• 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 الر سوم والتي تمثلتْ في الشخصياتِ الثابتة وتسميّتها، 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 تَشــكُّل ثقافة الفنّ، ينســاب الكلام مُنطلِقاً مِن نقطة التلاقي بينَ الفنون؛ مِن صُــحبة الفنون القديمة قِدمَها، وعند ظهور بَوادرِ أولى المحاولات التي أماطتْ اللثام عَن شبكة علاقاتها التداخليّة؛ وشائجها، وتعالق الأنساق فيها. فَيقتاد بنا المخزون التاريخي للفنّ المُــوغَل 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)" ـــــــ (Wells, 2008: 13) مصطلحٌ يَحمل حقلاً واسعاً مِن المعاني هي التقليد، التمثيل، التشابة غير المحسوس، التنكّر، وفِعل التعبير والتشبيه وتقديم الذات. وحمّل "أرســطو" 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 ـــــــ وَفقاً لِما نصّ عليه في كتاب (فنّ الشعر) ـــ "باعتباره صانعاً لِما عَجزتْ به الطبيعة عَن تحقيقه". (أرسطو، ۱۹۷۳: ۱۲). فعَصــى هذا التعريف أنْ يبقى ثاوياً في دائرة الفنون البصــريّة وحكراً لها، وطوى في حَوزته النحت، الموسيقى، الشعر، والأدب، والفنون الأخرى أيضاً، بلْ شَمِل الصناعات المهنيّة كالتجارة وغيرها التي أدرجَها مُنظِّر المُــحاكاة ضِــمنَ المعارف الإنتاجيّة المعنيّة بصُنع الأشياء.

وشكّلتْ القضيّة الفلسطينيّة مادّة دَسِمة في أدب النضال والمقاومة ولمْ يَزَلْ ينهل مِن منهلها الأدباء الفلســطينيون. ونظراً للدور الريادي الذي أدّته رســوم "ناجي العلي" الكاريكاتيرية في التنميّة الســياســيّة والأثر الذي تركه الرسّــام على الوعي الجماعي، وإضاءته على عدم الخضوع للتطبيع والمهادنة بفنّه الإبداعي الراقي، وباستخدام العديد مِن مكوّنات الحكي؛ منها تزويد الرســوم بالنســيج اللغوي، بلْ اســتطاع أنْ يحدث

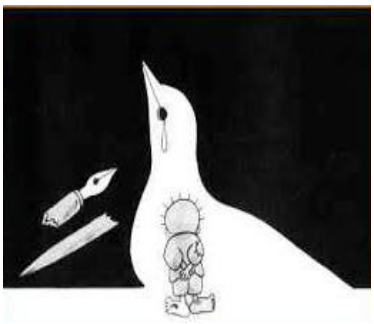
بالريشـــة ثورة في الأدب والفنّ جنباً إلى جنب الثورة المقاومة وهذا ما دعا البحث أنْ يتّخذ مِن أعمالهما مادّة له. فرأى البحث أنْ يجعل أعماله محطّ اهتمامه في عمليّة. أمّا عَن التداخل الفنّي والسّـردي في رسـومه، فالحافز لاختياره هو كونه مِن الدراسـات الحديثة التي مِن شـــأنها أنْ تَرأب الصّـــدعَ بينَ الفنون وتســـهم في الحركة النقديّة الحديثة. كما أنّ هذا الموضوع يُعتبر بنوع ما توسّعاً في مجال السّرديّة ودراساتها.

٢. ثيمات الأسود

في رســوم "ناجي العلي" الكاريكاتيريّة يحتلّ الأســود في لوحاته الحيّز الأكبر في عدة الثيمات:

أ. ثيمة الظلام والعتمة

يظهر الظلام والعتمة عادة ما في اللوحات التي يشـــكّل السَّـــواد فيها خلفيّة اللوحة إذْ يغطّي معظم الفضـــاء. اتّســـمتْ هذه اللوحات بِعدّة ســـماتٍ منها: أوّلاً القلّة في عدد الشـخصـيّات الآدميّة وغير الآدميّة، الإنسـانيّة والمـُـــؤنسـنة وغالباً ما تظهر في هذه اللوحات شخصيّة واحدة وعادة ما تكون مُؤنسَنة. ثانياً أنّها تحمل طابع الدّمار، والموت، والفقد، والخســـران. ثالثاً يســـودها الحُزن وحالة مِن اليأس والإحباط بلْ إنّ الشـــعور بالإحباط يعتري المتلقّي قبل أي شعور آخر.



في الرسـمة الأولى ترسـم ريشـة "ناجي العلي" مشـهد قصـفٍ ودمارٍ خلّفته الطائرات

الإســرائيليّة على مخيّمات اللاجئين في لبنان. قديفة تســقط مِن الأعلى فتســتقبلها حمامة بيضــاء فاتحة فمها لها. والحمامة التي ترمز إلى الحبّ والسّــلام – وفق الرموز 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 بالتقاطها للقذيفة تحاول أنْ تُضحّي بنفسها لِــتعيقَ دون الدمار الأكثر ولإبقاء جذوة المقاومة مستمرّة بعد أنْ قضى القصف على كلّ شيء كما يبيّنه المكان المدمّر وأشلاء الأطفال القتلى ودماءهم المُــراقة. و"رأى فيها "العلي" السلاح المعنوي الذي يشكّل الرافعة الحقيقيّة للجبهة العســكريّة معتبراً أنّ المقاومة يجب أنْ تكون شــاملة". (الفقيه، ۲۰۰۸: ۷۳) و"حنظلة" الشــاهد الدائم فيتخلّى عن هيئته المعهودة (عاقداً يديه) ويتفاعل مع المشــهد ثائراً، ليعينَ الحمامة. يصــوّر "ناجي العلي" المشــهد ببالغ الحُزن وفي فضاءٍ سوداويٍ بحت لا يوجد فيه سوى إمارات الأسى والإحباط الشديد. فاستعان بالأسود لإلقاء معنى الظلام، وكون الفضاء معتّماً مأساويّاً فيه حمولة دلالية هي دلالات الإحباط، الحُزن، والمأساة.

