الاشتغال الجماليّ لفنّ الكاريكاتير في الجزائر (ديلام وجحيش أنموذجا)

Aestheticity of The Art of Caricature in Algeria(Dilem and Djehiche as a Case Study)

بختة ختال [1]، عمّارة كحلي [2]

[1] جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، bakhta.khettal.etu@univ-mosta.dz

[2] جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم، ammara.kahli@univ-mosta.dz

تاريخ الاستلام: 2018/11/12 تاريخ القبول: 2018/12/21

ملخص:

يحتفظ الفنّ الكاريكاتيريّ في تفرده بالاشتغال الجماليّ للبحث عن الحقيقة من روح السّخرية، وذلك باختزال الموقف الجماليّ في بساطة التّخطيطات متوخيا تبصّرا فنّيّا جماليّا لدى القارئ، فصانع الجمال أيّا كان مجال إبداعه، فهو دون شكّ يبحث عن مشاركة المنتج الفنّيّ الجماليّ في أكبر حيّز، فالجماليات ترتبط بالنّفس الإنسانيّة وبإقراراتها، والأمر هنا لا يتعلّق بالألوان وبالخطوط الّتي تبنى عليها الأعمال التّشكيليّة فقط، ولكنّه يبحث في كيفيّة تعاطيها مع الفكرة وبلاغة المقصد، باحثا عن متلقٍ يضفي عليها فيضا من القراءة والتّأويل، ليؤكّد أنّ الفعل الجماليّ ما هو إلاّ نتاج لوعي إنسانيّ مشترك بين المبدع والمتلقي.

من هنا أمكننا طرح الإشكال الآتي: ما الجماليّة؟ وهل يتقيّد البعد الجمالي للكاريكاتير في الجانب التّشكيليّ أم يتعداه إلى أبعد من ذلك؟ وإلى أيّ مستوى يمكن قياس التّلقّي في ضوء تحدّي الصّورة الكاريكاتيريّة؟ وأيّ التزام نلمسه عند الفنّان، وكيف عالج الكاريكاتيري **ديلام** والكاريكاتيري **جحيش** المواضيع جماليا؟

الكلمات المفتاحيّة: الفنّ الكاريكاتيريّ، الموقف الجماليّ، التّأويل، المتلقّي.

المؤلف المرسل: بختة ختال، **الايميل:**bakhta.khettal.etu@univ-mosta.dz

Abstract:

The Art of Caricature preserves its unique aestheticism in search for truth through the spirit of ridiculousness by representing the aesthetic stance in sketch simplicity and envisaging the reader's artistic and aesthetic clear-sightedness. Whatever their field of creativity, the beauty creator undoubtedly aims at sharing their aesthetic product with the largest network. Aesthetics is associated with human spirit and psyche. It is not only a question of colors and lines upon which fine arts are built, but also the creator's willingness to combine them with the idea and the intention of eloquence, while looking for a receptor who would impart a background of reading and interpretation to them. This would confirm that the aesthetic act is only a product of human consciousness joint between the creators and the receptors. Thus, the research question of this paper is: What is aestheticism? Is the aesthetic dimension of caricature limited to its plastic aspect or does it transcend it? To which level could we measure reception in light of the challenge posed by caricature images? To what extent is the artist committed to the orientation of their caricature? How do the caricaturists Dilem and Djehiche aesthetically deal with the various topics.

Keywords: Caricature, Aesthetic, Aesthetic Stance, Interpretation, Receptor.

1. مقدمة:

في عالم مليء بالمؤثّرات البصريّة، تتربّع الصّورة بكلّ أنواعها على عرش التّواصل من خلال الأجناس الفنيّة والأدبيّة، الّتي تقترض أبجديات الصّورة لتتفاعل مع إرهاصات المجتمع وتجلّيات الواقع، ويطلّ الفنّ الكاريكاتيريّ الخارج من رحم التّشكيل الفنّيّ على عتبات التّخاطب الإنسانيّ بكلّ جماليّاته، الّتي أسسها تواجده في حراك فنّيّ مزدحم بالأساليب والمدارس الّتي عجّ بها تاريخ الفنّ، حيث اختصرت رحلة تطوّره الكثير من الجهد

تبعا للنّهضة التّقنية واقترانه بالصّحافة الّتي واكبت الأحداث بالصّورة والكلمة، فكان للكاريكاتير أثر واضح في رسم تاريخ الشّعوب بالصّور الّتي تحمل دلالاتها راسمة بذلك بعدا جماليّا تجلّى من خلال آليات الفهم والتّأويل.

2. ما الجماليّة؟

شَكَّل الجمال سؤالا لدى الفلاسفة والمشتغلين على الإنتاج الإبداعي الإنسانيّ منذ القديم، حيث اقترن مصطلح الجمال بنظريات الفلسفة وفلسفة الفنّ وعلم الجمال، فأثاروا الكثير من الجدل حول الموضوع الجماليّ، ومن هنا لا يمكننا القبض على تعريف الجماليّة.

تعرّف الجماليّة على أنّها "تعنى بالقيمة والعناصر الّتي تكسب العمل جمالا فنّيّا "[1] فهي تعمل على فهم السّياقات الفنّيّة ووظائفها، فقال **السّفسطائيّون** مثلا أنّه لا يوجد جمال بطبعه، بل يتوقّف الأمر على الظّروف وأهواء النّاس، وعلى مستوى الثّقافة والأخلاق، بينما أوضح **فيثاغورث** أنّ الجمال يقوم على النّظام والتّماثل والانسجام، في حين أشار **ديمقراطيس** أنّ الجمال هو التّوازن في مقابل الإفراط والتّفريط، فيما ربط **سقراط** الجمال ربطا تامّا بين النّافع والمفيد. وأثار **أفلاطون** فكرة الجميل وأنّه مستقل عن الشّيء الّذي يظهر ويبدو أنّه جميل[2]، في حين يرى **أرسطو** أنّ كلّ عمل فنّيّ محاكاة لعمل جميل موجود أو متصوّر تقع عليه العين، أو يجلوه، أو يصوّره له خياله[3]. فعلى الرّغم من تضارب الآراء حول الجميل، إلاّ أنّ التّنظير الجماليّ سعى إلى فهم الأعمال الفنّيّة، فلا شيء ثابت في الوجود خاصّة إذا تعلّق الأمر بالفنّ والجمال والحساسيّة، فما كان جميلا يوما قد لا يغدو كذلك بعد حين، فمن خلال المحاكاة والمنفعة والخيال والمتعة عبَر الموضوع الجمالي إلى مستوى الإدراك والتّبصّر.

