جامعة الأزهر
كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بالزقازيق
المجلة العلمية

الإِرْسالِيَّةُ فِي رُسُومِ الكاريكاتير
أَعْمالُ عَبْدِ اللّه جابر أَنْمُوذَجًا
دِراسَةٌ سِيمْيائِيَّةٌ

إعداد
الطالبة / وِجْدَان حميدْ مُحَمَّدْ الحَرْبِيَّ
كلية اللغة العربية وآدابها. قسم الأدب والنقد والبلاغة
جامعة أم القرى

(العدد الرابع عشر)
(الإصدار الثاني - ديسمبر)
(١٤٤٦هـ - ٢٠٢٤م)

علمية- محكمة- نصف سنوية

الإرساليةَ فِي رُسوم الكاريكاتير
أَعْمَالُ عَبْدِ الله جابر أَنْمُوذَجًا دِرَاسَةٌ سِيمَيائِيَّةً

وجدان حميد مُحَمَّدُ الحَرْبِيّ
قسم الأدب والنقد والبلاغة – كلية اللغة العربية وآدابها – جامعة أم القرى.
البريد الإلكتروني: whharbi@uqu.edu.sa

الملخص:

يمتلك الكاريكاتير جذورًا عميقة تمتد إلى أقدم العصور؛ إذ كان الإنسان ينقش رسومًا، ورموزًا على جدران الكهوف يعبر بها عن خلجات نفسه، ويوثق أحداثه اليومية. ويتجلى فن الكاريكاتير في الأدب العربي؛ فالشعر مثلًا يُمثل عالماً زاخرًا بالتصورات الذهنية، يعبر الشاعر من خلاله عن مشاعره الجياشة والتي تتبدى وفق حالته النفسية، فعندما يكون متبرمًا؛ يتخذ من الهجاء وسيلةً للتنفيس عن مشاعره الدفينة تجاه شخص معين، مُوجهًا له سهام الغضب، وواصفًا إياه بأبشع الصفات مع التحامل عليه والحط من قدره.

تسللت روح الهجاء العريقة في الأدب العربي إلى أروقة عالم الكاريكاتير المعاصر، ولكن بثوب جديد يُعرف بـ(فن رسوم الكاريكاتير) الذي يستخدم وسائل الإعلام الحديثة، ويستعير مادته من العلامات اللغوية، والعلامات غير لغوية. وتظل كل لوحة كاريكاتيرية غير مكتملة، تنتظر المتلقي؛ ليمنحها ألوانًا جديدة من خلال استكشاف المعاني الخفية التي تحتضنها. وكلما وُجدت رسالة وجد السرد. ومن هنا جاءت هذه الدراسة (**الإِرْساليَّةُ فِي رُسُومِ الكاريكاتير: أَعْمالُ وعَبْدِ اللّه جابِر أَنْمُوذجًا: دِراسَةٌ سِيمْيائِيَّةٌ**). والتي تهدف إلى استجلاء الحدود الفاصلة بين الخطاب السردي وفن

الكاريكاتير، من خلال تحليل عناصر السرد القصصي في عمل عبد الله جابر من المنظور السيميائي بوجه عام، واستنادًا إلى نظرية غريماس بوجه خاص. والبحث عن أثر المكون السردي في إثراء الرسم الكاريكاتيري، وتوسيع دلالته. وقد جاءت الدراسة في مبحثين: المبحث الأول بعنوان: بين التجلي والمحايث، المبحث الثاني بعنوان: التجلي والمحايثة.

الكلمات المفتاحية: الإرسالية، رسوم الكاريكاتير، عبد الله جابر، السيميائية.

The Communicative Function in Caricatures: The Works of Abdullah Jaber as a Model (A Semiotic Study)

by

Wijdan Hameed Mohammed Al-Harbi

Department of Literature, Criticism and Rhetoric - College of Arabic Language and Literature - Umm Al-Qura University

Email: whharbi@uqu.edu.sa

Abstract

Caricature boasts deep roots that stretch back to the most ancient of times when humans have been inscribing drawings and symbols on cave walls as a means of expressing their inner thoughts and documenting their daily lives. The art of caricature is profoundly evident in Arabic literature; poetry, for instance, represents a rich world of mental imagery through which poets convey their intense emotions, which manifest according to their psychological state. When they feel resentment, they resort to satire as an outlet for their buried feelings towards a specific person, directing their anger towards them, describing them with the vilest of attributes, and disparaging them.

The timeless spirit of satire in Arabic literature has seeped into the contemporary world of caricatures, albeit in a new form known as "the art of caricature." This art form leverages modern media and borrows from both linguistic and non-linguistic signs. Each caricature remains incomplete, awaiting the recipient/viewer to contribute their unique perspective and colors and uncover the hidden meanings it contains. Wherever there's a message, there's a narrative. This study, titled "**The Communicative Function in Caricatures: The Works of Abdullah Jaber as a Model (A Semiotic Study),**" aims to delineate the boundaries between narrative discourse and the art of caricature through examining the narrative elements in Abdullah Jaber's works in general and based on Greimas's theory in particular. The study also seeks to

understand how these narrative components enrich the caricature and expand its meaning.

The study is divided into two chapters: the first, entitled Between Manifestation and Immanent/Implication," and the second, titled "Manifestation and Immanence".

Keywords: The Communicative Function, caricatures, Abdullah Jaber, semiotics

المُـقـدّمَــةُ

الحمد لله الذي علم بالقلم علم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على النبي خير من نطق بالضاد، وعلى آله وأصحابه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

يمتلك الكاريكاتير جذورًا عميقة تمتد إلى أقدم العصور؛ إذ كان الإنسان ينقش رسومًا، ورموزًا على جدران الكهوف يعبر بها عن خلجات نفسه، ويوثق أحداثه اليومية. ويتجلى فن الكاريكاتير في الأدب العربي؛ فالشعر فن وإبداع، يُمثل عالماً زاخرًا بالتصورات الذهنية، يعبر الشاعر من خلاله عن مشاعره الجياشة، وأحاسيسه المتدفقة، والتي تتبدى وفق حالته النفسية، فعندما يكون متبرمًا؛ يتخذ من الهجاء وسيلةً للتنفيس عن مشاعره الدفينة تجاه شخص معين، مُوجهًا له سهام الغضب، وواصفًا إياه بأبشع الصفات مع التحامل عليه والحط من قدره.

وربما يَسلك الشاعر في هجائه مسارًا كاريكاتيريًّا لا يقتصر على سرد المثالب، بل يسعى إلى رسم صورة هزلية تلتقط أدق العيوب؛ ليضخمها ويظهرها في قالبٍ كوميدي يُثير الضحك، ويبعث على الحبور. ومن بين تلك الأمثلة، تشبيه ابن الرومي للحية المهجو بالشراع الذي تدفعه الرياح، كما تدفع السفينة. هذه الصورة الجريئة أوحت له برسم صورة أخرى، فتخيله يغوص في البحر بلحيته؛ لتصبح شبكة العائد ولكن ضخامتها لا تعيد صغار السمك، بل تصطاد الحيتان. اعتمد الشاعر على المبالغة التي تثير الضحك والسخرية من خلال استحضار تلك اللحية في كل لمحة. وبذلك يمكن القول: إن غرض الهجاء يتضمن صورًا كاريكاتيرية قد تتحول إلى مثل تسير به الركبان. تعكس هذه الصور براعة الشاعر ومهارته الفائقة في التقاط العيوب واستكشاف أعماقها بعمق وبراعة.

والمتأمل في النثر عامة، وفي نثر الجاحظ خاصةً، يجده مبدعًا في رسم الشخصيات بأسلوب يعتمد على الوصف المبالغ فيه للأفعال والصفات، وأعماله تجسد الواقع بصورة تجريدية تتسم ببراعة، مما يعكس بجلاء مشاعر السخرية والتهكم، ويكشف عن أعماق النفس وما يعتمل فيها من عيوب وخفايا.

تسلل روح الهجاء العريقة في الأدب العربي إلى أروقة عالم الكاريكاتير المعاصر، ولكن بثوب جديد يُعرف بـ(فن رسوم الكاريكاتير) الذي يستخدم وسائل الإعلام الحديثة، ويستعير مادته من العلامات اللغوية والعلامات غير لغوية. وتظل كل لوحة كاريكاتيرية غير مكتملة، تنتظر المتلقي؛ ليضفي عليها عناصره الخاصة وليمنحها ألوانًا جديدة من خلال استكشاف المعاني الخفية التي تحتضنها. ومتى وُجدت رسالة وجد سرد؛ فـ"كل إرسالية تمر عبرها قصة تُعتبر حكيا بامتياز"[(١)].ومن هنا جاء اختياري لموضوع **(الإِرْسالِيَّةُ فِي رُسُومِ الكاريكاتير: أَعْمالُ عَبْدِ اللّه جابِرِ أَنْمُوذجًا: دِراسَةٌ سِيمْيائِيَّةٌ)**؛ ليكون موضوعًا للبحث. ولعل من أهم الأسباب التي دعتني إلى اختيار هذا الموضوع ما يلي:

- تقديم قراءة جديدة تنطلق من منهج نقدي معاصر، يُسلط الضوء على الأبعاد السردية في رسوم الكاريكاتير.
- قلة الأبحاث التي تناولت حضور السرد في الرسوم الكاريكاتير.
- ضرورة خلق وعي جديد، يكشف عن العلاقة الوثيقة بين الأدب والفن عامة، والكاريكاتير خاصة.
- فنه الذي نال إشادة واسعة من وسائل الإعلام؛ إذ فاز بالعديد من الجوائز المرموقة مثل: جائزة ساعد الإمارتية، وجائزة المفتاحة.

(١) زهرة المنصوري، سيميوتيقا التواصل في الخطاب السينمائي، رسالة دكتوراه، جامعة ابن زهر، ٢٠٠٠م/ ٢٠٠١م، ص٦٠.

وتهدف هذه الدراسة إلى استجلاء الحدود الفاصلة بين الخطاب السردي وفن الكاريكاتير، من خلال تحليل عناصر السرد القصصي في عمل عبد الله جابر من المنظور السيميائي بوجه عام، واستنادًا إلى نظرية غريماس بوجه خاص. والبحث عن أثر المكون السردي في إثراء الرسم الكاريكاتيري، وتوسيع دلالته، من خلال الإجابة عن مجموعة من الأسئلة المحورية:

- كيف تجلى النظام الحكائي السردي في أعمال عبد الله جابر؟ وما الآثار التي أفرزها ذلك النظام في تشكيل بصمته الفنية؟
- هل يمتلك النموذج العاملي الفعالية الإجرائية لتحليل الرسم الكاريكاتيري؟
- هل يمكن استكشاف السياق الثقافي والاجتماعي من خلال فحص المكون الخطابي في أعمال الرسام السعودي عبد الله جابر؟
- كيف تسهم ثنائية الزمان والمكان في بناء المعنى وتشكيل الدلالات في الرسم الكاريكاتيري؟
- هل يمكن الربط بين المكون السردي والمكون الخطابي في الرسوم الكاريكاتيرية لعبد الله جابر؟
- كيف يمكننا استنطاق البنية السردية في رسوم عبد الله جابر الكاريكاتيرية؟ واستخراج ما تحمله من دلالات؟
- إلى أي مدى يمكن تفكيك مستويات الرسم الكاريكاتيري، والغوص في أعماقه، ومساءلته ومحاورته؟

ويمكن القول: إن رسومات عبد الله جابر لم تسبق دراستها من المنظور السيميائي، والدراسة الوحيدة – وفق حدود بحثي إلى وقت إعداد الدراسة – هو بحث بعنوان: (سيميائية كاريكاتير حماية النزاهة ومكافحة الفساد في المواقع

الإلكترونية للصحف السعودية اليومية)[١]، للدكتور: عدنان نوري المغامسي الحربي. يكشف البحث عن قدرة التوظيف الدلالي في معالجة رسوم الكاريكاتير لقضايا حماية النزاهة ومكافحة الفساد في بعض المواقع الإلكترونية للصحف السعودية اليومية. وقد تم ذلك باستخدام التحليل السيميولوجي وتطبيق منهج (مارتن جولي).

وقد جاء البحث في مبحثين تسبقهما مقدمة، وتمهيد، يُعرف بالرسام السعودي عبد الله جابر ويعرض سيميائية ألجيرداس جوليان غريماس السردية، ويتناول بشكل موجز فن رسوم الكاريكاتير.

ويناقش البحث في المبحث الأول المعنون بـ: بين التجلي والمحايث، طبيعة المكون السردي وعناصره المتمثلة في النموذج العاملي والبرامج السردية.

كما يتطرق المبحث الثاني إلى موضوع: التجلي والمحايثة، من خلال المكون الخطابي، ثم المستوى العميق وأبرز عناصرهما.

ثم خُتم البحث بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي أفضى إليها التحليل السيميائي لرسمة عبد الله جابر.

وقد اِعتمدَتُ فِي بحثيّ عَلَى رسمة واحدة نشرها الرسام السعودي عبد الله جابر في صحيفة مكة، وفي حساب التواصل الاجتماعي تويتر، إنستغرام؛ إذ من الصعب في هذا المجال دراسة وتحليل رسومات عبد الله جابر برمتها.

أما منهج البحث فقد اعتمدت على المنهج السيميائي بوجه عام، وعلى نظرية غريماس بوجه خاص؛ لما تتميز به من خاصية تساعد على توليد

(١) عدنان نوري المغامسي الحربي، سيميائية كاريكاتير حماية النزاهة ومكافحة الفساد في المواقع الإلكترونية للصحف السعودية اليومية، المجلة المصرية لبحوث الرأي العام، مصر، مج١١، ع١١، ٢٠٢٣م.

المعاني، وكشف بنية الخطاب، وتحديد مختلف العلاقات التي تربط بين المستويات المنتجة للدلالة.

يجدر بي الإشارة إلى أنني لم ألتزم بصرامة هذا المنهج الذي يتبنى رؤية محايثة للخطاب؛ إذ إن الخطاب الذي أتناوله هو رسم كاريكاتيري، وكما هو معروف، فإنه يتسم بالاختزال الشديد. فالرسام مقيد بقيود فن الرسم من جهة، ومن جهة أخرى، فإن الذاتية تشكل عنصراً جوهرياً في هذا الفنان؛ إذ يلجأ الفنان إليها بصفته مأوى؛ لتجسيد عواطفه ومشاعره المتأججة، ووعاءً؛ ينضح برسالة عميقة تسلط الضوء على قضايا المجتمع عامةً، ومن ثم فإن المجتمع والرسم وجهان للعملة الواحدة. وبناءً على ذلك، أُسْتُعِين بمناهج أخرى مثل: المنهج النفسي والاجتماعي، والفني الجمالي، والوصف التحليلي.

لقد استندت في تحليلي إلى المسار التوليدي، ولكنني غيرتُ موضع هذا المسار، الذي يبدأ عادةً من المستوى العميق الذي يشكل الأساس البنائي للدلالة المجردة. تلك الدلالة التي تبرز لاحقًا على المستوى السطحي ومن خلال المكون الخطابي. ومن أجل ذلك، اخترت أن أنطلق –على عكس بعض المنظرين للمنهج السيميائي– من الأقل تعقيدًا إلى الأكثر إشكالية والأعلى تجريدًا. بعبارة أخرى، آثرت السير في مسار متدرج ينطلق من السطح إلى العمق، بدءًا بالمكون الأول من مكونات المستوى السطحي، وهو (المكون السردي)، ثم (المكون الخطابي) اللذان تحددهما النظرية، ومن ثم الصعود إلى أعمق بنية (مجردة) ترتبط بالمكونين السابقين، وهي (البنية المحايثة).

كما اعتمدت في الترسيمات العاملية على النموذج الذي اقترحه غريماس في كتابه (الدلالة البنيوية)[١] بغض النظر عن كيفية تأويله أو الانتقادات الموجهة له[٢].

أما أبرز التحديات التي واجهتني في بحثي، فإن أهمها:

الفوضى العارمة في المصطلحات؛ إذ يتباين النقاد والمترجمون في اختيار مصطلح معين، مما يؤدي إلى اعتماد ترجمة واحدة لمجموعة من المصطلحات، وفي الوقت نفسه تتعدد الترجمات للمصطلح الواحد. هذه الفوضى لا تقتصر على مصطلحات السيميائية، بل تتجاوز لتشمل (المصطلح السيميائي نفسه).

تفتقر الدراسات إلى تحليل شامل يجمع في طياته نظرية غريماس، والتي تظهر في مجموعة من المؤلفات المستقلة، أو ضمن مقتطفات متناثرة في مجلات متخصصة. تعاني هذه الدراسات من تعقيدات لغوية ومفاهيمية تتداخل في الكتب المترجمة لنظريته، وكما أنها تفتقر إلى الترابط الداخلي؛ إذ تنتقل معظمها من مستوى تحليلي إلى مستوى آخر، دون أن تتناول نوعية العلاقة التي تربط بين هذه المستويات وكيفية تداخلها وتنظيم عناصرها بطريقة متكاملة.

تتباين الدراسات التي تتبنى منهجه تنظيرًا أو تطبيقًا في مستويات الدلالة وعناصرها، وذلك بسبب تأثير الذاتية التي يحملها المؤلف وتوجهاته الخاصة.

استنادًا إلى ذلك، حرصت على توخي الدقة في اختياري للمصطلحات وتجنبت الألفاظ العامة مُركزةً على وضع مصطلح محدد للمفهوم العلمي الواحد، مع الالتزام به في كافة أجزاء البحث. كما تجنبت الوقوف على تعريف المصطلح (السيمائي) وبعض المصطلحات الأخرى المتولدة منه، كي لا يطول المقام من خلال الحديث عن التعريفات والآراء المتعددة التي تدور حول كل مصطلح.

---

(١) السعيد بوطاجين الاشتغال العاملي دراسة سيميائية غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، ط ا (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٠م) ص ١٣، ١٦.

(٢) للاستزادة انظر: المرجع السابق، ص ١٦ – ١٨.

وأضفت إلى ذلك إطار نظري يساعد القارئ على استيعاب جميع جوانب العمل، ويتضمن إشارة سريعة لبعض المفاهيم التي استعان بها غريماس في بناء نظريته، كما يحتوي على المستويات الأساسية التي وضعها غريماس؛ لتمكين القارئ من التعمق في النص وامتلاك زمام دلالته.

توجهتُ إلى تقسيم الفقرات وفق تسلسل رقمي متتابع؛ نظرًا لتشعب النظرية وتداخل عناصرها ولتيسير متابعة القارئ للفكرة الأساسية وما يتفرع منها، ولتوضيح الأصول من الفروع والعكس. وقد وجدتُ أن هذه الطريقة شائعة في معظم الكتب والأبحاث التي تتناول النصوص من منظور سيميائي.

وَبَعْدَ: فلا يسعني في هذا المقام إلا أن أرفع أكفّي بالشكر لله تعالى الذي أنعم عليّ بنعمه العديدة وأتمّ عليّ فضله العظيم، وأكرمني بفضله الواسع، فكان عونًا لي في إتمام هذا البحث، ومنه أنال العون والرشد والتوفيق والسداد. ولا ننسى الفضل بعد فضل الله لوالديّ الحبيبين – حفظهما الله – فهما، بحق عطاءٌ نبع بالخيرات الكثيرة، فضلهما عليّ عظيم وحقهما في عنقي كبير، فقد تعهدا بتربيتي وتعليمي، وأخذا بيدي نحو آفاق العلم، فحفظهما الله وبارك في أعمارهم، وأسبغ عليهما نعمه ظاهرها وباطنها.

