جامعة بجاية

كلية الآدب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

التكثيف الدلالي في شعر عثمان لوصيف ديوان " ولعينيك هذا الفيض" أنموذجا

مذكرة مقدمة لاستكمال شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبة:

قوش إمان

إشراف الأستاذ:

سعيـــد إباون

السنة الجامعية:2015 –2016

كلمة الشكر

أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من ساعدني وأخص بالذكر الأستاذ إباون الذي كان أحسن مشرف، وكان أ فضل قدوة لي.

كما أتقدم بجزيل الشكر إلى كلية الآداب واللغات بجامعة بجاية على كل المساعدات التي قدمتها لنا.

الإهداء

أهدي هذا العمل إلى عائلتي الكريمة

إلى زوجي رشيد الذي لم يبخل عليّ بنصائحه وتوجيهاته

إلى كل صديقاتي

إلى أستاذي المشرف الذي ساعدني في إنجاز هذه المذكرة.

إمان

مقـــــدمّة

أضحى النصّ الأدبي متحررا ومستقلا لا يأبى القيود، مما أدى إلى تدفق الدلالة وتشظيها، وهذا ما صعب الأمر على القارئ حيث لا يتوصل إلى دلالة نهائية، خاصة في الشعر الذي يتميز بلغة إيحائية وغامضة، ولا يحمل معنى أحاديا ونهائيا لذا يحتاج إلى التأويل، كما أصبحت الكلمة حبلى بالدلالات الكثيرة، وبذلك تخرج من المباشر والمألوف إلى المتجدد والمنحرف، فتكون أمام عالم جديد منفتح، لا يوقفه أي شيء، كل هذا يؤول بنا إلى طرح عدة أسئلة أهمها:

كيف نتوصل إلى دلالة النصّ؟ وفي أي مستوى تكمن هذه الدلالة؟ وكيف ساهم عثمان لوصيف في تكثيف نصّه؟ وما هي العناصر المسؤولة عن ذلك داخل النصّ؟ وما هو الكم الدلالي الذي يحمله نصّ عثمان لوصيف؟.

من الأسباب التي دفعتني إلى اختيار هذا الموضوع هو الرغبة في اكتشاف عالم الشعر وأساليب تحليله، وأيضا قلة الدراسات المتعلقة بالشاعر عثمان لوصيف حيث نجده مجهول لدى أغلب الطلبة.

اعتمدت في هذا البحث على خطة متكونة من فصلين: فصل نظري وفصل تطبيقي وخاتمة. في الفصل الأول الموسوم:" تشكل الدلالة لدى أصحاب المناهج الحديثة"،وقفت فيه على آراء أصحاب هذه المناهج، كالسيميائية لدى شارل سندرس بورس، وسيميولوجيا الدلالة، والتفكيكية، وجماليات التلقي، وأيضا عند الشعراء النقاد الجزائريين المعاصرين، وكذلك وقفت عند أهم الأسباب التي تؤدي إلى التكثيف الدلالي.

أما الفصل الثاني المعنون:"مظاهر تكثيف الدلالة في ديوان عثمان لوصيف"، تناولت فيه أهم المظاهر كالرمز والتناص والانحراف اللغوي والثنائيات الضدية.

وأنهيت البحث بخاتمة أدرجت فيها جملة من النتائج المتوصلة إليها، كما اعتمدت في هذه الدراسة على المنهج الوصفي، والمنهج السيميائي في بعض جوانبه لأنه يتناسب مع

طبيعة البحث، ومن أهم المصادر والمراجع المعتمدة: ديوان "ولعينيك هذا الفيض " لعثمان لوصيف، والشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية لعزدين اسماعيل، وزمن الشعر لأدونيس بالاضافة إلى كتب أخرى مهمة.

ومن الصعوبات والعراقيل التي صادفتني أثناء إنجاز هذا البحث هي قلة المصادر والمراجع التي تخص عثمان لوصيف حيث لا يوجد ولا كتاب واحد له في مكتبة الجامعة، وكذلك كون هذه الدراسة (دراسة مدونة شعرية) أول تجربة أخضوها بنفسي.

وفي الأخير أشكر الأستاذ "إباون" على نصائحه وتوجيهاته القيمة وعلى الكتب التي أفادني بها.

الفصل الأوّل:

تشكّل الدّلالة لدى أصحاب المناهج الحديثة

تشكّل الدّلالة:

للبحث عن الدلالة وعن طرق تشكلها في النصّ، ينبغي فهم طريقة تكوّن هذه الدلالة وكيفية ولادتها على مستوى النّص، فهل الدلالة تكتشف من أول قراءة للنصّ؟

وهل يستقر النصّ على دلالة واحدة فقط، أم هناك تعدد دلالات النصّ الواحد؟ وإذا كان هذا صحيح، فلماذا نجد بعض النصوص تستقر على دلالة واحدة؟ أو لماذا يتفق بعض العلماء أو المتخصصين على دلالة معينة لنصّ ما أو لشيء ما؟ هل يمكننا التوصل إذن إلى دلالة نهائية ونستقر عندها؟ للإجابة عن هذه التساؤلات يجب العودة لدراسات العلماء الذين تناولوا هذا الموضوع وطرحوه في مقولاتهم أمثال: شارل سندرس بورس، جوليا كريستيفا، رولان بارت، و غيرهم.

1- تولّد الدّلالة عند شارل سندرس بورس:

الدلالة عند شارل سندرس بورس ليست أمرا بسيطا وهيّنا يمكن الوصول إليها مباشرة، بل تحتاج إلى تتبع نظام معين تشتغل وفقه هذه الدلالة.

ولكي نفهم الدلالة عند بورس ينبغي أولا فهم العلامة وطرق اشتغالها، حيث يرى بورس أن العالم سلسلة لا متناهية من العلامات "إذ يستحيل فصل العلامة عن الواقع مادام هذا الواقع نفسه ينظر إليه باعتباره نسيجا من الفعل الإنساني"[1]. وهذا يعني أننا نعيش داخل علامات متعددة وهذا يسمح بتعدد الإحالات والتأويلات. وعندما نستقر عند إحالة معينة يتفق عليها الجميع تختفي العلامة وتضمحل لحظة نهاية إحالاتها، لأن الجميع اتفق عليها وتداولها، وهذه الإحالة النهائية، تولّد هي الأخرى سلسلة من الإحالات الأخرى الجديدة، "فكل فكر ناقص بالضرورة ويحتوي الضمني والكامن فهو يحتاج لكي يحيل على فكر آخر فكر سابق وهكذا إلى ما لا نهاية"[1].

---

[1]- سعيد بنكراد، السميائيات و التأويل، مدخل لسميائيات ش.س.بورس، الدار البيضاء، المغرب، بيروت لبنان، ص27 .

[1]- م.ن، ص.ن.

لكي تحيل العلامة على شيء آخر تحتاج إذن إلى علامة سابقة لها والعلامة الأخيرة هي بداية لإحالات جديدة غير منتهية. و"العلامة هي ماثول (Repésentant) يحيل على موضوع (objet) عبر مؤول (interpétant)"[1]

لقد كان تصور بورس ثلاثيا وهذا ما يفسر التفريعات الثلاثية للعلامة حيث "مبدأ الثلاثية هو المبدأ الأساس الذي سيشكل عمق السيرورة المنتجة للإدراك والفهم والتواصل الإنساني"[2]

يرى بورس أن فهم التجربة الإنسانية يعود إلى فهم مبدأ الثلاثية . فما هو الماثول وما الشيء الذي يحيل عليه وعبر ماذا؟ وما علاقة هذه العناصر الثلاثة بتولد الدلالةوتشكلها عند بورس؟ وهل نجدها في عنصر واحد بين هذه العناصر الثلاثة؟ وللإجابة على هذه الأمور، يجب أن نعرّف هذه العناصر الثلاثة. "إن العلامة تشتغل كأول وثان وثالث، إنّها تحتوي في داخلها على الإمكان والتحقق والقانون (الفكر أو الدلالة)"[3] فهذا يعني أن الأول هو الذي يحيل على الثاني عبر الثالث، والثالث نجد عنده الدلالة المنتجة، فالأول هو الماثول والثاني هو الموضوع و الثالث هو المؤول.

أ- الماثول:

بما أن العلامة تشتغل كأول وثان وثالث، فهذا يعني أن الماثول هو الأوّل، أو العنصر الذي نبدأ من خلاله طريقنا نحو الكشف عن الدلالة، أو هو الذي ينير الطريق الذي نسلكه للوصول إلى الدلالة، ويعرف بورس الماثول بقوله :" إنّ العلامة الماثول هي شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئا ما بأية صفة وبأية طريقة، إنّه يخلق عنده علامة

[1] - فيصل الأحمر، معجم السميائيات، الدار البيضاء للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر العاصمة، 2010، ص 53 .

[2] - سعيد بنكراد، السميائيات والتأويل، ص42 .

[3] - م.ن، ص 73 .

موازية أو علامة أكثر تطورا ، إنّ العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولا للعلامة الأولى وهذه العلامة تحل محل شيء هو موضوعها"[1].

وحسب هذا التعريف نصل إلى أن الماثول هو الذي يحل محل شيء آخر، أو هو الذي يمثله وهو "الأداة التي نستعملها في التمثيل لشيء آخر"[2]، وهو أيضا مجرد "احتمال وإمكان غير مجسد، مجرد أصوات كلمات مبهمة"[3].

وهذا يبين أن الماثول غير متحقق في الواقع، وهو مجرد أصوات، فعندما ننطق بكلمة أمام شخص لا يعرف هذه الكلمة ولا معناها تبقى مجرد إمكان أمامه لأنه لم يرها في الواقع، أي وجود الشيء في ذاته بعيدا عن سياقاته الخارجية دون علاقته مع أي شيء آخر. و الماثول لا يمكن أن يشتغل إلا باعتباره احتمال وإمكان، وإذا قمنا بتجسيده في شيء آخر غير ذاته فقد يحيلنا على شيء آخر وبذلك نتجاوز حدوده ومعطياته، فالماثول هو البداية والإمكان والاحتمال واللاتحديد.

ب- الموضوع :

وهو العنصر الثاني الذي تتشكل منه العلامة وهو ما يحيل عليه الماثول، و"الموضوع هو ما يقوم الماثول بتمثيله، سواء كان هذا الشيء واقعيا أو متخيلا أو قابلا للتخيل أو لا يمكن تخيله على الإطلاق"[4]. ويعرفه بورس بقوله:" هو المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص الموضوع"[5].

بما أن الماثول يعدّ احتمالا وإمكانا، فإن الموضوع تحقيق وتجسيد، أي أن الموضوع يدرك من خلال معطيات سابقة " فموضوع العلامة لا يمكن أن يكون إلا علامة أخرى

---

[1]- سعيد بنكراد ، السميائيات و التأويل ، ص78 .

[2]- م . ن ، ص.ن .

[3]- فيصل الأحمر، معجم السميائيات ، ص54 .

[4]- سعيد بنكراد ، م .س ، ص81 .

[5]- فيصل الأحمر ، م. س ، ص55 .

ذلك أن العلامة لا يمكن أن تكون موضوعا لنفسها إنّها بالأحرى علامة لموضوعها من خلال بعض مظاهره"[1]، أي امتلاك معطيات سابقة، أو لنقل سلسلة من العلامات، ومن خلال هذه المعطيات نستطيع أن نمارس التأويل أو بالأحرى فتح مجال التأويلات المتعددة وهذه المعطيات يمكن أن تعطي بطريقة مباشرة؛ أي تذكر مباشرة أمام الموضوع، أو تعطى بطريقة غير مباشرة، حيث يتوجب العودة إلى سياقاتها السابقة التي تمكننا من فهم هذه المعطيات.

ج- المؤول:

هو العنصر الثالث داخل العلامة وهو" عنصر التوسط الإلزامي الذي يسمح للماثول بالإحالة على موضوعه وفق شروط معينة، فلا يمكن الحديث عن العلامة إلا من خلال وجود المؤول باعتباره العنصر الذي يجعل الانتقال من الماثول إلى الموضوع أمرا ممكنا "[2]، فلكي يحيل الماثول على الموضوع يجب إذن وجود عنصر آخر يجعل هذه الإحالة ممكنة هو المؤول.

ويعدّ المؤول القانون أو الفكر الذي يثبت صحة العلاقة بين الماثول والموضوع،" إن المؤول باعتباره حدا ثالثا هو الذي يقوم –داخل السلسلة – بإدخال القاعدة أو المبدأ العام الذي يربط الحدود الثلاثة فيما بينها"[3].

عندما تقوم هذه القاعدة أو هذا القانون بربط عناصر السلسلة وإثباتها، سنصل إلى الرسو على دلالة معينة، وهذه الدلالة قابلة بدورها للانفتاح على دلالات وإحالات أخرى متعددة، "فالأول يحيل على الثاني عبر ثالث وهو نفسه قابل لأن يتحول إلى أول يحيل على

---

[1]- سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، ص 82.

[2]- م . ن ، ص 88.

[3]- م . ن ، ص90 .

ثاني عبر ثالث جديد"[1]، فالدلالة المتوصل إليها ليست نهائية بل هي بداية لدلالات أخرى ومؤولات أخرى لا نهائية.

من هنا نصل إلى أن الدلالة ليست ثابتة ولا مستقرة، بل هي في سيرورة و دينامية دائمة والمؤول هو المسؤول عن "انبثاق الدلالة وإدماجها داخل سيرورة اللامتناهي"[2]؛ أي لا يمكن الاستقرار عند دلالة معينة وثابتة، ولا تتوقف الإحالات عند نقطة بعينها وهذا هو معنى السيرورة. و"ما يتم تثبيته كدلالة نهائية قد يصبح نقطة انطلاق لسيرورة جديدة من الإحالات"[3]، فمثلا عندما يقوم دارس ما بدراسة نصّ معين يتوصل إلى دلالة ما وهي نهائية بالنسبة له، لكن بالنسبة لدارس آخر يمكن أن تكون بداية لدلالات أخرى متعددة، "فكلما اقتربت الذات من فك لغز فكري ما لاح في الأفق فكر آخر يحتاج إلى تمثيل جديد وهكذا دواليك "[4].

لايمكن أن نجد سيرورة سميائية إلا من خلال وجود العناصر الثلاثة المشكلة للعلامة والتي " تشكل في تظافرها السيرورة التي يطلق عليها بورس السميوز، والسميوز هو المدخل الرئيس من أجل إنتاج الدلالة و تداولها"[5].

السميوز هو المسؤول إذن عن إنتاج الدلالة والمعنى، وهو المسؤول عن زجّ الدلالة في سلسلة الإحالات التي لا يمكن أن تتوقف عند نقطة ما، إن الماثول كما أشرنا سابقا يحيل على الموضوع عبر مؤول، والمؤول بدوره يتحوّل إلى ماثول جديد يحيل عى موضوع آخر عبر مؤول جديد وهذه السيرورة تتكون عن طريق السميوز.

لقد كان شارل سندرس بورس أول من أدخل مفهوم السميوز إلى ميدان السميائيات

---

[1]- سعيد بنكراد ، السيميائيات والتأويل، ص 78.

[2]- ينظر: م . ن ، ص101 .

[3]- م . ن ، ص102 .

[4]- م . ن ، ص105 .

[5]- م . ن ، ص 107.

والسميوز في نظره " سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة وتستدعي من أجل بناء نظامها الداخلي، ثلاثة عناصر هي ما يكوّن العلامة ويضمن استمرارها في الوجود والاشتغال: عنصر أول يقوم بالتمثيل(ماثول) وآخر يشكل موضوع التمثيل(موضوع) وثالث وسيط بين الاثنين يشتغل كفعل للمفهمة هو ما يقود إلى الامتلاك الفكري للتجربة الإنسانية في مظهرها الصافي (مؤول)[1] .

نتوصل من خلال هذا التعريف إلى أن السميوز علامة ويشتغل كعلامة ولكي نتوصل إلى دلالة ما يجب استحضار سيرورة تتمثل في السميوز حيث الأول يحيل على ثاني عبر ثالث و هكذا دواليك.

إن غياب أحد العناصر الثلاثة سيخل بنمطق اشتغال السميوز ويصعب من القدرة على إنتاج الدلالة، والدلالة " ليست معطى جاهزا[...] فالمعنى يوجد في الشيء وليس محايثا له، إنّه يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل[...] ولهذا فإن المعنى لا يوجد خارج اللغة، إنه مبثوث في فعل الإبلاغ والكلام والإنتاج"[2].

الدلالة ليست سهلة المنال ولا تظهر من أول وهلة إنّها عصية على القبض الكامل فهي متعلقة باللغة ولا شيء خارج اللغة، ومتعلقة بما تقوله اللغة وبالطريقة التي تقول بها فلا علاقة للدلالة بالمؤلف أو بالسياقات التي كانت دافعا لإنتاج العمل، وهذا حسب رأي المناهج الحديثة،"فالنصوص بؤرة للدلالات، فالدلالات كثيرة ومتنوعة إلا إنّها تتمنع ولا تسلم نفسها لأول عابر سبيل والدلالة أسرار وكل سر يحيل على سر وقد لا يكون السر الأخير سوى لحظة توهم الذات بأنها استقرت على دلالة بعينها"[3].

نستنتج مما سبق أن النصّ متعدد القراءات ولا نهائي الدلالات والتأويلات، حيث إن كل قراءة هي خلق جديد لهذا النصّ، و" للكلمة معنى مباشر ولكنّها في الشعر تتجاوزه

---

[1]- سعيد بنكراد ، السميائيات و التأويل ، ص173 .

[2]- م . ن ، ص175 .

[3]- م. ن ، ص33 .

إلى معنى أوسع وأعمق، لابد للكلمة في الشعر من أن تعلو على ذاتها، أن تزخر بأكثر مما تعد به، وأن تشير إلى أكثر مما تقول، فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما ولكنّها رحم لخصب جديد"[1].

ويبدو أن هذا الكلام لا ينطبق فقط على الشعر، و إنّما على كل الأجناس الأدبية، فكل قراءة لنصّ ما سواء كان شعرا أو رواية أو قصة هي ولادة جديدة لها، وبهذا ينفتح المجال أمام تعدد الدلالات وعدم استقرارها.

[1]- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، ط1، بيروت لبنان ،2005 ،ص157 .

2- الدلالة عند أصحاب سيميولوجيا الدلالة:

سنتطرق في هذا الاتجاه إلى آراء رولان بارت وجوليا كرستيفا حول الدلالة وتشكلها وكيفية الوصول إليها.

يرى رولان بارت أن للوصول إلى الدلالة يجب العودة إلى البحث السميولوجي وبذلك فإننا نعود إلى اللغة، فلا وجود لمعنى بدون لغة، فحسب رأيه" من الصعب جدا تصور إمكان وجود مدلولات نسق صور أو أشياء خارج اللغة "[1] وهذا يعني الاهتمام باللغة كعنصر أساسي في النصّ إذ تحمل في طياتها المعاني والمدلولات "فعالم المدلولات ليس سوى عالم اللغة"[2].