الرسمة التاليّة تحاكي الأولى في كون أيقونة الحمامة الرمزيّة الشخصيّةَ الأساسيّةَ الوحيدة في اللوحة، وفي كونها بؤرةَ الصــورة بحجمها الأبيض المتداخَل في الحيّز الأسود والظلام البحت. ترثي الحمامة في هذه الرسمة، القلم المكسور الذي يرمز إلى حريّة التعبير والمقاومة بالقلم والتي مُنِعت هي الأخرى. فتذرف دمعة وهذه المرّة تتفاعل مع الحدث في المشــهد بطريقة أخرى؛ أنْ تصبح شــبيهة وخليفة له. في هذه الرسـمة أيضـاً يغطّي الظلام المسـاحة ليدلّ على حالة مِن الحزن المخيّم على فضـاء اللوحة. الظّلام هنا هو الظلم وسلطة القهر والاختناق.

ب. ثيمة الليل

يفرّقها عن ثيمة الظلام والعتمة في اللوحات مِن حيث احتفاء فضــاء اللوحة بالسَّــواد،

قرينة الهلال الذي يرافق ثيمة الليل. وللهلال دلالات رمزيّة أخرى يوظّفها "ناجي العلي" في رسومه الكاريكاتيريّة. ظلام الليل وترقّب القمر والهلال فطالما كان يدّل على إثارة مشاعر الحزن والآلام الدفينة.

في اللوحتينِ شخصيّة واحدة (المرأة/ "فاطمة" البطلة) تحتلّ بؤرة الصّورة وتميل إلى الجانب الأيمن للوحة الذي هو الجانب الأهمّ في الثقافة العربيّة والإسلاميّة؛ إذْ إنّها تخطّ للكتابة مِن الجانب الأيمن. يؤدّي الهلال دوراً هامشيّاً في اليسار. و"في الرموز العالميّة فالهلال يرمز إلى الأنوثة" (شواليه وكربران، ١٣٨٥: مج ٥) لذا يكون ذا صلة بالشخصيّة الأيقونيّة للوحة التي ترمز إلى فلسطين. هي كسيرة لا تقوى على النهوض لكنّها سكنٌ لأبناءها وذلك بدلالة الليل. تحتضن أولادها كما تحتضن "حنظلة" الذي جلب لها زهرة. إنّما الليل في هذا الرّسم الكاريكاتيري فضلاً عن إثارة مشاعر الحزن، يحمل دلالة إيحابيّة وهي الهدوء والأمان. في اللوحة الثانية، يتبيّن مِن التعليق اللغوي على الرسم وبقرينة الهلال بصفته رمزاً إسلاميّاً، أنّ المشهد يصف ليلة عيد الفطر في فلسطين، لكنّ فاطمة الأمّ/ فلسطين، تحمل لأبناءها سلاسل الأسر بدل الكعك. كما أنّها تذرف دمعتين مِن عينٍ ودمعة مِن أخرى؛ دمعتينِ لأبناءها المُعتقلين في غزّة، وفي الأراضي المحتلّة ودمعة للاجئين والنائين عن الوطن. ليلة العيد مِن شأنها أنْ تدلّ على الفرح والسرور، لكنّ "العلي" حمّلها دلالة نقيضة هي دلالة الأسى والأسر. تعكس حالة عيني "فاطمة" المحبوستين خلف القضبان، هذه 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)

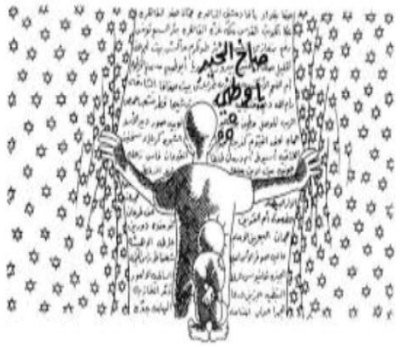
الرسمة الثانية تتقاسمها دلالات النسيج اللغوي لشاهد القبر في مفارقة استلّها الرسّام مِن تناصّ عبارة "رينه ديكارت"[۱] الشهيرة: (أنا أفكّر إذاً أنا موجود). تختلف هذه الرسمة عن الأولى في كون الهلال على الجانب الأيمن؛ حيث القبر وشاهده. ويُؤنسن "العلي" الهلال في هذه اللوحة؛ لأنّه يبدو محاوِلاً قراءة نصّ الشاهد. 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، ٢٠٠٥: ٥) 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 يزبح "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 أيضــاً له حمولاته الدلاليّة والأيديولوجيّة في رســوم "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 أيضــاً بيضــاء 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 الإسـرائيلي الهارب الذي تظهر عليه إمارات الخوف والرعب. والمشـهد وإنْ ظهر في جوٍ مُعتَّم إلّا أنّ كون الحجارة الكبيرة الناصـعة والأطفال حامليها في بؤرة الصـورة، يلفت الانتباه نحو البَياض. أمّا مظهر الجندي الهارب في الجانب الأيسـر فيدّل على كونه أعزل مقابل "انتفاضـة الحجارة". الرسـمة 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 الرسـمة الثانية فاختيار الفراغ والبَياض لها، يجعلها تندرج تحت ثيمة فوتوغرافيا الحرب. "تقدّم ثيمة فوتوغرافيا الحرب المدينة كنتاجٍ لكوارث مِن فعل البشـر. 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 الرّسـام على لسـان 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 رسـومه صـورة الشـهيد والشـهادة بدلالاتهما المعهودة. فتناول ثيمة الشـهيد في حيّز أبيض يُوحي بالنقاء وقد أطلق على ثيمة الشـهيد دلالتين هما العُرى الجسـدي وما يدّل على أنّ الفلسـطينين يقاومون عُزّلاً مِن غير سـلاح 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.

