الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التّعليم العالي و البحث العلمي

جامعة يحيى فارس – بالمدية –

كلّيّة الأداب و اللّغات

قسم اللّغة و الأدب العربي

الموضوع:

مقاربة تأويليّة في ديوان بشير ضيف الله -أس أم أس-

مذكّرة نيل شهادة الماستر في اللّغة و الأدب العربي .

تخصّص: نقد حديث و معاصر.

من إعداد الطّالبة :

سوميّة بوحزام

إشراف الدّكتور :

العبزوزي لخذاري

لجنة المناقشة

اسم ولقب الأستاذ	الرّتبة العلميّة	الصّفة
زكرياء يوسف الرّحماني	أستاذ محاضر قسم "أ"	رئيسا
العبزوزي لخذاري	أستاذ محاضر قسم "أ"	مشرفا و مقرّرا
بن علي بن زعتر	أستاذ محاضر قسم "أ"	عضوا مناقشا

تاريخ المناقشة:2025/06/25



شكر و عرفـــان

قال عليه الصّلاة والسّلام في الحديث الصّحيح: "**من صنع إليكم معروفًا فكافئوه، فإن لم تجدوا ما تكافئوه فادعوا له حتى تروا أنّكم قد كافأتموه**"..

و عملا بهذا الحديث فإنّني أقدّم الشّكر أوّلا لله ربّ العالمين على نعمه الظّاهرة و الباطنة ثمّ أشكر من كان سببا أو مساهما في إتمام هذا العمل، و أذكر منهم من يحضرني و ليس على سبيل الحصر:

الأستاذ المشرف " **العبزوزي لخذاري**" جزاه الله عني كل خير، أدين له بالعرفان لسعة صدره فبارك الله فيه ووفّقه أينما حلّ.

والشّكر موصول إلى الأستاذ " **بشير ضيف الله** "، الّذي لم يبخل عليّ بالنّصائح والتّوجيه.

وإنّني إذ أُثمّن جميع الجهود المبذولة لا يفوتني أن أتقدّم بخالص الشّكر و العرفان لطاقم جامعة يحيى فارس–المدية– عموما و قسم اللّغة العربية خصوصا..

بوحزام سوميّة



إهـــداء

إلى من سارا معي منذ بداية الطريق حتّى هذه اللّحظة، و كانا دافعا لي في كلّ نجاح

إلى من بذل كلّ غال و نفيس لأصل إلى حلمي " **والدي الحبيب**".

إلى من لهجت دعواتها باسمي في جوف اللّيل فكانت نورا يضيء دربي، و يزهر مساعيّ " **أمّي الحبيبة**".

لقد كان فضلكما عليّ بعد الله عظيما.

" المرء كثير بأخيه"، إلى من وحّدتنا صلة الدّم، إلى سندي و عوني، إلى من أبصرت بأعينهم صدق الأماني بالتّوفيق، و لمعة الفخر عند النّجاح

شقيقاتي: حليمة، مروة، كوثر، ريتاج خديجة

كما لا أنسى آخر العنقود: محمّد عبد الله.

إلى من اِتّسعت عائلتنا بوجودهم، زوج أختي الفاضل: مراد عثماني، و ابنتيهما اللّتين أضافتا البهجة إلى قلوبنا: إسراء و أفنان.

إلى تلاميذي الأعزّاء الّذين تقاسمت معهم أجمل اللّحظات في مسيرتي المهنيّة

آمل أن أكون قد زرعت فيكم حبّ العلم و شغف المعرفة.

إلى من تحلّوا بالإخاء وتميّزوا بالوفاء و العطاء، إلى من معهم سعدت، و برفقتهم في دروب الحياة سرت...إلى عائلتيّ: شنيبات و بوحزام.

إلى كلّ من أسلفت ذكرهم أهدي خلاصة مشواري بين دفّتي هذا العمل المتواضع.

بوحزام سوميّة



المقدّمة

مقدّمــة:

عُـرف مصـطلح **الهيرمنيوطيقــا** فــي الغـرب تحـت مسـمّيين Hermineutices و interpretation وقـد اختـار النقـاد العـرب ترجمتـه بطـريقتين: فبعضـهم اسـتخدم مصـطلح "**التأويــل**"، بينمـا فضّـل آخـرون الإبقـاء علـى الاسـم الغربـي الأصـلي، معرّبًـا إيـاه بـ "**الهيرمنيوطيقا.**" و قد أصبح هذا المصطلح متداولًا على نطاق واسع في النقد الحديث

لقـد تطـوّرت العلاقـة بـين الشّـعر و المبـدع و المتلقّـي، و أضـحى المتلقّـي يجـد ضالّته في الشّعر، حيث يرى عواطفه منعكسة في الأبيات، و هذا يدلّ على صدى الشّعر القويّ و اندماجـه فـي الثّقافـة، كمـا يشـير إلـى محاكـاة عاطفيّـة قويّـة بـين مشـاعر الشّـاعر و مشاعر القارئ، ولهذا كان موضوع الدّراسة: "**مقاربـة تأويليّـة فـي ديـوان البشـير ضـيف الله** " **أس أم أس**" كنمـوذج مميّـز مـن شـاعر معاصـر بـارز تحصّـل علـى جـوائز عـدّة للتّعرّف علـى تقنيّـات الشّـعر الحـديث عامّـة و الشّـعر الجزائـريّ المعاصـر خاصّـة، حيـث يعتبـر " **أس أم أس** " عمـلا جـديرا بدراسـة أسـاليب الشّـعر الحـديث، الّـذي ارتقـى فـي الأسلوب و لـم يعـد ينطـوي علـى دلالـة واحـدة، كمـا لـم يعـد مقدّمـا علـى طبـق للجمهـور و إنّمـا صـار يبحـث و ينتقـي مـن بـين المسـتقبلين القـارئ الحـاذق القـادر علـى فكّ شـفراته ويتغلّب على غموضه بتقنياته للكشف عن معانيه المغلّفة... فلم يعد التّبسيط و الإيضـاح مشـروطا علـى المبـدع مـن هنـا وقعـت مسـؤوليّة الفهـم علـى عـاتق الجمهـور، و قـد أكّـد أبو تمّام ذلك حين قيل له: لماذا لا تقول ما يُفهم؟ فردّ على النّقّاد: و لماذا لا تفهمون ما يُقال؟

و جـاء اختيارنـا للشّـعر دون النّثـر فـي تطبيـق التّأويـل لأسـباب ذاتيّـة تتمثّـل في: الميول إلى الشّعر، و الرّغبة في الاطّلاع و التّعمّق و تقديم تحليل أوّلي حول أسلوب الشّـاعر " البشير ضيف الله" من خـلال فحص لغتـه إذ تُعتبـر النّافذة الوحيدة للتّعمّق فـي فكره، على غرار العنوان الملفت الّذي يوحي بالاختصار وهذا ما يحبّذه القارئ، كما يقال:

" خير الكلام ما قلّ و دلّ" ، و أخرى موضوعيّة تتمثّل في: تحقيق الشّعر لقدر بعيد من الانزياح يثير القارئ، ويجعله يتجاوز الدّرجة الصّفر للكتابة، ذلك أنّه نصّ مفتوح على دلالات لا حصر لها، ولا يُمكن الكشف عن جمال معناها بشكل نهائي ومطلق، فكلّ قارئ يظنّ أنّه أحاط بجميع أبعاد النّص، إلى أن يظهر قارئ آخر يستخرج طبقات معنى أخرى، ليضيف تأويلا جديدا و يمنح النّصّ متعة متجدّدة.

ومن خلال هذه الدّراسة نطرح التّساؤل الرّئيس التّالي :

- **كيف تسهم المقاربة التأويلية في الكشف عن مستويات المعنى المتعددة والكامنة في ديوان "أس أم أس" لبشير ضيف الله؟**

لا يمكن الإجابة عن هذا التّساؤل دون المرور بالتّساؤلات الفرعيّة الّتي يستبطنها و الّتي نتوخّى الإجابة عنها من خلال هذه الدّراسة :

- ما مفهوم التأويل عند الغرب و العرب، و من هم أبرز روّاده عند الفئتين؟
- ما هي أبرز الفروقات بين التّأويل وبين المفاهيم النقدية الأخرى كالتفسير ؟
- كيف تطوّر التّأويل في دراسة النّصوص الأدبيّة؟ و ماهي أنماطه؟ و آليّاته؟
- ما هي أبرز آليات التأويل النحوي والدلالي والتقني التي يمكن تطبيقها على نصوص ديوان "أس أم أس"؟
- إلى أيّ مدى يسهم التّأويل عبر مستوياته النحوية والدلالية والتقنية، في تفكيك البنى التّركيبيّة لقصائد ديوان "أس أم أس" والكشف عن دلالاتها العميقة؟

انطلاقا من طبيعة الموضوع و إشكاليّته، توجّب علينا استعمال مزيج من المناهج:

المـنهج التّحليلـي التّـأويلي: لتحليـل النّصـوص الشّـعريّة، واكتشـاف آليّـات التّأويـل الممكن استغلالها في دراستنا، بالإضافة إلى المنهج التّاريخي: لرصد تطوّر مفهوم التّأويل عبر الزّمن، والمنهج المقارن: بهدف رصد التّشابه و الاختلاف بين التّأويل و التّفسير.

وقـد اعتمـدنا علـى خطّـة ارتأينـا تقسـيمها إلـى: مقدّمـة، فصـلين– نظـري و تطبيقي– ، وخاتمة.

خصّصنا الفصل الأوّل للإطار النّظري و المنهجي، و الّذي يتكوّن من مبحثين بثلاثة مطالب لكلّ مبحث، استعرضنا في المبحث الأوّل **مفهوم التأويل** ، بدءًا من جذوره وتطوره عند **الغرب** وأبرز روّاده، مرورًا بتناوله في السّياق **العربي** ، وصولًا إلى تحديد الفروقات الجوهريّة بينه وبين مفاهيم أخرى مثل **التّفسير**، ممّا يضمن دقّة المصطلحات والمفاهيم ، ويقدّم المبحث الثّاني **تطوّر التّأويل في دراسة النّصوص الأدبيّة وأنماط التّأويل المتعدّدة**، مع التّطرّق **لآليات التّأويل العمليّة**، وأخيرًا، وضع **الضّوابط والشّروط** اللاّزمة لضمان تأويل منضبط.

أمّا الفصل الثّاني فيتّجه نحو الجانب التّطبيقي بالتّركيز على **المنهج التّأويلي ذاته**. وذلك بالتّطبيق على ديوان البشير ضيف الله " **أس أم أس**".

ناقشنا في المبحث الأوّل الانطباعات الأولى التي قد تخطر ببال قارئ أكاديمي عند رؤية غلاف الكتاب، ما هي الأسئلة التي قد يطرحها؟، وفي سياق الجهود الرّامية إلى تعميق فهمنا للّغة وتراكيبها عنونّا المبحث الثّاني بـ: " التّأويل النّحوي و آليّاته"، لم تتناول الدّراسة جميع آليّات التّأويل، بل اقتصرت على تحليل الآليّات الأكثر تأثيرًا في بناء المعنى(المعنى المعجمي، الحذف و الإضمار، التّقديم و التّأخير...)، و يسلّط المبحث الثّالث الضّوء على جملة من آليّات التّأويل الدّلالي بغية تحقيق فهم أعمق للنّصوص (الحقول الدّلاليّة، السّياق و البلاغة والبيان و علاقتهم بالتّأويل)، أمّا المبحث الرّابع فقد

استعرضنا فيه بعض آليات التّأويل التّقني المتعلّقة بـ: الإيقاع والقيمة الإيحائيّة لبعض الأصوات(المدود خاصّة)، إلغاء الرّوابط، أسلوب السّيناريو السّنيمائي و السّرديّة الشّعريّة- أسلوب الارتداد أنموذجا-.

و خاتمة لخّصنا فيها النّتائج الرّئيسيّة، و قدّمنا الاستنتاجات النّهائية المستخلصة من الدّراسة، و طرحنا فيها بعض التّوصيات.

وقد تجاوزنا بعض العناصر الّتي نراها صالحة لتكون بحثا مستقلّا بذاته على غرار: مسألة السّواد و البياض، الرّمز، إحالات الضّمائر ...

لإنجاز هذه الدّراسة استندنا إلى مجموعة من المصادر و المراجع، أبرزها:

- فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر لعادل مصطفى.
- التّأويل الصّحيح للنّصّ الدّيني للسّيّد أحمد عبد الغفّار.
- إشكاليّة التّلقّي و التّأويل لسامح الرّواشدة.
- عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة لعلي عشري زايد.

لقد واجهنا خلال هذه الدّراسة صعوبات و تحديّات جمّة، نذكر منها:

- التّعامل مع اللّغة الشّعريّة و إيحاءاتها الّتي تتجاوز نطاق قدرة الباحث المبتدئ على الإلمام بجميع تفاصيلها ، فالنّص الشّعري مفتوح على دلالات متعدّدة ومن الصّعب ترجيح معنى على آخر.
- التّأويل يعتمد على فهم القارئ هذا ما قد يقودنا إلى قراءة تتّسم بالذّاتيّة ، وغياب معيار للتّحقّق من صحّة التّأويل، يجعل المَهمّة صعبة.
- لقد كان نطاق عنوان المذكرة، "مقاربة تأويلية في ديوان بشير ضيف الله"، واسعًا للغاية. فدراسة ديوان كامل بهذا المنهج فتحت أمامنا عددًا لا يحصى من الآليات

التحليليّة، ممّا وضعنا في حيرة حول أيّ منها نفضّل للدّراسة. كما أثار تساؤلات حول النّصوص الأنسب التي تسمح بتطبيق مقاربة تأويليّة بفعاليّة.

- قلّة المراجع الّتي تتناول دراسات تأويليّة تطبيقيّة للشّعر، يمكن اعتمادها كنماذج مساعدة .
- عدم وجود دراسة سابقة تناولت ديوان بشير ضيف الله جعلتنا ننطلق من الصّفر كأوّل تجربة كانت صعبة جدّا باعتبار التّأويل يحتاج إلى دربة و مران للحصول على القدرة اللّازمة لتحليل النّصوص و استنطاقها، والوصول إلى الفهم العميق للّغة الشّعريّة ممّا يسمح بتجاوز المعنى الظّاهر.

في الختام، لا يهدف هذا العمل إلى تقديم ممارسة لغوية تأويليّة شاملة بقدر ما يسعى إلى إلقاء الضوء على جانب من سحر اللّغة، وما وصلنا إلى إتمامه إلّا بتوفيق من الله عزّ وجلّ. وقد أخلصنا فيه الجهد والعمل، وسعينا جاهدين لتقديم الأفضل، ومع ذلك، لا يخلو عمل بشريّ من الخطأ والتّقصير.

الفـــــــصـــــــل الأوّل:

مـــــاهيّـــة التّـــأويـــل

أوّلا: مفهوم التّأويل في النّقد الأدبي

- **التّأويل عند الغرب/ أهمّ روّاد التّأويل الغربيّين.**
- **التّأويل عند العرب.**
- **الفرق بين التّأويل و التّفسير.**

المبحث الثّاني: المنهج التّأويلي و تطبيقاته

- **تطوّر المنهج التّأويلي في دراسة النّصوص الأدبيّة و أنماط التّأويل.**
- **آليات التّأويل.**
- **ضوابط التّأويل و شروطه.**

أوّلا: مفهوم التّأويل في النّقد الأدبي

1-التّأويل عند الغرب:

" الهيرمنيوطيقا (نظريّة التّأويل) هي المبحث الخاصّ بدراسة عمليّات الفهم، و بخاصّة فيما يتعلّق بتأويل النّصوص "[1] ، و يعرّفها شلايرماخر : " فنّ امتلاك كلّ الشّروط الضّروريّة للفهم"[2].

" تأتي كلمة «هيرمنيوطيقا» من الفعل اليوناني Hermeneuien و يعني «يفسّر» و الاسم Hermeneia و يعني «تفسير» و يبدو أنّ كليهما يتعلّق بالإله «هرمس» رسول آلهة الأولمب ...الّذي كان بحكم وظيفته يتقن لغة الآلهة ، و يفهم ما يجول بخاطر هذه الكائنات الخالدة، ثمّ يترجم مقاصدهم و ينقلها إلى أهل الفناء من بني البشر"[3] أي أنّ هرمس كان يمثّل حلقة وصل بين التّفكير الإلهي و التّفكير البشري،" حقيقة هرمس تنطوي على نقل الرّسالة، و الهيرمنيوطيقا من هذه الجهة مرتبطة بهرمس، إذن هي علم آليّ تحليليّ و بيان طرق انتقال المعاني و المقاصد "[4]

" إنّ الصّلة بين خصائص الهيرمنيوطيقا وخصائص الإله هرمس هي صواب مؤكّد و يقين لا شكّ فيه، فالهيرمنيوطيقا «هرمسيّة» قلبا و قالبا، من حيث هي «فنّ الفهم و تأويل النّصوص» "[5] و قد يعود هذا الارتباط الوثيق بينهما إلى العناصر الثّلاثة المهمّة في عمليّة التّفسير:

---

[1] عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، مؤسّسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتّحدة، 2017/01/26، مقدّمة.

[2] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة ،منشورات الاختلاف، الدّار العربيّة للعلوم، الجزائر، الطّبعة الأولى، 2007،ص17.

[3] عادل مصطفى، المرجع نفسه ، ص15.

[4] صفدر إلهي راد، مفهوم الهيرمنيوطيقا (ماهيّته،آليّاته،و مذاهبه الفلسفيّة)، مجلّة الإستغراب 19، ربيع 2020، ص14.

[5] عادل مصطفى، المرجع نفسه، ص16.

1. العلامة أو الرّسالة أو النّصّ الّذي يجب تفسيره.
2. الواسطة أو المفسّر الّذي يوصل الرّسالة – يمثّله هرمس–
3. انتقال الرّسالة إلى المخاطبين.–الجمهور– [1]

سجّل التّأويل حضوره في الحضارة اليونانيّة بمرحلتيها الهللينيّة و الهللسنستيّة، و قد ظهر بوضوح في بعض الفلسفات الطّبيعيّة السّابقة على سقراط، كفلسفة بارمنيدس و أنبادوقليس، كما أنّ أفكار السّوفسطائيّين لا تُفهم إلّا من خلال تأويلها، وهذا لإتقانهم فنّ البلاغة و الخطابة و تقليب الحقائق و التّلاعب بالألفاظ مستخدمين التأويل و المجاز.[2]

" استعمل أفلاطون مصطلح التّأويل أو الهيرمنيوطيقا في محاوراته الأيّونيّة وقد كان مهتمّا بوضع الأسس الأوّليّة الّتي تركّز على الاهتمام بالمتلقّي للكلام، و قدرته على احتواء النّصوص، حيث ينبع مفهومه من اعتباره فنّا كتفسير الآلهة، إذ يصف الشّعراء بأنّهم (مفسّرو الله)، و في مجال التّأويل يستند أفلاطون على التّجربة اللّغويّة و الّتي هي وجه لوجوه الإنسان و حقيقته، و يعلن أنّ الهيرمنيوطيقا فنّ يُبرز كفاءة المتلقّي في تثبيت المعنى، يقول: « إنّ فهم هوميروس ليس مجرّد حفظ كلماته عن ظهر قلب، و لن يتسنّى لإنسان أن يكون راوية قصائد ملحميّة ما لم يفهم المعنى الّذي يرمي إليه الشّاعر لأنّ الرّاوية ينبغي عليه أن يؤوّل عقل الشّاعر لمستمعيه، و ما كان له أن يؤوّله حقّ تأويله ما لم يعرف ما يعنيه»"[3]

---

[1] صفدر إلهي راد، مفهوم الهيرمنيوطيقا (ماهيّته،آليّاته،و مذاهبه الفلسفيّة)، ص14.

[2] هارون غنيمة ، التّأويل(الهيرمنيوطيقا) كنظريّة و كمنهج نقدي، الأكاديميّة للدّراسات الاجتماعيّة و الإنسانيّة، المجلّد14، العدد 01، 2022، القسم(ج) الآداب و الفلسفة،ص165.

[3] خلف الله بن علي ، نادية ناجي، مفهوم التّأويل بين الدّين و الأدب و الفلسفة، مجلّة العلوم الإنسانيّة لجامعة أم البواقي ، المجلّد6 ، العدد 1، جوان 2019، ص504.

" كذلك استخدم أرسطو التّأويل لكن بمفهوم مغاير لأفلاطون، فهو الّذي يعزى إليه الفضل في لفت انتباه من جاء بعده إلى وجود إمكانيّة التّأويل في الكلام سواء أكان خطابا أم جملة أم عبارة، وذلك في مقالته الثّانية من «الأرغانون » الّتي أسماها « في التّأويل» و الّتي يُنظر فيها إلى الخطاب أو العبارة على أنّها التّجسيد اللّغوي للفكر أو الرّوح و نقل أو ترجمة الفكر إلى كلمات(...) فأرسطو لم يحدّد معنى التّأويل كما يُعرف اليوم على أنّه تتبّع دلالات الرّموز أو العلامات ...لأنّ كلمة هرمينيا Hermenia لم تُستتخدم عنده إلّا في العنوان، و ليس هو ذلك العلم الّذي يعنى بالبحث عن الدّلالات و إنّما هو الدّلالة عينها، دلالة الاسم و دلالة الفعل و دلالة الجملة و دلالة الخطاب بوجه عامّ."[1]

" التّأويل يمكن أن يشير إلى ثلاثة أمور مختلفة نوعا ما سواء في الاستخدام اليوناني أو الإنجليزي: التّلاوة الشّفاهيّة، و الشّرح المعقول، و التّرجمة من لغة إلى أخرى."[2]

" (...) حقل الهيرمنيوطيقا قد تمّ تأويله (بترتيب زمني تقريبا):

- نظريّة تفسير الكتاب المقدّس.
- ميثودولوجيا فقه اللّغة العام .
- علم كلّ فهم لغوي.
- الأساس المنهجي للعلوم الإنسانيّة الرّوحيّة.
- فينومينولوجيا* الوجود و الفهم الوجودي.

[1] هارون غنيمة ، التّأويل(الهيرمنيوطيقا) كنظريّة و كمنهج نقدي،ص165.

[2] عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر ، ص21.

- أنساق التّأويل (سواء الاستجماعي أو التّحطيمي) الّتي يستخدمها الإنسان للوصول إلى المعنى القابع وراء الأساطير و الرّموز."[1]

" أمّا التّعريف الغربي الحديث لهذا المصطلح فهو ذلك القائل إنّ الهيرمنيوطيقا تصبح مرادفة لكلمة تأويل الّتي تُعنى بالإشكاليّات و النّظم و المناهج الّتي لها علاقة بتأويل النّصوص و نقدها، و تستعمل الهيرمنيوطيقا خصوصا في معرض الأعمال النّثريّة و الشّعريّة من أجل الإشارة إلى مجموع مشاكل القراءة و الفهم الخاصّة بهذه الأعمال و تستعمل كذلك فيما يخصّ جميع درجات الأعمال الفنّيّة و السّرديّة و الأسطوريّة و الأحلام و مختلف الأعمال الأدبيّة و اللّغويّة عموما "[2]

مرّت الهيرمنيوطيقا بثلاث مراحل كبرى في تطويرها:

1. تأثير الفلسفة الكلاسيكيّة الإغريقيّة و النّظريّة الأدبيّة الإغريقيّة.
2. انبعاث النّظريّات المسيحيّة و اليهوديّة في تفسير الكتاب المقدّس.
3. تأثير عصر التّنوير الّذي أدّى إلى توسيع دائرة التّفكير الهيرمنيوطيقيّة إلى أبعد من السّياقات الدّينيّة الرّئيسيّة."[3]

---

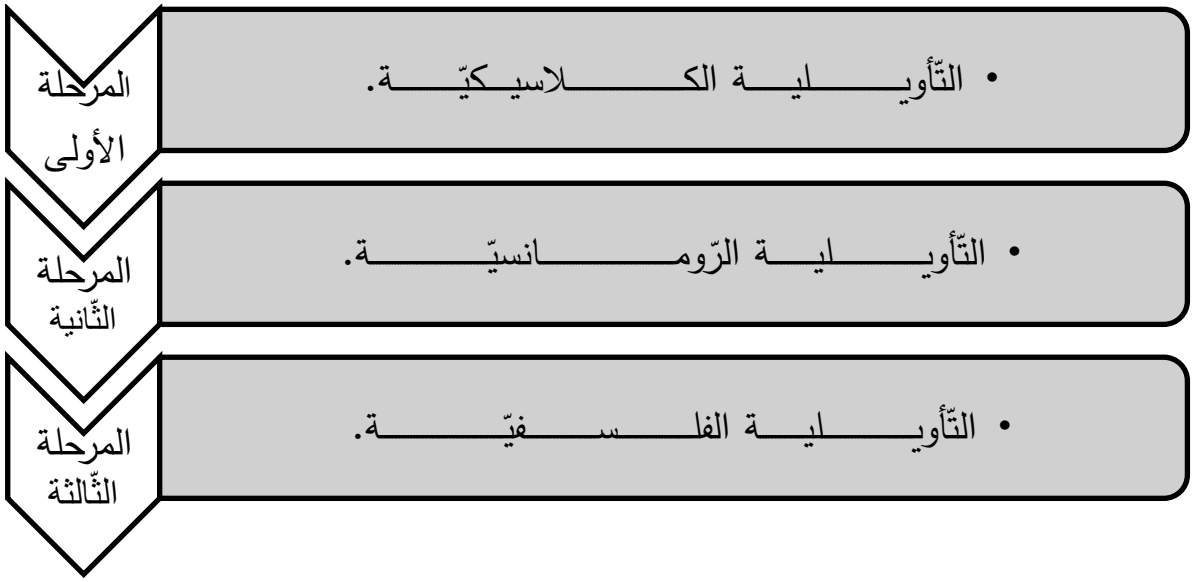
* فينومينولوجيا:الدّراسة الوصفيّة لمجموع الظّواهر كما هي عليه في الزّمان و المكان، و هي مختلفة عن دراسة أسباب هذه الظّواهر و قوانينها المجرّدة الثّابتة، أو عن البحث في الحقائق المتعالية المقابلة لها أو عن النّقد المعياري لمشروعيّتها .. نبيهة قارة، الفلسفة و التّأويل، ص 34.

[1] عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر ، ص39.

[2] ليلى شكورة، التّأويل في خطابات حامد نصر أبو زيد، حوليّات المخبر، العدد الخامس، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر، 2016، ص 296.

[3] عيّاط فايزة، كرد محمّد، المنهج التّأويلي عند شلاير ماخر، مجلّة الحكمة للدّراسات الفلسفيّة، المجلّد 11، العدد02، جامعة مصطفى اسطمبولي ،معسكر، 2023/10/06، ص 1591.

المراحل التّاريخيّة للتّأويليّة الغربيّة:[1]



من روّاد المنهج التّأويلي عند الغرب:

- ✓ **شلاير ماخر1768-1834م:** و التّأويل عنده مزدوج لغوي نحوي وفكري لصاحب النّص.
- ✓ **دلتاي 1833-1911م:** و التّأويل عنده مرتبط بالسيكولوجيا الدّاخليّة من جهة و بتمثّلات الحياة " التّجربة المعاشة غير المختبريّة" من جهة أخرى.
- ✓ **هانز جورج غادمير:** من أهمّ الفلاسفة الألمان المعاصرين ولد سنة 199، وخلاصة منهجه تتمثّل في أنّ الوجود اللّغوي هو الوجود الوحيد الّذي يمكن فهمه.
- ✓ **بول ريكور:**" فيلسوف فرنسي ولد عام 1913، انتقل من فلسفة الإرادة إلى فلسفة القراءة كمعادل للكتابة انطلاقا من أنّ الذّات كرغبة و ليس كجوهر هي المبدعة للمعنى و أنّ اللّغة لا تكتسب الإحالة إلّا حين تستعمل."[2]

---

[1] إيمان اسكندر، إشكاليّة بناء المعنى عند المؤوّلين الغرب المعاصرين، أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه ل.م.د تخصّص نظريّات الإيقاع و التّحليل، جامعة يحيى فارس، المدية، ص 29.

[2] سامي محمود إبراهيم، منهجيّة التّأويل عند ابن رشد و اختلافها عن المناهج التّأويليّة المعاصرة، مجلّة الكلّية الإسلاميّة، المجلّد01، العدد 16، جامعة الموصل، كلّية الآداب، 2012،ص 235.

شلاير ماخر: Schleiermacher Friedrich

" يمثّل الموقف الكلاسيكي بالنّسبة للهيرمنيوطيقا "[1]

"إنّ التّأويل في أصوله الفلسفيّة و الدّينيّة، مفهوم نقديّ يجب أن يندرج ضمن الإجرائيّة و الآليّة لا ضمن المذهبيّة، لعلّ أوّل من شرع ينظر إلى التّأويل بوصفه مفهوما إجرائيّا لفهم النّصوص الأدبيّة المفكّر الألمانيّ،"شلير ماخر" حين نقل المصطلح من دائرة الإستخدام اللّاهوتي ليكون "علما" أو "فنّا" لعمليّة الفهم و شروطها في تحليل النّصوص.. على أساس أنّ النّصّ وسيط لغويّ ينقل فكرة المؤلّف إلى القارئ."[2] " و بالتّالي فهو يشير –في جانبه اللّغوي– إلى اللّغة بكاملها، ويشير– في جانبه النّفسي– إلى الفكر الذّاتي لمبدعه، و العلاقة بين الجانبين فيما يرى شلير ماخر علاقة جدليّة."[3]

" وينطلق شلاير ماخر في توجّهه هذا من مبدأ " أولويّة سوء الفهم"، أي أنّنا معرّضين تلقائيّا لسوء الفهم أكثر من كوننا نفهم بكيفيّة صحيحة و مناسبة، خصوصا إذا تقدّم النّصّ في الزّمن و صار أكثر غموضا و التباسا بالنّسبة إلينا، ومن هنا كانت الحاجة إلى تأسيس "علم" أو "فنّ" للتّأويل يعصمنا من سوء الفهم."[4] "على أن يكون هذا العلم ذا قواعد و معايير تنظر إلى النّص من جانبين: الأوّل لغوي و الآخر نفسي، ذلك أنّ

---

[1] نصر حامد أبو زيد، إشكاليّات القراءة و آليّات التّأويل ،الدّار البيضاء، المغرب، الطبعة التّاسعة،2012، ص20.

[2] عاطف أحمد الدّرابسة ، قراءة النّص الشّعري الجاهلي في ضوء نظريّة التّأويل، اربد: عالم الكتب الحديث، 2006، ص56.

[3] نصر حامد أبو زيد، المرجع نفسه ، ص 20.

[4] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة، ص 25–26.

المفسّر يحتاج للنّفاذ إلى معنى النّص إلى موهبتين: الموهبة اللّغويّة و القدرة على النّفاذ إلى الطّبيعة البشريّة"[1].

و قد صرّح في عبارة افتتاحيّة له لمحاضرته في الهيرمنيوطيقا:" الهيرمنيوطيقا بوصفها فنّ الفهم لا ودود لها كمبحث عام، فليس هناك غير كثرة الأفرع الهيرمنيوطيقيّة المنفصلة"[2] " وبهذا المسعى يكون شلاير ماخر قد حرّر الهيرمنوطيقا من تبعيّتها للعلوم الأخرى الّتي تستخدمها لتفسير خطاباتها الخاصّة، و يكون قد وصل بها إلى أن تكون علما بذاتها يؤسّس عمليّة الفهم، أي أنّه جعل منها نظريّة عامّة حول التّأويل بعدما كانت مجرّد تأويل للنّصوص" [3] كما عرفت الهيرمنيوطيقا توسّعا آخر على يده تمثّل في إدخال التّأويل السّيكولوجي أو التّقني في الممارسة التّأويليّة إلى جانب التّأويل اللّغوي الّذي اكتفت به الهيرمنيوطيقا التّقليديّة، بغية فهم النّصّ كما فهمه مؤلّفه بل حتّى أفضل منه"[4] " يسمّي شلاير ماخر المهمّة الأولى التّأويل النّحوي أو الفقهي اللّغوي، و المهمّة الثّانية التّأويل التّقني أو السّيكولوجي، إنّ التّأويل الأوّل يسعى إلى فهم الخطاب انطلاقا من نمط التّفكير الخاصّ بلغة معيّنة، ممّا يتطلّب إلماما بهذه اللّغة من حيث بنيتها المعجميّة و النّحويّة (من هنا تعيين التّأويل الفيلولوجي أي الخاص بفقه اللّغة)، و التّأويل الثّاني يدرك الخطاب كفكر فردي و ذاتي حيث إنّه ينتج عن فنّ التّفكير و فنّ الحديث اللّذين يمثّلان نشاطين ذهنيين أو نفسيين، ومن هنا عبارات: تأويل تقني أو تأويل سيكولوجي."[5]

---

[1] عاطف أحمد الدّرابسة ، قراءة النّص الشّعري الجاهلي في ضوء نظريّة التّأويل ، ص 57.

