

من إحياءات الصورة الشعرية في القصيدة الشعبية

ملخص

د. بولنوار علي
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة المسيلة

للشعراء الشعبيين براعة فائقة في التقاط المناظر والمشاهد إنهم يتمتعون بقدرة هائلة على ملاحقة الصور، بحيث ينظرون بعين خيالهم في كل أنحاء الطبيعة، وفي كل جوانب الكون الواسع، يستقون مادتهم الشعرية أو يرسمون لنا صورا نابضة بالحياة، فيها إيقاع متوافق وانسجام بين أطرافها المتباعدة والمتنافرة.

في كل عمل شعري إبداع فني ينبعث من مقدرة الشاعر على تركيب عباراته وتنسيقها وقدرته على استنباط الإيحاء في باطن الألفاظ. وبفضل ذلك الإبداع نجد الشعر قد حافظ على قيمته المتميزة ورسائله الخطيرة في بحر النشاط الإنساني العام. ونراه قد صمد بعناد وإصرار، لدرجة أن العديد من المهتمين بهذا الفن راحوا يتساءلون بدهشة وذهول عن السرّ في ذلك. وهاهو أحدهم يقول: «الشعر ضرورة للإنسان وحبذا لو عرفت لأي شيء هو كذلك»⁽¹⁾.

Resume:

Les poètes populaires ont une certaine ingéniosité à percevoir des splendides vues naturelles et par conséquent ils jouissent d'une capacité exceptionnelle d'observation et de contemplation avec des regards issus généralement de leur imagination créative, répercutées sur l'ensemble de l'univers d'où ils puisent leur essence poétique.

إن المشاعر المراد إبرازها تظل مبهمة في نفس الشاعر ما لم تُجسّم في صورة تعبيرية، تبرز أبعادها ودلالاتها، ولا يمكن لهذه المشاعر أن تتسلّل إلى وجدان المتلقي ما لم تشكّل تشكيلا فنيا. فمن خصائص المضمون الشعري هو تلبّسه بالشكل الفني وتجسده في صورته التعبيرية الخاصة، فالمتلقي لا يمكن أن يتذوّقه إلا فيها، ولا يستشعره إلا بتأمّل بنائها الخاص، بحيث يستكشف العلاقات والإيحاء.

إذا فالمعنى الشعري لا ينبثق إلا من الصورة ولا يشعّ إلا في أشكالها التعبيرية، وأن أي عمل شعري يفتقر إلى عنصر الصورة ومهما كانت درجته الفنية لا يعد شعرا بالمعنى الصحيح. فلقد أجمع النقاد على ضرورتها في الشعر، بل وقد عدّها البعض أعلى ما يرشّح الشاعر للمجد، وبما تتحقق خاصية الشعر. وفي هذا المعنى يقول عبد الرحمن بدوي: «هي (الصورة الشعرية) أعلى ما يرشّح الشاعر للمجد، لأن الشعر إنما يكون بها... إذ بما تتحقق خاصية الشعر»⁽²⁾ وفي نفس السياق يرى سدي بأن الصورة الشعرية هي الشعر عينه، وأن الشاعر لا يكون كذلك إلا بفضلها، فما «يصنع الشاعر ليس القافية والتقطيع الشعري، وإنما ابتداء صورة بارزة...»⁽³⁾.

فالصورة تشكّل إحدى العناصر الفعّالة في إعطاء القصيدة الحيوية والحركة وتخليصها من الرتابة والجمود، فهي من أهم المقومات الأساسية في هيكل القصيدة، ومن الركائز التي تساهم في تشكيلها وتلوينها بأصباغ هذا الواقع، إنما أداة الشاعر المثلى التي يمتلكها لتجسيد اللحظة الانفعالية والدفقة الشعورية التي تنتابه أثناء عملية الخلق والإبداع، لتكون في النهاية مرآته التي تعكس ما يختبئ في روحه من أحاسيس وانفعالات.

والمعروف أن ينايع الصورة المختلفة وبنائها المنوعة تثير في الذهن استفسامات متعددة، أليس ثمة علاقة بين اختيار الشاعر الشعبي لينايع صورته وأناه العميقة؟ وهل اختيرت العناصر المؤلفة للصورة من عنصر واحد؟ أتقصد الصورة إلى التقرير والمباشرة لا غير أم أنها تقصد إلى الغموض والإيحاء؟

وبعد هذا لنا أن نتساءل ما إذا كانت الصورة الشعرية في القصيدة الشعبية هي نفسها التي في القصيدة المعربة أم أن هناك اختلافا بينهما؟.

الجواب عن هذه الأسئلة يقودنا إلى جولة في بعض القصائد الشعبية لإظهار حقيقة الصورة الشعرية فيها.

يرى بعض المهتمين بالفن الشعري أن الصورة في القصائد الشعبية لا تستوحي الإحساس الباطني في تأليفها، لذلك بقيت جامدة ملتصقة بالحس الخارجي تغازله وتقيم معه حوارية دائمة، يباركها العقل الواعي في مدركاته، ويزودها بما تحتاجه. من هنا فلقد كانت الصور تعتمد إلى التقرير وتترع إلى التفسير أكثر مما تقصد إلى الإيحاء.

ومعروف أن الغرض من الشعر ليس الفكرة الواضحة والشعور المضبوط، فمن الروعة أن يلبس الشعر ثوبا من الإيحاء، فالشعر الجيد هو الذي يترك في نفس المتلقي شعورا بعدم الاكتفاء ويدفعه إلى الغوص في أعماق القصيدة لاستكناه المزيد من قيمتها الإبداعية.

ولأجل هذا فإننا نجد الدراسات الحديثة و المعاصرة تشترط الإيحاء في الصورة، فالصورة الإيحائية لها أثرها في النفس، وتحمل القارئ إلى أجواء خيالية تنقله من عالم إلى عالم، أو لنقل من عالم الوضوح والمباشرة إلى عالم الإبداع والغموض. يقول بودلير «شيثان يتطلبهما الشعر: مقدار من التنسيق و التأليف ومقدار من الروح الإيحائية أو الغموض يشبه مجرى خفيا لفكرة غير ظاهرة ولا محدودة، والشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطا في التعبير عن المعنى بدلا من عرضه بصورة مبرقة، وبهذا يتحول الشعر إلى نثر»⁽⁴⁾.