ومع عصر النّهضة انبعث علم الجمال مع علم الأخلاق والمنطق والجماليّات الّتي تدرس الخير والحقّ والجمال وأثار البحث في الجماليّات العديد من الإشكالات، إذ وبعدما كانت مهمّة الفنّان لا تتجاوز البحث عن الجمال في الطّبيعة وإعادة صياغتها كما أسّسها **أرسطو** في "المحاكاة"[4]، ممّا أدّى إلى انفلات الفنّ من الارتباط بالطّبيعة ومحاكاتها، وإلى فتح أبواب الإبداع على مصراعيها، فتعدّدت المدارس والاتّجاهات الّتي تفنّنت في النّقد والقراءة والتّأويل وفي توصيف الجميل فهو "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"[5].

أمّا المفكّر الفرنسيّ **ادغار موران** Edgar Moran "يعتقد أنّ" الجماليّات قبل أن تكون صيغة خاصّة بالفنّ فإنهّا معطى أساسيّ في الحساسيّة الإنسانيّة"[6]. من جانب آخر، تُعرّف الجماليّات بأنّها "علم موضوعه الحكم الجماليّ التّقويميّ الّذي ينطبق على التّفريق بين الجميل والبشع"[7]، وهو أمر يخضع لملكات الحكم، حيث إنّ الجميل والقبيح قد يشكّلان ذات الجمال، فيوجد الجمال في القبح و"**أزهار الشرّ**" للكاتب **بودلار** Baudelaire "خرقت قاعدة وجود الجمال في الجميل دائما، فالعمليّة إبداعيّة محضة، يُشّكل فيها العمل الفنّيّ محور الاشتغال حتّى وإن اختلفت فيها معايير التّقييم الذّوقيّة، لأجل ذلك عدّ الجميل "ظاهرة ديناميكيّة متطوّرة وتقديره يختلف من شخص إلى آخر ومن لحظة إلى أخرى"[8]، وهو الرّأي نفسه الّذي ذهبت **هيلا شهود** حينما قاربت "الوعي الجماليّ" بين فلسفتي العلم والبراغماتيّة في أنّ الحقيقة والمعرفة متفاوتة من إنسان إلى آخر[9].

استعمل **بومغارتن** Baumgarten سنة 1735 لفظ AISTHETICS "الاستيطيقا لتكون دلالات على تأسّس فرع معرفيّ جديد وهو علم الجمال باعتباره نمطا مستقلّا "[10]، يكشف مكنونات العمل الفنّيّ وفق تفكير استدلاليّ عقلانيّ محض ومناهج وآليات واضحة.

من هنا، يمكننا الولوج إلى عالم جماليات الصّورة الكاريكاتيريّة وإشكاليّاتها مع الجمال حيث تختلط المعايير، في صياغة الأحكام نظرا لدخول النّصّ الكاريكاتيريّ منطقة المساءلة الاستطيقيّة ومحاولته للوصول إلى أرقى أنواع التّجليّ الجماليّ، حتّى وإن بدا في أبسط حالاته التّكوينيّة التّشكيليّة ومحملا بالسّياقات المرجعية في مضامين تؤسّس لخطاب تواصليّ بليغ. فماهي الصّورة الكاريكاتيريّة؟

3. الكاريكاتير:

ورد مصطلح الكاريكاتير المشتقّ من caricature اللّاتينيّة على أنّه "التّعبير الأكثر بداهة للهجاء في ميدان الرّسم الخطّي ، (le graphisme) الرّسم الذّاتيّ (la peinture) وحتّى في ميدان النّحت (la statuaire)[11]، فهو صورة تبالغ في تحريف الملامح والخصائص المميّزة لعناصره التّكوينيّة سواء تعلّق الأمر بالشّخوص أو الأشياء ، أما اصطلاحا فالكاريكاتير هو رسم الضّحك السّاخر الّذي ينتقد الشّخصيّات والأوضاع السّياسيّة والاجتماعيّة ، ويرى بعض الرّسّامين في مصر أنّ الكاريكاتير كبقيّة الفنون التّعبيريّة ولكنّه يمتلك خصوصيّة التّفرّد عن باقي الفنون، فهو أصدق تعبيرا عن آمال الشّعب، وأقربها إلى مزاجه وذوقه ومشاعره"[12]، فهو خطاب من لا صوت له، فسحة تعبيريّة تهكّميّة تختزن المجازات وسلسلة من الرّسائل بين باث ومُسْتَقْبِلٍ، "فالهدف من الكاريكاتير يكمن في الكشف عن الجانب المعتّم أو الخفيّ في الحياة"[13]، وقد كان معروفا منذ العصور القديمة حيث تشهد على ذلك بعض الرّسومات في كهوف ما قبل التّاريخ، حسب **ممدوح حمادة** في كتابه "من **جدران الكهوف إلى أعمدة الصّحف**".