[2] عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، ص 55.

[3] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة ، ص 26.

[4] عيّاط فايزة، كرد محمّد، المنهج التّأويلي عند شلاير ماخر، مجلّة الحكمة للدّراسات الفلسفيّة، ص1582.

[5] نبيهة قارة ، الفلسفة و التّأويل، دار الطّليعة للطّباعة و النّشر، الطبعة 1، بيروت ، لبنان ، كانون الثّاني(يناير) 1998 ، ص 47.

"إنّ شلير ماخر ههنا يرفض التّعامل مع النّص باعتباره بنية لغويّة خالصة ذات نظام بل جعله مرتبطا على نحو ما مع فكر المؤلّف الّذي يستعصي على المتلقّي فهمه دون أن يدرك طبيعة الاستخدام الخاصّ للّغة "[1].

يميّز شلاير ماخر بين نوعين من التّأويل هما:[2]

التّأويل النّحوي	التّأويل التّقني
هو ذلك الّذي يستند إلى السّياق الاستبدالي وهذا معناه أنّ شرح الملفوظ يتمّ بحسب هذا التّأويل من خلال الاستعانة بالذّاكرة الجماعيّة و المعرفة العامّة للّغة.	هو الّذي يعتمد على السّياق التّركيبي أي تحديد معنى الملفوظ يتمّ في هذا التّأويل من خلال الرّجوع إلى السّياق المباشر و تحديدا إلى الخطاب الّذي يكون الملفوظ جزءا منه.
التّأويل النّحوي: وصف الكلام بوصفه جزءا من اللّغة.	التّأويل التّقني: فهم الكلام بوصفه نتاجا لمتكلّم محدّد.

انطلاقا ممّا سبق نجد أنّ التّأويل النّحوي يركّز على المعنى الحرفي، أي فهم المعنى بناء على البنية النّحويّة للجملة و معرفتنا العامّة بقواعد اللّغة و معاني الكلمات، بينما التّأويل التّقني يركّز على اللغة كأداة للتّواصل لا كنظام، أي يحاول فهم المعنى بناء على السّياق الفعلي للكلام، و المتحدّث، و المستمع، و الغرض من التّواصل ...إنّ هذا الاختلاف بين النّوعين لا يلغي أهمّية أيّ نوع، فكلاهما مهمّان لفهم اللّغة بشكل كامل.

" لقد كان شلاير ماخر مشغولا باللّغة و مشغولا بالعلوّ عن اللّغة باحثا عن الإنسان.

حسب شلاير ماخر أنّه استنكر أن يكون التّأويل مسألة تنظيميّة إجرائيّة تتعلّق بفنّ معيّن. التّأويل أعمق لأنّ مناطه كسب الإنسان للكلمة أو المعنى."[1]

[1] عاطف أحمد الدّرابسة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي في ضوء نظريّة التّأويل ، ص 57.

[2] تزفيتان تودوروف ، الرّمزيّة و التّأويل ، ترجمة و تقديم: إسماعيل الكفري، دار نينوى للدّراسات و النّشر و التّوزيع، الطبعة الأولى، سوريا، 1438هـ/2017م، ص28.

فيلهام دلثاي: Wilhelm Dilthey

تبنّى الفيلسوف فيلهام ديلثاي فكر شلاير ماخر– تأسيس نظريّة " فنّ" أو "صنعة إدراك" النّصوص عموما– و قام بتوسيع نطاق الهيرمنيوطيقا، معتبرا إيّاها علما أساسيّا لتطوير مناهج العلوم الإنسانيّة باعتبارها تختلف عن العلوم الطّبيعيّة، فهو يرى أنّ هذه الأخيرة تهدف فقط إلى (شرح) الظّاهرة معتمدة على التّصنيفات الاختزاليّة الثّأبتة القارّة بينما تهدف الهيرمنيوطيقا في الأولى إلى تأسيس نظريّة عامّة للإدراك و الفهم، بما أنّ هذه العلوم (الإنسانيّة) تجسّد طرق التّعامل مع (التّجربة المعاشة) المادّيّة الزّمانيّة.[2]

"دلتاي" يتجاوز صرامة المنهج عند شليرماخر، ليركّز جهوده على مفهوم التجربة، فهو يميّز بين نوعين من التجربة :

1-**التجربة المعيشة:** التي استعملها في وصف علوم الفكر أو العلوم الإنسانية.

2-**التجربة العلمية:** التي تخصّ علوم الطبيعة وهذه التّجربة تتمتع بطابع العلميّة الذي يجعل من التجربة المعيشة والتجربة الممارسة وجهين لنفس الحقيقة.

من هذا المنطلق يواجه "دلتاي" مشكلة فهم تجربة الآخر باقتراحه المفهوم الفكر أو الروح كسياق معياري وعام، يجمع الأفراد حول حياتهم الخاصة، ومن ثم تاريخ حياة الفرد لا يتماشى وفق محور أفقي، يدمج إطاره الاجتماعي والتاريخي."[3]

---

[1] مصطفى ناصف، نظريّة التّأويل، النّادي الأدبي الثّقافي، الطّبعة الأولى، جدّة، المملكة العربيّة السعوديّة، ذو الحجّة 1420هـ/مارس 2000م، ص 56-57.

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الطبعة الثّالثة، الدّار البيضاء ، المغرب، 2002،ص 89

[3] سامي محمود إبراهيم، منهجيّة التّأويل عند ابن رشد و اختلافها عن المناهج التّأويليّة المعاصرة، ص239.

"مهمّة الهرمينوطيقا لدى دلتاي، لا تعنى بإعادة بناء تجربة النّص (الدّلالات النّصيّة المستقلّة عن الظّواهر النّفسيّة الّتي ولّدتها) ولا بإعادة بناء تجربة الحياة بمفهومها العام والمشترك، بل تهدف إلى إعادة إنتاج التّجربة الحيّة كما عاشها الآخر وعانى من وقع تأثيراتها. إنّ ما يريده الفهم في نظر دلتاي هو تحقيق تطابقه مع باطن المؤلّف والتّوافق معه وإعادة إنتاج العمليّة المبدعة الّتي ولّدت النّتاج أو الأثر الإبداعيّ، والغاية القصوى للهرمينوطيقا هي :الفهم الجيّد للمؤلّف أكثر ممّا فهم نفسه"[1]

" ينقد دلثاي النّزعات المولعة بالسّببيّة الطّبيعيّة، و عدوانها على الحياة الرّوحيّة و تجربة الإنسان، دلثي يبحث عن التّأويل الّذي يحفظ ديناميّات الحياة الباطنيّة الحافلة بالشّعور و المعرفة و الإرادة، و من ثَمّ لا يخضع لمعايير السّببيّة و الكمّ و الآليّة و الصّرامة و الصّلابة"[2]

لقد " توصّل ديلثاي أثناء شرحه لنظريّة التّأويل إلى ما أسماه (الحلقة الهيرمنيوطيقيّة) و مفادها : كي نفهم أجزاء أيّة وحدة لغويّة لا بدّ أن نتعامل مع هذه الأجزاء و عندنا حسّ مسبق بالمعنى الكلّي، لكنّنا لا نستطيع معرفة المعنى الكلّي إلّا من خلال معرفة معاني مكوّنات أجزائه، هذه الدّائريّة في الإجراء التّأويلي تنسحب على العلاقات بين معاني الكلمات المفردة ضمن أيّة جملة و بين معنى الجملة الكلّي، كما تنطبق على العلاقات بين معاني الجمل المفردة في العمل الأدبي و العمل الأدبي ككلّ ."[3]

حاول دلثاي توسيع التّأويليّة إلى أبعاد أرغانون لعلوم الفكر، من خلال وضع تقنيّة للفهم و قواعد لعمليّة التّأويل، محاولا منح التأويل وضعيّة العلم بالمساواة مع علوم الطّبيعة، و لعلّها اللّحظة الّتي تمّ فيها تعديل جهة القبض على المعاني بتغيير نظام

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة ، ص 33.

[2] مصطفى ناصف، نظريّة التّأويل ، ص63.

[3] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ص89.

الإشارة و تحرير المنظور الموضوع للرّؤية و التّمثّل ثمّ تبديل أرضيّة استقبال لغة النّصوص الطّريقة الّتي بموجبها يتعامل مع اللّغة، أي ليس باعتبارها منحدرة من أصول و لكنّها تخمن و تتكهّن، إنّها اللّحظة الّتي وضع فيها الفهم أمام النّصّ و ليس خلفه[1] في هذا الطّرح إشارة إلى سعي دلثاي لإكساب التّأويل مكانة ،مما يعني أنه يريد أن يُعترف بالتأويل كعمليّة منهجيّة وعلميّة، وليس مجرد ممارسة فنية أو أدبية، وذلك من خلال إيجاد طرق جديدة للتّعامل مع اللّغة و النّصوص بحيث تتجاوز الفهم التّقليدي فاللّغة ليست ثابتة، بل تتغيّر مع السّياقات المختلفة، فالفهم يجب أن يأتي من التفاعل مع النّص، وليس من مجرد استرجاع معاني سابقة، هذا ما يعصم القارئ من أن يكون مجرّد متلقّ سلبيّ.

غادامير : Hans-Georg Gadamer

" يقول غادامير : " تدلّ الهيرمينوطيقا على ممارسة فكرية دليلها الآليّة أو الفنّ وهو ما يستحضره تشكيل اللّفظ الّذي يدلّ على التّقنية Tkhne .(و) يتّخذ الفنّ هنا دلالة الإعلان والتّراث والّتفسير والتّأويل ويشتمل طبعا على فنّ الفهم كأساس ودعامة له ." أما غاية هذا التأويل والتفسير فهو الانفتاح على الفهم ؛ فهم المعنى المختزن والمتواري وراء المرئي والمقروء من المادّة اللّغويّة ، وذلك بالاشتغال على بنية النّصوص الدّاخلية اللّغويّة والرّمزيّة و الإبستمولوجيّة ."[2] و لا يختلف رأي غادامير عن رأي هيرش" الّذي يفترض أنّ المبدع يمتلك قدرة تفوق قدرة المتلقّي على تحديد معنى النّص، ذلك أنّ إنجازه مُساوٍ لما كان ينوي أن ينجزه... و العبء يقع على عاتق القارئ الّذي ينبغي عليه أن يسترجع نيّة

[1] عمارة ناصر، اللّغة و التّأويل، منشورات الاختلاف، دار الفارابي، الطّبعة الأولى، الجزائر، 1428هـ/2007م ، ص69-70.

[2] سميرة قروي، الفهم و التّأويل في الممارسة الهيرمنيوطيقيّة، أوراق المجلّة الدّوليّة للدّراسات الأدبيّة،المجلّد04، العدد01، مارس 2022، مخبر الموسوعة الجزائريّة الميسّرة، جامعة باتنة1- الجزائر، ص165.

المؤلّف وقصده، إذ يرى غادامير أنّ أصول التّأويل مرتبطة باكتشاف المعنى الصّحيح للنّصوص، والمقصود بالمعنى الصّحيح هو المعنى الأصلي الّذي أودعه المؤلّف في نصّه، والّذي يقترن بقصديّة المؤلّف تماما دون زيادة أو نقصان.[1] تمنح هذه الرّؤية السّلطة للمؤلّف على حساب النّص.

غادامير لا تعنيه كثيرا المشكلات العلميّة لصياغة المبادئ الصّحيحة للتّأويل، إنّه يودّ بالأحرى أن يسلّط الضّوء على ظاهرة الفهم نفسه، غير أنّ هذا لا يعني إنكاره لأهمّية صياغة مثل هذه المبادئ الضّروريّة للمباحث التّأويليّة، و إنّما يعني أنّ غادامير يعمل على مستوى أكثر بداءة و يتناول سؤالا أكثر أوّليّة وهو: كيف يكون الفهم ممكنا، ليس فقط في الدّراسات الإنسانيّة بل في خبرة الإنسان بالعالم ككلّ؟[2] ، و يرى أنّ "طبيعة الأشياء ذاتها تجعل من حركة الفهم حركة شاملة و كليّة لذلك ينزع طموح الهيرمنيوطيقا بأكمله إلى فهم الفهم ...و لكي يكون الفهم ممكنا، يجب أوّلا أن يوجد شيء يتحدّث إلينا، و يمثّل هذا الشّرط أبرز شروط الهيرمنيوطيقا"[3]

"حاول غادامير أن يتجاوز مساوئ هيرمنيوطيقا شلاير ماخر و فلهام دلثاي، حيث اعتبر أنّ فهم النّصّ يرتبط بإدراك قوانين التّفاعل بين تجارب الإنسان المتراكمة، والحقيقة الّتي يفصح عنها النّص"[4]، مقدّما التّأويل على أنّه ممارسة لعبة ما، من لا يشارك فيها

[1] سامح الرّواشدة، إشكاليّة التّلقّي و التّأويل،عمان عاصمة للثّقافة العربيّة، عمان–الأردن–، الطّبعة الأولى، 2001، ص14.

[2] عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، ص158–159.

[3] ينظر: نبيهة قارة، الفلسفة و التّأويل، ص55–56.

[4] منصور علي العجيلي تنتوش، الهيرمنيوطيقا فلسفة التّأويل، مجلّة القرطاس، المجلّد3، العدد 24، ص285.

بجديّة يوصف بتعطيل اللّعب،[1] تبدأ هذه العمليّة بالمؤلّف اللّاعب، و تنتهي إلى المتلقي المتفرّج من خلال وسيط محايد، هو الشّكل الّذي يتيح عمليّة التّفاعل، و يجعل التّلقّي ممكنا عبر تراخي العصور، وهذه الإمكانيّة المتاحة أساسا للقول إنّ النّصّ لا ينطوي على حقيقة ثابتة، لأنّها تتغيّر من عصر إلى عصر بحسب أفق المتلقّي، و تجربة القراءة و اختلاف مدارك المتلقّين في كلّ زمان و مكان."[2]

بول ريكور: Paul Ricœur

" بول ريكور يطابق أكثر فأكثر في كتابه " صراع التّأويلات " (1969) بين مفهومي الهيرمنيوطيقا و التّأويل، إلّا أنّه كان يحرص في البداية على إعطاء مفهوم " الهيرمنيوطيقا " نوعا من " الشّموليّة " مقارنة بمفهوم التّأويل، ذلك أنّ هذا الأخير يرتبط في نظره بالتّفسير النّصّي المباشر في معناه الدّقيق، أمّا الهيرمنيوطيقا فإنّها " تحرّك المسألة العامّة للفهم " بالمعنى الواسع لفهم العلامات أيّا كانت هذه العلامات أو أيّا كان الخطاب الّذي تشكّله، ومن هنا يكون التّأويل المهتمّ بالمسائل التّقنيّة للتّفسير النّصّي الملموس حالة جزئيّة من " الفهم " الّذي يثير المسائل الأعمّ للدّلالة و اللّغة." [3]

يعطي ريكور معنى أكثر شموليّة للهيرمنيوطيقا. هي النّظريّة العامة للفهم ذلك أنّها تتعامل مع العلامات على اختلاف طبيعتها، أمّا التّأويل فيربطه بالجانب التّقني لتفسير النّصوص، و لهذا اعتبره جزءا من عمليّة الفهم، لا يحيط بالفهم من جميع جوانبه.

ريكور يدرس الفهم مثلا: بوصفه أسلوبا أو نمطا من أنماط المعرفة قبل دراسته بوصفه نمطا أو طريقة في الكينونة، هذا التّوسّط سمة مميّزة و محايثة للهيرمنيوطيقا الرّيكوريّة، لأنّ موضوع الهيرمنيوطيقا و غايتها الأخيرة يتمثّلان في فهم الذّات لنفسها.من

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، ص92

[2] منصور علي العجيلي تنتوش، الهيرمنيوطيقا فلسفة التّأويل، ص285.

[3] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة ، ص20.

هنا يرى أنّ التّأويل مرهون بالفهم ، غير أنّنا بحاجة إلى التّأويل كي يتحقّق الفهم ، نستنتج أنّ علاقة الفهم بالتّأويل دائريّة كلّ منهما يتغذّى على الآخر، فالمعنى هو موضوع الفهم، و فهم المعنى هو موضوع التّأويل، كما أنّ فهم المعنى المؤوَّل هو موضوع الفهم من خلال هذه الوساطة توصّل ريكور إلى وجود طريقين متكاملين جوهريين للقوس الهيرمنيوطيقي، و هما طريقا الشّكّ و الثّقة، فإذا كان الفهم مرتبطا بإحدى الطّريقين في كلّ عمليّة قراءة، فإنّ التّوفيق بين الطّريقين رغما التّناقض بينهما هو مهمّة التّأويل.[1]

التّأويل عند ريكور يرتبط بمقصديّة المؤلّف، كما يرتبط بما يريد النّصّ قوله،" لكن لا مجال هنا لن نفهم التّأويل على أنّه عمليّة ذاتيّة أو فعل ممارس على النّصّ ، لأنّنا مطالبون في نظره بتمّلك قصديّة النّص ذاته، و هذه القصديّة لا تتطابق مع القصديّة المفترضة لدى المؤلّف... ولا مع القصديّة الذّاتيّة للقارئ، بل تتطابق مع مايريده النّصّ".[2]

يكشف كتاب ريكور " من النّص إلى الفعل" ، الّذي خصّصه في جزئه الأوّل لتأسيس فينومينولوجيا هيرمنيوطيقيّة ، عن تأسيس ريكور لرؤيته التّاويليّة على أفكار : هوسرل، شلايرماخر، دلتاي و هيدغر و غادمير، أمّا الجزء الثّاني فقد خصّصه لبناء عمليّة تأويليّة، انطلقت من هيرمنيوطيقا النّص إلى هيرمنيوطيقا الفعل، معلنا أنّ جذور تأويليّته تعود إلى الفينومينولوجيا، إلّا أنّه تميّز عن الفينومينولوجيين بعدم اكتفائه بالوصف الظّاهراتي للوعي فحسب، بل يلج عمق العلاقة بين الذّات المفسّرة و النّص المفسّر ... جوهر منهج ريكور أنّه اعتمد على مبدأ حواري ، حيث جعل الأفكار البنويّة و السرديّة تتحاور مع الفلسفة الفينومينولوجيّة و الهيرمنيوطيقيّة.[3]

---

[1] عبد الرّحمن حجّو، جدليّة الفهم و التّأويل عند بول ريكور من الفهم إلى التّأويل ومن التّأويل إلى الفهم، مجلّة اللّغة العربيّة، المجلّد26، العدد66، جوان2024، ص90.

[2] عبد الكريم شرفي، المرجع نفسه، ص53.

[3] عبد الرّحمن حجّو، المرجع نفسه، ص92-93.

2-التّأويل عند العرب:

" إذا رجعنا إلى تراثنا وتجوّلنا في الفكر العربيّ الإسلاميّ تبيّن لنا أنّ العلماء اختلفوا في الأخذ بالتّأويل فمنهم من تحرّج في اللّجوء إليه مخافة الفتنة ومنهم من استعان به و أعمل فكره في كشف معانيه. ولكن يلاحظ أنّ فئة منهم بالغت فيه واتّصفت بشيء من المغالاة وبخاصّة ما نُسب إلى المِلل والفرق والطّوائف ويتجلّى ذلك في الموروث الفكريّ بعد وقعة صفّين."[1]

شكّلت قضيّة التّأويل في العالم العربي الإسلامي خلافا لدى العلماء نظرا لطبيعة النّصّ الدّينيّ فهو كلام الله المعجز وفيه جمع بين الإعجاز اللّغويّ و العمق الفكريّ ما يدعو القارئ إلى التّحليل و التّدقيق بغية استنباط المعاني العميقة فيه و فكّ رموزه ، فمنهم مَن كان حذرا جدّا في استعمال التّأويل مخافة التّعارض مع النّص الشّرعي و الوقوع في التّحريف و إثارة الفتن، هذا يشير إلى وعي العلماء المسلمين بخطورة التّأويل غير المنضبط الّذي يؤدّي إلى التّحريف و إثارة الفتن، ومنهم من وجد في التّأويل معينا فعملوا بمبدأ الاجتهاد فيه بما يتناسب مع سياق النّص دون الخروج عن إطاره العام، وهذا يدلّ على وجود منهجيّة تلتزم بحدود النّصّ و سياقه، و بالاعتماد عليهما تضع خطّا فاصلا بين التّأويل المقبول و المرفوض، وفئة تجاوزت الحدّ ما أدّى إلى الخروج عن المقصود في النّصوص و لم تُوفّق في إحداث توازن بين الاجتهاد و الحفاظ على المعنى الأصلي للنّص المقدّس، و لم تُدرك خطورة هذه العمليّة و حساسيّتها خاصّة اتّجاه النّص الدّيني الّذي يضع تحدّيات إضافيّة، فهي لا تؤوّل بنفس الطّريقة الّتي يُؤَوَّل بها نصّ بشريّ.

[1] محمّد خان ، التّأويل : مفهومه و ضوابطه ، حوليّات المخبر، العدد الثالث و الرّابع ،ديسمبر 2015، مخبر اللّسانيات و اللغة العربيّة ، جامعة محمّد خيضر ، بسكرة، الجزائر ، ص9.

" لقد مرّ مصطلح التّأويل بمرحلتين :

1-المرحلة الأولى: تميّزت بكون المصطلح حمل فيها دلالاته اللغويّة الأصيلة.

2-المرحلة الثّانية: حمل فيها المصطلح على دلالته الاصطلاحيّة الحادثة ..."[1]

على هذا الأساس سنتطرّق إلى مسار لفظة تأويل منذ أن كان يقتصر استعمالها على المعنى اللّغوي حتّى غدا مصطلحا.

التّأويل لغة:

" فالكلمة وردت في معاجم اللّغة تحمل معاني عدّة – أُورِد منها الدّلالات الغالبة في الاستعمال ...

أوّلا: المرجع و المصير– مأخوذ من آل يؤوّل إلى كذا أي صار إليه و رجع[2]

" وجاء القاموس : آل إليه أولا و مآلا: رجع ...و جاء في اللّسان : الأوْل : الرّجوع، آل الشّيء يؤول و مآلا رجع، و أول الشّيء رجعه، وألت عن الشّيء ارتددت."[3]

ثانيا: التّغيير– آل اللّبن أي خثر، آل جسم الرّجل إذا نحف.

وهاتان الدّلالتان هما الغالبتان، و إن كانت الثّانية لا تبعد عن الأولى كثيرا، ففي معنى التّغيير" الصّيرورة و الرّجوع " إلى كذا، و هنا يمكننا أن نحصر الدّلالتين في المعنى اللّغوي " المرجع أو المصير أو العاقبة" .

[1] مصطفى تاج الدّين ،النّصّ القرآني و مشكل التّأويل ، الفكر الإسلامي المعاصر (إسلاميّة المعرفة سابقا)، مجلد4 ، العدد 14 ، 1 أكتوبر 1998: 29-7، تاريخ الوصول 1مارس 2025.

[2] السّيّد أحمد عبد الغفّار ، التّأويل الصّحيح للنّصّ الدّيني ، دار المعرفة الجامعيّة ، الإسكندريّة ، 2005، ص17.

[3] عاطف أحمد الدرابسة ،النّص الشّعري الجاهليّ في ضوء نظريّة التّأويل، ص33.

ثالثا: الوضوح و الظّهور– الآل: الشّخص– و هو ما تراه في اوّل النهار و آخره يرفع الشّخوص.

رابعا: التّفسير و التّدبير– التّأويل: تفسير ما يؤول إليه الشّيء تقول: تأوّلت في فلان الأمر أي تحرّيته."[1]

"ونجد أبا عبيدة معمر بن المثنى(المتوفى سنة 210هـ) و هو من علماء اللّغة و التّفسير يشير إلى أنّ التّفسير و التّأويل بمعنى واحد."[2]

التّأويل اصطلاحا:

يقول وجيه قانصو في تعريفه للتّأويل:" إنّ تأويل النّصّ بلغة أخرى يخلق عالم نصيّا جديدا، رغم بقاء اللّغة الأصليّة حاضرة فيها بكلّ سلطانها، و مرجعيّتها ومعاييرها، ونظام إنتاجها، و تحكّمها، ليست المسألة إذن مجرّد إعطاء النّصّ الجديد مدلولات جديدة، بل هو عمليّة اِلتحام و تشابك و صراع بين فهمين أو أكثر، تنتهي بتسوية لغويّة بين ما عُبِّر عنه في لغة النّصّ الأولى، وبين ما يمكن إظهاره" أن يعبّر عنه في لغة النّصّ المؤوّل، بحيث يصبح الشّكل الجديد للنّصّ عبارة عن انصهار فضاءين، فضاء لغة النّصّ الأوّل، و فضاء التّأويل بكلّ أحمال و أثقال الفضاءين الثّقافيّة، و الاجتماعيّة، و السّلطويّة، بل و الدّينيّة"[3]

أُدرج التّعريف الاصطلاحي للتّأويل متأخرا من طرف المشتغلين بالعلوم الدّينيّة فقد كان هذا الأخير كان ملازما للنّصوص الدّينيّة منذ نزول الوحي كمحاولة من المسلمين لفهم القرآن و استنباط أحكامه .

[1] السّيد أحمد عبد الغفّار، التّأويل الصّحيح للنّصّ الدّيني، ص 17.

[2] المرجع السّابق، ص18.

[3] ليلى شكورة، التّأويل في خطابات حامد نصر أبو زيد، حوليّات المخبر، ص 294–295.

يقول السّيّد أحمد عبد الغفّار: " أمّا كلمتي عن أصالة التّأويل، فإنّ التّأويل قد عرف في الإسلام– بل في الكتب الإلهيّة قبل الإسلام– وظهرت الحاجه إليه منذ ظهرت الدّعوة إلى الله والرّغبة في تثبيت العقيدة وفقه أحكام الدّين.

إلّا أنّ التّأويل لم يكن قد وصل بعد إلى مرحلة الإصلاح كما كان عليه في الفترة المتأخّرة"[1]

فيما يلي جملة من التّعاريف الاصطلاحيّة :

" يجمع الأمير الصّنعاني معنى التّأويل اصطلاحا عند **التّراثيّين** في ثلاثة أقسام: «الأوّل: أن يُراد بإضافة التّأويل حقيقة ما يؤوّل إليه الكلام، و إن وافق ظاهره و هذا المعنى هو المعنى الّذي يراد بإضافة التّأويل في الكتاب و السّنّة لقوله تعالى:﴿ هل ينظرون إلاّ تأويله يوم يأتي تأويلُه يقوُل الّذين نُسوه من قبُل قد جاءت رسل ربّنا بالْحقّ ﴾ الأعراف:52... الثّاني: يراد بلفظ التّأويل (التّفسير) و هو اصطلاح كثر من المفسّرين، و لهذا قال مجاهد: إنّ الرّاسخين في العلم يعلمون تأويل المتشابه، فإنّه أراد بذلك (تفسيره) و بيان معانيه، و هذا ممّا يعلمه الرّاسخون، الثّالث: أن يراد بلفظ التّأويل صرف اللّفظ عن ظاهره، الّذي يدلّ عليه ظاهره إلى ما يخالف دلك ، لدليل منفصل يوجِب ذلك ، و هذا التّأويل لا يكون إلّا مخالفا لما يدلّ عليه اللّفظ و يبيّنه." [2]

<u>علماء التّفسير و التّأويل:</u>

- **يقول أبو منصور الماتريدي** :" التّأويل هو ترجيح أحد المحتملات بدون القطع"[3]

---

[1] السّيّد أحمد عبد الغفّار، التّأويل الصّحيح للنّصّ الدّيني، ص8–9.

[2] خلف الله بن علي ، نادية ناجي، مفهوم التّأويل بين الدّين و الأدب و الفلسفة، ص500–501.

[3] السّيّد أحمد عبد الغفّار، المرجع نفسه، ص 19.

- **ابن حزم الظّاهريّ** –أصوليّ و متكلّم– **يقول:**" التّأويل نقل اللّفظ عمّا اقتضاه ظاهره، و عمّا وُضع له في اللّغة إلى معنى آخر، فإن كان نقله قد صحّ ببرهان، و كان ناقله واجب الطّاعى فهو حقّ، وإن كان ناقله بخلاف ذلك اطّرح و لم يُلتفت إليه، وحُكم لذلك النّقل بأنّه باطل" [1] من خلال هذا التّعريف نلمس تشدُّد ابن حزم فيما يخصّ التّأويل إذ وضع معاييرا لقبول التّأويل من عدمه على غرار: وجود دليل يبرّر صرف اللّفظ عن معناه الظّاهر، وأهليّة النّاقل.
- **و يقول فخر الدّين الرّازي:** " التّأويل هو صرف اللّفظ عن ظاهره إلى معناه المرجوح مع قيام الدّليل القاطع على أنّ ظاهره محال"[2]

يرى الرّازي أنّ: استحالة تحقق المعنى الظّاهري هي الّتي تفتح المجال للتأويل الّذي لا يصحّ إلّا بوجود دليل حاسم ، أي أنّ التّأويل مرتبط بمدى حاجة النّصّ نفسه إليه ومدة قوّة الدّليل المُعتمد عليه.

<u>علماء الأصول :</u>

- **الغزالي :** " التّأويل عبارة عن احتمال يعضّده دليل، يصير به، أغلب على الظّنّ من المعنى الّذي يدلّ عليه الظّاهر و يشبه أن يكون كلّ تأويل صرفا للّفظ عن الحقيقة إلى المجاز" [3]

جمع الغزالي في هذا التّعريف بين غلبة الظّنّ أي التّخمين و الحدس، و الدّليل الّذي يدلّ على إعمال العقل، فجعل من التّأويل حدسا يقوّيه الدليل و يمنحه القبول أو الرّفض.

---

[1] السّيّد أحمد عبد الغفّار، المرجع السّابق، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 21.

[3] المرجع نفسه، ص 20.

- **الآمدي :** نلمس صرامة الأصوليّين وحيطتهم في صياغة المفاهيم، فليس كل تأويل مقبول ، و من خلال هذا التّعريف سيتّضح ذلك. " التّأويل هو حمل اللّفظ على غير مدلوله الظّاهر منه مع احتماله له و أمّا التّأويل المقبول الصّحيح فهو حمل اللّفظ على غير مدلوله الظّاهر منه مع احتماله له بدليل يعضّده ." [1]

النّقاد :

- **القاضي الجرجاني(392هـ):** " الّذي أدلى في الوساطة برأيه في التأويل مشيرا إلى أنّه واسع ولا يقف عند حدود معنى واحد و ذلك عند تعرّضه لبيت المتنبّي:

ما بقومي شَرُفتُ بل شرفوا بي و بنفسي فخرتُ لا بجدودي

علّق على هذا البيت قائلا : فختم القول بأنّه لا شرف له بآبائه، و هذا هجو صريح، و قد رأيت من يعتذر له فيزعم أنّه أراد : ما شرُفت فقط بآبائي، أي لي مفاخر غير الأبوّة و فِيَّ مناقب سوى الحسب، و باب التّأويل واسع، والمقاصد مغيّبة و إنّما يُستشهد بالظّاهر و يتّبع موقع اللّفظ ..." [2]

لقد خاض في التّأويل نقّاد آخرون كثر أمثال: عبد القاهر الجرجاني، ابن الأثير، ابن الأصبع ... بالإضافة إلى علماء و فقهاء ، كلّ تناول التّأويل من منظوره حسب البيئة التي ينتمون إليها و العصر الّذي تواجدوا به، و دواعي استعمالهم له ... ولعلّ القاسم المشترك بين ما أسلفنا ذكره من تعريفات هو : ضرورة وجود دليل يبيّن صحّة التّأويل من عدمه.

---

[1] السّيّد أحمد عبد الغفّار، المرجع السّابق، ص 21.

[2] عبد الله بن عيني ، إرهاصات التّأويل في النّقد العربي القديم، مجلّة علوم اللغة العربيّة و آدابها، المجلّد 12، العدد 02 ، التّاريخ: 2020/09/15، ISSN 1112-914X، ص1064.