فبفضل الإيحاء تتمرّد الصورة الشعرية عن الواقع وتتخلص من ماديتها، لتسبح في عالم الباطن لإبانته وإظهاره كشكل جديد لعالم قديم. من هنا فإن الصورة لم تعد تقريرية جامدة وإنما وسيلة إعادة صياغة العالم الخارجي صياغة فنية تتجاوز دلالتها الظاهرية القريبة، وتتعدى وظيفتها الشكلية المتمثلة في عقد العلاقات الواضحة والربط بينها، لتقدم دلالات رمزية وشعورية عميقة.

إجمالا فالإيحاء وكما يعرفه أحد الباحثين «هو لغة العلائق التماثلية والمناسبات الموجودة بين النفس والطبيعة ولا يكون أبدا غير معني بالشيء ولكنه بطبيعته يبدو دائما جديدا، لأنه يعبر عن الخفي والغامض، وما لا يمكن إبانته»⁽⁵⁾.

ولكي تتضح العلاقة بين الصورة والإيحاء نأخذ هذه القصيدة التي بعنوان "بيت الشعر الغربية"، وهي للشاعر عامر أم هاني يقول فيها:

ياخيمة وعلاش تحطي في ذويك	ما كنت ندري إهزك من والا
ينصبك في ذا الساحل وخليك	في ذا الغربية أمكمشة لا تكسالا
البحر النادي عارف راه أمنويك	والشعر مبلول ونت مذبالا
والموج ألي بات هو يخلع فيك	وستارك مرفوع ونت في حالا
وذراري ولات بصبع أتوريك	هربوا منك قال فيها لغوالا

من إحصاءات الصورة الشعرية في القصيدة الشعبية

ما تفصّدك قاناس الجوالا
في احوالك إردسوا بالفرتالا⁽⁶⁾
في كورني لا كريم تلحس أقبالا
داروا ذا التعواق فن الأصالا
فالطوابق ناسها قا تتقالا
حتى الشاحنات تعقب تتكالا⁽⁷⁾
نولي ممحون عيني سيالا⁽⁸⁾
وين أهل الصحراء الناس الفضالا
ونادولك قالحمراء الخبالا
ومحازم قرطاسها قايتلالا
وسنيوات أنحاس تبقص شعالا
ترباعة والناس تهدر بدالا⁽⁹⁾
قا جلست أسلاف وقت الرسالا
هذا الحطة نابعة من لصالا
وشكاويه أتجود ماهم بخالا
ما يدخلك غير سيد الرجالا
وين رملك ونخيل تاقت أقبالا
وكذاك لي فيه تجي لغزالا⁽¹⁰⁾
وين البل أجاي قاد هكالا⁽¹¹⁾
قربك فازريبات تعمل قلقالا
وتلحت في بر أهل ملالا⁽¹²⁾
ما بقالكش أبعاد في هذا الحالا
وتهزك بركايزك في تخمالا
ونساء بزغاريت عنك ولوالا

ولي يعقب مار أكثر من لي إجيك
بها حر القايلة تستكفي بيك
والقار فالقم دخان يعميك
وبكاسات الغرب تتكسل أعليك
حس العمارات طالع ومدويك
مكتر سيارات حبست أمسميك
يا خيمة وش أزاني لاه أنجيك
وين ناسك أوين أهلك وماليك
أهل الزنذة دايمما هي تفخر بيك
ومكاحل وسيوفها تتعلق فيك
وحوالا مرقوم وزرابه تكسيك
وجمايعهم غير عالقعدة تدزيك
والمعاد إذا أحمى راه إنسيك
ما ينساوش تايهم يتلقم فيك
ولبنهم بخثارت فيسع يرويك
ماكي مفتوحة لي والى وجيك
وين صحرترك يا غريبة نانبكلايك
وين شيحك ودرين والسدر أمغطيك
وين خيلك ولجامك فيد المليك
وين غنمك بعد الصرحة ترجع ليك
أخطيبي وطن العز كان أمواتيك
عدت مهيونه الناس أتلبز فيك
أنخيرلك شاحنة فيسع تديك
وتعشي لابس ناسك تفرح بيك

يا خيمة بلاك ترجعي نوصيك
أحمد عامر راد يتألم أعليك
ولي حب إشفوف إجيك أقبالا
أم هانسي حزين شافك في حالا

المتلقي الذي لا يهمه غير المعاني المعجمية لن يجد في هذه الأبيات بغيته، بحيث يعدها عبارة عن تسجيل لموقف شاعر من خيمة نصبت على شاطئ البحر، لكن الأمر سيختلف دون شك عند متلق آخر لديه إصرار على الغوص في أعماق المعاني الخفية، ولديه إيمان قوي، من أن مهمة الشاعر لا تتوقف عند مجرد شرح الفكرة وطرحها في ثوبها المادي المشبع بالوضوح والجمود، وإنما أن يبعثها في النفس بعثا موحيا فيبدع الشاعر يظهر فيما لم يقله أكثر مما يظهر فيما قاله وذلك «لأن الإيجاء الفني هو الذي يثير أحصب المشاعر عندما ينمي الحدس، ويقوده للبحث عما هو كامن وراء الشعر، فالحدس وحده هو الذي يملأ نفس السامع بمتعة الشعر، إذ يجعله يحس أن هذا الشعر موجه إليه على نحو مباشر»⁽¹³⁾.

إن القراءة الشعرية لهذه القصيدة تبدأ من حيث التقاط الإيجاءات التي تشعها الأبيات، والإيجاءات تمنحنا القراءة التالية:

الشاعر يوجه خطابه إلى صديق له، انتقل من الصحراء ليسكن في مدينة ساحلية، وعندما زاره وحده في حالة مزرية، نتيجة عدم تأقلمه مع المجتمع الجديد، وأعتقد أن الشاعر قد أجاد حين لجأ إلى الرمز إيمانا منه أن استخدامه «في السياق الشعري يضيف عليه طابعا شعريا، بمعنى أنه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسية»⁽¹⁴⁾.

لقد اختار بيت الشعر رمزا للصحراء، كما اختار البحر رمزا لمدن الساحل وهذا ما ينفي الغرابة من وجود بيت الشعر (الخيمة) على الشاطئ، فهو مشهد غير مألوف. وبهذا يكون الشاعر قد ابتعد عن الصورة المباشرة الجامدة وجنح إلى الصور الشفافة المثركة التي ينبعث من خفتها وحركتها فيض من الإيجاء والتأثير المتتابع، فهو لا يخاطب الفكرة مباشرة وإنما يخاطبها من وراء حجاب.

