الصديق حسين، فلسفة الفن ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، سوريا، دار الرفاعي ، دار القلم العربي، ط1، 1423-2003.

47. طه المتوكل، كنوز إبراهيم طوقان: أوراق ودراسات، شعره ورسائله، 2004، بيروت، عمان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004

48. طوقان عبد الفتاح إبراهيم، ديوان إبراهيم، بيروت، دار الشرق الجديد، ط1، 1955

49. عبد الرحمن منصور، معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، القاهرة، المعارف، ط1، 1981.

50. عبد الرحيم مصطفى حنان، الفن والسياسة وفلسفة هربرت ماركيوز، بيروت، التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2010.

51. عبد العالي معزوز، فلسفة الصورة، المغرب، إفريقيا شرق، 2014.

52. عبد النعيم أحمد، حكايات في الفكاهة والكاريكاتير، مصر، دار العلوم للنشر والتوزيع، ط.2، 2017.

53. عبد الواحد عباس محمود، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي (دراسة مقارنة)، القاهرة، دار الفكر العربي، ط1، 1990.

54. عبد صابر محمد، السرد الرسائلي، قراءة في سيرة الجسد وصهيل المطر الجريح، تقديم: نزر قباني، أربد، عالم الكتب الجديد، ط1، 2010.

55. عبده مصطفى، مدخل إلى فلسفة الجمال، محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، القاهرة، مكتبة مدبولي، ط2، 1999.

56. عبيد كلود، الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها)، تقديم: محمد حمود، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، ط1، 2013.

57. الزاهي فريد، من الصورة الى البصري وقائع وتحولات، الدار البيضاء، لبنان، المركز الثقافي للكتاب، مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع، ط1، 2018.

58. عبيس رائد، فلسفة السخرية عند بيتر سلوترديك، الجزائر، بيروت، منشورات الضفاف، والاختلاف، ط1، 1437.

59. عراق ناصر، تاريخ الرسم الصحفي، القاهرة، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، 2002.

60. عزت السيد أحمد، تصنيف المقولات الجمالية، عمان، حدوس واشراقات للنشر، ط2، 2013.

61. علي آل وادي شناوة علي، النقد الفني والتنظير الجمالي، الأردن، العراق، دار صفاء للنشر والتوزيع- دار الصادق الثقافية، ط1 ، 2001/1432.

62. العمر محمد، الانترنت والمجتمع، سوريا، الجامعة الافتراضية السورية، 2020.

63. عمر مختار، اللغة واللون، القاهرة، عالم الكتب للنشر، ط2، 1997.

64. عناني محمد، فن الكوميديا، الإسكندرية، مكتبة الأسرة، مطابع الهيئة المصرية للكتاب،2000.

65. عوض رياض، مقدمات في فلسفة الفن، ط.1، لبنان، جروس برس، 1994

66. فياض منى، فخ الجسد، بيروت، دار النهضة العربية، ط .2، 1413-2013.

67. فيدوح عبد القادر، تأويل المتخيل(السرد والأنساق الثقافية)، سوريا-الامارات المتحدة العربية، صفحات للدراسات والنشر، ط1، 2019.

68. قاسم سيزا، نصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات في اللغة والأدب والثقافة، مدخل إلى السيميوطيقا، القاهرة، دار الياس العصرية، 1986.

69. كحلي عَمَّارة، الموضوع الجمالي في ضوء المنهج الفينومينولوجي مقاربة جمالية في نماذج تجريدية عند الفنان محمّد خدة، الجزائر، دار ميم للنشر، ط.1، 2013.

70. الماكري محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، بيروت، المركز الثقافي العربي.1991.

71. مداس أحمد، قراءة في النص ومناهج التأويل، عمان، الاردن، مركز الكتاب الأكاديمي، 2018.

72. مرتاض عبد الجليل، الظاهر والمختفي، طروحات في جدلية التلقي والابداع، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ديوان المطبوعات الجامعية، 2005

73. المسكيني بن شيخة أم الزين، الفن يخرج عن طوره، بيروت، دار جداول، 2011.

74. المسكيني بن شيخة أم الزين، تحرير المحسوس، لمسات في الجماليات المعاصرة، الرباط-الجزائر-بيروت، دار الأمان-منشورات الاختلاف-منشورات ضفاف، ط.1، 2014.

75. ناظم خضر ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1 ،1997.

76. نعمان محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، القاهرة، دار التوفيقيّة للطباعة بالأزهر، ط1، 1398هـ-1978.

77. نعيمة سعدية، التحليل السيميائي والخطاب، عالم الكتب، أربد، الأردن،2016.

3. المراجع العربية المترجمة:

1. أرسطو، فن الشعر، تر: ابراهيم حمادة، مصر، مكتبة انجلو المصرية، د.ت.
2. أوفيد، قيثارة حب، تر: علي كنعان، الاسكندرية، المجمع الثقافي، د.ت.
3. أوفيسيانيكوف وآخرون، أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، تر: جلال الماشطة، بيروت، لبنان، دار الفارابي، 1981.
4. ايكو أمبرتو، السيميائية وفلسفة واللغة، تر: أحمد الصمعي، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2008.
5. بارت نقد وحقيقة، تر: منذر العياشي، سوريا، مركز الانماء الحضاري، ط1، 1994.
6. باناتي شارلز، قصة العادات والتقاليد وأصل الأشياء، تر: مروان مسلوب، سعاد مفتي، دار الخيال، 2017.
7. بلوز نايف، علم الجمال، دمشق، منشورات دمشق، د.ت.
8. بورديو بيار، الهيمنة الذكورية، تر: ماهر تريمش، لبنان، مركز دراسات الوحدة العربية، 2009.
9. بيك هـ.وليم، تر: مختار السويفي، فنّ الرّسم عند قدماء المصريّين، القاهرة، الدّار المصريّة اللبنانية، ط.1، 1997.
10. التريكي رشيدة، الجماليات وسؤال المعنى، تر: ابراهيم العميري، تونس، الدار المتوسطية للنشر، ط1، 1430_2009،
11. تشاندلر دانيال، أسس السيميائيّة، ترجمة: طلال طه، مراجعة: ميشال زكريا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2008.
12. جومبريتش ارنست، قصة الفن، تر: عارف حذيفة، مر: زينات البيطار، المنامة، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط1، 2016.
13. جويو جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، تر: سامي الدروبي، مصر، دار الفكر العربي ، 2018.
14. جيمينيز مارك، ما الجمالية، تر: شربل داغر، بيروت، لبنان، المنظمة العربية للترجمة، ط.1، 2009.
15. داسكال مارسيلو، الاتجاهات السيميولوجية، تر: مبارك حنون وآخرون، الدار البيضاء، المغرب، إفريقيا الشرق، 1987.
16. دوبري ريجيس، حياة الصّورة وموتها، تر: فريد الزاهي، الدار البيضاء، المغرب، إفريقيا الشرق، ط.2، 2013.
17. ريد هربرت، معنى الفن، تر: سامي خشبة، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د.ت
18. سوريو إتيان، الجمالية عبر العصور، تر: ميشال عاصي، بيروت، منشورات عويدات، ط2، 1982.
19. الشادلي مصطفى، السيميائيات، المصطفى، تر: محمد المعتصم، مصر، رؤية للنشر والتوزيع، 2015.
20. غادامير جورج هانز، الحقيقة والمنهج، الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: د حسن ناظم وعلى حاكم صالح، طرابلس، ليبيا، دار أويا للنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، 2007.
21. فاخوري عادل، تيارات في السيمياء، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 1990.
22. فوكو ميشال، جنيولوجيا المعرفة، تر: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي، المغرب، دار توبقال، ط2، 2008.
23. فونتاني جاك، سيمياء المرئي، تر: علي اسعد، اللاذقية، سوريا، دار الحوار، ط2، 2003.
24. فيشر أرنست، الاشتراكية والفن، تر: أسعد حليم، بيروت، دار القلم، ط.1، 1983.

25. كامو ألبير، الطاعون، تر: كوثر عبد السلام البصيري، القاهرة، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، د.ت.
26. كانط امانويل، نقد ملكة الحكم تر: غانم هنا، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، ط1، 2005.
27. كريز ويل إديث، عصر البنوية، تر: جابر عصفور، الكويت، دار سعاد، الصباح، ط1، 1993.
28. لالو شارل، مبادئ علم الجمال، تر: خليل شطا، دار دمشق، دمشق، 1982.
29. لالو شارل، مدخل إلى علم الجمالية، تر: إيليا الحاوي، منشورات كولان، باريس، 1952.
30. نوكس إ، النظريات الجمالية(كانط –هيجل– شوبنهور)، تر: محمد شفيق شيا، بيروت، منشورات بحسون الثقافية، ط1، 1985.
31. هايدغر مارتن، أصل العمل الفني، ترجمة: أبو العيد دودو، كولونيا، ألمانيا، منشورات الجمل، ط1، 2003.
32. هويسمان دنيس، علم الجمال–الاستيطيقا– تر: أميرة مطر، مر: أحمد فؤاد الاهراني، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، د.ت.
33. وليك رينيه ويليك ووارن أوستن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، الرياض، المملكة السعودية، 1991.
34. ياوس روبيرت هانس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، بيروت، الجزائر، الرباط، تونس، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، دار الامان، كلمة للنش والتوزيع، ط1، 1437، 2016.