ولا أنسى أن أقدم باقة شكر كبيرة لزوجي الحبيب الذي كان داعمًا ومشجعًا لي في مسيرتي العلمية والذي لم يدخر واسعًا في تيسير هذا البحث والسير في إتمامه. فجزاه الله خيرًا. وأسأل الله الحي القيوم أن يحفظه لي، ولأطفالي من كل شر.

أعبر عن بالغ امتناني وتقديري لجامعتي العزيزة (جامعة أم القرى)، التي لطالما كانت وما زالت منارة ساطعة في سماء العلم والمعرفة. ولقد منحتني الفرص الثمينة، وساندتني في رحلتي العلمية، وأخذت بيدي إلى دروب العلم والنجاح.

والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات أولا وآخرا...، وصلى الله وسلم على سيدنا وحبيبنا محمد وعلى آله وصحبه ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

التَّمْهِـيـدُ:

ويَشْتَـمِلُ عَلَى ثلاثة عناصر:

- التَعْرِيفُ بِالرَسّامِ السَعُودِي عَبْدِ اللّٰه جابِر.
- سِيمْيائِيَّةٌ ألجيرداس جوليان غرِيماس السَرْدِيَّةُ.
- رُسُومُ الكاريكاتير.

أولًا: التعريف بالرسام عبد الله جابر(١):

عبد الله جابر أحمد العمري، المعروف بلقب عبد الله جابر، وُلد في عام ١٩٧٩. عاش في عدة مدن سعودية، مثل: حفر الباطن، والنماص، وأبها، والرياض. بدأت موهبته في الرسم تظهر في مرحلة مبكرة قبل أن يدخل المدرسة واتخذ من مشهد إخوته وهم منكبون على دفاترهم بداية لموهبته الفطرية حيث بدأ يكتب ويرسم على أوراقهم المهملة، ومع التحاقه بالمدرسة، ازداد شغفه بالرسم وتألقت موهبته، حتى أطلق عليه زملاؤه لقب "عبد الله الرسام". من هنا، بدأ يستثمر مصروفه في شراء أدوات الرسم، مما ساعده على صقل مهاراته الفنية.

التحق بقسم التربية الفنية في كلية المعلمين بأبها؛ لتطوير موهبته واستكشاف شغفه الفني. إلا أنه صُدم بعد عامين من الدراسة عندما اكتشف أنه لا يتلقى ما يتماشى مع شغفه، ما جعله يفكر في ترك الجامعة. لكن دعم والدته القوي كان له الأثر الكبير في استمراره. خلال سنوات دراسته، وجد نفسه في أحضان شركة خاصة للدعاية والإعلان، التي أنقذته من براثن الإحباط. هناك، استكشف أساليب جديدة للرسم عبر برامج الحاسوب، وشارك في العديد من المسابقات في الفن التشكيلي. بفضل موهبته الصادقة وعزيمته القوية، حصل على جائزة المفتاحة عام ٢٠٠٠م، ليصبح اليوم من أبرز فناني الكاريكاتير في العالم العربي. لقد أصبح اسمه لامعًا في سماء الكاريكاتير، وخاصة على منصات التواصل الاجتماعي وصحيفة مكة.

(١) ياسمين محمود، موقع المرسال، ٢٠٠٢م: https://www.almrsal.com/post/447995.

أفاد رسام الكاريكاتير عبد الله جابر أنه كان يرسم بهدف كسب قوته، أما الآن فهو يعيش من أجل أن يرسم. بدأ مشواره المهني في الصحف الورقية في أواخر عام ٢٠٠٦م، واستمر في هذا المضمار لمدة ست سنوات. ورغم ذلك، لم يغفل عن نشر إبداعاته عبر منصات التواصل الاجتماعي، مما مكنه من بناء قاعدة جماهيرية واسعة والتفاعل مع شخصيات متنوعة من مختلف أنحاء العالم، وخاصة مع الرسامين العالميين في المجال نفسه، مما ترك بصمة واضحة على أسلوبه الفني.

تطلعات عبد الله جابر تتجلى في كونه فناناً يتميز برسومه الجريئة واللاذعة، وهو أمر بديهي نظرًا لما يمتلكه من مخزون هائل من الأفكار. بصفته رسام كاريكاتير، يعشق عبد الله ممارسة النقد، ولكن المشكلة –كما يصرح في حديثه للعربية نت– أن هناك من يخلط بين النقد والإساءة. ويؤكد في حديثه مع العربية نت أن طموحاته بلا حدود، ما دامت ريشته قادرة على التعبير عن أفكاره وما يستقر في ذهنه. كما أشار إلى أنه يعمل حاليًا على إنشاء مسلسل كرتوني متحرك لا يزال في مراحله الأولية، متمنياً أن يرى النور في القريب العاجل.

قبل أن يصبح رسام كاريكاتير، كان يعتريه القلق حيال وفرة الأفكار، لكنه أدرك مع مرور الوقت أن الإلهام يتجدد بفعل الأحداث المتجددة[١]. غير أنه يحتاج إلى جهد دؤوب وفكر ناقد[٢]. يجب أن يتحلى رسام الكاريكاتير بصفتي الفنان التشكيلي والصحفي المدقق[٣]. يوضح أنه لا ينتقد إلا ما يستشعر أنه خطأ

(١) عبد الله جابر ومسيرة ٢٠ عامًا في رسم الكاريكاتير.. كيف وثّق عبد الله الجابر بصمته في فن الكاريكاتير، مقطع يوتيوب، قبل أربع سنوات: https://youtu.be/AjdGTB3jv_U?si=3CqsqpdZ_arumxkt

(٢) المرجع السابق نفسه.

(٣) المرجع السابق نفسه.

وليس قصده السخرية أو الإساءة، بل يرنو إلى تسليط الضوء على الأخطاء وإصلاحها(١). ويصرح عبد الله جابر بقوله: "عملي إذا لم ينشر كما رسمته فهو ذنب لا يغتفر"(٢).

ثانيًا: سيميائيّة ألجيرداس جوليان غريماس السّرديّة:

قبل التعريف بأبرز مفاهيم سيميائية غريماس، يجدر التعريف بصاحبها على نحو موجز:

١- ألجيرداس جوليان غريماس:

ولد غريماس في روسيا سنة ١٩١٧م، لأبوين ليتوانيين منفيين، وفي سنة ١٩٣٦م انطلق إلى فرنسا لتعلم اللغة الفرنسية، ودراسة القانون في جامعتها(٣). وبعد أن أتم دراسته في عام ١٩٣٩م، عاد إلى بلده لكنه لم يمكث طويلاً قبل أن يجتاح الجيش الألماني الهتلري الجمهورية الليتوانية الصغيرة، فاضطر غريماس للعودة هاربًا، ثم جند قسرًا إلى فرنسا في عام ١٩٤٥م(٤).

أعد غريماس رسالته في المعجمات العلمية؛ ليحصل على درجة الدكتوراه عام ١٩٤٩م في رسالته التي تدور حول مفردات اللباس(٥). بدأت مسيرته المهنية

(١) عبد الله جابر ومسيرة ٢٠ عامًا في رسم الكاريكاتير.. كيف وثّق عبد الله الجابر بصمته في فن الكاريكاتير، مقطع يوتيوب، قبل أربع سنوات: https://youtu.be/AjdGTB3jv_U?si=3CqsqpdZ_arumxkt

(٢) مريم الجابر، موقع قناة العربية، ٢٠١٧م: https://www.alarabiya.net/saudi-today/2017/02/04/عبدالله-جابر-أنا-محظوظ-والمزاجية-تلعب-بريشتي

(٣) نزار التجديتي، "السيميائيات الأدبية، لآلجرداس ج. جريماس" ع١، مجلة عالم الفكر، ٢٠٠٥م، ص١٧٨.

(٤) نزار التجديتي، " ، مجلة عالم الفكر، ، ص١٧٨.

(٥) نزار التجديتي، " ، مجلة عالم الفكر، ، ص١٧٨.

أستاذًا محاضر في كلية الآداب بالإسكندرية بمصر قبل أن ينتقل للعمل في جامعتين بتركيا حتى عام ١٩٦٢م[١].

في سنة ١٩٦٦م أصدر غريماس كتابه الشهير (الدّلالة البنيويّة)، والذي يعدُّ اللبنة الأولى التي قامت عليها مدرسة كاملة، أطلق عليها فيما بعد مدرسة (باريس السيميائيّة)، ورغم أنَّ عنوان الكتاب يحيل إلى إشكاليّة الدّلالة، والسّبل المؤدّية إلى دراستها فإنَّه يعد في واقع الأمر برنامجًا نظريًّا لتيّار سيميائيّ عُرف فيما بعد بـ(السيميائيات الّسرديّة)، عُرِف هذا النّموذج التّحليليّ مع بداية السبعينات انتشارًا واسعًا في فرنسا وفي مجموعة كبيرة من الدول، ولم يتوقّف غريماس عن ذلك، بل أصدر في السّنوات الموالية مجموعة كبيرة من الكتب كرسّها لتنقيح تهذيب وتعديل نموذجه النّظريّ[٢].

ويُمثّل سؤال المعنى محور اهتمام نظرية غريماس (السيميائية السردية)؛ إذ تركز النظرية في جوهرها على استكشاف الدلالة انطلاقًا من الظروف المحيطة بعملية إنتاجها. وتستعين في ذلك بتقنيات تفجير الخطاب وفكّ الوحدات المكونة له، لتعيد صياغته وفق إطار نظري متناسق في التأليف [٣]. واستلهم غريماس عناصر منظومته النظرية من جذور معرفية متنوعة، ولكنها منحها طابعًا فريدًا يتناسب مع سياقها الجديد مما جعلها تكتسب معاني جديدة تختلف تمامًا عما كانت عليه سابقًا. وبالتالي، فإن تعدد المعاني يعكس تنوع استخداماتها، مما قد

(١) نزار التجديتي، " ، مجلة عالم الفكر، ، ص١٧٨.

(٢) انظر: سعيد بنكراد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط٣ (سوريا: دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ٢٠١٢م)، ص٤.

(٣) محمّد العجيمي، في الخطاب السردي نظريّة غريماس (GREIMAS)، ط. د (تونس: الدار العربيّة للكتاب،١٩٩١م)، ص٢٩.

(٤) انظر: سعيد بنكراد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص١٩.

يؤدي إلى ارتباك مستعمليها[1]. ومن هنا تتجلى أهمية هذا التمهيد الذي يسلط بعض الضوء على مفهوم السردية عند غريماس، وأبرز المفاهيم المنبثقة منها.

ونظرًا لصعوبة تقديم تعريف شامل للمصطلحات كلها التي تشكل أساس نظرية غريماس، فقد اضطُر مؤلفها، نتيجة لتعددها وتعقدها، إلى إصدار قاموسين يشرح فيهما رؤاه[2]. لذا، سنكتفي بالإشارة إلى مفهوم واحد يتسم بقدرته

---

(١) سعيد بنكراد، سميائيات النّص مراتب المعنى، ط١ (الجزائر: منشورات الاختلاف، ١٤٣٩هـ/٢٠١٨م)، ص٩٨

* اقترح (تودوروف) في عام ١٩٦٩م مصطلح "السّرديّات"؛ ليشير إلى علم جديد لم يكن موجودًا بعد، وهو ما يُعرف بـ "علم الحكّي". ومع ذلك، فإن الدراسات السرديّة الحديثة التي أطلقها فلاديمير بروب في عام ١٩٢٨م، والتي اتفق عليها الباحثون، قد سبقت ظهور هذا العلم بأكثر من أربعة عقود! لقد كانت تلك الفترة الزمنية الطويلة (١٩٢٨م، ١٩٦٩م) وما بعدها ساحةً للعديد من الأبحاث السرديّة المتنوعة في الرؤى والمناهج والمصطلحات، مما أدى إلى انتشار مصطلح آخر، وهو "السّرديّة". فإذا كانت "السّرديّات" أو "علم السّرد" تُعنى بدراسة البنى السرديّة، فإن السرديّة عند غريماس تُحدد المستوى العميق لكل عملية سردية. وبغض النظر عن ذلك، فقد أصبح كلٌ من المصطلحين يعكس اتجاهًا تحليليًا مغايرًا للآخر، حيث يُطلق على أحدهما "السّرديّات اللسانيّة" كما تجلّت في أعمال جيرار جينيت وتودورف... إنه تيار يتخصص في دراسة الخطاب السردي من خلال تحليل التركيب والعلاقات التي تربط الراوي بالنص الحكائي. وقد أُطلق على الجانب الآخر اسم (السردية الدلالية)، كما تجلى في أعمال بروب وغريماس. إن هذا التيار يتناول البنى العميقة التي تسير بخيوط الخطاب، وصولًا إلى وضع قواعد وظيفية للسرد.. انظر: يوسف وغليسي، "السردية.. قراءة اصطلاحيّة"، مجلة البيان الكويتيّة، الكويت، ع٤٠١، ٢٠٠٣م، ص٤٤، ٤٥، وانظر: إبراهيم عبد الله، "من وهم الرّؤية إلى وهم المنهج"، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، بيروت، ع١٠٠– ١٠١، ١٩٩٣م، ص١٢٤.

(٢) سعيد بنكراد، سميائيات النّص مراتب المعنى، ط١ (الجزائر: منشورات الاختلاف، ١٤٣٩هـ/٢٠١٨م)، ص٩٨

على الإحالة إلى مجموعة من المصطلحات المترابطة التي تجمع بينها خيوط من الدلالات المعقدة(١).

٢. السّرديّة*:

تحررت السردية، برؤية غريماس، من قيود المعنى الضيق الذي يربطها بمجموعة من الخصائص التي تجعل من أي خطاب خطابًا سرديًا؛ لتصبح بذلك مبدأً لتنظيم كل أنواع الخطابات(٢). فغريماس يعتقد أن السردية تشكل البنية الأساسية الكامنة التي تسبق التجليات الدلالية التي تحدث في اللغات الطبيعية

* اقترح (تودوروف) في عام ١٩٦٩م مصطلح "السّرديّات"؛ ليشير إلى علم جديد لم يكن موجودًا بعد، وهو ما يُعرف بـ "علم الحكّي". ومع ذلك، فإن الدراسات السرديّة الحديثة التي أطلقها فلاديمير بروب في عام ١٩٢٨م، والتي اتفق عليها الباحثون، قد سبقت ظهور هذا العلم بأكثر من أربعة عقود! لقد كانت تلك الفترة الزمنية الطويلة (١٩٢٨م، ١٩٦٩م) وما بعدها ساحةً للعديد من الأبحاث السرديّة المتنوعة في الرؤى والمناهج والمصطلحات، مما أدى إلى انتشار مصطلح آخر، وهو "السّرديّة". فإذا كانت "السّرديّات" أو "علم السّرد" تُعنى بدراسة البنى السرديّة، فإن السرديّة عند غريماس تُحدد المستوى العميق لكل عملية سردية. وبغض النظر عن ذلك، فقد أصبح كلٌ من المصطلحين يعكس اتجاهًا تحليليًا مغايرًا للآخر، حيث يُطلق على أحدهما "السّرديّات اللسانيّة" كما تجلّت في أعمال جيرار جينيت وتودورف... إنه تيار يتخصص في دراسة الخطاب السردي من خلال تحليل التركيب والعلاقات التي تربط الراوي بالنص الحكائي. وقد أُطلق على الجانب الآخر اسم (السردية الدلالية)، كما تجلى في أعمال بروب وغريماس. إن هذا التيار يتناول البنى العميقة التي تسير بخيوط الخطاب، وصولًا إلى وضع قواعد وظيفية للسرد.. انظر: يوسف وغليسي، "السردية.. قراءة اصطلاحيّة"، مجلة البيان الكويتيّة، الكويت، ع٤٠١، ٢٠٠٣م، ص٤٤، ٤٥، وانظر: إبراهيم عبد الله، "من وهم الرّؤية إلى وهم المنهج"، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، بيروت، ع١٠٠– ١٠١، ١٩٩٣م، ص١٢٤.

(٢) سعيد بنكراد، "المصطلح السّميائي الأصل والامتداد"، مجلّة علامات، المغرب، ع١٤، ٢٠٠٠م، ص١٣.

(٣) رشيد مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص "عربي– إنجليزي– فرنسي"، ط.د (الجزائر: دار الحكمة، ٢٠٠٠م)، ص١٢٢.

لذا، تعد السردية عنصرًا مستقلًا عن صيغة ظهورها، حيث يمكن أن تتجلى في خطابات متنوعة أخرى(١).

أدى ارتباط السّرديّة بأنماط وجود (الدّلالة) وأشكال تفاعلها إلى بلورة مراتب ومستويات للنصوص مما يتيح استكشاف ديناميكية إنتاج المعنى فيها، وتتبع مراحلها بشكل تدريجي يشبه بناءً هرميًا متكاملًا وفق الآتي(٢):

- ✸ **مستوى سطحيّ**، ويتشعّب بدوره إلى مكونين(٣):
- ✦ **مكوّن سرديّ**: يقوم على دراسة التّرسيمات العامليَّة للخطاب، والبرامج السّرديّة بما تتضمّنه من ملفوظات (الحالات، والأفعال)، والمسارات السّرديّة.
- ✦ **مكوّن خطابيّ**: يشكّل استثمارًا دلاليًّا للمكوّن السّرديّ، استخراج الصور ومولدات المعنى المبثوثة في النص.

ويشكّل التّداخل بين المكوّنين المستوى السطحي. ويتصف هذا المستوى بطبيعته المتجلّية(٤).

- ✸ **مستوى عميق**: يختص بدراسة:
- ✦ **وحدات الدّلالة الصّغرى.**
- ✦ **المربّع الدّلاليّ.**

(١) الجيرداس جوليان غريماس، في المعنى" دراسات سيميائيّة"، تعريب: نجيب غزاوي، ط.د (اللاذقية: مطبعة الحداد، ١٩٩٩م)، ص.١٢.

(٢) انظر: محمّد العجيمي، في الخطاب السردي، ص٢٩، ٣١.

(٣) انظر: سعيد بنكراد، السّيميائيّات السّرديّة "مدخل نظري"، ط.د (الرّباط: منشورات الزّمن، ٢٠١١م)، ص٦٩-١٢٥.

(٤) انظر: غريماس، في المعنى، ص١٢.

يعتبر المستوى العميق وفقًا لرؤية غريماس خزانًا للقيم المجردة، بينما يمثل المستوى السطحي الوجود المرئي والمحسوس لهذه القيم، فمن خلال هذا المستوى، يمكن استكشاف البدايات الأولى للفعل السردي حيث تتجسد القيم المجردة في أفعال إنسانية(١). فالقيم لا يمكن أن توجد في فراغ بعيد عن الفعل الإنساني الذي يحدد ويوسع من دائرته؛ فالأصل في الفعل الإنساني هو التشخيص؛ أي الفعل المتحقق في الواقع، لذا فإن القيم تحتاج إلى تشخيص يربطها بهذا الفعل الإنساني؛ لتتحول إلى قيم محسوسة(٢).

وبالتالي يمكن أن تظهر هذه القيم على شكل حكاية، أو قصة، أو رواية. ومن هنا فإن التشخيص عند غريماس يتمثل في تحويل المجرد إلى محسوس، بينما السردية هي تلك الحالة التي نسترجع من خلالها ما كُثِفَ في شكل قيم مجردة انطلاقًا من فعل إنساني ملموس(٣). وعليه، يمكن القول إن كل قيمة، مهما كان مستواها التجريدي، تعود إلى أصل يمكن تشخيصه.

