



IRAQI  
Academic Scientific Journals



العراقية  
المجلات الأكاديمية العلمية



ISSN: 2663-9033 (Online) | ISSN: 2616-6224 (Print)

**Journal of Language Studies**

Contents available at: <https://jls.tu.edu.iq/index.php/JLS>

## The Expected and the Unexpected in the Poetry of Nasib Arida: A Study in the Aesthetics of Reception

**Prof. Dr. Taghreed Dhyaa Mishfi\***

Department of Arabic, College of Arts, Al-Mustansiriya University, Baghdad, Iraq  
[dr.taghreed@uomustansiriyah.edu.iq](mailto:dr.taghreed@uomustansiriyah.edu.iq)

Received: 04/05/2026, Accepted: 02/06/2026, Online Published: 30/06/2026

### Abstract

The concept of receiving critical path and perhaps a measure of the extent to investigate the poetic especially poets, especially in the context of a racist (expected and unexpected), by seeking to restore the essence of poetic text analysis, parallel to the seam to touch the emotional interaction and participation from the presence of its recipients. It seems clear in the text of hair Naseeb petition Vchaara - often - will make an impact in the minds of the recipient, especially astute receiver who knows the secrets of speech. The process is familiar communicative situated between them, if we look at the texts of his hair, if I jumped diverse data variables into the mind of the recipient, you will not find the latter appeared to give a bit of perspective, according to his abilities innate and acquired.

**Keywords:** expected and unexpected, aesthetics of reception, Naseeb Arid, reception, Poeticity

\* Corresponding Author: Taghreed Dhyaa Mishfi, E-mail: [dr.taghreed@uomustansiriyah.edu.iq](mailto:dr.taghreed@uomustansiriyah.edu.iq)

**Affiliation:** Al-Mustansiriya University – Iraq.

© This is an open access article under the CC by licenses <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



## المتوقع واللا متوقع في شعر نسيب عريضة

### دراسة في جمالية التلقي

أ. د. تغريد ضياء مشفي

قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، بغداد، العراق

#### المستخلص

يعد مفهوم التلقي مساراً نقدياً ومقياساً لتحري مدى شاعرية الشعراء خاصة، ولاسيما في اطار عنصر (المتوقع واللا متوقع)، عن طريق السعي الى اعادة تحليل جوهر النص الشعري، بالتوازي مع التماس التفاعل والمشاركة الوجدانية من لدن متلقيه. وهو ما ينطبق على نصوص شعر نسيب عريضة، فشعره - غالباً - يترك أثره في وجدان المتلقي الفطن العارف بأسرار الكلام. فالعملية التواصلية لاريبَ كائنة مألوفة بينهما إذا ما تأملنا نصوص شعره، فإذا ما قفزت معطيات المتغيرات المتنوعة الى ذهن المتلقي، لن يجد الأخير بدأً من إضفاء شيء من منظوره على تلك النصوص بحسب ملكاته الفطرية والمكتسبة.

**الكلمات المفتاحية:** المتوقع واللا متوقع، جمالية التلقي، نسيب عريضة، التلقي، الشعرية

#### توطئة:

لا شك في أن لمتلقي النصوص الفنية سمات وخصائص ايجابية يمكن استثمارها الى الحد الذي تجعله ركناً أساسياً في إدارة العملية النقدية، وهذا هو المرتكز الذي تقوم عليه نظرية القراءة والتلقي التي تُخضع النصوص للمقاربات التأويلية. ذلك أنها تعمل على اخضاع النص لمستوى فكر المتلقي، ومرجعياته الثقافية، وذوقه. وبذا فإنها تلتزم منهجاً نقدياً تفاعلياً يمازج احياناً بين مبدع النص ومتلقيه اللذين قد يتقاربان في بعض الاتجاهات الفنية أو الفكرية، بما يكرس اهمية عمليتي الاستقبال والاستجابة، ومن ثم تجذير أثر المتلقي في طريقة التعاطي مع النصوص، مما يشي بتفرد فكري من جهة المتلقي بعد الانفتاح على السمة الابداعية للمبدع، ناقلاً اياه من مهمة الاستقبال المحض الى الاسهام بفاعلية في عالم الابداع الادبي.

والمتمثل في شعر نسيب عريضة\* (الزركلي، 1984، صفحة 84/ج13) (كحالة، د.ت، صفحة 84/ج13) ينكشف له أن مفهوم التلقي يمكن اعتماده سبيلاً نقدياً لاستنكاه شاعريته وتجليتها، ولاسيما في ما يخص عنصري أفق التوقع (المتوقع واللامتوقع)، ذلك الافق الذي يشكل مرتكز جمالية التلقي المتأني من محاولة اعادة تحليل النص فكرياً، وفك شفراته الخطابية، وصولاً الى المشاركة الفاعلة للمتلقي بأن يفعل ما يكتنزه من خزين معرفي يعينه على الفهم ومن ثم يمكنه منح النص سمة الابداع الحق بموجب الاليات المنخرطة في الانجاز الشعري، كاشفاً عن المقاصد الموضوعية، والمناحي الجمالية، بعيداً عن الممارسة النقدية التقليدية المستندة الى الذوق الذاتي أو الانطباع المباشر.

وانما تتأتى فاعلية القراءة مما تشع به النصوص من المؤثرات المبتكرة والصادمة لتوقعات المتلقي في آن معاً، فالقارئ ((ضمن الثالوث المتكون من المؤلف والعمل والجمهور، ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالادب، بل يتعداه الى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ)) (ياوس، 2004، صفحة 40).

وبذا أمكن لمتبني نظرية القراءة والتلقي تطويع النص واخضاعه الى مقتضيات القراءات المتعددة والمتباينة وأدبياتها، فإذا بمرجعية فهم النصوص ومرجعية جمالياتها تؤول الى القارئ ليس غير. فعندما يشرع المتلقي في القراءة عليه ((أن ينسجم مع المعايير الجمالية، التي تكوّن تصوره للادب، لكن للعمل ايضاً أفقه الخاص... الذي قد يأتلف مع أفق القارئ، مما ينتج عن ذلك حوار أو صراع بين الأفقين)) (بنحدو، 1988، صفحة 21).

فالتلقي المتفاعل يمثل العنصر الاجدر حين الحكم على تفرد النصوص، ذلك انه المعني بما يُكتب منها، وبذا تقع على عاتقه مسألة نجاحها أو اخفاقها بحسب ردات فعله تجاهها بموجب مستوى التلقي المبني على مدى فهم التركيبة الأدبية. وبناء على ما تقدم سنشرع في الكشف عن جمالية التلقي في شعر نسيب عريضة عن طريق أهم استراتيجيات مفهومي هذين العنصرين في آفاق نصوص شعره. وكما يأتي:

#### – اسلوب المفارقة:

اسلوب المفارقة من أبرز الاساليب التي تستند عليها نظرية القراءة والتلقي، لأنه يمنح المتلقي فسحة جمالية لمناقشة مختلف الكيفيات الدلالية والسياقية للنص، ولاسيما تلك التي تكسر أفق توقع المتلقي، فاكأ شفرات المشفر منها، بعد تأمل نسيجه، فإذا به يقف على جمالية القراءة الحادثة عن المقاربات المتعددة واجراءاتها المتحركة في الذهن، من حيث أن المفارقة ((لعبه لغوية ماهرة وذكية بين طرفين، صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستشير القارئ وتدعوه الى رفضه بمعناه الحرفي، لصالح المعنى الخفي الذي غالباً ما يكون المعنى الضد. وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل الى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده)) (ميويك، د.ت، صفحة 148) (سليمان، 1999، صفحة 26).

ومن هنا فإن للمفارقة سمات شعرية لها خطرهما، مما جعلها وسيلة يتعمدها المبدع في نصوصه، وربما جاءت بشكل عفوي فتؤدي ما تؤديه أختها، ولكن من دون اغفال للمصاحبات والمهيمنات النفسية والاجتماعية والذوقية المرافقة للمفارقة داخل النص، وكل ذلك يعمل على تحقيق دهشة غالباً ما تكون مقصودة من لدن المتلقي عند قراءة النص.

\* هو نسيب بن أسعد عريضة (1887-1946م)، شاعر ادبي، من مؤسسي الرابطة القلمية في المهجر الامريكي، ولد في حمص، هاجر الى نيويورك سنة 1905 وأنشأ مجلة (الفنون) سنة 1913، وتولى تحرير الجريدة اليومية (مرآة الغرب)، طبع ديوانه بعنوان: الارواح الحائرة، توفي في بروكلن.

فالمبدع الذي يصير الى المفارقة يحقق بنصه الابداعي الغاية المرتجاة من لدن المتلقي، الذي يجد نفسه مضطراً للغوص على التيارات المتوارية أو المراوغة ليحظى بالمعنى العميق المراد، ومن ذلك مانلمسه في مراوغات بلاغية يعمد اليها المبدع بقصد الاثارة والمتعة، بحرف الفكرة عن أصل موضعها الى أخرى ليست في أفق المتلقي، وهو مانلمسه في حسن التعليل مثلاً (القرويني(ت739هـ)، 1966، صفحة 375)، وهو فن بديعي قد يحدث دهشة أو صدمة للمتلقي لقيامه على مفارقة العلة الحقيقية أو الأصلية، الى علة أدبية تُرَصَف على طريقة تغاير النمط المعتاد المؤلف الحقيقي للظاهرة أو الامر أو الشيء بما يحمل المتلقي على الكشف عن هذه اللعبة الفنية وتذوق جماليتها، متعاطياً بذلك ايجابياً مع النص مبادرة وتفاعلاً.

