# عن العلامات المنتظمة
# في فضاء الصورة

**تألـــيف: غي غوتييه**

**ترجمة : أحمد الفوحي**

**تقديم:**

**ما الفرق بين المقال والرسم الصحافي؟ وهل يشتغلان وفق ضوابط موحدة أم مختلفة؟ وهل الرسم هو البطاقة أم أن بينهما تمايزا؟ وهل لهذا الفرق علاقة بالتقابل: كلمة/ صورة؟ وهل يقوم هذان الجنسان الصحافيان بنفس الوظائف وبنفس الوسائل؟ وما دور مبدأ الخطية في قراءتهما؟ وما طبيعة انتظام العلامات فيهما؟ وهل ما يصح في واحد منهما يصح في الآخر؟ وما طبيعة المعجم الموظف في النوعين معا؟**

**إنها بعض القضايا التي يتناولها هذا المقال المترجم من كتاب Guy Gauthier الموسوم ب**

**Vingt leçons sur l'image et le sens "عشرون درسا عن الصورة والمعنى " الصادر عن دار النشر Edilig سنة 1986 ، وهو مقال يشكل الفصل الثالث عشر من هذا الكتاب الذي جاءت فصوله العشرون عبارة عن عشرين درسا كما يشير إلى ذلك العنوان؛ وهي دروس لا تخرج عن قضية المعنى وكيفية التعبير عنه أو استخلاصه.**

**المترجم**

## الترجمة

عند صدور مؤلف يجمع صور رسامي الصحف اليومية، نستمتع بالاعتراف بأن رسما واحدا قد يقول ما تقوله افتتاحية بأكملها أو أكثر.

ما مدلول هذه المقارنة؟ وهل تستحق النظر إليها بالجدية علاوة على السخرية التي تنطوي عليها؟ يبدو أن الجواب سيكون بالنفي، ما دام النظر الدقيق يبرهن بدقة على أن المقال والرسم يشتغلان وفق ضوابط مختلفة ولا ينتميان إلى نفس السجل. ومع ذلك فإن المقارنة المستبعدة، تظهر من جديد، من طرْف خفي، في شكل مختلف أو في سياق مغاير. إنه سياق المعنى وإشكاله. وفي هذا المستوى من التجريد لن يبقى للمقارنة القديمة، صورة/ كلمة، أي معنى. والصورة موضوع الحديث هنا، هي الرسم الصحافي، الجنس القديم قدمَ الصحافة نفسها، (قدما جعل منه إرثا تاريخيا متينا).

والكلمات التي نرغب في توجيه الأنظار إليها هي تلك التي تنتظم لتكوين المقال، الذي يمكن اعتباره جنسا أدبيا ثانويا يتميز، من حيث غايته، عن الأجناس الأخرى كالقصيدة والحكاية وغيرهما. فمن البدهي إذن أننا نلغي المقارنة القائمة دائما بين الصورة أو الرسم الواقعي وبين الوصف. فالرسم الصحافي المكرس للفكاهة لم يكن يوما ما منذورا للوصف، حتى إنه لا أحد يتحدث عن الرسم الصحافي عندما تنشر صحيفة ما رسما لغرض الوصف. فالمهمة تتمثل إذن في تحديد الشريكين الرسم الصحافي من جهة والمقال من جهة أخرى، ولو أن هذين الموضوعين من المواضيع التي لا تحتاج إلى تحديد للتمييز بينها.

