Kalemname

e-ISSN: 2651–3595

Temmuz-Aralık /June-December 2020, 5 (10): 497–519

التناص في صورة الكاريكتور عند سعد حاجو

SaadHajo'ya Göre Karikatürdeki Resimlerde Metinlerarasılık

Eyass Alrashed

Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi ilahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagati ABD

Asst. Associate Professor, Atatürk University Faculty of Theology, Department of Arabic Language and Rhetoric

alrashid.iyas@gmail.com

Orcid: 0000-0003-2016-8364

Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü / Article Types: Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Received: 18.11.2020

Kabul Tarihi / Accepted: 03.12.2020

Yayın Tarihi / Published: 23.12.2020

Yayın Sezonu / Pub Date Season: Temmuz-Aralık /June-December

Cilt / Volume: 5 Sayı **/Issue:** 10; **Sayfa / Pages**: 497–519.

Atıf / Cite as: Alrashed, Eyass. " صورة الكاريكتور عند سعد حاجو ". Kalemname 5 / 10 (Temmuz-Aralık 2020): 497–519.

İntihal / Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelendi ve intihal içermediği teyit edildi. / This article has been reviewedby at least two referees and scanned via a plagiarism software.

Copyright © Published by Kırıkkale Universitesi, İslami İlimler Fakültesi / Kirikkale University, Faculty of Islamic Sciences, Kirikkale, Turkey. All rights reserved.

الملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة التناص في صورة الكاريكتور في لوحات الفنان سعد حاجو، من خلال تتبع الموارد المعرفية التي يستلهم منها المبدع أفكاره انطلاقاً من مقولة: أن لا تخوم تفصل بين الحقول الإبداعية من شعر ورواية ومسرح وفن تشكيلي، وأن النصوص لا تولد من العدم بل لكل نص ظل انطلق منه، ويرصد هذا البحث المواطن التي استلهم منها سعد أفكاره سواء كانت تراثاً دينياً أو أدباً عربياً أو عالمياً، ويحاول البحث تتبع تطور الأفكار ورحلتها من شكلها الأول وكيف تحورت بعد أن وصلت إلى لوحة الكاريكتور وكيف استطاع الفنان إظهار التناقض والفجائعية في الواقع الذي يحياه الإنسان المعاصر من خلال فن الكاريكتور الذي عماده السخرية.

الكلمات المفتاحية: الكاريكاتور، التناص، سعد حاجو، التناقض، السخرية.

abstract

This research aims to spot the light and study the intertextuality in the caricature of the artist Saad Hajo's works. It seeks to trace the knowledgeable sources in which the creator could inspire ideas on the basis of the saying that there are no boundaries would separate among the creative fields of poetry, novel, drama and the fine art. In addition, all texts are not generated from nothingness,but each text or idea has a shadow in which it springs out from. This research, as well, observes the spots where Saad Hajo's ideas have been inspired regardless they come from a religious heritage, Arabic literature or world literature.

Moreover, the research tries to go after the development of ideas as well as the journey of those ideas from their first formation and how they finally take the shape in the caricature portrait. And, how the artist himself could reveal and show up the contradiction and the miraculous on the modern human beings'reality through the caricature art which is based on irony.

Keywords: caricature, tins, saad hadjo, contradiction, irony.

SaadHajo'ya Göre Karikatürdeki Resimlerde Metinlerarasılığı

Öz

Bu araştırma sanatçı SaadHajo'nun tablolarındaki karikatür resimlerin metinlerarasılığı çalışmayı ve sanatçının fikirlerinden ilham aldığı bilgi kaynaklarını takip ederek incelemeyi amaçlamaktadır: şiir, roman, tiyatro ve görsel sanatın yaratıcı alanları arasında bir sınır yoktur. Metinlerin yoktan var olmamış, ancak her metnin kendisinden hareket eden bir gölgesi vardır. Araştırma Saad'ın fikirlerinden esinlendiği vatandaşı izlemekte olup ister dini miras ister Arap ya da uluslararası literatür olsun, fikirlerin evrimini, ilk şeklinden yolculuklarını ve karikatüre ulaştıktan sonra nasıl değiştiğini ve sanatçının çağdaş insanın dayanağı alaycılık olan karikatür sanatıyla yaşadığı gerçeklikte nasıl çelişki ve açlığı gösterdiğini takip etmeye çalışır.

Anahtar kelimeler: karikatür, metinlerarasılığı, SaadHajo, Çelişkili, alaycılık.

المقدمة

لم يبق النص محصوراً بالمكتوب والمنطوق وفق النقد الأدبي الحديث، ولم يعد التلقي مقتصراً على القراءة؛ فالنص ليس بنية تركيبية لغوية لها معنى فحسب بل أصبح التلقي قائماً على تأمل المعنى، وليس قراءته أو سماعه فقط؛ لذلك تم تهشيم أسوار الكتابة التي تحيط بالنص، وصار النظر إلى مجمل الفنون بوصفها نصاً، بل ذهب النقاد إلى إطلاق مصطلح السرد على مجمل الفنون؛ فالسرد هو «أي شيء يحكي أو يعرض قصة، سواء أكان نصاً أم صورة أم أداء أم خليطاً من ذلك، وعليه فإن الروايات والأفلام والرسوم الهزلية ... إلخ هي سرديات»[1]؛ وقد تحولت الملاحم والروايات والقصص القصيرة وهي أجناس أدبية لها حدودها ولها تقنيات كتابة إلى أفلام سينمائية.

لذلك فإن صورة الكاريكتور نص متكامل له عناصر كالألوان والظلال والرموز والإشارات؛ أضف إلى ذلك أنها تحمل معنى كثيفاً مركزاً يستطيع المتلقي ترجمته إلى مكتوب.

نلمس لهذا الفهم للنص ظلالاً في النقد العربي القديم؛ فـ «المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والقروي والبدوي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك، وإنما الشعر صياغة وضرب من النسج وجنس من التصوير»[2]، وكلام الجاحظ هاهنا عن جوهر العمل الأدبي أو الفني الذي هو في نهاية الأمر مقولة أو فكرة، وهذه المقولات شائعة بين الناس كافة لا يمكن أن يزعم قوم أو أفراد أنهم مخصوصون بها، ولكن البراعة تكون في التأليف والتجويد، ولذلك فقد ظهرت قديمًا" مدرسة عبيد الشعر التي يتزعَّمها زهير بن أبي سلمى الذي تتلمذ لأوس بن حجر؛ إذ اتَّسمت هذه المدرسة

[1] مانفريد، يان، **علم السرد**، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011، ص51.

[2] الجاحظ، أبو عثمان، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1942، 131/3.

بخصائص مشتركة بدت واضحة في أشعارهم... فكثر لدى شعرائها التجويد في التشبيه، والمجاز والاستعارة، واتَّكأت في صنعتها على العناية بالتصوير"[3]، والعمل الفني في نهاية الأمر صياغة ونسج وتصوير، وكلام الجاحظ الذي ذكرناه آنفًا يوسع الهوامش ويجعل المقولات التي تشترك البشرية في تداولها وعاء كبيراً يغمِّس منه الجميع، وهذا التغميس لا يكون للشعراء أو الخطباء وإنما لكل من يتعاطى الفنون، وهذا ما يجعلنا نغامر في محاولة قراءة نتاج سعد حاجو[4] وفق هذا الفهم؛ فقد كانت الحقول الأدبية تشترك في حلول المقولات فيها، فإننا نجد معاني خطابية حاضرة في الشعر، بل إن هناك كلاماً مطولاً في النقد العربي القديم عن مدرسة أبي تمام في الاستفادة من الفلسفة في بناء معاني جديدة، واستطال الكلام في الحديث عن المتنبي وأبي العلاء الذي سُمي فيلسوف الشعراء، والفلسفة حقل معرفي له أدواته وطرقه، والشعر حقل مختلف وله أدواته وطرقه وأهدافه؛ أضف إلى ذلك دخول القص إلى الشعر والإشارات التاريخية، ومن يفحص النصوص الشعرية والنصوص والأفكار التي تضمنتها يجد أن هذه المقولات عندما ركبت متناً جديداً صارت نصاً مختلفاً.

