مجلة العمدة في اللسانيات وتحليل الخطاب
Issn:2572-0058/E-issn:1969-2676
https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/485

المجلد:06 العدد: 02 (2022) ص 478 / 489

مقاربة سيميو تأويلية للخطاب الرقمي "الخروج من رقيم البدن لمنعم الأزرق أنموذجا"

Semiotic hermeneutical approach to digital discourse "getting out of the body" of Mon'im El-Azraq as a model"

بن ضحوى خيرة *

جامعة امحمد بوقرة بومرداس (الجزائر)

k.bendahoua@univ-boumerdes.d

معلومات المقال

تاريخ الارسال: 2021/12/02
تاريخ القبول: 2022/04/29

الكلمات المفتاحية:
- ✓ خطاب مرئي:
- ✓ أيقونة:
- ✓ الظاهر والباطن:

الملخص:

يقدم هذا المقال مقاربة سميو تأويلية لخطاب شعري مركب، جمع بين الخطاب اللفظي والرقمي والموسيقي، والفني عامة، خطاب كل ما يمكن أن نقول عنه أنه أداة مراوغة للآلية النقدية التي تقف لا محالة عاجزة أما هذا التكثيف الخطابي، ولأنه لا يوجد نقد أو قراءة رقمية للنص الرقمي، فإن احتمالية وقوع هذا النوع من الخطاب موقع التأثير والسلطة على المتلقي تحددها اختيارات المتلقي الناقد أو القارئ. ومن أجل ذلك اخترنا القراءة المركبة الأولى تتبع العلامة اللفظية وغير اللفظية، والثانية تأولها حتى نتمكن قدر الإمكان فك شفرات هذا الخطاب، وحتى نتوصل إلى أهداف رسمت حدودها فرضيات كثيرة.

Article info

Received 02/12/2021
Accepted 29/04/2022

Keywords:
- ✓ *Visual speech :*
- ✓ *Icon :*
- ✓ *The phenomenon and the interior:*

Abstract :

This article provides a semiotic approach, to a composite poetic discourse, combining verbal, digital, musical, and artistic discourse, in general, a speech of all that we can say, is a dodgy tool for the monetary mechanism. That inevitably stands helpless, but this rhetorical intensification, and because there is no criticism or digital reading of the digital text, the possibility of this type of speech being influenced and powered by the recipient is determined by the choices of the critical recipient or reader. That's why we chose to read the first composite.

*المؤلف المرسل

. مقدمة:

تعتمد فنيات الكتابة الحديثة، على تقنيات تجعل من الحقل الكتابي، أداة مراوغة في يد صاحبها تمنحه القدرة على تغيير المواقع، والتلون مع المستجدات التي أنتجها العصر، من أدوات وإمكانات، تجتاز الإحساس البشري العادي، إلى مستوى يمكننا تسميته بالمستوى المضاعف للتكثيف الظاهراتي، والمسموع في حقل أدبي واحد، وإن كانت هذه الإمكانات متاحة قديما، إلا أنها لم تكن بالكثافة ذاتها ولا بالتركيز ذاته، لأن الشاعر الحالي والمتلقي لخطابه تميزه طريقة الاستقبال والطرح، فالمتلقي قارئ ثاني يعيد تشكيل الخطاب من جديد، ويضمن بذلك حركية غير قارة للخطاب الأدبي والشعري بالأخص، فما بالك إذا علمنا أن هذا الخطاب أو النص، هو عمل فني رقمي يتجاوب مع كل متلق مهما كانت ثقافته، ومهما كانت ميولاته إنه الحركة المتعددة، والصوت المتجدد مع كل يد تتقن اللعب على لوح المفاتيح.

كما تتقن الإنصات إلى الألوان، والخطوط والحركات باعتبارها حلقة وصل، بين الخطابات المتعددة في الخطاب الواحد، الذي لم يعد ترضيه الأداة الكلاسيكية في طرح جوهره للمتلقي، بالقدر الذي أضحى يهمه المتلقي بحد ذاته، باعتباره العضد المهمة المسؤولة عن إعادة توزيع الملفوظات، الموجودة في الخطاب مهما كان شكله، فما بالك لو كان خطابا رقميا تتكاثف فيه الصور والحركات بأنواعها، والألوان بتدرجاتها والموسيقى والأصوات الطبيعية، في هذه الحالة يجد القارئ ذاته وسط مزيج يصعب الفكاك منه، خاصة إذا ما نظرنا لها كسلطة تمارس عليه، تمنحه القدرة على التفاعل، وتسلبه القدرة على التميز في بعض الأحيان.

والإشكالية المطروحة: كيف نقرأ هذا النص المختلف؟ هذا المزيج الخطابي المعتمد على الصورة والحركة، على اللفظ والإشارة على ما هو لفظي وغير لفظي؟ وهل العلامات المقدمة سواء الثابتة والمتحركة قصدية أم هي اختيار أملته طبيعة العمل ليس إلا؟ لنجيب عن هذه الإشكاليات وغيرها اخترنا المقاربة السيميائية والتأويلية، حتى نستطيع قدر الإمكان الاقتراب من هذا العالم الخطابي المكثف

.2. الخطاب والكثافة البصرية:

بسبب الكثافة البصرية التي يمنحها الخطاب المرئي للعين المنصتة، ونقصد بها عين المتلقي بما تعنيه الكلمة، من تأويلات حاصلة على المدى الضوئي، المنتشر على أهم المساحات الرقمية المختارة يمكن أن نقول عنها:

"محاولة تجعل من النص ليس فضاء تعبيريا، وإنما فضاء افتنان، وبهذه الطريقة يمكن القضاء على السأم والضجر الذي يشعر به القارئ أمام النص الحديث (المطلسم)، لأنهم في هذه اللحظة سيكفون عن التلقي ليشاركوا في الإنتاج "(أوكان، 1994) بسبل تختلف حسب قدرات المتلقي الثقافية والفكرية لكنها تجتمع في معين واحد، هو القدرة التخيلية التي يُشترك في وجودها ويختلف في هيئتها، وكثافتها المتلقي من شخص لآخر.

بحسب التوزيع الذي يتضمنه الخطاب الشعري الرقمي، سواء كان لونيا أو أشكالا أو نوعية الخط الذي تتحول معه الألفاظ إلى أجسام، لها أبعاد تكوينية ذات دلالة معينة، وقتها يمكننا القول إن الملفوظ يتحول إلى صور فوتوغرافية وشعرية في الآن ذاته، وتتحول الصور إلى خطاب متعدد، ويمكن أن نلاحظ ذلك بشكل تقريبي في قصيدة منعم الأزرق ("رقيم البدن)الأزرق(2016 , ") ، والتي تجمع بين حدود متقاربة فنيا، تجمع بين الموسيقى والرسم والحركة والسكون والكتابة واللون، إنها رقص للكلمات، ولغة تجمع بين الثابت والمتحرك تحت إطار تحكمه أداة التلقي.

