

الدلالة الإيحائية للضمائر في شعر مفدي زكريا؛ قراءة في أنساق التظهير وآفاق المعنى  
(أجمادنا تتكلم وقصائد أخرى أنموذجا)

The Suggestive Significance of Pronouns in Mufdi Zakaria's Poetry  
A Reading of the Patterns of Manifestation and Horizons of Meaning  
(Our Glories Speak and Other Poems as a Model)

د/ نورة حاج قويدر

Noura Hadj Kouider

جامعة الجزائر 2 - أبو القاسم سعد الله (الجزائر)

University of Algiers 2 - Abou El Kacem Saadallah (Algeria)

noura.hadjkouider@univ-alger2.dz

تاريخ النشر: 2025/06/02

تاريخ القبول: 2025/05/12

تاريخ الإرسال: 2025/03/15

ملخص البحث

يعالج هذا المقال موضوع الإيحاء والسياق وعلاقتها بالمعنى، هذا الأخير الذي يتشكل بصور شتى وفق متطلبات السياق، وقد اعتمدنا في هذا المقال على الإشكالية التالية: كيف تشكلت الدلالة الإيحائية للضمائر في شعر مفدي زكريا؟، كما توصلنا في نهاية هذا المقال: إلى أن الضمير في النص الشعري محمياً لأن يحيل على دلالة إيحائية تستفاد من خلال القراءة الفاحصة، واستثمار تعالقه مع غيره من وحدات السياق الذي يتواجد فيه؛ وأن الضمائر المتصلة في النصوص المختارة قد أوحى بمعاني: البروز والظهور، وقوة الرابطة بين الفاعل والماديا ومعنويا؛ كما عبرت عن حالة الحضور، وأنها في حالة الهجاء دلت على نفس المعنيين السابقين؛ ولكن من منطلق الدلالة على المفعولية والخضوع مع الإحالة الضمنية على نفور الذات الشاعرة من الفاعل الحقيقي والمجازي بما يكرس حالة الغياب، أما الضمير المستتر فقد أوحى بحالة التماهي بين الذات الممدوحة وموضوع المدح بحيث تتكسر بينهما حالة إتحاد ويصبح أحدهما محيلاً على الآخر ومرهونا به.

الكلمات المفتاح: دلالة، إيحاء، سياق، ضمائر، مفدي زكريا.

**Abstract :**

This article addresses the subject of suggestion and context and their relationship to meaning, the latter of which takes various forms according to the requirements of the context. In this article, we rely on the following problem: How was the suggestive significance of pronouns formed in Mufdi Zakaria's poetry? By the

end of this article, we concluded that the pronoun in a poetic text is predisposed to convey a suggestive meaning, which can be learned through careful reading and exploiting its interrelationship with other contextual units in which it exists. The connected pronouns in the selected texts suggested meanings such as prominence and visibility, the strength of the bond between the verb and the subject, both materially and morally, and also expressed a state of presence. In the case of satire, they indicated the same two previous meanings, but from the standpoint of indicating the effect and submission, with an implicit reference to the poet's aversion to the literal and metaphorical subject, thus consecrating a state of absence. The hidden pronoun, on the other hand, suggested a state of identification between the praised subject and the object of praise, establishing a state of union between them, with one referring to and dependent upon the other.

**Keywords:** semantics, suggestion, context, pronouns, Mufdi Zakaria.



#### المقدمة:

يعد موضوع الإيحاء وعلاقته بالسياق من المواضيع المهمة في النقد الأدبي الحديث، وذلك يرجع إلى الرابطة القوية بينها، وقد يظهر ذلك عند تشكيل دلالة النص الأدبي، فعملية التأويل تقتض وجود سياق عام محيط بثنايا النص وبيئته وتاريخه من أجل استنباط خباياه. وفي هذه الورقة البحثية ارتأينا الوقوف على الدلالة الإيحائية للضمائر في شعر مفدي زكريا استنادا إلى السياق وما يقدمه من معطيات، فآثرنا الإشكالية الرئيسية التالية: كيف تشكلت الدلالة الإيحائية للضمائر في شعر مفدي زكريا؟ وقد اخترنا ديوان " أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى أمودجا" لما يحتويه من قصائد ذات قيمة دلالة عالية. كما سعينا إلى النفاذ إلى ما وراء النص الشعري لاكتشاف دلالاته الخفية، مسلطين الضوء على الضمائر في حضورها وغيبها، وما يحيط بها من سياقات تحيلنا على المعنى الحقيقي الذي يرمي إليه الشاعر مفدي زكريا.

ولأجل ذلك كله قمنا بضبط بعض المفاهيم الأولية للدلالة المركزية والإيحائية في معناها اللغوي والاصطلاحي، وبيننا الفرق بين الدلالة المركزية والهامشية، كما ربطنا بين الإيحاء وثنائية الذات والموضوع، لننتقل بعدها بشئ من التدرج إلى الدلالة الإيحائية للضمائر في شعر مفدي زكريا، وفي الأخير جاءت الخاتمة التي بناها فيها أهم النتائج المتحصل عليها في هذا المقال.

أولا - الدلالة المركزية والدلالة الإيحائية (المصطلح والمفهوم)

1/ المعنى اللغوي لمادة "وحى":

جاء في معجم العين: كلمة "وحى"، إذ يقال وَحَى وَحْيًا: أي كتب يكتب كتبًا. قال العجاج: لَقَدْ رِكان وِحاءَ الواحِي، وقال: في سُورة من رَبِّنا مُوحِيته، وأوحى الله إليه: أي بعثه، وأوحى إليه: ألهمه. وقوله عز وجل: وأوحى ربُّكَ إلى النحل: "أي ألهمها وأوحى لها معناه، وأوحى لها في معنى الأمر. قال عز وجل: "بأن ربُّكَ أوحى لها"، قال العجاج: وَحَى لها القرار فاستقرت أراد: أوحى إليها؛ إلا أن لغته: وَحَى، فإذا لم يذكر (لها) قال: أوحى. وزكريا أوحى إلى قومه: أي أشار إليهم والإيحاء: الإشارة، قال: فأوحت إليها والأنامل مُسَلِّها، والحوايا: المساطح. والوحى: السرعة.<sup>1</sup>

وفي الصحاح "الوحي: الكتاب، وجمعه وُحْيٌ، مثل: حَلْيٍ وحَلْيٍ، قال لبيد: كما ضمن الوحيُّ سلاهما. وأوحى الله إلى أنبيائه: أي أشار، ووحيُّ إليه بخبر كذا: أي أشرْتُ وصوَّتُ به رويداً، والوحي، مثال الوغى: الصوت."<sup>2</sup>

