سيمياء الجسد في الكاريكاتير العربي- مقاربة نسقية تأويلية –

د. نعيمة سعدية
جامعة بسكرة

السيمياء هي دراسة للسلوك الإنساني باعتباره حالة ثقافية منتجة للمعاني؛ ففي غياب قصدية - صريحة أو ضمنية - لا يمكن لهذا السلوك أن يكون دالا، أي مدركا باعتباره يحيل على معنى، والسيمياء في تعاملها مع الخطاب بوصفه عملية دلالية معقدة، انفتحت على المستحدثات المنهجية والمعرفية، فاستطاعت التحرر من القيود البنيوية وأيديولوجياتها الصارمة،ليتموضع الفضاء الوسطي في هذه العملية التحليلية بين البنيتين:البنية السطحية(المكون الابستمولوجي) والبنية العميقة (المكون الخطابي)، والمهم أساسا هو النمذجة الخطابية وتنظيمها العاملي أي ما يميز العامل بفعله وحده (وليس برواسبه النفسية)، وهذا الشرط الأساس لتطوير سيميائية العمل، في سبيل الوقوف على بعض"التمفصلات الممكنة بين عالم الشعور وعالم الإدراك الحسي، غير المعروفة بعد في السيمياء معرفة جيدة"[(1)]، والمتمثلة في علامات مرئية/خطابات بصرية مسننة يستأنس بمحاورتها المحلل، كخطاب الكاريكاتور الذي "يظهر فيه الخطاب اللغوي بصحبة السلوك الجسدي لتشكيل طرق معينة في الكينونة، وهويات اجتماعية أو شخصية معينة "[2]، إنه ممارسة من الممارسات الاجتماعية، وممثل من الممثلات للعالم المحسوس،" والتمثيل–هنا- مسألة خطابية "[3].

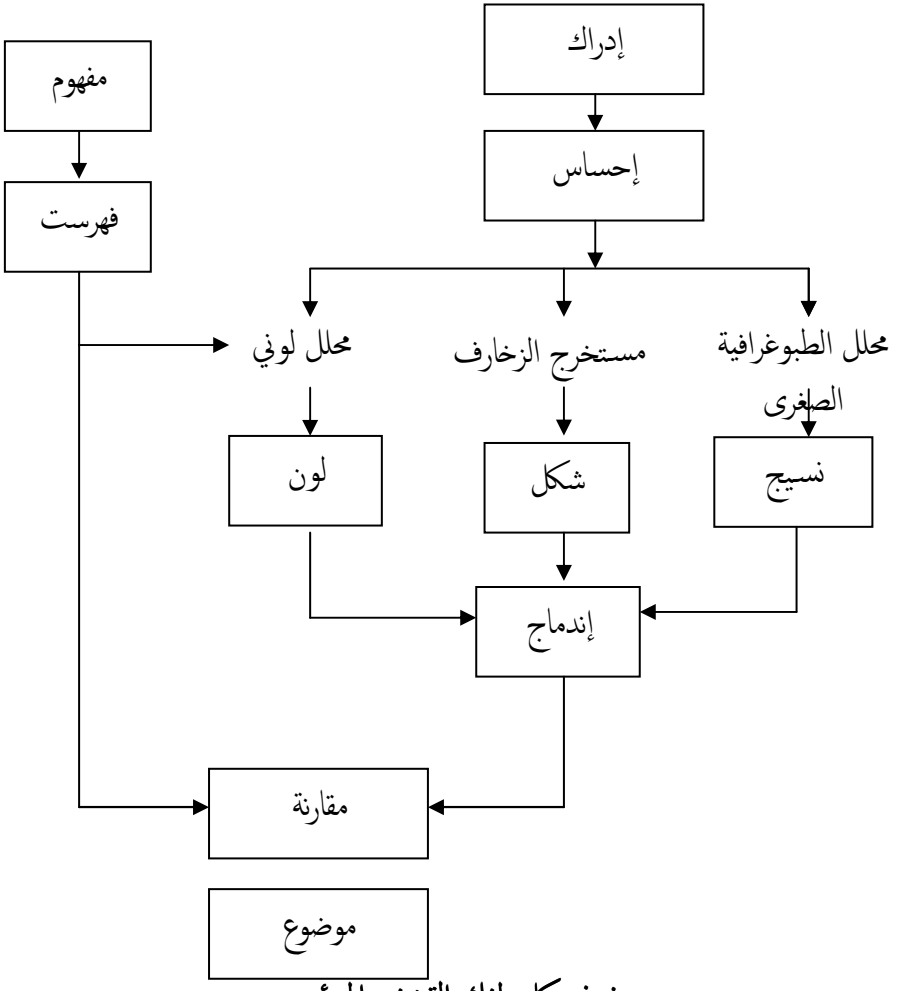
أي أن الكاريكاتور "خطاب مسنن خاضع في تدليله للتواضع الإنساني، وللموسوعة الإدراكية للمتخاطبين "[4].كما يعتبر خطاب الكاريكاتور من الخطابات الثقافية الترويجية، التي تحدث عنها وارنيكWernicke ، إذ أصبحت مجموعة الظواهر الثقافية التي تهدف في إحدى وظائفها على الأقل إلى إيصال مرسلة ترويجية في حكم المنتشرة في كل العالم الرمزي الذي تنتجه "[5]، وهي سمة التعتيم بين الأقوال الخبرية والتوقعات (المشروع المخطط)، فيما يمكن أن نتحدث عنه في " القدرة الإنجازية التواصلية للخطاب، لاستخدامه السخرية في دفع المتلقي للنفور والتغيير، وهذه فعالية لتحريك الدلالة في الثقافة، وهي برمجة غير ثابتة وقابلة للتغيير،

وذلك مبتغى الخطاب الكاريكاتوري.

إذ يعمل الكاريكاتور على تحويل الانتباه من البنية (شكل- لون- نسيج) إلى القضية، ومن الصورة إلى الفكرة، ومن الراهن إلى الكامن، ومن الشكل إلى الجوهر والعمق، ومن الكفاية التصويرية إلى الانجاز القرائي الممكن، ومن البنية السطحية إلى البنية العميقة؛ لأنّ" القواعد التصويرية هي امتداد للقواعد التشومسكية التي تتشكل فيها المفردات النهائية من كيانات هندسية، ولكن حيث يكون تسلّسل هذه الكيانات مضبوطا ببعض العمليات ذات الطبيعية الهندسية »[6]؛ لأن" أي علامة لا يمكن أن تكون "علامة" إلاّ إذا استطاعت التعبير عن فكرة، بالإضافة إلى قدرتها على خلق مسار تأويلي في ذهن متلقيها"[7].

ويعتبر غريماس " أن العالم المسمى محسوسا عالم البحث عن الدلالة " [8] لأنه يتمظهر باعتباره فقط إمكانية معنى، ولكي يكتمل معناه لا بد من أن يخضع لشكل معين؛ فالدلالة يمكنها أن تتوارى وراء كل المظاهر المحسوسة، لأنها توجد خلف الأصوات والصور والروائح والنكهات، ..إلخ.

كما" إن الموضوع المدرك بناء، وهو مجموع المعلومات المنتقاة والمبنية اعتمادا على تجربة سابقة، وعلى حاجات ومقاصد العضو المنخرط بفاعلية في موقف معين" [9]، فعملية منح المعنى حصيلة إجراءات فك الشفرة من خلال الإدراك البصري:



نموذج كلي لفك التشفير المرئي

« والحال أن المعلومات الواقعة على حدود (الفهرست*) تعد بوجه عام الأكثر فائدة »[10]؛ كونها تضع مراتب باستخلاص من ثوابت (متميزة) وإهمال ملامح خاصة (فردية).

ليكون « نجاح الفعل التواصلي بين المرسل والمتلقي يقتضي من الأول مراعاة احتمالات التأويل، كما يستلزم من الثاني تقديم أقرب مؤول ممكن مما يرغب فيه الأول، حتى يتمكن من الموضوع كدلالة، لا كمعنى، كون الدلالة تعرض بصريا كمعنى، في حين يعرض المعنى فيها،

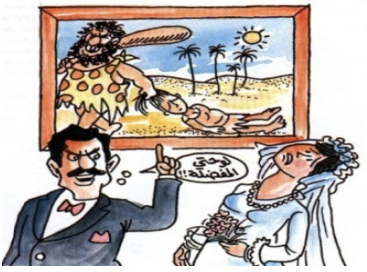
بذكاء كدلالة »[11].

1-إيقونية الجسد والحركات الجسمية:

إن الجسد علامة تحيل إلى مرجع كما لو أن المرجع يوجد حقيقة؛ ذلك أن الإيقونية –فيه- جماع علاقة تشابه جوانب وخصائص وعلاقات معينة بين الأشياء والعلامات، سنعمد فيه إلى إعادة إنتاج الواقع البصري؛ ذلك أنّ الأيقون هو علامة تحيل على الموضوع بموجب الخصائص التي يمتلكها هذا الموضوع سواء أكان هذا الموضوع موجودا أم غير موجود؛ كونه علامة تملك بعض خصائص الشيء الممثل، أي "أن الأيقون هو علامة تملك طابعا يجعل منها دالة حتى ولو غاب موضوعها"[12]؛

و« حسب إيكو هناك سنن أيقوني يقيم علاقة دلالية بين علامة طباعية وبين مدلول إدراكي مسنن بشكل سابق، أيّ هناك علاقة بين الوحدة المميزة داخل السنن الطباعي وبين الوحدة المميزة داخل سنن معنمي، والذي يعد إنتاجا لعملية تسنين سابقة على التجربة المدركة »[13].

فالصورة كيفما كان نوعها تشتغل كإيقون وفيها الماثول والموضوع متطابقان، فما تحيل إليه الصورة هو نفسه أداة التمثيل"[14]، أي أن العلاقة هنا قائمة على وجود التشابه بين الماثول وموضوعه، وهو الأمر الجلي في الصور الكاريكاتورية:



تثير الصورتان قضية"مركزية الجسد" في التجربة الكاريكاتورية،وهي قضية تحثنا على مواجهة مجموعة من التصورات الفينومينولوجية والفلسفية والسيميائية للجسد، كون الجسد الشخصي ليس معزولا عن الآخر، إنّ كل وجوده متجه إليه، فعلاقته بالآخر علاقة وجودية"[15]، لذا

لا بد من الانتقال حتما إلى الجسد من أجل الآخر، ناهيك عن أن الجسد كأيقونة يعيش مظهره الفيزيقي الشكلي وتعبيريته نابعة من الداخل كذلك؛ لنقول أنّ الجسد منتج لإشارية ذات طابعين: رمزي ووظيفي، مرتكزين على الثنائية اللسانية للتقرير والإيحاء، لأنه يشكل شرطا لتكونه كلغة، حتى يتحول العالم إلى معنى، باعتبار أنّ" الإشارات ليست خاصة بجهة جسدية معينة، إنها عملية شاملة يمارسها الجسم الإنساني"[16]؛ وهو الأمر الظاهر في الصورة الكاريكاتورية الثانية، إذ يحاول الرجل في الصورة إثبات ذاته بممارسة تخويف نفسي على الآخر في لحظة البداية لحياة جديدة؛ أين يظهر جسد المرأة مدرج ضمن جسد أكبر منها (الرجل)، ويقع داخل إطار اللوحة، جسد ربما نرى منه بعضه في الأسفل على اليسار، وجسد ضخم في الأعلى على اليمين، وغموض الخطوط نفسه والبيئة الصحراوية، لـ "تبدو الصورة بأكملها كترتيب تشكيلات متراص في حركة معممة تدعو المشاهدة إلى إكمالها"[17].

والملفت للنظر ضخامة الرأس، وفي هذا دلالة على الشخص المعجب بنفسه والمفتخر بها والمتباهي بشكل مبالغ فيه، وكأن لا أحد مثله، كوسيلة لفرض السيطرة والقهر والاستبداد بالرأي، أي إقصاء الآخر.

من هذا المنطلق، نشير إلى أنّ دلائلية الجسد لاتتحقق إلا بهذه التجربة الغيرية التي تخترقه ويسعى هو إليها عبر الأحاسيس والعواطف وكل أنماط الإدراك التي يقيم بها الجسد في العالم"[18]، وعليه تتركب العناصر الثلاثة (جسدي وجسد الآخر والفعل) تبعا لذلك في الطابع القيمي للجسد، فجسدي هو بشكل أساس جسد داخلي، فيما يمكن اعتبار جسد الآخرين أساسا جسدا خارجيا منفصلا، الجسد الداخلي يعيش إحساساته وآلامه وأفراحه وأهواءه بشكل داخلي ومتصل.

والإنسان في هذا المتن ليس سوى صورة figure من بين صورة أخرى، إنه حجم يوجد في أفق فضائي ويتحرك فيه، وهو يخط في مساره عددا معينا من التمظهرات سواء أكانت تواصلية، تعبيرية أم لهوية، تنبع من الجسد الإنساني باعتباره موضوعا مدركا ومتمركزا إلى جانب موضوعات أخرى. يقول ليفانس: « الوجه والخطاب مترابطان أمتن الترابط، إنه يتكلم، وهو يتكلم باعتبار أنه هو الذي يمنح الإمكان لكل خطاب »[19]؛ وفي وجه المرأة

اندماج أو توليف جزئي للخاصيات من نسق أعلى (أي واقعة على مستوى أدنى، و لكاشفات الأشكال والنسيج والألوان وحدها الحق في العمل.