والعين والأذن التي تمثل الجزء الأساس من هذا الخطاب الرقمي، الذي تتمازج فيه الهيئة البصرية مع السمعية، لتغدو معه اللغة كيانا مستقلا يأخذ بالممكنات كلها، ليسجل حضوره الفعلي مع لحظة الكتابة: "وتعني انفتاح اللغة، تمفصلها، تقطيعها

تفضيها...بالطريقة التي تظهر بها دائما "ما قبل كتابة" في "الكتابة"، أثر داخلي للتميز بين الدال/ مدلول، حجز خطي للصوت في الكلام" (أوكان، 1994، صفحة 82) ، وثبات تتبعه حركة العين بتحرك الفضاء الذي يُقدم فيه الخطاب الشعري بهيئته غير المعهودة لدى المتلقي، أو المتغير من هيئة بصرية إلى أخرى، يتحكم فيها ما يمكن تسميته بالخطاب الفوتوغرافي، لما يقدمه من دلالات تُفسر وتُقرأ كما لو كانت تتابعا للكلمات ومكونا للجمل، إذ تكمن: "الفوتوغرافيا حسب بارت في نوعية الوعي الذي تحركه، أو تصنعه" (كمال هـ، 2017) ، مثلما تصنعه القطعة الموسيقية الممثلة للخلفية الرقمية في هذا الخطاب الشعري الذي يقدمه عبد المنعم الأزرق، والذي يجمع بين حالات الخطاب الممزوج، بين ما هو ثابت وما هو متحرك، بين ما هو سمعي وبصري.

مزيج لوني يؤلف بين مختلف الفنون، تمثل كل حركة فيه أيقونة، ترتكز على ما هو ماثل في هذه القصيدة الرقمية التي بين يدي القارئ، لتستدعي ما هو غائب عنها، ولعلنا في هذه القراءة سنحاول قدر الإمكان تتبع الأيقونات المتراصة والمرتبط بعضها ببعض على أن يكون البدء بما تركز عليه الأداة البصرية، ثم ننتقل إلى ما هو سمعي، وذلك ليس من باب الأولوية لأن السمع فيزيائيا أسبق، ولكن من ناحية الكثافة، لأن العلائق البصرية أكثر حضورا مقارنة بما هو سمعي.

1.2 الفضاء اللوني:

يبتدئ عبد المنعم الأزرق قصيدته الرقمية بفضاء لوني، يمثل حركة كونية، أو صورة معهودة لفضاء كوني مجهول، يكشف عن قيمة حاضرة تتوسطها ألوان تمتزج بين ما هو حار وبارد، على أن تكون القاعدة الأصل والتي تمثل أيقونة ثابتة عمقا يمكن الارتكاز عليه في فهم جوهر هذا النوع من الخطاب البصري، إذ تمثل القيمة التي أعطاها لخلفية خطابه اللساني بعدا يبعث على الهدوء والخوف معا، مسجلا في لامحدودية الفضاء المنعكس، أو بطريقة أخرى الحالة الشبه حقيقية لما هو موجود في فضاء غير معلوم، تتوسطه حركة متمازجة بين لونين مختلفين، من ناحية الدرجة والنوع فيشكلان بذلك تشاكلا وتباينا في الآن ذاته، لكنهما يبقيان رهينة للصورة الأصل.

التي خصها بنوع معين من الدرجات اللونية، تتكون ضمن إطارها مجموعة من الصور تتوالد وفق ثقافتنا الضوئية لحالات الضوء المختلفة!، ما الذي جعل عبد المنعم الأزرق يركز على قاعدة القيمة (الأسود)، إذا جاز لنا تسميته باللون أو الظلمة؟، وما الذي جعله يستدعي الألوان الأخرى في الخلفية اللونية الأصل، وحالة الأحرف أو التتابع اللساني المتحرك على الشاشة؟، هل هي محاولة لإظهار مالا يظهر بالخطاب لشعري أم هي إخفاء من نوع خاص، يحتاج للجمع بين ما تآلف وما اختلف من الفنون؟

الكتابة والتصوير، والسينما والموسيقى، والخيال العلمي، بينهم عوالم افتراضية تجمع بينها الصورة باعتبارها: "علامة أيقونية مبنية على علاقة مشابهة نوعية" (يخلف، 2012) ، تُوضع أمام القارئ في شكل تتابع خطي على أنها كل يمثل نوعا خاصا من الكتابة: "فالسينما كتابة لحركة الأضواء والظلال"(groupe) ، يركز فيها على الظاهر، الذي يستدعي تدخل الزمن بشكل من الأشكال وتتابع أفقي يقع عرضا على ما تمنحه كل مقطوعة، من رسائل مشفرة تنساب متلونة مرنة ومستعصية، تحاول مراوغة القارئ المنصت، والمشاهد في الآن ذاته، فمن لون الانفجار الموجود خلف الكتابة، تنبع الأحرف مشكلة تشظيا تتعالق فيه دوال الأيقونة الثابتة مع المتحركة، في حيز يُمكّن من حضور اللون في هذه المساحة، أو على هذا الفضاء الممنوح الذي يمنع دخول الزمن، لأن الحكم خارج عن المادة الزمنية الفيزيائية بل يمكننا أن نقول أنه يتجاوزها، ذلك لأن الضوء في حالاته العادية يتغير حسب ساعات اليوم والفصول، والحالات الأخرى المصاحبة للتغيرات الطبيعية، غير أنه في هذا الفضاء الذي اختاره الشاعر، يتحول إلى حالة كبرى ثابتة تتجاوز الزمن، أو لنقل عنها أنها حالات الزمن الأولى، وحالة نهاية الزمن، التي تبدأ بانفجار الأحرف من الشكل الدال على المجرة، وتعود إليها لتكون منها أحرف وحالات أخرى، كلمة "كأن" التي تفجرت إن صح القول بدلالات لونية مشابهة للون العنصر المسبب لذلك برؤى العين، أو كما تراه الأداة البصرية.

.2.2. الأداة البصرية والخطاب المختلف:

يتمازج ما هو لساني مع غير اللساني في نقطة تأثيرية واحدة ومتعددة، واحدة من ناحية تركيبها الظاهري، بتجميع لأحرف تؤدي مهمة تكوين صورة ذهنية لدى المتلقي، تجعله يصدق الحالة المقدمة إليه من خلال لفظة واحدة، لكن أتراها تمارس سحرها دون عضد مساعدة أخرى، تجعل من إمكانية تلقيها بالشكل الذي يريده المرسل ممكنة الحدوث؟، ومتعدد يحددها نوع التشظي للكلمة، مع تغير لونها الذي يصف لنا نوعية الفضاء ونوعية الأيقونة التي تحولت من حالتها الثابتة إلى أخرى متحركة، فلفظة "كأن" (الأزرق، 2016، صفحة المشهد 3) تجمع بين حصول الأمر وإمكانيته في الحدوث، وبين تشبيه لحالة يصعب وصفها بدقة، فتتكاتف وظائف الفضاء اللوني مع الفضاء الكلامي، ليجمع من جديد حدود الجوهر، الذي تحاول الالتفات حوله ونحاول نحن الإمساك به .

