الكاريكاتير بوصفه نصا
ملامح عن إجرائيّة الكاريكاتير بين الأدب القصصي والدرامي والسينما والتشكيل

د. بوخموشة إلياس
أستاذ بجامعة جيلالي ليابس
ولاية سيدي بلعباس تخصص فنون سينمائية

مقدمة:

يمكن الاشارة إلى أن الانسان ومنذ بداية الخليقة اهتم بأساليب التعبير المختلفة، فنجده يرسم في الكهوف التي كان يعمرها رسوما بأساليب وفنيات مختلفة، تلك التي أصبحت بالنسبة للبحاثة في القرنين الماضي والحالي مواد وثائقية يمكن اعتمادها لفهم طبيعة ذلك الإنسان، وبيئته، وثقافته، لكن ما يلفت انتباه المُشاهِد لتلك الرسومات والمنحوتات القديمة هو الطابع المهيمن عليها، والمتمثل في بساطة الشكل مع التركيز على العناصر التي تبث المعنى الذي أراده الرسّام، فكيف نسمي هذا الطابع المهيمن على الانتاج التشكيلي الذي تركه لنا الانسان الأوّل يا ترى؟ وما هي معالمه واجرائيته؟

تفترض الدراسة ابتداء أن الفن –وحتى الأدب– البدائي كان مقتصدا في التشكيل –والتكوين– الفني، مركزا على الفكرة، ومدى إمكانيّة تقديمها في قالب ساخر تارة، وتراجيدي تارة أخرى، ولم نجد لهذا الأسلوب في تاريخ مدارس ومذاهب الفن، إلا فن الكاريكاتير عنوانا له.

ماهية الكاريكاتير بين الآداب وبين الفنون البصرية:

أثبتت تجربة الصحف والمجلات أن الكاريكاتير يمكنه أن يثير اهتمام المُشاهِد والقارئ، فمن خلال طرحه القضايا سياسية كانت أم اقتصادية،

اجتماعية أو ثقافية، يعكس الكاريكاتير الافكار الرائجة في المجتمع بسخرية الناقد للمواقف والشخصيات، كما هو حال بقيّة النصوص المنشورة من أدبيّة ومسرحيّة.

يعتبر الكاريكاتير نوعا فنيا خالصا في الفنون البصرية، كما نجده متداخلا مع الأدب، ويمثل إذ ذاك طابع الوصف الساخر للمواقف (لم يُعرف عن الكاتب الروسي المشهور أنطوان تشيخوف أنه مارس الرسم [...] كانوا يطلبون منه أن يقترح موضوعات أو يعلق على رسوم كاريكاتيرية. فكان تشيخوف يقترح الفكرة فيقوم فنان من العاملين في المجلة برسم الفكرة، أما التعليقات فقد كان تشيخوف يكتب عبارة ما أو نص أدبي أو حتى قصة ويقوم الفنان بتجسيدها كاريكاتيريا.)1 وبتتبّع الكاريكاتير عبر شتى الفنون والآداب نجده يمثل خلاصة تراكم التجربة خلال ممارسات هذا الفن الذي آل إلى حرفة كثيرة الإنتشار في جل المجالات السمعية البصرية بما فيها الانترنت، الذي أصبح يُمثل وسيلة اتصال ضرورية في زمننا. أما الميزة الأساسية لهذه الفرجة الكاريكاتورية الثابتة زمكانِيا هي سرعة التنفيذ مع التركيز على الفكرة وإعطائها قالبا ساخرا في غالب الأحيان حيث يقول رسام الكاريكاتير بهاء البخاري*، إن (الكاريكاتير هو فن الاختزال الفني للتعبير عن فكرة ما)2 نستنبط أن الكاريكاتير ومنذ نشأته عبارة عن فن الانتقاء غير التام شكلا، والمُيسَّر تنفيذا لغرض ممارسة نقد الفكر الإنساني بسرعة تجعله يصاحب الأحداث، أو يعقبها باستعمال نوع خاصّ من التّهكُّم، وليس هذا الشكل من الفنون، أو بالأحرى من النصوص الفنيّة البصريّة بجديد على البشرية قاطبة وعلى الجزائر بخاصّة، إذ أنّ (أبرز ما تم العثور عليه هو تلك الرسوم المنفذّة على الصخور والتي عُثر عليها بكميات

كبيرة في الصحراء الجزائرية، والتي تتميز السخرية فيها عن السخرية في فنون الحضارات القديمة الأخرى كما يؤكد القس «بريل» الخبير بفن ما قبل التاريخ) 3