وثمة أمر آخر يجعلنا نسير باطمئنان في مقاربة هذه اللوحات وهو أصل فن الكاريكتور الذي خرج من عباءة شعر الهجاء؛ ففي نقائض جرير والفرزدق والأخطل وصف كاريكتوري ساخر للمهجوين، ونلمس ذلك أيضاً في هجائيات ابن الرومي.

إن هذا الفن قائم على التصادم مع البنى السياسية والمجتمعية، لأنه يقدم نفسه بوصفه سلطة أخلاقية تشير إلى العيوب وتضخمها وتدق ناقوس الخطر حينما تتهاوى القيم، ومن أجل ذلك لم يكن فنانو الكاريكتور على وفاق مع السلطات، وكان خطر الفتك يقترب منهم بمقدار ولوجهم إلى المحظورات التي تعدها السلطات الحاكمة مقدساً وتأسس عليه مشروعيتها وفسادها، وما مصير الفنان الفلسطيني ناجي العلي ببعيد عن الذاكرة حيث اغتاله الإسرائيليون في لندن لأنه أوجعهم بلوحاته. «وإن كانت مواضيع المبالغة في الفنون القديمة قد استمدت بشكل أساسي من الأسطورة والحياة العامة للشعوب القديمة فقد جاء المسرح الساخر والأدب لكي يعطي دفعة جدية لتطور الفن التشكيلي الساخر ويمكن القول بشكل قاطع: إن الأدب الساخر هو الرحم القانوني للتشكيل الساخر»[5]

هذه المقاربة للفن الكاريكتوري ستعتمد على نظرية التناص الذي عرَّفته جوليا كريستيفا بقولها هو: «ترحال للنصوص وتداخل نصيّ ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى»[6] لذلك سنحاول تتبع الموارد المعرفية والثقافية التي تسربت إلى ثقافة سعد حاجو ومن ثم تجلت في لوحاته.

1- أنواع التناص عند سعد حاجو

1. 1- التناص الديني

---

[3] خالد، خالد، **الصنعة في الشعر العربي الصقلي**، دار المقتبس، بيروت، ط1، 2016، ص29.

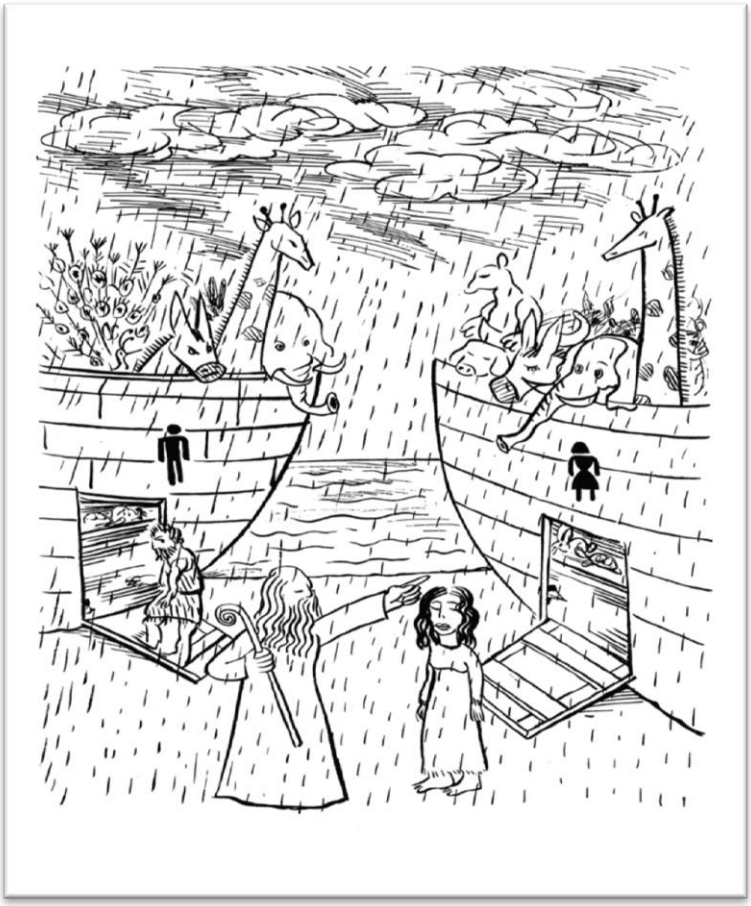
[3]ولد سعد حاجو في دمشق عام 1968، درس التصوير الزيتي في كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق، وهورسّام كاريكاتور سياسي واجتماعي محترف منذ العام 1993. نشر في الملحق الثقافي الأسبوعي لجريدة النهار اللبنانية، ثم عمل رسّام الكاريكاتور السياسي لصحيفة السفير اللبنانية من العام 1995–2015نشر في ملحق الأهرام الأسبوعي المصرية، وينشر في صحيفة فولك بلادِت السويدية منذ عام 2009. تعيد صحيفة كوريير إنترناسيونال الفرنسية المعروفة نشر رسومات له منذ العام 2000 وحتّى تاريخه، وصدر عام 2009 كتاب استعادي لرسوماته الكاريكاتورية المنشورة في صحيفة السفير تحت عنوان " بلاد العنف أوطاني". عضو لجنة تحكيم في مسابقة أيدن دوغان الدولية للكاريكاتور للعام 2004، اسطنبول.

حائز جائزة إيفيكو السويدية للكاريكاتور السياسي للعام 2015. عضو لجنة تحكيم في مسابقة ورلد بريس كارتون WPC الدولية للمحترفين للعام 2018، في البرتغال. أقام مجموعة من المعارض الفردية والمشتركة في لبنان وألمانيا وتركيا والسويد، وسويسرا وبلجيكا وفرنسا وهولندا ومصر وتونس والنروج ومعرضاً مشتركاً مع الفنان البولوني بافل كوزنتسكي في السويد ومعرض أبو ظبي الدولي للكتاب للعام 2014.يعمل حالياً على نشر رسومات متحركة يومية سياسية، وهي الأولى من نوعها في المنطقة تحت عنوان "تمكّم عن بُعد" .أطلق قناة على اليوتيوب تحت عنوان: "حاجو بقى" لنشر رسومات متحركة ثلاثيّة الأبعاد.

[5]حمادة، ممدوح، **فن الكاريكتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة**، دارعشتروت للنشر، دمشق، ط1، 1999، ص42.

[6]كريستيفا، جوليا، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997م، ص:21.

و"يُقصد به المؤثّرات الدينية عامَّةً في تكوين النَّص الشعري ويكون ذلك بتداخل النصوص الدينية عن طريق الاقتباس أو التضمين من مختلف المصادر الدينية"[7] وتشكل الثقافة الدينية جزءاً مهما من ثقافة أي مبدع لأن الدين يشكل المعين الثر الذي يغمس منه المبدعون سواء كان من الأديان السماوية أو الأديان الوثنية التي انتشرت برموزها وأيقوناتها لتشكل جميعاً الطبقات الثقافية للمبدع، لأن فيها أجوبة عن الأسئلة التي شغلت الإنسان منذ بدء الخليقة، والمبدع في كثير من الأحيان غير معني بتأصيل هذه المقبوسات أو النصوص، وإنما ترحل إلى لا وعيه لتتمظهر بشكل جديد ورؤيا جديدة وينسى المبدع شكل النص القديم.



يعد النص أو النصوص السالفة نقطة ارتكاز محورية ينطلق منها المبدع بعد أن يغمس من ظل الفكرة السابقة تاركاً خلفه المقولات التي كان يكتنزها النص السابق معتمداً عليه في بسط مقولاته الجديدة فإذا قارنت بين النصين تجد نفسك أمام نص واحد، ولكن في الحقيقة كل نص على ضفة مختلفة وله مقولات واستشرافات، وإذا لم يكن الأمر كذلك فنحن لسنا أمام تناص حقيقي، بل أمام محاولة بائسة لترقيع نصوص وضمها إلى بعض تعسفاً.

