شعر الوأواء الدمشقي
دراسة في تشكيل الخيال وإنتاج الدلالة

زين الدين زكريا السيد الشيخ (*)

الملخص

تناقش هذه الدراسة تشكيل الخيال الشعري ولوحاته الفنية بوصفه فاعليـــة أساسية في الممارسات الإبداعية ، وإنتاج الدلالة الأدبية عند الشاعر أبي الفـــرج الوأواء الدمشقي ، وحاول البحث الاجابة عن سؤال مؤداه ، هل تتجاوب الأبعاد والدلالات التي يقترن بها الخيال في شعر الوأواء مع التصورات المثالية الخلاقة التي تنطوي عليها جهود النقاد والفلاسفة ؟ ثم عرض البحث سؤال ثانٍ يدور حول علاقة تشكيلات الخيال وإنتاج الدلالة بحرفة الشاعر .

*أستاذ الأدب العربي المساعد – كلية الآداب
جامعة الإسكندرية

Poetry of Allowaoa Al Damashqey study in the formation of imagination and produce significant

Zin Aldin Zakaria Al sayed Al Shaikh

Abstract

This research discussed the formation of poetic imagination and its artistic paintings as being essentially effective in the innovative practices and the production of literary significance in the poetry of Abu Faraj Alwawaa El-Dimashky. It also tried to answer whether the dimensions and implications associated with the imagination in the poetry of Alwawaa respond with the ideal creative perceptions involved in the efforts of critics and philosophers. Additionally this study displayed the relationship between formations fiction, production of significant and the craft of the poet.

نؤمن جميعاً بقوى الخيال الخلاقة في النص الشعري ، وما تنتجه من تشكلات مراوغة تنفتح على تأويلات لا حصر لها ، بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي ، وما هو واقعي وغير واقعي ، فتنفذ إلى طبيعة الحقيقة وأصالتها وتجليها ، فيكشف البدئي والسرمدي معــاً ، ويغور الشكل في المادة ، ويصبح الشكل داخلياً والداخليّ شكلا ، ويغوص العمل الشعري بشيءٍ من العمق في بُرعم الكون ليكتشف صلابة المادة الدائمة ، ورتابتها الجميلة ، ويستقي قُوَاه من الحدث المتيقظ لعلّةٍ ماديّة ، فيزهر ويتجمل[1]، ويضحى الخيال المبرّر الأساسي للفن والوسيلة للمعرفة وتحول الأشياء[2]، وعندها يكتسب النص تنوعاً وحركية ، وقدرة على التحويل والكثافة في إنتاج الدلالة والوعي الجمالي بالطبيعة ورموزها التي تُــقرأ بوصفها رمزاً لشيءٍ خلفها أو فيها لا يدرك إلا بالتأمل والتلوين والترميز .

وتسعى هذه الصفحات وراء تأكيد ما للشعر القديم من حظٍ ونصيبٍ في الخيال الذي لا يقف عند حدِّ تشكيل اللوحات الفنية ، وإنما يصبح بؤرة معرفية تبحث في صيغ الدلالة النوعية للنص ، وتسعى سعياً مستمراً إلى الممارسة ودراسة العلاقات بين بنية النصوص وخارجها الطبيعي ، لتتحقق الشعرية التي تتبع من تشكيل الشاعر لمادة شعره تشكيلاً خاصا[3]، في نسبٍ متعادلة ، تكون للنفوس فيها تحريكٌ وإيلاعٌ بالانفعال إلى مقتضى الكلام[4] .

كما تأتي أهمية هذه الدراسة من كونها إحدى الدراسات التي تأمل القدرة على الكشف عن تشكيل الخيال الشعري ولوحاته الفنية بوصفه فاعلية أساسية في الممارسات الإبداعية ، وتجلياً أساسياً في تأمل الكون والحياة ، وما تعانيه الذات الشاعرة من قضايا ومشكلات ، لا تستطيع البوح بها أو تغييرها ، فتحتمي بعالمٍ تمتلك فيه القدرة على خلق بؤرٍ تصويرية مكثفة قادرة على استثارة حواس المتلقي ووعيه وإحساسه بالتجربة ، والوحي له بجزءٍ من فعل الاستحضار الشعري والفني، الذي يتأسس على عناصر متداخلة من الحس والانفعال والمعرفة والتفاعل، وخلاصة انفتاح هذه الذات على معنى الوجود ، عبر تأثيرات قائمة يتلمسها المتلقي في شعرنا العربي عند محاورته ، محاورة نصية ، كالتي تقوم بها هذه الصفحات مع أبي الفرج الوأواء الدمشقي[5] ، عبر تأثيرات الانفعال والتفاعل بين الشاعر وزمن المخاض الذي تتمحور فيه تحولات الأزمان ، فتظهر رموزها عبر لوحات موحية عن تلك الخلاصة التي تكون من الكثافة والوسع معاً ، ما يشكل مزايا الفعل الإبداعي الذي يحافظ على عفويته وانفلاتاته الداخلية ومؤثراته الممثلة بالخيال والتخييل والتلوين ، وغير ذلك من عناصر نجد آثارها واضحة في فنون أخرى خاصة الموسيقى والرسم[6]، وعند هذا الالتقاء أو تزاوج الشعر بالفن التشكيلي يحدث ما يمكن أن نسميه الشعرية البصرية ، حيث يصبح النص قيمة مفتوحة على مختلف الدلالات التعبيرية التي تعطي أساسيات الوجود للقصيدة .

وقد عني معظم النقاد في المشرق والمغرب بالخيال ونظرياته وبيئاته المختلفة[7] ، وما اتصل به من قضايا ومشكلات تمثلت في تعريفه ، وتحديد علاقته بالإدراك والذاكرة والوهم، والكشف عمّـــا ينطوي عليه من طاقات الخلق والإبداع، وقد عولجت كلها في ضوء التأثير بأفكار فلسفية ونتائج سيكولوجية[8]، فقد أعطى أرسطو[9] قيمة كبرى للإحساس والإدراك ونفى جسمانية الحس وجعله معنى من المعاني ، ومثّل لقبول الحس الصور المحسوسة دون مادتها بقبول الشمع نقش الخاتم بغير الحديد أو الذهب[10]. وقد كان لأفكاره صداها على فكر الفلاسفة المسلمين ، فألم الفارابي بفكرة انطباع المحسوسات ، وكذلك فطن ابن سينا إلى التشابه اللافت بين الخيال والذاكرة من حيث الوظيفة ، ولا فارق بينهما إلا من حيث ارتباطهما بالزمان ، فالذاكرة تستعيد صوراً ومعاني أدركت في الماضي ، أما التخيّل فيستعيدها ويدركها من حيث هي صور أو معان موجودة الآن[11]، ثم تجلى دور الخيال في العرفانية الصوفية ، خاصة عند محيى الدين بن عربي[12]والغزالي والسهروردي ، في أنه مرتبة برزخية بين الروح الحساس والروح العقلي ، وهو ما يتفق – برغم اختلاف العبارة – مع قول كانط : إن الخيال وسط بين الحساسية والفهم ، ومع برجسون في أن الصورة وسط بين الامتداد الهندسي والشعور بين المادة والفكر[13]، ولهذا جعل ابن عربي الخيال(المتصل والمنفصل)أتم علوم المعرفة ، وأنه علم التجلي الإلهي وعلم ظهور المعاني التي لا تقوم بنفسها مجسدة [14] .

ولم تكن النفس وقواها وتأملاتها وقدرتها على التأمل والمحاكاة للصور الكلية التي تزينها النفس وتزيدها نقاءً وحسناً[15]، غائبة عن جهود الفلاسفة المسلمين أيضاً ، حيث أضاف الفارابي وابن سينا وابن رشد والغزالي المزيد لما قدمه فلاسفة اليونان عن النفس وأحوالها ، جنباً إلى جنب مع أعضاء الإنسان ، التي تمثل سبل معرفة العالم الحسي واختزان ظواهره ثم استعارتها بعد ذلك ، وأنه في كل مرة "تستعاد الصور المختزنة – كما يقرر ابن سينا – في القوة الحافظة ، فإن ذلك يعني تخيلاً جديداً لصورة تشابه الصورة المختزنة ولكنها ليست هي ، فالصورة الحاصلة في الخيال المتذكرة هي غير الصورة التي في القوة الحافظة لأن الأعراض لا يصح عليها الانتقال"[16].

وقد ورث حقل البلاغة العربية كل هذه المساجلات ، وارتبط الخيال ببعض قضاياه النقدية ، وسادت نظرية المحاكاة بين أوساطه حيناً من الدهر ، نظراً لتداخل حقول المعرفة الإنسانية وتقييم المعرفة والفكر بناءً على أسس أخلاقية[17]، وكانت جهود رجاله أساساً متيناً اتكأ عليه حازم القرطاجني خاصة ، ومعظم نقادنا القدماء عامة[18] ، وكانت نظرية المحاكاة نقطة لقاء مشترك بين الشعر والرسم ، وكانت

صلة حازم بكل هذا- من دراسات ونظريات- واضحة[19]، صلة جعلته ثمرة النضج الأخير الذي امتزجت معه الجهود العقلية والنقلية لنقد الشعر عند العرب[20]، غير أن حازم كان أكثر اقتراباً من الحقل النقدي عن الحقل الفلسفي ، فالشاعر يتأمل صورة العالم المختزنة في ذاكرته ، ويلاحظ النسب القائمة بينهما على نحو يمكنه من تشكيل لوحة فنية جديدة[21]، والخيال عند حازم يتم في قسمين : "تخيل المقول فيه بالقول ، وتخيل أشياء في المقول فيه وفي القول من جهة ألفاظه ومعانيه ونظمه وأسلوبه ، فالتخييل الأول يجري مجرى تخطيط الصور وتشكيلها ، والتخيلات الثواني تجري مجرى النقوش في الصور والتوشية في الأثواب ، والتفصيل في فرائد العقود وأحجارها"[22]، ويرى حازم أيضاً أن التخييل "أنْ تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصوّرها ، أو تصور شيء آخر بها ، انفعالاً من غير رويّة إلى جهةٍ من الانبساط أو الانقباض"[23]. وبهذا لا يصبح الخيال عند حازم وسيلة إبداعية خلّاقة وحسب ، وإنما يصبح وسيلة مشتركة بين المبدع والمتلقي ، حيث تؤثر طريقة التشكيل الخيالي بشكل أو بآخر في انفعالات المتلقي[24]، ولذا يستخدم حازم مجموعة من المصطلحات أهمها : المحاكاة والتخيّل والتخييل والقوة المتخيّلة أو المخيلة، للحديث عن طبيعة العمل الشعري والفعل الإبداعي ، وهو يقصد ذلك إيماناً منه أن للإبداع الفني أربعة أطراف هي : الأول : العالم المُدْرك "الخارجي للأشياء والكائنات ، والنفسي ، أو الداخلي لذات الفنان" ، الثاني الفنان / المبدع الذي يتأثر بهذا العالم وينفعل به ؛ الثالث : العمل الفني الذي يتولد نتيجة علاقة الفنان بعالمه ، الرابع : المتلقي الذي يتوجه إليه العمل الفني ويؤثر فيه ، وهو يرى أن الشاعر يخيّل بعمله الشعري للمتلقي ما تخيله في علاقته بالعالم ؛ وذلك ليدفع الشاعر بالمتلقي إلى أن يرى العالم كما رآه هو"[25]، وعليه كانت جهود حازم في منهاجه سابقة لزمانها وأوانها ، حتى رأيناها تصرخ في وجه أصحاب الكلاسيكية وأصحاب النظرة المادية على لسان كولريدج في فلسفته عن الخيال[26]، وتحليله لحالة الإلهام مؤكداً أهمية عناصر اللاوعي في التجربة الفنية ، والتأثير العميق الذي يولده العمل الفني في نفس القارئ ، والذي يصل إلى طبقات من الشعور واللاشعور[27]، وتأثيرات اللاوعي على الوعي[28]في المحاكاة والخلق . فالخيال عنده هو مبدأ التركيب ، ورافع الحجاب عن جمال العالم المكنون ، وجاعل المألوف كالغريب[29]، دون مبالاة بوجود أي حد فاصل بين الحقيقي وغير الحقيقي[30] . لهذا قسم الخيال إلى قسمين : " الخيال الأولي : وهو الطاقة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكناً ، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق . أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية ، وهو يشبه الخيال الأولي في

نوع الوظيفة التي يؤديها ، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه ، إنه يذيب ويحطم لكي يخلق من جديد"[31]،وكلمة الخلق تؤكد أهمية ما يفعله المبدع حين يتجاوز الواقع ليخلق عالماً جديداً ، يلعب التأمل[32]فيه دوراً مهماً للخلق والتشكيل الدلالي . لذا وضع كولريدج فرقاً مهماً بين الخيال والتوهم ، فبالوهم يخلق كل إنسان بقوة خياله ما لا وجود له إلا فيها ، كما أن الإدراك الحسّي ضرورة تفرضها طبيعة الخيال الذي يضبط ما لا يعيه الفهم ، ويوحد المتعدد ويدمج العناصر ، فتنشط ملكة الخلق ، ويسمو الشاعر على حدود الواقعية ، ويتحرر من هَمّ استعادة الأشكال كما هي في العالم الخارجي ، ودون أن تُفْرض عليه قواعده ، حتى لا يتدهور أمره إلى منزلة الصنعة الآلية[33]، وعندها تتفاعل ريشة الفنان مع تأملات الشاعر ومدركاته ويصبح الخيال لوحة تنتظر أن تُقْرأ وأن تُرى من خلال علاقة حيّة تفاعلية بين منتجها والناظر إليها .

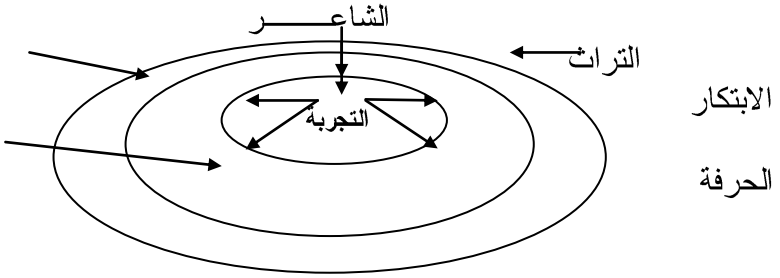
على أية حال فإن كل هذه الجهود – القديمة والحديثة – وعلى اختلاف مشاربها – تؤكد أهمية الخيال والتأمل في الابداع والخلق الفني ، ولا تختلف حول أن لوحات الخيال ومصادرها في العملية الإبداعية تتشكل ، أو تستمد خطوطها وألوانها في النص من[34]: 1– مظاهر الطبيعة الكونية من سماء وأرض ونجوم وريح ، 2– إضافة الإنسان للطبيعة من وبساتين وفواكه وشراب وكؤوس وأقداح ، 3– الجمال النسائي وخواصه البشرية ، 4– العواطف التي تثيرها كل هذه المظاهر الجمالية .

وشأن كل هذه المصادر أن توفر صفة مهمة للشعر والشاعر ، وهي انفعل اللذة ، أو حالة الانفعال الحاد التي تميز الشاعر نفسه ، وهو يقوم بعملية الإبداع والخلق الفني[35]، لتكون أطراف جدلية العلاقة بين الشاعر والمجتمع والتاريخ والتراث هي معادلة عالم الشاعر الذي يعتمد قوامه على عملية الخيال الشعري ، من خلال العلاقة التي تتسم بالتراكب لا بالتواكب[36].

