

التشكيل الجمالي للثنائيات الضدية في الصورة الشعرية
(شعرابي تمام "أنموذجاً")

*Aesthetic formation of ant-dichotomies in poetic imagery
(Abi Tammam's poetry "a paradigm")*

الدكتور: محمد الأمين فارسي

قسم اللغة والأدب العربي- جامعة عمار ثلجي - الأغواط-(الجزائر)

مخبر اللغة والأدب العربي، جامعة الأغواط

ml.farsi@lagh-univ.dz

تاريخ الإيداع: 2020/10/01 تاريخ القبول: 2020/10/31 تاريخ النشر: 2021/03/15

ملخص :

إنّ اللغة بوصفها منظومة تقوم على مبدئي التماثل والاختلاف، فلا غرابة حين يتكئ المنشي على هذه الخصائص، مُستفيداً ممّا تُتيحهُ من إمكانات، وعند هذا المستوى يقع الاختلاف بين المبدع وغيره؛ لأنّ لغة الشعر تمتاز بِسِمَات مُعيّنة، الأمر الذي استغلّه المبدع وبطريقة تُخرجها مركّبة، تركيباً مُخالفا لطبيعتها، فتجعل منها بتألفها مع غيرها، شعرية مُتميّزة، فيصبو النصّ بها إلى الوقوع على أواصر الانتساب إلى الأدب بما هو اختيار واعٍ لأدوات التعبير. لذلك تأتي هذه الدراسة لمناقشة ما تُشكّله هذه الثنائيات الضدية من جمالية وخاصة على مستوى الصورة الشعرية. حين يمنح الشاعر الألفاظ معان جديدة لم تكن لها، وقد يخرق قاعدة لغوية مدفوعاً بحسّه الفنيّ، فلا يُسيء إلى اللغة، وإنّما يشدّها إلى الأمام. وهنا نتساءل : كيف تأخذ الكلمة مفهوم السّحر؛ لتؤثّر في العقول ؟ ومدى هذا التأثير ؟ وهل اللغة بعد ذلك نعمة أو نقمة ؟ الكلمات المفتاحية : اللغة، التماثل، الاختلاف، شعرية، اختيار، الثنائيات، الصورة .

Abstract :

Language, being described as a system, is based on two principles: symmetry and difference. It's no surprise when the creator relies on these principles taking benefits from the many possibilities offered by the former and on this level lies the difference between the inventive writer and the others; because poetic language is characterised by specific traits. This is exploited by the inventive writer or poet in a way to come up with a complex outcome, a combination different from what is essentially designed for and makes it in correlation with other words, poetically special. Thus the

text aims at falling into the bonds of closeness to literature as a mindful choice of expression tools. Therefore this study comes to discuss the aesthetics of these anti-dichotomies, especially on the level of poetic imagery, where the poet provides his words with new meanings they weren't originally theirs. He even may break a linguistic rule driven by his artistic spirit, without doing any harm to language however he fosters it forward and here comes the question: How do a word get the essence of magic to affect minds ? and what's the extent of this effect ? and is language then a blessing or a curse ?

key words: language; symmetry; difference; poetic; choice; dichotomy; image.

تمهيد :

يتميّز النّقد الأدبي العربي قديمه وحديثه بخصوصية وتعدّد مظاهره الفنيّة وتشعّب أحكامه النّقدية، إلّا أنّ هذه الدّراسات النّقدية ورغم تباين أحكامها نجدها أسهمت مجتمعة في تقريب "الإنتاج الأدبي" إلى المتلقّي، وتوفيرها له أدوات ومفاتيح الدّخول إلى عالم "النّص الأدبي"؛ حتّى يتعامل معه على بَيّنة من أمره. ومن هذه الأدوات والأسس الفنيّة التي أسهب النّقاد في تأصيلها "الصّورة الشعريّة" فبيّنوا مفهومها وأنواعها وأشكالها. فهي تُمثّل عند المنشئ واقعة أسلوبية لها حضورها المتفرد داخل الخطاب الشعري أين تكمن أهمّيّتها في قدرتها على التعبير عمّا يُعجز التعبير عنه.

هي إذاً أحد الوسائل التي يتصرّف المبدع فيها لبعث رسالته إلى المتلقّي. وعليه يسعى لأن يكون عبرها شاعراً خلاقاً ديدنه التّصوير بلغة الشّعر، وممّا لا شكّ فيه أنّ المتلقّي كان حجر الزاوية في كلّ ما يصدر عن الفكر النّقدي العربي من أراء؛ إذ بنى كلّ هذا الفكر مُجمل تصوّراته وقوانينه على هيكل التلقّي. فكان من الطّبيعي أن تمسّ عملية النّقد هذه جانباً مهمّاً من جوانب العملية الأدبية وهو التّمثيل الحسيّ للمعنى وإخراج الأغمض إلى الأوضح مُراعاة لهذا المتلقّي. إنّ قيمة "الصّورة" تتجلّى في أنّها تُعدّ عنصراً أساسياً من عناصر الخطاب الشعري إلى جانب عناصر أخرى كالبنية الإفرادية والتركيبية والإيقاع الشعري. ولذلك ارتأينا أن نقف بداية على:

1. مفهوم الصّورة الشعريّة :

إنّ الصّورة الشعريّة في جوهرها، تشكيل لغوي، يعمل الخيال على تخليقه من معطيات متعدّدة يقف العالم المحسوس في مُقدّمها، من خلال عملية اختيار غير واعية، تفوق سلطان

العادة⁽¹⁾، على نحو لا تكون الصورة فيه مجرد تسجيل فوتوغرافي للأشياء، وإنما تُصبح « تعبيراً عن حالة نفسية معينة يُعانها الشاعر إزاء موقف مُعين من مواقفه مع الحياة »⁽²⁾. فهي تُمثل جوهر العمل الشعري؛ بل هي مظهره الكاشف لبنيته الفكرية، تبعاً لذلك اعتُبر الشعر ضرباً من التصوير، وهذا التصوّر شائع منذ "هوراس" حتى قيل: « الرسم شعر صامت، والشعر صورة ناطقة »⁽³⁾.