[7] Halid Halid, "Âliyâtu't-tenâss mea'l-Kur'âni'l-Kerim fî kasâidi'ş-Şüşterî el-İrfânîyye", *Emir'ül-Mütecerridîn Ebü'l-Hasan eş-Şüşterî'nin Divanında Şiirsel Yapı, Biçim ve Görünüşler Üzerine İnceleme*, ed. Muhammed Elmehdi Rifai (Ankara: Sonçağ Akademi, 2020), 387.

لذلك يجب أن يُكَوِّنَ النص زاوية رؤية، يستشف من خلالها الأديب معطيات الماضي وأبعاد الحاضر، وأفق المستقبل، والنصّ المتناصّ إن لم يحقق ذلك يكون نصّاً «بلا ظلّ، لأنَّ النصّ الحقيقيّ في حاجة إلى ظلّه بشكل لازم»[8]، وهذا الأمر يتعلق بطبيعة النصوص، فهناك نصوص لها حضور طاغٍ، مثل النصوص الدينية أو النصوص الأسطورية، هذه النصوص التي تشكل متعالياً نصياً يحرك المجموعات البشرية، ويعطيها تفسيرات لكثير من العويص من المسائل.

في هذه اللوحة يضعنا سعد حاجو أمام قصة الطوفان التي وردت في القرآن الكريم وفي التوراة وفي التراث السومري والبابلي، قال تعالى في القرآن الكريم: (حَتَّىٰ إِذَا جَاءَ أَمْرُنَا وَفَارَ التَّنُّورُ قُلْنَا احْمِلْ فِيهَا مِن كُلٍّ زَوْجَيْنِ اثْنَيْنِ وَأَهْلَكَ إِلَّا مَن سَبَقَ عَلَيْهِ الْقَوْلُ وَمَنْ آمَنَ ۚ وَمَا آمَنَ مَعَهُ إِلَّا قَلِيلٌ) هود (40)

ولكننا بمجرد أن نعاود النظر مرة أخرى إلى اللوحة سنجد أننا أمام ظل شفيف فقط لقصة الطوفان، وقد صرنا أمام فكرة جديدة، فلم يُبقِ حاجو إلا على السفينة التي صارت سفينتين والمطر الكثيف وصعود الأجناس إلى السفينة.

القصة في القرآن الكريم هي قصة نجاة وبداية جديدة، ومحافظة على النوع والحياة، بينما يقلب سعد هذا المفهوم تماماً؛ حيث تتحول الفكرة إلى فكرة فناء، فقد صارت السفينة سفينتين، وهناك فصل للجنسين سواء من البشر أو من الحيوانات التي ستمضي على ظهر السفينة، وهذا يعني أن الركوب في هذه السفينة هو ذهاب إلى العدم، بينما الركوب في سفينة نوح عليه السلام هو ذهاب إلى الحياة.

لقد حاول سعد حاجو من خلال هذه اللوحة توضيح أزمة الإنسان المعاصر، الذي يسعى إلى تدمير الحياة، هذا الإنسان العاصي / مقابل الإنسان المؤمن في النص الأول، والشخص/ السيد الذي كان يشرف على ركوب الأحياء إلى السفينتين تبدلت هويته ومهمته، فقد كان في قصة الطوفان نبي الله نوح الذي يحرص على نجاة الناس أما في هذه اللوحة فهو مثال للسلطة المتوحشة التي تحكم الكوكب وستذهب به إلى الفناء.

لقد كانت الصلة بين النصين على مستوى المضمون بعيدة جداً بل متناقضة، ولكن حضور نص الطوفان في المرجعية الثقافية جعل سعد حاجو ينطلق أكثر في بناء فهمه لأن "ثمّة عناصر غائبة من النصّ، وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية، لقرّاء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عملياً بإزاء علاقات حضورية"[9]

لم يكن في هذه اللوحة كلمات تشرح، ولكن الخطوط كانت مكتظة بالمقولات حتى لو أراد المرء كتابة سردية جديدة من خلال اللوحة لكانت نصاً جديداً مختلفاً عن النص الأول هذه السردية التي تحمل توضيحاً للحدث وتفسيراً للمآلات.

---

[8] بارت، رولان، **لذة النص**، ترجمة: فؤاد صفا، والحسين سجان، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص:37

[9] تودوروف، تزفيتان، **الشعرية**، ترجمة : شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1،1987، ص:30

تُعَدُّ شخصية بابا نويل (سانتا كلوز) من الأيقونات الأبرز لعيد الميلاد، وبداية العام الجديد، فهو: القديس نيكولاس، وهو من أشهر القديسين الذين عاشوا في العصور الوسطى، ووالده كان من العائلات المسيحية الثرية، إلا أنه مات بسبب الطاعون فأودع نيكولاس في ملجأ للأيتام.

عاش نيكولاس في مدينة ميرا_ أنطاليا حالياً في تركيا، في العام 270م، وعقب وفاة والده ورث ثروة كبيرة لكنه كان زاهداً بها، وقرر أن يوزع ثروته بطريقة مختلفة جعلته رمزاً وأيقونة خلدها التاريخ حتى اليوم.

من سانتا كلوز إلى بابا نويل، تحولت الشخصية إلى شكلها المعروف حالياً، حين قرر الشاعر الأمريكي كلارك موريس في العام 1823 وصف القديس نيكولاس بأبيات شعر، فكتب قصيدة "الليلة التي قبل عيد الميلاد"، وفي العام 1881 قام الرسام الأمريكي توماس نسيت بإنتاج أول رسم كاريكاتيري لشخصية بابا نويل، تيمناً بشخصية نيكولاس، فجسده ببدلته الحمراء وذقنه البيضاء وحذائه الأسود اللامع، وصار سانتا كلوز الذي رسمه توماس ناست، نموذج بابا نويل الذي باتت تصدره الولايات المتحدة الأمريكية كأكثر دولة تتخذه أيقونة بداية العام الجديد.[10]

[10] ينظر: ديورانت، ول، **صرح الفلسفة**، ترجمة: أنور الحمادي، ص: 31

لم تبق شخصية سانتا كلوز كما هي إذن بل اكتسبت تصوراً بصريًّا جديداً؛ فهي الرجل السمين الذي يرتدي الثياب الحمراء وذو لحية بيضاء، وفي وجهه ابتسامة ويحمل كيساً، ويتبرَّع بتوزيع الخيرات على الأطفال. لقد قدم سعد حاجو قراءة جديدة لشخصية (بابا نويل)؛ وأعاد بناءها من جديد حيث ظل الرجل السمين ذو الثياب الحمراء حاملاً الكيس بيده، ولكنه لم يفتح هذا الكيس ليعطي الطفل هدية، بل وضع قدمه على صندوق مسح الأحذية الذي يعمل عليه الطفل، وقد غابت ملامح الحنان من عينيه وبدا وكأنه رجل متسلط مستبد ينظر بازدراء إلى الطفل الذي كان الذهول بادياً عليه إذ تغيرت مضامين الأشياء على الرغم من بقاء أشكالها.

لقد تحول بابا نويل في السنين الأخيرة إلى رمز أمريكي يُحتفى به ليلة رأس سنة الميلادية لذلك أراد حاجو أن يشير إلى التوحش الذي يعيشه العالم؛ فحطَّم التصور حول بابا نويل وأعاد تقديمه من جديد مستفيداً من رحلة تكوّن هذه الشخصية عبر العصور ورمزيتها بالنسبة للشعوب معبراً عن سقوط المدنية المعاصرة في وحل المادية، وقد غادرت كل القيم الإنسانية حياة الناس ولم يبق في المكان إلا شهوة الإنسان للأخذ والاستغلال، أما العطاء دون مقابل فقد انتهى إلى غير رجعة، ورمزه سانت كلوز أو بابا نويل صار ضرباً من الخيال الذي يستذكره الناس حنيناً لحقب سالفة وواقع لم يعد موجوداً.

هنا أيضاً نلحظ أصواتاً متعددة في رحلة هذه الفكرة؛ فقد كانت في البداية واقعية ثم تحولت إلى الأسطرة ثم تلقفها الشعر والفن التشكيلي لرسم ملامحها التي سادت، ثم سطت عليها السلطات الحاكمة لتتخذها رمزاً تتمترس خلفه لتخفي توحشها من خلال بساطة شخصية وفكرة وكيس بابا نويل، ثم مد سعد حاجو يده إلى هذه الفكرة ليبين لنا أنها قد صارت فارغة من محتواها الإنساني وليست أكثر من مسرحية تنفذها السلطات الحاكمة كل عام في أعياد الميلاد؛ تلك السلطات التي تسحق الأطفال مباشرة بحذاء باب نويل.