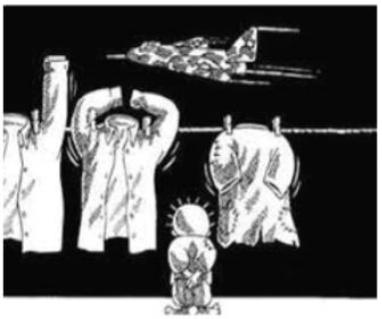
ج. ثيمة لوحة النصّ

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 بـــهذه الـــ"لا"ءات. والسّـواد الذي يغطّي اللوحة قد جاء به الرسّـام كخلفيّة كي تبرز الـــ "لا" بوضـوح أكثر ولتمثّل ثورة الكلمة، إلى جانب ثورة الريشـة. كذلك فإنّ عبارة "ناجي العلي" الشـهيرة: (لا لكاتم الصوت) تشكّل الجزء الأبرز والبؤرة الأساس في فضاء اللوحة. وقد استعان "العلي" بالخطّ الأبيض وعلامة ترقيم الانقطاع والحذف – كما فعل "إبراهيم نصـر الله" – في تدوين كلمة "الصـوت" المتقطّعة. فالنقاط الثلاث (...) فضـلاً عن كونها تقنيّة فنّية تدلّ على أنّ الهتاف خفض فانقطع بسبب إخماد صوت المناضل بعد مقتله، فإنّها أيضـاً تقنيّة لغويّة وعلامة ترقيم تدلّ على أنّ ثمّة ما حُذف مِن الكلام، ويسـتدعي ملء هذا الفراغ الوعي الجمعي. تسـتعين آلية التشـكيل في اللوحة بـــ"حنظلة" الذي "يُعدّ أيقونة فنيّة وسـياسـيّة في فنّ الكاريكاتير الفلسـطيني 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 حضـور النصّ الغائب واللحظة الغائبة. فعندما يترك رسّـام الكاريكاتير الفضـاء أبيض فارغاً، فهذا يعني ثمّة نصّ غائب قد يحمل دلالات أهمّ مِن النصّ المذكور، لكنّ الكلمات لا يمكنها أنْ تسـتوعبه وتعبّر عنه. فالغموض هذا وتوظيف تقنيّة النصّ الغائب ينطوي على أكبر قدر مِن الإحتواء والضـمّ والاسـتيعاب للدلالات التي تطمح الرواية إلى الاسـتحواذ عليها ومِن ثمّ تقديمها للمتلقّي. وربّما يقدّم هذا الغياب المتمثّل في الفراغ دلالاته بعدد المتلقّين فكما أنّ "نصـر 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 نصّـاً غائباً مُشـبَعاً بالأسـئلة الغائبة وأجوبتها. في التوظيف الأوّل يختار "العلي" الأبيض حيّزاً للوحة خلافاً للوحات التي رسمها في الفضاء الأسود فيكون هذا هو الفراغ الفنّي كثير الاسـتخدام في كاريكاتير الحرب. ومِن ثمّ يعمد إلى هذا الفراغ ليملأه ليس بالعبارات والتعليقات اللغويّة التي طالما يسـتعين بها ليُدلي برأيه بجدّية وصـرامة فيحيل سـخريّة السـياق الأيقوني إلى النقد الجدّي الصـارم، بلْ إنّه يسـتعين بعلامات الترقيم وبالتحديد علامة الاسـتفهام باعتبارها همزة وصـل بين الكلام واللاكلام؛ ليؤدي إلى فراغ آخر نابع مِن الأسئلة المسكوت عنها، وأجوبتها وهي النصّ الغائب شديد الحضور.

فالصـورة في اللوحتين "تجسّـد المفهوم وتشـخّص المعنى، وهي تعتمد على معطيات الموضـوع وبناء الرؤيا، فهي مكوّن رمزي وتأويل مرئي للوقائع والأفكار". (غي غاتشـف، ١٩٩٠: ١١) وعمليّة الاسـتبدال هذه تغدو آليّة رافدة للانتقال مِن الفراغ الفنّي/ الفضـاء الأبيض إلى الفراغ السّـردي/ النصّ الغائب. تتكرّر دلالات توظيف الفراغ نفسـها في اللوحة الثانية، إلّا أنّ اسـتخدام 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 البصـري، واتّخاذها مِن اللون أداة طيّعة تمثّل دلالاتها، يوّسع نطاق الاشتغال اللوني للأسود والأبيض ومدى فاعليّتهما على النصّ. وفي الرّسـم الكاريكاتيري فالاشـتغال اللوني للأسـود والأبيض وهَيمَنتهما على اللوحة بمثابة المحطّة الأولى للمتلقّي يتأثّر بها فيشـرع بالتأويل. ولا يقف اللون عند حدود المسـتوى الدلالي في النصّ الحديث، منه المحكي والبصـري، "بلْ راح يقيم علاقات لغويّة داخل النصـوص، حتى صـارتْ التجربة الأدبية الحديثة تحتفي باللون بشـكلٍ لافت للنظر وعلى كلّ المستويات" (ذياب، ١٩٨٥: ٤٧) وباتتْ الألوان مِن أغنى الرموز اللغويّة التي توسّـع مدى الرؤيا في الصّـورة الشـعريّة وتسـاهم في تشـكّل أطر الصّـورة بالإشـارات الحسـيّة والانفعالات النفسـيّة التي تحدثها فتقربّها إلى اللوحة. حتّى أنّ الثقل اللوني على المتن الروائي أحياناً يؤدّي إلى سـطوة الألوان ودلالاتها فلا يجد النصّ مندوحة في الإفلات منها.