منذ البدء وفي البيت الأول نجد الشاعر يوحى بأصل فكرته، وينبئ عن عمق حيرته وذلك بفضل الاستفهام (وعلاش)، أي لماذا. فلماذا حتى يترك هذا الصديق أهله وبيئته ويرحل، إنه استفهام موح بالحيرة والذهول. ومثل هذا السؤال إثارة

للمشاعر وإضاءة لروايات التجربة، خصوصا وأن الشاعر كان على يقين من هوية صديقه، من أنه ابن البيئة الصحراوية، ولا يمكن له أن يتركها بسهولة، ويتجلى ذلك في قوله:

مَا كُنْتُ نَدْرِي إِهْرَازُكَ مَنْ وَالَا

فهو لم يُظهر أية مقاومة واستجاب طواعية، وما يدل على ذلك قول الشاعر (من وال) أي، أيُّ كان. فهذه كلمة توحى بمشاشة المخاطب وضعف أصلته، فأى سبب، أو أي شخص ومهما كانت قوته أو ضعفه يمكن أن يؤثر في المخاطب. ومن هنا يمكن القول، إن الدهشة والحيرة كانتا نتاج مصدرين: الرحيل ثم الضعف. وهذا ما ضاعف من أزمة الشاعر.

بعد ذلك يندفع الشاعر لإعطاء مجموعة من الأسباب التي جعلته يدرك من أن صديقه لم يتأقلم مع محيطه الجديد. ففي البيت الثاني يقول متحدثا عن الخيمة رمزا لاجقيقة - من أمَّا أمْكُمْشَه لا تَكْسَالَا أي منطوية.

فلفظ أمْكُمْشَه يوحي بالانطواء وبعدم الانطلاق، ففي هذه الحالة تشغل الخيمة حيزا مكانيا أقل من حجمها الطبيعي، بمعنى أن ذلك الشخص قد فقد ذاته، ومن جهة أخرى فإن هذا المعنى يشير إلى طبيعة المكان الجديد من أن المساحة فيه ضيقة على عكس الصحراء ذات الفضاء الواسع.

أما لفظ لَّا (تَكْسَالَا)، فهو مركب إضافي يفيد المعنى ذاته وجاء به كي يضاعف الصورة ويقويها، دلالة على حرقة الشاعر وحرارة نفسه.

وفي البيت الثالث يقول: البحر أمْتَوَيْكُ. ولفظ أمْتَوَيْك يدل على أن البحر قد أغضبه، ولقد كان الغضب شديدا لدرجة أنه أبكاه، وهذا يظهر في قوله بعد ذلك: الشَّعْر مَبْلُولٌ، فمبلل أو مبلول، إشارة إلى الدموع التي جعلته ذليلا، ذابلا. وقد يبدو الأمر هنا طبيعيا، ذلك أن ابن الصحراء ليس لديه إقبال على البحر فالحوار بينهما ضعيف بارد، فهو لا يجب أن يربط مصيره به، وهذا ما وسَّع الهوة بينهما، فهو عالم غريب، وكون غامض، وحياة معقدة، وهذا الذي يؤكد الشاعر في البيت الرابع عندما يقول:

وَالْمَوْجُ أَلِي بَاتٌ هُوَ يَخْلَعُ فَيْكُ

فلفظ يخلع يوحى بأن البحر مصدر قلق وفزع دائمين. وما هو لافت حقا هنا ودال على لغة إيحائية مميزة هو قوله: إبات. فهذا اللفظ يدل على زمن الليل ومعروف عن هذا الزمن أنه ينفرد بالهدوء والسكون حيث تزداد الأمواج حدة وتكون أبلغ مسمعا وأعمق تأثيرا في نفس الإنسان، فلقد كان بإمكان الشاعر القول، إظْلُ يَخْلَعُ فَيْكُ، لكن الصورة عندها ستكون أقل إيجاء، لأن لفظ إظْل، دلالة زمنية للنهار وبطبيعة الحال فإن الأمواج في النهار تقل حدتها نتيجة الضجيج وصخب الحياة، وإذا فاختيار كلمة إبات له دلالاته الشعرية الخاصة، فهي أوقع وأصدق من كلمة إظْل، ومن جهة ثانية بفضل هذه الدلالة الزمنية يكون الشاعر قد زواج في خطابه بين الزمان والمكان، وبالتالي يضاعف من عمق إيجاء التجربة وأثرها اللامحدود.

كذلك في قوله:

وَسْتَارَكَ مَرْفُوعٌ وَتَتْ فِي حَالَا

فإننا نسجل دلالة أخرى لعدم تأقلم ابن الصحراء، فعندما يكون الستار مرفوعا معناه أن ما في الخيمة ظاهر، وأن صاحبنا قد أصبح مكشوفاً فاقداً لهويته. كذلك قوله:

وذراري وولات بصبع أتوريك هربوا منك قال فيها لغوالاً⁽¹⁵⁾

فهذا معناه أنه قد أصبح ظاهراً معروفاً، ولا يمكن له أن يدوب في المجتمع الجديد، بل ولقد أصبح مصدر فزع الناس، بحيث يهربون منه، وهذا إيجاء بعدم قبوله في هذا المجتمع وما عليه سوى الرحيل.

وهكذا تنوّع الصوّر وتلاحق متتابعة، وكل منها يبرز فيها ألفاظاً ملائمة لغرضها الفني والنفسي والموحية بما يجول في ذات الشاعر من معان وأفكار، فالشاعر أم هاني لا يخاطب بالكلمة ذاتها، بل بالظلال المحيطة بها وبالأجنحة المركبة فيها.

وبدءاً من البيت الثالث يتحول خطاب الشاعر، وينتقل بالوصف من الخارج إلى الداخل. فبعد ما كان يصف صديقه من الخارج، التفت إلى عالمه الداخلي مبيّناً من أن مسكنه يفتقر إلى أي شيء يدل على أصالة البيت الصحراوي، فبعد ما كان يعيش الغربية من الخارج هاهو يعيشها من الداخل. ونجد هذا الانتقال إضافة كافية تساهم في بناء الخط الشعوري العام. وبذلك يكون الشاعر قد أحاط بموضوعه من جميع الجوانب الخارجية والداخلية.

ومع نهاية القصيدة ينتهي الأمر بالشاعر إلى وضع حدٍّ لغربة صديقه، وقد أراد حلاًً كئامياً، رجعة بلا عودة، فلم يترك له أي شيء يشده إلى عالمه الجديد، ويظهر ذلك في قوله: وَنَهْزَكُ بَرَكَايْزَكُ. فركايزك جمع مفردها ركيزة، وقد أراد الشاعر بها، الجذور. بمعنى أنه رجوع كئامياً.