إلا أن تحديد ماهية "الصورة الشعرية" تحديداً دقيقاً من الصعوبة بما كان؛ لأنّ الفنون بطبيعتها تأبى القيود؛ وهذا هو السرّ وراء تعدّد مفاهيمها وتباينها بين النقاد، بتعدّد اتجاهاتهم النقدية ومُنطلقاتهم الفلسفية*؛ لذا فقد اهتدى النقد العربي القديم إلى العلاقة بين الشعر والصورة، وعلى ضوءها تحدّد مفهوم الشعر؛ فأصبحت قيمته وجودته تتحدّد من منظور القدرة على خلق الصورة. ومع أنّ الإعجاب بالأبيات المصورة قد كان مذهباً مُتأصلاً في النقد الأدبي، يرجع الناس به، في الغالب، إلى "الجاحظ" في مقولته الشهيرة التي تُعدّ المعاني مُلقاة في الطريق يعرفها العام والخاصّ، ولا تعتدّ إلا بالصياغة وفضلها، ولهذا قد نقف عند حدوده عبر عبارات "الجاحظ" حين قال: « والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها الأعجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، إنّما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السبك، وإنّما الشعر صناعة، وضرب من النّسج وجنس من التصوير »⁽⁴⁾.

فإنّ الدّعوة إلى هذا الموقف لم تفترو لم تنقطع في ما جاء بعد "الجاحظ" من أزمان، وإنّما استمرت شديدة يفتنّ أهل الثقافة في الدّفاع عنها كلّ الافتنان. إلا أنّ ما نفهمه من هذا المقتبس أنّ صاحبه لم يكن يُفضّل اللفظ لمجرد ذاته، أو بمعزل عن نظرائه من الألفاظ الأخرى؛ إنّما أثره للروعة التي يكتسبها من جزاء الائتلاف والترابط والتلاحم الذي يكون بين الألفاظ، حتّى تخرج الصياغة في أبدع صورها.

وهذا يقودنا إلى بناء استنتاج هام يتمثّل في أنّ مقولة "الجاحظ" لا تعني التقليل من شأن المعنى؛ لأنّ إدراج تلك المقولة في جنس الصّراع بين اللفظ والمعنى، والحقيقة غير ذلك؛ فصاحب المقتبس نفسه يؤكّد أهميّة هذين العنصرين في أيّ منطوق لغويّ، غير أنّ "الجاحظ" كان يسوق القول مساق العارف المُتثبّت من أنّ النّسج والتصوير هما عنصران أساسيان في تمكين المعنى، والدليل على ذلك هو أنّ صاحب المقولة كان يعتقد أنّ "البيان" إنّما هو يُحي المعنى وتلك هي وظيفته، فهو يرى أنّه كلّما كانت الإشارة أبين وأنور كان المعنى أنفع وأنجع.

ولذلك فإنّ "الجرجاني عبد القاهر" كان يرى « أنّ لكلّ نوع من المعنى نوعاً من اللفظ هو به أخصّ وأولى، وضرباً من العبارة هو بتأديته أقوم، وهو فيه أجلى، ومأخذاً إذا أخذ منه كان الشّيء متعلّقاً بغيره، ومقيماً على ما سواه كان من خير ما يستعان به على تقرّبه من الأفهام في

النفوس أن يُوضع له مثال يكشف عن وجهه، ويؤنس به، ويكون زمناً عليه يمسكه على المتفهم له، والطالب علمه»⁽⁵⁾. ففي هذا المقتبس يربط "صاحبه" بين أربعة أشياء هي: المعنى، الأسلوب (مأخذاً إذا أخذ منه...)، والاستجابة (والنفس إليه أميل)، والتمكين (تقريره في النفوس)، وهذا يدل على اهتمام العرب بدراسة الأسلوب والمعنى معاً، كلاً متأصلاً.

لهذا ارتبط مفهوم البلاغة عند العرب على نحو دقيق بالمعنى والأسلوب، أين ظلت العلاقة بين السامع ودرجة الجودة التي يُمكن للخطاب أن يبلغها كأشد ما تكون قوة وترسّخا، وما وجود السامع ضمن العناصر المكوّنة للحدود والتعريفات إلّا شاهد على ذلك. فقد تفتّن القدامى إلى أنّ معنى "التبليغ" موجود في تسمية البلاغة ذاتها.

ولذلك لم يحصرُوا بلاغة الكلام في خصائصه الشعرية وسماته المميزة التي تُخرجه من حيّز الكلام العادي إلى حيّز الكلام الشعري؛ بل تبادوا في مُحاصرة الظاهرة في مستويين: يربط المستوى الأول: بين تمكّن المعنى في نفس المتكلّم وتمكّنه في نفس المخاطب. فالبلاغة حسب "العسكري" هي: « كلّ ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكّنه في نفسه كتمكّنه من نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن »⁽⁶⁾.

ويؤكد المستوى الثاني: على أهميّة محور المتلقّي في تحديد نجاعة الكلام البليغ وعملية التواصل الأدبي. وهذا ما لاحظته أحد الباحثين قائلاً: « وإنّما كان الجاحظ يُريد الأسلوب بمعنى أوسع من رصف الألفاظ إذا أدخل فيه الأخيلة والتّصوير »⁽⁷⁾. فالصورة الشعرية من هذا المنطلق، يُمكن عدّها أحد المكونات الهامّة لعملية النّظم، بها يتحقّق للنصّ الشعري انسجامه، وذلك من خلال الرّبط بين أجزائه؛ لأنّه معنى ومبنى ينتظمان في الصورة. وذلك ما يجعلنا نتساءل عن الطّريقة التي تعامل بها "الطائي الأكبر" في تشكيل صوره الشعرية وجعلها تتفاعل مع الواقع المعرفي السائد آنذاك؟ وهل أدّى هذا التّعامل في التّشكيل إلى مخالفة صور الأسلاف؟

2. الصورة الشعرية عند أبي تمام:

إذا كانت استمالة المتلقّي من الأهداف الأساسية للبلاغة، فمن الطّبيعي أن تُعنى جل فنونها بتحسين طرق التّلقّي، وتوسيع أفق السامع والقارئ؛ إلّا أنّه يُمكن توضيح معنى الاستمالة ودلالاتها في السّياق البلاغي إذا حللنا ما جاء في كلام "الجاحظ" حين قال: «إنّك إن أُوتيت تقرير حجة الله في عقول المُكلّفين، وتخفيف المؤونة على المستحقّين وتزيين المعاني في قلوب المريدين بالألفاظ المستحسنة في الأذان المقبولة عند الأذهان، رغبة في سرعة استجابتهم »⁽⁸⁾.

