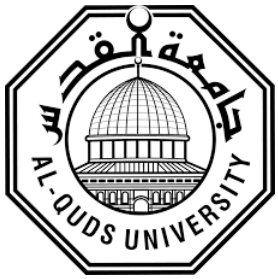
عمادة الدراسات العليا

جامعة القدس



سيميائية الأيديولوجيا في كاريكاتير ناجي العلي

شادي احمد محمود المصري

رسالة ماجستير

القدس – فلسطين

1445هـ./ 2023م

سيميائية الأيديولوجيا في كاريكاتير ناجي العلي

اعداد:

شادي احمد محمود المصري

بكالوريوس: علوم سياسية/ جامعة القدس/ فلسطين

المشرف: د. وليد الشرفا

قدمت هذه الرسالة لاستكمال متطلبات الحصول على درجة الماجستير في الإعلام الرقمي والاتصال من كلية الآداب / عمادة الدراسات العليا / جامعة القدس

1445هـ./ 2023م

عمادة الدراسات العليا
جامعة القدس
برنامج ماجستير الاعلام الرقمي والاتصال

إجازة الرسالة

"سيميائية الأيديولوجيا في كاريكاتير ناجي العلي"

اسم الطالب: شادي احمد محمود المصري
الرقم الجامعي: 22020221
المشرف: د. وليد الشرفا

نوقشت هذه الرسالة واجيزت بتاريخ 2023/12/31، من لجنة المناقشة المدرجة أسماؤهم وتواقيعهم:

1- رئيس لجنة المناقشة: د. وليد الشرفا التوقيع .....
2- ممتحنا داخليا: د. نادر صالحة التوقيع .....
3- ممتحنا خارجيا: د. زيد ابو شمعة التوقيع .....

القدس – فلسطين

1445هـ./ 2023م

الاهداء

إلى سعادتي وراحتي أمي الغالية ... إلى من أمدني بالقوة والعطاء أبي العزيز.

إلى سندي وعزي وفرحتي ووسامي ... اخواتي واخوتي

إلى زوجتي الحبيبة شريكة العمر والحياة

الى بذرة الفؤاد وأمل الغد ابنائي الأحبة "أحمد & جاد"

إلى روحي ونبضي وسر فرحتي.. ابنتي الغالية "سيلا"

إقرار

أُقر أنا معد هذه الرسالة أنها قدمت لجامعة القدس، لنيل درجة الماجستير، وأنها نتيجة أبحاثي الخاصة، باستثناء ما تم الإشارة له حيثما ورد، وأن هذه الدراسة، أو أي جزء منها، لم يقدم لنيل درجة عليا لأي جامعة أو معهد اخر.

التوقيع: .....

الاسم: شادي احمد محمود المصري

التاريخ: 2023/12/31م

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أعانني بفضله لبلوغ هذه المرحلة

أتقدم بجزيل الشكر والامتنان إلى الدكتور الرائع، الأخ والمعلم، مشرفي الدكتور وليد الشرفا، الذي كان له عظيم الفضل في إنارة بصيرتي، العلمية والخطابية.

إلى الدكتور نادر صالحة رئيس دائرة الإعلام الرقمي في جامعة القدس، وإلى زميلاتي وزملائي وأُسرة برنامج الإعلام الرقمي، أكاديميين وإداريين، شكراً لكم

إلى كل من زرع بذرة تفاؤُل في دربي.. شكراً جزيلاً

الملخص

هدفت هذه الدراسة الى الكشف عن دلالات البناء الأيديولوجي لرسومات ناجي العلي الكاريكاتيرية، من خلال استخدام منهج التحليل السيميولوجي وفق مقاربة رولان بارت، وذلك بدراسة تحليلية معمقة لثلاثة مستويات: المستوى الوصفي والتعييني والتضميني، وتكّون مجتمع البحث من (20) صورة كاريكاتيرية، حيث امتدت عينة الدراسة من عام 1961 الى عام 1978، منذ بداية ناجي العلي في رسم الكاريكاتير لغاية اغتياله، وتم اختيار العينة كعينة قصدية بما يلبي أهداف البحث، وتم تحليل وتفكيك جميع الرسومات عينة البحث من أجل التعرف على بنيتها العلاماتيه، وما تحمله من تشكيلات ورموز ورسائل السنية تم بناء عملية القراءة والتأويل عليها كعناصر أساسية لكشف المعاني الضمنية.

وتوصلت الدراسة من خلال مستويات التحليل إلى عدة نتائج: فمن خلال المستوى الوصفي تبين أن الفنان ناجي العلي اعتمد على لغة التضخيم والتهكم بدرجة كبيرة باستخدام لغة جمعت ما بين البساطة والحدة، أما في المستوى التعييني فتبين أن ناجي العلي اعتمد على البنى التشكيلية الغنية بالتناص الشعبي والتراث الثقافي الفلسطيني في تأطير رسوماته، كما وظف الخطوط والأشكال الهندسية والألوان الحيادية، وسخر العناصر الأيقونية من خلال التقاطع بين النسقين اللغوي والبصري، كما جاءت السخرية في رسوماته بصبغة أيقونية، ومتصلة بشكل مباشر بالسياق الثقافي، واعتمد على استخدام البنى الرمزية بشكل أساسي في معظم رسوماته مما ساهم في تأطير الرسومات أيديولوجيا من خلال بث الأفكار باستخدام الرموز.

أما المستوى التضميني فتوصلت الدراسة الى أن الرسالة اللسانية لعبت دورا هاما في الجمع بين الفنان والمتلقي، حيث وجهت المتلقي للرسالة التي يقصدها الفنان من خلال اعتماده على اللغة العامية، وتركيزه على اللهجة الفلسطينية، مما أدى للوصول لنتيجة تأويلية بأن الكاريكاتير الذي قدمه ناجي العلي قريب ويحاكي كل فئات الشعب الفلسطيني، وبالتالي يعمل على التأثير على مستوى الأفكار (الأيديولوجيا) والسلوكيات.

الكلمات المفتاحية: سيمياء – الأيديولوجيا – كاريكاتير – ناجي العلي

The Semiotics of Ideology in Naji Al-Ali's Caricature

Prepared by: Shadi Ahmad Mahmoud Almassri

Supervisor: Dr. Walid Al-Shurafa

Abstract:

This study aims to disclose the connotations of the ideological construction of Naji Al-Ali's caricatures using a semiological curriculum based on the Roland Bart approach with an in-depth study of the three levels: descriptive, denotative, and connotative. The research field included twenty caricature images. The study's sample covered the years 1961-1987, from the beginning of Naji Ali's cartooning to his assassination. The sample was chosen as a purposive sample to meet the research objectives. All the graphics have been analyzed and dismantled in order to identify their sign structure, formations, symbols, and linguistic messages based on reading and interpretation as essential components for detecting implicit meanings.

Through the analysis levels, the study reached several conclusions. At the descriptive level, it turns out that the artist Naji Ali relied on the language of amplification and great sarcasm, using a language that combined simplicity and intensity. At the denotative level, Naji Ali relied on rich structures of popular resemblance and Palestinian cultural heritage; he also employed lines, geometric shapes, and neutral colours; he harnessed the iconic elements through the intersection of the two linguistic and visual formats; the irony in his drawings also came in the form of iconic dye, directly related to the cultural context; and in most of his drawings, he relied heavily on symbolic structures, which contributed to ideologically framing graphics by disseminating ideas through symbols. At the connotative level, the study concluded that the linguistic message was crucial in connecting the artist and the recipient; it directed the recipient to the message intended by the artist through his reliance on slang and his focus on the Palestinian dialect. This has led to the interpretive conclusion that Naji Ali's caricature is close and mimics all Palestinian groups, thus working to influence the level of ideas (ideology) and behaviors.

Key words: semiotics, ideology, caricature, Naji Al-Ali

يقول ريجيس دوبريه:

"طلب إمبراطور صيني قديم من كبير الرسامين في قصره أن يمحو صورة الشلال المرسومة على أحد جدران غرفته الخاصة، حيث كان هدير المياه يمنعه من النوم".

قد يبدو الأمر أشبه بنكتة في البداية. لكن من يجرؤ في الواقع على تجريد الصورة من خلفيتها الواقعية؟ الصورة نظير "حقيقي" لما تمثله. ثم إنها ليست تمثيلاً محايداً لمعطى موضوعي منفصل عن التجربة الإنسانية(بنكراد، 2012، ص113).

العلامات البصرية دائما ما تكون محكومة بوقائع موجودة خارجها، وفي الوقت ذاته تبقى جميع العلامات البصرية تصرخ بما نعطيها من دلالات، لذا يجب الا نسخر من الامبراطور، فهدير الماء المنبعث من صورة الشلال يمكنه بالفعل أن يمنع جميع من في القصر من النوم، لذا وجب محوه، وهذا كان منطق الامبراطور الصيني، أما غيره من الأباطرة فقد أمروا بمحو الرسام (ناجي العلي) نفسه؛ بكاتم الصوت.

"اللي بدو يكتب لفلسطين، واللي بدو يرسم لفلسطين، بدو يعرف حاله: ميت"

ناجي العلي

الفصل الاول

1. الإطار العام للدراسة

1.1 المقدمة:

عُرِفَ فن الكاريكاتير كفن بصري تشكيلي منذ العصور القديمة، ولا يوجد في أدبيات الفن تاريخ محدد لظهور الرسم الكاريكاتيري، حيث يقال "أن أقدم آثار الفن إنما هي من أعمال الكاريكاتير" (فيشر، 1971، ص72)، وحديثا وبعد انتقاله إلى الفنون الصحفية زادت شهرته واتسع انتشاره، فقد تنامى وتطور في أحضان الصحافة، وهو فن تعبيري لا يصعب على المتلقي فهمه وتصور معانيه، ويحظى فن الكاريكاتير بشعبية كبيرة بالمقارنة مع الفنون التشكيلية الأخرى، ولديه جمهور، ولكنه أقل هذه الفنون إثارة وأكثرهم إهمالاً من قِبَلِ النقاد والباحثين (الداوي واخرون، 2021، ص88)، وانتشرت الصور الكاريكاتيرية بعد عصر التنوير، وأصبحت تُعرف بالرسوم الكاريكاتيرية السياسية، وكانت واحدةً من أنواع الكاريكاتير التي ظهرت خلال الثورة الفرنسية، ونتيجة للرقابة والقمع الذي تعرض له الكاريكاتير قبل الثورة الفرنسية، عَرِفَ الأخير ركوداً في تلك الفترة، وذلك لأنه أصبح عنصر تعبئة للرأي العام، وعانى الكاريكاتير الثّوري (السياسي) من عدم التطور بعدما ساهم في منع هروب العائلة الفرنسية المالكة، مما ساهم في جعل الكاريكاتير يحظى بمكانة أكثر جرأة، وصار بعيداً عن الرقابة في جمهوريات فرنسا الثلاث حتى سنة 1881 عندما صدر قانون يسمح بنشر بعض رسومات الكاريكاتير، وبعدها صار يُنشر في الجرائد بشكل مستمر (بولطيف، 2022، ص902).

والرسوم الكاريكاتيرية ليست مجرد صور ترفيهية، بل تساعد في دفع الرأي العام نحو المواقف السياسية (بشيري، 2011، ص24)، وتُعتبر الرسوم الكاريكاتيرية بطابعها الهزلي انعكاس للعلاقة الوثيقة بين الفن والمجتمع، وهي نتاج لأفكار وعادات وتقاليد المجتمعات، كما أنها وسيلة اتصال تعمل على نقل الثقافات والسياسات المختلفة (الزيتوني، 2022، ص83)، ويرتبط فن الكاريكاتير بالفن الساخر ارتباطاً وثيقاً، وبعض الناقدين يعتبرونه الوجه الآخر للهجاء الساخر، فرسوم الكاريكاتير هي فن الإضحاك من خلال استخدام التضخيم بهدف السخرية والإنتقاد (مروة، 1990، ص42)، وللصورة الكاريكاتيرية كصورة

بصرية أهمية كبيرة، فهي تعمل على تحريض وإثارة الحواس بشكل كبير، وتأثيرها لا يقتصر فقط على نظرة العين السطحية، بل يتجاوز ذلك الى إيقاع الصورة على امتداد اللوحة، وهو بمثابة إحساس خاص يشبه عمق التعبير الذي تنتجه ممارسة القراءة البصرية من خلال العين (النورج، 2015، ص157)، فالرسوم الكاريكاتيرية هي إعادة إظهار الشخص بطريقة ساخرة مضحكة، بالتركيز والمبالغة في وصف جزء منه، واستخدام التشويه والتهكم من خلال إظهار جسمه ضخماً او نحيفاً، قصيراً أو طويلاً، والتلاعب في ملامح الوجه كالفم، والأنف، والأُذن وغيرها (الضمور، 2012، ص67).

وهو أيضاً شكل من أشكال الخيال، مليء بالتشويه، ومشبع بالمبالغة وخارج عن النسق المعتاد، فهو خطاب موجه من الرسام إلى المتلقي في سياق حدسي بديهي يتقاسمه الإثنين، بناءً على البنية الواقعية التي يعيش فيها كلاهما (عبد التواب، 2018، ص9).

ومن الوظائف الرئيسية للرسوم الكاريكاتيرية أنها تعمل على إثارة ومعالجة القضايا المختلفة السياسية والإجتماعية وغيرها، والتي تؤثر بشكل مباشر وغير مباشر على أبناء المجتمع، كما أن قدرتها على ترفيه المتلقي عالية، ويأتي جراء انتقادها للقضايا الإجتماعية والسياسية(الطوبجي، 1987، ص 106).

والرسوم الكاريكاتيرية نوع صحفي يحمل في طياته مجالاً إبداعياً إيحائياً، يهتم بمعالجة الظواهر السياسية والإقتصادية والإجتماعية والثقافية.. الخ، ويعتمد اسلوب فني يوجز الكلام الطويل، ويستند على التشويه والمبالغة والسخرية، بحيث تحول هدفه من التهكم والمتعة البصرية والإضحاك والترفيه، الى الإنتقاد السياسي والإجتماعي للمواضيع المختلفة بهدف إبراز الآراء والتعليق عليها، والصورة الكاريكاتيرية نوع من الصور الثابتة وأكثرها إثارة سواء على المستوى التشكيلي أو على مستوى العمق الدلالي، وقد تكلف من خلالها فنانوا الكاريكاتير وأخذوا على عاتقهم مسؤولية بنائِها وتطويرها (جمالياً وتضمينياً)، لتحمل الرسائل الخفية وتنقل الأفكار التي تم تأطيرها مسبقاً، وتم إنتقائها بعناية، والتي تستهدف الجماهير في قالب فني ناقد وساخر(قوميدي وبوهاني، 2022، ص54)، ولنتمكن من تحقيق هدف الدراسة والتنقيب في سيميائيات الأيديولوجيا لكاريكاتير ناجي العلي، لا بد لنا من الإشارة الى أن مصطلح الأيديولوجيا نشأ في البدايات الأولى على أنه عالم الأفكار، وأول من أرسى المصطلح بصيغته المعروفة (الفيلسوف الفرنسي أنطوان دستوت دي تراسي) وذلك في كتابه (عناصر الأيديولوجيا) عام 1976(بودون وبوريكو، 1986، ص84)، وكان هدف الباحث الفرنسي ديستوت دوتراسي من ذلك، تأسيس أرضية علمية تهتم بالأفكار وتُدرسها، باتباع قوانين علمية تجريبية وليست تجريدية، اعتماداً على مقولة كوندياك في الفلسفة الحسية، وهي ترى أن أساس الأفكار هي المحسوسات، وأن العقل إناء الْحِس، فعِلم الأفكار يعمل على إبطال كل ما هو ميتافيزيقي، وكل تخيل وتصور ينبثق من التأمُلات النفسانية، فـ "تراسي" يقول : "ان

كلمة أيديولوجية تستبعد كل ما هو شكي ومجهول، ولا تستدعي في الذهن أي فكرة خاطئة وغامضة"، وهذه دلالة على أهمية الأفكار التي انبثقت عن وعي الإنسان، ويقصيها عن تلك التي نبعت من الجانب السيكولوجي المرتبط بالنفس الإنسانية وأعماقها وغموضها المجهول، فيكون لدراسة الأفكار الناتجة عن الظهور الواقعي، تفاوت واختلاف عما ينجم عن الظروف النفسية من تصورات وأفكار (عيلان، 2001، ص12).

لكل إنسان مبدع أفكارُه وأيديولوجيتهُ الخاصة، أو أيديولوجيات رائجة في مجتمعه وواقعه فيعكسها بوعي أو دون وعي، فالمبدع لا يرسم أو يكتب أو ينحت وهو خال من أي توجه أيديولوجي، فهو ليس بريء على الإطلاق، لأن أفكاره وشخصيته وثقافته انعكاس لتوجهاته، وأدواته ومحتواه مستمد من بيئته ومحيطه (عباس، 2005، ص57). والفنان ناجي العلي عبر عن معاناة الناس واهتم بهمومهم من خلال طرحه للموضوعات، والتي كانت الحالة السياسية السائدة هي من تفرض هذا التوجه، وكانت انعكاس لانتقاد الشعوب العربية للقيادات الفلسطينية والحكومات العربية، كما تميز الفنان ناجي العلي بالنقد اللاذع بالإضافة إلى اعتماده على السخرية السوداء، وكانت رسوماته تتسم بالتحريض حيناً وبأنها ثورية حيناً آخر، ولم تكن ريشته بريئة من رسم العديد من الزعامات والقيادات العربية، والفنان ناجي العلي خلق من الكاريكاتير في فلسطين وسيلة للتفكير بهدف التغيير بعدما كان مُهمشاً، وأصبح فن سياسي مرتبط بالقضايا السياسية الملحة، وشكل جزءاً أساسياً من مكونات الصحافة، وكانت غزارة الإنتاج من أهم ما يميز الفنان ناجي العلي، إضافة إلى قدرته الفائقة على متابعة الأحداث السياسية وجرائم الاحتلال، كما أن جُل تركيزه كان على الأفكار وليس على الشكل(سلامة، 2018، ص93)، وهذا ما يعتبر مؤشراً على الانغماس الأيديولوجي لرسوم العلي الكاريكاتيرية موضوع البحث.

وقد قام الباحث بتسمية الرسومات عينة البحث تسميات مرتبطة بحدث الرسوم ولها أبعاد أيديولوجية؛ لأنه ومن وجهة نظر الباحث، فإن هذه التسميات بمثابة مفتاح لقراءة الرسومات، والتي من شأنها مساعدة القارئ على الفهم بشكل أكثر دقة وأكثر عمقاً، وهو اجتهاد شخصي للباحث، ولا علاقة للراحل ناجي العلي بهذه التسميات.

وتسعى هذه الدراسة إلى البحث في الخطابات البصرية لرسومات ناجي العلي الكاريكاتيرية، لما تتضمنه من أنساق أيديولوجية، حيث لم يتم اختيار موضوع الدراسة بشكل اعتباطي أو عفوي، بل كان لأسباب ذاتية وموضوعية، أما الذاتية فهي اهتمام الباحث بالدراسات الكيفية ومخرجاتها كتوجه بحثي حديث،

وخصوصاً الدراسات السيميائية البصرية وتحليل الخطاب في المجال السياسي، والأسباب الموضوعية فهي نُذْرَة الدراسات التي تُعنى بالموروث الأيديولوجي الذي تحمله الصور الكاريكاتيرية عموماً، وكاريكاتيرات ناجي العلي بالدرجة الأولى في محاولة الباحث لاستنباط طبيعة الأيديولوجيا التي تم توظيفها (دلالاتها و تأثيراتها المحلية والعربية) من خلال التركيز على تحليل هذه الرسوم الكاريكاتيرية لتفسير وتوضيح الأنساق والأبعاد الدلالية الأيديولوجية في رسوم كاريكاتير ناجي العلي وما تحمله هذه الرسوم من إيحاءات ورموز.

وهذا ما دفع الباحث إلى طرح مشكلة الدراسة

2.1. مشكلة الدراسة:

تميزت رسومات ناجي العلي بالتذكير الدائم للفلسطينيين بوطنهم وأرضهم، وتحريضهم للعمل على العودة إليه، كما كانت رسومات العلي توجه نقداً لاذعاً للنظام العربي الرسمي، كما انتقد الشعوب العربية على موقفها الصامت تجاه نتائج حرب عام 1948 التي انتهت باحتلال أرض فلسطين وعمل على الربط ومنذ البدايات بين حدة رسوماته والإرث الشعبي التاريخي من أمثال ومقولات شعبية وشعر، فقد كان أول من بادر في تحريض الناس على الانتفاض في وجه الاحتلال، وعدم التهاون والاستسلام للواقع الأليم الذي نتج عن النكبة(الفقيه و قاسم، 2008، ص64).

والرسوم الكاريكاتورية رسوم هزلية ساخرة تتميز بانها تحمل معاني وأفكار، تخص مواضيع محددة أو أشخاص معينين، وهذا الموضوع أو هذا الشخص يولدان الأثر في المتلقي، ورسالة الرسومات الساخرة ومهمتها في أن تكشف لا أن تستر على العكس من باقي الفنون، وهذا سر تأثيره في المتلقي، لأنه منسوج من الواقع وينتقد أدق تفاصيله، ويصبح تعبيراً سياسياً ونفسياً واجتماعياً في نفس الوقت، وينتج لدى المتلقي شعوراً ممتعاً ذلك لأنه يحاكي قضاياه المعاشة يومياً(محمد، 2014، ص1)، ورغم ان للكلمة قدرة قوية على التأثير في المتلقين من خلال ثقافة الأُذن، إلا أن حداثة التقنيات، والتطور في عالم التصوير قد عمل على إضافة ثقافة الصورة الى ثقافة الأُذن، على اعتبار أنها أداة واعية في توجيه الخطاب ولديها القدرة في التأثير على المخاطبين، وهذا لأن التعامل مع الصورة أسهل من التعامل مع الكلمة، والصورة الكاريكاتيرية من أكثر أنواع الصور البصرية التي حَظيت على اهتمام العالم المعاصر،

لأنها عبارة عن خطاب واعي ومستقل يمزج بين اللغوي وغير اللغوي، فالصورة ومكوناتها من يشكل الوعي الفكري، في الوقت الذي تعتمد فيه الكلمة على اللغة ومعطياتها، وترتكز على الصور البصرية بدلاً من التصورات الذهنية المجردة، والصورة مشبعة بالإيحاءات والرموز والدلالات، وتتمتع بقدرة عالية على التأثير، لأنها تجمع بين الإيحاء المعبر، وسخرية التعبير، كما أنها من أهم مصادر الإعلام والتوعية والتثقيف، وذلك لأنها تسيطر على وسائل الإعلام المختلفة وتُهيمن على المتلقي، وتتميز بسرعة الوصول إلى جميع فِئات المجتمع دون التركيز على الإختلاف في المستويات الإجتماعية أو الطبقية أو الأيديولوجية، وهي تحمل الفكرة مع الدليل البصري بالتوازي والذي من الصعب على الكلمات المجردة نقله وإقناع المتلقي به(عوده، 2021، ص102).

وفي سياق دلالي غير منقطع فان الصورة الفوتوغرافية بالنسبة لرولان بارت إرسالية، وهذه الإرسالية هي بنفسها حاملة لإرسالية ثانية وهو ما يسميه بارت "أسطورة" أي نسقاً دلالياً متصلاً، ومرتبط أشد الإرتباط بالنسق الفكري السائد، والدلالات والقيم التي تنتج عن هذا النسق، وهنا يؤكد بارت على تاريخانية هذه الأنساق، وتاريخانية أيضاً الأساطير التي عمل المجتمع على بلورتها، إضافة إلى أن الفوتوغرافيا نسق سيميائي يحتوي على ثلاثة مكونات: دال ومدلول، والعلاقة التي تجمع بينهما، والتي تتشكل من خلالها العلامة الفوتوغرافية، وفي هذا الصّدد يذهب بارت أبعد من هذا المستوى ويسمي هذا نسقاً سميائياً أولياً، ويسمي الأسطورة نسقاً سميائياً ثانياً يجد دعامته في النسق الأول، وهكذا يكون النسق السيميائي الأول بمثابة دال فقط لمدلول هو النسق السيميائي الثاني:

1- دال 2- مدلول 3- علامة

وعند تحويل الصورة الفوتوغرافية إلى عملية دلالية محضة، تصبح الأسطورة بدورها لغة، وبعبارة أخرى تصبح الصورة الفوتوغرافية لغة – موضوعا- أو لغة – مادة – تستعملها الأسطورة من أجل بناء نسقها، فهذه الأخيرة لغة واصفة لأنها لغة ثانية نتكلم بها عن اللغة الأولى (بركات، 2002، ص62).

والايديولوجية كمنطق صحفي نابعة من افكار وتوجهات ومعتقدات رؤساء المؤسسات الاعلامية، وتشمل المعتقدات السياسية والمعتقدات القومية والمعتقدات الدينية والاقتصادية وغيرها، والمعروف عند الدارسين والمتخصصين في الاعلام أن الممارسات الاعلامية هدفها ايصال رسالة، والتي تصدر عن القائم بالاتصال ويوجهها الى جمهور المتلقين كهدف للرسالة، ولا يوجد رسالة اعلامية بريئة او منبثقة من

الفراغ، بل تتكون نتيجة رؤية تحتوي مجموعة قيم ومعتقدات، وضوابط مرجعية مقتنع بها القائم بالاتصال ويعيد انتاجها على انها واقع معاش في السلوك الاتصالي.

إن الأيديولوجيا التي يحملها الإعلام عبر المؤسسات والوسائل الإعلامية المختلفة هي رؤية القائم بالاتصال، وهي نتاج للأحداث الدائرة في محيطه سواء في البيئة المحلية أو في العالم الخارجي، وهي نفسها الأيديولوجيا التي تقوم بتنظيم سياسات المؤسسة الأعلامية، وهذه الأيديولوجية من الممكن أن تكون داعمة لثقافة المجتمع أو مناقضةً لها، وفي حال توفرت الفرصة وكانت الظروف موالية لهذه الأيديولوجية الإعلامية فستصبح أداة قوية في الهيمنة والإقناع (بابكر، 2014، ص72).

والسيميائية مدرسة فكرية تهتم بدراسة مختلف أنواع العلامات، وهي لا تنفرد بموضوع معين بذاته، إذ نُلاحظ أنها تهتم بالعديد من التجارب الإنسانية البسيطة، شريطة أن تكون هذه الموضوعات، جزءاً من سيرورة دلالية (بنكراد، 2003، ص28)، وبذلك فهي منهج بحث مستقل ويمكن تطبيقه لمقاربة مختلف الأعمال الفنية كما يتم التعامل مع اللغة واللسانيات، ومن خلال السيميائية يمكن دراسة الألوان والإضاءة والإخراج والتركيب في الصورة الكاريكاتيرية، لأنها أيضاً سيرورة دلالية، فالسيرورة الدلالية تؤدي إلى خلق الدلالات وإنتاج المعنى، وهي الموضوع الأساسي للسيميائيات، ذلك أن تتبع المعنى في واقع الأمر ليس الا إمساك بسيرورة، لا تخصيص لمضمون يوجد خارجها، فهو ليس محايثاً للشيء ولا للذات، بل هو محصلة للنشاط الإنساني في كلا بُعديه التداولي والمعرفي (الجيرداس وآخرون، 2010، ص17)، ومن خلال ما تم ذكره عن الكاريكاتير الصحفي والأيديولوجيا والسيميائية يمكننا أن نتطرق إلى العلاقة القائمة بين الأسلوب التفكيكي لعلامات كاريكاتير ناجي العلي، والبناء الفكري الصارم (الأيديولوجيا) الذي سارت وفقه المنظومة الدلالية لأعماله (عينة البحث) وهو الشاغل البحثي الذي حثنا إلى الولوج في ثناياه وصفاً وتحليلاً من خلال التساؤل الرئيسي التالي:

كيف تمظهر البناء الأيديولوجي في كاريكاتيرات ناجي العلي؟

3.1. أسئلة الدراسة:

تم إخضاع السؤال الرئيسي للتفكيك، وقد نتج عنه أربعة تساؤلات تم توزيعها وفقاً لمقاربة رولان بارت في التحليل السيميائي المعتمدة في البحث، والتي سيتم توضيحها في منهجية البحث.

1- ما هي البنى التشكيلية التي وظفها ناجي العلي لخلق نقد فني ساخر؟

2- كيف ساهمت العناصر الأيقونية المدرجة في رسوم ناجي العلي – محل التحليل – في بعدها الإيحائي في إبراز مرجعيته الايديولوجية؟

3- كيف ساهمت البنية الرمزية لكاريكاتيرات ناجي العلي – محل التحليل – في التأطير الأيديولوجي لعملية القراءة؟

4- ما هي وظيفة الرسالة اللسانية في رسومات ناجي العلي – محل التحليل – وكيف تمثل الجانب البلاغي في الرسومات بالعلاقة مع قوة الدلالة وعمقها؟

4.1. أهمية الدراسة:

لأهمية الدراسة ثلاثة أبعاد تتمثل في البعد المنهجي، والبعد المعرفي بشقيه (الفكري والفني)، والبعد الميداني (السياسي):

1- البعد المنهجي:

يتعلق بطبيعة المقاربة المتبناة في البحث وهي مقاربة (رولان بارت) للتحليل السيميائي، وهي أداة يتم تحليل الرسوم الكاريكاتيرية من خلالها وفقا لثلاثة مستويات (الوصفي والتعييني، والتضميني) والذي سيتم ذكر تفاصيلها في الإطار المنهجي. وتعتبر أداة التحليل السيميائي أداة تحليل حديثة نسبياً في مجال بحوث الإعلام والاتصال، كما أن تطبيقها على رسومات الكاريكاتير يعتبر استكمالاً للجهود العلمية الخاصة في مجال بحوث الإعلام والاتصال.

2- البعد المعرفي:

أ. الجانب الفكري الأكاديمي: دراسة سيميائية الرسومات الكاريكاتيرية في ظل الاهتمام بدراسات الصورة، وما تحملهُ من أهمية باعتبارها وسيلة اتصال بصرية تحمل أفكار ودلالات ضمنية تؤثر بشكل كبير في الجمهور، وندرة الدراسات الإعلامية التي تناولت البعد الأيديولوجي لسيمياء الصورة بشكل عام، وعدم وجود دراسات عربية تطرقت لسيمياء الأيديولوجيا لرسومات الكاريكاتير، وبناءً على اطِّلاع الباحث فإن هذه الدراسة أول دراسة عربية تطرق هذا الباب.

ب. الجانب الفكري الفني: وهو ما يتعلق بخصوصية الكاريكاتير كفن من الفنون البصرية القادرة على ممارسة الاتصال بفعالية كبيرة وجمالية تريح النفس، وتُطّور وتُنمّي ثقافة استهلاك الصورة لدى الجمهور.

3- البعد الميداني (السياسي):

وهو مرتبط بتأثير الصورة السياسي، أي العلاقة التي تربط الرسام والسياسي أو أبعاد علاقة الرسام بالمنظومة السياسية، حيث أن ناجي العلي انتقد ياسر عرفات زعيم حركة فتح ورئيس اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية في رسوماته التي نشرها في جريدة القبس الكويتية، وبقي يهاجم ياسر عرفات ومواقفه السياسية آنذاك، مما أدى إلى استثمار علاقات المنظمة المميزة بالنظام السياسي الكويتي للتدخل بالضغط على ناجي العلي، والتي كانت نتيجتها إيقاف العلي عن نقد منظمة التحرير، وبعدها صدر قرار لوزارة الداخلية الكويتية بإبعاد ناجي العلي عن الكويت سنة 1985(سلام، 2011، ص35)، إضافة لما نتج عن رسومات كاريكاتير ناجي العلي من مساهمات وتأثير في دعم تاريخ القضية الفلسطينية، وطريقة طرحها للصراع الإسرائيلي الفلسطيني للجمهورين الغربي والعربي.

وهذه الدراسة محاولة للبحث في الرسائل الضمنية والمواضيع التي تطرق لها ناجي العلي في رسوماته الكاريكاتيرية عينة البحث، والكيفية التي من خلالها خاطب العلي جمهوره، وكيف حقق تشكيلاً للمعنى في مستويات الدلالة البصرية بإنتاج علاقات بأولويات أيديولوجية تم تمثيلها بصرياً، وكذلك من أجل معرفة خصائص الصورة الكاريكاتيرية الاتصالية باعتبارها عملاً فريداً بتناولها لمختلف القضايا، خصوصاً السياسية منها.

5.1. أهداف الدراسة:

يتمثل الهدف الرئيسي في الكشف عن دلالات البناء الأيديولوجي في رسومات ناجي العلي، ويندرج تحت هذا الهدف مجموعة من الأهداف الفرعية تمثلت فيما يلي:

1- التعرف على البنى التشكيلية التي وظفها ناجي العلي، وتحديد أكثر زوايا النقد الساخر التي تم استخدامها في الرسومات محل البحث.

2- كشف تجليات الانسجام الفني (التشكيلي والأيقوني) في رسومات ناجي العلي في بعدها التهكمي.

3- التعرف على طريقة تأطير السياق السياسي وديناميكية السيرورة الدلالية لكاريكاتيرات ناجي العلي محل التحليل.

4- ادراك دلالات اللغة الايحائية في رسومات ناجي العلي في اطارها المرجعي الأيديولوجي وطبيعة مساهمة البنية الرمزية للكاريكاتيرات محل البحث في التأطير الأيديولوجي لعملية القراءة.

5- التعرف على وظيفة الرسالة اللسانية في الكاريكاتيرات محل التحليل، ورصد تمثلات الجانب البلاغي بالعلاقة مع قوة الدلالة وعمقها.

6.1. فرضيات الدراسة:

1- يتم تشكيل المعنى في مستويات الدلالة البصرية لرسومات كاريكاتير ناجي العلي من خلال إنتاج علاقات بأولويات أيديولوجية تم تمثيلها بصرياً.

2- تتضمن رسومات ناجي العلي تمثلات ذهنية "قيمية" ومدلولات إيحائية ساهمت في إنتاج النسق السيميائي.

3- تشتمل اللغة الفوتوغرافية لرسومات ناجي العلي على علامات ودلالات لها جذور في التمثلات الإجتماعية والجمالية والايديولوجية التي كانت سائدة في تلك الفترة.

7.1. مادة التحليل:

تتمثل مادة التحليل في رسومات ناجي العلي الكاريكاتيرية والتي تم إختيارها كعينة قصدية، كونها تحقق هدف الدراسة، وموضوعاتها كلها ذات طابع سياسي نقدي لأحداث وشخصيات أَخذت مقومات مفهوم سيمياء الأيديولوجيا، وتم رصدها بناءً على أهمية الحدث بالنسبة للفنان ناجي العلي، ولهذه المسوغات تم اختيار العينة بهذه الطريقة.

8.1. حدود الدراسة:

من الصعوبة تحديد مكان لدراسة فن وإبداعات الفنان ناجي العلي، ذلك لأنها كانت واسعة ومشتتة من حيث ظهورها على عدة صفحات لصحف مختلفة، وتباعاً على أكثر من موقع إلكتروني على الشبكة العنكبوتية، فرسوماته وُلِدَتْ في أكثر من عاصمة، فشهدت ولادة في بيروت والكويت ولندن وتم نشرها في صحف تصدر في هذه البلدان وبلدان أخرى ومنها الأراضي الفلسطينية المحتلة عام 1967.

أما فيما يتعلق بالحدود الزمنية للدراسة فقد تم تحديدها؛ منذ بداية ناجي العلي في الرسم عندما نُشِرتْ لهُ أول لوحة في مجلة الحرية عام 1961(سلام، 2011، ص33)، الى اغتياله عام 1987.

وفي الإطار المنهجي للدراسة سيكون هناك تبريراً منهجياً لأسباب اختيار العينة بهذا الشكل وفي تلك الفترة، نظراً لتحقيقها لأهداف الدراسة.

9.1. مصطلحات الدراسة:

السيمياء: يعتبر التعريف الأساسي للسيمياء (دراسة الإشارات)، إلا أن أعلام السيميائية كان لهم آراء مختلفة على مضامين مصطلح السيميائية (Moriarty, 2004, p.249)، والتعريف الأكثر شمولية للسيميائية هو ما جاء على لسان امبرتو ايكو: بأن السيميائية هي كل شيء يمكن اعتباره إشاره، وتشتمل ليس ما يمكن أن نسميه الخطاب اليومي (إشارات)، لكن كل ما يقوم بالإنابة عن شيء آخر من منظور سيميائي، وتأتي الإشارات على شكل كلمات وصور وأصوات وإيمائيات (Kress, 1993, p.169).

الأيديولوجيا: مصطلح الأيديولوجيا مصطلح رائج في الساحة الفكرية والأدبية، فالأيديولوجيا حقل تقاسمته في البحث حقول معرفية عديدة، كالفلسفة والسيسيولوجيا وعلم السياسة، ورغم هذا فإن مفهوم المصطلح صار شائكاً، وأصبح يعتبر من المفاهيم صعبة الإدراك والتحديد، بحيث تعرض المفهوم لتحويرات عديدة، سواءً من حيث المفهوم، أو الاستعمال، أو الاشتغال، كما أنه من أقل المفاهيم ثباتاً، فهو عند بعض الباحثين مفهوم علمي، وعند آخرين مفهوم مبتذل ومبهم (فاديه،2006، ص10).

وعندما نقول أن شخصاً نظر إلى الأشياء نظرة أيديولوجية، فإننا نعني بذلك أن نظرته متحيزة، وقام بعملية تأويل للوقائع بما يتناسب ومعتقداته على أنها الصواب، ومفهوم مصطلح الأيديولوجيا يستعمل في أربعة مستويات (المناظرات السياسية، أدوار المجتمع التاريخية، تعامل الإنسان مع محيطه الطبيعي، والرابع مشترك بين جميع المجالات السابقة)، وبذلك فإن مفهوم الأيديولوجيا يعاني من ازدواجية مزمنة فهو مفهوم نقدي ووصفي ويستلزم مستويين، الأول نمكث عنده عندما نظن أنه يطابق الواقع، والثاني حين يشعر الباحث أن الأيديولوجيا لا تعكس الواقع (العروي، 2012، ص10).

ويمكن الإشارة هنا إلى الأيديولوجيا على أنها مجموعة من الأفكار و المعتقدات التي من شأنها المساهمة في إنشاء تصورنا للعالم المحيط بنا، ويمكن هنا الحديث على أنها مجموعة من الأحاسيس والقيم

المنغمسة في دواخلنا والتي نتشبث بها بشكل كبير، وهي تشبه (العدسة) التي نرى من خلالها الأشياء(Oliver & Johnston, 2000, p.37).

سيمياء الايديولوجيا: تحاول السيميائيات في مختلف تطبيقاتها حصر اتساع المعنى، وكشف الدلالات المستترة خلف الأنساق وذلك من خلال إظهار سيرورة خلق هذا المعنى، وهنا يتجلى التساؤل حول منشأ المعنى، وحول طريقة اشتغاله وتمظهراته، وهو في الواقع سؤال حول النشاطات الإنسانية المبهمة كمركز نشأ منه هذا المعنى، فالنشاط الإنساني لم يقم بإنتاج الثقافة بهدف التداول، بل يعمل أيضاً على وصفها في أنساق مستقلة (بنكراد، 1996، ص6)، فإذا قمنا بتقسيم العالم إفتراضياً على أنه قيم مجردة كالخير والشر، أو على أنه صفات كالحارس والمهندس، أو على أنه أفعال كأكلَ وسافرَ، فجميع هذه الأشياء التي نتجت عن سنن كلي هي المفهوم السيميولوجي الذي يمكن أن نعطيه للأيديولوجيا (المرجع السابق، ص8)، فكل نشاط إنساني، أو سلوك تحتاج لتبرير وجوده، كما يحتاج أيضا الى بنية خالية لتعيش تحت لوائها، لأن هذه البنية هي المنشأ الذي تَولَّدَ عنه المعنى، وهنا يصبح النص محدداً على أنه البؤرة المركزية للتحيين، وعندما نعيد تعريف القيم يتم تحيين كل ما هو طاغي ومتعارف عليه بأنه قيم مجردة وعامة، ويعمل على إعادة تشخيصها (تسريدها) بما يتوافق مع أنساق جديدة معينة تحددت بقواعد البناء الفني، ويحصل هذا التحيين وفقاً لوجود نسق قيمي أيديولوجي، وعندما يثبت وجود هذين النسقين في الكتابة السردية، وطريقة بناء الكتابة بالاعتماد على النسق القيمي خارج الإطار يولد نسقا قيميا بملامح وبصمات خاصة، وهو ما أطلق عليه سعيد بنكراد تسمية عملية التسنين الأيديولوجي (عالم القيم) وعملية التسنين السردي عالم الأدوات التي تبني وتصوغ وتؤول (المرجع السابق، ص 43)، وبالعودة إلى رولان بارت وكيف ينظر إلى الصورة الفوتوغرافية على أنها كلمات، وأن كل شيء متورط في لعبة المعنى، وهذا ما يتناوله بارت وهو (الغوص في عالم الصورة)، وكشف للقيم الدلالية وإعادة للمعنى غير المرئي للصورة، وهو بذلك إعادة للمعنى غير المرئي للإنسان والتاريخ (بارت، 2010، ص86)، وبالتالي فإن ما يحققه التسنين السردي للكلمات هو ما يحققه التمثيل السردي للصور في محاولة المقاربة لعملية التسنين الأيديولوجي.

الكاريكاتير: تعريف الكاريكاتير في قاموس اكسفورد الامريكي (Oxford Dictionary):

يعرفه هذا القاموس بأنه تصوير غريب ويحمل معاني شاذه ومثيرة للسخرية للأشياء والأشخاص وذلك من خلال المبالغة في رسم ملامحهم البارزة، وهو أيضاً محاكاه تسخر من الواقع(الدالي، 2020، ص41).

تعريف الكاريكاتير في (الموسوعة البريطانية) (Britannica Encyclopedia):

وتعرفه الموسوعة على أنه صورة مشوهة تستخدم للتعبير عن أحداث أو شخصيات أو سلوكيات معينة، كما يتم تقديم هذه الشخصيات بصورة ساخرة، وهي كلمة إيطالية الأصل (Caricaur) وتعني (to load) بمعنى أن يحتمل الشيء فوق طاقته، وأكثر من قدرته الطبيعية، ويتم استخدام الرسم بالخطوط للتعبير عن الحالة المراد عرضها(يوسف، 1993، ص10).

وفي تعريف آخر فإن الكاريكاتير: فن بصري من فنون الرسم، ومركب من عنصري التشكيل والكوميديا، وهو صورة فنية تبالغ في إظهار الملامح بشكل غير طبيعي ويهدف إلى السخرية والنقد السياسي والإجتماعي والفني وغيرها من المجالات، وله قدرة لافتة على النقد بشكل مختلف ومتفوق أحياناً على التقارير الصحفية والمقالات(هجرس، 2005 ، ص30).

ناجي العلي: رسام كاريكاتير فلسطيني شهير، ولد وعاش سنواته الأولى في قرية الشجرة الواقعة بين الناصرة وطبريا قضاء الجليل الشمالي(النابلسي، 1999، ص11)، وفي عام 1948 هجر الاحتلال الإسرائيلي عائلته الى جنوب لبنان، وأخذت العائلة من مخيم عين الحلوة للاجئين الفلسطينيين مسكناً لها. رسم العلي ما يقارب الأربعون ألف كاريكاتير، تم اغتياله عام 1987 على يد شخص مجهول (طاهر، 2003، ص89).

2. الإطار النظري والدراسات السابقة

1.2. الإطار النظري

• مقدمة

تساهم معرفة السيميائية في فتح آفاق جديدة في البحث أمام الفكر، وتنمية الحس النقدي، مما يعمق النظرة إلى الظاهرة محل التفكير، فلا يقنع بما هو سطحي، لأنه لا يسد الرغبة الملحة في المعرفة، ولا يكتفي بنتيجة علمية، إلا بعد التحقق من سلامة فرضيتها، وصحة التفكير الذي أفضى إليها، وهذا ما أشارت إليه الأدبيات ذات الصلة (بن علي،2004)، (Lidov, 1999).

وتخترق السيميائية مختلف مجالات النشاط الثقافي البشري، فهي لا تتوقف عند حدود السردية والشعرية، بل ترمي إلى تناول مختلف مجالات الوقائع الثقافية، وعليه فإن السيميائية وكما يراها "شارلز موريس" أنها: العلم الذي ينسق العلوم الأخرى، ويدرس الأشياء، أو خصائص الأشياء في توظيفها للعلامات، ومن ثم فالسيميائيات هي إله كل العلوم (علم العلوم)، لأن كل علم يستعمل العلامة، وتظهر تالياً نتائجه طبقاً للعلامات، إذن هي العالم الواصف أو علم العلوم، مما يستوجب استعمال السيميائيات بوصفها أورغانونا(Morris & Other, 1974, p16).