بين التّفسير و التّأويل :

" أثـار مصـطلحا التّفسـير و التّأويـل فـي القـرآن الكـريم خلافـا واسـعا عنـد اللّغـويّن والمفسّرين. ويذهب الأستاذ أمين الخولي إلى أنّ منشأ الخلاف بين علماء المسلمين في أمر التّفسير و التّأويل هو استعمال القرآن الكريم لكلمة تأويل "[1]

- ✓ قال تعالى:﴿فأمّا الّذين في قلوبهم زيْغٌ فيتَّبعون ما تشابه منهُ ابتغاء الفِتنِة وابتغاَء تأويلِه وما يعلَم تأويلَهُ إلّا الله و الرّاسخون في العلم ﴾ آل عمران: الآية7. [2]
- ✓ قال تعالى:﴿ ذلك خيّر وأحسُن تأويلا﴾ النساء: 59[3].
- ✓ قال تعالى:﴿ هل ينظرون إلاّ تأويله يوم يأتي تأويلُه يقوُل الّذين نُسوه من قبُل قد جاءت رسل ربّنا بالْحقّ ﴾ الأعراف:52.[4]
- ✓ قال تعالى:﴿ ولمّا يأتِهم تأويلُهُ﴾ يونس: 39[5].
- ✓ " قال تعالى:﴿ ويُعلّمك من تأويل الأحاديث ﴾ سورة يوسف:6.
- ✓ قال تعالى:﴿ ولنُعِلّمه من تأويل الأحاديث ﴾ سورة يوسف: 21.
- ✓ قال تعالى:﴿ نبّئنا بتأويله إنّا نراك من المحسنين ﴾يوسف: 36.
- ✓ قال تعالى:﴿ إلّا نبّأتكما بتأويله قبل أن يأتيكما﴾ يوسف: 37.
- ✓ قال تعالى:﴿ وما نحُن بتأويل الأحلام بعالمين ﴾ سورة يوسف: 44.
- ✓ –قال تعالى:﴿ أنا أنبّئُكم بتَأويلِه فأرسِلون ﴾ يوسف: 45.
- ✓ قال تعالى:﴿ وقال يا أبَت هذا تأويلُ رؤياي من قبُل﴾ سورة يوسف: 100 .
- ✓ قال تعالى:﴿ ربّ قد آتَيتَني من الملك وعلَّمتَني من تَأْويل الأحاديث﴾ سورة يوسف: 101 "[6]

---

[1] عاطف أحمد الدرابسة ،النّص الشّعري الجاهليّ في ضوء نظريّة التّأويل، ص31.

[2] الآية 7 من سورة آل عمران.

[3] الآية 59 من سورة النّساء .

[4] الآية 52 من سورة الأعراف.

[5] الآية 39 من سورة يونس.

[6] الآيات 6، 21، 36، 37، 44، 45 ،100، 101 من سورة يوسف.

- ✓ قال تعالى :﴿وزِنُوا بالقِسطاسِ المستقيم ذلَك خيٌر وأحسُن تأويلا﴾ الإسراء: 35 [1]
- ✓ " قال تعالى:﴿ سأُنَبِّئُك بتأويلِ ما لم تستطِع عليهِ صبرا ﴾ الكهف: 78 .
- ✓ قال تعالى:﴿ ذلك تأْويل ما لم تَسِطع عليه صبرا ﴾ الكهف: 82."[2]

جاءت لفظة تأويل في القرآن الكريم على معان مختلفة لا ترادف فيها (...)والواقع أنّ هذه المعاني المختلفة للتّأويل هي الّتي تردّدت في الأصل اللّغوي لجذر التّأويل إنّ مردّ الاختلاف في معنى تأويل يرجع إلى السّياق العامّ للآية. [3]

تباينت آراء العلماء العرب و الغرب بين من رأى أنّهما مترادفان ومتكاملان، ومن ذهب إلى التّفريق بينهما.

أوّلاً : من حيث الاتّفاق بين التّأويل و التّفسير

يقول **ابن تيمية** : " و أمّا التّأويل في لفظ السّلف فله معنيان: أحدهما – تفسير الكلام و بيان معناه سواء وافق ظاهره أو خالفه، فيكون التّأويل و التّفسير عند هؤلاء متقاربا أو مترادفا. " [4] "و المطّلع على تفسير الطّبريّ مثلا يجد أنّه يستعمل كلمة «تأويل» في معنى التّفسير و البيان، إذ يقول: تأويل الآية كذا ثمّ يشرع في تفسيرها."[5]

التّفسير عند السّلف كان سبيلهم في الكشف عن المعنى و توظيفهم لكلمة «تأويل» كان كمرادف للتّفسير فقط ، إذ أنّهم كانوا يتحرّجون من القول بالرّأي.

الإمام الرّازي لا يجد فرقا بين التّفسير و التّأويل:" فاعلم أنّ التّأويل هو التّفسير و أصله في اللّغة المرجع و المصير من قولك آل الأمر إلى كذا، إذا صار إليه ...كما ذهب **ابن الجوزيّ** في تفسيره إلى أنّهما بمعنى واحد، فهو يقول: إنّ في التّأويل وجهان

[1] الآية 35 من سورة الإسراء.

[2] الآيتان من سورة 78، 82 من سورة الكهف

[3] عاطف أحمد الدّرابسة، قراءة النّص الشّعري الجاهلي في ضوء نظريّة التّأويل ، ص31-32.

[4] السّيّد أحمد عبد الغفّار، التّأويل الصّحيح للنّصّ الدّيني ، ص 35.

[5] المرجع نفسه ،ص35.

أحدهما أنّه التّفسير، و الثّاني: العاقبة المنتظرة، و يؤيّد ذلك ما جاء عن **ابن عبّاس** أنّه قال: أنا ممّن يعلم تفسيره أي تأويله"[1]

" **بول ريكور** يحاول، على العكس من دلثاي، التّقليل من حدّة التّناقض و التّعارض بين مقولتي التّفسير و التّأويل، و يبحث عن التّكامل المتبادل بينهما. ويشير ريكور في هذا الصدد إلى أن مفهوم التفسير قد خضع لتحويل أساسيّ نقله من مجاله الأصلي الذي وضعه فيه دلثاي إلى مجال جديد. فلم يعد مقتبسا أصلا من علوم الطبيعة، ولكن من النماذج الإنسانية الخالصة ...فنحن " نفسّر" النص أوّلا بدراسة علاقاته الدّاخلية وتحديد بنياته الخاصّة، ثم "نؤوله" بعد ذلك بأن نمنح لهذه العلاقات والبنيات دلالة معيّنة، وهذا ما جعل ريكور يعتدّ بإنجازات البنيوية التي وفرت لنا الأسس المنهجية العلمية التحليل مكونات النص الداخلية (أي لتفسيره)، ويدعو في الوقت نفسه إلى ضرورة تجاوز هذه المرحلة وعدم التوقف عندها : علينا أن نعطي دلالة ما لهذه النتائج التفسيرية (أي علينا أن نؤولها) وإلا كانت عديمة الجدوى، وهكذا يجد التفسير تتمّته في التّأويل، ويجد التّأويل أساسه العلميّ ومرتكزه الموضوعيّ في التّفسير."[2]

<u>ثانياً:من حيث الاختلاف بين التّأويل و التّفسير</u>

" هناك في تراثنا القديم، و على مستوى تفسير النّصّ الدّيني (القرآن) تلك التّفرقة الحاسمة بين ما أطلق عليه «التّفسير بالمأثور» وما أطلق عليه «التّفسير بالرّأي» أو «التّأويل»، وذلك على أساس أنّ النّوع الأوّل من التّفسير يهدف إلى الوصول إلى معنى النّصّ عن طريق تجميع الأدلّة التّاريخيّة واللّغويّة الّتي تساعد على فهم النّصّ فهماً

[1] نظير محمّد النّظير عيّاد، إشكاليّة التّأويل عند ابن رشد دراسة تحليليّة، حوليّة كلّية الدّراسات الإسلاميّة و العربيّة للبنات، المجلّد الخامس، العدد الثّامن،جامعة الأزهر الشّريف، الإسكندريّة، ص320.

[2] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة، ص 18-19.

« موضوعيّاً»، أي كما فهمه المعاصرون لنزول هذا النّصّ من خلال المعطيات اللّغويّة الّتي يتضمّنها النّصّ وتفهمها الجماعة. أمّا التّفسير بالرّأي أو «التّأويل» فقد نظر إليه على أساس أنه تفسير « غير موضوعيّ »، لأنّ المفسّر لا يبدأ من الحقائق التّاريخيّة والمعطيات اللّغوية، بل يبدأ بموقفه الرّاهن محاولاً أن يجد في القرآن (النّصّ) سنداً لهذا الموقف."[1] هذا ما أشار إليه **نصر حامد أبو زيد** في "مفهوم النّصّ": " عمليّة التّفسير تحتاج دائما إلى التّفسرة و هي الوسيط الّذي ينظر فيه المفسّر فيصل إلى اكتشاف مايريد، في حين أنّ التّأويل عمليّة لا تحتاج دائما هذا الوسيط، بل تعتمد أحيانا على حركة الذّهن في اكتشاف أصل الظّاهرة، أو في تتبّع عاقبتها، و بكلمات أخرى يمكن أن يقوم التّأويل على نوع من العلاقة المباشرة بين الذّات و الموضوع، في حين أنّ هذه العلاقة في عمليّة التّفسير لا تكون مباشرة ، بل تكون من خلال وسيط قد يكون نصّا لغويّا، و قد يكون شيئا دالّا ."[2] "ومن الضّروريّ الإشارة إلى أنّ التّمايز بين الاتّجاهين – في الواقع العملي – لم يكن حاسماً بمثل هذا الوضوح الّذي تُطرح به القضيّة على المستوى النّظري، فلم تخل كتب التّفسير بالمأثور من بعض الاجتهادات التّأويليّة حتّى عند المفسّرين القدماء الّذين عاصروا في بواكير حياتهم نزول النّصّ كابن عبّاس مثلاً. ومن جانب آخر لم تتجاهل كتب التّفسير بالرّأي أو« التّأويل» الحقائق التّاريخيّة واللّغوية المتّصلة بالنّصّ. و للمعضلة بعدها الميتافيزيقي الّذي لم يتنبّه له القدماء تنبّهاً واضحاً و إن مسّوه مسّاً غير مباشر."[3]

" إنّ كلمة تفسير في أصل استخدامها تعني الواضح البيّن، هكذا استخدمت في القرآن في قوله تعالى :﴿ و لا يأتونك بمثل إلّا جئناك بالحقّ و أحسن تفسيرا ﴾

[1] نصر حامد أبو زيد، إشكاليّات القراءة و آليّات التّأويل، المركز الثّقافي العربي، ، ص14–15.

[2] نصر حامد أبو زيد ، مفهوم النّص دراسة في علوم القرآن، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب،الطبعة الأولى ،2014، ص232.

[3] نصر حامد أبو زيد، إشكاليّات القراءة و آليّات التّأويل، ص 15.

الفرقان/33 و هي بهذا المعنى لا تعكس المقصود من حركة الذّهن المعرفيّة إزاء موضوع المعرفة ، و هو المعنى الّذي تدلّ عليه كلمة تأويل(...)المصطلح الأمثل للتّعبير عن عمليّات ذهنيّة على درجة عالية من العمق في مواجهة النّصوص و الظّواهر."[1]

" إنّ التّأويل يرتبط بالاستنباط في حين يغلب على التّفسير النّقل و الرّواية."[2] كما "ذهب جمع من العلماء إلى القول بوجود فرق بين التّفسير والتّأويل على اعتبار أن التّفسير أعمّ من التأويل، وأكثر استعماله في الألفاظ ومفرداتها ، وأكثر استعمال التّأويل في المعاني والجمل، وأكثر ما يستعمل في الكتب الإلهيّة، والتّفسير يستعمل فيها وفي غيرها."[3]

" **فلهام دلثاي** جعل« التّأويل» شكلا خاصّا من أشكال « الفهم » و حالة جزئيّة منه ويميّز بينهما و بين« التّفسير» تمييزا كاملا بحيث يناقض كلّ طرف منهما الآخر و يستبعده كلّية، إنّ التّفسير في نظر دلثاي هو المنهج العلميّ الّذي تتميّز به المدارس و العلوم الوضعيّة، في حين يشكّل الفهم أو التّأويل «المنهج العلميّ » المناسب لحقل الفكر و العلوم الإنسانيّة، فالعالم الطّبيعي «يفسّر» مادّته، أمّا علوم الفكر فهي بحاجة إلى «فهم» أو «تأويل»، و لا يمكن إطلافا لأيّ منهج من المنهجين أن يُطبّق على الحقل المقابل."[4]

[1] نصر حامد أبو زيد ، المرجع السّابق، ص192.

[2] نصر حامد أبو زيد ، مفهوم النّص دراسة في علوم القرآن، ص 234.

[3] نظير محمّد النّظير عيّاد، إشكاليّة التّأويل عند ابن رشد دراسة تحليليّة، ص 319.

[4] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة، ص 18.

ثانيا: المنهج التّأويلي و تطبيقاته

1-تطوّر المنهج التّأويلي في دراسة النّصوص الأدبيّة :

"ظلّت الهيرمنيوطيقا في مراحلها الأولى ، مقتصرة على تفسير النّصوص، وكانت " توظّف لذلك فقه اللّغة" لقد كانت مهمّتها تكمن في توضيح الغموض و رفع اللّبس اللّذين يسبّبهما قدم كلّ مخطوط، إنّ الهيرمنيوطيقي مترجم يجعل بفضل معارفه اللّسانيّة الغامض قابلا للفهم، و ذلك باستبدال الكلمة الّتي لم تعد مفهومة بكلمة أخرى تنتمي إلى الحالة اللّغويّة الخاصّة بالقارئ الّذي يترجم له هذا الهيرمنيوطيقي "[1]." فلقد انشغلت الهرمنيوطيقا لفترة طويلة من الوقت بتحليل النصوص المكتوبة وبذلك فإنّها كانت تعرف بفن إدراك وتحديد المعنى المختبئ في النصوص فقد انصبت التّحليلات التّأويليّة القديمة على النّصوص الشّعريّة والدّينيّة. بعد ذلك تحولت إشكاليات التّأويل من نطاق البحث الدّيني إلى نطاق البحث الفلسفي و اللّغوي. هذا التّحوّل أحدثه الألماني شلاير ماخر إلا أنّ هذا التّحوّل لم يصاحبه تحوّل عن الانشغال بتأويل النّصوص المكتوبة. فقد ظلّ الانشغال بتأويل النّصوص الدّينية قائماً، وصاحبه اهتمام جديد بدراسة وتأويل النّصوص الأدبيّة. وهذا موقف منطقي طالما أنّ اللّغة كانت وما تزال محور التّحليل الهرمنيوطيقي. فقد اعتقد فلاسفة التّأويل في عموميّة اللّغة أو مركزيّتها. أنّهم أقرّوا فكرة فيتجنشتاين القائلة : بأنّ الأحداث والأفعال وأشكال التّواصل، لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال التّضمن العملي للاستخدامات اللّغويّة ."[2] و لكنّ عمليّة الكشف عن " المعنى الحرفي" le sense litteral و تحديده، كانت تصاحبها عمليّة البحث عن " المعنى المجازي " le sense allegorique الّذي يكمّل المعنى الحرفي و يتجاوزه ، و هكذا يشترك التّأويل اللّغوي

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة، ص 24.

[2] سامي محمود إبراهيم، منهجيّة التّأويل عند ابن رشد و اختلافها عن المناهج التّأويليّة المعاصرة، ص 237.

أو النّحوي (الّذي يركّز على معاني الكلمات) و التّأويل المجازي في هذه الإرادة في تجاوز أو سدّ الهوّة الّتي حفرها التّاريخ. "[1]

" يعدّ التأويل حقلا خصبا للدّراسات الأدبيّة، على الرّغم من صعوبة التّأويل الّذي يحمل بعدا فلسفيّا، كون الفلسفة يسمها التّجريد و التّعالي، إلّا أنّ الباحث المنتج يمكنه أن يستثمر الآليّات الفلسفيّة في تفسير النّصوص، من هنا يفترض عليه أن يتحلّى بروح الفلسفة. و أن يحسن فنّ الحوار و الجدل، و لا شكّ أنّ الأدب ميدان خصب يمكن أن يتعالق مع الفلسفة و غيرها، لأنّ كلّا من الأدب و الفلسفة يبحثان عن موطن الجمال و السّحر في الأشياء."[2]و " النّصّ الرّفيع يتجلّى تميّزه في انفتاحه على عديد القراءات الّتي تتولّد عنها مختلف الدّلالات، فهو في نشأته قد وضعه مرسله على هيئة تسوّغ كثيرا من المعاني، فإذا تحدّدت دلالته، انتهت قراءته، و نفد ثراؤه. و النّقد قراءة مستمرّة، تتجاوز الظّاهر المباشر وتغوص في كيان النّصّ؛ و تسبر أغواره، لاستنباط تفرّده و استجلاء خصائصه و مميّزاته، و كشف معانيه الخفيّة الّتي تثري المعرفة الإنسانيّة."[3]

"ومن أجل إنقاذ النّصّ الأدبي يذهب إمبرتو إيكو (Eco Umberto) إلى افتراض نقله من وضع الحاضن لدلالة ما، والعودة به إلى طابعه اللاّمتناهي، بمعنى أنّه على القارئ أن يتخيّل أنّ كلّ سطر يخفي دلالة خفيّة، ومعنى هذا أيضا أنّه عوض أن تقول الكلمات فإنّها تخفي ما لا تقول، وعمل القارئ يكمن في اكتشاف أنّه بإمكان النّصوص أن تقول كلّ شيء باستثناء ما يود الكاتب التّدليل عليه، ففي الوقت الّذي يتمّ فيه الكشف عن دلالة ما، ندرك أنها ليست الجيّدة؛ لأنّ الدّلالة الجيّدة ستأتي بعد ذلك وهكذا دواليك. ويذهب

[1] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة ، ص 24.

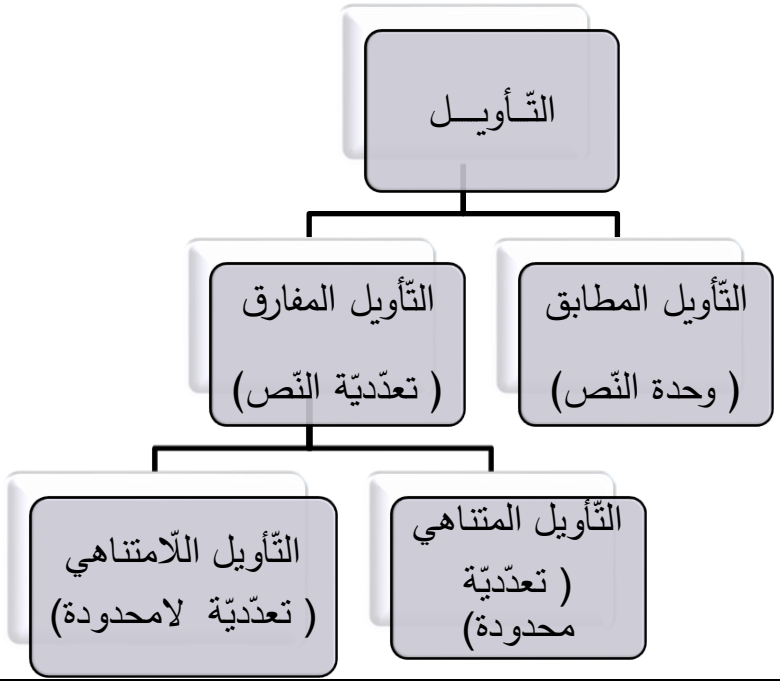
[2] نعيمة دبّار، الرّوّاد الأوائل لنظريّة التّأويل ،مجلّة حقول معرفيّة للعلوم الاجتماعيّة و الإنسانيّة، المجلّد 02، العدد 03، جامعة عنّابة ، الجزائر ، ص78.

[3] محمّد خان ، التّأويل: مفهومه و ضوابطه ، ص9.

إيكو إلى أبعد من ذلك حين يعتقد أن الأغبياء هم الذين ينهون السّيرورة قائلين (لقد فهمنا)، فالقارئ الحقيقي هو الذي يفهم أن سرّ النّصّ يكمن في عدمه"[1]. ينوّه إيكو إلى عدم حصر النّصوص الأدبيّة في دلالة معيّنة و يشجّع على التّفكير العميق و البحث عن المعاني وراء السّطور فالمعنى الحقيقي لا يقتصر على ما تقوله الكلمات بشكل مباشر. فللنّصّ سلطته و استقلاليّته عن نيّة الكاتب و هو قادر على توليد معان تتجاوز الكاتب نفسه و ما عناه ، كما ينتقد إيكو القرّاء الّذين يظنّون أنّهم أحاطوا بجميع دلالات النّص ووصلوا إلى المعنى النّهائي، فالفهم الصّحيح لا يعني اسخلاص المعاني الظّاهرة ، و هو عمليّة مستمرّة و غير متناهية.

أنماط التّأويل:

توضّح الخطاطة أنماط التّأويل :[2]



[1] خلف الله بن علي ، نادية ناجي، مفهوم التّأويل بين الدّين و الأدب و الفلسفة،ص506.

[2] محمّد بوعزّة،، استراتيجيّة التّأويل من النّصيّة إلى التّفكيكيّة، منشورات الاختلاف، دار الأمان الرّباط، الطّبعة الأولى ، 1432هـ-2011م ، ص59.

1. **التّأويل المطابق:** يتوخّى الكشف عن الدّلالة الّتي أرادها المؤلّف ،و بذلك يطابق بين مقاصد الكاتب و قصديّة النّص.[1]

2. **التّأويل المفارق:** يسلّم بتعدّد دلالات النّص، و عنى ذلك أنّ مقاصد النّص تفارق –بالضّرورة – نوايا المؤلّف و لا تتطابق معها، إنّه بعزل النّص عن سياق المؤلّف و عن أصله. و استنادا إلى طبيعة هذه التّعدّديّة يتفرّع هذا النّمط إلى نوعين:

- ✓ **التّأويل المتناهي:** ينطلق من مسلّمة تعدّدية دلالات النصّ، إلا أنّه ينظر إلى طبيعة هذه التعدّدية، على أنّها تعدّدية محدودة، تحكمها قوانين التّأويل ومعاييره، سواء تلك المتعلّقة بالإرغامات اللّسانيّة والثّقافيّة للنّصّ، أو المعرفة الموسوعيّة للقارئ. فالتعدّديّة لا تعني اللاّنهائيّة؛ لأنّ التّأويل يخضع لقوانين واستراتيجيّات نصّية، توجّه هذه التّعدّديّة نحو مسارات تأويليّة محتملة ومسوّغة نظرياً.[2]
- ✓ **التّأويل اللاّمتناهي:** "ينظر إلى طبيعة تعدّدية النصّ، على أنّها تعدّدية لا محدودة؛ وبالتالي فإنّ رهان التأويل مفتوح على مغامرة اللا نهائية؛ فلا وجود لحدود أو قواعد يستند إليها التأويل، سوى رغبات المؤوّل الذي ينظر إلى النصّ على أنّه نسيج من العلامات واللاّتحديدات، لا توقف انفجارها الدلاليّة أية تخوم.

تنفي هذه اللاّنهائيّة المطلقة، كلّ استراتيجيّة لسانيّة و سيميائيّة لبناء موضوع التّأويل من شأنها أن تفرض حدودا و قيودا على لعبة التّأويل."[3]

---

[1] محمد بوعزّة، المرجع السّابق ، ص 57.

[2] المرجع نفسه ، ص57.

[3] المرجع نفسه، ص58.

2-آليّات التّأويل و العوامل المتحكّمة فيه :

يرى محمد شوقي الزّين أنّ البحث عن حقائق مضمرة في النصوص و ربّما المطموسة لاعتبارات تاريخيّة وإيديولوجيّة هو ما يجعل فنّ التّأويل يلتمس البدايات الأولى والمصادر الأصليّة لكلّ تأسيس معرفيّ وبرهاني وجدلي. فهو بذلك أداة في الكشف والتّقصّي، ولعلّ من أهم سمات هذه الأداة صرامة القراءة الموضوعيّة المدقّقة والمتفحّصة التي تتطلّب وسائل وآليّات لغويّة ونحويّة وفنيّة، ومفاتيح رمزيّة ونفسيّة و ابستمولوجيّة يتسلّح بها المؤوّل. فلا يعدّ التأويل بذلك "آليّة عشوائيّة تتحكّم فيها ذات المؤوّل وانطباعاته"، بل يضبطها قواعد وأنظمة معرفيّة. "[1]

" التّقيّد بالضوابط و القيود ترشيد للعمليّة الفكريّة و تهذيب لمنهجها، و لا يعني الوصاية و التّحجّر، بل يعني تنبيه الدّارسين للنّص إلى أنّ الحريّة في مجال تأويل النّصوص لا تعني إلغاء الضّوابط و الانسياق وراء الميول و الرّغبات، فلا بدّ من استحضار الضّوابط الّتي تحفظ لعمليّة التّأويل حرمتها و موضوعيّتها و علميّتها"[2] " ففي كلّ ممارسة تأويليّة يوجد تطبيق ما فمن جهة هناك تطبيق لأفكارنا و معاييرنا على النّص، ومن جهة أخرى هناك تطبيق لمقولات النّص و معاييره الخاصّة على معاييرنا نحن، أي هناك ترجمة للنّص و تطبيق له في حياتنا العمليّة و الواقعيّة "[3]

" و التأويل حاجة لا تتطلّبها النّصوص كلّها، إنّما يستدعي الخطاب الّذي حقّق قدرا معقولا من العمق، و الّذي يعاند المتلقّين أحيانا، و يحتاج منهم أن يبحثا عن دلالات

[1] سميرة قروي ،الفهم و التّأويل في الممارسة الهرمنيوطيقيّة، ص 165.

[2] محمّد خان، التّأويل مفهومه و ضوابطه، ص18.

[3] عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة ، ص 21.

و مقاصد و توجيهات، لا تحضر أوّل وهلة في أذهانهم أو تَشكلُ على الحضور لدخول عوامل محدّدة إلى النّصّ تحول دون تبنّي توجيه ما."[1]

" يعود أوّل تلك العوامل إلى عمر السّياق الّذي ينتمي إليه الشّعر العربي الحديث (...) ونعني بالسّياق أنّ النّصّ الفنّي ينتمي في شخصيّته إلى أصول تربطه بصنفه الإبداعيّ، و لا يمكننا أن نتلقّاه في تعاليه النّصّي- السّياقي الّذي يرصد علاقة التّداخل الّتي تقرن النّص بمختلف أنماط الخطاب الّتي ينتمي النّصّ إليها"[2] و يمثّل المتلقّي نفسه العامل الثّاني الّذي يسهم في توجيه التّأويل، فقد احتلّ مكانة سامية واعتبرته بعض المناهج الحديثة المهتمّة بالتّأويل منتجا للنّصّ، لأنّ مشاركته في تأويل العمل الأدبي تعتبر عملا إبداعيّا لا يقلّ أهمّيّة عن دور المؤلّف الأصليّ، و ذلك أنّه يتدخّل بأدواته و مهاراته في التّلقّي فيشارك إلى حدّ بعيد في توجيه النّصّ، و ترجيح مقصديّة على أخرى، مستعينا بما في النّصّ نفسه من إشارات و علامات و رموز، هذا يحيلنا إلى العمل الثّالث وهو: ما يرتبط بلغة النّصّ الشّعريّ الحديث، المتميّز عمّا سبقه بسمات: كالانزياح، و العلاقات التّنافريّة و المتضادّة[3]، فطبيعة الرّواية نفسها و ما تحمله من إشارات و رموز و مقاصد تختلف عن رواية أخرى تميّزها عن غيرها نسبيّا، و تحدّد آليات تأويليّة مناسبة في السّياق ترجّح معنى على آخر، أو تنحو بالمؤوّل إلى معنى دون آخر.[4] و لأنّ النّص الشّعري نصّ لا يهدف إلى تقديم معنى محدّد ، فهو حافل بالرّموز و الإيحاءات، و التّصوير و المجاز، و العلامات الّتي تستلزم تفسيرا لإيضاح مقاصدها و البحث في العلاقات الّتي تجمع بينها، فإنّه يصبح أكثر أنواع الخطاب احتياجا للتّأويل

[1] سامح الرّواشدة، إشكاليّة التّلقّي و التّأويل ، ص 13.

[2] سامح الرّواشدة، المرجع نفسه، ص47.

[3] ينظر: سامح الرّواشدة، المرجع نفسه، ص 48.

[4] ينظر: سامح الرّواشدة، المرجع نفسه، ص 11.

بل إنّ التّأويل ضرورة لا مفرّ منها[1] ، أضف إلى ذلك "_فإنّ معرفة النّظام السّيميائي الخاصّ بالنّص يسهم كثيرا في عمليّة التّأويل، إذ نقوم بالتّعرّف على الأعراف اللّغويّة للعمل الّذي ندرسه، و نحدّد كذلك الملامح اللّغويّة الخاصّة بالسّياق و التّراكيب ، فإن كنت تدرس الشّعر عليك أن تكون ملمّا بالأعراف النثريّة، لأنّه لابدّ أن يكون قارئ الشّعر أوّلا قارئا نثريّا ، أي أن يكون عارفا بالنّظام السّيميائي للّغة على مستواها النّثري- المعياري- ليقوم بعد ذلك بنفي التّأويلات النّثريّة، ويتجاوزها لبلوغ القراءة الشّعريّة، و يقصد بذلك أن يمتلك القدرة على إعادة صياغة أيّة علامة لتخرج من بعدها النّثري- المعياري- كي تتناسب ووضعها الجديد في المستوى الشّعري. " [2]

وفيما يلي بعض الآليّات الّتي يمكن تطبيقها في تأويل النّصوص:

[1] ينظر : المرجع السّابق، ص 13-14.

[2] سامح الرّواشدة، المرجع نفسه، ص24.

التّأويل النّحوي

- تحليل البنية التركيبيّة للجملة (تحديد الوحدات النّحويّة و العلاقة بينها).
- فهم معاني الكلمات (المعجم).
- كيف يساهم التّركيب في تحديد المعنى؟

التّأويل الدّلالي

- فهم المعنى الحرفي للكلمات و العبارات.
- تحليل العلاقات الدّلاليّة بين الكلمات (التّرادف، التّضاد ..)
- تحليل الدّلالات الضّمنيّة (المعاني غير المباشرة، الإيحاءات).
- تأويل المجاز (فهم الأساليب البلاغيّ: استعارة، تشبيه، كناية ...).

التّأويل التّقني

- تحليل السّياق اللّغوي(الجمل السّابقة و اللّاحقة).
- تحليل السّياق الموقفي (المكان، الزّمان ...)أي الظّروف المحيطة بالقول
- فهم النّوايا و الأهداف التّواصليّة للمتحدّث.
- المعرفة المشتركة بين المتحدّث و المستمع.
- فهم أفعال الكلام (الوظيفة التّواصليّة للجملة: سؤال، وعد، إخبار ..)

3-ضوابط التّأويل و شروطه:

" إنّ النّصّ الدّينيّ أو الأدبيّ، موضوع التّأويل، ليس منغلقا انغلاقا تامّا، بحيث لا يلج عوالمه إلّا القلّة من القرّاء، كما أنّه ليس منفتحا انفتاحا كليّا، بحيث يقبل أيّ تأويل يوضع له، لكنّه مجموعة حالات بين الانفتاح و الانغلاق المحدّدين بمواضعات اللّغة و ضوابط التّأويل، و إذا كان هناك من يدفع بالقراءة التّأويليّة إلى أقصى حدودها، بناء على رمزيّة الأثر و إيحائيّته و اقتراحاته و تلميحاته، فإنّنا نجد نزوعا نظريّا يسعى جاهدا لإحاطة التّأويل بمجموعة من الضّوابط و المعايير و القيود، ليصبح فعلا معرفيّا مقنّنا لأنّ القول بغياب الحدود و المرجعيّات و أنساق الثّقافة هو ضرب في انتظام الأدوات القرائيّة."[1] يتّضح ممّا سبق أنّ إنكار القيود و تجاهل أسس الفهم المشتركة (اللّغة و الثّقافة) يفضي حتما إلى فوضى في عمليّة القراءة، وهذا يحيل إلى اضطراب في آليات التّأويل و تشتّت للدّلالات، و فيما يلي جملة المعايير الواجب على المؤوّل الالتزام بها و عدم إغفالها:

1-**ضرورة التّقيّد بالنّص و الرّجوع إليه:**" ينبغي على القارئ أن ينطلق من النّص و يرجع إليه في عمليّة التّأويل، إذن هو الضّمان الوحيد لعمليّة التّأويل و شرعيّتها، فلا شيء خارج النّصّ إلاّ ما أحال عليه النّص ذاته و لاشيء يحكم النّص من خارجه غير ماحدّده النّص نفسه" [2] بناء على هذا فإنّ مصداقيّة التّأويل مرتبطة بالنّص فلا يمكن الاستعانة بعوامل خارجيّة لفهمه، وهذا ما يؤكّد استقلالية النّص في تحديد مراميه وقدرته على تحديد المعايير المناسبة لتأويله

[1] محمّد بازي، التّأويليّة العربيّة نحو نموذج تساندي في فهم النّصوص و الخطابات، منشورات الاختلاف، الدّر العربيّة للعلوم ناشرون، الطّبعة الأولى، 149شارع حسيبة بن بوعلي، الجزائر،1431هـ/2010م ، ص139.