وفي معجم مقاييس اللغة " (وحى): الواو والحاء والحرف المعتل: أصلٌ يدلُّ على إلقاء علمٍ في إخفاء إلى غيرك؛ فالوحيُّ: الإشارة، والوحي: الكتاب أو الرسالة، وكلُّ ما ألقِيته إلى غيرك حتى علَّمهُ فهو وحيٌّ كيف كان. وأوحى الله تعالى ووحي، قال: "وَحَى لها القرار فاستقرت"، والوحي: السَّريع، والوحي: الصوت."<sup>3</sup> وفي معجم الوسيط: (وحى) إليه، وله وحي (يحي) وحيًا: أشار وأومأ، ووحي: كلمه بكلام يخفي على غيره، وحي وكتب إليه. ووحي: أمره ووحي الله إليه: أرسل. ووحي: ألهمه. ووحي: سخره. ووحي القوم، وحي: صاحوا، ووحي فلان الكلام إلى فلان وحيًا: أي ألقاه إلي. ووحي الكتاب: كنبه، ووحي الذبيحة: ذبحها ذبحًا وحيًا: سريعًا. وفي التزويل العزيز: قال "فأوحى إليهم أن سبحوا بكرةً وعشيًا"، "وأوحى ربُّكَ إلى النخل أن اتخذ من الجبال بيوتًا."<sup>4</sup>

فالمعاجم اللغوية تشير إذن إلى الدلالة اللغوية لكلمة (وحى) في المعاجم العربية وهي بمعنى: الإشارة والإيحاء والإيماء.

## 2/ المفهوم الاصطلاحي لكلمة إيحاء:

وفي مفهوم الباحثين و الدارسين حول كلمة (إيحاء) فهي تعني "الإيحاء (suggestion)، والإلهام (inspiration)، أو التأثير في تفكير الشخص وسلوكه بغير استخدام أساليب الإقناع. أما (فنيا): فهي انتقال فكرة أو عاطفة أو صورة إلى ذهن الفنان من الخارج أو من أعماقه، فيعبر عنها بعمل فني: رسماً، أو لحنًا، أو رقصاً، أو نحتاً، أو أدباً؛ ويُشيع فيه خصائص تعبيره الشعوري والتقني بشعور يبعثه الأثر الفني فيمن يطلع عليه، ويختلف هذا الشعور قوة ونوعاً حسب ثقافة المتلمّي منه، ورهافة حسه."<sup>5</sup> والإيحاء: (suggestion) قد تزداد قابليته في حالات النقص العقلي عادة وضعف القدرة على التمييز والنقد والتأمل، ومن القابلية للإيحاء تنفرع ثلاثة فروع تبعا للحالات النفسية الثلاثة: الحركة، والوجدان، والفكر؛ فالحاكاة (imitation) هي القابلية للإيحاء الحركي والمشاركة الوجدانية (Sympathize) القابلية للإيحاء الوجداني والانفعال؛ ثم القابلية لسرعة التصديق (credited) في المجال الفكري.<sup>6</sup>

## ثانيا- الفرق بين الدلالة المركزية والدلالة الهامشية:

هناك اختلاف بين الدلالة المركزية والدلالة الهامشية، حيث تتضح الدلالة المركزية مثلا: "لكلمة (شجرة) في ذهن الطفل منذ السنين الأولى في حياته، وتظل واضحة في ذهنه طول حياته دون زيادة كبيرة في دلالتها المركزية؛ في حين أن كلمة أخرى مثل: (الحزن أو الغضب) تتطور دلالتها المركزية و تأخذ وضعا في طفولتنا غير الذي تأخذه في شبابنا؛ ثم تستقر على حال معينة في شيخوختنا".<sup>7</sup>

أما الدلالة الهامشية فهي تلك الظلال التي تختلف باختلاف الأفراد وتجاربهم وأمزجتهم وتركيب أجسامهم، وما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم، فالمتكلم ينطق باللفظة في ذهن السامع محاولاً بهذا أن يوصل إليه دلالتها؛ فتبعث تلك اللفظة في ذهنه مع دلالة معينة اكتسبها هذا السامع من تجاربه السابقة، ويفترض بعد سماعها أن يكون ما دار في خلد هذا المتكلم مطابق تماما مع ما يدور بخلد السامع؛ لكن هذا الأخير لم يتغلغل في عقل ذلك المتكلم، ولم يكشف عن حقيقة ما يحول في ذهنه، ولم يقف على حدود دلالاته وما حولها من ظلال أو هالة؛ وإنما بنى فهمه وأسس على تجاربه هو، وفهمه الخاص لمثل تلك اللفظة.

كما يمكننا أن نفرق بين المعنى اللغوي والمعنى المقصود، وذلك لأن "المعنى اللغوي هو المفهوم من طريق اللغة وحدها، والمعنى المقصود هو المفهوم من القولة المستخدمة في ظل عناصر المساق".<sup>8</sup> أما "النوع الأول من الدلالة وهي التي يسميها الدلالة الأصلية، هي تلك الدلالة المفهومة من قواعد اللغة وقوائم معاجمها، وهي مشتركة لأن اللغات من حيث كون اللغات جميعها لها نظام من الضوابط، والقوانين النحوية والصرفية، وقوائم من المفردات المعجمية يمكن لمن يدرها أن يستخدم تلك اللغة استخداماً سليماً؛ أما النوع الثاني من الدلالة، وهو الدلالة التابعة فتدخل فيه أمور أخرى من خارج اللغة؛ لكنها مرتبطة بها وينبغي للمخاطب اعتبارها منها مراعاة المخبر والمخبر عنه، والمخبر به، بالإضافة إلى الإخبار نفسه مع النظر إلى الحال والمساق ونوع الأسلوب".<sup>9</sup>

## ثالثا- المفهوم الاصطلاحي لكلمة "تقرير":

إن الحديث عن إحياء لساني أمر ممكن في الحالة التي يسمح فيها التعاوض بخلق تقابل بين هذا اللفظ أو هذا الشكل، مع ذاك اللفظ أو ذاك الشكل وهي عناصر تشكل في مجموعها تراتبية مستويات لسان ما، ولا شيء يسمح لنا بالخروج من دائرة اللسان واستيطان دواخل المتكلم أو المستمع.

ويمكن أن نعرف التقرير أيضا بأنه كل ما يشكل –بالنسبة لقيمة كلمة ما- عنصرا مشتركا بين مجموع متكلمي لسان ما، وبطبيعة الحال فإن هذا التعريف يتلاءم مع ما يشير إليه كل معجم، فالصعوبات إذن تكمن في تحديد هذا القاسم المشترك الكبير لدلالة كلمة ما، وهو قاسم لا يشير إليه المعجم بالضرورة، فالمعجم يعرف Les realia وفق معايير علمية: (تصنيف نباتي، حيواني، خصائص كيميائية ....)، وهذه المعايير لا تشكل دلالة مشتركة لهذه الكلمة؛ وعليه فإن التقرير من هذه الزاوية لا علاقة له بـ (مفهومية) مفهوم قلم رصاص، لذا يمكننا القول بأن الدلالة الوحيدة هي تلك التي يقدمها القاموس؛ إلا أن هذه الدلالة ذاتها ليست بسيطة، فمن الضروري تمييزها عن الدلالة العادية أو المركزية (كلمة رأس تعين رأس جان أو بول) وعن الدلالة الهامشية الاستعارية التي نلجأ إليها؛ إلا إذا رفضت وضعية محددة

الدلالة المركزية، فعندما نقول "العجوز السيد سميت ثعلب"، سنكون مضطرين لإعطاء تأويل استعاري لكلمة "ثعلب" وذلك لوجود كلمة "أسد".