السميولوجيا مرتبطة ارتباطا وثيقا باللغة فهي واسطة بين القارئ و النصّ، فلكي يصل القارئ إلى المعنى المراد أو المدلول الذي يبحث عنه يجب أن يتمعن جيدا في هذه اللغة ويفهم معناها الحقيقي" لأن المعنى من إنتاج اللغة، فلا يمكن للسميولوجيا إلا أنّ تلجأ إلى اللغة للوقوف على دلالة الأشياء، وبذلك فاللغة تعتبر نموذجا للسميولوجيا إذ هي تمذنا بالمعاني والمدلولات"[3].

بما أن المعنى موجود داخل اللغة؛ أي أننا لا نذهب بعيدا عن النصّ وعن محتوياته، فإن هذا يدفعنا إلى الحديث عن مقولة أخرى من مقولات رولان بارت التي لها صلة وثيقة بالدلالة هي موت المؤلف، إذ يرى بارت أن المؤلف ينفصل عن النصّ لحظة انتهائه من الكتابة "ليتحول إلى ملكية القراء، وفي هذه اللحظة بالذات يمكن الحديث عن الدلالة"[4].

---

[1]- حنون مبارك، دروس في السميائيات ، دار توبقال للنشر ، ط1، الدار البيضاء المغرب، 1987، ص74 .

[2]- م . ن ، ص 74.

[3]- م. ن ، ص 75 .

[4]- كريمة حميطوش، تولد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف، مذكرة لنيل شهادة الماجستير،إشراف:آمنة بلعلى، جامعة مولود معمري، عدد الصفحات : 130، دت ،ص 01.

لم يعد المعنى مرتبط بما يقوله المؤلف أو الظروف التي كانت سببا في كتابة عمل ما، كل هذه الأمور يلغيها رولان بارت وأنصار المناهج الحديثة التي تعزل النصّ عن كل سياقاته الخاريجية، وتبين اللسانيات " أن عملية القول و إصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها إلى أشخاص المتحدثين"[1].

لم يعد للمؤلف دور في نصّه، فللكلمات الحظ الأوفر في ذلك، إذ تقدم المعاني والدلالات دون حاجة لربطها بقائلها، فهي كفيلة لوحدها أن تؤدي المهمة على أحسن وجه، و" نسبة النصّ إلى مؤلف معناها إيقاف النصّ و حصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا، إنها إغلاق الكتابة"[2].

تصريح رولان بارت بهذا الأمر، يعني أنه يصرح بلا نهائية الدلالة، وإعطاء دلالة نهائية واحدة للنصّ ما هو إلا قتل لهذا النصّ وحصره في مجال معين، "إن النصّ يتألف من كتابات متعددة تنحدر من ثقافات عديدة تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض، بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد وليست هذه النقطة هي المؤلف وإنما هي القارئ[...]فالقارئ إنسان لا تاريخ له ولا حياة شخصية ولا نفسية إنّه ليس إلا ذاك الذي يجمع فيما بين الآثار التي تتألف منها الكتابة"[3].

إن القارئ ليس كالمؤلف، إن المؤلف هو الذي يساهم في إنتاج هذا العمل وإخراجه إلى النور وبعد ذلك ينسحب منه، ثم يحل محله القارئ الذي يحاول استخراج المعنى والدلالة بكل الطرق الممكنة حيث لا نهتم من هو القارئ ومن أين جاء . فالقارئ الذكي هو الذي يعرف كيف يستميل المعاني، فهو ليس منتجا لها و" لا يمكن أن يتطاول ليقول مثلا إنه

---

[1]- رولان بارت، درس السميولوجيا ، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر ، ط 1، الدار البيضاء المغرب ،ص48 .

[2]- م . ن ، ص86 .

[3]- م . ن ، ص 87.

مشارك في إنتاج معاني النصّ، لأن معاني النصّ أنجزت سلفا وليس هناك من سبيل سوى التحايل في إخراجها من النصّ"[1].

ويعني ما سبق أن لا علاقة للقارئ بإنتاج المعاني، إنما هو أداة لاستخراج المعنى والوصول إلى دلالة معينة، لكننا "نتوقع أن يكون للقارئ أيضا اقتضاءاته الخاصة وهو ما يؤدي إلى استقبال النصّ أحيانا على غير الوجه الذي تم تخطيطه من أجله"[2].

يمكن لتأويلات القارئ أن تغير إذن من مجرى النصّ وتذهب بعيدا، وهذا ما يفتح باب التأويلات المتعددة ويؤدي إلى عدم استقرار النصّ عند دلالة معينة.

سنقف الآن عند ثنائية التقرير والإيحاء التي تطرق إليها رولان بارت وهذين المستويين موجودان على مستوى الدلالة، فاقترح أصحاب سميائيات الدلالة أن "كل دليل له مستويين:مستوى تقريري وآخر إيحائي، فالدليل هو دائما إشارة والمعنى يكون دائما مرافقا للتبليغ ويكون المعنى التقريري دائما مرافقا للمعنى الإيحائي"[3].

يتبين لنا مما سبق أن التقرير والإيحاء وجهان لعملة واحدة فالأول هو الذي يحيل على الثاني أو يشير إليه ويفتح الطريق أمامنا للوصول إليه،"فالتقرير (la denotation) هو الحد الدلالي للفظ معين، أو جملة معينة أو نصّ معين، إنه الدلالة الاصطلاحية لخطاب ما أما الإيحاء(la connation) فهو الدلالة في شكلها العرضي، الثانوي والخفي، إنّه الدلالة المصاحبة للدلالة الاصطلاحية في خطاب ما "[4].

---

[1]- حميد لحمداني،القراءة و توليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النّص الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب 2003 ،ص 65.

[2]- م . ن ، ص53 .

[3]- فيصل الأحمر، معجم السميائيات ، ص 95 .

[4]- عزيز نعمان، جدل الحداثة و ما بعد الحداثة في نصّ سيمرغ لمحمد ديب، دار الأمل للطباعة و النشر و التوزيع ، تيزي وزو 2012،ص38 .

إن التقرير هو الذي نكتشفه مباشرة من أول وهلة وهو ثابت ويتفق الجميع عليه، أما الإيحاء فهو ضمني لا يكتشف مباشرة ويختلف من جماعة إلى أخرى، فهو تعددي ويختلف من مجال إلى أخر، فإذا كان الأول يتسم بالثبات فإن الثاني يتسم بالحركية، يمدنا التقرير بالدلالة السطحية ،وهي الأولى التي نتوصل إليها وهذه الدلالة السطحية هي التي تدفعنا للوصول إلى الدلالة العميقة التي تكمن في المستوى الثاني الذي هو الإيحاء، وبهذا يصل بارت إلى أن "التقرير كائن في الخطاب مهما هيمن الإيحاء،ذلك أنّه لا يمكن للخطاب أن يستغني عن التقرير"[1] .

الهدف من ثنائية التقرير والإيحاء هو أنّها تدفعنا إلى تفجير كل الطاقات المخزونة داخل نصّ ما، لأن النصّ مليء بالدلالات غير المنتهية وغير الثابتة، فالدلالة في حركية دائمة وللوصول إليها يجب معرفة المستوى الذي تتواجد فيه، لأن ذلك يسهل علينا استخراجها.

وأما جوليا كرستيفا، فانطلقت من هذه الثنائية وتحدثت عن مصطلح التوليد إذ اقترحت "قراءة أخرى للنصّ ونقدا جديدا أطلقت عليه التحليل الدلائلي(Sémanalyse) الذي يقوم بتحليل العلامة النصّية داخل النسق العام للنصّ وفي إطار شبكة من العلامات الأخرى"[2] فالدلالة تتولد وتنتج داخل إطار النصّ، وضمن شبكته الداخلية، ولأن الدلالة شيء باطني وداخلي وهي تتشكل وفق الانتقال بين ما سمتاه بالنصّ الظاهر إلى النصّ المولد، أو بصيغة أخرى البنية الفوقية والبنية التحتية.

تقصد جوليا كرستيفا بالنصّ الظاهر"كل ما يتجلى على سطح النصّ من أصوات وإيقاع وغيرها من المعطيات اللسانية، والنصّ المولّد هو كل ما يجتاح الذات من عواطف وانفعالات تساهم في تشكل البنية اللسانية والإيقاعية"[3].

---

[1]- عزيز نعمان ،جدل الحداثة و ما بعد الحداثة ، ص41 .

[2]-كريمة حميطوش، تولد الدلالة ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف، ص 6.

[3]- م . ن ، ص 2.

نصل مما سبق إلى نتيجة مفادها أن النصّ الظاهر يمثل الجسر الذي يوصلنا إلى النصّ المولد أين تكمن الطاقة الاندفاعية للدلالة، والنصّ الظاهر لا يفهم بطريقة جيدة إلا من خلال قاعدته التحتية المتمثلة في النصّ المولد الذي يعد"تولدا وابتكارا للدلالات المخزونة واستثمارا لا نهائيا للتراكيب والدلالات الطافية على سطح النصّ الظاهر"[1]، وهذا دليل على أنّ الدلالة ليست مستقرة ولا ثابتة حيث يمكن أحيانا أن تطفو على السطح ونجدها في النصّ الظاهر، وأحيانا أخرى تغوص وتختفي، وهذا يدفعنا إلى البحث عنها في النصّ المولد،"وفكرة الدلالة الثابتة تتعارض بشكل واضح مع الأمر الواقع الذي يشير إلى أنّ هذه النصوص لها خاصية جوهرية وهي قابليتها على الدوام لأن تقرأ في كل العصور من زوايا نظر مختلفة وجديدة[...]حتى في العصر الواحد تشهد اختلافا بينا بين الجماعات والشرائح الثقافية، وهو ما يدعونا إلى ضرورة استبدال علاقة القراءة بالفهم، بعلاقة القراءة بالتأويل"[2].

وهذا هو ما يفسر تعرض النصّ الأدبي إلى عدة قراءات بمختلف المناهج سواء القديمة منها أو الحديثة، مما دفع إلى فتح مجال التأويل الذي أدى بدوره إلى تعدد الدلالات واختلافها، فالدلالة في النصوص الأدبية "تتميز بوضعية خاصة هي التشتت (sséminationdi)، ولذلك فعملية تجميع المعنى التي هي من مهمة القارئ تخضع لطابع الاختلاف (défférence) الذي يميز القراء بعضهم عن البعض الآخر كما يميزهم جميعا عن الكاتب"[3].

كل قارئ يختلف عن قارئ آخر، فلكل واحد تأويله الخاص به، فتوصل قارئ معين إلى دلالة معينة ستكون بداية لدلالة أخرى عند قارئ آخر، وستحدث هذه الدلالات عند قارئ جديد تشتت إذ لا يميز بين الدلالات، مما يدفع إلى ولادة نصّ جديد هو نصّ

---

[1]- عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة، ص 42.

[2]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 7.

[3]- م . ن، ص 30.

مختلف عن الأول وعن التأويلات الأولى، وهذا ما يسمى بالنصّ المتشظي حيث تكون فيه" الكتابة واعية لذاتها وعلى تقنية جمالية متداولة بين أوساط المبدعين"[1].

فالنصّ المتشظي هو النصّ المتفجر والمتولد عن النصّ الأوّل حيث يصبح نصّا جديدا بتأويل جديد وقراءة حديدة، فالقراءة الأولى والدلالات والتأويلات الأولى عبارة عن شظايا متطايرة تشكل لنا ما يسمى النصّ المتشظي.

وقد كان منطلق جوليا كرستيفا هو "اعتبار النصّ ممارسة والدلالة سيرورة، إذ يقوم مسار التدليل على نصوص ظاهرة وأخرى مولدة"[2]، وهذا المسار بيّنه ريفاتير ووضحه حيث ميز بين الدلالة والتدليل إذ رأى أن " القصيدة الشعرية يوجد فيها تعارض بين الدلالات المرجعية والدلالات السياقية، وهذا التعارض في حد ذاته هو الذي يولد التدليل، ويصعب إنهاء مفعوله مهما تعددت القراءات للنصّ الواحد، والقارئ مجبر على قراءة النصّ الشعري قراءتين: الأولى استكشافية والثانية هيرمينوطيقية ،الأولى يصل فيها إلى الدلالة والثانية يجد نفسه فيها أمام التدليل أي أمام تعدد الأبعاد الدلالية"[3].

القراءة الأولى تعطينا دلالة سطحية ليست نهائية ولكن تعطينا ما يوصلنا إلى التدليل أو إلى تعدد الدلالات، وهذا التدليل يكون بداية لدلالة أخرى توصلنا إلى تدليل جديد وهكذا دواليك،"فكلما تخطى النصّ حاجز المعنى سلك طريقا نحو التدليل وبفتح الباب أمام التأويل يحيا النصّ ويتجاوز أسطورة المعنى الوحيد"[4]، لكن عندما نؤول ونخترق المعنى النهائي نصطدم بمتاهة تقف أمام حصولنا على الدلالة "فالنصّ حركة دائمة قوامها الانمحاء وإعادة الظهور "[5]وهذه الحركة هي الدلالة؛ دلالة تلعب بالقارئ، فأحيانا تختبئ ولا تريه

---

[1]- عزيز نعمان ،جدل الحداثة وما بعد الحداثة ، ص23 .

[2]- م. ن، ص42 .

[3]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة ، ص 71.

[4]- كريمة حميطوش، تولد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف، ص 86.

[5]- عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة ، ص 101 .

نفسها، وأحيانا تعاود الظهور لتبين له المسار الذي يتبعه، فهي تلعب لعبة الحضور والغياب وهي في لحظة الغيب تترك له دليل انمحاء الدلالة واختفائها.

3 – الدلالة عند التفكيكية:

الحديث عن التفكيكية يستدعي الحديث عن آراء جاك دريدا حول الدلالة وطرق استخراجها من النصوص،"فالتفكيكية قوامها تقويض وهدم كل ما هو ثابت وملاحقة كل ما هو متحرك دون أن تتحقق غاية إدراكه وتحديده"[1]، ومن هنا يتّضح أن التفكيكية تفكيك لكل ثابت وهدم له بغية تجاوز الثابت إلى المتعدد والنهائي إلى اللانهائي، فالنصّ في تصور دريدا " آلة تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية"[2]، وهذا يعني رفض لكل مطلق ونهائي، وبهذا فإنه يرفض النصوص التي تزعم أنّها وصلت إلى نهائية الدلالة، وهدف التفكيكية يكمن في هذه النقطة حيث تقوم بتفكيك الدلالة الأولية من أجل خرق حدود التأويل، "فغاية دريدا هي تأسيس وممارسة تتحدى كل النصوص التي تبدو وكأنّها مرتبطة بمدلول نهائي وصريح"[3].

التفكيكية لا تؤمن بوحدة المعنى، بل بتعدد الدلالات في النصّ الواحد، إنّها تدعو إلى الانفتاح على كل الاحتمالات، وبهذا أتاح دريدا في حديثه عن الدلالة للقارئ "مطاردة الدلالة التي لا تنفك تهرب داخل النصّ الأدبي، وسبيله في ذلك غزو النصّ من داخله وإعادة تشكيله"[4].

الدلالة تستعصي على القارئ، إنها في حركية دائمة يغفل القارئ عنها، فهي حاضرة أحيانا، وغائبة أحيانا آخرى، والتفكيكية قائمة على" الهدم والبناء – على الحضور والغياب – على الوجود والعدم"[5]، فتقوم في البداية بتفكيك النصّ وتجزيئه مع إعادة تركيب ما فكك وجزئ في البداية، لنكون أمام نصّ من مستوى آخر ومنطلق جديد بعيد عن كل الثوابت

---

[1] - عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة، ص38 .

[2]- آمبرتو إيكو، التأويل بين السميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، 2004 ص124.

[3]- م . ن ، ص .ن .

[4]- عزيز نعمان، م.س ، ص44 .

[5]- فيصل الأحمر، معجم السميائيات، ص 343 .

والتقاليد الجامدة التي تقف ضد انفتاح الدلالة وتحصرها في معنى ومطلق" فالنصّ لا يحتوي على أي مدلول متفرد ومطلق ولا وجود لأي مدلول متعال [...]فكل دال يرتبط بدال آخر بحيث لا شيء هناك سوى السلسلة الدالة المحكومة بمبدأ اللامتناهي"[1].

في كثير من الأحيان نتوهم أننا وصلنا إلى دلالة نهائية، لكن ما هي إلاّ دلالة سطحية توصلنا إلى دلالة أعمق من الأولى وهكذا نكون أمام زخم من الدلالات غير المنتهية والمحكومة بالحركية وعدم الثبات.

وتقوم التفكيكية حسب دريدا "على التقويض والنقض والهدم الكلي للنصّ فالفجوات الموجودة في طيات المعاني والتراكيب السطحية للنصّ هي المعول الأساس لتدمير معناه الشمولي وتفكيك لبنياته المحورية"[2]، بما أنها تقوم منذ البداية بالهدم ثم تعيد بناء ما هدمته وفككته فلماذا لم تحاول مباشرة التوصل إلى ما لا نهائية الدلالة من خلال النظام الداخلي كما هو بدون خلخلته، فيمكن الوصول إلى تعدد التأويلات في النصّ الواحد من دون إعادة تركيب النصّ من جديد ، فقراءة النصّ الواحد بعدة مناهج تؤدي إلى تعدد دلالته وتأويلاته، ولهذا نجد أن الدلالة تتميز بالتشتت وعدم الاستقرار، فأحيانا حاضرة وأحيانا آخري غائبة، ومرات تطفو على السطح ثم ترجع لتغوص وبهذا يصعب النيل منها.

ينظر دريدا إلى النصّ على أنّه "آلة اختلافية مشَوشة ومشوِشة"[3]، وبما أن التفكيكية هدم وتفكيك فبطبيعة الحال يصيب القارئ تشوش حيث تكون الأمور بالنسبة إليه غامضة وغير واضحة و"لا تعبر بدال إلا بتوزيعه وتشتيته ولا تعبر عن مدلول إلا بتأجيله وإرجائه"[4].

نتوصل مما سبق إلى أن الدلالة عند هؤلاء سواء عند بورس، رولان بارت،جوليا كرستيفا وجاك دريدا غير نهائية وغير ثابتة،إنها عندهم في حركية دائمة، وهم يتفقون في

---

[1]- آمبرتو إيكو ، التأويل بين السميائيات و التفكيكية ص125 .

[2]- فيصل الأحمر ، معجم السيميائيات. ص341 .

[3]- عزيز نعمان، جدل الحداثة وما بعد الحداثة ، ص 48.

[4]- م . ن ، ص 49.