من خلال هذا المقتبس نفهم أنّ "الجاحظ" كان يهدف إلى رسم طريقة إلى حُسن الاستجابة وسُرعتها، وقد أشار إلى تخيّر اللفظ في حُسن الإفهام فهو لا يقصد من الاستمالة

إغراء المتلقي وبذل الجهد من أجل الفوز برضاه دون جهد مقابل منه، وعمل عقلي وتخيلي يُساعد على جعل الاستجابة ممكنة وذات جدوى؛ لأنّ الاستمالة دافع مُشوّق للنصّ ولإعمال الذهن فيه، حتّى يخرج المتلقي من حالة الاستسلام له إلى الحوار معه.

لأجل ذلك حدّد "آيزر" موقع هذا القارئ قائلاً: « هو دائماً داخل النصّ »⁽⁹⁾، فهو المُفكّر في جوهره الباحث عن قيمه الجمالية. وهذا يقودنا إلى التنويه بالمكانة التي خصّه بها هذا المنشئ في شعره؛ فقد كان يُعنى بالارتقاء بذهنية المتلقي - القارئ أو السّامع - إلى فهم معيّن وإدراك مخصوص من خلال عنصر المفاجأة عبر ما يُعرف بالعدول بما هو « استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصوراً يخرج بها عمّا هو معتاد ومألوف بحيث يُؤدّي ما ينبغي له أن يتّصف به من تفرّد وإبداع وقوّة جذب وأسرٍ »⁽¹⁰⁾. عمّا هو مألوف من سياق التركيب الشعري المتواضع عليه إلى ما هو محتمل فنياً، ممّا يجعل الأدب راقياً، ومُخلّداً.

3. وظائف الصورة الشعرية :

لقد وعى هذا المبدع وظائف الصورة والتي كان يستعملها كلّما رأى أنّ اللغة قاصرة عن أداء ما يُريد أدائه منها؛ ممّا يسمح لنا أن نطرح السؤال التالي : كيف يُمكن للشكّل أن يكون أحد مُستويات المعنى ؟

1.3. الشكّل الجديد والوظيفة الدلالية :

إنّ الإجابة عن هذا السؤال تقتضي النّظر بعمق في إنتاج "أبي تمام"، لنلاحظ من خلاله إلحاح صاحبه في طلب المطابق؛ أي ما يمكن أن نسمّيه الثنائيات الضدية. أين غدت من أبرز الأسباب التي أثارت حفيظة النّقاد، وما تزال أصداؤها تتردّد إلى اليوم، إلّا أنّ اللافت للانتباه هو موقف النّقد القديم من بديع "أبي تمام" والذي ظلّ حائراً بين الشكّل الجديد والمحتوى القديم؛ وذلك ربّما هو ما حجب عنه - أي عن النّقد - رؤية الوظائف الدلالية لهذا الشكّل الوافد والمُقترح من طرف المبدع؛ فعزا النّقاد عدم إمكانية فصل البديع عن البنية الأساسية للجملة مثلاً إلى أسباب كميّة تتعلّق بإفراط المبدع في استعمال البديع⁽¹¹⁾.

فالثنائيات الضدية نرى أنّها طريقة في التعبير عن العلاقات التي تحكم الوجود حتّى كأنّ أشياء الوجود ومكوناته تحوّلت في نظام التسمية اللغوي ألفاظاً نوافر. وهو في ما يبدو من شعره، كلف بهذه الألفاظ النوافر يتعمّد التّأليف بينها في صور يشعّ في أرجائها الضدّ على ضده ويبرزه. وهو منسجم شديد الانسجام أحياناً، مع الاختيارات الأخرى التي أولاها هواه وجدّ وراءها كلّ الجدّ في الطّلب⁽¹²⁾. لذا استوقفنا قوله⁽¹³⁾: [الخفيف]

قَدْ بَثْتُمْ غِرْسَ المودّة والشّح ناءٍ في قلبِ كلّ قارٍ وبَادٍ

فَقَرَّوْكُمْ مِنْ بَغْضَةِ

أَبْغَضُوا عَزَّكُمْ وَوَدَّوْا نَدَاكُمْ

وَوَدَّادٍ

فِي عُرَاهِ نَوَافِرِ الْأَضْدَادِ

لَا عَدِمْتُمْ غَرِيبٍ مَجْدٍ رِيقْتُمْ

ولعلَّ ما تُشير إليه هذه الأبيات تلك الثنائيات : (قار/باد)، (بغضة/وداد) التي قوامها التماثل والتشابه، وأخرى قوامها التباين والاختلاف؛ لأنَّ « العلاقات الضدية التي تحكم العالم هي التي تُهيئ المعرفة ببواطن وظواهر الأشياء في وقت واحد والعلاقات القائمة على التشابه والاختلاف تُهيئ لمعرفة الظاهر وما ينجم عنه في الفعل »⁽¹⁴⁾. فقد أوتي الشاعر عقلية تعقُّب الأشياء « في توحيدها وانفصالها، فهي مغرمة بتعقُّب التماثل عن الأشياء وأوجه التضاد في الوقت ذاته [...] وكأنَّ أبا تمام لبنة في بناء ثقافة العصر »⁽¹⁵⁾. إلا أنَّ الأمر المهمَّ في نظرنا هو عندما يتحوَّل هذا التضاد من مبدأ عقليٍّ إلى مبدأ شعريٍّ يُصبح طريقة وعي الوجود، ويتحوَّل إلى لغة تكشف عن التباين فيه؛ ذلك أنَّ الجمع بين الأضداد يخدم غرضين على الأقلَّ أولهما : التعبير عن الكليات والثاني : إبراز الفروق والدقائق التي يجلوها التَّقابل⁽¹⁶⁾. لأجل ذلك نقف على :

2.3. تحوُّل التضاد من مبدأ عقليٍّ إلى مبدأ فكري :

يحدث هذا حين يتكئ المنتج على مبدأ التضاد من خلال أشكال الطِّباق والمقابلة؛ ليضع الفكر عن طريق اللغة في مقابل الوجود؛ إذ إنَّ اللغة تُنظِّم الفكر، وتمكِّن المنشئ من الإمساك بظواهر الوجود التي يجلوها الفكر، وهي تكشف عن العلاقات النَّاظمة لها سواءً في ثباتها أم تغيرها؛ لهذا فقد يظلَّ المعنى ناقصاً ما لم يكتمل بنظيره، ولا يتحقَّق المعنى إلاَّ بنقيضه. وهكذا يتحوَّل مبدأ التضاد من مبدأ وجوديٍّ إلى مبدأ فكريٍّ عبر ما تسمح به حدود هذه اللغة؛ فالمبدع يرجع إلى أصل الإبداع في اللغة باللغة⁽¹⁷⁾.