وعلى هدى مما سبق يتأتى سؤال مؤداه ، هل تتجاوب الأبعاد الدلالة التي يقترن بها الخيال في شعر الوأواء الدمشقي مع التصورات المثالية الخلاقة التي تنطوي عليها جهود النقاد والفلاسفة ، ورؤيتهم حول قدرة الخيال في أن يجعل من النص الشعري لوحة تشكيلية–شعرية بصرية – تُرى وتُقْرأ ، بأبعادها الزمانية والمكانية ؟

وتستشرف الصفحات القادمة محاولة الإجابة عن هذا التساؤل من خلال مجموعة دوائر بحثية تتجمع أطرافها في دائرة واحدة – محور البحث – وهي تشكيل الخيال وإنتاج الدلالة ، وتنحصر هذه الدوائر في ثلاث دوائر هي:– الأولى ، وتعكس أخيلة التراث ، وما ورده الشاعر من أخيلة ولوحات ، وردها بعض الشعراء من قبله .

–الثانية ، تعكس ما زاده الشاعر وما ابتكره من أخيلة شكلت لوحات ودلالات جديدة . – الثالثة ، أثر حرفة الشاعر وعمله في إنتاج الخيال والدلالة .



يقول بعض النقاد الإنجليزيين : إن الشعر الجيد يجب أن يكون محاكاة ، أي يجب أن يحاكي أو يقلد الشاعر فيه إنتاجاً لشاعرٍ كبير من شعراء الماضي ، لتصبح المحاكاة عوناً على عملية الخلق الأدبي التي يقوم بها الشاعر ، ويصبح النتاج القديم النموذج الذي يجب على الشاعر الحديث أن يحتذيه أو يقتفي أثره ولا يصبح تقليده تقليداً أعمى ، وإنما يتحتم على الحديث دراسة أعمال القديم ، ويتأمل الوسائل التي يطرقها أصحابها[37]، ثم يعرضها بمعالم أسلوبية تميزه عمّا قبله ، فهناك الكثير من المضامين الشعرية واللوحات الفنية التي توارد الشعراء عليها ، موارد[38] تتسم بأنها مقوم أساسيّ للعملية الأدبية بمختلف مظاهرها الإبداعية والنقدية والبلاغية[39]، وعندها نرى ظلاً ظليلاً لمجموعة من المفاهيم التي تفسر التداخل بين النصوص ، أو تعالقها ، أو تفاعلها ، أو تحاذيها ، أو تشابهها ، أو تطابقها ، وكذلك ما يقع بين النصوص من تشاكل ومضاهاة[40].

ومن اللوحات التراثية التي لعب الخيال التراثي دوراً فاعلاً في تشكلها ، كانت **الخمر**، التي شكلت مقوماً أساسياً في حياة الشعوب والأمم ، خاصة عند العرب الذين مضوا يفتخرون بها في كل محافلهم ومجالسهم ، ومضى الشعراء يصفونها وصفاً دقيقاً لنشوتهم بها ، وحالات طربهم ولهوهم ، وتفنن العرب في وصفها وتعدد أسمائها[41]، وأصبحت من الكليات التي وردها الشعراء كما يتجلى في قول الوأواء :

فَامْزُجْ بِمائِكَ خَمْرَ كأسِكَ واسقِني ... فلقَدْ مَزَجتُ مَدامِعي بدمائِي
وَاشْرَبْ عَلَى زَهْرِ الرِّياضِ مُدامةً ... تَنفي الهُمومَ بِعاجِلِ السَّراءِ
لطُفَتْ فَصَارتْ من لطيفِ محلِّها ... تجري مجاري الرُّوحِ في الأعْضاءِ
وكأنَّ مِخنَقَةً عليها جَوهَرٌ ... ما بَيْنَ نارٍ رُكِّبَتْ وَهَواءِ
وَيَظَلُّ صبَّاغُ المِزاجِ محكَّماً ... في نَقْضِ حُمرتِها بأيدي الماءِ

وَكَأَنَّهـــا وكـــأنَّ حامـــلَ كأســـها إذ قـــامَ يجْلوهـــا عَلـــى النُّـــدَماءِ
شمسُ الضُّحى رَقَصَتْ فَنَقَّطَ وجهَها بدرُ الدُّجَى بكواكِبِ الجَـــوزاءِ[42]

تتحرك هذه الأبيات في فضاء من التصورات الأساسية ، حيث يتشكل القالب الدلالي لوحداتها في طلب الأمر "اسقني ، امزج بمائك ، اشرب ، قم " وتكرار هذه الوحدات لا يسم تشاكل العشق بين الشاعر والخمر فحسب ، وإنما يسم تشاكل الوحدة والعزلة ، الذي يوجد في حالة فحص بواسطة تراكم الوحدات الدلالية " مزجت مدامعي بدمائي ، تنفي الهموم ، تدب السرور ...الخ". فإذا كانت الخمر هي المكون المحور لخيال الشاعر ؛ فيطلب لأجلها الكأس ويأمر بالسقيا ، فإن البؤرة الغائبة / الجديدة هي المحبوبة / الأحبة ، وتظهر في وحدات تشكيلية تظهر حالته قبل الخمر ، ويتحول طلب الخمر والشراب إلى تغيب الشاعر نفسه عن الواقع المؤلم ، وتصبح الوحدات الخمرية في حالة غياب الأحبة / وحزنه وهمه عزاء من الشاعر لنفسه وتعويضاً لها عمّا ترى ، لتكون المحبوبة / الأمل في التغيير رابطاً تداولياً[43] بين الطلب والأمر وشرب الخمر ، والهدف الرئيس للعملية الشعرية التي يسعى الخيال لتصويرها ، ويفتح آفاقاً رحبة لدلالات جديدة ظاهرها الخمر والماء / مكونات الجسد الشعري ، وباطنها الدم والماء مكونات الجسد الإنساني ، وبدونهما لا حياة ، فجاء المشهد الثاني لتأكيد هذا ، وفي تشكيل خياليّ يتسم بالإيجاد والتنسيق والتعبير ، من حيث ابتكار المعاني المقنعة استناداً إلى الأمثلة والقياس ، وترتيب المعاني وربطها لتؤدي غايتها واضحة ، والإفصاح عن هذه المعاني في شكل برهاني يراعي طبقات السامعين وأحوالهم[44]، جاءت لوحات الخمر كالتالي :

- اللوحة الأولى : البهجة والسعادة والإشراق .
- اللوحة الثانية : الرقة والخفة التي جعلت منها روحاً في بدن .
- اللوحة الثالثة : قلادة نفيسة ذات صنع محكم ، مرصعة بالجواهر.

وهذه اللوحات تصبغ نسيجها الخيالي بأصباغ وألوان ، من شأنها إحكام النظم الشعري ، وإنتاج دلالة شعرية تتسم بالعمق الجمالي ، وقد نص الشاعر على ذلك حين ذكر لفظة " صباغ " ، وما لها من دور في أن تجعل من الشعر لوحة مرسومة تقيم مناسبة بين صناعة الشعر وصناعة التزويق بالأصباغ ... ففعليهما جميعاً التشبيه / التمثيل ، وغرضيهما إيقاع المحاكيات في أوهام الناس وحواسهم[45].

وهذه الفاعلية تتبلور حين يتناول الخيال الخلاق الأشياء "بما هي رمـوز مباشرة ، مدركة ، تستثير حقلاً من الانفعالات والاستجابات والدلالات ، في وضع ثقافي معين، له طبيعة محددة تقريباً ثم يهز الأشياء ، يقتلعها ، ينفض عنها حقلها الخاص المدرك، ويعمّدها في ضوء جديد لا تعرفه العين ثم يقـذفها فـي جسـد القصيدة"[46] ، وهذا ، وقريب منه ، ربما ، هو الذي دفع بعض القدماء إلى الثناء على هذه القصيدة وجودة الاستعارات والتشبيهات ، خاصة في البيتين الأخيرين ، حين شبه ثلاثة أشياء بثلاثة أشياء ، فشبه الساقي بالبدر وشبه الخمر بالشـمس ، وشبه الحبب الذي فوقها بالكواكب، ولوحة الوأواء وما فيها من احتفالات تصويرية وتخيلات شعرية ، تفعل فعلاً مماثلاً بما يقع في النفس عند مشاهدة اللوحة التشكيلية في نسيجها التصويريّ، الذي التفت إليه الجاحظ في قوله :"الشعر ضربٌ من النسج وجنس من التصوير"[47]

وأن هذا الخيال التصويري ، يتعالق مع قول ابن الرومي :

ومهَفهَـــفٍ تمـــت محاسِـــنُهُ حتـــى تجـــاوز منيـــة الـــنفس
أبصـــرتُه والكـــأسُ بـــين فـــمٍ منـــه وبـــين أنامـــل خمـــس
فكأنهـــا وكـــأن شـــاربَها قمر يقبّـل عـارض الشـمس[48]

ومن الأخيلة التراثية التي كانت مشرباً طيباً للوأواء، فورد حوضها الفني ، كانت همزية البحتري التي يقول فيها :

زِدني اِشـتِياقاً بِالمُـدامِ وَغَنِّـي أَعْـزِزْ عَلَـيَّ بِفُرقَـةِ القُرَنـاءِ
لَعَلَّني أَلقـى الـرَدى فَيُريحُنـي عَمّا قَليـلٍ مِـن جَـوى البُرَحـاءِ
أَخَذَت ظُهورُ الصـالِحِيَّةِ زينَـةً عَجَباً مِـنَ الصَـفراءِ وَالحَمـراءِ
نَسـَجَ الـرَبيعُ لِـرَبعِها ديباجَـةً مِن جَوهَرِ الأَنـوارِ بِالأَنـواءِ
بَكَتِ السَـماءُ بِهـا رَذاذَ دُمـوعِ ها فَغَدَت تَبَسَّمُ عَن نُجـومِ سَـماءِ
في حُلَّةٍ خَضراءَ نَمـنَمَ وَشـيَها حَـوكُ الرَبيـعِ وَحُلَّـةٍ صَـفراءِ
فَاِشرَب عَلى زَهرِ الرياضِ يَشوبُهُ زَهرُ الخُـدودِ وَزَهـرَةُ الصَـهباءِ
مِن قَهوَةٍ تُنسي الهُمومَ وَتَبعَثُ الشَوقَ الَّذي قَد ضَلَّ في الأَحشاءِ[49]

اتفق الشاعران على مجموعة من المدركات الحسية ، التي عادت وتشكّلت عند كليهما بفعل الخيال الشعري تشكلاً يعتمد كل مفردات بيئة المكان الشعري وهيئته ، فمن الممكن اكتشاف وجه للشبه بين الموضوعين ، إما عبر السياق الكلي للعمل الفني أو عبر وسيلة أخرى ، كالتراث الفكري والثقافي ، أو التراث الحضاري العام للغة والمجموعة البشرية التي تنتج الصورة فيها[50] ، ومن هذه

المتشابهات :

- بيئة الشراب ومكانه ⟵ زهـــر الرياض .
- تحديد اسم الخمر البحتري ⟵ القهوة
  الـــــــوأواء ⟵ المُـــدام
- أفعال الخمر ⟵ تذهب الحزن ، وتأتي بالمسرة والسعادة .
- صفة الخمـــر ⟵ الخفة والرقة كالنسيم .
- صلة الخمر بالشاعر ⟵ كالأرواح في الأبدان .
- التشكيل المكاني في ديوان الشاعر ⟵ القصيدة الأولى"الهمزية"
- التشكيل الموسيقى للقصيدة ⟵ بحر الكامل .

وهذا التلاقي ينبع من فاعلية الفنان التي تتحرك من ذاته باتجاه العالم تجلو أبعاده ، كما تحسها الذات ، وتربط بينها في سياق نفسي / ثقافي / حضاري محدد ، يكون النص فيه إشارة مفتوحة على غيره من النصوص التي يستعيدها عن قصد أو دون قصد ، بوصفها مستودعاً لمادية الدال ذاتها[51] ، والتي يعيد الخيال الشعري ، عند الوأواء ، تشكيلها من خلال قوانين ثلاثة ، هي الاجترار والامتصاص والحوار ، وفي الوقت نفسه ، كما رأينا ، من خلال مستويات لوائح الكلام التي تشكل ما يمكن تسميته بمجموعة من النوى ، المركزية منها والهامشية ، وجميع هذه النّوى ، أو بعضها دون الآخر ، يتبادل المواقع في النص ، فيغير السياق كما تتغير دلالة النوى عبره ، مما يعطي النص حركية دائمة ... وتكون قراءة النص كخارج – داخلي[52]، ولهذا استند الخيال عند كل منهما إلى المعطى الحسي ، ثم تجاوزه إياه ، لأن ما رسماه من صورة الخمر ما هي المحسوس كما هو في الواقع ، إنها لا تطابقه تماماً ، ولكنها متسقة مع المنطق الذي أبدعها ، وغير مستقلة بنفسها لاشتقاق عناصرها من المحسوس[53] ، الذي إذا ما حاولنا استدعاءه ، استحالت الصورة إلى انحلال للعالم المألوف للأشياء والترابطات والتداعيات التي تثيرها النفس ، ثم إعادة تركيب له ، نبعاً غريباً لعلاقات جديدة طرية،غضة، لم نألفها في تطلعنا اليومي إلى الأشياء[54]، فالماء والنار والزجاج والمعدن والدم والدموع والهموم والمسرة والروح وأعضاء الجسد والجواهر والقلائد والساقي والندماء وشمس الضحى وبدر الدجى والجري والمزج والسقيا والحمل والرقص ... إلخ ، كلها مفردات لا علاقة بينها في تطلعنا اليومي المنطقي للأشياء ، غير أن قدرة الشاعر الخيالية الخلاقة مزجت بين الواقع والمتخيل واللغة والرمز ، والداخل والخارج ، فيحيل المتلقي إلى الدهشة والمفاجأة ، التي تجعل التشكيل الخيالي يتميز بتشابك أبعاده بفاعلية ، وكذلك تشابك الترابطات البصرية والنفسية ، يغمره بعفوية وانسراب رائعين[55] .