4. المراجع الأجنبية:

1. Achour Christiane et Rezzoug Simone, Convergences Critiques, Alger, O.P.U , 1990.
2. Barnicoat John, Histoire Concise de l'affiche, édition Hachette,1972.
3. Baudelaire Charles, De l'essence du rire et généralement Du comique dans les arts plastiques, lexico, Libros de Baubo,2013.
4. Berlyne, D. E. Aesthetics and Psychobiology, Appleton- Century- Crofts, University of Toronto, New York.1971.
5. Bernard Georges Michel, Khadda, Alger, ENAG éditions, 2002.
6. Bouayed Anissa, L'art de l'Algérie insurgée, Alger, ENAG éditions,2005.
7. Breton André, Anthology of Black Humor, trans from French :Mark Polissotti, City lighths books, sanfransisco,1997.
8. Carr-GommSarah, Francisco Goya(1746-1828), Parkstone International, 2019.
9. Challamel Augustin, Histoire-Musée république française, depuis l'assemblée des natables j'usqu'a l'empire, Paris, challamel éditeur, mdccxlii, 1953 .P .268 .LIN : https://bit.ly/3YM5ukJ.
10. Dourari Abderazek, Les malaises de la société Algérienne, Alger, éd, Casbah,2004.
11. Fairclough.N, Analysing Discourses :Textural Analysis for Social Research, Routledge Taylor, Francis Group, London, New York, 2003
12. Gaultier Paul, Le rire et le caricature, Librairie hachette et Cie, Paris,1906.
13. Gramsci Antonio, The prison notebook, USA, Selection.trans.QuintinHaor and Geoffrey Nowell-Smith New York International Publisheds, 1971
14. Haar Maria, The Phenomenon of the Grotesque in Modern South Fiction (),
15. Kant Emmanuel, Anthropologie du point de vue pragmatique, tome III, 1990.
16. Kant Emmanuel, Critique de la Faculté de juger, tra :Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 2015.
17. Kotek Joël et Dan, Au Nom de L'antisionisme : L'image des juifs et d'Israël dans la caricature depuis la seconde Intifada, éditions complexe, 2005.
18. Maingueneau Dominique, Initiation aux Méthodes du L'analyse de Discours (Problèmes et Perspectives), Classique Hachette, 1976.
19. Oulebsir Nabila, Les Usages du Patrimoine Monuments, Musées et Politique Coloniale (1830-1970, Paris, Editions de la Maison des Sciences de L'homme, 2004.
20. Sarah Carr- Gomm, Francisco Goya(1746-1828), Parkstone International, 2019.
21. Vaillant Pascal. Sémiotique des langages d'icones, Ed Horroré Champion, Paris, Ed Slatkine, Genéve, 1999.

22. Vidal Bué Marion, l'Algérie des peintres (1830-1960), Paris, Edition méditerranée EDIF, 2002.

23. Warren G.Moon, Polykleitos the Doryphorus and Tradition, USA, University of Wisconsin Press, 1996 .

5.الدوريات العربية:

1. أزراري محمد، سوسيولوجيا الهجرة غير الشرعية لدى الشباب الجزائري، مجلة أفاق فكرية (الجزائر، جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس)، المجلد 05 ،العدد 02 ، 2017/12/21، ص.ص232-242.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/32074

2. أرزيوقات مولود، بوداح عبد الجليل، ظاهرة غلاء الاسعار في الجزائر علاجها من منظور جهاز الحسبة الاسلامي، (مجلة المنهل، جامعة الوادي)، المجلد:7، العدد:2، 2021/11/13، ص ص.351-374.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/169160

3. ألمو فريدة، إشكال التلقي في استقبال الأعمال الفنية الجزائرية، الكاريكاتير في الصحف الجزائرية أنموذجا، مجلة جماليات(الجزائر، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم)، المجلد:1، العدد:1، ديسمبر 2014، صص.35- 47.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/76029

4. آيت مكي إبراهيم، في سيميائيات الأنساق البصرية للعلامات الأيقونية والتشكيلية، مجلة سيميائيات (الجزائر، جامعة أحمد بن بلة وهران1)، المجلد: 17، العدد:1، 30 مارس 2021، صص.133-148.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/147931

5. بزون أحمد، فن البورتريه، مجلة القافلة الالكترونية، يوليو-اغسطس، 2020. رابط التصفح:
https://www.alfaisalmag.com/?p=3977

6. بعيطيش عبد الحميد، المحتوى التاريخي للنقوش الصخرية في الصحراء الجائرية، مجلة دراسات وأبحاث(الجزائر، جامعة الجلفة)، المجلد:6، العدد:16، 2015/09/15، صص.87-101.

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/20/6/16/3157

7. بن جيلالي عبد الرحمن، حرية الرأي والتعبير في الدستور الجزائري، مجلة صوت القانون(الجزائر، جامعة خميس مليانة)، المجلد:1، العدد:1، 16 أبريل 2014، صص.28-45.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/36954

8. بن حجبة عبد الحليم، الازدواجية اللغوية في الواقع الجزائري مقاربة في الأسباب والنتائج والآفاق، جسور المعرفة، (الجزائر، جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف)، المجلد:5، العدد: 01، 19 مارس2019، صص.94-102.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/82771

9. بن سباع محمد، النقد الثقافي عند عبد الله الغدامي، من نقد النصوص إلى نقد الأنساق، مجلة العلوم الاجتماعية (جامعة سطيف)، المجلد: 13، العدد:2، 1 ديسمبر 2016، صص.143-157.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/14063

10. بن عمار ميلود، من أبرز التشكيليات الجزائريات، جهيدة هوادف..ساحرة اللّون، مجلة الشارقة الثقافية، الإمارات العربية المتحدة، السنة الخامسة، العدد 53، مارس 2021، ص.162.

رابط التصفح:https://bit.ly/3dnHOQ9

11. بنكراد سعيد، نساؤنا ونساؤهم، مجلة علامات(المغرب)، العدد الثاني عشر، 1999.

http://saidbengrad.free.fr/al/n12/8.htm

12. بوخموشة إلياس، الكاريكاتير بوصفه نصا، ملامح عن إجرائية الكاريكاتير بين الأدب والدراما والسينما والتشكيل، مجلة النص(الجزائر، جامعة الجيلالي اليابس سيدي بلعباس)، المجلد:2، العدد: 1، 15 أفريل 2015، صص.43-54.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/130903

13. بوعايد صارة، الكاريكاتير...مدفع أضاع الفتيل، جريدة أخبار الوطن الجزائرية، السنة:2، العدد: 480، الأربعاء 5 ماي 2021.

بوعديلة وليد، الخطاب الفني والسخرية، جريدة النصر(الجزائر، قسنطينة)، العدد: 426 63، تاريخ النشر:2012/11/19.

14. بولكعيبات أحلام، الكاريكاتير، كخطاب إعلامي يشوّه الواقع، مجلة العلوم الاجتماعية(الجزائر، جامعة الأغواط)، العدد:12 ، 2016/11/30، صص.154-165.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/29470

15. حيمر حسين، سلطة المثقف، مجلة مينرفا(الجزائر، جامعة تلمسان)، المجلد: 5، العدد:2، 2021/02/26، صص.82-94.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/145998

16. الخالدي محمد، المستشرقين وأثرهم الفكري والفني في الفن الجزائري، مجلة الأثر(الجزائر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة)، المجلد:11، العدد: 13، 2012، صص.271-280.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/50526

17. ختال بختة، كحلي عَمَّارة، التجربة الإبداعية للفنان طيب عراب بين الكاريكاتير والتشكيل، مجلة جماليات(الجزائر، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم)، المجلد:07، العدد:1، /2020/06، صص.461-489.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/118083

18. ختال بختة، كحلي عَمَّارة، التعالق البصري ما بين التصميم والفن الكاريكاتيري، مجلة Route Educational & Social Science Journal، تركيا، أعمال ملتقى ريس للعلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد: 6، العدد:3.

https://bit.ly/3crBl6Z

19. ختال بختة وكحلي عَمَّارة، معالجة الفن الكاريكاتيري لظاهرة الارهاب والتطرف، مقاربة سيميولوجية لعينات من الوطن العربي والجزائر، المجلة العلمية بكلية الآداب، طنطا، أشغال المؤتمر الدولي الأول بالكلية، من24إلى 26 فيفري 2019.