كما أن خاصية التطويل والتدوير الظاهرة على وجوه شخصيات الكاريكاتور تأخذ قيما محددة لمثل تلك الوحدات الهيكلية، فالتطويل عمل على إبراز قيمة ما (علاقة طول/ عرض) وهي ما نسميه " المحاور المرئية" الموازية للمحاور الموصوفة في علم الدلالة والحقيقة أن المحاور نفسها توجد في كل المستويات ، حيث تتأثر كل مرة بقيمة معينة، وفي هذا المقام لعلّ الرسام يحاول إبراز قيمة البلاهة حينا، والديكتاتورية والاستبداد بالرأي والحكم والسيطرة المطلقة حينا آخر سواء تعلق الأمر بالرجل أم بالمرأة.

و يعتبر الوجه الإنساني أقل تجريدا، فلا يعتبر نموذجا مستقرا؛ إذ يحتوى على تحديد أكثر، حيث لا يكون جميعها ضروريا.و« إن هذه التجريدات البعيدة دوما على أن تتطابق مع نماذج عامة، هي نتاج إعداد ثقافي متقدم جدا»[20]؛ فلا تتحقق إيقونية الجسد إلا في الفعل، لذلك فإن حركة الجسد لا تكتفي بالخضوع لنسقية الفضاء الكاريكاتوري، بل إنها تساهم في خلقها، هكذا تتحدد ظاهرية الجسد الشخصي وفق الإدراك البصري، وظاهريته في العلاقة مع الآخر، ومن ثمة ظاهرية الفعل، ذلك أن "الفضاء الممنوح لي ينحو إلى اللا. فضائية داخل جسدي فيما يتخذ صبغته الفضائية الكاملة حين يتعلق الأمر بالآخر"[21]:

يظهر من خلال هذه الرسومات والنصوص اللغوية المصاحبة لها قدرة صاحب الخطاب في المزج بين اللغة والرسم، ليمنحه القدرة على الكلام البارزة في ملامح الشخوص، أي أن الأسلوب النقطي الخاص بالطبقات الشعبية لا ينفصل عن علاقتها بالجسد التي تتمثل في رفض (التصنع) و(المظاهر الخادعة)، والرفع الظاهر في الكاريكاتور من قيمة الرجولة يفسر مقاومة المتحدثين للضغط الذي تمارسه عليهم اللغة المشروعة بإقحافهم لفكرة الرجولة في كلامهم، وهو ما يمكننا من القول أن العربي يتقن فعل الدخول في " نسق الحرية*والفحولة" الذكورية، بشكل يفوق غيره، وهو ما يظهر في لغته حركاته حتى شكله الممتلئ والشارب الطويل الذي يخق به في غالب الأحيان صوت المرأة ويسكت بسلطته صوت أطفاله، عدا الصورة الأخيرة التي تنفتح على المعنى النقيض؛ وهو جبروت المرأة وسلطتها وممارسة فعل الاقصاء على الرجل وقهره، وفي هذه الحال نحن أمام جنس ثالث: (لا. رجل) تمقته المرأة، ويرفض بني جنسه الانتماء إليهم، فيعمدون إلى نعته بصفات تحط من قدره وتضعف ذاته - كرجل- في المجتمع.

ناهيك عن القول أن الصور خطاب فئة ليس لها سؤال مرتبط بموضوعها في تجسده وحركته داخل الهوية العربية، فكلا الطرفين في الصورة يسقط في فخ الإقصاء الذاتي؛ ذات تقصي ذات وتتنكر لها، ما يجعلها تحيا استعارة من ذات أخرى.

تصوّر غريماس وأتباعه إمكانية وصف سيرورة تقود بأبسط الأشكال الوجودية للقيم وأكثرها تجريدية إلى مستويات تتميز ببعد تشخيصي مرئي ومتحقق في فعل إنساني مدرج ضمن وضعيات تستوعب هذه القيم وتمنحها وجودا مخصوصا ولقد أطلق على هذه السيرورة المسار التوليدي وهذا المسار دال في الوقت ذاته على ترتيب خطي موجه نحو غاية، ويتحقق من خلال خطاطة سردية وعلى دينامية داخلية تحدد النص (الواقعة) باعتبار تفاعل مستوياته لا باعتبار المضامين الدلالية التي يحملها؛ فالبنيات الأولية لا تتحدد من حيث وجهها الحقيقي إلا من خلال تجسدها [22].

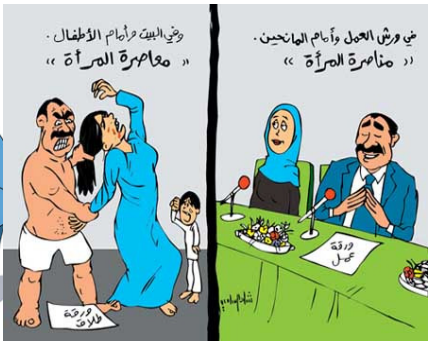
« إن تحقيق حركية في سلم التراتب الاجتماعي هو المكافأة على الانقياد : الانقياد إلى أحد أهم أبعاد الهوية الاجتماعية، وهو العلاقة بالجسد »[23] مع التشديد على الرجولة من خلال

النطق والمفردات (باستعمال كلمات السباب والكلمات والقصص الرديئة...الخ)، لتعلن بذلك تعارضا صارخا بين القوة المادية الجسدية والقوة الروحية المعنوية، السائد في ذوات المجتمعات العربية:

1- قدرة الجسد على جعل الذات تتخلى عن سعيها المعرفي .
2- قدرته على إسقاط الذات في وحدة الشعور بوساطة الكثافة المادية التجسيمية
3- قدرته على استرجاع المعرفة والإحساس للذات التي حرمت منها.

إذن، الرجل السيد يعمد إلى صيغ القول والتبادل المعرفي، لذلك تنوعت كالآتي: أقوال موجبة- وأقوال الاحتمال- وأقوال الإنكار- والتبادل الأدائي، أي أنّ صيغ القول في الكاريكاتور هي صيغ وجوبية، تتراوح بين الطلب: التزام بالواجب، وبين الفرض (أمر)، وبين الاحتمال المفيد لـ:النهي/ العرض/ التعهد/ الاحتمال الحامل دلالة : الرفض/ الاستفهام. ويعود هذا الأمر إلى قانون التهكم والسخرية الذي يتقيد به مثل هذا النوع من الخطاب، وهو الظاهر بحدّ في الصور أعلاه.

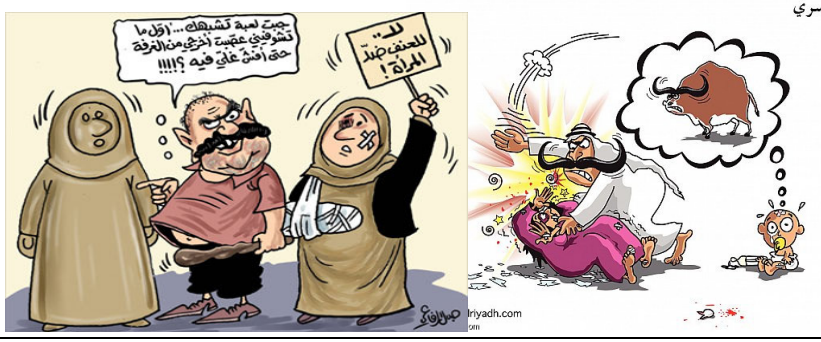
ذلك "أن اللغة تقنية جسدية، وتعتبر الكفاءة اللغوية الخالصة وخاصة الفنولوجية، أحد أبعاد النحو الجسدي الذي يتم فيع التعبير عن كل علاقة بالعالم الاجتماعي"[24]، من خلال أقوال الصيغ الموجبة:" الولد هذا طالع لأبوه" إذا ما فعل الصواب(فعل إيجابي)، والولد هذا طالع لأمه" إذا ما أخطأ الولد، في حين كان يتوجب المشاركة في الأمرين، هذا من جهة، وقول الرجل التهكمي المصحوب بفعل الضرب" وهاذ تحمر العين" لما عبّرت عن اعتراضها لخياره، بوقفة جسدية مستفزة، ويقوى المعنى في الصور التالية:



يظهر الـ(رجل) في سياق تقابل(رجل يتظاهر بالتفهم والمسالمة أمام الناس، ورجل قاهر عنيف في البيت).، كممثل للاستقرار، والحال أن هذا الاستقرار الإيقوني يدعمه استقرار تشكيلي، وقد رأينا أن التضاد بين (مركزي) و(اللامركزي)، يمكن أن يتطابق ويتناقض مع مستقر وغير مستقر، وهكذا يتقوى المضمونان. كما أنّ الخطابان في توازي شكلي ودلالي لا يوصف، يعبران عن ذات الممثلات على اختلاف الإيقونات المستعملة في كل واحد، إنهما يخلقان اتساقا بصريا للخطاب ككل.

يظهر فيه الرجل صاحب التوجه الذكوري على أنه نوع آخر في علاقته مع المرأة،إنّه يتقن لغة التظاهر، لغة الضرب، وهو ما تظهره كل الحركات الجسمية لشخصية الكاريكاتورية الذكورية في هذه الصور(اليد- العين- الفم- الشارب- الحركة بالرأس.. إلخ) ذلك كذلك إن المرأة تعي نفسها وتفهم ذاتها على أنها نوع آخر في علاقتها مع الرجل، وهذا ما يعزز التمايز الذي يمكن أن يفضي إلى هرمية اجتماعية، حيث أن التنوع في الفكر لا يمنع أن تكون مبادئ وقواعد مشتركة، وواجبات وحدود خاصة بكل واحد منهما، إلا أن الصور تظهر عكس ذلك، فالمرأة والرجل كائنان في صراع دائم، وإن اجتمعا في بيت واحد، لتجد الرجل مشغول بقراءة نظريات عن كيفية تمرير أوامره إلى زوجته دون نقاش ليشتري راحة باله، وفي المقابل نجد الزوجة شغلها الشاغل في قراءة كتاب يمكنها من جعل زوجها خاتما في إصبعها، والمتأمل في الحركة الجسمية للزوج سيدرك أنّه مرتاح بنظرة الدهاء على وجهه، أما المرأة فعيناها مفتوحتانكالبلهاء، وكأنها في حرب، ليؤكد هذا الكاريكاتور حقيقة النسق الفحولي المسيطر في كل الوطن العربي، يسمح له ذلك بممارسة كل أفعال العنف عليها:

♦عُنف أُسري



إن التضخيم المعرفي للقلق واضح، كما "أن الشك هو الصورة المعرفية التي تستوعب تلك التنويعات من خلال تضخيم اللا.استقرار الانفعالي إلى حدّ جعله غير مسموح به من خلال إرساء دعائم إرادة المعرفة"[25]، وهو عنصر من عناصر الأهلية،وذلك باستعمال الجسدالمشوّه- الذي يظهر كإيقونة- وفي ذلك دلالة على الفعل الشيطاني الغريزي والبعيد عن الرحمة. كما إن التعارض القائم بين العلاقة الشعبية في نسقها الفحولي، والعلامة البرجوازية في نسقها التصنعي من قبل الطبقة المثقفة، سواء تعلق الأمر باللغة أم بالسلوكيات والصور المتعارف عليها، ويظهر ذلك في التعارض القائم بين الفم الذي يعتبر نسويا مرغوبا فيه ومتميزا، والشدق في فم الرجل الذي يعتبر ذكوريا بشكل نمطي ومتوارث.

ولمّا كانت الصورة مرادفا للتمثل البصري، فقد استعمل الرسام العربي المتخصص في الكاريكاتور الرموز اجرائيا كآلية قابلة للتعميم، وتدرج ضمنيا ضمن الأيقون، فالصورة الممثلة للرجل وربطه بالثور، فالثور مشكّل خارجيا، ويتموضع ضمنيا في تواز مع المشبه، وهو ميزان العنف والقوة واللا. تفهم، في خيال طفله، الذي يظهر بجسد مشوه دلالة على طفولة مشوهة غير طبيعية متأزمة نفسيا جراء ذلك.

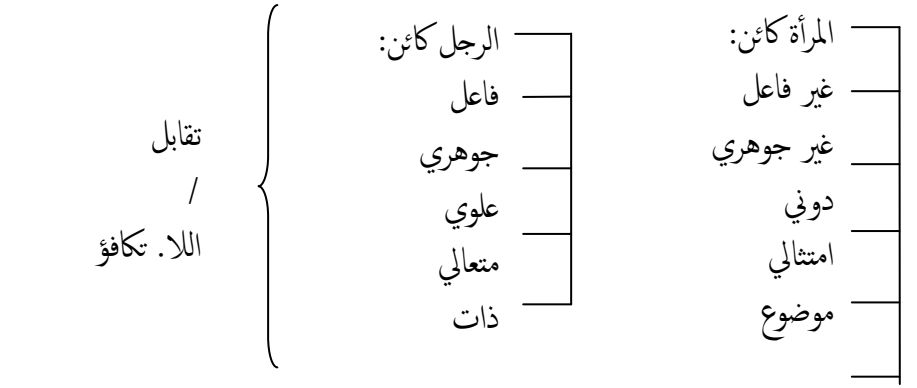
كما نميز الاستعداد للعنف اللفظي (الشتم- السباب- اللعن)، والتي تظهرها نظراته وتصرفاته في كثير من الأحيان مع هذه المرأة، والاستعداد للعنف الجسدي (الضرب- اللكم)، وفي المزاح الساخر الصريح وانغلاق ملامح الوجه، وفي ذلك دلالة على سيطرة الغضب والفكر العنيف في ذات الرجل إذا ما تعلق الأمر بعلاقته بالمرأة وحتى الأطفال، إذ يعمل جاهدا على أن يبرز ذاته تجاههم لتقوى سلطته وسيطرته عليهم، ولتسيطر عليهم مشاعر الخوف منه. كما تتوضح هذه الدلالة في عملية اسناد هيئة تشوه مظهره، أو في بطنه المنتفخة التي عمل صاحب الكاريكاتور من خلالها للدلالة على النهم وعدم التكافؤ واللا. توازن في شخصيته.