وبالرغم من أن لكل نص / لوحة ، خصوصياتها البنائية ، آفاق خيالها الشعري ، فإن مثل هذه الممارسات الشعرية تتسم بغزارة التشكيل الخيالي وتنوع الإنتاج الدلالي، خاصة في نص الوأواء الذي استطاع من خلال التراث وأخيلته أن يحقق تأثيراً شعرياً في طبيعة الإبداع ونوعه واتجاهاته ، التي انبثقت من جذور نفسية داخلية ومادية خارجية معا ، وما يلاقيه في حياته من مكانة اجتماعية / عمل / حرفة لا يستحقها ، ثم جاءت التقنية الفنية لهذا الخلال من خلال اللغة والموسيقى وطبيعتها ، التي ماثلت تراقص الكؤوس وتمايل الساقي ، وخفة حركته ،التي تعود بنا إلى أبدع من ورد هذه الخمريات ، وكانت رؤاه فيها مثار الجدل بين النقاد والشعراء حيناً من الدهر ، وكان الوأواء أحدهم ، بل أقربهم إلي الخمر النواسية ، حيث لم تكن الخمر عنده –كما رأينا وما سنرى – مجرد شراب ، وإنما تشكلت في صورة أدبية موحية، والتسامي بها تسامياً وصل إلى درجة التقديس ، وجعلها قطباً فنياً قارب بين بيئة الشعراء والمتصوفة[56]،وهو التشكيل الذي قال الوأواء فيه:

اِسْقِيَانِي ذَبِيحَـــةَ المـــاءِ فـــي الكـــأ ... ـسِ وَكُفَّا عَنْ شُـــرْبِ مَـــا تَسْـــقِيَانِ
إِنَّنِي قَدْ أَمِنْـــتُ بـــالأَمْسِ إِذْ مُـــت ... تُ بِهـــا أَنْ أَمُـــوتَ مَوْتـــاً ثَـــانِي
قَهْـــوَةٌ تَطْـــرُدُ الهُمُـــومَ إِذا مَـــا ... مُكِّنَـــتْ مِـــنْ مَـــواطِنِ الأَحْـــزَانِ
نَثَـــرَتْ رَاحَـــةُ المِـــزَاجِ عَلَيْهـــا ... حَـــدَقاً مَـــا تَـــدُورُ فـــي أَجْفَـــانِ
فَهِيَ تَجْرِي مِنَ اللطافَـــةِ فـــي الأَرْ ... وَاحِ مَجْرَى الأَرْوَاحِ فـــي الأَبْـــدَانِ
وَرَخِيمِ الدَّلالِ قَدْ تَاهَ فـــي الحُسْـــنِ ... بَـــدِيعٍ تَضِـــلُّ فِيـــهِ المَعَـــانِي
تَتَهَـــادى بِكَأْسِـــهِ مِـــنْ هَـــدَايا ... هُ إِلَيْنَـــا طَرَائِـــفُ الأَشْـــجَانِ
مَـــا رَأَيْنَـــا وَرْداً كَـــوَرْدٍ بِخَـــدَّيْ ... هِ بدَا طَالِعـــاً علَـــى غُصْـــنِ بَـــانِ
زَارَنِي وَالهِلالُ فِـــي ســـاعِدِ الأُفْ ... قِ كَبَحْرٍ فِي نِصْـــفِهِ نِصْـــفُ جَـــانِ
رَشَـــأٌ تَشْـــرَهُ النُّفُـــوسُ إِلَـــى مَـــا ... فِـــي ثَنَايَـــاهُ مِـــنْ رَحِيـــقِ اللِّســـانِ
عِـــقْتُهُ مَـــعْ تَشَـــوُّقٍ بِـــي إِلَيْـــهِ ... فَـــوِصَالِي لَـــهُ عَلَـــى هِجْـــرَانِ
لا وَمَا احْمَـــرَّ مِـــنْ تَـــوَرُّدِ خَـــدَّيْ ... هِ وَمَا اصْفَرَّ منْ شُـــمُوسِ الـــدِّنَانِ
لا أَطَعتُ العَذُولَ في لَـــدَّةِ الكَـــأْ ... سِ وَلا لُمْـــتُ عَـــاشِقاً في الزَّمَـــانِ
سَأُطِيلُ السُّـــجُودَ فـــي قِبْلَـــةِ الكَـــأْ ... سِ بِتَسْبِـــيحِ أَلْسُـــنِ العِـــيدانِ
كَمْ صَلاةٍ عَلَى فَتىً مَـــاتَ سُـــكْراً ... قَدْ أُقِـــيمَتْ فِينا بِغَيْـــرِ أَذَانِ
أَيُّـــها الـــرَّائِحُ الَّـــذي رَاحَـــتَـــاهُ ... بِخِضَابِ الكُؤُوسِ مَخْـــضُوبَتَانِ
عُجْ بِضِحْكِ الأَقْدَاحِ في رَهَجِ القَصْدِ ... فَ إِذا مَـــا بَـــكَتْ عَلَيْـــهِ القَنَـــانِي
وَاسْقِنِي القَهْوَةَ الَّتي تُنْبِـــتُ الـــوَرْ ... دَ إِذا شِئْتَ في خُدُودِ الغَوانِي
لا تُدَغْدِغْ صَدْرَ المُدامِ بِأَيْدِي الْـــ ... مَزْجِ مَا دُغْدِغَتْ صُـــدُورُ المَثَـــانِي
في رِياضٍ تُرِيكَ في اللَّيْـــلِ مِنْهـــا ... سُـــرُجاً مِـــنْ شَـــقَائِقِ النُّعْمَـــانِ[57]

ونحن مع هذه القصيدة نحلّق في فضائيات شعرية تخيليّة قُدْسية ، شكلها الشاعر بخياله ، فبدا للمتلقي وكأنه في وادٍ مُقَدّس تُقَدّم فيه القرابين والذبائح ، وتُعلن على أرضه كلمات التوبة والتطهير الإيماني ، في صورة تقدس الخمر ، التي أصبحت الذبيحة والماء ذابحها ، في تركيب مجازي "ذبيحة الماء" ، يعمق خلايا الجسد الشعري التي يسكنها الخيال ، ويعمل على تعميق الخطاب ، وتأصيل التشكيل الخيالي وإنتاج الدلالة ، ويعدّ مثالاً رفيعاً للكشف عن قدرة الشاعر على صنع المعنى وإبداعه، والاستدلال منه وعن طريقه على آثار دلالية منتجة منها[58] تناسب هذا الرمز الخمريّ ، بوصفه سراً مقدسا[59]، له صلاته التي تقام بغير أذان ، لأنها صلاة المذبوح/الميت ، وما يتصل بتلك الصلاة من طهارة وتوجه للقبلة وسجود وتسبيح ، لأنها خمر الإدراك الخيالي ، الذي تنوعت فيه تكوينات الصورة وأدائها ، وبلغت درجة عالية من التشاجر والغرابة ، قد تحملنا إلى ما أخذه شعر الخمر على يد المتصوفة من أسلوب رمزي حافل بالثراء ، يلوحون به على طريقتهم إلى مجموعة ثابتة من المعاني الذوقية ، وما قدموه لهذا المعجم الخمري من دلالات جديدة ، خرجت بدائرة الخمر إلى الرمز الصوفي ، وما أشارت إليه من معاني الحب والفناء والاتحاد[60] .

كما تفرز الأبيات صورة معينة من السكر ، وهو السكر حتى الموت ، ثم يعود للشرب حتى يموت مرة ثانية ، ولذا تجلت لنا في بداية الأبيات صورة السقيا "اسقياني" ثم الشراب والتذوق ، وهي حالات السكر العرفاني الثلاث " الذوق والشرب والرّي ، وتقابل حالات التصوف التساكر والسكر والصحو"[61] ، والخمر بوصفها قرينة لاتصال الحياة واستمرارها ، تنتقل مستعارة إلى بيئة المقدس ، تلك البيئة التي نشأت فيها حسب المعتقد القديم – خاصة عند النصارى – وبين جنبات الأديرة والديارات[62]، حيث تأتلف عناصر الطبيعة – في رياض تريك في الليل منها سرجاً – النزهة المعطاء مع معالم النصرانية وطقوسها . يصدع الشعراء بنشيد المسرة الجامحة ، ويبلغ الشعر لديهم أقصى درجات البداهة في استجلاء دفين الهواجس وخفي الشهوات ، وترقى الحاسّة عندهم إلى أسمى درجات التعبير عن جميل الأشكال ونير الألوان ، وفاتن الصور[63] التي تخلق تشكيلاً فنياً للوحة تثبت أن الرؤية الشعرية الخيالية عند الوأواء ليست بث رسالة من مُرسل إلى مستقبل وحسب، وتنحصر قيمة شعره في كونه رسالة يبثها الشاعر ، غير أنه يقدم لوحات تشكيلية تعدّ باثاً ثانياً نستمع إليه ونراه ، وتعبر عن حالها ، وتقول أشياء قد لا يقولها الباثّ الأول ، بل كثيراً ما تكون أكثر فصاحة وطلاقة منه ، ويجد المتلقي / المشاهد نفسه مشدوداً إلى خطابٍ خفيّ يستدعيه لاستجلائه[64]، فيرى الشاعر يجمع بين المقدس والعبثي والخرافي (نِصْفُ جَانٍ)، والموت والحياة ، وغيرها من الدلالات الضدية ، في كثافة تشي بقلق الإنسان الشاعر وحيرته بين حقائق المصير والتصرف ، يتأملها ويحدق فيها ، لكنه لا ينفذ منها إلى يقين دائم ، فيتردى في المجون ، وهو وجه من وجوه العبث الإنساني بعد أن تستحيل عليه الحقيقة[65]،

ويأتي الخيال الشعري ويجمع كل ذلك في وعائه الفني ، وهنا يكمن سرّ الطرافة ، جمعاً يتشكل أحياناً من حيث قرب الصفة وبعد الموصوف ، ويكون النتاج هو العناق الحميم بين الصور المتباعدة[66]، بوجود بعض المعايير البلاغية التي ما زالت تحتفظ بفاعليتها في القدرة على قياس القوة التعبيرية للصورة الشعرية ، كالاستعارة التي تأخذ شكلاً مركباً يسمح بتحليلها وتصنيفها بحسب التركيب النحوي[67]، إلى :(المركب الفعلي/ الاسمي/ المفعولي / الوصفي / الإضافي) ، وجاءت هذه المركبات في قصيدة الوأواء كالتالي : مُكنت من مواطن الأحزان / نثرت راحة المزاج عليها / تجري في الأرواح / تُنبت الورد / تُريك في الليل سرجاً .

ومع بساطة هذه التراكيب ، غير أنها لا تنفي أن الاستعارة " شكل من الخيالية ، فهي تعمل بتطابق مفهومين لا يمكن أن يتطابقا إذا تشبث أحدهما بقوانين الحقيقة الحرفية والمرجع ... فالاستعارة خيال مستحيل ، وانحرافها الدلالي يرتبط بخلق خيال مستحيل في بناء المعنى الناتج"[68]، الذي جعل من الجسد الخمري جسداً حاضراً ، فاعلاً ، في وقت وهيئة تقودنا إلى الحضور الأول عند النواسيّ وتشكيلات الخيال الخمري حين يقول :

اِكسِر بمائِكَ سَورَةَ الصَهباءِ ... فإذا رَأيتَ خُضوعَها لِلماءِ
صَفراءُ تَسلُبُكَ الهُمومَ إذابَدَت ... وَتُعيرُ قلبَكَ حُلَّة السَرّاءِ[69]

وقوله :

وَمُدامَةٍ سَجَدَ المُلوكَ لِـذِكرِها ... جَلَّت عَنِ التَصـريحِ بالأسـماءِ
شَمطاءُ تَذكُرُ آدَماً مَـع شـيثِهِ ... وَتُخَبِّـرُ الأخبـارَ عَـن حَـوّاءِ
صاغَ المِزاجُ لَها مِثالَ زَبَرجَـدٍ ... مُتَـألِّقٍ بِبَـدائِعِ الأضـواءِ
فَالخَمرُ فينا كَالبِجـادي حُمـرَةً ... وَالكَـأسُ مِـن ياقوتَـةٍ بَيضـاءِ
وَالكوبُ يَضحَكُ كَالغَزالِ مُسَبِّحاً ... عِنـدالرُكوعِ بِلثغَةِ الفَأفاءِ[70]

وغيرها من النماذج التي يطول المقام في عرضها ، والتي اتخذ فيها أبو نواس الخمر " وسيلة إلى شيءٍ من الجد له خطره في الأدب ، ووسيلة إلى شيء آخر من الجد ، له خطره في غير الأدب ، وكان أبو نواس حين يصف الخمر ، يقصد إلى ما قصد إليه الشعراء المجيدون من وصف الحس والشعور ، وتمثيل العاطفة تمثيلاً صحيحاً ، ولكنه كان يقصد – مع هذا الشيء المشترك بينه وبين الشعراء – إلى شيئين آخرين ، كان أبو نواس يريد أن ينهج بالشعر منهجاً جديداً ، لم ينهجه المتقدمون ، أو قل إنهم نهجوه ، ولكنهم لم يشعروا بذلك ، ولم يتخذوه عقيدة أو مذهباً في الأدب ، وكان يريد أن يتخذ الشعر لساناً للحياة الحاضرة ؛ أي الاعتراف بالجديد في الأدب والحياة[71]، التي دفعت الوأواء لأن يجعل من الخمر تيمة شعرية يردها كما وردها من قبله الكثير ومنهم أبو نواس والبحتري ، في

تعالق خياليّ ، دلالي يوضح أن تجربة الشاعر وإن كانت شخصية ، غير أنها لا تتعلق بذاته الضيقة ، وبأموره الشخصية البحتة ، وإنما تتبع من أعماق كيانه ، ولذلك يكون لها مدلولٌ إنسانيٌ ، فالشاعر حينما يكتب إنما هو يستبطن ذاته ويتأمل ما هو إنساني كُلّي فيها ؛ أي ما تشترك فيه الإنسانية جمعاء[72]، ومثل هذه المعاني لا تأتي من الخارج بالملاحظة وحسب ، وإنما عن طريق التأمل، الذي يدفع بالشاعر أن يطور الخيال التراثي ويزيد عليه أبعاداً لم تكن موجودة من قبل ، على نحو ما أشاد القدماء بذلك ، وفاضلوا بينه وبين أبي نواس ، وكأنها مساجلة شعرية في القدرة على تشكيل الخيال والخلق الأدبي ، وحسن الأخذ وتداول المعاني ، والتشبيه بغير الكاف[73] ، وأن أول من فتح هذا الباب هو امرؤ القيس ، حين قال :

لَهُ أَيطَلا ظَبيٍ وَساقا نَعامَةٍ وَإِرخاءُ سِرحانٍ وَتَقريبُ تَتفُلِ[74]

ثم قال أبو نواس :

يَبكي فَيَذري الدُرَّ مِن نَرجِسٍ وَيَلطُمُ الوَردَ بِعُنّابِ[75]

وجاء الوأواء فزاد عليه زيادة عجيبة وبما لا يقدر أحد أن يزيد عليه ، فمن عجائبه أنه خمس ما ربع أبو نواس من التشبيهات في بيت واحد[76]،فقال:

وَأَمْطَرَتْ لُؤْلُؤاً مِنْ نَرْجِسٍ وَسَقَتْ وَرْداً وَعَضَّتْ عَلَى العُنَّابِ بِالبَرَدِ[77]

فاللوحة هنا لوحة مرئية ذات ألوان وأبعادٍ مكانية وزمانية لغوية ، وكأنها صورة فتوغرافية ، جسدها الشاعر داخل النص الشعري بما يتوازى ولوحات الفن التشكيلي، استطاع الوأواء إبداعها عن طريق العلاقة بين ذاته الشاعرة المشاهدة والصورة القديمة – امرؤ القيس / أبو نواس – والقدرة الإدراكية والمشاعر والمعرفة والتأمل ، فاقترب مما يسميه الفنانون التشكيليون بـ"تحت النظر"[78] ، فكان هذا الإعجاب بزيادات الوأواء وقدرته الإبداعية التي تعكس بعدين متلازمين متتابعين في المرتبة والتشكيل ، فأما البعد الأول ، فهي العبقرية الشعرية التي تتخذ شكل النشاط التلقائي لملكتي الخيال والتوهم ، ويظهر هذا النشاط في التوازن والتوفيق بين الصفات المتضادة أو المتنافرة ، والمزج بين الصنعة والسليقة وإخضاع الفن للطبيعة والأسلوب للموضوع[79]، وهذا بدوره – البعد الثاني –جعل الشاعر أكثر عمقاً في الخيال واختيار صبغة ألواحه من استعارات وتشبيهات حية تحققت بها الطاقة الخيالية والوظيفة الجمالية ، فجاءت اللوحات المألوفة ، وكأننا نراها لأول مرة ، تحمل رؤية خيالية ، وسمت تشكلاته بالابتكار والقدرة على النفاذ إلى رموز التراث وأشكاله وإعادة تشكيلها برؤية تجلو أبعاد نفسه وأحاسيس ذاته واستجابتها للسياق النفسي والثقافي والاجتماعي والحضاري معاً .