[2] محمد خان، التّأويل : مفهومه و ضوابطه ، ص 18.

فالتّأويل عمليّة تنطلق بفحص النّص و تنتهي بتحديد فهم له يعتمد على ماورد فيه هذا الضّابط يعصم القارئ من تحريف مقصد النّص، كما يحافظ على أصالة هذا الأخير من أهواء المؤوّل و آرائه. " التّأويل ينطلق من النّص ذاته من خلال ما نسجه من مسلّمات لقراءته... هذه المسلّمات هي قيود للعمليّة التّأويليّة، تهدف إلى أن تحمي النّصّ من التّلاشي و الذّوبان، و تصونه حتّى لا يبقى مفتوحا على أيّة قراءة إسقاطيّة"[1]

2-**الإقرار بمبدأ تعدّد التّأويلات:** "ذلك أنّ مسألة تقبّل تعدّديّة المعاني ضرورة لا مردّ منها، و لا يمكننا أن نتجنّب هذه المسألة في عمليّة التّأويل" [2]وفق هذه الرّؤية هناك إشارة إلى أنّ عمليّة التّأويل مستمرّة ، غير منتهية و ديناميكيّة، و هناك دائما احتماليّة لظهور تفسيرات جديدة و ليس بالضّرورة أن تحمل نفس المعنى، فقد تكون متناقضة و هذا ما يسمّى بصراع التّأويلات،" صراع التّأويلات مبدأ معمول به منذ وقت طويل، فالرّموز و الأساطير تحتمل تأويلات متعدّدة و لا يمكن أن نرجعها إلى تفسير أحادي المعنى"[3]

" إنّ التّأويل لا يستساغ إلّا إذا كان في نصّ متميّز **ذي طبيعة احتماليّة،** فالاحتمال هو الخاصيّة المميّزة له، و هو الّذي يفتح مجالا فسيحا للتّأويل في نطاق القراءة المستمرّة "[4]

3- **استناد التّأويل إلى دليل:** " إذا كان الاحتمال هو جوهر النّص المؤوّل الّذي يستجلي خاصيّته، و من ثمّ تمايزه و تميّزه عن غيره، و يجعله قابلا للحمل

---

[1] محمد خان ، المرجع السّابق،ص18.

[2] مليكة دحامنيّة، قضايا المنهج عند أعلام نظريّة التّأويل عرض و تقديم كتاب " هرمنيوطيقا ميرسيا إلياد" لآرديان مارينو، مجلّة الخطاب، المجلّد17، العدد2، جوان 2022، جامعة بومرداس، الجزائر، ص396.

[3] المرجع نفسه، ص396.

[4] محمد خان، التّأويل : مفهومه و ضوابطه ، ص 18.

و التّوجيه إلى معنى يشهد له بالصّحّة و القبول و ذلك باعتماد دليل صحيح يرشد إلى تحديد مقصد الباثّ للنّص، فالتّأويل هو جهد عقليّ ينصبّ على إدراك المعنى المراد من النّص المحتمل و توسيع دلالته و معانيه "[1] " فحينما يبدأ المؤوّل في دراسة النّص الّذي هو بصدد تأويله، تأتي عليه لحظة، قد تكون كلمح البصر، تضيء له الرّؤية و تنير له بصيرته، حينئذ يصبح المؤوّل في حالة استبصار ممّا يمكّنه من معرفة الحقيقة أو لنقل جوانب من الحقيقة. لكنّ الاستبصار يدعمه عنصر آخر لا يقلّ أهمّية ،هذا العنصر هو " **البرهان**" و بالتّالي يتمكّن من الإجابة عن أسئلة النّص الأساسيّة الّتي كانت تلحّ عليه، تلك اللّحظة الّتي يجتمع فيها الاستبصار و البرهان تكون بمثابة الشّرارة الّتي تضيء للمؤوّل كلّ عمليّة الفهم و هي الّتي تحدّد أيضا كلّ مسار العمل الهيرمنيوطيقي"[2]

"و بهذا يتبيّن بأنّ التّأويل ليس احتمالا اعتباطيّا، إذ لا يمكن صرف اللّفظ عن ظاهره إلى معنى آخر يحتمله إلّا بدليل."[3]

[1] محمد خان ، المرجع السّابق، ص 19.

[2] مليكة دحامنيّة، قضايا المنهج عند أعلام نظريّة التّأويل عرض و تقديم كتاب " هرمنيوطيقا ميرسيا إلياد" لآرديان مارينو، ص400.

[3] محمد خان، المرجع نفسه، ص 19.

الفـصـــل الـــثّـــانـــــي: مقاربة تأويليّة في ديوان بشير ضيف الله-أس أم أس-

أوّلا: قراءة في غلاف الدّيوان.

- **الواجهة الأماميّة.**
- **الواجهة الخلفيّة.**

ثانيا: التّأويل النّحوي.

- **تعريف التّأويل النّحوي، الجوانب الّتي يركز عليها.**
- **المعنى المعجمي.**
- **البنية التركيبية: الإضمار والحذف / التقديم و التأخير**

ثالثا: التّأويل الدّلالي.

- **تعريف التّأويل الدّلالي.**
- **الحقول الدّلاليّة**
- **السياق و التأويل: السياق و المعنى المعجمي / السياق و التكرار.**
- **البلاغة و التأويل: التشبيه / الاستعارة / التّضمين / الانزياحات اللّغويّة.**
- **التأويل و البيان: التّضاد / المفارقة.**

رابعا: التأويل التّقني

- **السياق الموقفي**
- **إلغاء أدوات الرّبط**
- **الإيقاع و القيمة الايحائية للأصوات**

أوّلا: سيميائيّة الغلاف:

إذا كان الغلاف هو واجهة العمل الأدبيّ ، الّذي يحوي مضمونه، فهو يحوي بالضّرورة عناصر ليست أيقونيّة فحسب فما يحمله يتجاوز الصّورة ليشمل هويّة المؤلّف و نوع العمل الأدبيّ، إذ أنّ اسم المؤلّف و جنس الكتابة و عنوان العمل يشكّل عناصر لسانيّة في الخطاب نفسه، فالغلاف بكلّ ما يحويه من عناصر لغويّة و بصريّة يساهم في توجيه فهم القارئ من خلال تفاعل هذين العنصرين و يساعده على تكوين تصوّر أوّليّ عن العمل، لجعل التّعاقد يحصل بين المؤلّف ذاته و القارئ، وذلك بحدّ تعبير سوزان سونتاغ من إمكانيّة إضافيّة لفهم النّصّ الأدبيّ.[1]

النّظرة الأولى على غلاف الكتاب تسمح بتحديد مجموعة من المعلومات الّتي تفيد في توجيه الفهم والتأويل :

- تحديد الجنس الأدبي للنصوص من خلال لفظ "**شعر**" الموجود أدناه.
- اسم الشّاعر البشير ضيف الله وهو شاعر معاصر.
- عنوان معرّب " أس أم أس".
- مزيج من الألوان و الأشكال المتداخلة.

هذه القراءة البصريّة الأوّليّة تجعل القارئ يطرح تساؤلات عديدة:

- ما دلالة حروف العنوان؟ و لم اصطفى الكاتب عنوانا بلغة أجنبيّة معرّبة " **أس أم أس**" عوض كلمة "**رسالة** " باللّغة العربيّة؟

[1] ينظر: فطيمة الزّهرة بايزيد، التّشكيل الجمالي لصورة الغلاف و العنوان(دراسة سيميائيّة)، قسم اللّغة و الأدب العربي، كلّية الآداب و اللّغات، جامعة محمّد خيضر بسكرة– الجزائر، ص142.

- ما العلاقة بين العنوان و الأشكال المختارة- التّصميم البصري-؟ هل هي علاقة تكامل أم تناقض؟
- ما دلالة الألوان المستعملة؟
- ما علاقة النّص في الواجهة الخلفيّة بما جاء في الواجهة الأماميّة؟

هذه التّساؤلات تختلف من قارئ لآخر من حيث عددها و طريقة طرحها، فالقرّاء مختلفون و كلّ واحد منهم يستخلص معان مختلفة بناء على الجوانب التي يركّز عليها و استنادا إلى خبراتهم وتجاربهم و وجهات نظرهم... رغم هذا الاختلاف إلاّ أنها تدفع القارئ إلى مجموعة من التّكهنات و التّخمينات ...تأويل الغلاف يتطلّب قراءة فاحصة لكلّ تفاصيله، قراءة للرّموز و ما يمكن أن تحمله من دلالات ظاهرة كانت أو مضمرة الّتي تدفع القارئ و تثير اهتمامه لسبر أغوار العمل الأدبي.

1- <u>الواجهة الأماميّة:</u>



1.1 العنوان:

" إنّ العنوان بنية دالّة من بنيات النّص، و نسق من أنساقه اللّغويّة، و ما هو في الواقع إلّا بنية أولى لدخول عالم النّص و اقتحامه، و بالإفادة من وظائف اللّغة (لجاكبسون) يتبيّن أنّ للعنوان و ظائف متعدّدة: كالوظيفة المرجعيّة (المرجع)، و الوظيفة الإفهاميّة (المرسل إليه)، و الوظيفة الشّعريّة (الرّسالة)... وقد اعتبره (جاك دريدا) كَثُريّا بحكم موقعه معلّقا على سقف النّصّ."[1]

بناء على ما تقدّم فإنّ العنوان ينير عتمات النّص، وقد قيل قديما: " يُقرأ الكتاب من عنوانه" ، و من خلال اختيار البشير ضيف الله ل "**أس أم أس** " يمكن أن نستنتج ما يلي كقراءة أوليّة لفحوى الكتاب:

- ✓ **الاختصار:** " خدمة الرسالة القصيرة أو رُسَيلة (SMS) وهي اختصار لعبارة " Short message service".

ما يوحي أنّ القصائد في هذه الكتاب قصيرة تشبه الرّسائل النصيّة القصيرة ، إنّ هذا التّوظيف خطوة ذكيّة من الشّاعر إذ أكسب ديوانه دلالة عصريّة ، فإذا تطلّعنا إلى وقتنا الرّاهن فإنّ النّاس يفضّلون الرّسائل النّصيّة القصيرة على المكالمات و لعلّ الشّاعر استغلّ رواج هذا المصطلح لجذب القرّاء في مختلف الفئات العمريّة خاصّة الشّباب منهم لأنّه اختصار شائع بين أوساط هذه الفئة بالذّات هذا ما يعكس تمتّع الكاتب برؤية مستقبليّة ، فإذا ما أخذنا بعين الاعتبار نفورهم من القراءة الورقيّة و اتّجاههم إلى كلّ ما هو رقميّ و إلكترونيّ فلربّما يكون هذا سببا آخر لاصطفاء عنوان يتناسب مع اهتماماتهم ، على غرار ميول القرّاء جميعا إلى الإيجاز و الاختزال و تكثيف الدّلالة ، فكما يقال: "خير الكلام ما قلّ و دلّ".

[1] علي آيت أوشان، السّياق و النّص الشّعري من البنية إلى القراءة، دار الثّقافة ، ص142.

- ✓ **تكرار حرف السّين** :يضفي على العنوان نغما موسيقيّا، ويخلق تناغما صوتيّا، هذا الأخير من **الحروف المهموسة** ما قد ينبئ عن أشياء مكتومة، قد تكون أسرارا أو مشاعر أو أمور خفيّة ...ما يثير لدى المتلقّي شعورا بالسّريّة و الغموض كما يمكن أن يشير إلى الطّمأنينة و الهدوء نظرا لما يمنحه الهمس من نعومة في الصّوت. فيبعث في المتلقّي نوعا من الفضول للبحث عن تبعات هذا الهمس.

كما أنّ صفة الصّفير في حرف السّين تساهم في ترسيخ العنوان في الذّاكرة السّمعيّة و تعزّز حضوره فيها.

- ✓ **اختيار عنوان معرّب:** يكسب الكتاب سمة حداثيّة معاصرة، و يشير إلى انتشار ظاهرة التّعريب في الأوساط العربيّة و رغبة الشّاعر ربّما في تسليط الضّوء عليها.

كما يمكن أن نؤوّل تعريبه للعنوان بافتخار الشّاعر بانتمائه العربي، و ليكشف من خلاله عن هويّته في ظل تفشّي تداول المصطلحات الأجنبيّة في البيئة العربيّة

و من دون شكّ أنه اختيار جريء يفصح عن قوّة شخصيّة البشير ضيف الله.

1.2 الأشكال والألوان على الغلاف:

الصّور على الغلاف تعزّز تأويلنا السّابق في رغبة الكاتب في منح ديوانه دلالة حداثيّة(الايحاء بعالم التّواصل الالكتروني) ومحاولته لجذب شريحة معيّنة من القرّاء. فصورة الطّائر الأبيض تشبه وسيلة تواصل عصريّة " التويتر" Twiter، أمّا بالنّسبة للشّكل الملوّن بالأخضر فهو الشّكل الّذي يعبّر عن تطبيق الرّسائل النّصيّة القصيرة في الهواتف المعاصرة... كما تؤكّد الألوان الّتي اعتمد عليها هذه الدّلالة المعاصرة، فمن " المتعارف عليه في الثّقافة اللّونيّة اليوم هو أنّ لكلّ لون أبعاده الإيحائيّة و دلالته الرّمزيّة

الّتي تعلّل وجوده في سياق معيّن دون غيره، أين يصبح الفضاء اللّونيّ هنا، علامة لغويّة ترتبط بمؤوّلات متنوّعة."[1]

- الأزرق إشـارة إلـى وسـائل التّواصـل: Skype،Twitter،Facebook Telegram....
- الأخضر يحيلنا على: Watsapp ، SMS...
- الأصفر يذكرنا بـ: ...Snapchat

و من زاويـة أخرى يمكـن أن تكـون الفقّاعـة إيحـاء عـن العقل، باعتبـار الأفكار موجودة فيه. أمّا الخطوط الملتوية داخل الشّكل يُحتمل أن تكون إشارة إلى أن النّصوص الشّعرية تحمل لغة تعبير غير مباشرة ،أمّا بياضها فيمكن أن يشير إلى كلام لم يفصح عنه، أو فراغات لم يجد الشّاعر كلمات مناسبة تفي عمق المشاعر الّتي يبطنها...و قد يدلّ اختلاف الأشكال على تنوّع التّجارب في حياة الشّاعر أو إلى رغبته في بناء جسر التّواصل مع القرّاء الّذي يسعى من خلاله إيصال رسائله إليهم.

عادة ما يرمز الطائر الأبيض إلى الحرّية، إلا أنّ تمركزه داخل الفقّاعة يبطن دلالة أخرى (الانحباس و وجود القيود) و من المحتمل أنّ تفسير هذا التّموضع يدلّ على أنّ حريّة التّعبير ليست مطلقة، لها حدود لا ينبغي تجاوزها (تنتهي حريّتك عندما تبدأ حريّة الآخرين) و بذلك لا نستبعد أنّ الشّاعر أضفى بعدا واقعيّا على ديوانه محاولة منه لتنوير العقول، إذا افترضنا أنّه يلمّح إلى ما يحدث عبر وسائل التّواصل الاجتماعي من تعدٍّ على الآخرين يسبّب لهم الضّرر تحت مسمّى " حرّيّة التّعبير".

[1] نادية خاوة، الاشتغال السّيميولوجي للألوان، محاضرات الملتقى الثّالث للسّيمياء و النّص الأدبي منشورات جامعة محمّد خيضر بسكرة، الجزائر، 2004، ص348.

أو أنّ الطّائر هو الرّسالة الحبيسة في عالم الشّاعر الدّاخلي – الفقّاعة تمثّل العقل و العقل عالم داخلي– الّتي تقيّدها ضوابط البيئة الّتي ينتمي إليها.

كما يمكن أن يشير الطّائر إلى الحنين الّذي يعتري الشّاعر، إذ أنّه كان يمثّل وسيلة التّواصل قديما ، وعرضه منفردا وسط مجموعة من وسائل التّواصل الحديثة يعقد مقارنة بين الماضي و الحاضر.

الشّكل الأزرق الانسيابي يشبه الدّمعة، قد تتخلّل النّصوص الشّعريّة في هذا الكتاب مشاعر الحزن و الشّجن أو تجارب فاشلة ، و هو يعزّز تأويلنا الّذي يفترض أنّ العصفور يخبرنا عن شعور الكاتب بالحنين، فالدّموع تصاحب الذّكريات سواء كانت سعيدة أو أليمة.

تفتح الأشكال المتداخلة و الألوان أبوابا لتأويلات أخرى:

- ✓ قد يوحي التّداخل **بالفوضى:** سرعة تدفّق الأفكار و المشاعر لدى الشّاعر يسبّبان ازدحاما، ما ينبئ عن حالة التّوتّر و الصّراع الّتي يعيشها، ولعلّ الأشكال البيضاء غير المنتظمة تعزّز هذه الرّؤية، بالإضافة إلى تأثير الألوان الحارّة الّتي تمثّل مصادر الحرارة و الدّفء، فالأحمر مرتبط بالنّار الّتي تمنح الدّفء تارة ويرتبط بالعاطفة تارة أخرى(الغضب أو الحبّ ...)، و يقوّي الأصفر ما سبق: فهو يرمز للشّمس الّتي تحمل دلالات البدايات الجديدة فالشّروق هو بداية يوم جديد، هذه الدّلالة تضمر دلالة أخرى، أنّ الشّاعر متفائل، متمسّك بالأمل و الحقيقة التي يظهرها نور الشّمس و يوضّحها، كما يوحي بالحزن فغروب الشّمس يمثّل الفقد و الغياب، **هذا التّناقض يساهم أيضا في خلق حالة الفوضى و التّشتّت** ، و يدعّم حضور الألوان الباردة إلى جانب الألوان الحارّة هذه الحالة الأزرق و الأخضر يكسران الغضب المحمول في اللّون الأحمر، فالأزرق يمنح

الهدوء و السّكينة والصفاء و الحنين و الأخضر هو لون الطّبيعة و النّضارة و يرمز للأمل و التّجدّد. كلّ هذه الشّحنات المتعارضة تفصح عن وجود بعثرة و اضطراب و عدم الاستقرار.

- ✓ التّداخل يظهر **الديّناميكيّة و الحركة** : و يعضّد هذا الطّرح اللّونان الأصفر و البرتقالي، فمن دلالاتهما أنّهما يوحيان بالحيويّة و النّشاط ، و لا يحدث تداخل مع الثبات و الاستقرار بل يستلزم حركة.

- ✓ **التّعقيد:** يثير تشابك الأشكال و تشعّبها إحساسا بوجود صعوبة في الفهم لدى القارئ، فرغم وجود مساحة كافية لبثّ الأشكال إلّا أنّ الشّاعر اختار وضعها بشكل متداخل، ويولّد غموضا يحفّز المتلقّي للبحث عن سبب اللجوء إلى التعقيد عوض التّبسيط.

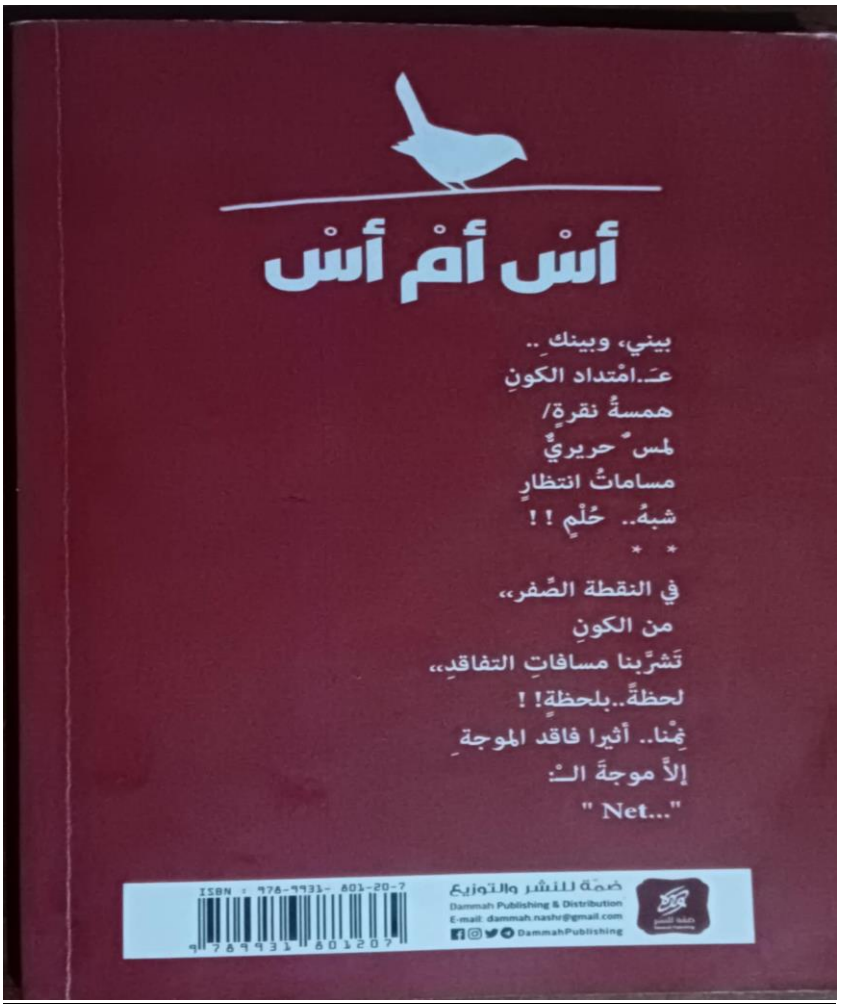
- ✓ **لفت الانتباه:** الشّاعر بصدد عرض أفكاره الّتي يرغب أن تجذب القرّاء ، و من خصائص الأصفر أنّه لون فاقع يلفت الانتباه، ويشترك مع الأحمر في هذه الخاصيّة–لفت الانتباه– لذلك يستعمل للتّحذير... لعلّ ضيف الله يرسل إشارات تحمل دلالات خفيّة ، ينبّه القرّاء فيها إلى أمور تغافلوا عنها...

اللّون **الأحمر** طاغ على وجهة الغلاف ،" لقد ارتبط المؤول/الممثل =الأحمر في المعتقد الشّائع برمزيّة السّلطة، بحيث تغيب (السّلطة كمقوّم) و تصبح القرينة اللّونيّة ممثّلا لها على أكثر من صعيد، إنّه لون الرّقابة و الرّقابة الّذي يمارس استبداده العلاماتي على بقيّة العلامات اللّونيّة الأخرى لأنّه أقوى الألوان تأثيرا على الحاسّة الإدراكيّة البصريّة، لذلك فإنّ حضوره يجعله مهيمنا. إضافة إلى هذا فالأحمر لون إغرائي–إن صحّ التّعبير– يمارس سلطة كسب الرّهان العاطفي، بحيث جرى الاعتقاد بتلوين عواطفنا باللّون الأحمر

إزاء ثقافة تمارس أنساقها شيئا من الإلغاء لخطابات الرّغبة."[1]هيمنة هذا اللّون على خلفيّة ديوان شعريّ يوحي بأنّ القصائد التي يتضمّنها مفعمة بالعواطف المختلطة و ربّما المتناقضة، أضف إلى أنّ اختيار البشير ضيف الله له كأرضيّة وضعت عليها بقيّة العناصر لم يكن اختيارا عبثيّا، إذ أنّه يبرز العناصر الموضوعة عليه بشكل أوضح ويخلق تباينا بصريّا يجذب القارئ.

من خلال تحليلنا للواجهة الأماميّة نلمس تكاملا بين العنوان " أس أم أس " و التّصميم البصري.

2- الواجهة الخلفيّة:



[1] نادية خاوة، الاشتغال السّيميولوجي للألوان ، ص348.

تدعّم الواجهة الخلفيّة تخميننا حول تميّز نصوص البشير ضيف الله بالإيجاز و من خلالها يقدّم لمحة عن طريقة تناوله للنّصوص، فهو يتبنّى التّواصل المختزل بألفاظ عميقة المعنى، و لغة محمّلة بشحنات متضاربة بين الإشادة بما حقّقته وسائل التّواصل الاجتماعي تارة و انتقادها تارة أخرى... فهو يثني عليها غير أنّه لم يستعمل أسلوبا تقريريّا مباشرا للإفصاح عن إيجابيّات هذه المنصّات بل غلّف رأيه بألفاظ تثير المتلقّي لفكّ شفرتها.

بيني وبينك.. عـ.امتداد الكون= البَيْن إشارة للمسافة، و امتداد الكون توضيح لسعة المسافة اللّامتناهية بين الطّرفين، غير أنّ هذه الأخيرة لم تعد عقبة في عصرنا إذ لم تعد المسافات عائقا لمن أراد الوصال، فالعالم الرّقميّ جعل من العالم الحقيقيّ كبسولة، التّواصل فيه أشبه **بهمسة**، قد يوحي الهمس هنا بالسّهولة، فالهمس صوت خافت لا يحتاج أحدنا بذل جهد لإخراجه، يعضّد شاعرنا الهمس بالنّقر– ضرب خفيف بالأصابع– قد يكون نقرا على زرّ لوحة المفاتيح، أو شاشة هاتف.. يوحي أيضا باليُسر في الاستخدام، كما يشير النّقر إلى الفوريّة، فهو حركة سريعة لحظيّة – يقال:" نقر في صلاته: أسرع فيها و لم يتمّ الرّكوع و السّجود"[1]– و يستمرّ ضيف الله في إرسال إشارات حول السّلاسة والآنيّة بقوله " **لمس حريريّ**" يرمي إلى إيصال فكرة الانسيابيّة، " مسامات انتظار" المسام ثقوب دقيقة جدّا و شاعرنا لم يوظّفها بمعناها الحرفيّ، فحين قرنها بالانتظار أشار ببراعة إلى مدى فاعليّة هذه المنصّات في اختصار الوقت و الزّمن، و يختتم مقطعه الأوّل بـ " **شبه حلم**" التي تحمل دلالات عديدة :

[1] أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، عالم الكتب، المجلّد 1، الطّبعة1، القاهرة 1429هـ/2008م، ص2266.



اللّحظات العابرة : تعزير لفكرة السرعة فالحلم على حسب تقدير العلماء لا يستغرق إلّا بضع ثواني.

الدّهشة و الانبهار: فالحُلم " مايبدو بعيدا عن الواقع"[1]،التّطوّر المستمرّ لمنصّات التّواصل، و قدرتها على تحقيق ما كان يبدو مستحيلا في الماضي، جعل الشّاعر يشعر بأنّه في حلم،

الوهم: تتّسم الأحلام باللّامنطقيّة، فقد نرى أشياء لا تعكس واقعنا، وهذه سمة العالم الافتراضيّ أيضا، يهرب فيه النّاس من واقعهم وكأنّهم في حلم يقظ " تأمّل خياليّ واسترسال في رؤى أثناء اليقظة، يعدّ وسيلة لتحقيق الأماني و الرّغبات غير المشبعة و كأنّها تحقّقت"[2]

لقد عمد ضيف الله إلى بناء دلالات متتالية تصوّر استنكاره للواقع ، خاصّة الفجوة في التّواصل بين المتكلّم و المخاطَب–بيني و بينك–و المسافة الشاسعة الفاصلة بينهما الّتي عبّر عنها –عـ.امتداد الكون– ليوضّح الاتّساع الهائل ربّما بين القلوب و الأرواح ، ثمّ يبيّن أنّ استمرار هذا البعد ليس شيئا لا إراديّا و لا قدرة لأطراف التّواصل على اختزاله، إذ يمكن أن يتلاشى بهمسة أو نقرة على شاشة... فنستخلص أنّ شاعرنا يبيّن لنا وجهة نظره المؤيّدة للتّكنولوجيا، فعبّر عن إيجابيّاتها بألفاظ مكثّفة مركّزة ...

يُبطن المقطع الثاني من القصيدة تأويلا جديدا، وهو الجانب الآخر للتّكنولوجيا الّتي تؤثّر على المشاعر الانسانيّة و تسلبها عمقها بالسّطحيّة التي تتميّز بها وسائل التّواصل الرّقميّة، و كأنّ الشّاعر يحاول ضمنيّا تقديم نقد لما آل إليه التّواصل في الوقت الرّاهن من اهتمام بالقشور–الظّاهر– بدل اللّب–الجوهر الدّاخلي– ...يظهر ذلك في قوله:

[1] أحمد مختار عمر، المرجع السّابق، ص552.

[2] المرجع نفسه، ص553.

نمنا... أثيرا فاقد الموجة

إلّا موجة الْـ:

" Net..."

نمنا: فعل ماض يدلّ على السّكون، كما يرتبط بالغفلة ، فالنّوم في قاموس النّور: فترة راحة جسمانيّة يغيب خلالها الوعي و الإرادة و تتباطأ بعض الوظائف البدنيّة و تنشط الأحلام...

الأثيرفي الفيزياء:" وسط افتراضيّ يعمّ الكون، و يتخلّل جميع أجزائه"[1]

الموجة:" ارتجاج أو ذبذبة تنتقل من الإذاعة أو الفضاء، موجة قصير/متوسّطة ، اتّصل الرّئيس بالشّعب على أمواج الأثير"[2]

إذا أمعنّا القراءة في كلمات البشير ضيف الله نجد فيها نوعا من اللّوم و العتاب لمستخدمي وسائل الاتّصال الحديثة و النّقد الضّمنيّ لافتقارها للعمق الّذي يرمي إليه التّواصل الفعّال، كما نجده يعقد مرّة أخرى مقارنة بين الماضي والحاضر(الأثير/Net) فالأثير باعتباره وسيلة تقليديّة كان يمثّل جسر التّواصل قد تمّ تهميشه و بات غير قادر على حمل الموجات وبشكل أدق غير قادر على مواكبة سرعة الرّقميّة ،مع اكتساح الانترنت لكل البيوت و الفئات العمريّة أصبح الرّاديو في طيّ النسيان، و لعلّه لا يقصد الرّاديو في حدّ ذاته كجهاز بقدر ما يشير إلى رمزيّته المتمثّلة في خلق جوّ التّقارب و التّفاعل، و ما يطرحه من مواضيع تُصاغ بعناية لتلقى صدى عميقا لدى المستمعين هنا نلمس نبرة العتاب و الحنين إلى عصر الرّاديو الذي كان التّواصل فيه أسمى من مجرّد تواصل عابر.. توظيفه لأداة الاستثناء " إلّا" يعكس امتعاضه اتّجاه فقدان التّواصل

[1] أحمد مختار عمر، المرجع السّابق، ص61.

[2] المرجع نفسه، ص 2137.

عمقه و فعاليّته الّتي تتجلّى في ثرثرة Net و يلمّح إلى ما أفسدته الـ Net الّتي تهتمّ بالكمّ على حساب الكيف ، أردف شاعرنا Net بنقاط (...) تحمل كلاما محذوفا يدفع القارئ إلى استكمال الصّورة النّاقصة و التّساؤل و الاعتقاد أنّ " نمنا" تحمل دلالة التّنويم المغناطيسيّ :" الحالة المصطنعة الشّبيهة بالنّوم الّتي يصبح فيها الشّخص المنوَّم تحت تأثير المنوِّم فيوحي إليه ببعض الأعمال، أو التّأثير بكلمات إيحائيّة على شخص ما تنقله إلى حالة شبيهة بالنّوم و لا يفقد شعوره، بل يستجيب لإيحاءات المنوّم و أوامره."[1] و هو وضعنا اليوم، نحن منوَّمون بتأثير الـ Net الّتي صيّرت العلاقات الانسانيّة الغنيّة بالإشارات غير اللّفظيّة و النّبرة و الصّمت إلى تفاعل رقميّ بنصوص مختصرة و رموز تعبيريّة لا ترقى إلى جوهر التّواصل.

لقد حاول شاعرنا بطريقة ذكيّة بثّ الوعي حول طريقة الاستخدام فالتّكنولوجيا سلاح ذو حدّين، و كلّ شيء يزيد عن حدّه ينقلب إلى ضدّه.

[1] أحمد مختار عمر، المرجع السّابق، ص2309.