عن رسـوم ناجي العلي الكاريكاتيريّة فمِن بين ٤٠ رسـمة مختارة (البيئة المحيطة للبحث) ونظراً للثيمة التي تعبّر عنها اللوحة، فإمّا أنْ تكون الهيمنة للأسـود وإمّا للأبيض. فتارة يلجأ الرسّـام إلى المفارقة اللونيّة والتلاعب باللونين وأحياناً بالكاد يصـبح اللون معادلاً موضـوعيّاً يجسّـد ثيمة اللوحة. ويتوزّع توظيف اللونين إمّا للدلالة

الموضــوعيّة وإمّا للدلالة المكانيّة أو لغايات رمزيّة كبديل للعلامة اللســانيّة، مِن أجل تكثيف المعنى والإشـارة إلى انفعالات نفسـيّة زجّها الرسّـام في غياهب النصّ مسـتفزّاً المتلقّي لملاحقة الدلالات وفكّ شفراته.

۵. أنماط الحدث

تتّســم رســوم "ناجي العلي" بقوّة شـخصـيّاتها والحدث المتناول بصـفتهما عنصـرين ســرديين يشــدّان المتلقّي. إذْ كثيراً ما حافظ "العلي" في لوحاته على إبقاء الحدث والشـخصـيّة في مسـتوى 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 بعضــها. حيث إنّ الأحداث في لوحات "ناجي العلي" هي مرآة تعكس أهمّ الأهداف التي كرّس إنتاجه التشــكيلي لها والتي أظهرتْ مواقفه. ما جعله "رسّــام الكاريكاتير الأوّل في العالم العربي، والمبدع بلا منازعة في مجال تحديد الهدف وتشخيص الحدث بدقّة". (عودة الله، ۲۰۰۷: ۳٦)

ومِن أهمّ ما كان يرمي إليه "ناجي العلي" في اللوحات هو "التذكير المســتمر للفلسطينيين بوطنهم، وضرورة العمل على العودة إليه. وانتقاد النظام العربي الرسمي، وأحياناً الشــعوب العربية وصــمتها تجاه النتائج التي أدّتْ إليها حرب عام ۱۹٤۸". (الفقيه، ۲۰۰۸: ٦٤) فضــلاً عن موقفه الحاســم والرافض قبال أيّ اتّفاقيّة ســلام 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 رئيســة تنطوي كلّ منها على أحداث ثانية تأتي ضــمنها. 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 القصّـة القصـيرة لوحة بصـور مكثّفة وتعابير نزرة تقدّم حدثاً كما أنّ اللوحة هي نصّ قصصي مُرَكّز والكاريكاتير فنّ تعبيري ورسم هادف يحاكي قضيّة مِن قضايا الشارع بأحجام وخطوط محدّدة، فيضاهيانِ بعضهما بعضاً.

المقاومة والمقاومون، الخيمة والمخيّات وحقّ العودة، النيل مِن القيادات الفلسطينيّة والسّلطات العربيّة، رفض التطبيع والاستسلام، الأسر والاضطهاد، وحرّية التعبير تشكّل فئة الأحداث الرئيسة والحجر الأساس في إنتاج "ناجي العلي" التشكيلي.

ولا منـاصّ مِن التلميح إلى العلاقـة بين ثقـافـة النصّ في لوحـات "نـاجي العلي" وملامح الحدث فيها. إذْ إنّ لثقافة النصّ في لوحات "العلي" دوراً هامّاً في تشـكيل خطاب الحدث الكاريكاتيري لاعتماده فيها على الأدوات التعبيريّة التشكيليّة والأدبية. فتدخل الكتابة في اللوحة كعنصـر ثابت إلى جانب التشـكيل، وينسـجم مع المؤثّرات البصريّة ويشاركها الدال الكتابي مِن حيث الأحجام، اللون، والخطوط. تنقسم الدلالة 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 الرسـم الكاريكاتيري الذي يعتمد في إظهار مضـمونه على نوعين من أدوات التعبير (التشـكيليّة والأدبيّة) وفي هذا النوع من الكاريكاتير، يشكّل النصّ الأدبي والرسم التشكيلي وحدة متكاملة.

- **رسـم النصّ:** هذا النوع من الرسـوم الكاريكاتيريّة يسـتخدم الكلمة "النصّ" نفسها كرسم، بحيث يقوم الفنّان بجعل الكلمة ذاتها لوحة". (سلامة، ١٩٩٦: ٧)

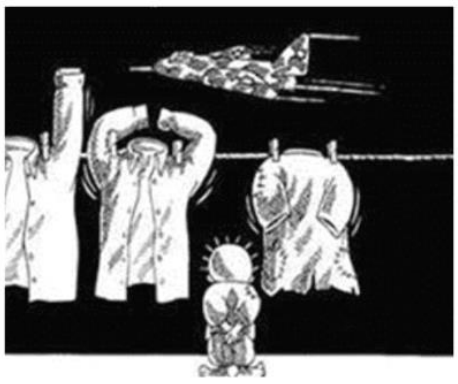
لمْ يقتصـر دور النصّ الكتابي في رسـوم "ناجي العلي" الكاريكاتيريّة على مرافقة اللوحة كأداة تعبير. ففي العمليّة السّـرديّة يكوّن الرسّـام السّـرد؛ بالعبارات التي لا هي بحوارٍ ولا تعليقٍ وصـفي، وإنّما آليّة يُبدي بها رأياً ويوجّه نقداً. كما أيضـاً يوظّف الكتابة