ظهر علم السيميائيات بعد أن رسخ السويسري (فرديناند دي سوسير) منابت اللسانيات الحديثة، في بحر القرن العشرين، حيث كانت هناك محاولات لأفكار سيميائية متناثرة في العالمين الغربي والعربي، ولأن أُصوله مستقاة من العلوم المعرفية، فإن قضية تحديد مفهومه في الإطار العام من الأمور الشائكة، ولهذا السبب تفاوتت الآراء في تعريفه، وفي تحديد مفهوم خاص ومحدد له، سواء في اللغة العربية أو في اللغات الغربية، ولهذا السبب فعلم السيمياء يعاني فوضى كبيرة في ضبط المصطلح، وأخذ وجهات نظر متعددة، على الرغم من مكانته كمنهج نقدي له أهمية بالغة في معالجة النصوص الأدبية(الأحمر، 2010، ص11)، وطرح فرديناند دو سوسير مصطلح سيميولوجيا (sémiologie) فاستعمله سيميائيو باريس في حقلهم، ومن هنا يبقى هذا المصطلح طريقة مفيدة لتمييز عملهم عن السيمياء (sémiotique) العالمية المشبعة في أوروبا الشرقية، وإيطاليا والولايات المتحدة (شولز، 2018، ص 247).

وتعني السيميائية عند العلماء أنها علم دراسة العلامات (الرموز) بطريقة منتظمة ومنهجية، ويميل الأوروبيون إلى استخدام مصطلح السيميولوجيا التزاماً منهم بالتسمية السوسيرية، بينما يفضل الأمريكيون استخدام مصطلح السيميوطيقا، التي أشاعها المفكر والفيلسوف الأمريكي: تشارلس ساندرز بيرس، أما العرب وتحديداً أهل المغرب العربي فقد ترجموها السيمياء، في محاولة منهم لتعريف المصطلح، والسيمياء مصطلح متجذر في اللغة العربية– كما يقول الدكتور معجب الزهراني– وترتبط بحقل دلالي لغوي يحضر معها فيه كلمات مثل السمة، والسمية ، والوسام والوسم، والمسيم والسيماء، وأياً كانت التسمية فإن السيمياء تنتمي في أُصولها ومنهجيتها إلى البنيوية (الرويلي والبازغي، 2010، ص 177).

1.1.2. اصول السيميائية

إرتبط النشاط السيميائي بظهور الإنسان على وجه الأرض فمنذ أن شعر باستقامة عوده، وبانفصاله عن الطبيعة وعن الوجود الآخر للكائنات، بدأ في صياغة أدوات جديدة للتواصل، متجاوزاً بتلك الأدوات الصراخ والهرولة والاستعمال العرضي للجسد والإيماءات، وعمل على تكوين إنسانيته الخاصة من خلال أدوات التواصل التي تقوم على أشكال رمزية، وعلامات ترتكز على التواضع الاجتماعي وبهذا عمل على تكوين ثقافة معينة قائمة على علامات خاصة (الأحمر، 2010، ص 21).

كما ارتبط مصطلح السيمياء بالعديد من العلماء، منهم جابر بن حيان (200هـ . 815م) الذي كان واثقاً جداً بنفسه وبعلمه ولكن أدوات العصر السابق لم تساعده على تحقيق خياله العلمي الطموح، فكانت فكرة تحويل المعادن الخسيسة إلى معادن ثمينة من تلك الأفكار في ذلك الزمان، وعندما عجز عن تحقيق ذلك الطموح، أصبح علم الكيمياء عنده يعرف بعلم (السيمياء)، وكان مفهوم هذا العلم في تلك الفترة قريباً من السحر، ويقول صاحب كتاب أبجد العلوم : "السيمياء هي إسم لما هو غير حقيقي من السحر... وسيمياء لفظ عبراني معرب أصله(سيم به)"(القنوجي، 1978، ص 392).

وجاء في كتاب (كشاف إصطلاحات الفنون) "أن السيمياء هي: علم تسخير الجن، بعض أنصاف العلماء أدخلوا تحت السيمياء علوماً عدة منها علم أسرار الحروف، وهو تفاريع السيمياء، ولا يوقف على موضوعه، ولا تحاط بالعدد مسائله" (التهانوي، 1996، ص999)

تهدف السيميائية إلى إخراج العلوم الإنسانية (خصوصاً اللغة والأدب والفن) من مجرد تخمينات وانطباعات إلى علوم بالمعنى العميق للكلمة، ويتحقق ذلك عند الوصول إلى مستوى عالي من التجرد يصبح معه تصنيف المادة الظاهرة ووصفها سهلاً، وذلك من خلال أنساق من العلاقات تظهر من خلالها الأبنية العميقة التي تنطوي عليها، وهذا التجرد يمكنها من استنباط القوانين التي تتحكم في هذه المادة، وتستند نظرية دي سوسير على اختبار العلامة، ويرى س.و.موريس :"أن السيميائية لم تكن مجالاً تخصصياً فحسب، بل انها احتلت فوق ذلك موقعا مركزياً في البحث العلمي بوجه عام، إذ كان عليها مهمة اكتشاف اللغة المشتركة في النظرية العلمية(دي سوسير، 1987، ص72).

كما أن بعض مبادئ السيميائية المعاصرة اعتمدت في صياغة مبادئها على الأطروحات الوضعية في ميولها للشكل أو رغبتها في الجنوح نحو العلمية؛ لأن الوضعيين يعتبرون اللغة كلها رمزاً وقاموا بتعريف الحيوان على أنه قادر على استخدام الرموز، والمصطلح الخاص بدراسة هذه الرموز في البحث العلمي يسمى السيميائية أي: علم السيمياء أو الاشارات "الرموز"، وتأثرت السيميائية بالمدرسة التجريبية، وكان الفيلسوف التجريبي البريطاني جون لوك هو أول من استخدم مصطلح سيميوطيقا في العصر الحديث، وقد اهتم بدراسة طرق ووسائل التعرف على أنظمة الفلسفة والأخلاق من خلال التركيز على طبيعة الأدلة التي يستخدمها العقل لفهم الأشياء، ونقل المعرفة للآخرين، كما تحدث لايبنتز حول علاقة هذا العلم بالمتطلبات الفلسفية والوجودية والمعرفية للنظرية الرمزية "نظرية الدلالة" (جدي، 2012، ص 16).

2.1.2. اتجاهات السيميائية

تعتبر السيميائية حقلا معرفيا جديداً بالنظر إلى غيرها من التخصصات، ولم تتضح معالمها إلا مع بداية القرن العشرين، وقد كانت تجمع بين اتجاهين: الاتجاه الأوروبي مع فريناند دي سوسير و رولان بارت وآخر أمريكي مع بيرس(داسكال، 1987، ص16).

- الاتجاه الامريكي للسيميائية

أسس بيرس مفهومه للسيميولوجيا على أنها عملية التحليل من خلال العلامات، لأنها تعمل على تسهيل عملية التحليل والتفكير مع الآخرين من جهة، ومن جهة أخرى تُعتبر السيمياء بالنسبة لبيرس شمولية، بحيث لا يمكن لشيء الخروج عن موضوعها مهما كان هذا الشيء، فالسيمياء عند بيرس تطرح نفسها

على أساس أنها منطق عام وشامل لكل الظواهر ويهدف إلى صياغة قواعد شاملة يستطيع من خلالها التمييز بين الخطأ والصواب (يخلف، 2012، ص54).

- الاتجاه الفرنسي للسيميائية:

رائده فرديناند دي سوسير (1857-1913م) وهو عالم لغوي سويسري، وهو رائد ومؤسس اللسانيات والسيميولوجيا، كما اتضح ذلك في كتابه **(محاضرات في اللسانيات العامة)** الذي ألفه عام 1916م، إلا أن السيمائيات تحظى بتاريخ طويل، وجذور عميقة في القدم، وتعود في امتداداتها وجذورها إلى الفكر اليوناني مع أرسطو، وأفلاطون، والرواقيين، كما شهدت تطوراً مع فلاسفة عصر النهضة، وفلاسفة مرحلة عصر التنوير، وعطاءات العرب القدامى، لكن مساهماتها بقيت متواضعة جداً، أو عبارة عن أفكار منتشرة ومتناثرة تحتاج إلى ضبط وتنسيق نظري، وتنظيم منهجي ومنطقي، أما بداية السيميولوجيا الحقيقية، فقد كانت مع طرح دي سوسير، حيث قطع هذا العلم مراحل علمية ملحوظة، واخترق وتداخل مع العديد من العلوم والمعارف، بل انه عمل على إعادة ترتيب العلاقات مع اللسانيات والابستمولوجيا والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع (مبارك، 1987، ص102).

وفي كتاب **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة** اثراء معرفي للتصورات النظرية للسيميولوجيا المعاصرة ومبادئها المنهجية، وكذلك تقسيم لهذه الاتجاهات حسب كل مدرسة أو تيار على حدة (داسكال،1987، ص17).

3.1.2. اساسيات التحليل السيميائي

تستند السيميائية على المعنى من خلال التركيب والاختلاف في اللغة وشكل البنية الدالة، لذلك فهي لا تهتم بالنص ولا بمحرر النص، بينما تحاول الإجابة على سؤال واحد وهو: كيف تم هذا النص من خلال تفكيك النصوص والصور، وإعادة تركيبها مرة أُخرى لتحديد ثوابتها البنيوية، وتتمحور مبادئ السيميائية حول ما يلي:

أولا: التحليل المحايث

المحايثة من المفاهيم التي أطلقتها البنيوية في ستينات القرن الماضي لتغدو بعد ذلك مفهوماً مركزياً، نستطيع فهم النص بالاستناد عليه، والعناصر التي تفرزها سيرورة السلوك الإنساني الطبيعة هي المحايثة، شرط إدراجها داخل الزامية كونها من يخبر عن المضامين النوعية (بولطيف، 2020، ص44).

ثانيا: تحليل الخطاب

مصطلح تحليل الخطاب مصطلح جامع وله استعمالات متعددة، ويشتمل على عدة حقول كالتداولية والسيميائية النفسية والإجتماعية، كما يسعى من خلال وحداته إلى تفكيك بينة شيفرة الخطاب، وذلك لفهمه فهماً دقيقاً على اختلاف أنواعه سواءً كان شعري، أو نثري أدبي، اجتماعي أو سياسي وإعلامي (سعدية، 2011، ص76).

ثالثا: التحليل البنيوي

ينبثق التحليل البنيوي من داخل النص من خلال تأمل الناقد لمكونات النص، والذي بدوره يكشف عن طرق أدائه لوظائفه وعلاقة بعضها بالآخر، دون تجاوز لحدود النص من موقع لآخر، والبنيوية لا تؤمن بانفصال الشكل عن المضمون، بل وحسب البنيوية فإن الشكل والمضمون يستحقان الإهتمام والعناية، إذ أن المضمون يحصل على مضمونيته من خلال البنية، ويسمى شكلاً، كما تسمح البنيوية للناقد بالعمل بطريقة مزدوجة وهي الإقتطاع والترتيب، حيث تتوقف عند جزء من النص، تفترض فيه بنية موضوعية من أجل الكشف عن وظيفة هذا الجزء وعلاقته بالأجزاء الأخرى، وتأثره وتأثيره في الكل (حمداوي، 2015، ص13).

4.1.2. الصورة عند رولان بارت

رولان بارت فيلسوف فرنسي وناقد سيميائي معروف بأعماله في مجال دراسة الصور والسيمياء، ويُعتبر واحداً من الشخصيات الرئيسية في تطوير مفهوم الصورة ودورها في الثقافة واللغة، واهتم بالفوتوغرافيا، وطور النظرية السيميولوجية الخاصة بها، وقام بوضع مجموعة من الإشكاليات وناقش بعض المشاكل المنهجية والنظرية، وخاصة تحديد مكونات اللغة الفوتوغرافية، وتساءل عن سنن الصورة الفوتوغرافية، وعن نسقها السيميولوجي، ووضع تساؤلاً حول أن هل الصورة الفوتوغرافية علامة ام رسالة؟ وكيف يتم اشتغالها؟ ومن يمتلك سنن الصورة وكيف يتم ذلك؟ (الأحمر، 2010، ص120).

إن الصورة خطاب تناظري دون سنن بين الشيء وصورته الفوتوغرافية ولا داعي لربط أي سنن بالصورة، وبمعنى اخر فإن الصورة الفوتوغرافية خطاب مشكل كمتتالية غير قابلة للتقطيع، وتشكيل المعنى الثاني من خلال مدلول جمالياً او أيديولوجي يحيلنا إلى ثقافة المتلقي للرسالة، وتتميز الصورة الفوتوغرافية حسب بارت بأنها ذات استقلالية بنيوية وتتكون وتتشكل من عناصر وفق المطلب الجمالي والمطلب الأيديولوجي وهما ما يعطيان للصورة بعداً تضمينياً، يتم توجيهه للمتلقي والذي بدوره يقوم بقراءتها من خلال ما يمتلك من زاد ثقافي ورمزي بمعنى؛ انطلاقا من مرجعية المتلقي الثقافية والحضارية. ارتبطت الصورة تاريخياً بالحضارة، وتصور الإنسان عن حضارة بابل واليونان القديمة أو العصر الوسيط يدين إلى البصر، أي إلى الصورة خلفاً للقراءة، والهدف من مساءلة الصورة الفوتوغرافية هو اكتشاف التمثلات الذهنية التي تبين هذا النوع من الإنتاج، والتي تتحكم في سلوكيات الإنسان اليومية وفي طبيعة انتاجه للقيم (المرجع السابق، ص121).

وقام بارت في كتابه إسطوريات (بارت، 1996) بدراسة هذا النوع من العلامات، وتمكن من كشف تلك الثقافة الأيديولوجية، التي تتستر وراء ما يقدم نفسه كطبيعة يعمل أفراد مجتمع ما على تداولها بكل عفوية وبداهة، وهو في الواقع العميق تأويل للمظاهر الإجتماعية في ظل التواصل الجماهيري، ومهما كانت مادة هذه الأنساق سواء كانت أشياء، نصوص، صور، سلوكيات، وبتعبير آخر فإن (أساطير) هي سيميائيات نقدية للأيديولوجيا، وبتحليل بعض الصور عمل رولان بارت على كشف السلطة المتحكمة في الصورة وذلك لأن لها بعدين متلازمين: تقريري وإيحائي (كمال، 2001، ص96).

5.1.2. الأُسطورة والصورة الفوتوغرافية

إن الصورة الفوتوغرافية عند بارت رسالة، وهذه الرسالة حاملة لرسالة ثانية والرسالة الثانية هي ما يسميه بارت (أسطورة) أي نسقاً دلالياً تواصلياً مرتبطاً بشدة ومتأصلاً بالنسق الفكري السائد، ومجموع الدلالات والقيم التي يقوم بإنتاجها هذا النسق، وقد أكد رولان بارت تاريخانية هذه الأنساق، وتاريخ الأساطير التي قام المجتمع ببلورتها، ذلك لأن هناك رابط وثيق بين المقدس والصورة، ومثال ذلك الرسوم التي تزين التماثيل في الأهرامات، وأيقونة المسيح عليه السلام.

الصورة الفوتوغرافية نسق سيميولوجي يحتوي على ثلاثة مكونات: دال ومدلول والعلاقة بينهما، والتي تمثل العلامة الفوتوغرافية، ويسمي بارت هذا (نسق سيميولوجي أولي)، أما الأسطورة فيسميها (نسق سيميولوجي ثاني)، ويدعم فكرته (النسق الأول)، وبهذا يصبح النسق السيميولوجي الأول بمنزلة (دال) فقط (لمدلول) هو (النسق السيميولوجي الثاني): 1- دال 2- مدلول 3- علامة (المرجع السابق، ص97).

وبناءً عليه تصبح قراءة الصورة انتقالاً من مستوى إلى مستوى آخر، أي الانتقال من النسق السيميولوجي الأول إلى النسق السيميولوجي الثاني، وبداخل هذه المستويات يتم الانتقال من العلامة كمعنى الى العلامة كشكل، ومن ثم الانتقال إلى المدلول كمفهوم وهكذا، وفي هذه الصيرورة يشتغل الشكل بصورة دائمة كمستوى تقريري يتم الاستناد عليه من قبل المفهوم لإنتاج الدلالات.

ويؤكد بارت أن في هذه العملية الانتاجية للمفهوم يتداخل عاملين: التاريخ، وقوة أو قصدية التواصل وعملية انتاج المعنى، ذلك لأن المفهوم ليس ظاهرة مجردة، بل أن المفهوم يملأ الاسطورة بتواريخ جديدة، استناداً إلى معرفة الواقع لدى قارئ الصورة الفوتوغرافية، والتي قام المرسل ببرمجتها لحظة الانتاج، وبذلك تقوم الصورة بإنتاج أو تطبيع ما هو ثقافي مع ما هو تاريخي (كمال، 2001، ص98).

6.1.2. سيميائية الايديولوجيا

تعتبر السيميئيات ميداناً خصباً ومثيراً لاشتغال نظريات وتطبيقات مختلفة، وقد نجحت في لفت الانتباه اليها، وإذا كان فردينان دي سوسير ومن اتبع نهجه قد اعتمدوا العلامة اللسانية لوصف وتفكيك العلامات، فإن آخرين غيرهم مثل بيرس اتجهوا لتأسيس نظرية عامة للعلامات تأسيساً منطقياً، ونتيجة لذلك انبثقت العديد من المدارس السيميائية كالتواصلية، والدلالية، والثقافية، وأصبح العديد من الدارسين يتوجهون للدراسة التطبيقية في مختلف الميادين، فأصبحنا أمام تخصصات جديدة اقتحمت المسرح والسينما والإشهار والموضة والصورة بأنواعها، وغيرها من المجالات والموضوعات (بنكراد، 2005، ص30).

واذا كان المقصود بالأيديولوجيا بالمعنى الواسع أنها نظام الأفكار، فإن السيميائيات هي دراسة وتفكيك أنساق العلامات، ومعدة مسبقاً للمساهمة بشكل أساسي في دراسة الأيديولوجيات، فالمقاربة السيميائية لدراسة الأيديولوجيا تنطلق من التحقيق في المفهوم نفسه(بوبكر، 2022، ص386).

أصبحت نظرية الأيديولوجيا مع دراسات رولان بارت النقدية المبكرة لوسائل الإعلام دلالة نصية ضمنية شائعة، وبالنسبة لبارت فإن الأيديولوجيا نظام سيميائي ثانوي يعمل على إضافة دلالات ضمنية إلى الرسائل ذات الدلالة الأولية، "إن المجال المشترك لمدلولات الدلالة الضمنية هو مجال الأيديولوجيا التي لا يمكن إلا أن تكون واحدة بالنسبة لمجتمع وتاريخ معين، بغض النظر عن دوال الدلالة الضمنية التي قد يستخدمها" (المرجع السابق، ص391).

ويَعتبر بارت في كتابه (اسطوريات) أن السيميولوجيا هي الأداة الوحيدة للنقد الأيديولوجي، حيث أنه من الصعوبة بمكان تحليل المحتوى بدون وسائل وأدوات السيميولوجيا الإجرائية، وأصبحت بالنسبة له بأفقها المستقبلي وبرنامجها وأدوارها منهجاً اساسياً للنقد الأيديولوجي (بركات، 2002، ص60).

وبالعودة للمفهوم الأساسي للأيديولوجيا فهو يتعلق بمجموع الفرضيات التي تمت صياغتها حول الإنتاج الإجتماعي للمعنى، وبتنا في حاجة إلى هذا الإنتاج لبناء نظرية مطابقة لنمط الإنتاج الرأسمالي، وكذلك فإن مفهوم الإيديولوجيا لا يرتبط بمميزات وخصائص كل دال، وإنما بذلك النظام من الروابط القائمة بين مجموع دال وميكانيزماته في التوليد، من جهة، وبين مقتضياته الدالة الخارجية من جهة أُخرى، بمعنى أنه يتعلق بالروابط الموجودة بين سيرورة انتاج المعنى وشروط انتاجه.

وللأيديولوجيا حضور كلي ودائم فبإمكانها أن تكتسح أي مادة دالة وتغشاها، ومهما كانت هذه المادة التي نتأملها، فإن الأيديولوجيا مرتبطة بالظواهر الخطابية، وفي هذا السياق تغدو السيميائيات واللسانيات ونظرية الأيديولوجيات مجتمعه ملائمة، وبما أنه لا يوجد داخل ما هو خطابي "حيز مفضل" لما هو أيديولوجي، ولأن ما يعتبر أيديولوجي لا يميز الخطابات أو النصوص، فإن بوسع ما هو أيديولوجي أن يظهر في أي مستوى من مستويات إنشاء المجموعات الدالة (فيرون والتومي، 1999، ص23).

إن محاولة التوفيق بين السيميائيات ونظرية الأيديولوجيا، قد يساعد في تأسيس ابستمولوجيا مادية (تجريبية)، تمتد لشروط إنتاج الخطابات الإجتماعية، وتصبح ابستمولوجيا متحررة من مفارقات الابستمولوجيا الكلاسيكية المثالية، وبما أننا نفتقر لوجود نظرية عامة للأيديولوجيا تخلو من كونها نظريات فلسفية خالصة، فإنه لا يمكننا في الوقت الحاضر أن ندرس الأيديولوجيات بعينها، كذلك فإن التمييز بين العلم والأيديولوجيا على مستوى قواعد الإنتاج غير ممكن، لأن الأمر يتعلق بأثر المعنى وليس بالإنتاج، فمفهوم الأيديولوجيا مرتبط ببعد خاص يتميز به الاشتغال الإجتماعي بالمواد الدالة، وهذا

الاشتغال يقضي باتخاذ شكل نظام معقد من العمليات الخطابية، ومن بين هذه المواد الدالة التي تغزوها الأيديولوجيا، ثمة مادة مهمة وعلى درجة من الخصوصية وهي السلوك، وبذلك فإن اشتغال الأيديولوجيا وفق نظرية الأيديولوجيات يتلخص في استبدال السلوكيات بالممارسات (المرجع السابق، ص24).

7.1.2. النظرية السيميائية

اللسانيات البنيوية هي المنشأ الأصلي للنظرية السيميائية، واستطاعت هذه النظرية احتواء العديد من التخصصات كالأدب والإتساع نحو حقول أخرى كالفن، والثقافة وغيرها، وذلك بالنظر لطبيعة الموضوعات التي تعالجها، بحيث تركز على علامات النص الأدبي، والإبداع السينمائي والمسرحي والفنون التشكيلية، واستطاع هذا الإتساع فيما بعد الوصول للظواهر الإعلامية، والرسم الكاريكاتيري من أهم هذه الظواهر، والذي يعتبر نسقاً رمزياً ودلالياً عميقاً، يستوجب التفكيك والتحليل، وتبعاً لبنية الكاريكاتير التي تتماهى مع خاصية الترميز والإيحاء، فالكاريكاتير لدية إمكانية الإندماج مع حقول دلالية أخرى.

ووفقا لما حدده الباحث (ليتش) فإن هنالك أربعة مبادئ ومنطلقات سيتم اعتمادها لتجسيد المنظور السيميائي على دراستنا، أما المبدأ الأول فهو جوهر البنيوية والمرتبط باستكشاف البنى العميقة للظاهرة المراد دراستها، وهذا ما يساعدنا في كشف وتوضيح البنى العميقة للرسم الكاريكاتيري، بدءاً بالبنى التشكيلية، ثم البنى الأيقونية، وصولاً للبنى الألسنية، وفيما يتعلق بالمبدأ الثاني فهو يتجسد في فكرة المعالجة الشاملة لهذه البنى الثلاثة، أي أنها تعالج علاقات البنى وليس باعتبارها مستقلة ومنفصلة عن بعضها البعض، وذلك من خلال الإشارة إلى الدور الوظيفي لكل بنية وعلاقتها وطبيعة تفاعلها مع البنى الأخرى، والمبدأ الثالث يأتي مؤكداً على نتائج المعالجة السابقة وهي تأسيس نظام دلالي محدد يشكل نواة أساسية تحمل المعنى التهكمي والايحائي للرسم الكاريكاتيري، ويقوم المبدأ الرابع على تتويج جميع المحطات السابقة، بحيث يخلص الى إقامة قواعد استنتاجية واستقرائية (قوميدي، 2023، ص24).

وبناءً على ما سبق فإن هدف هذه الدراسة السيميائية يتخطى المستوى الوصفي الذي يقوم برصد المعاني والدلالات التقريرية لرسومات – ناجي العلي – الكاريكاتيرية عينة الدراسة، بالحفر في المدلولات التضمينية العميقة ورسائلها الايحائية، بهدف الكشف عن الأسس الأيديولوجية التي تتحكم في تكوين

هذا المستوى من العلامات البصرية والذي يُطْلِقْ عليه الباحث رولان بارت اسم "**الاسطورة**"، وتعمل النظرية السيميائية على تقديم صورة دقيقة جداً عن الخصائص المخفية غير الظاهرة للرسالة، وتعتمد النظرية السيميائية في ذلك على مبدأ تحليل الظاهرة الكاريكاتيرية لاكتشاف عناصرها، والاعتماد على الرؤية الثنائية لها، بمعنى أن عملية التعبير الفني والفكري للرسوم الكاريكاتيرية – عينة الدراسة – هي عملية دمج بين مستويين من المفاهيم، واحد مرتبط بالواقع المادي والثاني مرتبط المجال التعبيري الساخر بمحوريه الفني والفكري، ولنتمكن من كشف الخصائص المخفية للرسالة تعمل النظرية السيميائية على توظيف النموذج اللساني من خلال الثنائيات (الدي سوسرية) كالدال والمدلول، البنى الظاهرة والبنى العميقة، بالإضافة إلى النظام والعلاقات، حيث سعت السيميائية لتطوير الثنائيات (الدي سوسرية)، من أجل خدمة جوهر مقصدها، بالعناية والاهتمام بإيحائية المعنى، بالتأكيد على أن أي بناء (الرسوم الكاريكاتيرية مثلا) يحتوي على قدرات تأويلية متنوعة، تشكلت وتمخضت بموجب ديناميكية التفاعل الداخلي للعلامات المختلفة، مما يستلزم من المتلقي إدراك معانيه الخفية، ودلالاته التضمينية العميقة، من حيث الأبعاد والأهداف المتناغمة مع قيمة النقد وقيمة السخرية.(المرجع السابق، ص25)

8.1.2. علاقة الصورة الكاريكاتيرية بالسيمياء

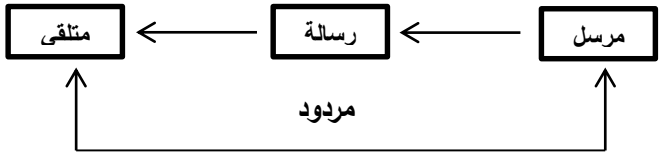
يتمكن الكاريكاتير من خلال توظيفه للرموز والدلالات السيميولوجية أن يتسبب في صنع جماليات معينة قد نلمسها خلال تلقينا للعمل الفني، سواء بشكل مباشر أو بعد مدة من الزمن، ويمكننا أن نطلق عليها تسمية انطباعات وذلك لأنها قد تترك انطباع سلبي كالإستفزاز مثلاً، فالنقطة والخط، والأشكال الهندسية هي مجموعة رموز خطية يمكنها حمل قيم تعبيرية، حتى لو كانت واقعيتها غير دقيقة، فعندما نضع نقطة واحدة في صفحة بيضاء يمكن أن نتسبب في تشويش كل الصفحة، ويمكن لخط بسيط مثلاً أن يحدث تأثيراً ويحمل انطباعات عديدة، يمكن أن تتغير بتغير سمك الخط ونمطه والشكل الذي يرسمه، وهذا يجعلنا نلاحظ أن نوع الخط هو جمالية قائمة بذاتها، وبالتأكيد دون إهمال الخلفية التي وضع فيها، وهذا ما فسره علماء نفس (ألمان) في بدايات القرن العشرين حيث عملوا مجموعة من الدراسات والبحوث في هذا المجال، وقالو أن أي شكل لا يمكنه أن يتعدى حدود الخلفية الموضوع فيها، والتي تعمل على الاشتراك مع الرابط السابق الذي ينتج عنه روابط معينة، إضافة إلى أن الخط يستطيع التعبير عن معنى معين بطرق مختلفة، يكون أولها قريبا من الواقع برسم الشكل الخارجي، أو من خلال رسم رمز متفق

عليه في ثقافات معينة، والمعنى الذي ينتج من الرسم يكون واحداً بالنسبة لثلاثة أشخاص مختلفين تلقوا هذه الأشكال كل منهم على حده، وما يعنينا هنا ان المخرجات تبقى واحدة، والمعنى واحد رغم اختلاف الأشكال الهندسية فالمربع لا يمكن أن ينتج عنه دائرة بالمفهوم وبالتأثير في المتلقي(الزيتوني، 2014، ص38).

9.1.2. سيميائية الصورة الكاريكاتيرية

الاتصال هو تبادل للآراء والأفكار والمعلومات من خلال الكتابة أو الكلام أو الرموز، وهو من النشاطات الإنسانية التي تحدث بشكل دائم، وترتبط بنشاطات مختلفة أُخرى في معظم الأحيان (الكامل، 1985، ص12)، وقوة الصورة الاتصالية أصبحت واضحة ومعروفة، والاتصال عملية إرسال وإستقبال رسائل ورموز، سواء بطريقة كتابية أو شفهية أو لفظية أو غير لفظية، وهو من أسس التفاعل الإجتماعي والذي من خلاله يتم بناء علاقات مختلفة في العديد من المواقف بين شخصين أو مجموعة من الأشخاص (سليمان، 2014، ص27).

والرسوم الكاريكاتيرية وسيلة من خلالها يتحقق الاتصال، وهو فن وشكل من أشكال التعبير، وطريقة اتصال تربط الرسام الكاريكاتيري بالمتلقي، والصورة الكاريكاتيرية محتوى إعلامي ذو قيمة عالية، فهو وسيلة اتصال من خلالها يتم نقل الرسالة إلى المتلقي وبخلاف الصورة العادية فإن الكاريكاتير ينقل الرسالة بتشويهها والمبالغة فيها، وتتراوح بين المرسل والمستقبل كما هو موضح في الشكل (قاسيمي، 2013، ص225):



الشكل (1) المخطط الاتصالي العام

والكاريكاتير لغة فعلية تستطيع تحقيق الاتصال في حال توفرت عناصر الاتصال والتي لخصها جاكبسون فيما يلي: (المرسل – الرسالة – المتلقي – الوسيلة – الوضع أو المدونة – المرجع أو السياق)

المرسل (رسام الكاريكاتير): وهو مصدر الرسالة الأول ونقطة البداية لعملية الاتصال، ومن الممكن أن يكون الإنسان هو المصدر، أو الالة، أو الكتابات والمطبوعات، أو غيرها (فهمي، 2006، ص29)، وبهذا فإن رسام الكاريكاتير هو الشخص أو المؤسسة الاعلامية التي تقوم بإصدار الرسوم، أو ذاك الرسام الذي يرسم الأشكال والخطوط المتنوعة والتي ينتج عنها رسائل مختلفة موجهة للجمهور بشكل عام، وهو من خلال ذلك يتأثر ويتمكن من التأثير في بيئته الإجتماعية المحيطة، ويحاول كشف الحقيقة من خلال تشويهها مستخدماً رسائل هجائية ساخرة تتميز بالبساطة في الشكل، والعمق في المعنى. وتختلف قوة الرسالة والإيحاء في الرسوم الكاريكاتيرية من رسام لآخر، ويرجع ذلك إلى ذكاء وتجارب الرسام الثقافية والشخصية، والتي من خلالها يستطيع بناء قدرة إبداعية تتباين من رسام لآخر (سليمان، 1967، ص11).

والرسام الكاريكاتيري صحافي، يرسم ما خفي من شخصية المسؤول، ويركز على صفاته السيئة، وهذا يتطلب من المرسل أن يكون على دراية بالحقائق وخصوصاً العيوب، وكذلك يجب أن يمتلك أدوات وإمكانيات، خصوصاً دقة الملاحظة والقدرة على التحليل من خلال معايشة الواقع ورؤية الأحداث، ويصنع الرسومات الهجائية الساخرة والتي تكون نتيجة لتسخير الخطوط وتجسيد الملاحظات (سلام، 2004، ص65).

الرسالة (الصورة الكاريكاتيرية): تتألف الرسالة الكاريكاتيرية من العديد من العناصر أهمها الرموز الأيقونية، والأيقونة دليل له خاصية الدلالة حتى لو كان موضوعه غير موجود، وهي عند مبارك حنون "صورة تستنتج نموذجا"، (درويش والسيد ومحفل، 2013، ص661) وتتمثل في الأشكال والخطوط والالوان والرسائل الألسنية المصاحبة للرسومات، وبمعنى آخر فإن رسوم الكاريكاتير تبنى على توظيف الرموز ولا تأخذ فيما بعد أبعاداً دلالية عند قراءة رسم الكاريكاتير، ذلك لأن البعد الدلالي للرسوم الكاريكاتيرية يتكون من الرموز والأيقونة القرينة بالرسم، والمغزى العام للرسالة المصاحبة للرسوم الكاريكاتيرية يتكون بناءً على الرموز التي يختارها الرسام، ويعمل على توظيفها بما يتناسب مع هدفة من الرسمة، وكلما استوحى الرسام رسوماً من الثقافة الشعبية والمحلية كلما كان تأثيرها أقوى في المتلقي (عبد الرحمن، 2001، ص60).

المتلقي (الجمهور): وهو الشخص الذي يستقبل الرسالة ويقوم بتفكيك رموزها من أجل الوصول إلى فهم معناها وتفسير محتواها، وجمهور الصورة الكاريكاتيرية هو المتلقي في هذا المقام، والذي بدوره يقرأ

الصور ويستخرج المعاني الكامنة في الصورة، ولكي يستطيع المتلقي قراءة الصورة يجب أن يكون من بيئة ثقافية على وعي بخلفية الرسومات التي قام الكاريكاتيري برسمها، فالناس ليسوا سواسية في التفسير والتفكيك، حتى لو كانوا من نفس البيئة وينظرون الى نفس الاشياء، فالمعنى في أي لغة ليس الأحرف أو الكلمات أو الالوان أو الخطوط سواء كانت لغة كلام أو صور، إن المعنى هو ما يكمن بدواخلنا نحن المتلقين من حقائق.

الوسيلة: وهي الجهة أو المؤسسة أو القناة التي تنقل الرسالة من المرسل إلى المتلقي ويقوم الرسام باختيار وسيلة مناسبة لإيصال رسالته إلى الجمهور كالجرائد، الكتب، المجلات، الصفحات الالكترونية، والتي من شأنها تحقيق هدف الرسام من خلال رسائله الموجهة للجمهور المتلقي (بولطيف، 2020، ص81).

الوضع أو المدونة: يستخدم الرسام الكاريكاتير الأشكال والخطوط لإيصال رسائله الكامنة إلى الجمهور بطريقة غير مباشرة، وتحمل هذه الخطوط والأشكال مدلولات يقع تفسيرها على عاتق الجمهور المتلقي، ويستعمل الفنان الكاريكاتيري مدونات لإيصال رسائله ومقاصده، وهذه المدونات تختلف من فنان لآخر، فهنالك الأشكال الهندسية، والخطوط، والالوان، وكلها تحمل دلالات متنوعة، وهدف الرسام النهائي هو استكمال العملية الاتصالية والتي تتحقق من خلال معرفة المتلقي لطريقة تفكيك رموز الرسومات والغوص في عمق معانيها ودلالاتها.

المرجع أو السياق: الواقع المحلي المعاش هو مرجع الرسام الكاريكاتيري، فالمشاكل، والأحداث، والصراعات، التي يعيشها المجتمع يقتبسها الرسام وتخرج على شكل رسومات ممزوجة بقناعاته وثقافته وآراءه (قاسيمي، 2013، ص226).

10.1.2. آليات تأويل وقراءة الصورة الكاريكاتيرية سيميائياً

تلعب الصورة دوراً هاماً في التعريف بأي نص أو موضوع، سواء كانت ثابته أو متحركة، والصورة تأتي ممثلة لحضارة قادمة من بعيد، لتنافس حضارة الكتابة شيئاً فشيئاً، ومطلوب منا اليوم أن نشكل وعياً بصرياً، بهدف الانخراط في حضارة الصورة وفهم لغتها، سواء فيما يتعلق بتحليلها وقراءتها، أو فيما يتعلق بتأويلها وتداولها، ومن هنا جاءت هذه الدراسة للبحث في معنى ورهانات الصورة المعرفية والدلالية

من خلال آليات قراءة نستطيع عن طريقها فهم طبيعتها، وتحليل مكوناتها وتحديد أنواعها وتسنين لغتها، دون إغفال أفقها القابل للتأويل المفتوح ويقول المتخصص في الصورة (ريجيس دوبريه) إن الصورة تمثل خاصية معينة لأنها قابلة للتأويل، فهي تنفتح على جميع الأعين التي تنظر فيها وإليها، إذ تمنحنا إمكانية الحديث عنها وتقديم تأويلات متعددة ومختلفة حولها، فقراءة الصورة وتأويلها من البنيات المؤسسة لثقافة الصورة في العالم.

كان الهدف من عملية التأويل قديما تفسير النصوص الدينية والكلاسيكية، لأن المتلقي كان يشعر بغموض حيالها، وتباعاً أصبح مصطلح التأويل علماً ومنهجاً عاماً في الفهم لتفسير ظواهر العلوم الطبيعية والإنسانية، وبدأ مع ظهور اللغة وكان يعبر عن الخطاب المكتوب أو الملفوظ، ويقول أرسطو في هذا السياق "تُشكل الأصوات المتلفظ بها رموزاً لحالات النفس، كما أن الكلمات المكتوبة تُشكل رموزاً للكلمات المتلفظ بها داخل الكلام" (ريكور، 1988، ص51)، وهذا يعني أن ما يفعله أصلاً اللفظ الأول أو اللغة الأولى بتوسطها علاقتنا مع الأشياء عبر رموزها وعلاماتها، فالتأويل له ارتباط مباشر بقضايا الفرد وعلاقته بالمجتمع فهو يعكس المبادئ والقيم والعادات المجتمعية السائدة، ويستند اليها ويخضع لبيئتها العامة، ولذلك تختلف العملية التأويلية من فرد لآخر ومن مجتمع لآخر.

أما عن مفهوم قراءة الصورة فهي فن يخضع لثقافة الفرد وموهبته، وفي هذه الدراسة نسعى الى استنطاق الرموز التي تحتوي عليها الصور الكاريكاتيرية والبحث في دلالاتها وتأويلها.

إن الصورة مادة اتصال تعمل على إقامة علاقة اتصال بين المرسل والمستقبل، فمرسل الصورة (الرسام) لا يقترح رؤى للأشياء ولا يحددها، والمستقبل يقرأها انطلاقاً من تجربته الجمالية وتخيله الإجتماعي، وهذا وفقا للباحث الفرنسي (جون دافيني)، وهذا لأن الصورة لا تخاطب البصر لدى المستقبل فقط، بل تعمل على تحريك حواسه، وميراثه الإجتماعي والعاطفي، فدلالات الالوان مثلا تختلف من بيئة مجتمعية لأخرى، والصورة هنا على العكس من اللسان تُعد رسالة غير مهيكلة، ويقوم المرسل لتوضيح رسالته بتنظيمها وفق بنى موجودة: أنماط مقولبة، مدونات، فالصورة المعزولة تظهر حاملة للعديد من المعاني، ولإحكام وضبط المعنى المقصود ترفق الصورة بنص مكتوب (قاسيمي، 2013، ص228)، كما هو الحال في رسومات ناجي العلي – عينة الدراسة – أو يتم ضمها الى علامة مرئية أو يتم إدراجها ضمن صور أخرى.

تتميز الصورة بالغموض وأنها ذات معاني عديدة وحاملة لرموز ودلالات، وعملية تفكيك هذه الرموز للوصول إلى محتواها الحقيقي، يتطلب استخدام المقاربة السيميائية كمنهج لتحليل الصور والرسوم الكاريكاتيرية. ومقاربة (رولان بارت) تهتم بتحليل الرسالة الأيقونية المدونة في المستوى الأول، وبعد ذلك تعمل على تحليل الرسالة الأيقونية غير المدونة أي التدليل في المستوى الثاني، والذي بالنسبة (لبارت) لا يوجد صورة بريئة، وأن المحرك الرئيسي للقراءة الثانية هي الأيديولوجية الخاصة بمجتمع ما، أي أن كل فرد يقرأ الصورة حسب ثقافته وأيديولوجيته، وهذا لا يلغي اعتقاد بارت وإيمانه بأن الصورة تدل دائما على معنى مختلف عن المعنى الذي تعنيه في مستوى القراءة الأول (المرجع السابق، ص229).

هنالك العديد من الباحثين الذين اقترحوا طرق محددة لتحليل الصورة سيميائيا سواء كانت صور ثابته أو متحركة، ولا يوجد لغاية الآن طريقة متفق عليها، ورغم ذلك سنعمل على قراءة وتحليل الصور الكاريكاتيرية – عينة الدراسة – باستخدام مقاربة رولان بارت والتي سيتم تفنيدها وشرحها في الفصل الثالث (منهجية الدراسة واجراءاتها).

11.1.2. الدلالات السيميائية للرموز الكاريكاتيرية

1.11.1.2. دلالات الالوان سيميائياً:

تحمل رمزية الالوان رسائل مختلفة، ولا يوجد ميزة للون على آخر، وذلك يختلف باختلاف المجتمع ومرتبط بالثقافة، فتأثير الالوان على العين تأثير مباشر وآني، وتتفاوت درجة التأثير على حسب الشكل الذي وضعت فيه، فالعين تبدأ برؤية اللون ثم ترى الشكل وبعدها الحرف، وبما أن اللون هو أول عنصر تراه العين، فإن درجة التأثير وسرعة الاحساس بالألوان مختلفة (قاسيمي، 2013، ص261).

واللون هو الصفة التي تُطلق على الأجسام من البياض أو السواد أو غيرها من الالوان، فيما يعرفها علماء الطبيعة على أنها ظاهرة فيزيائية تنتج عن تحليل اللون الأبيض، ووجد العالم الفيزيائي نيوتن أن الضوء الأبيض يتحلل إلى أكثر من لون (الوان الطيف)، وأصل اللون هو الضوء وهو عبارة عن موجات إشعاعية مختلفة تصل إلى العين وتولد تيارًا كهربائيًا ينتقل إلى الدماغ عبر العصب البصري، وبالنسبة للفنان فإنه ذلك اللون المتجانس على لوحة الرسم، والجدول التالي يوضح رمزية الالوان الايجابية والسلبية(محمد، 2023، ص 306):

الجدول رقم (1) يوضح رمزية الألوان الإيجابية والسلبية

اللون	الرمزية الايجابية	الرمزية السلبية
الاسود	راحة، نبل، أناقة	انتكاس، مرض، موت، نعي، جهنم، حزن، سكوت ابدي
الابيض	صفاء، حكمة، راحة، حقيقة، طمأنينة، سعادة	شبح ، فراغ، صمت، تركيز مع النفس
رمادي	أناقة، ذكاء، طبيعة	شيخوخة، خوف
بنفسجي	خصوبة، قوة، أرض، معدن، كثافة، صحة	وقاحة
بني	حقيقة، قوة، دفع، ذكريات، ديانة	شك
أزرق	عدالة، عقلانية، روحانية، انوثة، رضى، فضاء، نظافة، سلام، هدوء	ظلام، برد، شك
أخضر	حياة، بيئة، أمن، استقرار، أمل، طبيعة	غيرة، ارادة، جنون
أحمر	حرارة، صبر، فرح، قوة	حرب، موت، انفجار، خطر، عنف، نار، دم
برتقالي	سخاء، ثراء، اتصال، زواج، فرح، ترك	خطر
أصفر	شمس، ضوء، ذكاء، حركة، شباب، فعل، وضوح	خيانة

وترتبط نظرية الالوان بمجموعة من المبادئ، وترتبط باستخدامات الالوان التصميمية، والتي لها ارتباط بمفهوم الإدراك البصري لدى المتلقي، والتي تعبر عن الاتجاه الفكري، ونظرة المتلقي للون بكل ما يتعلق بسيكولوجية الإنسان وطريقة استغلاله للألوان، وبحسب العالم الالماني الدكتور (Ostwald) حيث نظم ما لا يقل عن 900 لون وقسمها تقسيما ضوئيا كما يلي:

أربعة الوان أساسية نابعة من تحليل الطيف: الأصفر، الأحمر، الأزرق، الأخضر، وتسمى بالوان الكروماتيك، والالوان الحيادية وتتكون من اللونين الأبيض والأسود (الجنزي، 2017، ص4)، وهما ما سنركز عليهما في دراستنا هذه، لأن الفنان ناجي العلي لم يستخدم في رسوماته الكاريكاتيرية – عينة الدراسة – الا اللونين الأبيض والأسود.

