• دريافت ۱۴۰۰/۰۸/۱۱
• تأييد ۱۴۰۰/۱۰/۰۷

السّرد الروائی فی خطاب «ناجی العلی» الکاریکاتیری

اقدس بهزادی‌پور*
انسیه خزعلی**
عواد کاظم لفته الغزی***

الملخّص

يتناول هذا البحث الجوانب الروائية لرسوم "ناجي العلي" الكاريكاتيريّة مستعيناً بمنهج السّرديّة. حيث إنّ حضور الجوانبِ الروائيّة في هذه الرسوم والتي تمثلتْ في الشخصياتِ الثابتة وتسميّتِها، وكونها مزوّدةً بالوحداتِ السّرديّة والنسيجِ اللغوي عبر التعليق المرفَق بالرسوم والمشاهد أضفتْ عليها بعداً روائيّاً. يهدف البحث إلى استجلاء العناصر السّردية في أربعين لوحة مختارة قد تمّ اختيارها وفق الموضوع المتناول والميزات السّردية والروائية فيها والتي شكّلتْ القضيّة الفلسطينيّة مادّة دَسِمة فيها بصفتها مِن ضمن أدب النضال أو فن المقاومة. وهي الاشتغال اللوني للأسود والأبيض، الحدث، والشخصية والبنية الزّمكانية. وقام بالكشف عن الجوانب السّردية للوحات في خطاب اللوحات البصري، والخطاب الكتابي في التعليق الذي يشفعه "العلي" عادة برسومه. يُعدّ "ناجي العلي" رائد الكاريكاتير السياسي العربي بلْ المبدئ والمبدع في هذا الفنّ. توصّل البحث إلى أنّ الاعتماد على الشخصيّات الثابتة هي استراتجية العلي السّردية وأنّه بَرَعَ في توظيفِ تقنيةِ الاسترجاع عبرَ النسيجِ اللغوي والاستباق بالخطوط والأحجام. وعن الحدث ووعاءه المكان ووظائفه في أعماله، ففلسطين والأرض هي الحاضنُ المكاني الرئيس للأحداث في أعماله ووظائفُ المكان تتجلّى إما عبرَ التصريحِ المباشر بالدوائر المكانيّة وإما عبر الخواءِ المكاني وغيابِ المكان. أيضاً تغطي لوحاته ثيمات الأبيض والأسود المتجليّة في ثيمات الفضاء السّردي لتوحي إلى دلالات الخواء المكاني عبر الأبيض والحالة السوداوية المؤلمة عبر الأسود.

الكلمات الرئيسة: ناجي العلي، الكاريكاتير، الخطاب، السّرديّة

* دكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة الزهرا (س) (الكاتبة المسؤولة)، Aghdas.behzadi@yahoo.com
** أستاذة قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الزهرا (س)، e.khazali@alzahra.ac.ir
*** استاد قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة ذي قار، العراق، awad.aa988@gmail.com

۱. المقدمة

لدى الحديث عَن تَشكُّل ثقافة الفنّ، ينساب الكلام مُنطلِقاً مِن نقطة التلاقي بينَ الفنون؛ مِن صُحبة الفنون القديمة قِدمَها، وعند ظهور بَوادرِ أولى المحاولات التي أماطتْ اللثام عَن شبكة علاقاتها التداخليّة؛ وشائجها، وتعالق الأنساق فيها. فَيقتاد بنا المخزون التاريخي للفنّ المُوغَل في القِدَم، إلى محاولات الإغريق القديمة، وبالتحديد "أرسطو" ومقولته الشهيرة عَن الفنّ: "الفنّ هو مُحاكاة للطبيعة".

والمُحاكاة ـــ "بالإنجليزية Mimesis، وباليونانية القديمة μίμησις mīmēsis، وتعني (أنْ تُحاكي)" ـــ (Wells, 2008: 13) مصطلحٌ يَحمل حقلاً واسعاً مِن المعاني هي التقليد، التمثيل، التشابة غير المحسوس، التنكّر، وفِعل التعبير والتشبيه وتقديم الذات. وحمّل "أرسطو" هذه المعاني وغيرها على الفنّ، عندما وَجَده مُحاكاة وصدىً لجماليّاتِ الطبيعة والواقع أوّلاً، منطوياً على أطياف القِيَم الصناعيّة والإنتاجيّة ـــ لدى العودة للأصل الاشتقاقي لمفردة "الفنّ" اليونانيّة ـــ لاحقاً، وأخيراً، مرتبطاً أشدّ ارتباط بحياة الإنسان. إذْ أرادَ "أرسطو" بالفنّ ـــ وَفقاً لِما نصّ عليه في كتاب (فنّ الشعر) ـــ "باعتباره صانعاً لِما عَجزتْ به الطبيعة عَن تحقيقه". (أرسطو، ۱۹۷۳: ۱۲). فعَصى هذا التعريف أنْ يبقى ثاوياً في دائرة الفنون البصريّة وحكراً لها، وطوى في حَوزته النحت، الموسيقى، الشعر، والأدب، والفنون الأخرى أيضاً، بلْ شَمِل الصناعات المهنيّة كالتجارة وغيرها التي أدرجَها مُنظِّر المُحاكاة ضِمنَ المعارف الإنتاجيّة المعنيّة بصُنع الأشياء.

وشكّلتْ القضيّة الفلسطينيّة مادّة دَسِمة في أدب النضال والمقاومة ولمْ يَزَلْ ينهل مِن منهلها الأدباء الفلسطينيون. ونظراً للدور الريادي الذي أدّته رسوم "ناجي العلي" الكاريكاتيرية في التنميّة السياسيّة والأثر الذي تركه الرسّام على الوعي الجماعي، وإضاءته على عدم الخضوع للتطبيع والمهادنة بفنّه الإبداعي الراقي، وباستخدام العديد مِن مكوّنات الحكي؛ منها تزويد الرسوم بالنسيج اللغوي، بلْ استطاع أنْ يحدث

بالريشة ثورة في الأدب والفنّ جنباً إلى جنب الثورة المقاومة وهـذا مـا دعـا البحـث أنْ يتّخذ مِن أعمالهما مادّة له. فرأى البحث أنْ يجعل أعماله محطّ اهتمامه فـي عمليّـة. أمّا عَن التداخل الفنّي والسّردي في رسومه، فالحافز لاختياره هو كونـه مِـن الدراسـات الحديثة التي مِـن شـأنها أنْ تَـرأب الصّـدعَ بـينَ الفنـون وتسـهم فـي الحركـة النقديّـة الحديثة. كما أنّ هذا الموضوع يُعتبر بنوع ما توسّعاً في مجال السّرديّة ودراساتها.

٢. ثيمات الأسود

في رسوم "ناجي العلـي" الكاريكاتيريّـة يحتـلّ الأسـود فـي لوحاتـه الحيّـز الأكبـر فـي عدة الثيمات:

أ. ثيمة الظلام والعتمة

يظهر الظلام والعتمة عادة ما في اللوحات التي يشـكّل السَّـواد فيهـا خلفيّـة اللوحـة إذْ يغطّي معظم الفضاء. اتّسمتْ هـذه اللوحـات بِعـدّة سـماتٍ منهـا: أوّلاً القلّـة فـي عـدد الشخصيّات الآدميّة وغير الآدميّة، الإنسـانيّة والمـؤنسنة وغالبـاً مـا تظهـر فـي هـذه اللوحات شخصيّة واحدة وعادة ما تكون مُؤنسَنة. ثانياً أنّها تحمل طابع الدّمار، والموت، والفقد، والخسران. ثالثاً يسـودها الحُـزن وحالـة مِـن اليـأس والإحبـاط بـلْ إنّ الشـعور بالإحباط يعتري المتلقّي قبل أي شعور آخر.

في الرسمة الأولى ترسم ريشة "ناجي العلي" مشهد قصـفٍ ودمـارٍ خلّفتـه الطـائرات

الإسرائيليّة على مخيّمات اللاجئين في لبنـان. قديفـة تسـقط مِـن الأعلـى فتسـتقبلها حمامة بيضاء فاتحة فمها لها. والحمامة التي ترمز إلى الحبّ والسّـلام – وفـق الرمـوز العالميّة – هي الشخصيّة غير الآدميّة المؤنسنة والتي تتفاعل مع الحدث وتقع في بؤرة الرّسم لترمز إلى أنّ الأمن/ السلام هو الذي يغدو ضحيّة الحروب. كما أنّها بالتقاطهـا للقذيفة تحاول أنْ تُضحّي بنفسها لِتعيقَ دون الـدمار الأكثـر ولإبقـاء جـذوة المقاومـة مستمرّة بعد أنْ قضى القصف على كلّ شيء كما يبيّنه المكان المدمّر وأشلاء الأطفال القتلى ودماءهم المُراقة. و"رأى فيها "العلي" السـلاح المعنـوي الـذي يشـكّل الرافعـة الحقيقيّـة للجبهـة العسـكريّة معتبـراً أنّ المقاومـة يجـب أنْ تكـون شـاملة". (الفقيـه، ۲۰۰۸: ۷۳) و"حنظلـة" الشـاهد الـدائم فيتخلّـى عـن هيئتـه المعهـودة (عاقـداً يديـه) ويتفاعل مع المشهد ثائراً، ليعينَ الحمامة. يصوّر "ناجي العلـي" المشـهد ببـالغ الحُـزن وفي فضاءٍ سوداويٍ بحت لا يوجد فيه سوى إمارات الأسى والإحباط الشديد. فاستعان بالأسود لإلقاء معنى الظـلام، وكـون الفضـاء معتّمـاً مأسـاويّاً فيـه حمولـة دلاليـة هـي دلالات الإحباط، الحُزن، والمأساة.

الرسمة التاليّة تحاكي الأولى في كون أيقونة الحمامة الرمزيّة الشخصيّةَ الأساسيّةَ الوحيدة في اللوحة، وفي كونها بؤرةَ الصـورة بحجمهـا الأبـيض المتـداخَل فـي الحيّـز الأسود والظلام البحت. ترثي الحمامة في هذه الرسمة، القلم المكسور الذي يرمز إلى حريّة التعبير والمقاومة بالقلم والتـي مُنِعـت هـي الأخـرى. فتـذرف دمعـة وهـذه المـرّة تتفاعل مع الحدث في المشهد بطريقة أخرى؛ أنْ تصبح شبيهة وخليفة لـه. فـي هـذه الرسمة أيضاً يغطّي الظلام المساحة ليدلّ على حالة مِن الحـزن المخـيّم علـى فضـاء اللوحة. الظّلام هنا هو الظلم وسلطة القهر والاختناق.

ب. ثيمة الليل

يفرّقها عن ثيمة الظلام والعتمة في اللوحات مِن حيث احتفـاء فضـاء اللوحـة بالسَّـواد،

قرينة الهلال الذي يرافق ثيمة الليل. وللهـلال دلالات رمزيّـة أخـرى يوظّفهـا "نـاجي العلي" في رسومه الكاريكاتيريّة. ظلام الليل وترقّب القمر والهـلال فطالمـا كـان يـدّل على إثارة مشاعر الحزن والآلام الدفينة.