يعني ذلك أن النحو الجسدي الذي يميز طبقة معينة يجعل البعد الفونولوجي للخطاب الكاريكاتوري يخضع لتغيير منظّم بواسطة " الأسلوب النطقي"[26] الذي يمثل بعدا من أبعاد الترسيمة الجسدية التي تعتبر إحدى الوساطات المهمة جدا بين الطبقة الاجتماعية واللغة.

نشير في الأخير إلى أن الخاصيات القابلة للوصف موضوعيا هي الخاصيات الظاهرية (الذرية)، وبأن الخاصيات الباطنية (الشاملة) تشكل منه توليفات ذات طابع ذاتي وجزئي دائما ما يكون منتقلا وافتراضيا"[27]؛ إذ تبدو وضعية الخاصيات الظاهرية مستقرة ومحافظة على المعنى بأشكاله: الترابط بين العينين وملحقاتها في الوجه، وهو عبارة عن علاقات دائمة يمكن رسمها بشكل دقيق، ومع ذلك فإن وضع الخاصيات الإجمالية الباطنية، يبدو مختلفا تماما، في مثل الوضع النطقي الأكثر تواترا في الأوساط الاجتماعية، والظاهر في هذه الرسومات الكاريكاتورية والفم أحد الاستعمال الاجمالي للنحو الجسدي كما أنه يمثل المصدر الحقيقي لـ(النبرة) كتغيير منظم يستوجب فهمه، بما هو كذلك، قد غلب عليه، إظهار الأسنان تارة، وهذا دلالة على الشراسة ، وتغطية الفم بالشارب، وفي هذا دلالة على قوته وأن صوته هو صوت الفحولة التي ترفض أي تقصير، لا من الزوجة، ولا من الولد، ولا من الذين حوله، إذ يحاول الرسام بهذا الإبراز الجسدي للرجل العربي أن يظهره فحلا بهذا الشارب حتى قبل الكلام.

وعليه، يظهر الإنسان العربي كائنا يتطور عبر المواجهات والمجابهات العنيفة، إذ انعجنت في عناصر الشخصية القاعدية كمركب وجودي يحمل رؤية درامية للزمن والكينونة، كما أنه كائن يتطور في سياقات اللا.توازن المحكوم بالظلم الاجتماعي، إنه كائن مرمي في فوضى الحداثة وصخب العصر، يغذيه أسطورة النسق الفحولياليتي يتقن الرجل العربي ببراعة ترددها والعيش بطلا في حكاياها، إنه نسق يسطر على كل ذات عربية في أي مكان وجدت وبأي صفة كانت، إلى جانب فائض دور البطولة لديها، وإرادة إثبات الكينونة القوية، وإثبات الذات في عالم شرس المصالح والرهانات دون استراتيجية، وتقنين علمي للواقع والمستقبل، إنها ذات جد مندفعة، تحتاج إلى أن تفكر ببراعة وأن تدرك بحذق قبل أن تقرر.

وتتحول المرأة من المفعول به إلى فاعل (يحق له الفعل ويختار ما يفعله ويتحمل مسؤوليته)، ولكن بفعل حصار يجبرها على البقاء في المقابلة الآتية:



أين تظهر محاولة تحويل المرأة إلى دمية، فتصبح المرأة الحبيبة والمعشوقة امرأة مثالية، وسطحية فاقدة للشخصية ومفتقرة إلى الإحساس بالكينونة الحقة، حيث تختفي العبودية تحت مساحيق الجمال والموضة والأزياء، والتظاهر بالتفاني في العمل، الأمر البارز فيما يلي:

تظهر يدالرجل المسؤول المتزمت حاملة عكازا يستعمله لعرقلة جهود المرأة في سبيل إقرار حقوقها في المجتمع، غير أنها عكاز مكسورة وفي ذلك دلالة على إمكانية انفلات المرأة من هذه العرقلة، وجاءت الصورة بين بياض وسواد، كرمز لزمن سيالسيد الجوهري المتعالي،ونميز في المكونات الإيقونية لهذه الصورة الكاريكاتورية بين ثلاثة أبعاد : الوضعية واستعمالات الجسد الإنساني الاستعارية والنظرة؛ فالخطاب الكاريكاتوري- في عمومه- يعمد إلى تقنية عدم استعمال الجسد الإنساني بكامل تمفصلاته ودلالاته المضافة ولكن الرسام أو صاحب الخطاب فيها، يبقى في هذا الاستعمال على البعد النفعي فيه، ولا يتجاوزه الى

الاستيهامات المتعبة التي تستثير المتلقي(الرجل).
لذلك تظهر تمفصلات الجسد الأنثوي بغنج واضح وأنوثة طاغية تصور ما تحياه الذات في مجتمعها. كما يمكن القول أنّ نظرة المرأة هي نظرة جانبية خالية من التعبيرات الاستيهامية، في معظم الصور، وهي موجهة إلى الأسفل، وهذا أمر يجعل التواصل منقطعا ومتذبذبا مع الطرف الآخر؛ نظرة كلها حزن وتوتر واضطراب يمثله سواد عينيها، وتوتر يجسد التوهم البصري الإدراكي بجسدها غير المستقر: الممتلئ تارة والنحيل أخرى، والمتوازن مرة واللا. متوازن أخرى، والقوي والضعيف، والمسيطر واللا.مسيطر، وهكذا، لإظهار التناقض في ذات المرأة العربية بين إثبات الذات وإضعافها الإرادي واللا.إرادي، بين حب التملك لرجل مطواع ونفور من الرجل المتسلط، لتخلق انعدام تواصل في شخصها، وتهميش كلي للشخصية السوية في ذاتها (بين جسد رائي وجسد مرئي).
جلستها ووضعية وقوفها (الهيئة) مرتبط بمدى بروز جسدها كإنسان طبيعي، وتظهر في هيئة نمطية تباعا لنمطية الحضور الإنساني في المجتمع، إذ عليها أن تخضع إلى حاجزين؛ الأول المتطلبات الاجتماعية، وثاني رغبتها في أن تكون عملية مهنية مثلها مثل الرجل، ولكن هذا الكاريكاتور يسخر من التجمعات النسوية، هل الأمر تهكم رجالي على مطالبها التي أخذت الكثير منها أم أنّ المرأة وحدها هي المسؤولة عن هذه النظرة باهتمامها المبالغ فيه للمظاهر؟؟وهو أمر تظهره الصورة الأولى.وعليه يجب أن نتعامل مع السمات الفونولوجية الخاصة بكل طبقة على أنها كل ناتج عن (تكوين) منظم يجد مصدره في النحو الجسدي"[28]، الذي نعتبره أيقونة الجسد ككل، وعلى أنه المجال الذي تتجلى فيه العلاقة المنظمة للعالم:

1- مرأة- رجل ـــــ جدل الأنا والآخر
2- شيخ –شاب.
3- مواطن، حكومة.
4- أب وولد– ابن وأب - ولد وأم/ ولد، تعليم...
5- شاب، جامعة/ أنا ، لغة...

وغيرها من العلاقات الاجتماعية والإنسانية بدءا من أول علاقة في المجتمع (رجل –امرأة)

إلى (والد –ولد) إلى (سلطة – مثقف) إلى (شاب –تعليم)في المجتمع العربي، ومعظمها خاضع لمنطق التهميش والاقصاء الظاهر باستعمالات الجسد؛باعتبارها تختزل الجسد بكامله :(كلام عامي جاف وقاس/ كلام جميل متصنع)؛ فهذه الاستعدادات المتصنعة والتي لا يقتنع بها فاعلها، تظهره الصور مزدوج الشخصية، جسدتها الأشكال الكاريكاتورية(1-2-3)، والتي نجدها تعبر عن سلطة وعنجهية هذا النسق الفحولي العربي وازدرائه، وتأنقه المصطنع في سلوكياته العامة والخاصة (الجلسة- الوضعية- النظرة- الصوت- الهيئة- الوجه – الإشارات الجسمية) ناهيك عن الاحترام المصطنع للمرأة إذا كان الأمر علنيا من جهة، وعن التمايز والادعاء للمرأة التي يظهر فمها على شكل قلب دلالة على عاطفية لغتها واندفاعها، ليعبر أخيرا على ضعفها في هذا التحدي من جهة أخرى، لتتأكد حقيقة حصر المرأة في الخصائص المشار إليها في المقابلة؛ ذلك أن "الإبهام الخاص بالموضوع المعرفي ينتقل إلى ذات تشك في قواها البصرية، أي في كفاءتها فترتاب في الوقت ذاته بنفسها أوبما تراه"[29]، أي من الإدراك الحسي إلى إدراك اعتقادي التالي:

فالمرأة التي تجد نفسها في مناخ لا تستطيع معه، إلاّ أن تعتنق الفكر الذكوري، والأبوي والمسيطر، وفي هذا سلب لأنوثتها، حيث تتحول إلى جنس ثان كما الرجل الذي يعاني قهرا واستبدادا من طرف المرأة التي تمارس عليه سياسة الإقصاء؛ وفي هذا الجنس الثاني(الأنثى الذكر) تكون المرأة في اغتراب تام وتناقض واضح، كونها تدرك حقيقة الانفصال الواضح بين الواقع المفروض عليها، وبين الواقع الذي تنشده لنفسها.

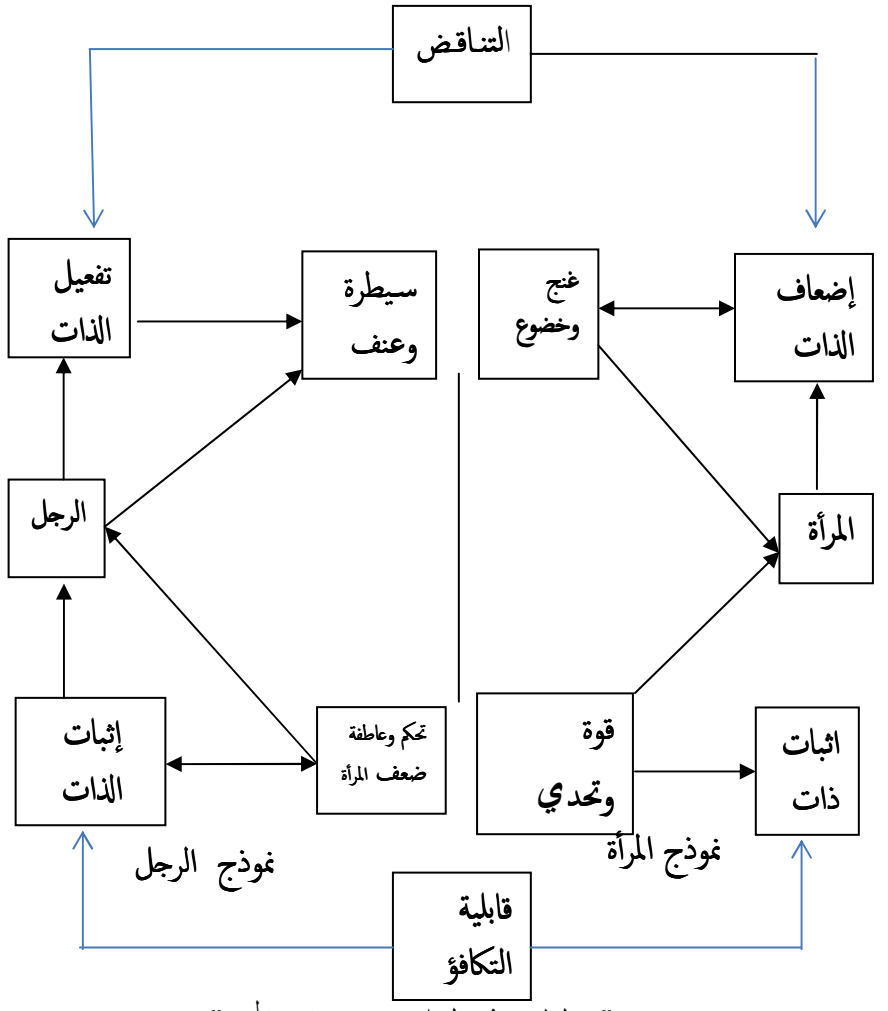
ولكون الصورة دلالية بشكل جوهري، تسمح بأن تضاف إلى المكونات المرئية للصورة دلالات مطورة جدا، فإنها تدخل أحيانا مفاهيم ضمنية، تمثيلها غير ممكّن،واللغة وحدها يمكن

أن تصرح بها [30]،ذلك أن فعل الرسم في ثقافة ما جزء من النشاط الإنساني وشكل من أشكال الحياة فيها يمكن له – كفعل- أن يخضع إلى دلالات الاشتغال العاملي.