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 مِن العناصر، وهي تتقاطع لمجموعة مِن العلاقات التعبيريّة، وتعكس مِن خلال عناصرها الذاتيّة والموضوعيّة وتكاملها". (قاسيمي، ٢٠١٣: ٢٦٤)

اللوحة المقابلة تؤكّد على الدور التحريضي للمرأة في الأسرة كربّة بيت. فإنّها تحرّض أبناءها كلّ ليلة على المقاومة بحكاياتها عن فلسطين كي يتربّوا على حبّ فلسطين. لكنّها في الحقيقة في خطابها غير المباشر تسعى وراء تذكير زوجها بفلسطين والذي يتهاون أحياناً. يأتي هذا المعنى مِن دلالة إجابة الرجل وردّه على زوجته ليحوّل السّرد والحوار الضمني فيه إلى حوارٍ مباشر. فقد أراد "ناجي العلي" في هذه الرسمة وكدأبه الذي اعتاده في معظم لوحاته أنْ "يحذّر عبر رموزه مِن الخطر المحدق للأوجاع والآلام التي كان يعاني منها الشعب وانجذابه إلى إبراز هذه المأساة الكبرى لمْ يكن إلّا لداعي الكشف عن آلام الشعب الفلسطيني". (اليوسفي، ١٣٨٦، ١٧) وقد انعكستْ في هذه اللوحة عبر شخصيّة فاطمة كأحد رموزه التي تذكّر زوجها بهذه الأوجاع وتكشفها لأبناءها.

ب. الخيمة والمخيّات وحقّ العودة

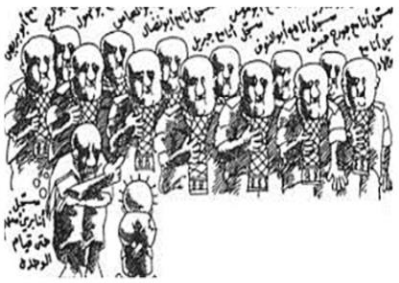
منح "ناجي العلي" الحياة في مخيّمات اللاجئين الجزء الأكبر مِن إنتاجه الفنّي. بلْ إنّ "المخيّم ورمزه الخيمة أخذا الحيّز الأكبر في رسوماته كتجسيد واقعي لنتائج النكبة وكدليل ساطع على ما حلّ

بالفلســطينين مِن ظلم وتهجير". (الفقيه، ۲۰۰۸: ۷۰) فجسّــد حالة الشــتات والتشــريد للنازحين، وصــور الحياة اليوميّة لفلســطيني المخيّم، وتطرّق إلى حالة الحرمان والفقر المُـدقع للاجئين المعدمين. و"المخيّم عند "ناجي العلي" صورة مركّزة للفقر والألم والمعاناة اليوميّة لأناسٍ كانوا يعيشــون في رغدٍ وهناء على أرضــهم". (المصدر السابق: ۷۱)

في اللوحة الأولى الحدث يتجسّـد في مشـهد التهجير وقد شـكّل النسـيج 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.

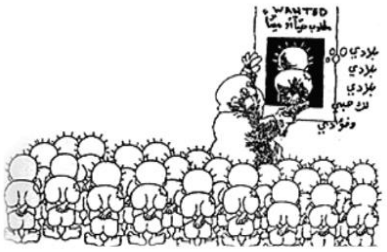
ج. النيل مِن القيادات الفلسطينيّة والسّلطات العربيّة

مســلكيّات بعض قيادات منظّمة التحرير وفصــائلها والسّــلطات العربيّة، انتقد "ناجي العلي" فيها سـياسـة التسـلّق والوصـوليّة لدى القيادات الفلسـطينيّة نقداً لازعاً، كما نال مِن الانتهازيّة[۲] في سـلوك بعض القيادات الفلسـطينيّة، وقارن في رسـومه بين صـورة المجاهد المناضــل وصــورة الانتهازي. وجعل مِن النيل مِنهم حدثاً رئيســاً. الخلافات العربيّة، وعدم التوحّد بين فصـائل المقاومة شـكّلتْ أيضـاً مادّة دَسِـمة لأحداث لوحاته. حتّى أنّه أخالهم والعدو الصهيوني في كفّة واحدة. كما يتجلّى في اللوحتين.



فالحدث الأوّل يصــوّر أطفال الحجارة في تقابلهم مع العدو الصــهيوني. تخاطب الطفلة الطفل الآخر بأنّ الرجم لا بدّ أنْ يلحق بالعدو الإسرائيلي والقيادات الفلسطينيّة على السّــواء. في الحدث الثاني للوحة الثانية يجسّــد الرّســام 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 انتصــار المقاومة منوط بقيام الوحدة أوّلاً. ومِن الجدير بالقول إنّ الدلالة في العبارات المرفقة للوحات تتناول حدث عدم التوحّد بين القيادات، وتوجّه نقداً لهم صــراحة 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، تســتثمر عدّة تقنيّات حديثة هي التناص، القناع، والانزياح لعنصــر 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 (للذئب). 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 نرى في اللوحتين أداة التعبير الكتابي لمفردة "لا" تشـكّل البؤرة. والدال الكتابي لـ"لا" في اللوحتين يشتمل على محورين: البنية السطحيّة التي تتمثّل في الدال الكتابي للكلمة ولا تخلو مِن مثيرات فنّية ونفسـيّة مِن حيث احتواءها على بعدٍ هندسيّ جماليّ. في اللوحة الأولى يظهر في هندستها المُـهَيمَنة بكِبَر حجمها، وفي اللوحة الثانية في ملء المساحة بـشكلها الهندسي، ما تمنح اللوحة فضاءً نفسيّاً مشـبعاً بالغضـب والصـرامة دون أي تراجع أو تنازل. والبنية العميقة التي تتجسّـد في دلالة كتم الصوت والموت في اللوحة الأولى والذراع المكسورة في الثانية. ما تُوحي إلى أنّ الرفض يبقى صارماً رغم الضغوط.