في اللوحتينِ شخصيّة واحدة (المرأة/ "فاطمة" البطلة) تحتلّ بؤرة الصّـورة وتميـل إلى الجانب الأيمن للوحة الذي هو الجانب الأهمّ في الثقافـة العربيّـة والإسـلاميّة؛ إذْ إنّها تخطّ للكتابة مِن الجانب الأيمن. يـؤدّي الهـلال دوراً هامشـيّاً فـي اليسـار. و"فـي الرموز العالميّة فالهلال يرمز إلى الأنوثة" (شواليه وكربران، ١٣٨٥: مج ٥) لـذا يكـون ذا صلة بالشخصيّة الأيقونيّة للوحة التي ترمز إلى فلسطين. هي كسيرة لا تقـوى علـى النهوض لكنّها سـكنٌ لأبناءهـا وذلـك بدلالـة الليـل. تحتضـن أولادهـا كمـا تحتضـن "حنظلة" الذي جلب لها زهرة. إنّما الليل في هذا الرّسم الكاريكاتيري فضـلاً عـن إثـارة مشاعر الحزن، يحمل دلالة إيحابيّة وهي الهدوء والأمان. فـي اللوحـة الثانيـة، يتبـيّن مِن التعليق اللغوي على الرسم وبقرينة الهلال بصفته رمزاً إسلاميّاً، أنّ المشهد يصف ليلة عيد الفطر في فلسطين، لكنّ فاطمـة الأمّ/ فلسـطين، تحمـل لأبناءهـا سلاسـل الأسر بدل الكعك. كما أنّها تذرف دمعتين مِن عينٍ ودمعة مِن أخرى؛ دمعتينِ لأبناءها المُعتقلين في غزّة، وفي الأراضي المحتلّة ودمعة للاجئين والنائين عن الـوطن. ليلـة العيد مِن شأنها أنْ تدلّ على الفرح والسرور، لكـنّ "العلـي" حمّلهـا دلالـة نقيضـة هـي دلالة الأسى والأسر. تعكس حالة عيني "فاطمة" المحبوسـتين خلـف القضـبان، هـذه الدلالة أيضاً لتتناغم دلالة القضبان مع دلالة السلاسل.

ج. ثيمة الموت والقبر

الموت والقبر مِن المفاهيم التالية التي لها حضور في رسوم "ناجي العلي" الكاريكاتيريّة وتأتي مِن ضمن دلالات السَّواد:

في الرسمة الأولى رسمتْ ريشة "العلي" صورة لمناضلٍ شهيد، سقط قتيلاً بأربعة رصاصات ليلاً (بقرينة الهلال) وهو يتشبّث بأرضٍ عليها أثر الجفاف الشّديد. ما يدلّ على أنّه ليس هناك مِن أملٍ ومعين. وقد غطّى وجهه بالكوفيّة الفلسطينيّة كي يمثّل جميع المناضلين الفلسطينيين. كما أنّ هناك علاقة نفسيّة بينَ الصورة وموضوعها، "وهذا يعود إلى الآليّات النفسيّة التي تؤدّي إلى وظيفة الأعين والصورة تتدخّل بقوّة في تكوين وإنتاج وعي المتلقي وتقتحم الإحساس الوجداني". (منصور، وحمر العين خيرة، ۲۰۲۰: ۵۱۲)

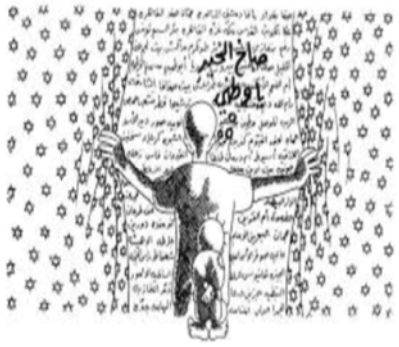
الرسمة الثانية تتقاسمها دلالات النسيج اللغوي لشاهد القبر في مفارقة استلّها الرسّام مِن تناصّ عبارة "رينه ديكارت"[۱] الشهيرة: (أنا أفكّر إذاً أنا موجود). تختلف هذه الرسمة عن الأولى في كون الهلال على الجانب الأيمن؛ حيث القبر وشاهده. ويُؤنسن "العلي" الهلال في هذه اللوحة؛ لأنّه يبدو محاوِلاً قراءة نصّ الشاهد. وعلّ الهلال في هذا الرّسم فضلاً عن الحالة الحزينة المسيطرة، يدلّ على بارقة أمل، وبأنّ الموت لا يُمكنه أنْ يكتم صوت الحقّ.

ه. ثيمة المرأة/ البطلة

يطلق "ناجي العلي" على بطلة رسومه اسم "فاطمة". وهي نموذج للمرأة الفلسطينيّة المقاومة بحجابها وارتداءها الزّي الفلسطيني الطويل. وهي عنده (فلسطين) والمقاومة، "ولا تزال الدمعة تذرف مِن جفنها على الوطن وعلى أحوالها المتردية لكنّها رغم الشدائد صامدة". (الصافي، ۲۰۰۵: ۵) غالباً ما ترتدي فاطمة الأسود الذي يغطّي قامتها، وتظهر بالحجاب الأبيض وهي حاضرة في أغلب لوحاته بهذا المظهر. فقد أراد "ناجي العلي" بهذه الثيمة، إبراز الحُزن والحالة الأليمة التي تغطّي فلسطين مِن البحر إلى النهر. الزيّ الأسود هو الأراضي الفلسطينيّة المحتلّة، والحجاب الأبيض هو النقاء والبراءة التي تتحلّى بهما فلسطين. كذلك فإنّ الحجاب الأبيض يلمح إلى قدسيّة فلسطين دينيّاً.

و) ثيمة ملء الفراغ

تمتاز رسوم "ناجي العلي" الكاريكاتيريّة بإدخالها السياق الكلامي إلى جانب السياق الأيقوني للرسمة. بلْ يمكن القول إنّه كوّن وَسْطاً تعبيريّاً هجيناً يدمج الرّسم بالنصّ. إذْ أعطى مساحة كبيرة ودوراً أساسيّاً للنصّ، لتُخرج الرسمة مِن الحياديّة التي يضفيها الفراغ الشكلي للأبيض والخواء المعنوي للأسود. فنرى في بعض الرسوم أنّ الكلمات المكتوبة بالخطّ الأسود تغطّي اللوحة بالكامل.



نستخرج مِن النسيج الكثيف بالشخوص والمعالم اللغويّة في الرسمة الأولى، حالة مِن الفوضى. فكأنّ تراكم الشخوص والأشباه المجتمعة تمثّل سواد جيشٍ. يرصد "ناجي العلي" بفوضى الشخوص والضجيج الأناني في اللوحة، الفضاء القاتم الذي يسود البلدان العربيّة بسبب الحروب الداخليّة والخلافات الطائفيّة والدينيّة. فالفضاء تملؤه عبارات مثل أنا فلسطيني، أنا مصري، أنا سنّي، أنا أرثوذكسي.. فنرى أنّ توظيف السَّواد هنا بسبب كثافة المفردات، يختلف عن اللوحات التي يغطّيها السَّواد بالكامل. فطغيان السَّواد هنا يأتي عبر كثرة الشخوص والعبارات المكثّفة والتي تملأ الثغرات. و"الجنس الأدبي هنالمْ يَعد كياناً ثابتاً بلْ صار متغيراً ومتداخلاً مع غيره مِن الأجناس الفنيّة، وصار عبارة عن مجموعة مِن مقوّمات أو شفرات التي تتبدّل مِن عنصر إلى عنصر". (مجدي، ١٩٧٦: ١٨٩)

التوظيف المكثّف للمفردات والمعالم يتكرّر في الرسمة الثانية مع فارق أنّه يحمل الدلالة النقيضة للخلافات العربيّة. في المشهد يزيح "الرجل الطيب" السّتار المغطّى بنجمات داود رمزاً للصهيون والعلم الإسرائيلي والمسدول على البلدان العربيّة، فيلقي التّحيّة الصّباحيّة على هذه البلدان ليلمح إلى أنّ الوطن واحد والعدو المخيّم على الوطن العربي واحد. يعالج "العلي" ظاهرة الخلاف وعدم التوحّد التي انطلقتْ أساساً "مِن الواقع فينتقي ويضيف عليها مِن مخزونه الثقافي ومِن خياله الفنّي، ما يجعل الحدث الروائي شيئاً آخر، لا نجد له في واقعنا المعيش صورة طبق الأصل." (زعرب، ١٩٩٦: ١٣٥)

اللون الأبيض أيضاً له حمولاته الدلاليّة والأيديولوجيّة في رسوم "ناجي العلي" الكاريكاتيريّة، ووظّفه "العلي" لثيمات معيّنة.

٣. ثيمات الأبيض

في كاريكاتيرات "ناجي العلي" ثمّة رسوم يغطّي فيها الأبيض الحيّز الأكبر أو المساحة البؤريّة الأهمّ قد وظّفها الرّسام لثيمات بدلالات معيّنة منها ما استلّها مِن المرجعيّات السّرديّة المعهودة للأبيض ومنها ما استخدمها لمفاهيم قشيبة:

أ. ثيمة الطفولة

يشكّل حضور الطفل إلى جانب المرأة في لوحات "ناجي العلي" عنصرين أساسيين للمقاومة الفلسطينيّة. فالثورة الفلسطينيّة لديه ثورة الولادة غير المنقطعة التي تمثّلها المرأة وكلّ وليد جديد. يمثّل الطفل في رسوم "العلي" النقاء والبراءة وصدق الحركة المقاومة، وبياض مظهر وملابس الطفل دليل على ذلك. كثيراً ما يقاوم أطفال لوحات "العلي" بالحجارة التي هي أيضاً بيضاء بريئة. وهم أطفال واعون ثوريون يتصرّفون بنضج ويوجّهون عبارات صارمة.