ولنبدأ بالمقال. تميز الصحافة الأنجلوسكسونية، بدقة متناهية، بين عرض الوقائع والتعليق. (وهي في هذا تعيب على الصحافة الفرنسية عدم التمييز بينهما بشكل وافٍ). وهذه فرصة جلية لتبين وظيفة المقال المزدوجة: فهو، من جهة، يخبر أي يسجل الفرق والابتعاد عن معيار لا يتيح الفرصة للإخبار، ومن جهة أخرى يشتمل على تقويم ملزم لصاحبه، سواء كان شخصية [معروفة] أو كان ناطقا رسميا باسم تيار فكري منظم أو غير منظم. ومعنى هذا أننا لم نعد في مجال "الوقائع" وإنما أصبحنا في ميدان التخمين. فالوظيفتان متنافرتان: ذلك أن الاهتمام ينصب، في عرض الوقائع، على الرسالة؛ وقد يكون المؤلف مجهولا وقد لا يُحْفَلُ بإمضائه (كما هو الشأن في برقيات وكالات الأنباء)؛ وأما التعليق فتكمن أهميته وحجيته في من يحرره. وهي أهمية جعلت الصحف تعتمد الخبراء، وفي أقل الأحوال، شخصيات من عالم الأدب والعلوم والفن...ففي الحال الأولى ينصب الاهتمام على الرسالة، وفي الثانية على المحرر.

وفي الصحافة لا يقوم الرسم بالوظيفة الأولى، التي تعتمد، في الصحافة المكتوبة، على الكلمة (فخلاف ما هو سائد، لا تخبر الصورة ولو تعلق الأمر بالتلفزة). وعلى العكس من ذلك، يقوم الرسم دائما بالتعليق؛ ففي الرسم الذي يشكل أساس الرسالة، يقوم القارئ بالتحقق من توقيع الرسام انطلاقا من خصوصيات الرسم. ومما يفترض في التعليق أن يكون فكاهيا، وهذا ما يشكل لازمة الرسم الصحافي منذ بداياته. فهل هذا الأمر محض تقليد أم قيد خاص؟ من الصعب الحسم، ولكن لا نستطيع التكهن بما يمكن أن يكون الرسم إن لم يتعلق بالفكاهة. وتدل الأمثلة المأخوذة من مجالات أخرى، كالكتاب المصور على وجه الخصوص، على أن الرسم عندما يقوم بالتعليق لا يقوم به بطريقة جادة (وهو لا يقوم بهذا الدور خارج الصحافة). غير أن كل ما يقوم به لا يقل "جدية" عن النص الذي يصاحبه، سواء كان وصفيا أو شاعريا أو سرديا أو غير ذلك. فهذه الخصوصية توحي بأن الرسم لا يمكنه مواجهة المفاهيم إلا عن طريق الفكاهة. ونجد، من هذا المنظور، أن الجنس الأدبي الذي تصح

مقارنته بالرسم الصحافي هو البطاقة التي، شأنها في ذلك شأن الرسم الصحافي، لا تخبر ولا تثير اهتمام القارئ مطولا ولو أن تأثيرها يُعَمَّر لمدة، ويفترض فيها أن تتسم بالفكاهة. وستقودنا هذه الطريقة في الاستخفاف بالزمن والميل، إن صح القول، نحو اللحظية إلى إقامة المقارنة بين البطاقة وبين الرسم الصحافي؛ وهنا، بالضبط، يتبين أن اللفظي والبصري لا يوظفان الوسائل نفسها. ولنتذكر ببساطة، قبل المواصلة، أن البطاقة مؤسسة في قسم كبير منها على "السقوط"، أي خطية القراءة، بترتيب عناصرها على المحور الزمني لا غير. وباستثناء البورتريه الساخر والكاريكاتور اللذين لا يتناولان إلا شخصية معينة، مما يجعل تعليقهما محدودا، يكشف الرسم الصحافي نمط اشتغال أصيل سنحاول تبيينه في ما سيأتي، سواء كان هذا الرسم مصحوبا بتعليق أو لا (ومن الأفضل أن نتناوله مجردا من أي تعليق بسبب ما نحن فيه).