و. حريّة الرأي

قمع حريّة الرأي والتعبير عادة ما يصـوّره الصـحفيون بالصـورة والكتابة. فتطرّق "ناجي العلي" إلى هذا الحدث في عدد مِن رسوماته.

ترصـد صـورة الكاريكاتير في الرسـمة الأولى حالة الصـحفيّ الذي طالما يخاطر بحياته لدى إماطته اللثام عن الحقائق. أداة التعبير الكتابي في الرسمة مِن طراز النصّ

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

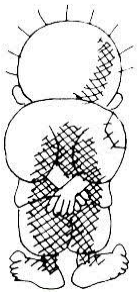
الحدث في اللوحة الثانية يتناول المعنى نفسه بيد أنّه يسخر مِن الحرّية التي تمنح للعربي وخاصّة الفلسطيني للإدلاء بالرأي؛ إذْ يمكنه الإفصاح عن رأيه باللغة الصينيّة التي هي الأغرب والأصعب فهماً بالنسبة للعربي.

۶. تجليّات الشخصيّة

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

أ) "**حنظلة**" هي الشــخصــيّة الإبداعيّة الأهمّ التي ابتكرها ورسّــمها لتكون توقيعه الدائم في رسوماته وسرّ خلودها. أراد "ناجي العلي" لــ"حنظلة" أنْ يختزل كلّ الدلالات المستبطنة والأحداث المُــركّزة 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 فلســطين. ثالثاً في عمره؛ فحنظلة ابن العاشــرة الســنّ الذي غادر "ناجي" وأترابه الوطن. فهو ابن النكبة، وربيب المخيّم ووليد النكسـة حيث جعل "ناجي العلي" تـاريخ ميلاده وظهوره الخـامس مِن حزيران ١٩٦٧. رابعـاً في هيئـة مظهره وملابسه المرقّعة التي توحي إلى انحيازه للفقراء والحرمان والفقر المُــدقِع التي عانى منه فلسـطيني الشـتات بعد النزوح، وهو حافي القدمين أيضـاً، أنزع ليس له ما يحميه. خامساً دلالات الشعر الشائكة فتوحي بعدد سنين العمر، وهي أشواك تدافع عن الطفل. ســادســاً هيئة وقوفه دائراً ظهره مكتّفاً يديه ومُشــيحاً بوجهه عن الناس فهو أهمّ ما اسـتبطنه "حنظلة" مِن رموز الغضـب، والحزن والاسـتياء 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 والمُـبتكَرة الثانية التي أعطاها "ناجي العلي" مسـاحة أكبر وحضـوراً أقوى بعد "حنظلة" بالنسـبة للشـخصـيّات الأخرى. فقد أشـرك "العلي" المرأة في إبداعاته وأعطاها عدّة أدوار، وكانتْ "فاطمة" أفرها حظّاً ونصـيباً. هي فلسطينيّة لاجئة أمّ لأطفال ومحرّضة لزوجها "أبي حسين / الرجل الطيّب" على القتال. تظهر دائماً بالزّي الفلسـطيني الطويل الأسـود والحجاب الأبيض. ما يدلّ على هويّتها الفلسـطينيّة، وهويّتها الإسـلاميّة. "فاطمة" جميلة هزيلة لها عينانِ حزينتانِ وأمارات الحُزن الأليم والحنان تبدو على محيّاها. و"لمْ تقف في فنّ "ناجي العلي" عند حدود المرأة الوّلادة والصـلبة والمعطاءة، بلْ تعدّتْ ذلك لتكون المشـاركة في الحوار والموقف والشـريكة في الموت والمصـير، فهي بوصـلة 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 تسـاوم. هي المثابرة الداعمة للمقاومة وتدعو لاسـتمرارها 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 للشـخصـيّة على كونها تمثيلاً مثاليّاً للمرأة الفلسطينيّة في الأسرة الفلسطينيّة المقاومة، وجعلها في هالة مِن القدسيّة لترمز إلى الوطن / فلسطين. فـــهي فلسطين بهويّتها العربيّة والإسلاميّة العريقة المتجلّية في اسمها وملابسها.

يتمّ عرض الصفات الظاهريّة والجسديّة لـــ"فاطمة" عبر اللغة والدلالات البصريّة، إلّا أنّ الصـفات النفسـيّة والداخلية يتمّ تقديمها عبر النسـيج اللغوي المرافق لها في اللوحة. والتسـمية 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 الصـلب والعنيد، وهو اللاجئ المتمسّـك بحقّ العودة، وهو المواطن الحائر الذي تتسلّل إلى نفسه مشاعر الهزيمة". (المصدر السابق: ٤٧)

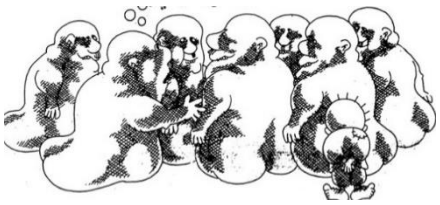
حاز "الرجل الطيّب" في لوحات "العلي" دور الشـخصـيّة الوطنيّة الفاعلة. حيث إنّه صورة واحدة وشخصيّة واحدة لشخصيّات عديدة وأسماء عديدة. فقد أدّى في اللوحات دور المناضل، والثائر على العدو الصهيوني، الرافض لاتفاقيّات الاستسلام، والخلافات العربيّة وانتهازيّة رجال السّـلطة، كما أدّى دور الشـهيد أيضـاً. وأحياناً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