في الرسمة الأولى والتي أُطلق عليها "شعبيّة الانتفاضة" تتنبّأ ريشة "العلي" بانتفاضة أطفال الحجارة الذين اتّحدتْ حجاراتهم فتحوّلتْ إلى حجارة كبيرة وهم

يحاولون إلقاءها على الجندي الإسرائيلي الهارب الذي تظهر عليه إمارات الخوف والرعب. والمشهد وإنْ ظهر في جوٍ مُعتَّم إلّا أنّ كون الحجارة الكبيرة الناصعة والأطفال حامليها في بؤرة الصورة، يلفت الانتباه نحو البَياض. أمّا مظهر الجندي الهارب في الجانب الأيسر فيدّل على كونه أعزل مقابل "انتفاضة الحجارة". الرسمة هذة تحرّض وتبشّر بالانتفاضة الفلسطينيّة الأولى التي اندلعتْ عام ١٩٨٧ ولمْ يشهدها "ناجي العلي" ولكن تنبّأ بها أو بالأحرى حرّض عليها. فـ"إنّ "العلي" في النصف الثاني مِن السبعينات نشر هذه اللوحة التي تُعتَبر فاتحة تاريخيّة للانتفاضة التي اشتعلتْ نارها فيما بعد في نهاية العام ١٩٨٧." (النابلسي، ٢٠٠٧: ٣٤٧)

أمّا الرسمة الثانية فاختيار الفراغ والبَياض لها، يجعلها تندرج تحت ثيمة فوتوغرافيا الحرب. "تقدّم ثيمة فوتوغرافيا الحرب المدينة كنتاجٍ لكوارث مِن فعل البشر. فإنّ هذا الفراغ هنا ليس لغرض توثيقي بلْ إنّما هو محاولة لتقديم الدّمار كحكاية رمزيّة للتوتّر الموجود بين الأبديّة والعبور". (Steven Jacobs, 2006, 108)

تحتوي اللوحة على نقد حادّ يوجّهه الرّسام على لسان الأطفال للقيادات الفلسطينيّة محذّراً إيّاهم مِن أنّ حجارة أطفال الانتفاضة سوف تستهدفهم أيضاً إضافة إلى المحتلّين إنْ لمْ يتوحّدوا.

ب. ثيمة الشهادة

مثّل "ناجي العلي" في رسومه صورة الشهيد والشهادة بدلالاتهما المعهودة. فتناول ثيمة الشهيد في حيّز أبيض يُوحي بالنقاء وقد أطلق على ثيمة الشهيد دلالتين هما العُرى الجسدي وما يدّل على أنّ الفلسطينين يقاومون عُزّلاً مِن غير سلاح ومال، والعُرى المعنوي في صدق القول المكشوف والفعل والتحلّي بالنقاء والطهارة النفسيّة. الدلالة التالية هي العقيدة الضاربة في المرجعيّة الدينية الإسلاميّة كما وظّفها "إبراهيم نصر الله" أيضاً في رواياته؛ الإيمان بكون الشهداء أحياء، وكون البَياض هو الحياة.

في اللوحة الأولى مشهد الشهيد الذي تحتضنه فاطمة/ فلسطين وترثيه، يلمح إلى حالة تثير الشفقة والحُزن الشديد. صوّره "العلي" قتيلاً عارياً يذرف الدّم وجثمانه مزيّن بصورة لخريطة فلسطين وعلم لبنان في إشارة إلى قتلى مخيّمات مجزرة صبرا وشتيلا. والجسم الهزيل للشهيد يدلّ على حالة البؤس والحرمان الذي عاشه فلسطيني الشتات في المخيّمات. يرمز كذلك إلى شهداء غزّة المقاومين الذين ليس لفلسطين الأمّ إلّا أنْ تحتضنهم وتودّعهم بالدمع.

في اللوحة الثانية يحتلّ جثمان الشهيد المغطّى بالكوفيّة الفلسطينيّة، الحيّز المكاني بشكلٍ كامل وخلافاً للرسمة السابقة فلمْ يكن جسمه أو حتّى وجهه بارزاً. الحضور القوي يكون لصوت الشهيد وكلماته التي تنادي لا لكاتم الصوت. ففي مفارقة أتى بها الرّسام أراد أنْ يُوحي للمتلقّي إلى أنّ صوت الشهيد يبقى عالياً ومسموعاً.

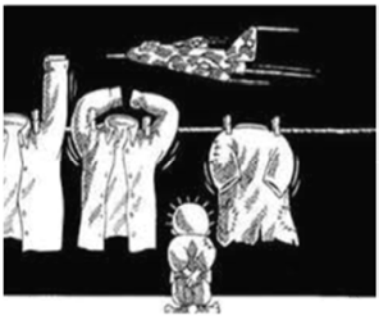
ج. ثيمة لوحة النصّ

تقنيّة لوحة النصّ أو رسم النصّ كما أُطلق عليها، هي تقنيّة كاريكاتيريّة يوظّفها رسّام الكاريكاتير عن طريق التلاعب بأشكال الحروف وإطراء تغييراتٍ في الحجم والخطّ لتكون الكلمة جزءاً مِن رسم اللوحة.

في اللوحة الأولى تأتي صورة المناضل/ الرجل الطيّب بذراع مكسورة. وقد شكّلتْ الذراع المكسورة في الجبيرة وسط المساحة السّوداء كلمة "لا" باللون الأبيض، ما يدلّ على التأكيد على رفض أي تطبيع أو مساومة. وقد امتلأ الفضاء بهذه الـ"لا"ءات. والسّواد الذي يغطّي اللوحة قد جاء به الرسّام كخلفيّة كي تبرز الـ "لا" بوضوح أكثر ولتمثّل ثورة الكلمة، إلى جانب ثورة الريشة. كذلك فإنّ عبارة "ناجي العلي" الشهيرة: (لا لكاتم الصوت) تشكّل الجزء الأبرز والبؤرة الأساس في فضاء اللوحة. وقد استعان "العلي" بالخطّ الأبيض وعلامة ترقيم الانقطاع والحذف - كما فعل "إبراهيم نصر الله" - في تدوين كلمة "الصوت" المتقطّعة. فالنقاط الثلاث (...) فضلاً عن كونها تقنيّة فنّية تدلّ على أنّ الهتاف خفض فانقطع بسبب إخماد صوت المناضل بعد مقتله، فإنّها أيضاً تقنيّة لغويّة وعلامة ترقيم تدلّ على أنّ ثمّة ما حُذف مِن الكلام، ويستدعي ملء هذا الفراغ الوعي الجمعي. تستعين آلية التشكيل في اللوحة بـ"حنظلة" الذي "يُعدّ أيقونة فنيّة وسياسيّة في فنّ الكاريكاتير الفلسطيني ويعزّز في اللوحات دلالة المرارة والحُزن." (عتيق، د.ت: ۵۸)

د. ثيمة الثورة والثوّار

بالإضافة إلى رسم صورة الشهيد عمدتْ ريشة "العلي" إلى ترسيم صورة الثّورة والثوّار كما أنّها صنّفتْ ثوّار المقاومة الفلسطينيّة إلى ثلاثة.



في الرسمة الأولى وفي دلالة صريحة، يُوحي إليها التعليق اللغوي/ كلمة حزيران، يتناول الرّسام ما حدث عقِبَ نكسة حزيران عام ١٩٦٧، ثالث حروب الصراع العربي – الإسرائيلي والتي أدّتْ إلى احتلال إسرائيل لسيناء وقطاع غزة والضفة الغربية والجولان. فيرسم الرسّام، العربي الثائر وهو مجاز مِن الثّورة نفسها، في سلاسل النكسة وقيودها التي كبّلته تماماً. ويظهر مديراً ظهره، عاقداً يديه المكبّلتين على هيئة "حنظلة". البياض الذي اتّسمتْ به الثورة وممثّلها/ الرّجل الطّيب، بالإضافة إلى كون هذا البياض النقطة الأساسيّة والبؤرة في الصورة، تدلّ على المغبّة الفارغة للعرب في حرب حزيران وعودة الثائر منها خالي الوفاض.

في الرسمة الثانية، يؤنسن "ناجي العلي" قُمصان ثلاثة بيضاء فارغة مِن أصحابها، يربطها ببعضٍ حبل غسيل لا يعلم المتلقّي مِن أين يبدأ الحبل وإلى أين ينتهي. يمثّل القميص الرافع كُمّه إلى الأعلى هاتفاً، ثوّار (غزّة). القميص الثاني الرافع كُمّيه فوق رأسه ليحميه، يختاره الرسّام للثوّار الفلسطينيين مِن داخل الأراضي المحتلّة، وأمّا القميص البالي ذو الرقّع الدائر ظهره والعاقد يديه في حالة تُوحي إلى الحيرة وعدم الاستطاعة وتحاكي هيئة حنظلة، فيكون على بعدٍ مِن القمصين، ويمثّل فلسطينيي الشتات الذين تمّ تهجيرهم مِن أراضيهم. يقف "حنظلة" بالقرب مِن هذا القميص ليبيّن انتماءه إليه. المشهد يعكس ردّة فعل الثوّار العُزّل مِن غزّة، وداخل الاحتلال، والمهجّرين مقابل مرور طائرة قصفٍ إسرائيلية.

ز. ثيمة الفَراغ

ويُعنى به حضور النصّ الغائب واللحظة الغائبة. فعندما يترك رسّام الكاريكاتير الفضاء أبيض فارغاً، فهذا يعني ثمّة نصّ غائب قد يحمل دلالات أهمّ مِن النصّ المذكور، لكنّ الكلمات لا يمكنها أنْ تستوعبه وتعبّر عنه. فالغموض هذا وتوظيف تقنيّة النصّ الغائب ينطوي على أكبر قدر مِن الإحتواء والضمّ والاستيعاب للدلالات التي تطمح الرواية إلى الاستحواذ عليها ومِن ثمّ تقديمها للمتلقّي. وربّما يقدّم هذا الغياب المتمثّل في الفراغ دلالاته بعدد المتلقّين فكما أنّ "نصر الله" عادة ما ينهي رواياتها بالفراغ وقد سبق ذكره، فالفراغ حاضر في كثير مِن لوحات "العلي".

وللفراغ معنيان وُظّفا في هذه اللوحة التي حرّك فيها "ناجي العلي" ريشته لرسم بحر مِن علامات استفهام كثيرة تُغرق "الرجل الطيب" وهو في حالة استنجاد وحيرة. ما يدلّ على أنّ ثمّة نصّاً غائباً مُشبَعاً بالأسئلة الغائبة وأجوبتها. في التوظيف الأوّل يختار "العلي" الأبيض حيّزاً للوحة خلافاً للوحات التي رسمها في الفضاء الأسود فيكون هذا هو الفراغ الفنّي كثير الاستخدام في كاريكاتير الحرب. ومِن ثمّ يعمد إلى هذا الفراغ ليملأه ليس بالعبارات والتعليقات اللغويّة التي طالما يستعين بها ليُدلي برأيه بجدّية وصرامة فيحيل سخريّة السياق الأيقوني إلى النقد الجدّي الصارم، بلْ إنّه يستعين بعلامات الترقيم وبالتحديد علامة الاستفهام باعتبارها همزة وصل بين الكلام واللاكلام؛ ليؤدي إلى فراغ آخر نابع مِن الأسئلة المسكوت عنها، وأجوبتها وهي النصّ الغائب شديد الحضور.

