مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (29) العدد (2)2007
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Series Vol. (29) No. (2) 2007

مفهوم الشّعر والصّور ة الشّعريّة عند مصطفى وهبي التل "عرار"

الدكتور علي قاسم محمد الخرابشة*

(تاريخ الإيداع 21 / 2 / 2007. قبل للنشر في 12 / 6 / 2007)

□ الملخّص □

يناقش هذا البحث مفهوم الشّعر والصّورة الشّعريّة عند الشّاعر مصطفى وهبي التل (عرار). إذ استطاع عرار بما أوتي من فنية عالية في التعبير الشّعري ، وإلمامه الواسع في مختلف الثقافات العربية والأجنبية أن يجسد مفهوماً للشعر والصّورة الشّعريّة ، مرتكزاً في تعريفه لهذين المفهومين على ما سماه بالرّوح الشّعريّة ، التي استخلص الباحث أنها تمثل الإحساس الإنساني المشترك بين شعوب العالم لفهم الشّعر ومعانيه. وإذا قابلنا بين مفهوم عرار للشّعر والصّورة الشّعريّة ، وجدنا التلاقي الواضح بين مفهومه للشعر ومفهوم الرومانسيين له ، وذلك لوجود محطات في حياة هذا الشّاعر وهؤلاء الشّعراء. أمّا الصّورة فيبدو فيها أنّ عراراً قد ركز على مفهومه للصّوره المشهدية التي أشار إليها بعض النقاد المحدثين أثناء حديثهم عن الصّورة الشّعريّة والتي زخر بها الشّعر العربي القديم خاصة.

الكلمة المفتاحية: مصطفى وهبي التل ، عرار.

* محاضر في قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة اليرموك– إربد – الأردن.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (29) العدد (2)2007
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research- Arts and Humanities Series Vol. (29) No. (2) 2007

The Concept of Poetry and Poetic Image in Mustafa Wahbi Al – Tal (Arar), view

Dr. Ali qassem Muhammad Al-Karabsheh*

(Received 21 / 2 / 2007. Accepted 12 / 6 / 2007)

□ ABSTRACT □

This research discusses the concept of poetry and poetic image for the poet Mustafa Wahbi Al – Tal (Arar). He was endowed with high artistic ability in poetic expression and broad knowledge in various Arab and foreign cultures, which helped him embody special notion of poetry and poetic image. The poet had come to the idea that poetic image to represent common human feeling among world people for understanding poetry and its meanings.

If we compare between Arar's notion of poetry and poetic image we can find easily similarities between his notion of poetry and that of the romantic poets.

Concerning with poetic image, it seems that Arar has shed light on his notion of scenery image, that some of modern critics have indicated to it in their treatment of the image in old Arab poetry.

Key words: Mustafa Wahbi Altal, Arar.

*Lecturer, Department of Arabic, Arts College, Yarmuk University, Irbed, Jordon.

مقدمة:

لقد طرحت مسألة مفهوم الشّعر في النقدين القديم والحديث من خلال مجموعة من النقاد رأوا في العملية الشّعريّة شكلاً من أشكال الإبداع الفني الذي يقوم به الشّاعر. ففي النقد القديم وقف عند هذه المسألة كثير من النقاد الذين عرفوا الشّعر من خلال الظاهرة الخارجية التي تبدو فيه. فقد وقف عندها ابن سلام في كتابه " طبقات فحول الشّعراء " الذي يقول: " والشّعر يحتاج إلى البناء والعروض والقوافي"[1]. فالوزن والقافية من العناصر الأساسية في الشّعر، ويمثل الوزن الإطار الآلي أو العرفي الذي يستطيع الشّاعر في داخله أو بارتسامه له أنْ ينمي الحركة الشّعريّة ، ويحدث تغييراً في نظام الشعور[2]. وقد يدخل في هذا البناء اللفظ والمعنى والرؤى والمشاعر والأحاسيس واللغة والأسلوب، إلى جانب ما يراه من وزن وقافية. ورغم ذلك فأن جريان القصيدة على إيقاع واحد ليس أمراً لازماً ، إنما تقرره طبيعة التجربة التي يصدر عنها الشّاعر ، فإذا كان الشّعر الغنائي الخالص محتاجاً إلى وحدة الإيقاع مثلاً ، فإنّ القصيدة الطويلة قد تحتاج إلى تنوع الإيقاع استجابة لحالات الصعود والهبوط في التجربة العاطفية، وبهذا التنوع تتم الوحدة الموسيقية الشّاملة لبناء القصيدة الكلي ، بل إنَّ هناك حالات عاطفية تقتضي خلخلة الإيقاع والهبوط به إلى ما يشبه النثر ، حتى ليمكن القول: إنَّ القصيدة الطويلة قد تكون محتاجة أحياناً إلى لغة النثر من خلال المجرى العام لبنائها الشّعري[3].

أمّا ابن طباطبا فقد كان أكثر وضوحاً من ابن سلام في التعامل مع مفهوم الشّعر وربما أكثر تطوراً في كتابه "عيار الشّعر " الذي عدّ الشّعر كلاماً منظوماً مختلفاً عن الكلام المنثور المستخدم بين الناس في مخاطباتهم ، ويبين ارتكاز الشّعر على الطبع والذوق ، فعندما يمتلك الشّاعر الطبع والذوق قد يستغني عن معرفة العروض لتقويم شعره"[4] .

لقد تطور مفهوم الشّعر عند ابن طباطبا تطوراً ملموساً إذ لم يعد عنده الشّعر مجرد عروض وقافية بل اهتم بالخيال الذي رأى أنّ اشهر أدواته التشبيه والمجاز .

أمّا نظرة الشّعراء والنقاد المحدثين إلى الشّعر ، فقد كانت أكثر وضوحاً من السابقين ومغايرة لما يرونه. وأبرز من وقف عند مفهوم الشّعر في العصر الحديث جماعة الديوان التي رأت أنّ الشّعر " هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم ، فأصوله ثلاثة متزاوجة ، فمن كان ضئيل الخيال ، أتى شعره ضئيل الشأن. ومن كان ضعيف العواطف ، أتى شعره ميتاً لا حياة له. فإنّ حياة الشّعر في الإبانة عن حركات تلك العواطف وقوته مستخرجة من قوتها وجلاله من جلالها. ومن كان سقيم الذوق ، أتى شعره كالجنين ناقص الخلقة "[5].

ويعرف جميل صدقي الزهاوي الشّعر من منطلق أنه شعور يعبر من خلاله الشّاعر عما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس وخفقات وتصوير ، ولذا فهو يرى أن أصل الشّعر إحساس ثمّ توسع فكان آونة خيالاً ، ومرة وصفاً ، أو رواية ، أو حكمة وهناك شيء فوق الوصف هو التّصوير ، ويرى أنّ الشعر هو الكلام الكبير الموسيقي، فلا يعد اليوم كلّ كلام موزون شعراً ، بل الشعر اليوم هو الكلام البليغ الذي له مع الوزن نصيب من شعور قائله[6] .