ثانيا: التّأويل النّحوي:

"يعتبر النّحو جهازا هامّا يرتبط بالقراءة النّصّية داخل النّسق التّأويلي العربي القديم فإذا كان الصّرف نظرا في ذات الكلمة فإنّ النّحو نظر في عوارضها، و كذا في مختلف العلاقات التّركيبيّة و الدّلاليّة الحاصلة بين مجموعة ألفاظ أو جمل، يقول السّيوطي:(لأنّ المعنى يتغيّر و يختلف باختلاف الإعراب فلا بدّ من اعتباره)"[1]، فالجانب النّحويّ يعتبر من أهمّ المباحث اللّغويّة الّتي تشتغل على تحليل الجملة و تركيبها و البحث في دلالتها بل رأى بعض الباحثين أنّه النّظام اللّغوي الشّامل الّذي يضمّ المستويات الأخرى، و قد لقيت التّأويلات ذات الخلفيّة النّحويّة، كالتّضمين و الإعراب، اتّفاقا بشأن أهمّيتها كآليّة ضروريّة في التّأويل.[2] "باعتباره معيارا لتصويب الكلام، و عنصرا مهمّا لدراسة المعنى خارج إطار المفردة و داخل إطار أوسع هو النّصّ و أيضا وسيلة لمعرفة العلاقات الدّلاليّة بين أجزاء الجملة."[3]

آليات التّأويل النحوي:

1- المعنى المعجمي:

يقودنا التركيز على كل كلمة على حدة، بشكل منفصل عن سياق النّص إلى الاعتماد على المعنى الحرفي للكلمات كما هو موجود في القاموس كمصدر وحيد للمعنى، ما يجعل فعل القراءة محصورا داخل إطار ضيق ومحدّدا بالمعاني القاموسيّة فقط، متجاهلا أيّ دلالات ضمنية أو مجازية أو سياقية...

[1] محمّد بازي، التّأويليّة العربيّة نحو نموذج تساندي في فهم النّصوص و الخطابات، ص169.
[2] ينظر: البشير عبابة ، التّأويل الدّلالي في الفكر اللّغوي المغاربي(دراسة تحليليّة)، ص20.
[3] شعيب مرواني، النّص الأدبي العربي و رهان التّأويل بين التّراث و المعاصرة، مجلّة كلّيّة التّربية طرابلس، المجلّد 1، العدد 18، جامعة العربي التّبسّي، ديسمبر2023، ص 26.

المعنى المعجمي لمفاتيح القصائد(العناوين): يقول رولان بارت:" العنوان يفتح شهيّة المتلقّي للقراءة"[1]، فأوّل ما يواجه المتلقّي في عمليّة القراءة هو العنوان، " فالعنوان نصّ و باقي المقاطع ماهي إلّا تفريغات نصّيّة تتبع النّصّ الأمّ، و العلاقة بين هذا الدّفق التّفريغي و العنوان ليست علاقة اعتباطيّة، إنّها علاقة طبيعيّة منطقيّة و علاقة انتماء دلاليّ، فهو يحمل الصّورة الكلّية للمضمون، هو نصّ مختصر صريح و أوّل ما يجذب القارئ و يشدّ انتباهه و يلوح فوق النّص ليظهر خباياه و جماليّته اللّفظيّة و الرّمزيّة"[2]، " إنّ القراءة المعجميّة أو(العموديّة) لبنية العنوان تستكين أساسا إلى مكوّناته اللّغويّة و هي مكوّنات تضعنا في صلب القاموس ممّا يجعل فعل القراءة فعلا منحصرا في بنية مغلقة تحدّد العلاقة بين الدّالّ و المدلول في حرفيّة المعنى حيث الدّال لا يحيل إلّا على مدلول واحد ووحيد يمكن تحديده بالرّجوع إلى القاموس لأنّه يقع في سياق الصّفر (contexte zero) "[3]

بعض العناوين الرّئيسيّة	بعض العناوين الفرعيّة
– إفضاء.	– الهاجس..
– في رثاء القصيدة	– طلليّات..
– توهان.	– هوس السّؤال..
– كينونة.	– نبيذ الخطو..

توحي هذه العناوين بعمق القصائد، و تشير إلى سيطرة طابع الحزن و الضّياع عليها.

[1] سامح الرّواشدة، إشكاليّة التّلقّي و التّأويل ، ص96.

[2] ياسمين بوبكر، سيمياء العنوان في ديوان هكذا تكلّم العربي بن مهيدي ثمّ ابتسم، مذكّرة ماستر تخصّص: نقد حديث و معاصر، قسم اللّغة و الأدب العربي، كلّية الآداب و اللّغات، جامعة محمّد خيضر بسكرة– الجزائر، 2020/2019، ص21.

[3] علي آيت أوشان، المرجع نفسه، ص142–143.

إفضاء= مصدر فاض" **فاض الماء**=كَثُر حتّى سال، فاض الإناء= امتلأ حتّى طفح، زاد عن حدّ الامتلاء فسال، أفاض الدّمع= سكبه، أفاض الحديث= توسّع فيه و أطنب".[1]

الدّلالة الشّعريّة: الرّغبة في الاعتراف، فضح الخبايا، التعبير عن مكنونات داخليّة.

توهان=" مصدره تاه: تاه عن/ تاه في. تاه الشّخص: ضلّ الطّريق، تحيّر و اضطرب عقله. و تاه الشّيء: ضاع، تاه عن الموضوع: شرد فكره."[2]

الدّلالة الشّعريّة: الحيرة ، البحث عن الذّات، الضّياع الفكري أو العاطفي، تجربة شخصيّة للشّاعر جعلته يعيش تائها لا يجد أجوبة لتساؤلاته.

رثاء= "رثى الميّت: بكاه و عدّد محاسنه"، و الرّثية: الضّعف و الفتور... وكلّ ما منعك من الانبعاث من وجع أو كبر.[3]

الدّلالة الشّعريّة: هذا المصطلح يدلّ على تراجع أو فقدان القصيدة الحديثة لوظيفتها التّعبيريّة في نقل المشاعر و الأحاسيس، كما يمكن أن يعكس شعور ضيف الله باليأس و التّشاؤم اتجاه هذا الوضع – خيبة الأمل اتّجاه اللّغة–.

كينونة= تدلّ على الهويّة، الذّات...

الدّلالة الشّعريّة: هذا العنوان ذو بعد فلسفيّ يسبغ القصيدة بنوع من العمق الفكريّ ، قد نجد بين الأبيات تساؤلات عن الوجود، الذّات...الماهية و الجوهر.

الهاجس= " هجس الأمر في صدره– هجسا: خطر بباله، و الهاجس: الخاطر، الصّوت الخفيّ يُسمع ولا يفهم، وكلّ مايدور في النّفس من الأحاديث و الأفكار"[1]

[1] أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة ، ص 1759- 1760.
[2] أحمد مختار عمر، المرجع نفسه، ص 305- 306.
[3] نخبة من اللّغويّين بمجمّع اللّغة العربيّة القاهرة، معجم الوسيط، مكتبة شروق الدّوليّة، الطّبعة الرّبعة القاهرة، 2005م ، ص329.

الدّلالة الشّعريّة: يعكس العنوان حالة القلق الّتي يعيشها الشّاعر اتّجاه تساؤلات عالقة بذهنه، أو مخاوف، أمنيات صعبة المنال...أو مواضيع تستولي على نفسه و تسيطر عليها. هذا العنوان يشير إلى أنّ القصيدة ذات طابع نفسي داخلي.

طلليّات= " ما بقي من آثار المنزل بعد رحيل أصحابه"[2]

الدّلالة الشّعريّة: الأطلال ترمز للحنين و الذّكريات لما تثيره الذّكرة من أحداث انقضت زمنيّا لكنّها مازلت راسخة في ذهن الشّاعر و يتمنّى تكرّرها و كأنّه يستدعيها ليشكو لها حالته بعدها، الفراق و الغياب، الألم و الحسرة.

كما أنّ عنونة ضيف الله لقصيدته ب " طلليّات" توحي ضمنيّا بنوع من المحاكاة للقصيدة التّقليديّة الّتي تبدأ بالوقوف على الأطلال .

هوس السّؤال= "الهوس طرف من الجنون"[3]

الدّلالة الشّعريّة: اشتغال الفكر بفكرة معيّنة تسيطر على الشّاعر و لا يستطيع الخلاص منها، تدفعه إلى التّساؤل الدّائم و البحث عن حقائق و إجابات شافية من هذا التّساؤل المرضي. فالهوس يقود للتّمرّد الّذي لا يقتنع بالإجابات البديهيّة السّطحيّة.

نبيذ الخطو= نبيذ و هو الخمر: "شراب مصنوع من عصير الفاكهة المخمّر، يُسكر شاربه و يغيّب عقله"[4]

الخطو=" مسافة مابين الرّجلين"[5]

---

[1] المرجع السّابق، ص 973.

[2] أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة ، ص 1413.

[3] معجم الوسيط، المرجع نفسه، ص 999.

[4] أحمد مختار عمر، المرجع نفسه، ص 696.

[5] المرجع نفسه، ص668.

الدّلالة الشّعريّة: النّبيذ سبب في الخدر و ذهاب العقل، و كأنّ الشّاعر يريد التّحرّر من الأفكار الّتي تؤرّقه، والقيود النّفسيّة و الاجتماعيّة الّتي تثبّطه وتجعله عاجزا عن التّقدّم و التّجاوز، إنّه يبحث عن شيء يجعله يهرب من واقعه أو يتناساه، ويبعث فيه شحنة من النّشوة والبهجة الّتي يفتقدها و تُفرغه من الحمولة الّتي تثقله، ليتمّكن من المُضيّ قدما...إنّ الشّاعر غير آبه لنوع الخطوات الّتي يخطوها – مستقيمة أو منحرفة عن المسار المستقيم– مادامت تشعره باللّذة و المتعة –خطوات السّكران المترنّحة–

بالاستناد إلى عناوين القصائد و معناها الحرفيّ، نلمس غنى هذا الدّيوان دلاليّا

فهو يصهر أبعادا مختلفة في بوتقة واحدة، و هذا يعكس القدرة الإبداعيّة لشاعرنا.

- ✓ البعد الفلسفي: كينونة/ هوس السّؤال.
- ✓ البعد التّراثي: طلليّات.
- ✓ البعد الجمالي: نبيذ الخطو.
- ✓ البعد النّفسي الذّاتي: توهان/ الهاجس.

و تكشف العناوين عن شخصيّة الشّاعر، فهو ليس ناظما للكلمات فحسب بل يمتلك عقلا فلسفيّا عميقا، ناقد للواقع الشّعريّ و لغته السّطحيّة، باحث عن الحقيقة، كلّ هذا لا ينفي كونه يملك حساسيّة عاليّة في التّعبير عن مكنوناته.

نجد ضيف الله يوظّف بعض الكلمات الّتي لا تحتويها المعاجم– **استخدام مفردات الحياة اليوميّة**– و ربّما يبرّر هذا التّوظيف رغبة الشّاعر في جعل لغة شعره متوافقة مع لغة العصر الحالي، هو ما سعت مرحلة ما بعد الحداثة إلى تحقيقه(إزالة الفصل بين النّخبوي–خطاب رسمي فصحوي– و المهمّش– الخطاب اللّهجي اليومي–) ،يقول محمّد النّويهي:" إذا كانت الدّراسات الممحّصة قد أكّدت لنا علاقة لغة الشّعر في العصر

الجاهلي الأموي، فإنّ الدّعوة العصريّة لضرورة الملاءمة بين لغة الشّعر نبض الحياة الرّاهنة تكون دعوة وجيهة لها مايبرزها."[1]

و قد تبنّى ضيف الله المفردات اليوميّة في نصوصه ليحاكي الوقع، بتجرّده في بعض الأبيات من الفصحى و المفردات البلاغيّة و اللّجوء إلى خطاب الشّارع ، منتصرا للخطاب اليومي لتصل إلى القارئ في قالب فنيّ سهل يسهّل استعابه دون عناء.

القصيدة **الصّفحة**	**نون التّشكّل**[2] **ص44**	**أعلى و أعمق**[3] **ص69**	**sms** [4] **ص75**
الأبيات	أغواني حرير «**الزّووم**»	فلاش–باك!!	نمنا... أثيرا فاقد الموجة إلّا موجة الْـ: **" Net..."** ******* شدِّي لهزّات/ ابتهالات«**مُبَايلي**»
القصيدة **الصّفحة**	**وهران .. هذه المرّة**[5] **ص90**	**في عريّ اللّغة..**[6] **ص57**	
الأبيات	و صخب«**الرّاااااي**»	**برانويا** الحرف و الشّعر..	

« **الزّووم**» / **"...Net "** /«**مُبَايلي**» / فلاش–باك!! : مفردات يوميّة تعبّر عن التّأثّر بالرّقميّة و التّكنولوجيا.

[1] ينظر: عماد حسيب محمّد إبراهيم، آليات التّشكل و أفق التّأويل " قراءة في المشهد الشّعري ما بعد الحداثة"، مجلّة بحوث كلّيّة الآداب، مجلّد33، العدد1،جامعة المنوفية، يوليو 2022،ص 63.

[2] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص44.

[3] المرجع نفسه، ص69.

[4] المرجع نفسه، ص 75.

[5] المرجع نفسه، ص 90.

[6] المرجع نفسه، ص57.

«**الرّاااااي**» : فنّ غنائيّ جزائريّ عصري انطلق من وهران و الغرب الجزائري.

برانويا: مصطلح يُستعمل في علم النّفس، و يطلق على ما يُسمّى بـ "جنون الارتياب" ويصف حالة الأشخاص الّذين يشعرون باللّاثقة بالآخرين، الّذين يتآمرون كلّهم ضدّه.[1]

2- البنية التّركيبيّة:

" الجانب التّركيبي يبحث في أحوال المركبات اللّفظيّة الموضوعة وضعا نوعيّا لنوع من المعاني التّركيبيّة النّسبيّة من حيث دلالتها عليها، و الغرض منه تحصيل ملكة يُقتدر بها على إيراد تركيب وضعا معيّنا لما أراده المتكلّم من المعنى، و على فهم معنى هذا التّركيب من طرف المخاطَب"[2]

تتجلّى مظاهر التّأويل من خلال تحليل التّراكيب النّحويّة: الحذف والإضمار،التّقديم والتّأخير...

1.2-الحذف و الإضمار: يقول عبد القاهر الجرجاني في وصفه وبيان أثره على المعنى و قيمته الإيحائيّة:" باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر، و الصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، و تجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، و أتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبن."[3] " إنّ الإيحاء الّذي يهدف إليه بناء القصيدة الحديثة يتطلّب من الشّاعر ألّا يصرّح بكلّ شيء، بل إنّه يلجأ أحيانا إلى إسقاط بعض عناصر البناء اللّغويّ ممّا يثري الإيحاء و يقوّيه من ناحية و ينشّط خيال المتلقّي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة و بهذا يحقّق الإضمار هذا الهدف المزدوج."[4]

---

[1] ينظر: وكيبيديا الموسوعة الحرّة.

[2] البشير عبابة، التّأويل الدّلالي في الفكر اللّغوي المغاربي(دراسة تحليليّة)، ص13.

[3] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا للطّباعة و النّشر و التّوزيع، الطّبعة الرّابعة، القاهرة –مصر–، 1423هـ/2002م، ص55.

[4] المرجع نفسه، ص 55.

استعان البشير ضيف الله بهذا الأسوب في عدّة نماذج نذكر منها:

حذف المبتدأ: – عنوان القصيدة: " **بدء الحكاية** .."

تقدير الكلام : **هذا** بدء الحكاية / **هنا** بدء الحكاية/ **الآن** بدء الحكاية....

المبتدأ هو محور الكلام ، تجريد العنوان منه يجذب الانتباه ويثير الفضول والدّهشة. هو بمثابة إشارة، أو لغز، يغري المتلقّي بالدّخول إلى عالم القصيدة لاكتشاف المعاني الكامنة وراءه، التّجريد يضفي سمة الشّموليّة إذ يكيّف كلّ قارئ اللّفظ المحذوف حسب تجربته و السّياق الموضوع فيه.

لم يصرّح الشّاعر بالمبتدأ في " **بدء الحكاية** .." ، و كأنّ الألفاظ تخرج منه بسرعة بلا توقّف وهو بصدد إخبارنا عن الدّافع الّذي جعله يكتب، فكلامه نابع من وجدان متأجج و يدل على أن عاطفته هي المحرك الأساسي لاندفاعه.

حذف حرف النداء : " اللهُ، اللهُ هذا الشّعر زمّلني "[1]

تقدير الكلام : **يا** اللهُ، **يا** اللهُ هذا الشّعر زمّلني

أبتاه..[2]

تقدير الكلام : **يا** أبتاه ..

يمكن أن نؤوّل الحذف بشعور ضيف الله بالرّاحة و قرب المنادى الشّديد منه (الله وأبتاه)، كما أراد أن يبيّن العلاقة الّتي تربطه بالمخاطب أنّها تتميّز بالحميميّة و الألفة.

حذف الفعل: " كفّي على كفّها ماءً.. و مهمهة"[1]

---

[1] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص17.

تقدير الكلام : " **(سال/ تدفّق/تسرّب)** كفّي على كفّها ماءً.. و مهمهة

الجملة في الظّاهر اسميّة، غير أنّ الفعل حُذِف لتقليل عدد الكلمات حفاظا على الوزن الشّعري، و حذفه لم يخلّ بالمعنى، فالفعل معروف و مفهوم من السّياق، حيث ترك الشّاعر قرينة تشير إليه و توضّحه (ماء).

أراد ضيف الله بهذا الحذف توجيه القارئ للتّركيز على الفاعل و المفعول به ليبرز أهمّيتهما.

حذف المفعول به: أرى اللهِ من داخلي المتوثّب[2]

تقدير الكلام : أرى **وجودَ** اللهِ من داخلي المتوثّب/ أرى **آيات** الله من داخلي المتوثّب

حذف الشّاعر للمفعول جعل البيت أكثر عمقا و روحانيّة، وهو لا يدّعي رؤية الله لأنّ هذا مستحيل، بل يرى آياته و قدرته، وهو يدرك وجوده و عظمته و حكمته من خلال تأمّله لذاته المضطربة المندفعة ، هذا ما يحوّل الرّؤية من حسيّة إلى روحيّة باطنيّة.

- ومن صور الحذف المتكرّرة في شعره، **حذف أصوات من حرف الجر(على) و الاكتفاء بـ (ع):**

عالمهبّ الدّمشقيّ[3]

ظلّ دمي عالرّصيف[4]

---

[1] المرجع السّابق ، ص7.

[2] المرجع نفسه ، ص61.

[3] المرجع نفسه، ص31.

[4] المرجع نفسه، ص48.

إصّاعدت عا..الطّائر[1]

الحذف هنا ذو غرض إيقاعيّ، يهدف إلى تحقيق جرس موسيقي معيّن و خفّة في النّطق، كما يمكن تأويله بمحاكاة للهجة العامّيّة جسّدها في نصّه، إذ ينطق حرف الجرّ(على) في معظم الأحيان (عـ)، و كأنّ ضيف الله يحاول كسر رتابة اللّغة الفصحى و صرامتها ليتقرّب أكثر للقارئ بتلوينها بالحسّ اليومي.

كما نجد في قصائده مقاطع محذوفة استبدلها شاعرنا بعلامات التّرقيم " .. "

هذا النّوع من الحذف يندرج ضمن ما نسمّيه البياض و السّواد، و يلجأ كثير من الشّعراء إلى وضع إشارة الحذف (النّقط) في نصوصهم لسببين: الأوّل لجوء الشّاعر إلى الحذف حتّى لا يتعرّض نصّه للرّفض باعتبار النّصوص الشّعريّة مرخّصة الصّدور و النّشر وخاضعة للرّقابة من طرف الدّولة في الوقت نفسه، غير أنّ الحذف هنا لا يعني فقدان النّصّ لأهمّيته ، بل اكتسب قدرا عال من الأهمّيّة، لأنّ الشّاعر بواسطته يُلفت انتباه القارئ لأحقّيّة الجزء المستبعد في الحضور، وعلى القارئ أن يجتهد في استحضاره و تخيّله، ممّا يفتح المجال لتأويلات متعدّدة، أمّا الثّاني فيضعه الشّاعر متعمّدا بهدف إثارة القارئ للمشاركة باجتهاداته الخاصّة في ملء الفراغات الّتي صَعُب على الشّاعر البوح بها- المسكوت عنه- ممّا يتيح للقارئ الفرصة لكي يتحرّك تعبيريّا بالنّاقص في كلّ سطر.[2]

[1] المرجع السّابق، ص44.

[2] يُنظر: سامح الرّواشدة، إشكاليّة التّلقّي و التّأويل، ص109-110.

القصيدة	رسائل«s.m.s» إلى «أبي تمّام[1]»	في رثاء القصيدة[2]
الأبيات	حيث شئت من النّصّ.. نقّل فؤادك ما القلب إلّا لأوّل حرف...» كذا..	و يعسكر مستحيا،، كالخطيبة أو كالـ..؟
القصيدة	**في عريّ اللّغة[3]**	
الأبيات	النّاس في اللّعنة أشباه غير أنّنا لم نعد نرغب في فضّ التّشبّث بالخطيئة أيّا كان الـ.. فالصّدارة مسراه	

يدعونا الشّاعر للتّأويل من خلال الفجوات الّتي تركها كي نستنتج ما لم يقله علنا هذه النّقاط تمنح المتلقّي حريّة مطلقة للملء حسب الظّروف المحيطة به. بالنّظر إلى مواضع هذه النّقاط نستنتج أنّه يتفنّن في إيرادها، ما بين أداة فنيّة جماليّة و استراتيجيّة لتحصين النّصّ من جهات الرّقابة، فتصبح نقاط الحذف ترخيصا لقبول النّشر.

الفراغ في رسائل«s.m.s» إلى «أبي تمّام»، كأداة فنّية جماليّة:لم يذكر الشّاعر الحرف حتّى لا تكون التّجربة خاصّة، بحيث يستطيع أيّ قارئ ملأها بالحرف الأوّل لمن يحبّ، يثير هذا الحذف عاطفة القارئ و يحرّك وجدانه لوضع تجربته الشّخصيّة في القصيدة، هذا ما يحقّق التّماهي في النّص.

[1] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص10.

[2] المرجع نفسه، ص18.

[3] المرجع نفسه، ص57.

ينطبق التّحليل على **(في رثاء القصيدة)**، يمنح ضيف الله للقارئ مساحة للتّعبير عن الأشياء الّتي تجسّد صفة الاستحياء في نظره (الطّفل الصّغير، الشّخص الغريب عن منطقة ما، الشّخص أثناء اعترافه بمشاعره...)

في عريّ اللّغة:

قد يكون الحذف هنا استراتيجيّة للتّملّص من الرّقابة، الشّاعر يحمي نصّه من الرّفض، هذا المقطع من القصيدة يعكس جرأة الشّاعر في نقده للفساد الاجتماعي (اللّعنة، التّشبّث بالخطيئة)، لذا فهو لا يوجّه الاتّهام بشكل صريح، بل يعمّم الظّاهرة بتوظيفه ضمير المتكلّم- كلّنا-، ثمّ يشير إلى أنّ الصّدارة تُكتسَب بطرق ملتوية، تاركا لنا كقرّاء تخمين المعنى وفكّ الشّفرة.

أيّا كان الـ..(الثّمن، المقابل، الجزاء...)، أيّا كانت الـ..(النّتائج، العواقب و الخسائر..)، إنّه يعبّر عن الجشع و الأنانيّة الموجودة في بعض الأشخاص المولعين بالصّدارة دون الاكتراث بالمسار المؤدّي إليها.

2.2- التّقديم و التّأخير: ليسا مجرّد تغيير في التّرتيب، بل لهما وظيفة دلاليّة في إبراز عناصر محدّدة و توجيه انتباه القارئ.

من ذا يفسّر فيك الآن .. **آياتي؟** [1]

تمّ تقديم الاستفهام بـ " من ذا" على الفعل لتوجيه اهتمام القارئ إلى الفاعل المفقود المؤهّل تفسير الآيات، وقد يكون تشكيكا في وجوده أصلا، و تأخير المفعول به" آياتي" يوجّه انتباه القارئ من جديد لأهمّيّة الآيات، و كأنّه يومئ إلى صعوبتها و غموضها... يستفزّ ضيف الله بهذا التّساؤل ذهن المتلقّي، فيتساءل هو الآخر عن درجة تعقيد هذه الآيات الّتي لم يجد لها الشّاعر مفسّرا يمتلك الكفاءة اللّازمة لفكّ غموضها.

ليس بالضّرورة أن يبحث الشّاعر عن إجابة لاستفهامه، بل يعبّر من خلاله عن حيرته و قلقه و قد يعكس خوفه من عدم وجود شخص يستطيع فهم آياته.

يجمع أشتاتها **هامش** نفريّ[2]

التّرتيب المنطقي: يجمع هامش نفريّ أشتاتها، تعمّد ضيف الله تأخير الفاعل " هامش" ليحدث صدمة للمتلقّي، إذ يفاجئه بالمفارقة الّتي وضعها، بتسليط الضّوء على الهامش الّذي يحمل دلالة الشّيء المهمل، غير المهم، مغيّرا النّظرة اتّجاهه بأنّه يمكن أن يكون الحلّ في الأشياء الّتي لا نعيرها اهتماما، محدثا انتقالا من الغفلة إلى إدراك قيمة الأشياء الّتي نركنها في الهامش في صنع الفارق.

فلربّما باضت على كتفي **حمامة**[3]

---

[1] بشير ضيف الله، أس أم أس ، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص58.

قدّم الشّاعر " فلربّما" ليضيف عنصر الشّكّ و الاحتمال للأبيات، الشّاعر يترقّب حدوث أمر يتمنّى حصوله و يرى أنّه يستحقّ الانتظار، فالحمامة رمز للسّلام، و باضت تدلّ على الخَلق، الولادة، البداية الجديدة... يثبت بتوظيفه لهاتين الكلمتين تفاؤله و تمسّكه بالأمل رغم صعوبة تحقّق هذه الأمنية، كما قدّم " على كتفي" على الفاعل حمامة، اعتنى الشّاعر بإبراز المكان أوّلا ليثبت استعداده لتحمّل المسؤوليّة شخصيّا في قوله: (باضت على كتفي) عوض أن يقول باضت في العشّ، فتحوّلت دلالة باضت الحمامة – وهو أمر طبيعي– من دلالة عاديّة إلى دلالة عميقة بسبب هذا التّقديم، ثمّ اختار الحمامة دون غيرها لما تحمله من رمزيّة للسّلام الّذي يسعى إلى الوصول إليه.

صار للخلسة وجهان[1]

تقدّم الخبر شبه الجملة (للخلسة) على اسم صار (وجهان).

الدّلالة التأويليّة: هذا التّقديم غرضه " التّخصيص و الاهتمام"، فدلالة الخلسة ترمز إلى السّلب و النّهب، وهذا يمنحها وجها واحدا ممقوتا سلبيّا، و بالتّالي هذه الأفعال كانت تُقضى سرّا في السّابق و أصبحت الآن علنا، فكيف يكون لها وجهان؟ ما غرض ضيف الله بمنحها هذه الازدواجيّة؟، متى و أين و كيف تكون الخلسة إيجابيّة؟ هل يلمّح الشّاعر إلى تغيّر مفهوم الخلسة في منظور المجتمع؟ وهذا ما جعله يختارها تحديدا دون غيرها ليخُصّها بامتلاك وجهين، ليشير ضمنيّا لوجود تغيير طرأ سوّغ لها عذرا جعلها إيجابيّة أيضا، و بهذا يدفع القارئ للبحث عن هذه المسوّغات.

من خلال أسلوب التّقديم و التّأخير كشف ضيف الله عن جوانب معيّنة من المعنى، ما كانت لتتجلّى لو اتّبع التّرتيب الأصلي.

[1] المرجع السّابق، ص60.

ثالثا: التّأويل الدّلالي:

" علم الدّلالة كما يعرّفه (لاينز Lyons)هو ممارسة عمليّة تهتمّ بدراسة المعنى، ثمّ خصّصه، فاستعمل مصطلح المعنى اللّغوي"[1]، " إنّ علم الدّلالة حين يدرس اللّغة فهو لا يخرج عن إطارها الدّاخلي، حيث يهتمّ بالبنية الدّاخليّة للّفظ، أي أنّ علم الدّلالة يدخل المعاني داخل الجملة النّحويّة ، هذه المعاني النّاتجة عن مجموعة من العناصر اللّغويّة المؤلّفة فيما بينها"[2]لقد ميّزت الدّراسة الدّلاليّة بين أنواع عدّة من المعنى، و اعتبرتها أساسيّة في الوصف الدّلالي، منها المعنى التّقريري، و المعنى الإيحائي و المعنى الإجرائي...[3]

" إنّ الألفاظ في مجال الأدب تتحرّر من دلالتها المباشرة والحرفيّة ، ذلك أنّ العلاقة بين الدّال و المدلول تتخلخل و تتراخى من الدّلالة الأحاديّة ، فالدّال لم يعد يحيل على معنى واحد بل على معان متعدّدة نتيجة الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى الإيحائي."[4] هذا ما يجعلنا بحاجة إلى تأويل دلاليّ، و يعرّفه إيكو:" التّأويل الدّلالي أو السّميوزي sémiosique هو نتاج السّيرورة الّتي يقوم من خلالها المرسل إليه، في مواجهة التّجلّي الخطّي للنّص، بملئه بالمعنى."[5] يشير إيكو هنا إلى دور المتلقي أو القارئ الهامّ فهو لا يعتبره مستقبِلا سلبيّا للمعلومات. إذ أنّ المعنى لا يوجد كاملا ومغلقًا داخل النص

[1] علي آيت أوشان، السّياق و النّص الشّعري من البنية إلى القراءة، دار الثّقافة، شارع فيكتور هيكو، الطّبعة الأولى، 1421هـ/2000م، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص43.

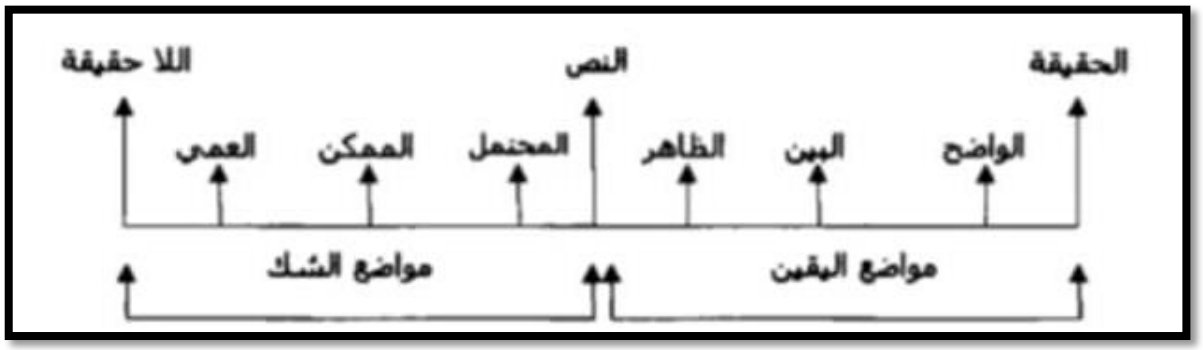
[3] المرجع نفسه، ص 15.

[4] المرجع نفسه، ص 50.

[5] محمّد بوعزّة، استراتيجيّة التّأويل من النّصيّة إلى التّفكيكيّة ، ص79.

بحدّ ذاته، بل يتشكّل ويتكوّن في ذهن من يتفاعل معه، فالمتلقّي يملأ الفراغات في النّص ليعطيه دلالة." إنّ المعنى الحقيقي لنصّ ما هو فراغه ."[1]

" النّصّ يدلّ على الحقيقة و على الاحتمال و على الممكن... و هذا يعني أنّ النّصّ لا يعبّر عن الحقيقة وحدها و إنّما يعبّر عن الاحتمال، بل و الممكن و المستحيل إذا أردنا أن نذهب في الاستدلال إلى أبعد مداه "[2]



" كلّما اقترب النّص من قطب الحقيقة كان واضحا، و كلّما اقترب من قطب اللّاحقيقة صار أكثر غموضا، و تختلف النّصوص من حيث الوضوح والغموض، بحسب حجم مواقع اليقين و مواقع الشّكّ، و بالتّالي فهناك درجات متفاوتة في الوضوح و أيضا في الغموض، لكنّ البؤرة المركزيّة في هذا المخطّط الدّلالي، تكمن في أنّ مواقع الشّكّ إذا كانت تخوّل للقارئ حرّية التّأويل، فإنّ هذه الحريّة تظلّ مشروطة بمواضع اليقين."[3]

[1] محمّد بوعزّة، المرجع السّابق، ص70.