2–التناص مع الأدب العربي

2 .1المعلقات العشر

تعد المعلقات العشر من أهم النصوص في التراث العربي، فلا تجد مشتغلاً بالأدب لم يصله خبرها ولم يطلع عليها بل إنها تأخذ مكانة أعلى من ذلك كون العرب ينظرون للشعر نظرة تقدير واهتمام، يضاف إلى ذلك سردية التقديس للمعلقات؛ فقد زعم الرواة أن العرب انتقت هذه المعلقات لأنها أجود الشعر ثم كتبتها بماء الذهب وعلقتها على الكعبة، ومعلوم أن الكعبة المشرفة كانت محل تقديس عند العرب في الجاهلية والإسلام، أضف إلى ذلك أن المعلقات حملت في تضاعيفها الكثير من القيم الإنسانية التي يمجدها البشر لذلك سرت بين الناس وكانت ملهمة للكثيرين حتى وقتنا الحالي.

ثمة لوحتان مميزتان ظهر فيهما تأثير المعلقات في رسومات سعد حاجو الأولى صرح فيها ببيت امرئ القيس المشهور في معلقته:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدولَهُ عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي[11]

---

https://www.history.com/topics/christmas/santa-claus

[11] الزوزني، **شرح المعلقات السبع**، تقديم: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004، ص: 44

كان توظيف البيت في اللوحة ذا دلالة جديدة؛ فالظلام في بيت امرئ القيس تعاقبٌ طبيعي للزمن لا يمتلك الإنسان إزالته، ويظل يتلوى متوجعاً منتظراً انبلاج الصباح، أما الليل في اللوحة فمشدود بستارة يستطيع الإنسان إزالتها إن أراد، فلا يبقى أسير الوهم.

في ليل اللوحة ترميز لحالة الظلام الفكري التي يعيشها الإنسان مستسلماً لواقعه مهزوماً غارقاً في كآبته مع أنه يستطيع تجاوز هذا الواقع لو أراد، ولكنه معطل الإرادة، فنحن هنا أمام إعادة قراءة وفهم جديدين للبيت في ضوء التشكيل البصري الجديد المرافق للبيت الذي صارت قراءته وفهمه محكومة بهذه الخطوط.

واللوحة الثانية كذلك الأمر رسمت بالتقنية نفسها حيث كتب أعلى اللوحة بيت لبيد بن ربيعة، وهو أحد شعراء المعلقات:

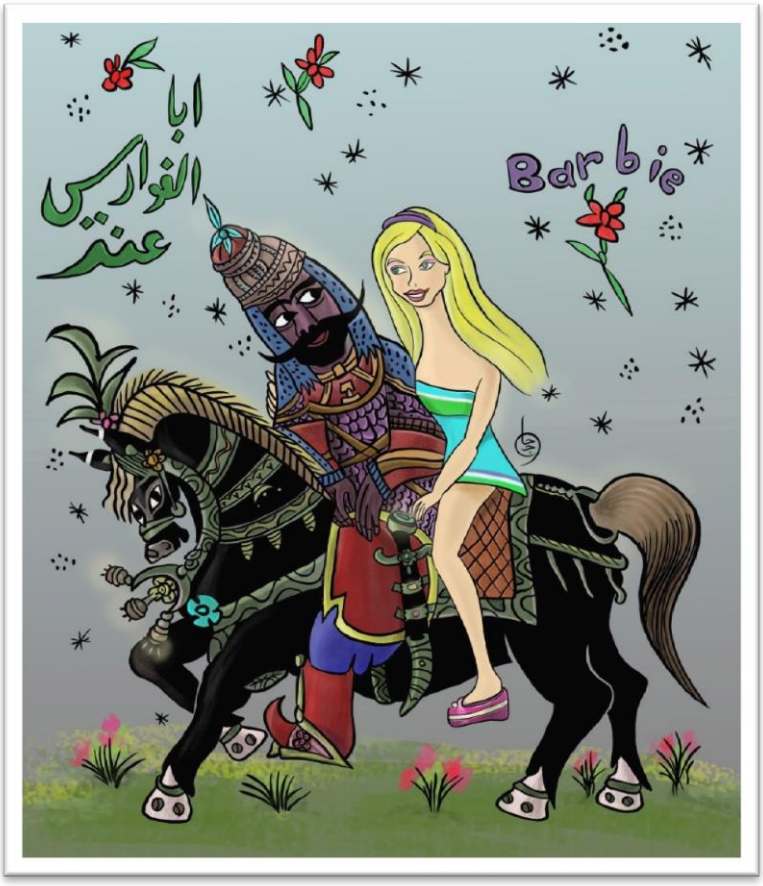
فاقنع بما قسم المليك فإنما قسم الخلائق بيننا علامها[12]

[12] المصدر نفسه، ص: 166

تفهم هذه اللوحة في سياق المشروع الفني الفكري الكامل لسعد حاجو؛ ففي هذه اللوحة يظهر ماسح أحذية فقير، وبيت لبيد يحض على القبول بالقسمة، ولكنَّ سعداً يريد أن يقول: إن القبول بالقسمة قبول بالفقر والذلة والهوان واستمرار الشظف، وكأنه يريد أن يثور على الفهم الخاطئ المعاصر لهذه المقولة التي تحض على الاستكانة، لذلك نجح سعد في نقل هذين البيتين من فضائهما التأويلي الأول إلى فضاء جديد وفهم جديد.

2. السرد

1.2.2السير الشعبية



تعد لوحة (أبو الفوارس عنتر) من أكثر اللوحات التي تسكنها أصوات، و هذه الأصوات تتبدل طبقاتها وأشكالها وتأويلاتها مع كل زمن؛ فقصة عنتر وعبلة لم تبق كما هي في القرن السادس الميلادي، بل أضاف إليها الرواة الكثير من الأحداث والأشعار، ثم مع مطلع القرن الخامس الهجري، ظهر فن جديد هو فن السير الشعبية، وهذا الفن له ضروراته الموضوعية، فقد كانت الأمة الإسلامية تواجه غزواً صليبياً ومغولياً شرساً آذن بفناء الدولة وهلاك الأمة، وصارت الخلافة ضعيفة، بل صارت رمزاً فقط، والخليفة رجل يسكن قصره المكين متمتعاً بلذائذ الدنيا، ويتحكم بالبلاد والعباد قادةُ الجيش، وما إن وصل المغول الى تخوم بغداد حتى فتكوا بالبشر والحجر وسيطر الصليبيون على بلا الشام وصار الناس بحاجة للقائد المخلص، ومن هنا بدأ الناس باستدعاء نموذج مثالي يكرس مفاهيم البطولة والفداء فتم استدعاء عنترة العبسي والملك سيف بن ذي يزن والزير سالم إلخ، وهذه السيَّر الشعبية أبقت على قصة عنترة المختزلة بنسبه ولونه وحبه لعبلة، ثم نُسجت شخصية جديدة وأحداث جديدة نمت من القصة الحقيقية، ولكنها ابتعدت عنها كثيراً، إذن بهذا العبور الثاني لشخصية عنترة في هذا السياق صار عندنا قصة جديدة وأشعار جديدة منسوبة لعنترة، ثم رحلت هذه القصة إلى الفن التشكيلي و صارت موضوعاً عند الفنان السوري مُحَمَّد حرب الشهير بأبي صبحي التيناوي[13] الذي رسم عشرات

[13] هو مُحَمَّد حرب، ولد عام 1884م في دمشق. كان أبوه يمارس الرسم الشعبيّ، وقد أوكل إليه تلوين وزركشة لوحاته بعد أن يفرغ من رسم خطوطها الأساسيّة، ثم استقلّ بعدها في دكان خاص به ويوقّع أعماله باسم (أبو صبحي التيناوي). ذاع صيته وأقيمت له معارض في مدن كثيرة. يغلب على أعمال (التيناوي) موضوع واحد، ألا وهو السير والقصص والأساطير التي رواها الحكواتي، فمن أبي زيدٍ الهلاليّ والملك سيف بن ذي يزن، إلى الظاهر بيبرس

اللوحات لعنترة وعبلة، وتحولت رسومات التيناوي إلى مرجعية لذاكرة السوريين في القرن العشرين؛ فصارت صورة عنترة الفارس في ذهنية المتلقين هي الصورة التي رسمها أبو صبحي التيناوي، وهذا العبور الثالث للصورة والمفهوم، أما العبور الرابع الذي رصدناه، فهو ما قام به سعد حاجو، فقد استدعى صورة التيناوي التي اشتهرت في دمشق طيلة القرن العشرين، ولكنه أضاف للصورة (لوحة الباربي). و (باربي) دمية أزياء، وقد طُرحت في الأسواق لأول مرة 1959. ويعود الفضل في تصميم باربي إلى سيدة الأعمال الأمريكية روث هاندلر (1916 2002-) التي استوحت فكرتها من الدمية الألمانية الشهيرة دمية بيلد ليلي.