سيميائية الالوان الحيادية:

اللون الأبيض:

يحمل اللون الأبيض مجموعة من الدلالات الايجابية ومرتبطة بالراحة والسلام والطمأنينة والسعادة والحكمة، كما يحمل أيضا دلالات سلبية كالشك، والفراغ ويعتبر اللون الأبيض دلالة على الصمت وحالة التركيز مع النفس، ويستخدم الرسامين اللون الأبيض بطريقتين؛ الأولى تتعلق بكميات صغيرة مثل وضع نقاط على الرسم، وكذلك في تأطير الرسومات، وعند استخدامه بشكل متوسط فإنه يكون دلالة على الترابط وقيمة الوحدة، وعند استخدامه بكميات كبيرة يكون من أجل التغليف والاشعاع في الرسم.

اللون الأسود:

اللون الأسود من الالوان المتناقضة، فهو يحمل أكثر من دلالة منها ما هو إيجابي كالاستقرار والانضباط والأناقة، في حين يحمل دلالات سلبية تتمثل في الحزن، وفي غالب الأحيان هو لون يرمز الى السلبية (Turmine, 2011, p4).

2.11.1.2. سيميائية الخطوط:

الخطوط تحمل دلالات سيميائية تعمل على تقريب المعنى إلى مستقبل الرسالة، وتعمل على توضيح المعاني التي يريد المرسل تحقيقها وإيصالها للمتلقي، وفي الجدول التالي توضيح لسيميائية الخطوط (بولطيف، 2020، ص86):

الجدول رقم (2) يوضح سيميائية الخطوط

الخط	الدلالة السيميائية
الخط على اليمين	البساطة، والشك، والحتمية
الخط العمودي على اليمين	الحقيقة والصلابة، والكرامة
الخط الافقي على اليمين	الثبات والافق، الهدوء والراحة
الخط المنحرف	الصعود والتطور والحركة
الخط المتعرج	الفوضى والانحراف
الخط المنحني	الامتلاء، الانوثة والتساهل، النعومة والخضوع، فقدان الشجاعة
الخطوط المتقاربة والمتباعدة	العنف والصدمة، الاتساع والبعد

3.11.1.2. سيميائية الاشكال:

وفي الجدول التالي توضيح لسيميائية الأشكال (المرجع السابق، ص87):

الجدول رقم (3) يوضح سيميائية الاشكال

الشكل	الدلالة السيميائية
الدائرة	الديناميكية والحركة
نصف الدائرة	الشفافية وغير الشفافية، رمز للسماء
المثلث	التوازن والامان
الهرم	الفوضى والتدرج
المستطيل والمربع	الرجل، الارض، التميز، الثبات والشفافية ودقة الاهداف، الاحتواء
الماسي	الحياة والمرور نحو التغيير ، واحيانا يمثل السحر
الدوامة	الطاقة الفيزيائية والحركية
القلب	الحب والدم
الحلقة	الاتحاد والديمومة
الهلالي	الحداثة والولادة والتغيير

12.1.2. فن الكاريكاتير

- **مقدمة**

فن الكاريكاتير هو شكل فني يتم من خلاله المزج بين الفن التوضيحي والفكاهة، حيث تستخدم الرسوم الكاريكاتيرية للتعبير عن الأفكار والرؤى بطريقة إبداعية ساخرة، ويتميز هذا الفن بأسلوبه الفكاهي والاستخدام المبتكر للصور والرموز للتعبير عن الرؤى الفنية أو السياسية أو الإجتماعية، وهو رسم تشخيصي وفن تصويري من الفنون الجميلة ويكون الرسم (بنص أو بغير نص)، ويطلق عليه تسمية التصوير الهجائي، ويعتمد على المبالغة الفنية الساخرة للنقد بشكل موجه، ويطرح الكثير من الموضوعات من خلال المزج بين الواقع والخيال، وتوضيح المبالغة والحدة للصفات المميزة للشخصيات العامة (سلامة، 2006، ص335).

يقوم الكاريكاتير بالتركيز على القضايا وإظهار الأحداث من خلال رسوم هزلية وغالبًا ما يكون له رسالة نقدية أو ساخرة، وهو تعبير عن مواقف الفنان وآرائه بشكل مبتكر وممتع، كما أنه مرآة لمطالب واحتياجات الواقع الجماهيري، فهو الصورة التي تطالب بتصحيح مسار الأوضاع التي تعاني منها الجماهير والتي تطالب أيضا بصون الكيان الاجتماعي والسياسي والاقتصادي وغيرها، وهذا هو دوره الاساسي الى جانب المرح والفكاهة، والذي بدوره يؤدي إلى جذب انتباه المتلقين وتحفيزهم على النقاش والتفكير فيما يتعلق بالموضوعات التي تتناولها الرسومات (الأشعل، 2009، ص13).

مفهوم فن الكاريكاتير

فن الكاريكاتير هو تعبير فني مميز يجمع بين الفكاهة والإبداع البصري، ويعتمد على المبالغة في تحريف الملامح الطبيعية أو خصائص أو مميزات شخصيات معينة أو جسم معين، لنقل رسائل متنوعة والتعبير عن الأفكار بشكل ساخر ومشوق، يتميز بالبساطة والوضوح في التصميم، حيث يُظهر المعنى بشكل واضح وسلس للمشاهدين، وله قدرة فائقة على النقد تتجاوز قدرة التقارير والمقالات الصحفية في بعض الأحيان، والمصطلح مشتق من الكلمة الايطالية (Caricaur) وتعني تحميل الشيء أكبر من طاقته وهو بالأصل فن قديم يعود الى القرن الثلاثين قبل الميلاد، بمعنى أنه سبق عصر الكتابة؛ لأن الرسم الرمزي ظهر قبل ظهور الحرف بمراحل(Ann clarke, 2009, p2)، ويستخدم فنان الكاريكاتير العديد من صور المبالغات عند الاشارة إلى العيوب الاجتماعية والقضايا السياسية بطريقة ساخرة كما ذكرنا سابقا، بهدف تحويلها إلى أفكار ورؤى سياسية من شأنها التأثير على الرأي العام من أجل إصلاح ما هو فاسد سواء كان سلوك فردي او جماعي (محمد، 2014، ص1).

1.12.1.2. مدارس واتجاهات فن الكاريكاتير الفنية والفكرية

اولا: مدرسة الكاريكاتير الاوروبي

أنشأ هذه المدرسة (ويليام هوجا رث) في انجلترا، وعمل على تطويرها (دموبيه) في فرنسا، وتميزت بالشكل الكلاسيكي للشخصيات التي تم رسمها، مع وجود تعليق مرافق للرسم حتى في حالات عدم الحاجة لوجود تعليق، وعادة ما كان التعليق في أسفل الرسم، ومنفصل عنه وتم أخذه من اللوحة التعريفية

التي ما توضع بالعادة على إطارات اللوحات التشكيلية، وتطور استخدام هذا النوع حيث أصبح على شكل كلمة ترمز إلى الشخصية، كما تم اعتماد طريقة الحوار بين الشخصيات ويعتمد بالدرجة الأولى على وظيفة الكاريكاتير الرئيسية وهي السخرية والفكاهة (السعدون، 2008، ص91).

ثانيا: مدرسة الكاريكاتير الأمريكي

تختلف عن المدرسة الأوروبية بالرسم الكاريكاتيري من حيث التعليق، ففي هذه المدرسة يكون التعليق داخل بالون متصل بفم الشخصية، وبهذه الطريقة تم وضع التعليق في قلب الرسم لانها بذلك تلفت انتباه المتلقي بدلاً من أن ينشغل بالتعليق المنفصل عن اللوحة والموضوع أسفلها، وانتشرت هذه الطريقة واستخدمها مختلف رسامو العالم في مناطق عديدة، وفي هذه المدرسة تم ابتكار أول الشخصيات الكاريكاتيرية الوطنية مثل (العم سام)، والتي أصبحت دافعاً لتسابق الرسامون على ابتكار شخصياتهم الوطنية(المرجع السابق، ص92)، وتميزت مدرسة الكاريكاتير الأمريكية بأنها سطحية وأهدافها لا تتجاوز الإضحاك، ولا تمتاز بالسمة السياسية ولا العمق الاجتماعي (سلامة، 2006، ص336).

ثالثا: مدرسة الكاريكاتير في أوروبا الشرقية

ارتبطت تسمية هذه المدرسة بالأحداث السياسية التي شهدها العالم نهاية القرن الماضي، وتعتبر اتجاه مبتكر في الرسم الكاريكاتيري، وهي المدرسة الأكثر حداثة وقابلية للانتشار وتتميز بعدم استخدام التعليق في الرسم، وتعتمد على الخطوط لإيصال الأفكار وكانت ملائمة للتخلص من الرقابة وتكمن حداثتها في هذا الجانب، وترتكز على المفارقات المرة عند التعرض للمواضيع وتحاول أن تكون الأفكار عامة وفي معظمها تتعلق بالوجود الإنساني، وتعمل على تلخيص الواقع المرير الذي ينتج عن مصادرة الحريات الشخصية في دول أوروبا الشرقية والاتحاد السوفييتي سابقا (السعدون، 2008، ص93).

2.12.1.2. أنواع الكاريكاتير

قمنا بتقسيمها إلى ثلاثة أنواع كما يلي:

أولا: من حيث الموضوع

- الكاريكاتير الإجتماعي:

يعمل على توظيف الصور الهزلية والرسوم الكاريكاتيرية للحديث عن القضايا الإجتماعية بطريقة نقدية ساخرة، ويهتم بتصوير الآفات الإجتماعية مثل أزمة البطالة، والأمراض والأمية والفقر وأزمة السكن، وكذلك المناسبات الإجتماعية والدينية كالأعياد وغيرها، ومشاكل الزواج والطلاق والإدمان وغلاء الأسعار وتدني الأخلاق والفساد الإجتماعي، وجميع القضايا والأحداث الإجتماعية التي تعتبر من اهتمامات الأفراد والجماعات (عسل، 2002، ص5).

- الكاريكاتير السياسي:

هو فن توظيف الصور والرسوم الهزلية للتعبير عن الأوضاع السياسية داخل بلد ما بطريقة ساخرة ونقدية، ويعتبر الكاريكاتير السياسي وسيلة فعالة لنقد الحالة السياسية للسلطة الحاكمة، سواءً بالإيجاب او بالسلب، وهذا النوع من الكاريكاتير هو السائد منذ قديم الزمان حيث انتشر قديما على الصحف، ووصف الأزمات التي كانت سائدة بين الدول (الحرب العالمية الأولى والثانية) وكذلك فإنه يساهم في نقل الرسائل السياسية تجاه الأحداث الجارية ويعبر عن آراء وتوجهات الفنان حول القضايا العامة والسياسيين والسياسات الحكومية (علي، 2011، ص61).

- الكاريكاتير الثقافي:

يعتمد على تناول المواضيع الثقافية بطريقة هزليه، سواء كان ذلك عن طريق نقد الشخصيات الفاعلة في المجال الثقافي أو تصوير الأحداث الثقافية ورسمها كاريكاتيراً من أجل نقلها للجمهور، ويؤدي الكاريكاتير الثقافي دوره على شاكلة وظائف الكاريكاتير خصوصاً وظيفة الإعلام ووظيفة النقد (بولطيف، 2020، ص61).

- الكاريكاتير الاعلامي:

تعمل الصحف على استخدام أكثر من صورة كاريكاتيرية في صفحاتها الافتتاحية، وفي أحيان أخرى نجد رسومات الكاريكاتير ملازمة للمقالات المنشورة في تلك الصحف، وتكون مصاحبة لصور والفاظ وعلامات أخرى يفهمها الجمهور بحسب البلد التي تصدر فيها الصحيفة (احدادن، 1991، ص14)

- **الكاريكاتير الدعائي:**

تستخدم الهيئات السياسية والإجتماعية الدعاية من أجل الترويج للأفكار التي تريد هذه الهيئات بثها، ويزيد استخدام الكاريكاتير الدعائي في حالة الترويج للأيديولوجيات، وخير مثال على هذا النوع من الكاريكاتير ما تم بثه خلال الحروب العالمية الأولى والثانية، حيث كان الترويج للدعاية السياسية يتم من خلال الرسومات الكاريكاتيرية والرموز الأيقونية (بولطيف، 2020، ص62).

- **الكاريكاتير الإقتصادي:**

هو الكاريكاتير الذي يختص في المواضيع الإقتصادية، ويعرضها على شكل خبر ساخر، ويستخدم الهزل عند عرضها للجمهور؛ ومثال ذلك ارتفاع الأسعار، الخصخصة والبنوك وغيرها من القضايا الإقتصادية التي يمكن أن يتطرق لها الرسام متهكما (بشيري، 2007، ص36).

ثانيا: من حيث الشكل

- **الكاريكاتير المعقد الضخم:**

يعتمد هذا النوع من الرسوم الكاريكاتيرية على نقل تفاصيل الشخصية مع المبالغة في التركيز على تفاصيل الوجه، كتمديدها وتطويل الملامح القصيرة دون تغيير الملامح الأساسية للوجه لكي يستطيع المتلقي التعرف بسهولة على الشخصية المقصودة (علي، 2011، ص 64).

- **الكاريكاتير البسيط:**

وفي هذا النوع يعمل الرسام على الابتعاد عن التفاصيل غير الضرورية، والتي لا تساهم في تعرف القارئ على الشخصية بسهولة، ويستخدم هذا النوع من الرسوم الكاريكاتورية بجانب النص الصحفي أو المقال الذي تحدث عن الشخصية المقصودة، والتي تكون واضحة ومعروفة لدى القارئ (بولطيف، 2020، ص62).

ثالثا: من حيث احتوائه للرسالة الأيقونية

- كاريكاتير يحمل رسالة أيقونية فقط:

ويعتمد هذا النوع من الكاريكاتير عند نقل الرسالة الإعلامية على الرموز الأيقونية الموجودة التي يحتويها الرسم الكاريكاتيري، أي أن موضوع التفسير يعتمد على ذكاء القارئ، وعلى السياق الذي تم طرح الرسالة من خلاله، وهذا النوع من أهم انواع الكاريكاتير لأنه يعتمد في إيصال الفكرة للجمهور على الأدوات التشكيلية فقط، ويستثنى استخدام التعبير الأدبي، وترافق عادة هذا النوع من الرسم عبارة "بدون تعليق" (بشيري، 2007، ص20).

- الكاريكاتير مع رسالة السنية:

يعتمد هذا النوع من الرسم الكاريكاتيري على التعليق الأدبي الذي من شأنه توضيح المضمون، ويعتبر عنصراً اساسياً وثابتاً في اللوحة، وبدون وجود الرسالة الالسنية تصبح الرسومات غير مفهومة أو قابلة للتأويل (حمدان والكمبي، 1995، ص90).

3.12.1.2. وظائف الكاريكاتير

- وظيفة اتصالية

رسوم الكاريكاتير شكل من أشكال الاتصال بين الجمهور والفنان من جهة، وبين القراء والصحيفة من جهة أخرى، ويستطيع فنان الكاريكاتير من خلال الخطوط والأشكال أن يتحدث عن موقف أو أحداث أو ظاهرة؛ فهو يقوم بالاتصال بالجمهور المستهدف بلغته (حماده، 1999، ص79).

- وظيفة التسلية

وهي التي تتحقق بإثارة الضحك والترفيه وكسر الروتين، ويعمل الكاريكاتير في هذه الحالة على ترفيه نفسية الجمهور من خلال رسم بسيط مشوه وهزلي، مما يؤدي إلى اضحاك القارئ ويبعث الراحة في نفسه، ويقول المؤرخ الفني ميشال جوف: " إن رد فعل المنتظر من المتلقي من خلال الدلائل الخطية المرسومة هي نوع من الضحك الداخلي، فالناس بحاجة إلى الضحك والذي كما يقول" (قاسيمي، 2009، ص96).

- وظيفة الاثارة والابداع

وهو أن يؤدي رسم معين وظيفة إيحاء للفنان برسم آخر والرسم الثاني يوحي برسم ثالث.

- الوظيفة الجمالية والفنية

على الرغم من استخدام الرسوم الكاريكاتورية للسخرية والتشويه فإنه يحمل قيماً جمالية تتجسد من خلال التعرجات الخطية التي يؤدي تناسقها الى الخروج بلوحة جمالية (زروطه، 2012، ص126).

- الوظيفة الدعائية والنقدية

الدعاية هي العمل من أجل التأثير المتعمد على الأفكار وسلوك الآخرين، فيما يتعلق بالقيم والمعتقدات عن طريق الرموز والكلمات والإشارات والصوت، وعنصر التعمد في التأثير يميز الدعاية عن العالم الحر الذي يعتبر مجرد عملية نقل الأخبار دون تضخيم وتشويه ومبالغة، إلا أن هذه الحقيقة لا تتوافق مع العالم الكاريكاتيري الذي عادة ما ينشر أخبار وفق أيديولوجية الصحيفة ووفق النظرة الخاصة للكاريكاتيري (حمودي، 2013، ص56).

- الوظيفة الاخبارية

يقوم الرسام الكاريكاتيري من خلال هذه الوظيفة بنقل الوقائع والأحداث المعاشة، سواء بشكل كامل أو جزئي، وقد حاز الكاريكاتير على أهمية كبيرة تجسدت من خلال معرفته بعمق ما يدور داخل المجتمع من أحداث ووقائع، وذلك بسبب مواكبته لمختلف الأحداث الإجتماعية والسياسية والإقتصادية، ويتم إظهار هذه المعرفة بخطوط تشكيلية بالكشف عن محتواه الفكري، وذلك لقدرته على عكس هذه الوقائع، وتُعرض بأسلوب ساخر على الصفحات المختلفة (سلام، 2011، ص22).

- الوظيفة التربوية والتعليمية

بمعنى استخدام الرسوم الكاريكاتيرية كأداة تربوية وتعليمية عن طريق إدراج الرسوم في المراجع الدراسية المختلفة (قاسيمي، 2009، ص49)، وذلك بتوظيف الكاريكاتير لتحقيق أهداف تربوية في المؤسسات التعليمية كالمدارس والجامعات والمؤسسات العمومية (سلام، 2004، ص49).

الوظيفة الإشهارية:

ويُعرف الإشهار على أنه مجموعة من الوسائل التقنية، تُستخدم لإعلام الجمهور وإقناعه بضرورة استخدام خدمة؛ فالكاريكاتير يتولى تقديم الخدمة الإشهارية من خلال عرض الأشياء ودفع الناس إليها (ساعد، ب.ت، ص257).

4.12.1.2. خصائص الكاريكاتير

– **القدرة على كشف العيوب:** يمتاز فن الكاريكاتير بقدرته الفائقة على كشف عيوب بعض الشخصيات، الا أن ما يستحوذ على اهتمامه الأكبر يتمركز حول معرفة الجوهر الحقيقي للشخصيات، ووصف الواقع بطريقة بسيطة وهزلية، وكذلك بطريقة سريعة تساعد القارئ على تحليل الأحداث المختلفة في رسم واحد، وهذا الأمر يستلزم معرفة ودراية بالثقافة الشعبية المحلية، ويعمل ذلك من خلال الاعتماد على شخصية أو مقولة أو وضع عام، وذلك لوضع شاهد على الرسوم توازي الشهادة على الحدث سواء كان ايجابياً أو سلبياً بالنسبة للسياق الذي يصدر فيه (ابو حميد، 2015، ص64).

– **التبسيط:** يتميز الكاريكاتير ببساطة التصميم، والوضوح في المعنى مما يؤدي لعدم حاجة المتلقي إلى تفسير معقد، وهذا من شأنه إيصال الرسالة بفعالية، وتستخدم الخطوط البسيطة بوجود إضافات تؤكد المبالغة والسخرية (شفيق، 2008، ص114).

– **المبالغة والتفرد:** يستخدم الكاريكاتير اسلوب المبالغة في التعبير عن طريق تجسيد الخصائص المميزة والنادرة للشخصية، فهناك مبالغة في تجسيد جزء من الخصائص الفردية الخاصة بشخص ما، بحيث تكون شيء فريد يتميز به عن غيرة من الأشخاص، وعندما نذكر هذه الخصائص نتذكر ذلك الشخص، والكاريكاتير يتسع أحيانا بحيث لا يتعلق الأمر بالصورة الشخصية لشخص ما، بل يمتد إلى بعض الفنانين والنقاد، وهناك من يقول أن الكاريكاتير يمتاز بمبالغة متوسطة في حين أن سخريته أكبر وفكاهته أعمق (الخصاونة، 2012، ص224).

– **الفكاهة:** ويعتبر خاصية أساسية من خصائص فن الكاريكاتير، حيث أن هدف الكاريكاتير كمادة ساخرة هو إضحاك المتلقي، بالإضافة إلى أنه يخلق حافز للتفكير من خلال تأمل التجسيد النقدي

الساخر الذي يشاهده المتلقي في الرسومات الكاريكاتيرية، والذي يعكس واقع الأحداث اليومية التي يعايشها الأفراد، والتي يتم إدراكها في معاني مختلفة لأحداث وشخصيات من خلال الرسومات الكاريكاتيرية (عبد الحميد، 2004، ص61).

5.12.1.2. أهمية فن الكاريكاتير في تشكيل الرأي العام

فن الكاريكاتير من الفنون الصحفية المهمة وأكثرها شعبية، حيث أنه يرتبط ارتباطاً وثيقا بالأحداث والقضايا المهمة، ولقد أصبح فن الكاريكاتير من الأجزاء المهمة في الصحف، على اعتبار أنه مادة قصصية لها تأثير جمالي وروح دعابة عالية في تناولها للأخبار والموضوعات، وبما أن استخدام هذا الفن من قبل الصحافة يرتبط في معظم الأحيان بالجوانب السياسية والقضايا الكبرى في العالم العربي، فإن ذلك يضيف بُعداً من العدالة، لكونه من أحدث الفنون وأقربها إلى الناس، ولأنه فن يمتاز بالسخرية من جهة، وبسرعة وسهولة الوصول إلى القارئ من جهة أخرى، ولذلك تلجأ العديد من المؤسسات السياسية إلى استخدام الرسوم الكاريكاتورية لخدمة أغراض سياسية، مما يجعله ينخرط في القرارات السياسية التي تشكل هذه المؤسسة مع دعم قرارات وتوجهات هذه المؤسسات، ومن المناسب هنا الإشارة الى أن بعض الرسوم الكاريكاتورية الغربية أساءت إلى شخصية الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم) والمسلمين بشكل عام، وقد أثارت هذه الرسوم غضب واستنكار المسلمين في جميع أنحاء العالم، مما يوضح أهمية وخطورة استخدام القصص المصورة في القضايا السياسية والإقتصادية والدينية وغيرها (كتكت، 2022، ص26).

6.12.1.2. الكاريكاتير في الوطن العربي

عرفت **شبه الجزيرة العربية** فترة ما قبل الإسلام نوعاً من ثقافة الهزل والسخرية، وذلك عن طريق استخدام الشعر الساخر الذي كان يستخدمه العرب في الحروب بهدف استفزاز أعدائهم، وكانت السخرية موجوده في أنواع أدبية مختلفة عرفها العرب في ذلك الوقت كالفلكلور والموروث الثقافي الشعبي كقصص جحا، الا أن السلطات الحاكمة كانت تقمع هذه المظاهر، مما أثر سلبا على الرمزية التي كانت تحظى بها تلك الفنون (Rojo-Pérez, 2014, p359)، وفي الربع الأخير من القرن الثامن عشر مما يقارب سنة

1877 تم تسجيل أول رسم كاريكاتيري على يد الشيخ (يعقوب صنوع) الذي كان يوصف آنذاك بسيد الساخرين وذلك من خلال جريدته (أبو نظارة زرقاء) التي كانت تصدر في القاهرة، والتي أغلقها خديوي مصر بعد إصدارها 15 عدد، مما اضطر صاحبها – يعقوب صنوع – الى تغيير اسمها ومحتوياتها لأكثر من مرة، وفي القرن الماضي بداية العشرينات تحديداً صدرت مجلة (الأديب) التي كانت ملكاً لـ (أحمد كمال) وكانت مجلة أدبية فكاهية وطنية، عملت على معالجة الموضوعات السياسية من خلال الكاريكاتير، وفي دراسة (الدالي، 2020) استعراض للعديد من المحطات في التاريخ العربي والحضارات القديمة لفن الكاريكاتير.

أما مطلع القرن التاسع عشر فقد عرفت **لبنان وتونس وسوريا وفلسطين** فن الرسوم الكاريكاتيرية، ففي الخمسينات من القرن الماضي شهدت **لبنان** نهضة كاريكاتيرية وظهرت رسومات لفنانين لبنانيين على صفحات المجلات والصحف اللبنانية، وأول من رسم الكاريكاتير في لبنان هو (عزت خورشيد) وكان يعمل آنذاك لصالح صحيفة (الدبور)، ويعتبر من الرواد في هذا المجال على مستوى لبنان، وبعد صحيفة (الدبور) ظهرت صحيفة (الصياد)، ونهضت بفن الكاريكاتير واستقطبت العديد من الفنانين ومن أهمهم (ديران ورضوان الشهال، وعبد الله الشهال، وجان مشعلاني، وبيار صادق، خليل الاشقر، وملحم عماد، ومحمود كحيل وعبد الحليم حمود وستافرو جبرا)، وهذه الأسماء شكلت فارقاً وعلامة هامة في الكاريكاتير اللبناني (السعدون، 2008، ص144)، وفي **تونس** نذكر تجربة الفنان الكاريكاتيري (علي عبيد) وتعتبر تجربة غنية على الرغم من أنها أقرب إلى الاسلوب الكلاسيكي (المرجع السابق، ص156)، أما **سوريا** فتجدر الإشارة إلى فن البورتريه الكاريكاتيري، وهي تجربة متواضعة لرسومات كانت بهدف الدعابة فقط وتم نشرها في كتاب بعنوان (مرايا) وصدر في حلب، وقال المؤلف في مقدمة الكتاب "هذه رسومات تعود الى عام 1923، هذه رسومات اهتديت لها بفطرة سليمة وقليل من التثقيف الفني" (المرجع السابق، ص147).

7.12.1.2. الكاريكاتير في فلسطين

ظهرت فيها الصحافة الكاريكاتيرية عام 1909 حينما صدرت جريدة (الأخبار)، والتي كانت متخصصة في الشؤون السياسية والفنية والفكاهية، وكانت تركز على استخدام الصور الكاريكاتيرية وكان صاحبها

(بندلي حنا غرابي) وكان محرر الجريدة (الفونس يعقوب الونزو) وكانت تصدر بشكل غير منتظم، وفي عام 1935 صدرت جريدة (الخميس) وكانت تهتم في شؤون مختلفة سياسية واجتماعية واقتصادية وأدبية وفكاهية، وتصويرية كاريكاتيرية، وأصدرها وكان محررها (محمد فريد الشنطي) وكانت صحيفة اسبوعية (خوري، 1986، ص87).

وفي عام 1939 أصدر (يحيى الشنطي) جريدة (الدفاع) وكان محررها (شوكت يوسف حماد)، وكانت تصدر يوميا، وتناولت الموضوعات والقضايا المختلفة باستخدام الرسومات الكاريكاتيرية (المرجع السابق، ص117).

أما باقي الأقطار العربية كالمملكة العربية السعودية والجزائر والمغرب وغيرها من الدول العربية، فقد شهدت تأخراً فيما يتعلق بفن الكاريكاتير، مقارنة ببلاد الشام ومصر (السالم، 2014، ص73–76).

وقد شهد العالم العربي ظهور العديد من الفنانين، امتازوا بإمكانيات وخبرات عالية، كانت تضاهي خبرات وإمكانيات فنانين أوروبيين، بل أن بعضهم كان أفضل منهم، لأنهم امتلكوا قوة استقطاب القراء العرب معتمدين على الواقع السياسي العربي كأساس للتعبير عن قضايا الدول العربية بصورة عامة، كما فعل الفنان الفلسطيني الكبير الراحل (ناجي العلي) – والذي سنحلل رسوماته سيميائيا في هذه الدراسة – فالفنان العلي كان مبدعاً في المزج بين الفن والرسالة، صانعاً من رسوم الكاريكاتير تحفة فنية جمالية بمفعول قنبلة، لما تحمله في طياتها من رسائل ومضامين عميقة (الجندي، 1969، ص88).

13.1.2. ناجي العلي

1.13.1.2. حياته

عام 1936 ولد " ناجي سليم العلي " في قرية "الشجرة"، وتقع في الجليل الشمالي من فلسطين بين الناصرة وطبريا، وسنوات قليلة كانت تفصل الولادة عن التشريد، ففي عام 1948 نزح العلي برفقة عائلته إلى لبنان، وهو من عائلة فقيرة تعمل في الزراعة؛ استقر العلي وأهلة في مخيم اللجوء عين الحلوة شرق مدينة صيدا، وسكن برفقة أهله بمكان قريب من بستان كان يعرف بإسم بستان أبو جميل، ويقع قرب مكان أُطلِق عليه إسم الجميزة، وكان يقضي معظم وقته في مقهى (أبو مازن). كانت حياته مليئة بالذل

اليومي والمعاناة، مما تسبب في صحوة ناجي العلي الفكرية، وقد عرف وقتها أنه وأهله وشعبه كانوا ضحية لمؤامرة من الحركة الصهيونية وبريطانيا وفرنسا (الاسدي وتدمري، 1994، ص32).

ورغم ظروف الحياة القاسية التي كان يعاني منها الناس في المخيم، إلا أن والد ناجي العلي قسم الخيمة إلى قسمين: قسم للأسرة التي تتكون من ناجي وأُمهِ وأبيه واخوته الثلاثة، والقسم الثاني عمل منه الأب دكان صغير لإعالة العائلة منه، وأصر وقتها والد ناجي العلي على أن ينضم ابنه إلى مدرسة اتحاد الكنائس المسيحية، لغاية حصوله على شهادة (السرتفيكا) اللبنانية، وحالت الظروف الصعبة دون إكمال ناجي لدراسته فذهب للعمل في البساتين، وكان يقطف أشجار الزيتون والحمضيات، وهذا كان دافعاً لناجي لاكتشاف قيمة الارتباط بالأرض، وانتقل بعد ذلك إلى طرابلس برفقة صديقه محمد نصر وهو (شقيق زوجته) للتعليم في المدرسة المهنية للرهبان البيض لمدة سنتين، وبعدها ذهب إلى بيروت للعمل في ورش صناعية، وفي مخيم شاتيلا افتتح ورشة لتصليح السيارات في خيمة نصبها هناك (سلام، 2011، ص32).

2.13.1.2. الانطلاقة في رسم الكاريكاتير

بدأت مسيرة ناجي العلي في الرسوم الكاريكاتيرية بعدما واظب على الاستماع لأحاديث كان يلقيها الشاعر عبد الكريم الكرمي، وكان لهذه الأحاديث الأثر الكبير في نفسية ناجي العلي منذ كان طفلاً، وأخذت تكبر معه يوماً بعد يوم (العابودي، 1989، ص16)، وفي عام 1957 سافر إلى السعودية بعدما حصل على دبلوم الميكانيك وسكن فيها سنتين، وكان وقتها يرسم في أوقات فراغه، وبعد ذلك وفي عام 1960 عاد إلى لبنان وتأثر بحركة القومين العرب (التي أنشأها جورج حبش) والتحق بها وأثرت فيه شعاراتها التي لاقى فيها الملاذ في مواجهة ضياع عظيم كعظمة الأرض الفلسطينية، ولم يكن العلي ملتزماً بشروط العضوية في الحزب مما تسبب الى إبعاده عن الحزب أربع مرات خلال نفس السنة، وبعدها عمل على إصدار نشرة سياسية برفقة بعض أصدقائه أطلقوا عليها اسم (الصرخة)، وكانت نشرة تكتب يدويا، وفي نفس العام 1960 التحق بالأكاديمية اللبنانية للرسم (اليكسي بطرس) لمدة سنة، إلا أن المطاردة والاعتقال من قبل الشرطة اللبنانية أدت إلى عدم تمكنه من إكمال الدراسة وأثناء الاعتقال قام العلي بالرسم على جدران زنزانة السجن التي تحولت بفعل رسوماته إلى لوحات عبرت عن المآسي والمعاناة التي يعيشها

الشعب الفلسطيني نتيجة اللجوء والتهجير، وبعد خروجه من السجن انتقل إلى مدينة صور اللبنانية وعمل لمدة ثلاث سنوات مدرساً للرسم في الكلية الجعفرية.

لقد أحب العلي الرسم حباً جما، وسلك هذا الطريق من جدران السجن، حيث اكتشف أن باستطاعته أن يسخر من جلاده من خلال الرسم بطريقة تشعل امتعاضه (المرجع السابق، ص19).

وبعد تجربة طويلة مر فيها بالعديد من النشاطات الفكرية والنضالية والسياسية، أخذت موهبة العلي الكامنة بالظهور، بعدما قام برسم خيمة على شكل هرم ترتقع من رأسه قبضة يد تطالب بالثأر والنصر، والتي شاهدها الأديب غسان كنفاني وأعاد نشرها في عام 1961 في مجلة (الحرية) والتي كانت تهتم بنشر رسومات ناجي العلي من حين لآخر (سلام، 2011، ص33).

في عام 1963 سافر ناجي العلي إلى الكويت، وكان هدفه جمع المال في وقت قصير ليتمكن من دراسة فن الكاريكاتير، والذي كان يرغب في دراسته في مصر أو إيطاليا، وكانت اولى محطات عملة في جريدة (الطليعة) الكويتية والتي كانت تابعة لحركة القومين العرب، وتروج لأفكارها في الثأر والوحدة والحرية، وتمكن العلي آنذاك من الوصول إلى الجمهور العربي من خلال رسوماته الكاريكاتيرية، وقد استطاع أن يعبر عن أفكاره من خلال هذه الرسوم.

تم إنشاء منظمة التحرير الفلسطينية عام 1964، وبعد أشهر انطلقت المقاومة الفلسطينية المعاصرة وعلى رأسها حركة التحرير الوطني الفلسطيني (فتح)، أدرك حينها ناجي العلي أن ولادة المنظمة ما هي إلا صك براءة لذمة الأنظمة العربية من أجل أن تتخلى عن مسؤوليتها عن ضياع فلسطين، وفي عام 1965 جاء إعلان تنفيذ الجناح المسلح لحركة التحرير الوطني الفلسطيني (فتح) أول عملية مسلحة ضد الاحتلال، مما دفع ناجي العلي إلى رسم كاريكاتير لامرأة فلسطينية تقاوم جندي إسرائيلي يحاول اغتصابها، وفي 1967/12/11 انطلقت الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين من رحم حركة القوميين العرب والذي عاد للانشقاق سريعا إلى ثلاث فصائل، الجبهة الشعبية القيادة العامة بقيادة أحمد جبريل، والجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين بقيادة نايف حواتمه، وبقي العدد الأكبر مع أنصار التنظيم تحت قيادة جورج حبش، كان هذا الأمر محزننا لناجي العلي إلا أنه بقي متحيزاً للجبهة الشعبية لتحرير فلسطين بقيادة جورج حبش، وهذا بحسب ما جاء في كتاب **أكله الذئب** لشاكر النابلسي " أنا لست حزبياً لأحشر القارئ وأدفعه لتبني موقفي السياسي والأيديولوجي. فالمعركة واضحة جداً "أنا منطقة محررة ليست مجيرة لأي

مؤسسة أو نظام... أنا متهم بالانحياز.. وهي تهمة لا أنفيها. أنا لست محايداً. أنا منحاز لمن هم (تحت).. لمن هم ضحايا الأكاذيب وأطنان التضليلات وصنوف القهر والنهب وأحجار السجون والمعتقلات. أنا منحاز لمن ينامون في مصر بين القبور ولمن يخرجون من حواري الخرطوم ليمزقوا بأيديهم سلاسلهم. أنا منحاز للذين يقضون في لبنان ليلهم في شحذ السلاح الذي سيستخرجون به شمس الصباح القادم من مخبئها. وأخيراً أنا منحاز لمن يقرؤون كتاب الوطن في المخيمات" (النابلسي، 2007، ص45).

عام 1967 انهزم العرب أمام الاحتلال للمرة الثانية والتي أسموها لاحقاً بالنكسة، مما كان لها بالغ الأثر في إبداعاته الكاريكاتيرية التي عبر عنها بحزن وألم ونقد شديد، وفي عام 1968 بدأ العمل في جريدة (السياسة) الكويتية، وكانت رسوماته تتحدث عن الفساد المالي والإجتماعي والإداري، وانتقد آنذاك أصحاب الثروة والسياسيين الكويتيين مما أدى إلى سخطهم منه، وفي عام 1974 انتقل إلى لبنان وعمل في جريدة (السفير) اللبنانية واستمر فيها لغاية عام 1983، وتعرض خلال هذه الفترة مقر الجريدة للقصف مما زاد إصرار ناجي العلي على الاستمرار في مسيرته في الرسم بطريقة تحث على الصمود والمقاومة (الفقيه وقاسم، 2008، ص17).

تعرض ناجي العلي للاعتقال من قبل قوات الاحتلال الإسرائيلي عندما أحكموا سيطرتهم على مدينة صيدا اللبنانية وفي حديث له عن تلك الأيام قال العلي: " كنت في صيدا أثناء الغزو الاسرائيلي، واجهت نفس ما واجهه الناس من رعب وخوف وعشت أيام القصف المدفعي وغارات الطيران، وقصف الزوارق البحرية، رأيت الدماء والقتلى بأم عيني، ووقفت مع طوابير الناس تحت رحمة البنادق الاسرائيلية والشمس المحرقة على شاطئ البحر دون غذاء أو ماء لمدة يومين، وهم يفرزون الناس ويدققون بهوياتهم، وبقيت بصيدا لمدة شهر بعد احتلالها، وفي تلك الأيام العصيبة لم أرسم وحتى لو استطعت الرسم فإنني غير قادر على توصيل رسوماتي الى الصحيفة التي اعمل بها " (العابودي، 1989، ص31).

3.13.1.2. سمات كاريكاتير ناجي العلي واسلوبه الفني وخصائص رسوماته

كان الفنان ناجي العلي يتميز بقدرة فائقة على تنويع المواضيع وتوليد الأفكار، وكانت أهم نقاط القوة في أعماله، حيث قال الكاتب (فاروق وادي) في مجلة شؤون فلسطينية، حزيران عام 1977 "الرحلة في

داخل رسومات ناجي العلي تأخذ شكل الدائرة، نقطة البدء فيها فلسطيني، ونقطة النهاية فيها فلسطيني، وتظل فلسطين أرضنا وقضيتنا، هنا يحملها ناجي طوال رحلته ويتغلغل في مساحات رؤيته لقضايا العالم، ففلسطين بالنسبة لناجي هي المحور" (مسلماني، 2008، ص15).

شَكّل الكاريكاتير السياسي ما يقارب 90% من أعمال ناجي العلي، وركز على قضايا اجتماعيه أخرى مثل البطالة والفساد والفقر وصراع الطبقات، وفي دراسة (سلام، 2011) والتي سيتم ذكرها لاحقاً في الدراسات السابقة، والتي اجريت على عينة من أعماله، بينت النتائج أن موضوع المقاومة حاز على اهتمامه وتقدم بجدارة على كل المواضيع.

أعمال ناجي العلي لم يكن الهدف منها التسلية والضحك، فقد ابتعد عن إثارة الضحك المبني على المفارقات في اللغة والشكل والموضوع، وعند التأمل في رسوماته يصبح المتلقي حائراً بين الألم الذي صنعته المأساة وبين المهزلة التي أحدثتها تلك المأساة، وهو بوصف آخر فن مضحك مبكي، وعبر عن ذلك العلي بقوله: "بطبيعتي أنا حزين، لأن هذا الواقع العربي يدعو إلى الحزن، ودغدغة عواطف الناس بالكاريكاتير لعبة أرفضها" (مسلماني، 2008، ص17).

لغة الصورة عند العلي لا تنتهي عند مخاطبة مشاعر المتلقين، ومحاورة أفكارهم، بل انها تعمل على توريطهم في أحداث الصورة مما يجعل المتلقي ينصهر مع شخوص الصورة، ويقول الفنان كمال بلاطة في هذا الصدد: "كانت أعمال العلي دائمة البحث عن لغة إيصالية تتجاوز كل الغايات المتداولة للصورة، أما لغة العلي هذه، فقد شاء بواسطتها أن يخلع المشاهد من موقف المتفرج المتأمل لإنجازه الفني، واستطاع أن ينجح في توريط كل عابر أمام العمل، داخل شبكة أهدافه وبغض النظر عن المبررات الجمالية للعمل سعت لغة العلي لإرغام المشاهد على دخول المكان الذي تكونت فيه تجربة الفنان. وهذا المكان الذي دار حوله موضوع العلي كان المخيم الفلسطيني" (المرجع السابق، ص17).

عمل العلي على استخدام التظليل المتشابك مع الخطوط، وأحيانا أخرى استخدم مساحات سوداء كبيرة لتعكس الألم والحزن الذي يعيشه أهل فلسطين والعالم العربي، كما كان تركيزه فقط على اللونين الأبيض والأسود، ولهذا أطلقوا على هذه الرسوم "الرسوم السوداء" (طاهر، 2003، ص91).

اعتمد على الخط لإظهار الحركة والكتلة، وهذا ما تعتمده المدرسة الصينية، وكذلك بعض الفنانين الأوروبيين المشهورين، ولكن الخط عند العلي له وقعاً حساساً في القلب، ويخبر عن كل شيء، وكان يعتمده بشكل رئيسي لأنه يعبر عن المعاني والمضامين.

كان اسلوبه مميز وفريد، وتتسم خطوطه بالبساطة والوضوح وتعبر باختزال عن الموضوع الذي يريد علاجه، وله قدرة فائقة على التقاط الملامح الشخصية، وتوظيفها بما يخدم التعبير عن الموضوع أو الفكرة التي بنيت عليها الرسومات، وامتازت رسوماته بسرعة الفهم والقدرة على الاحتكاك بالقلب، وعلى الرغم من أنه كان يعتبر أن الكاريكاتير الجيد هو الذي يعتمد على الشكل وليس على الكلام، الا أن التعليق عنده كان ملاصق للرسم ولا يستغني أي منهما عن الآخر، وعلل ذلك بقوله: "ولكن في الظروف التي نمر بها، وأمام هذا الإعلام الكثيف والمضلل، أشعر أحياناً بحاجتي إلى الصراخ مع حاجتي إلى التعبير الفني"، فالصورة والتعليق توأمان متلاصقان مضحكان وساخران حد الألم الذي يحاكي المأساة التي أنجبت العلي.

التعليق عنده على هيئة حوار بين شخصين، أو حوار الشخص مع ذاته، كما يحدث أحياناً (لحنظله) والفكرة المختزلة بالتعليق، فتأتي واضحة مختارة بحكمة وتجمع بين التأثير وتحريك المشاعر والسخرية، والكاريكاتير عنده يتكون من صورة وتعليق يعيشان حالة من التماهي والتضامن، بحيث لو فصلت أحدهما عن الآخر يصبح هناك خلل في قراءة الرسومات، وبالتالي فقدانها القدرة على التعبير (المرجع السابق، ص90-91).

يقول الكاتب رشاد أبو شاور عن اللغة في كاريكاتير ناجي العلي "ليست لغاية شرح اللوحة ولا لتعزيز طاقة الإضحاك فيها بل هي فعل عضوي، كما الخط والكتلة والتناظر، تعمق حس السخرية وبالأحرى تساهم في بناءه داخلياً، الكتابة ليست ترفاً هنا ولا موقفاً فحسب، إنما تراها مكوناً لا متمماً في صميم (الكوميديا السوداء) التي أنجزها ناجي العلي" (مسلماني، 2008، ص19).

رسومات ناجي العلي غنية بالتناص الثقافي والشعبي الفلسطيني، وفي بعض الأعمال استخدم التراث الديني بتوظيفه لأحاديث دينية في بعض الرسومات، إضافة إلى الرموز التي لخصت معظم الظروف التي عايشها الفلسطينيين والتي ارتبطت بالهوية والثقافة والتراث، فهذه الرموز تمثل مفهومه وتعبيره عن

الحرية والأمل في المستقبل مثل الحمامة وغصن الزيتون، والمفتاح الذي يرمز لعودة اللاجئين وغيرها من الرموز (الفقيه وقاسم، 2008، ص57).