يتّفق الجميع على أنّ الصّورة هي الثّابت الّذي لا يقبل التّغيير، وأنّها وإن حملت دلالاتها في ذاتها" فحديثنا ينطلق باعتبارها دواما يقبل التّعرّف ولا يقبل الإنكار(...) إلاّ في

حالة التّدمير المادّيّ"[14]، فهي توثق أحداثها وتجبر المتلقّي على تمثّل أيقوناتها، حيث يتوقف الوقت عندها برهة حسّيّة تقرأ ما آلاتها، فلقد ارتبطت ارتباطا وثيقا بالحضارات وكانت أولى وسائل التّعبير الإنسانيّة، فالصّورة "حظيت بسبق كبير عن الكتابة"[15]. من هنا، ظهرت الصّورة الكاريكاتيريّة الّتي تحمل المعاني والدّلالات المستقاة من المحيط السّيوسيوثقافيّ، تصافحه وتنتقل معه إلى مستوى التّواصل عن طريق المشاركة بالفكرة وبعض الأحيان بالإحساس، فهي لا تأخذ رأي الفنّان فقط، بل هي تعكس ما يجري في المجتمع، لا تكشف عن أساليبها التّعبيريّة جملة واحدة، ولكنّها تحاول أن تباعد مسافة التّلقّي بينها وبين المتلقّي، فالكاريكاتير لا يقول إلاّ جزءا بسيطا ممّا يريد الإفصاح عنه، ويترك للمتلقّي أن يضفي على المضمون جزءا من فيض قراءته وتأويلاته الخاصّة.

4. الالتزام عند الفنّان الكاريكاتيريّ:

يعمل المشتغلون على هذا النّوع من الطّرح الفنّيّ بالالتزام، حيث يرتبط إبداعهم بهموم المتلقّي، وقد أوضح **مكسيم غوركي** Maxim Gorky أنّ الكاريكاتير ذو قيمة اجتماعيّة نافعة، يعكس أشياء غير منظوريّة بوضوح لنا، وبأسلوب بسيط"[16]، فيحاول الكاريكاتيريّ أن يهب لأعماله قيّما ابداعية يتوخى من خلالها استدعاء المتلقي بكل سلاسة، مراهنا على ملكة الذّوق التّي يوظفها المستقبل، لهذا يعتبر التّذوق الجماليّ محور المعايشة والقطب الموجب في العلاقة النّاشئة بين منتج فنّيّ وأثره الجماليّ، إنّ "الخبرة الجماليّة"[17] الّتي تَحدّث عنها **جون دوي** John Dewy هي الّتي أوجدت هذا التّناغم بين العمل الفنّيّ وإشعاعاته الجماليّة المرسلة.

يرتقي الفنّان الكاريكاتيريّ إلى مستوى الوعي الجماليّ في إبداعاته من خلال توظيف الخطوط والألوان ونوعيّة التّركيب الّتي تضفي إلى المعالجة التّشكيليّة والتّضمينيّة والّتي ينبري عليها أساسيات الاشتغال الجماليّ "ما يهم الفنّان الكامل من هنا فصاعدا ليس التّعبير

عن مشاغل الفنّان أو نفسيته إنّما هو التّعبير عن كَمٍّ ما من الإنسانيّة عبر الخطوط والألوان [18]"

يقودنا هذا الطّرح إلى الغوص في أعمال الفنّانين المشتغلين بالفنّ الكاريكاتيريّ بالجزائر، واخترنا عيّنات من أعمال استقيناها من فضاءات التّواصل الاجتماعيّ بعيدا عن أروقة الصّحافة وهما **ديلام**[19] و**جحيش**[20].

يحاول الكاريكاتيريّ **ديلام** –وهو شخصية فنّيّة معروفة–أن يؤسّس لنفسه فضاءً لإبداعاته بعيدا عن صحيفة LIBERTE **ليبرتي** التي واكبت مسيرته، في الجانب الآخر يشتغل قلم كانت له محطّات في الصّحافة الوطنيّة، لكنّه آثر العمل الحرّ فاختار موقعا على الفايسبوك ينسج من خلاله أفكاره ويعرضها بعيدا عن رقابة الصّحف.

5. الأسلوبيّة والطّرح الكاريكاتيريّ:

1.5–اللوحة رقم (1):

المصدر:https://www.facebook.com/ALI-DILEM-2011-158006304261

يذكر **أرسطو**Aristote أنّ "الجمال لا يكون في المحتوى ولكن في طريقة العلاج"[21]، من أجل ذلك ينغمس معظم الفنّانين في البحث عن آليات جديدة لتوظيفها في إبداعاتهم فيستعيض بمجموعة من الاختيارات الأسلوبيّة، الّتي تنمّ عن رؤيته الفكريّة المتبصّرة في خلق عوالم جديدة من الصّورة ذاتها، تبتعد عن الرّتابة والتّكرار لتضفي السّخرية على فضاء المشهد المصوّر بحمولة اجتماعيّة تتمظهر في محاكاة الواقع وتحرّك في ذهن المتلقّي انساقا مضمرة تختفي وراء الصّورة الظّاهرة "الأولانيّة "[22].

شكلت (الصّورة رقم 01) نوعا من البساطة في الطّرح حيث عمد الفنّان إلى عدم التّكثيف في توظيف العناصر التّشكيليّة، فبسط الزّمن نفوذه من خلال بقعة الشّمس الّتي تنثر إشعاعاتها على المكان المدجّج بالخوف والتّرقّب، وتلقّي بظلال الأجسام على رمال الصّحراء الّتي تختبئ وتتموّه العقرب في ألوانها البنيّة، ثم تأتي استعارة قلب الأوضاع في النّصّ الكاريكاتيريّ –الّتي تعتبر من الأساليب البلاغيّة الأكثر إقناعا وجماليّة، في سياق لسعات العقارب الّتي تنتشر في الصّحراء المعنونة "**ارتفاع عدد ضحايا لسعات العقارب**". إنّ أوّل ما تلتقطه العين هي أيقونة المواطن في أعلى جذع النّخلة– ممثّلة للصّحراء في المخيال الجمعي–محاولا الهرب من العقرب الّتي تتموضع بكل أريحيّة على سطح الرّمال تعلوه فقاعة "**لا تقلق، لن أقترب من مصاب بالكوليرا**"، فالعقرب يُبدي توجّسا ساخرا من المواطن الّذي يحسبه حاملا لوباء الكوليرا الّذي تزامن ظهوره مع لسعات العقارب، مع تضمين العقرب للخوف الّذيّ هو في حدّ ذاته تجاوز المعنى، حيث أراد المرسل توضيح المفارقة بإظهار جماليّة قلب الأوضاع حيث انتقل الخوف من الإنسان إلى العقرب –من خَافْ سْلَمْ(المثل الشعبي)– فالخوف تَلَبس الاثنين، لتعكس حقيقة الوضع الاجتماعيّ الصّحي المؤسف، إلاّ أنّ طرافة التّمثيل التّهكّمي تضفي على المشهد جماليّة، وتبرز الوظيفة الإستطيقية للصّورة .