ممثلة فيما سيطرح من تركيب لساني على المساحة المشهدية الثابتة، وكأن احتمالية ورود الخطاب بشكل مشهدي، يستدعي وجوده خارج هذا الإطار، الذي وضع فيه وله، هذه الاحتمالية هي المتحكمة في تركيب ما يساعد اللفظة "كأن" على التجلي بشكل آخر، ولأنها بحالة سكون وبلون أقرب إلى الناري المشبع بالتدرج فإن ظهور ما يناسب فضاءها أمر يجعل المتلقي في حالة انتباه كلية، بعد تراقصها الذي أُختير كحركة شظايا المجرة الكونية، التي في وسط المجال الموضوع وسط القيمة "السواد"، لتصبح : "علامة مستقلة تكتسب أهمية بذاتها، وليس بوصفها وسيطا لمعنى فقط" (عياشي، 2004)، بل يمكن اللفظة من اكتساب كيان مستقل، وآخر بتتابع الألفاظ التي بعدها، إذا أمعنا النظر في الجملة بعد تركيبها: "كأنْ لم أكنْ" نلاحظ تغير في ألوان الألفاظ وكذا تغير اللون، مع وجود الأحرف ذاتها في اللفظتين "كأن وأكن" (الأزرق، 2016)، اللتين كانتا في حالة تسكين الحرف الأخير، تغير الحجم واللون يمنحان الجملة سلطة معينة على القارئ، تمنعه من الانفلات وتمنحه متابعة ما سيطرأ من تغيير بالمقابل.

ولعل المقطوعة الموسيقية مجهولة العازف، التي يعتمدها الشاعر في قصيدته هذه تتحرك وفقها حركات الأحرف، لتبدو القصيدة معها رقصا للأحرف والكلمات، بل ويمكن أن يتعدى الأمر إلى مضاعفة للخطاب، فسير الأحرف في اتجاه واحد، كأن تكون بشكل عمودي مثلا، لا يتشابه من ناحية إنتاجها للدلالة في تحركها أفقيا، أو بشكل دائري، أو تشعبي أو عشوائي لكن ما يجمع بينها جميعا هو الحركة، التي تستدعي القراءة المتحركة معها، فيتمازج المسموع والمرئي اللوني، مع الفضاء الكتابي مشكلا أيقونة من أعمق الأيقونات تركيبا، تُقرأ بحسب الرؤية: "ما يبرر ذلك هو أن كل واحد منا ينظر من زاوية مخصوصة إلى الصورة، أي كل له عالمه المسقط" (العابد، 2010)، الذي بواسطته يحصل التميز في كل شيء، في الرأي والنتيجة وطريقة إعادة إنتاج الخطاب من جديد، لكن لا يخرج عن المادة الأصل التي تكوّن منها والتي ستحدد ركونه فيما بعد، أو تفاعله مع متلقيه، إذا ركزنا على "كأنْ لم أكنْ" وجدناها ترتكز على فراغين، الأول تمثله لفظة "كأن" والثاني " لم أكن" وكأنهما عالمين منفصلين، يصل بينهما لحظة تلاقيهما على فضاء افتراضي موحد، يتوقعه القارئ على نحو من الأنحاء ويحاول فهمه بما يمتلكه من رصيد ثقافي.

مع أنه "ليس بالضرورة أن تُحلل كل الرسالة، بل يمكن الاكتفاء بتبيان النموذج السيميو لساني للمواضيع" (domenjoz, 1988-1999)، التي تحمل حدود كثير للمعادلة، وأبواب كثيرة للفهم يمكن أن يدخل إلى صرحها أي نوع من القراء، سواء الذي تستهويه السينما، أو الفوتوغرافيا، أو الموسيقى، أو الرسم، التي تجتمع كلها ضمن ما يسمى بالخطاب، كما يمكن أن يُعبر عنها على أنها نوع خاص من الكتابة لا يتفنن في تلقيها إلا خواص الخواص:

"ففيما وراء الجمل ليست هناك سوى جمل أخرى، وبعد أن يصف عالم النبات الزهرة لا يمكنه أن يشتغل بوصف باقة الزهور، ومع ذلك فمن البديهي أن الخطاب ذاته (كمجموعة من الجمل) يكون منظما، وبفضل هذا التنظيم فهو يبدو بمثابة رسالة من لسان آخر، يتجاوز لسان اللغويين "(بارت و ترجمة: عبد الحميد ، 1992) لتصل إلى متلق يدرك كنه هذه العلاقة المستخدمة للأداة اللغوية والخارجة عن نظامها في الآن ذاته، غير أن معرفته تقتصر على ما يسمى بملاحقة المهر من التركيب.

1.3. التآلف اللساني وغير اللساني:

ولعل التركيب الذي نراه في هذه القصيدة، تركيب بين ما هو لساني، وغير لساني مما لا يعدم وجود اللفظة الواحدة، التي تحل محل الجملة، لتصبح اللفظة الواحدة بكل ما يحيط بها من ألوان وحركات وموسيقى خطابا مستقلا، يمكن له أن يتراص مع الخطابات اللاحقة عليه أو السابقة له، فلفظة "نطفة" (الأزرق، 2016، صفحة مشهد 8) تشكلت كما تشكلت أول لفظة في بداية القصيدة، لتمثل تشاكلا من حيث البداية والتكوين، إذ تعد اللفظة الأولى "كأن"، كتتابع خطي للفظة" نطفة" المرتكزة على محور الوجود المحقق الذي تنفيه العلاقة الثانية المرتبطة باللفظة الأولى، فيأتي الترتيب دون تقطيع مشهدي:

كأنْ لم يكنْ

نطفةً

وتستمر عملية الوقوف أو التقطيع مع اللفظ الموالي، فتمارس هي الأخرى سلطتها على ما سيلي وعلى حركة العين المتتبعة للمشهد، وعلى الأذن المصغية للمقطع الموسيقي إذ تتحمل الأحرف في هذه الألفاظ، للنغم الخاص بها، فتتراقص وفق معزوفة تعتمد على مقام "ر الصغير" الذي يستخدم للتعبير عن المواقف الحزينة، فتكون الآلات المستخدمة فيه تميل إلى النغم الانسيابي المنخفض، لتجعل من اللفظة حالة نداء لما يليها، فيتشبع اللفظ بألوان انفجارية حارة، تعلوها ألفاظ بكثافة لونية أقل من ناحية الدرجة ومن ناحية الحركة، لكن مع الاحتفاظ بالحركة الأولى للشكل الذي يمثل حركة المجرة أو مجموعة النجوم السيارة، مما يجعل إمكانية ترتيب الجملة بهذا الشكل: من الوسط باعتبار أسبقية اللفظة في الوجود العيني على السطح الأسود، واتخاذها اللون الحار الجالب للانتباه والتركيز:

"نطفة

تهيأ للكون

موتا...