/https://www.semanticscholar.org/paper

20. ختال سهام، عدالة محمد، دور الجمعيات في حماية البيئة من التلوث البلاستيكي في اطار التنمية المستدامة، (مجلةRoute Educational & Social Science Journal، تركيا)، المجلد:6، العدد:3، ص ص.243-258.

الرابط: bit.ly/3Av9QC2

21. خديم محمد، جدلية الحضور والغياب في إنتاج المعنى، لدى حبيب مونسي، مجلة اللغة العربية، المجلس الاعلى للغة العربية، الجزائر، المجلد :22، العدد:4، سبتمبر 2020، صص.483-502.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/143509

22. خلاف جلول، الكاريكاتير بين الحق في الإعلام والحق في الصورة- تداعيات أزمة الرسوم بين لولاند بوسطن الدانماركية وشارلي ايبدو الفرنسية، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية(الجزائر، جامعة سطيف2)، المجلد:12، العدد:1، 01 ماي2015، صص.29-38.

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/4/12/1/13159

23. خليفي عيسى، ربيحة قوادرية، مساهمة الاستثمار في رأس المال البشري في تسير المعرفة بالمؤسسة الاقتصادية الجزائرية "دراسة حالة مؤسسة صناعة الكوابل– فرع جنرال كابل بسكرة، مجلة رؤى اقتصادية (الجزائر، جامعة الوادي)، المجلد: 4، العدد: 6، صص184–169.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/42044
https://bit.ly/3NKzWGB

24. داودي سامية، الكتابة الروائية والاجتماعي المتحوّل– قراءة في روايتي "بوح الرجل القادم من الظلام "و"صمت الفراغ" لإبراهيم، سعدي، مجلة الخطاب(الجزائر، جامعة مولود معمري، تيزي وزو)، المجلد: 4، العدد: 5، 2009/6/1، صص.100–123.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/17253

25. دربيخ زكريا، النحت في الجزائر لا يتنفس، أهل الفن، مجلة الكترونية ثقافية فنية، العدد:3، شهر فيفري 2022، الرابط: https://bit.ly/3GZ6KZn

26. الراوي نوري، الكاريكاتير الأول الآهة والسكين، مجلة تموز54 (مالمو، السويد)، العدد: 20، شتاء 2012.

https://bit.ly/3zZ3n17

27. الربيعي جمعة حسين بيرق، فن الكاريكاتير في الصحافة العراقية، مجلة الباحث الاعلامي (جامعة العراق، كلية الاعلام) العدد 19، 2013.

\https://bit.ly/3akO5ed

28. سميث لوسي إدوارد، فن الكاريكاتير، تقد: علي شلش، (السعودية، مؤسسة الفيصل الثقافية)، العدد 192، ديسمبر 1992، صص.99–104.

https://bit.ly/3WGRpTx

29. سوداني حسين، دروس فرديناند دوسوسير بعد مائة عام، مقاباسات، مجلة المعهد العالي للعلوم الانسانية، تونس، العدد:11، سنة 2018.

file:///C:/Users/pc4U/Downloads/Sauss.pdf

30. شاوي ليليا، سوسيولوجيا إعادة بناء الهوية الثقافية للمدينة والريف الجزائري وتأثير عنف إرهاب العشرية السوداء عليها، مجلة الساورة للدراسات الإنسانية والاجتماعية(الجزائر، جامعة محمد طاهري بشار)، المجلد:08، العدد: 01، 2022/06/11، صص.270–292.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/192444

31. الصافي محمد، الخطاب الاشهاري والدعاية السياسية، المغرب، مجلة علامات، العدد 07، المغرب، أغسطس 2020.

https://bit.ly/3RilPZD

32. طاب عيسى، في سؤال الديداكتيك، مجلة دراسات (الجزائر، جامعة عاشور بالجلفة، الجزائر)، المجلد:4، العدد: 1، 15 جوان 2015، صص.159–170.

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/332/4/1/16860

32. عاطف عبد الدايم عبد الحي، أيقونات كنيسة القديس برفيريوس بغزة –دراسة أثرية فنية، مجلة الاتحاد العام للآثاريين العرب((كلية الاثار، جامعة الفيوم ، مصر)، المجلد:9، العدد:1، ديسمبر2008، صص.80–114.

https://bit.ly/3WxFSGx

34. عبد الكريم أحمد، الفن التشكيلي المعاصر في الجزائر بين التجربة والجذور، مجلة العربي (الكويت المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، العدد:464، 1997.

https://alarabi.nccal.gov.kw/Home/Article/3485

35. عبد الكريم سعدون، ملاحظات في طبيعة الرسم الكاريكاتيري، مجلة تموز(مالمو– السويد ، الجمعية الثقافية العراقية)، 54، السنة العشرون، شتاء 2012.

file:///C:/Users/pc4U/Desktop/%D8%A7%D9%84%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D8%A7%D8%AA%20%D8%A7%D9%84%D8%B3%D8%A7%D8%A8%D9%82%D8%A9/Tummuz-54.pdf

35. عتيق عمر، التناص في صور الكاريكاتير(دراسة أسلوبية جمالية)، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحاث والدراسات، العدد التاسع والعشرون(6)، شباط 2012، صص. 201–224.

https://journals.qou.edu/index.php/jrresstudy/article/view/980

36. العتيقي محسن، ذرّة ملح، مجلة الدوحة(الدوحة، قطر، وزارة الثقافة والفنون والتراث ملتقى الإبداع العربي والثقافة الإنسانية)، عدد:70، يوليو 2013.

https://bit.ly/3K7izy0

37. عرابي أسعد، الفن العربي المعاصر، تاريخ لم يكتب، مجلة العربي(الكويت)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد: 517، ديسمبر 2001.

https://bit.ly/3UgAZQY

38. عصماني كاهنة، مظاهر تجليات الهوية الجزائرية المادية في الرواية الجزائرية، (مجلة تمثلات، جامعة مولود معمري)، المجلد:6، العدد:2، أوت 2022.

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/586/6/2/199654

39. علواش جميل، النظرة الجمالية في الشعر بين العرب والإفرنج، مجلة عالم الفكر(الكويت)، المجلس الوطن للثقافة والفنون والآداب، المجلد: 29، ع:2، تاريخ النشر1998، ص 247.

https://bit.ly/3VOg6gR

40. العمر هدى، الفنان عندما يرسم نفسه، مؤسسة اليمامة الصحفية، السعودية، العدد 17294، الجمعة 30 أكتوبر 2015.

https://bit.ly/3PUHu9b

41. الغائب حمد، أمية جحا...قضية في كاريكاتير، صحيفة الوسط(البحرين)، العدد: 1758، يوم السبت30 يونيو 2007.

https://bit.ly/3X2ezVc

42. غريب حبيبة، الفنان زكريا دربيخ: نحتاج إلى ثقافة في فن الكاريكاتير بالجزائر، فواصل(الجزائر، مؤسسة الشعب)، العدد 1885، 2022/6/13.

https://bit.ly/3I6blvf

43. الفتني صديقة، الأفلام الثورة الجزائرية ودورها في تجسيد وقائع الثّورة التحريريّة، مجلة التغير الاجتماعيّ (الجزائر، جامعة محمد خيضر، بسكرة)، المجلد:4، العدد:2، 31 ديسمبر 2019، صص.87–102.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/195360

44. قاسيمي أمال، بن دنيا فطيمة، جماليات التلقي والقراءة في المضامين البصرية بين ياوس وأيزر، مجلة المعيار(الجزائر، جامعة قسنطينة)، المجلد:25 العدد:30،2021/9/59، صص.606–617.

https://www.asjp.cerist.dz/en/downArticle/90/25/7/165212

45. قرزيز معمر، حركة أوشام: الثورة الفنية المجهضة، مجلة جماليات (الجزائر، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم)، المجلد7، العدد:1، 2020/06/28، صص.439–460.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/118082

46. ك، ز، الفنان حيرش بومدين، ريشتي تستنطق التاريخ... وفي رصيدي 2500 لوحة، جريدة الجمهورية(وهران)، عدد يوم الأربعاء 4 سبتمبر 2002.

47. لحمر رقية، الرسام الكاريكاتيري بن حريزة عبد الغني، ريشتي حاضرة في كل حدث وأمارس النقد المناسب ربحا للوقت والفكرة، جريدة الأوراس نيوز (الجزائر)، الأحد 3جوان 2018.