والذي لا يتحقق له شرط التداول اللغوي إلا إذا خضع لثلاثة معايير رئيسة، أن يكون مسندا إلى المتكلم لا إلى غيره، وأن يكون مصوغا في الزمن الحاضر، وأن يكون بمجرد التلفظ به يقتضي فعلا أي إنجازا.

أمام التعامل السيميائي النسقي التأويلي مع مثل هذا النوع من الخطاب يستلزم على المحلل (المتلقي) الانغماس في مناخ تخلق هذا الكاريكاتور، وملامسة انسجام جميع مكوناته من خط ولون وظل وملمح جسدي وحركة وضوء وشكل وحوار (لغة)، كونها أمورا تمكننا كقارئ من فهم وإدراك حيثياتها كخطاب بصري مؤثر ومبهر، بفعل التفكيك الذي يعمل على إبراز الوحدات البنائية وإدراكها، ولا يعني أن الوحدات الهيكلية المختارة لها وجود حقيقي في المحرّض " إنها في الذهن، لا ضمن العالم »[31]

إن إدراك إيقونية الجسد يتم عبر الحواس التي يتم بها إدراك العالم، وكما يقول مورلو (M.Merleau) : " لكي أستطيع إدراك جسدي كلية، على امتلاك جسد ثان يكون بدوره غير قابل للملاحظة"[32]، أين نجد المرأة كجسد مدركة كخصائص نوعية وأفعال مقابلة للرجل المحدد بأفعال وأقوال وخصائص؛ ما نحاول إبرازه في هذه الخطاطة:



"مخطط يوضح التناقض في ذوات المجتمع"

يمكن لهذه العناصر أن تسقط فيها عناصر دلالية بمناظرة تضادية (قمة ≠ جوف مع تضاد دلالي مثل قوة≠ خضوع، والتي تتحملها تماما النماذج الإيقونية المحددة والاستقرار هنا مضمون إيقوني يكون سمة النموذجين (مرأة – رجل)،لنجد سمة ثانية في التداخل الجسدي للشخصيتين؛ وهي أن تتداخل إحداهما في الأخرى، وبالتالي يتضاعف تكامل الإشارات

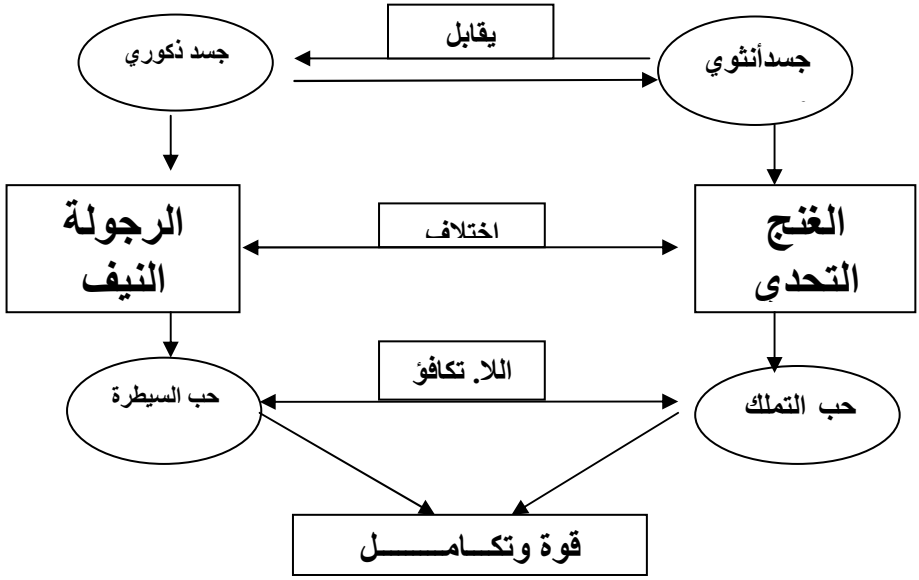
بتكامل التشكيلات التي يكوّن مجموعها مخططا لا نقص فيه ولا تراكب، ويدعم الكل توازن من النسق نفسه بين الخطوط العمودية والأفقية: أنف، محور الوجوه، يدا المرأة، يد الرجل، بطن الرجل..الخ.إنّ قوة المرأة في ضعفها، وضعف الرجل في قوته، أما قوته فهي في عطفه واحترامه وتفهمه لذات المرأة،ولا تدرك الذات المتلقية ذلك إلا بالعين التي تملكها.

كما يمكن أن تكون هناك تقلبات عدة قبل أن يتوازن الاندماج في نموذج من القراءة المحددة والمستقرة، وفي اللحظة ذاتها فقط تأخذ المحرضات الأولية أو السمات وضعية المعرفات، لأن حضورها يغدو تمظهرا للنموذج، وهي تبقى تخمينات سيميائية أخضعنا فيها أدواتنا التحليلية الخاضعة بدورها إلى محددات الفهرست، أي " أن تمييز الوحدات الهيكلية شيء لاحق، وينتج عن اندماج هذه السمات (أشكال نسج، ألوان) يتلاءم مع نموذج من الفهرست "[33] ، وهذا الاندماج دائما حدسي و مدعو.

الجسد الأنثوي قدم بعناية فائقة، وهذا ليفرز توافقا مع طريقة معينة في العناية بالجسد كأيقونة للتوحيد بالطبقة المعينة من حيث (البرهجة) العناية بالمظاهر الخادعة"، و" تصنّع الحركة"، والتغنج الظاهر في معظم الصور، والتصنع في كثير منها، والتي تستعملها لتقابل بها هذا النسق الفحولي السائد وتنكير قيم الرجولة المتصنعة، إضافة إلى عوامل أخرى كالمنفعة المتبادلة بينهما، والقيم الثقافية الذوقية المجادل فيها، " فالنساء يتمكن من التوحد بالثقافة السائدة دون أن ينفصلن عن طبقتهن انفصالا جذريا، ودون أن ينظر الآخرون لهذا التحول كنوع من التغير في الهوية الاجتماعية والجنسية على خلاف ما يحدث للرجال "[34]؛فـ"على الذات المعرفية الانتقال إلى مستوى أعلى لكي تقارن بين معرفتين وتخلص إلى التناقض "[35].

والانتماء الطبقي –في هذه الحال- يتحكم ولو جزئيا في علاقة الأفراد باللغة من خلال علاقتهم بالجسد التي تحددها الأشكال الملموسة التي يكتسيها تقسيم العمل بين الجنسين داخل كل طبقة سواء أتعلق الأمر في الممارسة أم فيالتمثلات"، ليغدو ممكنا تقديم تسويغ للمشروع التشكيلي، واسناد دلالة إلى العمل الذي يعدل في وقت واحد بين عناصره التشكيلية وموضوعاته الإيقونية، التضاد بين الطبيعة والثقافة هو بلا جدوى، إنه يتلاشى في ضوء الشمس، لتكون العلامة بذلك سيرورة تطور الدلالات"[36] مرادفة لسيرورة فعل

الدلالة وحركتها هذا الفعل (sémiose) والذي يؤدي إلى إنتاج الدلالة وتداولها.
كونها تتيح الولوج إلى أداء الوظيفي للظاهرة السلوكية، فلكي تغير سلوكا لا بد أن يأخذ سلوك هذا الفاعل معنى آخر" لقد رأينا كيف يمكن خلال تعديل موقف تغيير المعنى وجعل الفاعل يفعل شيئا آخر، كون سيمياء الموقف تحمل في طياتها نظرية للنشاط الإنساني فبإعطاء الأسبقية للموقف تتجدد بذلك مقاربات المعنى، هذا الأخير الذي يدرك كرسالة للعالم المدرك من قبل الفاعل، وهذا العالم المدرك من ناحية أخرى، هو عالم مؤلف من مجمل المعاني التي يحملها، فـ" الفاعل" لم يعد في العالم " إنما العالم والفاعل متلازمان "[37]:



إنّ « الجسد هو ما يمكّن هذا العالم من ولوج عالم المعنى، جسد حساس، ومدرك وفاعل، هو جسد يملأ كل الأدوار المتفرقة للذات في تصلب وقفزة ونقل... جسد باعتباره سدا وتوقفا يقود إلى تجسيد مؤلم أو سعيد للذات، ولكن أيضا بؤرة لمرور الطابع الباتيمي الذي يساعد على الانفتاح على أنماط الوجود السيميائي »[38].اتخذ الجسد وساطة الدخول إلى عالم المعنى المتحقق في مثل هذا النوع من الخطاب، لينقل لنا الثنائيات التلية: الجسد والروح /

الذات والمادة/ الشكل والمعنى/ العنف والسلام، والجسد هو الأهم أمام قيمة الضمير والجوهر.

2-الجسد والمفارقة البصرية:

يعمد الكاريكاتور إلى الاستعانة بمنطق لفت الانتباه والمفاجأة والإثارة مقابل الإقناع العقلي، ولا يأتي له ذلك بالاستعانة بآليات عجائبية تجعل المستحيل ممكنا، وليس غريبا أن يختار الرسام عن قصدية مضمرة هيئات، هي أقرب إلى التعبير الإيقوني الذي دعت إليه حاجة الشعوب في الإعراب عن موقفها من التحولات الفكرية وبطريقة مشحونة بالإيماء؛ إذ يرى أرنهايم النظام هو الذي يجعل الإدراك عقليا أي الذي يسمح بكشف المشابهة والاختلاف"[39]؛ فـ"النظام هو تقطيع عددي رقمي (discrétisation) للفوضى...ذلك أنّ الأشكال لا توجد بذاتها وإنما هي فقط مدركة حسيا»[40]، وهو ما يتجلى فيما يلي:

لقد عمل الرسام صاحب الكاريكاتور العربي على تجزئة الجسد الإنساني وفق الدلالات التي أراد إبلاغها للمتلقي، خاصة في لإبرازه اليد ليقول أن هذه الذات لا تتقن إلا العنف والقوة؛ إذ « يلعب الجسد الإنساني خارج الإدراك الحسي دور محفل التوسط، أي بؤرة للانتقال من الاستنباه الجواني والبراني، ويقيم فضاء سيميائيا توتريا ولكنه منسجم »[41]؛ فلم يعد العالم الطبيعي هو الذي يتقدم نحو الذات، بل الذات هي التي تعلن امتلاكها للعالم، وتمتلك مدلوله وتعيد تنظيمه شخصيا بطريقتها الخاصة، فالعالم الذي نطلق عليه طبيعيا عالم الحس المشترك،

ويصبح حينها عالما عند الإنسان عالما يمكن أن نقول عنه أنه إنساني؛ ويفسر هذا سيرورة انتشار الجسد بطابعه التمثيلي، حيث يصبح الجسد مصابا بفضل قوته التشخيصية مركز المرجعية للإخراج الإيقوني، وهي خاصية كل كاريكاتور، ناهيك عن تواري الجسد داخل الجسد القناع/ الجسد المعدني الرامز للقوى الاجتماعية الضاغطة والمرهقة للجسد الإنساني للمواطن العربي.

إن الصور يمكن أن تكون منتظمة بالنسبة للمشاهد (الذي يمتلك منوالا)، وقد لا تكون كذلك بالنسبة للمشاهد الآخر الذي لا يمتلكه، فالقارئ - بذلك - هو الذي يصنع القراءة، لتحقيق المعنى الذي"هو امساك بسيرورة لا تحديد لمضمون يوجد خارجها، إنه ليس محايثا للشيء ولا للذات إنه حصيلة النشاط الإنساني في بعديه التداولي والمعرفي معا»[42]، ما يمكن الوقوف عنده في هذه الرسومات الكاريكاتورية:

يسمي صاحب الخطاب خطابه "نكت سياسية- الكوميديا السوداء"، وهذا ليحقق مفارقة بصرية فكرية حادة، إذ يحمل الرجل لافتة "حقوق المرأة"، ولكنه جثة ضخمة ترهق كاهل هذه المرأة التي ينفجر كل شيء فيها لثقل ما تحمل وما تتحمّل، والذي تظهره ملامحها الجسدية البارزة من جمة، وشراسة من تحمل لبروز أسنانه وطول شاربه من جمة أخرى؛ ذلك " أن المرجع الذي تحيل عليه العلامة الأيقونية المرتبط بمشكل القياس ليس مرجعا ماديا بل إنه مرجع ثقافي "[43]، فالوضعيات القصوى والمفارقة وحدهما القادرتان على توضيح خصوصية التجسيد، للبحث في اتساق الخطاب بطرح مفهوم القطب الدلالي

(isotopie)المسيطر، ذلك "أن القطب الدلالي ليس إلاّ إحدى استراتيجيات الاتساق الممكنة"[44].

ويظهر الشاب المفروض ارتباطه بالسياسة لأنه رمز المستقبل، فهو وحده من يجب أن يساهم في رسم مستقبله، لكنه بتجاعيد وجهه المسن، يعلن القطيعة ويختار أن يكون الشاب العجوز، في يظهر الرجل المواطن ب بجسده غير المتناسق يلهث خلف خبز العيش/ الحياة على الرغم من تعلقها في ظهره ليخلق مفارقة تنفتح على عديد القراءات؛ ذلك إنّ العلامة الأيقونية لا تجمع أشياء مدركة حسيا، وتوجد لها معادلا موضوعيا في الواقع بل من خلال الوعي باعتباره صورة ذهنية والقياس هنا، لا يوجد بين الصورة والواقع، بل بين الوعي أو البنية الإدراكية والصورة، كما "أن دال العلامة الإيقونية متصل بالمرجع بعلاقة تسمى علاقة تحويل، فالمرجع والدال مرتبطان معا في علاقة مطابقة مع نمط."[45].