هذه النقطة من خلال ما توصلوا إليه في بحوثهم، إذ يستحيل الوصول إلى تأويل نهائي لأن النصّ سلسلة من الإحالات المتعددة، و كل واحد توصل إلى هذه النقطة بطريقته، و لكن المهم النتيجة التي هي "لانهائية الدلالة"، وإن حدث وإن استقر نصّ معين على دلالة نهائية فهذا قتل للنصّ. ثم إنّ السبب الذي يجعل الدلالة مستقرة ونهائية هو عدم قراءة هذا النصّ أو ذاك من وجهة نظر أخرى مختلفة حيث بقيت هذه الدلالة متداولة مدة من الزمن فأسندت إليها صفة النهائية.

4- الدلالة عند أصحاب جمالية التلقي :

يهتم أصحاب هذا الاتجاه بعنصر مهم أهمله أصحاب المناهج التي تعرضنا لها سابقا، وهذا العنصر متمثل في المتلقي الذي هو المسؤول عن إنتاج الدلالة وولادة جديدة للنصّ حسب رأي أصحاب هذا الاتجاه،ولهذا فإن جماليات التلقي "جاءت لتحرر النظرة النقدية من أسر النصّ والرسالة الفنية، جاءت لتعيد الأنظار إلى سياق العمل الفني وإلى مؤلفه وقد ركزت جهدها على عنصر المتلقي كونه البؤرة في تشكيل المعنى"[1].

بما أن المناهج الحديثة والنسقية تنظر إلى النصّ نظرة محايثة حيث الدلالة لا توجد خارج النصّ، فقد جاءت هذه النظرية كرد عليها حيث ترى أن المتلقي أو القارئ هو الذي يؤدي إلى إنتاج المعنى و تحديد دلالة النصّ.

من أصحاب هذه النظرية نجد ياوس وأيزر اللذان عملا على تطوير هذه النظرية من خلال المقولات التي جاءوا بها وكلاهما يتفقان على دور المتلقي في إنتاج المعنى، "فليس للعمل الأدبي أهمية في ذاته، وتبدأ أهميته من اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور وتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، وإن القارئ لا تتحدد وظيفته في فعل القراءة البسيطة والاستهلاكية، بل عليه أن يكون فاعلا بنسجه مع النصّ علاقات مختلفة من بينها جدلية السؤال والجواب"[2] .

القارئ لنصّ معين لا يتوصل إلى تحديد معنى هذا النصّ بواسطة القراءة الأولى أو المتسرعة البسيطة، بل يجب عليه أن يتفاعل مع هذا النصّ وينسج معه علاقات، ومن خلال الفهم أيضا،"فالمعنى هو حصيلة للتفاعل بين بنية العمل الأدبي و فعل الفهم"[3].

---

[1]- فيصل الأحمر ، معجم السميائيات ، ص 170 .

[2]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوريع ،ط1 ،عمان الأردن ، 1997،ص 144 .

[3]- بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول ...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط 1،الدار البيضاء المغرب، 2001،ص 35.

هذه النظرية تهتم اهتماما كبيرا بالفهم، لأنه السبيل إلى الوصول إلى الدلالة "فترى أن الفهم ، وليس القراءة أو تأويل الرمز أو الشيفرات، هو عملية وظيفية لأنها عملية تسهم إسهاما فاعلا في بناء المعنى الأدبي"[1].

يمثل المتلقي في هذا الاتجاه بنية مركزية، فعامل الفهم لديه، أضف إليها المعطيات التي يقدمها النصّ ينتج عنها معطيات جديدة تسهم في بناء الدلالة، فهذه النظرية "فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل، وإعادة الاعتبار إلى(القارئ) أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي"[2].

أصبح دور المتلقي دورا هاما، حيث أضحى يشارك في عملية الإنتاج وذلك من خلال إدراكه لهذه البنية واستيعابها استيعابا جيدا، من خلال الحوار مع النصّ ومناقشته،"حيث صارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النصّ بوساطة فعل الفهم والإدراك ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته، مما يجعله قادرا على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النّص وبنية التلقي"[3].

يؤدي التفاعل مع النصّ إلى توالد الدلالة وتعددها، مما يؤدي إلى التأويلات والإحالات مما يجعل النصّ دائم الانفتاح ومتعدد الدلالات، وهذا ينفي القول القائل بأن المعنى كامن في النصّ، وهذه النظرية بينت عكس ذلك "فالمتلقي بفاعلية الفهم قادر على تشقيق وجوه نهائية لمعنى النصّ بإعادة بنائه وإنتاجه وتلقيه"[4].

كان لياوس دور مهم في هذه النظرية، فكانت له مقولات ساهمت في تطويرها "فحاول أن ينظر إلى تطور الأدب من زاوية المتلقي وعلى أساس من آرائه، وتفسيراته وهذا

---

[1]- بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول ...وتطبيقات، ص 42 .

[2]- م. ن ، ص33 .

[3]- م . ن ، ص 52.

[4]- م . ن ، ص21 .

من خلال ما يسمى أفق التوقعات"[1]. فالقارئ عند ياوس هو الذي يمدنا بالمعنى والدلالة من خلال فهمه وحواره مع النصّ ومناقشاته، والقارئ لدى ياوس يجب أن يعود إلى القراء السابقون الذين درسوا المدونّة نفسها ومن خلال هذه الدراسات السابقة بالإضافة إلى دراسته هو يتمكن من تحديد الدلالة أو تأويلها.

"أما مصطلح "أفق التوقع " فيقصد به "ياوس"المسافة القائمة بين النصّ والقارئ واجتياز هذه المسافة يتطلب أن ينصبّ الاهتمام على عملية التلقي بدلا من المؤلف أو النصّ أو التأثيرات الأدبية الجانبية . وعملية التلقي تبدأ في رأيه من زمن كتابة النصّ مرورا بتاريخ تلقيه وانتهاء بتأويله"[2].

القارئ عند تحليله لنصّ ما تكون لديه بعض المعطيات السابقة المتعلقة بهذا النصّ وبذلك إما أن يكون توقعه صائبا أو يصاب بالخيبة حيث لا يوجد تطابق بين المعطيات السابقة والمعطيات الجديدة فقد" نبه ياوس على مفهوم (تغير الأفق)أو بناء (الأفق الجديد) باكتساب وعي جديد يدعوه بالمسافة الجمالية أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد وهذا هو الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات أو الانزياح عمّا هو مألوف"[3].

إن اصطدام القارئ بتوقعات جديدة وغير مألوفة تؤدي إلى ولادة أفق جديد ينحرف عن الأفق الأول وينزاح عنه وبذلك تكون ولادة عمل جديد ومعنى جديد مغاير للأول ومنفتح عنه.

---

[1]- فيصل الأحمر ، معجم السميائيات ، ص174 .

[2]- م .ن ، ص .ن .

[3]- بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص46 .

يتعلق أفق الانتظار عند ياوس "بدراسة تطور النوع الأدبي، وهو يقيم صلة بين هذا التطور وتاريخ الأدب حيث يعتقد أن مجموعة التفسيرات التي ترافق الأعمال وتراكمات الفهم التي ينجزها المتلقي عبر التاريخ، إنما تؤدي إلى تطور النوع الأدبي"[1].

أفق الانتظار عند ياوس مرتبط بالدراسات التاريخية السابقة وإدراك المتلقي، وهذا التفاعل يساهم في إنتاج الدلالة و"العلاقة بين الأدب والقارئ تشتمل على دلالة جمالية وتاريخية وهذه الدلالة أول ما تعتمد عليه أنه بعد المرة الأولى من القراءة يقارن القارئ قيم العمل الجمالية مع أعمال أدبية مقروءة من قبل"[2].

القارئ عند ياوس ملزم بالعودة إلى القراءات السابقة التي هي بمثابة مطية تساعده على تحرير إبداع جديد مختلف عن العمل الأول،"فالنبض التاريخي للعمل الأدبي،لا يقبل دون الاشتراك الحيوي الفعلي للقارئ، فبواسطته يتغير منظور العمل التجريبي والنظرة المختلفة لعمل المؤلف"[3].

الرجوع إلى المعطيات السابقة ليس دائما موافقا لتوقعاتنا، فهناك خيبة الانتظار وهذه الخيبة يصاب بها المتلقي عندما لا تتطابق توقعاته مع الدراسات التاريخية السابقة ومفهوم خيبة الانتظار هو"مفهوم يشيّده المتلقي لقياس التغيرات أو التبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ"[4].

هذه الخيبة تؤدي إلى فتح مجال التأويلات، وبذلك تعدد دلالات النصّ وعدم استقراره على معنى واحد مما يجعله في حيوية وديمومة.

---

[1]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 140.

[2]- م . ن ، ص 142.

[3]- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النصّ الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة ،1999، ص106.

[4]- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول ...وتطبيقات ، ص 47.

إلى جانب ياوس نجد أيزر الذي ساهم في تطوير نظرية التلقي ويعطي بدوره الأهمية للمتلقي، ويشترك مع ياوس في رؤيته أن الدلالة نتاج تفاعل بين النصّ والقارئ، كما أعطى للمتلقي مكانة مهمة في النصّ الأدبي لأنه المسهم في بناء الدلالة.

من المقولات المهمة التي طرحها أيزر في هذه النظرية هي "القارئ الضمني" الذي هو "قارئ مفترض، متخيل يخلقه النصّ لنفسه، وهو يختلف عن القراء الذين حددتهم القراءات البنيوية والأسلوبية، في كونه ليس حقيقيا، إنّه يتمثل في مختلف البياضات والنقاط وغيرها من الإضافات المحاطة بالنصّ"[1] .

هذا القارئ إذن ليس حقيقيا وغير موجود فعليا، بل من وحي المؤلف، وكامن في البنية النصية، وهذا القارئ يختلف عن قارئ ياوس في كون قارئ ياوس قارئ حقيقي يرصد القراءات السابقة ويقارنها مع التي يجريها هو، أما قارئ أيزر فهو" متلق افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمن في النصّ، في شكله، وأسلوبه"[2].

إن هذا القارئ ليس بقارئ عادي مبدع يساهم في إعادة إنتاج النصّ وتكوينه من جديد وهو مدرك لما يحتاجه المؤلف، وعلى هذا يرى ولفجانج أيزر أن " المؤلف في حاجة مباشرة إلى تعاون من القارئ المدرك للإبداع، كما يرى أن النصوص الأدبية تحتوي دائما على فراغات لايملؤها إلا القارئ"[3] .

المؤلف عند كتابته لعمله يترك هذه الفراغات والبياضات عمدا لأنّه يعرف أنّ هناك قارئا معينا سيأتي ويكمل هذه الفراغات وبذلك يصبح المعنى كاملا ومحددا.

---

[1]- ينظر: فيصل الأحمر، معجم السميائيات ، ص175 .

[2]- ينظر : ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص148 .

[3]- عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل وقراءة النّص الأدبي ، ص93 .

كما نجد أيزر يؤمن " بحتمية دور القارئ بوصفه مشاركا أساسيا في بناء النصّ ويرى أنّه لكي يكون الإبداع ذاتيا نابعا من الرواية، فإن المؤلف يحتاج إلى معاونة مباشرة من الشخص الذي يدرك هذا الإبداع وهو ما نسميه القارئ"[1].

من خلال هذا القول نصل إلى أن أصحاب هذه النظرية يدمجون المتلقي في عمل المؤلف، حيث لا يكتمل المعنى إلا بوجود قارئ يتحاور مع هذا النصّ، و يغوص في عالمه الاحتمالي فكل عمل بدون قارئ ناقص .

والقارئ الضمني "مفهوم إجرائي ينم عن تحول التلقي إلى بنية نصية نتيجة للعلاقة الحوارية بين النصّ و المتلقي ويعبّر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النصّ"[2]، ومن خلال هذه العلاقة والتفاعل بين البنية النصّية وبنية المتلقي يولد معنى جديد من خلال التأويلات والإحالات المتعددة، وعندما يقوم المتلقي بملء تلك الفراغات وسد تلك الفجوات يقوم بإنتاج بنية نصّية جديدة ومعنى جديد.

واهتم أيزر " بقضية بناء المعنى وطرائق تفسير النصّ، من خلال اعتقاده أنّ النصّ ينطوي على عدد من الفجوات (Lacunas) التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج"[3].

هذه الفجوات تركت عمدا من قبل المؤلف و هي عبارة عن إشارت تساعد المتلقي على التوصل إلى المعنى أو تحيله على طريقة أو طرق الوصول إليه. و"الشيء الخفي يحرض القارئ على الفعل، ويكون هذا الفعل مضبوطا بما هو ظاهر ويتغير الظاهر بدوره عندما يخرج المعنى الضمني إلى الوجود وكلما سد القارئ الثغرات بدأ التواصل"[4].

---

[1]- ينظر: عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التوصيل وقراءة النّص الأدبي ، ص 124.

[2]- بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي أصول...تطبيقات ، ص 51.

[3]- عبد الناصر حسن محمد، م.س، ص 122 .

[4]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 158 .

إنّ عمل القارئ ليس فقط سد هذه الثغرات وربطها مع النصّ، بل"إنّه كذلك يدفع إلى جعلها تؤثر وتغير بعضها البعض[...]وتنظم بنية الفراغات هذه المشاركة، وفي الوقت نفسه تبين العلاقة الوثيقة بين هذه البنية والقارئ"[1].

إن هذا التأثير والتغيير في البنية النصّية هو الذي يدفعها إلى منحى آخر مغاير تماما لما كانت عليه وذلك بفعل هذه العلاقة بين النصّ والمتلقي .

نجد أيزر يصر على عنصر الفهم الذي يسهم إسهاما كبيرا في إنتاج المعنى، فنجده يحذر من " أن تكون القراءة عملية كشف عن المعنى، وإنما هي عملية جعل الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه ، أي أن الفهم هو عملية بناء المعنى وليس الكشف عنه"[2].

إن الفهم مهم للقارئ لأنه المنحى الصحيح الذي يؤدي به إلى التفسير ثم الوصول إلى الدلالة، فالنصّ الأدبي لا يتطور إلا من خلال القراءة، والقراءة تكون بواسطة التلقي"فالنصّ الأدبي لا يتطور بإرادة المؤلف وحده، كما أنّه ليس بنية منعزلة ومستقلة تشكل نسقا منفردا بل إن قضية تطور الأنواع الأدبية تخضع لمؤثر كبير، وهو المتلقي الذي يطرح باستمرار أسئلة متجددة على النصّ الأدبي"[3].

صحيح أن العمل الأدبي يتكون من ثلاثة عناصر المؤلف/العمل الأدبي/القارئ لكن العنصر الثالث هو الذي يسهم إسهاما كبيرا لأنه يشارك في عملية الإنتاج وهو عنصر فعال داخل النصّ الأدبي ، فهو يمثل طاقة متجددة تعمل على تأويل النصّ وإعادة إنتاجه.

---

[1]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص 158 .

[2]- م.ن، ص123 .

[3]- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النصّ الأدبي، ص 117 .

5-الدلالة عند الشعراء النقاد الجزائريين المعاصرين:

استطاع الشعراء الجزائريون أن يواكبوا المناهج الحديثة، وينسجوا على منوال القصائد الحديثة والمعاصرة، حيث تجاوزوا فيها المألوف والعادي، وحرروا الكلمة من قيدها الذي يأسر المعنى، فأصبح شعرهم يتسم بالغموض والتعدد والاختلاف واللامحدود فأصبحت لغتهم لغة منزاحة ومنحرفة عن التقاليد والقواعد التي اعتادوا عليها، فأصبح النصّ يقول أكثر من معنى واحد، وهذا بتعدد التأويلات والقراءات التي تقام له .

الشاعر الجزائري، على غرار الشعراء العرب، استطاع أن يجذب القراء من خلال تلك الانزياحات التي يحدثها في نصّه، فيعطي للكلمة أكثر من معنى ويصبح النصّ مزودا بطاقة متفجرّة من المعاني والدلالات.

وصف بعض الشعراء الجزائريين المعاصرين هذه الأمور وآمنوا بها وطبقوها في قصائدهم ودواوينهم الشعرية، يقول الشاعر فاتح علاق واصفا الشعر:" الشعر مفتاح للدخول إلى المتسع الفسيح واللانهائي، وهو مفتاح سحري له مداخله الخاصة فينا، وفي ما حولنا، كل قصيدة أجنحة، وكل كلمة ريشة تحمل الروح إلى فسحة في اللانهائي"[1]. إن عالم الشعر عند فاتح علاق عالم غامض ولا نهائي يتسم بالتعددية واللانهائية، فليس كل واحد يفهم هذا العالم ويصل إلى معناه الحقيقي، فلا يسمح بولوج عالمه الداخلي بسهولة، وإنما يستعصي علينا الأمر ويضع لنا عوائق، لهذا يرى يوسف وغليسي أن " النصّ قناة لغوية مشفرة، لابد لها من مفتاح سري، لا غرابة في أن يكون مالكه هو النّاص نفسه، ولا ضير عليه أن يلقي به إلى المتلقي دون أن يقيده بما ينغّص عليه طقوس السهرة الجميلة ويسلبه تحكيم ذوقه الفردي في برامج هذه القناة العمومية"[2].

---

[1]- فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، دت، ص5 .

[2]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ط1 ،دار بهاء ، قسنطينة ، 2000، ص7 .

على القارئ أن يعرف كيف يقرأ النصّ و كيف يصل إلى عمقه لكي يتمكن من الوصول إلى الدلالة التي يحتويها، فالقراءة السطحية لا تفيد ولا تأخذنا إلى أبعد مدى، وهذا صورة من صور الحداثة الشعرية وكذلك الابتعاد عن القديم لعادي وإفراغ الكلمة من الموروث القديم والتقليدي واشباعها بطاقة متفجرة وبعلاقات غير مألوفة، وبهذا تصبح الكلمة متمردة غير خاضعة لسلطة معينة أو قانون ما حتى على المؤلف الذي ركبّها وأدخلها في نظام العلاقات، حيث لم تعد له سلطة على هذه الكلمة المتمردة المستعصية، وهذا التمرد والاستعصاء يطلق عنان المعنى ويصل إلى أبعد نقطة."فالمعنى قيمة حرة[...]لا يقوى بطن الشاعر على حبسه ومنعه، وبطن القارئ أولى به ولاشك "[1]، فالمعنى حر طليق لا أحد يستطيع منعه و حبسه، والقارئ هو الذي يكتشف هذا المعنى ويعمل على تأويله ويفتح له الباب واسعا ليتدفق بالدلالات الكثيفة واللانهائية.