48. متحف الكاركاتير من الفيوم الى القاهرة، مجلة العربي الجديد، العدد: 2967، 28يونيو 2022 ، الرابط: https://bit.ly/3Qw9DF

49. مجلة الفيصل(السعودية، مؤسسة الفيصل)، أعمال مؤتمر عن الكاريكاتير، العدد: 348، جمادى الآخرة/ يوليو- أغسطس 2005. https://bit.ly/3I4D8My

50. مراد محمد بركات، رؤية فلسفية في علم جمال الفن الإسلامي، مجلة العربي، (الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، العدد 503، أكتوبر 2000.

https://bit.ly/3SQoviF

51. مربطي كريم، كريم بوقمرة، الكاريكاتير وسيلة للتعبير بأسلوب حضاري والنقد الهادف بعيدا عن الاستهزاء، جريدة الشعب(الجزائر)، العدد: 16105، الأربعاء 15 ماي 2013.

52. مفرج جمال، جميلات الجزائر في اللوحة البصرية الاستشراقية، (مجلة جماليات، الجزائر، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم)، المجلد:1، العدد1، 1 ديسمبر 2014، صص.12-24.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/76026

53. المنوفي كمال، الإسلام والتنمية، دراسة ميدانية لإشكالية العلاقة، مجلة الفكر الاستراتيجي العربي، الرابط: العدد:15.

.http://bit.ly/3imIBDL

54. وافي حاجة، خطاب الكراهة بين حرية التعبير والتجريم، دراسة من منظور أحكام القانون والقضاة الدوليين، المجلة الدولية للبحوث القانونية والسياسية، (الجزائر، جامعة الوادي)، المجلد 4، العدد01، 22 ماي 2020، صص.67-84.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/114980

55. وديجي رشيد، في مفهوم الغروتسك، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري (الجزائر، جامعة بسكرة)، المجلد: 9، العدد:1، 2013/07/07، ص ص.379-392.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/35791

56. وولاكوت جانيت، الرسائل والمعنى، تر: سعيد بومعيزة، المجلة الجزائرية للاتصال(الجزائر، جامعة الجزائر 3)، المجلد:6، العدد 13، 1996/01/01، ص ص.197-227.

https://www.asjp.cerist.dz/en/article/81758

5. الدوريات الأجنبية:

1. Baudelaire Charles, De l'essence du rire et généralement Du comique dans les arts plastiques, lexico, Libros de Baubo, 2013 .
https://bit.ly/3zVLzor
2. Boissier Annabelle, Gillet Fanny, Ruptures, renaissances et continuités. Modes de construction de l'histoire de l'art maghrébin, L'Année du Maghreb, N° 10, 2014, 207-232.
https://bit.ly/3WGpLag
3. Bouayed Anissa, Histoire de la peinture en Algerie : Continuum et Ruptures, Confluences Méditerranée, L'Harmattan , 2012/2 (N°81), 2/2012.
https://bit.ly/3hliUTb
4. Bouchard Guy, Esthétique et sémiologie- Volume 30, numéro 1, 197.
https://bit.ly/3NFR9kF
5. Branland Marine, David ASTIN, De la guerre dans l'art, de l'art dans la guerre Approches plastiques et musicales au XX e siècle, Textuel, 63, Paris, Université Paris Diderot-Paris 7, 2010, PP.296-297. https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.334.
6. Château Dominique, À quoi sert la sémiotique en esthétique ?, Recherches sémiotiques / Semiotic Inquiry, Volume 28-29, N° 3-1, 2008–2009.

https://id.erudit.org/iderudit/1005861

DOI https://doi.org/10.7202/1005861

7. Dupuy Pascal , Quand Bonaparte était d'éjà Napoléon aux sources de l'image caricaturale de Napoléon en Grande Bretagne, revue Cahiers d'histoire, 131 , 2016.
https://journals.openedition.org/chrhc/5133?lang=en
8. Duquesnoy Frédérique et autres, Les peintures oubliées de l'oued Ġerat, Tasili-n-Ajjer_Algerie Les Cahiers de l'AARS, N°21 (2020): 49-64.
https://bit.ly/3QSEjQp.
9. Edge Abigall, 9 Publications Parodly Flying the flag for satire, D .P :8jaunary 2015. https://bit.ly/3Cn9LlR.
10. Dewy Donald, The art of III WILL. The Story of American Political Cartoon/Guillaume Doizy et Jack Houdré, Mariane dans tous ses états, la République de Daumier à Plantu. REVUE COMMUNICATION, volume :28/2/ 2011, New York, New York University Press. Paris, Éditions Alternatives.
https://doi.org/10.4000/communication.1915
11. Gombrich E. H, (with Ernst Kris) The Principles of Caricature, British Journal of Medical Psychology, Vol. 17, 1938.
https://bit.ly/3DKlxpl
12. Goudal Émilie, Écrire une histoire de l'art "moderne" en Algérie, Mohammed Khadda, pensées pour un art nouveau.
bit.ly/3vRJRSY.
13. Schuman Amy, POLYKLEITOS, A CANON OF BEAUTY AND PERFECTION, Spring 5-14-2013, Lindenwood University, Digital University.
https://bit.ly/3NPZ9zC
14. Tillier Bertrand, Esthétique du rire - La caricature : une esthétique comique de l'altération, entre imitation et déformation.
https://bit.ly/3zTVo6h.

15.Tremblay Robert, ANALYSE CRITIQUE DE QUELQUES MODÈLES SÉMIOTIQUES DE L'IDÉOLOGIE (première partie), PHILOSOPHIQUES, Vol. XVII, N u m é r o 1, P r i n t e m p s 1990, https://www.erudit.org/en/journals/philoso/1990-v17-n1-philoso1790/027105ar.pdf

7. الأطروحات العربية:

1. أولمو فريدة، صدى الكاريكاتور–واقع الكاريكاتور في الجزائر" تحليل مقارن لعينة من جمهور يوميتي الخبر والشروق"، رسالة ماجستير، الإعلام والاتصال، تحت إشراف زبير شاوش رمضان، كلية العلوم السياسية والإعلام قسم علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر. https://bit.ly/3zUkKRI

2. بشيري حمزة، مدلول السلطة في الكاريكاتير بالصحافة الجزائرية، رسالة ماجستير، تحت إشراف: د. محمد بشير، علوم سياسية، قسم علم الاجتماع، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة تلمسان، 2008/2007.
الرابط:https://bit.ly/3WRKJ50

3. بلحاج حسينة، الخطاب السياسي في الرسم الكاريكاتيري، دراسة لصور أيوب الخاصة بالحدث الكروي بين الجزائر ومصر (2009–2010)، شهادة دكتوراه في علوم الاجتماع، منشورة تحت إشراف : حجيج الجنيد ، كلية العلوم الاجتماعية، قسم علم الاجتماع، جامعة وهران، 2009–2010.
file:///C:/Users/pc4U/Downloads/%D8%A8%D9%84%D8%AD%D8%A7%D8%AC%20%D8%AD%D8%B3%D9%86%D9%8A%D8%A9%20.%D8%AF%D9%83%D8%AA%D9%88%D8%B1%D8%A7%D9%87.pdf

4. بن عيسى يمينة، الصحافة الفنية الجزائرية (دراسة سوسيولوجية لثلاثة جرائد –مشوار الأسبوع–بانوراما–الشروق العربي)، ماجستير، تحت إشراف: د.مغربي عبد الغني، كلية العلوم الاجتماعية(قسم الاجتماع)، جامعة الجزائر، 2003–2004. https://bit.ly/3WH56mv

5. حمودي لطيفة، دلالة التمثيلات الموظفة لأيقونة الرئيس عبد العزيز بوتفليقة أثناء الحراك الديمقراطي العربي (دراسة سيميولوجية لعينة من كاريكاتير liberté والخبر، ماجستير، منشورة، المشرف :فايزة يخلف، قسم العلوم السياسية والإعلام، جامعة 3 ، 2012-2013 . الرابط : https://bit.ly/3jxVUSb

6. دخيل بسام عبد الكريم، ممارسات في النقد الثقافي، في الفن العالمي المعاصر، ماجستير في الفنون التشكيلية، كلية الفنون الجميلة، إشراف: جنان محمد أحمد، جامعة البصرة، 2018. https://bit.ly/3WTsnRt