[2] محمّد بوعزّة، المرجع نفسه، ص84.

[3] محمّد بوعزّة، المرجع نفسه، ص85.

1-<u>الحقول الدّلالية:</u>

قصيدة " **صبح.. لزهرة المدائن**" [1] أنموذجا.

- **الحقل الدّيني:** (سنعتمر-القدس- نصلّي- مرابع البعث و الاسراء-بعث الرّوح- قدر- معراج- سدرة المنتهى- الشّهادة- نذروا- سورة النّصر-سقر- المعارج-برزخ-الرّيّان-النّبوّة- يثرب- سوَر- صبح قريب- ختامه مسك..) أسبغ الشّاعر قصيدته بجوّ روحيّ، بتوظيفه الرموز الدينية أضفى الشّرعيّة والقداسة على المقاومة، ومن خلال " سنعتمر، نصلّي" أعطى دافعا للاستمرار و عدم اليأس و الفشل.
- **حقل الطبيعة:** حضوره لافت في كتابات بشير ضيف الله ، في ذات القصيدة نجد:(الكون، الشّمس، المطر، الزّيتون، غيومك، البرتقال، ماؤك، أرضنا جسرا، الياسمين، الحقل ، الشّجر، تمر، حجر ...)، هذه ليست مجرّد عناصر طبيعيّة، بل هي رموز للأرض، للصّمود، قد يكون كلّ عنصر بمثابة شاهد على الملاحم و المعاناة، و في الوقت ذاته تعبّر عن الحنين إلى زمن السّلام.
- **حقل الشّجاعة و الإقدام:** (أشعلوا النار، لجلجوا الزّحف، بأسها، أين المفرّ؟ سيّد الخيل، ملحمة، الإقدام، ساحة المجد، برزخ الشّهداء، أرضا لها دمنا، سيُهزَم الجمع، نجاوز بعث الرّوح ، روّادك انتصروا، الشّهادة..قربان، ما ماتوا ولا دحروا...) يعكس هذا الحقل صوت الثّورة، الاستعداد للتّضحية، المطالبة بالحقوق.
- **حقل النّور:** (صباحك- الشّمس- أهدابها السّحر-يضيء بشمعهم- مشعلهم) هذا الحقل عبارة عن بصيص أمل، تفاؤل، بشارة مسبقة...

[1] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص83.

❖ **حقل المعاناة و الحزن** : (الكدر- بكت من مائها- جنائزها)، هذا الحقل تصوير لألم النّكبة، نداء استغاثة للشّعوب الصّامتة...

" يبقى النّصّ مفتوحا على احتمالات متعدّدة، و ذلك لدخول عناصر آتية من حقول مختلفة لم تكن الذّاكرة قد ألفت اجتماعها معا، إضافة إلى أنّ الدّوال لا تقدّم مدلولات على نحو راسخ مطمئنّ، ممّا يجعل النّص الشّعري حقلا مفتوحا على شتّى التّأويلات الّتي هيّأها النّظام السّيميائي للّغة الشّعريّة، أو فلنقل بسبب الفجوة بين النّظام المعياري الّذي ألفناه، و النّظام الشّعري الّذي يفاجئنا به الشّاعر الحديث."[1]

يفاجئنا ضيف الله بمزج حقل الشّجاعة و الإقدام مع حقل الحزن و الألم، إذ أنّ الشجّاعة هنا وليدة الألم، من هنا لا يصبح الألم ضعفا بل قوّة ممّا يكسر النّظام المعياري الّذي يربطه بالاستسلام، أمّا حقل النّور فيمثّل الفجوة في الاقتباس الأخير، ففي ظلّ تخييم المعاناة والحزن، ينبعث النّور لا كمصدر للإضاءة بل كمحفّز للمُضيّ قدما نحو طريق التّحرّر، ليتحقّق الوعد الموجود في الحقل الدّيني(الصّبح موعدنا، صبح قريب سيهزم الجمع...).

نلمس توظيف الشّاعر للحقول الدّلاليّة بشكل مبتكر، ممّا جعل القصيدة قابلة لشتّى التّأويلات..

[1] سامح الرّواشدة، إشكاليّة التّلقّي و التّأويل ، ص 54.

2-السّياق و التّأويل:

لقد اهتمّ علم الدّلالة بالسّياق باعتباره آداة إجرائيّة تلعب دورا مركزيّا في تحديد المعنى، إذ يكاد يتّفق معظم الدّلاليّين أنّ للكلمة معنى قاعديّا(Sens de base)و معنى سياقيّا(Sens contextuelle) وبذلك يظهر أنّ أيّ اقتراب من قضيّة المعنى يبحث على معرفة السّياق.[1] ذلك أنّ "تغيّر السّياق يمكن أن ينقل عبارة واحدة من مدح إلى ذمّ ، ومن تقرير مجرّد إلى تلميح خفيّ، بل إنّ السّياق يمكن أن ينقل الكلمة إلى ضدّ معناها المعروف و هو ماسمّاه البلاغيّون التّهكّم"[2].

1.2- السّياق و المعنى المعجمي:

" إنّ معرفة دلالات البنى الصّغرى عمليّة مهمّة في تأويل البنية الكبرى، ذلك أنّ القصيدة تشكيل لغويّ يتكوّن من مفردات عديدة و الجهل بمعاني هذه المفردات سيجعل من القصيدة كيانا غامضا يصعب فهمه، لذلك اعتمد المؤوّلون و النّقاد القدامى على البعد المعجمي في شرحهم وتفسيرهم للنّصوص"[3]، و عليه فإنّ معرفة المعنى الحرفي للمفردة خطوة أساسيّة للانفتاح على السّياقات اللّغويّة الأخرى، الّتي تمكّننا من إدراك قصد الشّاعر و ما أراد تبليغه من خلال قصائده، فالكلمات و العبارات لا تستمدّ معناها الكامل من التّعريفات المعجميّة فحسب، بل أيضا من بيئتها اللّغويّة و الثّقافة المحيطة بها.

ما يميّز قصائد شاعرنا أنّه لا يستغني عن إدراج الكلمات المتشابهة في المقاطع الصّوتيّة الّتي تضفي على القصيدة جرسا موسيقيّا، إلّا أنّ بعضها يحتاج إلى شرح معجميّ لتأسيس الفهم... نذكر منها بعض الكلمات الشّائع استعمالها في قصائده:

---

[1] علي آيت أوشان، السّياق و النّص الشّعري من البنية إلى القراءة ، ص15.

[2] شكري محمّد عيّاد، اللّغة و الإبداع، مصر، أنترناشيونال برس، الطّبعة الأولى، 1988، ص 127.

[3] شعيب مرواني، النّص الأدبي العربي و رهان التّأويل بين التّراث و المعاصرة، ص26.

هفهفة/ مهفهفة: تكرّر ذكرها في عدّة مواضع

القصيدة	الأبيات
بدء الحكاية [1]	تَمْر اللّقاء.. اشتهاء الصّمت هفهفةً
Sms[2]	جذع نخلة الإصغاء يسّاقط،، رطْب الشّعرُ.. هفهافا
أعلى و أعمق[3]	أعلى.. و أعلى على كفّ مهفهفة
توهان [4]	أخالس الحبر، رعش الماء أخلقه -كما التّشوّق- هفهافا .. على الطّيف
نون التّشكّل[5]	بين هفههفة الأصابع

" هفهف، يهفهف، هفهفة، فهو مُهفهِف، و المفعول مُهَفهَف(للتّعدّي)، هفهف الشّخص: كان ممشوق البدن، فصار كأنّه غصن يميد ملاحة، هفهفت الرّيح: مرّت سريعا...هفهف السّيف: حرّكه و دفعه، الهفهاف: الثّوب الرّقيق الشّفّاف الّذي يكاد يطير مع الرّيح لخفّته، الطّاوي الكشح، الضّامر البطن، الدّقيق الخصر. العطشان. الجناح الخفيف الطّيران. الظّلّ البارد تهبّ فيه الرّيح- غرفة هفهافة- باردة."[6]

[1] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص7.

[2] المرجع نفسه،ص75.

[3] المرجع نفسه،ص67.

[4] المرجع نفسه،ص38.

[5] المرجع نفسه،ص47.

[6] أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، ص 2355.

إذا اكتفينا بالمعجم في منح الدّلالة للكلمة، فإنّنا نجد أنفسنا أمام احتمالات عدّة، أيّ المعاني نستقرّ عليها؟ و على أيّ أساس وقع اختيارنا على معنى دون الآخر؟، هنا يبرز دور السّياق في توجيه الدّلالة، و تقليص الاحتمالات، فيرجّح معنى دون آخر.

- **بدء الحكاية : "تَمْر اللّقاء.. اشتهاء الصّمت هفهفةً"**

كلمة "**هفهفةً**" هنا **مصدر**، وصف بها الشّاعر هيئة الصّمت المنشود، الصّمت الخفيف أي قصير المدّة، الّذي يمنح الهدوء ويساعد على التّفكير العميق أو الاستماع الجيّد... أقرب معنى معجمي هنا هو: هفهفت الرّيح: مرّت سريعا...

نون التّشكّل: "بين هفههفة الأصابع"

مرّة أخرى وظّف الشّاعر " **هفهفة**" **كمصدر**، غير أنّ السّياق ليس نفسه، وهذا ما جعل المعنى يتغيّر، **هفهفة الأصابع** تشير إلى حركة سريعة خفيفة، تماما كالرّيح الّتي تمرّ سريعا، ربّما يريد الشّاعر التّلميح إلى مهارة الأصابع.

- **Sms : "جذع نخلة الإصغاء يسّاقط، رطْب الشّعرُ.. هفهافا"**

"**هفهافا**" حال منصوب، تبيّن هيئة الشّعر الرّطب و الأصحّ أنّه شعر ذو درجة عالية من الرّطوبة ، فهو يتطاير لنعومته ورقّته الشّديدة الّتي تُكسبه خفّة.. يتناسب مع المعنى المعجمي: الهفهاف: الثّوب الرّقيق الشّفّاف الّذي يكاد يطير مع الرّيح لخفّته.

- **أعلى و أعمق : "أعلى.. و أعلى على كفّ مهفهفة"**

"**مهفهفة**" اسم فاعل، وصف الشّاعر صاحب الكفّ، أيّا كان الشّخص الموصوف فهو يتميّز بالرّشاقة و النّحافة، يتماشى مع المعنى المعجمي: الطّاوي الكشح، الضّامر البطن الدّقيق الخصر.

لا يخرج معنى " هفهفة" عن: الخفّة، السّرعة، الرّقّة و النّعومة... غير أنّ السّياق هو الّذي يزيل الغموض و يوجّهنا نحو الدّلالة الأقرب لمقصود الشّاعر.

الهسهسة :

القصيدة/الصّفحة	توهان [1]	أعلى و أعمق[2]
الأبيات	ليل التّغرّب كابوس يهسهسني	يا شهوة اللّزّ.. يا ماءً،، يهسهسنا

" **الهساهس:** الكلام الخفيّ المجمجم، و سمعت هسيسا و هو الهمس

و الهساهس : حديث النّفس و و سوستها"[3] /"**هسهس الماء:** تسلسل في صفاء"[4]

" ليل التّغرّب كابوس **يهسهسني**": اللّيل في الغربة ليس وقتا للرّاحة و النّوم، بل هو وقت استرجاع الذّكريات، الوقت الّذي يتسلّل فيه شعور الوحدة إلى المغترب ليذكّره بما هرب منه طول النّهار، بالانشغال بفوضى الحياة، وعليه فإنّ المعنى المعجمي الّذي يتماشى مع هذا التّأويل هو أنّ الهسهسة هي حديث النّفس ووسوستها، أمّا بخصوص لفظ " كابوس" فهو يدعّم المعنى المختار، فالكابوس حلم مزعج و الحلم كما يقال من الشّيطان– وساوس الشّيطان غير مسموعة– ، له تأثير على الحالم فقط.

" يا ماءً،، يهسهسنا" : يختلف السّياق هنا، فيتغيّر المعنى، إذ لا يمكن أن يكون للماء حديث النفس، و عليه فالمعنى الأنسب هو: تسلسل في صفاء.

---

[1] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص37.

[2] المرجع نفسه، ص70.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين ، ترتيب ومراجعة: داود سلوم،داود سلمان العنكبي، إنعام داود سلّوم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة1، 2004، ص870.

[4] أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، ص2350.

التّباين في السّياق يبرز قوّته و أهميّته في تحديد المعنى الدّقيق للألفاظ، هذه الأخيرة تحمل دلالات متعدّدة إذا كانت بمعزل عن النّص أو التّركيب، السّياق هو الّذي يرجّح إحدى الدّلالات المحتملة ، ممّا يسهم في تحقيق الفهم الصّحيح.

2.2- السّياق و التّـــكـرار:

التّكرار ليس مجرّد إعادة آلية بل هو أداة فنّيّة جماليّة ،" من الوسائل اللّغويّة الّتي يمكن أن تؤدّي في القصيدة دورا تعبيريّا واضحا فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أوّليّ بسيطرة هذا العنصر المُكرّر و إلحاحه على فكر الشّاعر أو شعوره أو لا شعوره، و من ثمّ فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى."[1] للتّكرار وظيفة إيحائيّة في القصيدة الحديثة ، بحيث تؤثّر هذه الوظيفة على الشّكل و الصّورة التي يظهر بها، إذ يرتبط ذلك بتعدّد الهدف الإيحائي الّذي ينوطه الشّاعر به، فالتّكرار البسيط هو الّذي تُكرّر فيه لفظة أو عبارة دون تغيير ، أمّا التّكرار المركّب فيكون أكثر تعقيدا لأنّه يخضع لتصرّف الشّاعر فيه ويتميّز عن سابق أنّه يغدو أكثر إيحاء[2]

و من صور التّكرار البسيط في " أس أم أس" قول ضيف الله:

في قصيدته " **في عريّ اللّغة**" :

شاغلني شاخصا، و استوى:

الأمان.. الأمان!

دمعة.. دمعتان

اعتمد الشّاعر في طريقة عرضه على أسلوب التّكرار- أسلوب مباشر تقريري- بغية امتلاك نفسيّة القارئ، وتحقيق الانغماس في النّص ليتفاعل وجدانيّا و عاطفيّا مع مجرياته

[1] علي عشري زايد، المرجع نفسه، ص58.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص 59.

تكرار " الأمان ..الأمان" في الحقيقة هي صرخة تعبّر عن حاجة ماسّة لاستشعار الأمن والاطمئنان، أو يمكن القول أنّها دعاء و ترجّي للخلاص من الخوف و القلق(أريد الأمان/ أحتاج الأمان/ أبحث عن الأمان...)، و قد ساهم تكرار " دمعة ..دمعتان" في التّلميح إلى أنّ الموقف صعب ويستدعي أكثر من دمعة واحدة، كما تدرّج في التّعبير عن ذلك الخوف و اللّاأمن، و الهدف الإيحائي الّذي يرمي الشّاعر تبليغه هو الإشارة إلى استمراريّة و تصاعد هذا الشّعور.

- تكرار لفظتي : **أعلى و أعمق** حيث نجد أنّ وظّفهما ضمن عدّة قصائد من ديوانه

عنوان القصيدة	**رسائل "s.m.s" إلى أبي تمّام[1]**	**في رثاء القصيدة !!**		
الأبيات	أعلى و أعمق ثمّ أعلى ثمّ أعمق	أعلى و أعمق أعلى و أعمق[2]	أعلى،، و أعمقَ..[3]	أعلى ثمّ أعلى، ثمّ أعمق، ثمّ أعلى..[4]

ثمّ نقلهما إلى مرتبة أخرى ليجعل منهما رأس القصيدة وعنوانها(ص67). و أعاد توظيفها ضمن كلمات هذه الأخيرة.

[1] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص26.

[3] المرجع نفسه، ص27.

[4] المرجع نفسه، ص29.

أعلى و أعمق

أعلى و أعمقَ .. كم ذا شدّني الألق

لو أنت تدرين ما في القلب .. يصطفق؟

أعلى.. و أعلى على كفّ مهفهفة

يخلق الشّاعر بهذا الكمّ من التّكرار للفظتي أعلى و أعمق تأثيرات نفسيّة: الانبهار، الجاذبيّة، مشاعر مختلطة... نلاحظ أنّ تكرار لفظ " أعلى" كان أكثر عددا من لفظ " أعمق" لكلّ كلمة دورها في تطوير الصّورة، هذا ما يُضاعف الإيحاء بأنّ كلمة أعلى تعني المكان المرتفع- جسور قسنطينة المعلّقة- وقد عبّر الشّاعر عن إعجابه و حبّه و تأثّره بصيغة تكرار لكلمتي" أعلى و أعمق".

أمّا الصّور الأكثر تعقيدا فنجد:

في قصيدته " **توهان**" [1]كرّر لفظ (بيني) ، حيث تدخّل الشّاعر في العنصر المكرّر و تصرّف في صياغته حتّى لا يظهر بصورة واحدة:

بيني، و بيني سيوف الهمس لا .. تكفي

بيني، و بيني متاهات أقدّسها

المعنى التأويلي لكلمة لا يتحدد بمعناها المعجمي فقط، فالكلمة قد تكون محايدة بمفردها، لكنّ وضعها بجانب كلمة أخرى يخلق معنى جديدًا تمامًا. البيْن: يعني المسافة بين شيئين، و في سياق "**بيني وبيني**" تشير إلى المسافة بين الذّات ونفسها، وقد تدلّ على السّرّيّة أو الخصوصيّة، الشّاعر ينقل لنا صراعا داخليّا يؤذيه فالهمس كلام خافت و اقترانه بالسّيوف يجعل هذا الكلام حادّا و جارحا، قد يكون

[1] المرجع السّابق، ص37.

وساوسا أو تأنيب ضمير... وضعه للنّقاط يشي بتردّده و هو يفصح عن ما يخالج نفسه و تفتح الباب أمام معانٍ غير مصرح بها، مشيرة إلى أنّ هناك تفاصيل إضافيّة غير مذكورة تجعل هذه الهمسات غير كافية(تعب نفسي أثناء البوح، عجز، يأس...).

قد يحاكي الشّاعر الواقع بوضعه للنّقاط، فعادة عندما ننطلق في الحديث عن أشياء تؤلمنا نشعر باختناق و غصّة تخلق فاصلا زمنيّا –قد تكون هذه النّقاط تعويضا لذلك العجز و المعاناة المصاحبة للفضفضة–، في البيت الثّاني يوضّح مدى تقديسه للعلاقة الّتي تربطه بأناه الدّاخليّة رغم ما تحمله من تعقيدات، قد يعكس هذا تصالحه مع ذاته و محاولته لفهم تغيّراتها و تقلّباتها، كلمة " أقدّسها" مشحونة بدلالة القبول و الرضا، كما تضمر نظرة ضيف الله الإيجابيّة اتّجاه تكوين شخصيّته و كينونته.

وفي قصيدة " **في عريّ اللّغة**"[1] نجد: **كلّنا في الهاجس خيبات ثلاث:**

ألـ..أنا أنتِ،

وألـ..أنا هو،

و..

أنا!

وضع الشّاعر ضمير المتكلّم " أنا" في سياقات مختلفة داخل القصيدة. هذا التغيير في السّياق يمنح الكلمة أو العبارة دلالات جديدة في كل مرّة، مما يثري المعنى.

يعبّر الشّاعر عن حالة الاندماج العميق مع الآخر، لدرجة الذّوبان فيه، و كأنّه يتقمّص أدوارهم، غير أنّه لا يستطيع تحديد الآخر بشكل دقيق، يعيش حالة من التّذبذب بين ذاته الّتي لا يستطيع التّعرّف عليها، تارة يراها في المُخاطبة " أنتِ"، و تارة في

[1] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص56.

الغائب" هو"، ثمّ يضع واو العطف متبوعة بنقاط " و..أنا!" و كأنّه يعيش لحظة إدراك وتعجّب و استنكار لعجزه عن حلّ هذه الأزمة المتعلّقة بالهويّة، أدّى به إلى شعور الخيبة.

من جهة أخرى قد تكون هذه الخيبة ناتجة عن تحمّله لعبء العلاقة مع الآخر على اختلاف هوّيّته، غير أنّ الآخر لا يبذل الجهد ذاته، يصّور الشّاعر نفسه ضحيّة في حالة انكسار، صدمة الخذلان جعلته يعيش حالة من القلق عن سبب هشاشة هذه العلاقات كوّنت لديه وعيا أنّ هذه الخيبة نابعة من عيوب الأنا و قصورها وليست في الآخر، فالأنا الأخيرة غير مقترنة بالآخر، و كأنّه يفتح عينيه على حقيقة أنّ تعلّقه بالآخر يهدمه حين لا يكون على قدر توقّعاته – كل هذه الخيبات تحدث، وفي النهاية، أنا من يشعر بها، أنا من يتألّم–.

لقد كشف ضيف الله بتكراره للأنا في صور مختلفة عن الرّحلة الّتي تخوضها الذّات عند تعرّضها للخيبات، و مراحل تحوّلها إلى كيان منهار، فكان التّكرار بهذا الأسلوب أداة قويّة لإبراز تعقيدات التّجارب الإنسانيّة.

وانتهج ذات الأسلوب في قصيدته " **في رثاء القصيدة**" [1]، بتكرار لفظ " **ماء**" :

ماء الخلقة الأولى /

و

ماء الرّعشة الأولى/

و ماء الغيمة الأولى..

و

[1] بشير ضيف الله، المرجع نفسه، ص23.

ماءُ ،

ثمّ

ماءٌ ،

ثمّ ماءْ !

تكرّرت كلمة ماء ، إلاّ أنّ الشّاعر أعطاها في في كلّ مرّة تشكيلا جديدا ، فمنحها صورة جديدة تماما.

في البيت الأوّل نسب الماء إلى ماء الوجود الأول محمّلا إيّاه دلالة البدء، والتّكوين الأوّل، و في البيت الثّاني يرتبط الماء بالرّعشة، الّتي غالبًا ما ترتبط بالدلالات العاطفية والنفسية، قد يكون المقصود بالماء (الدّموع) الّتي تصاحب الارتعاش، أمّا في البيت الثّالث ربطه بالقطرات الأولى للمطر كإشارة للخير، فماء المطر يحيي الأرض و ينبت الزّرع.

"**و ماء ثم ماء ثم ماء** ."بعد أن خصّص الماء في البداية (الخلقة، الرعشة، الغيمة) يعود ليجعله عامًا وشاملًا، تلميحا لأهميّة الماء، إنه موجود بكل صوره وأشكاله اللاّمتناهية.

رغم تغييره السّياقات إلّا أنّه أبقى على كلمة الأولى بدلالة الباكورة من كلّ شيء وما تحمله من نقاء. يؤازر هذا التّأويل تكراره "الماء" فهو يوحي بالشفافية والصفاء و(الخلقة، الرعشة، الغيمة)الأولى هي بداية الإحساس، فكأنها بداية نقية أو شفافة.

ثمّ يعزل ضيف الله لفظ " ماء" عن جميع الألفاظ، لقد اعتمد على أسلوب التّخصيص ثمّ التّعميم ليبرز أهمّيته في الوجود، كتلخيص لما جاء في أبياته: الماء ليس أصل كلّ شيء فحسب بل هو كلّ شيء.

بالتّأكيد لم يكرّر الشّاعر " الماء" ليعرّفنا به و كأنّنا نجهله، و إنّما يدعونا بهذا التّكرار للتّأمّل في أهمّيته فهو جوهر كلّ شيء في الوجود، كرمز للبدايات و التّجدّد و الاستمراريّة.

3-البلاغة و التّأويل:

يقول فريديريك شلاير ماخر" تكمن القرابة بين البلاغة و التّأويل في كون كلّ محاولة فهم، هي انعكاس لمحاولة كلام."[1]

لا يخلو نصّ أدبيّ من الأساليب البلاغيّة ، هي وسيلة المبدع الّتي يمنح من خلالها لنصوصه طابعا خاصّا و متفرّدا، فهي تضفي عليها جماليّة و تكسبها عمقا يتجاوز السّطحيّات و المعنى الظّاهر ، و يثير القارئ على اختراق هذه البنيات للوصول إلى المعاني الّتي أخفاها المبدع بطريقة فنّيّة أبعدتها عن الصّورة الحرفيّة ، لذلك " سعت المباحث البلاغيّة القديمة إلى تقنين بلاغة الإنتاج، و تحديد شروطها ومقوّماتها، و نجد ضمن تلك الاجتهادات إشارة هامّة إلى ما يحقّق بلاغة تأويليّة، قادرة على تجاوز عوائق الفهم، خاصّة في إدراك بعض البنيات التّركيبّة البلاغيّة "[2] ، إنّ رصد البنى البلاغيّة من: تشبيه و استعارة و كناية...يستند بالضّرورة على آليات البلاغة في تأويل الأثر الأدبي.

ديوان " أس أم أس" حافل بهذه الأساليب و نمثّل لها على سبيل الذّكر لا الحصر بـ: الاستعارة، التّشبيه، التّضمين، الانزياح..

1.3- التّشبيه:

دمنا باقة.. يا حبيبي [3]

تشبيه بليغ، حيث شبّه الدّم بالباقة، و حذف أداة التشبيه ووجه الشبه.

---

[1] تزقيتان تودوروف ، الرّمزيّة و التّأويل ، ص50.

[2] محمّد بازي، التّأويليّة العربيّة نحو نموذج تساندي في فهم النّصوص و الخطابات ، ص101.

[3] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص52.

يعكس هذا التّشبيه روح الفداء و التّضحية بالنّفس الّتي يتحلّى بها المحبّ، مصوّرا مصدر الحياة " الدّم" في صور جماليّة رائعة " باقة" كرمز للعطاء و الإهداء عن طيب نفس و رضا دون التّفكير في قيمة الشّيء المعطى... وهذا ما يجعل الحبّ ثقلا دلاليّا أكبر.

ستجيء يا زريابها/قمر القصيدة

مثل يمامة جنحت لبرزخ عشّها[1]

وظّف ضيف في الله في هذين البيتين من قصيدة:" في رثاء القصيدة" تشبيهين متتاليين.

- تشبيه بليغ في السّطر الأوّل " **زريابها/قمر القصيدة**"

شبّه الشّاعر زرياب بالقمر، فحذف أداة التّشبيه ووجه الشّبه لتقوية المعنى ولتوجيه اهتمام المتلقّي بالرّكنين الأساسيين وما يحملانه من كلام مسكوت عنه، فالقمر ينير العتمة عادة إلّا أنّه في هذين البيتين يحمل دلالة غالبة وهي البعد و أخرى ضمنيّة الجمال ، بُعد الفنّ الحاضر عمّا كان عليه في عصر زرياب من جمال(القمر).

- تشبيه تمثيلي : **ستجيء يا زريابها... مثل يمامة جنحت لبرزخ عشّها**

بعد نعيه للشّعر الميّت، يوضّح الشّاعر في هذا التّشبيه نظرته المتفائلة و ثقته بشعراء هذا العصر، وأنّ الشّخص المنتظر سيأتي و يعيد للقصيدة مكانتها، تماما كيمامة مهاجرة عادت لعشّها، و لعلّ هذا هو سبب توظيفه " برزخ" وهو نمط ثان من الحياة – حياة البرزخ هي حياة متوسّطة بين الحياة الدّنيا و الآخرة–.

هذا التّشبيه يكشف عن رؤية الشّاعر العميقة، و يربط النّص بالتّراث الثّقافي" تأثر الشّاعر بزرياب"، كما يفتح الباب على تأويلات عدّة كلّ يؤوّلها حسب تجربته، فمن كان متفائلا يرى اليمامة رمزا للأمل... و من كان متشائما يركّز على ضعفها ككائن

[1] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص28.

صغير الحجم و غير قادر على مواجهة العواصف مثلا ...ثم يسقط كلّ طرف رؤيته على القصيدة.

2.3- الاستعارة

"يقول مونرو بيردسلي إنّ الاستعارة هي (قصيدة مصغّرة). ومن هنا فالعلاقة بين المعنى الحرفي و المعنى المجازي أشبه بنسخة مختصرة في داخل جملة واحدة من الدّلالات المعقّدة المتداخلة الّتي تسم العمل الأدبي ككل."[1] يقول أرسطو في فنّ الشّعر:" هي إعطاء اسم يدلّ على شيء إلى شيء آخر، و ذلك عن طريق التّحويل، إمّا من جنس إلى نوع، أو عن طريق القياس"[2]

ص49: ها .. نمشّط أشلاءنا في مصيف الّشكّي

(نمشّط فعل يستخدم عادة للشَّعر، ربطه بالأشلاء وهي بقايا الأجساد الممزّقة)

صوّر الشّاعر الأشلاء كشعر يحتاج إلى تمشيط ، فحذف المشبّه به (الشّعر)، و ترك قرينة دالّة عليه (نمشّط) على سبيل الاستعارة المكنيّة.

تحمل هذه الصّورة مفارقة، فالتّمشيط يكون للعناية بالمظهر وترتيب الشّكل، وأشلاءنا توحي بسوداويّة الواقع المعاش، و نفوس مدمّرة، فيها كمّ هائل من العنف، فكيف يجتمع العنف مع الجمال والنّظام النّاتج عن التّمشيط؟ إلام ترمز الأشلاء؟

اختزل ضيف الله مأساة في هذه العبارة: فهل يريد القول أنّنا لم نعد قادرين على تغيير ما حدث، لكن باستطاعتنا ترتيب الفوضى حتّى نخفّف من وطأة الكارثة.

---

[1] بول ريكور، نظريّة التّأويل الخطاب و فائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، المركز الثّقافي الغربي، الطّبعة الثّانية، الدّار البيضاء-المغرب، 2006، ص84.

[2] المرجع نفسه، ص86.

ص63: لم تسعني الفجاءة[1]

أسند ضيف الله فعلا خاصّا بالأشياء الماديّة إلى شيء غير محسوس.

استعارة مكنيّة ، حيث شبّه الفجاءة و هي شيء معنوي بالوعاء أو المكان– شيء مادّي–فحذف المشبّه به، وترك قرينة دالّة عليه(تسعني).

سرّ جمالها يكمن في تشخيصها الشّيء المعنوي" الفجاءة" في شيء محسوس "المكان"، لإيضاح أثر الفجأة في إحداث تغيّر في حياة الإنسان، وشعوره بالحصار و العجز.

3.3– التّضمين: " اللّغة التّضمينيّة هي الّتي تؤسّس النّصّ الأدبيّ و تمدّه بما هو جماليّ و شاعريّ فالأدب لا يتأسّس إلّا بتحرّره بما هو معجميّ تقريريّ."[2]،" من منظور العروضيّين في الشّعر يكون التّضمين بأن تصل آخر البيت بأوّل البيت الّذي يليه."[3]

نواجه هذا النّمط في قول بشير ضيف الله:

في رثاء القصيدة!!		
أنت من الآن..	تفّاحك القطبيّ أرصفة لجنّة عرْيها،،	بيروت..
أنت،	أنثى البداية	«بيروت»،،
تخيّم في باديات هواجسنا المستتبّة	و البدايةُ	سيّدة القصيدة،
في وشم جغرافيا الأرض/[4]	خطوة شهواءْ[5]!	معراج المُحبّ[6]

[1] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص63.

[2] علي آيت أوشان، السّياق و النّص الشّعري من البنية إلى القراءة ، ص43.

[3] البشير عبابة، التّأويل الدّلالي في الفكر اللّغوي المغاربي(دراسة تحليليّة)، ص24.

[4] بشير ضيف الله، المرجع نفسه، ص22.

[5] المرجع نفسه، ص23.

[6] المرجع نفسه، ص29.

رسائل "s.m.s" إلى أبي تمّام	كينونة
يا الله!!	هل لنا رغبة في التّمشهد،
هبّ قرينك الحلبيّ،،	في الانكماش كما البدء..
يُشعل شمعه:	و البدء عربدةٌ؟
الشّمعة الأولى،،[1]	الأنا شاغر للفراغ..[2]

نلاحظ أنّ الشّاعر في الشّواهد المستخرجة: قد وصل آخر البيت السّابق ببداية البيت اللّاحق، فلو توقّفنا عند آخر البيت السّابق لبقي المعنى مبتورا ..

ففي المثال الأوّل، يكرّر الشّاعر الضّمير "**أنت**" ، و هذا يدلّ على ملازمة هذا الشّخص أو الشّيء له، فيصبح الضّمير" **أنت**" أداة وصل بين البيتين، و يؤكّد في الوقت ذاته تأثيره الطّاغي على الشّاعر، فيدفع القارئ إلى البحث عن هوّيته الّتي لم يصرّح بها هذا الأخير.