بقي أن نقول، إن فكرة القصيدة هي طرح الحوار بين الشمال والجنوب، ووقف هجرة أهل الجنوب إلى المدن الساحلية، ظناً منهم أن فرصة الحياة ستكون أكثر. إن الشاعر يريد أو يسعى لإعمار الجنوب، والإبقاء على هويته التي ينبغي ألا تزول، وهذا ما يمنحنا حق القول، إن الشاعر لم يكن في تجربته يصور ظاهرة، بقدر ما كان يصور جوهر، على نحو فيه كثير من الإيحاء، إنه يتزع نزعة فلسفية تشوبها رومنتيكية باكية، تجعل الصورة ممتزجة بنفسه، وعليها غلالة من الحس الباطني.

هذه قراءتي للقصيدة، وقد يأتي قارئ آخر ويحملها أبعاد أخرى، وهنا لا بأس أن أشير إلى مسألة في غاية من الأهمية، وهي أن الإيحاء في القصيدة لا يصنع الشاعر وحده في الموازنة بين أدواته التعبيرية وحالته النفسية أو رؤيته الفكرية فحسب، بل تشترك فعالية المتلقي ودرجة استجابته في إيقاظ الحالة الشعورية، وقد يتحول الشاعر نفسه إلى قارئ جديد لقصيدته فيتعدد عطاؤه حسب تعدد مستويات القراءة «فقد لا يخرج قارئ من قراءته للقصيدة بأكثر من معناها السطحي المباشر، الذي هو أهون جوانب القصيدة قيمة بل هو الجانب غير الشعري فيها، بينما يستطيع قارئ ثان أن يلتقط بعض إيحاءات الأكثر عمقا، وخفاء دون أن يربط بين هذه الإيحاءات أو يؤلف بينها، على حين يستطيع قارئ ثالث أكثر تعمقا وتمحيصا أن يؤلف بين الإيحاءات المختلفة التي يلتقطها من القصيدة، ويخرج من هذا التأليف والتقابل بين الإيحاءات بإيحاءات أخرى ودلالات أخرى جديدة لا تكف عن النمو والتنوع والعمق وهذه هي سمة الفن العظيم في كل عصر من العصور»⁽¹⁶⁾.

هذه إذا غاية الصورة ووظيفتها بالنسبة للشاعر وللمتلقي، إنها تريد أن تقدم إليهما نفسها بنفسها الأول يسقط فيها ذاته، والثاني يحس أنها نفسه التي يبحث عنها.

وهكذا يبقى الشعر ثريا بالعطاء، متجددا بتجديد القراءة الموحية بغير المحدود من المعنى. فالصورة التي لا تعطي مدلولاً مباشراً للمتلقي ولا تسعفه في استخلاص معنى محدد، نقول عنها صورة توحى بالغامض من زوايا النفس، وتشع بغير المحدود، وتؤثر

في المتلقي عن طريق إثارة الأحاسيس والانفعالات. واعتقد أن قصيدة الشاعر (عامر أم هاني) قد حققت جانبا كبيرا من هذا. فأبياته تحمل دلالات نفسية عميقة وفكرية أعمق وبفضل هذه النوعية من القصائد نجد الصورة الشعرية لدى الشاعر الشعبي قد بدأت في الترحح عن نطاق المادية والحس الخارجي، إلى نطاق الروحية والحس الباطني، إنما كسر للخطاب المباشر والولوج إلى الخطاب الإيحائي. وهذا يعني أن الشاعر الشعبي لا يقدم - في كل أعماله - صوراً فارغة، فهو لا يصف لمجرد الوصف، وإنما يصف ليضمن صورته الوصفية مشاعره وأحاسيسه تجاه الأشياء والحياة.

في الأخير ونحن نتحدث عن الإيحاء، لا بأس أن نسجل بعض الملاحظات، فالصورة الشعرية على ما تتطلبه من غموض ينبغي ألا يكون في ذلك مبالغة وتحويل، بحيث تتحمد الصورة وتفقد الكثير من حيويتها، فلا بأس من أن يذهب الشاعر بعيدا بخياله ويسبح في فضاءات الكون اللامتناهية، ولكن شريطة ألا يبالغ حتى لا تفقد الصورة الشعرية وظيفتها الجمالية. فالمبالغة من غير مبرر أدبي تجعل المعنى بعيد الوقوع على إدراك السامع، وبالتالي يصعب عليه تحديد العلاقة بين أطراف الصورة الشعرية. كذلك ينبغي ألا يطلب الشاعر الغموض أو الإيحاء حتى يتحول إلى إيهام، فالغموض في بعض التجارب كثيرا ما يتحول إلى إيهام عندما يبالغ الشاعر في صورته، لذلك ينبغي أن يراعي الشعراء هذا الجانب والأفضل أن يكونوا معتدلين، لا للوضوح التام الذي ينقص من جمال الشعر، ولا للغموض الذي يتحوّل إلى إيهام، فخير الصور التي خالط وضوحها شيئا كثيرا من الإيحاء، فلا هي مبتذلة تبعث الملل في نفس المتلقي ولا هي معقدة ينفر منها الذهن، وإنما هي تبتغي بين ذلك سبيلا يمكنها من الإيحاء دون التصريح. ولكي يتحقق هذا لا بد من أن يعمل الشاعر خياله في فضاء الموجودات. ولقد أدرك الشاعر الشعبي أهمية هذه الأداة لذلك راح يبني صورته في ضوئها، فخيال الشاعر هو الذي يفرض سلطته الفنية وسحره الإبداعي على تلك الأطياف والأشكال والألوان ويصبغها بمشاعره وأحاسيسه، فكأنما نراها أو نسمعها أو حتى نتذوقها أو نشمها. من هنا يمكن القول إن الخيال أداة الصورة ومصدرها، بفضلها تتشكل وتظهر للعين في هيئتها وحركتها وبأنوائها وأصواتها، ناطقة تنبض بالحياة. لذا فإنه من غير الممكن أن نتناول خاصية فنية اسمها الصورة الشعرية ما لم نتناول في الوقت ذاته الخيال.