#### رابعاً - الإيحاء والتأويل وثنائية الذات والموضوع:

ظلت قضية إيحاءات النص وآفاقه الدلالية دائماً مجالاً محورياً وأثيراً في أسئلة النقد الأدبي، ويبدو أنها كانت في كل أحوالها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنظرية الأدب نفسها، ففي ضوء نظرية المحاكاة الكلاسيكية مثلاً: كان يفترض في المعنى طابعه الموضوعي المحض، من منطلق أن العمل الأدبي ليس في النهاية سوى تصوير أمين ومحاكاة صادقة للحياة، أو للحقيقة الموضوعية في ثوب فني، بما يريح ضرورة توفير قدر من "المراعاة" لسلطة الموضوعي والخارجي، حتى في تلك الأحوال التي نطمئن فيها إلى واقع أنه من الأوفق أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق<sup>10</sup>، إذ الراجح أن أرسطو هنا يلتفت على جمالية الحكمة أكثر من مضمون الحدث نفسه، فإن الحكمة الجيدة والمتأسكة تغطي على المستحيل المحتمل فتجعله سائغاً؛ ولكنها - ضعيفة ومضطربة، بالمقابل تجعل من الممكن غير قابل للتصديق لا لسبب سوى أنه لم ينظم في سياق يسوغ له الإقناع. ومؤدى ما سبق أن الاستيحاء في دائرة المحاكاة الكلاسيكية سيطر بالرغم من كل شيء رهين العمل الفني في علاقته بالموضوعي الخارجي، وليس متولداً عن إدراك ذلك العمل في استقلاليته وتعبيره عن نفسه أو العواطف الذاتية لمنشئه.

ولا تتوقف "الإكراهات" الموجهة لإدراك العمل الأدبي واستيحاء دلالاته عند الحيثية السابقة؛ ولكنها تتجاوز ذلك إلى ما يفرضه الالتزام الصارم بالقواعد من آثار، إذ من القائم في ضوء ذلك أن يستبعد "القارئ" معنى أو معاني كافة، ويمارس عليها الإقصاء لاعتقاد مسبق قوامه تعارض تلك المعاني مع مبادئ الأدب الذي تنتمي إليه من الناحية المذهبية، وهو ما سيستوي فيه القارئ العادي والقارئ الكلاسيكي كلاهما رغم اختلاف الدوافع، وبصورة تختزل النقد والقراءة في تطبيق مبادئ معيارية وفهم العمل الأدبي وتقويمه على هدي منها.

على أن نظرية التعبير المهاد المرجعي للرومانسية ستوجه عملية إدراك العمل الأدبي واستيحاء مقاصده وجهة جديدة مختلفة، قوامها أن الأدب تعبير عن الذات لا عن الواقع الموضوعي، هذا على الرغم من أن كلا من الفيلسوف والشاعر يشدان الحقيقة؛ لكن الشاعر غايته أن يبتج منها عملاً فنياً جميلاً، ولذلك لا بد من تطويع المادة التي يستخدمها في صنع هذا العمل الفني، وأن يخضعها لمزاجه الفردي، "الفردية في التعبير هي أساس كل فن وغايته"<sup>11</sup>. وعامل الفردية هذا سيحول مسار القراءة للنص الأدبي، ويوجهها وجهة إسقاطية تنحو نحو تمثله "تعبيراً عن عاطفة تتأهل لأن تكون متصدرة وموجهة للموقف في نطاق السياق الفكري الذي تتحرك فيه، حتى في تلك الأحوال التي تصاغ فيها التجربة صياغة رمزية، وفي قالب إنساني عام وهو مشهد تستعيد فيه الذات تصدّرها في مقابل الموضوعي - رغم حضوره - إذ من القائم في مثل هذه الحالات أن تستثمر مختلف مكونات النص للإحالة دائماً على هذا البعد الذاتي أو العاطفي، وسيكون ذلك من صميم إدراك النص وتأويله واستيحاء دلالاته.

ولم ينحصر تأثير الرومانسية في مضمار تلقي العمل الأدبي على هذا الصعيد الذي يمكن أن ينضوي تحته مقولة (النقد الخالق)، و(بعث عبقرية المؤلف)، ورسم الحقائق الأدبية كما هي في أبحاثها من الإنتاج الأدبي من أجل تفسيرها والإعجاب بها<sup>12</sup>؛ ولكنها تطّعت في سبيل هذا التفسير إلى نقد علمي، وهو ما تجسد من خلال اتجاهين: "أحدهما

ينظر إلى الأدب في علاقته بالمتجمع، وأكبر الداعين إليه مدام دو ستال وتين Taine؛ والثاني ينظر إلى الأدب في علاقته بالفرد، وأكبر الداعين إليه من الرومانتيكيين هو سانت بوف.<sup>13</sup> ومتابعة بعض السياقات في هذا المضمار كفيلة بأن تفصح عن حقيقة هذين التوجهين، واستحضار أثرهما العميق في قراءة العمل الأدبي وتأويله، ف"إلى الشرائع والقوانين يكاد يرجع كل التخالف أو التشابه الفكري بين الأمم، وقد يرجع إلى البيئة كذلك شيء من هذا الاختلاف؛ ولكن التربية العامة للطبقات الأولى في المجتمع هي دائماً وليدة النظم السياسية القائمة، والحكومة مركز مصالح الناس، والأفكار والعادات تتبع تيار المصالح"<sup>14</sup> حسب (مدام دو ستال).

والمراد مما سبق أن النفاذ إلى مضمون العمل الأدبي، وتحقق دلالاته مرهون في النهاية بالتعرف على السياق العام المحيط به، وهو ما يفضي إلى أن عملية الاستيعاء، وهي تتصل اتصالاً وثيقاً بالبيئة، والتاريخ باعتبارهما سياقاً نشأ فيه العمل الأدبي وتأثر به وانعكسا من خلاله.