ولأنَّ « اللغة لا تُشير إلى الأشياء، بل تُفصح عن نفسها من خلال اللغة وفهمنا لنصٍّ أدبيٍّ لا يعني فهم تجربة المؤلف، بل يعني فهم تجربة الوجود التي تُفصح عن نفسها من خلال النصِّ وبالتالي فإنَّ عملية الفهم متغيِّرة طبقاً لتغيُّر الآفاق والتَّجارب ولكنَّ ثبات النصِّ - كشكل - هو العامل الأساسي لجعل عملية الفهم مُمكنة »⁽¹⁸⁾. لهذا أردنا أن نقف عند قول⁽¹⁹⁾ أبي تمام :

[البسيط]

وَيَبْتَلِي اللَّهُ بَعْضَ الْقَوْمِ بِالنِّعَمِ

قَدْ يُنْعِمُ اللَّهُ بِالْبَلَوِّ وَإِنْ عَظُمَتْ

فهذا البيت الشعري بكلِّ ما يحمله من معانٍ عبر ما أقامه المبدع من علاقات بين الجوهرين المكوِّنين للغة، وهما الدَّال والمدلول من جهة، وبين المدلولات بعضها ببعض من جهة أخرى. الأمر الذي يجعل المعنى غامضاً مُهماً أو يختلف مقدار الوضوح فيه باعتبار رؤية القارئ

ومحموله الثقافي وذوقه الأدبي. حتى وإن اتفقنا أنه لا خلاف في أن صاحبه قد جمع فيه بين اللفظ الحلو الجميل، والمعنى الرائع.

أين طابق المنشئ بين قوله : (يُنعم/يبتلي) فكَم من مُبتلى كان عليه الابتلاء نعمة إذا ما أمر به الصبر والاحتساب، وفي المقابل كم من مُنعم عليه ما كانت النعم لما لم يوف حق شكرها، فأدّت

الثنائيات الضدية جمالية في المعنى، كما أن اللفظتين حسنتان لا ثقتان ببعضهما، وهذا التضاد يتحقق التناظر في المعاني؛ لذلك سنقف عند قوله⁽²⁰⁾ : [الطويل]

وأحسن من نورٍ تفتحه الصبا
بياضُ العطايا في سوادِ

المطالبِ

وهذا يُحيلنا إلى فكرة الثنائيات التي لازمت كل فكر سواء أكان ابتدائيا بسيطاً أم مُتطوراً مُعقداً متشعباً. وهنا ولا شك سُلِفَت الانتباه هذا المركب اللوني (البياض/السود)، ممّا أكسب البيت رمزا فاعلا في النفوس؛ فتطرب له.

إذ العمل الأدبي يتجاوز الإبلاغ إلى الإثارة حتى يصتدم هذا المثلقي بشيء لم يكن في حساباته، ويكسر توقّعه المنتظر. كما تأتي الثنائيات الضدية عنده مُولّدة للمعنى حيناً ومُتولّدة عنه أحياناً أخرى؛ فإذا دققنا النظر وجدنا أن هذه العناصر لا تُستعمل لذاتها؛ وإنما تُستعمل لإثراء الدلالة النصّية باعتماد المتناقضات عند تركيب الصورة في إطار تصوير متجانس حيث تُوضع الكلمات والألفاظ مواضعها وتتضافر مع باقي عناصر الصورة التي كثيرا ما يكون "مُعادِلها تخيليا".

3.3. فكرة المُعادِل التخييلي :

إنّ هذه الفكرة قد وظّفها متى مدح مُستغلاً عناصر التّضاد في إطار فاعلية عناصر الصورة . وهُنا نناقش قوله⁽²¹⁾ : [الخفيف]

ألبست فوق بياضِ مجدك نعمةً
بياضاً تُسرّع في سوادِ

الحاسدِ

فالمُتأمل لهذا البيت الشعري يرى طباقا بين (البياض/السود)؛ لكننا نراه ليس طباقا خالصا فقد انغمس فيه لون آخر هو لون التّصوير⁽²²⁾؛ إذ عبّر عن غيظ الحاسد بالسّود ووصف نعمة صاحبه -الشاعر والفيلسوف- "على بن الجهم"- بالبياض، ولم يكتف بذلك؛ بل أكثر من ذلك حين جعل هذا البياض يُسرّع في السّود وينتشر فيه. فهو « كالفاضي العدل : يضع اللفظة موضعها ويُعطي المعنى حقّه، بعد طول التّظر والبحث عن البيّنة »⁽²³⁾.

لهذه العلة فقد جاء استخدامه للثنائيات مُتميّزاً وخاصّةً عندما يصف الجو المظلم في حريق "عمورية" قائلاً⁽²⁴⁾: [البسيط]

ضوءٌ من النّار والظّلماء عاكفة وظلمةٌ من دُخانٍ في ضحى

شحب

فالشّمسُ طالعةٌ من ذا وقد أفلت والشّمس واجبةٌ في ذا ولم

تجب

فهو استخدام تصويري نراه في غاية الرّوعة؛ فالضوء من النّار ولكن الظّلماء عاكفة، ثم تأتي ظلمة الدخان والضحى الشاحب وشروق الشمس وأقولها؛ هنا كثف استخدام الطّباقي؛ لكي ينقل لنا هذا المنظر الرهيب الذي أحال الأشياء عن طبيعتها، وقلب المعاني إلى أضدادها؛ فتولدت صورة في نفسه مُنكسة عن تلك الصّورة التي رآها في هذا المشهد. كما نقف عند قوله⁽²⁵⁾: [الطويل]

وطول مقام المرء في الحيّ مُخلق ولِدِباجتِهِ فاغترِب

تتجدد

فإنّي رأيتُ الشّمسَ زِيدت مَحَبّة إلى النّاسِ أن لِيست

عليهم بِسَرمِد

مما يشهد له بقدرته على سوق المعنى المبتكر في صورة رائعة جميلة مُحببة وسهلة المأخذ متى كان القصد صياغة تستعمل فيها طرائق لتكثيف المعاني ذات المعادل التّخيلي، وبنائية خاصة تخدم التّجربة الشعرية هذا أولاً.