ومن اللوحات التي تحمل فكرة التراث وابتكار الرؤية الخيالية ، كانت لوحة الليل ، التي تعد دليلاً قوياً على التفاعل الحميم بين الشاعر والطبيعة ، وتجلياً قوياً من تجليات الزمان في الشعر العربي ، بل أقواها وأكثرها تواردا بين شعرائه .

ولم يقف الوأواء عند حد وصف الليل وحسب ، وإنما كانت له رؤية ديناميكية جعلته يرى فيه كائناً حيّا[80]، له حياته الكاملة ، فولع بالطبيعة وراقته أحضانها والخلوة بنفسه بين فروع أغصانها[81]، التي منحته القدرة على التأمل ، ومحاولة كشف ما يختفي وراءها من عالم مراوغ مجهول ، وما يشكله من شعيرة تتسم بالغرابة ، بفعل القوة الحية للخيال الخلاق ، فالطبيعة نبع قوة الشاعر وإن كانت خذلته في مجال ما ولكنها ما تزال تمده بآخر[82] ، للخلاص من حالات التأزم النفسي وتجاوز الواقع والخلاص منه ، وخلق عالم خاص من صنعه ، وإقناع نفسه ، بل والآخرين ، بأن هذا العالم غير باطل ، وليس مجرد نتيجة لعوالم الوهم ، إيماناً منه بالقدرة على التغيير عن طريق هذا الخلق ، ورفع الأشياء من رتابة العادة المميتة إلى الوعي بالأبعاد التي لا تقاس ، والأعماق التي لا تدرك[83]، والتي جعلت من الليل عند الوأواء زمناً غير عادي ، يقطعه الشاعر أحياناً بالشرب وتغيب العقل ، في صورة من صور الهروب والقفز من زمن طبيعي إلى زمن لا يوجد إلا في خيال الشاعر ووعيه الشعري ، وهو ما دفعه إلى القول :

وليلٍ كَلَيْلِ الثَّاكلاتِ لَبِسْتُهُ مشارقُه لا تَهْتَدي للمَغاربِ
كَأَنَّ اخضِرارَ الجَوِّ صَرْحُ زَبَرْجَدٍ تَناثر فيهِ الدُّرُّ مِن جيدِ كاعبِ
كَأَنَّ خَفِيَّاتِ الكَواكبِ في الدُّجى بياضُ ولاءٍ لاحَ في قلبِ ناصِبِي
كَأَنَّ نجوم اللَّيل سِرْبٌ رَواتعٌ لَها البَدرُ راع في رياضِ السَحائبِ
كأَنَّ مُوشّى السُّحب في جَنَباتها صدورُ بُزاة أو ظهورُ الجَنَادِبِ
صبحتُ بِهِ والصبحُ قَدْ خَلَعَ الدُّجى عَلَى منكبيه طَيْلَسان الْغَيَاهِبِ[84]

يقدم الوأواء في هذه الأبيات موقفه من الليل ، وموقف الليل منه ، لأنه ليس ليلاً عادياً، يمارس الزمن فيه وظيفته العادية والخاصة التي تلعب دوراً مهماً في تشكيل الخطاب من ناحية وإنتاج النص من ناحية أخرى ، وعندها يصبح الحوار في اللوحة بين موضوع داخلها وخارجها ، وحوار من داخل اللوحة ذاتها ، وهو ما يؤثر فى بنى النص الناتج ، وعناصره الإبداعية ، كاعتماد التشبيه وسيلة للوصف والإيحاء فقال : (وليل كليل الثاكلات / كأنّ خفيّات الكواكب / كأن نجوم الليل / كأن موشي السحب)، ثم التركيب الاستعاري (لبسته / البدر راع / الصبح خلع الدجى) ، وكل هذا التجلي / التصوير الخيالي يركز على أن الصفة التي يبتغيها الوأواء ليست سواد الليل وعتمته وحسب ، وإنما هي شيء ينبع من خاصة مدركة لليل ، وهي قدرته على الوصول إلى أي مكان ، والحلول في أي موضع ، وهو محمل بالحزن والفقد ، واستحالة أن يصل الشاعر إلى أي مكان لا يناله ليل كهذا ، فيعجز عن الهرب منه[85] ، وتزداد حالة الشاعر من الخوف والقلق ، هذه النقطة الشعورية التي ركزت عليها هذه التراكيب البلاغية التصويرية ، وعمقت الشعور الأصلي بها ، وجعلت الشاعر يتقدم إلى هدفه بصورة غير مباشرة ،

ويترك القارئ يدرك الصورة وحقيقة طرحها ، الذي تفرزه كلمة " الثاكلات " التي تؤكد أن لوحة الليل نابعة من مشهد الفراق والفقد ، فهي كلمة تكثيفية تفسح المجال لاتساعية الدلالة ، اتساعية مذهلة لا تتقيد بمحددات معينة ، ولا تنفد إلا بنهاية خبرة المتلقي وخياله[86]، لأنه ليل طويل ، مظلل بالحزن وعلامات الفقد التي توحدت بالشاعر ، وأصبحت بمثابة الثوب " لبسته " فتعلو حالة التيه والقلق والضياع وعدم الاهتداء إلى جهة من المشرق والمغرب . فيمنح الليل بعداً جديداً ، بعداً في العمق وفي الكثافة[87]، وهو ما يصب في رؤية الشاعر وموقفه النفسي والفكري ، ومثول بعض العناصر الرمزية التي جاءت ، أو تم تشكيلها ، ووجدت في النص بوصفها دوال لغوية استعارية (اخضرار الجو ، سواد الليل ، ظهور الكواكب ، اللطم ، السّحب ، الصبح)يستحكم فيها الفضاء والحجم والمسافة واللون ، غير أن هذا لا يمنعها من دلالات قد تكون متطابقة وقد تكون متقاربة ، وهذا ما يجعل بإمكان نص غير شعري أن يعيد إنتاج الدلالة ذاتها التي تؤطرها القصيدة استهداء بتقنية التبادل الرمزي المعمول بها في كثير من الكتابات الشعرية[88] وقد أورد الشاعر هذه اللوحات الليلية كثيراً قائلاً :

وليلٍ مثـــلِ يـــومِ البَـــيْنِ طُـــولاً كـــأنَّ ظَلامَـــهُ لَـــوْنُ الصُّـــدودِ
بيـــاضُ هِلالِـــهِ فيـــهِ سَـــوادٌ كَإثْرِ اللَّطمِ في يَقَقِ الخُـــدودِ[89]

وقوله :

ولَيْلٍ مِثْـلِ يَـوْمِ البَـيْنِ طُـولا كَواكِبُـــهُ إذا أفْلَـــتْ تَعُـــودُ
يُـــدافِعُ نَوْمَهـــا فِيـــهِ انْتِبـــاهٌ فأعْيُنُهـــا مُفَتَّحَـــةٌ رُقُـــودُ[90]

وقوله :

ولَيْلٍ كَيَوْمِ البَيْنِ في مِثْلِ طُولِـــهِ كَبَسْطَةِ كَفِّي إذْ حَوتْ قائِمَ النَّصْلِ
كأنَّ المَنايا كُمَّـــنٌ فـــي لِحاظِـــهِ فَهُنَّ إلى قَبْضِ النُّفوسِ مِنَ الرُّسْلِ[91]

فالليل هنا ، وفي تشكله هذا لا يفسر بالإحالة على الترابطات والاقترانات الشرطية ، كم أنه ليس نسخاً لليل الحقيقي ، ومع هذا نستجيب لعالمه الخيالي ، كما نستجيب للحياة الواقعية ، ولذا فكل ليل يذكره الشاعر واقعيّ بالقدر الذي ينتمي به إلى بنية الشعور حين يتخيل أو يتذكر أو يتوهم (صورة الليل / الخيال ، والصورة / الذكرى ، والصورة / الوهم) مما يعني أننا لا نتلمس معياراً خارجياً ثابتاً ، وإنما نتفهمها جوانياً بضرب من المباطنة ، بحيث ننفي عنها كل ما من شأنه أن يظهر الشعور في وضع استقبال آلي ، وتصبح الصورة ذات كيان نفسي ، لا تنتمي إلى الشعور وحده ولا الموضوع وحده وإنما تنتمي إليهما جميعاً[92]انتماءً جعل الشاعر يَسم الليل بالازدواجية ، ويرى أن الناس في الواقع لهم ليل واحد ، و له هو ليلان ، يقول :

لِي وَالهَوى مَا بَيْنَ أجْنِحَةِ الكَرى لَـــيْلانِ نَوْمُهُمـــا عَلَـــيَّ مُحَـــرَّمُ
مَا اللَّيْلُ طَالَ عَلَيَّ دُونَ ذَوي الهَوى لكِن بَعُدْتَ فَكُلُّ دَهْـــرِي مُظْلِـــمُ
وَاهاً لأَيَّامِي الَّتَـــي فـــي ظِلِّهـــا ظَلَّتْ صُرُوفُ الدَّهْرِ فينَا تَحكُمُ[93]

وتعلو شعرية الوأواء ، ويقترب من الليل كثيراً ، وتعلو حالة التأمل والتخيل له ، فيرى أن أيّ ليلٍ يضل صباحه ويشتد سواده هو كالخطرة أو الفكرة التي يتيه فيها صاحبها ، محاولاً الاهتداء إليها ، غير أنها بعيدة المنال ، يقول :

فلرُبَّ ليْلٍ ضَـــلَّ عنـــهُ صَـــباحُهُ فكأنَّهُ بـــكِ خطـــرةُ المتفكِّـــرِ[94]

ويقول :

وليلٍ كَفِكْرِي في صُدودِ مُعَـــذِّبي وإلا كأنْفاسي عليهِ مـــنَ الوَجْـــدِ
وإلا كَعُمْـــرِ الهَجْـــرِ مِنْـــهُ فإنَّـــهُ إذا قِسْتَهُ بالوَصْفِ كانَ بلا حَدِّ[95]

والليل على هذا النحو يرمز إلى التيه والظلم الذي يحل بروح الإنسان ، عندما تجد نفسها وحيدة سُلبَت منها ما تستحقه من حياة كريمة تليق بشاعر وفنان ، لم يجد من مجتمعه وحياته وأحبته غير الصد والهجر وطول الظلام النفسي الذي لا حدّ له ، حتى أصاب الشاعر التشاؤم من هذا الليل الأسود الحزين ، فألبسه ثوباً أسطورياً في صورة الغراب ، قائلاً :

أطـــالَ ليـــلَ الصُّـــدودِ حتَّـــى يَئِسْـــتُ مِـــنْ غُـــرَّةِ الصَّـــباحِ
كأنَّـــــهُ إذْ دَجَـــــا غُـــــدافٌ قَدْ حَضَـــنَ الأَرْضَ بالجَنـــاحِ[96]

حيث يأخذ الخيال في تشكيله بعداً أسطورياً رمزياً ، لوجود هذا الغداف / الغراب ، الذي يعدّ عنصراً واحداً في تصميم خيالي مركب[97]، وفي هذا الرمز يقوم الشاعر " بتقنيته من تخوم المادة وتفصيلاتها ، لأنه يبدأ من الواقع ، ولكنه لا يرسم الواقع ، بل يرده إلى الذات ، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقتها الطبيعية ، لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعر"[98]، وكل هذا يجعلنا نقف على مجموعة من المعاني شكلت الخيال الشعري ، فأنتجت مجموعة من الدلالات التي تجعل من الليل – كما قلنا – ليلاً خاصاً ، ومنها : (الحيرة / عدم الاستقرار/ التيه / الضياع / التأمل الشارد/ ظهور الأفكار السوداء/ التشاؤم)، ثم يزيد الخيال على هذه الدلالات طبيعة الشاعر وحالته حين يتعرض لهذه المواقف، وطبيعة أنفاسه حين يشعر بهذه الحالات ، فترى أنفاسه تتسم في هذه اللوحة بـــ (التلاحق / السرعة / الحرارة / الضيق / القصر) ، لهذا يقرأ الشاعر الطبيعة بوصفها رمزاً لشيء خلفها أو فيها ، لا يدرك في العادة ، وأنها ومظاهرها وألوانها مليئة بالتأمل والخيال إن لم تكن رديفة للخيال نفسه[99]، الذي جمع بين الأفكار وطولها ، واللطم ، والفقد ، والموت ، وجعلها جميعاً تتكامل وتنتظم في لوحة الليل التي وإن وردها الشعراء قبل الوأواء، غير أنهم لم يروا الليل بلغة

النفس والتأمل ، والفناء فيه وفي حالاته الشعرية ، التي أصابها الابتكار في التأمل والتخييل عند شاعرنا، فجاء الليل بارتباط عكسي بين الطول النفساني لزمانه وبين امتلائه ؛ أي كلما كان الزمان مفروشاً بدا أقصر منه فارغاً ، لم يأت الليل على هذا النحو عند الشاعر وحسب ، وإنما جاء الليل بحالات مؤلمة ، يشكلها الفقد والضياع في كل أحواله – مليئاً أم فارغاً – وأصبحت المسألة مسألة طبيعة الزمن وأحداثه ، وإدراكه لا يتم إلا في تعقده وتركيبه ، فهو مهما يكن فقيرا ، إنما يطرح نفسه على الأقل من خلال تعارضه مع الحدود والتخوم[100]، وهو ما تشكل كثيراً عند الوأواء ، فليس لليل شكل ثابت أو زمان ثابت ، ومع هذا ثمة إلحاح في لوحاته على مشهد الموت والفقد والبكاء واللطم ، يقول :

وليلٍ طويــلٍ كــانَ لمَّــا قَرَنْتُــهُ ... برؤيةِ من أهوى قصيرَ الجوانبِ
كخفقةِ قلــبٍ أو كقُبْلَــةِ عاشــقٍ ... عَلَى حَذَرٍ أو رَدِّ طرْفِ المراقبِ
كواكِبُــه تبكــي عليــه كأنَّمــا ... ثَكِلْنَ الدُّجى أوْ دُقْنَ هجرَ الحبائبِ
يبرّحُ بي وَجدي إذا لاحَ كوكــبٌ ... كَأنَّ به وَجداً ببعضِ الكواكبِ[101]