ولايفوتنا التنبيه هاهنا على أن العمل على تحول البنية الفكرية للمتلقي، يخلق عنصر الانشداد الوجداني والذوقي عنده، بغية ضمان ديمومة يقظته متجاوباً مع ماتقتضيه طبيعة الخطاب الادبي، ومتفاعلاً ايجابياً في بناء المعنى، مبتعداً عن حال المستقبل النمطي، ذلك أن ((تتبع الاثر المتولد عن العمل الفني، ومدى إسهام هذا الاثر، بمشاركة جماعة من القراء تعمل على تحديد الدلالات وبلورة احكام جمالية ذات علاقة وثيقة بإحساس القراء وتأثراتهم المتغيرة عبر العصور)) (الكردي، 1999، صفحة 11) أي إن على المتلقي ان يكون متلقياً حذراً فطناً متفاعلاً حريصاً على بناء مقاصد جديدة كلما أجال نظره في النص.

فها هو شاعرنا يخاطب شمس الحياة في قصيدته (أمام الغروب) طالباً اليها التآني في الغروب متمنياً ما لم يكن حتماً بحكم الطبيعة الثابتة أزلياً مستنداً الى اسلوبي الطلب بالمصدر (رويدك) و(لا) الناهية مهيباً ذهن المتلقي بل شاداً اياه بهما الى ما سيقدمه تعليلاً لطلبه ذاك، وإليك قوله: (عريضة، 1946، صفحة 161)

رويدك شمس الحياة! ولا تسرعني في الغروب!  
فما نال قلبي مناه وما ذاق غير الخطوب

فلعل في الفسحة الكامنة في عالم المستحيل ما يُحقق له ما كان يصبو إليه طوال حياته، ولعلها تذييقه فرحاً عزّ عليه أن يلتذّ به، وتمني المستحيلات مفارقة في حد ذاته لكل متلقٍ حذق واحٍ يستبطن معاني النص.

ويستمر متوسلاً (داعي الرحيل) أن يمنحه ولو برهمة من الزمن، محاوراً اياه ملقياً عليه الحجج عارضاً عليه الافكار في ابيات متلاحقات حتى يصل الى ابيات القصيدة الخواتيم، فإذا بالشاعر يدهم المتلقي بيأس من مأمولاته المتمناة تلك لم يكن يتوقعه محدثاً مفارقة تُبعد الاخير عن معنى رتيب تناوبه عشرون بيتاً، وذلك قوله: (عريضة، 1946، صفحة 162)

كففاك عناً يا فكَرُ تعببتِ بلا طائل  
فما نحن الأ أثُرُ على الرمل في الساحل  
سنبقى قليلاً هنا الى المد حتى يعود  
فيمضي سراعاً بنا الى البحر بحر الخلود

ففي الوقت الذي تكسر فيه هذه الابيات توقع المتلقي، تعود به الى معنىٍ يستحيل تحققه كما قررنا سابقاً، وبأسلوب الامر نفسه، ولكن بصيغة (كففاك) هذه المرة. فلا طائل تحت افكاره وآماله، إذ لا بد من الرحيل عن هذه الحياة التي اشبه ما يكون الشاعر فيها بأثر على ساحل لا يلبث أن يذهب به المد الى البحر، ولكن ليس كل بحر، وانما بحر الخلود حصراً، وفي هذا حسن تعليل ينم عن براعة في الاداء أيما براعة.

ويعود الشاعر الى خطاب (شمس الحياة) مجدداً مثلما ابتداءً، ولكن بما يفارقه تماماً، فهناك طالبها بالترثيث، أما هنا فيأمرها بالغروب بوساطة الفعل (اغربي)، بل بنهيتها عن إمهاله، وقد ركن الى حسن التعليل ليسوغ مطلبه الجديد المغاير هذا، من حيث انه لن يحقق مراده من هذه الحياة ولو عاش الى الابد، وذلك في قوله: (عريضة، 1946، الصفحات 162-163)

أشَمْسَ الحَيَاةِ، اغْرِيبي      ولا تمهليني لغد  
فما حاصلٌ مطلبي      ولو طال عمري الأبد!  
ويختم القصيدة ببيتين متساوقين مع هذا المعنى الواقعي ممكن الحصول بل الحتمي، فما شمس الحياة إلا محض خيال،  
وما المآل إلا لشمس الخلود، واليك البيتين: (عريضة، 1946، صفحة 163)

أشَمْسَ الحَيَاةِ، اسرعني      وغيبني فأنت خيال!  
أشمس الخلود، اسطعني      اليك، اليك المآل!  
ونص تتنازع المفارقات المعنوية والاسلوبية على هذه الشاكلة يحمل المتلقي حتماً على التعايش والتفاعل مع ابياته  
تباعاً وصولاً الى منتهاه، مولداً تصورات متجددة.

ويمر شاعرنا في قصيدته (البحر الحزين) بالبحر وقد هاجت أمواجه فراحت تلاطم الصخر معبرة عن غضبه، فيقف  
يسأله عن سر عداوته لتلك الصخور التي ما برحت تعاني من لطمات أمواجه بلا تعب قد يوهنه زماناً فترتاح، فإذا بالبحر يجيبه  
بانكسار واحباط، أنه ضاق ذرعاً بنفسه من شدة أساه ووجده، ومع ذلك لم تأبه الصخور به، ولم تشاطره العاطفة الوجدانية، يقول:  
(عريضة، 1946، صفحة 174)

مررتُ بالبحر والامواج هائجاً      تعلو تزيد في جأشٍ من الغضبِ  
تلاطم الصخر أجبالاً فيقلبها      مكسورةً في رشاشٍ شرَّ منقلبِ  
فقلت: يا بحرُ، يا صخَّاب، ما فعلتُ      هذي الصخور تعاديهما بلا تعبٍ؟  
فقال لي بلسانِ الموجِ منكسراً      وزفرةِ الريحِ من لَجِّ شجِّ لجبِ:  
قد ضقتُ ذرعاً بنفسي من أساي ولا      ترثي الصخور لما في القلب من كربِ

وبعد هذه الابيات يسترسل البحر في سرد تفاصيل قصة آلمته وكل المحيطين به عدا الصخر أيما إيلام عبر ثمانية  
أبيات، مستدرراً الشاعر من جرائها عاطفة المتلقي، حتى اذا ما ضمن تفاعله، علل عداه الصخر بما يكسر تلك الرتابة السردية  
لأحداث القصة، قائلاً: (عريضة، 1946، صفحة 175)

أعدو عليه بأواجي تفتته      عسى تحرك قلباً مات في الحقبِ  
فالشاعر يعلل الامر اذا بعله ليست حقيقية، وانما بعله فنية قوامها الابداع، وهنا تكمن المفارقة. فلقد تغاير المقصد في  
ما هو متوقع عند المتلقي، بهذه اللغة البديعية من تصور الى آخر جديد لم يكن يدور في خلد. وهذا التحول في البنية الفكرية  
عند المتلقي، انما يجيء بقصدية مبيته من لدن الشاعر، بغية خلق انشداد نفسي وذوقي لدى المتلقي، مع ديمومة المشاركة  
اليقظة مع النص.

وقد يعمد الشاعر الى كسر توقع المتلقي مؤسساً مفارقاته عليه، تجديداً لنشاط المتلقي وشداً لذهنه الى النص المرة تلو  
الآخرى، وهو ما نلاحظه في قوله: (عريضة، 1946، الصفحات 142-143)

ألا فامهلونا لنفهم عيشاً      ونبني من أمره ما تداعى  
فإننا حلمنا ونحن يقاظي      وإننا قنعنا ونحن طماعي  
أكلنا على سُفرة الوهم حتى      امتلأنا وقمنا ولكن جياعا  
وإننا زرعنا بذورَ الاماني      فما أثمرت وجنيننا الخداعا  
حناناً! أيفطمنا الدهر غصباً      وما أشبعتنا الحياة رضاعا

سمعت النفوس تنادي وتبكي  
كأني بحادي الزمان يحث  
كأني بنفسي وراء النفوس  
تودع في شبابي وحلمي  
فتسكت من عجزها لا ارتدعا  
مطيئ النفوس فتمضي سراعا  
تمد من البعد نحوي الذراعا  
وقد ذهبنا لم يقلوا: "وداعا!"

يخلق الشاعر في هذه الابيات متلقياً يتوجه اليه بخطاب النفوس الجزعة من الرحيل عن هذه الحياة ولما يفقه أصحابها من أمرهم فيها شيئاً، إذ لم يهنأوا ولم يذوقوا حلاوة العيش فيها، علمهم إن أمهلوا أصابوا مرادهم منها وأصلحوا ما انهار من صرحه في وقت مضى. وما يلبث بعد ايراده هذه المعاني في البيت الأول أن يودع الابيات مفارقات تشد المتلقي اليها بما قد توهمه به أولاً، لتجأه بما يكسر توقعه في غير موضع، فما إن ينتهي المتلقي من (إنا حلمنا) حتى يُصدم ب(ونحن يقاطي) ويتكرر الامر في (وإنا قنعنا) و (ونحن طماعي). وقد أصحرت هذه المفارقات عن يأس مطبق، فأحلامهم تبطلها يقظة الواقع، وقناعتهم يبدها طمعهم في ما يأمولون من الحياة في الوقت نفسه، فهم أسرى واقعهم المرير على الدوام.