تأثر الشعراء الجزائريون بمقولات جماليات التلقي، حيث نجد من يعطي الأهمية للقارئ أو المتلقي لأنه المسؤول عن انبثاق الدلالات والمعاني، ويعطي لها بعدا آخر مخالف للبعد الأول، وليس للشاعر سلطة لإيقاف هذا المتلقي، لأن المؤلف لم يعد مسؤولا عن هذا النّص ، وقد كان للشاعر يوسف وغليسي رؤية في هذا الأمر حيث يقول:"وما كان لشاعر (وقد أصبح قصيدة) أن يتدخل بين عصا النصّ ولحاء القارئ، إلا كما يتدخل الوالد في شؤون ابنته التي استقلت بزوجها وبيتها"[2].

صحيح أن المؤلف هو الذي أنتج العمل الأدبي وأخرجه إلى النور؛ لكن في اللحظة التي يصدر فيها هذا النصّ سينفصل المؤلف عنه انفصالا تاما ولا دخل فيه إلا في أمور شكلية بسيطة، "فالكلمات في الشعر لا تخضع لأوامر الشاعر بل تتمرد عليه، تأكل من لحمه وتشرب من دمه، ولكنها لا تصنع إلا مجدها على أنقاضه"[3].

---

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص6 .

[2]- م . ن ، ص7 .

[3]- فاتح علاق، الجرح والكلمات، دار التنوير للنشر والتوريع ، الجزائر، 2008، ص4 .

يصرح الشاعر فاتح علاق في مقام آخر أن: "في الشعر تخرج الكلمات من أكنانها إلى فضاء واسع، تبحث عن روحها من خلال التقائها بكلمات جديدة في طريق الشّعر،إنها طيور مهاجرة لا تريد العودة إلى وكورها بعد أن تحررت من قاموسها، بل تبحث عن أفق جديد، وطبيعة مغايرة، فهي تعد بقبس لا يخبو ضوءه، وإشاعات تتفجّر بدلالات لانهائية."[1]، عندما نضع الكلمات في علاقات جديدة مغايرة، تعطي لنا أفقا جديدا يختلف عن الأفق السابق، وتمدنا بدلالات جديدة ما كنا عرفناها أو توصلنا إليها، فالكلمات تبحث دائما عن الحرية والاستقلالية لتعطي أكثر ما لديها وتقوم دائما باستغلال الفرص المتاحة لها لتقدم لنا مصدرا ثريا متفجرا بالطاقات، وما يبرر ابتعاد الكثير عن الشعر واقبالهم على النثر هو كون لغة الشعر لغة إيحائية، غير مباشرة ومنزاحة ومستعصية عكس لغة النثر التي تتسم بالوضوح والمباشرة.

من الشعراء الجزائريين الذين يدعون إلى الخروج عن المعيار وتخطي الحواجز القديمة، نجد عبد الله حمادي حيث يقول: " التعسف في اللغة الشعرية الحداثية ضروري من طرف الشاعر، لأنه أحد العلامات لتخطي حاجز المعيارية والانحراف بها عن القاعدة العامة، لذا نجد أسلوب الشاعر الحداثي يلح على استعمال القطع والوقف والسكت والعود على البدء، كمقوم دائم من أجل إلغاء رتابة التسلسل الفكري"[2].

الخروج عن المعيار وخلق لغة تعسفية منزاحة وغامضة عامل من عوامل الحداثة الشعرية التي تعطي بعدا آخر للشعر وتنطلق به منطلقا بعيد المدى."فالشعر الحقيقي في هذا المجال كثيرا ما يعاكس النسقية ويمارس المنافرة البلاغية لتشيكل أنماط جديدة من البدائل والأنساق"[3].

---

[1]- فاتح علاق، الجرح والكلمات، ص3 .

[2]- عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى ،ط1 ، دار الألمعية للنشر والتوزيع ، قسنطينة ،2011 ،ص 11 .

[3]- م.ن، ص.ن .

الشعر الجديد مخالف إذن للشعر القديم سواء في لغته أو في شكله أو في أساليبه، وفي رؤيته، واستخدامه أيضا للأساليب البلاغية يؤدي به إلى أن يكون على صورة جديدة تصاغ بطريقة جمالية مختلفة تجذب القارئ وتستهويه، ولهذا قام الشاعر " بأكبر ثورة عرفها تارخ الشعر فعمد إلى كسر العلاقات المنطقية والقرائن اللازمة المتواجدة بين المشبه والمشبه به، إلى أن استحالت العلاقة متنافرة[...] وقد سنحت هذه المرافقة للشعر الحديث بأن يحفل بصور فنية جديدة طلعت أول ما طلعت على المتلقي بمثابة صدمات."[1]

الولوج إلى عالم جديد بكل ما فيه وإحداث قطيعة مع كل ما هو معروف ومتداول يربك المتلقي ويجد نفسه أمام صدمات تصيبه بالحيرة، صدمات وحيرة مكنتاه من أن يكتشف هذا العالم المتجدد، المختلف، المنحرف، والمتشتت فقام بكسر كل العلاقات لتكون بداية لتكوين جديد يستطيع بها الدخول إلى هذا العالم الداخلي العميق المتسم باللانهائية والتعددية، " فتتحول الكلمة الشعرية فيه إلى موت وانبعاث في آن واحد وإلى هدم وبناء متواصل النزاع"[2].

إضافة إلى ما سبق، نجد في النصوص النقدية للشعراء الجزائريين حديثا عن الدلالة التي توجد في البنية النصّية العميقة، ولا نتمكن من استخراجها من أول قراءة لعدم وضوح هذا الشعر، واتسامه بالغموض الذي يمثل طاقة إيجابية تنفجر في أي وقت، وهو دليل على كثافة الدلالة وقوتها، وهذا عبارة عن "نتاج مفاهيم خفية ودرجة الخفاء فيها يكون بمقدار الضبابية المعتمة عليها فيتوصل فيها الغموض إلى أن يتعذر حتى على قائله لكنه يبقى مشدودا إليها بالانفعال الإحساسي فقط"[3].

الشعر إذن عالم منغلق لا ينفتح بسهولة، يصعب فهمه وقبض دلالته، ولكن يترك لنا مؤشرات تدلنا على طريق هذه الدلالة أو المعنى، ولهذا يرى عبد الله حمادي أنه لكي

---

[1]- عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، دار البعث، قسنطينة، 1985، ص 39 .

[2]- عبد الله حمادي ، البرزخ والسكين ، دار هومة ، الجزائر، دت ، ص 7.

[3]- ينظر: عبد الله حمادي ، تحزب العشق يا ليلى، ص19 .

تتحقق للقصيدة شعريتها المنتظرة " ينبغي أن تكون ملاءمتها الدّلالية مفقودة شأنها في ذلك شأن الحفريات التي كثيرا ما يسبقها المؤشر أو العلامة قبل أن يحصل هاجس الظّفر بشيء جديد لأن الشعر في جوهره لا ينجم عن الأفكار بقدر ما يصنع من حفيف الكلمات كوجه من وجوه التحدي لمقاصد العقل"[1].

الدلالة في النصّ غير واضحة، ولكن يترك لنا النصّ ثغرات ومؤشرات تبين أن ثمة دلالة خفية وراء هذه المؤشرات وتكون بمثابة دليل يدلنا على الطريق المؤدي إليها.

يستمر عبد الله حمادي في وصف رؤيته لهذا الشعر فيقول:" أن وظيفته الجوهرية[الشعر] هي الإيحاء وليس المطابقة، إنّه السمو بتعبيرية الأشياء والسعي إلى إحداث عملية تشويش في قاموس اللغة حين تسند صفات لأشياء غير معهودة تربك القرائن بين المسند والمسند إليه"[2].

بعدما كان الشعر القديم يتسم بالوضوح والمباشرة والمطابقة، أتى الشعر الجديد ليقلب الموازين رأسا على عقب، فحدث تغير جذري على مستوى الشعر الذي يتسم بالإيحاء وعدم المطابقة، وهذا الإيحاء وعدم التطابق في العمليات الإسنادية والبلاغية هو الذي أدى إلى الانزياح وخلق فهم جديد وتأويل جديد يؤدي إلى تعدد الدلالة التي أضحت دينامية تأبى التوقف والاستقرار.

ونجد عبد الله حمادي يتساءل عن هذا الشعر ويقول:" ماذا أقول عن الشعر أهو سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده، أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف ومرادفة للخلق على غير منوال سابق؟ إنّه في أبهى تجلياته الكلام المصفى المتألّق، وهو خرق للعادة ومحاولة

[1]- عبد الله حمادي، أنطق عن الهوى، ص 11 .

[2]- عبد الله حمادي، البرزخ و السكين، ص 6 .

مستمرة لهدم الاحتذاء، وقد جرى العمل في ممارسته من قبل الشعراء مجرى قلب العصا الحية، إنّه تشكيل جديد للسّكون بواسطة الكلمات"[1].

الشعر هو إحساس وشعور بالإضافة إلى أنّه مجموعة من الانفعالات التي تتحول إلى كلمات تحمل معاني ودلالات مكثفة، وهو كسر للمألوف وخروج عن الطريق المعهود وكذلك هو هدم وبناء، موت وإحياء في الآن نفسه حيث يجعل المتلقي حائرا ومشتتا وبذلك يبحث عن طريقة أو عن مفتاح لولوج عالم النصّ لكي نصل إلى نصّ جديد مختلف، وبذلك يكون نقطة انطلاق لبداية تأويل جديد، وبناء مختلف وبهذا يتسم هذا النصّ بالاختلاف والتشتت والتعدد واللاستقرار، وهذه هي ميزة الشعر الجديد والتي استطاع الشعر الجزائري أن يصل إليها و يقف عندها.

[1]- عبد الله حمادي، تحزب العشق يا ليلى، ص 19 .

6- الشعر الجديد وتوالد المعنى والدلالة:

بما أنني بصدد تحليل مدونة شعرية أردت أن أتحدث عن الشعر وعن كيفية توالد المعنى فيه، وخاصة الشعر الجديد الذي يعد مطية لـ:"تجاوز السطح، الغوص في الأشياء وراء ظواهرها، حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويته وبكارته وطاقاته على التجديد وأن نتحد معه"[1]، من هنا يتبين لنا أن المنطلقات السابقة والمبادئ التي تعرضنا لها سابقا هي نفس منطلق الشعر الجديد، حيث بدأ من نفس النقطة، فلكي نتوصل إلى تفجير الدلالة وفتح مجال التأويل يجب أن ننصرف عن السطح، لنغوص إلى الداخل ونبتعد عن القراءة السطحية التي تحصرنا في المعنى المباشر للدلالة، "علينا في الشعر أن نخرج الكلمات من ليلها العتيق، أن نضيئها، فنغير علائقها ونعلوا بأبعادها"[2]، وهذا من خلال الانتقال من التقرير إلى الإيحاء، أو من المباشرة إلى غير المباشرة، لأن التقرير والمباشرة يقتلان الكلمة ولا يتيحان لها المجال لأن تقول ما تستطيع قوله، فلا يجب حصر الكلمة في مجال معين، بل يجب أن نستسلم لها ونتركها كي تعلو بنا إلى مدلولاتها المختلفة.

إن الأدب في الواقع "سيرورة إنتاجية تفاعلية غير خاضعة بجانب دون الآخر أو على الأصح هو تجربة دينامية تساهم فيها أطراف متعددة لا عن طريق التحكم والهيمنة التامة ولكن عن التفاعل، وهذه الأطراف هي المؤلف والنصّ والقارئ"[3].

بما أن النصّ ينتجه مؤلف و يستهلكه قارئ، فلا شك أن نجد علاقة وتفاعل بين هذه العناصر الثلاثة، فالمؤلف من خلال كتابته لهذا النصّ ينتج دلالة،وهذه الدلالة تختلف باختلاف القراء وتختلف التأويلات وتتعدد الدلالات، فيصير هذا النصّ في إنتاجيةوتفاعل

---

[1]- أدونيس، زمن الشعر، ص 153 .

[2]- م . ن ، ص 157 .

[3]- حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص 6 .

دائم، لأن من طبيعة الشعر" الذي هو نبوة ورؤيا وخلق أن لا يقبل أي عالم مغلق نهائي وأن لا ينحصر فيه بل يفجّره ويتخطاه، فالشعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له"[1].

فالشعر مثل جميع الأجناس الأدبية إذا فتحنا له المجال سار إلى عالم آخر غير محدود ومنفتح، أما إذا قيد وحصر ولم يترك له المجال، فيبقى مراوحا مكانه، ولن يسير بنا إلى عالم آخر، وللغة دور في هذا، فعليها " أن تساير تجربة الشاعر بما فيها من التناقض و الغنى والتوتر، وهو في ذلك يفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة التقليدية ويملؤها بشحنة جديدة تخرجها من إطارها العادي ودلالتها الشائعة"[2]، أي الخروج من التقرير إلى الإيحاء وهذا الخروج يعد من سمات الشعر لأن لغته " تبتعد عن التقريرية، وأسلوبه ينأى عن المألوف فإذا اعتبرنا اللغة العادية هي اللّغة الإيضاح ،فالشعر الجديد هو بمعنى ما فنّ جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله"[3]. فالشعر الجديد لا ينقل إذن الواقع كما هو ولا يستعمل لغة مباشرة مألوفة، بل يستخدم لغة غير لغتنا العادية، لغة منزاحة وغامضة رمزية فتصبح إبداعا جديدا، فنرى " القصيدة اكتشافا لما لم نراه و لم نشعر به أبدا"[4]. وسنجد أنفسنا دائما أمام خلق جديد، إذا ما عرفنا كيف نستخدم الكلمات وكيف نشحنها بغير دلالتها المباشرة، وإعطاؤها دلالات مختلفة، وعدم حصرها في معناها القديم؛ لأن هذا يحصر الإبداع ويضيقه، مما يؤدي إلى قتل الملكة الإبداعية شيئا فشيئا.

الغموض وعدم الوضوح في الشعر هما اللذان يولدان الرغبة في متابعة اكتشاف ثورة اللغة المنزاحة والمنحرفة " فإدراك الشعر إدراكا كاملا يفقدنا هذه المتعة، ذلك أن الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة ولذلك هو قوام الشعر"[5].

---

[1]- أدونيس، زمن الشعر ، ص 197 .

[2]- م . ن ، ص 176 .

[3]- كريمة حميطوش، تولد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف، ص 45 .

[4]- أدونيس، م.س، ص 159 .

[5]- م. ن ، ص160 .

الشعر الجيد هو الشعر الغامض غير المألوف، لأنّه يمكننا من معرفة أشياء جديدة وهو ينقل الأشياء بطريقة جديدة غير التي ألفناها وتعودنا عليها حيث إن القصيدة تعني أكثر مما يقوى الكلام على نقله وهذا لأن لغتها إيحائية دلالية وغامضة.

7- التكثيف الدلالي : أسبابه وأدواته

هناك أسباب عديدة ساهمت في تكثيف الدلالة وزادت من غنى القصيدة وثرائها، ومن بين هذه الأسباب: الرمز، الغموض، الفنون البلاغية، التي أدت إلى انحراف الدلالة ومنحها بعدا دلاليا جديدا.

أ- الرمز:

يعد الرمز من أكثر الظواهر توظيفا في النصوص الأدبية، لما له من دلالة إيحائية وغير مألوفة، وهو "مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا"[1]. وعلى الشاعر الذي يرغب في توظيف الرمز، يجب أن يتميز بتجربة وثقافة واسعة لكي يحمل هذا الرمز مغزى و دلالة معينة تفيد النصّ و القارئ.

والرمز هو من عناصر التعبير حيث لا يواجه الفكرة مباشرة وإنّما يخاطبها بطريقة غير مباشرة، وهذا ما نسميه الخروج عن المألوف، وقد " أصبح الرمز ظاهرة فنية أساسية من ظواهر القصيدة الحديثة [...] وقد أدخل تغييرا كبيرا على شكل ومضمون الشعر العربي"[2].

والرمز المستخدم يكون له معنى محددا ومرتبطا بسياق معين، وهذا من واجب الشاعر المعاصر حيث" يقوم بخلق السياق الخاص الذي يناسب الرمز، وغير ذلك يصبح رمزا رياضيا أو لغويا"[3].

المتلقي الذي يفهم الرمز والسياق الذي وضع فيه، يفهم الدلالة التي يؤديها ويوحي إليها، وخلق السياق المناسب للرمز يطور من معنى هذا الرمز ويحمّله بدلالات فكرية جديدة، واستخدام الرمز يختلف من شاعر إلى شاعر آخر، فيمكن أن يستخدم شاعر ما

---

[1]- عزدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، دار الفكر العربي، ط3، دت، ص 198 .

[2]- جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالي، جامعة ديالي، كلية القانون والعلوم السياسية، العدد الثاني والخمسون 2011، ص 10 .

[3]- ينظر: عزدين اسماعيل، م.س، ص200 .

الرمز في سياق معين، ونجد شاعر آخر يستخدم نفس الرمز ولكن في سياق مختلف تماما عن السياق الأول، وهذا ما يعطي للرمز ليونة ودلالة مختلفة ومغايرة، والشاعر المعاصر"حين يستخدم الرموز– ومهما تكون هذه الرموز ضاربة بجذورها في التاريخ– لابد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة، وليست راجعة لا إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها"[1].

ترتبط الرموز باللحظة الآنية التي استعملت فيها حتى ولو كانت لها دلالة أخرى عبر الزمن وهذا ما يؤدي إلى حمل دلالة جديدة.

ومن الرموز التي يستخدمها الشعراء المعاصرون، تلك المتعلقة بالموروث القديم والحكايات وتتمثل، بشكل خاص، في:" السندباد وسيزيف وتموز وعشتروت وأيوب وهابيل وقابيل وأينياس والخضر و عنتر وعبلة وشهريار..."[2].

يعيد الشاعر المعاصر استخدام الرموز القديمة بدلالة جديدة، ولكن نجد رموز جديدة يخلقها الشاعر لنفسه حتى ولو كانت كلمة عادية فإنّه ينقلها إلى مستوى آخر غير مألوف، وبهذا يكون لكل شاعر رمزه الخاص الذي ابتكره، ونجد هذه الرموز الخاصة تنقسم إلى نوعين:" نوع يرتبط بعناصر طبيعية كالمطر، والبحر، والنجم والناي، ونوع يرتبط بالأماكن ذات المدلول الشعوري الخاص كدنشواي، وجيكور وبورسعيد، وأوراس"[3].

والشاعر المعاصر في تعامله مع هذه الرموز أراد أن ينقلها من مدلولها المعروف المتداول إلى مستوى آخر حيث، وذلك عن طريق انفعالاته وأحاسيسه، وهكذا يمنح " تلك الألفاظ الواضحة في دلالتها معنى رمزيا يرتفع باللحظة الاعتيادية إلى مستوى التأمل والاستبطان، وتلك هي سمة الإبداع"[4]، وكدليل على هذا نأخذ مثالا عن الرمز الخاص

---

[1]- ينظر: عزدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص 199-200 .

[2]- م. ن ، ص 202 .

[3]- م . ن ، ص 216 .

[4]- جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، ص 20 .