فالصورة من نتاجه، ولا يمكن أن نتصور شاعرا دون خيال، أو شعرا دون صورة، فهو «الملكة الوحيدة التي تمكن الشاعر ... من الوصول إلى الحقيقة»⁽¹⁷⁾

فهو يظهر دائما كقوة موحدة ومركبة «يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد»⁽¹⁸⁾ فكل شيء من أشياء الوجود لا يمسه هذا الخيال، حتى يلهبه، فإذا فيه قوة للمعاني والأحاسيس لانتفذ، يراها الشخص العادي دون لمستها الجمالية ويتقبلها ببرود، فلا تثير فيه أي انفعال، أما الشاعر فتثير فيه تلك الأشياء طائفة من المشاعر، يحولها بواسطة خياله إلى لوحات فنية في منتهى الروعة والجمال، وبمقدار قوة خيال الشاعر تكون قيمة قصيدته من الناحية التصويرية. فالشاعر لا يرى الشيء رؤيتنا له، وإنما يرى روحه، فيصبح كل شيء تحت بصره له وجود آخر غير الوجود الظاهر الذي نراه، أو كأن فيه لحنا من الحياة لا نسمعه، إنما يسمعه هو بأذنه المرهفة، إنه يعرف من ألحان الوجود وأسراره مالا نعرف لا يقف عند الظواهر المادية، وإنما يتغلغل في الأعماق وكأنما يرفع الحجاب الذي يغشي أعيننا.

والأشعار التي بين أيدينا تبين من أن الشاعر الشعبي يمتاز بخيال واسع وقدرة فائقة في التعامل مع موضوعاته، لقد هداه تفكيره إلى الخوض في العديد من الموضوعات التي تحتاج إلى خيال وفطنة. ولعل أكثر الأشياء التي هداه خياله الرحب إلى الإرتواء فيها، الطبيعة، فهذه بكل ما تنطوي عليه من أشياء وجزئيات وظواهر كانت ولا تزال هي المصدر الرئيس لإمداد الشاعر الشعبي بمكونات الصورة، فهو لم ينقلها إلينا في تكوينها وعلاقتها الموضوعية، لقد دخل معها في جدل، فرأى منها أو كشفت من نفسها جانبا يتوحد معه، لذلك جاءت صورته ممزوجة بمشاعره وأحاسيسه وما يعتريه من اضطراب وإعجاب. وإذا رحنا نبحث عن القصائد التي تعكس ذلك دون شك أننا نجد الكثير وأكثر الشعراء الذين مثلوا هذا الجانب بقوة، الشاعر عامر أم هاني، لقد خلف لنا لوحات فنية في غاية الروعة والجمال، لوحات خالدة بما تفيض به من مشاعر صادقة وألوان ساحرة، ولنأخذ هذه الأبيات من قصيدته التي بعنوان "شكوى للبحر":

سبحان لي زينك وقت أمغرب
بدلتها لوئها ورجع ذاهب⁽¹⁹⁾
بردت حمامها خارج لاهب⁽²⁰⁾

ريحتلي خاطري من بعد أعوام
كي قطست ذا الشمس صرتلها عزام
عريتها بالخف وكشفت اللثام

وخترت ذا اللون يفجي وناسب
به أمهذب صار فالنظره عاجب
بقيت نستغفر للمولى تائب

فسختها في أحمره يارسام
فرشتها ماك قبل لا تظلام
سحرتني للوان في هذا المقام

يصور الشاعر لنا في هذه الأبيات حوارية جميلة بين البحر والشمس، فرغم ما بينهما من بعد إلا أن الشاعر كسّر هذا الحاجز الذي يفصلهما، ونسف المسافة التي بين العالمين، اللذين لا يلتقيان إلا في مخيلته تغرب الشمس ويحتضنها البحر والنتاج منظر في غاية الروعة والدهشة، ماء أزرق وأشعة حمراء والحاصل مشاعر وأحاسيس ملتزمة لدى الشاعر والمتلقي معا. وما زاد من عمق الصورة أن الشاعر وظف اسمين للبحر، أو لنقل صفتين، مرة قال عنه (عزام) وثانية (رسام). ولنا أن نتخيل كيف يكون البحر عزاما - أي ساحرا - وماذا يمكن أن يفعله بالشمس. كذلك الأمر عندما يكون رساما. فبفضل الخيال تكون الصورة الشعرية قادرة، ليس فقط على النفاذ إلى نفس المتلقي والتأثير فيه، بل قادرة أيضا على تمكينه من تصور الأشياء غير الممكنة ممكنة والمفككة موحدة والبعيدة قريبة متداخلة، وتلك هي فاعلية الخيال الشعري.

وفي قصيدة أخرى بعنوان "فصول العمر الأربعة" يقول الشاعر أم هاني:

كي أيام العام عن تتبادل
مغرور ابفنونها ماه سايل
مانا من حياة زهوها زاييل
إفتح ورد أمن اللون الهائل
من غصن ضعيف يظهرلك ناحل
تروي فيه أمياه تجري من داخل
خضره ولي شافها عقل جايل
وذاهب الريح تبدا تتمايل
فصل الصيف إجيه وصيب غافل
من لhib الشمس تلعان أهامل⁽²⁾

حياة الإنسان فيها ربع أفصول
الجايح تلقاه بالدنيا مشغول
والعاقل هو لي يحسب وقول
تبدال برييع فيه الشجر إحول
يخرج ورق أجديد لسع ه مبلول
يقدر بعد لي شفت مهزول
شجرة الشباب بالزين المعدول
تنغامز للشمس بالسورق المهبول
فالخمسه أعشرين سنه وقت أحلول
ذا حمان أكبر والعقل مزطول

ورق الشجره ايعود عاطش من ذا الهول
 وفتش عالماء لي برد لعلول
 ولاواد يعود يرعد أمنقول
 ولا من ابحور والأمواج اتصول
 ولا ماء في أعماق الأرض أمجهول
 ما يفوت هذا الحر أن يبقى مختول
 هذا العمر أصعب بمخاطر محفول
 فالعام الربعين يا مزين حول
 الشجره بثمارها ذوق معسول
 هذا رزق أيعمر عالصحرة وتلول
 الجسم متموم بالصحة مكمول
 لكلام الموزون والصدق فالقول
 لكن في أخير فصل الرزق إيزول
 يظهر شيب فيه كي نوار الفول
 فالعام الستين والأمر مفصول
 لورق طايح يابس أحال معلول
 اقلبها جرد ابعدا لباس المريول
 عادت ترعد كي العبد لي مشلول
 وهلكها بجليد في ليل مرسول
 هذا الشجره هـ الشيخ لي مهزول
 هذا الدنيا كي لي فسط مرحول
 باقي وجه الله هذا حق القول
 أحمد عامر بكلامي لاش انطول