ويعود الشاعر ليوهم المتلقي خالفاً مفارقة جديدة بأن اصحاب هذه النفوس قد زرعوا بذور الاماني، فمن يزرع يتوقع الحصاد، فإذا بالمتلقي يُفاجأ بأنها لم تثمر، ذلك أن الجو ملؤه الخداع والوعد الكاذبة. ومتلقي الابيات الثالث الأول لاشك في انه ينتظر أن هناك فسحة أمل ستغيرهم من حال الى آخر أفضل، بيد أنه يُصدم في الابيات اللاحقة بان تركن النفوس الى عجزها مجدداً بعد ان أرتفع صوتها مطالباً بفرصة للتغيير، فيصير الى صمت العاجز وليس من رادع يقيدها، منقادة حاتة الخطي لأمر الزمان الذي سامها جوراً حتى آلت الى حالٍ مزرٍ يبدو أن لاحياد عنه يؤمل.

وتبدو المفارقة الصارخة في البيتين الاخيرين، ذلك ان الشاعر نفسه يسير على خطى تلك النفوس منقادةً نفسه الى ما انقادت هي اليه ليس إلا، مودعةً فيه الشباب والأمل اللذين كأنما قد ذهبنا من دون داع، إذ انفلتتا من بين يديه رغماً عنه انصياً لأمر الزمان نفسه، وفي انصياحه هذا دلالة على إنقطاع الأمل الاكيد من الخروج عن واقع بائس معاش غالب لا مناص منه ولا مفر.

ويلحظ ما تقدم فإن المتلقي يجد نفسه متفاعلاً مع النص متعاشياً مع معانيه من غير قصد، فالمفارقات المتلاحقة فيه تحمله على المشاركة الفاعلة في استنباط المعاني الظاهرة والمشفرة التي ينطوي عليها.

وإن ظاهرة انقلاب القيم واختلال الموازين في مجتمع شاعرنا تعدّ مساراً خصباً لعرض مفارقات تستمد مقوماتها من تلك الظاهرة. ولم يكتف في قصيدته (سيان) بذلك، بل وجدناه يعلل كل مفارقة تصدم المتلقي في البيت الاول، بعلة تؤكد مؤداها في البيت الثاني. وكأننا به قد أسلم قياده لتلك المغالطات والخطايا التي طغت على المجتمع فلا فلات منها، ولا مهرب من مجاراتها والسير في ركابها. واليك قصيدته: (عريضة، 1946، صفحة 96)

سيان: أن تصغي للنصح أو تغضي  
يا نفس، فالآتي مثل الذي يمضي  
العيش إذ يشفي كالعيش إذ يُضني  
إن الذي يُحيي بعض الذي يفني  
الطهر لا يندني والعهر لا يقصي  
فالكأس إن تطفح كالكأس في النقص

الجوهز السامي يبقى بلا رجس  
كم مومس تمضي عذراء للرمس

ويصير بعد هذه الابيات التي تلفها المفارقات المتعددة التي تبعث على الاسى والياس حتى من محاولة الاصلاح، الى مايوصل المفارقة الى ذروتها حينما يأمر قلبه بأن يطلق العنان لكل مايهواه بلا حذر، معللاً أمره ذلك بأن الاصل هو الاساس، فالتبر يظل تبراً وإن صُهر، وتلك حجة لايرب واهية ولكنها حيلة المضطر على مايبود، وذلك في قوله: (عريضة، 1946، صفحة 96)

فافعل كما تهوى، ياقلب، لاتحذر  
إن كنت من تبر ما ضرك المصهر

يتضح مما تقدم أن الشاعر أفاد من هذه المرادفة أو اللعبة البلاغية في شد المتلقي، وحمله على التفكير، ليصل ختاماً الى الفكرة الاساس التي يروم تجليتها، اي إن العنصرين الوجداني والذوقي يتعاضان لدى المتلقي في إنجاز جمالية التلقي، ومن هنا يمكننا القول إن المخاطب في هذه القصيدة إنما هو جمهور ذواق كان له نصيب في تقرير جمالية هذا المنجز الشعري. وتبرز جمالية التلقي عن طريق محسن بدعي آخر في شعر نسيب هو تأكيد الذم بما يشبه المدح، الذي يحفز المتلقي على أن يفتن الى أن ثمة قطع عارض لفكرة النص التي يعقبها هذا المحسن، بما يصلح أن يكون صلة لما يسبق تلك القطيعة الظاهرية المؤقتة. وتغدو وجهاً للمفارقة بعد إماطة اللثام الدلالي عن هذا الالتفات الذهني - مقصوداً كان أم لم يكن - الذي يغلق المعنى من جهة ويفتحه من وجه آخر ضمن أفق واحد، لينتهي الامر بالمتلقي الى اثبات الفكرة الاولى نفسها. ففي ختام قصيدته (النهاية) التي تجلى فيها بأس الشاعر المطلق من شعبه الذي مات - برأيه - حتى أن لا رجاء في أن تدب الروح فيه مجدداً، ولاخيار يُذكر غير أن يوارى الثرى، نجده في المقطوعة الاخيرة منها يعمد الى مراوغة بلاغية لطيفة تحفز المتلقي بعدما وقر - عبر خمس مقطوعات سبقت - في ذهنه أن أمر ميتة هذا الشعب محسوم، نجده يورد تباعاً ما قد يثير الجبان فيحمله على النهوض نافضاً عنه غبار الجبن عبر الزمن، منتقزاً على مايسوؤه يوماً، فيذيلها بالاسلوب البديعي المعروف (تأكيد الذم بما يشبه المدح) فنقفز الى ذهن المتلقي أن حال الشعب سيؤول الى النقيض وسينتقض، ولكن يفاجأ على الفور أن لاشيء ذا بال يُرتجى منه ففاق في جنبه كل جبن، يقول: (عريضة، 1946، صفحة 67)

رَبِّ ثَارٍ  
رَبِّ عَارٍ  
رَبِّ نَارٍ  
حَرَكَتْ قَلْبَ الْجَبَانِ  
كَأُهَا فِينَا وَلَكِنْ لَمْ تَحْرَكْ  
سَاكِنًا إِلَّا السَّانِ

وبذا ابتعد هذا النص بفعل المفارقة البديعية عن النمطية والرتابة اللتين تبعثان على الملل والسأم، فقد أضفت هذه المفارقة من خلال عنصر التلاعب بالالفاظ تصورات متنوعة، ادت الى تلاعب محبب بذهن المتلقي المنتبج لمسار النص.

– التشبيه المبتكر:

للتشبيه أثر بارز في إحداث جملة متغيرات معرفية يؤسسها المبدع في ضوء مايلهمه به ذهنه وحسّه، مما يُشعر المتلقي بجمالية النص الادبي مصحوبةً بأسئلة كثيرة تتبادر الى ذهنه وتداعب وجدانه.

ولاريب في أن الصيغ المبتكرة التي تنتجها قريحة المبدع ذات قيمة نفسية يُعتد بها في ذات المتلقي، ولاسيما الجمع بين ما هو غير متآلف، اردة تجليته، مما يجعلها مقبولة وجدانياً عند الآخر، ومن ثم عده من جماليات النص المبتكرة. وبذا نفهم أهمية التشبيه المبتكر في تحريك الازهان بعد أن يفجأها بالجديد، فهو ((أشد تحريكاً للنفوس، لان النفس اذا أنست بالمعتاد فربما قلّ تأثرها له، وغير المعتاد يفجؤها بما لم يكن به استئناس فقط)) (القرطاجني(ت684هـ)، د.ت، صفحة 96).

وبناء على ماتقدم يمكننا القول إن التشبيه المبتكر يعمل على ايجاد التواصل الايجابي مع المتلقي بحسب الطارئ الوجداني الذي يصاحبه تغير في النظر الى الاشياء، بعيداً عن التصورات النظرية للوجدان الجمعي، وبذلك يكتسب المتلقي ((بقراءة النص صفة المبدع المنتج الذي لا يستهلك نصاً، بل يُبدع أو يُنتج نصاً على نص)) (المومني، 1996، صفحة 64). وهو أمر بدهي من حيث أن المبدع الذي يضمّن نصه هذا النمط من التشبيه، يريد له أن يكون عرضة لتأويلات متعددة بتعدد القراءة، ولاسيما إذا تزامن ذلك مع تعدد في الرؤى والمرجعيات الثقافية التي يعتمدها قارئ النص. وهذا ما كانت تسعى اليه مدرسة التلقي، أي ((تحديد وتتبع الأثر المتولد عن العمل الفني، ومدى اسهام هذا الاثر، بمشاركة جماعة من القراء على تحديد دلالات، وبلورة أحكام جمالية ذات علاقة وثيقة باحساس القراء، وتأثيراتهم المتغيرة عبر العصور)) (الكردي، 1999، صفحة 11).

ففي معرض تعداد نسيب عريضة خصال الصديق المثال في قصيدة (الصديق)، متوجهاً بها الى متلقٍ مقصود لعله هو نفسه من باب التجريد، نقرأ له البيت الاتي: (عريضة، 1946، صفحة 27)

هو يوم الطلّاء\* ((صريع الغواني)) وهو يوم الطراد\* ((عمرو بن معدي))

فقد عمد الشاعر الى التشبيه المؤكد فحذف أداة التشبيه من صورتى التشبيه في البيت، إجازاً بليغاً محبباً أكثر تأثيراً في المتلقي الذي شاء شاعرنا ان يلقي الكرة في ملعبه بأن يتحررها - أي أداة التشبيه - بين المفردات فلا يجدها، فيصير الى تقديرها بعد تأمله النص.