شكَّلت باربي جزءاً مهماً من سوق دمى الأزياء لمدة خمسين عاماً، وقد كان لها تأثير كبير على الذائقة بالنسبة للمجتمعات وخصوصاً مفاهيم الجمال الأنثوي، حتى تحول جمال باربي إلى صورة نمطية.

في لوحة سعد حاجو استدعاءان؛ الأول: صورة عنترة بحسب رؤية التيناوي، والثاني صورة دمية الباربي بحسب رؤية روث هاندلر، ولكن هذين الاستدعائين امتزجا في لوحة واحدة فلم تظهر مع أبي الفوارس عنترة معشوقته الشهيرة عبلة؛ تلك المعشوقة التي تجشم الأهوال من أجل الظفر بها، ولكنها تنحَّت عن المشهد لتظهر مكانها باربي المعاصرة، التي تختزل شكل الأنثى ومعاييرها الجمالية، ليصير واقعنا تحت وطأة نمطية تتحكم بكل شيء.

يحاول حاجو في لوحته تفكيك مقولات الحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان التي كانت شعاراتها حاملاً لنظرية الحكم في القرن الواحد والعشرين، ولكن على الرغم من الترويج لهذه المقولات فإن الممارسة لم تتجاوز القرن السادس الميلادي حيث ساد منطق تسليع كل شيء حيث الغزو والسبي. لقد صار العالم أكثر توحشاً مما كان عليه في السابق، وقد قفزت قيم الفحولة من جديد، فعاد الرجل فارساً والمرأة ظعينة جميلة تُطلب لفتنتها الأخاذة التي ستصير مع الزمن نمطاً ثابتاً، وقد سادت هذه الموجة في عمليات التجميل التي اجتاحت الكوكب، واختُزل الجمال بمواصفات محددة تتدخل يد مبضع الجراح لإعادة تشكيلها؛ لذلك يمكننا الحديث عن (باربي) بشري مستوحى من الباربي الدمية.

ظلت قصة عنترة وعبلة ملهمة للمبدعين خلال العصور اللاحقة لأنها تحمل معاني احتفى بها البشر منذ بدء الخليقة، وهي معاني الفروسية والحب والجمال، وقد كان جمال عبلة حاملاً لهذه القصة لأن النساء تطلب لجمالهن، وهي فكرة نمطية منذ بداية الخلق، وهذه الأصوات المتعددة التي تعج بها القصة رحلت كلها إلى مخبر حاجو الذي أعاد تركيبها من جديد مضيفاً إليها صورة (الباربي) التي تنتمي إلى ثقافة أخرى غير الثقافة العربية، وتنتمي إلى زمن غير زمن عنترة، ولكنَّ حاجو جمع هذا الشتات من الأصوات والأفكار ليخلص إلى سرد جديد فيه جينات الأولين ويحمل في تضاعيفه الأفكار المعاصرة، وصار حاجو من الأشخاص الذين أضافوا إلى سردية عنترة التي يبدو أنها لن تموت.

والزير سالم، انتهاءً بعنترة بن شدّاد الذي كان الموضوع المفضَّل لديه والأثير إلى قلبه

توفيّ) في دمشق 1973. ينظر: بابتي، عزيزة فوال، **موسوعة الأعلام العرب والمسلمين والعالمين**، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2009، 56/2.

.2.2الرواية الحديثة

تعد رواية "مدن الملح" بأجزائها الخمسة أشهر الروايات العربية، وقد تناولت صور الحياة في الجزيرة العربية مع بداية اكتشاف النفط، و رصدت من وجهة نظر الكاتب التحولات المتسارعة التي غيرت مدن الجزيرة وقراها، بما في ذلك رفض السكان للتنقيب عن النفط واستعمال السلطة للعنف، وتحول الصحراء إلى حقل نفط، وصراعات للعائلة الحاكمة في الجزيرة العربية، ورصدت أحوال الناس وتغير العادات والأمكنة وأشكال الانتماء والهوية وهي خمسة أجزاء؛ التيه؛ والأخدود؛ وتقاسيم الليل والنهار؛ والمُنْبَتّ؛ وبادية الظلمات[14].

في هذه اللوحة يظهر التناص المباشر مع مدن الملح لعبد الرحمن منيف، وقد وضح لي ذلك برسالة مسجلة بيننا إذ قال:

[14] منيف، عبد الرحمن، **مدن الملح**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط11، 2015.

«قرأت مدن الملح وهي خماسية؛ التيه والأخدود وتقاسيم الليل والنهار والمُنْبَت وبادية الظلمات، وتأثرت بها في سياق القدرة على المواجهة والتمرد على النظم والخيال السردي الخصب. بعدها قرأت قصص هرمان هيسّه القصيرة؛ الحكايات الخرافية. وفيها قصة تحت عنوان المدينة –على الأغلب–وهي بلا شك تصلح كملخص لخماسية مدن الملح؛ فهي تتحدث عن مدينة تزدهر وتنمو وتتوسع ثم يخبو نجمها وتبدأ بالانهيار وتتعرض للدمار والاندثار.

هناك تناص بين عمل هيسّه ومنيف. بالنسبة لي قدمت لي قصة هيسه مثالاً عن كيف يمكن لعمل فني أن يلخص المجتمع عبر الاختصار والاختزال الفني وهو من أعمدة وخصائص فن الكاريكاتور»

هذا التصريح من سعد حاجو أن فعل التناص مع فنون أخرى بالنسبة له فعل قصدي؛ فقد بحث عما وراء مدن الملح؛ أعني: النص المؤسس أو النص الأول ثم صاغ لوحته.

في هذه اللوحة كان سعد حاجو موافقاً لرؤية منيف، ولم يطورها باستثناء طريقة عرضه للرؤية فقد بدا الفنان حاجو أنه مع وجهة نظر منيف في نشوء المدن في الجزيرة العربية وأنها شكل ناشز في الصحراء حيث حبسها في علبة البهارات، وأنها لا تنتمي للسياق الطبيعي لتطور الحياة. واستخدم تقنيات فن الكاريكتور لتعزيز هذه الرؤية فأضاف كلمة الفلفل إلى عبارة مدن الملح؛ الفلفل تلك المادة الناعمة التي تتشظى سريعاً، بل هي أسرع اندثاراً من الملح أمام أي هبة بسيطة، وهنا تظهر قدرة فن الكاريكتور على اختزل المقولات وتحويلها إلى شكل بصري واضح يظهر المفارقة معتمداً على شهرة هذه الرواية في الوسط العربي، فقد كانت قرينة الربط بين العملين ذكر اسم الرواية مدن الملح التي كانت من أشهر الروايات العربية، فضلًا عن كونها أول رواية عربية تعالج موضوع الجزيرة العربية، وفاجأت القراء في قدرة المؤلف على رصد تطور الجزيرة العربية خلال القرن العشرين النفطي الذي عصف بشكل الحواضر في تلك البلاد وطريقة عيش الناس واستبدلها بأبنية شاهقة لا تنتمي لهذا المكان إن من خلال البنيان وإن من خلال طريق الحياة.