2.5–اللّوحة رقم(2):

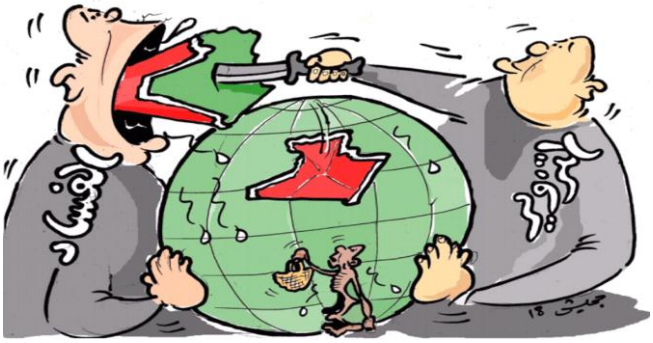
المصدر: https://www.facebook.com/ALI-DILEM-2011-158006304261939 /

في السّياق نفسه أزاحت (اللّوحة رقم 2) الوشاح عن ظاهرة اجتماعيّة دخيلة على المجتمع وهي "الانتحار"، وأسس إرساليته على بناء واقع جديد، مركّزا على إظهار أيقونة "المواطن" الملقى على الأرض باسطا ذراعيه، وبجانبه قطعة من البطّيخ الأحمر المقضومة. فركّز المشهد على العناصر البسيطة والواضحة لإضفاء الواقعيّة، وذلك بتوظيف تضاد الألوان الأساسيّة الأربعة، واللّونين الحياديّين (الأبيض والأسود)، فقسّم فضاء اللّوحة إلى مستويين: الجزء العلويّ وشمه بسواد يحيل على مفاهيم السّوء والتّذمّر وسوداوية الأوضاع، الّتي أفضت إلى الانتحار سبيلا، وأرضية رصعها بياض الموت، لتؤسّس متقابلات ثنائيّة في المستوى الدّلالي مع ما يحتويه الحيّز البصريّ من تضمين، حيث مثّل اللّون الأصفر ما يكتنف المواطن من توتّر وضغط، أما الأزرق فيرمز" إلى النّفس الأمّارة بالسّوء"[23] وعكس التّسلسل اللّونيّ صعوبة الوضع الاجتماعيّ.

وعلى هذه النسق تُسقط اللّوحة حمولتها في التسنين اللّغويّ أعلى الخلفية "**ارتفاع عدد المنتحرين في الجزائر**"، فقد أرادت بعث الجانب التّواصليّ التّعبيريّ من خلال تمرير

رسالة إلى المتلقّي، مفادها أنّ الانتحار غيّر من أساليبه الاعتياديّة (الحرق والشّنق...الخ)، واستحدث طرائق أخرى ليقفز إلى ذهن المتلقّي مساءلة فاكهة الصّيف "البطّيخ"، الّتيّ أفضت إلى انتشار وباء الكوليرا في صيف 2018، هنا تفتح اللّوحة أفقها للبحث عن مرجعيّتها الّتي توارت في العنوان، فتتشّكل "العلاقة بين المبدع والمتلقّي(...) تأخذ شكل المحاورة، إذ أنّ حضور المتلقّي عمليّة مفترضة داخل دائرة الإبداع منذ البداية "[24]. يتعلق الأمر هنا بسخريّة مبطنّة في المشهد الذي يؤسّس لظاهرة الانتحار الّتي تبعث على القلق والحيرة لأنها تفضي إلى بنية اجتماعية ضعيفة، وبالتالي مستقبل غامض، ولكنّ الفّنان أضفى عليها مجازات تعبيريّة خضّبها بنوع من الجمال، عاكسة واقعا تراجيديّا تجلّى في الأيقونة التشكيليّة والمناوبة اللّغويّة الّتي وجّهت القارئ إلى فكّ رموزها، فعملت على إخفاء الجوانب الأساسيّة من الرّسالة (سبب الانتحار)، ليصبح الإضمار هنا ضرورة تحفيزيّة على إعادة بناء الرّسالة وفق القدرة الإدراكيّة للمتلقّي.

3.5-اللوحة رقم (3):



المصدر:.https://facebook.com/tahar.djehiche

من الطّبيعيّ أن يتضمّن أيّ عمل فنّيّ فكرة أو معنى يقوم عليه، فنحن لا نريد من الفنّان أن يجعلنا نفكّر بقدر ما يجعلنا نفهم الحقائق، فليس كلّ المتلقّين على القدر نفسه من