على أن سانت بوف أضاف شيئاً جديداً إلى ما كانت نادت به (مدام دو ستال) فبنى النقد على معرفة حياة المؤلف "لا في هذه التواريخ الضئيلة الجافة...؛ ولكن بالنفاذ إلى دقائق المؤلف وتقصه، وجلائه في مظاهره المختلفة، وبعثه ليتحرك ويتكلم...، وتتبعه في دخيلة نفسه، وفي عاداته المعهودة قدر المستطاع..."<sup>15</sup>

وسنلاحظ في ضوء ذلك كيف أن النقد، والقراءة، والا ستيعاء تبعاً باتا يتحركان مستأنسين بالسياق الخارجي للنص، واعتمادهما مرجعاً في الفهم والتفسير، وهو ما سينطبق لاحقاً على كل هذه المناهج السياقية التي ظهرت فيما بعد: تاريخية واجتماعية ونفسية، بحيث لم تعد القراءة محتكمة إلى القواعد النحوية والبلاغية، ولا إلى مراعاة التقاليد الفنية المأثورة وفق النقد الكلاسيكي، ولا هي نتاج وخلاصة انطباعات الناقد وتأثره بالعمل الأدبي على غرار ما كرسه النقد التأثري، بقدر ما هي استثمار وإسقاط لواقع خارجي عام، أو خاص على العمل الأدبي وفهم له في ضوء ذلك الواقع. ولعل ما يظل قائماً ومشتركاً بين كل تلك المناهج السابقة على اختلاف توجهاتها ومنظوراتها إلى العمل الأدبي، هو إيمانها المطلق بأن العمل الأدبي شكل ومضمون، بحيث ينهض الأول بالوظيفية الإحالية على الثاني باعتباره انعكاساً لمرجع أو سياق.<sup>16</sup>

غير أنه وبدءاً من الشكلايين الروس وأعلام مدرسة النقد الجديد عرفت مسيرة النقد والقراءة معاً تحولا جذريا يعود في أساسه إلى الفهم المغاير لطبيعة العمل الأدبي وحدوده، "إذ تصدّوا بجرأة لمبدأ ثنائية الشكل والمضمون في الأثر الأدبي، وهو ما كانت النظريات النقدية القديمة تذهب إليه، وأكدوا أنّ النص الأدبي يختلف عن غيره ببرز شكله".<sup>17</sup> ومن المعروف أن مدرسة الشكليين الروس نشأت بسبب "الأزمة المنهجية" التي كانت تعصف بمفاهيم الأدب ودراساته<sup>18</sup>، فنادوا باستقلال الفن والعمل الأدبي، وتعاليمها عن أن يكونا مجرد انعكاس للسياق الخارجي التاريخي، أو النفسي، أو الاجتماعي من منطلق أن العمل الأدبي مكتفٍ بنفسه ومعبر عن ذاته وفق منطق العلاقات الداخلية بين أجزائه، وتبعاً فإن الموضوعي وفق التوجه الشكلي والبنوي فيما بعد بات يرادف النص مغلقاً على ذاته ومعزولاً عن ذات منشئه وشخصيته ومستقلاً عن البيئة التي أنتجته، لتتركس بذلك سلطة أعلى في توجيه دلالات النص واستيعاء مضامينه، هي سلطة النص بعد هيمنة سابقة للسياق بشتى أنواعه.

على أنه وبالقدر الذي تطلعت فيه كل المناهج النسقية إلى تقديم النقد بوصفه سلوكا علميا منهجيا قائما على التجرد ينطلق من النص ليعود إليه، وبالصورة التي تغدو فيها الفاعلية التأويلية امتدادا بوصف النص منتجا، فإن نظريات القراءة لاحقا سعت إلى ترجيح كفة القارئ، بحيث تصبح الفاعلية التأويلية هي المنتجة ضمن محددات أولية لحقيقة الفهم والتفسير من جهة؛ وسيرورتها وآليات تحقيقها ثانيا، وعبر نظام النص وكيفيات اشتغال بنياته النصية في آخر الأمر، وانتاجية النص وفاعلية القارئ وإن تبتتها البنيوية تحت شعار "موت المؤلف"؛ فإن نظريات القراءة عالجتها في دائرة التأويلية وفعلي القراءة والفهم والتفسير.

وفي ضوء هذا المسار نستطيع الخلوص إلى حقيقة عامة قوامها أن الإيحاء مظهرها في بنيات نصية وأسلوبية باعثة على التأويل والاستكناه في ظل جميع أحواله التي تشخص من خلال ثنائية: الذات والموضوع، مع مراعاة التحولات التي كانت تطال مفهوم كل منها والطرف الذي يحسدانه ويحيلان عليه، وفقا لما يستجد في الحياة الأدبية والنقدية من تطور وتبعاً للنسق المعرفي المهيمن في كل مرة.<sup>19</sup>

خامساً- الدلالة الإيحائية للضائر في شعر مفدي زكريا:

#### 1/ الإيحاء والسياق:

قدما تنبه صاحب "البيّمة" إلى فكرة "التضافر" والانسجام" في إشاعة الجمال وتحقيقه، حيث إن الشيء لا يقوم بنفسه ولا يحسن إلا بغيره المتسق معه في صورة أو منظر، فذلك قوله:

فالخذ مثل الصبح مبيض والشعر مثل الليل مسود

ضدان لما استجمعا حسنا والضد يظهر حسنه الضد<sup>20</sup>

وعلى الرغم مما قد يتوقع من إحالة البيتين على انحصار تحقق الحسن من خلال علاقة التضاد على نحو ما يفهم من ظاهر البيتين: (يباض كالصبح وسواد كالليل)؛ إلا أن الواقع يثبت أن "التضافر والانسجام" مفهومان شموليان في إدراك الجمال، وتحقيقه على الصعيدين: الحسي والمعنوي في الحياة العامة، وفي العمل الأدبي.

وهذه الحقيقة هي التي ألح عليها عبد القاهر الجرجاني في دلائل الإعجاز نافيا أن يكون اللفظ مجردا ومعزولا عن القيمة في نفسه؛ وأنه إنما يسمو بنظيره وما يأتلف معه في سياق، فذلك قوله: "فقد اتضح إذن اتضاحا لا يدع للشك مجالا أن الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، ولا من حيث هي كلم مفردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها، وما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظ."<sup>21</sup> وفي مقام الكشف والإفصاح عن حقيقة النظم وارتباطه بالمعنى، ووجه الحاجة فيه إلى الانساق والتشاكل بما يحقق صواب الفكرة ورونق العبارة، وأنهم من هذه الجهة حملوا النسيج والوشى والنقش والصياغة على النظم واستعاروها له دالة عليه، ومعبرة عن معناه ومقتضاه يقول: "...وأما نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تقتني في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب ترتب المعاني في النفس؛ فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه ببعض، وليس هو النظم الذي معناه: ضم الشيء إلى الشيء كيف جاء واتفق، ولذلك كان نظيرا عندهم للنسيج والتأليف والصياغة والبناء والوشى والتحبير، وما أشبه ذلك..."<sup>22</sup>

وعنصر الملاءمة الذي يلح عليه عبد القاهر الجرجاني وثيق الصلة بالإيجاء من منطلق أن اللفظ لا تنهياً له دلالة إضافية، ما لم يتعلق مع نظائره في سياق دال. يقول فندريس: "إن الكلمة توجد في كل مرة تستعمل فيها في جو يحدد معناها تحديدا مؤقتا، والسياق هو الذي يفرض قيمة واحدة بعينها على الكلمة بالرغم من المعاني المتنوعة التي من وسعها أن تدل عليها".<sup>23</sup> وهذه الحيثية هي التي تبعث "لاينز" على أن يقول "لا تبحث عن معنى الكلمة؛ بل ابحث عن استعمالها"<sup>24</sup>، ليصبح بذلك معنى الكلمة هو مجمل السياقات التي تستعمل فيها.