نقول في هذا المقام أنه يستحيل أن تستقيم المعاني في الخطاب الكاريكاتوري خارج التقطيع اللغوي والتقطيع البصري مهما تعددت الوسائط؛ فاللغة تحضر في كل شيء والإنسان مهما بلغت أساليب التواصل عنده من تغير وتطور وتبدل لا يستطيع أن يمتلك الكون رمزيا من خلال هذه الوسائط، بل من خلال اللغة، فأن تسمى الأشياء بمسمياتها معناه أنك تملكها رمزيا، وتجعل حضورها دائما في ذاكرتك بعيدة المدى، إذ يمكن استثمارها بأي صورة في وضعيات تخاطبية مخصوصة، أما الوسائط الأخرى، فتعد دعامات رئيسية في التواصل لا غير،فـ"المعنى مدرك من خلال دّال متمظهر، لكن تمظهره لا يبتني إلاّ بحسب معاني تظهر مع برهان اتصال الدوال"[46]، نظرا إلى مبدأ التنافر الوظيفي للدلالات المتميزة .

كما أن الذهول يفترض توقعا يعاكس ما يحدث، وهذا التوقع نفسه يؤكد الاعتقاد ويؤدي التوهج غير المتوقع إلى حدوث " الشك" أيضا ومن ثمة فإن هذا التوهج يولد اعتقادا آخرا[47]؛ ليتفاعل المتلقي مع الخطاب الكاريكاتوري بفكره وجدانه، على الرغم مما يمارسه عليه هذا النوع من عملية تعطيل الفعل الذهني العقلي لديه، بحسب قانون الانبهار والإثارة، وهذا ما يجعل المتلقي غير فاعل في العملية بل منفعلا، لأن الصورة الكاريكاتورية عملت على تعطيل الجانب الأيسر من الدماغ لصالح الأيمن منه، وتحافظ على مسافة كبيرة بين ما يعود إلى

الخيال والعاطفة، وبين ما يعود إلى المنطق والعقل، وهي بطبيعتها تلك، لا يمكنها أن تستقل عن اللغة في التواصل الفعال"[48]؛ كونها الكاشفة عن أسرار الصورة، والمفصحة عن تمنعها وغنجها، فبوساطتها يتم فك تشفير الصورة، وفك ترميز السنن اللغوي المصاحب للخطاب الكاريكاتوري في سبيل أن تصل إلى ذهن المتلقي وتحقق إدراكا معينا له كخطاب مجمل ومنسجم من جهة، ولتحقيق تواصل فعال من جهة ثانية.

وعليه نقول، أنّ لهذا الفن الخطر في تشكيل الذهنيات، وكسر الحدود وتنميط السلوكيات والمعتقدات، وتطبيع الرؤية إلى العالم والأشياء لدى المجموعات البشرية فكرا وسلوكا وممارسة وثقافة"[49].

كما أن المعنى في الصورة هو ما تريد الظاهرة قوله للفاعل (أي المعني في الطرف الآخر، أو الطريقة التي تفهم بها الظاهرة)، ويأتي هذا الفهم من عمل فكري يضع الظاهرة في علاقة مع عناصر الموقف بالنسبة للفاعل الذي يقتطع في السياق في العام موقفا يتماشى مع مقاصده ونواياه ورهاناته والمشكلات التي يريد معالجتها؛ " لأن الصورة ليست معطى جاهزا بريئا ، لكنها حمالة أوجه ومائعة المعنى، بإمكانها أن تقول في لحظة ما تعجز آلاف الألفاظ على البوح به "[50].

إنّ « الظليل يحيل العالم الحسي إلى ما يجرده من مظهره، والذي يدرك بالحواس إدراكا

مباشرا في حين أن الضوء الضعيف والمرشح يرجعه إلى أصالته »[51]؛ ففي هذين الخطابين يمكن القول أن عالم الظل المرتبط بالجسد، والذي اكتسب صفة جمالية في منطق التحديدات القابلة للانعكاس بين الكنه والظهور، هو العامل المساعد على منح الخطاب المؤول الأقرب، لأن الخطاب الكاريكاتوري يطرح عديد الإشكالات المتعلقة بدوره في تحقيق العملية التواصلية، وفي تسجيل نشاطات البشر بكل تمفصلاتها الإنسانية فكرا وسلوكا وقيما. إنها ظلمات تتأثر بها العين، توهم بنوع من الضباب المختلج، الذي لا يمكن للتجربة السيميائية أن تتخلى عن اقتران هذين المقامين: مقام لعيش خصائص عالم الظل والإحساس بها، وآخر لتقييمها؛ ففي اللحظة التي ينغمس المشاهد بها في ملذات عالم الظل، فإنه يحتفظ بذكرى الشك وعدم اليقين الذين أتاحا له دخول هذا العالم[52] كجسد وككنه؛ حيث يتساءل المحلل عن الشخصية المكسوة سواد في الخطاب الأول، وعن جلستها وتوجهها، وحتى عن الأدوات الحادة المغروسة في ظهرها: (سكين- سيف- مقص..الخ)، كما يتساءل عن النص اللغوي المصاحب" هل من مزيد"، وكان كل هذا الكم من الألم والوجع الذي تسببه هذه الأدوات غير كاف، ليطلب المزيد كلمة رامزة للضغط الاجتماعي العربي، ولنفسية الشخوص الممارسة لها والممارسة عليها، كتبت باللون الأحمر لدمويتها.

أما الصورة الثانية فقد جعلت الشخصية مصاحبة للظل و الضوء مسلط على وسطها؛ والمتلقي يشعر بهذه الإنارة وهذا التعتيم، الذي يعكس الحالة المراد التعبير عنها، والتي مثلها الخطاب اللغوي الأول: "رغم الحملة الإعلامية لتعبئة الشعب للانتخاب"، فهو نص قرّب الخطاب ككل لمتلقيه، ونص ثان يشكل سؤال طبقة العوام والشيوخ عن موعد الانتخاب، والمفارقة تبرز في هيئة الشخصية المقابلة وجوابها؛ فالهيئة للشيخ والمسمى شاب، وفي اتكائه على الحائط ووضعيته بشكل عام، والجواب الحامل جهله لكل ما يحيط به(علمي علمك)، جوابا على سؤال الشيخ (صح دارو الفوط هاذ انهارات؟)، وفي هذا تعبير عن ضياع الشباب وشعورهم بالقهر والاستسلام والاستهتار،لأن المؤول عنصر مركزي في علمتي التركيب والتفكيك في إنتاج العلامة وتلقيها، فالرسام ينجز صورته في ظل متراكمات معرفية اجتماعية، نفسية، ويركبها على هذا الأساس والمتلقي سيعمل على تفكيكها، ليمنحها المؤول

الأقرب[53].

على من يتعامل مع الكاريكاتور أن يميز بين عالمين للصورة الكاريكاتورية: عالم مدرك وعالم محقق، هذا الأخير هوما يشترك فيه السيميائي والرجل، والعالم المدرك هو ما تحيل إليه التجربة الادراكية من خلال الفعل السيميائي (بوساطة) الذي يقوم على التفكيك و التجزئة، وإعادة البناء، بعدم اكتراثه إلى النسخ، بل إلى النماذج التي تعد ابتداء البؤرة الأولى لبناء نسخ وضمان بقائها.

" إن القوى اللاحمة والقوى المبددة تتنازع على حقل الخطاب، وتقول كل مرحلة من مراحل الأنساق الأصل على توازن معين بين هذين النوعين من القوى"[54]، وبقي الآن أن نتصور الكاريكاتور خطابا مركبا من توازنات بين القوتين المتصارعتين و اللتان تتداولان تقسيميا مساهمة في رسوخه.

تدرك الصورة بوصفها علامة تماثلية، حيث إن المشابهة هي مبدؤها في الانشغال، وقبل التساؤل عن سيرورة المشابهة يمكن الاعتقاد أن مشكل الصورة هو بالأساس مشكل التشابه[55]؛ فعندما تدرك الصورة بوصفها تمثلا، فإن هذا يدل على أن الصورة تدرك باعتبارها علامة.

" وأن مفارقة الجسد الشخصي تكمن بالضبط في عدم تطابق الفكر والإدراك، فإذا كان الفكر يجهد لكي يحدد الجسد في نطاق الفضاء والعالم والأشياء، فإن الإدراك يعجز عن خلق هذه الصورة"[56]؛ لأن الرؤية إذا كانت تستطيع إدراك الآخر في مظهره الشامل فإنها لا ترى من الجسد غير ما تمكنها إياه وضعيته الجسدية، وتعود هذه المفارقة الأنطولوجية إلى أن الذات الرائية تلحظ الأشياء الخارجية بجسدها، وتعمل على أن تكون لديها نظرة نهائية ومكتملة عنها.

" إن الآلة البصرية الإدراكية معقدة بطبيعتها تطرح دلالات عديدة تتم بالمفارقة الجسدية، حيث لا تلاؤم بين رأس الجسد وفريسته (البطن المنتفخ)؛ إذ ننظر إليه بوصفة علامة تعيد إنتاج بعض خصائص الشيء الذي تمثله لما تلك من هذه الخصائص، كون الإيقونة علامة تربطها علاقة تشابه مع تحيل إليه في الواقع الخارجي.

لذلك يؤكد ايكو A.ECO أن العلامة الإيقونية لا تملك خصائص الشيء الممثل، لكن تعيد إنتاج بعض شروط الإدراك المشترك على أساس تسنينات عادية، وتسمح بتكوين بنية إدراكية تملك في علاقتها بالتجربة المكتسبة الدلالة نفسها التي توحي بها التجربة الواقعية من قبل هذه العلامة نفسها "[57]؛ إذ تشتمل الرؤية على تجسيد معنى، وتؤدي إلى تصنيف العالم المدرك، الأمر الذي تظهره الصور التالية:

ملاحظ هذه الكاريكاتور سيشعر بقوة "قصدية الخطاب" المتجلية في ملامح شخوصه المغيّبة في الصورتين الأوليتين من اليمين؛ إذ تظهر الشخوص بقوة بدنية، فالأولى تمكّن الجسد الضخم من ردع الآلة بلباسها المرقع، إلا أنها شخصية مستعدة لتقبل الاستبداد، أما في الثانية، فتظهر الشخوص بقوة بدنية تمكنهم من تحمل عبء ما يحملون على خفته، إلا أن العبء يسلط على الأول والأخير، بينما يشكل الوسط عبئا على كاهلها للتواكل المسيطر على الذهنية العربية، في حين تعبر الصورة الأخيرة بملامح شخصها البارزة والمتجعدة، والحاملة الخريطة الجزائرية، وهي تتأفف من ثقل الحمل وسوء الوضع والحال والعاقبة بلغة عامية" يا جدك الحالة مزيتة"، وتشكل الخريطة إيقونا الماثول والموضوع فيه متطابقان.

إن "الجسد هنا أيقونة مستعارة تجعلنا كمحلل أمام شبكة من العلاقات المعقدة، فهي "تشير إلى الطابع التناظري القائم بين الماثول والموضوع من خلال الإحالة على عناصر مشتركة بين الأول والثاني قد يتعلق الأمر بالخصائص وقد يتعلق بالبنية "[58]، والتشابه هنا لا يتعلق بعناصر محسوسة ومشتركة بينهما بل يتعلق بخصائص مجردة كالقهر والعنف والإذلال والكبت، أي أن بداية الفعل السيميائي التأويلي رهين بنهاية القياس؛ "القياس* هو تبيان التشابه في جوانب وخصائص وعلاقات معينة بين الأشياء المتشابهة"[59]؛ ذلك أن القياس هو المبدأ

القادر على التمييز بين العلامة البصرية والعلامة اللغوية، فالكلمات بعكس الصور غير قابلة بأي معنى أن تكون تماثلية للأشياء في تعيينها. ومحلل الخطاب الكاريكاتوري سيجد نفسه مضطرا لفعل القياس في سبيل أن يدرك العناصر والعلاقات المشتركة في الذهنية العربية والممثلة لأيقونية الجسدية وتحديد مداراتها.