أمّا الأسـماء فهو بلا اسـم ثابت محدّد. أحياناً نجده "أبا حسـين" 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 بسـيطة مرقّعة يظهر حائراً دوماً، حزيناً أو غاضـباً. التعريف على صـفاته الجسـديّة يتمّ مِن خلال القرائن البصـريّة الكاريكاتيريّة، والعبارات التي ترافقه تُوحي بصـفاته النفسـيّة؛ 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 مقابـل "الرجـل الطيّـب" ثمّـة الرجـال غير الطيّبين، وينقسـمون إلى فئتين: القيادات الفلسـطينيّة والطُغَم الحاكمة في البلدان العربيّة. عددهم كُثر ويظهرون بصورة واحدة وشخصيّة واحدة وأعطاهم "العلي" صوراً قبيحة. كما أنّهم يشـكّلانِ العامل المناوئ للرجل الطيّب. يرسـم "ناجي العلي" الرجال غير الطيّبين متكرّشـين، ذوي أقفية كبيرة - وما تحمل دلالة دعم القوى الكبرى لهم - كأبرز صـفات جسـديّة لهم. وأراد بهم كلّ الأنظمة الرجعيّة بكلّ تلاوينها وجعلها رمزاً للتنازل والاستسلام، واعتمد على أسلوب التنميط والتعميم في رسمها، للهروب مِن رسـم أشـخاصٍ بعينهم. الفارق بين الفئتين في المظهر هو أنّ القيادات الانتهازيّة البورجوازيّة تظهر مرتدية البدلة مع ربطة عنق أو بالكوفيّة الفلسطينيّة كربطة عنق.

بينما رسـم زعماء العرب إمّا بالزّي العربي أو مِن غير زي ومِن دون الإضـاءة على الزّي، ما يدلّ على الفراغ والسذاجة التي انعكستْ في أقوالهم.



٥) الجنديّ الإسرائيلي هو الشخصيّة التالية التي ظهرتْ في رسوم "ناجي العلي" الكاريكاتيريّة ورمزتْ إلى العدوّ الصهيوني. ورسمته ريشة "العلي" بطريقة ساخرة على هيئة رجل نحيف، طويل الأنف، يرتدي الزيّ العسـكري الإسـرائيلي. ظهر الجندي الإسـرائيلي في مواقف عدائيّة عديدة. وفي تصـويره له اسـتعمل "الخطوط الرفيعة ذات الانكسارات الحادّة مبرزاً بعض تفاصيل وجهه وبالأخص الأنف، فهو حادّ طويل، يدلّ على حاسّة الشمّ القويّة. فهذا الجندي دائم البحث عن فريسته وعن مصالحه الذاتيّة والأنانيّة، إضـافة إلى فقدان وجهه لأيّ مِن صـفات الهدوء والمرح الإنسـاني العفوي، وإنّما تلمس فيه صـفة الخبث والمكر، الناتج عن التّشـفي بالمصـائب التي يلحقها بفريسته". (العابودي، ١٩٨٩: ٦٥) هذا وإنّه يظهر غالباً مرتبكاً أمام حجارة الأطفال.

أمّا الأسـماء لدى "ناجي العلي" فهي أيضـاً إمّا اسـم علم، أو كنية، أو تعريف بالشـخصـيّة كما أنّه بعضـها اسـتقاها 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 أصـيل ظهر في الأدب العربي مع معلّقة "امرؤ القيس"، وهو اسـم بنت النبي الأكرم (س) فاطمة الزهراء (س). ما يسـتحضـر معاني الأصـالة العربيّة للأرض والأصـالة الدينيّة لها. وكذلك هو الأمر بالنسبة لـلسّت "زينب" في رواية "إبراهيم نصر الله" فهو اسـم عربي عريق. ولا عجب أنْ نحّمل دلالة دينيّة لهذا الاسـم أيضـاً، في إشـارة إلى السـيدة "زينب" (س) ومصـائبها والتي تُعرَف في الشـامات بالسّـت "زينب". ويعزّز هذه الدلالة المسـتلهَمة مِن فاجعة كربلاء، دلالة الكفّ (اليد المبتورة مِن الرُّسـغ) لزوجها "علاء الدين"، وصهيل حصانه غير المتقطّع بعد استشهاد صاحبه وعودته للبيت وحيداً. ما يحاكي مع شـيء مِن الانزياح وباسـتدعاء ضـمني للشـخصـيّة مشـهد اسـتشـهاد أبي الفضـل العباس (ع). تقرّب هذه الدلالات والمحاكاة للشـخصـيّة الأيقونيّة، الشـخصـيّة الفنّية في عالم "نصر الله" المتخيَّل مِن الشخصّية الحقيقيّة في عالمنا المرجعي، في نوعٍ مِن أنواع اسـتدعاء الشـخصـيّة. يوظّف "ناجي العلي" الموروث الأسـطوري في شـخصـيّة 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:

صـيغة فعل (كانتْ) هي التي تؤدّي الاسـترجاع الأوّل كتابيّاً، وأمّا بصـريّاً 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 لـــ"حنظلة" المدير ظهره، وكأنّه يرنو إلى زمان مضى. ولو كان رسمه "العلي" في مكانه المعهود لظنّ المتلقّي أنّه ينظر إلى "الرّجل الطيّب" مُسـتَمِعاً له. بعبارته الأخيرة بعيداً عن التقاطع الزّمني، يربط الرّسام الماضي بالحاضر.