مفهوم الشعر عند عرار:

أما مفهوم الشّعر عند عرار ، فقد ابتدعه من خلال مكونات ثقافته ، إذ ثقف كثيراً من علوم اللغة العربية من نحو وصرف وأدب. كما تفاعل بصورة واضحة مع القيم الشّعريّة القديمة والحديثة ، مستغلاً ما في القديم من قدم ومعطيات لغوية تراثية أصيلة ، ومن الحديث ما فيه من معطيات حداثية سواء على صعيد الانحراف الأسلوبي في اللغة أم تصوره لمعاني بعض مفاهيم الأدب من نقد وبلاغة. فلم ينغلق عرار على القديم لقدمه ولم ينفتح على الحديث لحداثته بل جمع في شعره ما بين الأصالة والمعاصرة وما نشأ من خلال المعاصرة من مفاهيم حداثية. لقد حاول في قصائده الشّعريّة وبنية اللغة عنده أنْ يوجد تواصلاً بين الماضي والحاضر دون إشعار المتلقي بأي نوع من الهوة التي يراها بعض النقاد المحدثين .

وقبل أن يبدي عرار تعريفاً محدداً للشعر رأى بأن الشّعر لا يصدر عن القواعد المقيدة لإبداعات الشّاعر وأحاسيسه بل يصدر عن الأحاسيس والمشاعر معاً. وهو إيحاء روحي لا صنعة فيه ولا تكلف ، فهو لا يريد أن يكون للسّكاكي وكتابه ، أو للخليل بن أحمد وبحوره الشّعريّة مقياساً يحتكم إليها الشّعراء في نظمهم. إنّه يريد للغة الشّعر أنْ تكون لغة معبرة عن التّجربة الشّعريّة لا عن تخيلات وأوهام .

يقول:

هذا هوَ الشّعر، لا نظمٌ يُطالعنَا به عَجوزٌ أخو سِتينَ هذّاءُ
يقول، وهو الذي ما اجتازَ مَرحلةً عَلى جَوادٍ ، ولا لفتّه بيداءُ
ولا رَأى العيسَ يَحدُوها أخو رجزٍ يَا رائدَ القومِ إنّ القوم أنضاءُ[7]

من جانب آخر، فإنّ الشّعر في نظر عرار كما هو في نظر السّياب أو نازك الملائكة أو أدونيس أو محمود درويش " وسيلة للتطهير الفردي والجماعي وخاصة أن دوره في المكان تعاظم عندما رأى الكثير من شخصيات المجتمع ، وقد تبلبلت ألسنتها، وتعددت مصالحها الشّخصية ، ففي حالة الفوضى والتشويش يزداد دور الشّاعر إيجابية بخط بياني متصاعد إلى الذروة التي تستقطب وعي الأمة. فتركز طاقاتها حول بؤرة واحدة حتى يتم الانقلاب الكبير في حين تتراكم التّغيرات الكمية تراكماً يبلغ من الشّدة والكثرة أن يتحول الكمي إلى تغيّر نوعي، فيعلو عندئذ العمل على القول ، وتسبق الخطوة الموعد ، ويغدو كل ما تنجزه الأمة أو ترفضه تجسيداً لقيمة من قيمها الذاتية، وتعبيراً عن شخصيتها القومية"[8].

من هذا المنطلق تعكس لغة الشّعر عند عرار " في بعض جوانبها الأساسية صوراً من التناقض مع المجتمع والتمرد على الواقع السائد مثلما تعكس صوراً أخرى من التّمرد والخروج على التقاليد الفنيّة واللغوية الشائعة. كما تعكس تلك السّمة البارزة قدرة فذة لدى الشّاعر على تطويع العبارة الشّعريّة لاستيعاب العامي والفصيح الخاص والعام في إطار من التّناغم والانسجام"[9].

وينحصر مفهوم عرار للشعر بقوله: " فالشّعر هو الكلام الذي يشتمل على هذه القوة التي سميناها الرّوح الشّعريّة ، والذي بسبب اشتماله عليها توقظ فينا لغته هيجاناً بديعياً ، وإحساسات من اللذة أو من الألم لم يكن لنا بها سابق عهد قبل الإصغاء إليه. فهو إذن ليس الكلام المسبوك أحسن سبك ولا المشتمل على أدق تصوير، ولا المترجم عن عاطفة خاصة ، أو عن شعور صادق ، فقد تكون أنواع الكلام من هذا القبيل من ضروب الشّعر ، ولكنها لا تكون الشّعر بعينة"[10].

وظاهر هذا التعريف أنّ الشّعر الذي يشتمل على ما سماها عرار بالرّوح الشّعريّة ليس حتماً أن يتجرد من الوزن والقافية لكي يكون شعراً يبعث اللذة والبهجة في النفس. وإنما الأصل فيه أن يشتمل على مسحة من الإبداع الفنيّ في

العبارة ، والأصل فيه كذلك جمال الخيال ، وبساطة التعبير ، والذوق الواعي والمرهف الذي يعرف من خلاله الشّاعر كيف يضع الكلمة في موضعها ، وكيف يضع اللفظة الشّاعرة المعبرة دون تكلف أو جهد ، كما أن "الخير في الشّعر ليس من حيث السلوك الإنساني ، بل من حيث الأثر الشّعري ذاته. فالشّاعر لا يستوحي الخير مباشرة من موجبات الكيان الإنساني الأمثل ، فيلُم ويعظ ويرشد ، وإنّما يستوحيه من موجات الكيان الشّعري الأمثل المجسم في الأثر الذي يشرع بخلقه. وبذلك تبقى صناعته الفنيّة خارج السّلوك الإنسانيّ وببقائه هذا يضع لنفسه غاية وقوانين وقيماً لا علاقة لها بالغايات والقيم والأخلاقية الإنسانيّة. بل تقتصر علاقتها على الأثر الذي يصنع ، باعتباره كل شيء للشّعر. فالشّريعة الواحدة الوحيدة التي يخضه لها الشّاعر هي جودة الأثر الفنيّ "[11] .

وهنا إلى جانب هذا الكلام في التّعريف ، حديث عرار عن صفة أخرى من صفات الشّعر الذي يتصف بالشّعريّة ، وهو الشّعر الذي لا ينمّ عن عاطفة خاصة أو عن شعور صادق ، ولا يصور الوقائع أدق تصوير ويكون بمعزل عن تأثير الحاجة الحياتية ، وهذا ما ينطبق عليه قول يوسف الخال في حديثه عن ماهية الشّعر عندما تحدث عن الصراع الذي يحتدم في كيان الشّاعر أثناء نظم القصيدة ، وهو صراع قائم بين الإنسانية وسيلته أو أسلوبه ، وبين لا إنسانية غايته ، أو قل بين شخصيته كإنسان وبين شخصيته كخالق. وهو في هذا الصراع تتقرر عظمة الشّاعر وبطولته ، فهو ينبغي بالنسبة إلى الأثر الذي يخلقه ، أن يحتفظ بشخصيته كخالق ويتغلب على شخصيته كإنسان[12].

ويورد عرار تعريفاً آخر للشّعر يركز فيه على صفة الجمال التي تعد من أبرز غايات الشّعر أو الفن "والجمال هو ما يبعث المتعة ويثير الإعجاب ، أو بكلمة أخرى ، الجمال ما يبهج. وكلما سما الإبهاج عن إبهاج الحسّ إلى إبهاج النّفس والرّوح سما الشّعر في تعبيره عن الجمال "[13]. يقول: لو سألوني أن أعرف الشّعر لقلت لهم: هو بنظري الكلام البسيط الذي يكمن في ثنايا كلّ حرف منه عشرات القواميس المشتملة على ملايين الكلمات التي نشعر بوجودها ، ونحس بها ، فتقيمنا وتقعدنا ، وتوقظ فينا كلّ إحساس ، وتبعث في قراراتها كلَّ هيجان من غير أنْ نكون عارفين بلفظها وشكلها ونوعها ، أو قادرين على تعريفها أو الإشارة إليها ، فكل ما ندريه من أمرها أنها مستترة وراء أحرف بيت من الشّعر. يستفزنا دون أنْ نعلم لماذا يستفزنا[14].