ملامح الكاريكاتير في رسم الملصقة السينمائية:

لعل من أبرز التطبيقات المعاصرة المباشرة للكاريكاتير في السمعي البصري عموما، والمسرح، والسينما على سبيل الحصر نجدها في كثير من الملصقات الخاصة بالعروض المسرحيّة والأفلام السينمائية الكوميدية، والكرتونية على وجه الخصوص، حيث كانت أول ملصقة في تاريخ السينما هي تلك التي صنعها بريسبوت 1895 لأولى عروض الأخوين لوميار الفيلمية التي شقّت الطريق لميلاد الفنّ السابع الذي له عناصر متقاربة كثيرة مع العروض المسرحيّة، كما استطاعت الفرجة السينمائية نقل الأدبين المسرحي والروائي على الشاشتين الكبيرة والصغيرة، فجاءت الرسوم الكاريكاتورية التي صبغت ملصقات العروض الفيلميّة الأولى للأخوين لوميار، مصقولة بالرسم الشبه الانطباعي المكتمل شكلا. أما عن الألمان فكانت ملصقة فيلم عيادة الدكتور كاليغاري سنة 1919 ضمن مدرستهم التعبيرية، تلك المدرسة التي تبناها الأسلوب الإخراجي للفيلم كذلك، فكان أول فيلم تعبيري في تاريخ السينما، على غرار اتجاه التعبيرية في الأدب والمسرح آنذاك.

كاريكاتير الملصقة السينمائية من الرسم نحو الفوتوغرافيا:

جاء دور الفوتوغرافيا كشكل تعبيري جديد في الملصقة الاستعراضية للعروض المسرحيّة والفيلميّة فاتحا لفن التصوير الضوئي آفاقا جديدة،

فاهتمت مدرسة الموجة الجديدة في السينما الفرنسية بإعمال الصورة الفوتوغرافية فيما يخدم الدلالة والفنّ معا، وهنالك بدء تعميق السجال حول الفصل أو الجمع بين المستويين الإعلامي والجماليّ للصورة الأدبيّة والفنيّة، فقد فصل جان كوكتو مثلا بين العلامات الاعتياديّة وبين الأساليب الفنية (–فقال– العادات تُأخذ على أنها أسلوب)4 آخذا بذلك على ما ذهبت إليه نظرية الإعلام في تعاملها مع الإشارة وخلطها بالجمالية، فعلى سبيل المثال كانت ملصقة فيلم بيارو المجنون لمخرجه جان لوك غودار سنة 1965 تعتمد المونتاج الفوتوغرافي بُغية إقحام أكبر عدد من المعلومات عن الفيلم في إطار واحد بدون أن تُهمِل جانب التشكيل البصري الجمالي لها، وبهذا فإن الصورة نص يُحاك بأساليب فنيّة تحكمها العادة تارة والتجريب تارة أخرى، ويتمّ الحكم على النسيج الكليّ من طرف النقاد الذين يبحثون عن التّعمّق إضافة إلى ذلك المُستهلِكُ المسمّى بالجمهور البسيط الذي يبحث عن الفرجة والتسلية عند مشاهدته لما يعرض، وهذا ما تنبّه له صناع النصوص البصريّة في الجزائر عندما راحوا يعتمدون مثلا الكاريكاتير في فبركة الملصقة السينمائية لأفلام تحاول إرضاء النقاد وتسلية الجمهور في الآن معا.

ملامح من التجربة الجزائرية في الكاريكاتير السينمائي:

تعتبر تجارب المفتش الطاهر الجزائرية في فترة السبعينيات رائدة في هذا المجال، ويظهر ذلك في أسلوب إخراجها المعتمد على الكاريكاتيري في الملصقة –الفيشة– والفيلم بحد ذاته، والذي يُمكن أن نصطلح عليه بفيلم الكاريكاتير –أي أفلام سكاتش بالمصطلح الشعبي عندنا– ولا تزال هذه المدرسة قائمة لحد الآن بفضل سينما المترل التي تتغذى من الأفلام للفرق الساخرة والهزلية التي تغذّت بمسرح كوميديا ديلارتي الإيطاليّة لتنقله على

الشاشة باعتباره نصا ذا طابع كريكاتيري، نذكر على سبيل المثال لا التخصيص فرقة بلا حدود وثلاثي الأمجاد والساخر لخضر بوخرص وعبد القادر السيكتور وغيرهم من الذين أجادوا في هذا المجال.