وعبر تحديد زمني معيّن، يوظّف "ناجي العلي" الاسـترجاع القريب لنكسـة 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 يسـتبق في اللوحة التي تتنبّأ بـــ"الانتفاضـة الفلسـطينيّة الأولى" وما أطلق عليها "ناجي العلي" اسـم "انتفاضـة الحجارة". حيث يمكن القول إنّ ريشـة "العلي" بهذه اللوحة التي ترسـم مشـهد 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 المكان انتشـاراً في لوحات "العلي" هو التوظيف المكاني لمُـدُن الحرب. ما يُظهر أنّ "ناجي العلي" كان أشـدّ إلماماً بصـور وفوتوغرافيا الحرب ولمْ تكنْ لوحاته وليدة لحظة تثويريّة فحسـب. في فوتوغرافيا الحرب يمثّل المكان الفارغ ثيمة الاحتلال ودمار الحرب وكثيراً ما يترك فضاء اللوحة بيضاء فارغاً. الخواء المكاني باللون الأسود أيضاً منتشر في رسومات "ناجي العلي" إلّا أنّ الدلالة الأقوى فيه الحالة المعتّمة والأليمة. مثّل "العلي" حياة المخيّم وبيوتها فارغة تزيّن جدرانها لوحات الصـبر هذا فحسب.

آثار الدمار والحرمان مِن المعاني الأخرى لفوتوغرافيا الحرب، ويدلّ على عدم إصالة المكان وكونه مكاناً مؤقّتاً كما في اللوحة.

في لوحة أخرى يلعب الخواء المكاني دوراً أبرز. ففي إشـارة المرأة/ فاطمة إلى الشـارع، إيحاء إلى وجود مدينة خالية نعلم وجودها مِن خلال إشارة الشـارع لكنّها لا تُرى. جلوس العائلة القابعة في الفراغ، عُرى أفرادها، والمكان المجهول المشـار إليه، تتجاور دلالاتها لتوصيف فضاء مِن التغريب، العزلة والحرب.

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

إضـــافة إلى المخيّم، المقبرة هي الدائرة المكانيّة الأخرى التي احتلّتْ حيّزاً مكانيّاً ودلاليّاً في رسـوم "ناجي العلي". مقبرة الشـهداء والتي لا يُسـمح بالذهاب إليها إذْ العدو الصـهيوني يكنّ العداء للفلســطينيين حتّى بعد اســتشــهادهم، ويطال ظلمهم أَسَــر الشــهداء بالحؤول دون الوصــول إلى المقابر، مِن الدلالات التي حمّلها "نصــر 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، ٧-١٨)

٨. 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 الشـخصـيّات الثابتة التي تتكرّر هي اسـتراتيجيّة "العلي" السّـرديّة حيث يجعل المتلقّي يعيشـها ويتعايش معها ومِن ثمّ يتماهى مع الشـخصـيّات وكأنّها شـخصـيّات روائيّة، فإنّه بهذه الاسـتراتجيّة 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	الأبيـض
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، ١٩٧٣، **فنّ الشعر**، ترجمة عبد الرحمن بدوي، بيروت، دار الثقافة.
- الأسدي، عبدة وخلود تدمري، ١٩٩٤، **دراسة في إبداع ناجي العلي**، ط ١، بيروت، دار الكنوز الأدبية.
- بابك، مرتضى، ١٣٨٨، «خوانش كفتمان كاريكاتور بر اساس طرحواره تنشي»، طهران، **نشريه پژوهشنامه پژوهشنامه فرهنكستان هنر**، العدد ١٤، صص ١٨-٧.
- ذياب، محمد حافظ، ١٩٨٥، «جماليّات اللون في القصيدة العربية»، **مجلّة النقد الأدبي**، المجلد ٥، العدد ٢.
- زعرب، صحيبة عودة، ١٩٩٦، **غسّان الكنفاني جماليّة السّرد في الخطاب الروائي**، ط ١، الأردن، دار مجد لاوي.
- سلامة، عاطف، ١٩٩٦، «ثقافة النّص في الرّسم الكاريكاتيري»، **مجلّة تسامح**، المجلد ٢، العدد٧.
- شوالیه، جان ژان، وآلن کربران، ١٣٨٥، **فرهنك فرهنگ نمادها**، ترجمة، سودابة فضايلي، طهران، جيحون، المجلد ٤.
- صافي، سعيد، ٢٠٠٥، **ناجي العلي مات واقفاً**، نابلس، دار الفلسطيني للإعلام والنشر.
- عتيق، عمر، د،ت، **ثقافة الصورة دراسات أسلوبيّة**، القاهرة، د،ن.
- عودة الله، صلاح، ٢٠٠٧، «عشرون عاماً على رحيل ناجي العلي»، **مجلّة الديمقراطي**، العدد ٧٦.
- غي غاتشف، غيور، ١٩٩٠، **الوعي والفنّ، دراسات في تاريخ الصورة الفنيّة**، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب.
- الفقيه، خالد، ٢٠٠٨، «**التنمية السياسية المترتّبة على حركة الوعي في كاريكاتير ناجي العلي**»، رسالة مقدّمة لنيل الماجستير، فلسطين، جامعة النجاح.
- قاسيمي، آمال، ٢٠١٣، «سيميائيّة الصورة الكاريكاتيريّة بين تقنيّات القراءة وآليّات التأويل»، الجزائر، **مجلّة الصورة والاتّصال**، العدد ٢، الرقم ٣، صص ٢٢١ - ٢٦٢.
- النابلسي، شاكر، ٢٠٠٧، **أكله الذئب!! السيرة الفنيّة للرسّام ناجي العلي**، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر.
- مجدي، وهبة، ١٩٧٦، **معجم مصطلحات الأدب**، بيروت، مكتبة اللغات.
- منصور، بويش وحمر العين خيرة، ٢٠٢٠، «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، طهران، 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
- كلّم، محمود، ۲۰۱۷، **ناجي العلي، عَن أقدم لوحة معروفة**، شبكة العودة الإخبارية، alawda – com،pal

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