ولقد رفع نسيب عريضة من شأن الصديق فبلغ به شأواً بعيداً في حسن المجالسة حينما شبهه بصريع الغواني الذي ما إن ذكر حتى قفزت الخمرة ومتعلقاتها وتوالت جلاسه الى الذهن، ويعمر بن معدي كرب الذي يقترن به الجلاذ وسوح الوغى شرطياً لمجرد أن يُلهج باسمه. ومتلقي هذا البيت بتشبيهيته المؤكدين سيرسم في مخيلته صورة لصديق هو هوفي وفائه في السراء والرخاء، في الرفاه والشدة، في السلم والحرب، فهو الانيس والمحامي، والنديم والنصير في آنٍ معاً. وفي ضوء ماتقدم يمكننا القول إن الشاعر بما امتلك من تفرد استطاع أن يداعب مخيلة المتلقي ويحفزها على استكناه النص باعتماده التشبيه المؤكد لمرتين.

وفي قصيدة (الشاعر) التي يصف فيها جبران خليل جبران بمناسبة صدور كتابه ((دمعة وابتسامة)) يطالعنا قوله: (عريضة، 1946، صفحة 40)

شعره، إن شدا، تناثر لطفاً كدموع رقيقة بسامه

\* الطلاء: ما طبخ من عصير العنب حتى ذهب ثلثاه، وهو الخمرة. ينظر: (ابن منظور(ت711هـ)، د.ت، صفحة مادة(طلا)).

\* الطراد: من طراد الفرسان اي أن يحمل بعضهم على بعض في الحرب. ينظر: (ابن منظور(ت711هـ)، د.ت، صفحة مادة(طرد)).

لقد أراح التشبيه في هذا البيت سطوة التقليد الفني عن ناصية التشبيه في خطابه الموجّه الى متلقٍ مقصود بطبيعة الحال، لأنه يتوجه بقصيدته الى عشاق جبران ومريديه بالدرجة الاساس. أي إنّ الشاعر ابتعد عن افق المتلقي بهذه الدينامية التشبيهية المنفتحة على نفسها وعلى غيرها بصورة مشوّقة جديدة.

فشعر جبران حينما يروح يشدو به، منشداً اياه، يتناثر حنيئاً ورفقاً ورقةً يداعب الجوارح فيمتلكها سائراً بها حيثما يريد، وهو بذلك - اي شعره حين النشيد - كالدموع الرقيقة الرقاقة، وما هي بدموع كالدموع، بعد إذ خلع عليها الشاعر صفة طريفة رديفة الرقة هي كونها (بسّامه) بصيغة المبالغة التي تشي بتكرار الحدث ولزومه، وكأن المتلقي كلما نظر في شعر جبران تبسّم له برقة ورفق باعثاً فيه الأمل مجدداً اياه في نفسه.

وقد يعمد نسيب عريضة الى السؤال محملاً اياه دلالات واقعه، ناقلاً من خلاله مراده الى الآخر، اي المتلقي الضمني الذي قد يكون ذاته، مورداً اياه بعد تشبيهات مبتكرة تضمن الانشداد الوجداني لمنجزه الشعري فيروح المتلقي الى تلمس معاني ومشاهد جديدة ربما قصدها الشاعر.

وهذا ما صادفنا في قصيدته (حديث صغير): (عريضة، 1946، صفحة 59)

تأملت في متحفٍ نيزكاً	فخاطبني دون أن ينطقا:
((أنا نجمةٌ من نجوم الفضاء	سبحتُ به قبل أن تُخلقا
نزعْتُ الى الارض نزعَةَ صبٍ	أطالَ المني في سبيل اللقا
فلما هرعتُ اليها احترقتُ	وصرتُ الى ما ترى في الشقا
فقلتُ: ((ولستَ المحبُّ الوحيد	يضخّي بلألانه والبقا
فشأنك شأنَ الفراشة فينا	تؤمُّ السراج لكي تُحرقا))
فقال: ((أنا والفراش احترقنا	فما منع الغير أن يعشقا!؟))

فقد انطوى البيت الثالث على تشبيه بليغ مبتكر ورد في خطاب النيزك من غير أن ينطق، ولعل نفي النطق عنه يشي بأن النيزك رمز للشاعر نفسه الذي تلتظى - على ما يبدو - بنار الهوى زماناً، فذاك النيزك عشق الارض وهام بها ورق شوقاً اليها، ولطالما تمنى لقاءها تماماً كما الصبّ من البشر، ولكن لم يكن مصيره سوى الاحتراق والشقاء الابدي، ويعلو صوت الشاعر بعدئذٍ وكأنه يريد التهوين على ذلك النيزك الرمز المعنى بأنه ليس المتفرد بالتضحية فداء من أحب، فهو - أي النيزك، بعد ذلك - كالفراشة الوديعة الجميلة المؤنسة اللطيفة حينما تقصد السراج عاشقة النور فتحرق، فينتهي أمرها الى الذهاب بصفاتها أنفة الذكر، وهو تشبيه بليغ مبتكر ثانٍ اكتتفته ابيات هذه القصيدة، حاملاً المتلقي على التفكير في صورته الفنية من جهة، وعلى الاستعداد للآتي الذي يمثل بؤرة القصيدة، وفحوى مقصد الشاعر فيها جاعلاً اياه ختامها من جهة أخرى، فالنيزك يتعجب تعجب العارف فنياً، ليُصحر عن احتراق الشاعر صباية وعشقاً واكتوائه بالنار ذاتها، مستثمراً في ذلك طاقة الاستفهام المسندة الى واقع لايمكن تجاهله.

وبحق عمل هذان التشبيهان وسط القصيدة وفي ختامها على إيقاظ المتلقي وتحفيزه على الدوران في فلك النص، آخذاً دوره بتوظيف خبرته وذوقه في فك شفراته.

ويتوجّه نسيب عريضة الى متلقٍ مقصود فنياً هو البرق، بعد إذ جعله مثيلاً له ولأقرانه، قائلاً: (عريضة، 1946،

الصفحات 131-132)

فعد متتبعاً خطوا  
وحدثنا، وذكّرنا،  
فقد كنّا، وما كنّا  
بروق نارهنا خممت  
يقاظي نبصر الرؤيا  
نعيش بذكر آمال  
تنا واجلس هنا معنا  
فإنك واحد منا  
وأسيينا، وهنا إنا...  
نراقب في الدجى وهنا  
وعميان نرى الحسننا  
فتيات وقد شخنا

فهم كالبرق الذي يُومض في السماء فيختفي من توه، فقد مضت أيامهم وانقضت سنيهم، وانسريت أمانهم وآمالهم وأحلامهم، فهم من دونها عاشوا وسيرحلون، على أنهم لم يعدموا تجاذب اطراف الحديث فيها، فظللن حديثات عهد عبر الزمن الذي أخذ منهم مأخذه خلافاً. وهم على هذه الحال مع ماخُبوها به من ملكات وإمكانات وألمعية متفردة ينمازون بها عمن سواهم، ولكنه واقع حال مر لا مفر منه ولا خلاص.

وشاعرنا بهذا التشبيه الذي ينم عن ذائقة فذة تؤنس ذائقة المتلقي ربما تجاوز ما يمتلكه المتلقي من خبرات ورؤى بخصوص الصور الشعرية التي تصف هكذا مناظر ووقائع، وهو ما كانت تسعى إليه مدرسة التلقي، فالتشبيهات المبتكرة تضمن لمبدعيها الانشداد والتواصل الوجداني والفكري من لدن المتلقي الذي سيضطر إلى تجاوز المشهد المرئي الذي ربما لا يثيره إلى مشاهد جديدة يعمل عليها المبدع.

وتلك آمال الشاعر ومن يشاطره هموم الحياة وصعابها كالرمال تظل عطشى مع أن مصدر سقياها البحار في اشارة لطيفة الى مؤهلاتهم الواسعة الجمّة، فما هي إلا من وحي الخيال وبناته، التي يذهب بها نور النهار. وقد أجاد نسيب عريضة في استعارته الليل للخيال ليوحي من خلال هذه الاستعارة المعجبة بأن خيالهم معتم كحال واقعهم، إذ لا وجود عليهم بشيء حتى ليتلاشى من أول وهلة يصطدم بها بالحقيقة. وذاك في قوله المتوجّه به الى المتلقي الضمني: (عريضة، 1946، صفحة 151)

آمالنا مثل الرمال  
يخلقها ليل الخيال  
عطشى وتسقيها البحار  
يمحقها نور النهار

فالمتلقي يظل متعلقاً بمنجز التشبيه الذي يعمق صوت الشاعر الذاتي ويغلبه، مريداً استخلاص القيمة الحقيقية للنص الذي اكتنزه، محققاً التأثير المطلوب على أكمل وجه.

#### – الغموض والوضوح:

تتطلب عملية الربط بين النص وظروف مبدعه البيئية والفكرية إغراقاً في التأمل والتفكير في النصوص، فالمتلقي ((يستطيع اختراق الحجب، وهتك الأستار، ومن ثم تحقيق الدور الإيجابي المناط به، وهو إضفاء معنى ذاتي على العمل الأدبي، والفتنة الى أشياء لم تخطر على بال المبدع وقت عمله)) (الزهراني، 1989، صفحة 15)، اي إن القارئ المثالي يغوص على الاشياء التي قد يستبطنها النص، متلمساً كل غريب محتمل مما يدخل تحت سقف التوقعات في ذهنه، منطلقاً في ذلك من التفاعل الواعي مع النص، ذلك أن للمتلقي دوراً مهماً في الابداع الأدبي.