كما يسمح أيضا بترتيبها على هذا الشكل:

تهيّأ للكونِ

نطفةً

موتاَ..." (الأزرق، 2016، صفحة المشهد 9)

وعملية الترتيب هذه لا تخضع لقياس معين، أو طريقة معينة، وإنما تُعطى للعين السلطة في تلقي ما تتلقفه بين الفينة والأخرى، من حركة وتغير للأشكال والأحجام، الذي يعبر في النهاية عن مقصدية يحملها الخطاب ويتحمل عبئ معرفة جوهرها القارئ، الذي يتبع الخطى المرسومة رغما عنه، فيحلق بين الفوارق الموجودة، بين رقص الأحرف المختلفة من مشهد لآخر، والمقارنة بينها. فبين المشهدين الذين أمامنا حركة واضحة تستدعي بعضا من السكون الذي يمثله المركز والصورة الممثلة له، إذ يمكن أن نلاحظ بشكل جلي حركة الفضاء الخلفي المتحرك بشكل تكعبي بأبعاد متساوية ممثلا لمجرة غير معلومة، وبالمقابل نرى تحرك الأحرف ينتقل من حالته السكونية إلى حالة حركية تمنع الفضاء الخلفي من التحرك، وكأنهما تشاكل يبدأ لحظة توقف الآخر، ويتوقف أثناء تحركه والقارئ والباحث في هذه الحالة: "مضطر لاستعمال اللغة لتحليل جميع السيرورات الدلالية/ التواصلية" (يوسف، 2005)، مهما كان نوعها كما يحدث في هذه المشاهد أو المقاطع، الموسيقية أو الجمل أو الأبيات الشعرية، مهما أطلقنا من أوصاف فإن جواز قيامها متاحا لتعددها المتداخل بعضها ببعض .

الذي يمنحها صفة الخطاب عبر قوانين التواصل، والتي يمكننا أن نقول عنها أنها: "هي ذاتها قوانين الثقافة" (العربي، 2007) المختلف نوعها حسب المتلقي لهذا الخطاب، لذلك فالتركيز على المشهدين داخل القصيدة الأصل، أو كما هو موضح في الصورة يقودنا إلى ملاحظة تحرك اللفظة، التي تتوسط المشهد في حركة للأحرف متناغمة، ترتفع حروفها واحدا تلو الآخر في شكل انتظامي، مع اختلاف بين حجم أحرف اللفظة، والأحجام الأخرى للأحرف الموجودة على الفضاء ذاته، مع تحرك غير متشابه

للأحرف ككل، فلفظة "نطفة" حروفها ترتفع لفوق، وحروف "تهيأ للكون" تتقطع بشكل يتوارى بعضها خلف بعض، لتتناثر النقاط المعبرة عن المسكوت عنه بعد لفظة "موتا" بهيئة دائرية تراتبية متتابعة حلقاتها، مدمجة اللفظة في اللفظة المركز، لتختلط حروف "موتا" مع "نطفة" مشكلة تباينا " بداية الحياة/ونهاية الحياة أو الموت"، في مشهد يحملان الضدين على أنهما أمر واحد: موت وحياة.

ولعل المساحة الضوئية هنا بالذات تتقلص تاركة للشطرين البروز بشكل معلن، مع ضمور للون الذي كان في الخلفية أو بالأحرى الشكل، واللون المرافق الممثل في" صورة المجرة"، وبقاء القيمة " السواد"، "الذي يحمل في مفهومه التقابلي الأولي: ضوء/ لا ضوء الذي يكشف عن ثنائية الموت/الحياة، وفي مبدأ التضاد نجده يرمز " للأسود والأبيض" وأيضا: "للنور والعتمة" (Achard, p. 2)، باعتبارها علامة دالة باختفائها وبحضورها أيضا: "فمن المهم معرفة أن العلامة ليست حضورا ماديا وإنما بناء ذهني" (domenjoz, 1988-1999, p. 11)، يتحدد وفق تشاكلات وأفضية ومجموعة غير متناهية، من العلاقات البسيطة والمعقدة، يتتبعها المتلقي بحسب مكتسباته الثقافية وبحسب نظرته لما هو موجود حوله من أفكار وصور وحركات..

2.3 **التشاكلات المتداخلة:**

الحالة المشهدية التي كونت التشاكل بين اللون، والصورة، والمفهوم الذي حدده البياض والسواد، في شكل محددات: موت/ نطفة، حياة/ موتا، بياض/ سواد، هي ذاتها التي جعلت توارد المشاهد تنبثق وتعود للمشهد الأصل، مع أن الثنائيات الثلاث تتكون على فضاء وفي مشهد واحد، يعطي للمتلقي الحرية في الانطلاق وفق الإحداثية المناسبة لذلك، لو نظرنا عن قرب للون الأحرف في للفظة "نطفة" الذي اقترن بلون البداية، أو بداية إعلان الحركة الأولى ولحظة الحدوث، ويمكن أن نسميها لحظة الخلق مما يجعلنا أمام تشاكل آخر: مجرة وسط فضاء ممتد، ونطفة في فضاء غير معلن، وكلاهما بصيغة المفرد يمثلان توحدا عينيا تحدده القصيدة، وترتكز عليه، وكذا وجود تشاكل آخر مع حركات الأحرف التي سارت بشكل دائري وحركة الخلفية، لذلك فإن وقوع المتلقي تحت تأثير خطاب المرسِل، بصوره وحركاته عملية جد صعبة يتعسر تحديدها أو ضبطها بالطريقة الصحيحة.

مما استدعاه لمزج جميع أنواع الأيقونات على اختلافاتها حتى يتمكن من وصف ونقل وتحضير لخطاب آخر مغاير، يحمله الكلام بالاستناد على المادة الأولى وهي اللغة والتي بواسطتها يمكننا معرفة حال هذا الفكر : "الذي يوجد في الكلام" (الزاوي و وآخرون، 2009)، بحالاته المتعددة والتي قد تخرج في بعض الأحيان صارخة متخذة أكثر من شكل ولون، كمثل هذا الفضاء الذي أمامنا والذي لم يتبع الطريقة ذاتها، في رسم الأحرف على الفضاء والقيمة "السواد"، وإنما أخذ شكلا تراتبيا يميل ناحية اليمين، ليترك لعين المتلقي مساحة ضوئية، وفرصة للالتقاء مع الجزيئات الصغيرة، التي استبدل لونها الأحمر بآخر أزرق، مما شكل تشاكلا عينيا مع لون الكتابة الموجودة على السطح، وبالمقابل كان تباينا لونيا مع لون الشكل الذي يمثل "المجرة"، بعكس مما مر بنا سابقا.

فكان ظهور الشكل الذي يمثل المجرة بمثابة إسقاط ضوئي إن صح القول، وتبعا لذلك كانت الكتابة على السطح، تتشاكل معه بطريقة تتناغم مع المقطع الموسيقي الهادئ، غير أن عدد الألفاظ هنا اختلف وابتعد عن الطريقة الأولى في عرض الألفاظ، فسارت بشكل جملة واحدة وشطر واحدا لا يفصل بينها فاصل غير شكلها:

كأنّ الذي صار

كان جناحا

لرؤيا

اشتبهت بها (الأزرق، 2016، صفحة المشهد 10)

تقع الحركة الزمنية تحت سلطة الماضي، الذي يفرض وجود الحاضر والمستقبل فيما بعد فاستخدام لفظة "كأن" في بداية الشطر، يبوح بمدى تغير ما سيأتي بعده، للفعل الذي ستحدثه لفظة "صار" والتي تتشاكل ضمنيا مع لحظ التكوين أنفة الذكر، كما تتباين ظاهريا مع "كأن" التي تقبع تحت دائرة الشك، فجملة الذي حدث تفصيلا ما هو إلا ماض لجزء من الكل، أو كما عبرت عنه لفظة "جناحا"، التي اختصرت ما يمكن قوله في بضع حروف.