ومن السمات الأخرى لرسومات العلي التحويرات العديدة التي تدخل في الشكل الواحد، بمعنى أن الشكل يبقى محتفظاً بالدلالات الاصلية مع اكتسابه لدلالات جديدة من الشكل الإضافي الذي تم تحويره، وعلى سبيل المثال العلم الأمريكي يتحول إلى حجاب، أو امرأه، أو سجادة، والصليب يتحول الى متاهة أو خنجر (مسلماني، 2008، ص19).

ومن خصائص اسلوبه استخدامه لعدة شخصيات في رسوماته الكاريكاتيرية، وأول وأهم شخصية من هذه الشخصيات شخصية **(حنظلة)**:

شخصية حنظلة

والتي قدمها لجمهوره في عام 1969، وتحولت لاحقاً للشخصية الأكثر تعبيراً وتمثيلاً للصورة الفلسطينية، وظهر حنظلة لأول مرة في صحيفة كويتية بتاريخ 1969/8/13 وعَرّف نفسهُ على القراء وقال: "أنا.. أعوذ بالله من كلمة أنا، اسمي حنظلة، اسم ابي مش ضروري، اسم امي نكبة .. نمرة رجلي ما بعرفها لأنى دايما حافي، ولدت في حزيران 67، جنسيتي .. أنا مش فلسطيني .. مش اردني.. مش حدا.. التقيت صدفة بالرسام ناجي، كاره شغله لأنو مش عارف يرسم، وناوي يشوف شغله غير هالشغله"، ومعنى قوله أن (اسم ابوي مش ضروري، واسم امي نكبه، ونمرة رجلي ما بعرفها لأني دايما حافي)

يصرخ (حنظلة) بعروبته وانتمائه فهو لم يحدد جنسية معينه، بل يقول انه انسان عربي واعي لا يخاف من احد سوى خالقه (عقاقنة و خنافرة، 2019، ص45).

وعند حديث ناجي العلي عن ولادة حنظلة قال: "حملت بـ حنظلة في الكويت وولدته هناك، خفت أن أتوه، أن تجرفني الأمواج بعيداً عن فلسطين، أن تهزمني السيارات والثلاجات والمكيفات، ولد "حنظلة" أيقونة تحفظ لي روحي وتحفظني، من الانزلاق، حنظلة وفي فلسطين، وهو لن يسمح لي أن أكون غير ذلك، انه نقطة عرق على جبيني تلسعني، إذا ما جال خاطري أن أجبن أو أتراجع، فالطفل يمثل موقفا رمزيا ليس بالنسبة لي فقط.. بل لحالة جماعية تعيش مثلي واعيش مثلها، قدمته للقراء أسميته حنظله، كرمز للمرارة، في البداية قدمته كطفل فلسطيني، ولكنه مع التطور وعليه أصبح له أُفق قومي ثم أُفق كوني إنساني" (النجار والقاسم وأبو سليم ، 2012، ص47)، والحنظل شجرة ذات مرارة شديدة، وتمت تسمية هذه الشخصية بهذا الإسم للدلالة على واقع الفلسطينيين المرير، كما اتخذ (حنظلة) شكل الحيوان البري (المعروف بالقنفد) وهو كثيف الاشواك، ويستعملها للدفاع عن نفسه، كما أن حيوان القنفد يتميز بالتمسك بالأرض (الفقيه وقاسم،2008 ، ص34).

أما الشخصية الثانية من شخصيات العلي الرئيسية فهي شخصية **(فاطمة):**

شخصية فاطمة

والتي تعتبر تمثيلا للشعب والوطن الفلسطيني في الماضي والحاضر المأساوي، تظهر فاطمة منكسرة وحزينة، أفعالها إيجابية، وكانت تعبيراً عن إيمان ناجي العلي بدور المرأة الرئيسي في حالة المقاومة والتحرر والنضال الفلسطيني، وصورها في بعض رسوماته تختزل هوية المدن، وفي مواضع أخرى

الأوطان، مصر، لبنان، بيروت. ومنح ناجي العلي فاطمة صورة جميلة، ليرمز بها مرة إلى فلسطين ومرة الى بيروت" بقوامها الجميل، وانوثتها الطاغية، وصلابتها، ورفضها العنيد للاستسلام، وهي التي تشجع الأطفال المنتفضين بالحجارة، كما جاءت أيضاً على شكل الأم العربية الفقيرة التي تفقد ابنها لأنه رفض الواقع الطبقي للأمة العربية، وهي المدافعة عن الكرامة والمقهورة من النفط العربي (المرجع السابق، ص34).

والشخصية الثالثة تتمثل في اللاجئ الفلسطيني **(الرجل الطيب)**:

شخصية الرجل الطيب

والذي يظهر بأكثر من إسم، وأكثر من حالة، مقاتل، معتقل، شهيد، لاجئ، منفي، ويأتي كرمزية للرجل الطيب الذي لا يعرف المراوغة والخداع (مسلماني،2008، ص24).

واتت هذه الشخصيات والمسميات في رسومات الرجل الطيب كدلالة على أنه ليس فلسطينيا بل مصريا وسوريا ولبنانيا، فهو إنسان يقف ضد الطائفية والعنصرية على اسس الدين أو العرق، وكان حضور هذه الشخصية في الرسومات أكثر من حضور المرأة (فاطمة) حيث كانت أغلب الرسومات للرجل الطيب باللباس المرقع، حزين الوجه، حافي القدمين، كما تمت ملاحظة أن العلي استخدم شخصية اللاجئ في صورة المسيح، وذلك بسبب تعلقه بهذه الشخصية حيث قال: "منذ طفولتي وأنا متأثر بشخصية المسيح، المسيح يعنيني كقيمة للفداء"(المرجع نفسه، ص25).

أما الشخصية الرابعة فتمثلت في **(الرجل السمين)**:

شخصية الرجل السمين

وهو رجل يتقدمه كرش كبير ومؤخرة كبيرة، ويرمز للأنظمة العربية والبرجوازية والسياسيين العرب وهو يقف منضبطاً محترماً أمام الإسرائيليين، فهو رمز للخنوع ضعيف يعمل على التطبيع مع العدو، وفي عدة مقامات أخرى استخدمه ناجي العلي كرمز لقيادات الفصائل الفلسطينية (الاسدي وتدمري، 1994، ص22).

والشخصية الخامسة من شخصيات العلي شخصية **(الجندي الاسرائيلي)**:

شخصية الجندي الاسرائيلي

جندي جبان يرتدي خوذته على رأسه بشكل دائم في إشارة إلى ضعفه، وأنفه طويل، وهو مرتبك دوماً أمام أطفال الحجارة، وشرير وخبيث أمام القيادات الانتهازية (المرجع السابق، ص 23).

4.13.1.2. اغتياله:

أُغتيل ناجي العلي يوم الأربعاء الموافق 1987/7/22 في لندن وهو في طريقه إلى جريدة القبس الدولية وذلك في شارع ايفيز (EVES)، وافادت التحقيقات أنه بعد ما ارتجل من سيارته اقترب منه شاب، وأطلق النار على رأسه ولاذ بالفرار، وتم نقله على الفور إلى المستشفى وبقي في العناية المكثفة في إحدى المستشفيات البريطانية الى أن توفي بتاريخ 1987/8/29، وتم ذفنه في مقبرة بروك وود (Brook Wood)، تضاربت الاتهامات وكثرت الأقوال في من وراء الاغتيال، وقامت الشرطة البريطانية وقتها باعتقال شخصاً فلسطينياً يدعى (حسن صوان) والذي اعترف حينها بعلاقته بالموساد.

بعد اغتيال العلي رثاه عدد كبير من الصحفيين والكتاب والإعلاميين والأُدباء، لأنه بذل كل ما في استطاعته في سبيل الدفاع عن قضيته الفلسطينية وحلمه في العودة إلى وطنه وأرضه.

بعد اغتياله تأثر الكثيرون وعملوا على تخليد ذكراه، فقام الفنان والنحات اللبناني شربل فارس ببناء نصبا تذكارياً له في الذكرى السنوية الاولى لاغتياله ووضعه على مدخل مخيم عين الحلوة، إلى أنه تعرض لإطلاق الرصاص وتم تخريبه واختفى من المكان.

رسم ونشر ناجي العلي أكثر من 40 الف كاريكاتير خلال حياته الفنية، هذا غير المحظورات التي تم منع نشرها وبقيت أدراجها لغاية اليوم، كما تم إصدار ثلاثة كتب عن أعماله في السنوات 1967 و 1983 و 1985، ومسيرة ناجي العلي حافلة بالكثير من التفاصيل والمشاهد والمواقف المثيرة (النابلسي،2011، ص36).

2.2. الدراسات السابقة

اهتمت دراسة (قوميدي، 2023) وهي أطروحة دكتوراه سيميائية تحليلية بعنوان: "الكاريكاتير في الصحافة الجزائرية اليومية" بالبحث في دلالات الصور الكاريكاتورية الصادرة بجريدة الشروق اليومي أثناء حملات الانتخابات الرئاسية (2004–2019)، واعتمدت الدراسة على المنهج السيميولوجي وذلك من خلال

استخدام شبكة تحليل تناولت بعمق ثلاثة مستويات: المستوى الوصفي، والتعييني، والتضميني، ضمن مقاربتي رولان بارت ومارتن جولي، حيث تكون مجتمع البحث من (35) صورة كاريكاتيرية رُسمت بريشة الفنان "عبد الباقي بوخالفة"، وتم إخضاع جميع الرسومات للتحليل والتفكيك وذلك من أجل التعرف على بنيتها العلاماتية، وما تضمنته من تشكيلات وأيقونات ولسانيات كعناصر أساسية تم بناء عملية القراءة والتأويل عليها، وكذلك استنباط المعاني الضمنية، وتوصلت الدراسة إلى عدة نتائج أهمها: في المستوى الوصفي طغى الطابع الفني للرسام "باقي بوخالفة" فظهرت مرونة واتزان وتهكم كبير، أما في المستوى التعييني فبرزت الرمزية كبناء تكويني وكبعد فني إيحائي في الرسومات الكاريكاتورية محل التحليل، تعبيراً عن الفن الساخر والرافض للوضع السياسي والاقتصادي محلياً وعربياً، أما في المستوى التضميني فقد أثبتت الدراسة أن الأحزاب السياسية ما هي إلا تمثيلية وصور عديدة هدفها إعادة إنتاج نفس النظام السياسي، وقد تبين غياب فكرة المعارضة الحقيقية عنها بسبب ولائها الضمني للنظام السياسي الحاكم، ومعارضتها الشكلية، وغياب الطابع الأخلاقي للممارسة السياسية، ذلك بسبب تورطها في قضايا فساد اقتصادي وسياسي.

أما دراسة (قاسم، 2022) بعنوان: ثقافة التشكيل البصري للصورة الكاريكاتيرية عند ناجي العلي فقد كان الهدف من الدراسة استكشاف تجليات ثقافة التشكيل البصري لرسومات ناجي العلي الكاريكاتيرية، وذلك من خلال المستويين الأيقوني و اللساني للرسومات الكاريكاتيرية باعتبارها صور ثابتة، وتمكن الباحث عبر القراءة التأويلية أن يكشف بأن الصورة شبيهه بالكلمات وباقي الأشكال التعبيرية الأخرى، ولا يمكنها الانفلات من التورط في المعنى، وهذه الدراسة كسفت عن الكيفية التي تم من خلالها مقاربة الصورة الكاريكاتيرية وفقاً لاستراتيجية نقدية، تعرفنا من خلالها على أنواع وخصائص الصورة الكاريكاتيرية التي توضح وتكشف الثراء الفني والتشكيلي المتميز والواضح للصور الكاريكاتيرية عند "ناجي العلي"، وتوصلت الدراسة إلى أن الدراسات العربية الحديثة والنقدية تحديداً في مجال السرد والشعر والنصوص تشهد تراكمات لأعمال متميزة ابداعية، وهذا ما يفتقر اليه وبشدة النقد البصري، وكذلك وجود فراغ مخيف في مجال البحث النقدي البصري وخصوصا الكاريكاتير، كما أن من النتائج المهمة، أن الدراسة توصلت إلى وجود علاقة وطيدة بين العلامات اللسانية والعلامات الأيقونية عند اجتماعها في لوحة فنان الكاريكاتير كعلامات تشكيلية، ذلك أن الرسومات الكاريكاتيرية تتضمن أيقونات تم تجسيدها في الشخصيات المرسومة، كما يمكن تجسيدها في التعليقات على الرسوم، مما يؤدي إلى ثراء أيقوني على

شكل تشبيهات أو استعارات، ونتيجة لذلك فإن الصور الكاريكاتيرية تحتوي على خليط من العلامات الأيقونية اللسانية وغير اللسانية، وبالتالي فإن الصورة الكاريكاتيرية تعتبر ملفوظاً بصرياً مركباً يعمل على إنتاج الدلالات التشكيلية من خلال التفاعل بين هذين المستويين من العلامات "اللسانية وغير اللسانية"، وترسخ هذا الاستنتاج من خلال ريشة ناجي العلي لأن كل خط تشكيلي أبدعته ريشته كان يجمع بين اللساني والأيقوني، فعندما كان يقول "الارض" يعني أن عودة اللاجئين للأرض الفلسطينية لا يمكن تحقيقها إلا بالدماء وبذل النفس من أجل تحقيق العودة لأرض كاملة غير منقوصة.

أما دراسة (قوميدي وبوهاني، 2022) وهي دراسة سيميولوجية بعنوان "أبعاد الخطاب الإعلامي للصورة الكاريكاتيرية في الصحافة الجزائرية اليومية"، فتناولت الدراسة الرسومات الكاريكاتيرية المنشورة في جريدة الشروق الجزائرية اليومية في الفترة ما بين نوفمبر 2018 – يناير 2019، وهي فترة ما قبل الحراك الجزائري والذي سُمي بالحراك الشعبي[1]، بهدف التعرف على طبيعة الخطاب الإعلامي الذي حملته الصور الكاريكاتيرية في تلك الفترة، حيث استخدم فنانو الكاريكاتير في جريدة الشروق – باقي بوخالفه و ايوب – أدواتهم الفنية وقاموا برسم أشكال وجمل ورموز من أجل بناء خطاب قوي لأعمالهم التي امتازت بالنقد الساخر، واستخدمت الدراسة لتحليل هذه الاشكال والجمل والرموز أداة التحليل السيميولوجي من خلال مقاربة رولان بارت لتحليل الصورة، وتوصلت الدراسة إلى أن الرسالة الالسنية لعبت دوراً هاماً في رسوماتهما، وأن التخلي عنها صعب في مثل تلك الرسوم لأنها تقوم بأدوار الشرح والتوضيح والمناوبة، وساهمت في صياغة الخطاب الإعلامي المقصود وأعطته صبغة سياسية، اجتماعية واقتصادية، تعمل على التعبير من خلال الرمز والإيحاء، وينتج عن الرسالة الألسنية شحنة من الدلالات النقدية العميقة.

وسعت دراسة (سيد حسن، 2021) وهي أُطروحة دكتوراه بعنوان: سيميائية الكاريكاتير السياسي في الصحف اليومية المصرية للإجابة على عدة تساؤلات تتعلق بالتحليل السيمولوجى للرسوم الكاريكاتيرية، والتي ركزت على طبيعة العلاقات المصرية الخارجية في الصحف المصرية بمختلف توجهاتها السياسية (حيث تم اختيار جريدة أخبار كجريدة قومية وجريدة الوفد كجريدة حزبية وجريدة المصري اليوم كجريدة خاصة)، وذلك من أجل تحقيق هدف الدراسة الرئيسي، وهو دراسة الصحف المصرية من خلال دلالات الكاريكاتير السياسي، وذلك بتوضيح مختلف الدلالات والمعاني الكامنة والخفية للرسوم الكاريكاتيرية،

1 احتجاجات شعبية اندلعت في 22 فبراير 2019، للمطالبة في بادئ الامر بعدم ترشح الرئيس الجزائري عبد العزيز بوتفليقه لفترة رئاسية خامسة، ومن ثم اعلنت العديد من الاحزاب والنقابات دعمها لإعادة انتخاب بوتفليقة رغم حالته الصحية المتدهورة.

ويتحقق ذلك بقراءتها قراءة خاصة، مروراً بتفكيك الرموز والدلائل وضبط وتحديد آليات التناص والحجاج، ومعرفة مدى تأثير هذه الدلالات وتفكيك المعاني الخفية والأليات على طريقة تفسير الجمهور لتلك الرسوم، ومعرفة مدى القدرة الاتصالية للقائمين بالاتصال "رسامى الكاريكاتير".

ومن أجل تحقيق الهدف الرئيسى للدراسة عملت الباحثة على إجراء دراسة تحليلية للرسوم الكاريكاتيرية التي ركزت على طبيعة العلاقات المصرية الخارجية من تاريخ تولي الرئيس السيسي حكم مصر في عام 2014، حتى نهاية الفترة الرئاسية الأولى، وتم ذلك من خلال استخدام أسلوب الحصر الشامل لجميع الأعداد التي صدرت في تلك الفترة للصحف عينة الدراسة، والهدف من ذلك هو تحديد الرسوم الكاريكاتيرية التي أخضعتها الباحثة للتحليل السيمولوجى، حيث قامت الباحثة باختيار عينة عمدية من الرسوم الكاريكاتيرية لإخضاعها للتحليل السيمولوجى، وتمثلت في رسوم فنان الكاريكاتير عمرو سليم والفنان عمرو عكاشة والفنان هاني شمس كعينه لدراسة التحليل السيمولوجى للرسوم، وذلك بمعدل (6) رسوم للفنان عمرو سليم والتي تناولت طبيعة العلاقات المصرية القطرية ابان فترة توتر العلاقات مع دولة قطر، وكذلك رسوم الفنان هاني شمس بواقع (3) رسوم تناولت أيضاً طبيعة العلاقات المصرية القطرية، ورسوم الفنان عمرو عكاشة التي ركزت على طبيعة العلاقات المصرية الأمريكية بواقع (3) رسوم، وتم تحديد مجتمع الدراسة الميدانية "عينة الدراسة" من خلال إطار يضم عينة عمدية بلغت (25) مفرده تنتمى لمحافظتي القاهرة و الجيزة وهي لقراء رسوم الكاريكاتير.

واعتمدت الدراسة في إطارها النظري على مدرسة التحليل السيمولوجى أو العلاماتى في ضوء مقاربتى رولان بارت ومارتن جولى فى التحليل السيمولوجى للرسوم الكاريكاتيرية، وكذلك نموذج روبان جاكسبون.

وبينت نتائج الدراسة إعتماد رسامي الكاريكاتير على رصد العلامات والرموز السيميائية التي يلجأ إليها فنانو الكاريكاتير وكذلك استخدام أساليب اللغة والأقناع، إضافة إلى اعتماد رسامي الكاريكاتير على عدد كبير من أليات التناص والحجاج، وكذلك الكيفية التي قرأ وفسر من خلالها الجمهور عينه الدراسة للرسوم الكاريكاتيرية، بما تضمنته من دلالات ورموز وعلامات خفيه وضمنية.

وقامت دراسة (موازي و وشان، 2021) بعنوان: صورة الاحزاب السياسية في كاريكاتير الصحافة اليومية الجزائرية بالبحث في صورة الأحزاب السياسية الجزائرية التي تشكلت في رسومات الكاريكاتير في الصحافة اليومية، وذلك انطلاقا من منظور أن الكاريكاتير خطاب تواصلي وحامل دلالي لا ينفصل عن

الراهن، وذلك لأن الكاريكاتير يقوم بمحاكاة خيال المتلقي ويعمل على تحفيزه مع الرسالة الكامنة للمرئي، مما قد يؤدي إلى ترسيخ الصورة في ذهنه، وبالتالي تبني رسائلها الرمزية، وانطلاقا من هذا المنظور عملت الدراسة على استنطاق الدلالات السيميولوجية لرسائل الصور الكاريكاتورية –عينة الدراسة– والتي تناولت موضوع الأحزاب السياسية الجزائرية، بالتوازي مع كشف الأبعاد الضمنية اعتماداً على المقاربة السيميولوجية لرولان بارت ضمن المستويين (التعييني والتضميني) بالاستناد للسياق السيسيوثقافي للمرئي وما ينتج عنه من رسائل السنية.

كما أن دراسة (permana, 2020) بعنوان: تحليل الكاريكاتير السياسي في ورقة بريد جاكرتا الإلكترونية، اهتمت بالطريقة التي يستكشف بها المؤلف المعنى الخفي والرسالة في الدلالة السيميائية لرسوم كاريكاتيرية للرئيس جوكوي في صحيفة جاكرتا بوست الإلكترونية، حيث ركز الكاتب على خمسة رسوم كاريكاتيرية للرئيس جوكوي نشرتها صحيفة جاكرتا بوست الإلكترونية، وأراد التعرف على المعنى الخفي والرسالة التي حاولت نقلها صحيفة جاكرتا بوست الإلكترونية. علاوة على ذلك، غطى هذا البحث دراسة متعددة التخصصات تناولت نطاق السيميائية والتحليل النقدي للخطاب (CDA)، حيث حاول الباحث تفكيك الرسائل وشرح الوسائل اللغوية التي تبني الرسالة الخفية والأيديولوجية للرسوم الكاريكاتيرية، واستخدم الباحث نموذج بيرس السيميائي ونموذج المربع الأيديولوجي لفان دايك، واستخدم الباحث العينات الهادفة في أخذ البيانات، وكان إجمالي البيانات التي تم تحليلها خمسة رسوم كاريكاتيرية، ومن نتائج التحليل تبين أن الرسالة المنقولة في الرسم الأول تنتقد قرار الرئيس جوكوي الذي تم تصنيفه على أنه لامبالي، وينتقد الرسم الثاني أيضًا الرئيس جوكوي الذي تم تصنيفه على أنه متظاهر ضد استكشاف الصين، علاوة على ذلك، ينتقد الرسم الثالث الرئيس جوكوي الذي تسيطر عليه بعض الأحزاب السياسية، وفي الوقت نفسه، ينتقد الرسم الرابع الرئيس جوكوي باعتباره رئيساً مهزوماً بصعوبة في فترته السياسية، ولكنه تجاهل الإنسانية، وآخر رسم كاريكاتيري ينتقد تشابه الرئيس جوكوي وبرابو مع الرئيس السابق من حيث المواقف، كما اعتمد الباحث على اللغة كوسيلة تُستخدم في إيصال الرسالة مثل اختيار الشكل الكلامي.

واستهدفت دراسة (الجميعة، 2020) بعنوان: سيمياء الصورة الصحفية ودورها في الإشهار الايديولوجي لتنظيم داعش معرفة سيميائية الصورة الصحفية وارتباطها بالإشهار الأيديولوجي لتنظيم داعش الإرهابي، وذلك من خلال استخدام أداة التحليل السيميائي للعلامات الكامنة والظاهرة في الصور الصحفية التي تم نشرها عن التنظيم ودلالاتها، وذلك اعتماداً على عينة مكونة من أربع صور عن تنظيم داعش مثلت أهم

الأحداث التي وقعت خلال الفترة من 2014/7/1 – إلى 2015/6/30، وتحتوي مجالات سياسية، وعسكرية، وثقافية، ودينية، بمعدل صورة لكل مجال، ووصلت الدراسة الكيفية للصور التي تم نشرها عن تنظيم داعش للتأكيد على أن الأيديولوجيا التي يتبناها التنظيم أيديولوجيا عِدائية؛ تتعمد التحريض على سلوك القتل والتدمير والتعذيب، وليست عبارة عن أيديولوجيا طوباوية حالمة بالحكم أو الخلافة التي تروج لها وتزعمها، كما أكد التحليل السيميائي على أن للصورة دور في الإشهار الأيديولوجي الذي تخطى الحدود لتنظيم داعش، عن طريق البحث عن طرف خارجي وجعله أحد عناصر الصورة التي قام بصناعتها ثم نشرها، وذلك لينقل من خلالها أيديولوجيته المتطرفة، بالإضافة إلى أن إشهار الصدمة من خلال الصورة كان سلوكاً مقصوداً من تنظيم داعش وذلك لعدة مبررات؛ أهمها الكشف عن قوة وندية التنظيم في المواجهة، وترسيخ أركان تواجده وتمدده، واستمالة المزيد من المتعاطفين المتطرفين معه، كما أن تأجيج الصراع الديني كان هدفاً استراتيجياً للتنظيم، حيث قامت الصورة الصحفية بلعب دور كبير في تمرير ونشر أفكار ذلك الهدف على تعدد توجهاته، وبالذات في استباحة دماء غير المسلمين.

فيما اعتمدت دراسة (حمادي و مالكي، 2019) بعنوان: تلقي فن الكاريكاتير: ناجي العلي انموذجاً، على المنهج التاريخي لاستعراض نشأة وتطور فن الكاريكاتير، إضافة إلى المنهج السيميولوجي لقراءة لوحات ناجي العلي، وتوصلت الدراسة إلى أن الفنان ناجي العلي كان رساماً وطنياً و ثائراً، وأنه عمل من خلال فنه على تشكيل الهوية الفلسطينية كقيمة بحد ذاتها، وأن رسومات العلي عايشت عصرنا الحالي وتجاوزت الحقبة التي رُسمت فيها، كما أن ناجي العلي لم يكن يولي أي اهتمام لمقياس الرسم ومهاراته الأخرى، لأن كاريكاتير العلي هو الفكرة، كذلك فإن العلي تناول شخصيات من عامة الشعب في كاريكاتيراته مع أن الرسامين بالعادة يستخدمون شخصيات من المشاهير والسياسيين.

وفي دراسة أخرى اهتمت بالتحليل السيميائي للرسوم الكاريكاتيرية السياسية جاءت دراسة (Shaikh & Saqlain, 2019) بعنوان: حرب الكارتون معضلة سياسية، في محاولة لتقييم رسوم الكاريكاتير السياسية الباكستانية كدراسة حالة من أجل زيادة الفهم العام للهياكل والسمات الهامة للرسوم الكاريكاتيرية السياسية، وذلك باستخدام المقاييس الكمية النوعية، وهذه الدراسة هي تحليل سيميائي للرسوم الكاريكاتيرية السياسية المنشورة خلال الحملة الانتخابية العامة 2013 في باكستان، وعملت على تحليل الطرق التي استخدمت بها الرسوم الكاريكاتيرية كأدوات تواصل على الإنترنت ووسائل الإعلام المطبوعة لإنتاج معنى مهم وموضوعات سياسية مهيمنة، وذلك لأن هذا الوقت كان وقتاً حاسمًا عندما زادت هجمات طالبان

باكستان، وأرادت المضي قدماً نحو بداية جديدة؛ لقد عكست هذه الحقبة أيضاً الفترة الأكثر تقلباً في النشاط السياسي الباكستاني بين مختلف الأحزاب السياسية التي استخدمت وسائل مختلفة لإقناع الناخبين، بما في ذلك وسائل الإعلام المطبوعة والإلكترونية، علاوة على ذلك، فإنه يستكشف تأثير الرسوم الكاريكاتيرية على عامة الناس بناءً على خلفية البيئة الإجتماعية والسياسية والأخلاقية والدينية.

وهدفت دراسة (عيسى، 2019) بعنوان: سيميائية كاريكاتير مسيرات العودة إلى الكشف عن سيميائية كاريكاتير مسيرات العودة في الصحافة الفلسطينية، من خلال التركيز على الموضوعات التي تناولتها، وما تضمنت من رموز ودلالات، وهي دراسة وصفية طُبقت على عينة عمدية من صحيفتي فلسطين، والحياة الجديدة، لمدة عام من تاريخ 30 مارس 2018 حتى تاريخ 31 مارس 2019، واتبعت الدراسة أسلوب تحليل المضمون والمقارنة المنهجية، ومن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة: ركزت رسوم كاريكاتير الصحيفتين على جانب صمود المتظاهرين، تلتها المواجهات، ثم موضوعات القمع والاعتداءات "الإسرائيلية" على المشاركين، وركزت صحيفتا الدارسة على الشخصيات الرمزية غير المسماة بشكل أكبر بكثير من الشخصيات الحقيقية، من ثم عملت على وصف الشخصيات المحورية والرمزية والحقيقية بصفات إيجابية للشخصيات الفلسطينية، في حين طغت الصفات السلبية على الشخصيات الإسرائيلية، كما عملت الصحيفتان على بث روح الأمل لدى المتظاهرين، تلاه هدف إظهار المعاناة، ثم إظهار وحشية المحتل، وكانت أكثر الرموز المستخدمة في كلتا الصحيفتين هي الرموز الفلسطينية، وركزت على العلم الفلسطيني والكوفية، ثم رموز تخص المسيرات كالبالونات وغيرها، فيما ركزت الرموز الاسرائيلية على الجدار الشائك، والآلة العسكرية الإسرائيلية، والنجمة السداسية.

وفيما يتعلق بسيمياء الأيديولوجيا تطرقت دراسة (Keane, 2018) بعنوان: "حول سيمياء الايديولوجيا" الى مفهوم سيميائية الأيديولوجيا وانعكاساتها، إذ تشير الأيديولوجية السيميائية إلى ما يفترضه الناس حول ماهية العلامات، وما هي وظائف العلامات، وكذلك العواقب التي قد تنتج عنها، وتختلف هذه الافتراضات عبر السياقات الإجتماعية والتاريخية، لكن الأيديولوجية السيميائية في حد ذاتها ليست نوعاً من الوعي الزائف، كما أنها ليست شيئاً يمتلكه بعض الناس ولا يمتلكه آخرون، بدلًا من ذلك، تُظهِر الأيديولوجية السيميائية انعكاسات القدرة المتأصلة في البشر على استخدام الإشارة، إنها تربط العمليات السيميائية العامة بأحكام محددة ذات قيمة أخلاقية وسياسية. إن أخذ الإشارة بطريقة معينة يعني أخذ العالم الذي تفترضه على محمل الجد، وفي كثير من الأحيان، الحياة التي يوصي بها هذا العالم، وكذلك

كيف أن الاهتمام بالأيديولوجيات السيميائية يسلط الضوء على التعبير عن العمليات السيميائية العامة مع عمليات اجتماعية وثقافية وسياسية معينة، ويساعد تحليل المضامين الإجتماعية في إظهار بعض الآثار السياسية للأيديولوجيات السيميائية، إذ تكشف الخلافات حول وضع العلامات الدينية عن المقتضيات الوجودية والأخلاقية للأيديولوجيات السيميائية، حيث قد يكون وجود موضوع العلامة محل نزاع، وبذلك تساعد مثل هذه العمليات السيميائية المستمرة في إعطاء الوجود الإجتماعي الكثير من طابعه البناء وغير المؤكد والمتضارب.

وحول الخطاب السياسي والإجتماعي في كاريكاتير ناجي العلي جاءت دراسة(اشتيه و بني شمسه، 2017) وهي دراسة سيميائية تحليلية بعنوان: الصورة الكاريكاتيرية: أبعادها و دورها في تشكيل الخطاب السياسي والاجتماعي عند ناجي العلي، وبحثت الدراسة في الصبغة الثقافية للصورة الكاريكاتيرية بما أنها نوع من الخطاب السيميائي الذى يحمل في ثناياه إشارات ورموز ذات دلالات عديدة؛ تعمل على رسم صورة الواقع من جهة، وتكشف عن فكر المبدع من جهة أخرى، إضافة إلى البحث في قدرة النصوص الكاريكاتيرية على توظيف الأبعاد التراثية المرتبطة بالتاريخ والدين والأساطير الشعبية في صياغة الخطاب السياسي والإجتماعي، وكذلك إيضاح عناصر الإبداع في تشكيل النص الكاريكاتيري وإمكانيات النص في تقديم صور ذات ملامح تتنبأ بالمستقبل وتتصل بالقضايا السياسية والإجتماعية؛ وذلك عبر الإشارات والعلامات الدالة فيه، واعتمدت الدراسة على المنهج السيميولوجي، واحتوت الدراسة على عدة محاور، وهي: المقاومة والخضوع، الأنا والأخر، السجن والحرية، الوطن والمنفى، والنظام العربي والشعوب، وأهم ما توصلت اليه الدراسة أن الخطاب الكاريكاتيري في رسومات ناجي العلي هو نص مفتوح مُحمل بالإشارات التي تلتقي بأنساق متعددة ثقافية وتاريخية وأسطورية، تعمل على تعميق الخطاب وتفتح شيفراته ودلالاته، كما توصلت النتائج إلى أن الخطاب الكاريكاتيري يشمل أنساق علاماتية " لغوية وأيقونية" من الخطوط والالوان والأشكال والفراغات؛ لتحمل وتنقل إشارات تقريرية ظاهرة، إضافة إلى أنها تحمل إشارات إيحائية تأويلية تُساهم مع المتلقي في بناء الخطاب الإجتماعي والسياسي الفلسطيني الجمعي وتأويليه، وأكدت الدراسة أيضاً على أن الخطاب الكاريكاتيري يعتمد على المفارقة الساخرة وهي علامة سيميائية تعمل على خلق وعي سياسي إجتماعي في آن، وأن العلامات السيميائية " السياسية والاجتماعية" تتحد في دلالاتها لتخلق وحدة واحدة في رسومات ناجي العلي الكاريكاتيرية.

واهتمت دراسة (تربان، 2013) بعنوان: سيميائية فن الكاريكاتير السياسي في الصحف الفلسطينية، بالكاريكاتير السياسي في الصحف الفلسطينية، وذلك من خلال تناول دلالات الكاريكاتير،وإيضاح القضايا التي يعالجها، بالإضافة إلى دراسة الشخصيات الفاعلة، وكيف تم استخدام الأساليب الفنية من قبل رسامو الكاريكاتير، وكان من نتائج الدراسة: وجود تنوع في الموضوعات التي قام الكاريكاتير السياسي عينة الدراسة في الصحف الفلسطينية بعلاجها، كما بينت نتائج الدراسة إعتماد رسامي الكاريكاتير على شخصيات فاعلة رمزية ليست مسماه بنسبة أكبر من اعتمادهم على تلك الشخصيات الرمزية المسماة، ومن النتائج أيضاً أن الشخصيات الفلسطينية تمتلك صفات إيجابية بصورة متفوقة على الصفات السلبية، في الوقت الذي جاءت فيه الصفات السلبية للشخصيات أعلى من تلك الإيجابية في الشخصيات العربية والدولية والإسرائيلية، كما أوضحت النتائج أن الكاريكاتير السياسي المنشور في عينة الدراسة احتوى على أساليب فنية مختلفة وعديدة، وذلك من أجل إظهار سيميائيته من خلال استخدام العديد من الرموز في طريقة إظهارها للمعاني والدلالات.

فيما كشفت دراسة (سلام، 2011) يعنوان: الكاريكاتير في الصحافة العربية: ناجي العلي انموذجاً أبرز المواضيع والأحداث التي حازت على اهتمام ناجي العلي في كاريكاتيراته، وأيضاً هدفت إلى معرفة اسلوب ناجي العلي الخاص في طريقة رسمه للكاريكاتير، وإيضاح أهم الفروقات بين رسوماته الكاريكاتيرية في كل من جريدة القبس الكويتية وجريدة السفير اللبنانية، واعتمدت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي من خلال استخدام أداة تحليل المضمون، وكان من أهم نتائجها أن العلي سلط الضوء على أحداث ومجريات غزو إسرائيل للبنان، كما اهتم بتوضيح وكشف الخلافات بين أبرز القادة الفلسطينيين، أما بخصوص القضايا التي حازت على اهتمام العلي، فقضية المقاومة كانت أكبر اهتماماته، واستخدم الاسلوب الساخر في معظم الأحيان، وكانت أهم الفروقات بين كاريكاتيرات العلي في كلتا الجريدتين، بأن اهتمامه في جريدة السفير بالوضع اللبناني، وكانت رسوماته خاليه من التعليقات، أما في جريدة القبس فقد اهتم بالقضية الفلسطينية وكانت رسوماته تتزين بنصوص باللهجة العامية.

وتوصلت دراسة (حمداوي، 2011) بعنوان: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق إلى أن مجال السيمياء بحاجة إلى التداخل مع الأنظمة التواصلية، واستكشاف شيفرتها السننية، ودعم وتمتين مفاهيمها الإجرائية من أجل فهم مختلف أنظمة التواصل وتفسيرها، وشرح وتوضيح طرق الإرسال والتلقي، وتبيان الوسائل وطبيعة مدخلات ومخرجات الإتصال اللساني وغير اللساني، فإذا استطاعت اللسانيات دراسة مختلف

الظواهر اللفظية كما أثبت ذلك دو سوسير في كتاب "محاضرات في اللسانيات العامة"؛ فبذلك تصبح السيمياء قادرة على دراسة نظام التواصل غير اللفظي، إلا أن رولان بارت على العكس من ذلك، فوضح في كتابه "عناصر السيميولوجبا" أن اللسانيات فقط من تملك المقدرة على رصد وكشف التواصل سواء أكان لفظيا أم غير لفظي.

فيما ركزت دراسة (الفقيه وقاسم، 2008) بعنوان: التنمية السياسية المترتبة على حركة الوعي في كاريكاتير الفنان ناجي العلي على التوعية السياسية التي ساهمت رسومات ناجي العلي بتقديمها، وأن هنالك رابط وثيق بين أعمال ناجي العلي والتنمية السياسية، وأنها عملت على توفير حافز توعوي عام وجمعي للشعب الفلسطيني، وذلك بتوظيفه مفاهيم توعوية سياسية وثقافية واجتماعية كان يريد من خلالها أن يلهم المتلقي بهذا الإبداع، واعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي لوصف خصائص ومميزات رسومات ناجي العلي الكاريكاتيرية، كذلك اعتمدت الدراسة على منهج تحليل المضمون، وتبين من خلال نتائج الدراسة كيف استطاع الفنان ناجي العلي المزج بين السخرية والفن، لما يحملاه من عمق في جذور الفكر الإنساني، والذي هو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالوعي الذي تعتمد عليه التنمية السياسية، وقد عمل على توظيف كل هذه الخطوط والانحناءات والمفردات لترسيخ وتأصيل حركة وعي جمعي تلقاها كثيرون ولامستهم بشغف؛ ذلك بسبب ما كانت تحتويه من عمق المحاكاة لدواخلهم، كما ساهم في تحويل فن الكاريكاتير من فن الفئات والنخبة إلى فن شعبي عام.

أما دراسة (كهينة، 2005) بعنوان: الصورة الكاريكاتورية في الصحافة الجزائرية المستقلة، فهدفت إلى الكشف عن القضايا التي تناولتها الرسومات الكاريكاتيرية في الصحافة الجزائرية المستقلة التي صدرت إبان حملة الانتخابات الخاصة بتشريعات عام 2002، من أجل معرفة بماذا يتميز الاتصال من خلال الكاريكاتير، واعتمدت الدراسة على المنهج السيميولوجي من خلال تحليل عينة عمدية من رسوم الكاريكاتير التي تم نشرها في جريدة الخبر وجريدة liberte ضمن حدود الدراسة، ومن نتائج الدراسة أن رسوم الكاريكاتير تعمل على نقد جميع الشخصيات العامة التي تشغل مناصب رسمية، بالإضافة غلى انتقاد من يمثل هذه الشخصيات، وكذلك يتحدى هؤلاء بهذا الموقف جميع العقوبات، ويعبرون عن رسائلهم من خلال التلاعب بالخطوط والألفاظ، ويستخدمون الرموز التي يستطيع الجمهور فكها بتكرار المشاهدة لرسوم شبيهه.

وحول التطور النقدي لمفهوم سيمياء الأيديولوجيا والأدوات النقدية التطبيقية فقد ناقشت دراسة (Noth, 2004) بعنوان: سيميائية الأيديولوجيا، أنه إذا كانت "الأيديولوجية" كمفهوم وبمعناها الأوسع هي "نظام من الأفكار"، فإن السيميائية كدراسة لأنظمة الإشارات، مقدر لها أن تقدم مساهمات أساسية في دراسة الأيديولوجيات، إذ أن المنهج السيميائي يبدأ بدراسة مفهوم الأيديولوجيا نفسه، والذي تغير بشكل كبير على مدار تاريخه، فالسيميائية النظرية درست علامات الأيديولوجيات والأيديولوجيات كأنظمة إشارة، وطورت السيميائية التطبيقية أدوات نقدية للكشف عن الأسس الأيديولوجية للخطاب الإعلامي، لكن السيميائية النقدية لم تكن تنتقد خطاب "الآخرين" فحسب؛ بل ذهبت إلى حد إثارة سؤال النقد الذاتي حول ما إذا كان خطاب السيميائية نفسه له أسس أيديولوجية.

وقد استفادت دراستنا من الدراسات السابقة في بناء الإطار النظري بناءً سليما يحقق أهداف الدراسة، وذلك من خلال اعتماد التوجهات النظرية في التعامل مع فن الكاريكاتير، سواءً الرؤى المنهجية أو الإجرائية، مما عمل على تغذية بحثنا وإثراءه بالأفكار والتصورات العلمية.

وقدمت بعض الدراسات – دراستي (قوميدي 2023) و (موازي و وشان، 2021) اثراءات معرفية هامة، فيما يتعلق بالكاريكاتير ومدارسه وخصائصه ومميزاته، وأيضاً فيما يتعلق بتوظيف التحليل السيميائي على عينة الدراسة، فدراسة – قوميدي – أثرت البحث في كيفية وطريقة بناء الإطار النظري لا سيما فيما يتعلق بـ – النظرية السيميائية – والتي عمل الباحث على التدرج نظرياً وصولاً إلى استنتاج علمي يتعلق باستخدام النظرية بما يتناسب مع موضوع الدراسة – سيميائية الكاريكاتير –، أما الدراسة الثانية – موازي وشان – فقد ساهمت في مساعدة الباحث في توظيف مقاربة رولان بارت كمقاربة سيميولوجية على عينة الدراسة.

ساهمت الدراسات السابقة عموماً ببناء منظومة مفاهيمية تنتمي إلى حقل السيمياء بالاعتبار الأول، وركزت على توظيف الرموز من أجل بناء خطاب كاريكاتيري قوي سواءً الدراسات العربية أو الأجنبية، حيث قدمت دراسة (قوميدي و بوهاني، 2020) والتي ركزت على طبيعة الخطاب الإعلامي الذي حملته الصور الكاريكاتيرية عينة الدراسة، وبينت كيف استخدم الفنانين أدواتهم الفنية وقاموا برسم أشكال وجمل ورموز من أجل بناء خطاب قوي لأعمالهم التي امتازت بالنقد الساخر، كما ساهمت هذه الدراسة في توضيح طريقة توظيف أداة التحليل السيميولوجي من خلال مقاربة رولان بارت لتحليل الصورة، وقدمت دراسة (سيد حسن، 2021) منظومة معرفية تتعلق بدلالات الكاريكاتير السياسي وذلك بتوضيح الدراسة

لمختلف الدلالات والمعاني الكامنة والخفية للرسوم الكاريكاتيرية، ويتحقق ذلك بقراءتها قراءة خاصة، مروراً بتفكيك الرموز والدلائل وضبط وتحديد آليات التناص والحجاج، ومعرفة مدى تأثير هذه الدلالات وتفكيك المعاني الخفية والأليات على طريقة تفسير الجمهور لتلك الرسوم، ومعرفة مدى القدرة الاتصالية للقائمين بالاتصال "رسامي الكاريكاتير".

وقدمت الدراسات العربية التي اعتمدناها في دراستنا، إثراءات معرفية سواءً فيما يتعلق بالسيماء أو الكاريكاتير أو ناجي العلي كونه موضوع هذه الدراسة فدراسة (حمداوي، 2010) قدمت لنا تصوراً نظرياً عن حقل السيمياء ومدارسة واتجاهاته، كما تناولت الدراسة مدخلات ومخرجات الاتصال اللساني وغير اللساني مما ساعدنا في التأطير النظري بشكل سليم وبما يتناسب مع أهداف دراستنا.

أما الكاريكاتير فقد قدمت دراسة (كهينة، 2005) إضافة معرفية مختلفة حول الكاريكاتير من حيث الوظائف والخصائص والسمات، وساهمت في البناء المعرفي للكاريكاتير وذكر تفاصيله بشقيه التشكيلي والفني، أما باقي الدراسات العربية فقدمت لنا معارف نظرية تعلقت بنشأة الكاريكاتير في الوطن العربي، وخصوصاً سوريا ومصر ولبنان وفلسطين، كما ساهمت في معرفتنا بالقيمة النضالية للرسوم الكاريكاتيرية وخصوصاً ما جاء في دراسة (سلام، 2011) ودراسة (حمادي ومالكي، 2019) فيما يتعلق بالكاريكاتير العربي، وتحديداً بالفنان الفلسطيني – ناجي العلي – والتي قامت ريشته باغتياله قبل الرصاص.