وأبرز ما يثير الاهتمام في منظومة التلقي من جهة الغموض، انها تستوجب بعد نظر، وإجالة فكر، وكثير جدل معرفي. ولأريب في أن هذا إنما يتحقق في وقت لاحق للتأثر في مفردات النص ومقوماته، وهذا ما يقودنا في الوقت نفسه الى الاعتداد بالوضوح والتمسك بعراه، لأنه ((البيان الشفاف الذي يخفي خلف شفافيته ثراء وخصوبة، لا ينتبه لها إلا من عرف الفن حق



هَوَّةُ اللّحد العميق  
واذهبوا. لاتندبوه، فهو شعبٌ  
ميتٌ ليس يفيق

ومن صور الغموض التي نلاحظها في شعر نسيب عريضة قوله: (عريضة، 1946، الصفحات 196-197)  
صاح، قل! هل ترى فوق أوج النذرى  
بارقاً قد سرى ما وراء الحدود؟

... تلك نار الخلود

ضلّ عنها الأ نام واستحبوا الظلام  
فهي تدعو النيام:- ((اقبلوا يارقود،  
نحو سعد السعود))

تلك نارٌ تشيق كل طرفٍ طليق  
هل اليها طريق غير درب اللحد  
اذ تحلّ القيود

تلك نار القرى والجياع السورى  
من اليها سرى ما أراه يعود  
بل سيغدو الوقود

تلك نار العلم أوقدت في ((رم))  
قبل عهد القدم ماله من خمود

أو نزول العهد

نحو ذاك الوميض سر بنا نستعيض  
عن ظلام الحضيض وشقاء الوجود

ببناء الوجود

إيه، ضوئي البعيد! لخ ولح ما تريذ!  
ليس طرفي يحيى عنك حتى يعود

لتراب ودود

يفترض الشاعر متلقياً يقصده في خطابه هذا، طالباً اليه أن يستشرف ناراً أنار بارقها أعلى المراتب، ذلك أنها نار الخلود التي أدار لها الناس ظهورهم تعلقاً منهم في ظلام التخلف والضياع، لكنها تدعوهم على الدوام أن أقبلوا الى أرقى ضروب السعادة مرتبةً. فهي نار يمد الاحرار ابصارهم اليها، سالكين درب التضحية، كاسرين القيود بغية نوالها. وهي نار السخاء وثورة الجياع التي تحيل من سرى نحوها وقوداً لها. وما يزال المتلقي متلهفاً لمعرفة أي نار تلك التي خُصت بكل هذه الصفات وحُببَتْ بها، حتى يوضح أمرها الشاعر مبيناً ماهيتها فهي (نار العلم)، ومحدداً مكانها (رم)، وزمانها (قبل عهد القدم)، وطبيعتها (مالها

من خمود)، وأهميتها ومكانتها فبزوالها أو خمودها (تزول العهود). وبذا انقشع الغموض وتجلّى الوضوح فبان مراد الشاعر بطريق غير رتيب، بعيداً عن التقليد أو الجمود على المعهود.

ويبدو أن همّ الشاعر لم يكن توضيح أمر نار إرم وكنهها وحسب وإنما هناك معنى آخر لم يزل يقف في الظل يريد إظهاره وتجليته، وذلك يتضح حينما صار الى مخاطبة صاحبه - المتلقي المقصود افتراضاً - يدعو الى السير بهم نحو وميض تلك النار عليهم يعوضون ما قد فاتهم، فينتشلوا أنفسهم من واقع مرير يلفه الظلام، متخلصين من شظف العيش وتبعاته، وإن كان ما يعوضهم عن ذلك الظلام المطبق مجرد سناء وعود، فإنما الوعد - مجرد الوعد - أمل بصرف النظر عن امكان ادراكه من عدمه.

والتأمل في هذا النص يلحظ أن الشاعر ضحك كل ما يمكن للمتلقي فحصه والتأمل فيه من صفات نار إرم ليبقيها اساس معالجة شعرية طريفة. وقد عرضها على نحو متناسق يقود المتلقي الى سلسلة اختبارات ومراجعات كاداً ذهنه في رصدها وربط بعضها ببعض وتكاملها عبر شعر قوامه احتواء المتخيل الشعري والتصورات المثالية.

والتناص وسيلة معتمدة في بنية التلقي، تستند إلى خصوصية التغييب النصي، الخارق لأفق التوقع القائم في ذهن المتلقي. وكأن المبدع يُغيب الأمر عن وعيه، ويُبرق به قصداً الى وجدان المتلقي. وهذه الخصوصية تعمل بدورها على إزالة الابهام في مرحلة لاحقة.

ولإريب أن الخطاب التواصلي في اطار بنية التغييب قوامه ما يمتلكه النص من قدرة على التفاعل، فضلاً عن قدرة المتلقي على القراءة المنتجة، ومن هذا وذاك تأخذ الحاضنة الجديدة قيمتها الدلالية والتأثيرية زمانياً ومكانياً.

ومن امثلة التناص في شعره قوله في مقطع من قصيدة (على الاطلاق): (عريضة، 1946، الصفحات 74-75)

كم جاهلي حاز الغنى	والمال يغفرُ جهله
والمال يُعطي فرعه	والمال يستترُ فعوله
والمال يمحو كل نبي	والمال يحرمُ أحله
وإذا اراد المسستزيد	فمن له يُعطي له

من ذا اكتفى؟

فبإمكان المتلقي الخبير ذي الخزين المعرفي ملاحظة أن شاعرنا في هذه الابيات يسعى الى مقاربة قول عروة بن الورد:

(عروة بن الورد، 1966، الصفحات 91-92)

دعيني للغنى أسعى فإنني	رأيت الناس شرهم الفقير
وأبعدهم وأهونهم عليهم	وإن أمسى له حسبٌ وخير
ويقصيه الندى وتزديده	حليثه وينهزه الصغير
ويُلفى ذو الغنى وله جلال	يكاد فؤاد صاحبه يطير
قليلٌ ذنبه والذنبُ جم	ولكن للغنى ربٌ غفور

بيد أن المتلقي يدرك ان هناك تجديداً في قول نسيب لم يكن في قول عروة. وهي نتيجة حتمية نظراً الى تغيّر بعض وجوه الحياة بين العصرين الجاهلي والحديث، مما يخلل احتمال ورود المعنى ذاته في ذهن المتلقي، ولاسيما حينما يرصد اقتران المعنى العام بالجهل (نقيض العلم)، والحلال والحرام، ولكنه تحول اقتضته مقتضيات المناخ المحيط بكل شاعر، فنسيب عريضة على هذا يقيني قانون الحوار التناصي، وهو مرحلة عليا في قراءة النص المغيب (بنيس، 1979، صفحة 252).

والمتمل في نص شاعرنا يلحظ ان لغة النص الغائب شكلت لغة باطنية تغذي لغة نصه الجديد بصورة تتناغم مع الطابع المحسوس او المعاش لكل منهما مع ان القاسم المشترك هو انقلاب الموازين، وهو ما يعمل على تشكيل الصورة الشعرية عند المتلقي. وبهذا التغيير المقصود يؤكد الشاعر طبيعة بل حتمية الفصل بين الحواضن المعرفية، وصولاً الى خطاب تواصلية تفاعلي يرفع ذائقة المتلقي ومقاييسه ((فبواسطة هذا التفاعل يتم التبادل الدائم بين المؤلفين والمؤلفات والقراء، بين تجربتي الفن الحاضرة والماضية)) (ياوس، 2004، صفحة 134).

والخطاب التواصلية ضمن بنية التغييب من وجهة نظر أصحاب مدرسة القراءة والتلقي، يعتمد قدرة النص على التناغم والتفاعل بين المبدع والمتلقي، أي إنهم يتطلعون الى قراءة منتجة تمنح الحاضنة الجديدة قيماً دلالية وزمانية ومكانية تحمل على الانتشاء. ويتمظهر ذلك في قول نسيب عريضة في انقلاب الموازين وضياح القيم في مجتمعه أيضاً: (عريضة، 1946، صفحة 163)

كم من ضئيل القدرِ      يطالب رفعةً من نجحهِ  
ويودُّ لو نطق الوري      بمديحهِ وبسبحهِ  
والعيش مثل البحر ير      فع ما طفا في طفحهِ  
كن لؤلؤاً في قاعه      لا جيفةً في سطحهِ!

فالظاهر أن عريضة نظر الى قول ابن الرومي (ت283هـ) (ابن الرومي، 2000، صفحة 1592/ج1):  
دنيا علا شأن الوضيع بها      وهوى الشريف يحطه شرفه  
كالبحر يرسب فيه لؤلؤه      سُفلاً وتطفو فوقه جيفه

وقول ابن الرومي: (ابن الرومي، 2000، صفحة 1592/ج1)  
رأيت الدهر يرفع كل وغدٍ      ويخفض كل ذي شيم شريفه  
كمثل البحر يغرق فيه حيٍّ      ولاينفك تطفو فيه جيفه  
او الميزان يخفض كل وافٍ      ويرفع كل ذي زنة خفيفه  
كذلك دأبه فينا وإنما      على ما كان في حُصن منيفه  
إذا ماجهله أربى علينا      حملناه بألباب حصيفه

وكذا قول شمس المعالي (ت403هـ): (الصفدي(ت764هـ)، 2000م، صفحة 79/ج24)  
قل للذي بصروف الدهر عيرنا      هل عاند الدهر إلا من له خطرُ  
أما ترى البحر تطفو فوقه جيفُ      وتستقرُّ بأقصى قعره الدرُّ

وانما تتحدد مديات التأثير في النص المحتضن والمتلقي على حد سواء، من خلال اسلوب الامتصاص الذي يتجلى في البيتين الاخيرين من نص صاحبنا بوصفهما ((أعلى مرحلة في قراءة النص الغائب، وهذا القانون الذي ينطلق أساساً من الاقرار بأهمية هذا النص وقداسته، فيتعامل وإياه تعاملًا حركياً تحويلياً لاينفي الاصل بل يسهم في استمراره جوهراً قابلاً للتجديد)) (بنيس، 1979، صفحة 253).