المعرفة، خاصّة لمّا نعلم "أنّ الحمولة المعرفيّة والثّقافيّة هي المرجعيّة الّتي تحدّد مستوى التّلقّي وتسهم في تشكيل ملامحه وتقاسيمه "[25]، لذا فإنّ المعالجة الكاريكاتيريّة الّتي تستند إلى ذات الأيقون التّشكيليّ في الطّرح، بغية تجديد المعنى وتنويع أساليب الإقناع، وظّفت (ينظر:الصّورة رقم 3) فاكهة "البطّيخ الأحمر" كدالّ على كرة الأرضيّة بلون أخضر داكن ولون أحمر، لتظهر قوّة الرسالة بتصارع الأضداد (أحمر وأخضر)، يحتضنها شخصان باللّون الرماديّ في إحالة على الغموض، عبّر بهما الفنّان على "**التّزوير**" و"**الفساد**"، وقُطّع جزء منها على شكل خريطة الجزائر بلون أحمر تعلن عن خطورة الوضع، معلنة أنّ التزوير غذى الفساد بنوعيه الاداري والمالي وانتشار الرشوة وسرقة المال العام مما أثّر على العدالة الاجتماعية، بسبب "قلّة الالمام بأخلاقيات الوظيفة (...)غموض النصّوص القانونية"[26]. وهو ما جعل الفنّان يعبئ فضاء اللّوحة بشّخصيتين ضخمتين تدلّل على حجم تفاقم الظّاهرتين، في حين وظّف أسلوب الاغراق في الخطاب الذي يتعمد التقزيم، حيث رسم أيقونة "المواطن" على هيئة هيكل عظميّ حاملا قفّة فارغة، وحملّ الشخصيّة بكم من الدلالة والمعنى، من بينها ثنائيّة الغنى والفقر، معلنا عن استفحال الظّاهرة في كلّ العالم وخاصّة بالجزائر، ليبقي الصّورة الكاريكاتيريّة مفتوحة على تأويلات أخرى، لخلوّها من الرّسالة الألسنيّة التّقريريّة (العنوان).

إنّ هذا التّقارب في السّنن التّشكيليّة الّتي عمدت إلى استحضاره كلّ من اللّوحتين في سياقات مرجعيّة مختلفة تعطي للفنّ الكاريكاتيريّ حيّزا وتوسّعا في تثبيت أركانّ تصوير متن اللّوحة وإبراز ممكناتها الجماليّة، حيث "حصل نوع من التّعاشق الخطّيّ البصريّ بين المرجعيّتين"[27]، فالتقى دالّ "البطّيخ الأحمر" ليوضّح سياقات مختلفة.

4.5-اللوحة رقم(4):

المصدر: https://www.facebook.com/ALI-DILEM-2011-158006304261939/

حاولت الصّورة تعاطي فكرة الهجرة غير الشّرعيّة–الهجرة الموضوع القديم الجديد– "فليست الهجرة ظاهرة جديدة، غير أنهّا أخذت بالتّسارع المتزايد في العقود الأخيرة لتصبح جزءا لا يتجزّأ من عمليّة التّكامل العالميّ (...)عصر الهجرة "[28]. في أوّل قراءة تظهر "مطاردة العلامات"[29]، التناقض في الأفكار، من خلال العبارة اللّسانيّة التي تدعو ضمنيّا إلى التّمتّع بعطلة الصّيف "**بدأ موسم الاصطياف في أوروبا**"، في حين تعلن اللّوحة عن أشلاء المهاجرين الملقاة على الشاطئ ، هذا الخطاب المضّمر في البعد الكلاميّ يجبر المتلّقيّ على استدعاء وعيّه الكامل للربط بين المكوّنات، وجاء التكرار في رسم الجثث في عدة وضعيات وسيلةً بلاغيّةً تؤكد ارتفاع عدد ضحايا الهجرة السريّة، والذين تلفظهم الأمواج على سواحل الضّفة الأخرى من الأبيض المتوسط، في كل من ايطاليا واسبانيا.

بالتوازي مع السياق المرجعيّ، تظهر البنيّة التركيبيّة للّوحة التّوازن في القوى داخل فضاء التّكوين ليس بمعناه الحسّيّ بل بمعناه الإيحائيّ الإدراكي، فالوزن الظّاهر في المشهد تنسجم أشكاله مع ألوانه، لتعطي للمتلقّي فسحة لعقلنة الأشكال، وتقفّي إحساسا بالجاذبيّة، على الرّغم من الاكتظاظ الّذي يحمله الجزء الأيمن من فضاء التّركيب، مردّه إلى فضاعة المشهد ونوع من المبالغة التّضمينيّة، في حين يطغى الأزرق وتدرّجاته، الّذيّ لم تحجبه

النّظرة السّوداويّة، فبدا فيه الفنّان أكثر واقعيّة وثباتا، بينما حمَّلت الشخوص المرميّة على الشّاطئ والعائمة على سطح البحر ألوان الأبيض والأسود دلالة عن مفارقة "الحياة في الموت"، حلم أبيض لَفّه سواد الموت، في حين جاءت عبارة " **الشّواطئ محجوزة** " لتعزز عنوان اللّوحة، فعلا حُجز الشاطئ ليس للسباحة، ولكن لجثث "الحراقة"، إنّه الهروب من شاطئ البؤس إلى شاطئ الموت.

5.5-اللّوحة رقم(6):

المصدر:. https://facebook.com/tahar.djehiche

الموت نهاية الحياة ((وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ مَاذَا تَكْسِبُ غَدًا وَمَا تَدْرِي نَفْسٌ بِأَيِّ أَرْضٍ تَمُوتُ إِنَّ اللَّهَ عَلِيمٌ خَبِيرٌ))(سورة لقمان:34)، فوظّف المشهد الكاريكاتيريّ أداة الموت في سياق الموت، وهي أداة تقليديّة كانت تستعمل من الفلّاحين في مواسم الحصاد على شكل قارب للهجرة غير الشّرعيّة، وتنهض هذه الأداة (المنجل) في اللّوحة لتمرّر فكرة الموت عند المتلقّي، فالحصاد هنا هو حصاد الأرواح، حيث مَثّله الفنان بقطرات الدم على الحواف، وخيّمت الرّماديّات الحياديّة والملوّنة على فضاء اللّوحة، الّتي تذكّرنا بأعمال **بيكاسو**