فكأن الحدث الذي وقع قبل لم يكن إلا حالة تشبه حالة المريد، أو بالأحرى تشبه حال المسافر عبر الأزمنة أو كما يعبر عنه بالمصطلح الصوفي، هو الحضرة التي تغيّب الحاضر! لكنها لا تنفيه، فما تحدثنا عنه كحامل للزمن ما هو في حقيقة الأمر إلا وجه آخر للمكان ما قد يكون افتراضيا، أو مكانا تخيليا يعتمد على تكاثف الصور المرئية، والذهنية معا، لتعبر في الأخير وترتكز على رسالة تضمينية، تعتمد على الرمزية المتكئة على ثقافة ما، مما يجعلها تتراص في صورة تحمل تداخلا للعلامات بشكل متناغم، من ناحية الدلالة غير أن ما يميزها أن كل علامة في الصورة الواحدة، تحمل من السنن الثقافية المختلفة من شخص لآخر (Barthes, 1974)، ما يجعلها قابلة للتعدد في الخطاب الواحد، الذي لا يعدم المنية غير القارة وكأنه بذلك يدخلنا عوالم مضت، لكن من منطلق حضورها الذاتي، فما يردده الشاعر لونيا تردده الأداة القرائية مع اختلاف كل متلق لها، وما يستحضره من ماضي ما هو إلا انعكاس للحاضر وصورة عن المستقبل الذي آل إليه.

لا يمكن أن يكون التبليغ مباشرا إذا تركزت عوامل كثيرة لإخراجه، لأنه في تلك الحالة يصبح أكثر ضبابية يحث القارئ على دخول عوالمه، لذلك فإن الحركة التي زاوجت هذه الأشطر تشاكلت مع لفظة حركة "الجناح" كرمز مادي، وتشاكلت مع حركة "الرؤيا" في الاختفاء بعد الاستيقاظ، مع ورود حدوثها ولو بعد حين، كما تمثل لفظة "جناحا" تشاكلا آخر مع لفظة "رؤيا"، في كونهما يسبحان في فضاء معلوم لكنه متخيل في الآن ذاته، معلوم من الجهة المكانية والتي تتحدد في الفضاء العلوي، المتشاكل هو الآخر مع الاتساع الكوني ومتخيل لأنه يتمركز في الذوات والعقول ويترجم بالكلمات إلى الأفكار، بهذه الطريقة : "يتزامن الخطاب الأيقوني مع الخطاب اللغوي (أي الصورة والحوار) وهو ما يفرض على المحلل القيام بدراسة الروابط التي تجمع بين الصورة والنص" (كراد و وآخرون، 2010)، في كونهما خطابا يحمل رسالة ما.

تشتغل بشكل ظاهري على الأسماع والأعين، محاولة تقديم واقع نعرفه لكن بطريقة مغايرة لما عهدناه أو بالكاد نتعرف عليها، لذلك فإن مهمة التركيز على الوظيفة البصرية والوظيفة السمعية، يسعى بتحريك الوظيفة الأصل والمعبر عنها بالذهنية، التي ستعمل فيما بعد على تقبل الخطاب تلقائيا، بل ويمكن ترجمته إلى ردود أفعال، كعدم مغادرة القصيدة إلى أن تنتهي إذ يمكننا أن نقول عن اتصال المتلقي بالقصيدة، هو خاضع لا محالة لاستراتيجية معينة ترتكز على تجانس يتحكم في الضوء، والحركة، والكتابة، والتحول باعتباره حركة معاكسة أو موازية لها، وثبوت الإرسالية في كل مقطع، أو مشهد سمعي أو بصري، أو في المقاطع معا.

كما يمكن أن يسجل في الفراغ، والسكون الذي يكون عن قصد، كالحالة المشهدية التي سبقت هذا المشهد ، والتي أراد الشاعر من خلالها إرسال نوع خاص من الرسائل، إنها الرسائل اللونية التي تحيل إلى دلالة ما أو لغة يعبر بها عن قضية ما، ومن المهم معرفة تناقض أو انسجام الألوان فيما بينها، كالحارة والباردة(Serre, 1993) ، الفاتحة والداكنة حتى يتسنى للمتلقي استقبالها بالهيئة التي لا تتعب تتبعه للمشهد، مع محافظتها على السلم الموسيقي نفسه حتى يبقى تأثيرها على المتلقي قائما، يمنعه الإفلات من الترتيب الذي وضع سالفا، غير أنه لا يمكننا أن ننكر أن الألوان التي تعرضها المقاطع، تختلف من متلق لآخر في الدلالة الإسقاطية لها بل يمكننا القول أن : " في الثقافات الأخرى، الألوان لا تعبر دائما عن الدلالة نفسها التي لدينا" (Nancy, les couleurs)، لذلك فإن فهم أي قصيدة يبقى نسبيا نظرا للبعد المحدود والمقتصر على ثقافة شعب من الشعوب أو فئة معينة، وبقائها في دائرة النسبية هو عدم توفر الإجراءات الشاملة لذلك، فكلما تعدد الزوار لها، والقراء بمختلف ثقافاتهم، تغيرت الرؤى والتخريجات تبعا لذلك.

3.3 مقصدية المشهد :

على الطريقة ذاتها يرسل الشاعر، ويعيد ترتيب الخيوط المشهدية من جديد، لتعتلي الألوان أول عتبة في المشهد، لتري لنا الشطر الشعري بلون حار مزيج للأصفر القاني والأحمر الناري، فتتشاكل مع اللون الأصلي المنبثق من الحرارة، غير أن الحركة مختلفة فالشطر الشعري هنا يعلو الصورة الممثلة للمجرة المنعكسة في شكلين اثنين، أحدهما سفلي والآخر علوي، لكن الإضاءة تعمل على إخفائها ليرتكز البصر على الطاقة اللونية التي منحتها الألوان الحارة، وبصفة عامة الألوان ما هي إلا إحساس من داخلنا، تتحكم فيه ملامسة أعيننا للأشياء الملونة عن طريق الضوء الملائم (dériberée, 1979)، وبذلك فنحن نركز بذلك على العوامل والأشياء والمواد المُضاءة، بالاعتماد على المضيء طبعا.

مما يرجعنا إلى قضية الضوء التي ورد ذكرها سابقا، فانعدام الضوء يستدعي ظهور القيمة "السواد/الظلام/الليل/الموت"، وبوجود الضوء يختفي جزء من القضية لتبقى الأشكال والأشياء والمواد المضيئة كدلالة على وجود "البياض/النور/النهار/الحياة" لكن بشكل مؤقت أو معلوم، كالبقعة الموجودة على سطح الفضاء الكلي، والتي عبرنا عنها بمشهد المجرة، إن الشطر في هذا المشهد يتناغم مع نوع الحدث إن جاز لنا قول ذلك:

فاشتعلتُ بشاهقهَا حبْسةً (الأزرق، 2016، صفحة المشهد 11)

فالاشتعال هنا بصيغة الماضي يجعلها ثاني حدث وقع بعد الحدث الأول، باعتبار "الفاء" التي عملت عمل المباغتة، والتي تخبرنا بشكل قصدي عن استمرارية الإخبار، لتتشاكل لفظة "اشتعلت" مع الفضاء اللوني الذي ملئ فضاء الخط، كما تشاكلت لفظة "شاهقها" مع العلو والارتفاع الذي سمى فوق الشكل الذي مثل محور الكتابة في السابق، والذي مثلت فيه أهم عنصر مع أنها بعيدة عنه، كون الأول مجموعة أحرف، والثاني أجزاء لشكل لا يظهر منه إلا ما يدل على ما يشبهه في عالم الحس وهو "المجرة" وبالتالي يمكننا أن نلزم لهما صفة التشكل من ناحية أن كلاهما مادة مع اختلاف التكوين، ويتباينان في صفة هذه المادة إحداهما منطوقة، والأخرى صامتة، يعمل على إخراجها المادة الأولى، أو ما يمكن تسميته مباشرة بالكلام واللغة المرتكزة على مجموعة الأحرف، المكونة لكلمات غير متناهية، متفق عليها في ثقافة ما.