تتشكل اللوحة في هذه الأبيات مجموعة ثنائيات ضدية ، هي سبب حركتها وتدافعها ، لتنسج نسيجاًخاصاً ، بين ظلام الليل وإضاءته ، وحركة الضوء والظلمة ، وتختفي تحت هذه التفاعلية الخيالية جدلية نفسية عميقة تشكل طول الليل وقصره ، وفراغه وامتلاءه ، وفي هذا التجسيد للرؤيا الخيالية الشعرية ترى الليل سريع الزوال في حضرة المحبوب فتراه مثل (خفقة قلب / قبلة عاشق / رد طرف المراقب)، وتمثل هذه المركبات عنصراً حيوياً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية ، والتشكيل الخيالي للدلالة ، ويستدعي كل مركب دلالات شعرية جديدة تجعل منه لوحة مستقلة ، فخفقة القلب تستدعي معاني الخوف / الفزع / الخشية / الرهبة / القلق / العشق ، وهي حالات تتصل بالمركب الثاني قُبلة العاشق التي تفرز الدلالات الآتية :(الحرارة / الحرمان / شدة الحب / الصدق / الحذر) وكأن السبب الرئيس في وجود المركب الأول والثاني هو المركب الثالث " رد طرف المراقب" الذي يشي بـــ(السرعة / السرية / التعقب / الاستقصاء) وقد قصد الشاعر بهذا إلى ما يسمى " وظيفة التوصيل الدلالية"[102]؛أي انعكاس ما يشعر به من بكاء وحزن على الطبيعة من حوله ، التي تكون في أجلى صورها في العلاقات الإنسانية ، حيث تبدو صورة الأشياء من صورة البشر وبلاغتها من بلاغتهم ، وخصب السموات والأرض الواسعة والمياه الجارية ، ما هي إلا تعبير عن علاقات تشعر بها قلوبنا وتضمها ، في شكل يمتاح معيناً تعلو فيه لغة الفقد والموت والقلق[103]، وتطارده يد البين في كل حالة ورؤية ، حتى أضحت ركناً أساسياً من التجربة وتشكيل الخيال ، فقال :

وَلَيسَ مَوتي عَجيبــاً بَعْــدَ بيــنِكُمُ وإنَّما في حياتي بَعدكم عَجَبُ[104]

وقوله :

مَيْــتٌ يُــرى حَيّــاً ولكِنَّــهُ تُرْبَتُــهُ مــا بــين أثوابــهِ[105]

وقوله :

مَنْ كَانَ مِثْلي فَــالْمَوْتُ راحَتُــهُ وَالمَوْتُ وَاللهِ دُونَ ما أجِــدُ[106]

وقوله :

هُمْ يَحْسُدُوني عَلَى مَوْتِي فَوا أسَفِي حَتَّى عَلَى المَوْتِ لا أخْلُو مِنَ الحَسَدِ[107]

ومثل هذا التصور قد يظهر في شعر أي شاعر عشق وفقد أحبته ، غير أنها أصبحت رؤية عند الوأواء ، ينطلق منها ليعود إليها ، فتصل بنا إلى رغباته وشفائه مما يجد ثم فنائه فناءً ، يكون هو الوصل الشافي بين ما انقطع في الدنيا وانفصل ، ويمنحه شكلاً محدوداً في خياله الشعري ، ليعكس رغبته في "الماوراء"[108] والخروج من القيود التي تكبل تشوفه للحرية ، ومنها قيد الجسد الإنساني ، والخروج من حدود الذات والامتزاج بالعالم لينتقل المرء من حدود جسمه إلى أن يصير جزءاً من شيء أعظم دون أن يعتزل الشاعر الواقع ويتعامل معه تعاملاً جديداً[109]من خلال الإبداع الفني ، ويبدأ الموت بالتحول إلى مقولة جمالية لتأسيس الذات الشعرية وتحويلها ، بوصفها وجوداً للموت ، إلى خطاب وحوار يبدأ من الموت نفسه ، ولكنه لا ينتهي أبداً ، لأنه سيحيى فيه – الموت – وفي مطلقيته وحضوره الكلي[110].

فَبَحْث الوأواء عن الكمال والانسجام دفعه إلى الخلق وتشكيل نسق فني يعي ذات الشاعر ، ويتغلب على عزلته ، وفي هذا السبيل شكّل الشاعر تنوعات عالية في البناء الخيالي ، الذي يتسم بالتطور والابتكار الذي لم تجر عليه العادة الشعرية قبله – إلا قليلا – فقد جرت العادة عند معظم الشعراء ممن سبقوه أن يجعلوا مفردات الطبيعة (النجوم والهلال والبدر والقمر ...إلخ) جزءاً من مركب تشبيهي أو استعاري ، وتشكيل صورة شعرية من خلال معطياتها ، أو وصف حالة ، خاصة عند الشعراء الذين عرفوا بوصف الطبيعة[111] وبالرغم من أن الوأواء استند إلى ما أوردوه من لوحات ، فإن له بصمات خاصة ترجع لشاعريته وما تميز به عصره من زيادة كبيرة في الشعر التصويري ، حيث وضعت في أيدي الشعراء ريشة الرسام المصور ، بدلاً من القلم ، " وجرى الشعراء وراء ما هو غير مألوف من المعاني الجديدة فاستيقظت جميع حواسهم وتنبهت تنبهاً كبيراً لتستخرج أعمق ما في باطن الأشياء من أسرار ، وليكشف عن أغرب خصائصها . وأول ما نلاحظه أن الشعر لم يكن له بد من أن يقوم مقام الفن التصويري ، فالكثير مما يعبر عنه الشعر ما هو إلا تصوير ورسم لما تجيش به نفس الشاعر ويضطر إلى

إبرازه في صورة من الألفاظ ، قد قويت في الشعراء رغبة عظيمة للنظر بأعينهم ، وقامت في نفوسهم حاجة إلى النظر في الأشياء نظرة فنية ، وإلى الإبانة عنها إبانة توضحها لهم ، وهذا ما لم يعرفه العرب الأولون"[112].

وهذا النص يكشف عن اتساع الطاقة الخيالية عند الشعراء الذين أصبحوا فنانين تشكيليين يعتمدون على نقل المعنى بالصورة والرؤية الخيالية ، وهو ما يتجلى في قول الوأواء :

والبـــدرُ أوَّلَ مـــا بـــدا مُتَلَثِّمـــاً يُبْدي الضِّياءَ لَنـــا بخَـــدٍّ مُسْـــفِرِ
فكأنَّما هُـــوَ خُـــوذَةٌ مِـــنْ فِضَّـــةٍ قدْ رُكِّبَتْ في هامَةٍ من عَنْبَرِ[113]

وهذا القول ينظر الوأواء فيه إلى لوحة ابن المعتز في قوله :

أهـــلاً بِفِطـــرٍ قـــد أنـــالَ هِلالُـــهُ فالآنَ فَاِغدُ إِلـــى المُـــدامِ وَبَكِّـــرِ
وَاِنظُر إِليهِ كَزَورَقٍ مِـــن فِضَّـــةٍ قَد أَثقَلَتهُ حُمولَةٌ مِن عَنبَـــرِ[114]

فالشاعران يصفان هلال الشهر القمري في بدايته ، غير أن الوأواء بدا أكثر خيالاً وشعرية في البيت الأول حين جعل البدر يبدو وكأنه رجل متلثم ، لا يُظهر منه إلا جزءاً هو خده الذي بدا منه النور والضياء . ثم تبع الوأواء ابن المعتز في مادة التشكيل الخيالي " الفضة + العنبر " غير أنهما اختلفا في طريقة التشكيل وهيئته والنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك[115]، فصوره الوأواء بخوذة – وهي ما يلبس في الرأس للوقاية – تتلألأ وتلمع لمعان الفضة النقية بما يشبه الضوء ، ثم ركبت هذه الخوذة على رقبة / هامة من عنبر ، وصوره ابن المعتز بزورق يحمل حمولته من عنبر ، فجمع الخيال بين المتناقضات ثم جمع بينهما في بوتقة واحدة ، تشكلت كما تشكل قوله :

كـــأنَّ الهـــلالَ وَقَـــدْ أَسْـــرَعَتْ يَـــدُ البَـــيْنِ فـــي فَـــرْطِ إِنفـــادِهِ
وَحَقَّـــتْ بـــهِ طالِعـــاتُ النُّجـــومِ عَلِيـــلٌ لَقـــيَ بَـــينَ عُـــوَّادِهِ
خَفِيٌّ عَنِ اللَّحْـــظِ عِنْـــدَ العِيـــانِ كَصَـــبٍّ نـــأى خَـــوْفَ حُسَّـــادِهِ
كـــأنَّ السّـــقام لـــه عـــاشقٌ فقد سار قُرْبـــاً بإبعـــادِهِ[116]

وتبدو الطاقة الفنية في هذه اللوحة عالية وذات دلالات عميقة لأنها خلق الخيال الشعري ، الذي تتعدد مستوياته الفنية فيها ، ومنها المستوى النفسي ، حيث يبدو ثمة تفاعل حيّ يجري في بنية هذه اللوحة ، بين عنصريها ، تفاعلاً يجلو دافعاً أساسيّاً مكونا في اختيار المشبه به وأبعاده المكانية وتفاصيله ، ويصعب إظهار هذا التفاعل إذا لم تدرس اللوحة من حيث هي خلق فردي ذاتي للخيال الشعري عند الوأواء بكونه الإنساني المميز[117]، الذي لم يُعْرَف بمكانته العالية بين رجال البلاط

أو حاشيته ، وإنما عُرف بحرفته التي تُعد من أقل الحرف الاجتماعية ، ولذا تكسوه العلة ، ومرض النهاية ، كأنه هلال آخر الشهر ، وأسرعت يد البين به ، فأصبح خفيّاً عن العيان لا يراه أحد ، استلهم الشاعرفي تراكيبه اللفظية وأبعاده المكانية اللوحة والصورة حتى صارت الأبيات صورة ناطقة أو رسم ناطق استوحى عناصر الطبيعة ومشاهدها ، كما يستوحي الرسام والمصور والمثال قصيدة شاعر من الشعراء ، فرسم وصور وخطط وجسم ما كان الشاعر قد تخيله ، وصوره بالكلمة والوزن والإيقاع ، لأنها الصلة بين الشعراء والفنون التصويرية وتأثيرهما المتبادل الذي يقدر عمره بآلاف السنين في تاريخ الأدب والفن[118] وعلى هذا تشكلت الرؤية الخيالية بناءً على العالم النفسي الذي يحياه ، فبدت الكثافة البلاغية سمة أساسية في الأبيات – تشبيه / استعارة – تسم الوجه البلاغي في خطاب الشاعر ، وهذا يعني تجاوز فرضية الانزياح ، انطلاقاً من اعتبار الكثافة البلاغة إسقاطاً معرفياً وتداولياً تنتجه مقصديّات المتخاطبين ضمن شروط اجتماعية معينة[119]، لا نجد فيها غرابة عند الحديث عن سواد الليل ونجومه وأهلته ، ثم يكون الإسقاط المعرفي بما يتفق مع هذه الشروط ، ولكن تكتنفه سحرية خيالية تشكل سؤالاً مؤداه: كيف تبدو الأشياء الطبيعية غير طبيعية ؟ وعندها تتراءى قدرة الشاعر الخلاقة على تقطير المعنى الخيالي المركب في كلمات إعجازية تشهد المشهد الذي تخيله الشاعر ، وتجعل المتلقي "لا ينسبه إلى سوء التأمل أو إلى فساد التخيل"[120]، وإنما يكشف الدلالات الشعرية التي تفرزها بعض كلمات الأبيات ، وبعض التراكيب التي لا تقرر أن (ب) يشبه (ح) في سياق مجرد ، وإنما لتخلق جواً ينسرب فيه تيار داخلي مضيء ، جذوره في الاستجابة الإنسانية للعالم[121] ، ومن هذه الكلمات: كلمتا عليل وصب ، فتفرز الأولى دلالات الضعف / الحزن / السواد / كثرة العوّاد / الوداع / الفقد ، وتفرز الثانية البكاء / الترقب / الحزن / السهر / المـــواساة / كثرة الفكر وطول التأمل ، وكلها دلالات تتوحد في طاقة خيالية ، لتجعل المشهد الشعري يمتلك حياة مستقلة من التصور الخيالي الذي يولـــد في رحاب النهاية – الموت – الوداع والعذاب ، وتبدل الوجود من النور والمسرة إلى العتمة والحزن في تجربة يتوقع الشاعر منا أن نفترضها حقيقية وأن نتعاطف معها بمشاعرنا الإنسانية[122]، ويصبح موضوع الصورة ذا رسالة شعرية أو أدبية ، يحمل الشعر فيها نداءً مُوَجّهاً إلى حواس المتلقي من عين مبصرة وأذن سامعة وإدراك حقيقي للتجربة ، لما في الخيال الشعري من بصيرة خاصة في تعمق طبيعة الأشياء ووسيلة مؤكدة في النفاذ إلى جوهرها[123]، ولهذا أورد الوأواء هذا الإنتاج كثيراً فقال :

كـــأنَّ الهـــلالَ إذا مـــا بَـــدَا وَأَيْـــدي المِحـــاق بـــهِ تَمْحَـــقُ
عَلِيـــلٌ عَلَـــى فرْشِـــهِ مُـــدْنَفٌ وكـــلُّ النُّجُـــومِ بـــهِ تُحْـــدِقُ
فَهَـــذاكَ يَثْلِـــفُ مِـــنْ عِلَّـــةٍ وَهاتِيكَ وَجْـــداً بِـــهِ تَخْفُـــقُ[124]

وتكرار هذه الرؤية الخيالية مؤداها عقد الصلة بين الشعر والفنون التشكيلية ، ومحاولة لعقد زواج شرعي بينهما ، مما سيرفع المحنة عن حاسة السمع التي لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص الشعري وأبعاده ويحول القصيدة من دلالتها الزمنية لتصبح زمناً ومكاناً في الوقت نفسه[125] ، وساعتها ربما تدفع الطبيعة بالإنسان أن يفيق أو يستمتع بجمالها الذي صنعته يداه ، وامتلك في رؤيته مشاعر إنسانية أقوى من مشاعر الإنسان نفسه[126]، ومن الطبيعي أن يكون لكل المعاني السابقة من الفقد والألم وحديث الموت مظهرٌ حسيّ ينم عنها ، وكان ذلك حقا، حين تجلى في إبداع لوحة الدموع ، التي تعد " علامة الأسى الحقيقي ، وأن هذا الأسى أمر ينبغي أن يعبّر عنه الجانب الكسير في الإنسان ، والحنين إلى عالمٍ سماويّ ، فالحزن والحنين من بين القوى التي تحطم الحدود الداخلية في الشاعر وتطلق قوى الإبداع"[127]الشعري ، فيقول :

حَقِيـــقٌ لِعَيْنَـــيَّ أنْ تَـــدْمَعا لِحَـــرِّ الفِـــراقِ وأنْ تَجْزَعـــا
وَأَلْطِـــمُ خَـــدَّيَّ حُزْنـــاً عَلَيْـــهِ وأبْكي عَلَـــى الإلْـــفِ إذْ وَدَّعـــا
رَمَاني الزَّمـــانُ بسَـــهْمِ الفِـــراقِ فَشَتَّتَ شَمْلي وَلَـــمْ يَجْمَعـــا[128]

وأن هذه الدموع ليست لمعاني الأسى والفقد التي رأيناه وحسب وإنما لعيشه وحيداً مهجوراً غريباً في غربةٍ دائمة ، دمعها كثير ، يقول :

كُـــلُّ دَمْـــعٍ فِيـــالتَّكَلُّفِ يجـــري غيرَ دَمْعِ الغَريـــبِ وَالمَهْجـــورِ
وَرَدَّ البينُ دَمْعَ عينـــي فأضْـــحى كَعَقيـــقٍ أذيـــبَ فـــي بَلُّـــورِ