وتجدر الإشارة إلى وإذا كان يقصد بالمحايثة عند غريماس المعنى السابق إلّا أنَّ نظريته تقوم أيضًا على المعنى المتعارف عليه للمحايثة: وهو تحليل الخطاب النّصّيّ بنيويًّا بطريقة محايثة، فلا أهميّة للمؤلّف وما قال النّص من محتويات مباشرة وأقوال ملفوظة وأبعاد خارجية ومرجعيّة، بل ما يهم السيميائي كيف قال النّص ما قاله؟(٤)

(١) انظر: سعيد بنكراد، مجلة علامات، ع١٤، ص١٤-١٦.

(٢) المرجع السابق نفسه.

(٣) انظر: سعيد بنكراد، مجلّة علامات، ع١٤، ص١٤ – ١٦.

(٤) المرجع السابق نفسه.

٢-١-المسار:

يتطلب تحديد تداخل الدلالة في أي خطاب وفقًا لرؤية غريماس مراعاة المستويين (السطحي والعميق) اللذين أُشير إليهما سابقًا، انطلاقًا من منظور يجمع بين مسارين متوازيين، هما[١]:

٢-١-١- المسار التّوليديّ:

يُعتبر بدء تشكّل الدلالة رحلة تتجاوز قيمتها المجردة، التي تبرز في الوحدات الدلالية الصغرى والمربع السيميائي الموجودين في (المستوى العميق). ومن هنا، تنتقل الدلالات إلى (المكوّن السردي)، حيث تُترجم القيم إلى برامج سردية تتضمن حالات وتحولات تشمل عناصر وأفعالاً. وتبقى هذه الأبعاد مجردة تمامًا ما لم تتحول إلى صياغة خطابية (المكوّن الخطابي)، وعندها تصبح هذه العناصر ممثلين يتحركون في فضاء الزمان والمكان[٢].

إن المسار التوليديّ بحد ذاته لا يعدو كونه آثارًا تنبثق من السرديّة، وذلك بفضل قدرتها الفائقة على تحويل المفاهيم المجردة إلى تجلياتٍ حسية. فالمسار التوليدي، بناءً على مفهوم السرديّة، هو بمثابة السيرورة التي تنقلنا من الحالة الأولية في حياة القيم – تلك الحالة المجردة – إلى تجارب جديدة تتجسد فيها القيم من خلال فعل إنساني، أو ما يُعرف بالنص بوصفه سلسلة متتالية من الأحداث[٣].

(١) نصر الدّين بن غنيسة، فصول في السيميائيّات، ط١ (إربد: عالم الكتب الحديثة، ٢٠١٠م)، ص ١٩.

(٢) المرجع السّابق، ص١٩.

(٣) نصر الدّين بن غنيسة، فصول في السيميائيّات، ص١٩.

٢-١-٢- المسار التّحليليّ[١]:

يتولى المحلل مهمة إجراء العملية العكسية من خلال استكشاف العنصر الثاني من عناصر المستوى السطحي، وهو (المكوّن الخطابي) الذي يمثل الغطاء الدلالي لـ(المكوّن السّردي). فالمكوّن الخطابي، الذي يشتمل على الممثلين والزّمان والمكان، يحمل في طياته البنية العامليّة للنص السردي، ممثلةً في البرامج السرديّة ومكوناتها الأساسية. إن التحليل الدقيق لمكونات (المستوى السّطحي) يتيح الإمساك بالجوهر الدلالي الحكاية، حيث يتجلى ذلك في المربع الدّلالي (المربع السيميائي) الذي يختزل حركية العوامل في مسارات سردية..

وعليه يتعذر استيراد المصطلحات السيميائية السردية التي استلهمها غريماس من منابع معرفية متنوعة دون التوقف عند الحقل الجديد الذي وُظفت فيه، والذي اكتسبت من خلاله طابعًا جديدًا يميزها.

ثالثًا: رسوم الكاريكاتير:

هناك من يرى أن كلمة (كاريكاتير) مشتقة من كلمة لاتينية معناها رسم يغالي في إبراز العيوب[٢].

ويعتقد البعض أن كلمة (كاريكاتير) مشتقه من اسم الفنان الإيطالي (أينبال كاراتشي)، الذي أرسى دعائم أول مدرسة للرسم الكاريكاتيري في التاريخ الحديث، وذلك في الفترة بين عامي (١٥٦٠م – ١٦٠٩م)[٣].

(١) المرجع السابق، ص ١٩، ٢٠.

(٢) عادل ثابت، " الكاريكاتير فن الفكاهة والسخرية، مجلة الهلال، ع٨، ١٩٧٤م، ص٨٢.

(٣) عادل ثابت، "فن تشكيلي – الكاريكاتير الدور السياسي والاجتماعي"، مجلة القاهرة، ٨٢ع، ١٩٨٨م، ص١١٠.

تتعدد تعريفات الكاريكاتير وتتباين[١]؛ فهي عند **(إدوار فوش)** بمثابة تحليل فلسفي للعناصر الكوميدية... بوق أو قناة للتعبير الجمالي. بينما يرأها **(جوزيف كونراد)** تجسيدًا لنكتة تضع وجهها على جسد حقيقي. في حين يعتقد **(هيرمان مولار)** أن الكاريكاتير يُعد تدميرًا للجمال والنظامية عبر وصفه المبالغ فيه. وينظر **(الدوس هكسلي)**، إلى المحاكاة والكاريكاتير بصفتهما أعظم أشكال النقد.

ويختلف رسم (الكاريكاتير) عن الكارتون[٢]: حيث يتعمد الأول تجسيد الأشخاص من خلال مبالغة ملامحهم وإبراز السمات الفريدة التي تميزهم. وقد تطور هذا الفن؛ ليعبر سواء بكلمات قليلة أو بدون أي تعليق، عن بعض المفارقات الاجتماعية التي تثير الضحك. أما الكارتون فهو لا يقتصر على تصوير الأشخاص بحد ذاتهم، بل يسعى؛ للتعبير عن أحداث وأفكار ومواقف متنوعة.

كان **(جورج تاونسنهد)** الرائد الأول بين رسامي إنجلترا، الذي أشرق نجمه في سماء الشهرة – ربما للمرة الأولى – بفضل استخدامه للكاريكاتير سلاحًا سياسيًا[٣]. وبعده، جاء **(وليم هوجارث)**، الفنان الموهوب الذي تفوق على معاصريه، حتى على الكاريكاتيريين الإيطاليين؛ إذ استطاع أن يمنح رسوماته حياة وعمقًا وهدفًا واضحًا[٤]. كانت لوحاته تعكس بصدق حقبة من التاريخ الإنجليزي، حيث كانت الخشونة والثقافية تتصارع على السلطة[٥]. وقد أسفرت

(١) ديك جويتي، "الكاريكاتير ... فن اللحظة الراهنة، مجلة المعرفة. ع٥٨٦، ٢٠١٢م، ص٢١٨، ٢١٩.

(٢) عادل ثابت ، مجلة القاهرة، ٨٢ع، ص١١١.

(٣) المرجع السابق نفسه

(٤) المرجع السابق نفسه

(٥) المرجع السابق نفسه.

أعماله عن نشوء مدرسة إنجليزية متخصصة في السخرية، قام أعضاؤها باستغلال الكاريكاتير وسيلةً؛ لمهاجمة خصومهم السياسيين، مدفوعين بشغفهم وانتمائهم الحزبي(١). وانتشر فن الرسم الكاريكاتيري في ذلك الوقت بسرعة كبيرة؛ لسهولة وصوله إلى المشاهدين عن طريقة طباعة الصحف والمجلات في أمريكيا ودول أوروبا(٢).

ومع تزايد جماهيرية الرسوم، انتقل الرسامون تدريجياً من تصوير الشخصيات الشهيرة إلى تجسيد شخصيات اجتماعية رمزية تُستخدم وسيلةً؛ للتعبير عن قضايا المجتمع السياسية، والاجتماعية، فقد أبدع الرسام **(ديفيد بلو)** شخصية **(الكولونيل بليمب)*** (٣). وفي مرحلة لاحقة أولت العديد من صحف العالم أهمية كبيرة للكاريكاتير، حيث خصصت له مساحات واسعة في صفحاتها، بل وأطلقت مجلات وصحف خاصة له؛ ليصبح بذلك سلاحًا حادًا في ساحة النقد السياسي والاجتماعي(٤).

---

(١) عادل ثابت ، مجلة القاهرة، ٨٢ع، ص١١١.

(٢) المرجع السابق نفسه

(٣) عادل ثابت، مجلة القاهرة، ع٨٢، ص١١١.

* الكولونيل بليمب: هي شخصية كرتونية بريطانية تشكلت بيد الفنان ديفيد لو، حيث وُلِدَت لأول مرة في صفحات صحيفة لندن إيفيننج ستاندارد التابعة للورد بيفربروك في أبريل من عام ١٩٣٤. يُصوَّر بليمب شخصيةً متعجرفةً، سريعة الغضب، ويميل إلى الغرور، وهو تجسيد نمطي للبريطانيين، يُعرَف بليمب بشاربه الذي يشبه فرس البحر. وكان بليمب بمثابة سخرية من الآراء الرجعية التي كانت تسود المؤسسة البريطانية خلال ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، ونقد للمواقف الانعزالية... انظر: https://en.wikipedia.org/wiki/Colonel_Blimp

(٤) عادل ثابت، مجلة القاهرة، ٨٢ع، ص١١١.

** يعقوب صنوع: كاتب مصري بارز وناقد أدبي رفيع، يُعتبر من رواد مؤسسي المسرح المصري الحديث والصحافة الساخرة خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر. أطلق =

أصبح فن الكاريكاتير نبضًا حيويًا يتدفق في عروق المجلات والصحف العربية، وكان **(يعقوب صنوع)**** هو الرائد الذي أرسى دعائم هذا الفن في فضاء الصحافة المصرية فقد أطلق مجلة ساخرة تحمل اسم **(أبو نظارة)**، التي انطلق من خلالها بتوجيه النقد الحاد للحكومة في عهد الخديوي إسماعيل، ولكن لم يكن لتلك الاعتراضات أن تمر دون أن تثير غضب الحكومة المصرية التي اتخذت قرارًا بنفيه خارج حدود الوطن، ليستقر بعدها في باريس، ويواصل مسيرته الصحفية تحت أسماء مستعارة مثل: **(أبي زمارة)** و**(أبي صفارة)**[1]. وتوالت بعدها إبداعات المجلات الكاريكاتيرية في مصر؛ إذ أطلق الصحفي **(أحمد حافظ عوض)*** مجلة تُدعى "خيال الظل"، التي كانت صفحاتها تُطبع باستخدام تقنيات المطابع الحجرية في إيطاليا لتُسجل بذلك عصرًا جديدًا من الفكاهة والنقد[2].

=

عليه الخديوي إسماعيل لقب "موليير مصر". وُلِد "يعقوب بن رافائيل صنوع" في القاهرة عام ١٨٣٩م، حيث تلقى تعليمه الأولي في القاهرة، وأجاد العديد من اللغات. أُرسل في بعثة دراسية إلى إيطاليا على نفقة الحكومة المصرية، وهناك انغمس في دراسة الفنون والآداب والاقتصاد السياسي والقانون الدولي لمدة ثلاث سنوات من عام ١٨٥٣م إلى عام ١٨٥٥م، مما أتاح له فرصة التعرف على ثقافات متنوعة، خاصة في فن المسرح. في عام ١٨٧٠م، أسس فرقة مسرحية لتقديم أعماله في القاهرة. بالإضافة إلى مؤلفاته المسرحية، أصدر "يعقوب صنوع" مجموعة من الصحف السياسية الساخرة، وكتب العديد من الروايات الهزلية والغرامية، ليكون بذلك علامة مميزة في الأدب المصري. انظر: مؤسسة هنداوي. https://www.hindawi.org/contributors/63907360/

(١) عادل ثابت، مجلة القاهرة، ع٨٢، ص١١١.

* أحمد حافظ عوض: هو الكاتب الصحفي والمترجم الذي يتحدث بلسان الذات الخديوية، وهو أيضًا القصاص الأدبي. وُلِد في مدينة دمنهور التابعة لمحافظة البحيرة عام ١٨٧٤م، حيث تلقَّى تعليمه في كُتَّابها، ثم استكمل رحلته العلمية في رحاب الأزهر الشريف. شغل العديد من المناصب الرفيعة، حيث عمل سكرتيرًا خاصًّا للخديوي، وبرز مندوبًا صحفيًا له، فضلًا عن كونه مترجمًا له في مصر، حيث كرَّس أحمد حافظ قلمه لخدمة الخديوي.

=

يتجلى من خلال العرض الموجز المُقدم أن للكاريكاتير منزلة رفيعة؛ إذ أُسْتُخْدِم سلاحاً سياسيًا ووُظِّف للتعامل مع القضايا الاجتماعية. يحمل هذا الفن رسالة ضمنية، مستندًا إلى العلامات البصرية واللغة مما يمنحه طابعًا سرديًا مميزًا.

وتتناول الرسوم الساخرة، بما في ذلك الكاريكاتير، مواضيعها من خلال خمسة أبعاد رئيسية، وهي[١]:

- ترسيخ بعض الصور العميقة في ذهن المتلقي أو بالعكس.
- تعديل الاتجاهات السلوكية لدى المتلقي.
- إحداث حالة من الإثارة والتفاعل لدى المتلقي.
- توفير منفذ للتنفيس، مما يمنع تراكم مشاعر الرفض تجاه ظواهر سياسية أو اجتماعية.
- إثارة الرغبة في الضحك والسخرية.

=

عمل كاتبًا في جريدة المؤيَّد، وأطلق مجلة «كوكب الشرق»، والتي كانت مجلة وفدية يومية استمرت نحو ٢٠ عامًا، إضافةً إلى إصدار مجلة «خيال الظل الهزلية» في القاهرة. عُين أيضًا عضوًا في مجلس الشيوخ وكان من مجمع فؤاد الأول للغة العربية. لقد أغنى الكاتب الساحة الأدبية والفكرية بالعديد من المؤلفات، من أبرزها كتاب «فتح مصر الحديث أو نابليون بونابارت في مصر» وقصته «اليتيم» التي أهداها إلى دار الكتب المصرية. وقد وافته المنية في القاهرة عام ١٩٥٠م. انظر: https://www.hindawi.org/contributors/38515157/

(١) عادل ثابت، مجلة القاهرة، ٨٢ع، ص١١١.

(٢) الرفاعي، محمد خليل، (٢٠٢٠م)، دورة في "فن التصوير الصحفي"، الجامعة الافتراضية السورية، ٢٠٠٠م.

المبحث الأول

المبحث الأول

بين التجلي والمحايثة

يربط المكون السردي بين المحايثة، والتجلي؛ إذ تنعكس (الدلالات المجردة) في (البرامج السردية) التي تضم سلسلة متشابكة من (الحالات والتحولات) بين العوامل. تظل هذه الأبعاد تتسم بالتجريد حتى يمنحها المكون الخطابي بعدًا دلاليًا.

يسلط هذا المبحث الضوء على النموذج العاملي في بعده السكوني المتمثل في (النموذج العاملي) ثم في بعدها الحركي المتمثل في (البرامج السردية) المولدة للمسارات السردي.

١- النموذج العاملي:

ابتكر غريماس نموذجًا شكليًا يعكس أسس الخيال الإنساني في شتى مجالات النشاط البشري، وقد أطلق عليه مسمى (النموذج العاملي)[١] يتكون هذا النموذج من مجموعة من الأدوار المتنوعة التي تتوزع على عدة محافل، عرفت تحت مسمى (عوامل)[٢].

والعامل هو مصطلح بديل في مجال السيمياء لمصطلح "الشخصية"؛ إذ يشمل الكائنات البشرية والحيوانات والأشياء والمفاهيم[٣]. ومن الجدير بالذكر أن العوامل هي تسند لنفسها سلسلة من النعوت والأفعال في المكون السردي[٤].

---

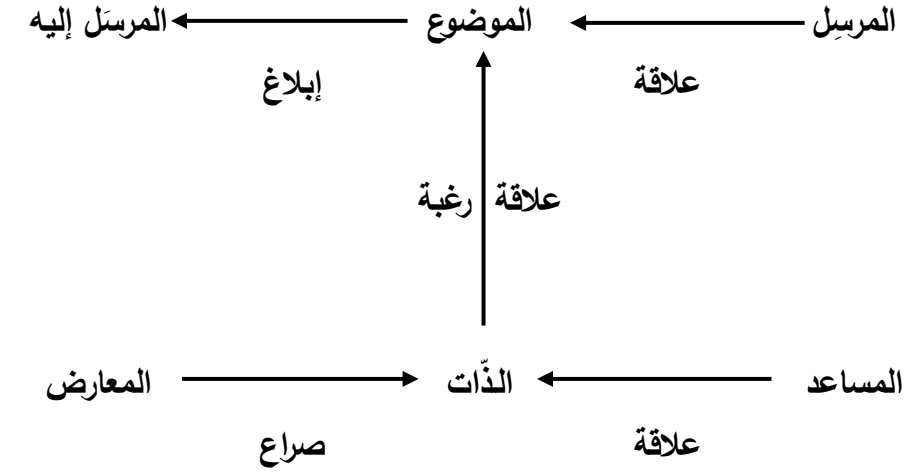
(١) سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، ص١٠٤.

(٢) المرجع السابق نفسه.

(٣) غريماس، (في الهامش)، ص١٠٤.

(٤) سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، ص١٠٣

ويتألف النموذج العاملي من (ستٍّ) خانات موزعة على (ثلاثة أزواج)، يحدِّد (المحور الدَّلاليّ) الذي يربط بين طرفي كلِّ زوجٍ طبيعةَ العلاقة التي تربط بينهما، ويوضح طبيعة الروابط بين الأزواج الثَّلاثة[١]. والتي تتحدَّد كما يلي[٢]:



١-١- الذّات/ الموضوع:

يشكّلان ركيزة أساسية في الترسيمية العاملية؛ فلا يمكن لأحدهما أن يعيش بمعزل عن الآخر فالذات لا تتبلور إلا من خلال سعيها للاتصال أو الانفصال بقيم موضوع معين، وهذا الأخير لا يمتلك قيمة حقيقية إلا إذا كان موضع اهتمام من قِبَل الذات[٣]. وبعبارة أخرى: لا يمكن أن يوجد راغب (ذات) ومرغوب (موضوع ذي قيمة) بمعزل عن عنصر الرغبة الذي يشكل صلة الوصل بينهما[٤].

(١) انظر: سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص٧٨.

(٢) المرجع السابق نفسه.

(٣) انظر: فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، ص٤٣.

(٤) غريماس، في المعنى، ص٧١.

ومن المهم الإشارة إلى أنَّ (الموضوع) لا يُعَدُّ سوى حجة وفضاء تُستَغلُّ فيه القيم، فهو بمثابة الجسر الذي يربط بين الذات ونفسها؛ فالقيم التي تتجلى في الموضوع هي التي تعزز من جاذبيته وتجعل منه عنصرًا مرغوبًا لدى الذات(١).

١-٢- المرسِل / المرسَل إليه:

إنَّ الزّوج الثّاني في الترسيمية العامليّة المحدد عبر محور الإبلاغ يتألف من (مرسِل) و(مرسَل إليه)(٢). الأوّل: هو الباعث على الفعل، والثّاني: هو الذي يجني ثماره. ويتحدَّد الأوّل من خلال علاقته بالذّات إذ أنه المحرك الذي يبعثها إلى الرّغبة في قِيَم (الموضوع)(٣).