ونشير في هذا المقام، إلى ظاهرة أخرى في الكاريكاتور العربي، ألا وهي تغييب الجسد واستعاضته بشيء أو مادة، كجسد قناع ،ليكون ذلك أكثر تأثيرا وأقوى تعبيرا، نظرا لنسبة الإيحاء والتلميح البارزة فيه، وهو في اعتقادنا تجسيد لفكرة الإقصاء السائدة في المجتمعات العربية والتي تظهرها الصور:

إنّ الأشياء التي ترى وتدرك بالعين، أي كل ما يشتغل كعلاقة أيقونية، لا ينظر إليها في حرفتيها، وإنما يتم التعامل معها باعتبارها عنصرا متضمنا داخل هذا النسق أو ذاك عبر مقولات التنسيق المسبق* « لأن العلامات الأيقونية تشتغل على الرغم من كونها محكومة ظاهريا على الأقل بمبدأ التشابه وفق سنن أيقوني يحدد نمط إنتاج وإعادة إنتاج عناصر التجربة الواقعية»[60]، فالمشاهد لهذه الصور سيدرك الرمزية الجلية في الصورة الأولى التي تظهر السلطة في شكل مبراة، هذه الأخيرة التي تعمل بشكل دائم على التقليص من حجم القلم إذا قلم أو انعدم رصاصه لتخرجه من جديد، وعليه هي صورة ذات حدّين، من جهة، أنّ السلطة هي أكبر محرّض للكتابة بأفعالها والفساد الناجم عنها، ومن جهة ثانية، أنها أكبر عامل يصادر الرأي الحر، وتتعامل معه بغير لغة الحضارة/ لغة الحوار: بسجنه أو تهميشه، أو إجباره على السكوت والبقاء هادئا، وهو ما يبرز؛ وفي هيئة أقلام الرصاص الثلاثة الأخيرة الخضراء، وفي اللون الأخضر دلالة على الخصوبة والهدوء والمسالمة، وهي أقلام مصادرة مع

القلم الأزرق لصرامته وقوته واندفاعه واستماتته في قول رأيه،كون العلاقة مع الآخرين كما يعبر عن ذلك ليفانس، يمكن البحث عنها كقصدية غير قابلة للاختزال حتى ولو انتهى بنا الأمر إلى أن نرى فيها انقطاع لتلك القصدية[61]، تطرح هذه الصور الكاريكاتورية عديد الإشكالات منها تغييب الجسد وتجميده وتعطيله في أدوات ليكون أكثر تعبيرا، وإظهار اليد التي تحمل عصا للضرب كأيقونة رمزية تدل على السلطة وغيرها، زيادة غلى منح السلطة هيئة مبراة الجسد، لتكون أقوى تعبيرا عن إخضاع الرأي للسلطة، وفي الصورة الأخرى إجباره بالقوة، لتصور المجتمع العربي مجتمع سلطوي لا متسع فيه لحرية الرأي والتعبير، ولا لتعددية الاتجاهات الفكرية، ولا لجو الحوار العقلاني الحضاري.

كما أنّ" الجسم الإنساني يتم النظر إليه باعتباره حجما له أبعاده ومنظوريته الفضائية، إنه كيان مدرك وموضوع إدراك في نفسه "[62]؛وهذا يعني أننا لا ننتقل آليا من الدال الإيقوني إلى ما يوجد خارجه، فنحن دائما في حاجة إلى وسيط يجعل الرابط بين الطرفين قادرا على توليد دلالته، أي قادرا على الانضواء تحت نسق يمنحه إمكانيات التدليل.

إن السؤال الشهير لبارث(Barthes)"كيف يأتي المعنى إلى الصورة"، حيث تطرح إشكالية إمكان أن ينتج تفاعل الصورة وعلاقتها بالمعنى المدرك، والمفكك شفرته على نحو ما، ذلك أن أي ملاحظة نسقية أكثر فعالية تسمح لنا بإدراك المعنى بصريا، كما حدث في مستوى التعامل في خطاب تغييب الجسد واستبداله بالآلة/ المادة؛ فلا يمكن الحديث عن إدراك، ضمن العلامات الأيقونية إلا انطلاقا من وجود معرفة سابقة تمكننا من تأويل هذا العنصر أوذاك وفق انتمائه لهذه الدائرة الثقافية أو تلك.

ويدفعنا هذا إلى القول بأن التأويل الاستعاري ينبثق من التفاعل بين المؤول والنص، ولكن نتيجة هذا التأويل تفرضها طبيعة الخطاب وطبيعة الإطار العام للمعارف الموسوعية لثقافة ما، وفي جميع الحالات، فإن هذه النتيجة لا علاقة لها بقصدية المتكلم، فبإمكان المؤول أن ينظر إلى أي ملفوظ نظرة استعارية، شريطة أن تسعفه في ذلك الموسوعة.[63]

انطلاقا من هذا التناول للعلامة الطبيعية وللمرئي "يأخذ الجسد موقعه ضمن الأشياء والموضوعات التي تشكل اللغة في تدخلها لصياغة العالم المحسوس "[64] ، فالإنسان من حيث

هو جسد يندمج في العالم صحبة صور وأشكال أخرى، من ثمة فإن ما يأخذ بعين الاعتبار من قبل السيميائي هو السياق البصري العام الذي تندرج فيه الهيئة الإنسانية، أي " الصورة بوصفها تعيد إنتاج بعض خصائص الشيء الممثل، وأن الفعل السيميائي الذي يروم دراسة شكل دلالة الصورة يتنافى والتحديدات الأولية للقياس"[65]، والتي خضع لها الإيقون علامة دالة عن شيء ما؛ فالمعنى في الخطاب أنواع هو" معنى يملكه الخطاب اعتباره جزءا من الفعال في الأحداث الاجتماعية، ومعنى مصدره تمثيل العالم في الخطاب (التمثيلية)، ومعنى مصدره التشييد الخطابي لهويات الناس (المحددة للهوية"[66]،فالتسنين القياسي" إنه يعبر عن وجود تماثل أو تشابه بين العلامة وما تمثله"[67].

3-الجسد واللون المدرك في الكاريكاتور:

" إن الإدراك البصري يسهم في البلورة المعرفية للدلالة "[68]؛ وفي الصورة الكاريكاتورية تشكل الألوان COULEUR والنسيج TEXTURE والأشكال Formes أي كل ما هو اصطناعي يخضع لتوافقات ثقافية، أما الإيقوني فيحيل إلى المعادلات الموضوعية كالجسد والنظرة REGARD والوضعية POSE ....الخ، أي كل ما تحيل به الطبيعة، ولا يتم التمييز بين التشكيلي والإيقوني الا إجرائيا*، لأننا أمام علامة بصرية تجمع بين ما يعود الى الذخيرة والمجال REPERTOIRE-إيقوني- وبين ما يعول إلى الاستعمال- التشكيلي- المتعلق بالمعطيات الثقافية.

إن اللون يمكنه أن يكون متضمنا في علاقة إيقونية تشكيلية، وهو الأمر الذي تحقق في هذا الخطاب بشكل بيّن، يبعث المتلقي إلى الاستفسار عن حقيقة اللون وخبايا استعماله في هذا الكاريكاتور دون غيره، ويدرك أمرا ما، لأنّ اتصال الادراك باللون ينتج بداية تقطيعا عدديا وتأويلا معينا، فحين لا تتغير الحوافز التي تسجلها الألوان بعد علامة معينة، إلا أنها تتغير من شخص إلى آخر وفق قانون التماسك المنطقي الذي يسطره ذلك اللون، لأنّ" اللون المدرك هو التكملة الذاتية لهذا اللون "[69].

كما أن القياس البصري يخضع لتغيرات كمية وكيفية، فالتشابه يختلف من ثقافة إلى أخرى،

ويختلف من فرد إلى آخر، فعندما تكون الأيقونة مدركة فإنه يلزم أن تظهر لدى المتلقي علامة معادلة (تمثل المعنى الممكن)، ذلك أن للعلامة الأيقونية وظيفة مزدوجة: دلالية من جهة، وتداولية من جهة أخرى، فتصرفا استنادا على دلالة الأيقون.

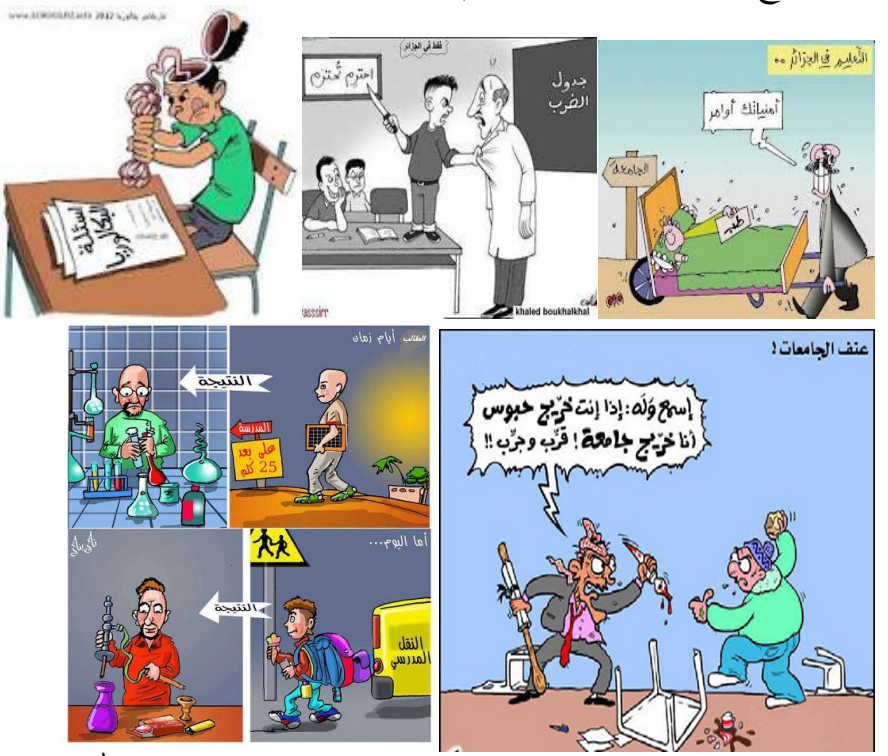
لـ" تفتح خواص أخرى حسية وذوقية ولمسية وشمّية"[70] لتعامل صاحب الخطاب مع اللون؛ فـ«الأسود والبني والأحمر ألوان تكوّن تناضد عدد كبير من "طبقات العتمة" التي تدفع للتفكير بتجسيد مادي معين للظلمات المحيطة »[71]،وبذا يتوسط اللون هذا التضاد بين اللونين، وهي ألوان سيطرت على إطار الصور وعناصرها الشيئية ولون الجسد الإنساني في معظم الخطابات قيد الدراسة في هذا البحث.

كما نجد اللون الأصفر قد كان له حظا فيها كذلك، إذ تدركالعين للوهلة الأولى شيئا إيقونيا أصفر، لا يتطابق مع أي نموذج إيقوني، إنه إيقوني ينتمي إلى المنوال المحفوظ في فهرست النماذج، وبالمقابل من حيث أن الأصفر لون الجبهات والواجهات، فهو متغير حر، ليس مدرجا في الفهرست.

ولأن الجسد الأنثوي يمتاز بلون الشعر الأشقر، ويرجح أن يكون هذا اللون الوحيد ذا القيمة الأيقونية في هذه الخطابات الكاريكاتورية، إننا نواجه في هذه الصور لونين ينتميان إلى فئتي البني المصفّر والفيروزي، "وهذان اللونان لا يتصلان أبدا في الواقع، بل تفصل بينهما خطوط محيطية سميكة من البنى الغامق "[72]؛ واللونان المختاران بحرية، خارج أي هم أيقوني متكاملان، ومجموعهما يشكل لونا رماديا، وهذا التكامل يقوي الغرض بالتأكيد.كما أن المزاوجة اللونية تربط السطح بالجوهر.

تختلف الألوان المستعملة في الصور الكاريكاتورية العربية باختلاف أنماطها ودرجات حضورها، ومراتب وضوحها، كما يراها الرسام في عالم الوجود الإنساني، كما تخضع الألوان للمعيار الأنثروبولوجي في التعبير عن المراد وتصوير العالم، لتعبر عن سوداوية الواقع بأسلوب ساخر تهكمي ملفت للانتباه، لواقع يعيشه الوطن العربي، وكأن لا بياض في هذا الواقع ولا وجود لحقائق إيجابية حققتها الذات العربية لتنقل صورة مغايرة للآخر، الذي يرفض بدوره إخراجها من هذه الصورة النمطية الظلامية، إنها ألوان تعبر عن(لا. نسقية) وفوضى لهذا

الواقع، وعن عدم استعمال الذات العربية للون كما ينبغي، وهو ما يتأكد في الرسومات التالية، التي استعملت اللون الازرق- الأخضر- الأصفر- الأبيض –الأسود في غير الدلالة وغير الموضع، وحتى في لون الجسد المقدم:



تلون الجسد بالأبيض ولأحمر والوردي والبني دلالة على تعدد الأجناس في المجتمع الذي يجب أن يفهم على أنها أجناس تحيا باختلافها وتتحاور لا تعيش في قطيعة وجهل وتجاهل كما يروج لذلك.

ونجد الاستعمال غير الممنهج للأشكال الهندسية التي تقرها جماعة مو؛ لأنّ الدائرة رمز العالم الروحي الأزرق للمشاعر/ والمربع هو العالم المادي الأحمر للجاذبية والكونية والضوء، أما المثلث هو العالم المنطقي والفكري (الأصفر)، وهي دلالات شبه غائبة في هذا النوع من الخطاب.

ويمكننا إذا أن نعيد وضع هذا التضاد القصدي أو غير القصدي في مكانه المناسب على صعيد التلاعب والاحتيال، أو الكذب/ والإغراء:

1- الخط المستقيم يحمل معاني الصرامة والقوة والحدة

2- الخط المتوج يدل على الأنوثةو الاضطراب

3- الخط المائل فيتعلق بالدلال والغنج

لذلك ارتبط كل من 2و3 بالمرأة في الصور الأولى وغابت في هذه.

ويمكن أن نلاحظ في النسق البنيوي النسيج العنكبوتي الذي تشكل من خلاله الكاريكاتور من حيث توزيع مكوناته، التي تبعث عديد التساؤلات حول كيفية نقل الفكرة، ومدي استيعابها من قبل المشاهد (المتلقي) استنادا إلى نوع التناغم الوهمي الحاصل بين اللون والشكل واللغة، حتى الهيئة تحتوي في أحضانها على سياسية، وعلى اعتراف عملي وفوري بالتصنيفات الاجتماعية والترتيبات بين الجنسين والأجيال والطبقات، وهي أمور تظهرها الصور؛ التي تقدم واقع التعليم في الجزائر، حيث النجاح بالوراثة والواسط، والتي تقدم التلميذ هو السيد الضارب اللا. مبالي والأستاذ هو المضروب، وتظهر خريج الجامعة يساوي خريج سجون في ممارسة العنف والضرب، وهي ظواهر نسبية معدودة في المجتمع العربي، يمكن محاربتها لا التشهير بها، ومن ثمة الإساءة للهوية العربية الاجتماعية.