فيما أولت دراسة (الفقيه وقاسم، 2008) اهتماماً بموضوع التوعية السياسية التي عملت على بنائها رسومات ناجي العلي، ووضحت الرابط الوثيق بين التنمية السياسية ورسومات ناجي العلي، وكيف ساهمت في توعية الجمهور الفلسطيني، إضافة إلى توضيح خصائص رسومات الفنان ناجي العلي وأسلوبه في الرسم، أما بخصوص ثقافة التشكيل البصري للصورة الكاريكاتورية عند ناجي العلي فكانت هدف دراسة (قاسم، 2022) والتي ساهمت في استكشاف تجليات ثقافة التشكيل البصري لرسومات ناجي العلي الكاريكاتيرية، وذلك من خلال المستويين الأيقوني واللساني للرسومات الكاريكاتورية باعتبارها صور ثابتة.

أما الدراسات الاجنبية فجزء مهم منها ساهم في صياغة وضبط مفهوم سيمياء الأيديولوجيا، فقد عملت دراسة (Noth, 2004) على تفكيك المفهوم وإعادة بناءه بناءً منطقيا ليصبح المصطلح "سيمياء الايديولوجيا" وحدة واحدة متناغمة ومترابطة نظرياً ومنهجياً.

ودراسة (Keane, 2018) ناقشت مفهوم سيميائية الأيديولوجيا وانعكاساتها، حيث تشير الأيديولوجية السيميائية إلى ما يفترضه الناس حول العلامات، ووظائفها، والعواقب الناتجة عنها، وكيف تؤثر السياقات الإجتماعية باختلاف هذه الافتراضات، وكيف أظهرت الأيديولوجية السيميائية القدرة المتأصلة عند البشر على استخدام الإشارات.

لعل الاهتمام بالدراسات السيميائية للكاريكاتير ساهم في توفير إثراء معرفي مهم فيما يتعلق بالدلالات الرمزية للصورة الكاريكاتيرية، تبعاً للمفهوم التفكيكي والذي يهتم بتفكيك الصورة وفق المقاربات السيميائية، مما سيجعل هذا النوع من الدراسات مجالاً للبحث وإثارة شهية الدارسين للحفر في هذا المجال وتناوله من عدة زوايا، وتحديدا ما يتعلق بسيرورة الدلالة، وتوليدها، كما تنفرد دراستنا هذه بدراسة – سيميائية الايديولوجيا – لكاريكياتير ناجي العلي، والذي يعتبره الباحث حقلا سيميائيا يتمتع بالخصوصية منهجياً واجرائياً.

3. منهجية الدراسة واجراءاتها

• مقدمة:

يتناول هذا الجزء منهجية الدراسة وإجراءاتها، والتي استخدمها الباحث للإجابة على أسئلة الدراسة بطريقة علمية، ويحتوي هذا الفصل على عدة فروع يبدأ الباحث من خلالها الخوض في مضمار استخدام السيميائية كمنهج في تحليل الصورة، ومن ثم ينتقل إلى الإجراءات المنهجية للصورة موضحاً أداة الدراسة التي سيتم استخدامها في التحليل وهي أداة التحليل السيميولوجي، وصولاً إلى إجراءات المنهج السيميولوجي بفروعه وتفاصيله المذكورة، انتهاءً بمجتمع وعينة الدراسة.

1.3. تحليل خطاب الصورة باستخدام السيميائية كمنهج:

السيمياء كما جاء في دروس السويسري فرناند دي سوسير هي دراسة حياة العلامات وسط الحياة الإجتماعية، وهي في الحقيقة استكشاف لعلاقات مختلفة من الدلالات الغير مرئية من خلال تجلي الواقع المباشر، وهي بمثابة تدريب للعين على إبصار الضمني والمتمنع والمتواري، وليس فقط الاكتفاء بالتعبير عن مكنونات المتن أو تسمية المناطق (بنكراد، 2012، ص9)، كما يعرفها رولان بارت على أنها لعبة الدلائل، بمعنى القدرة على إقامة تعدداً حقيقيا للظواهر اللغوية المستعيدة ذاتها (بارت، 2001، ص55)، وبناءً على ذلك فإن السيميائية تعتبر المعنى العميق الذي يريد المصور الوصول اليه، وليس المعنى المباشر القريب، وهو ما أطلق عليه علماء البلاغة إسم المعنى الثانوي أو معنى المعنى؛ بذلك فالسيميائية ترمي إلى الدراسة المعمقة للنص والغوص في المعاني البعيدة وكشف ما بين السطور، ومحاولة الوصول للفكرة التي يريد المصور إيصالها للمتلقي بشكل غير مباشر (يمينه، 2016، ص48).

وفي ضوء ذلك تأتي هذه الدراسة لمحاولة تحليل رسومات ناجي العلي الكاريكاتيرية بهدف الكشف عن المعاني العميقة والدلالات الضمنية التي تحملها رسومات "العلي" عينة الدراسة، لا سيما البعد الأيديولوجي الذي تحمله هذه الرسومات بوصفها خطاباً بصرياً.

2.3. الإجراءات المنهجية للدراسة

1.2.3. منهج الدراسة:

يقول عبد الرحمن بدوي في إطار تعريف المنهج أنه: الطريق العلمي الذي ينتهي بكشف الحقيقة، ويتم من خلال طائفة من القواعد العامة التي تسيطر على سير العقل، وتحديد العمليات وصولاً إلى نتيجة معلومة، بمعنى أنه إخضاع النشاط البحثي إلى تنظيم دقيق، وبخطوات محددة ومعلومة يتم من خلالها تحديد المسار البحثي، من حيث نقطة البداية وخط سير البحث ونقطة الوصول للهدف، مما أدى إلى تشبيه المنهج من قِبَل العديد من الباحثين بالطريق الواضح المعلوم المتميز بمراحل محددة (بن مرسلي، 2003، ص283)، وسيستخدم الباحث المنهج الوصفي التحليلي والذي يعتبر وصف لمجموعة من الحقائق ومجموعة من الميزات لميدان أو حقل من الحقول المعرفية بطريقة صائبة وموضوعية، ويُستخدم البحث الوصفي بشكل أولي لوصف حالة معينة، ولجمع بيانات وصفية، وليس شرح علاقات أو اختيار فرضيات، أو التنبؤ بشيء مستقبلي أو الوصول إلى مضامين ومعاني، رغم أن البحث يهدف إلى الوصول إلى هذه الأهداف (الخطيب واخرون، 1985، ص62)، وتتطلب الدراسة الحالية استخدام المنهج السيميولوجي والذي يركز على الكشف عن العلاقات الداخلية لعناصر الاتصال، حيث يقول الباحث السيميولوجي (لويس يامسلاف) ان التحليل السيميولوجي هو مجموعة من الخطوات والتقنيات التي يتم اعتمادها لوصف وتحليل شيء على اعتبار أنه دلالة بحد ذاتها (عبد الحميد، 1988، ص30).

2.2.3. المقاربة المنهجية:

يستند التحليل السيميائي على عدة مقاربات وتتطلب طبيعة الدراسة الحالية الاعتماد على مقاربة رولان بارت، نظراً لما تمتاز به من عمق وشموليه، وما تتيح به من تشكيل نظام الدلالة، والقدرة على فحص معاني الصورة الضمنية، وكشف المدلولات العميقة التي تتميز بها هذه الأداة (يخلف، 1996، ص17).

3.2.3. أداة الدراسة:

التحليل السيميائي:

التحليل السيميائي للصورة الكاريكاتيرية يهتم بالتحليل الكيفي للرسائل البصرية، وذلك من خلال الكشف عن المعنى الحقيقي لها، كما يهتم بالمعاني الخفية والتي تكون غائبة عن ذهن المتلقي، وتقوم المقاربة السيميائية على افتراض رئيسي وهو أن بناء المعنى يعتمد على سياق العلامة بالعلاقة مع متلقي الرسالة (بركات، 2020، ص475)، وبما أن الصورة الكاريكاتيرية رسالة بصرية هزلية أيقونية تعتمد على الحدث والفعل والشخصية والمعنى، فهي بذلك خطاب يتميز بدلائل لغوية ودلائل غير لغوية، وتتمثل الأولى في الأقوال والنصوص، والثانية تتمثل في جماليات الجانب المرئي مثل: الحركة والكتلة واللون، وحكايات الجانب الفكري مثل: المضمون والموضوع والرسائل الأيقونية، ولتوضيح هذه الدلائل استعان الباحث بمقاربة رولان بارت والتي تشمل الوصف: وهو ترجمة للمدركات البصرية بلغة بسيطة لفظية تقتصر على الرسائل والشخصيات والأشياء، والمستوى التعييني: وفيه نقوم بقراءة الرسالة الأيقونية والتشكيلية واللسانية، والمستوى التضميني: الذي يعني المعنى التأويلي للرسالة، وهو المعنى غير الظاهر والخفي العميق (بوخاري، 2009، ص14).

وسنقوم في الدراسة الحالية بقراءة الصور وتحليلها سيميائياً وفقا لمقاربة رولان بارت من خلال المستويات الثلاثة التي تم ذكرها.

أولاً– الوصف: وبالنسبة لبارت فإنه يتعلق بكل ما هو بسيط وجلي، ورغم أنه مرحلة قراءة بسيطة وبديهية إلا انها جوهرية، ذلك لأنها ترجمة للمدركات البصرية بلغة لفظية لا تتجاوز وصف الأشياء والشخصيات والرسائل، وهي عملية ملازمة للفكر الإنساني ويتم توظيفها لتوفير معلومات كافية تساعد على كشف الخصائص والسمات التي تميز الموضوع (قاسيمي، 2013، ص229).

ثانياً– المستوى التعييني : تتم فيه القراءة الأولية، وتسمى القراءة الحرفية للصورة، ذلك لأنها مجردة من كل قراءة جمالية أو دلالية، ويتم في هذا المستوى الوصف الدقيق لمحتويات الصورة في بعديها التقني والفني، وذلك من خلال الخطوط داخل الصورة، وتحديد نقطة الصورة المحورية "مركز الاهتمام البصري" وتعيين الالوان واللون السائد، إذ أن سيطرة مجموعة لونية بعينها وكيفية توزيعها في الصورة

يعمل على الإحالة الى قراءات وتأويلات ويتضمن هذا المستوى دراسة كل من الرسالة التشكيلية، والرسالة الأيقونية، والرسالة الالسنية (حنان و خديجة، 2019، ص44).

ثالثا– المستوى التضميني: ويقصد به القراءة المتعمقة لما وراء الصورة لكشف دلالتها والقيم الرمزية التي تحملها ضمن القيم السوسيو ثقافية لكل مجتمع، وهذا من شأنه أن يجعل قراءة الصورة في هذا المستوى تأتي بنتائج مختلفة من مجتمع لآخر، بل من فرد لأخر، والمستوى التضميني يعمل على مضاعفة المعنى الذي حصلنا عليه من المستوى التعييني، مما يؤكد قوة الصورة في الإيحاء وبذلك نحصل على معنى ثانٍ انطلاقاً من المعنى الأول (بايه، 2015، ص57).

والشكل التالي يوضح مستويات قراءة الصورة عند رولان بارت (زياد، 2020، ص1441).

	المستوى الادراكي	المستوى المعرفي	المستوى الايديولوجي
المستوى التعييني	الدال	المدلول	
المستوى التضميني	الـدال		المدلول

الشكل رقم (2) مستويات قراءة الصورة عند رولان بارت

3.3. اجراءات وخطوات المنهج السيميولوجي

تُستعمل الصورة الإخبارية والإعلامية لإثارة المتلقي وجدانياً وذهنياً، وذلك للتأثير عليه حركياً وحسياً، ولدفعه تجاه فكرة أو قضية أو منتج، وتستوجب مهارة التحليل لصورة ما (كاريكاتيرية، فوتوغرافية، إشهارية) استخدام مقاربة رولان بارت لتأويل رموزها، فقد اهتم رولان بارت في كتابه "بلاغة الصورة" بالصورة الإشهارية، وهو يرى أن للصورة ثلاث رسائل لغوية وتقريرية وبلاغية (عبد الله ثاني، 2004، ص271)، وتستند مقاربة رولان بارت على عدة محاور بحثية متكاملة وكل محور يتضمن خطوات إجرائية خاصة (عبد الله، 2019، ص174).

أولاً: المستوى الوصفي: وصف الإدراك البصري البسيط.

ثانياً: المستوى التعييني: وفي هذا المستوى نقوم بقراءة الرسالة التشكيلية والأيقونية واللسانية

1- الرسالة (التشكيلية):

- الدراسة المورفولوجية: وهي السيرورة الدلالية التي يتم من خلالها بناء الصورة من حيث شكلها، محاورها التركيبية، وخطوطها.
- الدراسة الفوتوغرافية: وهو المحور الذي يتم فيه استجواب العناصر الفنية المتعلقة بالتأطير، اختيار الزوايا وما ينتج عنها من جانب المتلقي من حيث حركة العين ووضع المركز البصري أضف الى ذلك الجدلية الفوتوغرافية (الظل / الضوء).
- الدراسة الطبوغرافية: ويتم من خلالها تحليل الرسالة اللسانية من حيت طريقة الكتابة (حجم الخط –قياس السطر – طراز الحرف) وطريقة توظيفها ووضعها والمساحة التي تم تخصيصها لها.
- دراسة الألوان: في هذه المرحلة يتم تحليل الألوان المستخدمة من حيث القوة، وكذلك طبيعتها ومدى طغيانها أو العكس.
- دراسة الشخصيات: وذلك يعني تحديد الأشخاص في الصورة، جنسهم، سنهم، ملابسهم، وينتمي هذا المحور الدراسي إلى **الدراسة الشكلية** بخطواتها الإجرائية، والذي يُعرف سيميائيا بتحديد وحصر طبيعة الدليل، وهي بالنسبة لرولان بارت تسمى التعيين ويقصد بها الدلالة الأولى والمعنى المدمج مع الدليل (يخلف، 2012، ص120).

2- الرسالة (الأيقونية):

ويتم فيها استقراء آليات الدلالة داخل الصورة، وما يصاحبها من قوانين الدلالة التي تحيل إلى دلالات مختلفة عما يعنيه المقصود المباشر للرسالة، وهي دلالات وظيفية أو استعارية موجودة في ثنايا الصورة، كما تتضمن الدراسة التضمينية دراسة مستويا التعيين الإدراكي والمعرفي والمستوى التضميني المتعلق بالأيديولوجيا.

وتتضمن الخطوات الإجرائية التالية:

أ- دراسة سيكولوجية الصورة وأبعادها من خلال:

- تحليل المعطيات الفوتوغرافية للصورة كالتأطير، اختيار الزوايا، الإضاءة.
- تحليل الأبعاد التبوغرافية(لماذا اختار هذا النوع من الكتابة، لماذا هذا النمط ؟).

- تحليل الألوان وإيحاءاتها السيكولوجية المختلفة.

ب- دراسة التضمينات الثقافية والإجتماعية للصورة من خلال:

- تحليل التوثيقات التعيينية.
- تحليل توثيقات الحركات والإشارات.
- تحليل توثيقات الوضعيات.
- تحليل الألوان سيسيوثقافيا.

والدراسة الأيقونية بمختلف خطواتها هي ما يعرف في حقل السيميولوجيا بتقنية الكشف عن الدلالة الكامنة لنظام الدليل، وهي في قلب نظرية رولان بارت وتسمى بالتضمين، وهو ما يعني ذلك القسم الإنساني لسيرورة الإدراك، وهو القسم الذي ينادي الخبرة الذاتية للفاعل، ويشير إلى القيم الخاصة بمفكك الرموز لا سيما الثقافية منها (بن خوده و بن تاليه، 2018، ص28).

3- الرسالة الألسنية: وهي المرحلة التي يتم فيها دراسة ارتباط الجانب الألسني بالجانب الأيقوني (الصورة) وذلك من خلال وظيفتا الترسيخ والمناوبة:

- وظيفة الترسيخ (الإرساء) بمعنى أن الصورة تتميز بالتعدد الدلالي حيث أنها تقدم للمتلقي عدداً هائلاً من المدلولات لا يتساقط إلا بعضها ويهمل البعض الآخر، بالإضافة إلى أن النص اللفظي يعمل على توجيه إدراك المتلقي ويقود قراءته للصورة، حيث أنه لا يتجاوز حدودها في التأويل، فالنصوص اللغوية تمارس سلطة على الصورة ما دام يتحكم في قراءتها أو يؤدي إلى تقييد جماحها الدلالي، إنه يسوقها نحو معنى منتقى مسبقاً.
- وظيفة المناوبة (الربط – التدعيم) وتصبح حين يقوم النص اللغوي بإلحاق دلالات جديدة للصورة، ذلك أن مدلولاتها تتكامل وتنصهر في نفس الإطار.

وقد تتمادى الوظيفتان وتتعايشان في الملفوظ الواحد، عدا أن سيطرة إحداهما على الأخرى لا تلغي الدلالة، فحينما يطغى التدعيم على الترسيخ معناه أن على المتلقي معرفة اللسان لإدراك فحوى الرسالة، في حين أن سيطرة الترسيخ معناه أن الملفوظ قد اعتمد على الحشو، وأن عدم معرفة المتلقي باللغة قد لا يمنعه من استيعاب دلالة الصورة (صبطي ونخوش، 2009، ص156).

ثالثا– المستوى التضميني:

وهو المستوى المتعلق بالأيديولوجيا، وهو أعمق مستوى في تحليل الصورة لارتباطه بقيم ودوافع المتلقي، ذلك لأن الوصول إلى المعنى العميق للصورة يتم من خلال الوصول لمستوى المدلول (الدلالة التضمينية)، فالصورة في مستواها الرمزي أو التضميني تصبح شبكة من العلامات التي تنتج من قراءات متعددة أو لغات ومعاجم مختلفة ومتغيرة(بن خوده و بن تاليه، 2018، ص28).

4.3. مجتمع وعينة الدراسة:

مجتمع الدراسة: يتمثل مجتمع الدراسة في رسومات ناجي العلي الكاريكاتيرية.

عينة الدراسة: تم الاعتماد في هذه الدراسة على العينة القصدية، وهذه العينة تعني أن الباحث يختارها اختياراً مقصوداً من بين وحدات المجتمع الأصلي، وذلك تبعاً لما يراه من سمات أو صفات أو خصائص تتوفر بهذه الوحدات أو المفردات التي تخدم أهداف البحث، بحيث تكون الوحدات قريبة من المجتمع الأصلي، ويُترك للباحث في الميدان الحرية في اختيار وحداتها (المحمودي، 2019، ص175)؛ لذا قام الباحث باختيار **(20)** رسماً كاريكاتيرياً من رسومات ناجي العلي كعينة قصدية، وسيتم التركيز على تلك الرسومات التي رافقتها تعليقات نصية ذلك لأنه وبحسب رولان بارت فإن اللسانيات فقط من تملك المقدرة على رصد وكشف التواصل سواءً أكان لفظياً ام غير لفظي، وأن اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي تجعل الأشياء والأنساق غير اللفظية دالة، والأشياء تحمل دلالات ولكنها لا يمكن أن تكون نسقاً سيميائياً أو نسقاً دالاً بدون أن تمتزج باللغة، فهي تكتسب صفة النسق السيميولوجي من اللغة، ويعتبر بارت أنه من الصعب تصور وجود مدلولات نسق أو صور خارج اللغة، وهذا ما جاء به في كتابه عناصر السيميولوجيا (حمداوي، 2011، ص23).

ويقول بارت أيضاً أن الصور دائماً ما يرافقها رسالة لغوية، سواءً جاءت هذه الرسالة على شكل عنوان أو مقال أو غيره، وليس بإمكاننا أن نعيش حضارة الصورة لأننا نعيش حضارة المكتوب أكثر من أي وقت مضى، فالنص يلعب دوراً كبيراً في إيصال ما تحمله الصورة من مفاهيم ومعاني من أجل الوصول إلى الهدف المرجو من العملية الاتصالية.

كما أشار دي سوسير عند حديثه عن السيميولوجيا إلى اللسان على أنه نسق من العلامات التي تعبر عن الأفكار، وهو يشبه أبجدية الصم والبكم ويشبه الطقوس الرمزية والإشارات العسكرية إلا أنه يعتبر أرقى هذه الأنساق(Barthes, 1964, p.44)، واللغة أيضا تعمل على تشغيل الخانة السياسية في السيميولوجيا (ابراقن، 1992، ص178).

ويقول سعيد بنكراد عن اللسان " إنه أرقى الأنساق لأنه يعد مؤولها ووجهها اللفظي، وهو أيضا المصفاة التي عبرها تنحصر هذه الأنساق في الذهن، فلا يمكن الإحاطة بجوهر هذه الأنساق ومعرفة طرق اشتغالها دون الاستعانة بنسق من طبيعة أخرى يوجد خارجها، فاللسان وحده يستطيع أن يكون أداة للتواصل ويشتغل كنسق يوضح نفسه بنفسه وهو أيضا الأداة الوحيدة لفهم وتأويل الأنساق الأخرى " (بنكراد، 2012، ص64).

كما يؤكد بارت على أن الرسالة اللسانية تعمل على الحد من تكاثر المعاني التعيينية (Barthes, 1964, p.44)، وأن البحث عن النظام اللغوي في الصورة هو البحث عن الحقيقة السيسيوثقافية (العياضي، 1998، ص60).

وللأسباب التي تم ذكرها سابقاً تم اختيار العينة بهذه الطريقة، ذلك لأنها تحقق هدف الدراسة، وموضوعاتها كلها ذات طابع سياسي نقدي لأحداث وشخصيات أخذت مفهوم مقومات الأنساق السيميائية الدالة، لا سيما سيمياء الأيديولوجيا.

4. الدراسة التحليلية

1.4. لوحة رقم (1) الموت من أجل الأنظمة

1- **الوصف:** نشاهد في اللوحة الأب يضع صورة اخر ابن شهيد له بعدما فقدة وفقد قبله ثلاثة أبناء اخرين، والأُم في حالة من الحزن واللوم، وتحتوي اللوحة على كتابات كشرح على يسار الصورة تعزز قصة اللوحة وتصفها وصفاً قصيراً، وحنظلة مشاهد صامت مشبكاً يديه إلى الوراء.

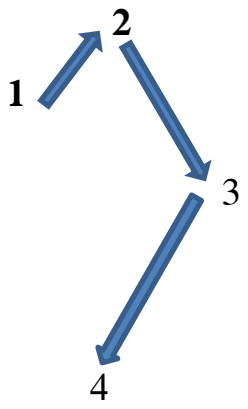
2- **المستوى التعييني:**

- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية	الوصف
التأطير	تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى ألسنية، فالأم احتلت مركز الصورة في حين أخذت صور الأبناء الشهداء المساحة الاكبر من اللوحة، واحتلت الكتابة الجزء الايسر من اللوحة بشكل وتركيز ملفت.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف	الصورة مقابلة تتوسط إطار اللوحة.
التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على	شكل 1: الأم.
	شكل 2: صور الأبناء الشهداء.
	شكل 3: الأب.

		شكل 4: حنظلة.
الاشكال	**اشكال هندسية**	مربعات: مثلتها إطارات صور الأبناء الشهداء.
	الخطوط	خطوط مستقيمة: إطار الصور المعلقة للأبناء الشهداء، والخط العريض المستقيم على زاوية كل صورة – شارة الموت.
		خطوط متعرجة: في رسم الاب والام وشخصية حنظلة.
	الألوان	لون أبيض: إطار الصور، الملابس، الشخصيات البشرية، الجدار الذي علقت علية الصور.
		لون أسود: شارة الموت على زوايا الصور المعلقة، الكتابة التوضيحية على يسار اللوحة.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



الرسالة اللغوية: العبارة المكتوبة في أعلى يمين اللوحة "كلو منك، احبلي يا فاطمه... وخلفي يا فاطمة ... فلسطين بدها رجال يا فاطمة.. وبالآخر بيستشهدوا واحد ورا الثاني.. دفاعا عن التنظيم والأنظمة!! يا مصيبتك يا فاطمة !!" وجاءت هذه العبارة بخط اسود متناسق مع الخطوط المستخدمة في اللوحة، وحمل تفسيراً للحديث الذي دار بين فاطمة وزوجها، ليقدم توضيحا في توجيه للمتلقي للتركيز على صلب موضوع الصورة الذي تلخص في أن الموت للفقراء والوطن للأنظمة.

- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات المتولدة عنها[2]
الشخصيات البشرية	الأم: الوجع، الألم، الندم، الحسرة المطلقة.
	الأب: الكبرياء الممزوج بالألم.
	حنظلة: مشاهدة صامتة.
الأشكال الهندسية	مربع: الاحتواء – التضمين بالغ الحدة.
الخطوط	خطوط أفقية: الثبات – الحدية.
	خطوط متعرجة: قلق ، توتر، عدم اتزان، فوضى في المشاعر.
الأشياء	الكوفية: فلسطين، الهوية.
	براويز الصور: تأكيد، حصر الدلالة.
الألوان	الأبيض: شبح، فراغ، صمت.
	الأسود: انتكاس، حزن، موت، نعي.

3- **المستوى التضميني:**

احتوت اللوحة على نص وكتابة بخط لافت للانتباه لتحديد الرسالة وتوجيهها بمسار محدد، وبات واضحاً من خلال صور الأبناء الشهداء المعلقة على الجدار أن الأب قام بوضع اخر صورة لاخر ابن شهيد، وهذا الأب الفقير الذي طالما خاطب زوجته وحثها على الانجاب لأن فلسطين بحاجة لرجال لتتحرر من الاحتلال، إلا أن هدف الفقراء الضعفاء شديدي الانتماء للوطن والقضية يكون نبيلاً، ودائماً ما يكونون ضحايا لأهداف نفعية براغماتيه، تتمثل في دفاع الأوفياء من الفقراء واللاجئين عن أوطانهم وتقديم الغالي والنفيس من أجل حرية الوطن، بتقديم أنفسهم وأبناءهم شهداء من أجل كرامتهم وكرامة أوطانهم، ولكن النتائج تكون عكس المتوقع فأبناء الفقراء المناضلين الصادقين يموتون قهراً ويدفنون شهداء، في حين لا يجني ثمار هذه التضحيات سوى البراغماتيين وعشاق المناصب، أولئك الذين يستغلون ويستخدمون كل إمكانياتهم لزج الأوفياء للشهادة ليقطفوا ثمار البقاء في الحكم تحقيقا لمصالح فئوية حزبية لا تنفع سوى ثلة من المقامرين وتجار المبادئ والاوطان.

[2] انظر الاطار النظري ص 28-31

2.4. لوحة رقم (2) التوبة من الظنون

1- الوصف: نلاحظ في اللوحة مشهد لرجل يناجي الله وهو يؤدي مناسك الحج ويطلب منه الرحمة والمغفرة، ويعلن توبته لله على سوء ظنونة

2- المستوى التعييني:

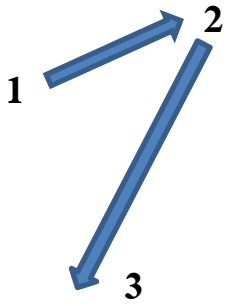
- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية		**الوصف والدلالات**
التأطير		تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى السنية، فالرجل احتل مركز الصورة وكان حجمة مقارنة بحجم اللوحة كبير نسبيا.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		الصورة جانبية من جهة اليمين.
التركيب والاخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على		شكل 1: الرجل الطيب.
		شكل 2: الهلال البعيد في زاوية اللوحة.
		شكل 3: حنظلة.
الأشكال	**أشكال هندسية**	الهلال
	الخطوط	خطوط متعرجة: هيئة وحركات الشخصيات البشرية.
	الألوان	لون أبيض: ملابس مناسك الحج، الشخصيات البشرية.

		لون أسود: الخلفية الحاضنة للهلال وشكلت السماء وهي دلالة على العتمة "الليل".

- **الرسالة اللغوية:** العبارة المكتوبة في أعلى اللوحة "سامحني يا رب، كنت مجنون ... كنت أهبل ... كنت أصفق لما يقولو بدهم يحرروا فلسطين.. كنت اثق بكلامهم ... التوبة يا رب.. التوبة.. التوبة.. التوبة" وجاءت هذه العبارة بخط أسود واضح وبارز بالنسبة للخطوط المستخدمة في اللوحة، وحمل تفسيراً للوحة ودعمها ووجهها باتجاه خاص، للمساهمة في توجيه المتلقي للتركيز على صلب موضوع الصورة، الذي تلخص في ندم الرجل ومناجاته لله أن يغفر له خطاياه، وليست مجرد خطايا، إنها خطايا الإيمان بأن الأنظمة والتنظيمات تهدف لتحرير فلسطين.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

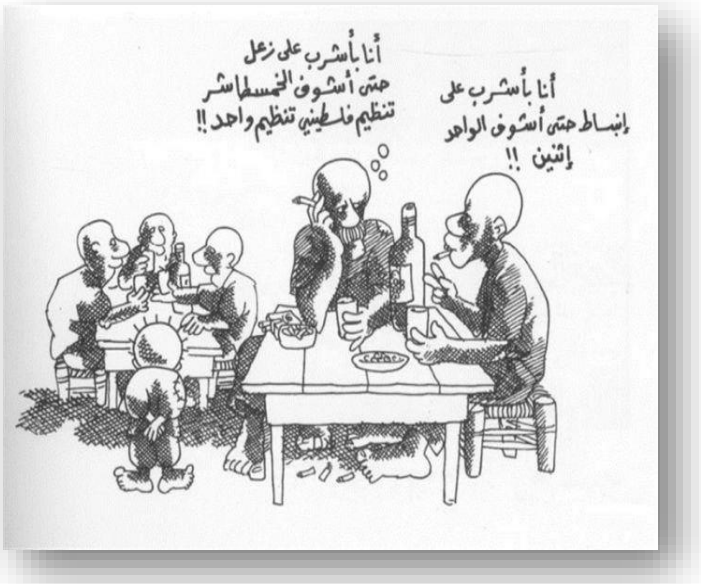
الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[3]
الشخصيات البشرية	الرجل: المناجاة، الندم، العودة من الضلال.
	حنظلة: مشاهد صامت.
الأشكال الهندسية	الهلال: بعد ديني ايماني.
	خطوط متعرجة: الارتباك وعدم الثبات.
الألوان	الابيض: صفاء، سكينة.
	الاسود: حزن، ندم.

[3] انظر الاطار النظري ص 28-31

3- المستوى التضميني:

تضمنت اللوحة أبعاداً دلالية رمزية، وتمثلت في الرمزية الدينية للمكان الذي احتوى اللوحة وهو مكة المكرمة، في إشارة الى حجم الاعتقاد الذي تم تمثيلة على أنه ذنب عظيم، وكأن الاعتقاد بأن حركات التحرر الفلسطينية، والانظمة العربية من خلفها تهدف الى تحرير فلسطين يعتبر ليس اعتقادا خاطئاً فحسب، بل هو خطيئة ومن الكبائر التي لا يمكن غفرانها إلا بأداء فريضة الحج، أو الدعاء بجانب الحرم المكي، في إشارة إلى أن غاية الدعاء كبيرة ومهمة، كما أنه إشارة أيضاً إلى حجم الذنب، إن اختيار رمزية دينية كمكة المكرمة لتكون ساحة اللوحة أو أرضها، فيها معاني عميقة تعمل على عكس الحاجة الكبيرة، والذنب الذي لا يغتفر إلا بالتوبة النصوحة.

3.4. لوحة رقم (3) لن يصلح الخمر ما افسدته التنظيمات



1- **الوصف:** احتوت اللوحة مشهداً في حانة مزدحمة، يتحاور فيها رجلان حول غاية كل منهما من شرب الخمر، يجلسان على طاولة خشبية تعتليها قنينة خمر وقدحين، وعلبة سجائر مفتوحة، ومطفأة سجائر ثَمِلت بالعقائب التي فاضت من المطفأة، وانتشرت على أرضية الحانة تحت

الطاولة، وعلي يسارها البعيد نوعا ما طاولة أخرى، عليها ثلاثة رجال قادة في التنظيمات يحتسون الخمر ويلعبون الورق، وحنظلة المشاهد الصامت.

2- المستوى التعييني:

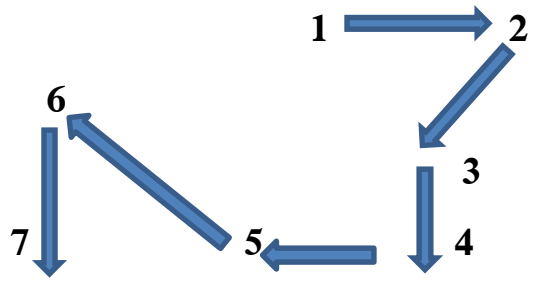
- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية		**الوصف والدلالات**
التأطير		شمل تأطير هذه اللوحة عناصر أيقونية واخرى السنية، وركز الرسام على الرجلان في مقدمة اللوحة وأبرز الفكرة من اللوحة بالكتابات فوق كل من الرجلان.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		الصورة مقابلة تتوسط اللوحة باتجاه نظر المتلقي.
التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على:		شكل 1: الرجل الطيب.
		شكل 2: صديق الرجل الطيب.
		شكل 3: زجاجات خمر.
		شكل 4: طاولة تعتليها اقداح الخمر.
		شكل 5: مطفأة وعلبة سجائر.
		شكل 6: رجال في الحانة.
		شكل 7: حنظلة.
الأشكال	**أشكال هندسية**	مستطيلات: مثلتها قطع الخشب التي تكونت منها الطاولة.
		دوائر: الدخان المتصاعد من السيجارة، رؤوس أرجل المقاعد الخشبية، فوهات الأقداح، المطفأة، الصحن الموجود على الطاولة.
	الخطوط	خطوط مستقيمة: خطوط زوايا قطع الخشب المكونة للطاولة، وأرجل الطاولات وأرجل المقاعد الخشبية.

		خطوط متعرجة: في رسم شخوص اللوحة وشخصية حنظلة.
		خطوط متكسرة: انحناءات في ظهر شخص جالس على الطاولة في الجهة اليسرى من اللوحة.
	الألوان	لون أبيض: الطاولات الخشبية، الأقداح، الشخصيات البشرية، خلفية اللوحة، السجائر، زجاجات النبيذ.
		لون أسود: الملابس.

- **الرسالة اللغوية:** العبارتان المكتوبتان في أعلى يمين ووسط اللوحة، واللتان جاءتا على شكل حوار بين الرجلان الجالسان في مقدمة اللوحة – "انا بأشرب على انبساط حتى اشوف الواحد اثنين" في حين رد الاخر بالقول – "أنا بأشرب على زعل حتى اشوف الخمسطاشر تنظيم فلسطيني تنظيم واحد" وجاءت هاتان العبارتان بخط اسود متناسق مع الخطوط المستخدمة في اللوحة، وحملتا تفسيراً للحديث الذى دار بين الرجلان، ليقدم توضيحاً لما يدور في اللوحة، وذلك للتركيز على ما يشغل الأشخاص الموجودين في الحانة، ان النصوص في لوحات العلي تأتي لعدم تشتيت المتلقي وذهابه إلى التنميط في التفسير.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[4]
الشخصيات البشرية	الرجل الأول من اليمين: بسيط، فقير، سطحي أيديولوجياً.
	الرجل الثاني الوطني: وطني، فقير، ليس مريضاً بالفصائلية، صاحب أيديولوجيا وطنية وحدوية.
	الرجال الثلاثة على الطاولة الأخرى في اليسار: براغماتيين، قادة في الفصائل، منتفعين، سطحيين أيديولوجيا.
	حنظلة: مشاهد صامت.
الأشكال الهندسية	مستطيل: الامتداد، اللانهاية، عدم المساواة.
	دائرة: الحيرة، التيه، الشرود، الاختفاء.
الخطوط	خطوط مستقيمة: ثبات، صلابة.
	خطوط متعرجة: لا توازن، عدم استقرار، هلوسة.
الألوان	الأبيض: فراغ، صمت، حيرة.
	الأسود: انتكاس، حزن.

3- المستوى التضميني:

حملت هذه اللوحة في طياتها العديد من الدلالات من خلال توظيف رموز أيديولوجية تمثلت في شخصية الرجل الثائر الوطني، الذي يحمل قناعات وحدوية أدت به إلى ارتياد الحانات في صورة مجازية للتعبير عن حب الأوطان، ونبذ الفرقة والفصائلية، وهذا حال الكثير من الشرفاء والوطنيين اللذين أما استشهدوا دفاعاً عن الأرض، أو تم ابعادهم بضغط من الاحتلال، أو ذاقوا مرارة السجن والزنازين والعزل الانفرادي، حتى ماتوا في السجون أو خرجوا منها مشتتي الأذهان، بائسين لا حول لهم ولا قوة، في حين احتوت اللوحة على الشخص الساذج الذي لا يحمل أي فكر وطني، بينما تخيم عليه السطحية فكراً وانتماءً، فما كان يشغل باله على النقيض تماماً مما كان يشغل بال رفيقة في الحانة، وهذا أيضاً حال الكثيرين من أبناء فلسطين، اللذين لا يأبهون لحال الوطن والقضية، وباتوا منشغلين بظروف الحياة اليومية وبعيدين كل البعد عن ثقافة الأوطان ومحاربة المنتفعين من أبناء الفصائل المختلفة والمناصب المرموقة، إنه إبداع وروعة الفنان ناجي العلي، إن مخيلته صالحة لكل زمان ومكان، ولوحاته تحاكي ماضينا وحاضرنا

[4] انظر الاطار النظري ص 28-31

ومستقبلنا، ففي يسار اللوحة قادة الفصائل أنفسهم مختلفين في العلن متفقين في الحانات والأوكار المختلفة، لا تجمعهم ولا تفرقهم إلا المصالح الشخصية والمنافع السلطوية والفئوية.

4.4. لوحة رقم (4) حكايات قبل النوم "التحريضية"

1- **الوصف:** تحتوي اللوحة على أُم وأبناءها وزوجها، وبروازين أحدهما يَكبُر الآخر، واحتوى هذا الكبير على رسم لخارطة فلسطين التاريخية بخيوط الكوفية الفلسطينية، فيما احتوى البرواز الأصغر على كلمة "الصبر"، وأمام الأُم والأطفال مزهرية تحتضن زهر الياسمين.

2- المستوى التعييني:

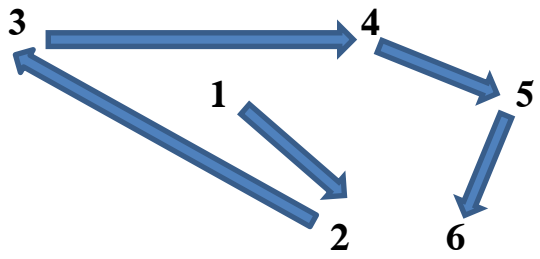
- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية	الوصف والدلالات
التأطير	تأطرت اللوحة بعناصر أيقونية واخرى السنية، في حين جاء تركيز الرسام على كامل محتويات اللوحة، وتوسطت اللوحة كنوع من الإبراز للأُم والأبناء، وتم تدعيم الفكرة بالكتابات في أعلى اللوحة.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف	الصورة مقابلة تتوسط إطار اللوحة.

التركيب والاخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على:		شكل 1: الأُم.
		شكل 2: الأطفال.
		شكل 3: الأب.
		شكل 4: البرواز الأول "الصبر".
		شكل 5: البرواز الثاني "خارطة فلسطين".
		شكل 6: مزهرية الياسمين.
الأشكال	**أشكال هندسية**	مربعات: اطار برواز "الصبر"
		مستطيل: اطار برواز "خارطة فلسطين"
		دوائر: دخان السيجارة، مزهرية الياسمين، زهرة الياسمين.
	الخطوط	خطوط مستقيمة: اطار البراويز المعلقة.
		خطوط متعرجة: في رسم الأب والأُم الأطفال.
	الألوان	لون أبيض: اطار البراويز، ملابس جزء من الأطفال، الشخصيات البشرية، حجاب الأُم ، زهرة الياسمين.
		لون أسود: خلفية البراويز، ملابس الأُم والأب، والطفلة الواقفة خلف الأُم مباشرة.

- **الرسالة اللغوية:** العبارة المكتوبة في أعلى اللوحة وهو ما قالته الأم "ما بيحلى الكلام الا بذكر النبي المصطفى عليه الصلاة والسلام وذكر فلسطين.. اسمعوني مليح.. كان يا ما كان.. كان في هون هالمـ...." في حين رد الزوج قائلا "اسكتي يفاطمة... انتِ كل ليلة بتحرضيني بحكاياتاك... الظاهر ناوية تترملي!!"وجاءت هذه العبارات بخط أسود واضح في اللوحة، وحمل تفسيراً للحديث الذي دار بين فاطمة وزوجها، ليقدم توضيحاً في توجيه للمتلقي للتركيز على صلب موضوع الصورة الذي يدفع المتلقي لفهم أن الأُم دائماً ما تقول لأبنائها حكايات عن فلسطين، وعن أنها محتلة ويجب تحريرها، تشبعهم بالوطنية والانتماء، قبل النوم.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[5]
الشخصيات البشرية	الأُم: الثائرة، المحرضة.
	الأب: البائس، المحتار، القابض على الجمر.
	الاطفال : الفقر، الحرمان، البراءة، المجهول.
الأشكال الهندسية	مربع: الاحتواء، التساوي، الضبط، الإصرار.
	دائرة: الحيرة، عدم التوازن، التوهان.
	المستطيل : التطاول، الاتساع، النمو، الامتداد.
الخطوط	خطوط مستقيمة: تساوي، ثبات، موقف.
	خطوط متعرجة: لا استقرار، شتات.
الألوان	الأبيض: طمأنينة، براءة.
	الأسود: نبل، صبر، إصرار.

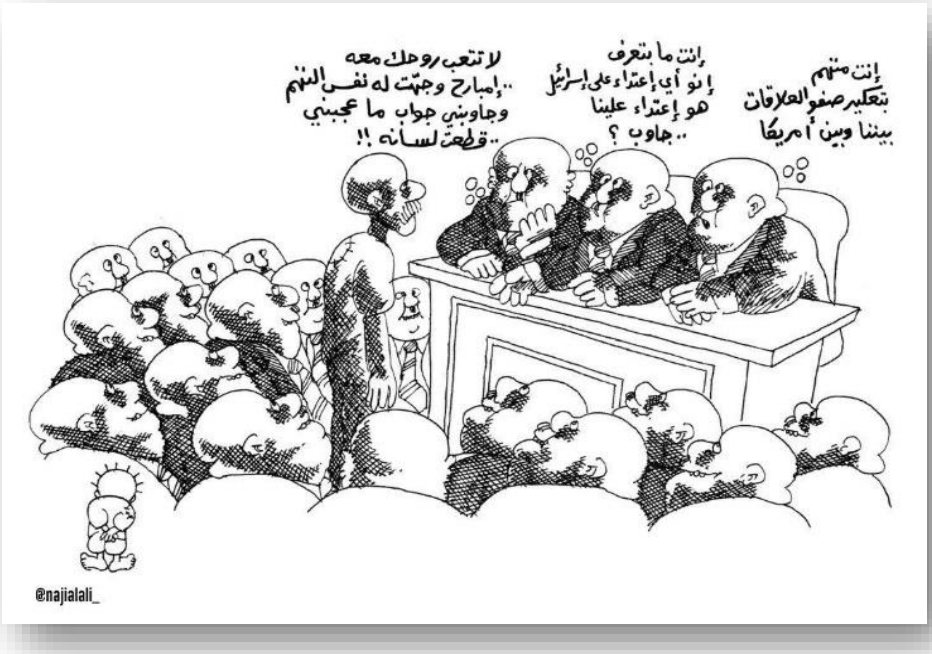
المستوى التضميني:

حملت اللوحة العديد من الرموز الأيقونية والألسنية، أما الأيقونية فتمثلت في البرواز الذي يحتضن خارطة فلسطين التاريخية والتي رُسِمت بحروف وخطوط الكوفية الفلسطينية، للدلالة على هوية فلسطين بكامل ترابها، وكذلك تمثلت الرموز الأيقونية بتمثلات جاءت في البرواز الاخر، على يمين اللوحة والذي احتوى على كلمة توسطت البرواز وهي كلمة الصبر، وفي ذلك اشارة بل بلاغة في الإشارة الى أن فلسطين تحتاج إلى الصبر لكي تتحرر، والصبر المعجون بالكفاح والنضال من أجل الحقوق المشروعة بحاجة أن تتناقله الأجيال جيلاً بعد جيل، وتمثلت هذه الأيقونة النضالية التي حملتها ومثلتها الأم بحديثها

[5] انظر الاطار النظري ص 28-31

التحريضي عن فلسطين، والذي كما وضحت اللوحة من خلال الرموز الألسنية المرافقة، والتي تمثلت في كلمة الصبر داخل البرواز على يمين اللوحة، ودعمته الأُم بهذه الخلطة الرائعة بحديثها لحكايات يومية لأطفالها، ووصفها من الأب بالتحريضية، فالطفل الفلسطيني اللاجئ يرضع وينشأ ويترعرع على حب الوطن نتيجة لثقافة الأُم والأب، والأُم تحديداً "بطلة" هذا اللوحة، في حين عبر وجود زهرة الياسمين عن الأمل بالتحرير ولو بعد حين أنه الخليط في المشاعر بين الحزن والألم والفقر والأُمل؛ إنه التناقض الرائع في ريشة الفنان ناجي العلي فقد استطاع في هذه اللوحة إيصال الرسالة التي مجازها، ما دامت الأُمهات الفلسطينيات يروين الحكايات لأبنائهن، ستبقى فلسطين في قلب الشباب والأطفال، الكبار والصغار.