ونظرًا؛ لأن الذات هي الأداة التنفيذية له فإنَّ هذه العلاقة على الرغم من طابعها المباشر تتوسّطهما حلقة أخرى تعتبر الرهان الجوهري في أيِّ إبلاغٍ (الموضوع) بصفته رحلة بحث ومحزنًا للقيم وغاية إبلاغيّة(٤). ويمكن صياغة هذه العلاقة الثّلاثيّة التي تربط المرسِل والموضوع والذّات على النحو الآتي: يقوم المرسِل بإلقاءِ موضوعٍ للتّداول؛ فتستجيب الذّات لتبنِّي هذا الموضوع والاقتناع به، ثم تبدأ رحلة البحث عنه، ومن ثمّ فإن هذا المسار يقود من الاقتناع إلى القبول، ثم إلى الفعل(٥).

أما بالنسبة للمفهوم الثاني (المرسَل إليه/ المستفيد منه)، فهو يُشير إلى المستفيد من عملية اتصال الذات بالموضوع، ويمكن أن تكون الذات هي المرسَل

(١) سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص٨١، ٨٢.
(٢) محمد العجيمي، في الخطاب السردي، ص٤٣، ٤٤.
(٣) فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، ص٩٠.
(٤) سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص٨١.
(٥) المرجع السابق، ص٨١، ٨٢.

إليه، أو يكون هذا الأخير هو المرسل لذاته[١]. وفي هذا السياق، يُكلف الممثل الواحد بمهمة الجمع بين هذين الدورين العامليين، والذي وسيُفصَّل فيه لاحقًا[٢].

١-٣- المساعد/ المعارض:

تتألف الفئة الثّالثة في النموذج العاملي من (معارض) و(مساعد)، وهي فئة تربطها علاقة (صرّاع)[٣]. يقوم المساعد بمدِّ يد العون للذّات؛ بغية تحقيق مشروعها والحصول على الموضوع، في حين يشكل المعارض عقبةً تعترض طريق الذات[٤].

ويمكن أن يكون (المعارض) مصدر دعمٍ لـ(الذات المضادة) التي هي الأخرى ترغب في (الموضوع) نفسه الذي تتوق إليه (الذّات)[٥]. ومن ثم فإن (الذات المضادة) تتواجد ضمن صفوف المعارضين لجهود الذات.

العامل والممثّل:

يمكن للعامل الواحد (ع١) أن يظهر في النّص من خلال عدّة ممثّلين (م١، م٢، م٣)، والعكس أيضًا يمكن للمثل واحد (م١) أن يقوم بسلسلة من الأدوار العامليّة (ع١، ع٢، ع٣) [٦].

---

(١) المرجع السابق نفسه.

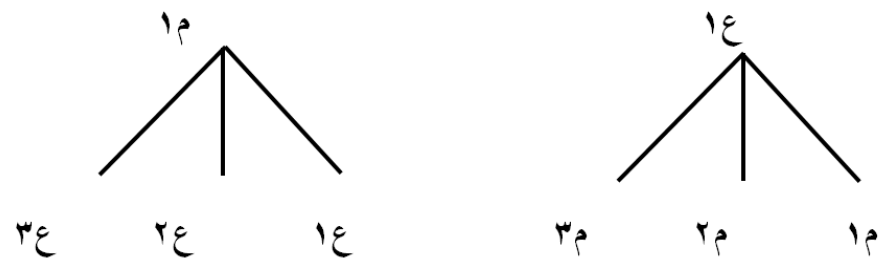
(٢) كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص١١٠.

(٣) سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص٨٤.

(٤) محمد العجيمي، في الخطاب السردي، ص٨٥، ٨٦.

(٥) سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص٨٥، ٨٦.

(٦) غريماس، في المعنى، ص١٠٥.



وتجدر الإشارة إلى أنَّ (الممثل) مكانه الأصلي في (المكوّن الخطابيّ)؛ لذلك سوف يُكتفى في التّحليل بالإشارة إلى أنَّ العامل هنا (ممثّل) إذا تكرر ذكره في (النّموذج العامليّ)، الخاص بالنّصّين قيد الدّراسة أكثر من مرّة دون تفصيل.

٢- البرنامج السَّرديّ:

هو سلسلة من الحالات والتحويلات المنظمة التي تنبثق من العلاقة المتشابكة بين الذات والموضوع وكيفية تحويلها[١]. فالحالات تمثل تلك الصلة التي تربط بين (ذات الحالة) و(الموضوع)، سواء أكانت (تواصلية أم انفصالية)[٢]. أما التحولات، فهي الأفعال التي تمارس من قبل (ذات الفعل) نحو (الموضوع) بهدف إحداث تغيير في طبيعة العلاقة الموجودة بين (ذات الحالة) و(الموضوع)[٣]. وتُعرف العلاقة، أو الوظيفة التي تربط بين (ذات الحالة) و(الموضوع) بمصطلح (ملفوظ الحالة)، بينما يطلق (ملفوظ الفعل) على العلاقة بين (ذات الفعل) و(الموضوع)[٤].

(١) كورتيس، مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ص٣٠.

(٢) رشيد مالك، "البنية السردية"، ص٢٠١.

(٣) المرجع السابق نفسه.

(٤) المرجع السابق، ص٢٠٠، ٢٠١

ويمكن للبرامج السَّرديّة أن تقبل التّوسّع كما في (البرنامج السَّرديّ المضعف)، وتقبّل التّعقيد كما في (البرنامج السّرديّ الاستعماليّ والملحق) دون أن يُغيِّر ذلك شيئًا من وضعيّتها، بصفتها صيغ قابلة للتّطبيق على كافة أشكال النشاط البشري[١]. وسوف يُكتفى بـ(البرنامج السردي الاستعمالي والملحق) لارتباطه بالكفاءة الموجودة في المسار السردي كما سيتضح لاحقًا.

ويرى غريماس أنَّ (البرنامج السَّرديّ البسيط) قد يتحوَّل أيضًا إلى برنامج مركّب عبر برنامج آخر يُسمَّى بـ(البرنامج السَّرديّ الاستعماليّ)، ويُعطي مثالًا على ذلك: حتّى يصيب القرد الموز ينبغي أن يبحث عن عود، عمليّة التّحرّي هذه تُشكِّل (برنامجًا سرديًّا مفترضًا)، تابعًا وضروريًّا لتحقيق (البرنامج السَّرديّ الأساسيّ)، وهو (عملية الاتّصال بالموز)، ومن ثمَّ يتوافق عدد البرامج مع طبيعة مهّمة الفاعل[٢]، وهناك نوع آخر من البرامج السّرديّة يُسمى بـ(البرنامج السّرديّ الملحق) لا يقوم فيه الفاعل بأداء (البرنامج السّرديّ الاستعماليّ)[٣]، وهناك علاقة (تبعية) تربط (البرنامج السَّرديّ الاستعماليّ) أو (الملحق بالبرنامج السَّرديّ الرّئيسيّ)[٤].

يُوصف الفعل بأنَّه (انعكاسيّ) إذا كانت (ذات الفعل) القائمة بعمليّة (التّحويل) هي (ذات الحالة) ويوصف بأنَّه (متعدٍّ) إذا كانت الذات مختلفة عنه[٥].

(١) كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص٣٠.
(٢) فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، ص٢٨.
(٣) المصدر السابق نفسه.
(٤) كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص٣١.
(٥) كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص٣٠.

٢-١- المسار السردي:

وتستمدّ (البرامج السَّرديّة) حيويتها من قوى كامنة تملكها (ذات الفعل) تأسس على مسار سرديّ يُنظِّم تتابع الملفوظات في شكل أطوارٍ أربعة مترابطة بشكل محكم، تتشابك في العناصر بشكل وثيق خاضعة لمبدأ التدرج والافتراضات المنطقيّة: (التّفعيل، والكفاءة، والأداء، والتّقويم)[١]، وقد لا تتجلى جميع الأطوار في نص ما[٢]، بل قد يحدث أن تُبسَّط بعضها أو تُختزَل جوانبٌ منها[٣].

تتسم هذه الأطوار في نظرية غريماس بأهمية خاصة؛ إذ تشكل أساسًا يُبنى عليه التفاعل بين العوامل والأدوار المخصصة لها، وفقًا لموقع كل منها داخل السرد[٤]. ويُشير مصطلح (الدور العاملي) إلى موضع شكلي يشغله (عامل) ما خلال المسار السردي، ويعبر أيضًا عن حالة فريدة يتولاها (فاعل) أثناء سير الأحداث[٥].

تجسد مرحلتا (التفعيل والتقويم) البعد المعرفي، بينما تعكس مرحلتا (الكفاءة والأداء) البعد التداولي؛ فهذا يُحدِّد تحوّل الحالات، وذلك يُحدِّد عمليّات المصداقيّة على الحالات المحوّلة[٦]. وبهذا يكون لكل برنامج سردي بُعدين متداخلين: (بعد تداولي) و(بعد معرفي) تتداخل العمليات المحققة في كليهما إذ

(١) رشيد مالك، مجلة ثقافات، ع٤، ص٢٠٥.

(٢) فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، ص٢٧.

(٣) محمد العجيمي، في الخطاب السردي، ص٧٢.

(٤) فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، ص٢٧.

(٥) انظر: جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ط١ (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات، ٢٠٠٣م)، ص١٠.

(٦) فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، ص٤٨.

يفترض كل منهما وجود الآخر، إلا أن بعض المحكيات قد تركز على أحدهما بشكل أكبر من الآخر(١). فلتبدأ الرحلة مع أول مراحل المسار السردي:

٢-١-١- التّفعيل* (فعل الفعل):

يُعَدُّ التّفعيل مرحلة ابتدائية في المسار السَّردي؛ إذ يقوم المرسِل بممارسة فعل إقناعي من الدّرجة الأولى تجاه الذات مُلزِمًا إياه بتبني برنامج محدد وتنفيذه، ومشيرًا في ذلك إلى التحديات التي قد تواجهها

والحلول الممكنة، وطبيعة الصراع الذي ستخوضه، وكذلك المساعدات التي قد يتلقاها(٢). ويعتمد المرسل على عمليتين رئيسيتين لإقناع الفاعل، وهما(٣):

▲**الحالة الأولى: (التّرغيب أو التّهديد):**

يعمل المرسِل على إغراء الفاعل، وإقناعه بالقيم الإيجابية التي سيجني ثمارها بعد تطبيق البرنامج المقدم. فإذا استجاب الفاعل للعرض، يصبح ملزمًا

(١) المصدر السابق، ص٢٧.

* يُعرف هذا المصطلح أيضًا بـ(الإيعاز، التّحريك، والتّفعيل)، وسِيرَ على خطى رشيد بن مالك في اختياره لمصطلح (التّفعيل) المستمد من [فعل]، الذي يغطي المسارات الدلالية لفعل الفعل. وقد استبعد مصطلحا (الإيعاز) و(التّحريك)؛ إذ يشير الأول فقط إلى جانب مفهومي واحد مرتبط بالمصطلح (الأمر)، مما يجعله قاصرًا عن تغطية ما يكتنفه من مسارات دلالية فرعية. بينما يحقق (التّحريك) فعالية من منظور واحد، فإنه يغفل اللحظة التي يحدث فيها التفاعل القائم على الخطاب البرهاني الذي تسخر فيه وسائل الإقناع سواء تعلّق الأمر بالمحرّك أو فاعل الحالة). انظر: رشيد بن مالك، (في الهامش)، مجلّة ثقافات، ع٤، ص٢١١.

(٢) رشيد بن مالك، مجلة ثقافات، ع٤، ص٢٠٦، ٢٠٧.

(٣) المرجع السابق، ص٢٠٦

بإقامة علاقة مع الموضوع الذي يسعى للاتصال به أو الانفصال عنه، وفي حال رفض الفاعل العرض، يتم تعليق البرنامج ويظل في حالة من الجمود.

▲ **الحالة الثّانية: (حمل على الإقناع بالقوّة):**

عقب توقف البرنامج السردي؛ بسبب رفض الفاعل للعرض المقدم من قبل المرسل، يشرع هذا الأخير في الضغط على الفاعل وإجباره على تبني المشروع المقترح، مهددًا إياه بضرورة قبول هذا العرض. وقد يتجه المرسِل إلى أسلوب آخر، كأن يستغل نقاط ضعف الفاعل– والتي سيسلط الضوء عليها في الكفاءة– فيثيره، أو يُغريه بحكم سلبي مثل: "لا تملك القدرة على..." أو بحكم إيجابي مثل: "لا تملك القدرة على...". ويختفي المرسِل بعد إتمام العقد وبداية الفاعل تحيين مشروعه؛ ليظهر مجددًا في مرحلة لاحقة سيشار إليها فيما بعد.

٣-٢- الكفاءة (كينونة الفعل):

إذا كان التّفعيل يُعنى بتنظيم الروابط القائمة بين المرسِل والفاعل، فإن **(الكفاءة)** تعتبر مرحلة ثانوية؛ حيث تنظم القواعد العلاقة بين **(الفاعل)** و**(فعله)** الذي يتجلى في **(التّحوّل)**. يتطلب تنفيذ الفاعل لفعل التّحوّل امتلاكه كفاءة تمكنه من تحقيق الأداء المرجو، ولتكون هذه الصفة منطبقة عليه، ينبغي عليه أن يمتلك مجموعة من **(مؤهلات الكفاءة)**، والتي تشكل في مجملها **(برنامجًا سرديًّا تابعًا لـ(البرنامج الرئّيسيّ)**، وقد تمتد؛ لتغطي النسيج الكامل للمحكي[١].

وقد أدّت وفرة المؤهلات المحددة للكفاءة إلى دفع غريماس لتقليصها في ثلاث مؤهلات جوهرية وهي: **(الشعور بوجوب الفعل)** و**(الرغبة في الفعل)**،

(١) انظر: فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، ص٤٥، ٤٧، ٦٢.

و(**القدرة على الفعل**)، و(**المعرفة بالفعل**)[١]. ويمكن تصنيف هذه المؤهلات تحت ثلاثة جوانب رئيسية:

أ. **جهات الإضمار (رغبة الفعل، ووجوب الفعل)**: هي جهات تأسيس الفاعل المنفذ. فهي إحساس داخلي يعكس رغبة الفاعل المنفذ، واندفاعه نحو الفعل، أو حاجته الملحة؛ لإنجاز عمل ما لم يتحقق بعد[٢].

وعلى الرغم من أن عناصر الإضمار قد تبدو متشابهة للوهلة الأولى، إلا أنها تحمل اختلافات جوهرية؛ حيث تستدعي الرغبة تنظيمًا انعكاسيًا (**ذات الفعل ≠ ذات الحالة**)، بينما يتطلب الوجوب تنظيمًا متعدّيًا (**ذات الفعل = ذات الحالة**)[٣].

ب. **جهات التّحيّين (قدرة الفعل، ومعرفة الفعل)**: هي جهات تتشكل من خلالها قدرة الفاعل المنفذ على إنجاز الفعل؛ إذ يسهم استحواذ الفاعل المنفذ على جهات في إتمام عملية التحول بنجاح مما ينجم عنه تطور سردي واضح نتيجة الانتقال من حالة الإضمار إلى مرحلة التحيين. ويصاحب هذا التحول مرحلة تُعرف بالأداء المؤهل، وهي مرحلة جوهرية لتحقيق الأداء الرئيسي[٤].

ج. **جهات التّحقيق (الفعل)**: يُحقِّق فيها الفاعل المنفذ الأداء بعد اكتسابه للكفاءة، وبقيام الفاعل المنفذ للإنجاز تتغير الحالة القائمة بين فاعل الحالة وموضوعها القيميّ.

---

(١) محمد العجيمي، في الخطاب السردي، ص٥٨.

(٢) فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، ص٦٧.

(٣) كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص١٢٢.

(٤) فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، ص٦٨، ٦٩.

والكفاءة ليست دائمًا **(إيجابيّة)**، بل يمكن أن تكون **(غير كافية وسلبية)** شأنها شأن الأداء. يمكن أن ينجح ويمكن أن ينتهي بالفشل، ويمثّل **(المرسِل)** و**(المؤهّلات المكتسبة)** بكفاحٍ عالٍ من قبل الذّات نفسها تمثيلَيّيْن متخيّلَيْن متقاطبَيْن لمصادر الكفاءة لدى الذّات[١].

٣-٣- الأداء (فعل الكينونة):

تم الإشارة سابقًا إلى أن (ملفوظ الفعل) يتولى زمام (ملفوظ الحالة)؛ إذ أن الفاعل المنفذ، بعد اكتسابه للكفاءة اللازمة، يقوم بفعل (تحوّل) يتصل من خلاله بالموضوع؛ وبذلك، يتحقق انتقال لفاعل الحالة في علاقته بالموضوع القيمي. وتعرف العملية التي تحقق هذا الانتقال بـ(أداء)؛ لذا فإن كل عملية فعل تؤدي إلى تحوّل الحالة تُسمى أداءً، وينتظم البرنامج السردي الرئيسي حول الأداء بصفته نقطة مركزية[٢].

ويمكن من خلال استعادة الملاحظة المتعلّقة بـ (الفعل الانعكاسيّ)، و(الفعل المتعدّي) ضبط أنواع انتقال أربعة تنتظم في قسمين:

✸ **نوعان من التّحويل الاتصاليّ هما**[٣]:

✦ **(التّملّك)**: يتقمص (الممثل) دوران هما: (الفاعل المنفذ) للتحول، و(فاعل الحالة) الفصلي في المرحلة الأولية، والوصلي في المرحلة النهائية. وهي عملية (انعكاسية).

(١) كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص٣٥

(٢) فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، ص٥٤، ٥٥.

(٣) المصدر السابق، ص٤٥، ٤٦.

✦ **(المنح)**: يُمثّل الفاعل المنفذ بممثل آخر غير (فاعل الحالة) الوصلي في الحالة النّهائيّة، يتعلّق الأمر بإكساب الموضوع لذات أخرى. وهي عمليّة (متعدّية).

✸ **نوعان من التّحوّل الانفصاليّ هما**[١]:

✦ **(التّنازل)**: يؤدي الممثل دور **(فاعل منفذ)**، ودور **(فاعل الحالة)** الوصلي في المرحلة الأولية والفصلي في المرحلة النهائية، ومن ثم فإن الممثل ينفصل بنفسه عن الموضوع. وهي عمليّة **(انعكاسيّة)**.

✦ **(السّلب)**: **(الفاعل المنفذ)** للتحول هو ممثل آخر غير **(فاعل الحالة الوصلي في الحالة الأولى)**؛ إذ ينفصل فاعل الحالة عن الموضوع؛ بسبب فاعل آخر. وهي عملية **(متعدية)**.

يُسمَّى تلازم **(التّملّك والسّلب)** اختبارًا، وتلازم **(المنح والتّنازل)** هبةً[٢]. وهناك ثلاث اختبارات يمرُّ بها الفاعل أثناء سعيه للاتّصال بالموضوع، وهي[٣]:

- **الاختبار الترشيحيّ**: ينتهي هذا الاختبار باكتساب الفاعل المنفذ القدرة المؤّهلة؛ لتحقيق أداء الفعل.
- **الاختبار الرئيسيّ**: ويجري بين الفاعل والفاعل الضديد، وتكون نتيجته تحقيق الأداء، أو الفشل في تحقيقه.
- **الاختبار التمجيدي**: ويحصل بين الفاعل المنفذ، والمرسِل الذي يُقوِّم بتقييم نتائج المرحلتين السّابقتَيْن؛ ليعبر عن موقفه من خلال فعلٍ تأويلي. فإذا كان فعل الذات متماشيًا مع الاتفاق الذي تم بين الذات والمرسل في إطار العقد المبروم، تُكافأ الذات جزاءً؛ لالتزامها. أما إذا جاءت النتائج بينهما في مرحلة

(١) المصدر السابق، ص٥٥، ٥٦.