4- التناص الجسدي في الكاريكاتور:

النص نسيج من المرجعيات المتداخلة فيما بينها دون ضابط ولا رقيب، ولا يحد من جبروتها أي سلطان، فهذه المتاهة (التأويل) تدرج التأويل ضمن كل المسيرات الدلالية الممكنة، وضمن كل السياقات التي يتيحها الكون الإنساني باعتباره يشكل كلا متصلا لا تحتويه الفواصل والحدود[73]، ما تعمد إلى تجليته الحوارية، والتي هي العلاقات بين صوت المؤلف وأصوات أخرى ومدى تمثيل هذه الأصوات في النص والرد عليها أو مدى إقصائها وإخفائها"[74]

إن علاقات التناص في هذا الخطاب هي جزء أساس منه " كضرب إعلان أن يقال قد سمع أو عرف في مكان آخر وزمن آخر، إنّ التناص هو حضور عناصر فعلية من نصوص

أخرى داخل نص "[75]، وبعلاقات متفاوتة ومختلفة، عمل الجسد على تقريبها، لأنه ليس معزولا عن الآخر، كما أن كل وجوده متجه إليه؛ فعلاقته بالآخر علاقة وجودية، لذا لابد من الانتقال حتما من الجسد في ذاته إلى الجسد من أجل الآخر" [76]؛ وتشترك استعمالات الجسد واللغة والرمز في كونها موضوعات متميزة للمراقبة الاجتماعية .

والذي ينعم النظر في الخطابات التالية يجدها متناصة تناصا اجتراريا تآلفيا، وهذا راجع إلى سيطرة قضية محددة ونص عملاق واحد على الذهنية العربية يتجلى في هذه الرسومات الكاريكاتورية المتباعدة زمنيا ومكانيا، ترسم جسدا فوضويا واحدا، وكأنّ من صممها شخص واحد:

الشريط الذي يغطي فم المرأة يحيل إلى قضية"الفكر المتعصب" المسيطر في الثقافة العربية، وتسريحة شعر المرأة المختلفة تحيل إلى اضطرابها وابتعادها أشواطا عن نقطة المركز، إضافة إلى أن وضعياتها متناظرة بالقياس إلى المحور العمودي، وغياب بروز الفم في الجسد دلالة على غياب سبل التعبير الحر، ولكن المرأة تعبر وتعمل وتتكلم في مجتمعها كجسد مختلف

وكذات فاعلة.

قد تكون ضروب الإعلان مثبتة أو غير مثبتة، وقد تحاورت الرسومات (1، 2، 3، 4، 5،6) بشكل نسقي فكري على الرغم من اختلاف الفاعلين في التعبير عن موضوع واحد، لتأخذ الظواهر والأحداث والتصرفات معانيها من خلال وضعها في علاقة مع الأطر المكونة للموقف بالنسبة للفاعل إذ المعنى ليس معنى لصيق بعنصر في العالم أو تصرف تعبيري (كلمة ، سلوك/ حركة، لون) وإنما ينبثق من التفاعل بين السلوك التعبيري وأطر الموقف الذي يحدث فيه "[77]؛ هل والكاريكاتير يعبر عن ذات الفكرة بذات الأسلوب من إطار مكاني مختلف أنه معبر حقيقي عن ذات الهوية وأن الهوية واحدة؟ إذن لما هذا الاختلاف بين ذواتنا ولما المرأة في العصر الحالي ذاتا فاعلة جوهرية في مجتمعها لا تابعة ولا جارية؟.

يتكون الإطار المرجعي للكاريكاتور من عدة أطر تمثل خلفيته المعرفية والمرجعية من قبل كل فاعل: المقصد ـ الرهان - الثقافية، التموضع- نوعية العلاقة، الاطار المكاني، والزمني، والحواسي، والتاريخي، والسياسي، والشعبي؛ ويتكون كل إطار من عناصر خاصة بفاعل فقط، لأن الموقف ليس إلاّ "موقف لفاعل"، وكل إطار يتألف من مجموعة من المعايير والقواعد والقيم؛ الأمر الذي يخلق له عدة معان وتفسيرات نظرا لتداخل أطر الظاهرة الكاريكاتورية (جسد، لون، هيئة، موضوع، قيمة)، واللا. تمفصل فيها، وتشابكها بعضها إلى البعض الآخر إزاء نسق نوعية العلاقات التي تربط الفاعلين، كما يرتبط رهانات الفاعلين بالمعايير والقيم التقليدية الشعبية المساعدة على خلق نسق الفحولة المقابل لنسق الأنوثة.

إنها سوف تفسر لنا أيضا وتمكننا من افتراض وجود بعد سيميائي مستقل بذاته يكون على الأقل من خلال الفواصل الاختلافية التي يقيمها بين الثقافات والأجناس والمجموعات الاجتماعية ، قابلا لمنح الأساس الدلالي للثقافات والمجموعات الإنسانية في تحاور نصي مبلغ ومثير، يبرزه الخطابان التاليان:

الأول: يظهر الرجل العربي فيه مرددا لنصوص موروثة متوارثة والتي لا ترى في المرأة إلا الأمور السلبية*، وهي الصورة التي يتعامل وفقها معظم الرجال في البلاد العربية، والتي يراها عوامل مساعدة تخول له السيطرة الكلية والفعلية على المرأة: (مرة – ناقصة- عوجا- سوسية- صوت حية- حريم- هم- موتك من المكرمات – بلية- وغيرها) من الصفات التي نعتت بها المرأة في الثقافة اليونانية سابقا، والثقافة الاسلامية العربية، وبقيت مسيطرة على الذهنية العربية الاسلامية، والتي حاول صاحب الخطاب إظهارها بفعل إشهار المسدس على المرأة، التي حققت فعلا مفارقا بنظرتها ووقفتها في وجه الشخص المقابل. وقد استحضر صاحب الكاريكاتور أمثالا شعبية كنتّاص داخلي اجتراري بتقنية تآلفية لا ترى في المرأة إلا عورة: ("صوت حية ولا صوت بنية" و" إن ماتت أختك انستر عرضك" و" البنية بلية "و "ماتت بنته من صفاوة نية" و"البنت الحلوة مصيبة" و"شاوروهم وخالفوهم" و" ولو طلعت على المريخ أخرتها للطبيخ")، إنه نص لغوي مطول ومصاحب للصورة يقوي ويدعم الهيئة الجسدية المقدمة.

والثاني : يكاد يكون نفس المضمون الخطابي حاول صاحب الخطاب تمثيل مضمونه بطريقة مميزة، ولكنها متوارثة، إذ جعل المرأة كالمومياء محنطة في خلفية سوداء سواد الحال، ومحاصرة بذات الكلمات التي تحط من قدر المرأة: الخزي – الغريزة- العار- حبائل الشيطان- ناقصة عقل- الفضيحة- عورة- أكثر أهل جهنم- تسجد لزوجها؛ والمفارق في هذا الخطاب هو لباس

المرأة المعاصر، وقول صاحبه انّ هذه هي مكانة المرأة في الاسلام، إذن يتطلب من هذا الخطاب المشحون بالدلالات أكثر من قراءة وأكثر من تأول، ففي المزاوجة بين اللغة والرسم في رحاب هذا النوع من الخطاب تتزاحم الدلالات وتتوارد الأفكار، لنقول إن "كل لسان تصنيف وأن كل تصنيف ينطوي على نوع من القهر، ((orda) تعني في الوقت ذاته التوزيع والإرغام"[78].

وقد بات كل شيء علامة تحيل إلى علامة في عالمنا المعاصر، نقول أنه داخل النشاط الإنساني المبرمج المنتج لخطابات إشارية يمكن التمييز بين إشارية عملية لا غير، وإشارية أسطورية تنبني الأولى منها على الرغبة فيما يتبدى في الثانية عمقها الثقافي الإيحائي، فالإشارية الأسطورية ليست مجرد إيحاء للنشاطات العملية، ولا ينبغي خلطها مع الإشارية التواصلية ولا مع العمليات المحاكاتية التي تظهر في كل مكان، لكن هذا لا يعني أنها تشكل مستوى سيميائيا مستقلا بذاته؛مع أن الاشارية التي يتعلمها الإنسان ويعلمها للآخرين محدودة من الناحية العضوية، إنها نسق سيميائي وظاهرة اجتماعية تصنيفية للإشارات ذات البعد الاجتماعي، تمكننا من الوقوف على التنوع بين الثقافات"[79].

خاصة وأن العالم المرئي –بذلك- هو عالم مقروء يمكن أننفك رموزه ونستقصي معانيه؛ ذلك لأن البحث عن المعنى (أو التأويل) في التعبيرات الإنسانية الاجتماعية (الكلام_ السلوك_ المظهر_ الانفعالات_ المشاعر_ شبه اللغة...الخ) مصدره الأساس هو الاتصال البين _ثقافي[80]، كونها تراعي السياق اللغوي المعياري والموقف الثقافي الاجتماعي في التحليل.

لنتساءل بعد هذا التطور السيميائي: هل ونحن نمارس فعل الإقصاء بعضنا على بعض يمكن أن نبني مجتمع الحوار والتثاقف؟ هل ونحن نسوق بالجسد غير ما هو سائد أو موجود بشكل محدود يمكن لمجتمعنا أن يتغير، وبالتالي تتغير نظرة الآخر للذات العربية الإنسانية التي تحيا اليوم سياقات الحوار وفهم الاختلاف وحرية معتبرة للمرأة؟ هل والكاريكاتير المعاصر يمارس بفوضوية واللا. منهجية أبجديات الاشتغال التي تجعل رسائله بمعاني غير المعاني المقصودة، نقول أنه خطاب يعبر عن الواقع، ويعرض قضايا جوهرية، ربما تكاد تغيب عن مجتمعنا والمحرك الأساس فيها التسويق الإعلامي التجاري؟

قد يدرك محلل خطاب الكاريكاتور تعلق أصحابه بتراث ثقافي شعبي، أيديولوجي، منه يستمدون بعض العناصر للتواصل، وتبليغ الرسالة المراد توصيلها، خاصة في السنن اللغوي؛ ذلك أن اللغة تقوم وظيفيا على خلق التفاهم وتحديد المعارف الثقافية بين الأفراد والاندماج الاجتماعي بينهم وتحقيق التضامن والتكافل، كما تعمل على خلق الهويات الفردية وتوضيح التوتر بين الأفراد داخل مجتمع معين وفق ما تتطلبه حدة التعبير أو النظرة أو الهيئة ، فقد عملت هذه التعالقات النصية في الخطاب على خلق عالم رمزي يتحدى المكان والزمان، ويحدد من خلاله الفرد موقعا وموقفا.

الكاريكاتورلما يتمتع به من إيحاءات فنية ومتنوعة نفسيا وعقليا، يقدم نفسه بأساليب مرغوبة وسهلة الفهم والمغزى وذات تأثير فوري ومباشر، لا يقف عند حدود الجسد واللون والظل والنور والشكل والوضعية، بل هو استنطاق للمكنون وغوص في الذاكرة البشرية وأخلاقياتها، بكامل تمفصلاتها وتشعباتها، يمثل تعبيرا عن نمط التفكير والوجود الإنساني في جميع تمظهراته وأشكال بنيته وأفعاله؛ غنه فن ممتع وإيماء مقنع، يعطيك ويسلبك، يرضيك ويغضبك، يقيدك ويطلقك بخيالات الواقع وآمال المستقبل.

خطاب الكاريكاتور هو نداء للمعني؛ ذلك أن الصورة الكاريكاتورية تمثيل وتشخيص لشيء ما، تحكي بخطوطها وانحناءاتها، وبظلالها وعتمتها، وألوانها ومفارقاتها وتدرجاتها اللامتناهية عن قضية ما ، تعتمد على قدرتها في التعبير بوساطة تقاسيم الجسد العميقة والإنارة المعبرة، والحوار الإيحائي العميق بين طرفين أو أكثر وفي منتهى السخرية والتهكم داخل عالم مفارقاتي عجائبي سيولد في ذات القارئ مشاعر الإبلاغ والإقناع والإثارة والسؤال، ليعرف أنه أمام خطاب غايته الحجب لا الكشف، لأن الصور المنتقاة في هذه الدراسة نشرت ما بين (2009-2013)، وهي تقدم أمورا تكاد تتلاشى في مجتمعنا.