ويبدو أنّ عراراً في مفهومه للشّعر قد اعتمد على مفهوم الرّوح الشّعريّة التي تؤدي إلى أمرين أساسين: أولهما أن هذه الرّوح هي قوام التجربة الشّعريّة ، وعن طريقها يعبر الشّاعر عن انفعالاته ليخلق في المتلقي ذات الانفعال والهيجان. فتأثر المتلقي بالشّعر يتم بتمثل لغة الشّاعر وصوره ، فهو إذن خالق أو مصور يرمي إلى إثارة الانفعالات ، والشّعر هو الذي يوقظها فنياً باللغة. وثانيهما ، أنَّ كل كلام مسبوك ليس شعراً ولو اشتمل على أدق التّصاوير وعبر عن أخص العواطف .

وللروح الشّعريّة في تشكيل التّجربة عند الشّاعر أهمية كبيرة إذ تظهر من خلالها قدرة الشّاعر على الابتكار والإبداع ، والتّعامل مع اللغة الشّعريّة التي تعتمد أسلوب اللغة الفنيّة والانحراف والخروج عن كل ما هو مألوف، فلا يقف الشّاعر عند أساليب فنيّة جامدة خاصة إذا أدرك الشّاعر دور المتلقي في العملية الشّعريّة. إنّ هذه الرّوح لها أثرها " في كافة نواحي الحياة وعند كلّ الأمم مهما تباعدت وتناكرت خلقاً وأخلاقاً وعقيدة وبيئة ومحيطاً وثقافة، وهذه القوة هي التي يجعل أثرها في الشّعر ، وفي الأدب صلة وثيقة بين أنواع الأدب العالمي والشّعر الأممي حيث يتأثر الإفرنجي ببيت ينطق به عربي بدوي لا عهد له بالحضارة وما إليها .

كما لا عهد للإفرنجي المتأثر بشعره بالبداوة وما يتصل بها وبحيث يشعر بلذة الشّعر أو الوصف الذي يفيض عن لسان أجنبي أي عربي بدوي أو متحضر تترجم له أقوال الشّاعر الفرنجي متى كان يتحول مطبوعاً بطابع "الرّوح

الشّعريّة " ... فتأثير هذه الرّوح على السّامع عن طريق الشّعر أو النثر أو الخطابة لا يتوقف على قوة الكلمات ولا على متانة الرّصف ، ولا على نوع اللغة وجنسها ، بل على اشتمالها على الرّوح الشّعريّة فحسب"[15].

كما أن هذه الرّوح تعدُّ قاسماً مشتركاً بين مختلف الفنون ، وهي " مركز الدائرة الذي يلائم بين الفنون الجميلة الشّعر والرّسم والتّصوير والموسيقى والرّقص ويجعل بينها صلة وثيقة ، إذ إنّ كافة البشر والفنانين بصورة خاصة يتأكدون أنَّ مصدر هذه الفنون واحد ، لأنها توحي إلى المتعلمين بها انفعالات إحساسه واحدة على ما بينها من اختلاف ومن تباين في المظاهر والتّفرعات ، بحيث يكون أثر هذه الرّوح أكثر تماثلاً وانطباقاً لصنوه في الموضوع الواحد من موضوعات الفنون الجميلة الخمسة".[16]

وكمثال على ما ذهب إليه الشّاعر في حديثه عن الرّوح الشّعريّة ، نلمس أنّه استطاع أنْ يقتبس مجموعة من النّصوص العربيّة والعالميّة.

إنّ محاولته " لتقديم تعريف الشّعر تستند عما يبدو إلى تعريف الشّعر بتأثيره ، وليس بتكوينه أو على حدّ تعبير عرار نفسه بما يسكنه من روح شعرية"[17]. إنّ الرّوح الشّعريّة كما يراها، هي الإحساس الإنساني العام الذي ركب في النّفس الإنسانية والتي تغذي الأنواع الفنيّة من شعر، وتعين بصورة مباشرة على كشف معنى الشّعر، وهي أعمق من المعنى الظّاهري للقصيدة ، لذلك فإنّ هذه الرّوح بمثابة عمل قوة خالقة ، والاتّجاه إلى فهمها يعني الاتّجاه إلى الغوص في روح الشّعر. فالرّوح الشّعريّة تبرز وجدان وإحساسات المتلقي والشّاعر معاً ، وتنقل ما يطرأ عليها أحياناً من متناقضات ، وما تبعثه في نفس المتلقي من تأثير نفسي وروحي .

ولعل عراراً في هذين التعريفين للشعر أقرب إلى رؤية الرومانسيين التي وقف عندها بعض النقاد في نقدهم ، أمثال إيليا حاوي عند دراساته لبعض الشّعراء ذوي الاتجاه الرومانسي كإبراهيم ناجي ، يقول: " فالشّعر هو وليد الانفعال الذي يذيب العقل ويصهره لينفذ إلى ضميره أو أنه العقل الذي يستسلم للانفعال ويتحد به ، بحيث تدر الحقائق ولها رزانة العقل وجديته ، وعمق الانفعال وحرارته "[18].

أمّا الذي يلفت النظر في مناقشة عرار لهذه الرّوح التي سماها بالرّوح الشّعريّة اعتماده على ما تأثر به من قراءاته لأدب طه حسين وحديثه عن الرّوح الخالدة التي تجمع بين متذوقي الشّعر من مختلف الشّعوب " لأنّ القديم والجديد لم يستمد جمالهما الفنّي من القدم والجدّة وحدهما. وإنّما استمداه من هذه الرّوح الخالدة الذي يتردد في طبقات الإنسانيّة كلّها فيحلّ في كلّ جيل منها بمقدار وهو يتشكل في كلّ جيل بالشّكل الذي يلائمه، ويتصور في كلّ بيئة بالصّورة التي تناسبها وهو من هذه الناحيّة مصدر وحدة وفرقة الإنسانيّة مصدر وحدة وفرقة ؛ لأنهّ واحد يجمع النّاس مهما اختلفوا على الإعجاب والشّعور باللذة القوية. ومصدر فرقة لأنّ له من الأشكال للأجيال والبيئات المختلفة ما ينوعه ، ويخيل إليه أنّه كثير ، نعم ، العربيّ والفرنسي والإنجليزي يشعرون جميعاً باللذة حين يقرأون خصومة أخيل وأجاممنون لا يحول اختلافهم الجنسي بينهم وبين هذا الإعجاب وهذه الشّعور باللذة ولكنّهم على اشتراكهم في الإعجاب واللذة يختلفون في تذوقهم لهذا الشّكل الخاص الذي يتشكّل به الجمال الفنّي في الإلياذة ، هذا يرضاه وهذا ينبو عنه ، هذا يقف منه موقف غير المكترث ، ذلك بين هذا الشّكل ونفوس هؤلاء النّاس صلة تختلف قرباً وبعداً"[19].

أمّا المفهوم الثالث للشّعر في رأي عرار فجاء من خلال سيطرته على مواده الشّعريّة وواقع التجربة التي يعيشها وفهمه للعملية الشّعريّة. والشّعر هنا كما يراه " هو شعر الإحساسات ، والمشاعر الفياضة ، لا شعر النظريات الإيقاعية أو الأسلوبية ، وهو إيحاء ووحي لا صنعة فيه ولا تكلف "[20] .