وبكى خيفَةَ عليهِ مِنَ الوَجْدِ بدمعِ الأحْزانِ طَرْفُ السُّرورِ[129]

وتتحول الدموع بكثرتها إلى مداد / حبر يكتب به الشاعر سطوراً على خده ، يقول:

جَعَلَتْ تشتكي الفِراقَ وفي أجْـــ فانِهـــا عِقْـــدُ لؤلـــؤٍ منثـــورِ
وكأنَّ الكُحلَ السَّحيقَ مَعَ الدَّمْـــ ـــعِ عَلَى خَدِّها بَقايا سُـــطُورِ[130]

ووسط هذه الدموع المنهمرة تتجلى الطبيعة بمفرداتها التي تتشكل بفعل قوة الخيال الخلاق ، وطاقاته الإبداعية ، والجمع بين ما لا يجمعه الواقع الطبيعي ، وتكون لوحات مشرقة مزدهرة ، ومنها :(ورد البين / دمع عيني كعقيق / دمع عيني درّ منثور / رياض الحسن / غدير / رحى تدور / عقد لؤلؤ/ الكحل / سطور

) وتصبح هذه المفردات صورة لما يشعر به الشاعر ، وما اتحاده بها إلا اتحاد موازٍ فنيٍّ لاتحاده بالواقع ، الذي يجد نفسه أحد ضحاياه ، وعندئذٍ قد تعرّت الطبيعة عن جمالها وارتدت ثوباً كئيباً من المشاعر الحزينة التي تملأ نفس الشاعر[131]وذاته التي تحرك الصورة في الطبيعة ، فتتجاوب الطبيعة معه ، حتى "تتحد في نفسه الحقيقة بالخيال ، وتختلط مشاعره بالأشياء فتنطق بلسانه وينطق بلسانها"[132]، وتنمو الرؤية الخيالية وتزكو فتشكل أهم ما يميز الوأواء وهو التفافه حول ذاته ونفسه ، وكان عيشه الصعب دافعاً إلى تحكيم العاطفة والتعبير عن ذاته وانفعالاته الحزينة ، فاستعاض في هذه اللوحات بالتعبير بالصورة البصرية عن مبدأ التعبير بالصورة اللفظية ، وإن كانت التراكيب اللفظية قد اتسقت لهذا الخلق الفني ، وأصبحت اللوحة عنده – كما نرى – لوحة تشارك فيها كل الحواس باللون والصوت والعطر والحركة ، غير أن الانزياح بين الشيء والصورة يفصل بينهما ، لأن الصورة رمز لا يمكن أن يتوحد مع الشيء ، وهي في الوقت نفسه شيء غير واقعي يرفض أن يكون مادة ، ولكن تُجَسَّد ؛ أي تمنح أدمة لا أن تمنح جسماً ، وتتيح رؤية شيء غائب في علاقة انزياح لا يمكن اختراقها مع ما تُعَيِّنه – المرئي واللامرئي – وتلك أشياء تحتاج إلى صلة توطّد العلاقة بينها ، وليست تلك الصلة سوى النظر[133] والتأمل والتخيل ، وهي مسوغات وجود النص ودلالاته الشعرية .

وهنا يقف البحث والباحث متسائلين عن أثر حرفة الشاعر في هذه الرؤية الخيالية ؟ وهل هناك أثر بالفعل أم ليس لحرفة الشاعر أمر يذكر ؟

وفي هذا الصدد نجد أن الوأواء لم يكن بدعاً من شعراء الحرف الذين اضطرتهم ظروف مجتمعهم والبحث عن لقمة عيشهم إلى العمل بحرفة ما ، كالجزارة والخياطة والكحل ، وكان الوأواء يعمل منادياً في دار البطيخ بدمشق ينادي على الفواكه ويصيح يومه ليبيعها ، ويسعى بها رائحاً وغادياً ويتغنى عليها[134]، وكان كغيره من الشعراء الذين عاشوا وهم على صلة حسنة بحرفهم – الجزار / الخياط / الحداد / الرّقاء / الخباز / الكحّال– ولم يبتعدوا في الوقت نفسه عن موكب الجماهير ، ثم هم بعد ذلك قد تعمقوا الفصحى وأخذوا بأساليبها ، بوصفها الوسيلة الحية التي يمكن أن تربط الخيال بالحرفة[135]. وقد اعتاد شعراء الحرف ، التغني بحرفتهم وذكرها غير مرة في قصائدهم للتعريف بحرفتهم ، أو إظهار المفارقة الاجتماعية بين الشعرية حيث التجلي الرومانسي وبين الحرفة والعمل الكادح وما من شأنه التناقض مع الشاعر وذاته الشاعرة ، ومن ذلك قول الكحّال[136] :

يا سائلي عنْ حرفتي في الــورى ... وَثروتـــي فـــيهم وإفلاســـي
مـــا حـــالُ مَـــنْ درهَـــم إنفاقـــه ... يأخـــذهُ مـــن أعُـــين النّـــاس

ويأتي الجزار[137] ويرى في مهنته شيئاً يغنيه عن سؤال اللئام ، فيقول :

لا تلمني يا سيدي شـــرف الديـــــ ن إذا مـــا رأيتنـــي قصـــابا
كيف لا أشكر الجزارة ما عشـــــ ت زمانـــاً وأهجـــر الآدابـــا
فبهـــا كانـــت الكـــلاب ترجيـــــ ني وبالشعر صرت أرجو الكلابا

ولا نغلو إذا قلنا إن أثر الحرف في الآداب لا يأتي إلا بعد ممارستها حيناً من الدهر ، وعندها يتطور إحساس الشاعر المميز بها ، ويصبح قادراً على تشكيلها الشعري وإبداعها في خيال أدبي يتصل بواقع يعايشه وحرفة يمارسها . غير أن الوأواء لم يكن كهؤلاء ، فلم يعترف بمهنته ، ويبدو من رؤيته الخيالية وموقفه من الطبيعة وتشكيلها الشعري ، أنه لم يكن راضياً مرضياً عن عمله ومهنته ، ولم تكن تستهويه أدوات صناعته أو يجد فيها المجال الخصيب لشاعريته المتفتحة تطوف بها أو تستخرج منها كثيراً من الصور الأخاذة التي يحاول إبرازها ، ومن المعروف أن حرفة الوأواء ، والتغني بالسلع في الشوارع والأسواق تحتاج إلى جهد عضلي قاسٍ ، وصوتيّ أقسى ، وحضور طاقته الذهنية وإعمال عقله .

وبالرغم من حرص الشاعر على عدم ذكر حرفته ، فإن أثر هذه الحرفة كان واضحاً في تشكيل الخيال وإنتاج الدلالة ، ولغة الشاعر وتراكيبه وألفاظه ، في مجموعة من الأنساق الشعرية التي تشكلت في هيئتين : – الهيئة الأولى : صريحة (اللوحة المرئية) يصف فيها الشاعر البطيخ وصفاً ، أشاد به القدماء وجعلوه من لطائف بلدهم ، حيث يقول الوأواء :

وَذَاتِ ريـــــقٍ إنْ تَرَشَّـــــقتَهُ وَجَدْتَـــهُ أحْلـــى مِـــنَ المَـــنِّ
إذا بَـــدَتْ فِـــي كَـــفِّ جَلابِهـــا رَأيْتَهَـــا فـــي غَايَـــةِ الحُسْـــنِ
كَسَـــلَّةٍ خَضْـــرَاءَ مَخْتُومَـــةٍ عَلَى الفُصُوص الحُمْرِ فِي القُطْنِ[138]

- الهيئة الثانية : هيئة غير مباشرة ، (اللامرئي) وتساوي المسكوت عنه في الكلام ، وتتشكل في نسقين :1– النسق الأول: إشارته إلى ضيق رزقه ، وكيف أنه كان يحسد الناس على أرزاقهم ، وينعي حظه التي تميز بالقلة في الرزق ،والبعد عن أحبته ، وأنه لو كان قريباً منهم ما حسد أحداً على رزقه

لَوْ كانَ رِزْقي مِنْ لَدُنْ عِنَاقِهِ مَا كُنْتُ أَحْسُدُكُمْ عَلَى الأَرْزاقِ[139]

ثم أشار إلى تعبه في رزقه واستجدائه اللئام ، يقول :

وَالأَقْقُ أَحْلَكُ مِنْ خَواطِرِ كَاسِبٍ بالشعر يَسْتَجْدِي اللِّئَامَ وَيَرْتَجِي[140]

2 –النسق الثاني : مجموعة من التيمات الشعرية: التشكيل الزماني / واللوني / والأسلوبي ، وسلوكيات السوق ولغة الحياة اليومية / وبنية شعره.

أمَّا **التشكيل الزماني** ، فلا تخلو قصيدة أو مقطعة إلا ويذكر زمان القول والحدث ، ويركز كثيراً على وقت غروب الشمس وشروقها ، والليل حتى مطلع

الفجر ، ويركز على الضدية الزمانية واللونية في هذه الأزمنة ، يقول:

حَتَّى تبدَّى الصبحُ من حِجابِ يضحكُ والظلماءُ في انتِحابِ[141]

وأحياناً يجعل من الظلماء قيوداً تكبل الفجر وتحاول منعه ، يقول :

كَمْ بِتُّ أَرْجُمُ أعضائِي بِجَمْرِ غَضاً وَالفَجْرُ في صَفَدِ الظَّلْماءِ مَصْفُودُ[142]

وهذا التشكيل الخيالي لهذين الضدين تكمن فاعليته في النظر إلى المستوى النفسي النابع من الأثر الخارجي لهما ، ولذا لا يركز خيال الشاعر على إيجابيات هذه الأزمنة ، بل على الترابطات السلبية والإيجابية معا ، وقد يكون الطابع العام للصورة هو أنها تفصل بين هذين النمطين وحسب ، ولكن ثمة خيال تصويري يوحد بين النمطين وتستغل التفاعل بينهما عبر ما يمكن أن يسمى بـــ "فاعلية التضاد " التي تتحول الصور عبرها إلى عالم فريد من الكثافة والغموض[143]، والشاعر يكرر هذا الوقت ويتعمق في وصف مفرداته وحالاته ، لاتصال هذا الوقت بشكلٍ أو بآخر ، بإعداد المنتج للبيع وطرحه في سوقه طازجاً ، يقطر منه نداه ، الذي تردد في شعره كثيراً ، بوصفه علامة على الطزاجة ، والجودة والنضارة ، يقول :

ورَوضَةٍ راضَها النَّــدى فَغَــدَتْ لَها مِــنَ الزَّهْــرِ أَنْجُــمٌ زُهْــرُ

تَنْشُــرُ فيهــا يَــدُ الرَّبيــعِ لنَــا ثوباً مِنَ الوَشْيِ حاكَهُ القَطْرُ[144]

ويقول أيضاً :

فِيهــا عُيُــونٌ كُحِّــلٌ مَبْهُوتَــةٌ كُحِلَتْ بِدَمْعِ الطَّلِّ إِذْ لَــمْ تُكْحَــلِ

وَبِها خُدُودٌ أُخْجِلَــتْ فَتَعَصْــفَرَتْ وَبِها ثُغُــورٌ ضُــحِّكٌ لا تَــأْتَلِي

صُفْرٌ وَحُمْرٌ كَالمَدَاهِنِ أُودِعَــتْ دَمْعَ النَّدى فَحَمَلْنَ أَحْسَنَ مَحْمَلِ[145]

وغيرها من المفردات التي يأمل معها وبها الشاعرأن يرى فجراً جديداً قد يغير من حاله ويعطيه مكانته ، بيد أن الليل يطول حزيناً ،ويظل الصباح بعيداً غريباً.

وقد كان لذلك أثره في **التشكيل اللوني** ، خاصة إذا أدركنا دور الليل والفجر والشمس في تشكيل معرفة الإنسان بالألوان ؛ إذ أقام الإنسان الأول تعرفه الثلاثي للألوان على إحساساته بالليل والفجر والشمس[146]؛ أي الأسود والأحمر ، وهي من أكثر الألوان دوراناً على الإطلاق في شعر شاعرنا ، ويتحول اللون تبعاً لهذا إلى مكون موضوعي من مكونات ما يعرف بالصورة الشعرية مثلما أنه مكون للوحة المرسومة بموضوعيتها ، وأن توزيع هذه الألوان تحت مظلة الليل والنهار / الظلمة والضوء / الظل والنور ، يمنح لوحة الشاعر أبعاداً متناسقة ومتناغمة ، فتأثير الظل والضوء يكسب اللوحة شيئاً من الحياة ويساعد على تحديد المسافة بين الأشياء ، وإظهار هيئة الجسم وشكله في تدرج طبيعي من السواد إلى البياض ، وكمية تدرج اللون من القاتم إلى الفاتح[147] ، فاللون لون شعري أو هو لون تصويري لا يوجد إلا في الوعي الشعري ، الذي يشكل للون معنىً ويؤسسه فيه ،

وإن انطلق من التشكل اللوني الموضوعي الخارجي ، غير أنه يعيد تشكيله ويمنحه دلالة جديدة تشكل الماهية الشعرية والمعنوية والجمالية للون ، وأن التعمق في هذه الماهيات سيؤدي حتماً إلى الكشف عن رؤية الوعي الشعري الجمالية للألوان وطريقته في جعلها مجالاً حيوياً لتأسيس المعنى وتشكيله جمالياً[148] .