(٢) فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص، ص٥٥، ٥٦.

(٣) محمد العجيمي، في الخطاب السردي، ص٥٣.

التفعيل، يتم مكافأة الذات، وإذا كانت النتائج مخالفة لتلك التوقعات فإن الذات تواجه عقوبة تعكس انحرافها عن المسار المتفق عليه.

من المهم التنبيه إلى أن **(الفاعل/ الذات الكفؤة)** و**(الفاعل/ الذات المنفذة)** لا يُعَدّان ذاتين مختلفتين بنفس القدر، بل هما وجهان لعملة واحدة؛ فوفقًا لمنطق **(التحفيز)**، يتعين على الذات أن تكتسب الكفاءة؛ لتتحول إلى منفذة، ووفقًا لمنطق **(التسلسل الهرمي)** يتعين توافر الكفاءة اللازمة قبل الشروع في أي فعل.

٣-٤- التّقويم (كينونة الكينونة):

هو الطور الرابع من أطوار المسار السردي؛ إذ يعود المرسل للظهور في نهاية الحكاية بعد أن ظهر

في بدايتها، ولكن هذه المرة يتجلى بصفته مقوم(١). تعتمد هذه المرحلة **على "لعبة الحقيقة والخيبة"**، حيث

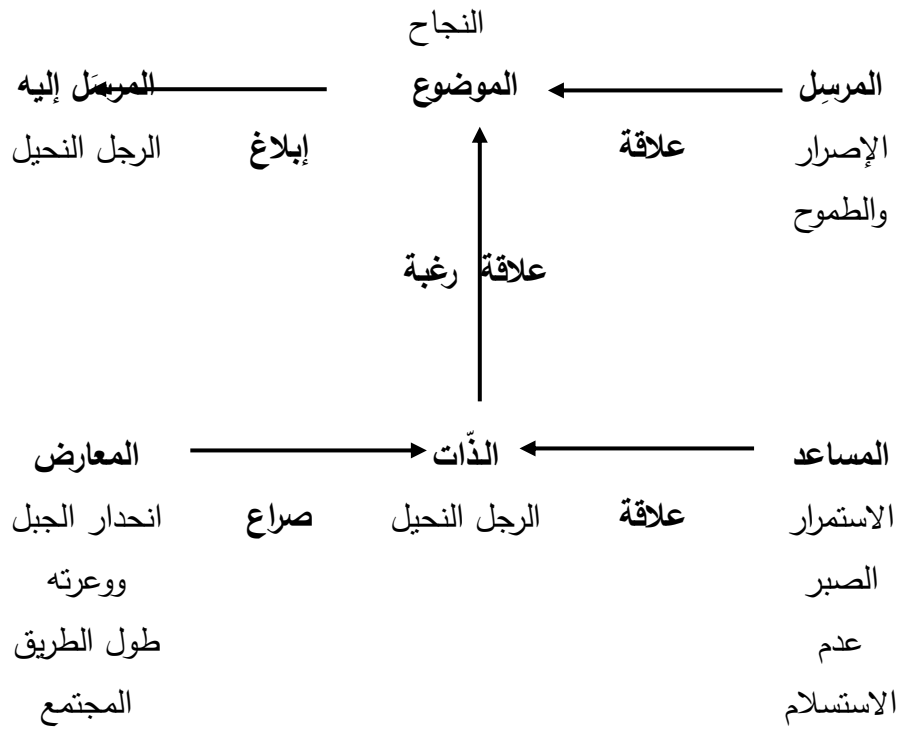
يتم تقييم مدى صدق الموضوع المبلغ أو كذبه، كما يتم محاسبة الفاعل من قبل المرسل(٢).

(١) فريق إنتروفون، التحليل السيميائي للنصوص، ص٤٧

(٢) كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص٤٢، ص١٢٦.

٣- رسمة الكاريكاتير بين التجلي والمحايثة:

٣-١- النموذج العاملي:



٣-٢- ثنائية الأزواج في النموذج العاملي:

✸ **الذات/ الموضوع:**

يشغل الممثل (الرجل النحيل) في هذه الترسيمية دورًا محوريًا يجسد عامل الذات التي يتجلى ذلك من خلال سعيها النشيط نحو تحقيق رغبتها في الاتصال بالموضوع القيمي المتمثل في (النجاح).

إن الموضوع القيمي (النجاح) يمثل الهدف المنشود الذي تسعى الذات (الرجل النحيل) إلى الارتباط به؛ لنيل ما يحمله من قيم تعمل على إعادة الاستقرار والتوازن لها؛ فالذات إذا لم تحقق الاتصال بموضوع القيمة ستظل في حالة (اللاتوازن).

✸ **المرسل/ المرسل إليه:**

إن (الإصرار، والطموح) هو الحافز الذي دفع الذات (الرجل الطموح) وأقنعتها بوجوب الاتصال بالموضوع (النجاح)، وتعكس حركة الضغط على الأسنان تركيزًا متأججًا يعبر عن تلك الرغبة الملحة، كما تشير إلى مستوى عالٍ من الانتباه والإجهاد النفسي الذي يعتريه. وبالتالي فإن عامل المرسل غير مفرد وغير مشخص .

في حين يقوم بدور المرسل إليه الممثل (الرجل الطموح)؛ إذ يتجلى بصفته عاملًا مستفيدًا من إنجاز الذات الاتصال بالموضوع القيمي، والذي تكمن حاجته في تحقيق النجاح. ويشغل الممثل (الرجل النحيل) بذلك دورين عامليين يتمثلان في (الذات، والمرسل إليه).

✸ **المساعد/ المعارض:**

يتجلى في الرسم الكاريكاتيري، من الوهلة الأولى، فقدان عنصر العون المشخصة، والاكتفاء بعوامل داخلية، مثل: (الاستمرار، والصبر، وعدم الاستسلام)، مما يبرز حدة الصراع الذي تخوضه الذات. هذا الصراع يتغذى من غنى عناصر المعارضة، المتمثلة في الذوات غير المشخصة، مثل: (نحولة الجسد، انحدار الجبل، طول الطريق)، والمشخصة مثل: (المجتمع) حيث يظهر الأخير بهيئة رجل ضخم، يسعى جاهدًا؛ لتقويض مساعي الذات من خلال التشبث بأطراف ثوبها محاولاً إسقاطها، مدعومًا بوطأة انحدار الجبل، وطول الطريق، نحالة جسد الذات.

وتعكس زاوية الميلان في اللوحة الأولى حالة من الاضطراب العميق؛ إذ يميل العامل المعارض المتمثل في (المجتمع)، برأسه في الاتجاه نفسه الذي يميل فيه رأس الذات، المتمثلة في (الرجل النحيل)، لكنه يختلف عنها من حيث كونه عائقاً أمام طموحاتها السامية. بينما يرفع الرجل النحيل وجهه بزاوية مائلة نحو

السماء ساعياً نحو هدفه المنشود، فيعكس ذلك توتراً واضحاً وحالة من عدم الاستقرار تهيمن عليه.

٣-٣- البرنامج السردي:

يمكن استنباط البرنامج السردي من خلال فن الكاريكاتير، والنموذج العاملي؛ إذ هناك علاقة مشحونة بالرغبة تجمع بيت الذات وموضوعها القيمي. ومن هنا، فإن الذات تسعى بجد واجتهادك لتحقيق طموحاتها، عبر أداء برنامج سردي يمكّنها من الانتقال من حالة (الانفصال) عن الموضوع القيمي إلى حالة (الاتصال).

٣-٣-١- التفعيل:

يظهر (التفعيل) من خلال الفعل الإقناعي الذي يمارسه العامل (المرسل) على الذات، مما يدفعها نحو التوق إلى (قيم الموضوع). وهكذا، تستجيب هذه الذات لأداء مشروع معطى (برنامج سردي) يؤدي في نهاية المطاف إلى تحقيق التحول الذي يربطها بالموضوع المنشود.

يتجلى عنصر (التفعيل) في الفعل الإقناعي الذي يمارسه العامل المرسل غير المشخص (الإصرار والطموح) على الذات (الرجل النحيل)؛ إذ يبعث رغبة الفعل لديها من خلال ترغيبها في القيم المتضمنة في الموضوع القيمي (النجاح)؛ حيث يتجلى ذلك في رغبتها في الاتصال به بغية الحصول على السعادة والاستقرار.

تحتاج الذات (الرجل النحيل)؛ لتخوض غمار الانتقال من حالة الانفصال عن موضوع القيمي إلى حالة الارتباط به إلى أداء (فعل تحويلي) يكفل لها تحقيق رغبتها. ولكنها لا تستطيع اجتياز مرحلة (الأداء) إلا بتوافر مجموعة من (المؤهلات) التي تمنحها القدرة على تحقيق (فعلها). وهذا يتطلب منها الانتقال إلى المرحلة الثانية من مراحل المسار السردي.

٣-٣-٢- الكفاءة:

لكي تحقق (الذات) رغبتها في (الاتصال) بالـ(موضوع المرغوب)، يجب أن تملك مجموعة من (المؤهلات) تمنحها القدرة على تحقيق تحول في الأداء يقودها إلى الاتصال بالموضوع القيمي. ولتكتسب (الذات) هذه الصفة، يُشترط أن تمتلك جميع المؤهلات أو بعضها، وهكذا تصبح الكفاءة وعملية تحصيلها طورًا مهمًا في المسار السردي؛ ولهذا، اقترح غريماس تعريف المسار السردي المرتبط بالذات بأنه تتابع منطقي لنمطين من البرامج السردية: البرنامج الخاص بالكفاءة الذي يتطلب بالضرورة برنامج (الأداء)[١].

باشرت الذات مسيرتها مكتملة الكفاءة؛ حيث تملك من جهات الإضمار التي تؤسسها (رغبة الفعل) وذلك يعود إلى ملفوظها الفعلي (الانعكاسي)، ومن جهات التحيين: (معرفة الفعل، وقدرة الفعل) اللتان حدّدتا نمط حركته وتُسمى هذه المرحلة بـ (لأداء المؤهل) حققت الذات (جهة تحقق الفعل) الذي يتمثل في تسلقها الجبل واجتيازها بعض المسافات، ولكن سرعان ما تلاشت تلك (الكفاءة)؛ نتيجة إعاقة العامل المعارض (المجتمع)؛ لفعل التحقق، وفق ما يشير إليه وجه الذات من (العرق الذي يتصبب منها والضغط على الأسنان، وتمسكها بكلتا يديها بالجيل) والذي يعكس هلعها، وشدة الصراع الذي تواجه من المجتمع، ولكي تعدل الذات كفاءتها لابد أن تؤدّي فعلًا محولًا يحقق لها الانتقال من حالة فقد الكفاءة إلى حالة امتلاك لها، وحينها تستطيع المرور إلى المرحلة التي تليها وهي مرحلة (الأداء).

(١) محمد القاضي، معجم السرديات، ص٣٨٨.

استعانت الذات بـ(برنامج سردي استعمالي ثاني) بعد فشل (البرنامج الاستعمالي الأول)؛ لتتمكن من تعديل كفاءتها، ومن ثم المرور إلى مرحلة الأداء.

تعكس اللوحة الثانية استعادة الذات الكفاءة التي فقدتها والمتمثلة في (القدرة على الفعل)، عن طريق إنجازها للفعل، ووصول إلى القمة حيث النجاح، ومن ثم فإن الذات حققت (جهة التحقق)، ويحيل امتلاكها للكفاءة على نجاحها في اجتياز الاختبار الترشيحي، وبما أنها حققت الفعل أمام العامل المعيق لها وهو (المجتمع) تكون الذات قد اجتازت أيضًا (الاختبار الرئيسي).

٣-٣-٣- الأداء:

امتلكت الذات القدرة الفائقة التي تؤهلها للاتصال مع الموضوع القيمي المتمثل في (النجاح)، من خلال أداءها البرنامج السردي الاستعمالي الثاني. وبالتالي، فإن الفعل التحويلي الثاني، رغم عدم تعبيره عنه بصورة مباشرة في اللوحة، إلا أن بلوغ الذات للقمة في اللوحة الثانية يعكس هذا الفعل التحويلي الذي يتجلى في الاستعانة بعوامل داخلية مثل: الاستمرار وعدم الاستسلام بسهولة أمام التحديات. ومن هنا، تنتقل الذات من حالة الانفصال عن الموضوع القيمي إلى حالة اتصال وثيق به، محققةً رغبتها، حيث تتوج أدواؤها في نهاية المطاف بحالة إيجابية تتسم بالتوازن الفريد، مما يميزها عن الحالة الأولية المتمثلة في (اللا توازن).

وملفوظ الفعل للبرنامج السردي الاستعمالي (انعكاسي)؛ إذ أن الفاعل المنفذ الذات (الرجل النحيل) القائم بعملية التحول هو فاعل الحالة (الرجل النحيل)، ومن ثم فإن عملية (التحويل) الاتصالي (تملك).

وفي اللوحة الثانية، يتجلى تحول في وجه الذات (الرجل النحيل) من انحناءة تدل على الضعف والاضطراب إلى وقفة عمودية تعكس الثبات والصلابة. بينما يتجه ميلان الرجل السمين من انحدار نحو الأرض إلى انحياز واضح نحو الرجل النحيل، مما يدل على تغير موقفه من عائق له إلى دعمٍ

ومساندةٍ. كما أن وجهه ويديه يميلان بشكل واضح نحو الرجل النحيل، مما يعكس نقلة نوعية في حالته من معارض إلى مؤيد يفخر بإنجازات الآخر.

في اللوحة الثانية، يتجلى تحول في ملامح الذات (الرجل النحيل)، حيث انتقلت من انحناءة تعبر عن الضعف والاضطراب إلى وقفة عمودية تعكس ثباتًا وصلابة لا مثيل لهما. بينما ينحرف ميلان الرجل السمين من انحدار نحو الأرض إلى انحياز بارز نحو الذات (الرجل النحيل)، مما يدل على تحول في موقفه من كونه عائقًا إلى كونه دعمًا وسندًا، ويعكس وجهه ويديه هذا التحول الظاهري؛ إذ يعكس اللون الأصفر هذا التبدل وصعوبة موقفه في الإطار الذي يحيط بالعبارة التي تفوها بعد (حنا فخورين فيك).

٣-٣-٤- التقويم:

تمت الإشارة سابقًا إلى كافة أطوار المسار السردي، بدءًا من (التفعيل) وانتهاءً بـ(التقويم)، وربما لم يعط هذا الأخير حقه من التفصيل في الجانب النظري[١]؛ نظرًا لغيابه النسبي في الرسم المدروس، حيث يركز الرسام بصورة رئيسية على مرحلتي البعد التداولي، وهما (الكفاءة) و(الأداء)، بينما أُختزل الحديث عن (البعد المعرفي) و(التفعيل التقويمي) إلى حد كبير. وربما يعود ذلك إلى طبيعة الرسم الكاريكاتيري، الذي يتميز بالتكثيف والإيحاء، وبالإفراط في إبراز السمات المميزة واختزال التفاصيل. وكما يتحور الرسم المعني حول فكرة واحدة يسعى الفنان إلى إيصالها إلى المتلقي، فقد اكتفى الرسام بعرض حالة التحول، ممثلة في سعي الذات (الرجل النحيل) إلى الارتباط بموضوع القيمة. وقد أتاح له هذا السعي الانتقال من حالة الانفصال إلى حالة الاتصال بالموضوع. وكما أن الذات (الرجل النحيل) تُعتبر (المرسل)، فإنها أيضًا (المرسل إليه)، فكيف يمكن تقييم كفاءتها؟ وكيف تقيس مصداقية موضوعها؟

(١) للاستزادة: المرجع السابق، ص٧٣ – ٨٥. وانظر: محمد العجيمي، في الخطاب السردي، ص٦٣ –٦٨. وسعيد بنكراد، السيميائيات السردية، ص١٠٤، ١٠٧. وشيد مالك، مجلة الثقافات، ع٤، ص٢٠٧، ٢٠٨.

المبحث الثاني

التجلي والمحايثة

يتناول هذا المبحث **(المكون الخطابي)** الذي يُعَدُّ بمثابة دلالي يحتضن المكون السردي، ثم يتجه نحو **(المستوى المحايث)** الذي يشكل الأساس البنائي الذي يولد ويُسيطر على **(المستوى السطحي)** الذي يحتوي على المكونين **(السردي، والخطابي)**؛ إذ تتجلى الدلالات المجردة من عمق المستوى؛ لتظهر في المكون السردي ثم تتجلى بشكل كامل بواسطة المكون الخطابي.

١- التجلي (المكون الخطابي):

يقع العنصر الخطابي في ختام المسار التوليدي؛ إذ تتجلى المعاني المجردة من خلاله، وتتحول العوامل إلى ممثلين ينفذون أدوارهم ضمن إطار زمني ومكاني. ويتكون المكون من:

١-١- المكون التصويري(١):

يطلق على كل مدلول، وبشكل أوسع على كل نسق تمثيلي **(بصري)** يمتلك معادلًا على مستوى الدال في العالم الخارجي المدرك. وينقسم المكون التصويري في علاقاته بالموضوعات المدركة إلى قسمين(٢):

- **الصور الأيقوني:** وهو الذي ينتج أعلى درجات الإيهام المرجعي (اعتقاد حقيقة ما ترى) ويبدو بذلك أقرب للواقع.
- **الصور المجرد:** لا يحتفظ إلا بأقل عدد من السمات الواقعية.

(١) جوزيف كورتيس، "التصويري والثيمي مقاربة سيميائية"، ترجمة: سعيد إدريس، مجلة علامات، ع٤، ١٩٨٥م، ص٣٦، ٣٧.

(٢) المرجع السابق، ص٣٧.

إن الصور ليست مجرد كيانات مستقلة عن بعضها البعض، بل تتبوأ مكانة مميزة ضمن مسار يُعرف بـ**(المسار التصويري)**، حيث يحمل الجزء الأول – المسار – دلالة الديناميكية أو النمو؛ إذ تثير صورة معينة طائفة من الصور الأخرى في إطار التناسق والانسجام الدلالي للخطاب(١).

يترك اختيار **(مسار تصويري)** في مقطع معين بصمته العميقة على السياق التصويري بأسره أو جزء منه؛ فالتأثير الذي يحدثه هذا الاختيار يمتد؛ ليشمل مجرى الأحداث وإطارها المكاني، مما يضفي تناسقًا يتناغم مع الصور التي تم انتقاؤها في البداية(٢). ومع ذلك، فإن التعبير عن غرض واحد يمكن أن يتجلى من خلال أساليب تصويرية متعددة، مما يسمح بتشكيل هذا الغرض في صور متنوعة تعكس عمق الفكرة وجمالياتها(٣).