وحليل من ذا الصهد لي شاعل
 ما بين الحجرات من عنصر سايل
 من كثر الجهات يتكرر حامل⁽²²⁾
 عالمح لي فيه متحتم قابل
 راه يصفى ليه من تعب نايل
 ما تكفيه أمياه ما ينفع وابل⁽²³⁾
 ما يسلم سواء لي ايزاد حامل
 هذا فصل أخريف بالغلة ياكل
 الغصن تلقاه مليان أحامل
 ينفع العباد مهوشي باخمل
 وولي الانسان فكار أعائل
 امن الحكمة يعطيك أيقى فاضل
 ورق الشجره راه يصفار أحائل
 يتغير لون ما ييقى هاييل
 هذا فصل اشتاه أخير أزايل
 هذا الفصل الشين غدار أقاتل
 عراها من ثوبها هذا الجاهل
 ردمتها ثلوج عنها تتهاطل⁽²⁴⁾
 أقتلها بعروقتها كلش ذابل
 من فات الستين مهوشي طايل
 اليوم حط اهنا أفي غدوه راحل
 ما ينسى يوم أرحيل إلا غافل
 ابشعر الفصول خاطبت العاقل

تعبر هذه الأبيات عن تجربة إنسانية نابغة من الأعماق، وما زاد من عمقها، الخيال الكاشف النافذ إلى البواطن التي بجوهرها عبر ثقافة واسعة إلى عوالم كبرى. لقد هداه خياله الواسع إلى الربط بين المراحل التي يعيشها الإنسان وفصول السنة الأربعة، فراح يشبه كلا منها بمرحلة معينة مراعيًا في ذلك طبيعة وخصائص كل فصل وأحقه بما يقابله من مراحل عمر الإنسان. لقد نظر الشاعر إلى فصول السنة متخطيًا في ذلك الرؤية المادية المباشرة. وهنا ينبغي أن نشير إلى أنه لا يجوز أن نأخذ المسألة من ظاهرها فتصور أن المفردات المتباعدة أو المتقاربة في الزمان و المكان، إنما تلتقي في الصورة اعتباطًا أو أنها يمكن أن تختار هكذا عن غفلة، لأنها حين تلتقي عن هذا الطريق أو ذاك لن تحدث إلا مفارقات قد تثير فينا الضحك أو السخرية. وما لاحظناه في هذه القصيدة أمرا يثير الدهشة والإعجاب إذ كيف توصل الشاعر إلى أن يجمع هذه المعاني والصور ويلحق بعضها ببعض. ففصل الربيع الذي تبدأ فيه الأشجار والنباتات بالتفتح تقابله المرحلة الأولى من عمر الإنسان، وهي المرحلة التي يبدأ فيها جسمه في التكوين، في فصل الصيف تشتد الحرارة وتزداد حاجة الأشجار إلى المياه كي تروي عطشها، وهذه المرحلة، تتميز بكونها تشهد التهاب النوازع والرغبات لدى الإنسان. وفي فصل الخريف تنزير الأشجار بالثمار فيعم الخير، ومعروف أن الإنسان في هذه المرحلة يكتمل نموه العقلي والجسدي، بحيث يصبح تفكيره ناضجا وكلامه موزونا بالحكمة والتعقل. أما آخر الفصول، وهو الشتاء، فيأتي على الطبيعة ويقضي على كل أخضر، وكذلك الأمر بالنسبة للإنسان، ففي آخر مراحل عمره يفقد حيويته ونشاطه وتبدأ قدراته في التلاشي.

رغم أن تشبيه عمر الإنسان بفصول السنة قد يبدو في متناول كل الشعراء، إلا أن التجارب الشعرية أكدت أن القليل منهم فقط من يدرك معاني عمر الإنسان ويتعمق في تفاصيلها. وبالنسبة لفصول السنة فليس كل شاعر يمكن له أن يقف عندها ويحس بالتغيرات والمعادلات التي تحكم كل فصل، لذلك فالأمر يحتاج إلى خيال «يسمو بالنص الأدبي إلى مرتبة راقية، بواسطة الصور الفنية التي يمدّها لصاحب النص أثناء عملية المعالجة الأدبية لأي موضوع كان. وسواء أكانت هذه الصور من نسيج ما يعرف بلاغيا «بالبیان» أو «بالبدیع» أو ما يعرف «بالتحسيم» أو «التشخيص» أو أي وسيلة أخرى محققة للخيال في النص، فإن حسن توليد الصور عن طريق هذه

من إحياءات الصورة الشعرية في القصيدة الشعبية
الوسائل في الحقيقة تعود إلى الخيال الذي يبتكرها ويخلقها، وإذن سلطان الخيال
بالنسبة للنص الأدبي لا غبار عليه»⁽²⁵⁾.

وعلى ذكر التشخيص نقول بأن هذه الملكة من أرقى أنواع الخيال، وصوره
إنسانية من أقوى أنواع الصور، فهو يجسد المعنى ويعت الحياة في الصلب الجامد.
وبفضله لم يكتف الشاعر الشعبي بتصوير موضوعاته تصويرا خارجيا، بل عمد إلى
إضفاء الحياة عليها ولونها بألوانه النفسية. ففضل الخيال مال الشعراء إلى هذه الملكة
- التشخيص - استجابة لتأثيرهم الشعوري وإحساسهم بعناصر الطبيعة فتحولت
بذلك الأشياء من صور واقعية جامدة دقيقة الأصباغ إلى قطعة من حياة واضحة
التعبير ناطقة الملامح تتمثل فيها الحركة والحياة والدقة، وبذلك يكون الشعراء قد
نسفوا المسافة الموجودة بين ذواتهم وموضوعاتهم، وربطوا بين أشعارهم ومشاعرهم،
فاشتملت قصائدهم على التجارب الإنسانية بكل تناقضاتها وأبعادها.