7. زروطة نصيرة، المناحي الحجاجية للخطاب الكاريكاتوري في تمثيل الواقع الجزائري ...دراسة سيميائية للإستراتيجيات الخطابية الحجاجية، رسالة ماجستير، إشراف: أ.د. فايزة يخلف، جامعة الجزائر3، كلية العلوم السياسية والإعلام،قسم الإعلام والاتصال، (2011 -2012. الرابط:
file:///C:/Users/pc4U/Downloads/%D8%B3%D9%8A%D9%85%D9%8A%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D8%A7%D8%AA%20%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D8%B1%20%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D9%83%D8%A7%D8%AA%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9%20%D9%86%D8%A7%D8%AC%D9%8A%20%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D9%8A%20%20%D9%86%D9%85%D9%88%D8%B0%D8%AC%20(7).pdf

8. طلحة نورة، حرية التعبير وقانون العقوبات، دكتوراه في القانون الجنائي، المشرف: بودالي محمد، كلية العلوم السياسية، جامعة سيدي بلعباس، 2017-2018. https://bit.ly/3RnLy36

9. عبد الله توام، دلالات الفضاء الروائي في ظل معالم السيميائية رواية الأنا...هنا أو شرق المتوسط مرآة أخرى لعبد الرحمن منيف أنموذجا، أطروحة دكتوراه، قسم الأدب العربي، كلية الأدب العربي والفنون، جامعة وهران، الرابط: https://bit.ly/3GWtdrF

10. عز الدين عقيلة صالح موسى، النزاع الحدودي الليبي التشادي 1973-1995، تحت إشراف: أحمد عارف الكفارنة، رسالة ماجستير منشورة، قسم العلوم السياسية، كلية الآداب والعلوم جامعة الشرق الأوسط، عمان، الأردن، 2017 ، الرابط.https://bit.ly/3WHfsCA

11. عقيلة صالح موسى عز الدين، النزاع الحدودي الليبي التشادي 1973-1995، تحت إشراف: أحمد عارف الكفارنة، رسالة ماجستير منشورة، قسم العلوم السياسية، كلية الآداب والعلوم جامعة الشرق الأوسط، عمان، الأردن، 2017، ص 7-8-9-10. .https://bit.ly/3WHfsC

12. علي محمود محمد ولاء، البردي في مصر القديمة، تمهيدي ماجستير، تحت إشراف: د.محمد الخفرجي جامعة سوهاج، مصر، 2021/2020. الرابط:https://bit.ly/3UBeTI

13. عماري أبوبكر الصديق، المنحوتات الفنية الجزائرية وإشكال التلقي، أعمال الفنان محمد بوكرش أنموذجا، أطروحة دكتوراه (LMD)، تخصص: الجماليات البصرية الفنية، تحت إشراف: أ.د. عَمَّارة كحلي، كلية الأدب العربي والفنون، جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، 2018-2019. الرابط: https://bit.ly/3WxNhpT

14. قاسم أمينة أمال، سيميائية الصّورة الكاريكاتيرية، ناجي العلي نموذجا، رسالة ماجستير، المشرف: واسيني الأعرج، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، 2009-2010. الرابط:
file:///C:/Users/pc4U/Downloads/%D8%B3%D9%8A%D9%85%D9%8A%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D8%A7%D8%AA%20%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%88%D8%B1%20%D8%A7%D9%84%D9%83%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D9%83%D8%A7%D8%AA%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9%20%D9%86%D8%A7%D8%AC%D9%8A%20%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%84%D9%8A%20%20%D9%86%D9%85%D9%88%D8%B0%D8%AC%20(7).pdf

15. قاسيمي أمال، ظاهرة الإرهاب في الجزائر من خلال رسومات كاريكاتير (دراسة تحليلية سيميولوجية لصور أيوب وديلام خلال الفترة الممتدة من جانفي 1997 إلى2000)، رسالة ماجستير، إعلام واتصال تحت إشراف: د. أحمد عظيمي، جامعة بن يوسف بن خدة الجزائر1، كلية العلوم السياسية والإعلام،2009 -2010.
https://bit.ly/3YS2Dqd

16. ولاء محمود محمد علي، البردي في مصر القديمة، تمهيدي ماجستير، تحت إشراف: د.محمد الخفرجي، جامعة سوهاج، مصر، 2021/2020، ص.7. الرابط: https://bit.ly/3UBeT

7. الأطروحات الأجنبية:

1. Haar Maria, The Phenomenon of the Grotesque in Modern South Fiction (some Aspects of its Form and Function), Doctorat of Philosophy, Sweden, Acta Universitatis UMENSIS, UMEA Studies in the Humanities 51, 1983.
2. Taouchichet Sofiane, La Presse satirique illustrée française et la colonisation (1829-1990), thèse doctorat en histoire de l'art, Thèse dirigée par Ségolène Le Men et Todd Porterfield, Université Paris ouest Nanterre la défense, Université de Montréal, 2015.
https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-02073436/file/TheseSofianeTaouchichet.pdf.

9. المعاجم العربية:

1. ابن منظور، لسان العرب، الباب الرابع، حرف الصاد، المجلد الرابع عشر، بيروت، دار الصادر، د.ط، 1968.
2. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير محمّد، وآخرون، القاهرة، دار المعارف القاهرة(ب.ت).
3. بن مالك رشيد، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي–فرنسي–إنجليزي، الجزائر، دار الحكمة، 2000.
4. الأحمر فيصل، فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، بيروت–الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون– منشورات الضفاف، ط1، 2010.
5. صليبا جميل، المعجم الفلسفي، بيروت، الشركة العالمية للكتاب، ج.2، 1994.
6. صليبا جميل، المعجم الفلسفي، ج.2، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982.
7. طرابيشي جورج، معجم الفلاسفة، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط.3.
8. لالاند أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول، تعريب: أحمد خليل، بيروت، باريس، منشورات عويدات، ط.2، 2001.
9. المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع المصرية، 1979.
10. منير حجاب منير أحمد، المعجم الإعلامي، مصر، دار الفجر للنّشر والتّوزيع، ط.1، 2004.

10. المعاجم الأجنبية:

1. Abrous Mansour, Algérie: Arts Plastiques, Dictionnaire (1900-2010), Paris, L'Harmattan, 2011.
2. Dictionnaire de la Peinture et la Sculpture , Italie, Larousse, 1933. -
3. Encyclopaedia Britannica ,Volume 3,1768.
4. Goliot Anne et autres, Dictionnaire de l'image, 2 éditions, Vuibert, 2008.
5. International Encyclopedia of Unified Science, vol. 1, n° 2, Chicago, The University of Chicago Press, 1938.
6. Larousse Pierre, Grand Dictionnaire Universel du 17 siècle, Paris, Administration du grand Dictionnaire Universel, tome : 3,1867 .
1. New EncyclopÆdia Universalis, Corpus 4, France s.a,1985

11. المؤتمرات:

1. سلامة عاطف، ثقافة النص في الرسم الكاريكاتيري وتأويلات المتلقي، المؤتمر الدولي الأول، النص بين التحليل والتأويل والتلقي، (جامعة الأقصى، فلسطين)، 5-6 أبريل 2006. الرابط: http://bit.ly/3mUxSwG

2. سلامة عاطف، دور الكاريكاتير في التعريف بالقضية الفلسطينية ونصرتها، أعمال المؤتمر الدولي الثالث، فلسطين...قضية وحق، طرابلس 2-3 ديسمبر 2016، الرابط. https://bit.ly/3t6Hj1D

3. Darriulat Jacques, Physiognomonie de l'individu du caractère à la caricature De Kant à winckelmann , Participation au colloque Le Monstre et la norme, sous la direction d'Annie Ibrahim, décembre 2002. https://bit.ly/3hehj1z

12. النصوص القانونية:

1. قرار وزاري مشترك مؤرخ في 10 رجب عام 1428 الموافق 25 يوليو سنة 2007 ، يتضمن إنشاء ملحقة ببسكرة للمدرسة الجهوية للفنون الجميلة بباتنة، (ج، ر، ج، العدد 58، المؤرخة في 19 سبتمبر سنة 2007).

2. مرسوم تنفيذي رقم 09 -230 مؤرخ في 07 رجب عام 1430 الموافق لـ 30 يونيو 2009، يتضمن إنشاء المدرسة الجهوية للفنون الجميلة بتيبازة،(ج، ر، ج، العدد 40 المؤرخة في 08 يوليو 2009).

3. القانون رقم 72-168 مؤرخ في 16 جمادى الثانية عام 1392 هـ الموافق لـ 27 يوليو سنة 1972 يتضمن انشاء الحظيرة الوطنية للتاسيلي والمؤسسة العمومية المكلفة بتسييرها، (ج، ر، ج، العدد 65، المؤرخة في 15 أوت سنة 1972).

4. القانون رقم 82-01 المؤرخ في 12 ربيع الثاني عام 1402 الموافق لـ 06 فيفري سنة 1982، يتضمن قانون الإعلام، (ج، ر، ج، العدد 06 المؤرخة في 09 فيفري سنة 1982).