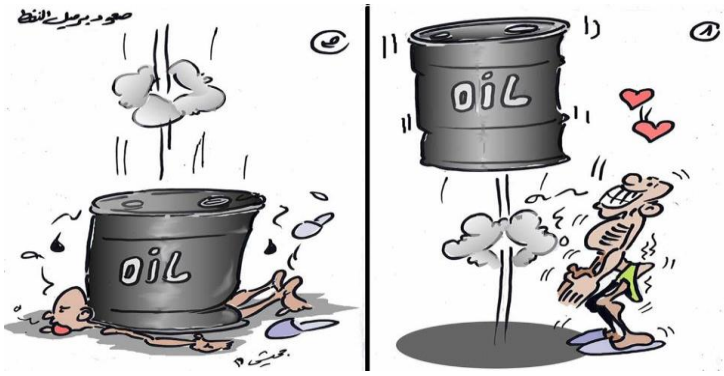
PICASSO[30]، لتتحكّم في السّطح والخلفيّة معلنة عن الضّبابيّة، وجاء تركيب المشهد في إطار مستطيل لاتّساع مدى البحر وللأمل الّذي يرافق "الحرّاقة"، فالبحر الّذي يحتلّ مساحة واسعة في مخيال الشّباب الّذين يحلمون بالفردوس، ها هي جثّتهم تطفو على السّطح ويلفظهم البحر الحلم على الضّفة الأخرى، بينما عجّ القسم الأيمن من اللّوحة بعمليّة الملء الّذي استحوذت عليه الجمجمة، في تركّيب يطبعه توازن حسّيّ مستتر، ميزته عمليّة التّكثيف في جهة وخلو الجهة المقابلة، الّتي حذفت لتبقى مستترة ليترك للمتلقّي فسحة الإضافة ومشاركة المبدع منتجه الفنّيّ بفيض تأويلاته، بينما لم تشكّل الأيقونة اللّسانيّة دورا حاسما في عمليّة التّضمين فجاءت بسيطة على يسار اللّوحة في شكل سؤال: "**لماذا يهرب شبابنا من الجزائر**"؟ لينفتح النص على أفق التوقع، والنظر في أسباب ودوافع الهجرة غير الشرعيّة، الّتي دفعت الشباب للبحث عن بيئة جديدة، يُتَوَقّع أن تكون ظروف الحياة فيها أفضل من موطنه الأصّليّ، بسبب "تراجع مفهوم روح المواطنة"[31] مما جعل "الحرقة"[32] المتنفس الوحيد لهم حتى ولو كان محفوفا بالمخاطر.

6.5-اللوحة رقم (6):

المصدر: https://www.facebook.com/ALI-DILEM-2011-158006304261939

إنّ البحث عن "تقاطع بين المرسل والمتلّقيّ في كثير الأحيان تستدعي، ما هو مشترك من ثقافة وتراث"[33]، من هنا جاءت اللّوحة رقم(6) لتلخّص الوضع الاقتصاديّ في الجزائر الّتي رمى بثقله على ساكنيها، في لوحة بسيطة التّكوين، ذات تركيب تقليديّ عموديّ يعلو فيه العلم الجزائريّ على سارية، في أول وهلة يُرى العلم كأيقون بصريّ يتصدّر حقل الرّؤية يشير إلى اختفاء الهلال من العلم، الّذي غيّر أحد عناصره واستُبدل بدالّ آخر–الحزام الجلديّ–، وهي إشارة رمزيّة لسياسة التقّشف التي تنتهجها الجزائر كلما انخفض سعر برميل النفط حسب العبارة اللّسانية التقريريّة "**برميل البترول تحت 30 دولارا**"، ذلك أنّ الحزام في المعجم يحيل إلى الشّدّة وإلى الحزم، مما أجبر المتلقّي على ربط الحزام بكلمة "التقشّف" الّتيّ تحيل إلى الوضع الاجتماعي، لذلك فالعلاقة بين العمل الفنيّ والمتلّقيّ "تربطنا بشكل مباشر أو غير مباشر مع العالم الّذي يحيل عليه"[34].

7.5–اللوحة رقم(07):



المصدر: https://facebook.com/tahar.djehiche

في حين تنهض (الصّورة رقم07) بثنائيّة الأضداد "طالع ونازل"، وفي السّياق المرجعيّ نفسه يحاول الفنّان أن يجمع مشهدين في لوحة مركّبة، ممثّلا ببرميل رماديّ اللّون يدلّ على البترول، ويقف في أسفل المشهد المواطن الشبيه بهيكل عظميّ مجرّد من الملابس–رمزا للفقر وقلّة الحاجة– يتمعّن البرميل الصّاعد بفرح مثّله الفنّان في ابتساماته وفي القلوب المحلّقة ينتظر أن تعود عائداته بالخير، ولكن "ما طار طائر وعلا إلاّ ووقع"، وهذا ما يجسده المشهد الثّاني مصوّرا سقوط البرميل على المواطن بعد أن ارتفع سعره "**صعود برميل النّفط**"، لكن الأيقون البصريّ واللّسانيّ في الاتّجاه المعاكس، "ثمّة طلاق بين الأشياء والكلمات[35]، فمن المنطقيّ أنّ الارتفاع يعادله تحسّن الأوضاع، لكنّ اللّوحة تنفي هذا المنطق "فلا أحد بوسعه أن يضمن التّطابق بين العلامات الألسنيّة والتّقنيات التّشكيليّة"[36] كما يقول **فوكو**Foucault. وهو ما أشارت إليه "أيقونة المواطن" في الجزء الثانيّ من الصّورة، موضّحة اختفاء الأثر الناتج عن الارتفاع أو الانخفاض للنفط، وانعكاساته بالسلب على المواطن في الحالتين.