ومع أن نظرية السياق قد تمكنت بالفعل من الإجابة عن الكثير من التساؤلات المتصلة بالدلالة، وهو ما يصدق على الكثير من أنواع الصور الفنية، من حيث إن الآلية الإجرائية التي تحكم إليها الصورة بناء، هي نفسها الطريق التي تفضي إلى دلالاتها وتأويلا على منوال: التشبيه في الاستعارة، والاستلزام في الكناية، والمثالة في التشبيه.... إلخ، وعلى الرغم من ذلك كله؛ إلا أن الخلوصل إلى الدلالة الإيحائية في نص أدبي ليست من السهولة بمكان، ذلك أن الإيجاء لا تصنعه الصور الجزئية وحدها بالصورة التي تجعل مساحته محدودة، وبقدر ما أنه متحقق من خلال مختلف مستويات اللغة والكتابة، ومتصل اتصالا وثيقا بنوع الفن الأدبي، وما يتيح من أدوات وفضاءات للتشكيل والتجريب، وبخاصة مع تطور الطباعة؛ فبات يشخص من خلال عمليات التزقيم، والحذف، وحجم الخط، والتشكيل الهندسي للنص، والألوان المختارة على صفحة الغلاف... إلخ.

أما التحدي الآخر على هذا الصعيد فمجاله السياق نفسه، فليس السياق في النص الأدبي بالمعطى الجاهز الذي يبيح النص، أو الموقف الجزئي منه للقارئ بالصورة التي تنهياً فيها الدلالة المؤقتة كما لو أنها دلالة عرفية تستحضرها الذاكرة؛ بقدر ما أنها ستكون وليدة المحاورة والاكتشاف، ومعنى ذلك أن القارئ سيكون ملزما بتشديد السياق بنفسه، بحيث يتبدى الأمر - أحيانا - كما لو أنه محاولة لتأويل حلم غامض، بحيث عندما نتناول حلما غامضا، لا تكون مهمتنا الأولى فهمه وتفسيره؛ بل تشييد السياق contexte بعناية فائقة... عندما تكلم (فرويد) على "الحلم - الواحمة"، فإنه تكلم في واقع الأمر - لا عن الحلم نفسه؛ وإنما عن غموضه وحري بنا أن نقول إننا نتعامل مع شيء أشبه بنص لا نستطيع فهمه، لا لأن له واحمة؛ بل لأننا لا نستطيع قراءته قبل أن ننفذ إلى ما وراء هذا النص، فيجب علينا أن نتعلم القراءة.<sup>25</sup>

وموقف كهذا كفيل بأن يجعل من القارئ كاتباً ثانياً للنص، وبالصورة التي ستغدو معها تلك الدلالة الإيحائية أفقا من بين آفاق أتاحها ملاسبات قرائية؛ ولكننا وبالرغم من كل ما سبق ملزمون بالإشارة إلى قضية محورية في هذا المسلك الاستيعائي والتأويلي، وهو يتعلق رأسا بالضابط الأخلاقي تجاه المؤلف، ولعل كلمة (إي.دي.هيرش) - وهو واحد من أشهر منظري التأويل - لتبدو كلمته من أبلغ ما يمكن أن يستحضر في هذا المقام، وذلك حين يقول: "دعوني أذكر ما أراه قاعدة أخلاقية أساسية للتأويل، إنها القاعدة التي لا تدعي التمتع بإقرار الميثاقية أو التحليل لها؛ وإنما بمطابقتها للمعتقدات العامة المشتركة، فما لم تكن هناك قيمة طاغية وذات قوة في تجاهل غايات المؤلف (أي المعنى الأصلي)، فنحن عندما نستخدم الكلمات نحترم مقاصده".<sup>26</sup> فإننا بذلك ننتهك ما أساء جالز ستيفنس في سياق آخر بـ "آداب اللغة"، تماما مثلما ننتهك القواعد الأخلاقية عندما نستخدم شخصا آخر لتحقيق غاياتنا الخاصة فقط.<sup>26</sup>

## 2 - دلالة الحضور (الضمائر المتصلة):

تعتبر ضمائر الرفع المتصلة نوع من أنواع الضمائر البارزة وهي التي لها صورة في اللفظ والكتابة: التاء، والفاء، واللام، واو الجماعة، ونون النسوة، وياء المخاطبة، وسميت بالمتصلة لأنها لا تقع في أول الكلام. وهذه الضمائر (المتصلة) لا تحيل وظيفيا سوى على معنى نحوي هو الفاعلية، وهو الدلالة المركزية التي يمكن أن تحيل عليها؛ ولكن حين يضمها سياق أدبي يقوم على التشكيل الفني وتآلف مع غيرها من ألفاظ العبارة الأدبية، فإنها لا تكفي بالإحالة على ذلك المعنى المركزي بقدر ما أنها تتجاوز به إلى دلالة إيحائية يمكن أن يفصح عنها السياق.

يقول مفدي زكريا مادحا: [البيسط]

|                                                 |                                                                 |
|-------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| قَوْمٌ بَنَوْا لِلْعَلَا بَيْتًا تَحْرَ لَه     | شَهَبُ السَّاءِ عَلَى هَامَاتِهَا أَدْبَا                       |
| وَمَهْدُوا مِنْ ضَحَايَاهُمْ جَسُورَهُمْ        | إِلَى الْحَيَاةِ، فَأَحْيَاوُ الدِّينَ وَالْعَرَبَا             |
| وَسَطَّرُوا بِمَدَادِ الْفَخْرِ ذِكْرَهُمْ      | عَلَى اللَّيَالِي، فَفَاتَ الذِّكْرَ مَا طَلَبَا                |
| سَقَوْا بِلَادَهُمْ رُوحَا فِدَائِيَّة          | فَأَثَمَتْ لَهُمْ اسْتِقْلَالَهُمْ نَشْبَا                      |
| بَنَوْا عَلَى سَمَهْرِيَّاتِ نَفْسِهِمْ         | فَجَدَّدُوا الْأَشْرَفِينَ: الْجُودَ وَالْحَسْبَا               |
| إِنْ صُيِّقُوا صَبْرًا، أَوْ أُغْدِقُوا شُكْرًا | أَوْ أَرَهَقُوا كَهْرًا الْإِرْهَاقَ وَالْحَرْبَا <sup>27</sup> |