ونجد شاعرنا في قصيدة (احتضار أبي فراس) يعمد الى التناص المباشر الحرفي من قصيدة أبي فراس الشهيرة، جاعلا من ستة ابيات منها مقطعاً رابعاً لقصيدته الحديثة، وهي: (عريضة، 1946، صفحة 214) (ابن خالويه (ت370هـ)، د.ت، صفحة 238)

((اقول وقد ناحت بقربي حمامةً  
(معاذ الهوى! لا ذقت طارقة النوى  
(أيا جارتا، ما أنصف الدهرُ بيننا  
(أيضحك ((مقتول)) وتبكي طليقةً  
(لقد كنتُ أولى منك بالدمع مقلّة  
(تعالى تزي روحاً لديّ ضعيفةً  
أيا جارتا، هل تشعيرين بحالي))  
ولا خطرثُ منك الهموم ببال))  
تعالى أقاسمك الهموم، تعالي!))  
ويسكتُ محزونٌ ويندب سال))  
ولكنّ دمعي في الحوادث غال))  
تردد في جسم يعذب بال))

فقد ترك نسيب عريضة للمتلقى أمر التعرف عليها بحسب درجة ثقافته الشعرية، كاسراً توقعه بادئ ذي بدء، فالمتلقي الذي سيتابع المقاطع الثلاثة الأولى للقصيدة، ينتظر انه سيتواصل مع شعر للشاعر ذاته، ولكنه يُفاجأ بأبيات لأبي فراس (ت357هـ) تحتضنها القصيدة المهجرية الحديثة، ولاشك في ان ذلك يحمله على الانتشاء فالرغبة الاكيدة في التواصل مع النص وصولاً الى منتهاه.

ويعود عريضة في المقطع السابع من قصيدته هذه بعد أن هياً المتلقي وحفه لتلقي المزيد الى تناص مباشر آخر، ليودعها من جديد أربعة ابيات لأبي فراس من قصيدة ثانية له غير تلك التي سبقت، هي: (عريضة، 1946، صفحة 217) (ابن خالويه (ت370هـ)، د.ت، صفحة 55)

((أبنيّتي، لا تجزعي!  
(نوحى عليّ بحرقّة  
(قولي، اذا ناديتني  
(زينُ الشبيب أبو فراس  
كلُّ الانام الى ذهاب))  
ما بين سترك والحجاب))  
وعجزتُ عن رد الجواب:))  
لم يُمتنع بالشبيب))

ثم تتثال ابيات المقطع الثامن من نظم عريضة، فلنحظه يخلله تناصاً دلالياً، يذهب ابتداءً بتوقع المتلقي بأنه سيطالع المعنى ذاته للنص المغيب بما سيطرق ذهنه من تجديد فيه يلائم حياة أبي فراس وظروفها وأسس معتقده ومبادئ دينه الحنيف، اسمعه يقول: (عريضة، 1946، صفحة 218)

ياموت، ياملك الحياة  
ياناثر الشمم الجميع  
ابسط يديك وحلّ أسر  
خذها اليك عصيةً  
ألم الحياة لذي الحياة  
هات اعطني حقي الاخير  
وأمير كل الكائنات  
وجامعاً كلّ الشتات  
الروح من هذا الرفات  
سالت على حدّ الطبات  
أشدُّ من ألم الممات  
فذاك من خير الهبات

فشاعرنا هنا يبدو أنه نظر الى قصيدة السموأل الشهيرة في الفخر على وفق ظروف حياته ومقتضياتها ايضاً، ولاسيما

أبياتها الاخيرات هذه: (السموأل، 1951، الصفحات 12-14)  
وإنّا لقومٌ لانرى القتل سببةً  
يُقربُ حبّ الموت آجالنا لنا  
وما مات منا سيد حتف أنفه  
تسيل على حدّ الطبات نفوسنا  
إذا ما رأته عامرٌ وسلول  
وتكرهه آجالهم فتطول  
ولا ظلّ منا حيث كان قتيل  
وليسست على غير الطبات تسيل

وَأُنْكَرَ إِنْ شِئْنَا عَلَى النَّاسِ قَوْلَهُمْ      وَلَا يَنْكُرُونَ الْقَوْلَ حِينَ نَقُولُ  
سَلِي إِنْ جَهَلْتَ النَّاسَ عَنَا وَعَنْهُمْ      وَلَيْسَ سِوَاءَ عَالَمٍ وَجْهَوْلُ

ولاشك في أن هذا التجديد يحمل المتلقي على إعادة الاعتبار للتشكيل الخطابى بإزاء النص القديم، إذ نألف التقرد في المعالجة عند نسيب عريضة، ليورد صوراً أكثر إشراقاً تتناغم مع ذائقة المتلقي المعاصر، ذلك أنها ترفده بما هو جديد مغاير للصيغة القديمة المغيية وصورها، وهي بذلك تتأى به عن فكرة التوارد في الصورتين بغية تجلية الاسهام الابداعي للنص الجديد في قبالة النص الغائب.

وختاماً نقف في مقطع القصيدة التاسع وهو الأخير (الخاتمة) على تناص من لون آخر قوامه الشطر أو أغلبه من قصيدة ثلاثة لأبي فراس، وذلك في قوله: (عريضة، 1946، صفحة 219) (ابن خالويه (ت370هـ)، د.ت، صفحة 157، 161) كَذَا مَاتَ فِي الْبَيْدَاءِ غَيْرَ مُوسَّدٍ      أَمِيرٌ ((عَصِيُّ الدَّمْعِ شَيْمَتُهُ الصَّبْرُ))  
وَأَسْلَمَ لِلرَّحْمَانِ نَفْسًا عَزِيْزَةً      وَذَاقَ أَفْوَيقَ الرِّدَى وَهُوَ يَفْتَرُ  
قَضَى نَحْبَهُ مِنْ صَاحٍ فِي أذُنِ قَوْمِهِ      ((لَنَا الصِّدْرُ دُونَ الْعَالَمِينَ أَوْ الْقَبْرِ))  
عَلَى قَبْرِهِ فِي الْقَفْرِ أَلْفُ تَحِيَةٍ      يَخْلُدُهَا مِنْ بَعْدِهِ الذِّكْرُ وَالشُّعْرُ  
- استراتيجية اللغة الياحائية:

تعد الاستعارة من أهم مرتكزات اللغة الياحائية، لأنها ((أفضل المجاز، وأول ابواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام اذا وقعت موقعها ونزلت موضعها)) (القيرواني(ت456هـ)، 1934، صفحة 239/ج1) (الجرجاني(ت471هـ)، 1991، الصفحات 42-43) (شرف، 1965، صفحة 264). وعليه فالتحويلات الدلالية في لغة النصوص تعكس الرؤى الخاصة لأصحابها التي ستجد صداها ومكانتها عند المتلقين كل بحسب مدى ثقافته، فالذي يُناط بالمتلقي بموجب نظرية التلقي إعادة بناء التصورات وامكان التواصل من وجهة نظره، جاعلاً من خطاب التلقي اثراً مفتوحاً على التكهات، فاللغة الاستعارية خارقة للمألوف فهي تغاير اللغة التتميطية المعتادة بطبيعة الحال. وكل ذلك يتطلب تقاعلاً أرحب بين المتلقي الخبير والنص، وكلما سمت صور المبدع التخيلية، تعمقت استجابة المتلقي للمنجز النصي حتى ليغدو مشاركاً في صنع الدلالة التخيلية، وبالنتيجة تتحصل له متعة تبادل الوظائف الحقيقية. ونلاحظ ذلك في قوله في معرض بث زفرات الاديبي المعنى، وطرح شكاياته من ضغط سوء الحال، خلاف ما يحظى به الجاهل من رغد العيش في قصيدة (لماذا)، إذ راح شاعرنا يرصع بعض أبياتها باستعارات غاية في الياحاء، اسمعه يقول في خطابه بني البشر وهو منهم: (عريضة، 1946، الصفحات 44-45)

لَمَاذَا نَوَدُّ ابْتِسَامَ الثُّغُورِ      وَنَعْرُضُ عَنْ دَمْعَةٍ هَاطِلَةٍ؟  
لَمَاذَا دَمَوْعُ الْفَقِيرِ تَسِيلُ      وَعَنْهَا عِيُونَ الْوَرَى غَافِلَةٍ؟  
تَمَرُّ الرِّيحُ فَتَعْرُضُ عَنْهَا      وَتَرْمِقُهَا الشَّمْسُ كَالْجَاهِلَةِ  
وَإِنْ هَطَلَتْ دَمْعَةٌ لِلْنَدَى      تَعَانِقُهَا النَّبْتُةُ الْمَائِلَةُ  
وَتَبْدِي لَهَا الشَّمْسُ وَالرِّيحُ عَطْفًا      كَمَعَشُوقَةٍ فِي الْحَشَا نَازِلَةَ  
وَتَمْتَصُّهَا مِنْ ثُغُورِ الْوَرُودِ      وَتَمَسِّخُ أَهْدَابَهَا النَّاحِلَةَ  
لَمَاذَا تَهَبُّ الرِّيحُ عَلَى      شَوَاهِقٍ لَيْسَتْ بِهَا حَافِلَةَ؟  
وَتَحْرِمُ مِنْ بَرْدِهَا مَهْمَهَا      بِهِ أَوْشَكَتْ تَهْلِكُ الْقَافِلَةَ

من الواضح أن الاستعارة ببنيتها اللفظية والمعنوية المتفردتين غدت المحرك الفني الأساس الذي ألقى الشاعر على عاتقه كشف السلوك البشري وفهمه مرفودةً بالتشبيه أحياناً. وقد برع الشاعر في افتتاحه هذه الابيات بالاستفهام الذي يفتح أفق المخاطب أمام الآتي. ومما لاشك فيه أن اللغة الاستعارة الايحائية أثرها في المتلقي، لأنها تحمله على التأمل والتفكير العميقين إرادة فهم النص بعد تقليبه على ما يحتمله من وجوه معنوية مشفرة. وهو ما نلمسه في غير موضع من هذه الابيات، حيث (ابتسام الثغور)، و (تمر الرياح فتعرض عنها)، و (ترمقها الشمس)، و (تبدي لها الشمس والرياح عطفاً)، و (ثغور الورد)، و (تهب الرياح على شواهد ليست بها حافلة) وغير ذلك.