١-٢- المكون التيماتيكي:

يتطلب العنصر التصويري وجود العنصر التيماتيكي، الذي يتشكل من خلال النص بصفته استثمار دلالي تجريدي يختلف عن التصويري المعتمد على الصور المحددة بالإدراك(٤). وهذا يشير إلى أن العنصر التيماتيكي يستند إلى **(التيمات المجردة)** التي تُبنى من خلال المسار التصويري(٥)؛ إذ تتحول هذه التيمات إلى تيمة، ويصبح الأثر المعنوي وحدة متكاملة تحتضن داخلها جميع الآثار المعنوية **(الاحتمالات الكامنة)** التي يمكن أن تتحقق ضمن الخطاب(٦).

---

(١) كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص١٤٥، ١٤٦.

(٢) عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص١٧٣، ١٧٤.

(٣) المرجع السابق نفسه

(٤) انظر: عبد المجيد نوسي، التحليل السيميائي للخطاب الروائي، ص١٧١.

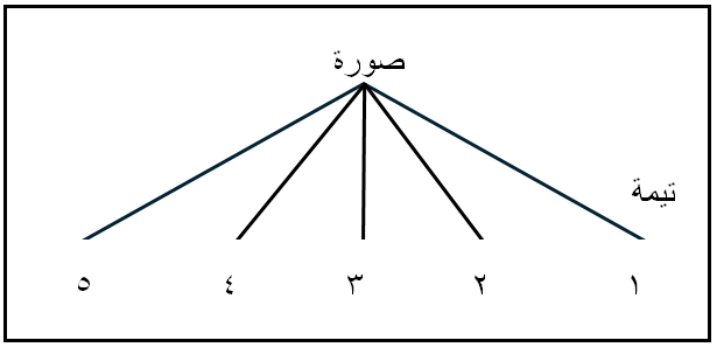
(٥) جوزيف كورتيس، مجلة علامات، ع٤، ص٣٨.

(٦) المرجع السابق نفسه.

من جهة أخرى، إذا كان المكون التصويري يستدعي المكون التيماتيكي؛ ليكتمل معناه، فإن التيماتيكي يتمتع بقدر من الاكتفاء الذاتي، كما هو الحال في اللغات الطبيعية، وتلك ميزة الخطاب **(الرياضي أو المنطقي)**، والفلسفة أيضًا(١). ومع أن المكون التيماتيكي يتميز بالاستقلالية، إلا أن ذلك لا يعني حدوث انفصال بين التصويري والتيماتيكي؛ ففي عالم السيميائيات البصرية، يمكن للوحات أن تنقل الدلالات التيمة من خلال المستوى التصويري؛ لأنه لا يمكن إدراكها بشكل كامل إلا عن طريق البصر(٢). وفي الوقت نفسه، يُعد التيماتيكي مدخلًا حيويًا؛ لفهم العلاقة بين التصويري والتيماتيكي معًا، كما يتجلى في رسومات الكاريكاتير، وهو ما سيتضح لاحقًا أثناء التحليل(٣).

ويمكن تمثيل علاقة (الاقتضاء) بين المكون التصويري والتيماتيكي:

أ. يمكن لمعطى تصويري واحد أن يمثل مجموعة متنوعة من التيمات المختلفة(٤).



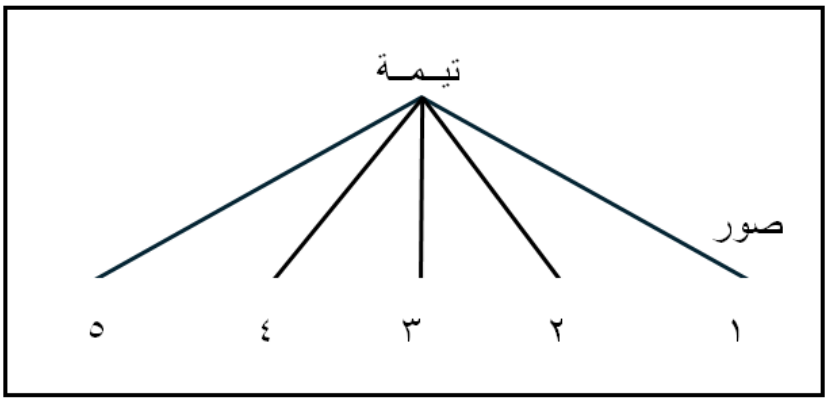
(١) جوزيف كورتيس، مجلة علامات، ع٤، ص٣٨.

(٢) المرجع السابق نفسه

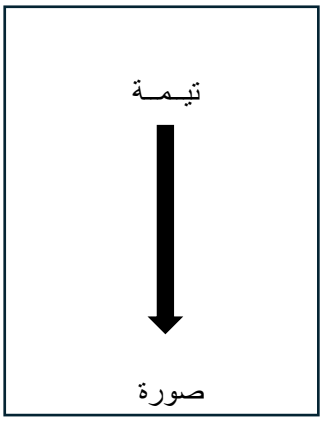
(٣) المرجع السابق نفسه

(٤) جوزيف كورتيس، مجلة علامات، ع٤،ص٣٩.

ب. وكما يمكن أن تتضاف المعطيات التصويرية لتكون تيمة واحدة[١]:



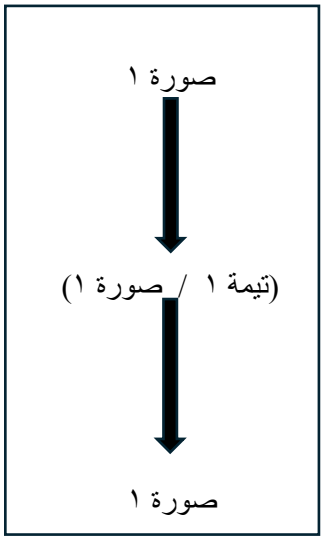
ج. تواجد تيمة واحدة مقابلة لصورة واحدة، مثل: صورة الميزان التي تجسد العدالة[٢]:



(١) جوزيف كورتيس، مجلة علامات ، ص٣٩، ٤٠.

(٢) المرجع السابق، ص٤٠.

د. بل يمكن لتيمة واحدة أن تتوسط بين صورتين أو صورة واحدة، وذلك في سياق الاستعارة[١]:



ففي هذا السياق، قد يظهر التشابه من طبيعة تيمية، كما هو الحال عند تشبيه (الفتاة) بـ(الزهرة)، أو من طبيعة تصويرية، كما يحدث مع ذلك (المنجل الذهبي) في حقل من (النجوم)، حيث تتشارك النجوم والقمر في الشكل واللون[٢].

١-٣- الدور التيماتيكي:

يختزل الدور التيماتكي التشاكل الدلالي للخطاب في مسار تصويري واحد تتوزع فيه الصور حسب تسلسل إجباري –نسبيًا– وهو منجز، أو قابل للإنجاز داخل الخطاب، ثم يُختزل المسار التصويري إلى تيمة ينبثق منها الدور التيماتيكي[٣]. وجوهر هذا التقليص من الناحية الدلالية يكمن في تكثيف وتركيز مجموعة من القيم العميقة التي تتناثر في ثنايا النص، من خلال البنية السطحية

(١) جوزيف كورتيس، "التصويري والثيمي مقاربة سيميائية"، ، مجلة علامات، ع٤، ص٤١.

(٢) المرجع السابق، ص٤٠، ٤١.

(٣) انظر: كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص١٤٥.

بوجه عام، وداخل المسار التصويري بصفةٍ خاصةٍ[١]، فهو يسعى إلى إعادة تشكيل تلك القيم بشكل يبرز عمقها ويجعلها أكثر وضوحًا وجاذبية في مخيلة القارئ[٢].

وتحظى (الأدوار التيماتيكية) بالأولوية المنطقية على (المسارات التصويرية)، ولكن هذه الأولوية لا لا تتحقق سوى بتضافر الجهود مع (المكون السردي)، وبالتحديد مع (الأدوار العاملية)؛ فالتفاعل بينهما ينسج خيوط العلاقة التي تجعل من الممثل ذلك الوسيط الباهر، الذي يمهد الطريق للانتقال السلس من المكون السردي إلى المكون الخطابي[٣].

١-٤- الدور والممثل:

يتجلى الدور في سياق الخطاب بوصفه وصفٍ ونعتٍ لـ(الممثل)؛ إذ يُعتبر هذا التوصيف، من منظور دلالي، مجرد تسمية تتضمن مجموعةً من الوظائف السلوكية[٤]. وبالتالي، فإن الجوهر الأساسي لـ(الدور) يتماهى مع مضمون الممثل، باستثناء عنصر (التفرد) الذي يغيب عنه؛ فـ(الدور) هو كيانٌ تصويريٌّ نابضٌ بالحياة، ولكنه يظل مجهولاً واجتماعياً، بينما (الممثل) هو وحدةً معجمية تتبلور من خلال عناصر التجلي الخطابي[٥]. فهو فردٌ يسهم في دورٍ تيماتيكي أو أكثر، ويضطلع أيضًا بمجموعة من الأدوار الوظيفية[٦]. ورغم أنه يُشكل في

(١) سعيد بنكراد، شخصيات النص السردي، ص١١٠.
(٢) كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص١٤٩، ١٥٠.
(٣) غريماس، في المعنى، ص١٢٥، ١٢٦.
(٤) كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص١٤٩، ١٥٠.
(٥) المصدر السابق نفسه.
(٦) المصدر السابق نفسه.

البنية الخطابية استثماراً دلالياً، ويؤدي في البنية السردية عدة أدوارٍ وظيفية إلا أنه لا ينتسب إلى هذه أو تلك، بل هو مجرد مكان يحتضن تجليهما(١).

يتضح دور (الممثِّل) في الخطاب عبر مسارٍ متدرج، حيث تُسجل سلوكياته وفقًا لتطور الحكي(٢)؛ إذ إن شخصية الحكاية، بافتراض أنها تحمل اسمًا علميًا، تتشكل بصورة تدريجية عبر علامات تصويرية متتابعة ومتناثرة على طول النص، ولا تتضح صورتها الكاملة إلا في الصفحة الأخيرة، بفضل عملية التذكر التي يقوم بها القارئ(٣). كما يمكن أن يُستبدل التذكر، الذي يعتبر ظاهرة سيكولوجية، بالوصف التحليلي للنص (قراءته من منظور الفعل الدلالي للكلمة)، مما يتيح إبراز التصورات البلاغية التي تشكل هذه الشخصية وإعادتها إلى الأدوار التيماتيكية المركزة فيها(٤).

يبدو أن الخطاب على المستوى السطحي على شكل انتشار متسلسل من الصور المتناثرة، التي تحمل دلالات متعددة مشحونة بالاحتمالات المتنوعة(٥). هذه الصور تتجمع في مسارات تصويرية مستمرةٍ أو متناثرةٍ. وتتحول بعض الصور القادرة على أداء أدوار عاملية إلى أدوار تيماتيكية؛ لتأخذ في هذه الحالة مسمى (الممثلين)(٦). وهكذا يظهر الممثل بوصفه مكان؛ للالتقاء والتواصل بين المكوّن السردي والمكوّن الخطابي، وبين المجرد والدلالي؛ إذ يُعهد إليه بأداء

(١) غريماس في المعنى، ص١٢٧.
(٢) كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص١٤٩، ١٥٠.
(٣) غريماس، في المعنى، ص١٢٥.
(٤) غريماس، في المعنى، ص١٢٥.
(٥) انظر: كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص١٥٥.
(٦) المصدر السابق نفسه.

دورين؛ دور عاملي، ودور تيماتيكي واحد على الأقل، تحدد كفاءته، وفِعله، وقِيَمه(١).

١-٥- الزّمان:

يعتبر الزّمن عند (غريماس) تحويل للحدود اللّازمنيّة إلى حدود تُدرك داخل نسيج الزّمن، وكأنّه صبّ لتجربة مضمونيّة مجرّدة في وعاء الزّمن(٢). ومن ثم فإن الزمن الخيوط التي تنسج عليها الأحداث وتمنحها الحياة(٣)؛ إذ يستحيل الحديث عن أحداثٍ ما دون أن يبرز الزّمن كحدّ فاصل بين عالم الصّمت وعالم الكلام(٤).

إن الصياغة النظرية التي قدمها غريماس لمشكلة الزمن داخل النص السردي تشكل جزءًا من تصوره لعملية إنتاج المعنى؛ أي سيرورته التي تمتد من العمق إلى السطح؛ لذلك فإن فهم هذه الأفكار يتطلب عرض المستويات جميعها(٥). فالزمن هنا يتلخص في إضفاء بعدٍ زمني على بناءٍ يتسم بالطابع غير الزمني(٦). ويشكل المسار التوليدي مقولة مركزية في نظرية غريماس، حيث حيث تبدأ السيرورة بالعناصر البسيطة، من حدودٍ قيمية؛ لتستثمر لاحقاً داخل النص عبر حدودٍ زمنية(٧).

(١) انظر: كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص١٥٥.

(٢) سعيد بنكراد، شخصيّات النّصّ السّرديّ، ص٨٩.

(٣) انظر: سيزا قاسم، بناء الرّواية: دراسة مقارنة في "ثلاثية" نجيب محفوظ، ط.د (القاهرة: مكتبة الأسرة ٢٠٠٤، ت.د)، ص١٠٦.

(٤) سعيد بنكراد، شخصيّات النّصّ السّرديّ، ص٨٩.

(٥) انظر: سعيد بنكراد، شخصيّات النّصّ السّرديّ، ص٨٩.

(٦) المرجع السابق نفسه.

(٧) المرجع السابق نفسه.

١-٥- الفضـاء:

لا تقدم الدراسات رؤية واحدة موحدة؛ بل تتنوع بين تصورات متعددة، فبعضها يقدم تصوراً أو اثنين، بينما يقتصر الآخر على تصور واحد فقط[١]. ويمكن أن يتجلى مفهوم الفضاء في أربعة أشكال رئيسية: (الفضاء الجغرافي، الفضاء الدلالي، الفضاء كمنظور، والفضاء النصي) [٢]. وقد تم تسليط الضوء على الشكل الأول؛ لأنه الفضاء الذي تشير إليه سيميائية غريماس، والذي يمثل الحيز المكاني في السرد بشكل عام.

وإذا كان الزمن يُعتبر العنصر الأساسي في الحديث عن توزيعٍ يمكّن من تحليل النص إلى مكوناته اللاحقة، فإن الفضاء يتجلى بوصفه إطار يرسم معالم الأحداث داخل الزمن[٣]. وعند النظر إلى الفضاء بصفته وعاء يتسع للأحداث، فإن ذلك يتطلب إنشاء نقطة فضائية تعمل مرجعًا للأحداث[٤].

وبناءً على ذلك، فإن المحددات الزمنية والفضائية، وفقًا لرؤية غريماس، ليست خاضعة لضغوط العالم الخارجي، بل تلتزم بقواعد تُعد جزءًا أساسيًا من النص، وتتحدد وفقًا للمرجعية الداخلية التي تُظهر نصًا يحمل في طياته دلالات خفية متعددة. كل توزيع للفضاء يرتبط بسلسلة من التجارب التي تشكل النموذج السردي[٥]. يقدم غريماس من خلال هذا المفهوم نموذجًا عامًا يُوزع الفضاء كأنها كأنها مجموعة من المحطات والتي لا تكتسب قيمتها إلا من خلال المتطلبات

(١) حميد لحمداني، بنية النّصّ السّرديّ، ص٥٣.

(٢) سعيد بنكراد، شخصيّات النّصّ السّرديّ، ص٨٩

(٣) المرجع السابق نفسه.

(٤) المرجع السابق نفسه.

(٥) سعيد بنكراد، شخصيّات النّصّ السّرديّ، ص٨٩.

التي تفرضها رحلة البطل[١]. وتتيح تلك المحطات وضع مجموعة من القرائن الشكلية التي تساهم في تفكيك الحكاية إلى مقاطع، ويتوزع النموذج على الأنواع الفضائية الآتية[٢]:

- **الفضاء الاستهلاليّ.**
- **فضاء الفعل الإنجازي**، وينقسم هذا الفضاء إلى قسمين:
  - فضاء الاستعداد.
  - فضاء النّصر.

تتوافق هذه الفضاءات مع مجموعة من التجارب التي ينبغي أن يمر بها البطل (الذات الفاعلة) خلال مسيرته (التي تربط بين نقطتي البداية والنهاية)، حيث إنّ (الذات الفاعلة) في بحثها عن تحقيق التجربة القيمية، تمر عبر حالتي (الاتصال والانفصال). وبالتالي، فإن الانتقال من حالة إلى أخرى يستدعي وجود فضاءات تحتضن تلك التحولات.

يحدد (الفضاء الاستهلالي) الإطار المكاني المدشن للحكاية، وكما يحدد النقطة النهائية للرحلة. بينما يؤطر (الفضاء الإنجازي) التجربتين: (التأهيلية والرئيسة)؛ أي ما يتوافق مع الشروط اللازمة (لإنجاز الفعل)، ولحظة تجسيد الفعل الإنجازي[٣]. وأما (فضاء الاستعداد) فهو النقطة المحورية التي يظهر من خلالها التحول تركيبيًا، في حين يتسم (فضاء النصر) بكونه ساحة الفعل؛ إذ يتحقق الفعل الإنجازي ويُعلن عن انتصار البطل (الذات الفاعلة) في معركته؛ لنيل موضوع القيمة[٤]. إن ما يقدمه غريماس في هذا السياق لا يُجيب إلا عن

(١) سعيد بنكراد، شخصيّات النّصّ السّرديّ، ص٨٩.

(٢) المرجع السابق نفسه.

(٣) المرجع السابق نفسه.

(٥) المرجع السابق نفسه.

حركة البطل في المساحة الزمنية والمكانية التي تغطي الحكاية، ومن هذا المنطلق يُعتبر بمثابة رسم لحدود أي فعل ومكانه ضمن هذه التجربة أو تلك.

إنّ الزمن والفضاء وفقًا لرؤية غريماس يسعيان إلى خلق تنظيمٍ متقنٍ يجمع بين الزمان والمكان ليكونا مستعدّين؛ لاستقبال البرامج السردية التي تتحدد على مستوى المكونات السردية(١). وكما يُشيران بوضوح إلى عالمٍ مؤنسن؛ إذ إن هذا العالم يتطلب لكي يُفعَّل بشكلٍ كاملٍ ذواتًا تلتزم بأنسنة الفضاء والزمن. ومن هنا تنبثق الحاجة إلى عملية تحولٍ تنتقل من العامل إلى الممثل(٢)، مع وجود تباينٍ في كيفية إدراك كلٍّ منهما – الزمن والفضاء –؛ حيث يرتبط الزمن بالإدراك النفسي، بينما ينتمي المكان إلى عالم الإدراك الحسي(٣).

٢– المحايثة (المستوى العميق):

لقد أُشير إلى (المكون السردي) في المبحث الأول، بينما يركز المبحث الثاني –الذي بصدده – على (المكون الخطابي)، و(المستوى العميق). وبُين – سابقًا– أن التفاعل بين (المكون السردي، والخطابي) يُشكل (المستوى السطحي) الذي يفيض عن بُعد أصلي آخر، بُرمج مسبقًا لحالات التجلي الدلالي. يُعرف هذا البُعد الذي يمسك بزمام الأمور في المستوى السطحي ويُنتجه باسم (المستوى العميق).ومن أبرز عناصر هذا المستوى:

٢–١– البنية الأولية للدلالة:

تتضافر علاقات الاختلاف والتقابل القائمة بين العناصر التي تشكل الخطاب؛ لتؤدي إلى ولادة الدلالة؛ إذ يستحيل تحديد دلالة أي عنصر بمعزل عن

(١) سعيد بنكراد، شخصيّات النّصّ السّرديّ، ص٨٩.