إنّ السياق العام للآيات هو المدح، وسميثل باعتباره غرضاً مرجعاً يوجه اختيارات الشاعر اللغوية والفنية بالقدر الذي يحقق معنى المطابقة: مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وهو ما نهض به المعجم الشعري الحافل بالأفعال الماضية المثبتة الدالة عن الصنائع الماجدة: (بنوا - مهّدوا - سطرّوا - سقّوا - فجّدّدوا - صبروا - شكروا - كهروا الإرهاق)، ولأنّ وجهة النص إنما هي الارتقاء بالمدح إلى مرتبة النموذج والمثال الفذ الذي لا يتكرر، فقد جاء الفاعل في تلك الأفعال ضمير رفع متصل وهو (الواو). والواو ضمير بارز متصل، وبروزه موحٍ باشتهاار هؤلاء الممدوحين، واتصال ضمير الفاعل بالفعل يوحي بقوة الرابطة الوجدانية بينهم وبين ما يتسابقون عليه، ويتفانون في سبيله من أمجاد ومآثر، وهو يوحي ثانياً بأن هؤلاء يزاوون تلك الحماد بأنفسهم لا يستعينون فيها بغيرهم، ولا هم ينجنون الفخار ويستأثرون بالتمجيد من صنائع بذلها سواهم، بما يجعلهم جديرين أصالة بما يزجي فيهم من مدح، ويغدق عليهم من ثناء. وبهذا المعنى فإنّ الضمير المتصل في الآيات السابقة يكرس معنى إيحائياً إضافياً هو: معنى الحضور. ذلك الحضور الإيحائي للممدوحين في نفسه ووجدانه، وهو لذلك لا يجد من سبيل إلى الإعلان عن هذا الشغف أفضل من أن يتجلوا لفظياً في السياق عنواناً على الازدهاء والاحتفاء.

## 3 - دلالة الغياب (الضمائر المتصلة):

وتتكرر نفس الدلالة الإيحائية للضمير المتصل في موقف آخر بوصفها تعبيراً عن قوة الرابطة بين الفاعل وما يأتيه؛ ولكنها تشخص هذه المرة في اتجاه عكسي، إنها تتصل بنماذج مناقضة للقبيل الأول، لتحيل هذه المرة على نفوس آتمة تمكن منها الشر واستحكم، فصار لها طبعاً وجبلة، فعلاقتها به وطيدة، وحبله منها متين.

يا لحا الله أوجها رسم الشر      رُ على صحنها هنات السواد  
وقلوبا أفعمنّ حقداً و[أضغا      ثاً]، وزُوراً، على دُعاة الرّشاد

وبطونًا مُلئَنَ سحًا، وطاغو  
ورؤوسًا قد عَشَّشَ الجهل فيها  
يارعى الله قرنَ عشرين، عصر الـ  
أصبحت مهنة الصحافة كفرا  
يتنادون في المساجد باللائ  
غير أن السكوت عن ندماء الـ  
تأ، وبالتين شبكهُ الاضطهاد  
فاستوى الحَيُّ عندها بالجماد  
علم، والكهرباء والمنطاد  
حرَّموها بمويقات شداد  
م، ولله سر ذاك التنادي  
خمر، والمويقات رُوحُ الجهاد<sup>28</sup>

إن هذا الموقف الشعري مقابل لسابقه غرضًا إذ مجاله الذم والهجاء؛ ولكنه يتوسل بنفس الصنيع الأسلوبي السابق للإيحاء بالمعنى، وإن بدا أنه يتميز عنه بعض تميز، إذ يكفل شخوص المهجو في أشنع صورة وأقبح منظر وأحط درجة.

لقد نهض البيت الأول بوظيفة التمهيد للأبيات التالية له، فكانت عبارتا (يا لحا الله أوجها)، (رسم الشر عليها...) سياقًا إحاليًا على معنى الهجاء، فيتدرج الوصف من الهيئة والملحم الخارجي، بما يحيل عليه من سواد إلى دخائل تلك النفوس وما تتطوي عليه، ليضطلع التشكيل الأسلوبي لاحقًا بتعميق المخازي وتشخيصها، والكشف عن طبيعتها، وموقعها من الأفراد الذين يجسدونها معنى وسلوكًا، فقد وقعت الرغبة في الإفصاح عن قوة الرابطة بين المخازي واللائم الذين يقتطفونها

إن ورود نائب الفاعل ضميرًا متصلًا في (وقلوبا أفعَمَ حقدًا)، و(بطونًا مُلئَنَ سحًا)، فكما يستحيل الفصل بين الفعل وفاعله في الجملتين السابقتين، يتعذر ذلك أيضًا في واقع هؤلاء اللئام، وما انطبعوا عليه من شر وخسة، ولئن وردت الأفعال ماضية مثبتة مبنية للمعلوم في النموذج الشعري الأول؛ فإنها في مقابله وردت مبنية للمجهول، ليتبدى الفرق شاسعًا بين الفئتين، فالفاعل في الحالة الأولى فاعل حقيقي لفظًا معنى، وهو المباشر للفعل، بما لا يتبهاً معه أي وجه للتناقض أو المفارقة؛ ولكنه في واقع تبنك الجملتين نائب فاعل، أي إنه حقيقة مفعول به، وكأن صيغة المبني للمجهول الماضوية، وبالإضافة إلى إيحائها بتجذر المخازي في تلك النفوس من عهود طويلة، بما لا يبقى معه مسوغ للتعجب من فعالها؛ فإن صيغة المبني للمجهول ذاتها تكفل الإيحاء بدلالة عميقة في واقع هؤلاء، فهم نائب الفاعل لفظًا؛ ولكنهم المفعول به معنى، ومؤدى ذلك ومقتضاه في الواقع الإنساني، وفي نطاق علاقاتهم بالأفراد والجماعات أنهم وبالرغم من أنهم هم من يظهر ويتصدر في العلن؛ إلا أنهم تابعون أذلاء لقوة أعتى منهم هي قوة الشر التي استبدت: (أوجها رسم الشر عليها...) فكان تمكنه منها عامًا شمل منها: الوجوه والقلوب والبطون والرؤوس، وهو ما يرر مجيئها جميعها منصوبة موجبة بمعنى الخضوع.

ويترتب عما سبق أنه وبالرغم من الصنيع الأسلوبي المشترك بعض اشتراك بين النموذج الشعري الأول والثاني؛ إلا أن الفارق جوهري بينهما، فهناك: مدح في مقابل هجاء، ومحامد إزاء مخازي، وافتخار وازدهاء في وجه تشهير وازدراء، وحضور في مواجهة غياب.