3. التناص مع الموروث الشعبي

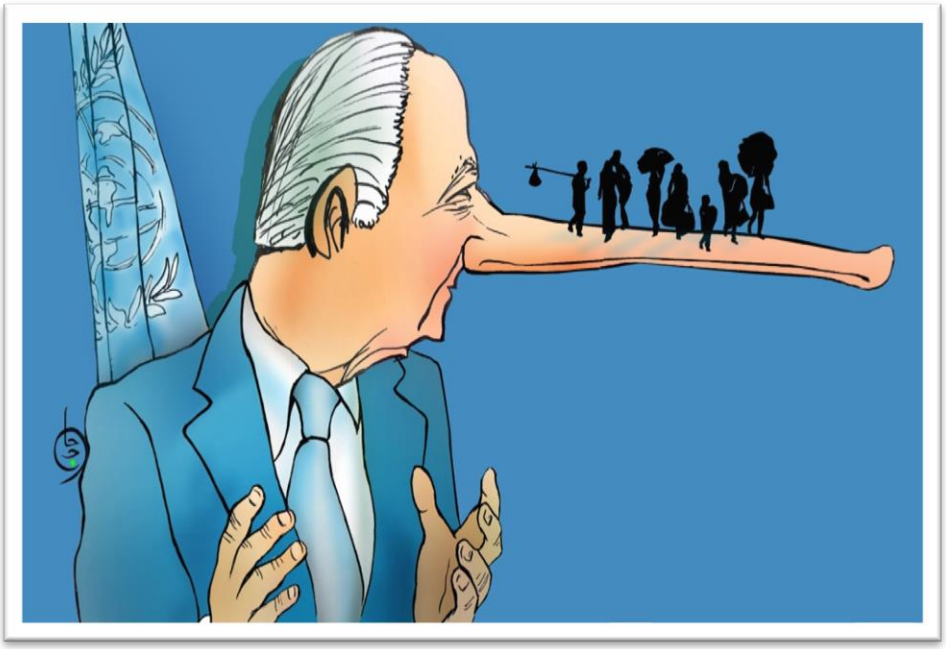
عاش حاجو طفولته وشبابه الأول في دمشق، المدينة التي تعاقبت عليها حضارات كثيرة، ومرت عليها قوافل شعوب متنوعة لغة ودِيناً وعرقاً، منذ عهد الإسكندر المقدوني مروراً بالرومان والبيزنطيين، إلى الحضور العربي الإسلامي في المدينة، ثم عودة الصليبين والتتار، والحضور العثماني، ثم عودة الفرنسيين، لذلك فدمشق (جينالوجيا) ثقافي كثيف ومعقد، يحتاج المرء وقتاً طويلاً حتى يستطيع إعادة الأفكار إلى أصولها، وهذا النوع من المدن يكتسب خبرة في تلقي الجديد من الأفكار وهضمها واستيعابها ثم إنتاجها.

لم تشعر الشام بعسر الهضم لكل الثقافات التي مرت عليها، بل إن كل وافد ومقيم خرج من هذه البلاد وقد تشكل بطريقة مختلفة، ومما يميز هذه البلاد أنها تحتفي بخطين ثقافيين، الخط الفصيح الرسمي بكل مروياته، والخط الثاني الخط الشعبي الذي أنتجته هذه المدينة لذلك تجد بين يدي أهل المدينة المئات من الأمثال الشعبية التي ولدت في ظروف معينة، منها ما رحل من الفصيح إلى العامي ومنها ما قاله القوم في مناسبات معينة، فذهب مثلاً.

استفاد حاجو من كل المبذول الثقافي بين يديه سواء أكان كلمة أم فكرة أم إلماحاً أم تصوراً ما للأشياء وأعاد إنتاجه من جديد بلوحات كاريكاتورية كشفت مفارقات مؤلمة؛ ففي هذه اللوحة يستدعي طقس حياة عند أهل الشام وهو طقسُ حفظِ بعض الأطعمة للشتاء، فنجد في هذه اللوحة صورة وعاء زيتون أخضر ووعاء زيتون أسود، وفي الوعاء الثالث حمامة بيضاء، واستفاد حاجو من العنصر اللغوي، بذكر أسماء الألوان، ومن ترتيب الأوعية المتدرج حيث كانت في صف واحد، ومنها صارت دلالات اللوحة مختلفة وبعيدة عن تأريخ عادات أهل المدينة في حفظ الطعام. إن الوعاء الثالث فتح باب التأويل إلى مكان آخر.

نحن هنا لسنا في مشهد توثيقي بل إننا أمام مشهد سياسي؛ فهذه البلاد أكلها جحيم الحرب، والسلام فيها معتقل محفوظ لا تستطيع الأيادي مساسه الآن، إن السلام معتقل في مكان مظلم، في مكان محكم الإغلاق، فالمواد التي تُحفظ للشتاء توضع في (السقيفة) وهي مكان ناء في المطبخ وبعيد عن الأعين حتى إذا جاء حينه تصدر الواجهة.

في لا وعي حاجو يكمن مفهوم حفظ الأشياء الذي عاينه في مدينته، ولكن المفهوم والمعاينة لم يبقيا على حالهما؛ فاستدعى المفهوم، ثم أدخل من خلال فن الكاريكتور تفاصيل أخرى لم تكن في السردية الشعبية الأولى؛ ففتح فضاء التأويل إلى مكان آخر، وجرَّ المتلقي ليكون شريكاً في بناء سردية أعطاه مفاتيحها وله كل الحرية في بناء نص متخيل لم يكن موجوداً أصلاً فقد ذاب النص الأول أو السردية الأولى لحفظ الأطعمة ومع ظهور الوعاء الذي يحفظ الحمامة غاب تماماً الفهم الأول الذي كان عتبة للولوج لما يريد توصيله.

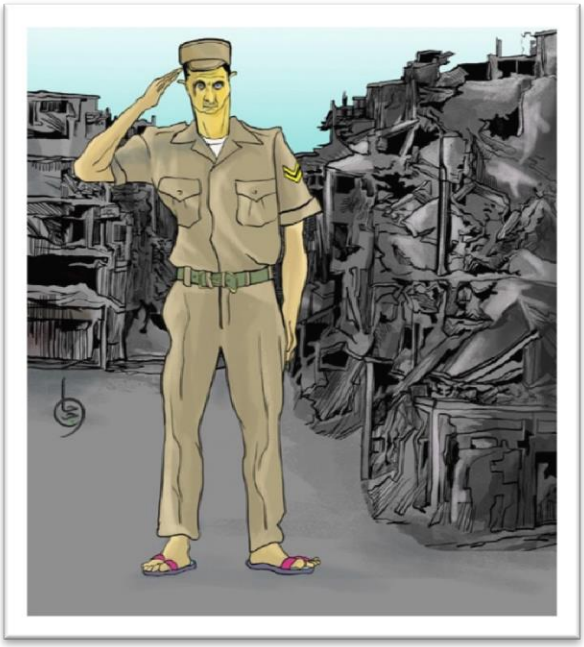


ظلُّ هذه اللوحة قائم على المثل الشعبي السائر بين الناس الذي يتحدث عن ذم الفضول وحشر الأنف في شؤون القوم، وفي سردية هذا المثل أن أي حشر للأنف في موضوع ما فإنه بلا ريب سيكون مجلبة للخراب للفضولي ولمن حشر أنفه في شؤونهم، ويُسقط حاجو هذا الفهم للمثل على الوقائع السياسية في سوريا، وتحديداً بعد إرسال المبعوث الدولي ديمستورا الذي جاء بمهمة قوامها إيقاف الحرب وتخفيف غلوائها على المدنيين، ولكنَّ ديمستورا تحول إلى صانع للكارثة فقد دفع بالأمور حتى صارت هجرات اللاجئين بمئات الآلاف، بل إن أنفه الذي حشره في القضية السورية تحول إلى جسر لترحيل اللاجئين خارج البلاد.