ولنعد إلى البطاقة. فمدة قراءتها تستغرق 25 ثانية قد تزيد أو تنقص بحسب القارئ. ومهما كانت هذه المدة قصيرة جدا وتوهم باللحظية، فإنها ينظر إليها على أنها امتداد يتم فيه الكشف عن كل عنصر في اللحظة المعينة التي يظهر فيها في السيرورة الإشارية. إن العناصر تتعاقب، ورغم وجودها في حيز الصفحة، وظهورها المتزامن في مجال القارئ البصري، فإن عاداتنا في القراءة تعيد إدراجها في بعد وحيد هو البعد الزمني. صحيح أن العين تلتقط، استباقا، في بعض الأحيان كلمة ما؛ وبضم هذا المعطى الفجائي إلى معطيات أخرى مشابهة، يستبق عقل القارئ الخلاصة...ليكتشف في أحايين كثيرة،عند الخلاصة الحقيقية أن استنتاجاته الأولية كانت فاسدة. وعلى العكس من هذا، يشجع التنظيم الطباعي في بعض القصائد على التجوال في الصفحة؛ وفي هذه الحال لا وجود للسيرورة الإشارية: فالقصيدة بناء ذو تشعبات شعاعية (غير منضبط بضوابط خطية الزمن) يدعى القارئ إلى إعادة اكتشافه عند كل قراءة. و لم تعد القراءة من أعلى إلى أسفل ومن اليمين إلى اليسار أمرا ضروريا(1)، وإنما تصبح احتمالا من بين احتمالات أخرى لا ينبغي لها بتاتا أن تحد من حريتنا [في القراءة]. فقبل القراءة وفق الطريقة التي تعلمناها في المدرسة، لنا مطلق الحرية في إلقاء نظرة عامة على القصيدة والتقاط ألفاظ غريبة أو مألوفة صدفةً والسياحة ، هنيهة، في أحلام يقظة تعيد القراءة المتأنية تفعيلها أو توجيهها نحو وِجَه أخرى. إن القصيدة المكتوبة تراهن على المكان والزمان، وهذا أمر معروف منذ **مالارميه** و**أبولينير**. وليس الأمر كذلك، بداهة، فيما يخص النصوص التي تعطي الأولوية للسيرورة المنطقية، والتي يجب عليها، وفق هذا الأمر، أن توجب ترتيبا صارما وبخاصة فيما يهم التعليق. ولا تشكك القراءة الاستباقية في ترتيب العناصر وظهورها. إنها ذات اتجاه واحد أي خاضعة لخطية الزمن. وهذه مسألة تصح في

البطاقة والمقال (وخصوصا في يوميفة لوموند التي تفرض فيها بساطة الخط انسجام النص)؛ ولا تصدق على صفحة اليومية في عمومها. ففيما يخص صحافة الإثارة، تسمح العناوين البارزة والعناوين عموما بقراءة أولية فسيفسائية(2)، وهي قراءة متشعبة ومبرمجة بدهاء. وهذا أمر لا يفاجئنا، فالصحافة وخصوصا صحافة الإثارة تبحث أساسا عن استقطاب القارئ ولا ينفع في هذا المسعى اعتماد السيرورات المنطقية. وهكذا نتبين، بجلاء، إلى أي مدى يستلزم العرض خطية الزمن؛ ويتلاءم تعطيل العقل، مهما كانت الغاية من وراء ذلك، وتفتيتَ الزمن. وأما المكان فيتيح بنية ملائمة، يمكن أن نطلق عليها، على غرار لوروى غوران، الرؤية الشمولية3).

ويرى عالِم ما قبل التاريخ الشهير [غوران] أن البنيات الخطية، أي ما يسميه "تخطيط الرموز"(4)، ظهرت متأخرة بفضل اللغة التي أدرجتها عن طريق الكتابة. فالتعبيرات الخطية الأولى كانت مجردة ولعلها كانت مهيأة لترجمة الإيقاعات الصوتية ترجمة بصرية. وسيتكون، فيما بعد، حول مجال العملية التعبيرية، وانطلاقا من المصادر ذاتها نسقان لغويان: لغة السمع المرتبطة بتطور تنظيم الأصوات والتنسيق بينها، ولغة البصر المرتبطة بتطور تنظيم الإشارات والحركات وترجمتها إلى رموز خطية خالدة. فمن جهة سيطور الكلام اللغة والفكر التحليلي بربطهما بالخطية الزمنية؛ ومن جهة أخرى ستتطور الإشارة التي ستكون أصل التعبير البصري، في بعدي المكان وأحيانا في أبعاده الثلاثة. وهما نسقان لتنظيم الرموز ستجمع بينهما الحضارة جمعا متينا دونما أي خلط بينهما.