يقول :

دَعْنِي بربِّ "السَّكاكي" مِنْ بلاَغَتِهِ وقَوْلِهِ: مُقْتَضَى حالٍ وإنشاءُ
أمّا فراهيدُ فاستغفرْ لصَاحبِهَا وقَوْلِهِ: مِنْ عيوبِ الشّعر إقواءُ
فجودةُ السَّبكِ فِيْ الأقلامِ موهبةٌ وَرائعُ النَّظمِ كالتَّنْزيلِ إيحاءُ [21]

إنّ جوهر الشّعر ضمن هذا المفهوم " هو حقيقة مستسرّة عميقة إيحائية ، لا سبيل إلى التّعبير عنها بمدلول الكلمات ، بل بعناصر الشّعر الخالصة. وهذه العناصر الخالصة غير مقصورة على جرس الكلمات ورنين القافية ، وإيقاع التعبير وموسيقى الوزن. فهذه كلها لا تصل إلى المنطقة العميقة التي يختمر فيها الإلهام. ولكنْ إذا وضعت الكلمات في مواضعها الإيحائية الحقة ، وصدرت في إيقاعها وموسيقاها عن استجابة خالصة لأعماق النفس ، وعن حُميا فنيّة ، فإنها تشف عن أجواء روحية رحيبة كما يشف صلصال الجسم المادي الكثيف عن جوهر الرّوح التي تمدّه بالحياة. وهذا الجوهر المستسر الذي يشف عنه التعبير الشّعري لا يمكن . في هذه الحالة . تحديده أو وصفه ، ولا الزعم بأنه مستمد من مدلول الكلمات من حيث وضعها ، وكأنما يسري في كلمات الشّعر الإيحائية في صفاتها السابقة ، تيار كهربائي أو فوق مغناطيسية "[22] .

نستطيع القول إنّ الشّعر كما يراه الشّاعر هو ما توافرت فيه مجموعة من الأجواء الشّعريّة والعناصر الفنيّة من لغة ورؤى ، ليتولد من هذا التوافر صور الشّاعر التي يكون لها تأثير نفسي خاص ، وغير ذلك من وسائل التشكيل الشّعري التي أصبحت سمات تميز الحركة الشّعريّة الحديثة. إنّ أول ما يلفت نظر القارئ في تعريفات عرار للشعر هو طبيعة الانفعال الذي ربطه الشّاعر بالعملية الشّعريّة الذي يعد ينبوعاً تصدر عنه فيكل منحنياتها وأبعادها وبنائها. إنّ هذه التعريفات لا تقوم من خلال معجم شعري أو صورة خلابة أو وزن وقافية ، بل خلال تواشج العلاقات وترابطها مع كلّ هذه العناصر .

مفهوم الصورة الشعرية عند عرار:

أما مفهوم الصّور ة الشّعريّة عنده فجاء من خلال تصوره لنوعين من الصّور الأول ، الصّور ة التي تنجز على مستوى اللغة ، ولا يصل إليها السّامع إلا بعد إجهاد طويل للفكر والخيال. لكن المتتبع لأراء النقاد المحدثين الذين نظروا في مقومات الصّورة ، الشّعريّة وجدوا أنّ الصّور ة الشّعريّة هي النّسيج الذي ينقل العلاقة بين الشّاعر والتجربة والمتلقي واللغة في بنية مترابطة متلاحمة بوحدة تنسجم مع كثير من توجهات الشّاعر القائمة على الإبداع والخلق إلى جانب ما يحققه الشّاعر من توازن بين العناصر النفسية . بمعنى أنّ الصّور ة الفاعلة موجودة خارج اللغة وهذا ما أعلن عنه هيجل ، عندما قال بأنّ الكلمات ليست رموزاً للتّقديم أو الصّور ة والأصل الحقيقي للغة الشّعريّة لا ينبغي أنْ يبحث عنها لا في اختيار الكلمات ولا في الطّريقة التي تجمعت بها لكي تشكّل جملاً ولا في رتبتها في الإيقاع والقافيّة ، ولكنْ في نموذجية الصّور ة أو التّقديم [23]. وعندما يقول ارشيبالد ماكليش في " فن الشّعر " Art poetica ، إنّ القصيدة ينبغي أن تكون " بكماء " كالعملات القديمة في إبهام اليد، فأنّه لا يعنى بذلك أنّ لغة الشّعر ينبغي أنْ تستغل أهمية الصّور ة فحسب ، بل هو يمثل لما يعينه بالتّعبير عنه من خلال الصّور ة ؛ أي أنّه يلمح إلى أنّ القصيدة ينبغي أنْ يقوم تأثيرها على الخيال أكثر مما يقوم على العقل كما لو كان المرء يتحسس عملة قديمه بأصابعه (إدراك فيزيقي)"[24].

أمّا لغة الصّور ة فهي اللغة الشّعريّة التي يستطيع الشّاعر من خلالها أنْ يعطي للغة المعبرة حضوراً خاصاً، ويسعى إلى اعتماد اللغة المكثفة التي لا تخرج عن إطار الفن والتي تبرزها لغة اللاشعور ، ولغة الوعي للوجود قبل أن تدخل في مقولات العقل[25]. كما أنّ الصّور هي التي تشكل منهج القول ، بواسطتها يتحرر الشّاعر من اللغة،

وينتج لغة جديدة بمنطقه الخاص وتركيبه الخاص ، وأنّه بواسطة هذه اللغة الجديدة التي خلقت التّقريب بين الصّور يمكنْ إيجاد خصائص مدرسة أدبية "[26].

وفي الشّعر الحديث فإنّ اللغة لا تصنع صورة ، إذ أصبحت الصّورة فيه مترابطة الأجزاء بوحدة عضوية تنسجم مع توجهات الشّاعر ، وآرائه ، ورؤاه المعاصرة ، بعد أنْ كانت تقوم على التقليد والتبعية والبعد عن الابتكار والإبداع والخلق إلى جانب ما حققه الشّاعر من توازن بين العناصر النفسية .

والسؤال الذي يطرح نفسه أثناء مناقشة هذه الأنواع التي ذكرها عرار ، هل طرح عرار هذه الأنواع باعتباره ناقداً أم شاعراً ؟. لكن " لا بد من جلاء حقيقة أغفلها النقاد وأهملوها أو نظروا إليها نظرة أحادية الجانب ، وهي أن الصّور الفنيّة (تشبيهات استعارات ، رموز ، مقارنات ، وكل أشكال المجاز) تختلف دلالتها عند الناقد ، عن دلالتها عند الشّاعر ، الناقد يدرسها ويصنفها في نماذج ، ويسميها ، ويربط أولها بآخرها، ويحدد دورها ووظيفتها في البناء الكلي للقصيدة ، أمّا الشّاعر فهي عنده شيء آخر ، حين ينظم الشّاعر قصيدة ، فهو لا يعي بذلك أنّ الصّور الفنيّة أنّه يخلق استعارة أو يجدد تشبيهاً ، فإذا أدرك هذه الأمور فيما بعد فإنّه يدركها ، بوصفه ناقداً يتذوق عمله الأدبي ، أعني بذلك أنّ الصّور الفنيّة بشكل خاص تخرج إلى عالم الوعي والضوء على يدي الناقد ، وتغلغل في ظلمة اللاوعي عند الشّاعر ، والعالمان مختلفان "[27].