ومن أكثر الألوان حضوراً في شعر الوأواء كان اللون الأحمر ومفرداته ومشتقاته – فهو من نواصع الألوان التي عمدت العرب إليها فأكدتها[149]– والنباتات والفواكه التي تنسب في لونها إلى اللون الأحمر ، كالورد والتفاح وحمرة النار وحمرة الشمس وحمرة الخد وحمرة الدم ... الخ ، وكلها حالات لونية حين تختلط بالخيال تصبح ألواناً شعرية ، فالإحساس باللون والرؤية والعاطفة هو ما يمنح كل هذا سحرها الشعري ، فالخيال لا يتوقف حتي يبتلع كل شيء حوله ويعيد تشكيله في اتصال بالتجربة[150]، التي تنتج الدلالة والمعنى بألوانه ، التي قد نلقاها متفرقة في شعر الشاعر أو مجموعة ، كما في قوله :

متبسِّمٌ عن لؤلؤٍ رَطبٍ حكى ... بَرَداً تساقطَ منْ عُقُودِ سَماءِ
تُغني عنِ التُّفاحِ حُمرةُ خَدِّهِ ... وَتَنُوبُ ريقتهُ عنِ الصَّهباءِ
ويُديرُ عيْناً في حَديقَةِ نَرْجِسٍ ... كَسَوادِ يأسٍ في بياضِ رجاءِ
فَامْزُجْ بمائِكَ خَمْرَ كأسِكَ واسقِني ... فلقَدْ مَزَجتُ مَدامِعي بدمائِي
وكأنَّ مِخنَقَةً عليها جَوهَرٌ ... ما بَيْنَ نارٍ رُكِّبَتْ وَهَواءِ
وَيَظَلُّ صبَّاغُ المِزاجِ محكَّماً ... في نَقْضِ حُمرتها بأيدي الماءِ[151]

تتحرك هذه الأبيات بألوانها وتعدد مشتقات اللون الأحمر والأسود والأبيض لا لتوضيح معنى وحسب ، وإنما تتحرك بفعل الخلق الخيالي لإنتاج بنية من الدلالة الشعرية ، التي يقوم الخيال فيها بربط اللون بالذات الشاعرة ربطاً يؤدي إلى أن يكتسب اللون دلالات معينة ، ربما لا تكون له أصلاً (سواد يأس / بياض رجاء / نقض حمرتها) بحكم العلاقة التشكيلية التي تنشأ بين العناصر والصفات وتسرب الدلالات بعضها في بعض[152] في إطار لا يقل فيه استعمال اللون في الشعر أهمية عن استعماله في اللوحة ، فتنشأ صلات جديدة تقترب من حقل المعنى الشعري كما تقترب من حقل المعنى الخارجي ، وكلها قريب من قريب ، على حد قول الوأواء نفسه ، وهو يصف فعل الشمس فيه ، وفي الثوب ، في حوارٍ شعري ، يقول :

أتاني في قميص اللاذ يسعى ... عدو لي يلقب بالحبيب
وقد عبث الشراب بمقلتيه ... فصير خده كسنا اللهيب
فقلت له بما استحسنت هذا ... لقد أقبلت في زي عجيب
أحمرة وجنتيك كستك هذا ... أم أنت صبغته بدم القلوب
فقال الراح أهدت لي قميصا فثوبي ... كلون الشمس في شفق المغيب
والمدام ولون خدي ... قريب من قريب[153]

ففي هذا الشاهد وغيره يشكل خيال الشاعر اللون الأحمر من زاويتين :
الأولى:التفاح وحمرة الخد وحمرة الخمر/ والثانية حمرة الماء والنار وشمس المغيب.
فتتصل الأولى بجانب من وظيفته ، وهي نضج المنتج وطزاجته بلونه الذي يستثير الحواس بالبهجة والانشراح ، ويثير الدفء[154]في نفس بائعه ، والطمأنينة بأن سوق سلعته لن يبور ؛ إضافة إلى ما يملكه اللون الأحمر من طاقة ذات تأثير قوي في نمو النباتات بصورة أفضل[155]،وهذا يدل على نضج النبات فيصبح اللون الأحمر لون الثمار والأشجار ، ولذا يبدو اللون الأحمر أكثر الألوان إغراء في الطعام[156]،خاصة الطعام الذي اشتهر الوأواء ببيعه والنداء عليه في الأسواق ، كالبطيخ ، الذي وصفه بـــ " الفصوص الحمر في القطن ". وتتصل الثانية بعلاقة اللون ودلالاته بحالة الشاعر وموقفه من حرفته ، وضيقه ذرعاً بها ، حتى سيطر عليه حدس الموت ويقينه ، وإيثاره إياه على الحياة ، التي أصبح فيها ميتاً حيّاً ، وإيماناً منه – ربما – وكما تذكر المعتقدات القديمة – أن اللون الأحمر يمنح الحياة للجسد الفاني ، ولذا كان الإنسان القديم يدهن عظام موتاه باللون الأحمر[157] ، وهنا تتشكل رمزية النار والدماء كعادة الإنسان الأول ، الذي ربط الألوان بالعالم المرئي من حوله ، كما رمز بها إلى قوى خفية يشعر بها ولا يراها أو يعرف كنهها ، كذلك عزت الألوان عادات الشعوب وتقاليدها حتى صارت جزءاً من تراثها ، واستخدامها الإنسان القديم والحديث في طقوسه الدينية وفي عباداته[158]، التي تكونت قديماً من اللون والصوت والحركة ، وأصبح اللون رامزاً أساسياً للغة المجازية التي بدأ تكونها على أنها حقيقة ، ثم انصبت كل هذه المعالم التاريخية والجذور الأسطورية في اللوحة الشعرية – عن قصد أو دون قصد – فتجلى سر اللون وظلاله البعيدة ، وكانت الطبيعة هي المساعد الأول في تكوين اللوحات الدالة التي يمثل اللون عنصرها الأساسي ، ولهذا تكون محصلة الزاوية الأولى والثانية تكمن في أن دلالة اللون الأحمر هي الحيوية والنضج والقوة في النمو والامتلاء بالحياة والريادة والجهد الخلاق في الخيال ، ويساند بقية الألوان فيما تحمله من دلالات ، خاصة الأسود ، الذي يسانده في التشاؤم لكثرة ربطه بالحقد والدماء والنار التي هي مادة الشيطان[159].

وعليه ، فإن لتردد اللون الأحمر بهاتين الزاويتين أثره في الكشف عن طبيعة شخصية الوأواء – إضافة إلى ما شكله من أخيلة وأنتج من معنى – وكيف أنه كان إنساناً شاعراً صاحب مزاج قوي ، حاد ، يتسم بالضغينة لهذه الحياة ، وأنه متشبع بالعاطفة التي جعلت كل شهواته في حالة نشطة ، وطموح ينتظر تحققه مع نهايات كل ليلٍ وطلوع كل فجر، فاللون المتخيل ينكشف ويظهر ويقدم نفسه في ظهوره على نحوٍ يجعلني إذ أراه ، قادراً على إصدار أحكام تتعلق بالمظاهر

المجردة التي تكونه وبالسبل التي من خلالها تلتحم هذه المظاهر وتترابط[160] .

ويأتي **اللون الأسود** في المرتبة الثانية ، حيث تتوافق دلالاته مع ما كان عليه الوأواء من حزن وكرب وألم وموت وخوف من المجهول والميل إلى التكتم والستر ، وهو ما يؤدي إلى العدمية والفناء[161]، وما كان صداه واسعا في شعره ، فيقول :

كأن خفيّات الكواكب في الدّجى بياضُ ولاءٍ لاح في قلب ناصبي[162]
ويُديرُ عيْناً في حَديقَةِ نَرْجِسٍ كَسَوادِ يأسٍ في بياض رجاءِ[163]
في قَمَرٍ كأنه ابـــن بَـــدْر في ضَوءِ وصلٍ وظلام هجْرِ[164]

فالسواد (اليأس والهجر والحزن..إلخ) اشتياق من الدهر بكل ما يمثله من سلبية وانطواء وعزلة وقبح في الذات الإنسانية ، ولذا كان الوعي الشعري يحوّل الإنسان الجمالي إلى ضياء يستضيء به ، والبياض (الولاء والرجاء والوصل والسعادة والضياء...إلخ)يولّد القيم الجمالية مثل الكرم والخصوبة والعزة والشرف والأصالة ، مما يمكن أن يؤيد كون البياض هو لون المعنى ولون البيان الذي يتكلم به الوجود الماهوي للذات الشعرية العربية ، والعلاقات الضدية التي يشكلها الشاعر بين السواد والبياض تساوي العلاقة بين الكرم واللؤم والعز والذل ، أو بين الوجود للمعنى ، وبين الوجود للدهر الذي يستلب المعنى والجمال ، وهذا التضاد جعل للبياض قيمة جمالية كلية ، وحوله إلى فعل متفوق لا محض لون ، لأنه يقف في مواجهة السواد[165]. هذا من ناحية ومن ناحية ثانية فإن اللون الأسود يتصل بلون نضج بعض النباتات ، وهو لون لب البطيخ ، الذي يعد دليلاً آخر على نضجه .

ثم يأتي اللون الأخضر ليدل على الخصب ، خاصة في الخضر ، فأكثر ما جاء عن الأخضر في باب الأدب الشعبي كان مرتبطاً بالخصب الذي يبعث على التفاؤل والجمال المستمد من جمال الطبيعة ، وبالشباب الذي توحي به خضرة النبات الغض الرّطب[166]، وفيه يقول الشاعر :

كَأنَّ اخضِرارَ الجَوِّ صَرْحُ زَبَرْجَدٍ تَناثر فيهِ الدُّرُّ مِن جيدِ كاعبِ[167]

وقوله :

أبا حَسَنٍ هذا ابنُ مدحِكَ قد أتى لِمَدْحِكَ وَالأيَّامُ خُضْرُ الشوارِبِ[168]

وقوله :

مَرَّ بنا في قُرْطَقٍ أخْضَرِ مُزَرْقَنَ الأصْداغِ بالعَنْبَرِ[169]

وكان حضور هذا اللون قليلاً ، يشي بالشق الثاني لدلالاته وهي الغضاضة وعدم النضج، والملل والاسترخاء ، ويقلل من ضربات القلب[170]، وهي ملامح تتفق مع موقف الشاعر من حرفته والحياة والطبيعة من حوله

،فيراها مرآة تنعكس على صفحتها صور نفسه بما يعتمل داخلها من مشاعر وأحاسيس ، وفي هذه المرآة تبدو النفس والطبيعة شيئاً واحداً ، لأن الشاعر يرى مظاهر الطبيعة ملوّنة بما تحمله نفسه، فإذا كانت هذه النفس مثقلة بالأسى ، انعكس على صورة الطبيعة التي تكوّنها القصيدة[171]، التي تشكلت في لغة خيالية ، استغل فيها الشاعر الصفات اللونية، فأصبحت لغة شعرية رامزة ، تجمع بين صفات التشكيل اللفظي والتشكيل المرئي للصورة ، خاصة حين يضع الشاعر الصفة اللونية مع مركب غير متوقع معها (الأيام الخضر/ الجو الاخضر/ سواد اليأس / بياض الرجاء ...).

وعليه فإن ما حملته الألوان عند الوأواء من رموز ومضامين تتصل بفنية التشكيل الخيالي / التشكيل البصري للوحاته ، وهي منطقة إبداعية مشتركة تربط بين الشعر والفن التشكيلي ،الذي إن استخدم التمثيل البصري الإشاري ، فإن الشعر يستخدم هذا أيضاً ويزيد عليه اللغة الفنية ، التي تميزت فيها بعض **الأساليب اللغوية والصوتية** التي تتصل بحرفة الشاعر ومنها : أسلوب النداء : وهو من أهم الأساليب اتصالاً بحرفة الشاعر ونداء السلع في الأسواق ، وصفات الوأواة ، والنداء بصوت عالٍ على بضاعته ومنتجه ليقبل المشتري عليه ، كما نرى في شوارعنا وأسواقنا ، والنماذج كثيرة كقوله: يا منكراً شكوايَ نار الهوى قد زدتني كرباً على كربي[172]

وقوله :

يا مَنْ تجنَّبْتُ صبري في تجنُّبِهِ ... عَمْداً وعاصيْتُ نومي في تغضُّبِهِ
يا نازحاً لَعِبَتْ أيدي الفراق به ... هَبْ لي مِن الدَّمْعِ ما أبكي عليكَ بِهِ[173]

وقوله :

يا عاتباً لي بغَيْرِ عَتْبِ ... وهاجراً لي بغَيْرِ ذَنْبِ
لولاكَ لَمْ تَجْرِ لي دُمُوعٌ ... سَكْباً عَلى الخدِّ فوقَ سَكْبِ[174]

وقوله :

يا صُروفَ الدَّهرِ حَسْبي ... أيُّ ذَنْبٍ كانَ ذَنْبي
طَرَقْتني نائباتُ الد ... دَهْرِ في إعلالِ حبِّي[175]

وكان الشاعر يدرك أن النداء عملية تتمّ الاستجابة لها إذا تشكلت من الكلام الحسن المعسول ، وأن في إقبال المشتري عليه هو رزق يمنعه من الاستجداء وطلب العطاء، وضيق يد الزمان عليه ، يقول :

يا مُجيري مِنَ الزَّمانِ إذا لَمْ ... أسْتَجِرْ منْ خُطُوبِهِ لي بجارِ[176]

ودائماً يُتْبع النداء بالأمر ، خاصة الطلبي ، الذي يدعو فيه للإقبال على

شراء منتجه ، وكأنه نداء يقوم مقام الدعوة للشراء أو تحقيق مأربٍ من مآربه ، ومن ذلك قوله :

يـــا مـــنْ سَـــقامُ جفونـــهِ لســـقامِ عاشـــقهِ طبيـــبُ
كُنْ كيـفَ شِـئتَ مـن البعـادِ فأنـتَ مـن قلبـي قريـبُ[177]

وقوله :

اِسْقِني يا غُلامُ فَـالعَيْشُ غَـضٌ وَعُيونُ الخُطُـوبِ عَنَّـا رُقُـودُ
لا تَدَعْ عاجِلَ السُّـرور وَبَـادِرْ فَعَسَـاهُ يَعُـودُ أَوْ لا يَعُـودُ[178]

وقوله :

قُمْ يا غُلامُ اسْقِني مُشَعشَعَةً تَسِيرُ في الكأسِ بالتَباشيرِ[179]

ومما ميز أسلوب الوأواء أيضاً ، سردية الأسلوب الشعري ، الذي يتشكل في الحوارات القصيرة ، المتسمة بالقصر الكلامي والزمني الذي يتفق مع حال البيع والشراء ، والسؤال والجواب ، والفعل ورد الفعل ، يقول :

أغـــارُ مـــن وقفَتِـــهِ كلَّمـــا قال لِحاسي الكأسِ مَـوْلائي[180]

وقوله :

وقال القلبُ هَبْ لي منـه حظّـاً فَرَدَّ الطَّرْفُ بالعَجَبِ العَجيـبِ:
إذا كانتْ حيـاتي طَـوعَ أمـري أُسـلِّمُها إلـى غيـرِ الحَبيـبِ
فكـانَ مقالُـه أحلـى لروحـي مِنَ الصادي إلى الماءِ القَريبِ[181]

وقوله :

أشـكو إليـه جـورَ مقلتـه فيقولُ موتُك أيْسرُ الخَطْـبِ[182]

وقوله :

قيل لي تبْ من الهوى قُلتُ إنِّي تبتُ من توبتي فكيفَ أتوبُ[183]

وغيرها من الشواهد الأسلوبية التي كررها الشاعر كثيراً ، حتى أضحى **التكرار** والترديد – أخص خصائص الوأواء – أهم سمة شعرية عنده ، والتي تماثل العالم البشري / عالم الشاعر ، بالعالم الطبيعي ، كسفر الشمس وعودتها ، ودوران الفصول الأربعة ، وسير الحياة الإنسانية من الطفولة إلى الموت ، ثم تعود في ولادة جديدة [184]، وهذه هي حياة الوأواء وحرفته ، كل يوم يشبه سابقه ولاحقه ، في الاستعداد ليوم السوق من طلوع الفجر وحتى غروب الشمس ، وهو ما يؤكد أن التكرار جاء تلبية لطبيعة الحرفة وحالة العمل .