ثمّ يُؤكّد أنّ الأسلوب وعلى حدّ تعريف " بيفون" الذي يرى أنّ « المعارف والوقائع المكتشفة تُنتزع بسهولة، وتتحول وتفوز إذا ما وضعها يدٌ ماهرة موضع التنفيذ، هذه الأشياء إنّما تكون خارج الإنسان، أمّا الأسلوب فهو الإنسان نفسه، ولذا لا يُمكنه أن ينتزع أو يحمل أو يهدّم »⁽²⁶⁾. وهذا ثانياً.

وبهذا وبغيره ربّما يكون قد ضمن لنصوصه ما يجعلها قادرة على مُقارعة أسباب وأدبها علماً أنّ أيّ نصّ لا يستوي عملاً فنياً، ما لم يُؤثّر في القارئ ويثأثر به، فيظلّ قادراً على تحريك السّواكن وعلى إحداث ردّ فعلٍ ومن ثمّ على اقتراح التّأويل⁽²⁷⁾، طالما أنّ النصّ يُبرمج وإلى حدّ كبير كِيفيّة تلقّيه⁽²⁸⁾.

لهذا يُمكن القول: إنّ اللّغة « التي تنفجر من النّفس تلقائياً تحت تأثير انفعال شديد، ففي هذه الحالة يضع المتكلّم الألفاظ الهامة في القمة، إذ لا يتيسّر له الوقوف ولا الفراغ اللذان

يجعلانه يُطابق فكرته الصّارمة قواعد اللّغة المنظّمة، وعلى هذا النحو تتعارض اللّغة الفجائية مع اللّغة التّحوية»⁽²⁹⁾.

ولعلّ هذا المبدع كان واعياً بتلك العلاقة المشكلة التي بين الأقاويل الشعريّة والكلام العادي حين قال⁽³⁰⁾: [الطويل]

سأجهدُ حتّى أبلغُ الشّعْر شأوهُ
وَإِنْ كَانَ لِي طَوْعاً وَلَسْتُ

بجَاهِدٍ

لذلك؛ فإنّ القراءة المتفحّصة لهذا البيت الشعريّ تُحيلُنَا إلى ضرورة إعادة إمعان النّظر في علاقة الشّعْر باللّغة، فالشّاعر يخلق ويُدِيع ووسيلته في ذلك اللّغة⁽³¹⁾، فهي تكشف الوجود، وهي التي تمنح الموجودات أسماءها، وهذا يعني أنّ كلّ فنٍّ (كلّ شعْرٍ) هو في النهاية ضرب من اللّغة، فهذه الأخيرة هي التي تُسمّي الأشياء الموجودة في العالم، مانحة إيّاها ماهيتها وأسلوبها في الوجود؛ وبذلك يكشف العالم عن ذاته أو ينكشف من خلال اللّغة. هناك فقط حيث توجد لغة يُوجد عالم. وفي السّياق نفسه نقف على ما قاله أحد الباحثين: «إنّ بقاء أبي تمام ليس بمدائح أو مراثيه أو سائر المصنّفات النّقديّة لأغراض الشّعْر بل بطاقته على تفجير الصّورة الشعريّة عند القارئ على

مدى الأزمنة»⁽³²⁾. فهذا المقتبس يُشير إلى أنّ شعر هذا المنشئ لم يكن ليتأتى له ذلك؛ إلّا من خلال التّمكّن من صياغة اللّغة بالشّكل الذي تستجيب فيه لتجليّات الذات الشّاعرة مُعبّرة عن حاجات متطوّرة لدى الإنسان عبر الصّورة الشعريّة وصولاً لتحقيق معنى مُنفّتح على آفاق القيم الجماليّة أكثر من خضوعه لمعايير عقليّة صارمة.

من هذا المنطلق نصل إلى بناء استنتاج هام مفاده أنّ هذا التّمكّن هو ما يُحقّق التّفرد الأسلوبي في خلق المعنى الشعريّ؛ أي كلّما استطاعت اللّغة أن تُحدث نوعاً من التّشابك والتّراء أصبح هذا إضافة جماليّة للتّصّ عبر ما يمنحه المبدع لها من لمسات إبداعية تجعلها زخماً دلاليّاً يفوق بكثير معناها المعجمي الضيق واعياً أنّ هناك مَنْ هو في شراكة معه ضمن العملية الإبداعية.

وقد يتحقّق هذا متى انصرفت جهود المبدع إلى البلاغة أكثر من انصرافها إلى الإبلاغ ثمّ إنّ الكتابة لا تُؤثّر في قارئها إلّا متى بُنيت على تخيّر للممكن من اللّغة وتأليفه في نظام متناسب عناصره وتتفاعل مكوناته.

وهنا نتساءل: لو كان هذا الشّعْر أداة معرفة فحسب ما كان موضوعاً متميّزاً للتّجربة الجماليّة تتأسّس عليه وينهض بها؟

للإجابة على هذا السّؤال استوقفنا قوله⁽³³⁾: [الطويل]

فأنتَ لَدَيْهِ حَاضِرٌ غَيْرَ حَاضِرٍ بِذِكْرِ وَعْنِهِ غَائِبٌ غَيْرَ

غَائِبٌ

وعند قوله⁽³⁴⁾: [الطويل]

فَقَدْ أَصْبَحُوا بِالْعُرْفِ مِنْكَ إِلَيْهِمْ وَكَلَّ مُقَرٍّ مِنْ مَقَرٍ

وَجَاحِدٍ

ففي هذين البيتين تتجاوز الثنائيات الضدية تجاوز المتقابلات المتضادات (حاضر/غائب)، (مُقر/جاحد) إلى إحداث تسمية أخرى تتمثل في اكتشاف لطائف من المعاني قد لا يُسعف نظام التسميات المعهود في اللغة إدراكها أو بإدراكها على نحو جلي⁽³⁵⁾.

فالمعنى يُؤلّده هذه الثنائيات ويثريه النفي غير أنّ هذا النوع من النفي يُخفي تكراراً في مستوى الاستبدال: وهذا متّصل بما أشار إليه بعض الباحثين من أنّ التكرار هو القانون المتحكّم بكلّ أشكال الكلام⁽³⁶⁾. وهنا تبرز الأهمية الكبرى لأسلوب الثنائيات الضدية كطريقة للخروج على المؤلف.