فهذا الزخم الاستعاري المتكئ على عناصر الطبيعة في مجمله يترك صداه في الآخر، ولا سيما انه لم يكن يتوقع - بهذا القدر أو ذلك - مفردات وعبارات انزياحية تتوالى متعاقبة على اداء المعنى بتقنية فيها جدّة وطرافة بعيداً عن اللغة المألوفة، التي خرقتها الشاعر، وكأنه يتوجه بتقنيات جديدة الى متلقٍ خبير مقصود يعمل على اعادة صياغة الرؤى جراء فهم جدلي في إطار مكون ثقافي يجمع بين الشاعر والمتلقي.

وتتدفق في الابيات الاتية استعارات ملؤها الايحاء بياسه وتشاؤمه من واقع لاسيلى الى الخلاص من أو ضاره وأدراجه، ذلك الواقع الذي خلع مرارته السوداء على كل شيء حتى الازهار: (عريضة، 1946، الصفحات 138-139)

ياقبرَ آمالٍ نفسي في ثرى كبدي	يسقيك صوب دمٍ من قلبي القاسي
زرعتُ فوقك أزهاراً بلا أرج	سوداء مرّت عليها نارٌ أنفاسي
ما أروع الزهرة السوداء قد سُقيت	بدمعة القلب تحميها يدُ الياس
يا يأس صننها فإني قد قنعتُ بها	ولست أبدالها بالورد والآس
اني جعلتك ناظوراً لروضتها	إياك أن تجتليها أعين الناس
وأنت والحزن كونا في الضلوع معي	اني عهدتكما من خيرٍ جلاسي
كتمتُ أمركما دهرًا فضاق بنا	ذرعاً فؤادي وأفشى السرّ انفاسي

يظهر جلياً أن الشاعر يفاجئ المتلقي بصور شعرية مبتكرة بعيداً عن التقليد، مريداً من المتلقي مشاركته في تبني رؤى بناءة بعد فهمها والتفاعل معها، متخذاً من ذلك اسلوباً غير مباشر بأن خاطب قبر آمال نفسه، وهو متلقٍ مقصود غير عاقل، وكأنه كائن حي يسمع فيعي فيستجيب، وبذلك كله تصل لذة القراءة والاستقبال الذهني الى ذروتها.

ويبدو أن الشاعر أراد أن يبعث رسالة عبر استعارات مسبوكة بلغة ايحائية انزياحية جاءت مرتبطة بمظاهر ومؤثرات طبيعية بعضها متخيل، حتى حلت الطبيعة محل الشاعر نفسه تارة، ومحل المخاطب المقصود تارة أخرى مؤدية المقاصد على وجه معجب محبب مؤثر، شاهدة بالحقيقة، وهي الصامته واقعاً الناطقة شعراً.

فلآمال قبر، وللكبد ثرى، وللانفاس نار، والزهرة قد سقيت بدمعة القلب، وتحميها يد اليأس، ولليأس القدرة على صيانتها فيجعل ناظور روضتها، واليأس والحزن من خيرة جلاس الشاعر، والانفاس تفشي السر. ولاشك في أن هذا الحشد من الاستعارات في ابيات قلائل يجعل المتلقي متابعاً جاداً حريصاً على بلوغ مبتغى الشاعر، ذلك أن تتابعها على هذا النحو يوحي بأن الشاعر يرسلها الى المتلقي الحدق الفطن الواعي، لا إلى أي متلقٍ.

وتقترب كثيراً قصيدة (الفؤاد في الحداد) من هذه الابيات المتقدّمات، في اكتنازها استعارات مترادفة مترافدة موحية بمبتكرة يتكامل بها المعنى وصولاً الى غايته. واليك بعض ابياتها: (عريضة، 1946، صفحة 170)

رئثآ أجراس المساء  
وسكينة الغسق المنيع  
هلاً اطمأن! فحولته  
فتحت له أضغانها  
والليل ساج سادل  
والنجم ينظر من عل  
هلاً استمد القلب منه  
هلاً استكن! أما له  
والى متى يأبى السلو  
يهذي ويحلم لازماً  
يهذي ويحلم عالماً  
ومرود التذكار قد

تدعو الفؤاد الى العزاء  
حدث به نحو الرجاء  
كل الطبيعة في رخاء  
لعناقه أنى يشاء  
ستر الغفور على الشقاء  
نظر العليل الى الشفاء  
في الدجى بعض الضياء  
من حيلة الأ بكاء؟  
وفي السلو له الدواء  
أرجوحة الألم العياء  
ان لاسبيل الى اللقاء  
كحلت مآقيه بداء

وتتلاحق ابيات القصيدة على هذا النحو حتى تُختتم بأن الاجراس: (عريضة، 1946، صفحة 171)

تحدو جنازته الى  
ويتأنس اللطل عند نسيب عريضة عن طريق توظيف الافعال مجازياً بأن اسندها الى ماليس فاعلاً حقيقياً لها، خلاف  
ما وقرفي الازهان بشأنها، وذلك في قوله: (عريضة، 1946، صفحة 185)

ترفق، ايها الطلل!  
نظرت إليّ تسألني  
وعهدي المركب يسأل ان  
فحول طرفك الاعمى  
اظنك قد عميت على  
أضواء فيك، واكتملوا  
هنياً! أنت تعرفهم  
ولكني حلمت بهم

فقلبي طافح وجل  
بطرف مألوه الأمل  
أتاك عن الأولى رحلوا  
فلحظك ليس يحتمل!  
أوانس طال ما وصلوا  
بدوراً قبلما أفلوا  
وتذكر أنهم نزلوا  
وأتبعمهم فلا أصل...

فقد استعار الشاعر الافعال (نظرت) و (تسألني) و (أتاك) و (فحول) و (اظنك) و (عميت)، و (تعرفهم)، و (تذكر) للطلل الذي اكتسب بها صفة الانسان جوارح وأحاسيس، وهو أمر يحفز المتلقي ويوقظه ويحمله على المتابعة والتفكر، ذلك انه صيغ بلغة موحية غير رتيبة محققة صورة شعرية متفرقة خارقة لأفق الصورة النمطية، تنسرب الى وجدان المتلقي الانموذجي ذي الخزين المعرفي تأثراً وتفاعلاً وصولاً الى فهم صحيح متكامل. وبذا يفلح الشاعر بتحقيق مقاصده الذاتية انكالا على ما يخرق أفق التوقعات في عالمه الشعري الخاص.

والحالة نفسها نطالها في المقطع الخامس من قصيدة (احتضار أبي فراس) حينما أضفى صفات انسانية على النسر الذي حام على جثمانه، إذ راح يخاطبه قائلاً: (عريضة، 1946، الصفحات 215-216)

ألا ايها النسر الذي جاء يبتغي  
ألا اصبر قليلاً إن في بقية  
رويدك! واعذني فإنك جائع  
أتيت الينا تطلب القوت والقري  
فدونك شلوي ذاك يانسر ما بقي  
فمزق ولا ترحم، فما انت واتر  
لقد مزقته الناس قبلك: اخوتي  
وأطلق فؤاداً ذاب في أسر أضلعي

فريسته أيّ الوائم تنظر  
يمد اليها الموت كفاً وتسر  
ومثلك، ياطيار، من كان يعذر  
فأهلاً بضيف جاءنا ليس يُجزر  
وانت به، ياجائع الجو، أجدر  
لتثأر مني حين حلّ المقدر  
وابناء عمي والعدو المكشور  
عليه سلام الله كم كان يصبر

وختام هذه الاستراتيجية التي تنزع عن غير المألوف المتعارف لفظاً ومعنى قوله في تأبين جبران خليل جبران: (عريضة، 1946، صفحة 241)

أرز لبنان، طأطئ الهام واخشع!  
سئيساميك في جوارك قبر  
هو في قلبه أعز وأرفع  
سكت الشاعر الذي كنت تسمع

فقد توجه بخطابه الى متلق مقصود ليس بعائل (أرز لبنان) مضيفاً عليه من صفات البشر وسماتهم أخصها، فجعل للأرز هاماً يأمره بأن يطأطئه حداداً، ودعاه للخشوع، وأسند إليه السمع، فضلاً عن مخاطبته في البيت الثاني وكأنه انسان مؤهل لتلقي الخطاب التفاضلي. وهو بذلك - أي الشاعر - يوظف سطوة اللغة الشعرية المغايرة للمتعارف ساحباً ذهن المتلقي الى أفق جديد يتلذذ به.