(٢) المرجع السابق.

(٣) سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص١٠٦.

الآخرين(١). غير أن التناقض والاختلاف الذي يكتنف الخصائص المكونة للبنية الدلالية الأساسية يستدعي وجود عنصر مشترك يُعرف بـ(المحور الدلالي) الذي يمثل نقطة التقاء واشتراك ناتجة عن تصادم سيمين* يؤسسان ثنائية ضدية(٢). وبالتالي، فإن الدلالة تحمل وظيفة (خلافية) وطبيعة (لزومية) أو (علائقية).

وكما يمكن أن ينتظم المحور الدلالي في علاقة (تقابلية) مع محور دلالي آخر، والذي يتصل بدوره بمحور آخر، وهكذا تتشكل شبكة من المحاور الدلالية يتضمن بعضها بعضًا، ويتولد بعضها من بعض(٣).

٢-٢- المربع السيمائي:

يمكن أن تنتظم العلاقات المتنوعة التي تشكل البنية الأساسية للدلالية، المبنية على أساس التقابل، ضمن نموذجٍ شكلي ومنطقي تحكمه سلسلة من الفوارق والاختلافات يُعرف بـ(المربع السيميائي)(٤). وتكمن وظيفته الأساسية في تجسيد الأبعاد الشكلية، والعقلانية، والتقابلية لسلسلة من المحتويات والدلالات النصية العامة، مما ينتج عنه حصيلة نهائية مختزلة للتحليل السيميائي(٥).

---

(١) سحنين علي، "البنية الأولية للدلالة في نظرية غريماس"، مجلة طنجة الأدبية، ع٣٩، ٢٠١٢م ، ص٢٤.

* إن السيم، وفقًا لتعريفه الاصطلاحي، يُعتبر الوحدة الأساسية أو الصغرى التي تفتقر إلى الدلالة الذاتية؛ فهي لا تكتسب معانيها إلا في سياق مجموعة متكاملة، ضمن إطار بنية دلالية تحدد وضوحها، وتميزها عن باقي السمات. انظر: كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص٧٣، ٧٤.

(٢) المصدر السابق، ص٧٣ – ٧٧، ٨٨.

(٣) محمد العجيمي، في الخطاب السردي، ص٩٤

(٤) انظر: كورتيس، مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية، ص٩٠.

(٥) نادية بوشفرة، مباحث في السيمائية السردية، ط.د (الجزائر: دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م)، ص١٠٤.

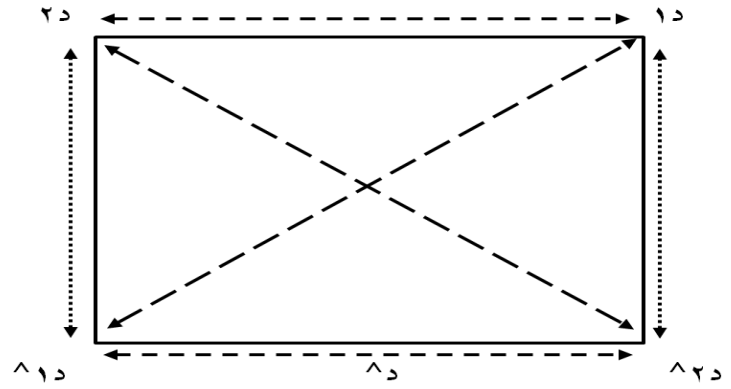
استند غريماس في بناء المربّع السيميائي إلى البنية الأولية للدلالة، والتي تتجلى على النحو التالي: حين تظهر الدلالة (العالم كدالٍّ في مجموعة أو نظام سيميائي ما) في إدراكها الأول، تُبرز نفسها محورًا دلاليًا، مما يجعلها تقابل (د^) بصفتها غيابًا مطلقًا للمعنى ونقيض للطرف (د). وإذا تُخيل (د) محورًا دلاليًا يتفرع إلى سيمين متقابلين[١]:

د١ ⟷ د٢

إن هذين السيمين يتجلى كل منهما بوضوح؛ ليعبرا عن وجود طرفين متباينين تمامًا[٢]:

د١^ ⟷ د٢^

يمكن إعادة صياغة مفهوم (د) بعد تفكيكه السيمي كياناً مركب يدمج بين (د١) و(د٢)؛ ومن هذا المنظور، يمكن تصوير البنية الأساسية للدلالة بالصورة التالية[٣]:



(٥) انظر: غريماس، في المعنى، ص٤٤، ٤٥.

(١) انظر: غريماس، في المعنى، ص٤٤، ٤٥.

(٢) المصدر السابق نفسه.

✦ **علاقة تناقض:** ←— — — — — —→

✦ **علاقة تضـادّ:** ←- - - - - - - - - - -→

✦ **علاقة تضمين:** ←·····→

٢-٢-١- علاقات المربع السيمائي:

قسَّم غريماس العلاقات القائمة بين أركان النّموذج إلى أربع علاقاتٍ:

✦ **التّراتبيّـة:** توجد بين (د١) و(د٢) و(د)، وعلى المستوى الأدنى بيّن (د١^٨) و(د٢^٨) و(د^٨)[١].

✦ **التّنـاقض**[٢]: تتجلى العلاقة بين (د١) و(د١^٨) وعلى المستوى الأدنى بيّن (د٢) و(د٢^٨) فإحدى الوحدتين تلغي الأخرى وتنقض وجودها، مما يجعل من المستحيل التوفيق بينهما أو إيجاد لغة مشتركة تجمع بينهما. لذا، يصبح الخيار محصورًا بين هذه أو تلك. وكما يبدو، يتكرر هذا النمط ذاته في العلاقة التي تربط (د٢) و(د٢^٨).

✦ **التّضادّ**[٣]: تتجلى العلاقة المتناقضة بين (د١) و(د٢) من جهة، وبين (د١^٨) و(د٢^٨) من جهة أخرى؛ حيث يقف كل منهما في مواجهة الآخر ويعكسه، ويُعتبر وجود أحدهما شرطًا ضروريًا لوجود الآخر. هذا التناقض يمنح فرصة لاستكشاف سمات معينة تنبثق من دلالة المتقابلين فعندما تُلفظ كلمة "أسود"، يتبادر إلى الذهن بشكل تلقائي ومضموني ضدها، وهو "أبيض"، ومن هنا يُستخلص مفهومي "لا أبيض" و"لا أسود"، اللذان يتجسدان في المحور الدلالي (د١^٨) و(د٢^٨). وذلك على عكس الوحدتين الدلاليتين المتضادتين

(١) غريماس، في المعنى، ص٤٧.

(٢) محمّد العجيمي، في الخطاب السّرديّ، ص٩٦.

(٣) المرجع نفسه

اللتين تُنفي إحداهما الأخرى نفيًا قاطعًا. وقد وصف غريماس العلاقة بين (د١^ و د٢^) بأنها علاقة (ما فوق الضدية).

التّضمين[١]: يقف في منتصف (د٢^) و(د١) من ناحية، وفي الجانب الآخر يتجلى بين (د١^) و(د٢)؛ حيث إن إثبات السيم (لا أسود) يتطلب حتمًا نقض السيم (أسود)، مما يمهد الطريق؛ لبروز السيم المضاد، وهو (أبيض) وإثباته. وغالبًا ما تكون السيمات المنفية بمثابة نقطة الانطلاق التي تسهل الانتقال نحو الوحدة السيمية المعاكسة، مما يضفي عمقًا جديدًا على فهم هذه الظواهر .

٢-٢-٢- أبعاد المربّع السيميائي[٢]:

تتضافر الأطراف السيمّية في تشكيلاتٍ مزدوجة تتكون من (اثنين في مقابل اثنين) وفق ستة أبعاد نظامية، مما يتيح استكشاف بعض المحاور الجوهرية:

- **المحوران:** يمثل (د) و(د^) تجسيدًا لعلاقة متناقضة. يمكن إطلاق لقب محور العقدة على (د) حيث يعد أساسًا يرتكز عليه (د١) و(د٢). بينما (د^) يجسد محور التناقضات بين (د١^) و(د٢^) بالنسبة لـ(د١) و(د٢). هو إذنًا مركز الحياد الذي ينفصل بوضوح عن (د١) و(د٢) إذ يمكن اعتباره كيانًا يتجاوز انتماءاتهما.
- **قطران:** إنّ د١ + د١^ تجسد القطر الأول، في حين أن د٢ + د٢^ تبرز القطر الثاني، وكل قطر يرتكز على صلة التناقض. ويُحدد القطر الأول

(٤) المرجع السّابق، ص٩٦، ٩٧.

(١) غريماس، في المعنى، ص٤٧، ٤٨.

بواسطة العلاقة التضمينية التي تشدّ خيوط الارتباط بين د١ + د٢^ ود٢ + د١^.

٣- التجلي الخطابي في رسمة الكاريكاتير:

تشحن البنية الخطابية في هذه المرحلة المكون السردي بشحنة دلالية. و

٣-١- المكون التصويري/ التيماتيكي:

القصة المحكية في هذا الرسم الكاريكاتيري تم التعبير عنها بواسطة الصور والتي يمكن اعتبارها عناصر الرسم الكاريكاتيري (وضعيات الجسد، الألوان، الجبل، السماء، اللافته...).

يمثل استخدام الرسم للمكون التيماتيكي استثمارًا دلاليًا مجردًا، طابع مفهومي خالص؛ يساهم في تشكيل العنصر البصري للرسم، ويضفي عليه دلالة واضحة. هذا التركيز يساهم في تقليص القيم الدلالية الأخرى التي قد تحملها الصورة، ولكنها بعيدة عن المعنى المراد إيصاله. وبالتالي، فإن الرسم المعني يتناغم فيه المكونان التصويري والتيماتيكي؛ لخلق معنى محدد، ونقله إلى المتلقي، مما يفرض عليه الربط بين هذين العنصرين؛ ليتمكن من تأويل المعنى بطريقة تتماشى مع قصدية الرسم.

٣-١-١- المكون التيماتيكي:

يتجلى العنصر التيماتيكي في العمل الفني من خلال الصراع بين الذات والعامل المعارض المتمثل في المجتمع. تتفاعل جميع مكونات هذه الإرسالية في إطار دائرتها التيماتيكية الأساسية. لذا، لا فهم الرسالة الضمنية للرسم الكاريكاتيري إلا من خلال وضعها في سياق الصراع بين قوى تسعى جاهدة؛ لتحقيق النجاح، وأخرى تسعى إلى عرقلة هذا المسعى. وهذا يتجسد بوضوح في اللوحة الأولى حيث يسحب المجتمع الذات نحو الخلف، محاولًا إعاقة تقدمها. بينما تعكس اللوحة الثانية التحول الذي أصاب المجتمع المعارض، الذي تفوه بعبارة (حنا فخورين فيك) التي تحمل في طياتها الصدق، والكذب.

وكما تشير الإيماءة الرمزية بإصبع الإبهام إلى الموافقة والدعم والتشجيع، ولكنها تأتي بأسلوب شكلي؛ فقد كان المجتمع في اللوحة الأولى معارضًا، والآن يتظاهر بدعم الذات وتشجيعها، في تناقض مع ما يختزنه في أعماقه.

تظهر لافتة "النجاح" في اللوحتين، ولكن في اللوحة الأولى تتجلى بمفردها، دون أن يرافقها أي تعبير آخر. بينما تعود اللافتة لتظهر في اللوحة الثانية، مع حضور العبارة التي تفوها بها العامل المعارض وهي (حنا فخورين فيك)، وهي تعبير عامي يحمل في طياته معنى الضمير المنفصل (نحن). وتتكون العبارة من مبتدأ (حنا)، الذي يشير إلى الجماعة، وخبر (فخورين)، إضافة إلى جار ومجرور (فيك) يتعلق بالخبر. لذا، فإن هذا التعبير ينبع من لسان الحياة اليومية، مما يضفي عليه طابعًا حميميًا ومألوفًا.

٣-١-٢- المكون التصويري:

أسهم المكون التصويري في تجسيد الصراع بين (الذات: الرجل النحيل)، (العامل المعارض: المجتمع) بشكل جليّ. ولتأكيد ذلك يمكن استقراء اللوحتين من خلال مجموعة من الصور المتناقضة مثل: (النجاح/ الفشل، الصمود/ الانكسار، المساعدة/ الإعاقة، الفرد/ المجتمع، التوقع/ الواقع، العزيمة/ الاستسلام، الصبر/ الجزع، اليأس/ الأمل، القمة/ القاع، العلو/ الهبوط، النحيل/ البدين، الجهد/ الكسل، القلق/ الاسترخاء، اللامبالاة/ الاكتراث، السماء/ الأرض، الكبر/ الصغر، التشجيع/ الإحباط، الصعود/ النزول....).

وظف المكون التصويري، لتقديم المعطيات المتعلقة بالذات (الرجل النحيل)، والمعارض (المجتمع) من خلال توظيف الملامح، وأشكال الملابس وألوانها، مما يسهم في تحديد الهوية ويشير بوضوح إلى المجتمع الخليجي بشكل عام. فالزي التقليدي يمثل علامة بارزة للهوية الثقافية للرجال، مما يضفي على الرسالة طابعًا ينم عن الواقع والتحديات الاجتماعية التي يمكن أن يواجهها الأفراد في هذه البيئة. وبالتالي تعكس الصور الأيقونية حقيقة الواقع.

يشير الشارب الخفيف عند الذات، والمعارض إلى مرحلة الشباب. وتجلى الفارق بين الذات والمعارض من خلال المكون التصويري، وتجسد ذلك في الهيئة الجسدية للرجل الأول (الذات) والذي يتسم بالنحافة والضمور، والذي ألقى ظلاله على ملامح وجهه، التي لا يبرز فيه سوى النظارة والأسنان التي يضغط عليها بقوة. في المقابل العامل المعارض (المجتمع) ؛ ليمثل نقيض الذات، حيث أتى الجسم ممتلئًا، مما ترك أثره على الوجه، الذي لم يُبرز فيه سوى الأنف والفم.

وعليه فإن المكون التيماتيكي يُحيل على طبيعة الصراع بين الذات، والمعارض، والاختلافات بينهما، ويُحيل إلى الواقع. وكما عمل على توجيه قراءة المكون التصويري، محلقًا في فضاء معناه بطريقة صحيحة، مع ضبط باقي الدلالات المحتملة، والبعيدة عن الرسالة الحقيقية التي يسعى إليها الفنان.

٣-٢- الدور التيماتيكي والممثل:

من خلال عرض خلال عرض المكون التصويري، يمكن تنظيم الصور ضمن مسار تصويري يُختزل إلى تيمات ينبثق منها الدور التيماتيكي للمثل.

تتألف الرسمة المعنية من مجموعة من الصور المتناغمة التي تجسد (الذات)، وتصور صراعاتها ومعاناتها عبر صور: مثل: (الصامد، العازم، الصابر، النحيل، المجتهد، القلق، اللامبالي، الصاعد....). تنتظم هذه الصور ضمن مسار تصويري يمكن أن نطلق عليه (مسار النجاح). هذا المسار يُختزل في تيمات ينبثق منها الدور التيماتيكية للمثل (الذات)، والمتمثلة في (المجتهد، الطموح، المثابر، المتفائل، الشغوف، الطموح).

أما بالنسبة للعامل المعارض (المجتمع)، فإن الرسمة تحتوي على مجموعة من الصور المترابطة التي تسلط الضوء على صفاته، مثل: (الإعاقة، البدانة، الإحباط، الفشل، الإحباط، .....)، والتي تنظم في مسار يُعرف بـ(مسار التحدي). يُختزل هذا المسار إلى تيمات ينبثق منها الدور التيماتيكي للمثل

(المجتمع)، الذي يتحول موقفه في اللوحة الثانية إلى داعم ومشجع يظهر عكس ما يبطن، والمتمثلة في: (المتلون، المحبط، والمعيق....).

٣-٣- العامل والممثل:

انطلاقا من تحديد (الأدوار التيماتيكية) لـ (المثلين المتمظهرين) في الرسمة الكاريكاتيرية، ومن العرض السابق في المبحث لـ (الأدوار العاملية التي أنجزها هؤلاء الممثلون)، يتبين أن هناك ممثلين يؤدون (دورًا عامليًا) إلى جانب أدائهم دورًا أو (أدوارًا تيماتيكية) أخرى.

يؤدي الممثل (الرجل النحيل) أدوارًا تمثيلية تتمثل في (الذات، والمرسل، والمرسل إليه)، فضلاً عن أدائه لأدوار تيماتيكية. بينما يؤدي الممثل (المجتمع) دورين عاملين يتجليان في العامل (المعارض، والمساعد في اللوحة الثانية)، إلى جانب تأديته لمجموعة متنوعة من الأدوار التيماتيكية.

٣-٤- الزمان والفضاء:

يمكن ضبط الزمن من خلال الرسم؛ إذ تعبر اللوحة الأولى عن ماضي الذات، مظهرةً التحديات التي واجهتها، بينما تجسد اللوحة الثانية التحول الذي طرأ على الذات، مما أتاح لها الارتباط بقيمتها الجوهرية المتمثلة في "النجاح". وهكذا، تعكس اللوحة الثانية الزمن الحاضر؛ فالذات من تخطي المعوقات وبلوغ حلمها المتمثل في تحقيق النجاح.

استطاع الرسام أن يخلق وهماً واقعياً من خلال تمكين العوامل من التعبير عن وجودها عبر أفعالها وكلماتها، وملامح وجوهها. وكأن هناك حوارًا يدور، ولكنه من نوع مختلف، حوار يفرضه طبيعة الرسم الكاريكاتيري.

يرتبط مفهوم الفضاء عند غريماس بنموذج عام يقترن بالمسار السردي للذات، حيث يتوزع هذا الفضاء وفق سلسلة من المحطات التي لا تُعنى إلا بما تقتضيه رحلة (الذات) نحو غاياتها المنشودة. وتتيح هذه المحطات خلق مجموعة من القرائن الشكلية التي تسهم في تفكيك الحكاية إلى مقاطع متمايزة. وكما يتوزع هذا النموذج، كما أُشِير إليه سابقاً، إلى نوعين رئيسيين: (الفضاء الاستهلالي والفضاء الإنجازي) الذي يتضمن (فضاء الاستعداد، وفضاء النصر).

لا يظهر الفضاء الاستهلالي في اللوحة، إذ يصعب تسليط الضوء في الرسمة الكاريكاتيرية على جميع المراحل التي تمر بها الذات؛ نتيجةً لطبيعتها المختزلة. وقد يمثل موقع الذات في اللوحة الأولى الفضاء الإنجازي الذي يؤطر التجربتين (التأهيلية والرئيسية)؛ أي الشروط الضرورية لأداء الفعل. أما فضاء الاستعداد فهو النقطة المحورية التي تعكس التحول، وهو مغيب في الرسم الكاريكاتيري الذي اكتفى بنقل حالة الانتقال من الانفصال إلى الاتصال بالموضوع القيمي. بينما يظهر فضاء النصر في اللوحة الثانية التي تعلن عن انتصار الذات في صراعها، واستحواذها على الموضوع القيمي، من خلال وقوفها شامخةً في أعلى الجبل حيث النجاح والفوز.