لكن المتتبع لمقالة عرار التي أبرز فيها رأيه في التعبير عن الصّور ة والموسومة (الرّوح الشّعريّة) قد يلمس روحاً نقدية أدبية تمنحه حضوراً نقدياً وفكرياً كما منحت الكثير من الشّعراء في بداية القرن العشرين مثل هذا الحضور الذي صقلت شاعريته فيه. وأبرز أنواع الصّورة التي وقف عندها في هذا المقال ، الصّور ة البلاغية ببعض أشكالها من تشبيهية ، واستعارية ، وما تشتمل عليه بعض الأبيات من إيضاح أو تفسير وهو ما يقصده من الصّور التي تنجز على مستوى اللغة. ومثال ذلك وقوفه عند بعض أبيات الشّاعر المصري أحمد شوقي ، واللبناني فؤاد الخطيب والجاهلي امرئ القيس ، إذ يشير في النهاية إلى تلك الرّوح الباعثة لهذه الصّور والتي سماها بالرّوح الشّعريّة .

يقول أحمد شوقي:

تلكَ الطَّبيعةُ قفْ بنا يا سَاري حتى أريكَ بديعَ صُنعِ البَاري
الأرضُ حولَك والسَّماء اهتزتَا برَوائعِ الآياتِ والآثارِ
منْ كلِّ ناطقةِ الجلالِ كأنَّها أمُّ الكتابِ على لسانِ القَارِي[28]

يقول عرار " هذه أبيات بليغة وفيها استعارة ،وفيها تشبيه وإيضاح وتفسير لما أراد أن يحيطك به علماً ولكنك لا تستطيع أن تستوحي منها منظراً تصوره ولا تشعر بإحساس غير عادي يستيقظ في أعماقك "[29].

أمّا النوع الثّاني من الصّور التي أشار إليها عرار ، فهي الصّور التي تنجز على مستوى الاستخدام الخاص (الفنيّ) وهي سهلة المأخذ لأنّها تشير إلى نفسها ، هذا علاوة عما تبعثه في نفس المتلقي من عواطف المشاعر والإحساسات ، وقد مثّل على هذا المستوى ببيت امرئ القيس .

كأنّ ثبيراً في عرانينَ وبله كَبيرُ أناسٍ في بجادٍ مُزمل[30]

فهو يرى أنك لا تحتاج إلى مخيلة لتصور الصّور ة التي جاء بها امرؤ القيس في جبل ثبير ، ولا تحتاج لإجهاد الفكر والمخيلة في تخيل هذا الجبل في قوله (كأنّ ثبيراً) وأنّه جبل بما يعلوه من سحاب أشبه بشيخ قبيلة متربع في مضافته وقد تزمل بفروة كبيرة [31].

لقد وقف عرار من خلال هذا الرأي على عنصر واحد من العناصر التي تتكون منها الصّورة في رأيه ، ويراها متمثلة فيما تنتجه من إحساسات وعواطف في نفس المتلقي ، وما سينبعث عن هذه الإحساسات من رؤى وأحلام وشعور ، وتهيؤات وما تنتجه في المقابل من خواطر شعرية ، على عكس الصّور ة الشّعريّة في الشّعر الحديث التي تتآزر فيها مجموعة مشتركة من العناصر ونراها متمثلة في اللغة وأشكال تركيبها وما ينبعث عن هذه من رؤى ، وإيحاء ، وتهيؤات وتداعيات وما تنتجه المخيلة من إحساسات شعرية.

إنّ عراراً في هذا التصوير لا يربط الصّور ة بالعاطفة والوجدان مع العلم ، الصّور ة عبارة عن تركيبة وجدانية جاءت وفق تذبذبات عواطف الشّاعر لتعكس ذلك على نفس المتلقي ، بحيث تمتزج فيها عواطف الشّاعر والمتلقي معاً.

فالصّور ة هنا كما يبدو جاءت من خلال مستواها النفسي ، إذ كانت وسيلة لتفجير الأحاسيس والمشاعر عند المتلقي وليست صورة مشتركة بينهما ، وقد أهتم الشّعراء منذ امرئ القيس وحتى اليوم بالصّور لكن بعضهم كان يركز على الصّور الحسية ، والبعض يدخل بطريقة ما الصّور ة النفسية أو المعنوية [32] .

كما أنَّ هذا النوع من الصّور يشتمل على وسائل التّصوير التقليدية من تشبيه واستعارة ، وكناية ، وإنْ كان يشير إلى توظيف هذه الأشكال توظيفاً إيجابياً ذا أبعاد نفسيه وشعورية ، ويحتل التّشبيه في هذا النوع مكانة خاصة من بين الوسائل التّصويرية القديمة وإن كانت الصّورة فيه تقوم على مجرد إبراز التّشابه الحسّي بين عناصر متشابهة حسياً.

إنّ الشّعر الحديث في تنوع أساليبه ، وخروجه عن مألوف القصيدة العربيّة القديمة ، لا يستغني عن المعجم الشّعريّ القديم وصوره القديمة ، مثل الإبل والصّحراء والليل والنّجم والسّماء ، ومع ذلك فإنّ هذه

الموضوعات التّقليديّة لا تعطي الشّاعر " موضوعات جديدة من الأحاسيس مادة للغته المجازيّة فحسب بل يغير أنماط السّلوك البشري في استجابته للحبّ والموت والطّبيعة ويجبر الشّاعر على إيجاد صور شعريّة جديدة حتى لهذه الموضوعات الأكثر تقليديّة والأقل نضوجاً. إنّ الأغراض الجديدة والأفكار الجديدة والأنواع الجديدة للسّلوك تولد صوراً شعرية جديدة وهي تستلزم أساليب جديدة "[33].

إن إشارة عرار إلى الصّور ة كونها سهلة المأخذ وتشير إلى نفسها قول إلى حدٍّ ما بسيط ويحتاج إلى دراسة إذا تتبعنا مختلف أنواع الصّور التي أشار إليها النقاد ، ومنها الصّور المركبة ، والكلية والمعقدة ، ولا تقتصر على الاستخدام البسيط للتعبير عن شيء ما.

لقد عرض الشّاعر في هذا النوع من الصّور التي طرحها خبرات تجمع ما بين الشّخصية والعلمية، عبرت عن تمثله للناحيتين التي ينطلق منهما الناقد أحياناً وهما الناحية المادية والرّوحية ، لكن واقعية الشّخصية أحياناً لا علاقة لها بتقديم الفكرة العلمية وإعطائها أهمية خاصة بها .

ولعل تأثر الشّاعر بفكرة الرّوح الشّعريّة التي يركز عليها في نقده لأبيات بعض الشّعراء قد جرفته أحياناً إلى أحكام جارفة بحق الصّورة الشّعريّة أو أي نوع من الصّور حتى أفقدت المتلقي ما كان يتوقعه من شاعر مثل عرار ألم بكثير من المعارف العربية والأجنبية وغيرها. يقول في نقده لأبيات من شعر قيس بن الملوح المعروف بمجنون ليلى:

وخبرتُماني أنّ تيماءَ منْزِلٌ لليلى إذَا مَا الصَّيفُ ألقى المَراسِيا

فهذي شهورُ الصَيْف عنَّا قد انقضتْ فما للنوَى ترمِي بليلى المَرامِيا[34]

"هذان البيتان ليس فيهما شيء من دقة الوصف ولا من بلاغة اللفظ ولا من تصوير لأي إحساس غير مألوف، بل هما عبارة من رجل يسأل صاحبيه سؤالاً عادياً بأسلوب عادي عن حادث معلوم بينهما. ربما أنّ شهرة مجنون ليلى تجعل من قصته ما يساعد على التأثر بهذين البيتين أكثر مما ينبغي لهما ، ولكن لو قرأ هذين البيتين إنسان لا يعرف

شيئاً من حديث مجنون ليلى أيضاً لتأثر بهما كثيراً أو قليلاً تبعاً لمزاجه ولانفعلت عواطفه بسماعهما انفعالاً كلياً أو جزئياً. هذا مع بساطتهما ، ولرأينا سامعهما يشعر بأنّ تساؤل هذا الذي يقول: فما للنوى ترمي بليلى المراميا. سؤال فيه شيء من الألم ومن القلق ومن الحنين ، وأنّ في هذا التساؤل روحاً غير الرّوح التي تكون في قولنا: لقد كان الصّيف موعداً لرجوعهم إلينا ولكن الصّيف قد انقضى وهي لما ترجع بعد " [35] .