وما نفيده من هذه المقاربة وجود نسقين لغويين أحدهما سمعي والآخر بصري؛ الأول منهما منذور للتعبير عن الفكر التحليلي (من غير أن يكون مقتصرا على هذا الأمر) ويمتاز بالتحقق في الزمن، والثاني أقدم من الأول ومرتبط بالفكر الأسطوري ويميل إلى إهمال البعد الزمني، أو تجاهل الخطية أحادية الزمن بتعبير آخر. وفي افتراضنا هذا تكون البطاقة تجليا للنسق الأول والرسم الصحافي تجليا للثاني، مع هذا التدقيق المتمثل في أنه لا وجود خالصا لأي منهما.

ولنأخذ على سبيل المثال رسما ل**كونك** يصور فيه بطريقة خاصة حدثا يهم السياسة الفرنسية. يتعلق الأمر بتصريح لافت ل**جاك شيراك** زعيم التجمع من أجل الجمهورية في الوقت الذي كان فيه رئيس الجمهورية، آنذاك، **جيسكار** يقوم بزيارة رسمية للمكسيك. فمن الصعب قياس زمن قراءة هذا الرسم كما هو الشأن بالنسبة إلى البطاقة. ومع ذلك يمكن القول إنه لا يتعدى خمس ثوانٍ، على الأقل بالنسبة لمن له دراية بالأحداث والسياسة الفرنسية والفلكلور المكسيكي، حتى لا يضطر المرء إلى إثارة أسئلة هامشية. ففي الغالب الأعم يكاد يكون الفهم آنيا، وهذا يعني ببساطة قصور الوسائل التجريبية

المستعملة في قياس زمن إدراك الرسالة. يضاف إلى هذا أن مدة الإطلاع متفاوتة بحسب كل واحد. فالأفراد البطيئون، مثلا، يدركون بسرعة المظهر العام (الأشخاص والمقام)، ولكنهم لا يدركون مغزى الرسم إلا بعد مدة معينة. ونجد هذه الحالة أيضا في البطاقة؛ فبعض القراء، بعد أن يكونوا قرأوا النص المكتوب قراءة سليمة، لا يتبينون دلالات الكلمات الناتجة عن التلعب بالألفاظ أو التلميح الذي يمنح السقوط دقته إلا بعد انصرام مدة متفاوتة. وفي بعض الأحيان تلتقي البطاقة بالرسم في وجوب تدخل طرف ثالث ليحصل الفهم. وإذا تركنا جانبا هذه الصعوبات، الناجمة عن أسباب متعددة، أمكن القول إن الرسم يستلزم خمس ثوانٍ في الوقت الذي تستلزم فيه البطاقة خمسا وعشرين ثانية.

فهل هذه المقارنة منطقية؟ وهل يسمح التشابه الذي اعتقدنا بوجوده [بين الحالتين] بالذهاب في المقارنة إلى حد القول بالمماثلة بينهما، رغم خصوصية البطاقة والرسم التي لا تسمح بأن يحل أحدهما محل الآخر؟ لقد كان بمستطاع رسم **كونك** حول العلاقة بين **شيراك** وبين **جيسكار** بمناسبة زيارة هذا الأخير للمكسيك أن يكون موضوع بطاقة، وأن يوحي بإمكان التقريب بين هذين الجنسين.