فالصورة في اللوحتين "تجسّد المفهوم وتشخّص المعنى، وهي تعتمد على معطيات الموضوع وبناء الرؤيا، فهي مكوّن رمزي وتأويل مرئي للوقائع والأفكار". (غي غاتشف، ١٩٩٠: ١١) وعمليّة الاستبدال هذه تغدو آليّة رافدة للانتقال مِن الفراغ الفنّي/ الفضاء الأبيض إلى الفراغ السّردي/ النصّ الغائب. تتكرّر دلالات توظيف الفراغ نفسها في اللوحة الثانية، إلّا أنّ استخدام التعليق في تعريف عنوان الكتاب، يزوّد الفراغ بقرينة رافدة تهدي المتلقّي نحو هويّة الأسئلة وأجوبتها.

٤. أسلوبيّة التضاد السّرديّ للون الأسود والأبيض

إنّ العلاقة التلازميّة بين الثيمة والمتن البصري، واتّخاذها مِن اللون أداة طيّعة تمثّل دلالاتها، يوّسع نطاق الاشتغال اللوني للأسود والأبيض ومدى فاعليّتهما على النصّ. وفي الرّسم الكاريكاتيري فالاشتغال اللوني للأسود والأبيض وهَيمَنتهما على اللوحة بمثابة المحطّة الأولى للمتلقّي يتأثّر بها فيشرع بالتأويل. ولا يقف اللون عند حدود المستوى الدلالي في النصّ الحديث، منه المحكي والبصري، "بلْ راح يقيم علاقات لغويّة داخل النصوص، حتى صارتْ التجربة الأدبية الحديثة تحتفي باللون بشكلٍ لافت للنظر وعلى كلّ المستويات" (ذياب، ١٩٨٥: ٤٧) وباتتْ الألوان مِن أغنى الرموز اللغويّة التي توسّع مدى الرؤيا في الصّورة الشعريّة وتساهم في تشكّل أطر الصّورة بالإشارات الحسيّة والانفعالات النفسيّة التي تحدثها فتقربّها إلى اللوحة. حتّى أنّ الثقل اللوني على المتن الروائي أحياناً يؤدّي إلى سطوة الألوان ودلالاتها فلا يجد النصّ مندوحة في الإفلات منها.

عن رسوم ناجي العلي الكاريكاتيريّة فمِن بين ٤٠ رسمة مختارة (البيئة المحيطة للبحث) ونظراً للثيمة التي تعبّر عنها اللوحة، فإمّا أنْ تكون الهيمنة للأسود وإمّا للأبيض. فتارة يلجأ الرسّام إلى المفارقة اللونيّة والتلاعب باللونين وأحياناً بالكاد يصبح اللون معادلاً موضوعيّاً يجسّد ثيمة اللوحة. ويتوزّع توظيف اللونين إمّا للدلالة

الموضوعيّة وإمّا للدلالة المكانيّة أو لغايات رمزيّة كبديل للعلامة اللسانيّة، مِن أجل تكثيف المعنى والإشارة إلى انفعالات نفسيّة زجّها الرسّام في غياهب النصّ مستفزّاً المتلقّي لملاحقة الدلالات وفكّ شفراته.

٥. أنماط الحدث

تتّسم رسوم "ناجي العلي" بقوّة شخصيّاتها والحدث المتناول بصفتهما عنصرين سرديين يشدّان المتلقّي. إذْ كثيراً ما حافظ "العلي" في لوحاته على إبقاء الحدث والشخصيّة في مستوى واحد. لا ريب أنّ كلّ لوحة كما الرواية تقابل حدثاً مُركَّزاً في خطابها البصري إلّا أنّ تحديد أحداث اللوحات المختارة وتصنيفها تأتي طبقاً للأحداث القريبة مِن بعضها. حيث إنّ الأحداث في لوحات "ناجي العلي" هي مرآة تعكس أهمّ الأهداف التي كرّس إنتاجه التشكيلي لها والتي أظهرتْ مواقفه. ما جعله "رسّام الكاريكاتير الأوّل في العالم العربي، والمبدع بلا منازعة في مجال تحديد الهدف وتشخيص الحدث بدقّة". (عودة الله، ٢٠٠٧: ٣٦)

ومِن أهمّ ما كان يرمي إليه "ناجي العلي" في اللوحات هو "التذكير المستمر للفلسطينيين بوطنهم، وضرورة العمل على العودة إليه. وانتقاد النظام العربي الرسمي، وأحياناً الشعوب العربية وصمتها تجاه النتائج التي أدّتْ إليها حرب عام ١٩٤٨". (الفقيه، ٢٠٠٨: ٦٤) فضلاً عن موقفه الحاسم والرافض قبال أيّ اتّفاقيّة سلام أو إعلان حكمٍ ذاتي قد توقّعه في رسوماته معتبراً إيّاه مشروعاً يخرج القضيّة الفلسطينيّة مِن وصفها صراع وجودٍ مع الكيان الصهيوني ويحوّلها إلى صراعِ حدود.

وعن فئة الأحداث في رسوم "ناجي العلي" الكاريكاتيريّة يمكن تصنيف فئاتُ رسومِ عيّنة البحث إلى أحداث رئيسة تنطوي كلّ منها على أحداث ثانية تأتي ضمنها. ولمعالجة صياغة الحدث في اللوحة سرديّاً، واستقصاء طرق تقديمه لدى "العلي" في خطابه البصري، لا بدّ أنْ نعتمد على طرق بناء الحدث في القصّة القصيرة. حيث إنّه

مِن الممكن اعتبار القصّة القصيرة لوحة بصور مكثّفة وتعابير نـزرة تقـدّم حـدثاً كمـا أنّ اللوحة هي نصّ قصصي مُرَكّز والكاريكاتير فنّ تعبيري ورسم هادف يحاكي قضيّة مِـن قضايا الشارع بأحجام وخطوط محدّدة، فيضاهيانِ بعضهما بعضاً.

المقاومـة والمقـاومون، الخيمـة والمخيّـات وحـقّ العـودة، النيـل مِـن القيـادات الفلسطينيّة والسّلطات العربيّة، رفض التطبيع والاستسـلام، الأسـر والاضـطهاد، وحرّيـة التعبير تشكّل فئة الأحداث الرئيسة والحجر الأساس في إنتاج "ناجي العلي" التشكيلي.

ولا مناصّ مِن التلميح إلى العلاقـة بـين ثقافـة الـنصّ فـي لوحـات "نـاجي العلـي" وملامح الحدث فيها. إذْ إنّ لثقافة النصّ فـي لوحـات "العلـي" دوراً هامّـاً فـي تشـكيل خطاب الحدث الكاريكاتيري لاعتماده فيها على الأدوات التعبيريّة التشكيليّة والأدبية. فتدخل الكتابة في اللوحة كعنصر ثابت إلى جانـب التشـكيل، وينسـجم مـع المـؤثّرات البصريّة ويشاركها الدال الكتابي مِن حيث الأحجام، اللون، والخطوط. تنقسـم الدلالـة النصّيّة في لوحات "ناجي العلي" والمُسهَمة في بناء الحدث إلى:

- **النصّ التعريفي:** ومهمّته التعريف بالشخصيّات.

- **النصّ التعليقي:** ويأتي ليوضّح مضمون اللوحة والمقصود منه هو ذلك التعليق الذي بدونه تصبح اللوحة غير مفهومة أو قابلة للتأويل

- **الكاريكاتير مرافق للنصّ:** "وهو الرسم الكاريكاتيري الـذي يعتمـد فـي إظهـار مضمونه على نـوعين مـن أدوات التعبيـر (التشـكيليّة والأدبيّـة) وفـي هـذا النـوع مـن الكاريكاتير، يشكّل النصّ الأدبي والرسم التشكيلي وحدة متكاملة.

- **رسم النصّ:** هذا النـوع مـن الرسـوم الكاريكاتيريّـة يسـتخدم الكلمـة "الـنصّ" نفسها كرسم، بحيث يقوم الفنّان بجعل الكلمة ذاتها لوحة". (سلامة، ١٩٩٦: ٧)

لمْ يقتصر دور النصّ الكتابي في رسـوم "نـاجي العلـي" الكاريكاتيريّـة علـى مرافقـة اللوحة كأداة تعبير. ففي العمليّة السّرديّة يكوّن الرسّـام السّـرد؛ بالعبـارات التـي لا هـي بحوارٍ ولا تعليقٍ وصفي، وإنّما آليّة يُبدي بها رأياً ويوجّه نقداً. كمـا أيضـاً يوظّـف الكتابـة

للوصف؛ ويتجلّى ذلك في التعابير التعريفيّة والوصفيّة، والحوار عند تحاور شخصيتين في اللوحة وتوجيه الخطاب لإحدى الشخصيّات الكاريكاتيريّة.

أ. صورة المقاومة والمقاومين

احتشدتْ ملامح المقاومة الفلسطينيّة ومظاهرها في الكثير مِن لوحات "العلي" كحدثٍ رئيس، وقد استقلّتْ كلّ لوحة في إبراز جانبٍ مِن جوانب صورة المقاومة والمقاومين بمؤثّرات بصريّة، تعبيريّة، ودلاليّة.

فجسّد "العلي" في اللوحة التالية صورة المقاومين جاعلاً مِنهم الحدث التشكيلي الرئيس وذلك بطريقة مفهوميّة دونما استخدام أدوات تعبيريّة كتابيّة. وبمقتضى طبيعة الكاريكاتير وأدوات الفنّ التشكيلي المحدّدة، اعتمد على الطريقة الحديثة في تصويره حالة التأزّم بأسلوب تسلسلي لا مناصّ مِن توظيفه في اللوحة التشكيليّة بسبب محدّداتها الخطابيّة. وقد أضفى عليها طابع الحركة المتجسّدة في حركة الطائرة، والحركة التثويريّة المستبطنة التي تظهرها حالة الأكمّة. يتمّ التركيز في هذه اللوحة على عنصريْ الشخصيّة والحدث دون سواهما.

الحثّ على المقاومة والتحريض على النضال حتّى الانتصار مهمّة تتكفّله المرأة في عدد مِن لوحات "العلي". وفي اللوحة التالية المرأة هي البطلة والتحريض هو

الحدث الذي تقدّمه بطريقة غير مباشرة. و"الصورة تتكوّن مِن مجموعة مِـن العناصـر، وهي تتقاطع لمجموعة مِن العلاقات التعبيريّة، وتعكس مِن خـلال عناصـرها الذاتيّـة والموضوعيّة وتكاملها". (قاسيمي، ٢٠١٣: ٢٦٤)

اللوحة المقابلة تؤكّد على الـدور التحريضـي للمـرأة فـي الأسـرة كربّـة بيـت. فإنّهـا تحرّض أبناءها كلّ ليلة على المقاومة بحكاياتها عـن فلسـطين كـي يتربّـوا علـى حـبّ فلسـطين. لكنّهـا فـي الحقيقـة فـي خطابهـا غيـر المباشـر تسـعى وراء تـذكير زوجهـا بفلسطين والذي يتهاون أحياناً. يأتي هـذا المعنـى مِـن دلالـة إجابـة الرجـل وردّه علـى زوجته ليحوّل السّرد والحوار الضمني فيه إلى حوارٍ مباشر. فقد أراد "نـاجي العلـي" فـي هذه الرسمة وكدأبه الذي اعتاده في معظم لوحاتـه أنْ "يحـذّر عبـر رمـوزه مِـن الخطـر المحدق للأوجاع والآلام التي كان يعاني منها الشعب وانجذابه إلى إبراز هذه المأسـاة الكبرى لمْ يكن إلّا لداعي الكشف عن آلام الشـعب الفلسـطيني". (اليوسـفي، ١٣٨٦، ١٧) وقد انعكستْ في هذه اللوحة عبر شخصيّة فاطمة كأحد رموزه التـي تـذكّر زوجهـا بهذه الأوجاع وتكشفها لأبناءها.