عموما حاول كلّ من **ديلام** و**جحيش** ترجمة ما يجري في المجتمع وتمرير رسائل للقارئ، فهي تراوحت بين التّعليق على خبر والسّخرية النّقديّة الّتي تهتمّ بانشغالات الشّعب الجزائريّ، وتوجيهه ولفت انتباهه إلى الحالة الاجتماعية، بأشكال طبعتها المبالغة كالمواطن الّذي شُبّه بالهيكل العظميّ في أعمال **جحيش**، وتعمّد **ديلام** توظيف أيقونات تشكيليّة استقاها من رحم المجتمع للإشارة إلى الموضوع نفسه، فاستدعت شحذ القارئ لفكّ رموزها، فحملت بذلك أعمال **ديلام** الكثير من الاستعارات تبرز تمرّسه وخبرته الطّويلة في الكاريكاتير من حيث الشّكل والمضمون، بينما حاول **جحيش** أن يستدعي المتلقّي برسم السهل الممتنع ولم يركّز على التّضمين كثيرا والدّلالات فجاءت بعض أعماله واضحة تستهدف الفئة البسيطة المعتبرة من المجتمع .

6. خاتمة :

إنّ العمل على صياغة بصريّة جماليّة للفنّ الكاريكاتيريّ، تقودنا إلى البحث عن التّجربة الإنسانيّة للفنان الكاريكاتيريّ وكيفية تأثّرها بالواقع المعيش وذلك برصد ما يخلّف من أثر، حيث يصبح المشتغل على العمل الكاريكاتيريّ قادرا على إمتاع المتلقّي وإدهاشه بتنوّع أساليبه في الطّرح الأيقونيّ، وهذا ما يؤكّد طبيعة الكاريكاتير البصريّة وخاصيته الجماليّة، ويوسّع مفهوم التّجربة لكلّ ما هو ذاتيّ وموضوعيّ، ويُربط الكاريكاتير بظروف الزّمان والمكان الّذي يوثّق أحداثه، فقد مارس كلّ فنّان تجربته وفق رؤيته الخاصّة ولكلّ أدواته وأساليبه البلاغيّة وألوانه وأشكاله في المعالجة الكاريكاتيريّة، ظهرت من خلال البعد الإنسانيّ في أعمالهم، وبيّنت الأعمال أنّ الفنّ الكاريكاتيريّ الجزائريّ تتنوّع أساليبه في تقديم أشكاله في نمط ساخر وآخر تراجيديّ تبعا للواقع الاجتماعيّ، فالجمهور على اختلاف مستويات إدراكه البصري يحتاج الصّورة الكاريكاتيريّة لتتوسّط بينه وبين واقعه بكلّ تداعياته.

الإحالات والهوامش

[1] تاريخ الاطلاع على الموقع الإلكتروني :2018/10/22، على الساعة: 22.56
https://www.almaany.com/ar/dict/arar/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84/%D9%8A%D8%A9.

[2] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 267، ص ص.8-14-15.

[3] الهاشمي جوزيف وآخرون، المفيد في الأدب العربي، ج1، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت،1966، ص.11.

[4] المحاكاة : نظرية من أقدم نظريات الفن، نجدها في الفكر الجمالي اليوناني، عند أفلاطون وأرسطو، ينظر: عوض رياض، مقدمات في فلسفة الفن، ط.1، جروس برس، لبنان،1994، ص ص. 35-43.

[5] شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، مرجع سابق، ص.17.

[6] ينظر الموقع:.http://thagafat.com/2017/05/787

[7] ركماوي عبد الله، الوعي الجمالي في الخطاب الفلسفي "هيجل أنموذجا، رسالة ماجستير، المشرف: د.سواريت بن أعمر، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران،2013 -2014، ص.13.

[8] المرجع نفسه.

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

[10] إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ط.1، دار الفكر العربي ،1974، ص.16.

[11] New EncyclopÆdia Universalis ,corpus 4 , France s.a , 1968, p. 955.

[12] الهاشمي مجد، الكاريكاتير فن الحياة، ط.1، دار المناهج للنشر والتوزيع، 2003، ص.26.

[13] راغب نبيل، العمل الصحفي، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط.1، القاهرة ،1999، ص.254.

[14] دوبري ريجيس، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، ط.2، إفريقيا الشرق، المغرب، 2013 ، ص.32.

[15] Lethève (Jacques), La Caricature et La presse sous la IIIe République, Paris, Armand Colin, 1961, p.6

[16] سلامة عاطف، ثقافة النص الكاركاتيري وتأويلات المتلقي، ينظر على الموقع: http://www.alcornish.com/node/56

[17] جيدوري، الخبرة الجمالية وأبعادها التربوية في فلسفة جون ديوي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد الثالث،2010، ص.111.

[18] أرثو أنطوان، نقلا عن: بن شيخة المسكيني (أم الزين)، تحرير المحسوس لمسات في الجماليات المعاصرة، ط.1، بيروت/الرباط/الجزائر، منشورات ضفاف/دار الأمان/ منشورات الاختلاف، 1435هـ-2014، ص.82.

[19] الفنان الكاريكاتيري ديلام علي، من مواليد 1967 بالعاصمة الجزائرية، بدأ مشواره الفني سنة 1989 كرسام صحفي في صحف عديدة قبل أن يستقر بجريدة ليبرتي LEBERTE سنة 2001 ولايزال ينشط فيها، تحصل على عدة جوائز أهمها "جائزة الأمم المتحدة" من طرف كوفي عنان. ينظر الموقع: /https://www.facebook.com/ALI-DILEM-2011-158006304261939

[20] الفنان الكاريكاتيري جحيش الطاهر، من مواليد الوادي سنة 1961، متقاعد ينشط في صفحته عبر الموقع الاجتماعي الفيس بوك: ينظر الموقع: .https://facebook.com/tahar.djehiche

[21] إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية، مرجع سابق، ص.36.

[22] بريمي عبد الله، مطاردة العلامات، ط.1، كنوز المعرفة للنشر والإشهار، المغرب ،1437هـ-2016، ص.92.

[23] ضاري مظهر صالح، دلالة القرآن والفكر الصوفي، ط.1، دار الزمان للطباعة والتوزيع، دمشق، ص.22.

[24] شرتح عبد السلامعصام، الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل، دار الخليج للنشر والاشهار،2017، عمان الأردن ، ص.45.