الذي انتقل من دلالة عادية إلى دلالة رمزية مكثفة وهذا الرمز هو رمز الناي وهو "رمز خلقه خليل حاوي وارتبط به [...] وجعله رمزا لأسباب الأسى الذي يعتصر نفسه، رمزا للقيود العاطفية التقليدية التي تشل خطوته وتعوقه على الانطلاق إلى آفاق التجربة البكر، ثم يصبح الناي رمزا لكل القيود والتقاليد البالية"[1].

نقل خليل حاوي مدلول كلمة عادية ومألوفة إلى كلمة رمزية، حيث عمل على إثرائها وشحنها بدلالة جديدة غير مألوفة ولا محدودة، وقد تأخذ هذه الكلمة معنى آخر عند شاعر آخر لأن " الرمز إذا تجمد عند مغزى بعينه فقد قيمته الشعرية"[2].

يختلف الرمز من قصيدة إلى قصيدة ومن شاعر إلى شاعر، وهنا يتبين دور الرمز في أنّه ليس تثبيت الكلمة في معنى واحد، وإنما إعطاء هذه الكلمة أكثر من معنى، أي إثرائها واتسامها بالحيوية والدينامية، وبذلك تجذب القارئ وتهزه وتثير لديه رالغبة في اكتشاف هذا الرمز.

إن الرمز في آخر الأمر عامل من عوامل تكثيف الدلالة، وهذا ما يبرر توظيفه بكثرة في القصيدة العربية المعاصرة ويلجأ إليه الشاعر لأنه يؤثر على القارئ،واختبار ثقافته وتجربته ومدى قدرته على الفهم.

---

[1]- عزدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 219 .

[2]- م . ن ، ص 220.

ب- الغموض:

يعد الغموض سمة من سمات القصيدة المعاصرة، وهي سمة مميزة لها عن القصيدة القديمة التي كانت تتميز بالوضوح، والغموض يفصح عن الدلالة الخفية الموجودة في العمق أو في البنية الداخلية للنصّ على غرار الدلالة المألوفة التي نكتشفها مباشرة بدون عوائق.

تحتاج القصيدة المعاصرة إلى لغة جديدة تستطيع بها التعبير عن دلالاتها وظواهرها وبهذا أدرك الشعراء المعاصرون" أنه من غير المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة لقد أيقنوا أن كل تجربة لها لغتها، وأن التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة "[1].

وهذه الظاهرة موجودة بكثرة في الشعر، حيث كان "الشعر الجديد يتسم في معظمه، بخاصة في أروع نماذجه ،بالغموض"[2]. ولكي نفهم هذا الشعر يجب أولا فك هذا الغموض وتأويله للوصول إلى الدلالة الخفية .

إن شيوع ظاهرة الغموض في الشعر الجديد" دليلا على أن هذا الشعر حاول التخلص من كل صفة ليست شعرية، والاقتراب من طبيعة الشعر الأصيلة"[3]، نتوصل من خلال هذا القول، إلى أن الغموض من العناصر الجمالية للشعر، و الشعر الأصيل هو الذي يتميز بهذه الصفة.

هناك من لا يفرق بين الغموض والإبهام أو هناك من يراهما نفس الشيء أو نفس المعنى،"فالإبهام لا يمثل أي صفة فنية على الإطلاق ومن السهل أن نعده صفة سلبية في الشعر، أما الغموض في الشعر لا يمكن النظر إليه على أنه مجرد صفة سلبية، أي أنه إخفاق

---

[1]- عزدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، ص 174 .

[2]- م. ن ، ص 187 .

[3]- م . ن ، ص 188 .

من جانب الشاعر في الوصول إلى حالة الوضوح التام، وإنما هو صفة إيجابية أو مجموعة كاملة من الصفات الإيجابية"[1].

الصفة التي تميز الشعر الجديد إذن هي الغموض وليس الإبهام، لأنّ غموض القصيدة يزيد من تقوية المعنى في القصيدة ومن كثافتها، وبذلك نكون أمام قصيدة استوفت العناصر اللازمة وواكبت العصر كذلك.

ويبدو أن وجود الغموض في الشعر وجود ضروري ولازم، حيث يعبر عن المعنى الذي يحمله النصّ وعن الرؤية الشعرية.

لايستخدم الشاعر لخلق الغموض المرجو في قصيدته الألفاظ كما هي بدلالتها المحدودة والتي نتفق عليها جميعا، بل يعطي لها دلالة أخرى، فالشاعر "يدرك الأشياء إدراكا أبعد مدى ويذهب إلى اختراع الألفاظ وصور التعبير، وبذلك تكون للكلمات، من حيث دلالتها، أبعادا جديدة"[2].

يختلف الشاعر والمبدع عن الإنسان العادي من خلال رؤيته للأشياء فهو لديه ثقافة وتجربة وهذا ما يمكنه من إعطاء اللفظ دلالة جديدة وغامضة تستعصي على القارئ، فليس كل من هبّ ودب يستطيع أن يصل إلى دلالة الغموض ومعرفة حقيقته الدلالية الخفية الكامنة في عمق النصّ، فعلى القارئ أن يكون ملما بمختلف المعارف و العلوم التي تمكنه من أن يقترب إلى هذه الدلالة العصية.

يعد الغموض بالنسبة للشعر انفتاح، تعدد، انفجار دلالي، انزياح، خروج عن المألوف وكل هذه الأمور تؤدي إلى التكثيف الدلالي.

نجد الغموض بكثرة في الشعر، لأن الشاعر " قد عاد يدرك بوعي كاف طبيعة عمله، وهي أن يقول الشعر أولا وأن يخترع في سبيل ذلك كل صورة و كل لفظة تقضي بها

---

[1]- ينظر: عزدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، ص 190 .

[2]- ينظر: م . ن، ص 192 .

ضرورة أن يقول الشعر، وهذا معناه أننا نستقبل في الشعر الجديد –مع أنه غامض بل بسبب أنه غامض–شعرا تميزه الأصالة، أو لنقل ببساطة:شعرا حقيقيا"[1] .

إن الغموض صفة ملازمة للشعر، ويجب أن نراه صفة إيجابية، لأنها تزيد من ثراء القصيدة وتحفزنا على البحث عن الدلالة الخفية والمتجددة، والغموض يزيد من كثافتها وتشظيها مما يستعصي على القارئ، وهو في قمة متعته القرائية، التحكم فيها والوصول إليها.

ج– الفنون البلاغية:

للبلاغة دور كبير في تغير المعنى وانحرافه، ولهذا نجد علاقة بين البلاغة والدلالة وتظهر هذه العلاقة في عدة طرق مثل: التشبيه، المجاز، والاستعارة، وغيرها، وكلها تؤدي إلى الانزياح والخروج عن المألوف، وسنتطرق إلى هذه الظواهر بشيء من التفصيل.

1– التشبيه :

يعد التشبيه مبحثا من مباحث علم البيان، وهو "الدلالة على أن شيئا أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بواسطة أداة من أدوات التشبيه"[2]. وهو في مشاركته مع أشياء أخرى يعتمد على مجموعة من الأدوات المتمثلة في المشبه والمشبه به ووجه الشبه وأداة التشبيه، وهذه هي أركان التشبيه.

التشبيه نوع من أنواع انحراف الدلالة، وحقيقة الدلالة في التشبيه هي أنها "تكشف عن غاية مزدوجة هي استعمال الألفاظ المفردة بدلالة حقيقية، واستعمالها مؤلفة بدلالة أخرى في تشكيل الصورة التشبيهية"[3].

---

[1]- عزدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 194 .

[2]- السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، المكتبة العصرية ، صيدا بيروت، دت ، ص 210 .

[3]- سعاد شاكر شناوة، المستوى الدلالي في الفنون البلاغية، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، جامعة المثنى، كلية التربية العددان (3–4) ، المجلد 6، 2007 ، ص 105 .

والمراد من التشبيه ليس الدلالة الحقيقية المعروفة، ولكن المراد منه معنى آخر ينحرف عن المعنى الأول، فإذا قلنا مثلا "محمد كالأسد" نكون أمام لفظين الأول (محمد) وهو اسم إنسان والثاني (الأسد) وهو اسم حيوان، وهذا يمثل دلالة حقيقية يعرفها الجمي، ولكن المراد منهما هو وصف آخر؛ هو وصف محمد بالشجاعة بقرينة لفظية هي كاف التشبيه وتأويل عقلي يمنع من إرادة الدلالة الحقيقية التطابقية"[1].

تمثل هذه الدلالة الثانية، وهي وصف محمد بالشجاعة، نوعا من أنواع انحراف الدلالة، فكيف يتم تشبيه إنسان بحيوان، هذا ما لا يتقبله العقل، ولكن فعل التأويل يؤدي بالدلالة أن تنحو منحى آخر مغايرا تماما عن الأوّل، فالدلالة في الصورة التشبيهية" تميل إلى التصرف العقلي وتعتمد التأويل فهي ليست دلالة حقيقية على كل حال"[2].

الدلالة التي نجدها في التشبيه هي دلالة مختلفة عن الدلالة الحقيقية التي نعرفها ونؤمن بها، وهذا ما يجذب القارئ ويستهويه، حيث نجد المؤلفين يعمدون إلى استخدام هذه الظواهر لكي يبتعدوا عن القوالب الجاهزة أو السابقة التي يعرفها المتلقي، فالمؤلف أو المبدع لا " ينظر الى الأشياء بذاتها كما تبدو في الخارج، وإنما ينقلها من خلال الشعور بها فيكون التشبيه عندئذ حدثا لغويا وعملية ذهنية عمادها التخيل وتصوير التجربة"[3].

منطلق المبدع ليس منطلقا واقعيا وإنما هو منطلق يعتمد فيه على شعوره وإحساسه حيث تكون لغته لغة إيحائية غير واضحة وغير مباشرة يعتمد فيها على الخيال والتصوير وكلما كان التشبيه غريبا عن الواقع وخياليا كان أكثر إعجابا وجذبا للنفس، لأننا أمام علاقة غير طبيعية بين شيئين، ويتبين هذا من خلال قول الشاعر القاضي التنوخي:

وكأنَ النُّجُومَ بينَ دُجاها سُنَنٌ لاحَ بينهُنَّ ابتداعُ

- ينظر ، سعاد شاكر شناوة، المستوى الدلالي في الفنون البلاغية، ص 105 .

[1]، ص 105-106 .

[2]- م .ن، ص 106.

[3]- م . ن ، ص.ن.

فهذا التشبيه جاء من شعور وبراعة الشاعر وحذقه في عقد المشابهة بين حالتين، ما كان يخطر بالبال تشابههما وهما حالة النجوم في رقعة الليل، بحال السنن الدينية الصحيحة متفرقة بين البدع الباطلة"[1].

استطاع الشاعر أن يربط بين شيئين لا يمتّان لبعضهما بصلة، وهذا ما يجعل الدلالة تذهب بعيدا و تجعل القارئ حائرا، مما يستدعي عليه أن يؤول هذه الدلالة لكي يصل إلى معناها الحقيقي، والشيء الذي جعل هذه الدلالة مستعصية هو انتقال الشاعر من عالمه الداخلي الغامض وابتعاده عن العالم السطحي البين الواضح.

إن الدلالة في التشبيه ليست حقيقية إذن لأنها لا تصدر عن العقل، بل تقوم على التأويل والخيال الذي هو من وحي المبدع، مما يجعلها تنحرف وتنزاح عن معناها الحقيقي.

2- الاستعارة :

إن للاستعارة دور في نقل المعنى عن الوضع الحقيقي الذي وضع له، ومنحه معنا جديدا غير منطقي، فالاستعارة في اصطلاح البيانيين هي " استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة بين المعنى المنقول عنه والمعنى المستعمل فيه، مع قرينة صارفة عن إرادة المعنى الأصلي"[2].

نجد في الاستعارة دلالتين الدلالة الأولى هي الدلالة الحقيقية، والدلالة الثانية هي الدلالة غير المنطقية التي تنقلنا إلى معنى جديد ومؤول، ومثال هذا كقول القائل: "رأيت أسدا في المدرسة"، فأصل هذه الاستعارة: رأيت رجلا شجاعا كالأسد في المدرسة، فحذف المشبه (رجلا) والأداة الكاف ووجه الشبه (الشجاعة) وألحقته بقرينة (المدرسة) لتدل على أنك تريد بالأسد شجاعا"[3].

---

[1]- السيّد أحمد البهاشمي ، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، ص246 .

[2]- م .ن ، ص 258 .

[3]- م . ن ، ص.ن.

إن الاستعارة في منحها للمعنى دلالة مغايرة لا يتصورها الإنسان تترك لنا قرينة أو صفة تدلنا على الدلالة الخفية التي يجب أن نتوصل إليها، وهي تمثل المعيار الذي ننطلق منه في تأويلاتنا وإيحاءاتنا.

فالاستعارة من " عناصر التخيل في العمل الأدبي وفي الشعر خاصة[...]وبذلك تخلق واقعا جديدا أكثر مما هو موجود سلفا، وهذا الخلق يؤدي إلى إيجاد مشابهات جديدة ناتجة عن بعض الخصائص التفاعلية المنتقاة"[1] .

والاستعارة هي تشبيه حذف أحد طرفيه، فإذا حذف المشبه به فتكون استعارة مكنية، وإن حذف المشبه فهي استعارة تصريحية، ويعد هذا النوع من أنواع تبدل الدلالة،وكدليل على هذا يقول أحد الشعراء:

فأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤًا مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ وَرْداً وَعَضَّتْ عَلَى الْعُنَّابِ بِالْبَرَدِ

فقد استعار اللؤلؤ، والنرجس والورد، و العنّاب، والبرد للدموع والعيون والخدود والأنامل والأسنان"[2].فالشاعر هتا يصف امرأة تبكي، فنجده يستخدم أسماء غير التي نستخدمها عادة، وذلك من أجل خلق تصورات جديدة والخروج عن المألوف والمباشر إلى غير المألوف وبعث الدلالة إلى منحى آخر لا يتصوره الإنسان.

نتوصل إلى أن الدلالة في الاستعارة " ترتبط بأمرين أولاهما: الدلالة الحقيقية للفظ فكل استعارة لابد لها من حقيقة هي أصل الدلالة على المعنى في اللغة، ثم ينتقل المعنى الحقيقي إلى معنى آخر، وثاني الأمرين: التشبيه وهو العلاقة الرابطة بين المعنيين الحقيقي والمجازي في الاستعارة"[3] .

---

[1]- ينظر ، سعاد شاكر شناوة، المستوى الدلالي في الفنون البلاغية، ص 109 .

[2]- السّيد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، ص 260 .

[3]- سعاد شاكر شناوة، م.س ، ص 112 .

منطلق الاستعارة منطلق واقعي، حيث تنطلق في بادئ الأمر بدلالة حقيقية، ولكن المراد منها دلالة أخرى خفية، وهذا ما يستدعي التأويل والخروج عن دائرة الأعراف السابقة فنصبح أمام دلالة ثانية وجديدة.

3- المجاز :

المجاز وسيلة من الوسائل البيانية وهو "اللفظ المستعمل في غير ما وضع له لعلاقة مع قرينة دالة على عدم إرادة المعنى الأصلي"[1]. واللفظ في المجاز يكتسب معنى جديدا غير المعنى القديم، وذلك عن طريق قرينة تساعد في فهم المعنى الجديد وإلغاء المعنى القديم.

والعلاقة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي قد تكون "المشابهة وقد تكون غيرها فإذا كانت المشابهة فهو استعارة، وإلا فهو مجاز مرسل والقرينة قد تكون لفظية، وقد تكون حالية"[2].

والمقصود بالقرينة اللفظية هي في مثل قول القائل: " رعت الماشية الغيث، أي النبت بقرينة (رعت)، وأما حالية تفهم من واقع الحال نحو قوله تعالى (يجعلون أصابعهم في آذانهم) أي أناملهم بقرينة عدم إدخال الأصبع كله في الأذن [...] والذي وضع الدلالة الجديدة لكلمة (الغيث) التي تعني في أصل وضعها المطر فأصبحت تعني (النبت) هنا، هو وجود القرينة اللفظية (رعت) والعلاقة بين (الأصابع)و(الأنامل) هي علاقة جزء بكل"[3].

نتوصل من خلال هذا المثال إلى أن للقرينة أو للعلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى الجديد دور في اكتشاف المعنى الجديد المقصود.

للمجاز دور في إثراء الدلالة، حيث ينقل اللفظ من معناه الجديد وذلك عن طريق العلاقات أو القرائن، وهذا يمنح " المجاز المرسل قدرة على إضافة دلالات جديدة تخضع

---

[1]- السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع ، ص 251 .

[2]- م. ن ، ص. ن.

[3]- سعاد شاكر شناوة ، المستوى الدلالي في الفنون البلاغية ، ص 110 .

لخبرات المتكلمين وقدرتهم على إدراك المتغيرات في الظواهر اللغوية، فضلا عن ربط اللغة بالتطور الحضاري"[1].

4- الكناية :

تعد الكناية مظهرا من مظاهر البلاغة وتعني في الاصطلاح:" أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه [...] ويجعله دليلا عليه، ومثال ذلك قولهم :"هو طويل النجاد" ويريدون طويل القامة"[2].

الكناية تعطينا شيئا معينا، وهي تريد به شيئا آخر، ولا يكتشفها القارئ البسيط إنما المثقف، فهي تعطينا اللفظ لا المعنى، فهي تنتقل من المعنى الظاهر غير مقصود، إلى المعنى الخفي المستور.

و"الكناية من ألطف أساليب البلاغة وأدقها، وهي أبلغ من الحقيقة والتصريح؛ لأن الانتقال فيها يكون من الملزوم إلى اللازم "[3]. وهناك أمثلة تبين هذا كقول القائل: "زيد كثير الرماد" وهذا دليل على كرم زيد، ودليل على كثرة الطبخ، والطبخ يدل على النار، والنار يدل على كثرة الرماد، أي أن هذا الإنسان كريم ومضياف.وبهذا نرى كيف أن الدلالة انحرفت عن المعنى الأصلي الذي وضعت له، وولدت معنى جديدا مختلفا عن الأول تمام الاختلاف.

ومن الأمثلة عن الكناية نجد قولهم: " فلان نقي الثوب"، يريدون به أنّه لا عيب فيه"[4]، فالمتكلم يستخدم عبارة تدل على معنى، و لكن يأتي بعبارة أخرى تكون موضوعة لمعنى آخر، وبهذا نكشف عن الدلالة الخفية العميقة المنزلقة عن الدلالة الظاهرة.

---

[1]- سعاد شاكر شناوة ، المستوى الدلالي في الفنون البلاغية، ص 110.

[2]- م.ن، ص.ن .

[3]- السيّد أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة في المعاني و البيان والبديع، ص290 .

[4]- سعاد شاكر شناوة، م.س، ص 111.