وهذه الطريقة لا تُؤدّي في التّصوّر القديم إلّا إلى سوء الفهم والصّد بدل المتعة والضرب في فيافي الغربة. ولسنا نُبالغ إذا قلنا: إنّ قواعد الشعر – من حيث هو جنس أدبيّ لا صفة للكلام – قد سيطرت على تفكير القدامى وممارساتهم للتّصوص. وهو استبداد بارز أيّما بروز فيما أتاه النّقاد من تفصيل لطرق القول الشعريّ وما يميّزه من خصائص وبنية وملظاهر الإجادة أو الرّداءة فيه حتّى أدّت أراؤهم إلى ما إصطَلَح عليه – عندهم بعمود الشعر -. وخاصّة حين يجعل هذا المنتج من الشعر فارساً أسطورياً، يجوب مشارق الأرض ومغاربها متى قال⁽³⁷⁾: [الطويل]

وَعَرَبْتُ حَتَّى لَمْ أَجِدْ ذِكْرَ مَشْرِقٍ وَشَرَقْتُ حَتَّى قَدْ نَسِيتُ الْمَغَارِبَا

فالمتملّ لهذا البيت الشعريّ يجده من قصيدة يمدح فيها "الحسن بن سهل"، إلّا أنّنا نلمح توظيفاً جديداً لمفهوم الشعر، الأمر الذي يجعل الجهات تفقد هويتها؛ لتلاحم الإنسان بالإنسان في عمقه وبما أنّ "أبا تمام" يأخذ بهذا المنحى في شعره؛ فإنّ فكرة السّببية نجدها مُهيمنة على مختلف صوره الشعرية، والتي تكون بدورها خاضعة لسلطة العقل.

ولما كان الشعر لغة إيحائيّة وتخيليّة ومجاز وليس لغة وضوح وتقدير ومباشرة، فقد كان من المناسب أن لا يرتبط بوظيفة ذات طبيعة تعليمية أو أخلاقية؛ وإنّما يتّصف بالوظيفة الجماليّة فقط، وهو ما قد يذهب إليه فهم هذا المنشئ للنصّ الشعري؛ لذا كان من المناسب أن تكون القراءة في إنتاجه نصيّة من خلال القدرة على كشف الأقنعة والرّموز حتّى يمكن الوصول إلى النّاتج الذي يُمكن الاستراحة إليه.

من هنا أدرك هذا المنشئ سحر الكلمة في النفوس ومدى تأثيرها على العقول؛ فهي كالسهم إن صوّبت فلا بُدَّ أن تنفذ إلى الأعماق؛ ومن هنا كانت اللغة نعمة ومن هنا أيضاً كانت أخطر النعم ! ففي استحضار النقايس إثراء لتجلية المدركات، لذلك استوقفنا قوله⁽³⁸⁾ : [الكامل] يصف الخمرة

أَوْ دُرَّةً بِيضَاءُ بِكَرٍّ أَطْبَقَتْ حملاً على ياقوتة حمراء

فجاء قوله: (بكر/حملاً)؛ ليعلق الطّباقي في الدّهن وليستخدم هذه الثنائية الضدية في خلق صورة حسية حيّة لهذه الخمرة التي تحتويها الكأس في حُنُوٍ بالغٍ؛ لذا كانت وسيلته في استخدام الثنائيات الضدية استخداماً فريداً من دواعي استنكار "الأمدي"؛ إذ يقول: « وأطبقت حبلاً كلام مستكره قبيح جداً »⁽³⁹⁾. فهذا المبدع قد شبه الكأس بدُرّةٍ بكرٍ لم تُثقب، والخمر بياقوتة حمراء، فكأنّها حمل في جوفها وهي حُبلى بها. ويُقال دُرّة بكر ودرة عذراء أي لم يُوصل إليها، لم تخرج من صدفها.

ولهذا فإنّ الرّجوع بالألفاظ والتّعابير إلى أصول انبثاقها سواء في تسمية الأشياء والكائنات أو حتّى في وصل بعضها ببعض نراه قد شكّل إحدى العلامات الفارقة في إنتاج هذا المنشئ ممّا نأى بلغته عن الابتذال، وكانت هي هدف كما إيصال التجربة بالحرارة نفسها التي أنضجت تجربة المبدع.

لأنّ هذا الأخير يغدّ الشعر عملاً عقلياً متعباً، يجب أن يرتفع المتلقّي - القارئ أو السّامع - إلى أفقه وأنّ يُجهد نفسه للوقوف على معانيه؛ فالكلمات عنده رموز تُشير إلى معاني. لهذا وجب على القارئ، أن يستشقهّا من ثنايا تلك الحروف؛ فالشعر محتاج إلى التدبّر والتفكير، وهذه الألفاظ إن هي إلاّ أوعية رمزيّة لأفكار هي المقصودة بالذّات؛ ولذلك انصرف المبدع إلى المعنى الذي يُغلبه على نفسه أحياناً؛ فيؤثّر جانبه، وهو الأرجح عنده؛ إلاّ أنّ الصّورة اللفظية هي الأرجح عند خصومه، فجاءته سهام اللّوم من هذا الاختلاف.

وهو بهذا ربّما كان يُريد أن يؤسّس لعلاقة جديدة بين النّصّ ومتلقّيه تقوم على مبدأ اختراق أفق توقّعات هؤلاء القراء واضعاً في الحسبان أنّ المدخل التّأويلي اللّغوي يتطلّب من القارئ المؤوّل « امتلاك ذخيرة لغويّة ونصّية وملكة تذوقية تُمكنه من إحداث التّطابق بين الأصل الاستعمالي المعروف وبين الحالة الرّاهنة المرتبطة بسياقٍ داخليّ وسياق الإنتاج الخارجي »⁴⁰. ممّا يسمح لنا ببناء استنتاج هام مفاده أنّ من كلّ من يتعاطى تلقّي الشعر وقرآته، وخاصّة من الوجهة الأدبية، ونعني الذوق الفنّي والحسّ بمواطن الجمال وإدراك الصّور البيانية ومن ثمّ إحياءات الشّاعر بعد ذلك. ثمّ إنّ جمال التصوير قد يعود أحياناً إلى هذه القفزات الجريئة فوق أسوار العادة وحواجز العُرف.