يفترض فهم الرسم والابتسامة التي تتبعه أن يكون القارئ تعرف قبلُ العناصرَ التي يعطي التوليف بينها بعدا للرسم ( فغياب العجائبية عن الرسم يجعله عديم الفائدة بالنظر إلى مواضعاته). ويتم التعرف على **شيراك** و**جيسكار** فورا بالنظر إلى شعبية الرجلين من جهة، ومتابعة القارئ اليومية لرسوم **كونك**، من جهة ثانية. ومن هذا المنظور تفيد قراءة الصحافة الأجنبية. ذلك أننا لا نتعرف دائما مسؤولينا في الطريقة التي يعرضهم بها رسامون كاريكاتوريون لا نعرفهم. وقد عرضت الصحافة المكسيكية، خلال هذه الزيارة، رسوما كاريكاتورية للرئيس الفرنسي لا يلقي لها القارئ المكسيكي بالا، قد تثير حفيظة القارئ الفرنسي. كما أن العتاد الخطي البسيط يجب عليه أن يكون بليغا ليوافق الحالات الجديدة. وهكذا ينبغي لنا أن نتعرف **شيراك** تحت الصمبريرة المكسيكية، وقد كان بالإمكان أن نجد عذرا للقارئ الغافل أنه لم يتعرف في هذا المكسيكي راقصِ الأوبيريت عمدةَ باريس، لولا وجود بعض العلامات الدالة. فتحديد المتنافسين [على زعامة اليمين] يتم، تقريبا، على الفور، ولولا ذلك لما كان لهذا الرسم أي معنى (وكما أن النقطة لا تشكل امتدادا، فإن "الزمن الصفر" ليس إلا وهما اقتضته ضرورات النظرية). إن الإحالة على سفر الرئيس هي، على وجه الخصوص، إحالة بسيطة ولو أنها ضرورية. فالعمل تم إنجازه؛ ذلك أن جزءا مهما من اليومية خصص لتغطية الحدث منذ أيام، ويستحيل ألا يكون قارئ واحد لا يعلم بسفر **جيسكار** إلى المكسيك، ولو على وجه العموم. وهنا تكمن أهمية السياق.

وعلى العكس من هذا سيحيلنا العنصر الرابع على أسطورة مستمرة وتبسيطية: إنها أسطورة واضعي القنابل الأمريكيين اللاتينيين، قطاع الطرق أو الثوريين الذين وسموا مرحلة زاهية لجيل متفاوت النباهة. وهي صورة مشهورة شهرةً تجعلها حاضرة في ذاكرة كل قارئ ليومية لوموند؛ ولو أنه ليس من المعروف عن قراء هذه اليومية الجدية مطالعة الأدبيات الرخيصة الصادرة عن حاملي الصمبريرة الأشرار. وما يجعل الرسم متماسكا هو الترابط بين كل عناصره، ترابط يميز ويهزِّئ، في الآن ذاته، فعل **شيراك** الذي اهتبل سفر **جيسكار** لتقديم تصريح مجلجل رأى فيه الكثير من المهتمين بالحياة السياسة [الفرنسية] نية سيئة [لصاحبه]. ومهما كانت التراتبية (التي نقيمها فيما بعد) يمكن القول إن العناصر الأربعة الضرورية لفهم الرسالة (**جيسكار- شيراك** –السفر-الصمبريرة) مقدمة بطريقة بصرية خالية من الترتيب أو الترقب اللذين سيصبحان خاصتي أي علاقة لسانية بما فيها البطاقة.

ويقوم التقطيع "العشوائي" الذي قمنا به، كما هو الشأن عند إنتاج المعنى، بإبراز وحدات منفصلة قابلة للانخراط في عملية الاستبدال. وفي مستوى التحليل الدلالي يمكن تجلية نماذج قد لا تتمايز كثيرا إذا تعلق الأمر ببطاقة مؤلفة من الوحدات الأربع المجدولة (ويمكننا هنا القيام بمحاولة كتابة هذه البطاقة). ومع ذلك فإن الرسم يتميز عن البطاقة بمظهرين رئيسين: بنية الدال والتنظيم التوزيعي.