ب. الخيمة والمخيّات وحقّ العودة

منح "ناجي العلي" الحياة في مخيّمات اللاجئين الجزء الأكبر مِن إنتاجه الفنّي. بلْ إنّ "المخيّم ورمزه الخيمة أخذا الحيّز الأكبر في رسوماته كتجسيد واقعـي لنتـائج النكبـة وكدليل ساطع على ما حلّ

بالفلسطينين مِن ظلم وتهجير". (الفقيه، ۲۰۰۸: ۷۰) فجسّد حالة الشتات والتشريد للنازحين، وصور الحياة اليوميّة لفلسطيني المخيّم، وتطرّق إلى حالة الحرمان والفقر المُدقع للاجئين المعدمين. و"المخيّم عند "ناجي العلي" صورة مركّزة للفقر والألم والمعاناة اليوميّة لأناسٍ كانوا يعيشون في رغدٍ وهناء على أرضهم". (المصدر السابق: ۷۱)

في اللوحة الأولى الحدث يتجسّد في مشهد التهجير وقد شكّل النسيج اللغوي لمفردة "غزّة" الجانب الأبرز والبؤرة للحدث لكونه مِن طراز رسم النصّ وجزءاً مِن معمار اللوحة. ما يدلّ على أنّ الفلسطينين حملوا غزّة معهم وهي خالدة في أذهانهم.

ج. النيل مِن القيادات الفلسطينيّة والسّلطات العربيّة

مسلكيّات بعض قيادات منظّمة التحرير وفصائلها والسّلطات العربيّة، انتقد "ناجي العلي" فيها سياسة التسلّق والوصوليّة لدى القيادات الفلسطينيّة نقداً لازعاً، كما نال مِن الانتهازيّة[۲] في سلوك بعض القيادات الفلسطينيّة، وقارن في رسومه بين صورة المجاهد المناضل وصورة الانتهازي. وجعل مِن النيل مِنهم حدثاً رئيساً. الخلافات العربيّة، وعدم التوحّد بين فصائل المقاومة شكّلتْ أيضاً مادّة دَسِمة لأحداث لوحاته. حتّى أنّه أخالهم والعدو الصهيوني في كفّة واحدة. كما يتجلّى في اللوحتين.

فالحدث الأوّل يصوّر أطفال الحجارة في تقابلهم مع العدو الصهيوني. تخاطب الطفلة الطفل الآخر بأنّ الرجم لا بدّ أنْ يلحق بالعدو الإسرائيلي والقيادات الفلسطينيّة على السّواء. في الحدث الثاني للوحة الثانية يجسّد الرّسام حالة الخلافات وعدم الوحدة بين الفصائل الفلسطينيّة إذْ سببتْ الأصوات والنسيج اللغوي في اللوحة فوضى عارمة تضجّ بأسماء الحركات المختلفة والقياديين. فيدلي "ناجي العلي" رأيه صراحة بأنّ انتصار المقاومة منوط بقيام الوحدة أوّلاً. ومِن الجدير بالقول إنّ الدلالة في العبارات المرفقة للوحات تتناول حدث عدم التوحّد بين القيادات، وتوجّه نقداً لهم صراحة دون أيّ إيحاء وغموض.

لمْ يكتفِ "العلي" بمهاجمة القيادات الفلسطينيّة بلْ نال أيضاً مِن السّلطات العربيّة والخذلان العربي وانتقدهم نقداً حادّاً ونَعَتَهم بالانتهازيين. فقارنَ بين صورة الانتهازي والصورة المجاهد. والأهمّ هو أنّه كرّس فكرة الاشباه والتشابه كتقانة لإبراز هذه الغاية.

اللوحة الأولى، تستثمر عدّة تقنيّات حديثة هي التناص، القناع، والانزياح لعنصر الحدث الذي أعطاه دوراً ريادياً ولا يتفوّق عليه عنصر الشخصيّة بلْ يوازيه. فيستحضر

الخطاب الكاريكاتيري في اللوحة مخزوناً تاريخيّاً مُوغلاً في التراث الدينيّ والقرآنيّ يستقي منه قصّة النبي يوسف (ع) وإخوته ليقرّب الحدث المتَناوَل مِن المعطيات الأسطوري بتقنيّات التناص، ودلالة النصّ التعليقي لـ(أكله الذئب!!)، وقناع قميص المناضل الفلسطيني الذي يتقمّص شخصيّة يوسف النبي مع انزياح في القصّة. إذْ إنّ القصّة تتكرر لكنّها مع فلسطين وإخوانها البلدان العربيّة التي قدّمتْ فلسطين للعدو (الذئب). وهذا القناع وظّفه فيما بعد "محمود درويش" في قصيدته (أنا يوسف يا أبي). فقد رسمتْ ريشة "ناجي العلي" البلدان العربيّة على صورة رجال سِمان متشابهين يحملون قميص البلد الشقيق لهم (فلسطين) والملطّخ بالدم. ولمْ يكنْ عدد الشخصيّات المتشابهة في اللوحة عدداً عفويّاً؛ فـ"٢٢" رجلاً/ الإخوة، هم ٢٢ دولة عربيّة. في توظيف آخر للتشابه، يقف "الرجل الطيّب" في اللوحة إلى جانب حنظلة ويحاكيه هيئته.

اللوحة التالية هي الأخرى التي توظّف فكرة التشابه كتقانة لحدث اللوحة إلّا أنّها خلافاً للتوظيف المسبَق تأتي إيجاباً. فالمشهد مكتظّ بالحناظل. ذلك أنّ قياديّاً وصوليّاً يقوم بلصق لافتة إعلان (مطلوب حيّاً أو ميّتاً) لصورة حنظلة الذي لا يكفّ عن ذكر بلده على لسانه حتى في الإعلان نفسه. يتحوّل كلّ أبناء بلاده إلى شبيه له في دلالة رمزيّة إيجابيّة توحي بالاتّحاد وبأنّه إذا أراد القضاء على حنظلة لا بدّ أنْ يقضي على الجميع. فيصبح التشابه الحدث الأكبر في الرسمة. والعدد في الرسمه إنّما يحمل دلالة الكثرة. فالصورة هنا "تتكوّن مِن مجموعة مِن العناصر، وهي تتقاطع لمجموعة مِن العلاقات التعبيريّة، وتعكس مِن خلال عناصرها الذاتيّة والموضوعيّة وتكاملها تصوّر فرد أو مجموعة أفراد ". (قاسيمي، ٢٠١٣: ٢٦٤)

د. رفض التطبيع والاستسلام

احتلّ الرفض الصارم للتطبيع والاستسلام لأيّ مفاوضة أو حكم ذاتي، أيضاً حيّزاً في رسوم "ناجي العلي" الكاريكاتيرية. واستعان الرّسام بـ(رسم النصّ) لجعل الرفض بـ "لا"

حدث اللوحة. إذْ نـرى فـي اللـوحتين أداة التعبيـر الكتـابي لمفـردة "لا" تشـكّل البـؤرة. والدال الكتابي لـ"لا" في اللوحتين يشتمل على محورين: البنية السطحيّة التي تتمثّل في الدال الكتابي للكلمة ولا تخلو مِن مثيرات فنّية ونفسيّة مِـن حيـث احتواءهـا علـى بعدٍ هندسيّ جماليّ. في اللوحة الأولى يظهر في هندسـتها المـهَيمَنة بكِبَـر حجمهـا، وفي اللوحة الثانية في ملء المساحة بـشكلها الهندسي، ما تمنح اللوحـة فضـاءً نفسـيّاً مشبعاً بالغضب والصرامة دون أي تراجع أو تنـازل. والبنيـة العميقـة التـي تتجسّـد فـي دلالة كتم الصوت والموت في اللوحة الأولى والذراع المكسورة فـي الثانيـة. مـا تُـوحي إلى أنّ الرفض يبقى صارماً رغم الضغوط.

و. حريّة الرأي

قمع حريّة الرأي والتعبير عادة ما يصوّره الصحفيون بالصورة والكتابـة. فتطـرّق "نـاجي العلي" إلى هذا الحدث في عدد مِن رسوماته.

ترصد صورة الكاريكاتير في الرسـمة الأولـى حالـة الصـحفيّ الـذي طالمـا يخـاطر بحياته لدى إماطته اللثام عن الحقائق. أداة التعبير الكتابي في الرسمة مِن طراز النصّ

المرافق للكاريكاتير إذْ يشكّل الجزء الأهم للحدث ولا يمكن الاستغناء عنه بلْ إنّ دلالة الكتابة والنصّ الحواري هو الأصل في اللوحة لا يمكن فهم الحدث مِن دونه.

الحدث في اللوحة الثانية يتناول المعنى نفسه بيد أنّه يسخر مِن الحرّية التي تمنح للعربي وخاصّة الفلسطيني للإدلاء بالرأي؛ إذْ يمكنه الإفصاح عن رأيه باللغة الصينيّة التي هي الأغرب والأصعب فهماً بالنسبة للعربي.