4: دلالة الحضور (الضاهر المستترة):

أ – الضمير المستتر في الصفة ودلالة التماهي:

## قديمًا قال المتنبي: [الطويل]

وما الخوف إلا ما تخوّفه الفتى وما الأمن إلا ما رآه الفتى آمنًا<sup>29</sup>

فالعالم حسب المتنبي في عبارته السابقة امتداد لذات الإنسان متمم فيها، ومتحقق معنى ودلالة بحسب ما جبلت عليه من السجاياء، على أن الذات نفسها في مقام آخر لا يتيها لها قوام أو وجود حتى تتماهى في فعل أو صفة، وتصبح عنوانا له ودالة عليه فوجوده مقرون بها، حتى إنها تغطي عليه كفرد بخصائصه الإنسانية المعروفة ليتجرد قيمة ومعنى.

ولعل هذا المعنى هو الذي يمكن أن يستوحى من خلال صنيع أسلوبي يتضافر فيه خيار الضمير المستتر في الصفة أو الفعل في سياق هو المدح، بحيث تتوارى الذات ويتصدر المحمود من السجاياء والصفات. يقول مفدي زكريا مادحا:

|                             |                                          |
|-----------------------------|------------------------------------------|
| غزال أراق الله في وجناته    | جال الورى فيما مضى ويدول                 |
| غزال سما، (هاروت) تحت لسانه | يسيل به من لسانه فيقول                   |
| يجرد فينا طرّفه، فكأنه      | حسام أمير المؤمنين يصول                  |
| همام (أبو عبد الإله محمد)   | إمام له فوق الشباك حلول                  |
| تبوأ عرش المصطفى، فسما به   | لهام الثريا صارم ومقول                   |
| فشمر في ذات الإله مجاهدا    | عن الله، حتى لا يهان ذليل                |
| ومن كان في حق الإله مناضلا  | له الله بالنصر المبين كفيل <sup>30</sup> |

إن السياق الشعري هنا هو المدح مجددا، وسنلاحظ أن أسلوب الشاعر فيه مختلف إذ السمة الغالبة هي الحضور البارز للضمير المستتر، حيث يشمل ذلك النسق الاسمي أو الفعلي (غزال أراق الله ... غزال سما - همام أبو عبد الله ... إمام له - مجاهدا - مناضلا)، (يقول - يجرد - يصول - تبوأ - فشمر)

إنّ القاسم المشترك بين المركبين الاسمي والفعلي في النموذج السابق - بصرف النظر عن المجال الدلالي الجزئي لكل وحدة من وحداتها اللغوية، يتلخص في كونها يقدمان الصفة من خلال: الاسم، أو النعت، أو، الفعل باعتبارها ثابتة لصاحبها ومستمرة فيه، وإذا كان هذا متبها بداهة من خلال المركبات الاسمية؛ فإن الشاعر يمزج في المركبات الفعلية عن الضمير المتصل (يجرد - تبوأ - فشمر - كان)، وكأنه يتوجه صوب ما يصنع القيمة لا صوب الذات نفسها، ليصبح النسق الأسلوبي موحيا بحالة من الاتحاد بين الذات والممدوحة والقيم التي تمارسها، وهذا الصنيع هو نفسه ما نعاينه في قوله مادحا دائما:

|                               |                                          |
|-------------------------------|------------------------------------------|
| يا مالكا لو رآه ثابت لصبا     | أو جامد حبا أو أخرس خطبا                 |
| انهض بأعباء ذاك الشعب متحدا   | يكفي الذي في حانا - الدهر - قد لعبا      |
| أعد إلى الدين مجدا كان مزدهرا | في عصر (جابر) حتى نجم غربا               |
| وابن المدارس والمستشفيات وخض  | بحر الحياة وعز العلم والأدبا             |
| وسر بأمتك الغراء في سبيل ال   | عصر الجديد إلى عليائها خبا <sup>31</sup> |

ففي هذه الأبيات يتجدد اللقاء مع المدح غرضاً شعرياً، ويضطلع البيت الأول بالإحالة عليه وبالتحديد لما بعده وفق نسق حجاجي ناجح؛ إذ المنوط بمن تمتع بتلك المزايا والصفات أن يكون أهلاً لما سيطلب منه فيما بعد. وبخلاف الأنساق السابقة يسيطر في هذا النموذج الأسلوب الإنشائي لا الخبري، متحققاً من خلال الأمر: (انهض، أعد إلى الدين، وابن المدارس، وخض بحر الحياة، وعزّ العلم والأدب، وسرّ بأمتك الغراء)، إنما يتصدر ويظهر هو الفاعل؛ أما الفاعل فإنه ضمير مستتر، وستكون هذه السمة الأسلوبية من حيث هي صورة للصياغة والتشكيل امتداداً وواجهة للإيجاء بدلالة حافة قوامها أن حالة الحضور للممدوح في الواقع المادي، وفي الواقع الوجداني للشاعر مرهونة بتجسيده لتلك المطالب وتحقيقه لها، لأنه بها يرتقي إلى منزلة القيمة حيث تتلاشى الذات بوصفها تعبيراً عن فرد في الزمان والمكان المحددين، وتتسامى إلى منزلة الرمز، وهذه الوضعية هي أرق مظهر للتأهي، أي تمهي الذات في الموضوع.

#### خاتمة:

في ختام هذه المقالة يمكننا القول إنها تنطرق إلى الإيجاء والسياق في ارتباطها بالمعنى من منطلق أن هذا الأخير ليس معطى جاهزاً ولا نهائياً ولا مفرداً بقدر ما هو متشكل ومفتوح ومتعدد، وقد تتضافر عدة عناصر في توجيهه وأدائه، كما بينا أنه رغم ذلك قد يتعذر تأويل المعنى والقصد واستيحائها في النص الأدبي، ويعود ذلك لحاجة القارئ الماسة إلى تشكيل السياق بنفسه أحياناً.

أما على صعيد الدلالة الإيحائية للضائر من خلال نماذج من ديوان (أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى) للشاعر مفدي زكريا، فقد خلاص البحث إلى أن:

1 - الضمير في النص الشعري محمياً لأن يحيل على دلالة إيحائية تستفاد من خلال القراءة الفاحصة واستثمار تعلقه مع غيره وحدات السياق الذي يتواجد فيه.

2 أن الضائر المتصلة في النصوص المختارة قد أوحى بمعاني: البروز والظهور، قوة الرابطة بين الفعل والفاعل مادياً ومعنوياً، كما عبرت عن حالة حضور.

وأما في حالة الهجاء دلت على نفس المعنيين السابقين؛ ولكن من منطلق الدلالة على المفعولية والخضوع مع الإحالة الضمنية على نفور الذات الشاعرة من الفاعل الحقيقي والمجازي بما يكرس حالة الغياب.