5. قانون رقم 90-07، المؤرخ 08 رمضان عام 1410 الموافق لـ 3 أفريل 1990 المتعلق بالإعلام، (ج، ر، ج، العدد 14 المؤرخة في 04 أفريل سنة 1990).

13. النصوص الالكترونية:

1. أبو علاء فايز، الفنان الدكتور علاء اللقطة لشبكة " العودة": فنان الكاريكاتير هو صاحب رسالة وقضية، ت.ا.5/تشرين الثاني 2015، رابط التصفح.https://bit.ly/3GewGiQ

2. الأعرج(واسيني)،عراب"فنان"الجمهورية الأوّل في مواجهة طاحونة المجتمع المنافي، رابط التصفح:bit.ly/3MOI9Io.

3. الجميلي صدام، التوقيع..عتبة الصورة ولحظة الشراكة، تاريخ الإنشاء، 2011/1/28،تاريخ، التصفح:https://bit.ly/3z8Qtiz.

4. حاجم يانيس، تاريخ الإنشاء: 2021/11/23، الرابط: https://bit.ly/3gh7aBj

5. حميدان زياد، سيميولوجيا ساحات الثورة ميدان التحرير فضاء لثورة 25 يناير أنموذجا، رابط التصفح:https://bit.ly/2Oxyr4c.

6. الحميري خضير، الكاريكاتير العراقي يطفيء شمعته السابعة والسبعين، أكتوبر 2008،رابط التصفح:https://bit.ly/3wF4npv

7. خافاني محمد، عامر رضا، المنهج السيميائي، آلية مقاربة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته، رابط التصفح: https://bit.ly/34Kt46J

8. خضير محمد ، ذاكرة الكاريكاتير، ينظم معرضا للرواد في ملتقى الأزهر للكاريكاتير، بوابة روز اليوسف، الرابط: https://bit.ly/3udJVLR

9. زكي نهاد، فرانسيس بيكون، لوحات صارخة وانسانية معذبة..هكذا صور رعب الحرب، تاريخ الانشاء:2018/6/15، رابط التصفح:http://bit.ly/3UBvHzA

10. زهار حسان، الكاريكاتير الجزائري، حرب الأفكار الساخرة بلغتين، رابط التصفح: bit.ly/3sRlkMp

11. زيباوي أوراس، عين بودلبير، معرض يكشف وجوها أخرى غير التي اختزلها "ازهار الشر"، تاريخ الانشاء:2016/11/17، رابط التصفح:https://www.alfaisalmag.com/?p=3977

12. سعيد توفيق، معنى جمالية القبح، مقال منشور بصحيفة عمان، تاريخ النشر:25 اكتوبر 2022، ينظر رابط التصفح: https://bit.ly/3hg3tfc

13. سلامة عاطف، ثقافة النص الكاريكاتيري وتأويلات المتلقي، رابط التصفح:bit.ly/3sR2sgt

14. طاهري عادل، إشكالية الحداثة والتراث، رابط التصفح: https://bit.ly/3cEh1iu

15. عبد العليم عيد، الجمعية المصرية للكاريكاتير..ملتقى الريشة والقلم، تساعد على التواصل بين الأجيال الفنية، الرابط: https://bit.ly/3EWaauY

16. عبروقي عفاف، رسام كاريكاتير التونسي–z –لم يتغير الوضع عما مضى، تاريخ الإنشاء: 1أيلول 2012، رابط التصفح: 2019/5/41.https://bit.ly/3lClxiI

17. عتيق عمر، المفتاح في كاريكاتير أمية جحا، السنة: 9، 96–107، العدد2014/100:10.رابط التصفح: 2020/8/12. https://bit.ly/3lwd0NV

18. العرضاوي جمال، المشاء في الأخير كان الكاريكاتير...عماد الحجاج–ميس العمر–محمود الرفاعي، ت.عرض 2020/5/23، قناة الجزيرة، رابط التصفح:https://bit.ly/3sOV3hY

19. العرضاوي جمال، المشاء في البدء كان الكاريكاتير، الكاريكاتير في فلسطين، على قناة الجزيرة، تاريخ العرض، 2020/5/28، رابط التصفح.https://bit.ly/3MK2fE0

20. العرضاوي جمال، في الأخير كان الكاريكاتير، خيري الشريف، صهيب تنتوش، تميم الديب، برنامج المشاء، تاريخ العرض 2020/7/30،رابط التصفح.https://bit.ly/3lCqJCY

21. العرضاوي جمال، في الأخير كان الكاريكاتير، ميس العمر، سلمى مناعي، سارة النومس، حصة المشاء على قناة الجزيرة، تاريخ العرض: 2020/8/6، رابط التصفح.https://bit.ly/3yOkILr

22. علي أكرم خرام، الكاريكاتير في الجزائر، برنامج حواري على قناة الحرة، حكايات أكرم خرام، جانفي2014.رابط التصفح:https://bit.ly/3LAkXfS

23. العماري محمد، الصورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية)، رابط التصفح: https://bit.ly/2JmuSvt

24. عفان سليمة، عطاء متواصل وإبداع متميز عمره نصف قرن، ريشة لم تعرف طريق الانقطاع، الرابط.https://bit.ly/3qfsmZT

25. الغذامي عبد الله، مفهوم النقد الثقافي، رابط التصفح :https://bit.ly/38FKORU.

26. لحياني عثمان، محاكمة رسام كاريكاتير جزائري بسبب لوحة لم ينشرها،رابط التصفح:https://bit.ly/3cuyqu0

27. مقال بعنوان: رسام كاريكاتير يحاكم في الجزائر على نواياه، رابط التصفح:https://bit.ly/3cuyqu0

28. ملياني عمر، عبد الغني بن حريزة يبدع كعادته، برنامج مراسلون، قناة الشروق نيوز، تاريخ العرض: 7جويلية 2022، رابط التصفح:https://bit.ly/3wFN8VO

29. المناصرة عز الدين، شعرية الكرسي، أنا شاعر وأنت مجرد كرسي، في الموقع: ، رابط التصفح::bit.ly/38DhewAhttp

30. موقع وزارة الثقافة والفنون، رابط التصفح: https://bit.ly/3QLFpgu

31. همام محمد، لا تسامح النسق(من أجل نقد ثقافي)، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، رابط التصفح: .http://bit.ly/3hhX3Ix

1. akrem boutora. dz.linkedin, Line:https://bit.ly/38iNdmu.
2. Bégouën Robert Montesquieu -Avantés-Grotte des Trois-Fréres Fouille programmée et relevé d'art rupestre(1985-1990). https://bit.ly/3LIqS2i
3. bit.ly/3TNRKC1
4. CARTOONIST REPORTS CANCELLATION OF INTERNATIONAL EXHIBITION.CONTENDS HE IS VICTIM OF A CONSPIRACY.https://bit.ly/3lydL9v.
5. Cazenave Élisabeth, La villa Abd-el-Tif: un demi-siècle de vie artistique en Algérie, 1907-1962, Association Abd-el-Tif, 1998,bit.ly/3vQTG3H.
6. Diane de Puysegur, La caricature, l'homme à travers un miroir déformant. Line :https://bit.ly/3Ac6Md5.
7. Falardeau Mira , Dewy Donald, The art of III WILL ? The Story of American Political Cartoon/Guillaume Doizy et Jack Houdré, Mariane dans tous ses états, la République de Daumier à Plantu .line :https://bit.ly/3LK8B4K.
8. Georgel Pierre **,** Louis-Alexandre Gosset de Guines .: ***line :*** bit.ly/3EL0dSo
9. GROTTE D'ALTAMAIRA ET ART RUPESTRE PALEOLITIQUE DU NORD DE L'Espagne. https://bit.ly/3PCLNqQ.
10. http://arab-tayeb.fr/
11. https://bit.ly/38ElSOZ mar oran.
12. https://bit.ly/3FTM9H9
13. https://bit.ly/3giCorN
14. https://bit.ly/3jAiiun

15. https://bit.ly/3Kig1z4

16. https://bit.ly/3LK8B4K.
17. http://bit.ly/406hnlU
18. https://bit.ly/3Q3GQ9B
19. https://bit.ly/3Te1jtQ
20. https://bit.ly/3YULnAI
21. https://qafilah.com/%D9%81%D9%86-%D8%A7%D9%84%D8%A8%D9%88%D8%B1%D8%AA%D8%B1%D9%8A%D9%87/.
22. https://www.maxfosterphotography.com/gallery/bob-ross-iconic-landscape-artist-and-an-enduring-inspiration/. https://bit.ly/3h9jeV4
23. https://www.memri.org/reports/profile-reformist-algerian-cartoonist-ali-dilem.
24. https://bit.ly/38ElSOZ.
25. https://bit.ly/3yUHIbM
26. définition-.peinture de chevalet, le site :https://bit.ly/3G98kqY.
27. http://arab-tayeb.fr/.
28. https://bit.ly/3crcYpK.
29. https://bit.ly/3wGszZF-
30. https://bit.ly/3wljRQh.
31. https://bit.ly/3GaqCbp.
32. https://en.oxforddictionaries.com/definition/caricature.
33. N.Szeman , Profil of reformist algerian cartoonist, d.c :27/6/2006, Line: https://bit.ly/3P5zFgA.
34. SOUIAH FARIDA , HUMORISTE JOURNALISTE ET ARTISTE ENGAGE. LE METIER DE CARICATURISTE EN ALGERIE AU PRISME DES ŒUVRES DE HIC DE DILEM CONSACREES AUX (BRULEURS DE FRONTIERES).