٦. تجليّات الشخصيّة

الشخصيّات في رسوم "ناجي العلي" تُصنّف إلى الثابتة المُبتكَرة والأكثر أهمّية وإلى الشخصيّات الأقلّ حضوراً وأهميّة:

أ) "**حنظلة**" هي الشخصيّة الإبداعيّة الأهمّ التي ابتكرها ورسّمها لتكون توقيعه الدائم في رسوماته وسرّ خلودها. أراد "ناجي العلي" لـ"حنظلة" أنْ يختزل كلّ الدلالات المستبطنة والأحداث المُركّزة والتي خلّفتها المأساة. ليكون أيقونة إيحائيّة معطاءة لكلّ مَن حجّ فلسطين والحديث عن قضيّتها. وجعل نسيجها الرموز التي ظهرتْ: في الاسم المشتق مِن الحنظل في إشارة إلى مرارة المأساة البالغة. ثانياً في كونه طفلاً في إشارة إلى براءة المقاومة وكونها مقاومة أطفال، وأنّها لا تكبر ولا تشيخ، بلْ تبقى صبية حيّة حتّى تحرير فلسطين. ثالثاً في عمره؛ فحنظلة ابن العاشرة السنّ الذي غادر "ناجي" وأترابه الوطن. فهو ابن النكبة، وربيب المخيّم ووليد النكسة حيث جعل "ناجي العلي" تاريخ ميلاده وظهوره الخامس مِن حزيران ١٩٦٧. رابعاً في هيئة مظهره وملابسه المرقّعة التي توحي إلى انحيازه للفقراء والحرمان والفقر المُدقِع التي عانى منه فلسطيني الشتات بعد النزوح، وهو حافي القدمين أيضاً، أنزع ليس له ما يحميه. خامساً دلالات الشعر الشائكة فتوحي بعدد سنين العمر، وهي أشواك تدافع عن الطفل. سادساً هيئة وقوفه دائراً ظهره مكتّفاً يديه ومُشيحاً بوجهه عن الناس فهو أهمّ ما استبطنه "حنظلة" مِن رموز الغضب، والحزن والاستياء الموجّة للعرب. وهو احتجاج

على نتائج حرب رمضان ١٩٧٣، ورفضاً لكلّ تطبيع وسياسات انهزاميّة. وأنّ تكتيف اليدين علامة للقيود تعني أنّ الفلسطيني مكبّل في قيود لا حيلة له، كما أنّها تشير إلى الفلسطينين المعتقلين والمسجونين. وأخيراً صمت "حنظلة" المبالغ فيه فيختزن الكثير مِن الكلام الحقّ المرير الذي لا ينفد ولا يمكن للكلمات أنْ تعبّر عنه. فغياب الكلام والصوت وتجسيده عبر فراغ الصمت، جعل الكلام أشدّ حضوراً.

استطاع "ناجي العلي" أنْ يختزل الأحداث التي تناولها في لوحاته في شخصيّة "حنظلة". فقد رمز عبر "حنظلة" إلى مرارة القضيّة، الهوية الفلسطينيّة العربيّة، براءة واستمرار المقاومة، نكبة ١٩٤٨، المخيّمات وحرمان أصحابها، وبأنّهم لا حول لهم ولا قوّة سلاح تحميهم. وأشار إلى نكسة حزيران، وكذلك إلى المعتقلين بلا ذنب في سجون إسرائيل. وأظهر سخطه على جميع القيادات الفلسطينيّة والسلطات العربيّة، فأشار إلى عدم الاستسلام والرفض لكلّ تطبيع.

قد خصّ "ناجي العلي" إبداعه "حنظلة" بالتقديم المباشر لدى أوّل إطلالته في صحيفة (السياسة الكويتيّة) إذْ قدّم "حنظلة" نفسه للقرّاء وتحدّث عن مواصفاته:

"**عزيزي القارئ اسمح لي أنْ أقدّم نفسي... أنا أعوذ بالله مِن كلمة أنا... اسمي "حنظلة"... اسم أبي مش ضروري، أمّي اسمها نكبة، وأختي الصغيرة.. نمرة رجلي ما بعرف لأنّي دائماً حافي... ولدت في ٥ حزيران ٦٧...**" (كلّم، ٢٠٠١: ٤٣)

لمْ يكنْ "حنظلة" دائماً على هيئته المعهودة. فأحياناً يباغت المتلقّي بمشاركته في الحدث أو إعراضه عنه. وفي دراسة أخذتْ عيّنة تضمّ خمسين لوحة مِن لوحاته

المنشورة في أعوام ١٩٨٣ و١٩٨٧، تبيّن أنّ نسبة ظهور "حنظلة" بهيئات ثلاث جاءت كما يلي:

شاهد ومراقب	مشارك في الحدث	مُعرض عن الحدث
%٤٥	%٣٠	%٢٥

(الأسدي وتدمري، ١٩٩٤، ٦٤)

ب) فاطمة فهي الشخصيّة الإبداعيّة والمُبتكَرة الثانية التي أعطاها "ناجي العلي" مساحة أكبر وحضوراً أقوى بعد "حنظلة" بالنسبة للشخصيّات الأخرى. فقد أشرك "العلي" المرأة في إبداعاته وأعطاها عدّة أدوار، وكانتْ "فاطمة" أفرها حظّاً ونصيباً. هي فلسطينيّة لاجئة أمّ لأطفال ومحرّضة لزوجها "أبي حسين/ الرجل الطيّب" على القتال. تظهر دائماً بالزّي الفلسطيني الطويل الأسود والحجاب الأبيض. ما يدلّ على هويّتها الفلسطينيّة، وهويّتها الإسلاميّة. "فاطمة" جميلة هزيلة لها عينانِ حزينتانِ وأمارات الحُزن الأليم والحنان تبدو على محيّاها. و"لمْ تقف في فنّ "ناجي العلي" عند حدود المرأة الولّادة والصلبة والمعطاءة، بلْ تعدّتْ ذلك لتكون المشاركة في الحوار والموقف والشريكة في الموت والمصير، فهي بوصلة الأمان لزوجها "الرجل الطيّب" في اقترابه أو ابتعاده مِن المسار الصحيح في الحكم على الأمور". (عنبوسي، ٢٠٠١: ٣٧)

وعن صفاتها النفسيّة فتجسّد شخصيّة "فاطمة" طموحات رسّامها فهي لا تهادن ولا تساوم. هي المثابرة الداعمة للمقاومة وتدعو لاستمرارها وتحضّ زوجها على النهوض، وتربّي أبناءها على حبّ الوطن والمقاومة. كما أعطاها "العلي"، "الدور الريادي في قيادة المعركة، فهي التي تحمل، وتلد وترفد المقاومة بالمقاتلين، وهي التي ترفض التنازل عن حقّ العودة، وتتمسّك بمفتاح بيتها في فلسطين". (الفقيه، ٢٠٠٨: ٤١)

اعتمد "ناجي العلي" في بناءه الدلالي للشخصيّة على كونها تمثيلاً مثاليّاً للمرأة الفلسطينيّة في الأسرة الفلسطينيّة المقاومة، وجعلها في هالة مِن القدسيّة لترمز إلى الوطن/ فلسطين. فهي فلسطين بهويّتها العربيّة والإسلاميّة العريقة المتجلّية في اسمها وملابسها.

يتمّ عرض الصفات الظاهريّة والجسديّة لـ"فاطمة" عبر اللغة والدلالات البصريّة، إلّا أنّ الصفات النفسيّة والداخلية يتمّ تقديمها عبر النسيج اللغوي المرافق لها في اللوحة. والتسمية كذلك يتعرّف عليها المتلقّي عبر الحوارات التي تدور بينها وبين زوجها الذي يناديها بـ" فاطمة".

ج) الرجل الطيّب هو الشخصيّة الثالثة في رسومات "ناجي العلي". و"اتّخذ مواقف وأدواراً عدّة، فهو المقاتل الصلب والعنيد، وهو اللاجئ المتمسّك بحقّ العودة، وهو المواطن الحائر الذي تتسلّل إلى نفسه مشاعر الهزيمة". (المصدر السابق: ٤٧)

حاز "الرجل الطيّب" في لوحات "العلي" دور الشخصيّة الوطنيّة الفاعلة. حيث إنّه صورة واحدة وشخصيّة واحدة لشخصيّات عديدة وأسماء عديدة. فقد أدّى في اللوحات دور المناضل، والثائر على العدو الصهيوني، الرافض لاتفاقيّات الاستسلام، والخلافات العربيّة وانتهازيّة رجال السّلطة، كما أدّى دور الشهيد أيضاً. وأحياناً يقف إلى جانب "حنظلة" مقلّداً هيئته عند المشاهد التي يعجز الكلام مِن التعبير عنها.

أمّا الأسماء فهو بلا اسم ثابت محدّد. أحياناً نجده "أبا حسين" زوج فاطمة، مرّة يُدعى أبو إلياس، مرّة أبو جاسم، أبو محمّد، أبو إلياس، العمّ عبّاس و...

یدین "الرجل الطيّب" الطائفيّة والمذهبيّة ويعلن انتماءه ووفاءه للشعب والوطن. عن مظهره الخارجي فهو الرجل النحيف، حافي القدمين بملابس بسيطة مرقّعة يظهر حائراً دوماً، حزيناً أو غاضباً. التعريف على صفاته الجسديّة يتمّ مِن خلال القرائن البصريّة الكاريكاتيريّة، والعبارات التي ترافقه تُوحي بصفاته النفسيّة؛ إذْ يوجّه بها نقداً صارماً ويبدي مِن خلالها رأيه صراحة ساخراً، منوّهاً أو ناقداً. وتسميّاته تتمّ معرفتها عبر الحوارات التي تأتي مخاطبة إيّاه.

د) الرجال غير الطيبين مقابل "الرجل الطيّب" ثمّة الرجال غير الطيّبين، وينقسمون إلى فئتين: القيادات الفلسطينيّة والطُغَم الحاكمة في البلدان العربيّة. عددهم كُثر ويظهرون بصورة واحدة وشخصيّة واحدة وأعطاهم "العلي" صوراً قبيحة. كما أنّهم يشكّلانِ العامل المناوئ للرجل الطيّب. يرسم "ناجي العلي" الرجال غير الطيّبين متكرّشين، ذوي أقفية كبيرة - وما تحمل دلالة دعم القوى الكبرى لهم - كأبرز صفات جسديّة لهم. وأراد بهم كلّ الأنظمة الرجعيّة بكلّ تلاوينها وجعلها رمزاً للتنازل والاستسلام، واعتمد على أسلوب التنميط والتعميم في رسمها، للهروب مِن رسم أشخاصٍ بعينهم. الفارق بين الفئتين في المظهر هو أنّ القيادات الانتهازيّة البورجوازيّة تظهر مرتدية البدلة مع ربطة عنق أو بالكوفيّة الفلسطينيّة كربطة عنق.

بينما رسم زعماء العرب إمّا بالزّي العربي أو مِن غيـر زي ومِـن دون الإضـاءة علـى الزّي، ما يدلّ على الفراغ والسذاجة التي انعكستْ في أقوالهم.

ه) الجنديّ الإسرائيلي هو الشخصيّة التالية التي ظهرتْ في رسوم "ناجي العلي" الكاريكاتيريّة ورمزتْ إلى العدوّ الصهيوني. ورسمته ريشة "العلي" بطريقـة سـاخرة علـى هيئة رجل نحيف، طويل الأنف، يرتـدي الـزيّ العسـكري الإسـرائيلي. ظهـر الجنـدي الإسرائيلي في مواقف عدائيّة عديدة. وفي تصويره له اسـتعمل "الخطـوط الرفيعـة ذات الانكسارات الحادّة مبرزاً بعض تفاصيل وجهه وبالأخص الأنف، فهو حادّ طويل، يـدلّ على حاسّة الشمّ القويّة. فهذا الجندي دائم البحث عن فريسته وعن مصـالحه الذاتيّـة والأنانيّة، إضافة إلى فقدان وجهه لأيّ مِن صفات الهدوء والمـرح الإنسـاني العفـوي، وإنّما تلمس فيه صـفة الخبـث والمكـر، النـاتج عـن التّشـفي بالمصـائب التـي يلحقهـا بفريسته". (العابودي، ۱۹۸۹: ٦٥) هذا وإنّه يظهر غالباً مرتبكاً أمام حجارة الأطفال.