الكناية تقوي النصّ و تمكنه من جذب القراء من خلال هذه الأساليب القوية التي تدفع القارئ إلى البحث فيها لكي يتوصل إلى معناها الحقيقي.

إنّ هذه الظواهر البلاغية تساهم إسهاما كبيرا في تكثيف الدلالة وإعطائها أكثر من معنى وإخراجها من المعنى التداولي المألوف إلى معنى جديد متعدد ولانهائي، مما يجعلها منفتحة دائما وفي إنتاجية مستمرة.

وكخلاصة لهذا الفصل توصلنا إلى :

– الدلالة عند أصحاب المناهج الحديثة شيء غامض غير واضح تتسم بالحركية والسيرورة وعدم الثبات، وتجعل القارئ يشعر بالحيرة والتشتت .

– الدلالة موجودة في البنية الداخلية للنصّ، لذا يجب على القارئ اختراق النظام الخارجي لكي يتوصل إلى الدلالة.

– لكي نتوصل إلى الدلالة النهائية يجب أن نهدم النصّ ونفككه إلى أجزاء، ومن إعادة جمع هذه الأجزاء نقوم باستخراج نصّ جديد يختلف عن الأول.

– القارئ هو الطرف المسؤول عن إنتاج النصّ، لأنه ينسج علاقة مع النصّ ويتفاعل معه، ويصبح طرفا مهما لا يستغني عنه النصّ.

– خرج الشعراء الجزائريون عن المألوف في نصوصهم، فعمدوا إلى استعمال الخصائص الشعرية المعاصرة في شعرهم ، وعملوا على بعث الحياة فيه.

– يتسم الشعر المعاصر بالكثافة الدلالية، فنجد للكلمة الواحدة أكثر من معنى، وتختلف من شاعر إلى آخر، وهذا لأنه يتميز بالغموض والانحراف والخروج عن المألوف.

الفصل الثاني

مظاهر تكثيف الدلالة في ديوان عثمان لوصيف

تحليل الديوان:

المتصفح لديوان عثمان لوصيف الموسوم "ولعينيك هذا الفيض" يجده مليئا بالرموز والدلالات التي تستدعي التأويل، خاصة رمز المرأة الذي طغى على الديوان من بداية العنوان إلى آخر مقطع فيه، حيث استطاع الشاعر أن يلم تقريبا بجميع أعضاء الجسم لدى المرأة، وكل عضو له دلالة معينة، كما قام باستحضار رموز أخرى تتعلق بالمرأة ولها مكانتها في التاريخ، بالإضافة إلى توظيفه لشخصيات أسطورية، وسنتعرض فيما يلي إلى تحليل هذا الديوان، وسنقف خاصة عند رمز المرأة المشحون بالدلالات المختلفة التي يتيه أمامها القارئ.

1- العنوان :

يعد العنوان أول عتبة نصّية تجذب القارئ، فللعنوان دور مهم في استمالةالقارئ، وهو" ليس كلمة عابرة توضع اعتباطا بل يتم اختيارها أو اللجوء إليها بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة[...]إن الشاعر حين يختار عنوان قصيدته أو ديوانه، فإنما يستجيب لقوة داخلية غامضة تملي عليه هذا الاختيار"[1].

يتكون عنوان هذا الديوان من وحدتين أساسيتين هما: العينان والفيض، بالإضافة إلى رسم يتمثل في الأمواج، والعينان رمز للمرأة، والفيض دلالة على الماء المتدفق، وبهذا فقد أسند الفيض للعينين، وهذا ما يجعل القارئ يتساءل من يقصد بهاتين العينين؟ هل هي حبيبته؟ أم يقصد بها إمرأة أخرى؟ فيجد القارئ نفسه مرغما على خوض غمار التأويل.

نجد في الديوان حضور مكثف لهاتين الوحدتين، فذكرت العينان أكثر من مرة ووصفهما بأكثر من وصف، كذلك نجد للفيض حضور، فيستحضر الشلالات، انهمار الأمطار، الأعاصير، الفيض المبارك، الطوفان، وبهذا استطاع عثمان لوصيف أن يربط بين العنوان والمدونة بطريقة مباشرة، وسهّل الأمر على القارئ، فإذا تمكن من تفكيك شفرات

[1]- كريمة حميطوش، تولد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف، ص95 .

العنوان فإنه يتوصل إلى معنى المدونة، خاصة أن هذه المدونة كتبت في فترة متقاربة وهي خمسة عشر يوما، والشاعر لم يضع عناوين للقصائد الثلاثين التي حضرت في ديوانه، إذ اكتفى بعنوان الديوان، فهو وحده يفي بالغرض ومناسب لكل القصائد، وعوضها بالأرقام وهذا دليل أيضا على أن دفقته الشعورية وإحساسه واحد في كل الديوان، فكل قصيدة تكمل القصيدة التي سبقتها وتحيل إلى القصيدة اللاحقة.

يمثل العنوان أول جسر يعبره القارئ للوصول إلى دلالة الديوان ولذلك يجب فهم العنوان وتأويله تأويلا صحيحا وبهذا نتوصل إلى ما يريد الشاعر قوله.

2- تولد دلالات المرأة وجسدها:

كان للمرأة لدى الشعراء مكانة مهمة، حيث لا يخلو ديوان شاعر من ذكرها وتوظيف أبعادها الإيحائية، إذ كانت رمزا ثريا متسما بدلالات مختلفة ومتفجرة سواء في الشعر القديم أو الشعر المعاصر.

يعد عثمان لوصيف من الشعراء الذين يستخدمون رمز المرأة بكثرة، خاصة في هذا الديوان حيث نجد في عنوان هذه المدونة ما يرمز إلى المرأة من خلال توظيفه لعضو من أعضاء الجسم وهي العينين، ويبدو أن القارئ سيخوض غمار التأويل من هذه اللحظة بالذات، فما دلالة هاته العينين؟ وإلى ماذا ترمزان؟

نجد الجسد حاضر في الأدب الجزائري المعاصر حيث "حضرت هذه التيمة في المتن الروائي والشعري، بل وحتى في عناوين بعض الأعمال الأدبية كرواية "ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي"، وديوان "شرق الجسد لميلود خيزار"،و"جسد يكتب أنقاضه لحكيم ميلود"،و"مرايا الجسد لمسعودة لعريط"[1].

[1]- كريمة حميطوش، تولد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف، ص 11 .

كما نجد لدى الشاعر الصوفي هذا الرمز بكثرة، فمن خلال هذا الرمز "راح الشعراء يتأملون الجمال الأبدي المطلق، ليجعلوا من حب المرأة إطارا فنيا للدلالة على الحب الإلهي فالعاشق الصوفي يجعل من الحب حركة انفتاح نحو كل مظاهر الكون والعالم والتجليات الإلهية[1].

يمثل حب المرأة بالنسبة للشاعر الصوفي معبرا أو مسلكا يسلكه نحو الحب الإلهي الصافي الخالي من كل الشوائب. ويبدو إن حضور الجسد في ديوان عثمان لوصيف كان مشحونا بدلالات مختلفة وذلك من خلال هذه النماذج:

عيناك..

سماوات قزحية

فيهما تعترش الأغاني

وتتفتق الغوايات

يداك..

حنان الطبيعة في أوج صبوتها

خصلاتك الطائشة

صورة حية لأيامي الحيرى

ونهداك الطافران

كوكبان من شمع معجون

سؤالان لجوجان

وفكرتان تستهويان العشاق[2].

---

[2]- ينظر: دحماني نبيلة ، شعبان صبرينة، الرؤية الصوفية وآثرها في التشكيل الشعري الجزائري الحديث، ديوان الأمير عبد القادر نموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر، جامعة عبد الرحمان ميرة، اشراف الأستاذ: فاتح علاق، عدد الصفحات:77، 2011-2012، ص 22.

[2]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، دط، دار هومة، 1999، ص 20-21 .

اعتمد الشاعر عثمان لوصيف في هذه الأبيات على الوصف، حيث وصف العينين بالسموات والنهدين بالكوكبين، وقد ركز على هذه الأعضاء وهي العينين والنهدين والشعر وهذه الأعضاء هي التي تميز المرأة عن الرجل، حيث تمثل مراكز الجمال عند المرأة، وقد بدأ الشاعر أولا بالعيون التي تمثل " أول مثير يجلب اهتمام الشعراء والعشاق، فدورهما إذن هو خلق اليقظة العاطفية"[1].ولهذا نجدها ذكرت أكثر من مرة في الديوان وفي كل مرة تختلف دلالتها عن المرة السابقة.

ثم انتقل الشاعر إلى عضو آخر وهو اليدين، لأنه بعد الاستمتاع بالنظر من خلال العينين، يبدأ الاحتكاك عن طريق اليدين باللمس، ثم خصلات الشعر وتمثل في نظره صورة لأيامه الحيرى وخطواته غير الثابتة، ثم ينتقل إلى النهدين ويمثل أكثر عضو مثير على غرار الأعضاء السابقة، وبهذا فالشاعر يعبر عن إحساسه وانفعالاته العاطفية.

نجده مرة أخرى يتطرق إلى ذكر أعضاء من جسم المرأة حيث يقول:

جيدك يهذي بالندى

حقواك يبرعمان بالنجوم

نهداك يزقزقان للهجرة الكهنوتية

خارج مدارات السنين

وبطنك يتلوى .. ويعوي[2].

لقد تعدى الشاعر في هذه الأبيات حدود الوصف، حيث أسند لكل عضو حركة فالجيد يهذي، والنهدان يزقزقان، والبطن يتلوى ويعوي، فبعدما كانت هذه الأعضاء ثابتة أسند لها الشاعر أفعالا حيث أصبحت تتسم بالحركة والحياة وبذلك تصبح أكثر إثارة.

ونجد في مقطع آخر ذكر لأعضاء أخرى في قوله :

---

[1]- كريمة حميطوش، تولد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف ، ص 13.

[2]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص 59-60.

نمّشت يديك بالقبلات

غمّست شفتيك بالزنجبيل

واقتطعت لك من ضلوعي

نسرينة وشعاعين[1].

يبين لنا الشاعر من خلال هذه الأبيات طريقة تعامله مع محبوبته، وهي عبارة عن صورة غزلية حيث يقبل يديها ويغمس شفتيها، وهذه هي صورة الرجل المحبوب، ولكن سرعان ما تذهب هذه الصورة حينما نكمل الجزء الثاني من هذا المقطع وفيه يقول الشاعر:

أتذكر ماء المشيمة

أتذكر الرحم الأول

أتذكر ثديين سخيين[2].

ينتقل الشاعر في هذه الأبيات من صورة حبيبته التي غازلها، إلى صور الأم التي يتذكرها من خلال ماء المشيمة والرحم والثديين السخيين، وقد قام بتكرار كلمة "أتذكر" وهذا تأكيد على حنينه إلى الطفولة وإلى أمه، فانتقل من المرأة الحبيبة إلى المرأة الأم دون سابق إنذار، فقد قام باستحضار الماضي من خلال الحاضر، وبهذا استطاع الشاعر أن يدخل القارئ إلى عالمين الأول: عالم المرأة الحبيبة. والثاني: عالم الأم، إذ أعطى لرمز المرأة دالين مختلفين في نفس الوقت. ويعود في مقطع آخر ليؤكد على حنينه إلى الماضي من خلال قوله:

أتذكر نبضي الأول

ملكوت الله

ووغوغات الأجنحة

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص43.

[2]- م .ن ، ص. ن .

أتذكر حمى المخاض العسير

وعنف الولادة..[1].

يؤكد الشاعر عثمان لوصيف مرة أخرى اشتياقه لأمه وطفولته، وبهذا يركز على ذكر هذه الأيام.

ونجد أيضا صورة أخرى عن المرأة وذلك في قوله :

والتقينا ذات مساء ممطر

حيتني بابتسامة لا مبالية

وسارت معي

تلفها غمامة من الصمت والمهابة

رشقتها بآلاف الأسئلة

فما ردّت ولا ابتسمت ثانية

غشيتني منها رعشة غريبة

لبحرانات أغرب..

ورأيت ..أنا الصوفي الشاعر

أنا الفيلسوف المراهق

رأيت في نظراتها المريبة

ما لم يخطر ببال الألهة القديمة[2].

يصف الشاعر في هذا المقطع لقائه مع حبيبته، خاصة في الأبيات الأولى، لكن سرعان ما تذهب هذه الصورة، وتأتي صورة أخرى مغايرة وذلك حينما صرح الشاعر بأنه صوفي (أنا الشاعر الصوفي) وكذلك إحساسه بالرعشة، ليس من حبيبته، وإنما من الذات

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص44-45 .

[2]- م.ن، ص 62-63 .

الإلهية فالشاعر الصوفي على الرغم من تغزّله بالعزة الإلهية، فإنّه لا يستطيع أن يفعل ذلك إلا بلغة تمثل العاطفة البشرية[1].

يجد القارئ نفسه تائها أمام هذه الدلالات المتعددة، والانزياحات التي يحدثها الشاعر، فتارة نجده يتحدث عن امرأة عادية، وتارة أخرى يتحدث عن الحب الإلهي بالطريقة نفسها التي يتغزل بها الشاعر العادي بمحبوبته، إذ "لم يتمكن الصوفية من إيجاد اللغة المناسبة للتعبير عن حبّهم وهيامهم في الذات الإلهية، فاضطروا إلى التغني بها وبالطريقة نفسها التي سلكها شعراء الحب الإنساني، بشقيه العذري و الحسي"[2].

القارئ الذي لم يتطلع على الشعر الصوفي يفهم هذا الحب على أنّه حب إنساني ولن تكون له نظرة أخرى غير هذه، ولكن هذا نوع من الانزياحات والانحرافات التي يعمد إليها الشاعر، فيعطي للمرأة رمزا آخر ذا دلالة مختلفة وجديدة.

نجد مقطعا آخر يبين من خلاله عثمان لوصيف أن هذه المرأة ليست كائنا بشريا وإنّما يقصد بها ذاتا عالية لا ترتقي إليها الذات البشرية وفيه يقول :

أتذكرك

في كل صلاة

فأنحني ..في خشوع

أغمض عيني من رهبة

أسبح بحمدك

وأتضرّع

إلى عينيك اللامتناهيتين

يا صورة الله

---

[1]- ينظر: دحماني نبيلة، شعبان صبرينة ، الرؤية الصوفية وآثرها في التشكيل الشعري الجزائري الحديث، ص 18.

[2]- ينظر:محمد علي كندي، في لغة القصيدة الصوفية، دار الكتاب الجديد، ط1، بيروت لبنان،2010، ص86 .

في بهو المرأة

ويا راهبة المعاني

من كل نار

وعلى كل قافية ضامرة

يتوافد الحجيج أفواجا

أفواجا[1].

هذا تصريح مباشر بأن هذه المرأة ليست امرأة عادية، حيث يستهل الشاعر هذه القصيدة بذكر المناسك التي تقام في الصلاة، وهذه الصلاة موجهة لها حيث يقوم بالانحناء والتسبيح والتضرع لها مع ذكر الإحساس الذي يحسه أثناء أداءه لهذه المناسك، والخشوع والرهبة المصاحبين لها، ثم ينتقل إلى فعل آخر وهو الحج وهو أكثر فعل دال على الخشوع والطاعة والإيمان.

وبهذا يؤكد أنّه ليس الوحيد الذي ينحني ويسّبح لهذه الذات، وإنما هناك أفواج من الناس بمختلف فئاتهم و دياناتهم، ثم ينتقل إلى ذكر الأفعال التي يقوم بها هؤلاء الحجاج في قوله:

ملبّين

مهلّلين

ومكبّرين..

طائفين .. عاكفين

ركعا .. سجدا[2].

لقد أعطى الشاعر لهذه الحركات والأفعال نبرة صوتية واحدة تجذب القارئ والمستمع، وبهذا يؤكد اتحاد الناس جميعا لنيل الغفران والرضا، وأنّها مشتركة بين الجميع كما

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص34-35 .

[2]- م.ن، ص 36.

نجده مرة أخرى يؤكد أنه صوفي في مقطع آخر من خلال ذكره للجنون والإغماء، ويتبين ذلك في قوله :

آه ! يا امرأة المناسك

والنوافل

يا وثنا روحيا

ويا معبودا

لا يغفر إلا لمن جنّ

بالإغماء في محرابه[1] .

أعطى الشاعر للمرأة مرتبة الإله مرة أخرى حيث وصفها بامرأة المناسك، و قد وضع في هذا المقطع مظاهر الصوفية، وهي الجنون و الإغماء اللذان يصاب بهما الصوفي، فالنزعة الصوفية " دالة على الزهد والتقشف في كل شيء والتخلي طوعا عن زخارف الدنيا ورغائبها"[2] ، ولهذا نجد الشاعر عثمان لوصيف يسند المعالم الصوفية لهذه العبادة.

وتظهر معالم أخرى من معالم الصوفية حينما قال :

منذ بدء الخليقة

أرقص لك

هذا الرقص الدائري المجنون

مثلما يرقص الدراويش

مثلما ترقص الطيور لإناثها

من ملايين السنين

أرقص دون هوادة

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص36 .

[2]- محمد علي كندي، في لغة القصيدة، ص 47 .

لهذا الحب القدوس

لا روحك الظمأى ثملت

ولا أحوالي الصوفية سكنت[1].

تتمظهر معالم العبادة عن طريق معالم الصوفية، التي عمل على ذكرها وهي الرقص المجنون، الدراويش، الحب القدوس، وبهذا يبين أن حبه الإلهي والرباني يختلف عن الحب العادي، ولكن صوره بصورة مختلفة، إذ أعطى لهذا الحب صورة حقيقية مثل الحب العادي الذي يشعر به الإنسان اتجاه حبيبته.

استطاع الشاعر عثمان لوصيف أن يثري رمز المرأة و يجعله مكثفا ومتفجرا بدلالات مختلفة وجديدة تستدعي التأويل، فمرة يتحدث عن حبيبته، ومرة أخرى نجده يتذكر أمه وطفولته التي يحن لها كثيرا، ثم ينتقل بنا إلى عالم آخر هو عالم المرأة الإله حيث نجده يركع لها ويسبح لها طالبا غفرانها ورضاها مركزا على ذكر نزعته الصوفية ومظاهرها.

ونجد الشاعر يصف المرأة بصفات رديئة وسلبية تكسو جسمها فيقول :

وكان يكسو جسمك

شيء من النمش

وكنت تفحّين

فحيح الأفاعي الصائلة

أيتها الرقطاء

المسمومة ..المسعورة[2].

يتكلم الشاعر في هذه الأبيات عن المرأة العادية، ولهذا نجده ينسب صفات سلبية لها فلا يمكنه أن يصف الذات الإلهية بهذه الصفات، فوصفها بالأفعى المسمومة والمسعورة التي

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص98-99 - 100 .

[2]- م.ن ،ص 58.