ينطبق هذا التّحليل على تكرار كلمة " **بيروت، بدء، الشمعة، البداية**"، فالجمل غير مكتملة المعنى عند الذِّكر الأوّل لكلّ كلمة ممّا سبق، ما يجعل القارئ في حالة ترقّب لما سيأتي، تكرار هذه الكلمات هو امتداد للمعنى يكمل الصّورة النّاقصة في ذهن القارئ و يجيب عن تساؤلاته – تضمين معنى بيت في بيت آخر– ، فلا يمكن فهم الفكرة كاملة إلاّ بجمع البيتين معا.

[1] المرجع السّابق، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص53.

أمّا التّضمين عند البديعيّين أن: " يُضمِّن الشّعر شيئا من شعر الغير، بيتا كان أو ما فوقه، أو مصراعا أو ما دونه، مع التّنبيه على أنّه من شعر الغير إن لم يكن ذلك مشهورا عند البلغاء، و إن كان مشهورا فلا احتياج إلى التّنبيه."[1]

من ذلك قول ضيف الله:

فالشّعر أصدقُ،

أنبأ من صلصل السّيف[2]

(تشبه قول أبي تمّام: السيف أصدق أنباء من الكتب)

هذا التّضمين شكل من أشكال التّناص، خلق به ضيف الله شبكة من العلاقات بين الماضي و الحاضر، مشيرا إلى الفرق الحاصل بين العصرين و معليا من شأن الشّعر، فإذا كان النّاس قديما يولون اهتماما بالسّيف على حساب الكلمة، فإنّ الواقع قد تغيّر و القيم انعكست، إذ أصبحت المعرفة هي القوّة الحقيقيّة.

لم يكن اختيار ضيف الله لأبي تمّام اعتباطيّا، هذا الأخير يمثّل قامة شعريّة مشهورة، أراد شاعرنا الاستفادة من هذه الشّهرة ليحدث مفارقة بتغيير دلالة البيت الأصليّة و إعطائه بعدا جديدا يتناسب مع الواقع في العصر الحالي، فبعد أن كان هناك صراع بين السّيف و القلم، أنهى ضيف الله هذا الصّراع لصالح القلم بصيغتي التّفضيل اللّتين وصف بهما الشّعر(أصدق، أنبأ) من صلصل السّيف.

4.3- الانزياحات و الأساليب البلاغيّة:

" يدور على ألسنة بعض النّقاد المحدثين مصطلح الفجوة أو مسافة التّوتّر أو اللّاتجانس ، إذ وصفوا النّص الّذي يحقّق قدرا عاليا من الشّعريّة بأنّه قائم على سعة

[1] البشير عبابة، التّأويل الدّلالي في الفكر اللّغوي المغاربي(دراسة تحليليّة)، ص22.

[2] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص8.

الفضاء، الّذي تحقّقه الصّورة القائمة على طرفين متباعدين أو غير متجانسين، و بمقدار ما يحقّق النّص سمة عدم الملاءمة فإنّه يهيّئ لنفسه سماته الشّعريّة الّتي تمنحه فرادته."[1]

- افتضّ بكارة الإصغاء[2]
- أكلكل سيجارة النّبض[3]
- يا تضاريس اللّغات المستبدّة

أغواني حرير الزّووم[4]

هذه نماذج **لعدم الملاءمة الدّلاليّة بين المضاف و المضاف إليه.**

تمثّل الإضافة على المستوى المعياري للّغة- مستوى الوظيفة و الألفة- حالة من التّجانس و التّعريف نجد بعض الكلمات تحتاج إلى توضيح أو تعريف فنحاول إتمام التّركيب بكلمات لا تخرج على الألفاظ المتجانسة مع الكلمة الأولى، غير أنّ المبدع يفاجئنا بكلمات تعكس توقّعاتنا ولا تتجانس مع الكلمة الّتي تسبقها، إذ يرد المضاف إليه من حقل آخر، لا تربطه أيّة صلة بالحقل السّابق، فتتشكّل فجوة بين طرفي الإضافة تُوسّع فضاء الصّورة و تحقّق سمة شعريّة متأتيّة من تباعد الطّرفين، و من انزياح التّركيب اللّغوي عن مستوى الألفة و التّوقّع إلى مستوى آخر هو المستوى الشّعري[5].

في المثال الأوّل: افتضّ: يستخدم عادة للإشارة إلى إزالة عذريّة الأنثى، بكارة: " عذرة الفتاة، أي كونها عذراء"[6] و يرتبط بالنّقاء و العفّة.

---

[1] يُنظر: سامح الرّواشدة ، إشكاليّة التّلقّي و التّأويل ، ص57.

[2] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص24.

[3] المرجع نفسه، ص61.

[4] المرجع نفسه، ص44.

[5] سامح الرّواشدة، إشكاليّة التّلقّي و التّأويل ، ص60.

[6] أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، ص235.

يتجسّد الانزياح في الجمع اللّامنطقي بين "البكارة" و "الإصغاء"، فقد صوّر الشّاعر الإصغاء كأنثى تمتلك بكارة، هل أراد ضيف الله أن يضفي بهذا الجمع صفة الطّهر للإصغاء ؟ حالة الإنصات الأولى النّقيّة الّتي لا يشوبها تشويش، ثمّ يتدخّل صدى يجرّد هذا الإنصات من سماته ، فنقلته من حالة التّركيز على شيء محدّد إلى الانفتاح على أشياء كان يتجاهلها..

في المثال الثّاني: "كلكل: صدر، ما بين الترقوتين، أناخ عليه البؤس بكلكله: ثقل عليه و ضغط"[1]، سيجارة:" تبغ مفريّ ملفوف في ورقة رقيقة"[2]،النّبض:" مصدر نبض، ضربات الشّرايين من انقباضات القلب"[3]

النّبض رمز الحياة و الحركة، لا يتجانس مع السّيجارة التي ترمز إلى الاستهلاك و الاحتراق البطيء، وما يؤكّد هذا البطء هو الفعل أكلكل الّذي يوحي بالثّقل، هذا الرّبط يدعونا إلى التّساؤل : ما الّذي يرمي إليه الشّاعر بجمع عادة مدمّرة تؤدّي إلى الهلاك و الفناء بحركة حيويّة داخليّة؟ ، زيادة على ذلك فالنّبض شيء معنويّ لا يمكن لفّه، هذا ما أدّى إلى خلق تنافر في المعادلة الإسناديّة الّتي أساسها الانسجام بين طرفي الإسناد، فإلام يرمي ضيف الله بهذا التّركيب غير المألوف؟

في المثال الثّالث: تمّ خرق العلاقة التّركيبيّة بين الكلمة ودلالتها المألوفة، فاللّغة ليس لها تضاريس، و كيف تكون اللّغة مستبدّة؟

إذا ركّزنا على كلمة تضاريس منفردة، فهي مصطلح جغرافي ،عند وصفنا التضاريس، فإننا نركز على تحديد الخصائص الطبيعية لسطح الأرض المستوية و الملتوية... المرتفعة و المنخفضة، الوعرة ... فهل يريد ضيف الله تحديد شكل اللّغة؟

---

[1] أحمد مختار عمر، المرجع السّابق، ص1951.

[2] المرجع نفسه،ص1145.

[3] المرجع نفسه، ص2159.

إضافته للفظ " المستبدّة" يدلّ على أنّها لغة وعرة، معقّدة و مسيطرة، ثمّ يُعقّب بـ " أغواني حرير الزّووم"، هذا يدلّ على فتنته بالحداثة و سهولتها، لكنّه غير راض عن انجذابه هذا و لهذا وظّف" أغواني"، فالشّاعر الحقيقيّ لا يهرب من اللّغة الصّعبة بل يتحدّاها، يهتم بالمعنى العميق لا الظّاهر ...

هل إلى وطن نازغ في التّآكل

نحلب ضوضاءه[1]

نصادف **غرابة في الإسناد**، إذ أُسنِد الحلب إلى الضّوضاء، فنحن نتوقّع بعد الفعل حلب " حلب الشّاه: استخرج ما في ضرعها من لبن"[2] ، كلمات أخرى تألفها الذّاكرة: البقرة، الماعز، النّاقة... و" الضّوضاء: صياح و جلبة، صوت عال غير مرغوب فيه"[3]

الحلب: فعل تبصره العيون، و يكون لأشياء محسوسة بتدخّل حاسّة اللّمس فيه ، أمّا الضّوضاء فهي: فعل صوتيّ تدركه الأسماع، كيف استطاع الشّاعر ربطهما ببعض رغم هذا البعد؟، لقد خلق صورة معقّدة جمع فيها عدّة حواس في جملة من كلمتين- تكثيف الدّلالة- " إنّ إعادة النّظر في السّياق الموجود تؤكّد أنّ الانزياح البعيد بين أطراف الإسناد قد خلق الإشكاليّة التّأويليّة كلّها لعدم تجانس عناصر السّياق بعضها ببعض، فالكلمة في العادة تؤسّس (وظيفتها بعلاقتها بمجاوراتها ممّا سبق عليها، و ممّا لحقها من كلمات) ممّا يجعل تأويل النّصّ أمرا غير ميسور.[4]

[1] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص49.

[2] أحمد مختار عمر، معجم اللّغة العربيّة المعاصرة ، ص 542.

[3] المرجع نفسه، ص1375.

[4] سامح الرّواشدة، إشكاليّة التّلقّي و التّأويل ، ص59.

لقد ابتعد الفعل " نحلب" عن معناه المعجمي حين اتّصل بـ" الضّوضاء"، و هذا ما يجبر القارئ على البحث على المعنى المضمر لتجاوز المعنى الحرفي، فينفتح النّص على تأويلات عدّة، كلّ يؤوّله حسب قدرته المعرفيّة.

4-البيان و التّأويل:

1.4- **التّضاد:** " هو نوع من العلاقة بين الألفاظ ، و المعاني المحمولة فيها، فبمجرّد ذكر لفظ بمعنى معيّن، يثير الذّهن إلى معنى مضاد، بل إنّ الضّد أساس تعريف المعنى، و لذلك قالت العرب قديما: و بضدّها تُعرَف الأشياء."[1]

و كما تقول الحكمة المشهورة : " **و الضدّ يُظهر حُسنه الضّدّ**" .

ومن أمثلة ذلك في الدّيوان المدروس:

«بيروت»،، خلوتك **القريبة** و **البعيدة/**[2]	وعلّقت المواعيد **الجديدة** و **القديمة**[3]	ماذا يضيف **النّور**،، للنّور.. -لامعنى- لو أنّا افتقدنا **الـ.. عتمة؟**[4]

[1] سليم مزهود، دلالة التّضاد في القرآن الكريم، مجلّة المرتقى، المجلّد 4، العدد 2، أوت 2021،ص41.

[2] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص30.

[3] المرجع نفسه، ص33.

[4] المرجع نفسه، ص44.

الآن **جزئي** لهذا **الكلّ،، مُتّسع**
ضاق المتاه..**اتّساعا** لحظة الضّعف[1]

من دلالات التّضاد **المجاز**: ويكون حين ينتقل اللّفظ من معناه الحقيقي إلى معناه غير الحقيقي، وقد يشكّل هذا الانتقال تضادّا.[2]

تتجلّى هذه الدّلالة في قول الشّاعر:

الآن **جزئي** لهذا **الكلّ،، مُتّسع**

ضاق المتاه..**اتّساعا** لحظة الضّعف

يستغلّ ضيف الله قوّة التّضاد للتّأثير في المتلقّي، من خلال " إخراج المفاجئ من الأمور العاديّة الّتي لا تلفت نظر القارئ أو السّامع بدخولها ضمن النّسق الأسلوب المفاجئ المميّز، و لا تتشكّل المفاجأة إلّا إذا توافرت العناصر المتضادّة فتتناغم و تتكامل مع بعضها"[3]

كيف يمكن لشيء ضيّق محدود أن يتّسع للامتداد؟ ، هذا التّضاد بين الجزء و الكلّ ، والاتّساع و الضّيق، عبارة عن مجاز يبرز فيه ضيف الله أنّ لحظات الضّعف و الاستسلام، الّتي يشعر فيها الشّخص بالتّيه و انعدام الحيلة، تضاعف الشّعور بالألم و الضّيق لأنّه يشعر أنّه أمام موقف أكبر من قدراته ، وهو مُجبر على تقبّله و مواجهته

[1] المرجع نفسه، ص37.

[2] ينظر:سليم مزهود، دلالة التّضاد في القرآن الكريم، مجلّة المرتقى، المجلّد4، العدد2، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصّوف. ميلة، اوت 2021، ص45

[3] ميس خليل عودة، جماليّات التّضاد في شعر الخنساء، مجلّة الممارسات اللّغويّة، المجلّد10، العدد2، جامعة الاستقلال ن فلسطين، ديسمبر2019، ص 155.

فيطغى عليه شعور الضياع بسبب هذا الحمل الثّقيل ، فلا يمكن لمكان مهما اتّسع أن يحتويه، يعكس هذا التّضاد حالة نفسيّة مزرية، تجد صعوبة بالغة في التّأقلم و التّكيّف مع ما يواجهها في الحياة.

ينوّع ضيف الله في الثّنائيّات المتّضادة، الّتي تحمل دلالة الضّياع و اليأس و اللّامبالاة، يقول: وعلّقت المواعيد **الجديدة** و **القديمة**

التّعليق هنا بمعنى التّوقّف.

ملاحظة: الّتي قامت بالتّعليق في القصيدة هي باريس –المعروفة بمدينة الحياة –

لقد ساوى الشّاعر المواعيد الجديدة بالقديمة في هذا التّوقّف، ما يدلّ على فقدان الشّغف و تجاوز الماضي و التطلّع للمستقبل، تنبئ هذه العبارة عن توقّفه في لحظة معيّنة لا يستطيع تخطّيها، و ليعبّر عن ذروة اليأس ذكر باريس وكأنّه يقول: حتّى في باريس لا أجد شيئا يربطني بالحياة ، فيتساءل القارئ عن سبب هذا التّعليق، و عن المواقف الّتي واجهت الشّاعر و الأعباء الّتي تحمّلها لينظر إلى الحياة بهذا الكمّ من التشاؤم، و يحصر نفسه في قوقعة الاستسلام و التّوهان، الفتور و فقدان الحماس.

في قوله:

ماذا يضيف **النّور**،،للنّور..–لامعنى–لو أنّا افتقدنا **الـ..عتمة؟**

التّضاد بين النّور و العتمة، يبرز فيه ضيف الله أنّنا لا ندرك قيمة الأشياء إلّا لحظة فقدانها.

يحاول ضيف الله التّلميح إلى تقدير الأشياء الّتي نملكها، و يحاول أن يبصّرنا بالجانب الإيجابيّ لكلّ شيء، فالعتمة رغم دلالتها المظلمة إلّا أنّها تُكسب النّور أهميّة، فما يبرز إضاءة النّجوم ليلا هو السّماء المظلمة، فلو كانت موجودة في النّهار لما حظيت بالأهميّة

ذاتها، بل لما كانت مرئيّة من الأساس...كذلك الانسان لا يستشعر قيمة ما لديه إلا وقت الفقد(والدين، مال، وظيفة ...)، الشّاعر يدعونا لتقدير النّعم، و إدراك أنّ جوهر الاختلاف و التّباين هو التّكامل- أن يكمّل كل طرف الآخر- لا أن يلغيه أو يناقضه.

2.3- المفارقة:

جمع البشير ضيف الله لطرفين متناقضين في عنونته لقصيدة " جمر اللّغة .. ماء النّصّ"، فالجمر و الماء لا يجتمعان (حضور الماء يستلزم انطفاء الجمر) غير أنّ شاعرنا جمع بين النّقيضين (الماء والنار) جنبًا إلى جنب في أكثر من موضع:

ص65: ثلجها القطبي من مائي اتقد[1]

ص65: من ذا يزرع الجمرة ماء[2]

ص 79: جمر ماء[3]

الجمر: يرمز إلى النار، الحرارة الشّديدة، الاشتعال، اللّهب، الاحتراق، وحتّى الهلاك . أمّا **الماء** :يرمز إلى الحياة، البرودة، الهدوء، النّقاء، الانسياب، الإطفاء، والتّطهّر. يخلق هذا التركيب المفاجئ بين نقيضين حالة من الدهشة لدى القارئ اتّجاه هذه الازدواجيّة المتنافرة الّتي حمّلها الشّاعر للأبيات ، مما يجعله يتوقّف ويتأمل في المعنى واقعا أمام تأويلات عديدة.

"**جمر اللّغة .. ماء النّصّ**" ، كيف تكون اللّغة مصدرا للهلاك و الحياة معا؟ لعلّ ضيف الله استهلم من الشّرقاوي هذا المعنى و صاغه بأسلوبه الخاصّ.

---

[1] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص65.

[2] المرجع نفسه، ص65.

[3] المرجع نفسه، ص79.

يشبه هذا البيت ما قاله عبد الرّحمان الشّرقاوي عن الكلمة مشيرا إلى قوّتها في التّدمير و الإحياء: مفتاح الجنّة في كلمة و دخول النّار على كلمة ...الكلمة نور و بعض الكلمات قبور...

ص 39: أشكّلنّي نصّا بلا حرف[1]

ص18: تفاحة لا حقول لها[2]

يضع الشّاعر القارئ من جديد أمام تعبير غير مألوف، يحتاج منه بذل جهد ذهني لربط العناصر وفهم المعنى الجديد الذي يولّده هذا التداخل.

فلا وجود للتّفاحة في غياب الحقل– البيئة الّتي تنمو فيها– ، و عليه لا يمكن حدوث هذا النّفي.. فهل يقصد ضيف الله إلى التّفاح المقطوف المنفصل عن منشئه؟ والتّفاح ينوب عن أيّ شيء حُرِم من جذوره، إنّه وصف دقيق لشعور الضّياع و اللّانتماء، شعور العزلة و ما تجلبه الغربة من حزن وضعف.

الشّاعر ينقل تجربة محزنة، فيها رسائل مشفّرة للقارئ يثير من خلالها عاطفته و فكره معا، وهي أن يفكّر في الوجود و الهويّة و الانتماء.

يكرّر ضيف الله نفس الأسلوب في "**أشكّلنّي نصّا بلا حرف**"

النّص مجموعة جمل، والجمل تتركّب من كلمات، والكلمات من حروف، فكيف يتشكّل النّص من غير حروف؟ إنّها سلسلة نموّ متتابعة، و الحرف هو نواتها.

---

[1] بشير ضيف الله، المرجع السّابق، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص 18.

بعض المواقف يعجز فيها الانسان عن التّعبير و التّواصل باللّغة، يشير ضيف الله لأى أنّ التّواصل لا يتوقّف في غياب الكلمات المناسبة، هناك أنواع أخرى تتجاوز التّواصل باللّغة العاديّة السّطحيّة، يشير الشّاعر في كلّ مرّة إلى البحث عن المسكوت عنه و تجاوز المعنى الحرفي.

ص 81: ملتحفا وشوشات العراء[1]

ملتحفا مشتقّة من الالتحاف وتشير إلى التّغطية و التستّر ، **الوشوشة** توحي بالهمس و السّرّيّة، أمّا العراء يعني الكشف... هذا الجمع الغريب يستفزّ العقل فيبدأ تلقائيًا في البحث عن العلاقة الّتي ربط بها الشّاعر هذه الألفاظ المتناقضة الالتحاف مصدر للدفء و في الوقت ذاته يعطي شعورا بالأمان، فهل يقصد شاعرنا بالعراء الطبيعة؟ هل يريد أن يوصل للقارئ أنه يجد سكينته و أمانه في الأصوات الهادئة الموجودة في الكون؟

بقراءتنا للقصيدة نجد أنّها وصف لحال الشّاعر، و إشارة إلى أنّه لا يمتلك حماية ماديّة، هو يلتقط همسات الوجود، الأصوات الخفية، إيحاءات الكون الواسع لتكون مصدر إلهام له، ضيف الله بصدد تصوير الشّاعر الحقيقيّ كشخص يمتلك حساسيّة فائقة، هو ليس كبقيّة النّاس الّذين قد يلتفّون بالمظاهر الاجتماعيّة أو العادات.

ساهمت هذه المفارقة في تكثيف الدّلالة، لقد نابت هذه الكلمات الثّلاث عن شرح مطوّل دون الإخلال بالمعنى.

[1] المرجع السّابق، ص 81.

رابعا: التّأويل التّقني:

1-السّياق الموقفي:

إنّ عمل المبدع مرآة تعكس عالمه وظروفه، إذ تتشكل إبداعات هذا الأخير وتتأثّر بشكل حتمي بالظّروف التي أنتجتها، فلا يمكن فصل العمل الفنيّ عن جذوره وسياقه حيث تندمج أفكار المبدع وخبراته مع الظروف المحيطة به لتشكّل نصه، فيصبح العمل الفني انعكاسًا لتلك البيئة." و يمثّل السّياق المقامي دعامة أساسيّة لإقامة التّأويل، لأنّه من أعظم القرائن الدّالّة على مراد المتكلّم، و تتمثّل في هيئات الحضور الزّمانيّة و المكانيّة و المعارف الموازية لتوّ المخاطب، فالحدث الكلاميّ لا ينفصل عن المواقف و الظّروف الّتي وجد فيها لذا كان لزاما أن يراعي هذا، لأنّ تحديد دلالة الكلام لا تتمّ في الحقيقة إلّا بالرّجوع إليها، و قد قالت العرب قديما : (لكلّ مقام مقال)"[1] ، فهو على حدّ قول أحد الدّارسين:" يشبه النّطفة الّتي تقذف في الرّحم" و ينشأ عنها كائن بيولوجيّ، قد لا يحمل بالضّرورة ما يدلّ على والديه، لكن تركيبته الجينيّة كاشفة عنه لا محالة، فالعلاقة بين النّصّ و بيئته أو سياقه العام(موقف غير لغوي)هي كالعلاقة بين النّطفة و صاحبها، ومن هنا نشأ الاهتمام بالمقام في الدّراسات اللّسانيّة الحديثة، حتّى كاد البعض يوليه أهمّيّة أكثر من السّياق نفسه، فهو ذو أهمّية كبرى في تحديد الدّلالات الّتي تحملها الرّسالة، و بدونه قد تحاط بهالة من الغموض يعسر على المتلقّي فهمها."[2]

بإجراء مقارنة بسيطة بين قصيدتي البشير ضيف الله، سيتوضّح المقصود بالاقتباس الأخير جليّا:

[1] البشير عبابة، التّأويل الدّلالي في الفكر اللّغوي المغاربي(دراسة تحليليّة)، ص15.

[2] فوزيّة دندوقة ، التّأويل و تعدّد المعنى، مجلّة كلّية الآداب و العلوم الإنسانيّة، العدد الرّابع، جامعة خيضر محمّد ، بسكرة، جانفي 2009.

القصيدة	إفضاء [1]	صبح.. لزهرة المدائن [2]
اقتباس من القصيدة	–القلب في عينيك علّق نبضه من ذا يلملم بوحه المتدفّقا؟ –أيّان أبدأ.. فالحكاية أنّني من ألف عام قد عبدتك.. عاشقا؟	–أشعلوا النّار في أحلام من غدروا –لجلجوا الزّحف – اليوم يومكم..» – ياساحة المجد طوبى،،– فالخلود هنا – سيُهزَم الجمع.. وعد الله –خلّد التّاريخ مشعرهم يستشهدون.. – سنعتمر –نصلّي – إنّا نجاوز
المقام	الحبّ، العشق، البوح، التّعبير عن المشاعر.	الحماسة و الانفعال الثّوري، الفخر و تخليد ذكرى الشّهداء، الغضب من المستعمِر، بثّ روح المقاومة.
الجمهور المُخاطَب	المحبوب.	جمهور أوسع: الشّعب الفلسطيني، العرب، و العالم– لكلّ صاحب ضمير حيّ–.
اللّغة و الأسلوب	لغة رقيقة، موحية، منتقاة، رومانسيّة، استخدام ضمير المتكلم "أنا" يعكس تجربة ذاتية توظيف الأساليب الإنشائيّة: استفهام للتعبير عن الحيرة ، الامر ليطلب من المخاطَب شيئا، مدح المحبوبة، صور مجازيّة مزخرفة و تجميل للألفاظ.	لغة قويّة، أساليب مثل النّداء والأمر والاستفهام الإنشائي كدعوة صريحة للوقوف ضدّ الاستبداد، استخدام ضمير المتكلّمين " نحن" للتّعبير عن النّزعة الجماعيّة، توظيف الذّاكرة التّاريخيّة والدّينيّة، صور مجازيّة غير معقّدة.
الغرض	شخصي وجداني، التّنفيس عن المشاعر، تحقيق تواصل عاطفي.	بث الوعي القومي الوطني، تخليد الأمجاد، وسيلة لنقل الحقائق للرأي العام.

[1] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص83.

نخلص إلى أنّه لا يمكن اللّغة ذاتها في مقام الحبّ الّذي يستلزم مقالا عذبا من عبارات الغزل و الوله و تزيين للألفاظ، مع مقام الوطنيّة الّذي يستلزم لغة الفخر و التّغنّي بالبطولات، و الحثّ على الجهاد، لغة تميل للإقناع مبنيّة على حجّة و دليل.

2-إلغاء أدوات الرّبط :

عادة ما يرتبط تحقيق الاتّساق و الانسجام بدراسة وظيفة أدوات الرّبط في القصيدة، غير أنّ هذا الطّرح الشّائع لا يعني بالضّرورة انعدام الاتّساق و الانسجام بإلغاء هذه الأدوات.

و يقصد بإلغاء أدوات الرّبط: تحرير اللّغة الشّعريّة من الرّوابط و الصّلات المنطقيّة الّتي تربط الجمل و الألفاظ بعضها إلى بعض، حيث رأى السّرياليّون أنّ الجمل ينبغي أن تتوالى آليّا كما ترد في الذّهن، و دون أي تدخّل من الفكر لتنظيمها أو الرّبط بينها، و قد تأثرّت القصيدة العربيّة الحديثة بهذا الاتّجاه."[1]

يصادفنا هذا الأسلوب في : **رسائل «s.m.s» إلى «أبي تمّام [2]»** :

أيا المتزمّل غيم الحكايا/ **المطايا/** **المسافات/** **أسئلة الحروف/** **سوسنة الحبر** **يا أيّها الجاسميّ الدّمشقيّ..** **ذي لغتي/** **شهوتي**	استغنى الشّاعر عن حروف العطف إلّا أنّ القصيدة محافظة على تماسكها الدّاخلي، نتج هذا الأخير عن: **التّناغم الصّوتي:** تمخّض عن الجناس" المطايا/ الحكايا" النّداء المتكرّر" أيا/ يا أيّها"، كما حقّقت القصيدة وحدة موضوعيّة انبثقت عن: **الحقل الدّلالي المشترك** الكتابة و الأثر" الحكايا، الحرف الحبر ، لغتي"،حقل التّرحال" المطايا/ المسافات"، و **الانزياحات اللّغويّة** "سوسنة الحبر- يلمّح بها إلى جمال الإبداع، فالحبر ليس زهرة- غيم الحكايا "، ساهم إلغاء الرّوابط في تدفّق الصّور بحريّة و سهولة .

[1] ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ص 62-63.

[2] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص9.

كما نلمس تأثّر ضيف الله بهذا الاتّجاه في مطلع قصيدة " **نون التّشكّل**" [1] :

1 **أخالني خطاي..** **تشربني** **كالنّبيذ،،الـْ..** **مسافات،** **أحثو،،** **على كلكل الخطو** **كلّ** **بقاياي!!** *** **2** **أبحث عنّي..** **أراوغني،** **كلّما قامتي** **راودتني**	لقد ألغى ضيف الله أدوات الرّبط اللّغوي، و هذه الوسيلة تتناسب مع القصائد الّتي تتألّف الرّؤية الشّعريّة فيها من مجموعة من الأحاسيس و الخواطر و الهواجس المشتّتة[2]، تصوّر قصيدة نون التّشكّل ضياع الشّاعر، و حالته النّفسيّة المتدهورة نتيجة جهله لذاته، هذا الاغتراب عن الذّات أرهقه و استنزف طاقته، إدراكه لهذا الأمر أجبره البحث عن ذاته ، وهنا تحدث المفارقة الّتي سبّبت له صراعا داخليّا، فهو يرغب في تحقيق معرفة الذّات و يتهرّب منها في الوقت ذاته(أراوغني)، يشير هذا إلى شخصيّة متردّدة تكوّنت من أنقاض أثر نفسيّ مؤلم سابق يخاف الشّاعر عيشه مرّة أخرى... حقّقت القصيدة اتساقا و انسجاما رغم افتقارها لأدوات الرّبط، وهذا راجع إلى : ترابط الأبيات ببعضها البعض عبر المعنى و الدّلالة، حيث حافظ الشّاعر على الفكرة نفسها(الاغتراب عن الذات، صراع البحث عن الهويّة) معتمدا على التّكثيف الدّلالي(صور شعريّة قصيرة تسمح بتدفّق الجمل المشحونة بمشاعر الاضطراب دون الحاجة إلى رابط). يساعد هذا التّكنيك في تأويل النّصوص بتوجيه القارئ إلى التّركيز على الجانب النّفسي.

[1] المرجع السّابق، ص40.

[2] ينظر: المرجع السّابق، ص 63.

3-الإيقاع و القيمة الإيحائيّة للأصوات:

" الموسيقى عنصر أساسيّ من عناصر الشّعر، و أداة من الأدوات الّتي يستخدمها الشّاعر في بناء قصيدته، وهي بالإضافة إلى هذا فارق جوهريّ من الفوارق الّتي تميّز الشّعر عن النّثر."[1]

موسيقى الكلمات تلعب دورا هامّا في جذب القارئ و إثارة مشاعره والأهمّ هو ترسيخ الصّورة الذّهنيّة، يتميّز ضيف الله بخصوصيّة إيقاعيّة في نصوصه، فقد اختار كلمات ذات أصوات متناغمة خلقت إيقاعا خاصّا ساهم في تعزيز الصّورة.

نذكر فيما يأتي بعض الكلمات الّتي تحمل في طيّاتها طاقات صوتيّة و إيقاعيّة نقلت النّص من مجرّد قصيدة إلى تجربة حسّيّة.

المهمهة: قوله :	**اللّجلجة** : قوله :
كفّى على كفّها ماءً..ومهمهةً [2]	و لجلجوا الزّحف[3]

تكرار المقطع الصّوتي في صيغة "فعلل"(الرّباعي المكرّر) هو أسلوب وارد في القرآن الكريم يتّخذ من الصّوت المكرّر وسيلة بلاغيّة لتصوير الموقف و تجسيمه و الإيحاء بما يدلّ عليه...يتّسم الفعل الرّباعي المكرّر و مشتقّاته بوجود صامتين لازمين متكرّرين في صيغته، يقول ابن جنّي:(فلمّا كانت الأفعال دليلة المعاني كرّروا أقواها وجعلوها دليلا على قوّة المعنى المحدث به وهو تكرير الفعل، كما جعلوا تقطيعه في نحو صرصر، حقحق دليلا على تقطيعه."[4]

---

[1] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة، ص 154.

[2] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص7.

[3] المرجع نفسه، ص86.

[4] ينظر: قمرة إكرام، الرّباعي المكرّر و مشتقّاته في القرآن الكريم" دراسة صوتيّة دلاليّة"، مجلّة علوم اللّغة و آدابها، المجلّد13، العدد1، 2021/03/15، ص899.

أثناء نطق هذه الكلمات نشعر باهتزاز و لهذا تسمّى هذه الألفاظ الواردة بهذه الصّيغة بالألفاظ الاهتزازيّة، و تعرّف بأنّها ألفاظ تُشعر القارئ أو السّامع بشدّتها و قوّتها و اهتزازها من خلال تكرار حرفين متتاليين ...لبيان أحداث غاية في الأهمّيّة، تحت ظلال مكثّفة من الجرس و النّغم و الصّدى و الإيقاع.[1]

أضفى ضيف الله باعتماده على هذا الأسلوب في قصائده جرسا موسيقيّا قويّا أسهم في إبراز المعنى.

المهمهة: " **مه:** زجر و نهي، ومهمهمت قلت له:مه مه..المهمه: الخرق الواسع الأملس."[2]

استطاع الشّاعر من خلال التّناوب بين الهاء: صوت مهموس يتميّز بالهدوء و السّكينة، و الميم– صوت شفوي يتّسم بالجهر والامتلاء ، أن يخلق همسا متبوعا برنين فمنح البيت تدفقًا إيقاعيًا يشبه حركة الماء المتسرّب.

اللّجلجة :" كلام الرّجل بلسان غير بيّن وهو يلجلج لسانه، و قد تلجلج لسانه.