ظاهريا المعادلة مبنية بين حدين، يبدو من الوهلة الأولى أنهما يمثلان تناقضا أو حالة للمفارقة بالشكل التصريحي لها .لكن ضمنيا المعادلة يعاد بناؤها من المركز، وهو الفضاء الذي عبر عنه بلفظة "شاهقها"، الذي لا يعدم السير العادي للحالة المشهدية السابقة، أو بالتدقيق ما أتت به الأشطر السابقة عليه، فلفظة "فاشتعلتُ" تحمل ثنائية المكان والزمان مع تحقق الفعل، ولفظة "حبْسةً" هيئة تحمل الحركة والثبات وتستدعي المكان أيضا مع تحقق الفعل أيضا، وبالتالي فإن الالتقاء جسدته لفظة "شاهقها" التي تعبر بشكل صريح عن فضاء مادي داخل عالم افتراضي، وبذلك هي تتشاكل مع هيئة العلو في كون هذا الشطر جاء في أعلى منطقة بالصورة المشهدية المعروضة على للمتلقي الذي يدرك تمتم الإدراك أن لحظة العلو تحدث متى ارتفعت الأجسام عن سطح الأرض، وهنا يتجلى التباين مستدعيا المسكوت عنه: "العلو والانخفاض/ السماء والأرض، الأجسام المادية/ والنورانية، المضيئة/المضاءة" تقريبا هي حلقة غير منتهية تعيد ترتيب الوحدات على المحور الزمني (Voire:Doray, 1997)، الخاص مما يجعلها تتناص بشكل غير معلن مع حالات الصوفي، أو المريد في حضرته المغيبة لكل ما هو واقعي وملموس.

و حالات الارتقاء من مقام إلى مقام، يحددها المعجم والفضاء الذي اختاره، سواء متحرك أو قار لذلك فلا يمكننا أن نصف هذه اللغة بأحوال القول ذاته، وإنما بربطها بالفضاء الذي لا ينعدم وجوده، حتى وإن كان غير معلن، والذي يمكن تتبعه بالتركيز على المواضع التي تكشفه، أو التي باح بها الخطاب الشعري إن صح القول بطريقة أو بأخرى، ففي اللحظة التي يظهر فيها الشطر الشعري كاملا، تبدأ عملية تشظيه بطريقة مقطعية، حرفا تلو حرف، تاركا للحركات العمودية السلطة البصرية الموجه للمتلقي مع ظهور الشطر الآخر، الممثل في لفظة "واحترقت"، وهو الفعل الذي تأخر قليلا عن الفعل الأول من ناحية تحققه، لكنه لم

ينفصل عن بل كان كلازمة له أو نتيجة عنه، ليمثل ذلك تشاكلا يقع بين طرفي الحد الأول من الشطر الأول والشطر الثاني: الاشتعال/الاحتراق وتباين، مع الشطر الذي جاء في الفضاء المشهدي السابق على هذا، والذي مثل فيه المركز بؤرة المعادلة، بينما مثلت في الحدود "الأول والثاني" المعادلة ككل.

مع تشاكل لوني صارخ، وحتى وإن كانت من الألوان التي يقال عنها أصلية فهي: "أبدا لا تكون كذلك لأنها دائما تحتوي الأسود والأبيض، والتي تكون نتيجة الأجسام المضيئة"(texeira, 2004) ، للون الاحتراق الذي تمازج فيه القيمة "الأسود" ونقصد بها الخلفية المظلمة والأحمر القاني ولون الاشتعال، الذي يتمازج فيه الأصفر مع الأحمر وإذا نظرنا إلى المساحة التي توزعت عليها هذه الألفاظ، فإننا نلفيها تتربع على فضائيين: علوي وسفلي وهو ما يمثل تباينا واضحا غير أنه من ناحية أخرى غير معلنة يظهر مدى تشاكلهما فالاشتعال حالة تستدعي زمنا ومكانا، وشكلا يميل نحو الارتفاع بالنسبة للهيئة، بينما الاحتراق يميل إلى عكس ذلك فيبدأ الارتفاع في الانخفاض والنزول، لاشتغاله على تلك الهيئة الأولى حتى يصل القاع، وهو المكان الذي انطلق منه، والذي مثل تشاكلا آخر مع الفضاء الأم "المجرة" فرجوع اللفظة إلى المكان الأول، هو الرجوع إلى الحالة الأولى، التي بدأ بها عبد المنعم الأزرق خطابه.

إلى مرحلة البداية يعيدنا، ليأذن بالانفجار على لوحة مشهدية واحدة لا تتغير فكأنها توقف مؤقت لنشاط الخطاب الكتابي المنطوق، والسمعي والمُشَاهد (Achard V. J.)، ولا نعزل في هذه الحالة الموسيقى باعتبارها فضاء تتحرك الأحرف على سطحها وعلى سطح الفضاء اللوني للخلفية بشكل متراتب عمودي مع تغير في اللون، وفي النوتات التي ازدادت حدة، وقوة فتتفجر الأحرف مختفية، بظهور نوع خاص من الكتابة الرقمية العددية، والتي تتشاكل كلية من ناحية اللون مع الأفضية السابقة وتتشاكل من حيث النوعية التي تستدعي حضور المصفوفات، أو بالأحرى الحضور الزمني الافتراضي، المنطلق من لحظة الصفر ووصولا إلى درجة الواحد.

ثم توزعها على الفضاء الكلي للمشهد في شكل متضاعف رقمي، ومزدوج بالنسبة للشكلين الذين بدأت بهما القصيدة الرقمية، في انتظار فضاء آخر، مخالف لهما لكن مبني على ما تركهما، هذا الفضاء الذي جاء مغايرا تماما من ناحية الصوت الموسيقي، وكذا بدخول العالم الرقمي الذي يتشاكل مع الحالة الزمنية والاحتراق الذي يقاس بالدرجات الرقمية: "إنه إغواء القارئ أو اللعب به...في ممكنات التكتيك العلاماتي واستراتيجيته" (عياشي، 2004، صفحة 58)، فبالقدر الذي يتم فيه تغير نوعية الخطاب الموجه للقارئ، بالقدر الذي تزيد فيه احتمالية تكاثف التأويل، وتتبع الأيقونات فيه، مشكلة معادلة يصعب الحصول على نتائجها النهائية، لوقوعها على حافة الاحتمال.