إنها تحكي بلغتها لغة الضوء الظل، الخط، الجسد، ويتلقاها الآخر وفق آليات هذا المنطق، وهو بذلك يمكن اعتبارها خطابا يروج للهوية الجماعية بلا منازع، وأما هذه المهمة الخطيرة يجب أن يعاد النظر في تشكله والتعامل معه؛ فإذا كان الكاريكاتور خطابا مشحونا بالرغبة في الفعل وفي تغيير الكون، وجب أن نبحث له عن الأبعاد التأويلية التي يمكن أن يمتد إليها

ليصبح نظام علامة مرتبطا بنسق ثقافي، وقادرا على تغيير الكون.
نخلص إلى أن الكاريكاتور قد ارتقى من وظيفة التصوير والتعبير إلى وظيفة الترويج والإشهار، لقد بات الكثير منها ينظر إليه خطابا سياحيا يحببفي المنطقة التي حاول الكاريكاتور تصويرها وينفّر، ومن هذا المنطلق يجب على من يتعامل مع هذا النوع من الخطاب، وكل شيء علامة تحيل إلى علامة أخرى تنفتح على أفق الاستقبال والتأويل، بحذر شديد وواع، وأن يدرك خطورته، لأنه لا يصور حالة مفردة بقدر ما يصور الهوية الجماعية الاجتماعية.
الكاريكاتور خطاب تفاعل فيه الإيقوني مع التشكيلي مع اللوني مع اللغوي لرسم أنساق خاصة تحمل سيرورة تأويلية، والكاريكاتور واحد من هذه الخطابات، الذي نهدف بهذه المداخلة إلى التنقيب في مكونات الجسد الحسية (لغته - سلوكه- لون بشرته- هيئته..)- في بعض الصور الكاريكاتورية- وربطها بالمكونات النفسية والفلسفية والفكرية والعقلية والأخلاقية (الحكم على العالم) والمنطقية والاجتماعية والثقافية المعرفية، وحتى المعمارية لنقف عند خصوصية مثل هذا النوع من الخطاب، إلى حدّ إمكانية اعتباره خطابا سياحيا، سيساعد على رسم أنا الهوية الاجتماعية في ذهن الآخر المتلقي، هذا الأخير، الذي سيخضع بطريقة أو بأخرى إلى هذا الرسم المسبق، الذي أظهر الذوات العربية الممارسة لفعل التغييب والاقصاء: الرجل يقصي المرأة والعكس، السلطة تقصي المثقف والعكس، الطفل يقصي الوالد في فكره والعكس وغيرها من الصور التي ستجعل الآخر الغربي يرى الذات العربية ذاتا لا تقبل الفكر الديمقراطي، ذاتا فوضوية عنيفة غير ممنهجة وغير منظمة ولا منتظمة قابلة للتبعية بمنتهى السهولة، وهي في قطيعة مستمرة وتجاهل دائم لذاتها وللذات التي تحيا معها، هل ونحن كذلك نطالب الآخر بالنظر إلينا نظرة مختلفة، خاصة وأنّ جسدنا- لغتنا- زيّنا- حركاتنا- أفعالنا ...الخ كلها علامات تعمل بدلالاتها وتأويلاتها أن تكون جواز سفرنا لهذا الآخر ؟؟ فيجب أن نحذر، إننا في عالم القصد والمقاصد.
وعلى الذات العربية أن تسعى جاهدة راضية لتغير ما بنفسها، وعدم السير بنمطية مطلقة خاصة في تصوير المرأة التي سارت بأشواط محترمة إلى ما تبغي من حرية، كما عليها أن تبتعد

عن ممارسة فعل الإقصاء المادي والمعنوي من أي طرف كان في المجتمع وعلى أي طرف كان إذا أردنا أن نمارس الفعل الديمقراطي كما ينبغي، وبمنتهى الحرفية والأخلاقيات الإسلامية الإنسانية في احترام الآخر و الذات معا.

فـ« لا يمكن للعين أن تتجرد من إلفتها للأشكال كما لا تتجرد الحواس الإدراكية الأخرى من إلفتها للأذواق والأصوات والأنغام والروائح، هذه الألفة تحكم في أحيان كثيرة إدراكنا لأي شكل جديد»[81]، وعلى ضوئها تأتي تجربة إدراكية حسية مختزنة في الذاكرة كتفسير جديد للعلامة المستعملة.

وأخيرا وانطلاقا من مقولة:"إنّ الأفكار الكبرى تأتي من القلب"[(82)]؛فمن القلب فكرة، ومن الفكرة ذكرى، وفي الذكرى نسيان، وفي النسيان ذاكرة، وفي الذاكرة حاجة، وفي الحاجة إبداع، ومنه توجب علىالسيميائيين أن يعيدوا النظر في تنظيم المسار التوليدي الذي يمثل حالة افتراضية ونشاطا قيد الإنجاز. ويعملون، بهذا الصنيع، على تصحيح مكامن الخلل وتعزيز مواطن القوة، حتى تغدو النظرية خطابا منسجما وشاملا، أمام هذا التعدد والتنوع الخطابي،لأن السيمياء علم مازال بأبحاثه يثبت للجميع أنه البحث في اشتغال الدلالة، ومازلنا نحتاجه، والحاجة متبادلة، لتتأسس معارف لا يؤسسها غيره، زهرة أينما زرعت تنمو؛ قوامها المنهجية العلمية الصارمة والبحث الدلالي، ويستحيل كبشر أن نتواصل بدون هذين الجناحين، وعليه فهي بحث يحتاج دوما للتطور والتأقلم، والمناداة بنسيانه ستجد نفسها حائرة منتقلة من نسيان السيمياء إلى سيمياء النسيان؟؟.

الهوامـــش والمراجـــع

1-جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار، سورية،، ط1، 2003، ص219.

2- فاركلوف، تحليل الخطاب (التحليل النصي في البحث الاجتماعي) ، ترجمة طلال وهبة، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط1، 2009، ص 65.

3- نورمان فاركلوف، المرجع نفسه، ص64.

4- عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية (قضايا العلامة والرسالة البصرية) الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع،ط1، 2013

5- فاركلوف، نفسه، ص 218.

6- المرجع نفسه، ص 56-57.

7- عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية، ص 84.

8- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 40.

9- جماعة مو(فيليب مانغنيه وآخرون) بحث في العلامة المرئية (من أجل بلاغة الصورة) ترجمة: سمر محمد سعد، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت ، ط1، 2012، ص105. وينظر في شرح المخطط ص117.

*تتحدد مكانة الفهرست من خلال أربع عبارات:

1) يأخذ بعين الاعتبار كل مواضيع الإدراك مهما كانت درجة تعقيدها.
2) الفهرست منظم بحسب تضادات واختلافات أي أنه منظومة.
3) يفيد الفهرست في إخضاع الادراكات الأولية لامتحان الامتثال.

4) ما يسمح بهذا الامتحان هو مفهوم النموذج فالفهرست منظومة من النماذج؛ إذ يسمح تنظيم النماذج المتصورة وسط الفهرست بالحصول على التقطيعات من نموذج Σ المتعارضة مع II.

10- جماعة مو، نفسه، ص 126.

11- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 271.

12- Ch. S Pierce , Ecrits sur le singe,ressemblés traduis et commentés par Gérard Deledalle, Seuil,Paris,1978,p140-139.

13-سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص 119.

14- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص 117

15- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2003 ص 27.

16- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 41.

17- جماعة مو، نفسه، ص 490.

18- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 27.

19 -E Levinas ,Ethique et infini, Fayard, Paris 1982, p 82.

20- جماعة مو، نفسه، ص 217.

21 -M Merleau-Ponty ,Phénoménologie de la perception, Gallimard-Tel, Paris,1945, p107 -

*ولتسون كرافت أول مفكرة ناقشت المرأة مناقشة فلسفية عندما تساءلت " إن حرية الرجال يجب أن تتناغم مع حرية باقي الأفراد في المجتمع، وأن ما يعطي حقوقهم هو العقل الذي لا يقتصر على الرجال وحدهم، فإذا كانت سمة الإنسان القدرة على التعقل؛ فلا مبرر إذن لإقصاء المرأة عن ممارسة هذه القدرة" الذكورية ـــــ تطابق ـــ الإنسانية.

(22) غريماس و فونتاني، المرجع نفسه، ص 25.

23- بيار بورديو، المرجع نفسه، ص120.
24- جماعة مو، المرجع نفسه، ص 119.
25- غريماس وفونتني، المرجع نفسه، ص 333.
26- ينظر، بيار برورديو، المرجع نفسه، ص119.
27- جماعة مو، نفسه، ص 136.
28- بيار بورديو، بيار بورديو وآخرون، اللغة (الرأسمال اللغوي والجسد) ، ترجمة محمد سبيلا وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2012،، ص 119.
29- جاك فونتني، نفسه، ص 204.
30- جماعة مو، ص 492.
31- جماعة مو، نفسه ، ص 134.
32- M.Merleau-Ponty.phénomenologie de la perception gallimard-tel.paie.1945, p 107.
33- جماعة مو، نفسه، ص 137.
34- بيار بورديو، اللغة، ص 120.
35- غريماس وفونتني، المرجع نفسه، ص 322.
36- جماعة مو، نفسه، ص 269.
37- أليكس ميكيلي، المرجع نفسه، ص 180.
38- غريماس و فونتني، سيميائيات الأهواء، ص368.
39- مجموعة مو، بحث في العلامة المرئية، ص54.
40- مجموعة مو، المرجع نفسه، ص55.
41- غريماس وفونتني، نفسه، ص64.
42- غريماس و فونتي، نفسه، ص 17.

43- عبد المجيد العابد،ـ القياس، ص 149.
44- جاك فونتني، سيما، المرئي، ص 23
45- جماعة مو، نفسه، ص 157.
46- جماعة مو، ص 154.
47- جاك فونتني، نفسه، ص 204.
48- عبد الحميد العابد، السميائيات البصرية، ص76.
49- عبد الحميد العابد، نفسه، ص 74.
50- المرجع نفسه، ص74.
51- فونتني، سيمياء المرئي، ص 205.
52- فونتني، سيمياء المرئي، ص 208.
53- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 270
54- جاك فونتني، المرجع نفسه، ص 25.
55- عبد المجيد العابد، السميائيات البصرية، ص 96
56- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 27.
57- نفس المرجع، ص 21.
58- سعيد بنكراد: السميائيات والتأويل، ص 117

*" القياس (Analogie) هو هوية العلاقة التي تجمع عددا من المنفصلات، وهو مرادف للتناسب الرياضي proportion والتماثل Homologie في السيميائيات الأيقونية Iconicité. وترى مارتين جوليjoly Martine أن مصطلحات مثل تشابه Ressemblance وتماثل similarité وقياس Analogie تستعمل باعتبارها مترادفات. كما أنّالقياس في سيميائيات معضلة معرفية توجب على السيمياء البصرية الانفلات من ارهاصاته الأولي، لأن الفعل السيميائي لا يقف عند المعطيات المباشرة بل يتعداها إلى خلق نماذج من خلالها.

59- عبد المجيد العابد،ـ القياسفي السيميائيات البصرية، مجلة علامات، وزارة الثقافة، المغرب، العدد 29، 2008، ص 148.

* إن إدراك الواقع عبر العلامة الأيقونية لا يتم انطلاقا مما تشتمل عليه هذه العلامة من عناصر قادرة على إحالتنا على تجربة واقعية، بل يتم عبر معرفة سابقة، إنها تمكننا من الامساك ببنيتين في الآن نفسه؛ بنية إدراكية متولدة عما توفره العلامة الأيقونية كتمثيل ذهني عام، وبنية واقعية، وهي منطلق التمثيل وأصله.

60- سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، ص 118

61 -E Levinas ,Ethique et infini, Fayard, Paris 1982, p 82.

62- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 41.

63- اميرتو ايكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2000م، ص 160.

64- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 41

65- عبد المجيد العابد، القياس في السيميائيات البصرية، ص 147.

66- ينظر: فاركلوف، نفسه ، ص 393.

67- عبد المجيد العابد، القياس، ص 149.

68- غريماس و فونشي، سيميائيات الأهواء، ص 330.

* تقترح جماعة مو GROUP U لهذا التمييز مثل البقعة الزرقاء فعندما نكون أمامها نقول: إننا بصدد علامة تشكيلية، أما عندما نقول: إنها تمثيل للأزرق ، فالأمر يتعلق بعلامة أيقونية.

69- جماعة مو، المرجع نفسه، ص101

70- جاك فونتني، سيمياء المرئي، ص 197.

71-جاك فونتني، نفسه، ص 196

72- جماعة مو، نفسه، ص 489.

73- امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص 12.
74- المرجع نفسه، ص 394.
75- فار كلوف، نفسه، ص90.
76- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 27.
*وأطر الموقف هي الأجزاء المكونة له، كما تعني التقطيع الكيفي له، وهي سبعة أطر وفق مقترح مكيلي: إطار النوايا والرهانات، وإطار المعايير والقواعد، وإطار التموضعات- وإطار نوعية العلاقات- والإطار التاريخي والزمني- والإطار المكاني- والإطار الحسي، فهي الأطر التي تغطي كل الخلفيات المرجعية للموقف الواحد.
77- اليكس مكيلي، نفسه، ص 176.
*اقترنت المرأة في بعض الأساطير القديمة، كونها إنسان ناقص بالظلمة، في حين ارتبط الرجل بالنور: الرجل: ـــــ المولى/الكامل/ النور- الذات/ الفوقية/ الأنا. أما المرأة ـــــــــ العبد/ الناقص/ الظلمة- الجوهري/ الدونية/ الآخر.
78- بيار بورديو وآخرون، اللغة (الرأسمال اللغوي والجسد) ، ص104.
79- فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، ص 41.
(80)ينظر:أ.د.ألكس مكيلي، الوجيز في السيمياءترجمة: وحيدة سعدي، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، 2008، ص175.
81- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 273.
(82)مخلوف السيد أحمد، اللغة والمعنى، ص160.