5.4. لوحة رقم (5) عقوبة تعكير الصفو.. قطع اللسان



1- **الوصف:** اللوحة عبارة عن جلسة محاكمة لمواطن فلسطيني فقير، وفيها ثلاثة قضاة يعتلون منبر العدالة التابع للأنظمة العربية، وجمهور المحكمة جميعهم من المنتفعين والقادة، ويحيطون بالمتهم الفقير من جميع الجهات، وهذه المحاكمة لا يوجد فيها محامي دفاع، وجميع الموجودين قضاة وبراغماتيين.

2- المستوى التعييني:

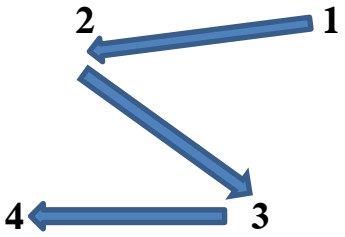
- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية		الوصف والدلالات
التأطير		تأطير اللوحة اعتمد على عناصر أيقونية ولسانية، وجاء في مركز اللوحة المواطن المتهم، وجاءت النصوص في أعلى اللوحة لتوضيح التهمة وسير عملية المحاكمة.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		اتخذ الرسام زاوية نظر جانبية من جهة اليمين الأعلى.
التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على:		شكل 1: القضاة.
		شكل 2: المتهم.
		شكل 3: جمهور المحكمة.
		شكل 4: حنظلة.
		شكل 5: منبر القضاة.
الاشكال	**أشكال هندسية**	مستطيلات: مثلتها زوايا منبر القضاة.
	الخطوط	خطوط مستقيمة: إطار الطاولة "منبر القضاة".
		خطوط متعرجة: في رسم أشخاص اللوحة وشخصية حنظلة.
	الألوان	لون أبيض: المنبر والمقاعد، الشخصيات البشرية، فضاء اللوحة.
		لون أسود: ملابس أشخاص اللوحة.

- **الرسالة اللغوية:** العبارات المكتوبة في أعلى اللوحة "انت متهم بتعكير صفو العلاقات بيننا وبين امريكا" والعبارة الإستكمالية للمشهد "انت بتعرف انو أي اعتداء على اسرائيل هو اعتداء علينا؟! جاوب" وعبارة "لا تتعب روحك معه امبارح وجهتله نفس التهم.. وجاوبني جواب ما عجبني.. قطعت لسانه "وجاءت هذه العبارات بخط أسود بارز بالمقارنة مع الخطوط المستخدمة في اللوحة، وجاءت

لتفسير الحوار الذي يدور في قاعة المحكمة، من أجل توجيه المتلقي للتركيز على فحوى الرسالة من اللوحة، والذي تمحور حول دكتاتورية الأنظمة، وقمع الحريات وتطبيعها القديم مع الكيان الإسرائيلي.

-مخطط يوضح حركة العين:



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	**الوصف والدلالات**[6]
الشخصيات البشرية	المتهم: فقر، ضياع، صدمة، انتكاسة.
	القضاة: تبجح، قمع، دكتاتورية، تبعية، ظلم.
	الجمهور: سلطه، نفوذ، استحواذ.
الأشكال الهندسية	مستطيلات: امتداد، ثبات، جحود.
الخطوط	خطوط مستقيمة: استمرارية، صلابة.
	خطوط متعرجة: قلق، انكسار.
الألوان	الأبيض: شبح، فراغ، صمت، تركيز مع النفس.
	الأسود: انتكاس، حزن، ظلم.

3- المستوى التضميني:

أصدر ناجي العلي هذه اللوحة كصرخة في وجه الدكتاتورية وقمع الحريات، واعتمدت اللوحة على النصوص لإيضاح مضامين الحوار الذي يدور في قاعة المحكمة والتي عبرت عن انحياز واضح لأمريكا وإسرائيل، وكانت خارطة للتخاذل والتآمر ضد كل ما ينطق، أو يتجه صوب مقاومة إسرائيل،

[6] انظر الاطار النظري ص 28-31

وتكونت اللوحة من ثلاث عناصر أو فئات تمثلت الأولى في المواطن المتهم، المقاوم المناضل صاحب المبدأ، الرافض للتطبيع مع الاحتلال الصهيوني، والقضاة المتآمرين الذين بدا واضحاً من خلال حوارهم أنهم منحازين للأمريكان والإسرائيليين، والفئة الثالثة للوحة هم الجمهور والذي تكون من ذوي المناصب الفاسدين، الذين سخروا أنفسهم لخدمة مصالح الاحتلال الإسرائيلي، والتعاون مع الأمريكان والاحتلال الصهيوني لتحقيق أهدافهم ومطامعهم في الأرض والإنسان، سواءً كان بالقول أو الفعل، فقد انتهى المشهد بالعبارة الثالثة التوضيحية للوحة، عندما قال أحد القضاة أن المتهم "جاوبني جواب ما عجبني ... قطعت لسانه" لقد كان العقاب لإجابة لم تعجب القاضي، وليست لفعل، وهذا واقعاً نعيشه وتقطع يوميا السن الناس بالترهيب والتهديد وقطع الأرزاق، في حال حاولوا أن يعارضوا حكوماتهم بشكل أو بآخر، وخصوصا إذا كان له موقف واضح ضد الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، ويتضح من خلال اللوحة الكم الكبير والواضح والغير خجول من دعم الاحتلال والتخاذل العربي القديم والحديث، لقد كان الفنان ناجي العلي يتمتع بفراسة كبيرة، فهذه اللوحة تجسيد لواقع نعيشه اليوم بعد أكثر من 30 عاماً على رحيل الفنان ناجي العلي، الفارق بين الأمس واليوم هو التبجح والإعلان، الفارق في المسميات والوصف في المصطلحات التي تعمل على تحييد العقل وتقبل الواقع على أنه مطلب، ففي ذلك الزمان لم يكن "التطبيع" تطبيعاً بالمعنى السائد اليوم، لقد كان خيانة، وكانت الحكومات العربية لا تجرؤ على الإعلان عن مثل هكذا انحياز أو مثل تلك الآراء التي نسمعها اليوم، إنه تأثير التيار الثوري للأيديولوجيا التي كانت سائدة آنذاك.

6.4. لوحة رقم (6) عم بكتب وصيتي

1- الوصف: اللوحة تضمنت حواراً بين حنظلة والرجل المثقف الذي يشارك بمقالات يومية في إحدى الجرائد.

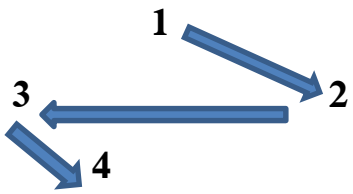
2- المستوى التعييني:

- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية		الوصف والدلالات
التأطير		اللوحة تأطرت بعناصر أيقونية وأخرى لسانية، وامتلأ مركز اللوحة بالرجل المثقف، حيث احتل المساحة الأكبر من اللوحة.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		الصورة جانبية من جهة اليمين.
التركيب والاخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على:		شكل 1: الرجل المثقف.
		شكل 2: حنظلة.
		شكل 3: القلم.
		شكل 4 : الطاولة والورق.
الأشكال	**أشكال هندسية**	دوائر : الطاولة.
	الخطوط	خطوط مستقيمة: الخطوط المكونة للطاولة.
		خطوط متعرجة: في رسم الرجل وشخصية حنظلة.
		خطوط متكسرة: في رسم ملابس الرجل المثقف.
	الألوان	لون أبيض: الملابس، الشخصيات البشرية، الطاولة، القلم، الورق.
		لون أسود: النصوص على الورقة، فواصل أجزاء الطاولة.

- **الرسالة اللغوية:** العبارة المكتوبة في أعلى يمين اللوحة والذي جاء على لسان الطفل حنظلة "مقالك اليوم عن الديمقراطية عجبني... شو عمتكتب لبكره" ورد الرجل المثقف بعبارة "عمبكتب وصيتي"، وجاءت هذه العبارة بخط اسود بارز بالمقارنة مع الخطوط التي استخدمت في اللوحة، وتضمنت تفسيراً لسيرورة القصة وبينت السيناريو، وعملت على حصر المتلقي في قصة قصيرة عاشها الكثير من الأُدباء والمثقفين والمعارضين الوطنيين.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[7]
الشخصيات البشرية	الرجل: فكر، فقر، ثقافة، معارضة، بروليتاريا.
	حنظلة: فضول.
	دائرة: اللانهاية، عدم التوازن.
الخطوط	خطوط مستقيمة: استمرار ، صلابة.
	خطوط متعرجة: ضياع، يقين، رفض.
الألوان	الأبيض: فراغ، صمت، خوف، شبح.
	الأسود: انتكاس، صمت، مجهول.

[7] انظر الاطار النظري ص 28-31

3- المستوى التضميني:

تضمنت اللوحة سيناريو ربما عايشته معظم الدول العربية، فأينما تذهب هناك سلطة وحزب حاكم ومعارضة، ودائماً ما كان المثقفين عرضة للتهكم والتهديد، وغالباً ما كانوا يشكلون خطراً على الأنظمة الديكتاتورية، وأراد الفنان ناجي العلي هنا تضمين رسالة لها دلالات وأبعاد أيديولوجية تمحورت في أن الرفض ومحاولة التغيير ونبذ الدكتاتورية ومعارضة الأنظمة دائماً ما يكون مصير من ينادي بها هو الموت، فهذه اللوحة تلخيص لحالة الحريات في الوطن العربي، وإشارة لحالة الالتفاف على مفهوم الدولة الحديثة التي تعني في أبسط بديهياتها الانتقال من دولة القبيلة إلى دولة المؤسسات، هذا المصطلح مورس عليه أكبر عملية تزييف في التاريخ، حيث حرصت كل الأنظمة القمعية في عالمنا العربي على شكلانية دولة المؤسسات، ثم تفريغها تفريغاً كاملاً من مضمونها، تلك الأنظمة رفعت لافتة الديمقراطية والحريات الشخصية لتبرير حالة القمع والفساد التي تمارسها.. حرصت هذه الأنظمة فيما حرصت على انتخابات شكلية كانت تكتسحها بنسب مضحكة تتجاوز الـ (90%) كما حرصت كذلك على تشكيل مجالس نيابية يتم اختيار أعضائها بعناية فائقة، وبقانون الولاء المطلق، حيث لا إمكانية للخروج عن النص المعدود مسبقاً، وتدفع الجماهير دفعاً بالمال والطعام والقهر لاختيار هؤلاء المرشحين الجاهزين دائماً لتبرير كل خطايا الديكتاتوريات وشرعنه أفعالها، كما حرصت في الغالب على وجود أحزاب (كارتونية) مدجنة كديكور لواجهة دولة المؤسسات العجيبة هذه في لؤم ديكتاتوري غير مسبوق، وبهذا الشكل العجيب تحولت دولة المؤسسات هذه إلى مسخ، فلا هي دولة حديثة ولا دولة قبلية ولا جمهورية ولا ملكية، مجرد مستنقعات بشرية ضخمة تُشفط فيها ثروات البلاد وأقوات العباد لصالح طبقة خاصة، طبقة أقسمت منذ بدء هبوطها الكارثي على شعوبها على حماية مصالحها الشخصية فقط، بأي شكل وبأي صورة. لقد صدقت نبوءة ناجي العلي، وكان بطل السيناريو في الرسم ناجي العلي ذاته، وكان من دفع ثمن كل الرسومات، وكل هذا المخزون الثوري هو ناجي العلي حينما أردته رصاصة لكاتم صوت قتيلاً كثمن لخطوط ريشته الثائرة.

7.4. لوحة رقم (7) الإعلام كخطر أيديولوجي

1- الوصف: اللوحة تحتوي على قصة لها بطلان الأول تتجسد في شخصية الزوج، والثاني تتجسد في شخصية الزوجة، حيث أدارا حواراً قصيراً جداً عن خطر الإعلام المحدق بالعقول.

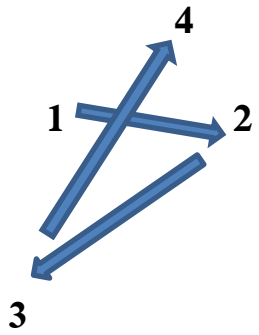
2- المستوى التعييني:

- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية		**الوصف والدلالات**
التأطير		تأطرت اللوحة بعناصر أيقونية واخرى السنية، واحتل الرجل وزوجته مركز الصورة بحجم بارز متساوي بين الإثنين، وكذلك برواز خارطة فلسطين أخذ اهتماماً في مركز الصورة.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		الصورة مقابلة تتوسط إطار اللوحة.
التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على:		شكل 1: الأُم (فاطمة).
		شكل 2: الأب (الرجل الكئيب) .
		شكل 3: الطفل (حنظلة).
		شكل 4: برواز حمل خارطة فلسطين.
الأشكال	**الأشكال الهندسية**	مستطيل: برواز خارطة فلسطين.
	الخطوط	خطوط مستقيمة: الخطوط التي تكون منها البرواز.
		خطوط متعرجة: في رسم الأب والأُم والطفل.
	الألوان	لون أبيض: إطار الصور، الملابس، الشخصيات البشرية.
		لون أسود: خلفية خارطة فلسطين، الباب، الكوفية الفلسطينية.

- **الرسالة اللغوية:** العبارة المكتوبة في يمين اللوحة والتي جاءت على لسان الأب "غلطانة يا فاطمة.. بالنسبة لقضيتنا بيظل في نظام الطف من نظام" في حين ردت الام "فاطمة" على زوجها "انا الي غلطانة يا زلمة .. ولا انت الي صرت خرفان من كثر ما لخموك بإعلامهم" وجاءت العبارتان بخط أسود بارز في اللوحة، وحمل تفسيراً للحديث الذى دار بين فاطمة وزوجها، ليقدم توضيحاً في توجيهه للمتلقي للتركيز على مغزى الصورة الذي تلخص في أن الإعلام هو من يصنع القناعات وهو من يؤدلج العقول.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[8]
الشخصيات البشرية	الأم: الوعي، الثورة، الرفض، الصمود.
	الأب: الانكسار، التبعية، الانسياق.
الأشكال الهندسية	مستطيل: نمو ، امتداد.
الخطوط	خطوط مستقيمة: ثبات، قوة.
	خطوط متعرجة: انكسار، تشبث، تردد، وهن.
الألوان	الأبيض: حكمة، طمأنينة، يقين.
	الأسود: حزن، رفض.

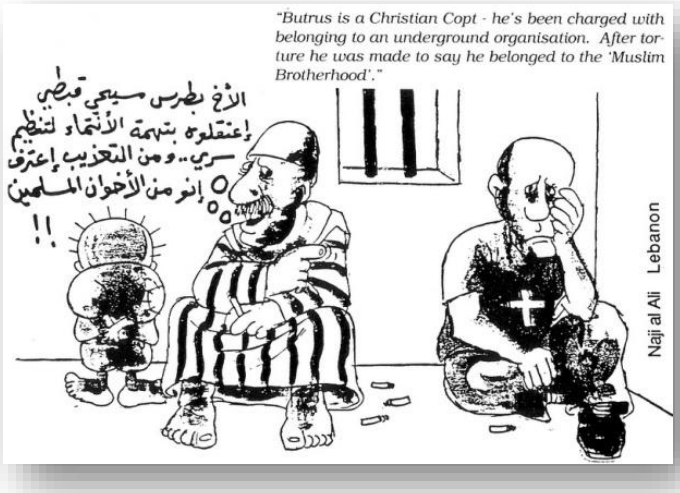
[8] انظر الاطار النظري ص 28-31

3- المستوى التضميني:

في هذه اللوحة تقود فاطمة "الزوجة" الحوار، مرددة شعارات تُعبِّر عن شخصيتها كامرأة تسعى للبناء، وكفلسطينية تدعو للصمود، ولا تتردَّد فاطمة في وصف الأشياء بأسمائها؛ فنراها تصوِّب كلام زوجها، الذي يحاول أن يقرأ المشهد العربي، بشكل سياسي: "غلطانة يا فاطمة.. بالنسبة لقضيتنا بيضل فيه نظام ألطف من نظام"، لتجيبه بشكل حادّ وقاطع: "أنا اللي غلطانة يا زلمة؟! والا إنت صرت خرفان من كثر ما لخموك بإعلامهم؟!".

وهي لا تنتقد الأنظمة العربية فحسب؛ بل تنتقد القيادات الفلسطينية المتخاذلة أيضاً؛ فهي إذ ترمز إلى الصمود والصبر والنقاء، فإنها أيضاً تحمل وعياً أيديولوجياً تستطيع من خلاله تصويب زوجها وانتقاد أفكاره واعتقاداته، خصوصاً فيما يتعلق بالأنظمة العربية والقيادات والتنظيمات الفلسطينية، لعبت الزوجة في هذه اللوحة دور الموجه الأيديولوجي، بل الحكيم، عندما صوبت كلام زوجها بالقول "لخموك بإعلامهم" فهذه رسالة صالحة لكل زمان ومكان، فغاية الإعلام تسويق الأفكار التي تعود على الأنظمة والحكومات والأحزاب بالنفع، فبندقية كل نظام عربي وكل حزب سياسي، وكل حركة تحرر فلسطيني تم استبدالها بالإعلام، كسيف أيديولوجي، وسوق لبيع الأفكار بالجملة.

8.4. لوحة رقم (8) اعتراف تحت التعذيب



1- الوصف: اللوحة عبارة عن زنزانة فيها رجل سجين سياسي مسلم، وسجين سياسي آخر مسيحي قبطي.

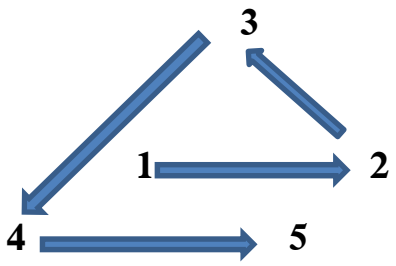
2- المستوى التعييني:

- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية		الوصف والدلالات
التأطير		تم تأطير هذه اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى السنية، فالرجلان المسيحي والمسلم احتلا مركز الصورة.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		الصورة مقابلة للمتلقي في الوسط.
التركيب والاخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على:		شكل 1: المعتقل المسلم.
		شكل 2: المعتقل المسيحي.
		شكل 3: النافذة.
		شكل 4: حنظلة.
		شكل 5: اعقاب السجائر.
الأشكال	**أشكال هندسية**	مربعات: مثلتها نافذة الزنزانة.
	الخطوط	خطوط مستقيمة: اطار النافذة، قضبان الحديد لنافذة الزنزانة، خطوط الصليب على صدر السجين المسيحي.
		خطوط متعرجة: في رسم الرجلان وشخصية حنظلة.
	الألوان	لون أبيض: أجزاء من الملابس، الصليب، الشخصيات البشرية، جدار الزنزانة.
		لون أسود: قضبان نافذة الزنزانة، أجزاء من ملابس الشخصيات البشرية، أعقاب السجائر.

- **الرسالة اللغوية:** العبارة المكتوبة في يسار اللوحة "الأخ بطرس مسيحي قبطي.. اعتقلوه بتهمة الانتماء لتنظيم سري.. ومن التعذيب اعترف انو من الاخوان المسلمين" وجاءت هذه العبارة مترجمة باللغة الإنجليزية على يمين اللوحة، وكتبت العبارتان بخط أسود متناسق مع الخطوط المستخدمة في اللوحة، وحملت تفسيراً للوحة، ليقدم توضيحاً في توجيهه للمتلقي للتركيز على فكرة اللوحة التي تتلخص في أن سجون الأنظمة العربية تُنطِق الأخرس، والمسيحي وتجمع كل التناقضات.

مخطط يوضح حركة العين:



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[9]
الشخصيات البشرية	المعتقل المسيحي: الدهشة، التوهان، الندم، الحسرة.
	المعتقل المسلم: السخرية.
	حنظلة: المستمع الصامت، الشاهد.
الأشكال الهندسية	مربع: الانغلاق، الضيق، التقوقع.
الخطوط	خطوط مستقيمة: الثبات، القوة.
	خطوط متعرجة: الانكسار، الضياع، الحزن.
الألوان	الأبيض: شك، فراغ، تركيز مع النفس.
	الأسود: سلبية، انتكاس، حزن.

3- المستوى التضميني:

استخدم الفنان ناجي العلي في هذه اللوحة رموزاً ودلالات تؤدي بالمتلقي إلى تكوين فكرة بل فكر يلخص حالة الأنظمة العربية المريضة، التي اصيبت بالهوس من الخوف على بقائها، فعملت على موالاة المحتلين، وزجت بالجميع في السجون، ووجهت اتهامات للمسيحين بالانتماء لتنظيمات سرية إسلامية، تهدد أمن وبقاء النظام، إنه التشرذم والتيه الذي تعاني منه الأنظمة الديكتاتورية العربية، والوهم الذي تسبب فيه الخوف على المناصب، فهنا ازدواجية مطلقة، حاول فيها الفنان ناجي العلي الكشف عن البعد الأيديولوجي الذي تعتمد عليه الأنظمة، فهو بعد براغماتي لا يحمل أي فكر ولا انتماء للوطن، فالوطن بالنسبة للأنظمة العربية تمثل وما زال في الحفاظ على المصالح والبقاء في سدة الحكم، وصولاً إلى

[9] انظر الاطار النظري ص 28-31

الخرف الأمني الذي أدى إلى الزج بالجميع في السجون، فالكل متهم ولا يوجد أحد بريء، الكل متآمر على الوطن ويحاول إفشال النظام.

9.4. لوحة رقم (9) التضامن العربي

1- **الوصف:** تحتوي اللوحة على (3) أشخاص يمتازون بالكروش الممتلئة التي تزينت بربطات عنق، وحنظله متفرج صامت.

2- **المستوى التعييني:**

- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية		الوصف والدلالات
التأطير		جاء تركيز الرسام على كامل محتويات اللوحة، وتم تدعيم الفكرة بنص لساني في اعلى اللوحة.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		الصورة مقابلة تتوسط اطار اللوحة.
التركيب والاخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على		شكل 1: الجريدة.
		شكل 2: رجل سمين (قارئ الجريدة).
		شكل 3: رجل سمين (ذو مؤخرة بارزة).
		شكل 4: رجل سمين(مستمع).
		شكل 5: حنظلة.
		خطوط متعرجة: خطوط انحناءات الجريدة.
	الألوان	لون أبيض: فضاء اللوحة.
		لون أسود: ملابس الاشخاص ولون الخطوط.

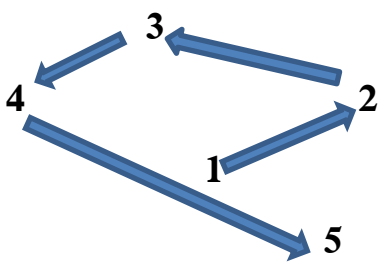
- **الرسالة اللغوية:** العبارة المكتوبة في وسط اللوحة، والتي عنونها بـ "التضامن العربي" وفي أعلى يمين اللوحة "إذا اسرائيل هجمت لازم نهجم" والتي نطقها من يقرأ الجريدة ليختبر ردة فعل من يستمعون اليه، في حين يرد الاخر باستغراب "مش فاهم قصدك نهجم على مين؟

النص اللساني الأول: "التضامن العربي" في رسالة على شكل وماهية ووظيفة التضامن العربي في ذلك الوقت، وكيف كانت الأنظمة العربية تنظر إلى طبيعة القضية الفلسطينية.

في حين جاء النص اللساني الثاني: "اذا إسرائيل هجمت لازم نهجم" والتي جاءت على لسان شخصية قيادية عربية، كما يمثلها ناجي العلي بالكرش المنتفخ واللباس الرسمي، وقصد ناجي العلي في هذه الكتابات توضيح ما يدور في اروقة الاجتماعات العربية، سواء كانت مصغرة او على مستوى القمم، اذا ان طبيعة طرح الجمل والاستفسارات والتعليقات بحد ذاتها تستنفر القارئ، ولربما لأنها حقيقية تؤثر بشكل مباشر في المتلقي، في حين يأتي الرد الذي يكمل السيناريو ويشعل الحيرة والسخط في النص اللساني الثالث: "وضح كلامك ، نهجم على مين؟" فهذا الرد الذي كان مستتراً قبل سنوات وأثناء رسم هذه اللوحة، أما اليوم فقد أصبح يقال بشكل أكثر قبحاً، فالغالبية العظمى من قادة الأنظمة اليوم لا يتجرؤون حتى على نبذ العنف الموجه من الإسرائيليين تجاه الشعب الفلسطيني، ولسان حالهم أصبح عاجزاً عن قول شيء غير الخذلان والاستنكار الخجول المميت.

إن العرب "الانظمة" كانوا وما زالوا ينظرون إلى قضية فلسطين على أنها عبء ولم نعد نستغرب إذا ما قامت الجيوش العربية بأمر من قياداتها بالهجوم على فلسطين أو على أي دولة عربية مجاورة مناهضة لإسرائيل، في حين أن مساعدتهم غير المعلنة لإسرائيل لم تعد موطن شك، بل هي اليقين بعينه.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[10]
الشخصيات البشرية	الرجل السمين(قارئ الجريدة): المؤامرة.
	الرجل السمين(المستمع): التابع المنبطح.
	الرجل السمين(ذو المؤخرة البارزة): مقتنص الفرص.
	حنظلة: المتفرج الصامت.
	خطوط متعرجة: لا استقرار، فوضى، انحراف عن المسار.
الألوان	الأبيض: صمت، دهشة.
	الأسود: خذلان وسكوت مهين.

3- المستوى التضميني:

اعتمد ناجي العلي على المبالغة في رسم ملامح شخصيات اللوحة، وهذه الملامح اعتاد أن يستخدمها لرسم ووصف الزعامات الفلسطينية والعربية، فهذا التصوير أصبح لصيق بهم بكروش كبيرة واذن كبيرة ورؤوس منتفخة بالحد الأدنى من الشعور والشعر؛ تحاكي هذه اللوحة كل زمان ومكان في أقطارنا العربية، فها نحن اليوم وبعد مرور أكثر **45** عاماً على استشهاد ناجي العلي، نجد أن لوحاته تحاكي واقعنا العربي المؤلم اليوم، كما أن ناجي العلي أشار في هذه اللوحة إلى عمق مأساة العرب حينها، بإرفاقه للرسالة الألسنية التي لخصت وعبرت عن حجم الخذلان الذي كان سائداً آنذاك وتفاقَمَ ورأى أشكالاً عدة في وقتنا الحاضر.

[10] انظر الاطار النظري ص 28-31

10.4. لوحة رقم (10) الدم صار زفت

1- الوصف: اللوحة عبارة عن حوار بين الرجل الطيب وزوجته فاطمه، حول موضوع الاقتتال بين الدول العربية.

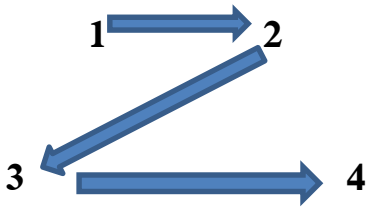
2- المستوى التعييني:

- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية		**الوصف والدلالات**
التأطير		تأطرت هذه اللوحة بعناصر ألسنية واخرى أيقونية، وركز الرسام على ردة فعل الرجل بعدما حاولت الزوجة التخفيف من هول الخبر موضوع اللوحة.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		الصورة مقابلة تتوسط اللوحة باتجاه نظر المتلقي.
التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على:		شكل 1: الرجل الطيب.
		شكل 2: الزوجة فاطمة.
		شكل 3: الجريدة.
		شكل 4: حنظلة.
	الخطوط	خطوط مستقيمة: خطوط إطار الجريدة.
		خطوط متعرجة: في رسم شخوص اللوحة وشخصية حنظلة، وفي رسم الجزء المكمل للجريدة.
	الألوان	لون أبيض: اللباس، الشخصيات البشرية، خلفية اللوحة.
		لون أسود: النصوص ومحتوى الجريدة.

- **الرسالة اللغوية:** العبارة المكتوبة على الجريدة "اقتتال الاخوة" والتي جاءت كرسالة لسانية رئيسيه أثارت جنون الرسم، في حين جاءت الرسالة اللسانية الثانية "حاجة تقولي الدم ما بصير ميه، الدم صار زفت" في إشارة إلى لوم الرجل الطيب لزوجته التي نفهم من خلال سياق الحديث أنها دائماً ما كانت تؤمن بأن الدم العربي دم أخوة، ومن المستحيل أن يهون على أي عربي، في حين أن اللوحة تخبرنا أنه هان وما زال يهون ويهان.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[11]
الشخصيات البشرية	الرجل الطيب: بسيط، فقير، وطني، قومي.
	الزوجة فاطمة: سطحية، حالمة.
	حنظلة: مشاهد صامت.
الخطوط	خطوط مستقيمة: ثبات، صلابة.
	خطوط متعرجة: لا توازن، عدم استقرار، هلوسة، صدمة.
الألوان	الأبيض: شبح، فراغ، صمت.
	الأسود: انتكاس.

[11] انظر الاطار النظري ص 28-31

3- المستوى التضميني:

ما يميز هذه اللوحة في بعدها الأيقوني العميق هي محاكاتها للحاضر المعاش اليوم، وفي اعتقادي أنها ستعيش لسنوات كثيرة قادمة، إن عمق الوعي لدى الفنان ناجي العلي، كان يصرخ دائماً ويستشرف المستقبل ويقرأه، وكأنه "يضرب بالرمل"، وهذه الفراسة لا علاقة لها بالأسحار بقدر ما لها علاقة بعمق قراءة المشهد العربي رغم عدم وضوحه في تلك السنوات كحاضر اليوم، لقد وظف ناجي العلي الرسالة اللسانية توظيفاً قوياً صارخاً بأن الأنظمة العربية لا تختلف على وجود الاحتلال بقدر ما تختلف على حدودها مع بعضها البعض، وعلى أطماعها النفطية وغيرها من الخلافات والسموم التي زرعها الاستعمار الغربي والإسرائيلي في عقول الحكام والأنظمة، وقد كان دور العلي هنا أن يحول دون وصول هذه السموم الى الشعوب العربية كي لا تنقسم بين مؤيد ومعارض، فالدم العربي واحد وهذا كان نداء العلي رغم نبوءته بأن الدم صار زفت؛ وهذا هو واقع حالنا اليوم، فها نحن نرى أن الدم صار زفت حتى في داخلنا الفلسطيني، فـ "الزفت" تكاثر يا علي في حين تم القبض على العروبة وإعدامها.

11.4. لوحة رقم (11) الفلسطيني متهم حتى تثبت ادانته

1- الوصف: تميزت اللوحة برسالة لسانية بالغة الوضوح في إشارتها إلى أن كل فلسطيني متهم ولا مفر من ادانته.

2- المستوى التعييني:

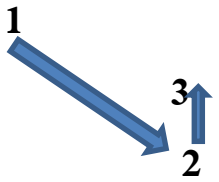
- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية		الوصف والدلالات
التأطير		شملت اللوحة عناصر ايقونية واخرى ألسنية، وكان تركيز الرسام على الرجل "المسؤول العربي" الذي حمل العصا.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		الصورة مقابلة تتوسط اللوحة باتجاه نظر المتلقي.
التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على		شكل 1: رجل بخلفية بارزة يمثل شخصية مسؤول عربي.
		شكل 2: العصا.
		شكل 3: حنظلة.
	الخطوط	خطوط مستقيمة: خطوط تشكلت منها العصا التي بيد الرجل المتكرش.
		خطوط متعرجة: في رسم شخوص اللوحة وشخصية حنظلة.
		خطوط متكسرة: انحناءات في ظهر الشخص المتكرش بطل اللوحة.
	الألوان	لون أبيض: الشخصيات البشرية، خلفية اللوحة، العصا.
		لون أسود: الكتابات، العصا.

- **الرسالة اللغوية:** هذه اللوحة تقرأ نفسها وتضع المتلقي في نصاب واحد للتفسير، ففيها بلاغة في التشبيه لما تحمله رسالتها اللسانية من قوة، والتي بفضل وجودها لا يحصل انزياح في التفكير أو الاعتقاد، إنه اعتقاد واحد باتجاه واضح ومفهوم دون أدنى شك، فالرسالة اللسانية المصاحبة للصورة، فيها اصرار على أن الفلسطيني متهم وسيبقى متهم، فهو مدان فقط لأنه فلسطيني وصاحب قضية،

وفي نظر الزعامات العربية ورجالات السلطات العربية يُعتبر الفلسطيني شر كونه يدافع عن قضيته ويحلم بالعودة لوطنه وأرضة، وهذا ما يعكر صفو الفكر المتصهين العربي حينها واليوم وكل يوم.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[12]
الشخصيات البشرية	الرجل المتكرش: متسلط، قمعي.
	حنظلة: مظلوم، صاحب قضية، ضحية.
الخطوط	خطوط مستقيمة: ثبات، صلابة.
	خطوط متعرجة: لا توازن، عدم استقرار.
الألوان	الأبيض: شبح، عزلة.
	الأسود: انتقام، حزن، سكوت.

3- المستوى التضميني:

جمعت هذه اللوحة بين الأيقوني والرمزي واللساني، ورغم مساحتها الصغيرة وتفاصيلها القليلة، إلا أنها بالغة الوصف، فتمثلت العصا هنا كرمز لفرض قوة الفكرة التي حملت عنوان اللوحة، وهي أن كل فلسطيني متهم وسيبقى متهم، والقوة من ستفرض هذه المعادلة وليس المنطق، في حين كان بطل هذه الرواية السلطوية شخصية تمثل مسؤول عربي، في إشارة إلى أن المسؤولين العرب أو المنظومة بشكل عام هي من فرضت العقاب على الفلسطيني في الداخل وفي الشتات، وذلك لأنه كان يطالب بأبسط حقوقه وهي العودة إلى أرضه التي تم تهجيره منها عنوة، لقد أشار ناجي العلي في هذه اللوحة إشارة بالغة الحدة ومختصرة في كيفية تطويع الفلسطيني وإقناعه بأنه كائن مخطئ، تأسيساً لزرع مخاوف

[12] انظر الاطار النظري ص 28-31

بداخله وبداخل كل مواطن عربي لكي يحيد عن طريق التحرير والنضال، فيما كان ناجي العلي لهم بالمرصاد، وكانت رسالته وطنية توعويه بامتياز، في إشارة إلى أن العلي مستودع أيديولوجي قومي وطني تحرري لم يتردد يوماً في بث أفكاره التوعوية للمواطن الفلسطيني والعربي.

12.4. لوحة رقم (12) اللاءات

1- **الوصف:** اللوحة تعيد صياغة اللاءات الثلاث التي كانت من نتائج قمة الخرطوم عام 1967 بعد انتهاء الحرب التي وحدت العرب في الهزيمة وهي: لا سلام مع إسرائيل، لا اعتراف بإسرائيل، لا مفاوضات مع إسرائيل،(مجموعة مؤلفين، 2023، ص52) والتي أصبحت لاحقاً بالنسبة للعلي أربعة لاءات ولكن اللاء الأخيرة هي الأقسى، في رسالة تأكيد من اللاجئ على الثوابت.

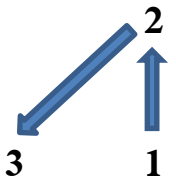
2- المستوى التعييني:

- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية		الوصف والدلالات
التأطير		تأطرت اللوحة بعناصر أيقونية وأخرى السنية، وكان تركيز الرسام على وسط اللوحة وأبرز الفكرة من اللوحة بالكتابات على صدر الرجل الطيب.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		الصورة مقابلة تتوسط اللوحة باتجاه نظر المتلقي.
التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على:		شكل 1: الرجل الطيب.
		شكل 2: شارة كوفية فلسطين.
		شكل 3: حنظلة.
الأشكال	**أشكال هندسية**	مربعات: مثلتها مكونات شارة الكوفية الفلسطينية.
		خطوط متعرجة: في رسم شخوص اللوحة وشخصية حنظلة.
		خطوط متكسرة: انحناءات في معطف الرجل الطيب.
	الألوان	لون أبيض: الشخصيات البشرية، خلفية اللوحة، الملابس.
		لون أسود: الملابس وشارة الكوفية الفلسطينية.

- **الرسالة اللغوية:** العبارات المكتوبة في وسط اللوحة على صدر الرجل اللاجئ، جاءت محتلة مركز مهم مقابل نظر المتلقي، في إشارة إلى أن تركيز اللوحة على ما يحتويه هذا النص والذي حمل رسالة لسانية "لا صلح.. لا مفاوضات.. لا اعتراف.. لاجئين 1948" وجاءت جميع العبارات على صدر الرجل اللاجئ بنفس حجم الخط في إشارة إلى أن أهمية العبارات واحدة بالنسبة للفلسطينيين، وهذه الرسالة صاحبتها رسالة السنية ثانية كتب من خلالها أسماء المخيمات الفلسطينية في الشتات، تأكيداً على أن من أهم الثوابت هي عودة اللاجئين استكمالاً للثوابت التي أقرتها قمة الخرطوم.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[13]
الشخصيات البشرية	الرجل الطيب: بسيط، فقير، وطني، رافض للسلام مع الإسرائيليين.
	حنظلة: مشاهد صامت.
الأشكال الهندسية	مربعات: الأرض، الثبات، دقة الأهداف.
الخطوط	خطوط منحرفة: صعود، صلابة.
	خطوط متعرجة: لا توازن، عدم استقرار.
الألوان	الأبيض: حكمة.
	الأسود: نبل، إصرار.

3- المستوى التضميني:

شكلت اللوحة صرخة في وجه كل من يحاول التلاعب في مصير الثوابت العربية تجاه قضية فلسطين، ودشن الراحل ناجي العلي هذا الثبات بإضافة "لاجئين 1948" كتأكيد على حق العودة، كثابت أصيل من ثوابت القضية الفلسطينية، ودعم العلي هذا الثبات في الموقف الرافض للمفاوضات، ولجميع أشكال الحل السلمي لأنه تنبأ بحدوث هذا السلام مع الدول العربية، ومع منظمة التحرير الفلسطينية، واعتمد لتدعيم موقفه على رموز لسانية وأخرى أيقونية، وتمثلت اللسانية في العبارات المكتوبة في مركز اللوحة على صدر الرجل الطيب، إضافة الى ذكره لعدد من أسماء مخيمات اللجوء كذاكرة طويلة الأمد لوجود

[13] انظر الاطار النظري ص 28-31

الاحتلال والحق في تحرير الأرض والعودة، في حين تمثلت الرموز والأيقونات في استخدامه لشارة الكوفية الفلسطينية التي تمثل رمزية الوجود والحق الفلسطيني في الوجود والعودة وكنس الاحتلال.

13.4. لوحة رقم (13) صراع فلسطين مع الفصائل الفلسطينية

1- الوصف: احتوت اللوحة وصفاً لظاهرة كثرة الفصائل الفلسطينية، والانشقاقات الكثيرة التي كانت تحدث من حين لآخر، مما أدى إلى حالة من الصراع المخيف الذي لم يكن يخدم إلا مصلحة العدو.

2- المستوى التعييني:

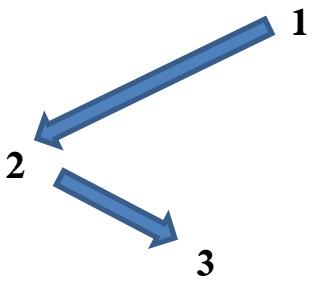
- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية	الوصف والدلالات
التأطير	شمل تأطير هذه اللوحة عناصر ايقونية وأخرى السنية، وركز الرسام على الاستنساخ للشخوص وبكثرة.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف	الصورة جانبية من جهة اليمين.

التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على		شكل 1: رجال عدة.
		شكل 2: الرجل الطيب.
		شكل 3: حنظلة.
		خطوط متعرجة: في رسم شخوص اللوحة وشخصية حنظلة.
		خطوط متكسرة: انحناءات في ظهر الرجل الطيب في يسار اللوحة
	الألوان	لون أبيض: الشخصيات البشرية، خلفية اللوحة.
		لون أسود: الملابس، شارة الكوفية الفلسطينية.

- **الرسالة اللغوية:** حملت اللوحة أكثر من رسالة لسانية، لكننا سنتعامل مع اللوحة على أنها تحمل فقط رسالتان: الأولى جاءت على السنة الشخوص في أعلى الصورة، وهي مختزلة وتفيد الانقسامات والانشقاقات والخلافات بين الفصائل الفلسطينية، وبين أبناء الفصيل الواحد، وجاءت على نحو "سجل أنا مع ابو عمار.. سجل انا مع جورج حبش .. سجل انا مع ابو العباس ... سجل انا مع ابو جهاد.. الخ" وهذه الخلافات تكون بسبب الزعامة وليست خلافاً جوهرياً على طريقة التحرير، أما الرسالة الألسنية الثانية فهي ما جاء على لسان الرجل الطيب في تعليقة على ما قاله المنشقين حيث رسالته "سجل أنا بريء منهم حتى قيام الوحدة"، ولربما شبه هنا "الوحدة" بـ "القيامة" نظراً ليأسه من حدوثها، وهذه نبوءة من عديد نبوءات الفنان ناجي العلي.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[14]
الشخصيات البشرية	رجال الفصائل: انتهازيين، غير منتميين ، فراغ وطني، براغماتيين، منتفعين.
	الرجل الثاني الطيب: وطني، فقير، ليس مريضا بالفصائلية، صاحب أيديولوجيا، وحدوي.
	حنظلة: مشاهد صامت.
الخطوط	خطوط متكسرة: فوضى.
	خطوط متعرجة: لا توازن، عدم استقرار، هلوسة.
الألوان	الأبيض: شك، فراغ.
	الأسود: انتكاس.

3- المستوى التضميني:

لقد شكل الاقتتال بين قيادات الفصائل الفلسطينية حالة من الرعب والألم منذ أن بدأ الاقتتال، وحينما أشار ناجي العلي في هذه اللوحة في رسالته الالسنية المرفقة "سجل انا بريء منهم الى قيام الوحدة" كان يقصد أن حالة الانقسام مزمنة ولن تنتهي بحل، وفعلاً الانقسام لم يجلب إلا انقسامات، وكان على فلسطين المغتصبة ومواطنيها المشردون دائماً دفع فاتورة تعنت قيادات الفصائل، أما خطر الانقسام

[14] انظر الاطار النظري ص 28-31

الخارجي فهو السماح لقوى إقليمية عربية ودولية وضع يدها والتحكم في مصير القضية مما أجج الخلافات وزاد حدتها، وكانت إشارة في حينها لبداية نهاية الثورة الفلسطينية المعاصرة، وهذا ما اصبح واقعاً فعلاً بعد زمن ليس ببعيد.

استخدم ناجي العلي الرموز اللسانية لتثبيت خطر هذه الظاهرة، بالإضافة إلى رموز أيقونية تمثلت في صمت حنظلة وحالة استنساخ الوجوه في اللوحة، إضافة إلى استنساخ شارة الكوفية التي أصبحت نسخاً صغيرة وضعيفة في نفس الوقت.

كان ناجي العلي لا يتهاون مع مشكلة الانقسام، وكان يتهم اليسار بمعارضة ياسر عرفات ظاهرياً، في حين أنهم يتفقون معه جوهرياً، لا سيما أنه يساراً راديكالياً، فقد كان جورج حبش لا يعارض ضمنياً على إقامة دولة على حدود 1967، ورغم أن العلي كان يتناغم سياسياً مع الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، إلا أنه كان دائماً يرفض صمت وموافقة الجبهة الشعبية الضمنية على حل التسوية لما رأى فيه العلي من ضياع لحقوق اللاجئين (العابودي، 1989، ص81).

14.4. لوحة رقم (14) التحريض على المقاومة

1- **الوصف:** اللوحة تمثل مشهداً في غرفة صف، يمثل الرجل الطيب فيها المدرس الذي كتب عدة عبارات أضخمها وأوضحها ومن سيطرت على مركز اللوحة عبارة تحريضية للاستمرار في قتال المحتلين.