يرى عرار أنّ مثل هذا الشّعر يأخذنا برمته وروحانيته الصادقة ، وهو ينفذ في النفس من خلال روعته ورقة معانيه ، ومن هذا المنطلق فإنّ العملية الشّعريّة تنطلق من خلال إيحائيتها ورؤيتها الداخلية عبر الإحساسات والمشاعر والمشاهد المعبرة عن الألم أو الشوق المؤثر في المتلقي ، وما نلمح فيها من جمالية لا تعدو إلا أن تكون مؤثراً من مؤثرات الجانب النفسي الذي يبعثه الشّعر في نفس الآخر ، سواء أكان ذلك بالإيحاء أم بالتجسيد الفعلي الذي يباين أشد المباينة الحسية الخارجية للغة. إنّ الشّعر كما يراه عرار من خلال الأبيات السابقة يأتي نتيجة التعامل مع الحدس والرّوح معاً ، لا قبل للشاعر بإدراكها إلا بعد أنْ يجسدها لغة معبرة موحية .

يجد المتلقي في طبيعة هذه الأبيات أنّها تعالج قضية الألم والشكوى والبعد ، إذا يتوسل فيها نوعاً من الصّورة الشّعريّة مما قد يسمو بالواقع الذي يعنيه ، ويضاعف شدة الإحساس بالألم في نفس المتلقي. إنّ صورة الانقطاع التي أبرزها الشّاعر قد ضاعفت من وقع الألم والبعد النّفسي عبر انقطاع الحبّ ومعاناة ظمئه. ومما لا شك فيه أنّ الأبيات لا تخلو من صورة سامية وعميقة وأعمق في المقابل من الفكرة المباشرة في القول الشّعري .

إنّ عراراً في نظرته إلى الشّعر من خلال الرّوح الشّعريّة التي قصدها بات ينظر إلى الشّعر من منطلق عصريته بالتدليل النفسي التي تفتح للمتلقي آفاقاً جديدة في النفس والرّوح لا في الحس والخارج .

أمّا الصّورة التي أشارت إلى هذين النوعين من الصّور فهي الصّورة المشهدية من خلال إشارته إلى المصطلح النقدي الفرنسي (***tableau***) ، وهي صورة ذات تأثير في الأحاسيس والمشاعر الإنسانية ، وهي ليست بالصّور البلاغية [36].

وقد أبرز عرار هذا التصور من خلال تعليقه على أبيات قيس بن الملوح ، وذي الرّمة ، يقول: " فإنكم لا تجدون فيها أي فارق لا في اللفظ ، ولا في الأسلوب ولا في الوصف ، ولكنّها برغم ذلك كله تكون عاملاً في إيقاظ إحساس من إحساساتكم الكامنة ، وبالحري فإنّها ما تكاد تطرق مسامعكم حتى يخامركم مع سماعها بآنٍ واحد شعور غريب يجعلكم تتخيلون صورة أي (***tableau***) تتراءى لأعينكم فيها صورة ثانية للأثر الذي تركه فيكم سماع هذه الأبيات. فعند سماعكم قول المجنون: " وخبرتماني أنّ تيماء منزل " حالاً تتخيلون شخصاً مبتئساً يسأل بحرقة وبحسرة آخرين معه ، تغلب عليهما صفة الآسي المعزّي ، كما تغلب عليه صفة الكئيب المبتئس ، سؤالاً تتخلل نبراته أضواء الرجاء ، وفي عيني صاحبيه ومضّ من القلق ، وعلى وجهه مسحة من الكآبة " [37].

وفي النقد الحديث أشار " نورمان فريدمان " إلى هذا النوع من الصّورة تحت موضوع الصّورة البصرية ، ورأى بأنها صورة المشهد التي يمكن أن تقسم أقساماً فرعية تبعاً للإشراق والوضوح ، واللون والحركة... وأن هذا يندرج تحت مفهوم الصّورة الذهنية التي تعمل على تحرر الذوق وشموله ، لأننا بمجرد أن نعرف اختلاف الشّعر فيما بينهم تبعاً لتنوع قدراتهم الحسية ، يسهل علينا أنْ نتذوق أنواعاً مختلفة من الشّعر .. كما يقدم لنا هذا المفهوم نمط الخيال الذي يتميز به كلّ شاعر[38].

لكنَّ المتمعن في دراسة هذا منهج الصّورة الذهنية يبدو أنه كغيره من المناهج التي درست الصّورة يكتنفه بعض العيوب، إذ إنّ هذا " المنهج الذي يطرحه مفهوم الصّورة الذهنية يتعثر دائماً عند نقطة لا يوجد له علاج حاسم. إذا كان

الشّعراء – شأنهم في ذلك شأن القراء – مختلفين من حيث عاداتهم في تشكيل الصّور، فإنّ محاولة تحديد ، أو تمييز خيال أي شاعر – وبالتالي صوره – أمر لا ينفصل بالضرورة عن خيال الناقد وعاداته الذهنية. وعلى سبيل المثال ، أنّ صورة تبدو شديدة اللمسية لقارئ يمكن أنْ تكون صورة بصرية تماماً لدى قارئ آخر. ومن ناحية ثانية: إنَّ هذا المنهج يميل إلى المبالغة في تأكيد الدور الذي تلعبه الصّور الذهنية في تفهم الشّعر وتذوقه ، وهي مبالغة يمكن أنْ تعرقل عملية تفهمنا للشّعر واستمتاعنا به ، بدلاً من أنْ تشجع عليه ، إذ إنّ الشّعر لا يحدث تأثيره بالمحتويات الحسية للصورة فحسب ، فثمة المعنى ، والشّعور والعاطفة ، كما انتهى بيتس في دراسته عن تصنيف الصّورة الذهنية ووظائفها "[39].

ويبدو للناظر في معطيات الصّورة الشّعريّة وتجلياتها الشّعريّة والتّصويرية ، أنَّ الصّورة في شعره وفهمه لها قد تأسست من خلال فهمه لمفهوم الشّعر ، ورؤيته الخاصة في العملية الشّعريّة ، إذ قامت في كثير من الأحيان على خرق اللغة والانسجام المتعارف عليه في النقد القديم .

ولعل البحث لا يتسع بالتدقيق في الأشكال البلاغية التي استعملها الشّاعر في شعره لأنّه قد أشبعت بحثاً في بحث سابق ، فقد جعل صوره بين التشبيهية والاستعارية وإنْ كان يميل إلى الصّورة الاستعارية أكثر من غيرها من الصّور ، ولكنّه في جميع أحوال اللغة الشّعريّة كان جارياً على مخالفة السنن البلاغية التقليدية في تشكيل بنية الصّورة في شعره ، وهذه المخالفة لم تجعله منصرفاً نحو التغريب وعدم الإبانة عبر أنواع البناء الفنيّ للصورة ، وعبر التمثيلات القريبة والتشبيهات التي لا يبتعد فيها عن الحقيقة والصّدق .