[25] المرجع نفسه، ص 46.

[26] الشمري هاشم، الفساد الاداري والمالي وأثاره الاقتصادية والاجتماعية، مجوعة اليازوري للنشر والإشهار، العراق،2011، ص .166.

[27] السامرائي فليح مضحى أحمد، فضاء الرؤية وآليات المنهج الجمالي والثقافي في خطاب محمد صابر عبيد النقدي، المنهل، العراق، 2015، ص.51.

[28] بلعباس عبد الله، الهجرة عند مالك صياد: ينظر موقع إنسانيات، https://journals.openedition.org/insaniyat/ تاريخ الاطلاع عليه:2018/11/22، على 10:30

[29] بريمي عبد الله، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص.9.

[30] يعد الفنان التشكيلي الاسباني بيكاسو من رواد التكعيبية التي ظهرت سنة (1907-1909)، حيث تميّزت أعماله بالألوان الرمادية الحياديّة والملّونّة. ينظر: العشري فتحي، غرنيكا (أزمة إنسان العصر)، المكتبة الأكاديمية، ط.1، القاهرة، 1433هـ-2012م، ص.58-62.

[31] أرزازي محمد، سوسيولوجيا الهجرة غير الشرعية، مجلة أفاق فكرية، المجلد 03، العدد 07، 2017، ص. 233.

[32] الحرقة: معناها حرق الأوراق كلها والروابط التي تربط الفرد بجذوره، وبهويته على أمل أن يجد هوية جديدة في بلدان الاستقبال. ينظر: فايزة ختو، البعد الأمني للهجرة غير الشرعية في إطار العلاقات الأورومغاربية، رسالة ماجستير، تحت إشراف: سالم برقوق، كلية العلوم السياسية والاعلام، قسم العلوم السياسية والعلاقات الدولية، جامعة الجزائر3، 2010-2011.

[33] بريمي عبد الله، مطاردة العلامات، مرجع سابق، ص.224.

[34] المرجع نفسه، ص 229.

[35] ينظر: فوكو ميشال، نقلا عن: بن شيخة المسكيني (أم الزين)، تحرير المحسوس لمسات في الجماليات المعاصرة، ص. 146.

[36] المرجع نفسه' ص 162.

7. قائمة المراجع:

1. أرثو أنطوان، نقلا عن: بن شيخة المسكيني (أم الزين)، تحرير المحسوس لمسات في الجماليات المعاصرة، ط.1، بيروت/الرباط/الجزائر، منشورات ضفاف/دار الأمان/ منشورات الاختلاف، 1435هـ-2014.
2. إسماعيل عز الدين، الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ط.1، دار الفكر العربي، 1974.
3. بريمي عبد الله، مطاردة العلامات، ط.1، كنوز المعرفة للنشر والإشهار، المغرب، 1437هـ-2016.
4. دوبري ريجيس، حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، ط.2، إفريقيا الشرق، المغرب، 2013.
5. راغب نبيل، العمل الصحفي، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط.1، القاهرة، 1999.
6. السامرائي فليح مضحى أحمد، فضاء الرؤية وآليات المنهج الجمالي والثقافي في خطاب محمد صابر عبيد النقدي، المنهل، العراق، 2015.
7. شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 267.

8. شرتح عبد السلامعصام، الشعرية بين فعل القراءة وآلية التأويل، دار الخليج للنشر والاشهار،2017، عمان الأردن.

9. الشمري هاشم، الفساد الاداري والمالي وأثاره الاقتصادية والاجتماعية، مجوعة اليازوري للنشر والإشهار، العراق،2011.

10.شهود هيلا، الوعي الجمالي بين فلسفتي العلم والبراغماتية، ط.1، دار الرافدين–OPUS، لبنان–كندا، 2017.

11. ضاري مظهر صالح، دلالة القرآن والفكر الصوفي، ط.1، دار الزمان للطباعة والتوزيع، دمشق.

12.العشري فتحي، غرنيكا (أزمة إنسان العصر)، المكتبة الأكاديمية، ط.1، القاهرة، 1433هـ–2012م.

13.عوض رياض، مقدمات في فلسفة الفن، ط.1، جروس برس، لبنان،1994.

14.فوكو ميشال، نقلا عن: بن شيخة المسكيني (أم الزين)، تحرير المحسوس لمسات في الجماليات المعاصرة.

15.الهاشمي جوزيف وآخرون، المفيد في الأدب العربي، ج1، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت،1966.

16.الهاشمي مجد، الكاريكاتير فن الحياة، ط.1، دار المناهج للنشر والتوزيع، 2003.

1. أرزازي محمد، سوسيولوجيا الهجرة غير الشرعية، مجلة أفاق فكرية، المجلد 03، العدد 07، 2017.

2. جيدوري، الخبرة الجمالية وأبعادها التربوية في فلسفة جون ديوي، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد الثالث،2010.

1. ركماوي عبد الله، الوعي الجمالي في الخطاب الفلسفي "هيجل أنموذجا، رسالة ماجستير، المشرف: د.سواريت بن أعمر، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران،2013 -2014.
2. فايزة ختو، البعد الأمني للهجرة غير الشرعية في إطار العلاقات الأورومغاربية، رسالة ماجستير، تحت إشراف: سالم برقوق، كلية العلوم السياسية والاعلام، قسم العلوم السياسية والعلاقات الدولية، جامعة الجزائر3، 2010-2011.

1. Lethève (Jacques), La Caricature et La presse sous la IIIe République, Paris, Armand Colin, 1961
2. New EncyclopÆdia Universalis ,corpus 4 , France s.a , 1968.

1. https://www.almaany.com/ar/dict/arar/%D8%A7%D9%84%D8%AC%D9%85%D8%A7%D9%84%D9%8A%D8%A9./
2. http://thagafat.com/2017/05/787
3. http://www.alcornish.com/node/56
4. https://journals.openedition.org/insaniyat/