وتأسيساً على ما تقدّم ذكره نخلص إلى توظيف الثنائيات الضدية وفق ترتيب معيّن يضع المتلقّي أمام سياقٍ يشدّ الانتباه ويهزّ العقل ممّا يمنح هذا القارئ فرصة لممارسة خياله عن طريق التجسيم « وهي أهمّ فعالية للقراء، تلك المتمثلة بملء فراغات الغموض أو أوجه التخطيط في النصّ ويشير "إنغاردن" عادة لهذه الفعالية بالتجسيم »⁴¹.

ولهذا؛ فإنّ المتلقّي وهو يواجه الكلام المصوّر يجد نفسه مُجبّراً على أن يُقحم فيه ذاته ويتدخل فيه بمعارفه، فالنصّ لا قيمة له ما دام حروفاً على ورق، حتّى يمنحه القارئ الحياة من خلال تفاعله معه، وهو ما استثمرته "نظرية التلقّي" حين عدّت الفهم « عملية وظيفية، لأنّها عملية دالة تُسهم إسهاماً فاعلاً في بناء المعنى الأدبي »⁴². وكأنّ القارئ يُقيم مع هذا النوع من الإبداع علاقة صراعٍ لا ييوح فيه الكلام بأسراره كاملة، وإذا باح بشيءٍ منها باح به مع مُخادعة وتمنّع يلقي الذهن منهما لذّة أطيّب. ولعلّ ما يُبرّر اختيارنا البحث في هذه الفكرة -أي عنوان البحث- والشاعر في أنّ هذا النوع من التوظيف لم يأخذ حظّه من المناقشة، وهي في ذاتها، دعوة إلى الدّراسة لما نراه من أهميّة للموضوع.

4. خاتمة :

إنّه وإيماناً ممّا بأنّ البحث في الظاهرة الأدبية ما زال، رغم ما أحرزه من كبير التقدّم بين مدّ وجزرٍ، يلتمس الطّريق السّديدة التي تُوفي على خصائصه، وذلك ما سمح لنا أن نقف على وظيفة الثنائيات الضدية في الصورة الشعرية وما تعكّسه من تشكيل جماليّ يُساهم في بلورة المعنى. وقد آن أن ننظر في أهمّ النتائج التي قادتنا إليها صفحات هذه الدّراسة، فكان من بينها ما يلي :

- يتميّز الشّعر عن الكلام العادي باستعمال خاصٍ للغة يهدف إلى أهداف وغايات خاصّة. إلّا أنّ غاية الشّعر الأساسية إنّما هي تحقيق الانفعال وإحداث التأثير وخلق التعجّب واستثارة الاندهاش. وهذا إنّما تنهض به الصّيغة بفضل ما تتوفّر عليه من أسرار البيان.
- أصبح من المعلوم أنّ البُعد الجمالي الفنّي هو أحد أبرز المعالم التكوينية التي يقوم عليها الإبداع الأدبي، ناهيك عن التأكيد على أنّ الغاية من الكتابة الأدبية هي إحداث التأثير الجمالي في القارئ من خلال ما ينطوي عليه النصّ من لغة، صورة، وإيقاع.....
- تُعتبر الصورة الشعرية العلامة الفارقة والمميّزة لجودة العمل الأدبي؛ وإنّما الإبداع فيها؛ فيعود الفضل فيه للمُخيّلة التي تُماثل وتقيس ما تعرفه العقول، وتحسّسه الأبصار.

- لا يمكن للصورة أن تحدث أثراً جمالياً في المتلقي؛ إلا إذا جاءت مُنظمة ومطابقة للمنطق الإنساني؛ وبذلك تُدين للمخيلة وهي المسؤولة عن عملية التنظيم والانسجام إلى المعرفة بهذا التشكيل.

- التمكن من صياغة اللغة بالشكل الذي تستجيب فيه لتجليات الذات المبدعة مُعبّرة عن حاجات متطورة لدى الإنسان عبر الصورة الشعرية وصولاً لتحقيق معنى منفتح على آفاق القيم الجمالية أكثر من خضوعه لمعايير عقلية صارمة.

- الثنائيات الضدية قد تُحقق التناظر في المعاني وهو من أحسن ما يقع في الشعر. فهذا فهم نادر ومبكر أدركه العديد من الدارسين في العصر الحديث، فأضحى له مفهوم واسع جداً؛ إذ هو جزء من عملية بناء المعنى وليس تحديده.

- اختيار الكلمات أي الثنائيات الضدية عند أبي تمام يُراعى فيه الجرس والإيقاع المساق لإيقاع القصيدة العام مثل قوله: (غرّبت/شرقت) ممّا يدلّ على أنّه توظيف متميّز ومنط فكري، ينبع من رؤية خاصة للعالم، والأشياء، يسعى من خلالها إلى خلق وجود متكامل في شعره، أو إعادة خلق الوجود بواسطة الفن الشعري المتميّز.

هوامش البحث:

¹ - يُنظر: عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة. دار الثقافة، بيروت، (د.ت)، طبعة مصوّرة عن دار المعارف، مصر، 1963، ص 105.

² - محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصرة، ط الهيئة المصرية للكتاب، 1975، ص 108.

³ - محمد حسن عيد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 12.

*- "الجاحظ" مثلاً كان على مذهب المعتزلة؛ وذلك لتقدمهم العقل على النقل. وأمّا "الجرجاني عبد القاهر" فكان على مذهب الأشاعرة من الذين حاولوا أن يقفوا موقفاً وسطاً بين المغالين في استخدام المجاز لتأويل النصّ وبين الرافضين لوجوده. يراجع: نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2001، ص 123.

⁴ - أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج3، 1992، ص 131-132.

⁵ - أبو الحسن الرّماني، النُّكت في إعجاز القرآن، الرسالة الشّافية، تحقيق وتعليق: محمد خلف اله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، (د.ت)، ص 17.

⁶ - أبو هلال العسكري، الصّناعتين، تحقيق: على محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتاب العربية، ط1، القاهرة، مصر، 1937، ص 10.

⁷ - شوقي ضيف، البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف، مصر، 1965، ص 52.

⁸ - أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط4، مصر، 1975، ص 114.

⁹ - فولفغانغ آيزر، الإدراك والتّمثّل وتشكّل الذات القارئة، ترجمة: سعيد بنكراد، الإنماء الحضاري، ط1، 1997، ص 12.

¹⁰ - أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، إتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 2002، ص 5.