والدارس للصّورة البسيطة في شعره أو المفردة في شعره ، يرى بأنّها قد تفاعلت في أجزاء القصيدة ، وتجاوبت أصداؤها سواء التي قامت منها على الأنماط البلاغية المعروفة كالتشبيه أو الاستعارة أو الرّمز ، بحيث أدت إلى تلاحم الصّور الأخرى المكونة للقصيدة ، وأبرزت بذلك دوراً حيوياً خصباً في إغناء الدلالات والمعاني التي يراها الشّاعر ، بل إنّ أكثر الأطراف الشّعريّة تنافراً. ومن هنا تكتسب الصّورة دلالتها المعنوية والنفسية المستقلة .

إنّ هذا النمط من الصّور الذي يروي فيه الشّاعر وينقله دون إضافة أو حذف اعتماداً منه على أنماط بلاغية ، ولا تهمل هذه الصّور الكثير من المهمات النفسيّة والمعنوية لكاتبها ولا من ثقافتهم أحياناً ، فالصور المفردة أو البسيطة لا تنفصل عن سياق القصيدة ، وتشكّل معه كلاً متكاملاً في المعنى لأنّ الصّور يؤدي بعضها إلى بعض ليحقق وجود المستقبل ، كما أنّ الصّور تبدو ذات علاقة بالعاطفة المنضوبة في القصيدة ، لذا فأي تفحص للطريقة التي تعمل بها الصّورة قد يلقي بعض الضوء[40].

ولعل أقرب ما يمكن أنْ توصف به الصّورة الشّعريّة في شعر عرار ما يراه محمد حسن عبدالله ، في كتابه "الصّورة والبناء الشّعري " من أنّ الصّورة " ليست تعبيراً منتقى قصد به أن يدل على فكرة مجردة حدد الشّاعر معالمها سلفاً ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة منحولة يختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته ، ولكنّها انبثاق تلقائي حرّ يفرض نفسه على الشّاعر من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار ، وتنفرد عنها ربما إلى درجة التناقض والعبث بنظامها وقوانينها وعلاقتها تأكيداً لوجود الخاص ودلالتها الخاصة وبحثاً عن صدق أعمق تتداخل فيه الذات والموضوع في علاقة جدلية حميمة ، ومن ثم فإنّ الصّورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها ، بل هي الشّعور والفكر ذاته ، لقد وجدا بها ولم يوجدا من خلالها "[41].

لقد كانت الصّورة الشّعريّة في شعر عرار تمثل مختلف مستويات الحياة الاجتماعية والدينية والسياسية والثقافية ، كما مثلت في الوقت نفسه الأرض والإنسان والتاريخ ، ومعطيات الحياة الحاضرة من امرأة ، وخمرة وحبّ ، وتمرد ،

وثورة ، وطبيعة " بطابع واقعي يعبّر من خلاله عن حياته التي قضاها وثار على الأساليب القديمة فيها، داعياً من خلالها إلى وصف الحياة بواقعها وليس كما تحلو لبعض النّاس ، ومجدداً في الوقت نفسه ما يحلو له التّجديد ، وهذا يدفع إلى القول بأنّ الصّورة بمجالاتها الواسعة تعبير عن حالة اجتماعيّة وسياسيّة معينة في بيئة معينة وعصر محدد ، وأنّه سيظلّ عرضة للتّطور والاستجابة"[42].

وأخيراً فإنّ مفهوم الشعر والصورة الشعرية كان مدار اهتمام كثير من النقاد العرب والأجانب في هذا العصر، وهذا ما دفع الباحث لأنْ يقف عند مفهوم الشّعر والصورة الشعريّة عند عرار أثناء تواجده كمحاضر غير متفرغ في جامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية .

الخاتمة:

لقد تناولت الدراسة مفهوم الشعر والصورة الشعرية كما يراها الشّاعر مصطفى وهبي التل(عرار) كموضوع قائم ومهم في الدراسات النقدية التي انطلقت في بداية القرن العشرين ، وكان أثرها واضحاً في الخمسينيات والستينيات منه ، وبدا فيها متأثراً بما ثقفه من دراسات حول مفهوم الشعر والصورة الشعرية. فقد أشار من خلال مفهومه للشعر إلى ما أسماه بالروح الشعرية التي اعتبرها نقطة واضحة في الإحساس الإنساني العام الذي ركب في النفس البشرية ، وغذّت الأنواع الفنية من شعر .

إنّ قوة الشعر كما يبدو من تعريف الشّاعر له تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصّور التي تعتبر وسيلة معبرة وموحية في آن واحد ، عما يختلج النفس البشرية من مشاعر وإحساسات .

ولأنّ العمل الشعري لا يقصد به مجرد التعبير ، أبرز الشّاعر مفهومه للصورة الشعرية ، التي يبدو أنّه كان متأثراً بما رسمه النقاد العرب والغربيون حول مفهومهم لمختلف أنواع الصورة وخاصة المشهدية منها وبهذا أشار إلى نوعين من الصور كما تبدو من الشعر العربي القديم والحديث.

الحواشي:

1. ابن سلام الجمحي. *طبقات فحول الشّعراء* ، تحقيق محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، مصر، د ت ج 1 ، 5.
2. اليزابيث دور. *الشّعر – كيف نفهمه ونتذوقه* ، ترجمة محمد إبراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة ، بيروت 1961 ، 50–51 .
3. ت. س إليوت. *موسيقى الشّعر* ، ترجمة محمد النويهي ضمن كتابه ،*قضية الشّعر الجديد* ، دار الفكر ومكتبة الخانجي ، 1971 ، 22–23.
4. ابن طباطبا ، *عيار الشّعر* ، مراجعة نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1982، 9.
5. عبد الرحمن شكري. *دراسات في الشّعر العربي* ، جمع محمد رجب البيومي ، الدار المصرية اللبنانية 1994، 238.
6. جميل صدقي الزهاوي ، *الدّيوان* ،تقديم عبدا لرزاق الهلالي دار العودة ، بيروت ، م1 ، ط2 ، 1979 ص ب ب –م م .