أمّا الأسماء لدى "ناجي العلي" فهي أيضاً إمّا اسم علم، أو كنية، أو تعريف بالشخصيّة كما أنّه بعضها استقاها بالتناص والقناع مِن الموروث. والجدير بالذكر أنّ الأسماء تربطها بالشخصيّات الكثير مِن الوشائج والعلاقة بينهما تواصليّة وترادفيّة. فلمْ تطال السُّخريّة الكاريكاتيريّة الأسماء. "حنظلة" يُوحي إلى المرارة، و"فاطمة" اسم عربي أصيل ظهر في الأدب العربي مع معلّقة "امرؤ القيس"، وهو اسم بنت النبي الأكرم (س) فاطمة الزهراء (س). ما يستحضر معاني الأصالة العربيّة للأرض والأصالة الدينيّة لها. وكذلك هو الأمر بالنسبة للسّت "زينب" في رواية "إبراهيم نصر الله" فهو اسم عربي عريق. ولا عجب أنْ نحّمل دلالة دينيّة لهذا الاسم أيضاً، في إشارة إلى السيدة "زينب" (س) ومصائبها والتي تُعرَف في الشامات بالسّت "زينب". ويعزّز هذه الدلالة المستلهَمة مِن فاجعة كربلاء، دلالة الكفّ (اليد المبتورة مِن الرُّسغ) لزوجها "علاء الدين"، وصهيل حصانه غير المتقطّع بعد استشهاد صاحبه وعودته للبيت وحيداً. ما يحاكي مع شيء مِن الانزياح وباستدعاء ضمني للشخصيّة مشهد استشهاد أبي الفضل العباس (ع). تقرّب هذه الدلالات والمحاكاة للشخصيّة الأيقونيّة، الشخصيّة الفنّية في عالم "نصر الله" المتخيَّل مِن الشخصّية الحقيقيّة في عالمنا المرجعي، في نوعٍ مِن أنواع استدعاء الشخصيّة. يوظّف "ناجي العلي" الموروث الأسطوري في شخصيّة ساندرلا، ويكثر مِن استخدام الكنية للرجال: أبو حسين، أبو محمّد... وأيضاً يعتمد على الصفات التي هي تعريف بالاسم: الرجل الطيّب، الجندي الإسرائيلي..

ومِن أهمّ استخداماته الأخرى توظيف الشخصيّة السياسيّة واسمها مِن الواقع والعالم المرجعي، كما وظّف صراحة شخصيّة "جمال عبد الناصر" وذكر اسمه في عدد مِن لوحاته. وأخيراً في موازنة بين الكاتب والرّسام يمكن القولّ إنّ معظم التسميّات لدى الاثنين لمْ تكنْ عشوائيّة، ولقد استعان الاثنان بالروافد الحديثة كالقناع، والرمز في تسميّة الشخصيّات.

٧. بنية الزّمكان (الكرونوتوب)

عن محدّدات عنصر الزّمن في رسوم "ناجي العلي" يجدر بالقول إنّه لَمِن الصّعب قراءة الزّمان سرديّاً في اللوحة الفنيّة ومنها الكاريكاتيريّة بسبب محدّدات النصّ البصري، واتّصافه بالتكثيف. وكون عنصر الزّمان مرتبطاً بالإدراك النفسي يزيد قراءة هذا العنصر صعوبة. إنّ الزّمان في كاريكاتيرات "العلي" ذات الحملة الأيديولوجيّة، استمرّ باستمرار القضيّة إلى يومنا هذا. تتناغم الأزمنة في لوحات "ناجي العلي" مِن حيث اتحّاد زمن الكاتب، وزمن المتلقّي وزمن الحدث ولمْ يغفل "ناجي العلي" مِن توظيف التقنيّات الزّمنيّة بطرق حداثيّة في لوحاته رغم صعوبة توظيف الزّمان في اللوحة:

أ. الاسترجاع

مِن بين الرسوم الكاريكاتيريّة التي سَوَّرتْها البيئة المحيطة بالبحث – حيث أحاطتْ بأربعين لوحة – يمكن تطبيق تقانة الاسترجاع السّرديّة على الاثنين منها. يتمّ الاسترجاع في اللوحة الأولى باستذكار كتابي للزّمن والشخصيّة/ "جمال عبد الناصر"

وعبر عباراتٍ يتفوّه بها "الرجل الطيّب" يستذكر به أيّام "جمال عبد الناصر:

صيغة فعل (كانتْ) هي التي تؤدّي الاسترجاع الأوّل كتابيّاً، وأمّا بصريّاً فيمثّله "حنظلة" إذْ رسمتْه ريشة "ناجي العلي" واقفاً بجانب "الرّجل الطيّب" ويرمق إلى المساحة الخلفيّ؛ الفراغ الذي يحتلّ اللوحة ويأتي خلف اللوحة؛ ما يُوحي بتتبّع حركة العين لـ"حنظلة" المدير ظهره، وكأنّه يرنو إلى زمان مضى. ولو كان رسمه "العلي" في مكانه المعهود لظنّ المتلقّي أنّه ينظر إلى "الرّجل الطيّب" مُستَمِعاً له. بعبارته الأخيرة بعيداً عن التقاطع الزّمني، يربط الرّسام الماضي بالحاضر.

وعبر تحديد زمني معيّن، يوظّف "ناجي العلي" الاسترجاع القريب لنكسة حزيران ١٩٦٧ وتتمّ هذه العمليّة عبر مفردة (حزيران) التي تكبّل "الرّجل الطيّب"، بالإضافة إلى خلفيّة المتلقّي بالنسبة للنكسة وما عَقِبها مِن مغبّات للعرب، وزمن رسم الصورة.

ب. الاستباق

تقانة الاستباق أيضاً لها حيّزها في رسوم "ناجي العلي" الكاريكاتيريّة وهي التقانة الأقلّ توظيفاً في النصّ الكاتبي ناهيك عن البصري. في اللوحة الأولى تظهر تقانة الاستباق بطريقة إبداعيّة تطلّعيّة؛ إذْ يستبق في اللوحة التي تتنبّأ بـ"الانتفاضة الفلسطينيّة الأولى" وما أطلق عليها "ناجي العلي" اسم "انتفاضة الحجارة". حيث يمكن القول إنّ ريشة "العلي" بهذه اللوحة التي ترسم مشهد أطفالٍ يحملون حجارة كبيرة محاولين إلقاءها على الجنديّ الإسرائيلي، قد حرّض على الانتفاضة وبشّر بها. كما أنّ تسميّة

الانتفاضة للثورة الشعبيّة الفلسطينيّة تُنتَسَب إلى هذه اللوحة. وبما أنّ انتفاضة عام ١٩٨٧ اندلعتْ بعد رحيل الرّسام بثلاثة أشهر فتُعتَبر استباقاً.

الاستباق التالي الذي طال لوحات "ناجي العلي"، يظهر بوضوحٍ في اللوحة التالية، وقد مثّله توظيف الأداة الكتابيّة والتصويريّة. يظهر "الرّجل الطيّب" في اللوحة التي تمّ تقسيمها إلى قُصاصات ثلاث، بالزيّ العربي حاملاً صفحة جريدة في كلّ قُصاصة مِن الرسمة.

مِن اليمين، الصفحة مليئة بالكتابات مِن أوّلها إلى آخرها، علّق الرّسام عليه بمفردة (الأمس). و"الرّجل الطيّب" يبدو في اللوحة مسروراً. يشير عبر هذا المشهد إلى أيّام العرب، أمجادها ومواقفها الشجاعة في غابر الزّمن، أمّا ما تركه العربي مِن مثل هذه المواقف فأصبح غائباً اليوم، ومجرّد فراغ إلّا عند مواقف نزرة كما تعكسها القُصاصة الثانية. ويزوّدها الرّسام بتعليقين؛ في الأعلى يعلّق بـ(اليوم) وفي الأسفل بـ(البقيّة غداً). وعندما ننتقل إل الجزء الأخير الذي يرصد (الغد) لا نجد سوى الفراغ وغياب الأمجاد والمواقف النبيلة. ذلك حالَ أنْ يستمرّ العربي بما عليه اليوم. ملامح وجه "الرجل الطيّب" تبدو قلقة في القصاصة الثانية وفي الثالثة حزينة. فاستبق "العلي" مستقبل العرب وجسّده في هذه اللوحة.

ويتجلّى الحاضن المكاني لدى "ناجي العلي" في أمرين: تصريحه بأسماء الأوعية المكانيّة، وتوظيفه لتقنيّة الخواء المكاني الحداثيّة والتي تشير إلى اضطلاعه بفوتوغرافيا الحرب.

أ. التصريح بأسماء الأمكنة

وظّف "ناجي العلي" المكان في العديد مِن رسوماته توظيفاً صريحاً بذكر أسماء ها إمّا بالنسيج اللغوي كتعريف بالمكان أو باستخدام رسم اللوحة فتبدو الكلمة جزءاً مِن اللوحة. غزّة، الضفّة الغربيّة، والبلدان العربيّة مِن أكثر أسماء الأمكنة شيوعاً لدي "العلي". في اللوحة التاليّة، الدوائر المكانيّة تتجلّى في ذكر الأماكن المجاورة حيث يذكر المدن العربيّة ويعتبرها وطناً واحداً.

كما أنّ إزاحة السّتار الإسرائيلي المسدول، يوحي بإسرائيل ما يؤدّي إلى التقاطب المكاني بينه وبين البلدان العربيّة.

في لوحة أخرى التوظيف المكاني يأتي عبر التصريح بالمكان في كلمة (غزَّة) التي تحتلّ حيّزاً وتشكّل الدلالة الأهمّ حيث تحمل النازحات غزّة معها. يعبّر في اللوحة "التناظر الجمالي بين الرسم والكلمة عن روابط متأصّلة ويضيف بعداً جديداً مِن الغنى والتركيبيّة." (ميرز، ۱۹۸۹: ۷) التوظيف الثاني يظهر في السّواد الذي يغطّي مساحة اللوحة ويدلّ على الخواء ومأساة المكان.

ب. الخواء المكاني

مِن أكثر مظاهر المكـان انتشـاراً فـي لوحـات "العلـي" هـو التوظيـف المكـاني لمـدُن الحرب. ما يُظهر أنّ "ناجي العلي" كان أشدّ إلماماً بصور وفوتوغرافيا الحـرب ولـمْ تكـنْ لوحاته وليدة لحظة تثويريّة فحسب. في فوتوغرافيا الحرب يمثّل المكـان الفـارغ ثيمـة الاحتلال ودمار الحرب وكثيراً مـا يتـرك فضـاء اللوحـة بيضـاء فارغـاً. الخـواء المكـاني باللون الأسود أيضاً منتشر في رسومات "ناجي العلي" إلّا أنّ الدلالة الأقوى فيه الحالـة المعتّمة والأليمة. مثّل "العلي" حياة المخيّم وبيوتها فارغة تزيّن جدرانها لوحات الصـبر هذا فحسب.