3 - أما الضمير المستتر فقد أوحى بحالة التأهي بين الذات الممدوحة، وموضوع المدح بحيث تتكسر بينها حالة ترابط واتحاد ويصبح أحدهما محيلاً على الآخر ومرهوناً به.

هوامش:

<sup>1</sup> - الخليل بن أحمد الفراهيدي، 2003، معجم العين/ ج4، تخ: عبد الحميد الهنداوي، ط1، بيروت/ لبنان، دار الكتب العلمية، ص: 353، 354، مادة (وحى).

<sup>2</sup> - الجوهري، 1990، الصحاح/ ج6، تخ: أحمد عبد الغفور، عطار، لبنان / بيروت، دار العلم للملايين، ص: 2519، 2520، (مادة: وحى).

- <sup>3</sup> - أحمد بن فارس بن زكريا، (د ت)، معجم مقاييس اللغة/ ج 6، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ص: 93.
- <sup>4</sup> - مجمع اللغة العربية، 2004، معجم الوسيط، ط: 4، مصر، مكتبة الشروق الدولية، ص: 1018، مادة: (وحى).
- <sup>5</sup> - جبور عبد النور، 1984، المعجم الأدبي، ط 1، بيروت، دار العلم للملايين، ص: 43.
- <sup>6</sup> - ينظر: مراد وهبه، 1974، يوسف مراد والمذهب التكلمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص: 549، 550.
- <sup>7</sup> - إبراهيم أنيس، 1984، دلالة الألفاظ، ط 5، مكتبة الأنجلو أمريكية المصرية، ص: 107.
- <sup>8</sup> - محمد محمد يونس علي، 2007، لمعنى وظلال المعنى، ط 2، ليبيا، المدار الإسلامي، ص: 141.
- <sup>9</sup> - مرجع نفسه، ص: 142.
- <sup>10</sup> - أرسطو، 1953، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ص: 123.
- <sup>11</sup> - إبراهيم محمود خليل، 2011، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، عمان، دار المسيرة، ص: 41.
- <sup>12</sup> - محمد غنيمي هلال، (د ت)، الرومانتيكية، مصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ص: 206.
- <sup>13</sup> - مرجع نفسه، ص ن.
- <sup>14</sup> - مرجع نفسه، ص: 207.
- <sup>15</sup> - مرجع نفسه، ص 208.
- <sup>16</sup> - ينظر: يوري لوتمان، (د ت) تحليل النص الشعري، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ص: 33.
- <sup>17</sup> - عبد الله إبراهيم، سعيد الغاني، عواد علي، 1996، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، ط 2، المركز الثقافي العربي، ص: 11.
- <sup>18</sup> - مرجع نفسه، ص ن.
- <sup>19</sup> - ينظر: صلاح فضل، 2002، مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ط 1، القاهرة، دار ميريت للنشر والمعلومات، ص: 16.
- <sup>20</sup> - عواطف الزين، (د ت)، نجمة المقي، بيروت/ لبنان، عواطف الزين، دار الفارابي، ص: 75.
- <sup>21</sup> - أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، 2005، دلائل الإعجاز، ط 1، بيروت، مؤسسة الرسالة ناشرون، ص: 50.
- <sup>22</sup> - عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص: 54.
- <sup>23</sup> - سيروان عبد الزهرة الجنابي، حيدر جبار عدنان، 2008، جدلية العلاقة بين السياق والدلالة في اللغة العربية: النص القرآني أنموذجا، مجلة مركز دراسات اللوفة، ع 9، ص: 36.
- <sup>24</sup> - مرجع نفسه، 37.
- <sup>25</sup> - ينظر: غوستاف يونغ، 1997، علم النفس التحليلي، كارل، تر: نهاد خياطة، ط 2، سورية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ص: 46.
- هنا يوجد خلل في الترجمة.
- <sup>26</sup> - جبار خلف، 2008، تأويل النص الشكسبييري في الخطاب السينمائي، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ص: 20، 21.
- <sup>27</sup> - مفدي زكريا، 2005، ديوان: أمجادنا تتكلم وقصائد أخرى، تح: مصطفى بن الحاج بكير حمودة، الجزائر، مؤسسة مفدي زكريا، الوكالة الوطنية للاتصال والنشر، الجزائر، ص: 67.
- <sup>28</sup> - مفدي زكريا، مصدر سابق، ص: 73، 74.
- <sup>29</sup> - ياسين الأيوبي، قصي الحسين، 1999، شرح الواحدي لديوان المتنبي، م 1، بيروت/ لبنان، دار الرائد العربي، ص: 517.
- <sup>30</sup> - مفدي زكريا، مصدر سابق، ص: 36.

<sup>31</sup> مفدي زكريا، مصدر سابق، ص: 49.

### قائمة المراجع:

1. يوسف مراد والمذهب التكلمي، مراد وهبه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.
2. الجوهري، الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور، عطار، دار العلم للملايين، بيروت/لبنان، ج: 6، ط1 (1956)، ط2 (1979)، ط3 (1984)، ط4 (1990) (مادة: وحى).
3. الرومانتيكية، محمد غنمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، (دت ط)، ص: 206.
4. المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط1 (1979)، ط2 (1984).
5. النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكير، إبراهيم محمود خليل، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، 1432 هـ - 2011 م.
6. تأويل النص الشكسيري في الخطاب السينائي، بان جبار خلف، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سورية 2008.
7. تحليل النص الشعري، يوري لوتمان، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، (دت ط).
8. دلالة الألفاظ، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو أمريكية المصرية، 1984، ط5.
9. دلائل الإعجاز، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، بعناية علي محمد زينو، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، 1426 هـ - 2005 م، ط1.
10. علم النفس التحليلي، كارل غوستاف يونغ، ترجمة وتقديم: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، 1997، ط2.
11. فن الشعر، أرسطو، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953.
12. القاموس المحيط، الفيروزآبادي، مؤسسة الرسالة، تح: مكتب تحقيق التراث، إشراف: محمد نعيم العرقسوسي، ط: 6، مادة: (وحى).
13. مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي أقرها المجمع، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع، القاهرة، م5.
14. معجم العين، الخليل بن أحمد الفراهيدي، تر وتح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، ج: 4، بيروت/لبنان، ط1 (2003)، مادة (وحى).
15. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبه وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2 (1984).
16. معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط: 4، (2004)، مادة: (وحى).
17. معجم مقاييس اللغة، أحمد بن فارس بن زكريا، تح و ضب: عبد السلام محمد هارون، ج: 6، دار الفكر.
18. معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، المركز الثقافي العربي، 1996، ط2.
19. المعنى وظلال المعنى، محمد محمد يونس علي، المدار الإسلامي، ط2 (2007)، طرابلس/ليبيا.
20. مناهج النقد المعاصر، صلاح فضل، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2002، ط1.