المتعدد في اللحظة الواحدة، لما تكتسبه الصورة المشهدية بصفة عامة، من اختلافات في التأويلات والقراءات، مما يجعل قراءتها لا تتوقف عند بعينه، فالتناثر العددي الذي أنهى به الشاعر المشهد، بدأ به مشهدا آخر لكن التناثر هنا هو لعب بالحروف في شكل راقص أخذ حيزا كليا مكونا من ثلاثة مشاهد يبدأ بلفظة "لتنثرني" بشكل صريح ومعلن، وهي هيئة بصرية قبل كل شيء تحتمل وجود حركة وصوت، فعملية النثر هنا تخرج عن إطارها العادي المعروف لدى العام، لأن العملية هذه لا توجد إلا في احتمالية وجود الأجسام المجزأة والمتناهية صغرا، أو في شكل الخطاب وحالته الانتقالية، من الشعر إلى النثر، لكن كأن ينثر البشري فهي من أعمق الحالات، وإن كانت أيقونة تامة بحد ذاتها لأنها أتت مباشرة بعد الهيئة البصرية لعملية الاحتراق، وما ينتج عنها من جزيئات صغيرة للغبار المتطاير، أو ما تبقى من احتراق الجسم، ترى عن أي احتراق يحدثنا الشاعر في قصيدته؟ وعن أي نثر وتناثر يكلمنا؟

التسليم بنهائية الخطاب عند حدود تأويلية معينة، أمر يجعلنا نستحضر وقوف القارئ أمام أول نص وخطاب وضعي، التي يمثل معها كل وقوف إعادة اكتشاف له، بل وإعادة مخاتلة لأيقوناته التي تتبدل بتطور ثقافات الشعوب أو تأخرها وتدهورها، مما يضطرنا برمي شبكات مكثفة، لفهم العلاقات المبنية على أسس تغير الجوهر مع كل قراءة، فلو قلنا أن اللفظ يحتاج

لتوضيح، لأدركنا فيما بعد أن وقوعه خارج دائرة الخطاب، هو ضرب من الخواء والمجازفة لأن إعادة إدراجها ضمنه، يمنحه القدرة على التحرك وفق ما تتلقفه عين القارئ من تحولات كالتي أمامنا بربط لفظة "لتنثرني" المتصلة بالحركة المطلقة، مع لفظتي: "راقمَاتُ القصيدة" (الأزرق، 2016، صفحة المشهد 23)، بصيغة المؤنث مما يعطيها القوة في دفع الحركة التي تحدث عنها، بل هي المسؤولة عنها باعتبار التصريح، والناتج عنها باعتبار الإضمار الأيقوني الذي يمارسه على المتلقي، حالة الحلول التي ينقلها الشاعر تشبه إلى حد كبير حالات الصوفي المتمرد والمعلق بين الأفضية الزمانية والمكانية المختلفة، والمتعارضة في الآن ذاته، فحالة الاتصال هذه هي انفصال من نوع خاص، إذ يقول:

لتنثرني راقمات القصيدة

سربَ قوافٍ

يبدّدَ بيتَ الوثنْ (الأزرق، 2016، صفحة المشهد23)

هذا الانفصال لا يحدث على المستوى المؤول فحسب، وإنما حتى على مستوى الهيئة التي أتى بها الملفوظ والمشهد معا، فبين الحركتين الأولى الممثلة في الشطر الأول من هذا المشهد والشطر الأخير من المشهد ذاته، تبرز الحركتان في وقت واحد، مما يجعلها تبرز بشكل تلقائي، ليظهر معها الشطر الثاني بشكل حركة مقعرة، تختفي وتتراجع نحو الخلف قليلا وكأن لفظ "تنثرني ويبدد"، لها من الحركة ما يجعل قوة الفعل حاضرة في هيئة بصرية تتشكل مما هو: (مادي/ ومعنوي)، (جامد/ وحي)، (مؤنث /ومذكر) (مفرد /وجمع)، تركيب لا يستغني عن اللغة التي تكونه والتي هي مادته الأولى.

التقاء هذه المتضادات ظاهريا، واتفاقها داخليا في بعض المرات، يذكرنا بحالة المريد، والمتصوف، بل إن بعض الصور المذكورة سالفا تعطي دفقة وحركة مباشرة للمتلقي ليغوص في فيض الألفاظ، ولعل الحركة التي نسجت خيوط الصور الموالية لهي خطاب من نوع خاص، يبوح أمثر مما يخفي، فلو أن الاختفاء كان بحركة واحدة لما مثل ذلك تناثرا أبدا ولكنه تقصد نثر الأحرف والألفاظ، واستند على اللوحة الخلفية والألوان الحارة في هيئة بقع أو دوائر حمراء صغيرة تسبح في فلك ممتد لتعطي فرصة لنوع جديد من الحركة والسكون في هيئة متشابهة ومختلفة معا في شطر شعري يأخذ من الصورة الجانب العلوي، ليترك مساحة الانتظار، التي تعوّد القارئ على وجود ما سيلحق من أشطر أخرى كما حدث في المشاهد والصور السابقة، يمكننا القول أن هذه الطريقة هي نوع من المراوغة الخطابية التي تؤثر بشكل مباشر على ما هو بصري وسمعي، في شكل هيئات متقاربة ومتباعدة، نوعا وكما، ولذلك فإن: "الكشف عن أسس الخطاب الإقناعي الذي تقوم به الصورة على المتلقي" (خرافي، 2002)، يستدعي استحضار الكثير من المؤثرات كاللون والحركة والصوت، والدرجات والأبعاد.

إذا ينتقل الشاعر في هذا المقام بها إلى مقام آخر يبوح به الشطر:

نعمة الحي أن يستفيق من العشق (الأزرق، 2016، صفحة المشهد 24)

يترك الشاعر هنا الحرية لمتلقيه، ليبحثوا عن الاستفاقة، ومما تكون وكيف؟ إذا أطلقنا العنان للتأويل فإننا سنحصل لا محالة على كم هائل من التخريجات، خاصة إذا ما ربطناها بما سبقها، من صور ومشاهد مركبة تركيبا قصديا، وجعل ذلك كله تحت سحابة الخطاب المقروء والمعبر عنه لسانيا.

ترى لم هذا التكثيف المتفرد؟، لم هذا التعانق بين الأدوات المتنافرة حينا والمتصلة حينا آخر؟، هل هناك علاقة بين ما هو آلي وروحاني؟

بعض الأفضية التي استخدمها الشاعر تنقلنا مباشرة إلى عوالم الصوفية، ودرجات الارتقاء وتحولات المريد بين المقامات، فإذا تحدثنا عن أنواع المتع التي يتحدث عنها في هذا المقطع بالذات، وجدناه لا تتقيد بما هو مادي، وإنما بما يحصل في النفس من نشوة، لكن في هذا المقام يربطها بعالم الاستفاقة، أي استفاقة يقصد؟، بطبيعة الحال هو لا يقصد الاستفاقة العادية التي

تكون بعد الإغماء، أو بعد النوم، وإلا كانت استيقاظا، وإنما يقصد استفاقة أخرى: "العشق"، غير أن هذا الشطر يأخذ معنى يشبه التمويه أو إن صح القول التداخل المتضاد، إذ تتحول اللفظة الأول وبشكل خاطف إل لفظة مغايرة تماما،" متعة.....نقمة" حتى لا تكاد تحصي العين أن اللفظة الأولى موجودة أصلا إلا بعد تدقيق.