فالاستعارة تحرر الذائقتين الشاعرة والمستقبلة من هيمنة اللغة المجردة ورتابتها، سائرةً بهما الى ما يستحق العناية والاهتمام، عاقدة الوشائج بينهما، حتى ليستحيل المتلقي من مستقبل محض الى مشارك فاعل في تعيين دلالة المنجز الشعري، فإذا به يعيش متعة تبادل الوظائف الحقيقية، وإذا بالخطاب يغدو أثراً منفتحاً على كثير من التوقعات.

### (الخاتمة)

- إن من نعم النظر ويُجبل الفكر في شعر نسيب عريضة على وفق نظرية القراءة والتلقي، تقفز معطيات التواصل بين المبدع والمتلقي في رحاب المتغيرات المتنوعة الى ذهن المتلقي الذي سيفيض عليها من فيض ثقافته ومنظوره الخاص في ضوء الاليات المعتمدة في المنجز الشعري موضوع النظر. ولقد خلص البحث الى جملة نتائج نوجزها بما يأتي:
- يعد مفهوم أفق التوقع ميداناً خصباً للدرس النقدي، لانفتاحه على معالم متجددة منها الثابت ومنها المتحول نصاً وفكراً، ولاشك في ان المتحول يثري النص ويوسع دائرة النظر عادة، مما يحمل المتلقي على الصيرورة الى محاولة اكتشاف ابعاد النص الخفية بموجب رؤية متجددة.
  - للمفارقة أهمية لا يستهان بها ضمن المنظومة الثقافية للمبدع، ذلك انها تقصح عن ابداعه في إطار المنظورين الاجتماعي والثقافي للمبدع ومن ثم للمتلقي، وبالمحصلة تتقدح معانٍ متنوعة بتنوع القراءات او تكرارها، وهو ما لحظناه جلياً في شعر نسيب عريضة.
  - تظهت ثنائية الغموض والوضوح عند نسيب عريضة ضمن الحواضن المرجعية الداخلية، عن طريق التفاعل مع التراث الشعري متناصاً معه.

- اعتمد التشبيه المبتكر عند نسيب عريضة التطوير والتجديد في المعاني بعيداً عن المحاكاة، مما يخلق المفاجأة المحفزة وقوة التأثير في الانجاز الشعري.
- لغة الموحية في شعر نسيب عريضة مهمة تستند الى التحليل الموضوعي المحتكم الى الاقتناع بالواقع الشعري، مما يُخرج المتلقي بما يعزز أهمية التشكيلات اللغوية غير المعهودة التي غالباً ما تعتمد الابعاد الحسية.

### المصادر والمراجع

- ابن الرومي. (2000). *نيوان* (المجلد 3). (حسين نصار، المحرر) القاهرة: دار الكتب المصرية.
- ابن خالويه (ت370هـ). (د.ت). *نيوان أبي فراس*. بيروت: دار صادر.
- ابن رشيق القيرواني (ت456هـ). (1934). *العمدة*. (محمد محيي الدين عبد الحميد، المحرر) القاهرة: مطبعة حجازي.
- ابن منظور (ت711هـ). (د.ت). *لسان العرب*. (عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم الشاذلي، المحرر) القاهرة: دار المعارف.
- الخطيب القزويني (ت739هـ). (1966). *التلخيص في علوم البلاغة*. القاهرة: مكتبة محمد علي صبيح واولاده.
- السموأل. (1951). *نيوان*. (عيسى سابا، المحرر) بيروت: مكتبة صادر مطبعة المناهل.
- حازم القرطاجني (ت684هـ). (د.ت). *منهاج البلغاء وسراج الانباء*. (محمد الحبيب خوجة، المحرر) دار الكتب الشرقية.
- حفني محمد شرف. (1965). *الصورة البيانية بين النظرية والتطبيق*. القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر.
- خالد سليمان. (1999). *المفارقة والادب، دراسات في النظرية والتطبيق*. عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع.
- خير الدين الزركلي. (1984). *الاعلام* (المجلد 6). بيروت: دار العلم للملايين.
- رشيد بنحدو. (1988). *قراءة في القراءة*. مجلة الفكر العربي المعاصر، 48.
- سي ميويك. (د.ت). *المفارقة وصفاتها*. (عبد الواحد لؤلؤة، المترجمون) بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.
- صالح سعيد الزهراني. (1989). *الغموض والبلاغة العربية*. كلية اللغة العربية، جامعة ام القرى.
- صلاح الدين الصفدي (ت764هـ). (2000م). *الوافي بالوقفيات*. (أحمد الأرنبوط وتركي مصطفى، المحرر) بيروت: دار احياء التراث.
- عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ). (1991). *اسرار البلاغة* (المجلد 3). (محمود محمد شاكر، المحرر) القاهرة: مطبعة المنني.
- عروة بن الورد. (1966). *نيوان*. (عبد المعين الملوحي، المحرر) دمشق: مطابع وزارة الثقافة والارشاد القومي.
- عمر رضا كحالة. (د.ت). *معجم المؤلفين*. بيروت: دار احياء التراث العربي.

فولفغانغ إيرز. (1995). *فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الادب*. (حميد الحمداني، المترجمون) الدار البيضاء: منشورات مكتبة المناهل.

قاسم المومني. (1996). *في قراءة النص*. عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع.

محمد بنيس. (1979). *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*. بيروت: دار العودة للطباعة والنشر.

محمد علي الكردي. (1999). *ظاهرة التلقي في الأدب*. 32.

نسيب عريضة. (1946). *ديوان الارواح الحائرة*. نيويورك: مطبعة جريدة الاخلاق.

هانس روبرت ياوس. (2004). *جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الادبي*. (رشيد بنحدو، المترجمون) القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة.

## References

- Ibn al Rumi. (2000). *Diwan* (Vol. 3). (H. Nassar, Ed.). Cairo: Dar al Kutub al Misriyyah.
- Ibn Khalawayh. (n.d.). *Diwan Abi Firas*. Beirut: Dar Sadir.
- Ibn Rashiq al Qayrawani. (1934). *Al Umdah*. (M. M. Abd al Hamid, Ed.). Cairo: Matbaat Hijazi.
- Ibn Manzur. (n.d.). *Lisan al Arab*. (A. A. al Kabir, M. A. Hasb Allah, & H. al Shadhili, Eds.). Cairo: Dar al Maarif.
- Al Khatib al Qazwini. (1966). *Al Talkhis fi Ulum al Balaghah*. Cairo: Maktabat Muhammad Ali Subayh wa Awladuh.
- Al Samawal. (1951). *Diwan*. (I. Saba, Ed.). Beirut: Maktabat Sadir, Matbaat al Manahil.
- Hazim al Qartajanni. (n.d.). *Minhaj al Bulagha wa Siraj al Udaba*. (M. al Habib Khawjah, Ed.). Dar al Kutub al Sharqiyyah.
- Sharaf, H. M. (1965). *Al Surah al Bayaniyyah bayn al Nazariyyah wa al Tatbiq*. Cairo: Dar Nahdat Misr.
- Sulayman, K. (1999). *Al Mufaraqah wa al Adab: Dirasat fi al Nazariyyah wa al Tatbiq*. Amman: Dar al Shuruq.
- Al Zirikli, K. (1984). *Al Alam* (Vol. 6). Beirut: Dar al Ilm lil Malayin.
- Benhaddou, R. (1988). *Qiraah fi al Qiraah. Al Fikr al Arabi al Muasir*, 48.
- Muecke, D. C. (n.d.). *Al Mufaraqah wa Sifatuha*. (A. Lua Lua, Trans.). Baghdad: Dar al Mamun for Translation and Publishing.

- Al Zahrani, S. S. (1989). *Al Ghumud wa al Balaghah al Arabiyyah*. College of Arabic Language, Umm al Qura University.
- Al Safadi, S. al Din. (2000). *Al Wafi bi al Wafayat*. (A. al Arnaut & T. Mustafa, Eds.). Beirut: Dar Ihya al Turath.
- Al Jurjani, Abd al Qahir. (1991). *Asrar al Balaghah* (Vol. 3). (M. M. Shakir, Ed.). Cairo: Matbaat al Madani.
- Urwah ibn al Ward. (1966). *Diwan*. (A. al Muin al Malluhi, Ed.). Damascus: Ministry of Culture Press.
- Kahhalah, U. R. (n.d.). *Mujam al Muallifin*. Beirut: Dar Ihya al Turath al Arabi.
- Iser, Wolfgang. (1995). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. (H. al Hamdani, Trans.). Casablanca: Maktabat al Manahil Publications.
- Al Mumani, Q. (1996). *Fi Qiraat al Nass*. Amman: Arab Institution for Studies and Publishing.
- Benis, M. (1979). *Zahirat al Shir al Muasir fi al Maghrib*. Beirut: Dar al Awdah.
- Al Kurdi, M. A. (1999). *Zahirat al Talaqqi fi al Adab*, 32.
- Aridah, Nasib. (1946). *Diwan al Arwah al Hairah*. New York: Matbaat Jaridat al Akhlaq.
- Jauss, Hans Robert. (2004). *Toward an Aesthetics of Reception*. (R. Benhaddou, Trans.). Cairo: Supreme Council of Culture.