مقاربة الكاريكاتير الأدبي الدرامي والكاريكاتير السمعي البصري:

يُمكن إحداث مقاربة لطيفة بين النص الكاريكاتيري الأدبيّ والبصريّ، وبين السكاتشات المسرحيّة والسينماتوغرافية، حيثُ أن السكاتش المسرحي والسينمائي المعاصر يسرد قصصا ينقصها الإنجاز الفني في كل حيثياتها، لكنها بقالبها اللاإنجازي الهزلي تعكس تناقضات مجتمع مر بمراحل متباينة منذ الاستقلال إلى أيامنا هذه، وهذا ما ذهب إليه كثير من المخرجين مؤلفين كانوا أم موظفين فقط، فأما المخرج المؤلف فهو باختصار ما قصده أحد أبرز مخرجي الموجة الجديدة الفرنسية فرانسوا تروفو حيث قال (فيلم الغد يشبه من يخرجه) 5

المخرج المؤلف: تقني في الإخراج المسرحي أو السينمائيّ إضافة إلى كونه مؤلفا وفنانا بالدرجة الأولى كما كان رجالات المسرح والسينما الجزائرية مثل عبد القادر علولة و عبد الرحمن كاكي، وعز الدين مجوبي، ومحي الدين بشطارزي، ومحمد توري، وعثمان عريوات، ومحمد لخضر حمينة، وجمال شندرلي، وأحمد راشدي، ومن كان بدرجتهم أو سار على دربهم، فمن المعلوم أن (– كلمة مخرج تعني – في اللغة الروسية الموجه، وعلى هذا فإننا نستطيع أن نقول إن مهنة المخرج هي القيادة والتوجيه حيث لا توجد عنده وسائل تدل على أن عمله إبداعي) 6 لكن ترى الدراسة أنّ هذا التعريف ينطبق على المخرج التقني فقط، إذ يقوم في المسرح، أو في السينما، أو

التلفزيون بالتنسيق بين ومع فريقه الفني والتقني، للوصول إلى إخراج الشخصيات الورقية على الركح أو الشاشة الكبيرة أو الصغيرة، مجسدة تنطق بلسان الممثلين (إذا مهمة المخرج مبدئيا تنحصر في إعطاء الرسام والمصور وجهة نظره بالنسبة للتصميم البصري للفيلم) 7 وكي يسهل التواصل بين المُوجِه القائد وفريقه لابد من توفُر شرطين أثنين أولهما قابلية الإدارة حيث(يمكن تحسين الصفات الأساسية للقيادة عن طريق الدورات التدريبية رغم أن التدريب وحده لا يكفي فهو لا يعوض العجز في ناحيتي الذكاء والشخصية) 8 وبالحصول على مهارات في التواصل يصل صانع المسرحيّة أو الفيلم – الذكي – إلى فبركة صورة تحمل نسقا يجمع بين الإرسالية الإعلامية والجاذبية الجمالية، ثم يتركها تؤدي مفعولها الذي يتحول إلى أثر قصير، أو متوسط، أو طويل المدى لخدمة الفكر، والعواطف الإنسانية الموجودة في النصّ الأدبيّ الذي ينطلق منه المُخرِج في مجمل الأحيان، ليرسم صورا ذهنيّة تكون هي مرتكز الظاهرة الإخراجيّة، التي يحاول نقلها إلى فريق عمله عبر الرسومات، والمخططات التنفيذيّة المُتعارف على كيفية إنجازها في مدارس الإخراج العالميّة فـــ (قوة التواصل لدى الصورة معروفة من طرف كل سكان المعمورة. وهذا هو سبب استعمالها بكثرة من قبل المتصلين عبر الأزمنة والمجتمعات)9، ولم تُعرّج الدراسة على الإخراج إلا لكونه المحور الأساس لعمليّة اختيار الشكل الفنيّ الذي يكون عليه العمل كاريكاتوريا أو غير ذلك.