لم يبق مفهوم حشر الأنف كما هو عليه في السردية الشعبية، وإنما تحول من خلال الكاريكتور إلى بنية درامية يستطيع المشاهد للكاريكتور تخيلها من خلال المفردات الموجودة في اللوحة كصورة أنف ديمستورا الطويل الذي يمشي عليه اللاجئون، وعلم الأمم المتحدة الذي يظهر خلفه، والقرينة هنا واضحة فقد كان ديمستورا مكلفاً بملف سوريا، وهذا النوع من اللوحات ليس ساخراً وحسب أو مفككاً للبنية العميقة للحدث ومشيراً لصانعها الحقيقي، إنما هو ذو بعد تأريخي، سيكون في قابل الأيام من الوثائق التي يعتمد عليها في قراءة الأحداث التي عاصرها المبدع.

ونرى ذلك أيضاً في لوحة الصفع، وهذه اللوحة إحالة إلى تصور شعبي تهكمي لمن يكون ذا رقبة طويلة فإنه يصفع على الرقبة، وتحيل أيضاً إلى عدم توقع الحدث فلربما صُفع المرء من مكان لم يتوقعه، وهذا يشبه المثل العربي من مأمنه يؤتى الحذر، وهذه اللوحة ذات بعد محلي يفهمه السوريون لأنهم يستخدمون هذه العبارة، إذ رسم سعد حاجو رقبة بشار الأسد التي يتندر السوريون من طولها، ثم كانت اليد على الرقبة وجاءت عبارة (طيارة) المكتوبة على اللوحة لتكون قرينة تبين المقصود، ولكن النص /اللوحة أبعد من هذا التصور الذي يذكر على لسان الناس فقد أراد حاجو أن يقول: إن هذه الثورة الشعبية العارمة التي خرجت ضد الأسد لم يحسب لها حساب ولم تكن متوقعة بالنسبة للنظام الحاكم؛ لذلك كانت موجعة لأنها صفْعٌ على حين غرة. إن الطائرة والصفع هنا جحافل من الناس، خرجت للتغير؛ هذا التغيير الذي لم يكن في حساب السلطات الحاكمة.

في هذه اللوحة يحاول أن يبين أن الأنظمة الحاكمة خارج سيروة التاريخ، وتحاول دائماً أن تتجاهل نواميس الكون وأن صعود الديكتاتوريات له ظروفه، وسقوطها أيضاً له ظروفه، وفي المستوى نفسه تتصرف الديكتاتوريات دائماً بالطريقة نفسها، وتسقط السقوط نفسه وتشعر بالدهشة المكررة نفسها.



وتعد لوحة جيش (أبو شحاطة)[15] اختصاراً مكثفاً لموقف السوريين من جيش بلادهم ؛ فقد أطلقوا عليه منذ منتصف الثمانينيات جيش (أبو شحاطة) كناية عن تردي تسليح هذا الجيش وتجهيزه، وللحالة الرثة التي كان يعانيها الجنود من شظف الحياة؛ فقد تُركوا وهم في الخدمة العسكرية يعانون من الجوع والعري وصار الجندي في الجيش مثاراً للشفقة والبؤس، بل إن الناس يشفقون على الأسر التي يُجند أولادها للخدمة في الجيش لأنهم سيتحملون أعباء مالية إضافية وسيكونون عرضة لابتزاز الضباط، كل هذه الأسباب مجتمعة جعلت الناس يطلقون لقب (جيش أبو شحاطة) على الجيش السوري لأنه لم يعد جيشاً وفق المعايير العالمية للجيوش.

يستدعي سعد حاجو هذا التوصيف للجيش السوري، ولكنه يقدم تصوراً مدهشاً لهذا التوصيف؛ فهذا الجيش الذي سخر منه السوريون لسنوات طوال أنجز مهمة عسكرية بنجاح؛ فقد دمر المدن عن بكرة أبيها من دون الحاجة لعتاد عسكري عصري أو خطط عسكرية حديثة، بل إنه أنجز مهمة تدمير المدن برتب متدنية فقد ارتدى قائده رتبة رقيب، وظل في (شحاطة الجيش)، وعلى الرغم من ذلك استطاع تنفيذ مهمته بنجاح تلك المهمة التي تتوافق مع عقيدته القتالية.

في اللوحة يظهر قائد الجيش مرتاحاً وهو في حالة استرخاء منتعلاً(شحاطته) وخلفه كمٌ كبير من الدمار وقد جرّفوه ليصبح أكواماً، ثم نظّفوا ما حول القائد، ليحمل المشهدُ مفارقة فجائعية وكأن هذا القائد وجيشه قد فتكوا بأعداء البلاد واستردوا المغتصب من الأرض.

4.الأدب العالمي

حضرت مسرحية بانتظار غودو للكاتب الإيرلندي صمويل بكيت مرتين في أعمال حاجو، وهي مسرحية ذاع صيتها منذ كتابتها، وأسيل حولها مداد كثير، وترجمت إلى كثير من اللغات، حتى صار اسم بانتظار غودو ملازماً لصمويل بيكيت، فذكْرُ اسم بيكيت يجر معه اسم المسرحية والعكس صحيح، بل صارت هذه المسرحية علامة على أدب اللامعقول، وقد كانت وثيقة عن أزمة العصر الذي أنجزت فيه؛ فقد كتبها بيكيت في ظل الحرب العالمية الثانية التي دمرت أوروبا

[15] الشحاطة: مفردة عامية يطلقها السوريون على النعال، وتعد من أقل أنواع النعال قيمة.

وأجزاء كثيرة من العالم؛ لذلك فإن هذا العمل الفني وثيقة عن الضياع والغربة والانطواء، وعدم القدرة علي بناء علاقات اجتماعية مع الآخرين، والرغبة في الانتحار، ورفض الاستسلام للعبودية، والدعوة إلي الحرية.[16]

تعد هذه المسرحية نقداً لاذعاً للواقع المعيش الذي تولد بعد الحرب العالمية الثانية؛ فقد جمع الكاتب خيوط المسرحية وعقلها بالانتظار الذي ليس له نهاية، الانتظار المدمر الذي يختصر معاناة الإنسان.

لقد طرح بيكيت في هذه المسرحية الأسئلة الملحة في زمن إنشاء النص دفعة واحدة لذلك ذهب الناس إلى القول إن: غودو هو إله أو هو المسيح المخلص لأن الجحيم الذي عاشته أوروبا خلال الحرب وبعدها لا يمكن للعقل البشري الكلاسيكي أن يحله؛ لذلك لم يبق أمام الناس إلا انتظار المخلص النبيل، المخلص الطاهر دون غايات بعد أن فشل الساسة الأوروبيون طوال نصف قرن في جعل القارة والعالم في نعيم عيش بل جروها إلى جحيم كاد أن يفتك بالحياة على ظهر البسيطة، لقد تحدث بيكيت في هذه المسرحية عن الموت أو عن الفقر أو عن الحرب أو معسكرات الاعتقال أو المسيحية أو عن الانتظار؛ لذلك فتحت فكرة غودو متوالية لا نهائية في تأويل الحدث والمراد منه. وقد تحدث النقاد عن مصدرين لهذا العمل يظهران بظلال باهتة أو واضحة؛ الأول:

أن بيكيت استلهم مسرحيته من لوحة كاسبر دافيد فريدريش (رجل وامرأة يرقبان القمر). التي رُسمت حوالي1835م، وفي هذه اللوحة يقف رجل وامرأة إلى جانب شجرة عجوز نصف ميتة ومنزوعة الجذور ومائلة نحو صخرة، كلاهما ثابت وشاخص البصر نحو السماء والقمر وقمم شجر الصنوبر البعيدة[17].

إذن هذا العمل المسرحي مستلهم من لوحة، ثم رحلت هذه الفكرة المستوحاة، أو الالتقاط الذي التقطه بيكيت ليتحول إلى مسرح، ثم مرت هذه الفكرة برحلة ثانية تعود من خلالها إلى التشكيل الكاريكتوري. وقد رسم فناننا حاجو لوحتين مستلهماً عمل صمويل بيكيت بانتظار غودو؛ الأول: ظهرت فيه إشارتان واضحتان لعمل بكيت؛ الأولى: التصريح باسمه، فقد كتب أسفل اللوحة عبارة: (بالإذن من صمويل بكيت) والثانية: عبارة (غرفة غودو).