- ¹¹ يُنظر: عبد الله بن المعتز، كتاب البديع، اعتنى بنشره: أغناطيوس كرتشوفسكي، طبعة الأوفيس، مكتبة المثنى، بغداد، العراق، ط2، 1979، ص 4.
- ¹² يُنظر: حسين الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الغرب الإسلامي، ط1، 2005، ص 98.
- ¹³ أبو تمام، الديوان، ضبطه وشرحه الأديب: شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1989، ص 79.
- ¹⁴ محمد أحمد علي، جماليات الأسلوب في رسائل الصّائب، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ع19، 2005، ص 175.
- ¹⁵ يُسرية يعي المصري، بنية القصيدة في ديوان أبي تمام، الهيئة العامة للكتاب، 1997، ص 237.
- ¹⁶ يُنظر: حسن الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص 98. (مرجع سابق)
- ¹⁷ محمد خليل الخلايلة، بنية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، إربد، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 109.
- ¹⁸ عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات الوقع عند فولفغانغ آيزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع6، 1992، ص 80.
- ¹⁹ أبو تمام، الديوان، ص 297. (مصدر سابق)
- ²⁰ نفس المصدر، ص 45.
- ²¹ نفس المصدر، ص 86.
- ²² شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط8، ص 231.
- ²³ ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد معي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، القاهرة، مصر، ج1، 2005، ص 133.
- ²⁴ أبو تمام، الديوان، ص 19. (مصدر سابق)
- ²⁵ نفس المصدر، ص 98.
- ²⁶ Pierre Giurand , La Stylistique, Georges Louis Le Clerc, Conte de Buffon, Dis-9 cours Sur Le Style, Paris, 1973, p 22.
- ²⁷ يُنظر: محمد المبارك، استقبال النصّ عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 30.
- ²⁸ يُنظر: حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، (د.ط)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 30.
- ²⁹ فندريس، اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، 1950، ص 194-195.
- ³⁰ أبو تمام، الديوان، ص 114. (مصدر سابق)
- ³¹ Ibid, ibid, p 131.
- ³² أمين الريحاني، مدار الكلمة، دراسات نقدية، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، ط1، 1980، ص 48.
- ³³ أبو تمام، الديوان، ص 47. (مصدر سابق)
- ³⁴ نفس المصدر، ص 114.
- ³⁵ يُنظر: حسن الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، ص 109. (مصدر سابق)
- ³⁶ يُنظر: محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997، ص 354.
- ³⁷ أبو تمام، الديوان، ص 26.
- ³⁸ نفس المصدر، ص 15.

³⁹ -أبو القاسم الأمدي، الموازنة بين شعرأبي تمام والبحري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1965/1961، ج1، ص 68.

⁴⁰ -محمد بازي، التأويلية العربية، نموذج تساندي في فهم التصوص والخطابات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، ص 192.

⁴¹ -روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، ص 41.

⁴² -بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، الدار البيضاء، بيروت، المركز الثقافي العربي، ص 43.

● قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر القديمة:

- 1- الأمدي أبو القاسم، الموازنة بين شعرأبي تمام والبحري، تحقيق: السيد أحمد صقر، دار المعارف، مصر، 1965/1961، ج1.
- 2- أبو تمام الطائي، الديوان، ضبطه وشرحه الأديب: شاهين عطية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1989.
- 3- الجاحظ أبو عثمان: أ- الحيوان، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ج3، 1992.
- ب- البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، ط4، مصر، 1975.
- 4- ابن رشيق القيرواني، العُمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط4، القاهرة، مصر، ج1، 2005.
- 5- الرماني أبو الحسن، النُكت في إعجاز القرآن، الرسالة الشافعية، تحقيق وتعليق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، (د.ط)، دار المعارف، مصر، (د.ت).
- 6- العسكري أبو هلال، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتاب العربية، ط1، القاهرة، مصر، 1957.
- 7- ابن المعتز عبد الله، كتاب البديع، اعتنى بنشره: أغناطيوس كراتشوفسكي، طبعة الأوفيسست، مكتبة المثنى، ط2، بغداد، العراق، 1979.

ثانياً: المراجع الحديثة:

- 1- أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002.
- 2- أمين الريحاني، مدار الكلمة، دراسات نقدية، دار الكتاب اللبناني، دار الكتاب المصري، ط1، 1980.
- 3- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، الدار البيضاء وبيروت، المركز الثقافي العربي، 2001.
- 4- حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، (د.ط)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.
- 5- حسين الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الغرب الإسلامي، ط1، 2005.
- 6- شوقي ضيف: أ- البلاغة تطوّر وتاريخ، دار المعارف، مصر، 1965.
- ب- الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط8.

- 7- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، دار الثقافة، (د.ت)، ط مَصَوَّرَة عن ط دار المعارف، مصر، 1963.
- 8- محمد بازي، التأويلية العربية، نموذج تساندي في فهم التصوص والخطابات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، ط1، 2010.
- 9- محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصرة، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975.
- 10- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- 11- محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر.
- 12- محمد خليل الخلايلة، بِنائية اللغة الشعرية عند الهذليين، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، عمان، الأردن، 2004.
- 13- محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، قراءة أخرى، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1997.
- 14- نصر حامد أبوزيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2001.
- 15- يسرية يعي المصري، بنية القصيدة في ديوان أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.
- ثالثاً: المراجع المترجمة :**
- 1- روبرت سي هولب، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 2004.
- 2- فندريس، اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، مكتبة الأنجلو المصرية، 1950.
- 3- فولفغانغ آيزر، الإدراك والتَّمثّل وتشكّل الذات القارئة، ترجمة: سعيد بنكراد، علامات، ع17.
- رابعاً: أبحاث ومقالات في الدورات العربية:**
- 1- محمد أحمد علي، جماليات الأسلوب في رسائل الصّابيّ، مجلّة جذور، النّادي الأدبي الثقافي، جدّه، السعودية، ع19، 2005.
- 2- عبد العزيز طليمات، الوقع الجمالي وآليات الوقع عند فولفغانغ آيزر، مجلّة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع6، 1992.
- خامساً: المراجع الأجنبية :**

1-Ibid , ibid, p 133.

2-Pierre Guirand, La Stylistique, Georges Louis Le Clerc. Conte de Buffon. Dis-9 cours Sur Le Style, Paris, 1973.