فكيف النعمة والنقمة في مكان واحد كمتلازمة لم يعبث فيها الشاعر والمبرمج للخطاب غير اللساني بزوايا الصورة الأصل، لكنه عبث بأول زاوية تراها العين، وقت بدء القراءة، كما عبث بزمنيتها، ليجعلها ومضة تتشاكل مع زمنية حلول النقمة بدل النعمة جوهرا، وتحرك الحرف بشكل تصاعدي وآخر تنازلي إلى الأسفل قبل اختفائه كلية، لتمثل للمتلقي رسالة تضمينية تتداخل فيها مجموعة من العلامات تتناسق دلاليا، غير أن لكل علامة منها سننا ثقافية تختلف عن الأخرى تحددها اختلاف طرائق تفكير الأفراد وميولاتهم (Barthes، 1974، صفحة 41) ، فلو نلاحظ عن كثب ما ركز عليه الشاعر في هذه المشاهد فإننا لن سنركز على حركة الخطوط والحروف كفواعل متنامية، تتركز على طريقة البناء والمحو الجزئي ، ولا نبالغ إذا قلنا أن هذا المحو والبناء هو في أصله رسالة تتكون من سرد تنتقل عبر أنواعه متجاوزة كل ما هو منطقي، إلى متلق يجيد الإنصات، كما يجيد التفاعل.

الذي يضمن له البقاء في فضاء التلقي، الذي يعكس مهمة الخطاب الشعري في المزج بين لغته وخطاب الصورة والحركة والموسيقى، حتى تضمن الرسالة عدم إطلاق الصوت البشري أو الصورة من فراغ (Doray، صفحة 75) مهما كان نوعها وحجمها.

4. خاتمة:

قراءة خطاب مكثف يجمع بين خطابات متنوعة، بين الموسيقى والكتابة، وبين فن الخط واللوحات والمشاهد الطبيعية وغير الطبيعية، وبين تقنيات العالم الرقمي... لا يمكن أن يكون سهلا في ظرف نفتقر فيه إلى الآلية الصحيحة لقراءة هذا النوع من الخطابات، ولأننا صرحنا منذ البداية أن معيننا في هذه المحاولة سيكون التركيب المنهجي المعتمد على المقاربة السيميائية والتأويلية حتى نستطيع قدر الإمكان تتبع العلامات اللغوية وغير اللغوية، فإننا نفترض توزه الخطاب الكلي في هذه القصيدة الرقمية على مسارات يحددها تلقي الخطاب والتي تنوعت بين حالات بعضها صوفي يشبه إلى حد كبير حالات المريد المرتقي من مقام إلى مقام، ومع توزع الخطاب على المستوى الإنساني الجامع لخيوط التفكير المشترك، وتشابك للكثير من التشاكلات التي توزعت هي الأخرى على محوري: الظاهر والباطن، للتشظي إلى عدد لانهائي من التشاكلات المتداخلة بعضها لوني، وبعضها سمعي، بعضها سجل في لحظات السكون والآخر أثناء حركة الخط والصورة والمشهد عموما، مما حرك قواعد الأيقونة التي لم تعد ثابتة بل متبدلة من تأويل لآخر، ومن لوحة مشهدية إلى أخرى أيضا، فاسحة المجال أمام التعدد الوظيفي للفظة والصورة والسلم الموسيقي أحيانا، ليضحي الساكن متحركا غير قار والمتحرك قارا في كثير من الومضات المشهدية المختارة عن قصد.

ضع في خاتمة البحث تلخيصا لما ورد في مضمون البحث، مع الإشارة إلى أبرز النتائج المتوصل اليها، وتقديم اقتراحات ذات الصلة بموضوع البحث.

Bibliographie

المؤلفات باللغة الأجنبية:

_Barthes, v. R. (1974). *Rhétorique de l'image* (éd. 4). Paris: édition seuil.
_dériberée, v. M. (1979). *La couleur dans les activités lunaire.* Paris: Dunod.
_domenjoz, J. C. (1988-1999, septembre). L'approche sémiologique. 23. france.
_Doray, v. H. (s.d.). *Publicité et télévision, connaissez).*

_groupe. (s.d.). l'invention du cinéma. *l'Acap pole image picardie reçoit le soutien du ministère de la culture de la communication, N2*. Darc Picardie.
_Nancy, G. (s.d.). *les couleurs.* parcours 10 cycle1 centre pilote la main à la pâte. Paris: centre pilote..
_Serre, v. (1993). *Folerheim. quand les images vous prennent au mot.* Paris: D'organisation.
_texeira, L. (2004). *Communication, couleurs et lumière de tf1*. Paris: Uff.
_Doray, H. P. (1997). *Publicité et télévision, connaissez-vous la musique?* Paris: Dolloz.

المؤلفات باللغة العربية:

_ الزاوي، ا.، & وآخرون. (2009). الطريق إلى الفلسفة .(éd. 1) بيروت : الدار العربية للعلوم ناشرون.

_ العربي، ل. (2007). المدارس النقدية العربية. وهران، الجزائر: دار الغرب للنشر والتوزيع.

_ أوكان، ع. (1994). مدخل لدراسة النص .(éd. 2) المغرب : أفريقيا الشرق.

_ بارت، ر.، & ترجمة: عبد الحميد ، ع. (1992). طرائق تحليل السرد الأدبي .(éd. 1) المغرب، الرباط : منشورات اتحاد كتاب العربي سلسلة ملفات.

_ عياشي، م. (2004). العلاماتية وعلم النص، نصوص مترجمة .(éd. 1) المغرب : المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

_ كراد، س. ب.، & وآخرون. (2010). استراتيجيات التواصل الاشهاري .(éd. 1) اللاذقية، سوريا : دار الحوار للنشر والتوزيع.

_ كمال، ع. ا. (2017، 03 16). سيميولوجيا الصورة الفوتوغرافية، بارت نموذجا.

_ يخلف، ف. (2012). سيميائيات الخطاب والصورة .(éd. 1) بيروت : دار النهضة بيروت لبنان.

_ يوسف، أ. (2005). السيميائيات الواصفة، المنطق السيميائي وجبر العلامات (éd. 1). بيروت، الجزائر، المغرب: الدار العربية للعلوم، نشورات الإختلاف، المركز الثقافي.

مقالات:

_ خرافي، م. (2002). قراءة في السيميولوجيا البصرية. مجلة عالم الفكر العدد 1، 283.

_ العابد، ع. ا. (2010، يناير). الأيقونة في السيميائيات البصرية. مجلة أيقونات (العدد 1) ، 20.

مقالات على النت وفديو:

_Achard, J. P. (s.d.). De lumière en cinéma et vidéio. Récupéré sur http : //surligne.info

_Achard, V. J. (s.d.). Schématisation de la communication audiovisuelle.

_ الأزرق, م, (2016, شتمبر .(15الخروج من رقيم البدن .المغربhttp://imzran.org/digital : youtub. Récupéré sur