آثار الدمار والحرمان مِن المعـاني الأخـرى لفوتوغرافيـا الحـرب، ويـدلّ علـى عـدم إصالة المكان وكونه مكاناً مؤقّتاً كما في اللوحة.

في لوحة أخرى يلعب الخواء المكـاني دوراً أبـرز. ففـي إشـارة المـرأة/ فاطمـة إلـى الشارع، إيحاء إلى وجود مدينة خالية نعلم وجودها مِن خلال إشـارة الشـارع لكنّهـا لا تُرى. جلوس العائلة القابعة في الفراغ، عُرى أفرادها، والمكان المجهول المشـار إليـه، تتجاور دلالاتها لتوصيف فضاء مِن التغريب، العزلة والحرب.

يمكن اعتبار هذه اللوحة، مِن أفضل اللوحات الكاريكاتيريّة التي تمثّل الخواء المكاني في ثيمة الحرب.

إضافة إلى المخيّم، المقبرة هي الدائرة المكانيّة الأخرى التي احتلّتْ حيّزاً مكانيّاً ودلاليّاً في رسوم "ناجي العلي". مقبرة الشهداء والتي لا يُسمح بالذهاب إليها إذْ العدو الصهيوني يكنّ العداء للفلسطينيين حتّى بعد استشهادهم، ويطال ظلمهم أسَر الشهداء بالحؤول دون الوصول إلى المقابر، مِن الدلالات التي حمّلها "نصر الله" لعنصر المكان في عددٍ مِن رسوماته فجعل المكان فيها هي البؤرة.

اللوحة تترصّد مشهد "الرجل الطيّب" الذي قصد المقبرة ليلاً خائفاً متألّماً ويحمل زهرة بيده. أمّا القدمان فيتقاطرانِ دماً. إذْ لا بدّ له أنْ يمرّ مِن طريق وعر مغطّى بشظايا الزجاج للوصول إلى مقبرة الشهداء التي غير مسموح الذهاب إليها. استطاع "ناجي العلي" أنْ يبدع في ترسيم ملامح وجه متوتّرة يغطّيها الرعب وتزداد توتّراً وألماً بكلّ خطوة تخطوها إلى الأمام. فالوحة تجسيد متكامل يعكس ما يُسمّى بـ"مخطّط تزايد الجانب المتوتّر والعاطفي". "يزيد هذا المخطّط مِن شدّة الأبعاد التوتّريّة والانفعاليّة في الشخصيّة بتضئيل الأبعاد الأخرى ويمثّله التزايد التدريجي لشدّة التوتّر والخوف والرعب". (بابك، ۷-۱۸)

۸. النتائج

- كوّن "ناجي العلي" خطاباً فنيّاً مختلفاً في الكاريكاتير إذْ جعله مزيجاً مِن السّرد والفنّ، باستخدامه أدوات التعبير الكتابيّة والبصريّة وبتوظيف آليّات لغويّة روائيّة كالقناع والتناصّ وأخيراً اتّخاذ مسارٍ روائيّ لحدث لوحاته. فاللغة إلى جانب الخطوط والدوائر والأحجام لها حصّة الأسد في مشروع "العلي" الكاريكاتيري والتي تضفي على الكون الكاريكاتيري طابعاً سرديّاً. الدراميّة والطابع التراجيدي، والإدلاء بالرأي صراحة، والجديّة الناقدة الصريحة، والتعابير الكتابيّة التعريفيّة والوصفيّة ومِن ثمّ

الاعتماد على الشخصيّات الثابتة التي تتكرّر هي استراتيجيّة "العلي" السّرديّة حيث يجعل المتلقّي يعيشها ويتعايش معها ومِن ثمّ يتماهى مع الشخصيّات وكأنّها شخصيّات روائيّة، فإنّه بهذه الاستراتجيّة يقرّب الخطاب الكاريكاتيري مِن الخطاب الروائي. عمليّة استدعاء الشخصيّات الأسطوريّة والدينيّة وإدخال العبارت الدينيّة والتاريخيّة مثل "أكله الذئب" كتناصٍ كتابي دخل ساحة البصري أيضاً قد ساهمتْ في عمليّة تكوين الخطاب السّردي في المرئي.

- استخدم في الرسوم الكاريكاتيريّة المدروسة ٦ ثيمات للأسود و٨ للأبيض لكنّه في الحقيقة وظّف ثلاث مِن ثيمات الأبيض لصالح الأسود، وهي ثيمات الخواء المكاني، ثيمة إبراز الأبيض وجعله بؤرة، وثيمة البؤس والحرمان.

الأسود	الأبيض
هَيمَنة الأسود على الأبيض/ ١٨ لوحة	**هَيمَنة الأبيض على الأسود/ ٢٢ لوحة**
العتمة والظلام/ ١٢ لوحة	الخواء المكاني/ ٤ لوحات
الليل/ ٦ لوحة	الفراغ/ ٣ لوحات
إبراز البياض/ ٣ لوحات مِن لوحات الظلام	موضوعات أخرى/ ١٥ لوحة

- عن الحدث ووعاءه المكان ووظائفه في أعماله، ففلسطين والأرض هي الحاضنُ المكاني الرئيس للأحداث في أعماله ووظائفُ المكان تتجلى إما عبرَ التصريحِ المباشر بالدوائر المكانيّة وإما عبر الخواءِ المكاني وغيابِ المكان.

پی‌نوشت‌ها

١. René Descartes

٢. oportunism

المصادر والمراجع

- أرسطو، ۱۹۷۳، **فنّ الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة.
- الأسدي، عبدة وخلود تدمري، ۱۹۹٤، **دراسة في إبداع ناجي العلي**، ط ۱، بيروت، دار الكنوز الأدبية.
- بابك، مرتضى، ۱۳۸۸، «خوانش كفتمان گفتمان كاريكاتور بر اساس طرحواره تنشي»، طهران، **نشريه بجوهشنامه پژوهشنامه فرهنكستان هنر**، العدد ١٤، صص ١٨-٧.
- ذياب، محمد حافظ، ۱۹۸۵، «جماليّات اللون في القصيدة العربية»، **مجلّة النقد الأدبي**، المجلد ٥، العدد ٢.
- زعرب، صحيبة عودة، ۱۹۹٦، **غسّان الكنفاني جماليّة السّرد في الخطاب الروائي**، ط ۱، الأردن، دار مجد لاوي.
- سلامة، عاطف، ۱۹۹٦، «ثقافة النّص في الرّسم الكاريكاتيري»، **مجلّة تسامح**، المجلد ٢، العدد٧.
- شواليه، جان ژان، وآلن كربران، ۱۳۸۵، **فرهنك فرهنگ نمادها**، ترجمة، سودابة فضايلي، طهران، جيحون، المجلد ٤.
- صافي، سعيد، ۲۰۰۵، **ناجي العلي مات واقفاً**، نابلس، دار الفلسطيني للإعلام والنشر.
- عتيق، عمر، د.ت، **ثقافة الصورة دراسات أسلوبيّة**، القاهرة، د.ن.
- عودة الله، صلاح، ۲۰۰۷، «عشرون عاماً على رحيل ناجي العلي»، **مجلّة الديمقراطي**، العدد ٧٦.
- غي غاتشف، غيور، ۱۹۹۰، **الوعي والفنّ، دراسات في تاريخ الصورة الفنيّة**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب.
- الفقيه، خالد، ۲۰۰۸، «**التنمية السياسية المترتّبة على حركة الوعي في كاريكاتير ناجي العلي**»، رسالة مقدّمة لنيل الماجستير، فلسطين، جامعة النجاح.
- قاسيمي، آمال، ۲۰۱۳، «سيميائيّة الصورة الكاريكاتيريّة بين تقنيّات القراءة وآليّات التأويل»، الجزائر، **مجلّة الصورة والاتّصال**، العدد ٢، الرقم ٣، صص ٢٢١ - ٢٦٢.
- النابلسي، شاكر، ۲۰۰۷، **أكله الذئب!! السيرة الفنيّة للرسّام ناجي العلي**، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر.
- مجدي، وهبة، ۱۹۷٦، **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت، مكتبة اللغات.
- منصور، بويش وحمر العين خيرة، ۲۰۲۰، «سيميائيّة الكرونوتوب Chronotope في رواية قوارير لربيعة جلطي»، الجزائر، **مجلّة لغة الكلام**، المجلّد ٦، العدد ١، صص ٢٣٢ - ٢٢٣.

- ميرز، جيفري، ۱۹۸۹، **اللوحة والرواية**، ترجمة، مي زيادة، بغداد، دار الشؤون للثقافة العامة.
- اليوسفي، ماهر، ۱۳۸٦، **تراژدی تلخ و کمدی شگفت**، ترجمة، حجت رسولي، ط ۱، طهـران، انتشارات سوره مهر.
- Wells, John C, 2008 **Longman Pronunciation Dictionary**, Pearson Longma
- Jacobs Steven, 2006 **«Amor Vacui ،Photography and the Image of the Empty City»**، History of Photography, Vol، 30
- كلّـم، محمـود، ۲۰۱۷، **نـاجي العلـي، عَـن أقـدم لوحـة معروفـة**، شـبكة العـودة الإخباريـة، alawda - com،pal

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Abstract

Narrative discourse in Naji al-Ali's Cartoons

Aqdas Behzadi pour*
Enseyeh Khazali**
Awad Kazem Lafteh Alghezi***

This research aims to examine the narrative aspects in Naji al-Ali's images using a narratology method. The presence of narrative aspects in these images as manifested in the fixed characters and the choice of names for them as well as the usage of narrative units and linguistic context in descriptive and explanatory phrases in the cartoons add a narrative dimension to the images and scenes. This study seeks to explain narrative elements in forty selected cartoons, investigating the usage of black and white, literary element, character and temporal and spatial structure in them. Thus, it has examined the narrative aspects of the cartoons in visual and written discourses of the phrases included in the images. The results show that the usage of fixed characters is Naji al-Ali's narrative strategy and he has been leading in using the techniques of temporal association as shown in the phrases and the technique of forecasting using lines and figures. Regarding the literary and spatial elements, it needs to be noted that the location and its functions in his works are Palestine and the earth, where the events and actions take place and its functions are manifested either through the names of the places or their absence. The black and white themes pervade the narrative atmosphere of his cartoons so that they show the empty places by the white color and sorrow by black.

Keywords: Naji al-Ali, cartoon, discourse, narratology.

* Ph.D of Arabic Language and Literature, Al-Zahra University, (corresponding author) Aghdas.behzadi@yahoo.com
** Professor of Arabic Language and Literature, Al-Zahra University, e.khazali@alzahra.ac.ir
*** Professor, Department of Arabic Language and Literature, Thi-Qar University, Iraq. awad.aa988@gmail.com