[16] بيكيت، صمويل، **في انتظار غودو**، ترجمة: بول شاوول، منشورات الجمل ، بيروت ، بغداد ، ط1، 2009.
[17] ينظر: https://boringbooks.net/2018/12/still-waiting-godot.html

لقد كانت أجواء هذه اللوحة قريبة/ بعيدة من أجواء مسرحية بكيت فقد رُسمت عقارب الساعة بطريقة تدل على اللامبالاة بالزمن حتى إن خطوط العقارب كانت مائلة وغير منضبطة تعطي المشاهد إحساساً بأن الساعة نفسها غير مبالية بعملها كضابط ومراقب للزمن، وهذا أسُّ فكرة بكيت، فقد جعل الرجلين ينتظران وهما لا يعرفان متى سيأتي جودو وهما غير مباليين بالزمن، أما العمل الثاني فهو غرفة جودو ذلك المحتجب الذي ينتظره الناس في غرفة كأنها غرفة طبيب، لأن بعض الناس يجلسون في غرفة الانتظار، ولكن هذا الإحساس يتكسَّر عند رؤية عبارة (سأعود بعد قليل) التي توضع عادة على المحلات التجارية، ونجد الناس في الصالة أمام التلفاز منشغلين بقراءة الجرائد أو اللاشيء، وهو مشهد لا يحدث في العيادات، ولكن الشعور العام أنك أمام العيادة العليا التي تحل العويص والمستشكل من الأمور، الأشياء التي عجزت عنها الحلول الأرضية فذهب الناس للانتظار أمام من في جعبته الحلول.

اللوحة الثانية التي تجلت فيها فكرة غودو هي الفتاة التي تنتظر حبيبها غودو، صرح حاجو فيها أيضاً باسم غودو، ولكن هذه اللوحة تختلف عن المسرحية الأصل وتختلف عن اللوحة الأولى.

في هذه اللوحة هناك مهمة واحدة لجودو، هو الحبيب المنتظر، ربما أراد حاجو أن يختزل مشاكل البشرية قاطبة بمشكلة الحب الذي بدأ ينحسر رويداً رويداً من الحياة، فالبشرية بانتظار غودو ليعيد لها الحب، وفي المستوى نفسه غودو محتجب وغودو لن يأتي.

إن النصوص والأفكار لا تموت، ولكنها تتحول من شكل إلى شكل، وترحل داخل الثقافة الواحدة، ولديها القدرة على العبور إلى ثقافات أخرى من خلال الترجمة، والمشافهة والعلاقات التي تحدث بين الشعوب، وهذه الأفكار والنصوص لا تبقى على حالها لأنها تحمل في تضاعيفها محركات نموها، ويبقى أن تقع بين يدي مبدع متمكن من أدواته الإبداعية حتى يعيد إنتاجها من جديد وكأنها بنت هذا الفجر دون أن يمحي سلسلة نسبها الطويل والمعقد إن «أصالة الكاتب أو الشاعر إنما تلحظ في تجربته العامة، وأفكاره التي يصورها في إطار تجربته العامة، وأفكاره التي يصورها في إطار تلك التجربة، ولا ضير عليه بعد ذلك أن يستفيد من الميراث الأدبي القومي أو العالمي في تصوير بعض مواقف قصته، أو مسرحيته، أو في بعض الصور في قصيدته، شرط أن تتسلل هذه الآراء والمواقف إلى ذلك العمل الأدبي عن طريق الهضم والتمثيل، لا عن طريق النقل والترقيع»[18]

[18] طه أبو كريشة، طه،**أصول النقد الأدبي**، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة ط1، 1966، ص:141.

خاتمة ونتائج

درسنا في هذا البحث تناص الكاريكتور عند سعد حاجو، وحاولنا تتبع موارده المعرفية، وكيف استفاد من التراث العربي الإسلامي الذي ينتمي إليه ثقافياً، وكيف استفاد من التراث العالمي.

تنوع الأخذ عنده، فقد حضر التراث الديني سواء الإسلامي أو المسيحي في لوحاته، كما إنه استفاد من التراث السردي العربي والعالمي من سير شعبية ومسرحيات وروايات، وحضر في رسومه الشعر العربي القديم والتراث الشعبي الشفوي.

لم تبق النصوص على حالها في لوحاته، فقد كان للأفكار التي استفاد منها ظلال فيها ثم ذهب بهذه الأفكار بعيداً من خلال تشكيل صوري معتمداً على تقنيات الكاريكتير، وصرنا أمام فهم جديد ومقولة جديدة باستثناء لوحة مدن الملح التي على الرغم من إدخال بعض التفاصيل الجديدة على اللوحة التي نقلتها من حيز الجدة إلى حيز السخرية وهي عماد فن الكاريكتير، فقد ظلت محتفظة بالمقولة الأساسية لصاحب الرواية.

تحولت بعض الأفكار التي صاغها في لوحاته من خلال الكاريكتور إلى بنية درامية يستطيع المشاهد تخيلها من خلال المفردات الموجودة في اللوحة، وهذا النوع من اللوحات ليس ساخراً وحسب أو مفككاً للبنية العميقة للحدث ومشيراً لصانعها الحقيقي، إنما هو ذو بعد تأريخي، سيكون في قابل الأيام من الوثائق التي يعتمد عليها في قراءة أحداث الزمن الذي عاش فيه المبدع.

كان حاجو مسكوناً بالهم الإنساني، وكانت القضايا التي تناولها معاصرة للحظة إبداعه فقد وقف ضد الاستبداد الذي كان سمة القرن العشرين والقرن الواحد والعشرين؛ القرنين الذين عاش فيهما وأبدع لوحاته، وفي كل مشروعه الفني كان يسعى إلى تفكيك النظم الحاكمة ويظهر تناقضها وتأسيسها للخراب في حين تزعم أن الخير والرخاء هدفها الأساسي.

لقد كانت الخطوط السوداء البسيطة في لوحة الكاريكتور تشكيلاً عميقاً للكثير من الأفكار التي كانت محل جدل ونقاش وكانت برهاناً على أن لا تخوم تفصل بين الفنون الأدبية، واستطاعت أن تظهر الفجائعية في الواقع المعيش، ولفتت نظر المتلقي إلى كثير من زوايا التناقض التي لم تكن بيّنة في العمل الأصلي ولكنها ظهرت في لوحة الكاريكتير.

المصادر والمراجع

بابتي، عزيزة فوال، **موسوعة الأعلام العرب والمسلمين والعالميين**، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2009.

بارت، رولان، لذة **النص**، ترجمة: فؤاد صفا، والحسين سجان، دار توبقال للنشر، المغرب ط1،1988.

بيكيت، صمويل، **في انتظار غودو**، ترجمة: بول شاوول، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط1، 2009.

تودوروف، تزفيتان، **الشعرية**، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1،1987.

الجاحظ، أبو عثمان، **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1942.

حمادة، ممدوح، **فن الكاريكتير من جدران الكهوف إلى أعمدة الصحافة**، دارعشتروت للنشر، دمشق، ط1،1999.

خالد، خالد، **الصنعة في الشعر العربي الصقلي**، دار المقتبس، بيروت، ط1، 2016.

ديورانت، ول، **صرح الفلسفة**، ترجمة: أنور الجمادي.

الزوزني، شرح المعلقات السبع، تقديم: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2004.

طه أبو كريشة، طه، **أصول النقد الأدبي**، الشركة المصرية العالمية لونجمان، القاهرة ط1، 1966.

كريستيفا، جوليا، **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997.

مانفريد، يان، **علم السرد**، ترجمة: أماني أبو رحمة، دار نينوى، دمشق، ط1، 2011.

منيف، عبد الرحمن، **مدن الملح**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط11، 2015.

Halid, Halid. "Âliyâtu't-tenâss mea'l-Kur'âni'l-Kerim fî kasâidi'ş-Şüşterî el-İrfânîyye". *Emir'ül-Mütecerridîn Ebü'l-Hasan eş-Şüşterî'nin Divanında Şiirsel Yapı, Biçim ve Görünüşler Üzerine İnceleme*. ed. Muhammed Elmehdi Rifai. 383-407. Ankara: Sonçağ Akademi, 2020.

https://boringbooks.net/2018/12/still-waiting-godot.htmlhttps://www.history.com/topics/christmas/santa-claus