تنفيذ الكاريكاتير السينمائي بين التصميم والإخراج:

يتطلّب إخراج النص عموما والكاريكاتوري –مجال الدراسة– على وجه الخصوص شرطا مهما يجب أن يتوفّر في المخرج ألا وهو، الإلمام بفن الصورة

الإبداعي وطاقتها الإعلامية للمسرحيّة أو الفيلم في مجمله، وأن يتصوّره في مخيلته تاما قبل إخراجه الفعلي فـــ(على المخرج السينمائي حين يصور مقطعا ما من الفيلم أن يتصور بعقله الفيلم بكامله، أن يتخيل كيف ستتشعب المشاهد التي لم تصور بعد) 10 وهنا تتجلى ضرورة الرسم المشهدي الذي يُسَهِّل إيصال ما يريده المخرج من فريقه التقني والفني لإنجاز العمل، فالرسم المشهدي، أو التتابع المرسوم والمُصور، أو رسم المشاهد والمناظر Le scénarimage (souvent appelé continuité dessinée, story–board) (11) المُستعمل في السينما –وهو قابل للاستعمال في المسرح كذلك–، هو تلك الرسوم التي تُنجَز من طرف متخصصين في مجال الرّسم خلال مرحلة ما قبل الإخراج، من أجل توصيل التصوّر الذهني للمناظر، وتيسير إعداد مجموعها، حيث أن الوصف الدقيق لكل تفاصيل الفيلم يُمَكِّن من تجلي قيمته الفنية المُتَوَقَعة، وميزانيّته المادية التّقريبيّة، وبذلك يسهل برمجة تصوير المَشَاهِد السينمائيّة، أو تصميم لوحات المسرحيّة، فيصبح التتابع المرسوم وثيقة ضرورية إبان إنتاج العرض خصوصا إذا كان هذا الأخير باهظ الكلفة.

يمكن القول بأنّ التتابع المرسوم –الرسم المشهدي– شبيه بتقنية إنجاز الكاريكاتير، من حيث كونه يركّز على التفاصيل الهامة، ولا يهتمّ عادةً بإنجاز الأشكال مفصّلة. ويُمكن تقسيم الرسم المشهدي حسب ضرورته الميدانية والأساليب الفنية للمخرجين كالآتي :

نموذج الولايات المتحدة / الشريط المرسوم (12) Modèle états–unien / Bande dessinée:

نموذج مُتداولٌ في الولايات المتحدة الأمريكية على وجه الخصوص، ويتميّز بكونه يتركب من سلسلة رسوم يشكّل كل واحد منها منظرا –لقطة

سينمائيّة–، وهذا ما يجعله يبدو كُتيِبا قصصيا لشريط مرسوم bande dessiée، كما أنه لا يُقدم إلا القدر القليل من المعلومات، مما يجعل منه غير عملي بدرجة كبيرة لكنه يَمكِّن من إعداد التصوير، وإعطاء فريق العمل فكرة عامة حول المناظر المُراد تصويرها، ترى الدراسة أن هذه الإجرائيّة السينمائيّة قابلة للاستعمال في الإخراج المسرحي كذلك، ويمكن أن يكون لها آثار إيجابية في التواصل بين فريق العمل، وتسهيل تنفيذ النص المسرحي كما يراه المُخرِج فعليا.

الأنموذج الثاني صيغة منظر بمنظر **Modèle plan par plan**: نموذج أكثر اكتمالا من نظيره الأول، يضم صفحة واحدة لكل منظر، نرسم في تلك الصفحة رسما يُمثّل بداية المنظر ثم صورة أخرى تمثّل نهاية حركة ذلك المنظر، أو اللقطة، كما يُضاف في أعلى الصفحة تعريف للشخصيات، ووصف لها ولما تقوم به، كما تذكر مواقع الكاميرات وحركاتها إضافة إلى معلومات حول الحوار والمؤثرات الخ.

يُمكن إذن إحداث مقاربة شكليّة بين رسم الكاريكاتير وبين الرسم المشهدي، لكن تشمل هذه المقاربة إجرائيّة الرسم وفنياته فقط، مما يفتح أفقا مهنيا جديدا لراسم الكاريكاتير في كنف حرفة الإخراج المسرحي والسينمائي، فتؤول وظيفته –بعد التنسيق مع مخرج العرض– إلى ناقل للنَّسق اللساني والرمز الكتابي إلى سَنَن بصري، مستعملا الرسم والتلوين، لتسهيل التواصل رغم تباين الألسن.

دخل الرسم الكاريكاتيري المسرحيّة والفيلم السينمائي والتلفزيوني من باب آخر واسع جدا ألا وهو مسرح العرائس، وخيال الظّل، وأفلام

التحريك الثنائية والثلاثية الأبعاد، التي يُمكن القول أنها كاريكاتير متحركة، فالرسوم المتحركة –الموجودة في المسرح، والسينما، والتلفزيون– تبنت جل المدارس الفنية التشكيلية لصناعتها، من بين تلك المدارس نجد أسلوب الرسم الكاريكاتيري في فيلم وسلسلة عائلة سيمبسون الأمريكية مثلا، والمتداولة في قاعات السينما والقنوات التلفزيونية الفضائية منذ فترة.