ترمي بسمها في وجه الآخرين ، وموقفه التعصب و الحقد والألم إزاء هذا الشيء، ويمكن أنه يقصد بهذه المرأة المسمومة الحياة الصعبة المليئة بالمعاناة والعوائق.

وعلى الرغم من هذه الصفات السلبية، نجد الشاعر في مقام آخر، يصف هذه المرأة بصفات إيجابية وهي الرائحة الطيبة والمنظر الجيد المبهر إذ يقول :

وأنت سهرانة بجانبي

متورّدة

فوّاحة

تطرّزك البراعم[1].

المرأة المتعطرة والمتبرجة تكون أكثر إثارة، وأكثر حظوة عند الرجال لأنّها تترك ريحا طيبة تجذب النفس وتستريح لها.

يكمل في نفس القصيدة ويقول:

أحاول أن أدنو منك

فتحتجبين في غلالتك النورانية

وتستغشين أصابعك العنابية

لكنّ النّايات المتكسّرة

لعطرك الوهّاج

تظل تفضح أحواضك الغرقى

وشلالتك الباكية[2].

[1]- عثمان لوصيف،ولعينيك هذا الفيض، ص 21 .

[2]- م. ن، ص 22 .

نتوصل من خلال هذه الأبيات إلى أن الشاعر لم يتوصل لهذه المرأة لأنهامحتجبة وذلك من خلال عبارة " فتحتجبين في غلالتك النورانية"، المرأة التي يتحدث عنها الشاعر ليست إذن امرأة عادية، بل هي إله في صورة امرأة، والحب الإلهي في الشعر الصوفي " فرع من فروع الغزل والنسيب، لا يختلف عن الغزل المعروف في المعاني والأفكار، ولكن في التأويل"[1]، وعلى هذا الأساس يمكن القول إن القارئ لا يصل إلى هذا المعنى مباشرة، بل من خلال التأويل، فالشاعر ذو نزعة صوفية، ولهذا استخدم هذا الحب الإنساني ليكون طريقا يسلكه إلى الحب الإلهي، فأصبح يتغزل بجمال الله وحبه، كأنه يغازل امرأة، ولهذا نجد رمز المرأة متنوع الدلالة، ولا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق التأويل.

يقول في مقطع آخر :

تذكرت

أنّك استوليت على عصفورة قلبي

ذات دهر..

فقلت أعزف لك

سمفونية خالدة

علك نطلقين عصفورتي

من شباكك التي أحكمت خيطانها

فأسترد قلبي الأسير..

ورحت أعزف المقطوعة

تلو المقطوعة

إلى أن استوت السمفونية

[1]- دحماني نبيلة، شعبان صبرينة، الرؤية الصوفية وآثرها في التشكيل الشعري الجزائري الحديث، ص 18 .

وأغمي عليّ من شدة الوجد[1].

يبين هذا المقطع أيضا عن مظهر من مظاهر الصوفية التي تعرض لها الشاعر ووقف عندها، حيث يتذكر فيه أنه فقد شيئا (عصفورة قلبه) ولكي يسترجع الشيء المفقود قام بالعزف، ولكنّه لم يتمكن من بلوغ هدفه، حيث وصل إلى درجة الإغماء بسبب الوجد والمحبة ، والإغماء هو الدرجة التي تسعى إليها الذات الصوفية، والعزف والرقص يمثلان "الحركات التي يؤديها الشاعر وهو يمارس طقوسه الصوفية، فلجوؤه إلى ذلك لم يكن لغرض الترويح عن النفس، فقد اتخذت تلك الآليات أبعادا أخرى ودلالات رمزية[2].

ونجده يقول في القصيدة:

ها ..أنت قادمة

في هودج من الأنوار

وعليك ظلل من الغمائم

وأنا أراقب التماعات البروق

أبني لك سدّة من هزيج

أرصّعها بالصلوات

أرشقها بالصبوات

ثم أفرط قرنفلتي

للريح القادمة من مغانيك

أرفع نایاتي إلى إلى طلعتك السّنية

وأعزف تعاويذي..[3]

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص 72 .

[2]- كريمة حميطوش، تولد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف، ص 33 .

[3]- عثمان لوصيف،م. س، ص 38 – 39.

يصور الشاعر قدوم امرأة، وهي ليست كائنا إنسانيا، والذي يبين هذا هو قيامه بأعمال طقوسية لاستقبالها، فيقوم بالصلاة والتعاويذ، وهي عبارة عن انفعالات الشاعر وأحاسيسه اتجاه هذه الذات العليّة، وهذا ما يبرز النزعة الصوفية، خاصة لما أسند التعاويذ إلى العزف، فعادة نقوم بعزف الألحان والأغاني لا التعاويذ.

نتوصل من خلال ما سبق إلى أن الشاعر استطاع أن يشحن رمز المرأة بدلالات متعددة وجديدة، ولم يعطها دلالة نهائية مستقرة، وهذا ما يدفع القارئ إلى التأويل، فقد قام باستحضار معظم أعضاء جسدها، وكذلك تعرض لوصف سلبياتها وإيجابيتها، فمن خلال رمز واحد استطعنا الوصول إلى رموز أخرى.

3- الرموز الأسطورية:

وظف عثمان لوصيف عدّة رموز أخرى بالإضافة إلى رمز المرأة ، فشحن ديوانه برموز تاريخية وأسطورية لها مكانة في التاريخ ولها دلالة معينة، وبتوظيفه لهذه الرموز يريد أن يصل بنا إلى دلالة جديدة ومختلفة غير التي ألفناها، وسنتعرض لهذه الرموز الواحد تلو الآخر.

أول رمز استدعاه الشاعر هو رمز ديني متمثل في "أيوب" حيث " لا يبلغ الصبر ذروته إلا إذا استدعى أيوب"[1]، ويقول بخصوصه :

أجتذب شرشف فستانك إليّ

أفرشه على الرمل

أتمسّح بقدميك الدمقسيتين

ثملا بعطر الحنّاء

[1]- كريمة حميطوش، تولد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض، ص 108.

أقرأ سورة التوبة

وأصلّي صلاة أيوب

تتمازج أهدابك بالأشعة الخضراء

لمقتيك المحيطيتين

أسبح في عشقك الطاغي

مغتسلا بالأدعية[1]

وجد الشاعر من رمز أيوب قناعا مناسبا ليوصل حالته وشعوره اتجاه هذه الذات العليّا، فاتخذ من صورة أيوب صورة لانفعالاته ومدى صبره لهذه الحالة، وقد أسند لهذه الصورة عدّة أفعال: أجتذب، أفرشه، أتمسح، أ قرأ، أصلي، أسبح. مما أعطى لهذه الصورة حركية وأثبت أن هناك تفاعلا بين الذات الشاعرة والذات الإلهية، وحرص على ذكر طقوس العبادة كالصلاة، الأدعية، والاغتسال. فكانت صورة أيوب أحسن صورة في التماس الصبر والدعوة إلى الله تعالى.

بالإضافة إلى هذا الرمز نجد رمز آخر وظفه عثمان لوصيف هو رمز " السندباد " وهو رمز غني عن التعريف، والسندباد " تاجر يجوب بسفينته البلدان بحثا عن الطرائف ويتعرض في رحلاته لمواقف شاقة لا يخرج منها إلا بعد عناء ومغامرة"[2] .

يقول الشاعر في هذا الصدد:

وأنا المزروع في سماوات عينيك

أنا السندباد الموشوم

بأمجاد المغامرة[3].

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هدا الفيض، ص46 -47 .

[2]- عزدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية ، ص 203 .

[3]- عثمان لوصيف، م.س، ص 76 .

لقد وصف الشاعر نفسه بالسندباد الذي يجوب البلدان بغية المغامرة والاكتشاف فلم يسند له صفة مغايرة للتي نعرفها واعتدنا عليها، فبقيت دلالته محدودة، إذ لم يشحنه بدلالة جديدة تذهب بهذا المقطع الشعري بعيدا، فالسندباد بقي ومازال:" رمز الاكتشاف والبحث عن عوامل الامتلاء والخصوبة"[1]. أراد عثمان لوصيف أن يبين أن تأمله في تلك العينان أدت به إلى أن يدخل في مغامرة تشبه مغامرة السندباد.

كما نجد حضورا آخر لشخصيات أخرى ، يقول لوصيف:

من أي بحر بدائيّ

طلعت علي

كما طلعت فينوس على اليونان القديمة

من أيّ ملأ أعلى

تبوأت مجد مخيّلتي

كما تيوأت بلقيس عرش سبأ[2].

يتبين لنا من خلال هذه الأبيات أن الشاعر أعطى للمرأة مكانة راقية وعالية فأعطى لها مكانة فينوس التي تمجد الحب، فلا يمكن " أن يكتمل الجمال الأنثوي إن لم ترتقي المحبوبة إلى مرتبة فينوس"[3]، و أعطى لها مكانة أخرى هي مكانة امرأة اعتلت العرش وهذا دليل على شجاعتها وقوتها ، ولها مكانة راقية وعالية كمكانة هاتين السيدتين اللتان خلدتا في التاريخ، والشاعر في هذا الموروث الأسطوري لم يخرج عن المألوف بل عمد على توظيفها كما وردت في التاريخ.

---

[1]- كريمة حميطوش، تولد الدلالة في ديوان و لعينيك هذا الفيض، ص 109 .

[2]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص83 .

[3]- كريمة حميطوش ، م ، س ، ص 108 .

4- التناص :

استحضر الشاعر نصوصا أخرى كالنصّ الديني والنصّ الشعري، وهذا ليثري نصّه ويحمّله بدلالات جديدة، وليكون منفتحا على عالم جديد وبذلك يعطي له روح جديدة.

أ- النصّ الديني :

أخذ النصّ الديني نصيبه في هذا الديوان، فحضر أكثر من مرة، وفيه يقول عثمان لوصيف:

من كلّ نار
وعلى كلّ قافية ضامرة
يتوافد الحجيج أفواجا
أفواجا
شعراء
صوفية
ومتيّمون[1].

يمثل هذا المقطع اقتباسا واضحا من النصّ القرآني الذي يقول فيه الله تعالى﴿ وَأَذِّن فِي النَّاسِ بِالْحَجِّ يَأْتُوكَ رِجَالاً وَعَلَى كُلِّ ضَامِرٍ يَأْتِينَ مِن كُلِّ فَجٍّ عَمِيقٍ﴾ [الحج. الآية 27]. أخذ الشاعر عثمان لوصيف موضوع الحج واستلهمه في ديوانه حيث قام باستبدال الحجيج أو الناس العاديين الذين يقومون بالحج بالشعراء والصوفية والمتيمون، وهؤلاء الحجيج أتوا من مكان غامض لم يذكر مصدره و لكن ذكر عبارة " من كل نار " وبهذا نكون أمام حجّ جديد يختلف عن الحجّ العادي الذي يقام كل سنة.

ونجده في قصيدة أخرى يقول :

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص35 .

رأيت النار ماء

والماء نارا

رأيت كيف تتقاطع الأرض بالسماء

والسماء بالأرض

رتق..ففتق

فتق..فرتق[1].

هذا المقطع اقتباسا للآية القرآنية التي يقول فيها الله تعالى : ﴿أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلا يُؤْمِنُونَ﴾ [الأنبياء. الآية 30].

استطاع الشاعر أن ينقل الآية كما هي تقريبا، حيث استحضر كل العناصر الموجودة في الآية التي هي الأرض، السماء، والرتق والفتق، وهذا ما يسهل معرفة أن هذا النصّ مقتبس. وظهرت في النصّ القرآني كلمتي الرتق والفتق مرة واحدة، لكن الشاعر لوصيف ذكرها مرتين وبطريقة معاكسة، الأولى(رتق ،ففتق) والثانية (فتق ، فرتق)، فالأولى عكس الثانية والثانية عكس الأولى، وهذا الانعكاس أعطى للمقطع نبرة صوتية تسحب القارئ وتجذبه إليه. وما نلاحظه أيضا أنّ في الآية القرآنية كانت السماء والأرض رتقا أي ملتئمة ومتطابقة حيث "كانت السموات رتقا لا ينزل منها رجع، وكانت الأرض رتقا ليس فيها صدع ففتقهما الله تعالى بالماء والنبات رزقا للعباد"[2]، أما عثمان لوصيف أعطى منحا آخر عندما قام بإعادة الاتصال بين الأرض والسماء والتئامهما من جديد وذلك من خلال عبارة (فتق..فرتق) وبهذا يخرج عن المألوف و ينزاح عن العرف الذي عرف عليه .

ونجد اقتباس آخر من خلال قوله:

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص64 .

[2]- أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب ، المجلد العاشر، دار صادر، بيروت دت، ص114 . مادة رتق.

أه... يا قديسة الشعراء!

أه... يا امرأة من نوافح عبقر!

أخلع نعليّ وأهبط واديك

مغتسلا بالصبابات[1].

يتبين الاقتباس في هذا المقطع من خلال ذكر "عبقر" الذي هو " إحالة إلى الأسطورة العربية المتعلقة بالوادي الذي يلهم الشعراء، والوادي الثاني هو الوادي المقدس طوى"[2] وذلك من خلال ذكر جملة :أخلع نعليّ واهبط واديك ويتبين في قوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى، إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى﴾ [طه. الآيات 11.12]. لقد أسند الشاعر هذا الوادي لهذه المرأة القديسة، لأنّها تحتل أعلى المراتب وهي مرتبة الألوهية، وفي الآية الكريمة جاءت العبارة بصيغة الأمر، حيث أمر الله تعالى موسى عليه السلام أن يخلع نعليه لأنّه بالوادي المقدس، أما في المقطع الشعري فجاء الخلع والهبوط بإرادة الشاعر، لأنّها جاءت بضمير المتكلم، فقبل أن يكون عبدا لهذه الذات الإلهية حتى دون أن تأمره، فحتى الإنسان العادي قبل قيامه للصلاة يقوم بالوضوء والاغتسال وخلع نعليه عند شروعه في الصلاة ، كيف إذن لا نجد هذا الإنسان (الشاعر) وهو المتيم العابد الخاضع لهذه الذات الإلهية المقدسة، لا يقوم بكل الطقوس اللازمة لاستقبال هذه الفريدة والشروع في عبادتها.

استطاع عثمان لوصيف أن ينسج من نصّه، بالإضافة إلى النصّ القرآني، نسيجا واحدا محكوما بقوة إحساسه وانفعالاته، إذ انقلب هذا على عالمه مما أعطى بعدا جديدا وروحا جديدة.

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص 40.

[2]-كريمة حميطوش، تولد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض، ص103 .

ب– النصّ الشعري:

قام عثمان لوصيف باستحضار نصوص شعرية لغيره فحضرت بعض الأبيات أو المقاطع على غرار الأبيات الشعرية القديمة.

يقول عثمان لوصيف:

كان الليل الأردوازي

ينوء بكلكله على البيوتات[1].

هذين البيتين الشعريين يحيلان على قول الشاعر إمرئ القيس:

وليل كموج البحر أرخى سدولهُ عليَّ بأنـــــواع الهموم ليبتلي

فَقُلْتُ لَهُ لما تَمَطّى بصُـــــــلْبِهِ وأردَف أعــجازاً وناءَ بكلْكلِ

وظف الشاعر ثلاثة عناصر أساسية في مقطعه التي هي الليل، والكلكل، وينوء وهي تحيل مباشرة على بيت امرئ القيس، ونجده يستحضر البيت نفسه في مقطع آخر ويحضر في الأذهان مباشرة لأنه استوفى الكلمات المفاتيح التي هي الليل، الكلكل، وفيه يقول لوصيف :

الليل الرصاصي

يجثم بكلكله على الأرض

مثل ديناصور هرم[2].

هذا استدعاء مباشر لبيت امرئ القيس وهذا لثاني مرة، واستعمل الأبيات كما هي دون أن يغير من دلالتها ويعطي لها معنى جديد.

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص 18 .

[2]- م. ن، ص26 .

نجد تناص آخر وهو تناص يتمحور بين دواوين الشاعر نفسه، وهذا ما نجده في ديوان اللؤلؤة وفيه يقول:

جسمك فاكهة البحر

جسمك عيد المرايا

وجسمك مجرى المجرات

لازال خصرك يمتدّ في شهوة الأرض

لازال شعرك يرحل في ملكوت الندى..

لازلت أرتشف التوت من شفتيك

وأسكب فوق الشواطئ

هذي اللحون[1].

يستدعي عثمان لوصيف نفس الطريقة في وصف أعضاء جسد المرأة الواحد تلو الآخر فكتب على شاكلة هذا المقطع الشعري فيقول في ديوانه:

عيناك ..

سموات قزحية

فيهما ترتعش الأغاني

وتتفتق الغوايات

يداك..

حنان الطبيعة في أوج صبوتها

خصلاتك الطائشة

صورة حيّة لأيامي الحيرى

لخطواتي الضالة

[1]- عثمان لوصيف ، الؤلؤة ، دت ، ص 31.

ونهذاك الطافران

كوكبان من شمع معجون[1].

أعاد عثمان لوصيف تكرار مشاعره وانفعالاته، حيث عمد إلى وصف أعضاء المرأة كل واحد وصفته وبالطريقة نفسها ولهذا سهل القارئ اكتشافه.

نجد الشاعر عثمان لوصيف يعطي مكانة راقية للمرأة ويضعها في أعلى المراتب فيقول :

ها.. أنت قادمة

في هودج من الأنوار

وعليك ظلل من الغمائم[2].

هذا المقطع تناص واضح لمقطع آخر في ديوانه "جرس لسماوات تحت الماء" يقول فيه :

ها أنت مقبلة في هودج من نور

يتلوى بهارج و أيقونات

تحفك الأراغن[3].

استطاع الشاعر أن ينسج نفس الصورة في مدونتين مختلفتين وحضرتا بنفس المعنى تقريبا مما سهل الأمر على القارئ، حيث قام باستحضار نفس الكلمات المفاتيح في المقطعين سواء في النصّ الغائب أو في النصّ الحاضر(المدونة).

ويقول في مقطع آخر يصف المرأة:

يا شلالا من الماس المتورّد

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هدا الفيض، ص 20- 21.

[2]- م .ن ، ص 38 .

[3]- عثمان لوصيف ، جرس لسماوات تحت الماء متبوعة بـ: ياهذه الأنثى ، منشورات البيت ، دت ، ص 147.

يا وجعا بلّوري الطلعة

عاجي النسيج

ياحجلة من بهرج

ياسبيب الضوء

ويا زبيب الشامات[1].

هذا المقطع يحيل مباشرة إلى مقطع آخر لديوان عثمان لوصيف "جرس لسماوات تحت الماء"، وفيه يقول:

يا قناديل البحر الأجاج

يا سرسخا من حلم يتموج ورديا شفافا

يا عنقودا من ثعابين الماء

يا أرخبيلا من أساور وخلاخيل هلامية

يا شلالا من عسل السمفونيات

يا منارة على شاطئ الزمن تتلألأ

ويا زنجبيلا يتقطر من أراغن المساءات[2].