2- المستوى التعييني:

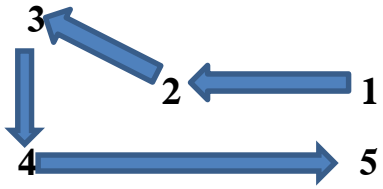
- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية		الوصف والدلالات
التأطير		شمل تأطير هذه اللوحة عناصر أيقونية وأخرى ألسنية، وركز الرسام على العبارة المكتوبة على اللوح المدرسي الجانبي.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		الصورة مقابلة تتوسط اللوحة باتجاه نظر المتلقي.
التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على:		شكل 1: الرجل الطيب.
		شكل 2: الخنجر على شكل قلم.
		شكل 3: لوح الكتابة الجانبي.
		شكل 4: حنظلة.
		شكل 5: مقعد خشبي.
الأشكال	**أشكال هندسية**	مستطيلات: تمثلت في إطار اللوح الجانبي.
		دوائر: رؤوس أرجل المقعد الخشبي، رأس مقبض الخنجر.
	الخطوط	خطوط مستقيمة: خطوط زوايا قطع الخشب المكونة للمقعد، زوايا إطار اللوح الجانبي، إطار الخنجر على امتداده، أرجل اللوح الجانبي.
		خطوط متعرجة: في رسم شخوص اللوحة وشخصية حنظلة.
		خطوط متكسرة: انحناءات في ظهر الرجل الطيب.
	الألوان	لون أبيض: الشخصيات البشرية، خلفية اللوحة، خلفية اللوح الجانبي، أرجل المقعد وارجل اللوح الجانبي.
		لون أسود: الملابس، مقبض الخنجر.

- **الرسالة اللغوية:**

تشير الرسالة اللسانية في هذه اللوحة إلى عبارة تحريضية كتبت على اللوح الجانبي في الصف المدرسي "ضرب الخناجر ولا ... حكم النذل فيا"، وجاءت الكتابة بخط أسود كبير بارز، يسرق عين المتلقي لقراءتها، والتي هي جملة مقتطعة من أغنية للفنان الفلسطيني أبو عرب، وتعتبر هذه الجملة أو هذا المقطع من الأغنية رمز للثورة والفداء من أجل الوطن، ودائماً ما كان يردده فدائيو الفصائل الفلسطينية. حملت رسالة اللوحة اللسانية تحريضاً واضحاً على استئناف المقاومة واستمرار مهاجمة المحتل.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[15]
الشخصيات البشرية	الرجل الطيب: بسيط، فقير، وطني صاحب ايديولوجيا تحررية.
	حنظلة: مشاهد مشارك في الحدث
الأشكال الهندسية	مستطيل: الثبات، دقة الاهداف، الاحتواء.
	دائرة: ديناميكية وحركة.
الخطوط	خطوط مستقيمة: ثبات، صلابة.
	خطوط متعرجة: فوضى، عدم استقرار.
الألوان	الأبيض: الحكمة، الصمت.
	الأسود: نبل، حزن.

[15] انظر الاطار النظري ص 28-31

3- المستوى التضميني:

وظفت اللوحة الرموز الأيقونية والألسنية لترسيخ الرسالة الضمنية من اللوحة، والهدف الذي نادت به وهو التحريض على مقاومة المحتل، فلا صوت يعلو على صوت النضال ضد المحتلين. اللوحة اشارة الى إعادة دور المدارس في تنمية الفكر المقاوم لدى الطلبة، ذلك أنها مؤسسة هامة في تعبئة الأفراد ضد المحتلين وحثهم على النضال والمقاومة.

اعتمد الفنان في هذه اللوحة على تضخيم الخنجر كرمز عربي دال على الثأر وجعله بارزاً في وسط اللوحة، وتلاه في الأهمية والبروز العبارة التي كتبت على اللوحة "عبارة التحريض".

وضعية حنظلة في هذه اللوحة تفاعلية، فلم يكن مشاهداً صامتاً، رغم أن صمته دائما تعبيراً عن الرفض، بل انه في هذه اللوحة طالب أو ثائر صغير مشارك، يتعلم فنون الصمود والثبات وعدم الاستسلام ورفض المساومة على الحقوق.

15.4. لوحة رقم (15) بلفور واللاجئين

1- **الوصف:** اللوحة عبارة عن جلسة عائلية يتبادل فيها أفراد العائلة وهم في شتاتهم الحديث حول القضية الفلسطينية، ومن الواضح أن الأب كان يكرر على مسامع عائلته ما جرى لهم جراء وعد بلفور الذي منح وطن قومي لليهود في فلسطين، في حين يلفت الطفل نظر أبيه الى الحديث عما ساهم في ضياع فلسطين واستكمل مهمة بلفور.

2- **المستوى التعييني:**

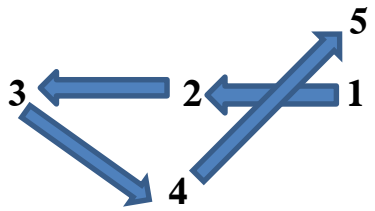
- الرسالة التشكيلية

الرسالة التشكيلية		الوصف والدلالات
التأطير		تأطير اللوحة اعتمد على عناصر أيقونية ولسانية، وجاء في مركز اللوحة الأب والأُم والأولاد، وجاءت النصوص في أعلى اللوحة لتوضيح ما يدور في الجلسة من حديث، إضافة إلى برواز يحتضن خارطة فلسطين التاريخية.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		اتخذ الرسام زاوية أمامية في وسط اللوحة مقابل المتلقي.
التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على:		شكل 1: الام فاطمة.
		شكل 2: الأب الرجل الطيب.
		شكل 3: الطفل الذي يتحدث.
		شكل 4: حنظلة.
		شكل 5: برواز خارطة فلسطين.
الأشكال	**أشكال هندسية**	مستطيلات: تمثلت في برواز الخارطة.
		دوائر: الطاولة الخشبية أمام الطفل.
	الخطوط	خطوط مستقيمة: مقاطع الطاولة، اطار برواز الخارطة.
		خطوط متعرجة: في رسم اشخاص اللوحة وشخصية حنظلة.
	الألوان	لون أبيض: الطاولة، خلفية الخارطة، الشخصيات البشرية، فضاء اللوحة.
		لون أسود: ملابس اشخاص اللوحة، خيوط الخارطة المعلقة على الحائط.

- **الرسالة اللغوية:** حملت الرسالة اللغوية معاني تتعلق بصلب قضية تهجير الفلسطينيين، فالطفل أشار إلى تكرار والده للحديث عن وعد بلفور، وما سببه من ضياع لفلسطين وتهجير لأهلها بقوله"

طوشت سمانا يابا حاجة تحكيلنا عن وعد بلفور.. احكيلنا عن التخاذل العربي.. عن الدعارة السياسية.. عن الي وعدونا بتحرير فلسطين ولحسو كلامهم"، وهذه رسالة بليغة التعبير عميقة الأثر، فحواها يشير الى ان التخاذل العربي هو من اضاع فلسطين، والدعارة السياسية هنا يقصد بها محاولات الجنوح للحلول السلمية والتضييق على المقاومين، ويكمل الطفل حديثة.. احكيلنا عن الي وعدونا بالتحرير ولحسو كلامهم"، وهم القيادات والزعامات العربية التي استبدلت القضية الفلسطينية بالشعارات واللاءات والأغاني الوطنية.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[16]
الشخصيات البشرية	الأب: فقر، ضياع، اكتئاب، تعويل,
	الأم: صبر، ثبات، صمت.
	الطفل: حكمة، ثورة، وعي.
	حنظلة: مشاهد صامت.
الأشكال الهندسية	مستطيلات: امتداد، ثبات، تركيز.
الخطوط	خطوط مستقيمة: استمرارية، صلابة.
	خطوط متعرجة: فوضى، تشتت.
الألوان	الأبيض: صمت، تركيز مع النفس.
	الأسود: فراغ، انتكاس، خوف من المستقبل.

[16] انظر الاطار النظري ص 28-31

3- المستوى التضميني:

هذه اللوحة قنديل وعي، وقام فيها الفنان بتوظيف عدة أدوات رمزية وأيقونية ولسانية للإحاطة بالفكرة الرئيسية من اللوحة، فمن أهم رسائل الفن نشر الوعي، ونشر ثقافة المقاومة، وفهم القضية فهماً دقيقاً، فاستخدم الفنان عبارات من الإرث الشعبي الفلسطيني والعربي العميق والمتجذر، حين رد الطفل على أبيه بكلمة "طوشت سمانا يابا"، وكأن الطفل يهز كتفي والده ويقول له استيقظ يا والدي، لم يعد بلفور عدونا، عدونا اليوم هم الأنظمة العربية المتخاذلة، الفصائل المتناحرة على القيادة والمكاسب والزعامة، عدونا يا والدي من تخاذل مع القضية وتخلى عنها، في حين وظف العلي الرموز الأيقونية لإيصال رسالته من اللوحة بوضع برواز يحتوي الخارطة الفلسطينية لفلسطين التاريخية، في رسالة تأكيد على أن فلسطين من بحرها إلى نهرها هي فلسطين المقصودة، وليست فلسطين التي تريدها منظمة التحرير، ولا فلسطين التي تريدها الدول العربية، في حين أن الأم جالسة صامتة في إشارة منها بالسماح لطفلها باستكمال الحديث، وكأن لسان حالها يقول استمر يا ولدي، فكيف لا وهو الطفل الطالب الفلسطيني الذي يظهر وهو يدرس في جو عائلي يدل على انه من الطلاب الاذكياء وأصحاب المبدأ، اشتغل ناجي العلي ايقونياً ولسانياً من خلال استخدامه لأدوات ومصطلحات عامية بسيطة يسهل فهما، وتنساب في العقل وتبدأ بالتحريض على النضال فوراً.

16.4. لوحة رقم (16) عجز الأنظمة العربية

1- **الوصف:** جاءت اللوحة على شكل ترادف زمني بين الوعد وعدم إمكانية تحقيق الوعد، الرهان المستحيل على حلق الشوارب في حال حررت الأنظمة العربية جزء من القدس.

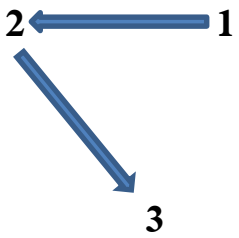
2- المستوى التعييني:

- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية		**الوصف والدلالات**
التأطير		تم تأطير اللوحة بعناصر لسانية وأيقونية.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		اللوحة في الوسط مقابل المتلقي.
التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على:		شكل 1: الرجل الطيب مراهنًا.
		شكل 2: الرجل الطيب مستمرا في الرهان.
		شكل 3: حنظلة.
الأشكال	**أشكال هندسية**	مستطيلات: تمثلت في برواز الصورة الأولى والثانية.
	الخطوط	خطوط مستقيمة: إطار الصور.
		خطوط متعرجة: في رسم اشخاص اللوحة وشخصية حنظلة.
	الألوان	لون أبيض: الشخصيات البشرية، اللباس.
		لون أسود: فضاء الصورتين، الشوارب.

- **الرسالة اللغوية:** تمثلت الرسالة الألسنية في هذه اللوحة في عبارة شعبية شائعة، وهو رهان بالكلمات العامية الفلسطينية يقوله الشباب والرجال كتحد صارخ "والله لأحلق شواربي إذا هالأنِظمة العربية بتحرر شبر من القدس"، وجاء الخط الذي كتبت فيه العبارة واضحاً لوجود خلفية بيضاء قامت باحتوائه ليبرز بشكل أكبر، فهو سيناريو اللوحة الرئيسي.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[17]
الشخصيات البشرية	الرجل الطيب 1: تحد، صلابة.
	الرجل الطيب 2: يأس، خذلان، فقدان أمل.
	حنظلة: مشاهد صامت.
الأشكال الهندسية	مستطيلات: الاحتواء.
الخطوط	خطوط مستقيمة: صلابة.
	خطوط متعرجة: فوضى، استسلام.
الألوان	الأبيض: تركيز مع النفس.
	الأسود: انتكاس، حزن، مستقبل غامض.

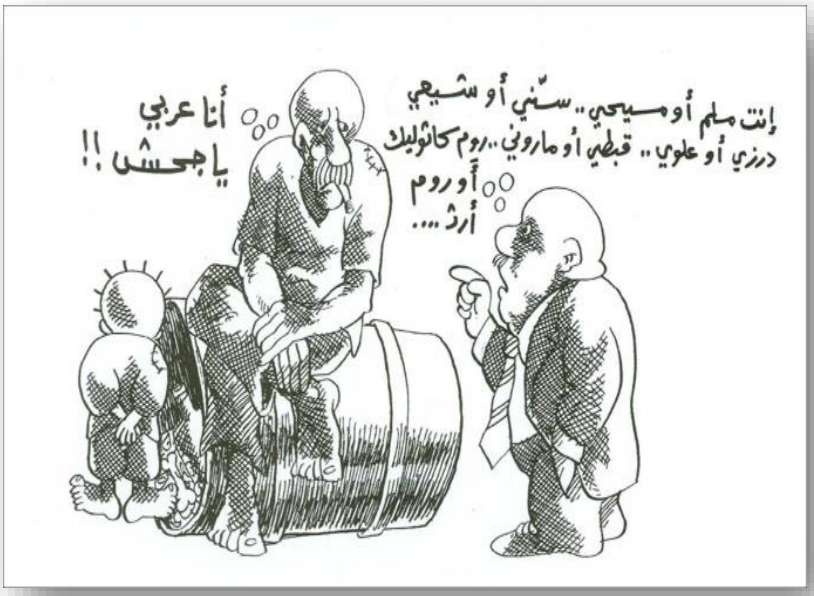
3- المستوى التضميني:

نقطة القوة في هذه اللوحة تجلت في الرسالة الألسنية التي تمتد الى عمق التراث الشعبي الفلسطيني، وكذلك للرسالة امتداد رمزي عربي سواءً في بلاد الشام او باقي الأقطار العربية. فالشارب بالنسبة للعرب رمز للرجولة(زلط واخرون، 2014، ص490)، فالإشارة والمراهنة على حلق الشوارب في الإرث العربي لها تداعيات خطيرة، ولا يلجأ لها المواطن الفلسطيني أو العربي إلا إذا كان يخوض مغامرة مضمونة النتائج، والعلي هنا وقبل **40** عاماً كان يحمل هذه النبوءة التي تضاف إلى عديد النبوءات، فكان متيقن أن الأنظمة العربية لم ولن تستطيع تقديم شيء لقضية فلسطين، وأخذ يروج لفكرة اعتماد الفلسطينيين

[17] انظر الاطار النظري ص 28-31

على أنفسهم في تحرير أرضهم، وإذا اتكلوا وتواكلوا على الأنظمة العربية، سيغزو الشعر وجوههم حتى يغطيها بالكامل.

17.4. لوحة رقم (17) الفقر بالبعد القومي



1- **الوصف:** اللوحة تمثل صورة لرجل مسؤول، أو رجل سياسي، يلتقي برجل فقير يجلس على ناصية الشارع موجهاً له سؤال طائفي عقيم.

2- المستوى التعييني:

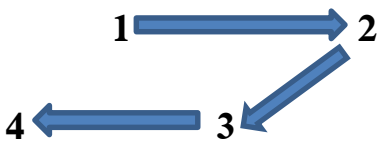
- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية	الوصف والدلالات
التأطير	تم تأطير اللوحة بعناصر لسانية وأيقونية.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف	اللوحة جانبية على اليمين من المتلقي.
التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على	شكل 1: الرجل الفقير.
	شكل 2: الرجل المسؤول او السياسي.
	شكل 3: حنظلة.

الأشكال	**أشكال هندسية**	دوائر: تمثل في البرميل الذي يجلس عليه الرجل الفقير,
		خطوط متعرجة: في رسم اشخاص اللوحة وشخصية حنظلة.
	الألوان	لون أبيض: الشخصيات البشرية، وفضاء اللوحة.
		لون أسود: لباس الشخصيات، البرميل.

- **الرسالة اللغوية:** الرسالة الألسنية في هذه اللوحة كانت دارجة على ألسن اللبنانيين كنتاج طبيعي للخلافات الطائفية التي كانت سائدة بقوة، وما زالت حتى يومنا هذا خنجراً في ظهر الخارطة اللبنانية. حيث يعتبر لبنان بلداً نموذجياً يحتوي العديد من التشكيلات الإثنية والمذهبيات القومية(ارزوني، 1997، ص85). السؤال المطروح عقيم وجد لتفريق الشمل، ولخلق الفتن "انت مسلم ولا مسيحي، سني ولا شيعي، درزي او علوي ... الخ " في حين يأتي الرد الحاد الحكيم الموزون ليقصف غرور السائل بالرد عليه بـ "انا عربي يا جحش!!" في إشارة إلى إن هذا السؤال وما يأتي على نسقه لا يصدر إلا من (جحش) أو (بغل) لا يعلم المعني الحقيقي للفتنة الطائفية، أو انه يستخدمها تحقيقاً لمفسدة ومطمع، وجاء النص بخط واضح وبارز في اللوحة وفقاً للمساحة الاجمالية، في إشارة للتأكيد على أهمية النص المرافق للوحة ونوعية وطبيعة الكلمات المستخدمة التي من شأنها ترسيخ معتقد، أو مجابهة ظاهرة أو إقصاء فكرة.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[18]
الشخصيات البشرية	الرجل الفقير: تحد، صلابة، فكر، وحدوي.
	الرجل السياسي او المسؤول: تعنت، فوقية، غباء، انتهاز.
	حنظلة: مشاهد صامت.
الأشكال الهندسية	دوائر: ديناميكية وحركة.
	خطوط متعرجة: فوضى، انحراف.
الألوان	الأبيض: طمأنينة، راحة.
	الأسود: نبل، تعنت.

3- المستوى التضميني:

وظف الفنان في هذه اللوحة عناصر أيقونيه والسنية، تمثلت في رموز كان منها البرميل الذي يجلس عليه الرجل الفقير في عرض الشارع، والذي كان سبباً في ظهور الرجل الفقير بشكل أكبر في عرض اللوحة وبرز أكثر من الرجل السياسي، إضافة الى إستخدام الفنان لرمزية الكلمات "كـ جحش" والتي رد فيها الرجل الفقير على السياسي الانتهازي وكانت صفعةً له رداً على سؤاله المسموم، ناجي العلي في رسوماته كان يصنع جذور للقصة حينما يحبكها، تشعر أنها أتت اليك من بعيد، من جذور قومية أو دينية أو تراثية أو قصة شعبية أو أمثال، عبارات أغاني وطنية، حوارات متداولة في الشارع، هذه البساطة الساحرة هي التي جعلت لرسائله الألسنية أثر الرصاص المصبوب، هذا بالإضافة طبعاً لاستخدامه شخصيات بحد ذاتها جعلت المتلقي على الدوام يعرفها وكأنه متابع لمسلسل حلقاته لا تنتهي، ممتع ومضحك ويحمل رسائل عميقة، نصوص ثائرة محرضة موجهه، تحفز المواطن العادي على نشر الوعي، وتحثه على الرجوع دوماً لبعده القومي، في إشارة إلى أن التفرقة هي التي ستزيد فلسطين ضياعاً، وبالطبع سادت الفرقة وامتلأت عواصم الدول العربية سفارات وشمعدان إسرائيلي.

[18] انظر الاطار النظري ص 28-31

18.4. لوحة رقم (18) البيت الفلسطيني

1- **الوصف:** اللوحة عبارة عن اقتحام مقاوم فلسطيني فقد ساقه اثناء اشتباكه مع العدو لجلسة لفصائل منظمة التحرير يطالبهم بقتال اسرائيل كخيار وحيد لا ثاني له.

2- المستوى التعييني:

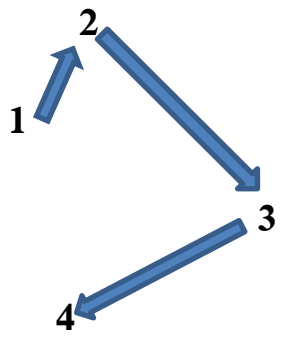
- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية		**الوصف والدلالات**
التأطير		تم تأطير اللوحة بعناصر لسانية وأيقونية.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		اللوحة في الوسط مقابل المتلقي.
التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على:		شكل 1: اللاجئ.
		شكل 2: الباب (البيت الفلسطيني).
		شكل 3: حنظلة.
		الشكل 4: أحذية المشاركين في الاجتماع.
الأشكال	**أشكال هندسية**	مستطيلات: الباب وإطار الباب.
		خطوط متعرجة: في رسم اشخاص اللوحة وشخصية حنظلة.

	الألوان	لون أبيض: الشخصيات البشرية، وفضاء اللوحة، لباس الشخصيات البشرية.
		لون أسود: البيت الفلسطيني من الداخل، أحذية المشاركين.

- **الرسالة اللغوية:** الرسالة اللسانية الاولى حملتها شارة معلقة على الباب في توضيح لان المناضل توجه للبيت الفلسطيني والمقصود هنا منظمة التحرير بفصائلها المختلفة، في هذه اللوحة رسالة أَلْسُنِيَّة حادة كسابقاتها بل تتفوق في قوة الرسالة ورمزيتها.. "الي ما بدو يقاتل اسرائيل يفرجينا عرض كتافه.. تفضلوا بلا مطرود.. يلا بره !!"، وجاءت الرسالة الأَلْسُنِيَّة بخط واضح سيطر على عين المتلقي وهذا النوع من اللوحات لا يمكن تحديد رسالتها إلا بوجود نص، والنص هنا مميز سواء من حيث حجم الخط أو موقعة في اللوحة، في حين ركز العلي على كلمة "برة" التي ميزها بحجم خط كبير بالمقارنة بباقي الخطوط التي تشكلت منها اللوحة سواءً خطوط الكتابة أو خطوط الرسم.

- **مخطط يوضح حركة العين:**



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[19]
الشخصيات البشرية	اللاجئ المقاوم: تحد، صلابة، فكر، تحرري.
	حنظلة: مشاهد صامت.
الأشكال الهندسية	مستطيلات: دقة الاهداف، احتواء.
الخطوط	خطوط متعرجة: فوضى، انحراف.
الألوان	الأبيض: حكمة، تركيز.
	الأسود: نبل، غضب، انفجار.

3- المستوى التضميني:

وظف الفنان ناجي العلي في هذه اللوحة رموزاً أَلْسُنِيَّة بالغة الأثر في العمق الفلسطيني، كما استخدم وأعتمد على توظيف الأيقونات لتدعيم رسالته؛ اللوحة إشارة إلى لهو منظمة التحرير وفصائلها المتعددة وانشغالهم عن مبرر تأسيس المنظمة ورسالتهم من هذا التنظيم والتعبئة الشعبية التي هدفها توجيه البوصلة نحو المحتل؛ وفقط المحتل. المنظمة وما تمخض عنها من مؤسسات متنوعة نقابية وطلابية ونسوية.. الخ، انحرف مسارها، وانغمست في لهو الحياة واعتادت على الشتات وحياة اللجوء، غرقوا في الفساد بمختلف أشكاله وألوانه، ليأتي رجل مقاوم فقد ساقة في إحدى المعارك مع المحتل ليصرخ في وجههم جميعاً، بأن الذي لا يريد قتال إسرائيل مكانه ليس هنا، وليذهب خارج البيت الفلسطيني، تأتي رمزية عميقة في وجود الأحذية أمام باب البيت الفلسطيني، في إشارة إلى أن المناضلين والمقاومين دائماً ما يكونوا مطاردين ومطلوبين، ولا يخلعوا أحذيتهم في حين أن الجميع حسب اللوحة خلع حذائه خارج البيت الفلسطيني، في إشارة إلى أنهم ليسوا مهددين ويأتون للسمر وتبادل الأحاديث والتسلية، خصوصاً في ظل وجود أحذية نسائية كما هو واضح في اللوحة، ناجي العلي كان دائم المراقبة لفصائل منظمة التحرير دون استثناء ودائماً ما كانت فصائل المنظمة تشكل هاجساً له بسبب تقاعسها ولهوها في الفساد، وعدم اكتراثها لقضية التحرير، وقبولها الضمني لحوارات التسوية مما أثار غضبة في عدة محطات لمسناها في رسومات عديدة ركزت على نفس القضية.

[19] انظر الاطار النظري ص 28-31

19.4. لوحة رقم (19) "تيه" القيادات الفلسطينية

1- **الوصف:** تحاكي اللوحة واقع أطفال الحجارة الذين انتفضوا في وجه المحتل، حيث يقوم الأطفال بتقسيم الأدوار فيما بينهم، إذ يطلب أحدهم من الآخر أن "يرجم" الإسرائيليين، في حين ينوي هو "رجم" القيادات الفلسطينية بسبب فرقتها وعدم توحدها.

2- المستوى التعييني:

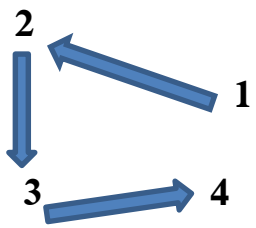
- **الرسالة التشكيلية**

الرسالة التشكيلية	الوصف والدلالات
التأطير	تأطرت اللوحة بعناصر أيقونية والسنية، وطغى الجانب الرمزي سواء للأيقونات أو للجانب البلاغي الالسني.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف	اللوحة جانبية مقابل المتلقي من جهة اليمين.
التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على	شكل 1: اطفال الحجارة.
	شكل 2: الجنود الاسرائيليين.
	شكل 3: حنظلة.
	شكل 4: الحجارة.

الأشكال	**أشكال هندسية**	مستطيلات: مخازن اسلحة الجنود، قطع الحجارة.
		النجمة السداسية: نجمة داوود على خوذة الجندي.
	الخطوط	خطوط متعرجة: في رسم اشخاص اللوحة وشخصية حنظلة.
		خطوط متقاربة ومتباعدة: الأرض التي يقف عليها الأطفال والجنود (ارض المعركة).
	الألوان	لون أبيض: الحجارة، الشخصيات البشرية، فضاء اللوحة.
		لون أسود: ملابس اشخاص اللوحة، أسلحة وعتاد الجنود الاسرائيليين.

- **الرسالة اللغوية:** احتوت الرسالة الألسنية على مصطلحات رائجة مثل "ارجم" وهي كلمة تعتبر شعبية في ظاهرها عند الفلسطينيين، ولها رمزية في مقاومة المحتل الإسرائيلي، فالحوار يدور بين أطفال الحجارة في هذه اللوحة حول توزيع الادوار، فواحد منهم ينوي رجم القيادات الفلسطينية في حين يوكل مهمة رجم الإسرائيليين للآخر، في إشارة إلى المساواة بين المتخاذل الفاسد والمحتل، كما أن النص المرافق للوحة تواجد في مكان ملفت في الأعلى وبخط واضح ولغة عامية وسهلة.

مخطط يوضح حركة العين:



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات[20]
الشخصيات البشرية	أطفال الحجارة: انتماء، وعي، صبر، فكر تحرري، فكر وحدوي.
	الجنود الإسرائيليين: اجرام، احتلال، حقد.
	حنظلة: ثورة، استمرار في الهجوم.
الأشكال الهندسية	النجمة السداسية: ترمز الى علوم السحر والشعوذة[21]، رمز لعلم دولة الاحتلال الإسرائيلي.
الخطوط	خطوط متعرجة: فوضى، تشتت.
	خطوط متقاربة ومتباعدة: العنف والصدمة، الاتساع والبعد.
الألوان	الأبيض: حكمة، حدة.
	الأسود: انتكاس، جهنم، قتل.

3- المستوى التضميني:

وظف الفنان ناجي العلي العديد من الرموز الأيقونية والأَلْسُنِيَّة في هذه اللوحة على امتداد مساحتها، واستخدم الرموز بطريقة وضعت إيحاءً للإشارات؛ كل في مكانة، فأطفال الحجارة أصبحوا بعد استشهاد الفنان ناجي العلي ظاهرة وأيقونة للنضال الفلسطيني ضد الاحتلال، رغم أن ظاهرة اطفال الحجارة بدأت مع بداية الانتفاضة الفلسطينية الأولى؛ أي بعد اغتياله بثلاثة أشهر، إلا أن الظاهرة النضالية كانت حاضرة في لوحات الفنان، وكأن انتفاضة الحجارة سجلت خروجها الأول من فوهة ريشته.

---

[20] انظر الاطار النظري ص 28-31

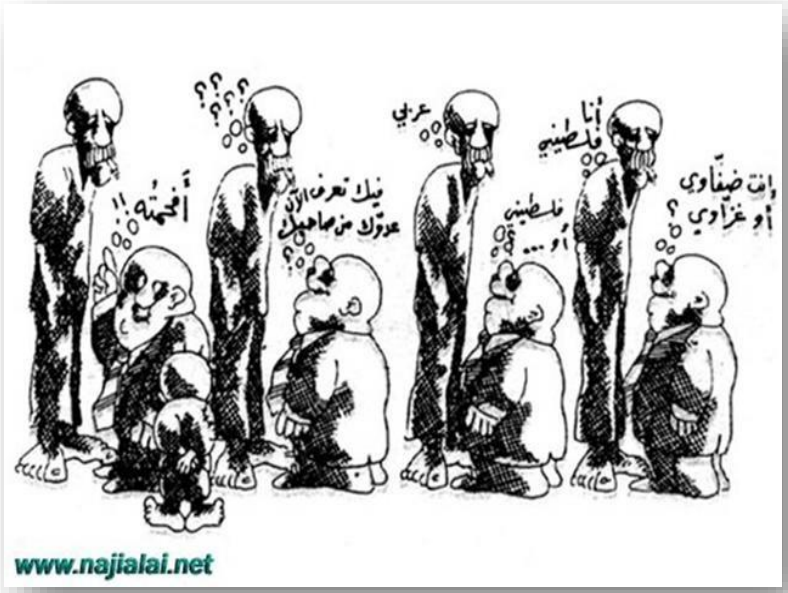
[21] تناول كتاب حقيقة اليهود: ان الديانات الوثنية قديما كانت تعتبر الارتباط بين الذكر والانثى مقدسا، والجنس مرتبط ببعض طقوسها الدينية، خاصة ما يتعلق بطقوس نمرود وسميراميس أو عشتار وبعل، أو فروديت فينوس وباخوس. وهذه الممارسات موجودة لغاية الان في الديانات الوثنية الحديثة وعبادات الشيطان، حيث كان رمز الذكر القديم يمثل بمثلث راسه للأعلى، في حين تمثل الانثى بمثلث رأسه للأسفل، وباجتماع الرمزين يتحد الذكر والانثى وينتج الهيكساغرام أو النجمة السداسية، وكان المشعوذين المصريين ايضا يستخدمون النجمة السداسية كرمز، ولا يزال هذا الرمز يستخدم حتى الان في السحر والعلوم الشيطانية لاستدعاء الشيطان والارواح الشريرة.(نخبة من مشاهير العالم، 2004، ص96)

إضافة إلى ذلك تم تصوير واقع الجنود الإسرائيليين المدججين بالسلاح، مقابل أطفال لا يملكون إلا حجراً يعبرون فيه عن غضبهم، ويحاول الجنود الهجوم على الأطفال في حين انشغالهم بتوزيع الأدوار بين من يرجم الجنود، ومن يرجم القيادات الفلسطينية التي كانت منشغلة بالخلافات، وتحاول تصدير القضية إلى مكاتب الأنظمة العربية، وبدأت بالرضوخ

للحلول الأمريكية في الحل السلمي، وهنا ساوى الفنان ناجي العلي بين الجندي الإسرائيلي والقيادات الفلسطينية من حيث حجم الجريمة، فطريق التحرير واحد، وليس طريقان.

وكدور أيقوني رمزي فاعل لوجود حنظلة في هذه اللوحة، والذي كان له دوراً تشاركياً، وشارك في الحدث، فحنظلة كفكره ثائرة يكون دوره تشاركياً عندما تشتعل الأرض المحتلة نضالاً.

20.4. لوحة رقم (20) مين العدو ومين الصديق



1- **الوصف:** اللوحة عبارة عن حوار بين رجل سياسي (السمين) أو مسؤول عربي مع لاجئ فلسطيني، ويدور الحوار حول سؤال عن منطقة سكن أو أصول اللاجئ، في إطار السؤال التكتيكي من المسؤول في محاولة لإحراج اللاجئ الفلسطيني.

2- المستوى التعييني:

- **الرسالة التشكيلية**

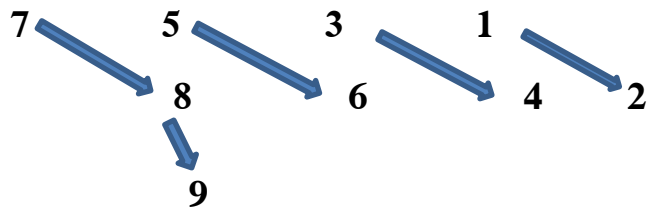
الرسالة التشكيلية		الوصف والدلالات[22]
التأطير		جاء تأطير اللوحة بعناصر لسانية، وكان التركيز على الحوار الذي دار بين السياسي العربي(السمين) واللاجئ الفلسطيني.
زاوية التقاط الصورة واختيار الهدف		اتخذ الرسام زاوية امامية في وسط اللوحة مقابل المتلقي.
التركيب والإخراج: جاء تركيب عناصر اللوحة بشكل بسيط حيث احتوت اللوحة على		شكل1 و3،5،7: اللاجئ.
		شكل 2،4،6،8 : الرجل السمين.
		شكل 9 : حنظلة.
	الخطوط	خطوط متعرجة: في رسم اشخاص اللوحة وشخصية حنظلة.
	الألوان	لون أبيض: الشخصيات البشرية، فضاء اللوحة.
		لون أسود: ملابس شخصيات اللوحة.

- **الرسالة اللغوية:** الرسالة اللسانية في هذه اللوحة تدور حول سؤال كان وما يزال يُطرح في الشارع العربي والفلسطيني، وهو عن مكان السكن أو الأصول وهذا السؤال؛ موروث شعبي(زلط واخرون، 2014، ص478) ملغوم، "انت ضفاوي ولا غزاوي.. أنا فلسطيني" .. "فلسطيني ولا عربي.. انا عربي"، لربما يكون إيجابياً أحياناً لزيادة التعارف، ولكن الصبغة العامة التي يحملها تذهب للمنحى السلبي، فهو سؤال يدعو للتمييز والفرقة بين أبناء الشعب الواحد والقومية الواحدة، وكان الخط الذي

[22] انظر الاطار النظري ص 28-31

كتبت فيه النصوص واضح وفسر اللوحة وأعطاها البعد الذي حمل قصد الفنان ورسالته المنوي إيصالها.

مخطط يوضح حركة العين:



- **الرسالة الأيقونية: (أيقونات+ الدلالات المتولدة عنها)**

الرسالة الأيقونية	الوصف والدلالات
الشخصيات البشرية	اللاجئ: تيه، حيرة، صدمة.
	السمين: تعنت، غرور، انتهاز .
	حنظلة: مشاهد صامت.
	خطوط متعرجة: قلق، انكسار.
الألوان	الأبيض: صمت، فراغ، دهشة.
	الأسود: حزن، سكوت، صدمة.

3-المستوى التضميني:

ركز الفنان ناجي العلي في هذه اللوحة على توظيف الرسالة اللسانية معتمداً على الموروث الشعبي، ولغة الشارع البسيطة، فعلى قدر ما تتصف اللغة المستخدمة بالبساطة والسذاجة إلا أن لها مدلولات غاية في العمق والتأثير!

إن محاولة سلخ المواطن العربي وتجزئته و"حشره" ضمن فئة محددة لا يأتي بالنفع، ولا يحمل أي شيء من الإيجابية، فهذه التصنيفات بدأت مع بداية ظهور الخارطة الجيوسياسية للدول العربية، لتصبح الأمة العربية منهكة ومقسمة بالحدود الجغرافية وعلى مستوى العادات والتقاليد والموروث الثقافي والتاريخي،

وذلك بخلق عدو افتراضي على أساس الدين أو العرق أو القومية أو الجغرافيا، وبحسب نظرية شانتيل موف "يتحد المواطنون ضد العدو المفترض لبلدهم، أي ضد الآخر"(Mouffe, 2000, p.13) ، وتقسيم العرب على أساس جغرافي مناطقي، أو عرقي، أو طائفي، من شأنه خلق أكثر من "آخر" (وفقا لـ موف) وداخل البلد الواحد، وبالتالي خلق أعداء على أساس عنصري، ومن هنا بدأ تفكيك الأمة العربية وسحق القومية العربية التي دائماً ما آمن بها الراحل ناجي العلي، وهذا السجال الفئوي لا ينتهي عند حد، يجب عليك أن تتدرج في سلسلة الأصول لكي تكشف عن جذورك الحقيقية التي تضعك بشكل تلقائي في خانة "لا شأن لي" انت فلسطيني ولا عربي؟!،

"وبتعرف عدوك من صديقك"؟! ليأتي هذا السؤال الذي يقابل بصمت محزن، من معنا ومن علينا، وهل نحن داخلياً مع أنفسنا؟ انت ضفاوي ولا غزاوي؟ انت مع غزة أم ضدها.

العمق اللساني الذي تم توظيفه في هذه اللوحة يسحب السجادة من تحت أقدام الجميع، من عدونا ومن صديقنا، وهذه المظاهر العنصرية هي بقايا لشظايا الاستعمار التي ما زالت في جسد الأمة العربية والإسلامية، فالفلاسفة والمنظرون يرفضون فكرة انتهاء الحقبة الاستعمارية بجميع أشكالها، ويؤكد المؤرخ الأمريكي (روبين كيلي) على استمرار الاستعمار قائلا: "الحقيقة هي أنه على الرغم من اختفاء الاستعمار في شكله الرسمي، لا تزال الحكومات الاستعمارية قائمة، إن العديد من مشاكل الديمقراطية هي نتيجة أداء الحكومات الاستعمارية السابقة والتي تتمثل مشكلتها الرئيسة في وجود أعراق أخرى" (كيلي، 2002، ص27).

يُذكرني هذا الكاريكاتير بلقاء جرى بين صحافي من فضائية مشهورة يسأل رجلاً فلسطينياً بصفته ناطقاً باسم تيار فلسطيني، يقول الصحافي في سؤاله: لمن تُحمل مسؤولية ما يجري في غزة؟، ويقصد عن أحداث حرب غزة، التي نشبت جراء أحداث 7 اكتوبر 2023.

كثير من الأسئلة وكثير من المصطلحات يتم توظيفها لتخدم فكره وتوجه معين لا يخدم إلا الاستعمار، ويطرحها عديد من الناعقين بإسم الثورة والتحرر ودعم المقاومة، الخطاب خطير وتكمن خطورته في المصطلحات، إن الإعلامي الذي يدير الحوار كالقناص الذي لا يملك إلا طلقة واحدة، يجب عليه أن يختار مصطلحاته كما يختار القناص أهدافه بعناية، فلا رجعة في الحالتين.

5. مناقشة النتائج والتوصيات

يحتوي هذا الفصل على النتائج التي توصل اليها الباحث في هذه الدراسة، والتي هدفت إلى الكشف عن دلالات البناء الأيديولوجي في رسومات ناجي العلي، من خلال التعرف على البنى التشكيلية التي وظفها، وتحديد أكثر زوايا النقد الساخر التي تم استخدامها في الرسومات محل البحث، وكذلك دراسة اللغة الإيحائية المستخدمة في إطارها المرجعي الأيديولوجي، ومدى الانسجام الفني (التشكيلي والأيقوني) في البعد التهكمي للرسومات، وطبيعة مساهمة البنية الرمزية للكاريكاتيرات في التأطير الأيديولوجي لعملية القراءة، إضافة إلى الكشف عن وظيفة الرسالة الألْسُنِيَّة ، ورصد الجانب البلاغي بالعلاقة مع قوة الدلالة وعمقها.

1.5. النتائج المتعلقة بالسؤال الاول

توصلت الدراسة ومن خلال العبور النظري والتحليلي لرسومات كاريكاتير ناجي العلي أنه اعتمد على البنى التشكيلية الغنية بالتناص الشعبي والتراث الثقافي الفلسطيني في تأطير رسوماته، وكانت زوايا التقاط الصورة في معظم الرسومات – عينة البحث – في الوسط مقابل المتلقي، مما له دلالة على محاولة عدم تشتيت المتلقي عن الهدف المراد ايصاله من الرسوم، ووظف الخطوط والأشكال الهندسية والألوان الحيادية في رسوماته لإيصال الفكرة ونقل الموضوع إلى القارئ بسهولة وسلاسة من حيث الشكل، وعمق من حيث التأثير، كما لجأ إلى اقتباس نصوص من التراث الديني والتراث الشعبي في بعض أعماله، كذلك فإن الفنان ناجي العلي اعتمد على الرموز التي تعتبر دلالة على مختلف الظروف التي عاشها الفلسطيني في الشتات وفي داخل الأرض المحتلة، فهنالك رموز تحمل دلالة اللجوء ، وأخرى تم استخدامها للدلالة على التحرر والأمل في المستقبل، وغيرها يتعلق بالرفض كوجود حنظلة مشاهداً صامتاً، والثورة كوجوده مشاركاً في الحدث.

كذلك فان الفنان ناجي العلي اعتمد على شخصيات بعينها عايشت جميع لوحاته على امتدادها، ومنها ما كان شخصية رئيسية وتوقيعا له كشخصية حنظلة، وأخرى كانت تحضر في بعض اللوحات وتغيب عن أخرى بحسب القضية المطروحة وحاجة توظيف الشخصيات.

2.5. النتائج المتعلقة بالسؤال الثاني

ساهمت العناصر الأيقونية التي وظفها ناجي العلي في رسوماته من خلال التقاطع بين نسقين: النسق اللغوي والنسق البصري، أما بالنسبة للنسق اللغوي فتمثله الجمل والكلمات التي ترافق الرسومات، حيث اتسمت الرسائل الألسنية التي استخدمها العلي بنوع من المفارقة والاختزال التي يقوم عليها النقد الفني الساخر، فحيناً تعتمد على التضمين وحيناً على الإيحاء والتضمين، أو تأتي على شكل تعييني حواري تخدم أماكن وفترات زمنية بعينها، وفيما يتعلق بالنسق البصري الذي تم تحديده بالخطاب الأيقوني الذي يشمل مكونات الصورة، فرسومات العلي الكاريكاتيرية قريبه من مستوى اللوحة، في اعتمادها على الأشكال والخطوط والألوان أحياناً، كذلك فإن تتبع دلالة الكاريكاتير يتم أخذها من العلاقة القائمة بين النسقين اللغوي والبصري، على اعتبار أنهما يكملان بعضمها البعض ضمن صلة الجوار البصري بالمقام الأول، والمضمونية في المقام الثاني، ولأن الكاريكاتير ينطلق نتيجة لحدث سياسي أو ثقافي أو اجتماعي، للتشهير به أو نقده أو التعليق عليه، ودائماً ما يلعب الكاريكاتير دور الكاشف والفاضح لواقع محدد؛ فإنه يمكن القول أن الكاريكاتير نوع من أنواع البلاغة المباشرة التي ليست بحاجة الى متلقي نوعي لكي يفك شيفرتها، وانه مهما كانت مكونات الكاريكاتير فإنه يستطيع مخاطبة عموم الناس، من خلال حمله لدور تثقيفي تعليمي يعمل على تبسيط المعرفة ونقلها من خلال الإضحاك ولو كان "قاتماً".

السخرية التي تأتي نتيجة الخطاب الكاريكاتيري ذات بعد أيقوني، ومتصلة بشكل مباشر بالسياق الثقافي، ووظيفتها تداولية وليست مطلقة، لأنها تختلف باختلاف المجتمع المتلقي وثقافته، وللمتلقي دور هام في تفسير دلالة الكاريكاتير، وناجي العلي في رسوماته اعتمد على توريط المتلقي في فعل المشاهدة بالمقام الأول ومن ثم التوريط الثاني (التوجيه) في فعل القراءة للتعليقات المرافقة للرسومات، وظهرت مرجعية ناجي العلي الفكرية في طريقة توظيفه للعناصر الأيقونيه في بعدها الإيحائي، وذلك من خلال تكرار استخدام الشخصيات البشرية كحنظلة ورمزيته النضالية، كذلك أطفال الحجارة وفكرة الثورة، إضافة إلى توظيف الرجل السمين الذي استخدمه كرمز للجبن والتماهي مع الأمريكان إذا كان عربياً، والخنوع والتماهي مع الأنظمة العربية والغرب في حال كان يرمز للقيادات الفلسطينية؛ إن مرجعية ناجي العلي الفكرية التي تمثلت برفض الحلول والتحريض على الهجوم، والحلم بالعودة كلها كانت نتيجة مساهمة العناصر الأيقونيه التي استخدمت في معظم كاريكاتيراته.