خاتمة:

يمثّل الكاريكاتير فنَّ التركيز على فكرة تفرض راهنيّتها، وعمقها، وإظهارها بقالب ساخر لا إنجازي، وهو في المسرح والسينما تلك المسرحيّات والأفلام ذات التكاليف المنخفضة، والتي تَرسُم مَشَاهِد بأسلوب تلقائي، ومُبسَط، ومرتجل أحيانا.

نجد الكاريكاتير في بعض الملصقات الإشهارية المسرحيّة والسينمائية التي استُعمِلت بكثافة خلال السبعينات والثمانينات في الجزائر مثلا.

كما نجد مسرحيات تعتمد الكاريكاتير عبر استعمال العرائس، وخيالات الظل، وأفلاما سينمائية وأخرى تلفزيونية كرتونية تعتمد أسلوب الكاريكاتير في الرسم.

أما تقنيات الرسم الكاريكاتيري فقد تُفيد الفنان التشكيليّ إذ تتيح له أفقا مهنيا مربحا في المسرح والسينما، عبر إنجازه الرسوم البيانية التي تسبق تركيب المسرحيّة، أو تصوير الفيلم، لتسهيل تواصل المخرج مع فريقه الفني.

بَيَّنَ مارشال ماكلوهن أن (الكلمة هي الاستمرار التقني للوعي، والتي تمكنه الانتقال من شيء لآخر بسرعة وبسهولة أكبر وبطريقة أقل التزاما)

(13) فالكلمة شِيفرة إذا ما طابق الرسم استمراريّتها التقنيّة للوعي، يُمكنه إذ ذاك الحديث عن رسالة الشكل المرسوم، وغياب الالتزام يمكن أن يؤول لنقيضه، فيتحول الكاريكاتير الساخر إلى الرسم المهين بطابع التهجم، والذي يحيل المُتأمل إلى جدلية الضمير الإنساني الواعي ضدّ إباحية التعبير، فتتحول حرية التعبير إلى التزام بغاية تبرر الوسيلة بطرح ميكيافليي يفتح المجال واسعا للإساءة والتحقير بدل النقد الايجابي المنوط بالأدب، فحين يتحول الأدب من غاية إلى سلاح يقل الأدب بحجة حرية الأدب، وتداس الأيقونات المقدّسة عبر الكاريكاتير الذي يرى أن له حق التصرّف فيها بوصفها رموزا وليست الأصل.

فالكاريكاتير نص نسيجه مختلط بالفكر، وبالنظر إلى النسيج في كليّته بعد أن نأخذ مسافة عنه لا يشدّنا إليه سوى الجاذبيّة الجماليّة التي تتقنّع خلفها الرّسالة، وكلما ابتعدنا أكثر استطعنا الحصول على المسافة التي يسميها علماء الأدب وفطاحل الفلسفة بالمسافة النقديّة، فما الفرق بين الرسم الكاريكاتوري وبين النص الأدبي الساخر خلال هذا السياق التحليلي إذن؟

الهوامش:

* المعروف في صحيفة الأيام الفلسطينية اليومية

1 http://www.caripedia.com/studies/study_3_chekhov/01.html

2http://www.difaf.net/modules.php?name=News&file=article&sid=1132

3 http://www.caripedia.com/studies/

4 FAVROD Charles-Henri, Encyclopédie du Monde actuel, la linguistique, Charles-Henri Favrod 1978, 12Rue Françoise 1er Paris .p191

5 Fbrice Revault d'Allonnes, la caméra au cœur d'un art animé, des objets font l'histoire, CASTERMAN Belgique. p 41 .

6 طماس حمدو، السينما الموسيقى والمسرح، دار المعرفة، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى 2004 . ص29.

7 م.ن ص 30

8 عويضة الشيخ كامل محمد محمد، علم النفس الصناعي، دار الكتاب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى 1996 ص 161

9 LAZAR Judith , la science de la communication, editions Dahleb,. P86

10 طماس حمدو، السينما الموسيقى والمسرح، دار المعرفة، . ص32 .

11 (voir) http://fr.wikipedia.org/wiki/Sc©narimage

12 (أنظر) م . س .

13 FAVROD Charles-Henri, Encyclopédie du Monde actuel, la linguistique, .p127