إننا نعلم أن الدال الرسمي(5)، الذي يهمنا بالخصوص، ليس اعتباطيا اعتباط الدال اللساني. ذلك أن صورته معللة بشكل معين تعليلا خاضعا لمواضعات ما، ولن نعود إلى محدودية المفردة "صورة" التي كانت محل نقاش في فترة من تاريخ السميولوجيا. ونشير مرة أخرى فيما يخص الرسم بالقلم، وهو أمر مختلف بالنسبة إلى الصورتين الفوتوغرافية والتشكيلية، إلى أن التقطيع إلى وحدات منفصلة، فيما يخص بعض مناطق الصورة، يتم بالسهولة نفسها التي يتم بها في اللسان الذي نعاين فيه وحدات التمفصل المزدوج. ومن هنا نقترب من الفكر التحليلي الذي يفترض التحكم في مخزون من العلامات المجدولة، أي المعجم. وهذا لا يعني بداهة أن هذه العلامات أحادية الدلالة تماما. وإذا علمنا اختلاف الدال في النسقين، فمن اللافت أن العلامتين اللسانية والرسمية تشتغلان وفق الطريقة نفسها: استقرار نسبي للعلاقة بين الدال والمدلول، وتنظيم للمعجم في جداول، أي وفق نسق معين. فأين يكمن الفرق إذن؟ في التنظيم المركبي الذي يتم على مستوى اللسان في محور الزمن ويتم على مستوى الرسم في فضاء غير مرتب منذ البداية. وهناك فارق آخر أساس، ويتمثل في أنه إذا كان اللسان يتوفر على مصطلحات قادرة على القيام بالوظائف المنطقية، فإن الرسم لا يملك إلا علامات مقولية كما لو أن المعجم لا يشمل إلا الأسماء والنعوت وبعض الأفعال المصرفة إلى صيغ معينة والمرتبطة بالفاعلين في

مركبات فعلية. وهنا تكمن المفارقة: كيف يكون بمقدور الرسم، المتوفر على ظرف زمني وجيز والمحروم من وسائل نعتقدها ضرورية للتلعب بالمفاهيم، أن ينافس اللسان في باب التعليق، أحد مجالات الفكر التحليلي بامتياز؟ وهذا السؤال غير وارد فيما يخص اللوحة التشكيلية المعترف لها بسهولة إثارة الانطباع أكثر من إثارة المفاهيم.

ويظهر رسم **كونك** على أنه مشهد يجمع في المكان الواحد شخصيتين سياسيتين. وكون الرسم خياليا مقصودا لا يغير ذلك من بنائه الداخلي شيئا. وليس الأمر كذلك فيما يخص الرسم الفكاهي. ففي بعض الحالات يتعلق الأمر بالربط بين الرموز ربطا مباشرا، إلا فيما يتعلق بالطرفة. وفي كل الأحوال، تجد العين نفسها في وضعية مألوفة متمثلة في تسجيل ما يقدم لها. وهذا يفضي بنا إلى الوقوف على استفادة الرسم من تجربتنا في الإدراك البصري. فقد تستطيع العين أن تتعرف البنيات البسيطة في اللحظة الواحدة، كما بينت ذلك سيكولوجيا الشكل. وعندما تلتبس الأشكال ونجد صعوبة في الاهتداء أمام ركام لا تستطيع أي هيكلة أن توضح ما استغلق منه، نشرع حينئذ في فك رموز المكان وفق معالم معقدة أعيد أحيانا تأليفها تجريبيا في المختبر. وسيظهر الزمن من جديد وإلى جانبه الفكر التحليلي ما دمنا أصبحنا نستعمل، بطريقة تكاد تكون واعية، طريقة تتمثل في الإحاطة بالفضاء موضوع الاستكشاف. ويمتاز الرسم الفكاهي بالبساطة وبأنه مختصر في بعض الخطوط التي لا تترك أي مكان للحشو، على الأقل كما يظهر في رسم **كونك** الذي لم يعتمد التعقيد كما فعل غيره من مثل **ديبو**. وبإمكان العين، في هذا الفضاء الممشط، أن تشتغل بطريقة جيدة؛ وهذا ما يعطي الانطباع بلحظية الإدراك [البصري].

ومع ذلك لا يترتب الفهم عن النظر في كل الأحوال. ولا مفاجأة في سرعة النظر، وإنما في متابعة الفكر له. ومن الصواب أن الإدراك متوقف على الوضوح (ومن المألوف، عند المساء مثلا، أن الأشكال لا تتبين نهائيا إلا بعد التعرف على الشيء ذاته).