فهرس الصّور

فهرس الصور				
الرقم	عنوان اللوحة	إسم الفنان	المرجع	الصفحة
01	رحلة صيد ناجحة	\\\\\\\\\\\\\\\\\	https://bit.ly/3lHHqNf نقوش المآوي الصخرية:	48
02	البردية	\\\\\\\\\\\\\\\\\	Champleury, Histoire de la Caricature Antique3édition, E. dentu éditeur, Paris,1867	50
03	لعبة نكسة السويسريين	\\\\\\\\\\\\\\\\\	Thomas Wright, Histoire de la caricature et du grotesque	53
04	Study five grotesque heads	Léonardo da VINCI , of	https://bit.ly/3WChYJI	55
05	Sheet of Caricatures	Annibal Carrache	https://bit.ly/3Ac6Md5	55
06	The Corsican Spider	Thomas Ronlandson	bit.ly/3USd0Ij	57
07	Les Animaux Rares	\\\\\\\\\\\\\\\	https://bit.ly/3YSlilW	57
08	Les Poires	Charles Philipon	https://bit.ly/3WQUeSC	60
09	Gargantua	Honoré Daumier	https://bit.ly/3WQUeSC	60
10	Join,or Die	Franklin Benjamin	https://bit.ly/3LK8B4K	61
11	لوحة كاريكاتير	جورج البهجوري	https://bit.ly/3PPVL8z	69
12	لوحة كاريكاتير	ناجي العلي	https://bit.ly/3PPVL8z	69
13	لوحةكاريكاتير	محمد الزواوي	https://bit.ly/3UJmB3m	72
14	لوحة كاريكاتير	أحمد قاعود	https://bit.ly/3QYVO1o	72
15	رسم من الطاسيلي	\\\\\\\\\\\\	https://bit.ly/3QSEjQp	94
16	Vieu from villa Abd el latif	Camille le roy	bit.ly/3p8mKzM	101
17	Vieu from villa Abd el latif	Camille le roy	bit.ly/3p8mKzM	101
18	واد جمعة	عبد الحليم همش	bit.ly/3QsOziB	103

19	Reflets D’alger	أزواو معمري	https://bit.ly/3zJgjbw	103
20	المرأة والسمك	باية محي الدين	سوسن حمدان، الفن الأمازيغي البدائي، ص110	105
21	المجاهد	محمد خدة	سوسن حمدان، الفن الأمازيغي البدائي، ص114	105
22	Souvenir d’Alger	Henry monnier	https://bit.ly/39K9g91	119
23	Margaillon	\\\\\\\\\\\\\\	http://www.oran-memoire.fr/Margaillon1919.html	121
24	Margaillon	\\\\\\\\\\\\\\	http://www.oran-memoire.fr/Margaillon1919.html	121
25	كاريكاتيرأو شريط مصور	براشمي رشيد	https://www.facebook.com/djamel.noun	125
26	لوحة كاريكاتير	محمداسياخم	https://bit.ly/3MITycL	125
27	المنشار –الصح أفة – بوزنزل–قرداش	\\\\\\\\\\\\\\	https://bit.ly/3wH5KFG	129
28	لوحة كاريكاتير	البرجي	الصح آفة، العدد :65، يوم 28 /1992/4	130
29	لوحة كاريكاتير	ابرايك	الصح آفة، العدد :65، يوم 28 /1992/4	130
30	لوحة كاريكاتير	جمال الدين نكاكعة	الوجه الاخر، العدد: 49، 1994/4/17	130
31	نهاية سنة 2021	عبد الباقي بوخالفة	الشروق ، العدد::6986، يوم: 30 جيسمبر 2021	133
32	ذكرى تأسيس الشعب	عنتر	الشعب ، العدد: ، يوم: الخميس 12 ديسمبر 2021	133
33	وسائل التواصل في البكالوريا	سلمى مناعي	المشوار السياسي، العدد: 1725، يوم:20 جوان 2020	133
34	هجوم على شاطئ بتونس	زبير عوقالي	https://bit.ly/3Zm5jgh	136
35	منحة البطالة	مينا	https://bit.ly/3ioEes9	136
36	Guignols de l’info	\\\\\\\\\\\\\\\	https://bit.ly/3crBl6Z	140
37	دمى خراط	عائد بعيطيش	https://bit.ly/3crBl6Z	140
38	خاوة وخة	علي ديلام	https://bit.ly/3hZDWHk	148
39	الضغط اولانفجار	بوعلي مبارك	https://bit.ly/3GjBFAz	148

40	كي كان حي مشتاق تمرة، وكي مات علقولو عرجون	مجيد سنيني	.https://bit.ly/3Kig1z4	150
41	وطني وطني	طاهر جحيش	https://bit.ly/3giCorN	150
42	Juste pour Le Plaisir	هشام بابا أحمد	bit.ly/3TNRKC1	152
43	تعددت الأفكار والموضوع واحد	بن حريزة	https://www.facebook.com/benhariza	152
44	عطلة المفتش الطاهر	\\\\\\\\\\\\\\	https://bit.ly/3yYqCcO	154
45	Les Musiciens	طيب عراب	https://bit.ly/3jAiiun	156
46	La Petite Fille et La Gerre	طيب عراب	https://bit.ly/3jAiiun	156
47	منظر لجانت بالطاسيلي	الطاهر جحيش	https://www.facebook.com/tahar.djehiche	158
48	الفنون التشكيلية في الجزائر	زكي دربيخ	أخبار الوطن(الجزائر)، السنة :3، العدد:872، 19 أكتوبر 2022	160
49	شجون القوة	زكي دربيخ	https://www.facebook.com/zaki.darbikhe	160
50	كاريكاتير زكي دربيخ	الشيخ لعمير في الثلج	أخبار الوطن(الجزائر)،السنة : 2، العدد:631 ، 2021/12/5	160
51	الفنان العنقى	طيب عراب	bit.ly/3OolTXN	180
52	النّزاع التشاديّ اللّيبيّ	طيب عراب	: https://bit.ly/3UT9JIN	189
53	الارهاب	عبدالقادرعبدو(أيوب	https://bit.ly/3AxWfKd	190
54	التوقيع	أيوب	https://bit.ly/3AxWfKd	198
55	المصالحة الوطنية	هشام أحمد بابا	http://bit.ly/3kUQSf7	199
56	عيد الحب1	محمد جلال	جريدة المحور(الجزائر)، العدد 2715 الصادر 2016/2/15	204
57	عيد الحب 2	علي ديلام	(الجزائر)، العدد :7770، يوم Liberte.2018/2/14ا	206
58	محاضرة ثقافية	أكرم بوطورة	http://bit.ly/3qnsS5r	210
59	التضامن	كريم بوقمرة	https://bit.ly/3WBQQeH	215

60	ارتفاع الأسعار	سليم غالم	https://bit.ly/3Ug8piH	214
61	يوم المعلم	طارق صخراوي	https://bit.ly/3h93bqi	223

فهرس المحتويات

إهداء	
شكر وتقدير	
مقدمة	أ
المدخل : الجمالية والسيميائية (مدخل مفاهيمي)	
1.الجمالية	2
1.1.الفن محور الحضارت	2
2.1.بداية التأسيس للجمالية	3
3.1.الجمالية الجديدة	8
4.1.التذوق الفني	11
5.1.المقولات الجمالية	13
1.5.1.مقولة الجليل	14
2.5.1.مقولة المسأوي	14
3.5.1.مقولة القبح	14
4.5.1.مقولة الهزلي	16
6.1.ألية التأويل البصري	17
2.السيميائية	18
1.2.مفهوم السيميائية	18
2.2.السيرورة السيميائية	23
1.2.2.العلامة	24
2.2.2.الايقونة	25
3.2.2.المؤشر	25
4.2.2.الرمز	25
3.2.اتجاهات المنهج السميائي	26