وقد عبر محمد حسن عبد الله عن هذه الفكرة حين رأى بأن الصورة « انبعاث
تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد عن لحظة نفسية انفعالية تريد أن
تجسد في حالة من الانسجام مع الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد الأغوار،
وتنفرد عنها ربما إلى درجة التناقض والعبث بنظامها، وقوانينها وعلاقاتها... بحثا عن
صور أعمق تتداخل فيه الذات والموضوع في علاقة جدلية حميمية»⁽²⁶⁾

وهذا يعطي للصورة الفنية كيانها ودلالاتها عن الأحوال الشعورية والفكرية، ومن ثم
«فإن الصورة ليس أداة لتجسيد شعور، أو فكر سابق عليها، بل هي الشعور والفكر
ذاته... إنها نوع من الكشف أو الاكتشاف القائم على قوة التركيز ونفاذ البصيرة التي
تدرك ما لم يسبق لنا أن أدركناه»⁽²⁷⁾ لقد كسر الشعراء الحدود بين الأشياء وهدموا
جدار العزلة بين الذات والطبيعة ليخلقوا بينهما التوافق والانسجام فالصورة بفضل
التشخيص ليست جامدة، وإنما مركبة وخيالية أيضا، تشيع فيها الحيوية.

إضافة إلى ما سبق ذكره فإن أهمية الخيال تزداد أكثر عندما نعرف بأن بقية
عناصر العملية الشعرية من لغة وموسيقى وعاطفة لا يمكنها أن تشتغل دونه «هو
هنا وهناك الذي يكتشف وسائل التجسيد للشعور والفكر، ويصوغ التجربة
النفسية في رموزها الخاصة»⁽²⁸⁾ وإذا ما اشتغلت فإن ما سوف يصدر عنها من صور
شعرية دون شك أنه سيكون أقل قيمة. فإذا لم تذكى عاطفة حارة لا يمكن أن

يسعف الشاعر في خلق قصيدة شعرية جيدة، وفي هذا المعنى يقول عبد الحميد يونس «فالخيال إذا سار دون أن تعززه العاطفة كان إنتاجه كالصور الخالية من الحياة أو كالأشباح العمياء»⁽²⁹⁾، وإذا فالعاطفة تلهب خيال الشاعر وتبعث فيه القدرة على الخلق، واقتناص الأحاسيس وطبعها في صور شعرية مثيرة ومعبرة ومادام الأمر كذلك، فيحق لنا أن نتساءل عن طبيعة العلاقة بين الصورة والعاطفة وكيف نظر الشاعر الشعبي إلى هذه العلاقة؟.

الصورة الشعرية كما عرّفها بعض الدارسين هي «رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة»⁽³⁰⁾ إن هذا النص يدفعنا للقول بأن العاطفة عنصر من أهم عناصر التجربة الشعرية وأقواها تأثيراً، وهي عند بعض الدارسين العنصر الثاني الذي يقوم عليه الشعر. وفي هذا المعنى يقول إبراهيم العريض «إن العاطفة هي العنصر الثاني الذي يتوقف عليه الشعر بعد الموسيقى ولكنها لا تقل عنها أهمية لأنها بمثابة الروح من الهيكل في الشعر»⁽³¹⁾ وقد يبدو من الأرجح أن نقول إن العاطفة موسيقى نفسية ذات حركات وترجيعات كثيراً ما تبدو آثارها في جسم الإنسان بسطاً وقبضاً واضطراباً في تيارات الدم وحركات الأعضاء. فبالعاطفة يستطيع الشاعر أن يخاطب الأشياء، أو أن يترك الأشياء تخاطبه وأن يجعلها تصطبغ بدمه وتتلون بروحه. وبها أيضاً يدرك ما بينها من علاقات، كما أنه بفضلها يستطيع الجمع بين الأشياء المتباعدة، وحتى المتناقضة، إنما المسوّغ الأكبر لرؤية الشاعر للكون رؤية شعرية، والتغلغل فيه. ولأجل هذا فالصورة لم تعد نسخاً للواقع الطبيعي واضح المعاني، متناسب العناصر، وإنما أصبحت تركيباً معقداً تتحاور فيه الدلالات والأشياء المتناقضة. وإذا فهناك فرق واضح بين التصوير النابع من دفقات المشاعر التي تعيش التجربة وتعانيها، وبين ذلك التصوير المستمد من ثقافة الشاعر الموروثة.

وحتى تتمكن من إدراك فعالية هذا العنصر نورد نموذج شعري وهو في الرثاء. فهذا الغرض الشعري من أكثر الأغراض التي تظهر فيهما الدفقات العاطفية قوية، على أساس أنه يمثل استجابة تلقائية لنداء العواطف الانسانية، فهي إذا تجربة عاطفية. بمعنى أن العاطفة هي التي تملي على العقل ثقل ما تعانیه تجاه رحيل الميت أو الحبيب من ألم وحزن وحسرة.

من النماذج نختار أبياتا للشاعر الحاج تناح، وهي من مرثية غنية بالوجدان الصادق والعواطف الجياشة والآلام العميقة ممتلئة بالصور القائمة الحزينة تنضح بأسا وألما، يتجرع الشاعر من خلالها مرارة الشعور بالرحيل والفناء، يقول:

صبحت يوم العيد ودعنا زيان	يوم افراقو مر حنضل وشربناه
في موتك تبكي الرجال مع النسوان	اخيار الميعاد فلهمال درناه
مقدور الله خالقي عظيم الشان	طلبت عنو تربتو جاور بياه
المصباح الي كان ضاوي عليبيان	جات ظلما هب عنو ريح اطفاه
عنا قاب وليد جلواح القمان	واجب في طول عمري ما ننساه
الطب الي عاجلوه أدواهم خان	ما نقص مزاد تجالو وفاه
رانا جوھلا ابكلمت يا لوكان	كل حي إموت باقي وجه الله
كي خلف رجال ما همش صبيان	من أولاد اختار مصطفى وصاه
يخلف ثار ياك جوز لمتحان	سياسه وعلوم ساقى من بياه
إلي صيل ما يجيش بالكمان	إذا طاع الرب والعاهد وفاه
يا حزني من عرشنا قابو لعيان	أهل الراي الزين والهमे والجاه
نتفكرهم في اهللات الميدان	في ذا الجيل أ قليل من تبع بياه
الدينا مره امبعد ما تبنان	يخرج منها سم قاتل جريناه
الشاعر مدروك شارب من لمان	من فرقت لحباب بيكي يا مقواه

هذه صيحات، بل فلذات من الشعور والألم والعاطفة الموجهة التي تتغلغل في نفوسنا حية مشحونة بكل ما يمكن أن يتجمع في قلب الشاعر من ألم الفراق. فهذه الأبيات تفتح مساحات كبيرة للحزن العميق الذي لا يمكن أن نحسه ونعيشه، كما يحسه ويعيشه الشاعر نفسه. وقد زاد من قوة هذه الأبيات إحساسنا بصدق عاطفة الشاعر التي تبعث في النفس الأسى والألم.