وعليه فإن نجاح الرسم متوقف على نوع من الحيلة، تتمثل في توظيف إواليات الإدراك لأهداف دلالية خالصة، باستعمال علامات تامة الملء في الفضاء الذي سيجول النظر فيه. وينبغي التسليم بالنظر إلى هذا الشرط ــ شرط اعتماد معجم بسيط وواضح الدلالة ــ أن الإدراك [البصري] يساوي القراءة، وأن الاقتصاد في الزمن المحصول عليه لا ينتج إلا بحلول ما هو دلالي فيما هو مدرك بصرا، وهذه عملية تكاد تكون مستحيلة في الفن التشكيلي بسبب ما يتطلبه من إعمال النظر والتأمل في التفاصيل.

ولتلخيص ما سبق نشير إلى ما يلي:

1-يستعمل الرسم [الصحافي] مخزونا من العلامات يشكل معجما محدودا وسريع الاندثار، لكنْ قادرا على الانتظام في نسق صالح للاشتغال خلال مدة صلاحيته وداخل مجاله (بالإمكان تغيير رئيس الجمهورية). ولما كان رجال السياسة (**شيراك وجيسكار**) والأنماط الاجتماعية (العامل والبرجوازي) وكل الأشياء ذات البعد الرمزي (القنبلة والصمبريرة) مما يتكرر، كان الرسم الصحافي شبيها بلغة الملصق السياسي (وهذه ظاهرة واضحة بالخصوص في الملصق الكوبي المعاصر، حيث نجد الساطور والراية وقبعة المغوار وغير ذلك).

وإذا كانت هذه الأدوات هي نفسها المستعملة من لدن رسامين عدة، فإن كل واحد منهم يقدم تأويلا شديد الخصوصية عن كل علامة، وهذا ما يلفت الانتباه إلى الباث والرسالة معا.

2-تستغرق الإحاطة [البصرية] بالرسم الصحافي وفهمه زمنا قصيرا جدا، حتى ليحسبَ المرء أن القراءة آنية. وتأتي فاعليته من سرعة قراءته ولا يعتمد التعقيد إلا لإعطاء هذه القراءة معنى ما وتحويلها إلى سخرية في غالب الأحيان (نحو وضع ميكروفونات عديدة أمام سياسي في ندوة صحافية). ويستفيد الرسم، في هذه الحال، من سرعة تقصي النظرة، القادرة على سبر فضاء مهيكل سلفا بسرعة فائقة. ولا يحتفظ إلا بالوحدات الملائمة حتى لا يشوش أي عنصر غريب على القراءة. وإذا كانت علامات الرسم تدرك في آن واحد، فمن اللازم قراءتها بنفس السرعة؛ ذلك أنه إذا كانت النظرة تقرب بين هذه العلامات، فإن الفكر هو ما يربط بينها.

3-يبقى جرد العمليات الذهنية التي تمكن من استكشاف فضاء الصورة ناقصا. ذلك أنه لم تتم الإشارة إلى الوظائف المنطقية التي لا بد منها لضمان انسجام الخطاب.

**هوامش:**

1-في النص الفرنسي: من اليسار إلى اليمين، وقد ترجمناه على هذا النحو مراعاة لنمط الكتابة والقراءة في اللغات السامية أي في كل الاتجاهات وعدم اعتماد خط واحد ووحيد في القراءة، وفي هذا تذكير بتلقي الرسم.

2-بالمفهوم الهندسي للكلمة، أي في كل الاتجاهات.

3-أي الانتقال من الشفهي إلى ترجمة الإيقاعات الصوتية المسموعة إلى كتابة وفق قانون اللسان المتمثل في الامتداد لتكوين السلسلة الكلامية، وهي ما يميز اللغات الطبيعية عن غيرها من وسائل التعبير التي عرفها الإنسان.

4-فضلنا ترجمة graphique ب "رسمي" بدل "خطي" حتى لا يلتبس بمفهوم الخطية الذي يميز العلامة اللسانية؛ ذلك أن الأمر هنا يهم وحدات الرسم على غرار وحدات النص المكتوب.