1.3.2.سيميائية التواصل	26
2.3.2.سيميائية الثقافة	26
3.3.2..سيميائية دلالة	27
4.3.2.سيميائية بصرية	28
4.2.سيميائية الصّورة	29
1.4.2.العلامة الأيقونية	31
2.4.2.العلامة التشكيلية	31
3.4.2.العلامة اللّسانية	32
3.تعاون الجمالية والسيميائية	33
الفصل الأوّل: الفنّ الكاريكاتيري(النشأة والتطور والخصائص)	
1.مفهوم فن الكاريكاتير	38
1.1.لغة	38
2.1.اصطلاحا	40
2.الجذور التاريخيّة لفن الكاريكاتير	46
1.2.ماقبل التاريخ	47
2.2.فن الكاريكاتير في الحالة الجنينية	49
3.2.من العصور الوسطى الى عصر النهضة	52
3.تطور فن الكاركاتير	55
1.3.فن الكاركاتير في الغرب	55
2.3.فن الكاريكاتير في الوطن العربي	63
1.2.3.فن الكاريكاتير في المشرق العربي	64
2.2.3.فن الكاريكاتير في المغرب العربي	69
3.2.3.فن الكاريكاتير العربي الانثوي	72
4.خصائص فن الكاريكاتير	74

1.4.العناصر التشكيلية	74
2.4. مكونات اللوحة الكاريكاتيرية	76
1.2.4.الشّخوص	76
2.2.4.الأشكال	76
3.2.4.التعليق	77
4.2.4.فقاعة التعليق	78
5.2.4الخلفية	78
6.2.4.التوقيع	79
7.2.4.الشّخصيات النمطية	79
3.4.أصناف الكاريكاتير	80
1.3.4.فن الكاريكاتير السياسي	80
2.3.4.فن الكاريكاتير البورتريه(الشخصية)	80
1.2.3.4.فن البورتريه الهجائي	81
2.2.3.4.فن البورتريه الودي أو الحيادي	82
3.2.3.4.فن البورتريه الهزاز	82
3.3.4.فن كاريكاتير الحالة (الاجتماعي)	83
4.4.خصائص أسلوب فن الكاريكاتير	83
1.4.4.التبسيط	83
2.4.4.المبالغة	84
3.4.4.السخرية	84
4.4.4.كشف العيوب	85
5.4.4.إثارة العقل	86
6.4.4.الآنية	86
6.4.4.أداة للنقد	86

5.4.الأدوات والتقنية الحديثة	87
1.5.4.الرسم الرقمي	87
2.5.4.التطبيقات الرقميّة للرسم	88
1.2.5.4.Clip Studio Paint	88
2.2.5.4.Graphiter	89
3.2.5.4.Ibis Paint X	89
الفصل الثاني: مسارات فن الكاريكاتير في التشكيل الجزائري	
1.مسارات الفن التشكيلي في الجزائر	92
1.1.جذور الفن التشكيلي في الجزائر	93
2.1.الفن التشكيلي في الجزائر قبل الاستقلال	95
1.2.1.التاثير الاستشراقي	95
2.2.1.بداية التأسيس	98
3.2.1.فيلا عبد اللطيف	100
3.1.الرواد الأوائل	102
4.1.الاتّجاهات الفنيّة للفنّانين الجزائريّين	104
5.1.جيل مابعد الاستقلال	106
1.5.1.نحو فن جديد	106
2.5.1.فن النحت	112
3.5.1.السياسة الثقافية في الجزائر	113
6.1.التّجربة النسويّة في الفنّ التشكيليّ بالجزائر	115
7.1.فن الكاريكاتير	116
2.فن الكاريكاتير في الجزائر	117
1.2.فترة ما قبل الاستقلال	117
2.2.فترة ما بعد الاستقلال	122

3.2.فن الكاريكاتير في الصّحف الساخرة	126
1.3.2.المنشار	126
2.3.2.الصح آفة	127
3.3.2.النح لا	127
4.3.2.القرداش	128
5.3.2.بوزنزل	128
6.3.2.القنطرة	128
4.2.فن الكاريكاتير في الصّحف المكتوبة	131
5.2.فن الكاريكاتير في الجزائر والوسائط الإلكترونية	134
6.2.فن الكاريكاتير في التلفزيون	137
7.2.ازدواجية لغة فن الكاريكاتير في الجزائر	140
8.2.فن الكاريكاتير في الجزائر بين الجرأة والمساءلة	143
9.2.القيمية في فن الكاريكاتير بالجزائر	146
10.2.الرموز الثقافية في فن الكاريكاتير بالجزائر	149
11.2.فن الكاريكاتير بين المعارض والمسابقات	150
12.2. الإشهار في فن الكاريكاتير	152
3.فنانون بين الكاريكاتير والتشكيل	154
1.3. طيب عراب	155
1.4. الطاهر جحيش	157
1.5. زكي دربيخ	159
الفصل الثالث: الاشتغال الجمالي والسيميائي لفن الكاريكاتير في الجزائر	
1.المقاربة التأويلية لفن الكاريكاتير	164
1.1. تّلقّي خطاب فنّ الكاريكاتير	165

2.1.الاشتغال الجمالي لفن الكاريكاتير	168
3.1.المقاربة السيميائية لفن الكاريكاتير	177
2.الصّورة الكاريكاتيرية بين تقنيات القراءة وآليات التأويل(نماذج للتحليل)	179
1.2. تحليل لوحة" الفنان الشعبي العنقى"	180
2.2.تحليل لوحة النزاع التشادي الليبي	189
3.2. تحليل لوحة"الارهاب"	190
3.3. تحليل لوحة "المصالحة الوطنية"	199
3.4. تحليل لوحة"عيد الحب (1)	204
3.5. تحليل لوحة"عيد الحب 2"	206
3.6. تحليل لوحة" محاضرة,,,ثقافية"	210
3.7. تحليل لوحة"التضامن في كورونا"	215
3.8. تحليل لوحة"إرتفاع الأسعار"	219
3.9. تحليل لوحة"عيد المعلم"	223
الخاتمة	233
التوصيات	235
ملحق الصور	238
قائمة المصادر والمراجع	249
فهرس الصّور	268
فهرس المحتويات	273

الملخص:

يعدُّ الفن الكاريكاتيري حقلا من حقول الفنون التشكيلية، يختصر مشهدا بصريا مشبعا بالسخرية، يتمتع ببساطة الطرح الأيقوني وجمالياته التي ترتقي بالفن من سطوة السخرية إلى أعلى درجات الإبداع.

تكشف هذه الدراسة عن واقع الكاريكاتير في الجزائر، وذلك من خلال تتبع مسار الفاعلين في الوسط الإعلامي، وعلى مواقع التواصل الاجتماعي، من خلال تتبع تجارب الفنانين الكاريكاتريّن وتحليلها، بتسليط الضوء على الدلالات البصرية للصورة الكاريكاتيرية، وهذا بالاعتماد على المنهج السوسيو فني والجمالي السيميائي في سبر أغوار هذا النوع الفني ورصد معالمه.

الكلمات المفتاحية: الفن الكاريكاتيري الجزائري؛ العلامة التشكيلية؛ العلامة الأيقونية؛ سوسيو فني؛ الدلالة البصرية الجمالية.

Abstract:

Caricature belongs to fine arts. It depicts a brief visual scene full of irony, since it contributes to society directing because of its simple iconic put forward and its aesthetics promoting art from irony to high creativity.

This study reveals the Algerian caricature reality through tracking the acters' path in media and tracking and analysing the caricature artists' experiences on social media. It also sheds light on the caricature image visual significances. This has been done through following the socio artistic aesthetic semiotic method in discovering the depth of this art and monitoring its features.

Key words:the Algerian caricature art, fineart sign, iconic sign, socio-artistic, visual aesthetic significance.

Résumé :

La caricature appartient aux beaux-arts. Elle dépeint une brève scène pleine d'ironie, puisqu'elle contribue à la mise en scène de la société en raison de sa simple mise en avant iconique et de son esthétique promouvant l'art de l'ironie à la haute créativité.

Cette étude révèle la réalité de la caricature algérienne en suivant le parcours des acteurs dans les médias et en suivant et analysant les expériences des caricaturistes sur les médias sociaux. Elle met également en lumière les significations visuels de l'image de la caricature. Cela a été fait en suivant la méthode sémiotique socio-artistique esthétique en découvrant la profondeur de cet art et en surveillant ses caractéristiques.

Mots clés : l'art de la caricature, les beaux-arts, socio artistique, iconique, l'Algérie, médias.