استطاع عثمان لوصيف أن يستحضر هذا المقطع من خلال الطريقة والأسلوب اللذان وظفا فيه خاصة تقنية الوصف التي طغت عليه.

[1]- عثمان لوصيف ولعينيك هذا الفيض ، ص 23.

[2]- عثمان لوصيف ، جرس لسماوات تحت الأرض ، ص 90.

5-الانزياحات اللغوية:

عمد عثمان لوصيف في ديوانه إلى الخروج عن المألوف وخرق كل القواعد والتقاليد السابقة التي عرفتها القصيدة العربية، حيث جمع بين أشياء متنافرة لا يتقبلها العقل، فنجده يقول:

والليل ...الليل الأزرق
يلفك في ريشه المشتعل
ويعرّي تأوهات الكمنجات[1].

أسند الشاعر الزرقة إلى الليل وبهذا خرج عن المألوف، فكما نعرف الليل يعتريه الظلام والسواد وهو رمز للخوف والرهبة، فالشاعر خرج عن هذا المألوف وأعطى له دلالة مخالفة ومغايرة للأولى.

ونجده يسند التأوهات للكمنجات، فكما هو معروف الكمنجات تعطي الألحان الهدوء، والفرح، لكن الشاعر أسند إليها صفة جديدة وهي التأوه، أو الألم، وهذا يعتبر انزياحا وخرقا لغويا.

ومن هذه الانزياحات أيضا يقول :

أفترش شرشف أريجك[2].

الأريج هو الرائحة الطيبة الزكية، وهو شيء ندركه بالشم، والشاعر جعل لهذه الرائحة شرشفا، فشبه الأريج بفستان يفترشه ويلمسه، وهذا دليل على أن الشاعر بعيد عن حبيبته ولم يبق له إلا رائحتها التي تذكره بها، فهذا الانزياح أعطى لهذه الصورة منحى آخر وأصبحت أكثر حيوية ، فاستطاع أن ينقل الشيء الذي يدرك بالشم إلى ما يدرك بالمس فخرج من اللغة العادية إلى اللغة المنحرفة المتجددة.

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص 6.

[2]- م .ن ، ص 33.

يلجأ عثمان لوصيف أيضا إلى التشبيه فيقول :

فينجذب الشعراء

مصعوقين

مثل الدراويش[1].

شبه عثمان لوصيف الشعراء بالدراويش والفقراء وجاء هذا التشبيه بطريقة مباشرة حيث ذكر المشبه وأداة التشبيه والمشبه به، وهذا ما يسهل معرفته والوصول إليه، فاستلهم صورة الدراويش وصعقتهم وربطها بصورة الشعراء.

ويربط عثمان لوصيف بين شيئين مختلفين فيقول:

أه ! يا امرأة المناسك

والنوافل

يا وثنا روحانياّ[2]

يربط الشاعر من خلال هذه الصور بين شيئين لا يجتمعان الأول: الوثن وهو شيء جامد وملموس، والثاني: الروح وهو شيء لا نلمسه ولا نراه ولكن نشعر به، والجمع بين هذين الشيئين يخلق الإيحاء والانحراف والابتعاد عن التقريرية والمباشرة.

ويقول في مقطع آخر :

أرفع نایاتي إلى طلعتك السّنية

و أعزف تعاويذي[3].

هنا أيضا يربط الشاعر بين شيئين لا يرتبطان، فأسند العزف للتعاويذ وبهذا أعطى لهذه الصور مسارا آخر، فالعزف يدل على الفرح والسعادة أما التعاويذ فنلجأ إليها في حالة

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص 30.

[2]- م .ن ، ص36.

[3]- م .ن ، ص 39.

الخوف والاستغفار، فالقارئ هنا يتيه ويصاب بالحيرة اتجاه مشاعر الشاعر وأحاسيسه أهي مشاعر الخوف أو الرهبة أم هي مشاعر الفرح.

ويقول في موضع آخر:

أيتها السمكة الروحانيّة

ياقصيدة أسرة إلى أبد الأبدين

في شباك الماء[1].

صورة "شباك الماء " صورة غير مألوفة وغير عادية، إذ ليس للماء شباك، فالشبكة دالة على الأسر وعدم التحرر، أما الماء فدال على التدفق، الحياة، البعث، وعثمان لوصيف في هذا المقطع جرده من كل مظاهره، و أسند له مظهرا جديدا مخالفا كليا لمظاهره الحقيقية.

وفي صورة الماء دائما يقول:

أية موسيقى عبقرية

بللّت شفتي بماء اللهب [2].

في هذه الصورة أيضا يسند صفة أخرى للماء مغايرة لصفاته الأساسية المتمثلة في اللهب ومعناه اشتعال النّار؛ والنّار هي ضد الماء أي إسناد الشيء لنقيضه، والشاعر في هذه الصورة يبلل شفتيه بهذا الماء المحترق الملتهب، وبذلك لا يشعر بالانتعاش بل يشعر بالألم والحرقة ،فبعدما كان الماء للحياة، أصبح مصدرا للموت والمعاناة.

نجد إسنادا آخر غير مباشر يقول فيه:

لكنّ النايات المتكسّرة

لعطرك الوهاج

تظل تفضح أحواضك الغرقى

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص 57.

[2]- م . ن، ص 68.

وشلالاتك الباكية[1].

معروف أن الشلال متدفق بالمياه، لكن الشاعر أعطى لهذا الشلال صفة البكاء لأن المقصود منه ليس الشلال الحقيقي الذي نعرفه، ولكن المقصود هنا هو المرأة حيث شبهها بالشلالات لكثرة بكاءه ، لأن الشلالات في تدفق وجريان دائم.

استطاع الشاعر عثمان لوصيف من خلال انزياحاته المختلفة أن ينقلنا إلى عالم جديد لم نكن نتصوره من قبل، فربط الملموس بالجامد والأشياء بنقضيها، فخلق لغة جديدة تستدعي التأويل و الإيحاء.

6- الثنائيات الضدية :

نجد في الديوان عدد من الثنائيات الضدية التي تستدعي التوقف عندها وهي الأخرى أدت إلى انحراف الدلالة.

يقول عثمان لوصيف:

لكنّ طفلا معتوها
لا يزال يغتسل بالسهاد
ويدّثر بعهن الكلمات
لايزال
يهرول مثل الحجيج
بين البرق والظلمة[2].

الثنائية التي تظهر في هذا المقطع هي ثنائية (البرق والظلمة) وهذا ليبين أنّه في صراع مع الذات الإلهية، فيجسد الظلام اختفاء الذات وامتناعها عن الظهور، أما البرق فيمثل الأمل الذي من أجله يحاول الشاعر الاتصال بالذات الإلهية، ويمثل له حافزا ودافعا لمواصلة

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض. ص 22.
[2]- م.ن، ص18 .

بحثه، ويمكن أن نسمي هذه الثنائية تسمية أخرى هي ثنائية (الأمل واليأس)، فالشاعر يعيش صراعا نفسيا بين أمله في اللقاء ويأسه في عدم اللقاء.

تظهر هذه الثنائية (النور والظلام) بكثرة في الديوان حيث نجدها أكثر من مرة، يقول عثمان لوصيف :

ها ..أنت قادمة

في هودج من الأنوار

وعليك ظلل من الغمائم[1].

تتجلى في هذا المقطع ثنائية (الأنوار والغمائم) إذ يصور لنا هذه المرأة قادمة من عالم يشع بالأنوار ولكن يعتريها السحاب و الظلام، فلا يتحقق اتصاله بهذه الذات بحكم هذا الظلام الذي يحيط بها. والملاحظ أن عثمان لوصيف ركز كثيرا على هذه الثنائية وهذا ليبين حالته مع هذه الذات.

نجد ثنائية أخرى حاضرة في هذا الديوان هي (الموت والحياة) فيقول :

تفلت من فستانك طرة زائغة

تزغزغ في خياشيمي

وفأعطس مرتين

أموت وأحيا مرتين

ممرّغا أنفي في الحرير المتهدّل

أتشبّث بخيط من ذهب[2].

يعيش الشاعر هذه الثنائية (الموت والحياة) في نفس الوقت، فيموت ويحيا مرّتين، وهذا بفعل الرائحة التي تخرج من فستان المحبوبة فتزعزعت خياشيمه، ودرجة تأثير هذه

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض ، ص 38.

[2]- م.ن، ص 47.

الرائحة أدت إلى حالتي الموت والحياة، لأن درجة انفعاله بهذه الرائحة كانت قوية، إذ لم يستطيع الصمود أمامها.

وتحضر ثنائية أخرى في قوله :

تبرزين لي في كل واد

مع سقسة الفجر

وعند همهة الغسق[1].

تتمثل الثنائية في (الفجر والغسق) وتمثل زمنين مختلفين، فالفجر هو بداية النهار، أما الغسق فهو الليل و"غسق الليل، وهو أول ظلمته"[2]، فاستطاع أن يحضر المرأة بحضور هذين الزمنين مع ذكر المكان وهو الوادي، فنجد الشاعر يجمع بين هذين الزمنين فبداية النهار تكون بضوء خفيف يعتريه الظلام، وأول الليل يكون فيه ضوء خفيف، فهذه الثنائية تقترب من أن تكون متقابلة وغير ضدية.

يقول لوصيف في ثنائية أخرى :

كيف تتدفق المجرّات

في طوفاناتها الطاغية..الهدّارة

كيف تولد الأنجم التي لا تحصى

ثم تموت لتولد من جديد

وكيف تختصر ملايين السنوات الضوئية

في لحظة واحدة

رأيت اللّيل يلبس النّهار

---

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض ، ص41.

[2]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب ، المجلد العاشر ، ص 288، مادة غسق.

والنّهار يلبس الليل[1] .

يستحضر الشاعر في هذا المقطع ثنائيتين الأولى: (الموت والولادة) والثانية:(الليل والنّهار)، وقد تشكلت هذه الثنائيتان في زخم من التساؤلات التي لم يجد لها الشاعر جوابا فهذه الحيرة والتعجب من تلك الأشياء زادت من انفعال الشاعر، و هذا الانفعال يتجسد من خلال هذه الثنائيات الضدية والمتناقضة، فبعد الموت والاضمحلال تكون الحياة والولادة من جديد، فهذه هي سيرورة الحياة، أينما كان الموت تكون الحياة، والليل كذلك مهما طال سيأتي النّهار.

نتوصل من هذه الثنائيات إلى أن عثمان لوصيف عالج في الحقيقة ثنائيتين فقط هما (النور والظلام) و (الحياة والموت)، ولكن في كل مرّة عالجها بطريقة مختلفة عن الطريقة التي سبقتها. وتمثل هذه الثنائيات نوع من العدول والانحراف عن المألوف والخروج عن قواعد اللغة المعروفة.

كخلاصة لهذا الفصل نتوصل إلى:

– استطاع الشاعر عثمان لوصيف أن يجذب القارئ ويستميله من خلال الرموز التي استعملها في ديوانه، من بداية العنوان إلى آخر المدونة.

– جرأة عثمان لوصيف في استعمال الألفاظ، الأمر الذي أدى به إلى نسج لغة جديدة ومغايرة وهذا ما أدى إلى الخروج عن المألوف.

– استلهم النصّ القرآني بطريقة تلفت النظر ، وتستدعي التأويل فكان له خير مصدر مما زاد من ثراء مدونته.

– النزعة الصوفية لدى لوصيف حضرت بقوة، ويكتشفها القارئ بسهولة، إذا عرف كيف يظهرها أو يبينها.

[1]- عثمان لوصيف، ولعينيك هذا الفيض، ص 63.

– منح عثمان لوصيف للألفاظ والكلمات شحنة دلالية ساهمت في بناء هذا النصّ، فمثلا أعطى للمرأة أكثر من رمز ووصف العينان بأكثر من وصف، فثقافته المعرفية مكنته من استحضار هذا الشعور وتجسيده في ثلاثين قصيدة.

خاتمة

من خلال هذه الدراسة توصلنا إلى ما يلي :

– يتكون النصّ من بنيتين: بنية داخلية وبنية خارجية، والوصول إلى الدلالة يقتضي اختراق النظام الخارجي إلى النظام الداخلي لأنّ الدلالة تتمركز فيه.

– يعتمد النصّ الشعري على التأويل والإيحاء لأنّه نصّا متجاوزا ومتعددا وغير نهائي ويعتمد على الدلالة الخفية التي يسعى القارئ دائما إلى اكتشافها.

– البحث عن الدلالة ليس بالأمر السهل والهيّن لأنّها في حركية دائمة، فأحيانا نجدها في السطح وأحيانا أخرى في العمق، وبهذا ينفتح النصّ أمام تعدد القراءات والتأويلات لأن حصر النصّ في دلالة واحدة هو إيقاف لهذا النصّ وموته.

– استطاع عثمان لوصيف في مدونته أن يلم بالأسباب العامة التي تؤدي إلى انفجار الدلالة فنجده يخرج عن المألوف، ويعطي للرمز الواحد أكثر من دلالة، كما نجده يجمع بين أشياء متناقضة وضدية، وهذا ما زاد من ثراء القصيدة.

– تظهر النزعة الصوفية لدى عثمان لوصيف بشكل مباشر، فأحيانا يصرح بها وأحيانا أخرى يعطينا رموزا تدلنا على هذه النزعة .

–كان التناص القرآني مصدرا غنيا لعثمان لوصيف، حيث استمد منه طاقاته الإبداعية والروحية، فوظفه بطريقة إيحائية ورمزية.

– عمل عثمان لوصيف على إبراز شعوره وأحاسيسه، حيث نجد انفعالا مشتركا بين جميع قصائد الديوان، من بداية العنوان إلى أخر الديوان.

– عثمان لوصيف من الشعراء الذين تتميز لغتهم بالوضوح والغموض في نفس الوقت فتجده تارة يتكلم بكل وضوح وشفافية ، وتارة أخرى يعتريه الغموض ولا نفهم قصده.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أ- المصادر:

1- حمادي عبد الله، انطق عن الهوى، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة 2011.

2- ـــــــــــــ، البرزخ والسكين، دار هومة ،الجزائر،دت.

3-ـــــــــــــ، تحزب العشق يا ليلى، دار البعث ، قسنطينة،1985

4- علاق فاتح ،آيات من كتاب السهو، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ، دت.

5-ـــــــــــــ، الجرح والكلمات، دار التنوير للنشر والتوريع، الجزائر ، دت

6- لوصيف عثمان، ولعينيك هذا الفيض، دط ، دار هومة ، 1999.

7-ـــــــــــــ ، الؤلؤة ،دت.

8- ـــــــــــــ، جرس لسماوات تحت الماء متبوعة ب:ياهذه الأنثى، منشورات البيت، دت.

9- ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ،لسان العرب، المجلد العاشر،دار صادر بيروت، دت.

10- وغليسي يوسف،تغريبة جعفر الطيار، ط1،دار بهاء، قسنطينة ، 2000.

ب- المراجع:

11- الأحمر فيصل، معجم السميائيات، الدار البيضاء للعلوم ناشرون، ط1،منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ، 2012.

12- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، ط6،بيروت لبنان ، 2005.

13-إسماعيل عزدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي،ط3، دت.

14- إيكو أمبرتو، التأويل بين السميائيات والتفكيكية، تر:سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي، ط2،الدار البيضاء، 2004.

15- بارت رولان، درس السميولوجيا، تر:عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر ،ط3، الدار البيضاء، المغرب،دت.

16- بنكراد سعيد، السميائيات والتأويل، مدخل لسميائيات ش.س.بورس، الدار البيضاء المغرب ، بيروت لبنان، دت.

17- حسن محمد عبد الناصر، نظرية التوصيل وقراءة النصّ الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات القاهرة ، 1999.

18- خضر ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع ط1،عمان الأردن، 1997.

19- صالح بشرى موسى، نظرية التلقي أصول...وتطبيقات،المركز الثقافيالعربي، ط1،الدار البيضاء، 2004.

20-كندي محمد علي، في لغة القصيدة الصوفية ،دار الكتاب الجديد،ط1،بيروت لبنان 2010.

21- لحمداني حميد، القراءة وتوليد الدلالة تغيير عاداتنا في قراءة النصّ الأدبي، المركزالثقافي العربي،ط1،الدار البضاء ،المغرب،2001.

22- مبارك حنون، دروس في السميائيات، دار توبقال للنشر،ط1،الدار البيضاء المغرب،1987.

23- نعمان عزيز، جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نصّ سيمرغ لمحمد ديب، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع ، تيزي وزو، 2012.

24- الهاشمي السيّد أحمد، جواهر البلاغة ،في المعاني والبيان والبديع، المكتبة المصرية صيدا، بيروت، دت.

المجلات:

25- خلف جلال عبد الله، الرمز في الشعر العربي ،مجلة ديالي، جامعة ديالي، كلية القانون والعلوم السياسية، العدد الثاني والخمسون ،2011.

26- شناوي سعاد شاكر ، المستوى الدلالي في الفنون البلاغية، مجلة القادسية في الأداب والعلوم التربوية، جامعة المثنى ، كلية التربية ، العددان (3-4) ، المجلد6، 2007.

الرسائل الجامعية:

27- حميطوش كريمة، تولد الدلالة في ديوان ولعينيك هذا الفيض لعثمان لوصيف، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، إشراف :آمنة بلعلى، جامعة مولود معمري، دت.

28- نبيلة دحماني، شعبان صبرينة، الرؤية الصوفية وأثرها في التشكيل الشعري الجزائري الحديث ،ديوان الأمير عبد القادرنموذجا،مذكرة لنيل شهادة الماستر، جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية ، إشراف: فلاق محمد، عدد الصفحات، السنة الجامعية:2011-2012.

فهرس المحتويات

مقدمة..... 4

الفصل الأول:

تشكل الدلالة لدى أصحاب المناهج الحديثة

1- تولد الدلالة عند شارل سندرس بورس..... 7

2- الدلالة لدى أصحاب سميولوجيا الدلالة..... 14

3- الدلالة عند التفكيكية..... 21

4- الدلالة عند أصحاب جمالية التلقي..... 24

5- الدلالة عند الشعراء النقادالجزائريين المعاصرين..... 31

6- الشعر الجديد وتوالد المعنى والدلالة..... 37

7- التكثيف الدلالي:أسبابه وأدواته..... 40

الفصل الثاني:

مظاهر تكثيف الدلالة في ديوان عثمان لوصيف

1- العنوان..... 53

2- تولد دلالات المرأة وجسدها..... 55

3- الرموز الأسطورية..... 67

4- التناص..... 70

5- الانزياحات اللغوية..... 77

6-الثنائيات الضدية..... 81

خاتمة..... 86

قائمة المصادر والمراجع..... 88