لقد تجلت العاطفة الحزينة واضحة في كل صورة من الصور التي وظفها الشاعر، ولنأخذ مثلا عن ذلك ما جاء في البيت الأول، فالشاعر كان مدركا لهول الفاجعة ولعظمة الفقيد لذلك راح يوظف صورة توحى بالعديد من المعاني الحزينة، فقد يبدو

البيت بسيطاً عند المتلقي العادي، لكن الأمر ليس كذلك بالنسبة لمن يتبحر بخياله في مكنون هذه الصورة، بحيث تهمّه ألوان مختلفة من الحزن والألم، والسرّ في ذلك يكمن في العمق الزمني الذي اختاره الشاعر. المعروف أن العيد يوم زينة وفرح، فكل الناس سعداء مبتهجين، لكن الأمر اختلف هذه المرّة، بحيث جاء هذا اليوم ليكون فراقاً أدياً بين الأهل والأحباب، فلقد انقلب الفرح إلى حزن والسعادة إلى تعاسة، لقد تحوّل العيد إلى جنازة محدثاً حزناً غير عادي، فأن يتحوّل العيد إلى جنازة أمر له عميق الأثر. لقد قرن الشاعر الحزن بالعيد، أي التعاسة بالفرح، وما أشدّ وأعمق المعنى حينما يقابل الضدّ بضدّه، وهذا النوع من الوصف غني بالشعور والعاطفة، من حيث هو محاولة لاحتواء الموقف بأدقّ حيثياته.

ومن عطاءات هذا البيت، أن العيد في العقلية الشعبية يوم غفران وأن يموت شخص في هذا اليوم دلالة الأجر العظيم. وهذا من شأنه أن يعكس مدى العلاقة التي بين الشاعر والفقيد، وهي علاقة عميقة دون شك، جعلت الشاعر يتمنى للفقيد جزيل العطاء، وإظهاره في صورة الإنسان المحظوظ الذي نال الجنة بوفاته يوم العيد، أي يوم الغفران. من هنا نقول ورغم ما قد يبدو على البيت من بساطة وسهولة إلا أنه تعبير حي عن عمق عاطفة الشاعر وشدة ألمه فهي حسرة وألم وتفجع، إنما زفرات شاعر صادق العاطفة تنفذ إلى أعماق النفس وتتغلغل في الأحشاء. وما يدل على شدة المصيبة ما وظف من ألفاظ في الشطر الثاني من البيت، عندما قال الشاعر: "مر حنضل" لفظ "مر" لوحده كاف لإيصال المعنى لكن الشاعر دعمه بلفظ "حنضل" حتى يبيّن عمق الأثر، وشدة المرارة وبذلك يتضاعف المعنى. كذلك ما تجدر الإشارة إليه قوله: "وشربنا" فهذا اللفظ اعتراف صريح بحتمية الموت، وأنه قدر لا مفرّ منه حتى وإن كان في يوم عيد. إنه الحقيقة الحقّة التي لا شكّ فيها ولا خلاف حولها. وبهذا يكون الشاعر قد أشحن لغمته بطاقات عاطفية نابغة من الأعماق كانت هي الأساس الذي تبني عليه الصورة المميّزة لشاعريته، ولنقل بأن العاطفة هي المولّد الذي تصدر عنه اللغة في القصيدة، وأنه متى كانت اللغة صادرة عن العاطفة، كانت لغة شعرية، ويحدث عكس هذا حين يحل المنطق والعقل محل القلب والعاطفة.

مراجع

- 1 - أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة ميشال سليمان، دار الحقيقة بيروت، دت، ص: 7.
- 2 - عبد الرحمان بدوي: في الشعر الاوروبي المعاصر، مكتبة الانجلومصرية، القاهرة، 1965، ص: 72.
- 3 - ت س بريس: الصورة الشعرية عند ت س البيوت، ترجمة محمد البهنسي، مجلة الفيصل، ع 1، السنة الأولى، يونيو، 1977 ص: 53.
- 4 - روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1952 ص: 107.
- 5 - موهوب مصطفى: الرمزية عند البحتري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981 ص: 175.
- 6 - حوالاك: أغنية صوفية مزركشة، الفرتالا: الحذاء الرث القديم.
- 7 - أمسيك: بجانبك. تتكالا: تزدهم.
- 8 - وش أزاني، ماذا حل بي ننولي: أصبح.
- 9 - علقعدة: الجلسة. تدزيك: تكفيك. ترعاة: الجلسة مع ثني الرجلين متخالفتين. تهدر: تتكلم. بدالا: بالدور.
- 10 - شيحك: نوع من النبات، درين: نبات يشبه الحلفا ولكنه شوكي كداك: جمع كدية وهي ما ارتفع من الأرض، تجبي: تطل.
- 11 - دهكالا: تمشي ببطي.
- 12 - مواتيك: مناسب لك. تلحت: رُميت.
- 13 - عصام قصبجي: نظرية النقد الأدبي دار السؤال دمشق، 1980، ص: 238.
- 14 - عز الدين اسما عيل: الشعر العربي المعاصر، دار العودة، 1983 ص: 200.
- 15 - ذراري: أطفال ولات: أصبحت. توريك: تشير إليك.
- 16 - علي عشري زائد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة دار مرجان للطباعة، نشر، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ط 1 1978 ص: 37.
- 17 - محمد مصطفى بدوي: كولدرج، سلسلة نوالبع الفكر الغربي، دار المعارف، مصر، دت، ص: 85.
- 18 - نفسه، ص: 87.
- 19 - قطست: غربت، ذاهب، خافت.
- 20 - بالخف، بسرعة، حمانها: لهيبتها.
- 21 - مزطول: في غير وعيه، تلعان، يجري دون وعي.

- 22 - يعود: يكون، يرعد: يحدث صوتا باختلاج، يتكرر: يمشي متثاقلا.
- 23 - مختول: به مس من الجن.
- 24 - عادت أصبحت.
- 25 - العربي دحو: الشعر الشعبي والثورة التحريرية، دائرة مروانة 1955.1962، ص: 130/129.
- 26 - محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، مصر، د ت، ص: 33.
- 27 - نفسه، ص: 33.
- 28 - أنس داود: الاسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، مصر د ت، ص: 14.
- 29 - نفسه: ص: 101.
- 30 - سي دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة، احمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية، 1982، ص: 23.
- 31 - إبراهيم العريض: الشعر والفنون الجميلة، دار المعارف، القاهرة د ت، ص: 32.