و كلام ملجلج: مختلط، وفلان يلجّ بالشّيء، أي يبادر به فيُؤخذ، و اللّجّة اسم من أسامي السّيف."[3]

يصاحب نطق الحروف المجهورة ذبذبة في الأوتار الصّوتيّة، واهتزاز الوترين الصّوتيّين يحاكي تذبذبا و تردّدا في الهجوم، لقد نجح ضيف الله في خلق إيقاع

[1] المرجع السّابق، ص 899.

[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي ، معجم العين، ص796.

[3] المرجع نفسه، ص742.

الاضطراب من خلال اقتران اللّام المائعة بالجيم الانفجاريّة الجهريّة، فليونة اللّام تخفّف من شدّة الجيم وتضعفه، تماما كما يضعف الثّوّار عزيمة المحتلّين.[1]

جسّد ضيف الله **المعنى صوتيًا وإيقاعيًا**، ممّا يعمّق تجربة القارئ ويجعله يشعر بالاضطراب أو التّردّد الذي يصوّره النص.

القيمة الإيحائيّة للمدود:

" قد يكون لبعض الأصوات إيحاء خاصّ في بعض السّياقات المعيّنة، فحروف المدّ مثلا في سياقات معيّنة تقوّي من إيحاء الكلمات و الصّور"[2]

نقف على بعض الأمثلة في ديوان " أس أم أس":

البعيدة/ البعيييييييييدة / و تنااااااااااااام[3]

بعد أن أورد الشّاعر لفظ " البعيدة" بطريقة عاديّة ، كرّرها بأسلوب مطوّل ليوضّح شساعة المساحة (البعيييييييييدة)، فيفهم القارئ أنّ لهذا البعد تأثير على نفسيّة الشّاعر. أمّا (تنااااااااااااام) فتوحي بطول مدّة النّوم، ما يجعله نوما غير طبيعيّ، و كأنّه هروب من واقع غير مرغوب.

و صخب الرّاااااي

ياااااه..[4]

---

[1] خديجة بن سعيد، التّلوينات الصّوتيّة و الدّلاليّة لصوتي الميم و النّون– نونيّة أبي البقاء الرّندي أنموذجا–، مجلّة إشكالات في اللّغة و الأدب مجلّد11، العدد2، 2022، ص128.

[2] علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ص46.

[3] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص30.

[4] المرجع نفسه، ص90.

يصوّر من خلال هذه المدود (ص90) حالة من الشّوق و الحنين إلى أوقات السّعادة المستمدّة من صخب الرّاي و الأجواء الّتي يصنعها، كما يمكن أن يكون المدّ محاكاة لموسيقى الرّاي نفسها الّتي تتضمّن نوتات مطوّلة للتّعبير عن المشاعر المرهفة العميقة، بهذه الإطالة يسعى ضيف الله إلى منح القارئ إحساسا يشبه إحساس الاستماع إلى أغاني الرّاي.

يتراءى إحساس الشّوق بشكل واضح في لفظ " يااااااه.." ما يدلّ على انفعال الشّاعر فأطال المدّ و كأنه يصرخ متحسّرا.

تظهر مزيّة الشّاعر في طريقة عرضه المكثّفة و مهارة التّلميح إلى عمق الشّعور، يبيّن لنا من خلال المدود قوّة الصّوت في التّعبير عمّا اختزلته اللّغة، فالمدّ الصّوتيّ يجبر القارئ على التّوقّف عند الكلمة، ليوضّح أنّ الكلمة تتجاوز المعنى الحرفي، فيضخّم دلالتها، فيتماهى القارئ مع النّص.

4-أسلوب السّيناريو السّينيمائي:

يلجأ الشّاعر المعاصر إلى " إعادة القصّة لتصبح فيلما، و تحويلها إلى مناظر و لقطات، وتحديد التّفاصيل بكلّ لقطة من ديكورات و توقيت و غير ذلك ممّا تستلزمه."[1]

استعار ضيف الله هذا التّكنيك في قصيدته " **مجرّد حكاية**"[2]:

تقول الحكاية:

حين انتشى نوّار اللّوز

و سقسق في الأمسيات..

تباريحه

أذّن الشّيخ:

يا أيّها النّاس

قد بُعث الآن من حولكم..

شاعر

فانفثوا!

****

قال قائلهم:

[1] علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ص221.

[2] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص80.

ويْ..

كأنّ السّماء مدثّرة بعباءته

هي تستجمع الآن ما قد تهدّل

من غيمها

في استحياء

لتشهد إيحاءه

جاء

يعصر للنّاس

تفّاحة!

أخرج الشّاعر قصيدته في قالب فيلم، فالقصيدة أقرب إلى سرد قصّة قصيرة، فيها عناصر السّرد من: زمان و مكان، تسلسل للأحداث ، شخصيّات متحاورة، أفعال ماضيّة خلق بها مشاهد حيّة بأوصاف دقيقة، تساعد المتلقّي على تخيّل صورة واضحة . كما أنّه لم يغفل عن إدراج مؤثّرات صوتيّة (أذّن: صوت مرتفع، قال ويْ...)، الانتقال من اللّقطة الّتي تصف الشّيخ والجموع حوله و المكان، إلى اللّقطة الّتي تصف الشّاعر بشكل سلس، حيث وضع (***) و كأنّه يرقّم المشاهد...

لعب الشّاعر دور كاتب سيناريو، قدّم به رؤية جديدة للشّعر ، جاعلا إيّاه أكثر جاذبيّة و تشويقا، مزج بين الفنّ المسرحي و الفنّ الشّعري، فلم تعد القصيدة تُقرأ فحسب بل تجعل القارئ يعيش التّجربة محلّقا في عوالم النّصّ، فيشاهد و يسمع و يتأثّر، بل قد

يصل به الأمر إلى تقمّص دور شخصيّة من الشّخصيّات فينتج معاني جديدة لم تخطر على بال الكاتب نفسه، وهذا هو مسعى التّأويل.

5-سرديّة الشّعر" أسلوب الارتداد نموذجا":

من التّكنيكات الرّوائيّة في القصيدة الحديثة و يعني:" قطع التّسلسل الزّمني للأحداث و العودة من اللّحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث الّتي وقعت في الماضي"[1]

جسّده شاعرنا في قصيدته " **كينونة**" حيث يعود بالقصيدة إلى زمن سابق، حمّل ضيف الله هذا الفلاش باك –إن صحّ القول- استدعاء ذكريات، قدّم من خلالها أبعادا تصف الجوّ النّفسي ،مثيرا عاطفة المتلقي و خياله ليرتسم لديه هذا الجو و الإحساس بالوحشة و الحزن، كما عقد من خلال هذا الارتداد مقارنة بين الماضي و الحاضر مبرزا التّباين الحاصل بين المرحلتين.

يقول في القصيدة[2]:

كانت الأرض واحدة .. و السّماء

و كان المدى غيمة في تلافيف أحداقنا

يرصد الانتظار/

المهبّ،

يضوّر رجفتنا..

تفتقتا فجأة.. هذه الأرض

[1] علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، ص209.

[2] بشير ضيف الله، أس أم أس، ص48.

هذي السّماء المريبة

في الحكي..

سيّدتي..

فافترقنا!

يسترسل ضيف الله في وصف أحداث الماضي، ثمّ يصف الحاضر وهنا يظهر الارتداد

النّخيل

و

قلبيَ

قارعة للحديث،،

و موسمها المتلهّف للّمس

يبحث عن نفسه عبر نافذة

ألف عَمْر،

و سنين من الانحناء على شهقة

لم تزل تتدفّق

شرفتها

خجلا !

- ✓ استخدم الشّاعر كلمات و عبارات استدعى بها الماضي، و أخرى تشير إلى العودة إلى الحاضر، هذا الاستخدام حقّق تداخلا سرديّا، وذلك من خلال دمج الحكي داخل القصيدة:

كانت الأرض واحدة ، و كان المدى غيمة، فافترقنا... يبحث عن نفسه، لم تزل تتدفّق.

- ✓ تحويل الضّمائر من جماعة المتكلّمين إلى المتكلّم المفرد إلى الغائب، يشير إلى انتقال في الزّمان و المكان:

رجفتـنا ، افترقـنا ⟵ **قلبيَ** ⟵ **شرفتها**.

كسر ضيف الله بتوظيفه هذا الأسلوب نمطيّة توظيفه في الرّوايات و القصص فحسب، فيشعر القارئ و كأنّه استخدم ساعة الرّجوع بالزّمن ، يلج بها عوالم الشّاعر الدّاخليّة و يطّلع على انفعالاته و انكساراته من خلال ما يبثّه من تدفّق في المشاعر بين سطور القصيدة.

خـــــاتـــــمـــــة

خاتمة:

بعد انقضاء زمن سلطة الأديب ، فُتح المجال لسلطة القارئ، فاحتلّ التّأويل مكانة مهمّة في تحليل النّصوص و استنطاقها، و كشف مكنوناتها والإبانة عن طبقات المعنى. في ختام هذه الدّراسة بشقّيها النّظري و التّطبيقي ، توصّلنا إلى الإجابة عن الإشكاليّة الرّئيسة و الأسئلة الفرعيّة المطروحة في المقدّمة.

- عُنيت الثّقافة الغربيّة والعربيّة بالتّأويل منذ وقت مبكّر، حيث اعتنت الثّقافتان بتأويل النّصوص الدّينيّة، و قد لاقى هذا النّوع من التّأويل جدلا و تحفّظا و حرصا عند العرب مخافة التّحريف.

- تتّسم اللّغة بالدّيناميكيّة ، هذا ما يجعل الكلام لا يفهم بطريقة واحدة ثابتة فتُفتح أبواب عدّة للتّأويل، إضافة إلى اختلاف التّأويل من قارئ لآخر، كلّ واحد منهم يضيف طبقة جديدة للمعنى، بالارتكاز على تجربته و ثقافته من هنا يضمن التّأويل للنّصوص استمراريّتها عبر العصور. يقول مصطفى ناصف في" نظريّة التّأويل": إنّ التّأويل هو الجهد المتواصل الّذي يوحي بامتداد وجودنا في التّاريخ، التّأويل هو المظهر الحيّ لفكرنا.

- التّأويل ليس عمليّة عشوائيّة، فلا يتصرّف المؤوّل في مدلول الكلمة حسب ما تمليه عليه أهواؤه، وصحّته مرهونة بعدم إغفال المعايير و الضّوابط الّتي حدّدها العلماء و أهمّها: **ضرورة التّقيّد بالنّص و الرّجوع إليه.**

- تتّسم قصائد ضيف الله بالإيجاز و تكثيف الدّلالة و قوّة العرض، تنطبق عليها مقولة :" ليس طويلا مملّا و لا قصيرا مخلّا"، و لعلّ هذا هو سبب التّسمية" أس أم أس"، إذ جاءت قصائده منظومة بأسطر قصيرة و قليلة و معبّرة، فأصبح العنوان الرّئيسيّ كهويّة للدّيوان.

- تـوخّى ضـيف الله التّنويـع فـي طـرح الموضـوعات، منهـا مـا يعكـس رؤيتـه للوجود وأخرى ذات طـابع إنسـاني، و صـنف آخـر يحمل دلالات نفسيّة ... هذا ما يجعل ديوانه حقلا خصبا للدّراسات التّأويليّة.

- تأثّر ضيف الله بالمدارس الشّعريّة العالميّة (الرّومانسيّة و الحداثة)، يظهر ذلك في طريقة العرض، و الأدوات الفنّيّة المستعملة، و الألفاظ الّتي تتجاوز المعنى الحرفي، فتثير القارئ لاكتشاف الدّلالات العميقة، وتجعل منه مبدعا ثانيا.

- اعتماد الصّورة الشّعريّة الحديثة على المجاز، و ثرائها بالطّاقات الإيحائيّة فالشّـاعر الحـديث – ضـيف الله أنموذجـا– لا يلتـزم بالعلاقـات المألوفـة بـين الصّور، و هذا ما أكسب القصائد خصوصيّة و تفرّدا و تعقيدا يُلزم القارئ امتلاك ثقافة واسعة و مهارات القراءة السّليمة، ليُجانِب سوء الفهم و الخطأ في التّأويل.

- مـن خـلال دراسـتنا للـدّيوان أدركنـا أهمّيّـة المسـتوى التّركيبـي فـي الدّراسـات التّأويليّة، ذلك أنّ فهم البنية النّحويّة يعدّ حجر الأساس لفهم البنية الدّلاليّة.

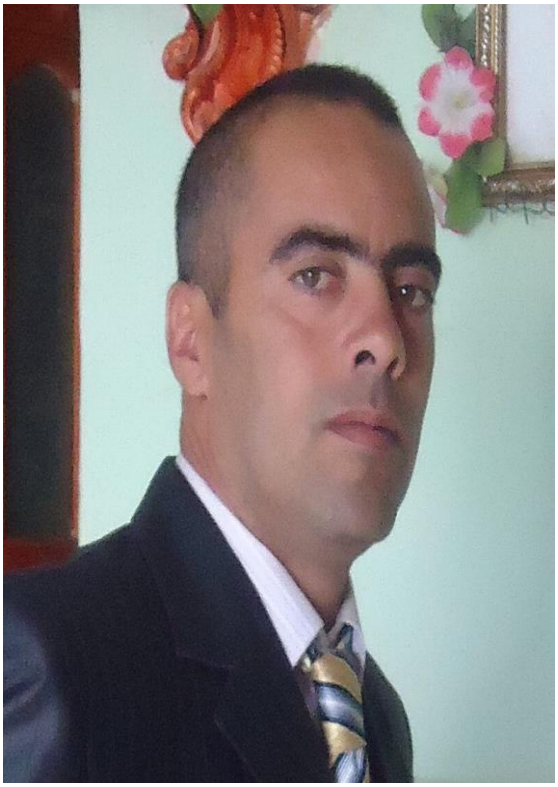
- يتّخـذ التّأويـل كمقاربـة نقديّـة الـنّص مركـزا و يراعـي سـياقاته المختلفـة، فـلا يمكـن إغفـال دوره السّـياق فـي الدّراسـات التأويليّـة، و تـأثيره فـي توجيـه الفهـم و ترجيح الدّلالات المناسبة.

- يقول علـي عشري زايـد : تتعانق كلّ الفنون الجميلـة و تضـيق المسـافة بين الشّـعر و كـلّ هـذه الفنـون"، فالقصـيدة الحديثـة تسـتعير تكنيكـات روائيّـة و أخرى سنيمائيّة، وقد لمسنا ذلك في شعر ضيف الله من خلال تجسيده لأسلوبي: السّيناريو السّينمائي، و الارتداد.

في الأخير، يمكن للباحث أن يستفيد من هذا الدّيوان في إنجاز دراسات أخرى يتعمّق و يتخصّص فيها على غرار:

- تحليل الدّيوان سيميائيّا لأنه غنيّ بالعلامات الّتي تحتاج إلى تأويل.
- تحليل الدّيوان بالاعتماد على المنهج النّفسي.
- دراسة البياض و السّواد في الدّيوان.
- دراسة مفصّلة للمستويات الثّلاثة: النّحوي، الدّلالي، التّقني كلّ على حدة ، إذ كلّ مستوى يمكن أن يشكّل بحثا قائما بذاته.
- دراسة الإيقاع و الموسيقى في شعر الحداثة، و اتّخاذ الدّيوان أنموذجا.
- دراسة تحليليّة للغلاف وعلاقتها بالعتبات النّصيّة- عناوين القصائد-

الملحق:



التّعريف بصاحب ديوان" أس أم أس":

بشير ضيف الله: ولد يوم 27 أكتوبر 1971م

بحاسي بحبح .ولاية الجلفة الجزائر

(أكاديمي، شاعر وكاتب عربي)، أستاذ اللغة والأدب العربي، عضو المجلسالوطني لجمعية الجاحظية الوطنية، وعضو عامل سابق باتحاد الكتاب الجزائريين، متحصّل على شهادة دكتوراه العلوم في المناهج النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب- بجامعة الجزائر المركزية-، **من بين شهاداته:** ماجستير آداب، تخصص دراسات أدبية، جامعة الجزائر وليسانس حقوق، وليسانس آداب، وشهادة الكفاءة المهنية للمحاماة.

كما أدرج إسمه في العديد من الموسوعات والدواوين مثل:

-1موسوعة الأدباء والعلماء الجزائريين، منشورات دار الحضارة، 2002، الجزائر، ط 1 ص 208.

-2ديوان الشهيد محمد الدرة، منشورات البابطين، الكويت، 2001، ج1 ، ص 220.

-3معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، الكويت، ط 3، 2014، المجلد الثامن، ص 200

-4الموسوعة الكبرى للشعراء العرب، اعداد فاطمة بوحراكة، 2009.

-5هكذا تكلم وطار، جمع واعداد الدكتور علي ملاحي، مؤسسة كنوز للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011، المقام النقدي الثاني، ص 479.

له عدة من القصائد والدواوين طبع منها ولا يزال الآخر تحت الطبع وفي عدة مجالات

ميدان الأدب، والنقد

- نُ...ووجهك الغارب... 1998م، (مجموعة شعرية)، مطابع التبيين -الجاحظية
- شاهدٌ على اغتيال وردة... 2003 م، (مجموعة شعرية)، مطابع التبيين -الجاحظية-
- أشكِّلُني في المجاز أنا... 2003م، (مجموعة شعرية)، مطبوعات التبيين -الجاحظية-
- إحالات...2007م، (مجموعة شعرية) مطبوعات وزارة الثقافة في إطار فعاليات الجزائر عاصمة الثقافة العربية.
- الوقائع الأسلوبية الدالة أنماطها وخصوصياتها في قصيدة «لاعب النرد« لـ: «محمود درويش».(المؤسسة الوطنية للكتاب.2013)
- وبعض من القصائد تم نشرها عبر المواقع الالكترونية .
- أساليب الشعرية المغاربية المعاصرة، مقاربة اسلوبية إحصائية، البنية الإيقاعية.دار من المحيط إلى الخليج، الأردن،2018.
- الراهن والتحولات: مقاربات في الرواية العربية، منشورات الحي الثقافي كاتارا، قطر،2018.

- العولمة وتحولات الكتابة: من الورقي غلى الرقمي: قراءة في الأدب التفاعلي الرقمي، دار ميم للنشر،2018.

الميدان الفكري

فلسفة الحضارة في فكر مالك بن نبي2005م، منشورات المجلس الأعلى للُّغة العربية.

- الطبعة الثانية صدرت سنة 2014 عن منشورات ابن مرابط ببرج الكيفان. الجزائر

جوائز تحصل عليها

- جائزة هواري بومدين1990م.
- جائزة مفدي زكريا المغاربية للشعر1997م.
- جائزة وزارة الاتصال، والثقافة 1999م.
- جائزة عبد الحميد بن هدوقة للشعر 2003.
- جائزة الكلمة المعبرة /الجزائر 2003م.
- جائزة النقد الروائي/جريدة الشروق وجريدة البلاد الجزائريتين 2003م.
- جائزة الكلمة المعبرة /الجزائر 2007م
- جائزة الملتقى الدولي الثالث عشر للرواية عبد الحميد بن هدوقة/ديسمبر 2010.
- جائزة المجلس الأعلى للغة العربية 2004م.
- جائزة وزارة المجاهدين للشعر2007م.
- جائزة وزارة المجاهدين للبحث في ثورة أول نوفمبر1954م، دورة 2008م.
- الجائزة الوطنية للشعر2010، دار الثقافة/أدرار.

- جائزة عبد الحميد بن باديس للشعر، قسنطينة 2010
- جائزة وزارة المجاهدين 2013.
- جائزة كتارا فئة الدراسات والبحوث الدورة الثالثة لسنة 2017م.
- المرتبة الثانية جائزة مصطفى كاتب الدولية في النقد المسرحي.2021..[1]

[1] ينظر: ويكيبيديا الموسوعة الحرّة، 22-06-2025، 4:09.

قائمة المراجع و المصادر

- **القرآن الكريم**

- **المصادر:**

بشير ضيف الله، أس أم أس، ضمّة للنّشر و التّوزيع، الجزائر، 2020.

- **المراجع:**

أ – الكتب باللّغة العربيّة:

- سامح الرّواشدة، إشكاليّة التّلقّي و التّأويل، عمان عاصمة للثّقافة العربيّة، عمان – الأردن–، الطّبعة الأولى، 2001.
- السّيّد أحمد عبد الغفّار ، التّأويل الصّحيح للنّصّ الدّيني ، دار المعرفة الجامعيّة ، الإسكندريّة ، 2005.
- شكري محمّد عيّاد، اللّغة و الإبداع، مصر، أنترناشيونال برس، الطّبعة الأولى، 1988.
- عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمنيوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، مؤسّسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتّحدة، 2017/01/26.
- عاطف أحمد الدّرابسة ، قراءة النّص الشّعري الجاهلي في ضوء نظريّة التّأويل، اربد: عالم الكتب الحديث، 2006.
- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريّات القراءة ،منشورات الاختلاف، الدّار العربيّة للعلوم، الجزائر، الطّبعة الأولى،2007.
- علي آيت أوشان، السّياق و النّص الشّعري من البنية إلى القراءة، دار الثّقافة، شارع فيكتور هيكو، الطّبعة الأولى، 1421هـ/2000م.

- علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة ابن سينا للطّباعة و النّشر و التّوزيع، الطّبعة الرّابعة، القاهرة –مصر–، 1423هـ/2002م.
- عمارة ناصر، اللّغة و التّأويل، منشورات الاختلاف، دار الفارابي، الطّبعة الأولى، الجزائر، 1428هـ/2007م.
- محمّد بازي، التّأويليّة العربيّة نحو نموذج تساندي في فهم النّصوص و الخطابات، منشورات الاختلاف، الدّر العربيّة للعلوم ناشرون، الطّبعة الأولى، 149شارع حسيبة بن بوعلي، الجزائر،1431هـ/2010م.
- محمّد بوعزّة، استراتيجيّة التّأويل من النّصيّة إلى التّفكيكيّة، منشورات الاختلاف، دار الأمان الرّباط، الطّبعة الأولى ، 1432هـ–2011م.
- مصطفى ناصف، نظريّة التّأويل، النّادي الأدبي الثّقافي، الطّبعة الأولى، جدّة، المملكة العربيّة السعوديّة، ذو الحجّة 1420هـ/مارس 2000م.
- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، الطبعة الثّالثة، الدّار البيضاء ، المغرب، 2002.
- نبيهة قارة ، الفلسفة و التّأويل، دار الطّليعة للطّباعة و النّشر، الطبعة 1، بيروت ، لبنان ، كانون الثّاني(يناير) 1998.
- نصر حامد أبو زيد: – إشكاليّات القراءة و آليّات التّأويل، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، الطّبعة التّاسعة، 2012.

– مفهوم النّص دراسة في علوم القرآن، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى ،2014.

ب- الكتب المترجمة:

- بـول ريكـور، نظريّـة التّأويـل الخطـاب و فـائض المعنـى، ترجمـة: سـعيد الغـانمي، المركز الثّقافي الغربي، الطّبعة الثّانية، الدّار البيضاء-المغرب، 2006.
- تزقيتـان تـودوروف ، الرّمزيّـة و التّأويـل ، ترجمـة و تقـديم: إسـماعيل الكفري، دار نينوى للدّراسات و النّشر و التّوزيع، الطبعة الأولى، سوريا، 1438هـ/2017م.

ج- المعاجم:

- أحمـد مختـار عمـر، معجـم اللّغـة العربيّـة المعاصـرة، عـالم الكتـب، المجلّـد 1، الطّبعة1، القاهرة 1429هـ/2008م.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين ، ترتيب ومراجعة: داود سلوم، داود سلمان العنكبي، إنعام داود سلّوم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة1، 2004.
- نخبـة مـن اللّغـويّين بمجمّـع اللّغـة العربيّـة القـاهرة، معجـم الوسـيط، مكتبـة شـروق الدّوليّة، الطّبعة الرّبعة القاهرة، 2005م.

د- المجـــلّات و الدّوريّات:

- ✓ خلـف الله بـن علـي ، نادية نـاجي، مفهـوم التّأويـل بـين الـدّين و الأدب و الفلسـفة، مجلّة العلوم الإنسانيّة لجامعة أم البواقي ، المجلّد6 ، العدد 1، جوان 2019.
- ✓ سـامي محمـود إبـراهيم، منهجيّـة التّأويـل عنـد ابـن رشـد و اختلافهـا عـن المنـاهج التّأويليّـة المعاصـرة، مجلّـة الكلّيـة الإسـلاميّة، المجلّـد01، العـدد 16، جامعـة الموصل، كلّية الآداب، 2012
- ✓ سليم مزهود، دلالـة التّضـاد فـي القرآن الكريم، مجلّـة المرتقـى، المجلّـد4، العـدد2، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصّوف. ميلة، اوت 2021.

- ✓ سميرة قروي، الفهم و التّأويل في الممارسة الهيرمنيوطيقيّة، أوراق المجلّة الدّوليّة للدّراسات الأدبيّة،المجلّد04، العدد01، مارس 2022، مخبر الموسوعة الجزائريّة الميسّرة، جامعة باتنة1-الجزائر.
- ✓ شعيب مرواني، النّص الأدبي العربي و رهان التّأويل بين التّراث و المعاصرة، مجلّة كلّيّة التّربية طرابلس، المجلّد 1، العدد 18، جامعة العربي التّبسّي، ديسمبر2023.
- ✓ صفدر إلهي راد، مفهوم الهيرمنيوطيقا (ماهيّته،آليّاته،و مذاهبه الفلسفيّة)،مجلّة الإستغراب 19، ربيع 2020.
- ✓ عبد الرّحمن حجّو، جدليّة الفهم و التّأويل عند بول ريكور من الفهم إلى التّأويل ومن التّأويل إلى الفهم، مجلّة اللّغة العربيّة، المجلّد26، العدد66، جوان2024.
- ✓ عبد الله بن عيني ، إرهاصات التّأويل في النّقد العربي القديم، مجلّة علوم اللغة العربيّة و آدابها، المجلّد 12، العدد 02 ، التّاريخ: 2020/09/15، ISSN 1112-914X.
- ✓ عماد حسيب محّمد إبراهيم، آليات التّشكل و أفق التّأويل " قراءة في المشهد الشّعري ما بعد الحداثة"، مجلّة بحوث كلّيّة الآداب، مجلّد33، العدد1، جامعة المنوفية، يوليو 2022.
- ✓ فايزة عيّاط ، كرد محمّدّ، المنهج التّأويلي عند شلاير ماخر، مجلّة الحكمة للدّراسات الفلسفيّة، المجلّد 11، العدد02، جامعة مصطفى اسطمبولي ،معسكر، 2023/10/06.

- ✓ فطيمة الزّهرة بايزيد، التّشكيل الجمالي لصورة الغلاف و العنوان(دراسة سيميائيّة)، قسم اللّغة و الأدب العربي، كلّية الآداب و اللّغات، جامعة محمّد خيضر بسكرة– الجزائر.
- ✓ فوزيّة دندوقة ، التّأويل و تعدّد المعنى، مجلّة كلّية الآداب و العلوم الإنسانيّة، العدد الرّابع، جامعة خيضر محمّد ، بسكرة، جانفي 2009.
- ✓ قمرة إكرام، الرّباعي المكرّر و مشتقّاته في القرآن الكريم" دراسة صوتيّة دلاليّة"، مجلّة علوم اللّغة و آدابها، المجلّد13، العدد1، 2021/03/15.
- ✓ مصطفى تاج الدّين ،النّصّ القرآني و مشكل التّأويل ، الفكر الإسلامي المعاصر (إسلاميّة المعرفة سابقا)، مجلد4 ، العدد 14 ، 1 أكتوبر 1998: 29–7، تاريخ الوصول 1مارس 2025.
- ✓ مليكة دحامنيّة، قضايا المنهج عند أعلام نظريّة التّأويل عرض و تقديم كتاب " هرمنيوطيقا ميرسيا إلياد" لآرديان مارينو، مجلّة الخطاب، المجلّد17، العدد2، جوان 2022، جامعة بومرداس، الجزائر.
- ✓ ميس خليل عودة، جماليّات التّضاد في شعر الخنساء، مجلّة الممارسات اللّغويّة، المجلّد10، العدد2، جامعة الاستقلال ن فلسطين، ديسمبر 2019.
- ✓ نعيمة دبّار، الرّوّاد الأوائل لنظريّة التّأويل ،مجلّة حقول معرفيّة للعلوم الاجتماعيّة و الإنسانيّة، المجلّد 02، العدد 03، جامعة عنّابة ، الجزائر .
- ✓ هارون غنيمة ، التّأويل(الهيرمنيوطيقا) كنظريّة و كمنهج نقدي، الأكاديميّة للدّراسات الاجتماعيّة و الإنسانيّة، المجلّد14، العدد 01، 2022، القسم(ج) الآداب و الفلسفة.

- **الحوليّـــــات**

- ليلى شكورة، التّأويل في خطابات حامد نصر أبو زيد، حوليّات المخبر، العدد الخامس، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، الجزائر، 2016.
- محمّد خان ، التّأويل : مفهومه و ضوابطه ، حوليّات المخبر، العدد الثالث و الرّابع ،ديسمبر 2015، مخبر اللّسانيات و اللغة العربيّة ، جامعة محمّد خيضر بسكرة، الجزائر.
- نظير محمّد النّظير عيّاد، إشكاليّة التّأويل عند ابن رشد دراسة تحليليّة، حوليّة كلّية الدّراسات الإسلاميّة و العربيّة للبنات، المجلّد الخامس، العدد الثّامن،جامعة الأزهر الشّريف، الإسكندريّة.

- **الأطروحـــــــــات:**

- إيمان اسكندر، إشكاليّة بناء المعنى عند المؤوّلين الغرب المعاصرين، أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه ل.م.د تخصّص نظريّات الإيقاع و التّحليل، جامعة يحيى فارس، المدية.
- البشير عبابة، التّأويل الدّلالي في الفكر اللّغوي المغاربي(دراسة تحليلّيّة)، أطروحة لنيل شهادة الدّكتوراه علوم في اللّغة و الأدب العربي، تخصّص: الفكر النّحوي و اللّسانيّات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2020/2019.
- ياسمين بوبكر، سيمياء العنوان في ديوان هكذا تكلّم العربي بن مهيدي ثمّ ابتسم، مذكّرة ماستر تخصُّص: نقد حديث و معاصر، قسم اللّغة و الأدب العربي، كلّية الآداب و اللّغات، جامعة محمّد خيضر بسكرة– الجزائر، 2020/2019.

الفـــهـــــرس

العـــــــــنـــــــوان	رقم الصّفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدّمة	أ-هـ
الفصل الأوّل: ماهيّة التّأويل.	6
أوّلا: مفهوم التّأويل في النّقد الأدبي	
- التّأويل عند الغرب	10-7
أهمّ روّاد التّأويل الغربيّين.	20-11
- التّأويل عند العرب.	26-21
- الفرق بين التّأويل و التّفسير.	31-27
ثانيا: المنهج التّأويلي و تطبيقاته	
- تطوّر المنهج التّأويلي في دراسة النّصوص الأدبيّة و أنماط التّأويل.	35-32
- آليات التّأويل.	39-36
- ضوابط التّأويل و شروطه.	42-40
الفصل الثّاني: الإطار التّطبيقي(تحليل نصوص الدّيوان تأويليّا)	43
أوّلا: قراءة في غلاف الدّيوان.	45-44
- الواجهة الأماميّة.	51-45
- الواجهة الخلفيّة.	55-51
ثاني: التّأويل النّحوي.	
- تعريف التّأويل النّحوي، الجوانب الّتي يركز عليها.	56
- المعنى المعجمي.	62-56
- البنية التركيبية: الإضمار والحذف	67-62
التقديم و التأخير	69-68
ثالثا: التّأويل الدّلالي.	
- تعريف التّأويل الدّلالي.	71-70

- الحقول الدّلاليّة	73-72
- السياق و التأويل: السياق و المعنى المعجمي.	78-74
السياق و التكرار.	84-78
- البلاغة و التأويل: التشبيه.	86-85
الاستعارة.	88-87
التّضمين.	90-88
الانزياحات اللّغويّة.	93-90
- التأويل و البيان: التّضاد.	96-94
المفارقة.	99-97
رابعا: التأويل التّقني	
- السياق الموقفي	102-100
- إلغاء أدوات الرّبط	104-103
- الإيقاع و القيمة الايحائية للأصوات	108-105
- أسلوب السّيناريو السينيمائي	110-109
سرديّة الشّعر "أسلوب الارتداد	113-111
خـــــــاتـمـــــة.	117-114
الـــــمـــلحق.	121-118
المصـــادر و المراجـــع.	128-122