ووظف الرسام الفضاء في اللوحتين؛ إذ يظهر فضاء واسع في أعلى اللوحة يوحي بطول المسار الممتد. كما يعكس الفراغ في الجبل عمق المجال، ويمنح شعورًا بحركة الشخصيات في طريقٍ انحداري. أما الفراغ بين الشخصيتين في اللوحة الأولى فهو ضئيل؛ إذ يسيران في مسارين متباينين: أحدهما يسعى نحو هدفه، بينما الآخر يهدف إلى عرقلة الساعي وإحباط مساعيه؛ ليجسد الصراع بين الذاتين المتواجهتين وهو المحور الرئيسي الذي تتجلى من خلاله حكاية الرسم.

يظهر الفراغ في اللوحة الثانية بصورة مغايرة تمامًا عن اللوحة الأولى؛ حيث اتسع الفضاء بين الشخصيتين بشكل ملحوظ، مما يدل على انقطاع الصراع الذي كان يجمعهما. وتساهم صورة الرجل النحيل المتواجد في قمة الجبل، مقابل الآخر الذي يتراءى في القاع، في تسليط الضوء على نتيجة الصراع بشكلٍ واضح.

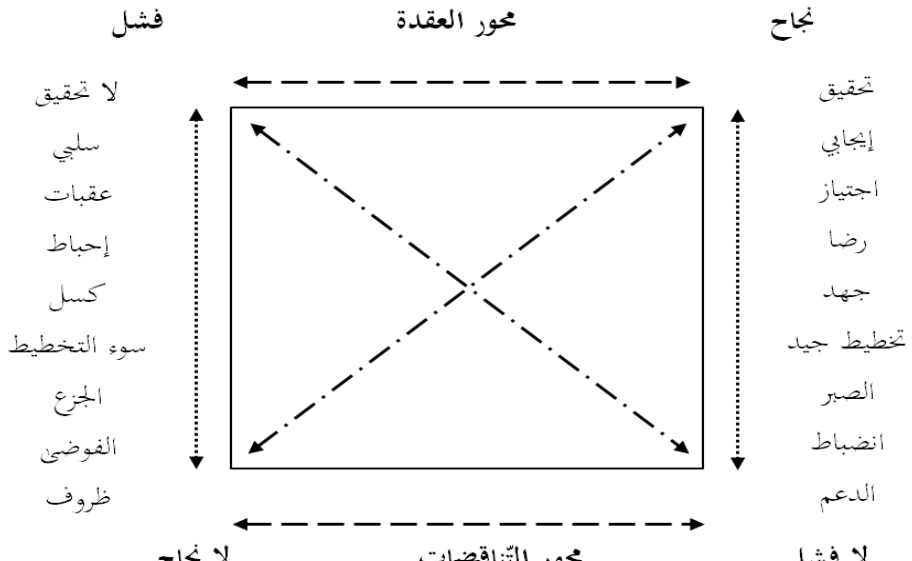
٤- المحايثة في رسمة الكاريكاتير:

يكشف المكونان (السردي، والخطابي) اللذان يقعان في المستوى السطحي على وجود مجموعة من (الثنائيات الدلالية) التي تقوم بينها علاقات (تقابلية) تؤسس التنظيم الدلالي للرسم الكاريكاتيري والتي يمكن رصد بعضها كالآتي: (النجاح/ الفشل)، (الفرد/ المجتمع)، (العزيمة/ الاستسلام)، (الأمل، واليأس)،

(الجهد، الكسل)، (العلو، والهبوط)، (التوقع، الواقع)، (السخرية/ الإشادة)، (الرضا/ الإحباط).

تستنبط هذه الدلالات الثنائية (المتقابلة) وفق علاقة (الاختلاف) التي تجمعها، وتمثل الثنائية (النجاح والفشل) التقابل الرئيسي التي تتولّد منها الثنائيات الدلالية الأخرى، وجميع المعاني والدلالات في الرسم الكاريكاتيري.

ويمكن تمثيل البنية الدلالية (النجاح / الفشل) على المربع السيميائي، بهدف الوقوف على سلسلة من العلاقات (الضدية، التناقض، التضمين)، ومن ثم يمكن تصور الخطوط العاملة لاشتغال النص السردي؛ إذ إنَّ عملية إدراك الشيء تتطلب إسقاط الحد المناقض من أجل نفي الحد المعاكس.



- **علاقة تضـادّ:** ←— — — — — —→
- **علاقة تناقض:** ←— · — · — · — · —→
- **علاقة تضمين:** ←.....→

ارتكز تأسيس الدلالة في الرسم الكاريكاتيري على القيمتين الخلافيتين التي تمثلت في الثنائية (نجاح / فشل) التي تنتظم وفق المحور الدلالي:

- **علاقة ما فوق الضدية:** بين (النجاح/ الفشل) فالنجاح ضد الفشل، والعكس صحيح، غير أن ذكر الفشل يستدعي النجاح؛ إذ يستدعي أحدهما الآخر رغم عدم توافقها وقيامها على علاقة التضاد.
- **علاقة التضاد:** بين (لا فشل/ لا نجاح)؛ إذ أنهما قد يجتمعان معًا في آنٍ واحدٍ، وهو ما تمثله الذات في المرحلة الأولى، فـ(الذات) وقفت في منتصف طريقها؛ بسبب المعاقات التي كانت تحول بينها، وبينها موضوعها القيمي.
- **علاقة التناقض:** بين (النجاح/ اللا نجاح) فإحداهما تنفي الأخرى وتنقضها، ومن ثم لا يمكن أن يوجد أحدهما مع الآخر، وعلى النحو نفسه بين (الفشل/ اللافشل).
- **علاقة التراتب:** بين (النجاح/ الفشل) وفقًا للمحور الدلالي الذي يجمع بينهما، والذي يتمثل في (النتائج)، وبين (اللا نجاح/ اللا فشل) وفق محورها الدلالي (اللانتائج).

الخاتمة

الحمد لله الذي أتم عليَّ نِعَمَه وأفضاله، وأعانني على إتمام هذا البحث، فقد تداركني بلطفه ورحمته في رحلتي البحثّية.

ناقش البحث موضوع (**الإرْسالِيَّةُ فِي رُسُومِ الكاريكاتير أَعْمالُ عَبْدِ اللّه جابِر أَنْمُوذَجًا دِراسَةٌ سِيمْيائِيَّةٌ**) محاولًا استجلاء الحدود الفاصلة بين الخطاب السَّرديّ ورسوم الكاريكاتير من خلال تحليل عناصر السّرد الحكائيّ في رسمة عبد الله جابر من المنظور السيميائيّ بوجهٍ عام، واستنادًا إلى نظريّة غريماس بوجهٍ خاص، وقد توصّل البحث إلى عددٍ من النتائج:

- أبرز النموذج العاملي، والبرامج السردية عنصر الصراع المحتدم بين الذات والعوامل المعارضة والذي يصل إلى ذروته بسبب نقص العوامل المساعدة للذات أمام التحديات المتمثلة في انحدار الجبل ووعورته وطول الطريق، والمجتمع. وأفقد هذا الأخير الذات كفاءتها المتمثلة في (القدرة على الفعل) والتي منعتها من تحقيق الفعل. ومع ذلك، تمكنت الذات من خلال قيامها بالبرنامج السردي الاستعمالي الثاني مستندة إلى عوامل داخلية مثل: (الاستمرار والصبر، وعدم الاستسلام أمام التحديات من اكتساب الكفاءة، والاتصال بالموضوع القيمي المتمثل في (النجاح).
- أسهم البرنامج السردي في استكشاف الحالات والتغيرات التي شهدتها الذات في أثناء سعيها المستمر للاتصال مع موضوع القيمة.
- يعكس الرسم الكاريكاتيري لأول وهلة بساطة البرامج السردي، ولكن عند الغوص في أعماق التحليل يتبين العكس؛ إذ استطاعت الذات، بعد الاستعانة ببرنامج سردي آخر (الاستعمالي الثاني)، أن تُحسن من كفاءتها، وتنتقل إلى الطور الثاني من أطوار المسار السردي، والمتمثل في (الأداء).

- يسلط الكاريكاتير الضوء على طوري المسار السردي الكفاءة والأداء، والتي تشكل ملامح التحولات بين الحالات، لذا فإن الرسم يتجه نحو البعد التداولي بقدر أكبر –نسبيًا– من البعد المعرفي الذي يتجلى في (التفعيل والتقويم).
- يمكن تطبيق النموذج العاملي بكلتا الصفتين الساكن والمتحرك على رسوم الكاريكاتير، مما يدل على شمولية النموذج المقترح من طرق غريماس وفعاليته الإجرائية.
- شكَّل كلٌّ من: الزّمان، والفضاء، فضلًا عن الشخصيّات والعوامل مكوّنًا أساسيًّا من مكوّنات رسم الكاريكاتير عند عبد الله جابر؛ إذ شكل الزّمان والفضاء الإطار الّذي يضم أفعال الشخصيّات والأحداث.
- أفضت دراسة (الممثّل) في الرسم الكايريكاتيري إلى الرّبط بين (المكوّن السَّرديّ) و(المكوّن الخطابيّ)؛ إذ اكتسب الممثّل هوّيته الثقافية، والاجتماعية بصورةٍ تدريجيَّةٍ عن طريق الصّور المتناثرة في الخطاب التي تحدّد صفاته والدّور التيماتيكي الذي يؤدِّيه.
- رغم أنّ البحث حاول الإحاطة بأغلب الإجراءات السيميائيّة السَّرديّة لغريماس في تحليل الرسم الكاريكاتيري إلّا أنه تجاوز بعضها، كونها لا تتلاءم مع طبيعة الرسم الّذي يتّسم بالتكثيف وبالقيود الإيقاعيّة التي يفرضها على الرسام.
- أظهرت الدّراسة مدى صلاحيّة (نظريّة غريماس) لتّحليل الرسوم الكاريكاتيرية من خلال تحليل رسمة كاريكاتيرية لعبد جابر، كما أظهرت استجابة الفنون عامة؛ لإجراءات الدراسات الحديثة دون أن يُطفِئ ذلك من بريقها وجماله الفنّيّ.

المصَادِر والمرَاجِعِ

أولًا الكتب:

١. جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ط١ (القاهرة: ميريت للنشر والمعلومات ٢٠٠٣م.

٢. الجيرداس جوليان غريماس، في المعنى" دراسات سيميائيّة"، تعريب: نجيب غزاوي، ط.د (اللاذقية: مطبعة الحداد، ١٩٩٩م).

٣. رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التّحليل السيميائيّ للنّصوص "عربي – إنجليزي – فرنسي" ط.د (الجزائر: دار الحكمة، ٢٠٠٠م).

٤. سعيد بنكراد، السّيميائيّات السّرديّة "مدخل نظري"، ط.د (الرّباط: منشورات الزّمن، ٢٠١١م).

٥. سعيد بنكراد، السيميائيّات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط٣ (سوريا: دار الحوار للنّشر والتّوزيع ٢٠١٢م).

٦. سعيد بنكراد، سميائيات النّص مراتب المعنى، ط١ (الجزائر: منشورات الاختلاف ١٤٣٩هـ/٢٠١٨م).

٧. السعيد بوطاجين الاشتغال العاملي دراسة سيميائية غدا يوم جديد لابن هدوقة عينة، ط١ (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٠م).

٨. فريق إنتروفرن، التحليل السيميائي للنصوص: مقدمة نظرية تطبيقو ترجمة: حبيبة جرير، عبد الحميد، مراجعة: عبد الحميد بورايو، ط. د (دمشق، دار نينوى، ١٤٣٣هـ).

٩. محمّد العجيمي، في الخطاب السردي نظريّة غريماس (GREIMAS)، ط. د (تونس: الدار العربيّة للكتاب،١٩٩١م).

١٠. نادية بوشفرة، مباحث في السيمائية السردية، ط.د (الجزائر: دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٨م).

١١.نصر الدّين بن غنيسة، فصول في السيميائيّات، ط١ (إربد: عالم الكتب الحديثة، ٢٠١٠م).

ثانيًا: الدوريات:

١. إبراهيم عبد الله، "من وهم الرّؤية إلى وهم المنهج"، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، بيروت،١٩٩٣م ع١٠٠- ١٠١.
٢. جوزيف كورتيس، " التصويري والثيمي مقاربة سيميائية" ترجمة: سعيد إدريس، مجلة علامات ١٩٨٥م، ع٤.
٣. ديك جويتي، "الكاريكاتير ... فن اللحظة الراهنة" مجلة المعرفة، ع٥٨٦، ٢٠١٢م.
٤. الرفاعي، محمد خليل، (٢٠٢٠م)، دورة في "فن التصوير الصحفي"، الجامعة الافتراضية السورية ٢٠٠٠م.
٥. زهرة المنصوري، سيميوتيقا التواصل في الخطاب السينمائي، رسالة دكتوراه، جامعة ابن زهر ٢٠٠٠م/٢٠٠١م
٦. سحنين علي، "البنية الأولية للدلالة في نظرية غريماس"، مجلة طنجة الأدبية، ع٣٩، ٢٠١٢م.
٧. سعيد بنكراد، "المصطلح السّميائي الأصل والامتداد"، مجلّة علامات، المغرب، ع١٤، ٢٠٠٠م.
٨. عادل ثابت، "فن تشكيلي – الكاريكاتير الدور السياسي والاجتماعي" مجلة القاهرة، ع٨٢ ١٩٨٨م.
٩. عدنان نوري المغامسي الحربي، سيميائية كاريكاتير حماية النزاهة ومكافحة الفساد في المواقع الإلكترونية للصحف السعودية اليومية، المجلة المصرية لبحوث الرأي العام، مصر، مج١١، ع١١، ٢٠٢٣م.

١٠.نزار التجديتي، "السيميائيات الأدبية، لآلجرداس ج. جريماس" ع١، مجلة عالم الفكر، ٢٠٠٥م.

١١.يوسف وغليسي، "السردية.. قراءة اصطلاحيّة"، مجلة البيان الكويتيّة، الكويت، ع٤٠١ ٢٠٠٣م.

ثالثًا: المواقع:

١. عبد الله جابر ومسيرة ٢٠ عامًا في رسم الكاريكاتير.. كيف وثّق عبد الله الجابر بصمته في فن الكاريكاتير، مقطع يوتيوب، قبل أربع سنوات:
https://youtu.be/AjdGTB3jv_U?si=3CqsqpdZ_arumxkt

٢. مؤسسة هنداوي:
https://www.hindawi.org/contributors/38515157/

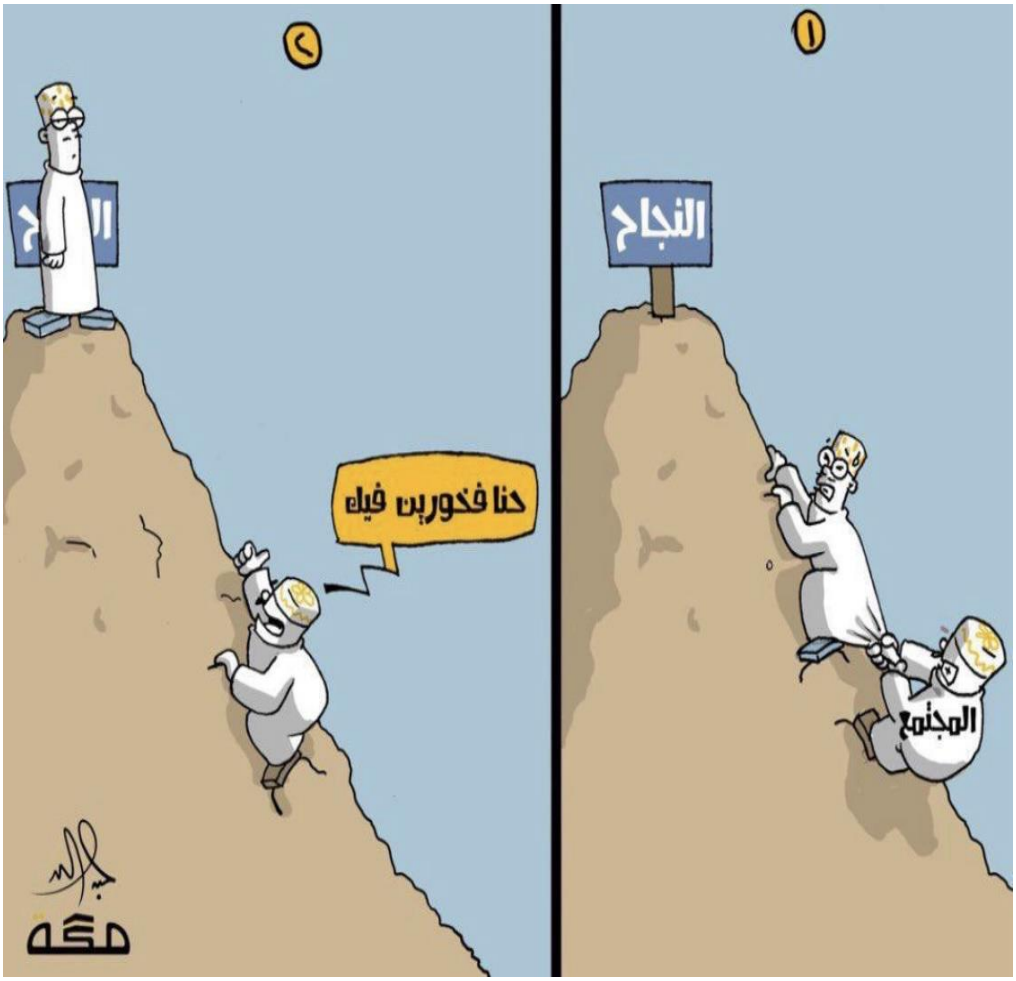
٣. مؤسسة هنداوي:
https://www.hindawi.org/contributors/63907360/

٤. مريم الجابر، موقع قناة العربية، ٢٠١٧م:
https://www.alarabiya.net/saudi-today/2017/02/04/عبدالله-جابر-أنا-محظوظ-والمزاجية-تلعب-بريشتي

٥. ويكيبديا:
https://en.wikipedia.org/wiki/Colonel_Blimp

6. ياسمين محمود، موقع المرسال، ٢٠٠٢م:
https://www.almrsal.com/post/447995.

مُلْحَقُ الرَسْمَةِ الخاصَّةِ بِالتَطْبِيقِ



فَهْرَسُ الموْضُوعَاتِ

الموضوع	الصفحة
المُـقَـدِّمَــةُ	**١٨٥٣**
التمهيد	**١٨٦٠**
أولًا: بالرسام عبد الله جابر	١٨٦١
ثانيًا: سيميائيّة ألجيرداس جوليان غريماس السّرديّة	١٨٦٣
ثالثًا: رسوم الكاريكاتير	١٨٧٠
المبْحَثُ الأَوّلُ: بَيْنَ التَجَلِّي وَالمُحايَثَةِ	**١٨٧٥**
١. النموذج العاملي	١٨٧٥
٢. البرنامج السردي	١٨٧٩
٣. رسمة الكاريكاتير بين التجلي والمحايثة	١٨٨٨
المَبْحَثُ الثانِي: التَجَلِّي وَالمُحايَثَةُ	**١٨٩٤**
١. التجلي (المكون الخطابي)	١٨٩٤
٢. المحايثة (المستوى العميق)	١٩٠٤
٣. التجلي الخطابي في رسمة الكاريكاتير	١٩٠٩
٤. المحايثة في رسمة الكاريكاتيري	١٩١٣
خاتمة البحث	**١٩١٦**
المصَادِر والمرَاجِع.	**١٩١٨**
مُلْحَقٌ بِالرَسْمَةِ الخاصَّةِ بِالتَطْبِيقِ	**١٩٢١**
فَهْرَسُ الموْضُوعَاتِ	**١٩٢٢**