3.5. النتائج المتعلقة بالسؤال الثالث

استخدم ناجي العلي البنى الرمزية بشكل أساسي في معظم رسوماته، مما ساهم في تأطير الرسومات أيديولوجياً من خلال بث الأفكار باستخدام الرموز، فحنظلة كان توقيع حاضر بشكل دائم بما يحمل من رمزية للنضال والرفض؛ وكأن العلي يصنع من صمت حنظلة ثورة ورفض من خلال إدارة ظهره وصمته بعدم التعليق في معظم الرسومات، في حين نراه يتحرك بفعل تشاركي في اللوحات التي تستلزم فعل وطني، إن بناء العلي للرموز وتطويع المتلقي لفهم دور ووظيفة كل رمز ساهم في التأطير الأيديولوجي لعملية قراءة اللوحات لاحقاً، وهذا ما قلل الفجوة بين المقصود ومخرجات الرسالة، إن الجمع بين العمق والبساطة في ترسيخ الرموز في الرسومات لعب دوراً كبيراً في إيصال أفكار الرسام للمتلقي بدون عناء الشرح والتفسير، غير أن الرسالة الألسنية كانت تأتي على شكل تحريضي أو لتأكيد فكرة بعمقها الأبعد، ولعبت باقي الشخصيات التي أصبحت لها دلالات رمزية دوراً هاماً من خلال الاعتماد على بعدها الرمزي، فشخصية فاطمة والتي أُستخدمت في كثير من الرسومات لم تخرج من عباءة المرأة الفلسطينية؛ الأُم الصابرة المناضلة أُخت وزوجة وإبنة الشهيد، زوجة اللاجئ الحالمة الصابرة بمستقبل أفضل، المرأة العاكسة للتراث الفلسطيني، تجعلك تشتم عند رؤيتها رائحة الزعتر وترى غروب شمس ساحل الجليل، لقد امتدت رمزية فاطمة وتسللت الى ذهن القارئ وغرست أفكار العودة والتحرر من خلال زيها المتمثل بالثوب الأسود المطرز بشتى الألوان، مما يثير في الذهن أبعاد التطريز للثوب الفلسطيني ورمزيته ودلالاته، ورغم أنها لاجئة فإنها لم تتخلى عن عروبتها. كذلك زيّن ناجي العلي فاطمة بعينان واسعتان سوداويتان كدليل للحسن والجمال. ذلك أن المرأة العربية تكون عيناها سوداء أو عسلية(الشعشاع، 2011، ص56)، وحظيت شخصية فاطمة على نصاب كبير في رسومات ناجي العلي حيث عبر عنها بأنها فلسطين تارةً، ولبنان تارةً، ومصر في بعض الأحيان فهي أخذت أدوار وتقمصت شخصيات ودول كثيرة ساهمت في إيصال رسالة مفادها أن الإحتلال لا يقابل إلا بالمقاومة والتصدي.

4.5. النتائج المتعلقة بالسؤال الرابع

الرسالة اللسانية في رسومات ناجي العلي كانت وظيفتها وظيفة جمعية، حيث جمعت بين الفنان والمتلقي، والصورة بحمولتها التأويلية مما جعل المتلقي ينتج النص بنفسه، وجاءت الرسالة الألسنية في كاريكاتير ناجي العلي لتوجيه المتلقي للرسالة التي يقصدها الفنان، في حين أن الصورة وحدها تختزل تخييلاً يحفز

ذهن المتلقي لاستنباط التأويلات، وفي سياق رسومات ناجي العلي فإن الخطابين اللساني والبصري يتكاملان للخروج بالنتيجة التي أرادها الفنان صاحب الرسالة، وعند استقراء التميز في اسلوب ناجي العلي من خلال بناء أفعال لغويه بالشقين اللغوي والرمزي، نجد رسوماته قد رافقت بنية لغوية ساهمت في بناء علاقة تفاعلية بين الفنان والمتلقي، وهذا دليل على أن الاسلوبية اللغوية المرافقة للصورة عند العلي هي اسلوبية اجتماعية سياسية، خلقت من اللغة خطاب نقدي متكامل بالتزامن مع إيحاءات الرسوم للنقد السياسي.

والعلي تميز في استخدامه للغة العامية عند كتابته للرسائل الألسنية التي رافقت رسوماته وخصوصاً تركيزه على اللهجة الفلسطينية، وهو ما يؤدي إلى نتيجة تأويلية بأن فن الكاريكاتير الذي قدمه ناجي العلي قريب من كل الشعب الفلسطيني، على اختلاف تواجدهم في الداخل المحتل أو في الشتات، فهو اتخذ من اللغة وسيلة للتعبير عن الهوية الفلسطينية والوعي الجمعي، وفي هذا السلوب دلالة على وعي الفنان اللغوي، بأن اللغة هوية تجمعه بالمتلقي وبالتالي فإن الاسلوب اللغوي في كاريكاتيرات العلي يعتبر دليل على أهمية الكلمة، وفي هذا الإطار اتفاق مع ميخائيل باختين في تنظيره للاسلوبية اللغوية، والذي يَعتبر تعدد الملفوظات المقتبسة من أوساط اجتماعية متعددة لتكوين لوحة متنوعة الأصوات، وكل صوت يحمل أيديولوجيته الخاصة وله علاقة بنصوص ولغات أخرى، وهذا ما استدعى الشعوب للتفاعل مع السياق اللغوي والصوري على حد سواء(مانغونو، 2008، ص36)، واسلوبية الكاريكاتير اللغوية اسلوبية اجتماعية بالدرجة الأولى وذات خطاب لا يمكن فصله عن الواقع اليومي المعاش وهو سر بقاء رسومات ناجي العلي تنعم بالحياة ليومنا هذا، وذلك بسبب تبنيه لقضايا كامنة في وعي المواطنين الفلسطينيين الجمعي مما ظهر جلياً في فنه بتجسيد الارتباط بالأرض والهوية الفلسطينية.

5.5. الاستنتاجات

تميزت رسومات الكاريكاتير عموماً بقربها من المتلقي، لأنها تطرح هموم ومشاكل وقضايا يومية، مما أدى الى تفاعل الناس معها بشكل سريع، كما أن الكاريكاتير يخاطب العامة وليس محصوراً بفئة معينة، وناجي العلي كان الأقرب بسبب استخدامه للغة العامية وللهجة الفلسطينية.

كما تمتلك الصورة الكاريكاتيرية كوسيلة اتصال القدرة على إيصال الفكرة وبشكل تفاعلي وبسرعة تفوق سرعة إدراك اللغة، ذلك لأنها تتسم بالبساطة والسهولة، ولديها القدرة على مخاطبة الجميع مهما كان مستواه المعرفي والثقافي، وكان لناجي العلي بصمة إضافية بسبب استخدامه لشخصيات ورموز كحنظلة وغيرها، والتي استطاع من خلالها بناء أرضية تفاعلية مع المتلقين بحيث أصبح المتلقي أكثر تفاعلاً وتأثراً.

وعمل الفنان ناجي العلي على إشراك المتلقي في أعماله الإبداعية من خلال استقطاب مخيلة المتلقي، وبالتالي اقتضاب العواطف والمشاعر اعتماداً على التكثيف البصري، واستطاع من خلال دراسة مستويات ردود فعل المتلقي وانغماسه في المشهد أن يحدد مدى نجاحه في الوصول للهدف، وكرس هذه الإمكانيات التي جمعت بين البساطة والذكاء، ومن خلال اعتماده على الأيقونات وتوظيفه للخطوط، وتكريسه للرسائل الألسنية التي خلقت من الرسومات حالة تحريضية واعية ساهمت في تشكيل الوعي الجمعي الفلسطيني والعربي.

إن التحليل السيميائي للصور الكاريكاتيرية مبني على أُسس ومناهج قام بتدشينها الباحثون في السيمياء، واللذين تم ذكرهم في الإطار النظري لهذه الدراسة، والكاريكاتير رسالة بصرية تتشكل قيمتها بجانبيها الأيقوني واللساني، ومن خلال دراستنا هذه اتضح أن ناجي العلي قام بتوظيف الجانبين الأيقوني واللساني لإيصال رسائله للمتلقين، وخلق حالة تفاعلية على المستوى الأيديولوجي.

وما ساعد العلي أيضا أنه كان يمتلك شخصية جريئة ومبدعة، وكان صاحب موقف واحد تجاه القضايا المختلفة، وانطلق من أرضية صلبة نتيجة احتكاكه بالواقع الذي كان جزء منه، كما سخر أساليب الأداء الفني والتقني من خلال توظيف النصوص والرموز، الأمر الذي مكنه من تحقيق الإثراء البصري عند المتلقين، فقد كان يتحكم في ايحاءات الصورة الكاريكاتيرية كنتيجة طبيعية لإبداعه.

وعمل العلي على تشكيل هوية فلسطينية خاصة، من خلال اعتماده على الاسلوب البسيط الذي كان يحاكي جميع فئات الشعب، إضافة إلى الجرأة في عرض الحدث، فرسوماته سبقت المرحلة التي عاش فيها، وواكبت أحداث معاصرة نعيشها اليوم، ونشعر أن هذه الرسومات تنبض بالحياة ولن تموت.

الفنان ناجي العلي لم يكن يولي اهتماما لمقياس الرسم، ولكنه حافظ دوماً على إيصال رسائله للمتلقي دون أن يحيد عن الفكرة المرجو إيصالها، واعتمد على عكس الرسامين على شخصيات من عامة الناس، في حين يعتمد الفنانين بشكل عام على المشاهير.

إن المضامين التي حملتها كاريكاتيرات ناجي العلي عميقة، ومعظمها تطرق للفكر، وناقش الأيديولوجيا، فقدم شخصيات رسوماته على أنهم فقراء وبسيطين، لكنهم يمتلكون القيم، والقيم أيديولوجيات تأتي من البيئة التي يعيش فيها الشخص، وناجي العلي خرجت أفكاره من خيمة اللجوء، والاحتلال، والقضية الفلسطينية والتهجير، وسخر ريشته لترسيخ هذه المفاهيم دوماً، فريشته كانت حُبلى بالأيديولوجيا الثورية الرافضة للتخاذل والتطبيع، فلم تبرأ الانظمة العربية ولا الفصائل الفلسطينية من ريشته عندما كانوا يبتعدون عن الهدف، وتميزت رسوماته باحتوائها على قيم إنسانية، عبر عنها في بساطة الشخصيات، بحيث واءم في معظم رسوماته بين الفقر والبساطة والفكر الثوري.

وكان للمرأة الفلسطينية في رسومات ناجي العلي رمزية نادرة فهي قوية، ثائرة، صابرة، ناصحة للأب والأبناء، مدافعة شرسة عن الثوابت الوطنية الفلسطينية، ثائرة الفكر والبيان.

ورغم اعتماده في الرسومات الكاريكاتيرية على أشكال بسيطة وخطوط سهله، لإضحاك المتلقين، الا أنها كانت تحمل في طياتها فكراً وأيديولوجيا ذات معاني عميقة أدت بناجي العلي الى الهلاك، واغتياله خير دليل على ذلك.

6.5.التوصيات

ضرورة تثمين فن الكاريكاتير كوسيلة إتصال بصري من خلال طرحه للدراسة والبحث في مجال الإعلام والاتصال من خلال المنهج السيميولوجي، وضرورة إثراء المكتبة المعرفية فيما يخص فن الكاريكاتير تحديداً.

إعطاء أهمية أكبر للكاريكاتير السياسي من خلال إخضاعه للدراسة والتحليل، لا سيما الكاريكاتيرات التي يتم نشرها على صفحات ومواقع التواصل الإلكترونية، والتي تعتبر منطقة تماس مكثف مع جمهور المتلقين.

ضرورة التوجه الأكاديمي نحو الدراسات البصرية لما لها من أهمية في ظل سطوة الصورة في وقتنا الحالي.

تنمية ثقافة الصورة لدى طلبة الإعلام والاتصال لإثراء معرفتهم فيما يخص تحليل وقراءة الصورة، لكي يتمكنوا من التعامل مع عناصر الصورة وفهم دلالاتها.

الخاتمة:

أصبحت للصورة أهمية كبيرة، ولم تبقى مهمتها محصورة في نقل الأخبار، بل أصبحت تخلق الخبر، إضافة إلى أنها جسراً لنقل الوعي من خلال اعتمادها على التثقيف البصري الذي يمتاز بسرعة التأثير، ولعل فن الكاريكاتير أصبح من أفضل الوسائل المستخدمة في نقل الوعي نتيجة لبساطته وقدرته العالية على محاكاة المتلقي، ودغدغة أفكاره واستمالة قناعاته، فلقد أصبح الكاريكاتير سلاحاً في فضح الأنظمة الفاسدة، ومنصة توعوية تدعو لرفض ثقافة القطيع، والسخرية من كل محاولات تغييب العقول، وتمرير السلبيات سياسياً واجتماعياً واقتصادياً.

لقد كان فن الكاريكاتير وما زال منبراً للدفاع عن الحقوق الإنسانية والسياسية والاجتماعية، من خلال أشكال وخطوط غاية في البساطة والعمق، تثير الضحك، وتوقد الذهن، وتشعل أيديولوجيا من الممكن أن تؤدي إلى ارتقاء وعي المتلقي، واحتضار الرسام، واغتيال ناجي العلي خير شاهد على ذلك.

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع العربية:

احدادن، زهير.(1991): **مدخل لعلوم الاعلام والاتصال**. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

الأحمر، فيصل.(2010): **معجم السيميائيات**. الطبعة الاولى. الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت.

ارزوني، خليل.(1997): **إلغاء الطائفية في لبنان وفصل الطوائف عن الدولة**، الطبعة الأولى. مكتبة فلسطين للكتب المصورة، بيروت.

الاسـدي، عبده ، تدمري، خلود.(1994): **دراسـة في ابداع ناجي العلي**، الطبعة الاولى. دار الكنوز الادبية، بيروت.

الأشعل، فوزيه.(2009): **ملوك الكاريكاتير**. الدار المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة.

بابكر، مصطفى.(2014): **ايديولوجيا شبكات التواصل الاجتماعي وتشكيل الراي العام**. مركز التنوير الثقافي، الخرطوم.

بارت، رولان . (2001): **الصـورة التأثير الاعلامي**. ترجمة عبد الجبار الغضـبان. مطبعة الثورة، اليمن.

بارت، رولان.(1996): **اسـطوريات: اسـاطير الحياة اليومية**. ترجمة قاسـم المقداد. مركز الانماء الحضاري، حلب.

بارت، رولان.(2010): **الغرفة المضـيئة: تأملات في الفوتوغرافيا**. ترجمة هالة نمر. المركز القومي للنشر، القاهرة.

بن مرسـلي، أحمد.(2003): **مناهج البحث العلمي في علوم الاعلام والاتصـال**. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

بنكراد، سـعيد .(1996): **النص السـردي نحو سـيميائيات للأيديولوجيا**، الطبعة الاولى. دار الامان، الرباط.

بنكراد، سعيد .(2003): **السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها**. منشورات الزمن ،الدار البيضاء.

بنكراد، ســـعيد.(2005): **الســـيمائيات والتأويل: مدخل لســـيميائيات ش.س.بورس**. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء .

بنكراد، ســـعيد.(2005): **الســـيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها**، الطبعة الثانية. دار الحور للنشـــر والتوزيع، دمشق.

بنكراد، سعيد.(2012): **السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها**. دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا.

بودون، ر، بوريكو، ف.(1986): **المعجم النقدي لعلم الاجتماع**، الطبعة الاولى. ترجمة سـليم حداد. ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

كيلي، روبين.(2002): **مقدمة على كتاب خطاب الاستعمار لـــ ايمي سيزيز**، الطبعة الثالثة. ترجمة جوان بنكهام. مطبعة جامعة نيويورك الشهرية، نيويورك.

التهانوي، محمد. (معد). (1996): **موســوعة كشــاف اصــطلاحات الفنون والعلوم**, الطبعة الاولى، الجزء الاول. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت.

الجريداس،ج ، غريماس و فونتيني، جاك.(2010): **ســيمياء الاهواء من حالات الاشــياء الى حالات النفس**، الطبعة الاولى. ترجمة سعيد بنكراد. دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت.

الجندي، أنور.(1969): **تطور الصحافة العربية في مصر: اطار لملامح المجتمع وصورة العصر**. مطبعة الرسالة، القاهرة.

الجنزي، حسن.(2017): **علم عناصر الفن. محاضرات مقدمة لطلبة السنة الاولى في قسم التربية الفنية**. جامعة البصرة، بغداد.

حماده، ممدوح.(1999): **فن الكاريكاتير في الصحافة الدورية**. دار عشتروت، دمشق.

حمدان، محمد، الكمبي، محمد.(1995): **الموســـوعة الصـــحفية العربية**. المنظمة العربية للتربية والثقافة، تونس.

حمداوي، حميل.(2011): **السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق**، الطبعة الاولى. مطبعة الوراق للنشر والتوزيع، عمان.

الخصاونة، ابراهيم.(2012): **الصحافة الشخصية**، الطبعة الاولى. دارة المسيرة، عمان.

الخطيب، احمد، الفرح، وجيه و ابو ســـماحة، كمال .(1985): **دليل البحث والتقويم التربوي**. دار المستقبل للنشر والتوزيع، عمان.

خوري، يوسف.(1986): **الصحافة العربية في فلسطين 1948-1976**، الطبعة الثانية. مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت.

داسكال، مارسيلو.(1987): **الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة**، ترجمة حميده حميداني واخرون، الطبعة الاولى. افريقيا الشرق. الدار البيضاء.

دي ســوســير، فيردناند.(1987): **محاضــرات في علم اللســانيات العامة**، ترجمة عبد القادر قنيني، الطبعة الأولى. افريقيا الشرق، الدار البيضاء.

الرويلي، ميجان ، والبازغي سعد.(2010): **دليل الناقد الادبي**، الطبعة الثالثة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

ريكور، بول .(1988): **النص والتأويل**. ترجمة منصـــف عبد الحق. مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الانماء القومي ، بيروت.

ساعد، ساعد.(ب . ت): **فنيات التحرير الصحفي**، الطبعة الثامنة. دار الخلدونية، الجزائر.

السالم، حمدان خضر.(2014): **الكاريكاتير في الصحافة**، الطبعة الاولى. دار أسامة للنشر والتوزيع. عمان.

الســعدون، عبد الكريم.(2008): **الكاريكاتير الصــحفي الجذور التاريخية للكاريكاتير ومراحل تطوره**. الاكاديمية العربية المفتوحة، السويد.

سلامة، عاطف.(2018): **الكاريكاتير سلطة السخرية والفن المشاغب**. مكتبة كل شيء،حيفا.

سليمان، حسن.(1967): **سيكولوجيا الخطوط: كيف تقرأ الصورة**. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

سليمان، سناء محمد.(2014): **سيكولوجية الاتصال الانساني ومهاراته**، الطبعة الاولى. عالم الكتب، القاهرة.

سيد حسن، سالي .(2021): **سيميائية الكاريكاتير السياسي في الصحف المصرية اليومية: دراسة تحليلية ميدانية**. جامعة حلوان، القاهرة، مصر.

الشعشاع، طلال.(2011): **فن الكاريكاتير دراسة علمية نظرية وتطبيقية**. الطبعة الاولى. مؤسسة الانتشار العربي، بيروت.

شفيق، حسنين.(2008): **سيكولوجية الاعلام**. دار فكر وفن للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

شولز، روبرت.(2018): **السيمياء والتأويل**. ترجمة سعيد الغانجي، الطبعة الاولى. المركز الاكاديمي للأبحاث، بيروت.

صبطي، عميده و نخوش، نجيب. (2009): **الدلالة والمعنى في الصورة**. الطبعة الثالثة. دار الخلدونية، الجزائر.

الضمور، نزار عبد الله خليل. (2012): **السخرية والفكاهة في النثر العباسي**. دار ومكتبة الحامد للنشر والتوزيع، عمان.

طاهر، كاظم شمهود.(2003): **فن الكاريكاتير: لمحات عن بداياته وحاضرة عربيا وعالميا**، الطبعة الاولى. أزمنة للنشر والتوزيع ،عمان.

الطوبجي، حسين حمدي. (1987): **وسائل الاتصال والتكنولوجيا في التعليم**، الطبعة الثامنة. دار القلم، الكويت.

العابودي، فادي عبد المجيد.(1989): **في الذكرى الثانية لاستشهاد ناجي العلي دراسة في كاريكاتير ناجي العلي**. روضة الشهيد ناجي العلي، مجد الكروم، فلسطين.

عباس، ابراهيم.(2005): **الرواية المغاربية تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي**، الطبعة الاولى. دار الرائد للكتاب، الجزائر.

عبد التواب، أحمد. (2018): **الكاريكاتير السياسي**. مجموعة النيل العربية، القاهرة.

عبد الحميد، شـــاكر. (2004): **التراث و التغير الاجتماعي الفكاهة و آليات النقد الاجتماعي**. مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، القاهرة.

عبد الحميد، محمد.(1988): **تحليل المحتوى في بحوث الاعلام** . ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

عبد الله ثاني، قدور.(2004): **سيميائية الصورة: مغامرة سيميائية في اشهر الارساليات البصرية في العالم**. دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر.

العروي, عبدالله. (2012): **مفهوم الايديولوجيا**، الطبعة الثامنة. المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

عيلان، عمر.(2001): **الايديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد هدوقة: دراسة سيسيوبنائية**، الطبعة الاولى. منشورات جامعة قسطنطينة، قسنطينة.

فاديه، ميشـيل.(2006): **الأيديولوجية: وثائق من الاصـول الفلسـفيه**، ترجمة امينة راشـد و سـيد البحراوي. دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت.

فهمي، محمد سيد.(2006): **تكنولوجيا الاتصال في الخدمة الاجتماعية**. المكتب الجامعي الحديث، القاهرة.

فيشر، أرنست .(1971): **ضرورة الفن**. ترجمة أسعد حليم. الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة.

القنوجي، صديق.(1978): **أبجد العلوم**، الطبعة الاولى. وزارة الثقافة والارشاد القومي – دار الكتب العلمية. دمشق.

الكامل، فرج.(1985): **تأثير وسائل الاتصال**. دار الفكر العربي، القاهرة.

مانغونو، دومنيك.(2008): **المصـــطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**، ترجمة محمد يحياتن. الطبعة الاولى، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر.

مبارك, حنون. (1987): **دروس في السيميائيات**، الطبعة الاولى. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

مجموعة مؤلفين.(2023): **الأمن العربي وتحديات الأمن الإقليمي**، الطبعة الأولى, المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت.

المحمودي، محمد.(2019): **مناهج البحث العلمي**. الطبعة الثالثة. دار الكتب، صنعاء.

مروة، محمد رضا.(1990): **أبو تمام، عصره–حياته–شعره**. دار الكتب العلمية، بيروت.

مسلماني، مليحة.(2008): **حق العودة في كاريكاتير ناجي العلي**، الطبعة الاولى. بديل:المركز الفلسطيني لمصادر حقوق المواطنة واللاجئين، بيت لحم.

النابلسي، شاكر.(1999): **اكله الذئب!! السيرة الفنية للرسام ناجي العلي** (1936–1987)، الطبعة الاولى. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

النجار، سليم ، القاسم، نضال ، ابو سليم، احمد.(2012): **ناجي العلي نبض لم يزل فينا**. دار البيروني للنشر والتوزيع، عمان.

نخبة من مشاهير العالم.(2004): **حقيقة اليهود الصهاينة**. دار النقاش، بيروت.

النورج، حمدي. (2015): **السخرية واللقطة السحرية: دراسة نقدية لاعمال الكاتب عمر طاهر**. أطلس للنشر والتوزيع، القاهرة.

هجرس، شوقيه.(2005): **فن الكاريكاتير**. الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

يخلف، فايزة.(2012): **سيميائيات الخطاب والصورة**. الطبعة الاولى. دار النهضة العربية، القاهرة.

المراجع الاجنبية:

Ann, Clarke, Lyndsey.(2009). The automatic generation of 3D caricatures forms single facial photograph. a tesis submitted to the university of wales fulfilment ,Swansea university prifysgol abertawe.

Barthes, R. (1964). Rhétorique de l'image. *communications*, *4*(1), 40-51.

Keane, W. (2018). On semiotic ideology. *Signs and Society*, *6*(1), 64-87.

Kress, G. (1993). Against arbitrariness: The social production of the sign as a foundational issue in critical discourse analysis. *Discourse & society*, *4*(2), 169-191.

Lidov, D.(1999). Elements Of Semiotics. Ney York: St.Martin's Press.

Moriarty, S. (2004). Visual semiotics theory. In *Handbook of visual communication* (pp. 249-264). Routledge.

Morris, C., Guérette, V., Latraverse, F., & Paillet, J. P. (1974). Fondements de la théorie des signes. *Langages*, (35), 15-21.

Mouffe, C. (2000). The democratic paradox. verso.

Noth, W. (2004). Semiotics of ideology.

Oliver, P., & Johnston, H. (2000). What a good idea! Ideologies and frames in social movement research. *Mobilization: An International Quarterly*, *5*(1), 37-54.

Permana, Y. (2020). An Analysis of Political Cartoons in Jakarta Post E-Paper, Journal of Languages and Language Teaching, 7(1), 6-20.

Rojo-Pérez, P. (2014). L'humour, facteur de changement dans le monde arabe. *Secteurs stratégiques, Société et culture, Annuaire IE Med. de la Méditerrannée*, 358-361.

Shaikh, N. Z., Tariq, R., & Saqlain, N. U. S. (2019). Cartoon war….. A political dilemma! A semiotic analysis of political cartoons. *Journal of Media Studies*, *31*(1).

Turmine, marie.(2011). l'importance de la couleur dans la publicité.Canada: université Laval.

الرسائل والاطروحات الجامعية:

أبو حميد، حازم حميد عودة. (2015) : **معالجة فن الكاريكاتير في الصحافة الفلسطينية للعدوان الإسرائيلي على غزة عام 2014 م : دراسة تحليلية مقارنة.** الجامعة الإسلامية، قطاع غزة، فلسطين. (رسالة ماجستير غير منشورة).

بشيري، حمزة. (2007) : **مدلول السلطة في الكاريكاتير بالصحافة الجزائرية**، جامعة ابي بكر بلقايد تلمسان، تلمسان، الجزائر.(اطروحة دكتوراه غير منشورة).

بن خوده، نورية و بن تاليه، نصيرة.(2018): **الكتابات الجدارية في مواقع التواصل الاجتماعي: دلالات وايحاءات – مقاربة سيميولوجية.** جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم، الجزائر. (رسالة ماجستير غير منشورة).

بوخاري، أحمد. (2009): **دلالات المكان في الومضات الاشهارية التلفزيونية دراسة تحليلية سيمولوجية مقارنة بين متعاملي الهاتف النقال نجمة وجيزي**، كلية العلوم السياسية والاعلام، جامعة الجزائر، الجزائر.

بولطيف، زينة.(2020): **معالجة الكاريكاتير للأحداث السياسية في الصحافة الناطقة باللغة الفرنسية: دراسة تحليل سيميولوجي لكاريكاتير جريدتي El Watan & librete.** كلية الاعلام والاتصال السمعي والبصري، جامعة صالح بوبنيدر قسنطينه 3 ، الخروب، الجزائر.

جدي، كمال.(2012): **المصطلحات السيميائية والسردية في الخطاب النقدي عند رشيد بن مالك.** جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر. (رسالة ماجستير غير منشورة).

حمادي، حنان و مالكي، خديجة.(2019): **تلقي فن الكاريكاتير : ناجي العلي أنموذجا.** جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم–الجزائر. (رسالة ماجستير غير منشورة).

حمودي، لطيفة. (2013): **دلالة التمثيلات الموظفة لأيقونة الرئيس عبد العزيز بوتفليقة أثناء الحراك الديمقراطي العربي، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من كاريكاتور ليبرتي والخبر.** كلية العلوم السياسية والاعلام، قسم علوم الاعلام والاتصال، جامعة الجزائر3. الجزائر.

زروطه، نصـــيره.(2012): **المناحي الحجاجية للخطاب الكاريكاتوري في تمثيل الواقع الجزائري**، كلية العلوم السياسية والاعلام، جامعة الجزائر3 ، الجزائر. (رسالة ماجستير غير منشورة).

سلام، أروى .(2011): **الكاريكاتير في الصحافة العربية – كاريكاتيرات ناجي العلي أنموذجا**. جامعة الشرق الاوسط، الاردن.(رسالة ماجستير غير منشورة).

ســـلام، كهينة.(2004): **الصـــورة الكاريكاتورية في الصـــحافة الجزائرية المســـتقلة اثناء الحملة الانتخابية "تشـريعات 2002 : دراســة سـيميولوجية لصـحيفتي الخبر و Liberte** . كلية العلوم السياسية والاعلام، جامعة الجزائر ، الجزائر.

عبد الرحمن، شـادي.(2001): **الابعاد الرمزية للصـورة الكاريكاتيرية في الصـحافة الوطنية: دراسـة تحليلية سـيميولوجية لنماذج من صـحيفتي الخبر واليوم**. كلية العلوم السـياسـية والاعلام، قسـم علوم العلام والاتصال، جامعة الجزائر، الجزائر.

عسل، محمد السيد.(2002): فن الكاريكاتير الاجتماعي ومدى تعبيره عن البيئة والمجتمع المصـري في النصف الثاني من القرن العشرين. **جامعة المنيا، مصر. (رسالة ماجستير غير منشورة).**

عقاقنة، دينا و خنافرة، منوبة .(2019): **الخطاب السياسي في كاريكاتير ناجي العلي**. جامعة العربي بن مهيدي، ام البواقي. (رسالة ماجستير غير منشورة).

علي، جنان.(2011): **الصـور الكاريكاتورية في صـحيفتي الخبر وليبرتي "Liberte" اثناء الحملة الانتخابية لرئاسيات 03 افريل 2009**. جامعة الجزائر 03، الجزائر. (رسالة ماجستير غير منشورة).

الفقيه، خالد و قاســم، عبد الســتار. (2008): **التنمية الســياســية المترتبة على حركة الوعي في كاريكاتير الفنان ناجي العلي**. جامعة النجاح، فلسطين.(رسالة ماجستير منشورة – دار المنظومة).

قاسـيمي، آمال. (2009): **ظاهرة الإرهاب من خلال رسـومات الكاريكاتير الجزائرية "دراسـة تحليلية ســيميولوجية لأيوب وديلام خلال الفترة جانفي 1997إلى جانفي 2000**. كلية العلوم الســياســية والاعلام، جامعة الجزائر 3، الجزائر.

قوميدي، محمد لمين (2023): **الكاريكاتير في الصحافة الجزائرية اليومية: دراسة سيميولوجية لحملات الانتخابات الرئاسية: 2004-2019 في جريدة الشروق اليومي**. كلية علوم الاعلام والاتصال، قسم علوم الاعلام. جامعة الجزائر، الجزائر، الجزائر.(اطروحة دكتوراه غير منشورة).

كتكت، مراد.(2022): **سيميائية فن الكاريكاتير في المواقع الالكترونية التابعة للصحف الأردنية اليومية خلال جائحة كورونا**، كلية الاعلام، جامعة الشرق الاوسط، الاردن. (رسالة ماجستير غير منشورة).

كهينة، سلام. (2005): **الصورة الكاريكاتورية في الصحافة الجزائرية المستقلة دراسة سيميولوجية لصحيفتي الخبر و Liberte**. جامعة الجزائر، الجزائر.(رسالة ماجستير غير منشورة).

محمد، اسماء هشام.(2014): **اثر الاحداث السياسية والتطورات التكنولوجية على فن الكاريكاتير**. ،جامعة حلوان، مصر. (رسالة ماجستير غير منشورة).

يخلف، فايزة.(1996): **دور الصورة في التوظيف الدلالي للصورة الاعلانية: دراسة تحليلية لعينة من مجلة الثورة الافريقية**، كلية العلوم السياسية والاعلام، جامعة الجزائر، الجزائر.

يمينه، لعباني. (2016): **دلالة الصورة الفوتوغرافية في الصحافة المكتوبة دراسة سيميائية لصور "داعش": جريدة البلاد أنموذجا**. جامعة الكتور موالي طاهر"سعيدة"، الجزائر. (رسالة ماجستير غير منشورة).

يوسف، شوقي الدسوقي. (1993): **رسوم دوميه الهزلية (الكاريكاتورية) ومثيلها في مصر-دراسة مقارنة**. جامعة حلوان، مصر. (رسالة ماجستير غير منشورة).

المجلات العلمية:

ابراقن، محمود.(1992): "المبادئ البنيوية السوسورية وتطبيقاتها على مختلف أنظمة الاتصال: دراسة حالة خصائص الدليل، دراسة حالة خصائص الدليل". المجلة الجزائرية للاتصال، 76(4)، ص ص 171-184.

أبو زيد، إسلام علي.(2020): "تشكل المعنى في رسومات الكاريكاتير: دراسة في ضوء السيميائيات الثقافية ". مجلة سيميائيات، 16(2)، ص ص 192-217.

إشـتيه، معاذ عبد الله حامد و بني شـمسـة، زياد غانم. (2017): "الصـورة الكاريكاتيرية : أبعادها و دورها في تشكيل الخطاب السياسي و الاجتماعي عند ناجي العلي – دراسة سيميائية". مجلة آداب ذي قار، 2017(23)، ص ص، 77-124.

بايه، سيفون. (2015): "مدخل لسيميائية الصورة الصحفية ". مجلة دراسات أدبية،2015(18) ، ص ص 49-60.

بركات، وائل.(2002): " السيميولوجيا بقراءة رولان بارت". مجلة جامعة دمشق،18(2)، ص ص55-76.

بركات، سـالي محمد علي. (2020): "سـيميولوجيا الصـورة الصـحفية في قنوات الاتصـال الغربية الموجهة عبر الشبكات الاجتماعية ودورها في تشكيل اتجاهات الجمهور الغربي نحو قضية الإرهاب ".المجلة العلمية لبحوث الصحافة،2020(19)، ص ص 449-487.

بشـيري، حمزة.(2011): "مدلول السـلطة بالكاريكاتير في الصـحافة الجزائرية جريدة الخبر نموذجا". مجلة انسانيات،61(57)، ص ص 51-52.

بن علي، سليمان. (2004): "العلاقات السيميائية في النص القرآني: دراسة في دلالة الحسي المشاهد على المجرد الغائب". مجلة المخبر: ابحاث في اللغة والادب الجزائري، 3(4)، ص ص 84-103.

بوبكر، فضـيل.(2022):" ترجمة مقال : سـيميائيات الايديولوجيا لوينفريد نوث". مجلة في الترجمة،9(1)، ص ص 383-399.

بولطيف، زينة.(2022): "مقدمة في فن الكاريكاتير وتاريخه". مجلة المعيار،26(4)، ص ص 897-910.

تربان، ماجد سـالم. (2013): "سـيميائية فن الكاريكاتير السـياسـي في الصـحف الفلسـطينية دراسـة تحليلية".مجلة الباحث الإعلامي، 2013(21)، ص ص 3-55.

الجميعة، أحمد بن محمد.(2020): "سـيميائية الصـورة الصـحفية و دورها في الإشـهار الأيديولوجي لتنظيم داعش: دراسة كيفية". المجلة العربية للإعلام والاتصال. 2020 (23)، ص ص 131-176.

الدالي، هبه محمد وهبي محمد. (2020): "الكاريكاتير بين النشأة والتطور". المجلة الدولية للدراسات متعددة التخصصات في الفن والتكنولوجيا، 3 (2)، ص ص 37-59.

الداوي، كريمة، كاوجه، محمد الصغير، تومي، فضيله.(2021): "مضامين فن الكاريكاتير في شبكات التواصل الاجتماعي بين نقد الواقع ومحاكاته – دراسة تحليلية لعينة من الصور الكاريكاتورية على صفحة عبد الغني بن حريزة على Facebook". مجلة الباحث في العلوم الانسانية والاجتماعية، 13(2)، ص ص 87-98.

درويش، سعيد، السيد، عبد الله و محفل، محمد.(2013): "الرمز والرمزية في الفن التشكيلي، مجلة جامعة دمشق للعلوم الهندسية". 29(1) ، ص ص 659-672.

زياد، اسماعيل.(2020): "توظيف اليات المنهج السيميولوجي في تحليل العلامة غير اللسانية (الصورة): دراسة وصفية تطبيقية". مجلة علوم اللغة العربية وآدابها, 12(1)، ص ص 1436-1453.

زلط، بسمه، قتايه، هاني، سلامه، رجب.(2014): "الاستفادة من بعض عناصر الفن الشعبي المصري في إثراء المشغولة النسيجية باستخدام نظرية الفوضى". مجلة بحوث التربية النوعية، 2014(35)، ص ص 473-512.

الزيتوني، فريدة أولمو.(2014): "اشكال التلقي في استقبال الاعمال الجزائرية: الكاريكاتير في الصحف الجزائرية نموذجا". مجلة جماليات، مختبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية بكلية الادب العربي، مستغانم،1(1)، ص ص 35-47.

الزيتوني، فريدة اولمو. (2022): "الفن والمجتمع: فن الكاريكاتير وقضايا البيئة أنموذجا". مجلة الاسرة والمجتمع، 10(1)، ص ص81-99.

سعدية، نعيمة لخضر.(2011): "تحليل الخطاب و الإجراء العربي : قراءة في القراءة". مجلة الاثر، 2011 (11)، ص ص76-94.

سلامة، عاطف.(2006): "ثقافة النص في الرسم الكاريكاتيري وتأويلات المتلقي". بحث منشور، المؤتمر العلمي الدولي، جامعة الاقصى، ج1، ص ص334-364 .

عبد الله، وفاء عدلي محمود. (2019): "التحليل السيميائي لصورة المرأة في الخطاب الإعلاني بالمواقع الإلكترونية بين الدال والمدلول". المجلة العلمية لبحوث الإعلام وتكنولوجيا الاتصال،6(6)، ص ص 169-188.

عوده، خليل.(2021) : "خطاب الصورة في مواجهة جائحة كورونا: الكاريكاتير نموذجا". المركز العربي للأبحاث والدراسات الاعلامية،2021(15) ، ص ص101-125.

العياضي، نصر الدين.(1998): "البنيوية، الاتصال، الفضاء الثقافي العربي". المجلة الجزائرية للاتصال، 17(8)، ص ص 47-74.

عيسى، طلعت عبد الحميد. (2019):" سيميائية كاريكاتير مسيرات العودة في الصحافة الفلسطينية : دراسة تحليلية مقارنة". مجلة الباحث الإعلامي، 2019 (46)، ص ص 97-116.

فيرون، اليزو و التومي، كمال.(1999): "عشر ملاحظات حول سيمياء الايديولوجيا". مجلة علامات.ع12، ص ص 23-24. مسترجع من http://search.mandumah.com/record/410381

قاسم، أمينة آمال.(2022) : "ثقافة التشكيل البصري للصورة الكاريكاتورية عند ناجي العلي ". مجلة النص9(3)، ص ص 82-99.

قاسيمي، امال.(2013): "سيميائية الصورة الكاريكاتيرية بين تقنيات القراءة واليات التأويل". مجلة الصورة والاتصال، 2(3) ، ص ص221_262.

قوميدي، محمد لمين و بوهاني، فطيمة.(2022): "ابعاد الخطاب الاعلامي الكاريكاتيرية في الصحافة الجزائرية اليومية: دراسة سيميولوجية لأعداد من جريدة الشروق في الفترة الممتدة : نوفمبر 2018 – يناير 2019". مجلة جسور المعرفة، 2022 (8)، ص ص 53-69.

كمال، عبدالرحيم. (2001): "سميولوجيا الصورة الفوتوغرافية: بارت نموذجا ".مجلة علامات ،2001(16) ، ص ص96 - 101. مسترجع من http://search.mandumah.com/Record/411305/

محمد، اســـماء علي احمد.(2023): "الدلالات النفســـية للعلاقات اللونية بين غرز التطريز اليدوي". مجلة العمارة والفنون والعلوم الانسانية، 8(42)، ص ص 301-326.

موازي، بلال و شان، عبد الرؤوف.(2021): "صورة الاحزاب السياسية في كاريكاتور الصحافة اليومية الجزائرية". مجلة ابحاث قانونية وسياسية،6(1)، ص ص 379-398.

المواقع الالكترونية:

حمداوي, جمال.(2015): **الاتجاهات السيميوطيقية التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية**. شبكة الألوكة. https://books-library.net/free-1402305673-download

فهرس المحتويات

إقرار .....أ

شكر وعرفان ..... ب

الملخص ..... ج

Abstract ..... د

الفصل الاول: الإطار العام للدراسة 1

1.1. مشكلة الدراسة 4

2.1. أسئلة الدراسة 6

3.1. أهمية الدراسة 7

4.1. أهداف الدراسة 8

5.1. فرضيات الدراسة 9

6.1. مادة التحليل 9

7.1. حدود الدراسة 9

8.1. مصطلحات الدراسة 10

الفصل الثاني: الإطار النظري والدراسات السابقة 13

1.2. الإطار النظري 13

1.1.2. اصول السيميائية 14

2.1.2.اتجاهات السيميائية 15

3.1.2 اساسيات التحليل السيميائي 16

4.1.2 الصورة عند رولان بارت 17

5.1.2 الأُسطورة والصورة الفوتوغرافية 18

6.1.2 سيميائية الايديولوجيا 19

7.1.2 النظرية السيميائية 21

8.1.2. علاقة الصورة الكاريكاتيرية بالسيمياء 22

9.1.2. سيميائية الصورة الكاريكاتيرية 23

10.1.2. آليات تأويل وقراءة الصورة الكاريكاتيرية سيميائياً 25
11.1.2. الدلالات السيميائية للرموز الكاريكاتيرية 27
12.1.2. فن الكاريكاتير 30
1.12.1.2. مدارس واتجاهات فن الكاريكاتير الفنية والفكرية 31
2.12.1.2. أنواع الكاريكاتير 32
3.12.1.2. وظائف الكاريكاتير 35
4.12.1.2. خصائص الكاريكاتير 37
5.12.1.2. أهمية فن الكاريكاتير في تشكيل الرأي العام 38
6.12.1.2. الكاريكاتير في الوطن العربي 38
7.12.1.2. الكاريكاتير في فلسطين 39
13.1.2 ناجي العلي 40
2.2. الدراسات السابقة 50
الفصل الثالث: منهجية الدراسة واجراءاتها 63
1.3. تحليل خطاب الصورة باستخدام السيميائية كمنهج: 63
2.3. الإجراءات المنهجية للدراسة 64
3.3. اجراءات وخطوات المنهج السيميولوجي 66
4.3. مجتمع وعينة الدراسة: 69
الفصل الرابع: الدراسة التحليلية 71
1.4. لوحة رقم **(1)** الموت من أجل الأنظمة 71
2.4. لوحة رقم **(2)** التوبة من الظنون 74
3.4. لوحة رقم **(3)** لن يصلح الخمر ما افسدته التنظيمات 76
4.4. لوحة رقم **(4)** حكايات قبل النوم "التحريضية" 80
5.4. لوحة رقم **(5)** عقوبة تعكير الصفو.. قطع اللسان 83
6.4. لوحة رقم **(6)** عم بكتب وصيتي 87
7.4. لوحة رقم **(7)** الإعلام كخطر أيديولوجي 90

8.4. لوحة رقم **(8)** اعتراف تحت التعذيب 92
9.4. لوحة رقم **(9)** التضامن العربي 95
10.4. لوحة رقم **(10)** الدم صار زفت 98
11.4. لوحة رقم **(11)** الفلسطيني متهم حتى تثبت ادانته 100
12.4. لوحة رقم **(12)** اللاءات 103
13.4. لوحة رقم **(13)** صراع فلسطين مع الفصائل الفلسطينية 106
14.4. لوحة رقم **(14)** التحريض على المقاومة 109
15.4. لوحة رقم **(15)** بلفور واللاجئين 112
16.4. لوحة رقم **(16)** عجز الأنظمة العربية 115
17.4. لوحة رقم **(17)** الفقر بالبعد القومي 118
18.4. لوحة رقم **(18)** البيت الفلسطيني 121
19.4. لوحة رقم **(19)** "تيه" القيادات الفلسطينية 124
20.4. لوحة رقم **(20)** مين العدو ومين الصديق 127
الفصل الخامس: مناقشة النتائج والتوصيات 131
1.5. النتائج المتعلقة بالسؤال الاول 131
2.5. النتائج المتعلقة بالسؤال الثاني 132
3.5. النتائج المتعلقة بالسؤال الثالث 133
4.5. النتائج المتعلقة بالسؤال الرابع 133
5.5. الاستنتاجات 135
6.5.التوصيات 137
الخاتمة: 138
قائمة المصادر والمراجع: 139