7. مصطفى وهبي التل. *عشيات وادي اليابس* ، تحقيق زياد الزعبي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1998 ، 114.
8. محي الدّين صبحي. *دراسات تحليلية في الشّعر العربي المعاصر*، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد دمشق ، 1972، 15.
9. نايف العجلوني. *الاقتراب من لغة الحياة اليومية في شعر عرار* ، كتاب جرش المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت ، 2000 ، 101.
10. الزعبي ، زياد. *مصطفى وصفي التل ، على هامش العشيات* ، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر بيروت 1999 ، 168.
11. يوسف الخال. *في ماهية الشّعر* ، الأديب ، م 30 ، ج 11 ، سنة 15 ، نوفمبر ، بيروت ،1956، 3.
12. انظر ، المرجع نفسه ، 3.
13. المرجع نفسه ، 3.
14. زياد الزعبي. *مصطفى وصفي التل ، على هامش العشيات* ، 203 – 204.
15. زياد الزعبي. *مصطفى وصفي التل ، على هامش العشيات* ، 162.
16. المرجع نفسه ، 164.
17. المرجع نفسه ، 19.
18. إيليا حاوي. *إبراهيم ناجي ، شاعر الوجدان* ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1979 ، 73.
19. طه حسين. *حافظ وشوقي* ، منشورات الخانجي وحمدان ، القاهرة ، بيروت 1993، 26 .
20. إبراهيم خليل.*الضفيرة واللهب*، دراسات في الشّعر العربي القديم والمعاصر،أمانة عمان ، 2000، 118.
21. العشيات، 111.
22. جبور عبد النور. *المعجم الأدبي* ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979 ، 149.
23. جون كوين. *بناء لغة الشّعر* ، ترجمة أحمد درويش ، دار المعارف ، مصر ، ط3 ، 1993 ، 232.
24. نورمان فريدمان. *الصّور ة الفنيّة* ، ترجمة جابر عصفور ، ضمن كتاب ، البيان في الصّورة مصطفى الصّاوي الجويني ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1993 ، 173.
25. أروى عبيدات. *موقف نقدي عند حازم القرطاجني* ،المجلة الثقافية ،الجامعة الأردنية،ع7،1985، 58.
26. يمنى العيد. *الدلالة الاجتماعيّة لحركة الأدب الرّومنطيقي في لبنان ما بين الحربين* ، دار الغرابي بيروت ، 1979 ، 117.
27. محمد إسماعيل دندي. *ظاهرة الغموض في الشّعر العربي* ، الموقف الأدبي ،اتحاد الكتاب العرب دمشق ع 253–254 ، أيار وحزيران ، السنة 22 ، 33.
28. أحمد شوقي. *الشوقيات* ، نشر دار مكتبة التربية ، بيروت ، ج2 ، 33.
29. زياد الزعبي. *مصطفى وصفي التل ، على هامش العشيات* ، 171.
30. امرؤ القيس. *الديوان* ، شرح عمر فاروق الطباع ، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت ، لبنان دت، 119.
31. انظر ، زياد الزعبي. *مصطفى وصفي التل ، على هامش العشيات* ، 171.

32. عز الدين إسماعيل. *التفسير النفسي للأدب* ، دار العودة ، بيروت ، دت ، 57.
33. سي. دي لويس. *الصّور ة الشّعريّة* ، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي وزميليه ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد ، 1982 ، 97-98.
34. قيس ابن الملوح. *الديوان* ، شرح يوسف فرحات ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1982 ، 211 .
35. زياد الزعبي. *مصطفى وصفي التل ، على هامش العشيات* ، 169.
36. زياد الزعبي. *مصطفى وصفي التل ، على هامش العشيات* ، 20. يشير زياد الزعبي في هذا المجال أيضاً إلى أنّ هذا المصطلح مرتبط بمصطلح نقدي آخر هو (***pathos***) الذي يدل على حالات تصعيد التأثير الوجداني ، وغالباً ما استخدم هذا الأسلوب في النصوص الدرامية.
37. المرجع نفسه ، 169 ، وانظر ، 20 .
38. انظر، ، نورمان فريدمان. الصّور ة الفنيّة، 177 .
39. انظر، ، نورمان فريدمان. الصّور ة الفنيّة ، 178.
40. ارشيبالد مكليش. *الشّعر والتّجربة* ، ترجمة سلمى الجيوسي، دار اليقظة العربيّة بيروت، 1963 ، 60.
41. محمد حسن عبدالله. *البناء الشّعري* ، دار المعارف ، مصر ،1981 ، 33.
42. علي الخرابشة . *الصّورة الشّعريّة في شعر عرار* ، رسالة دكتوراه ، جامعة اليرموك ،2005، 328.

المصادر والمراجع:

1- إسماعيل ، عز الدين. *التفسير النفسي للأدب* ، دار العودة ، بيروت ، دت.
2- إليوت ، ت. س. *موسيقى الشّعر* ، ترجمة محمد النويهي ضمن كتابه ، *قضية الشّعر الجديد* ، دار الفكر ومكتبة الخانجي ، 1971.
3- التل ، مصطفى وهبي. *عشيات وادي اليابس* ، تحقيق زياد الزعبي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1998 .
4- - الجمحي ، ابن سلام. *طبقات فحول الشّعراء* ، تحقيق محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، مصر ، د ت.
5- حاوي ، إيليا. *إبراهيم ناجي ، شاعر الوجدان* ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1979.
6- حسين ، طه. *حافظ وشوقي* ، منشورات الخانجي وحمدان ، القاهرة ، بيروت ، 1993.
7- الخال ، يوسف. *في ماهية الشّعر* ، الأديب ، م 30 ، ج 11 ، سنة 15 ، نوفمبر ، بيروت ، 1956.
8- الخرابشة ، علي. *الصّورة الشّعريّة في شعر عرار* ، رسالة دكتوراه ، جامعة اليرموك ، 2005 .

9- خليل ، إبراهيم. *الضفيرة واللهب* ، دراسات في الشّعر العربي القديم والمعاصر ، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2000.

10- دور ، اليزابيث. *الشّعر – كيف نفهمه ونتذوقه* ، ترجمة محمد إبراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة ، بيروت 1961.

11- دندي ، محمد إسماعيل. *ظاهرة الغموض في الشّعر العربي* ، الموقف الأدبي ،اتحاد الكتاب العرب دمشق ، ع 253-254 ، أيار وحزيران ، السنة 22.

12- الزعبي، زياد. *مصطفى وصفي التل، على هامش العشيات*، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر بيروت،1999.

13- الزهاوي ، جميل صدقي ، *الدّيوان* ، دار العودة ، بيروت ، م1 ، ط2 ، 1979.

14- شكري ، عبد الرحمن. *دراسات في الشّعر العربي* ، جمع محمد رجب البيومي ، الدار المصرية اللبنانية 1994.

15- شوقي ، أحمد. *الشوقيات* ، نشر دار مكتبة التربية ، بيروت ، دت .

16- صبحي ، محي الدّين. *دراسات تحليلية في الشّعر العربي المعاصر*، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد دمشق، 1972.

17- ابن طباطبا ، *عيار الشّعر* ، مراجعة نعيم زرزور ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، 1982.

18- عبدالله ، محمد حسن. *البناء الشّعري* ، دار المعارف ، مصر ،1981 .

19- عبد النور ، حبور. *المعجم الأدبي* ، دار العلم للملايين ، بيروت ، 1979 .

20- عبيدات ، أروى. *موقف نقدي عند حازم القرطاجني* ، المجلة الثقافية ، الجامعة الأردنية ، العدد السابع ، 1985.

21- العجلوني ، نايف. *الاقتراب من لغة الحياة اليومية في شعر عرار* ، كتاب جرش المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت ، 2000.

22- العيد ، يمنى. *الدلالة الاجتماعيّة لحركة الأدب الرّومنطيقي في لبنان ما بين الحربين* ، دار الغرابي بيروت ، 1979.

23- فريدمان ، نورمان. *الصّور ة الفنيّة* ، ترجمة جابر عصفور ، ضمن كتاب ، البيان في الصّورة مصطفى الصّاوي الجويني ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ، 1993 .

24- القيس ، امرؤ. *الديوان*، شرح عمر فاروق الطباع ، دار الأرقم بن أبي الأرقم ، بيروت ، لبنان دت.

25- كوين ، جون. *بناء لغة الشّعر* ، ترجمة أحمد درويش ، دار المعارف ، مصر ، ط3 ، 1993 .

26- لويس ، سي. دي. *الصّور ة الشّعريّة* ، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي وزميليه ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام بغداد ، 1982 .

27- مكليش ، ارشيبالد. *الشّعر والتّجربة* ، ترجمة سلمى الجيوسي ، دار اليقظة العربيّة بيروت ، 1963.

28- ابن الملوح ، قيس. *الديوان* ، شرح يوسف فرحات ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1982.