كذلك كان للحرفة أثر في شعر الوأواء من حيث **اتباع سلوكيات السوق** وتصرفات أهله ، من حيث تعليق بعض اللافتات المكتوب عليها بعض العبارات

التي تشي بجودة المنتج وكمال نضجه وحلاوته ، وسعره الزهيد ، كما تعد دعوة صريحة للمشتري بالوقوف على بضاعته ، وقد انعكس ذلك من قوله :

مَرَّ بِنـــا فـــي قُرْطَـــقٍ أَخْضَـــرٍ مُـــزَرْقَنَ الأَصْـــداغِ بـــالعَنْبَرِ
قَدْ كَتَـــبَ الحُسْـــنُ عَلَـــى خَـــدِّهِ يا أَعْيُنَ الناسِ قِفي وانْظُري[185]

ولنا أن نتخيل فاعلية الفنان في رسم صورة لمكان بيع الخضر والفاكهة ، وقد رتب في أحسن منظر ، وبمنتجات طازجة تفوح منها رائحة النضارة والجودة، ونظراً لهذه الحالة التي تسر الناظرين ، قام صاحبها بكتابة لافتة – كما نرى في أيامنا هذه – فيها دعوة للناس إلي الوقوف للنظر والرؤية ، ولهذا كانت عبارة الوأواء (يا أعين الناس قفي وانظري) تقترب من العامية ، إن لم تكن من العبارات الشائعة في الحياة العامة الدمشقية آنذاك . كالتي استعملها أيضا في قوله :

لَمْ أَجِدْ مَا بِهِ أَجودُ بِدَمعي غَيْرَ رُوحي فَجُدْتُ بِالْمَوْجُودِ[186]

فالشاعر يردد في بيته العبارة المشهورة : الجود بالموجود ، التي نرددها دائماً في محفل الجود والكرم ، والقناعة بما سيقدم من طعام ونفس ومال ، وهذه العبارة وغيرها من العبارات الشعبية ،هي تراث شعبيّ شعريّ يمتزج بأحاسيس الناس وعواطفهم ، ويتبدى فيه التجسيد الحقيقي لاتجاهاته الفكرية والأخلاقية[187]. ومن شواهد هذه العبارات الشعبية ، قوله أيضاً :

وَجْهُ السُّرورِ لِفَقْدِكُمْ قَدْ صارَ في عَيْني قفا[188]

ومن الظواهر اللغوية التي تعد أثراً من آثار الحرفة ، والوأوأة ، والصياح على السلع، عدم استخدام عبارات غير مفهومة أو ثقيلة ، ولهذا مال الشاعر إلى التخفيف، وحذف ما يمكن حذفه من الأساليب والألفاظ ، ومن أشهر ذلك حذف النون وتخفيف الهمزة، فيقول:تُراكِ تَرَيْ مَا بي عَلَيْكِ لأَنَّني أَرَاكِ بِعَيْنٍ لا تَرى لِسِواكِ[189] ومحل الشاهد: " تريْ" ، والتقدير: "ترين"، ويقول أيضاً :

أَسَلُ الَّذي بِالهَجْرِ أَخْلَقَ جِدَّتي أَنْ لا يُكَدِّرَ مِنْ وِصالِكَ مَا صَفا[190]

ومحل الشاهد: "أسل الذي بالهجر"، والتقدير: "أسأل" ، حذف الهمزة للتخفيف.

فِي طُرُوسٍ مَا بين سَطْرٍ مِنَ الرَّوْضِ وَسَطْرٍ يُقْرا بلا إِعْرابِ[191]

وقد تجمعت الأساليب اللغوية والصور والأخيلة والأصوات ، في تشكيل يعكس حرفة الشاعر ، وآثارها فى بنية الملفوظ الشعري ، فكان نتاجه الشعري يماثل حرفته من حيث غلبة المقطعات على قصائده ، وهو ما دفع أحد النقاد أن يصف الوأواء بالشعرية في مقطعاته ، قائلاً : " إن الوأواء في مقطعاته أشعر منه في قصائده "[192]، وكانت هذه المقطعات بمثابة أغنيات قصيرة يرددها ، ويكرر مضمونها الشعري ، بوصفها تشبه النداءات السريعة المتكررة التي ينادي بها الباعة على سلعهم ، في حلاوة من الصوت وسرعة من النطق .

وعلى هذا لم يستطع الوأواء أن يخفي معالم حرفته ولا آثارها الصوتية ولا الطبيعية ، فظهرت في آفاق خياله وإنتاج دلالاته وبنية منتجه الشعري في كل حالاته وتجاربه الشعرية .

نتائج البحث

سعت هذه الدراسة وراء الكشف عن تشكيل الخيال الشعري ولوحاته الفنية بوصفه فاعلية أساسية في الممارسات الإبداعية ، وقدرته على خلق بؤرٍ تصويرية مكثفة قادرة على استثارة حواس المتلقي ووعيه وإحساسه بالتجربة الشعرية ، والوحي له بجزء من فعل الاستحضار الشعري عند الشاعر أبي الفرج الوأواء الدمشقي ، وحاول البحث الإجابة عن سؤال مؤداه ، هل تتجاوب الأبعاد والدلالات التي يقترن بها الخيال في شعر الوأواء مع التصورات المثالية الخلاقة التي تنطوي عليها جهود النقاد والفلاسفة ؟ ثم عرض البحث سؤالاً ثانياً يدور حول علاقة تشكيلات الخيال وإنتاج الدلالة بحرفة الشاعر .

فكشف البحث عن قدرة الشاعر على تشكيل لوحات شعرية تسير في ثلاث دوائر بحثية (التراث والابتكار والحرفة) وأورد الشاعر مجموعة من الكليات التي أوردها الشعراء من قبله ، منها الخمر والليل ، وكانت له بصماته وتجديده في الخيال الشعري تجديداً أشاد به القـدماء ؛ إذ التقى في لوحـاته الخيال الشعـري والتشكيلي معاً ، وأصبحت القصيدة عنده تُرى وتُقرأ ، حتى حدث الزواج الشرعي بين الشعر والفن التشكيلي ، واتسمت القصيدة عنده بالشعرية البصرية ، وأصبح النص قيمة مفتوحة على مختلف الدلالات التعبيرية التي تعطيه مسوغات وجوده .

كما أثبت البحث –بما شكله الشاعر من لوحات – أن الخيال لم يكن وسيلة إبداعية فحسب وإنما أصبح وسيلة مشتركة بين المبدع والمتلقي ، وذلك لأن اللوحة المشكلة بألوانها ولغتها أصبحت باثًّا ثانياً ، مع المرسل الثاني / الشاعر ، أو مرسلاً ثانياً ، من شـأنه أن يقول أشياء ودلالات مسكـوتًا عنها ، كما في لوحتي الليل والخمر ، حين جسد الشاعر معانيه تجسيداً حيًّا وكانت رؤيته للطبيعة من حوله رؤية ديناميكية حية لفعل الخيال ، الذي دفعه لخلق وتشكيل نسق فني يعي ذات الشاعر ويتغلب على عزلته وواقعه الذي لا يرضيه ، ويتجاوز الزمن الطبيعي إلى زمن لا يوجد إلا في ذهنه وفضائه الشعري ، بدلالات تقنعنا بحقيقته ، لما منحه من ألوان ومساحات زمانية ومكانية ، من خلال تنوعات عالية من الخيال ، وقد استوحى الشاعر من عناصر الطبيعة ما يستطيع الفنان التشكيلي أن يستوحيه منها ، وهذا مما يرفع من محنة التلقي والقراءة التي لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص الشعري وأبعاده ، ويحول القصيدة من دلالتها الزمنية لتصبح زمناً ومكاناً في الوقت نفسه .

كذلك أثبت البحث أن للشاعر في خياله رؤية يعبر بها ويتوسل بلوحاتها للتعبير عن دلالاته ومعانيه الشعرية ، وأن هذه الرؤية الخيالية كانت ذات نمو يشكل أهم ما يميز الوأواء ، وهو التفافه حول نفسه ، والتعبير عن ذاته وهمومها ، التي كانت تؤثر الموت على الحياة برؤية جمالية ، فقد كان يرى في المـوت

تحقيقــاً لأمانيه ، وحنيناً إلى عالمٍ سماويّ ، وما وراء ظاهر الأشياء .

كشف البحث عن تعمد الشاعر أن يغض الطرف عن حرفته أ لا يتحدث عنها ، ولولا إشارات القدماء ما عرفنا طبيعة عمله ، وبالرغم من هذا ، فإن البحث توصل إلى أثرين من آثار حرفته ، الأول هو وصفه وصف البائع الماهر الذي يعرف كيف يسوّق سلعته ، وكان البطيخ مثالاً على ذلك ، وأما الأثر الثاني فقد أخذه الباحث من بعض التيمات الشعرية التي كررها الشاعر كثيراً في ديوانه ومنها:التشكيل الزماني واللوني ، وكيف تحول الزمان واللون – تبعاً لرؤية الشاعر – الخيالية ، إلى مكون موضوعي من مكونات الصورة الشعرية ، وملمحاً مهماً من ملامح اللوحة المرسومة ، فوزِّعَت الألوان تحت مظلة الزمن / الليل والنهار / الضوء والظلمة / الظل والنور ، توزيعاً يمنح لوحاته أبعاداً تتناسق وتدرج الألوان ، بسـميولوجيـا لـونية كـشفـت عـن طـبيعـة شخصية الشاعـر / البائع ومـزاجه الشعـري ،وكيف أنه كان إنساناً شاعراً صاحب مزاج قوي حاد ، يشعر بالضغينة لهذه الحياة ، وأنه متشبع بالعاطفة التي جعلت كل شهواته في حالة نشطة ، وطموح ينتظر تحققه مع نهايات كل ليلٍ وطلوع كل فجر . فاللون المتخيل ينكشف ويظهر ويقدم نفسه في ظهوره على نحوٍ يجعلني إذ أراه ، قادراً على إصدار أحكام تتعلق بالمظاهر المجردة التي تكونه وبالسبل التي من خلالها تلتحم هذه المظاهر وتترابط ، في لغة شعرية جمعت بين صفات التشكيل اللفظية والبصرية معاً ، وببعض التراكيب / اللوحات التي جمعت بين سلوكيات السوق والحياة العامة بما يستجيب لحرفته ، وكان لذلك أثره فى شكل منتجه الشعري الذي غلبت عليه المقطعة الشعرية دون القصيدة ، قالها الشاعر في رشقات أسلوبية تماثل وأوأته على منتجه من الخضار والفاكهة .

وكل ذلك في مجمله يعد مثالاً رفيعاً في الكشف عن قدرة الشاعر على تشكيل خياله وإنتاج دلالاته الأدبية ، بفاعلية تجعل من الشعر لوحة ناطقة ورسم ناطق .

هوامش البحث

(1) الماء والأحلام "دراسة عن الخيال والمادة" ، جاستون باشلار ، ترجمة علي نجيب إبراهيم ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، الأولى 2007،التقديم للشاعر أدونيس ، صـــ 13 – 14 بتصرف .

(2) مفاهيم نقدية ، رينيه ويليك ، ترجمة محمد عصفور ، عالم المعرفة (110) المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ، فبراير ، 1987 ، صـــ 100 .

(3) الشعرية في الشعر ، دراسة معاصرة في مادة نقدية قديمة ، د/قاسم المومني ، فصول ، قضايا المصطلح الأدبي ، المجلد السابع ، العدد 3 / 4 ، إبريل 1987 ، صـــ 75 – 78 .

(4) منهاج البلغاء ، حازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، الثالثة ، 1986 ، صـــ 45 .

(5) هو أبو الفرج محمد بن أحمد ، وقيل محمد بن محمد ، الغساني الدمشقي الملقب بالوأواء ، شاعر مطبوع منسجم العبارة ، حسن الاستعارة ، جيد التشبيه ، وهو من حسنات الشام ، وصاغة الكلام ، كان منادياً في دار البطيخ بدمشق ينادي على الفواكه ، توفي سنة 396 هـــ ، والوَأْوَاءُ بِالْفَتْحِ كَدَحْدَاحٍ وهُوَ صِيَاحُ ابن آوَى ، حَيوان مَعْرُوف. ووأْوأَ الكَلْبُ: صاحَ، تَقول: مَا سَمِعْتُ إِلاَّ وَعْوَعَةَ الذئابِ، ووَأْوَأَةَ الكِلابِ،انظر تاج العروس من جواهر القاموس لمحمّد مرتضى الزَّبيدي ، تحقيق عبد الستار أحمد فراج ، سلسلة التراث العربي ، وزارة الإرشاد والأنباء ، الكويت ، 1385 هـــ ، 1965 ، جـــــ 1 ، مادة وأوأ ، باب الهمزة فصل الواو مع الهمزة ، صـــــ 477–478 ، وترجمته في يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر للثعالبي ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية الأولى1983جـــ1صـــ334–345، وفوات الوفيات لابن شاكر تحقيق د/إحسان عباس ،دار صادرالأولى1974جـــ3 صـــ240وما بعدها ، والوافي بالوفيات للصفدي ، جـــ2 باعتناء س.ديد رينغ ، دار فرانز شتايز ، ألمانيا ، الثانية 1974ص53وما بعدها ،وذكر أن من لقب بلقب الوأواء هو عبد القاهر بن عبد الله بن الْحُسَيْن الْمَعْرُوف بالوأواء الْحلبي أَبُو الْفرج الشَّيْبَانِيّ النَّحْوِيّ الشَّاعِر أَصله من بزاعة وَنَشَأ بحلب وتأدب بهَا وَتُوفِّي سنة إِحْدَى وَخمسين وَخَمْسمائَة ، والمحمدون من الشعراء وأشعارهم ، لابن يوسف القفطي ت /حسن معمري،مراجعة حمد الجاسردار اليمامة ، الرياض الأولى1970ص216.وقد أشاد القدماء بجودته وتميزه الشعري دون الترجمة له ومن هؤلاء ابن خلكان في وفيات الأعيان ،تحقيق د/إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، 1994 ، جـــ 7 صـــ 51، 240–241،وياقوت الحموي في معجم الأدباء ، تحقيق د/ إحسان عباس ، دار الغرب الإسلامي ،بيروت،الأولى 1993، جـــ5 ،صـــ2158–2159،والنويري في نهاية الأرب في فنون الأدب ، دار الكتب والوثائق القومية ، القاهرة ، 1423،جـــ1صـــ94 ، 289 ،جـــ2 صـــ 71 ، 213، وذكر ابن سعيد أن أبا عبد الله المعروف بمرج الكحل هو في المغرب مثل الوأواء الدمشقي كان ينادي في الأسواق ، حتى إنه تَعَيَّـــش ببيع السمك ، ترقت به همته إلى الأدب قليلا وارتفعت طبقته ومدح الملوك والأعيان ، انظر المغرب في حلى المغرب ، لابن سعيد المغربي، تحقيق د/ شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، الرابعة 1993 ، جـــ2، صـــ373.

(6) الفنون والشعر ، د/ أسعد محمد علي ، مجلة الأقلام ،دار الشؤون الثقافية ، وزارة الإعلام العراق ، السنة 22 ، العدد الأول ، كانون الثاني 1987 ، صـــ 32 بتصرف . وقد نظم نادي الشعر في اتحاد كتاب وأدباء الإمارات بمقره في الشارقة، ندوة بعنوان (تزاوج الشعر بالفن التشكيلي) في يوم الإثنين 21 فبراير 2011 ، وفيه عرضت الفنانة التشكيلية الإماراتية د. نجاة مكي نماذج من أعمالها حاولت فيها أن تقدم قراءات بصرية في نصوص شعرية تعود إلى عصور وثقافات مختلفة، ففي بعض اللوحات أعادت صياغة نصوص لشعراء عرب قدامى كالخنساء والمتنبي والحلاج وابن سينا، واستلهمت في لوحات أخرى نصوصاً لشعراء معاصرين كجبران وحبيب الصايغ ، كما وظفت في بعض اللوحات نصوصاً لشعراء ينتمون إلى ثقافات غير عربية كطاغور من الهند، وحافظ الشيرازي من فارس. وحرصت في لوحاتها على التعبير عن أجواء هذه النصوص من خلال الألوان وتدرجاتها، ثم الكتل، والخطوط، كما لجأت إلى استعارة بعض العناصر البيئية لنقل الحالة وتجسيدها. ومما ميز تجربة مكي أن النص الشعري في كثير من اللوحات لم يصرح عن نفسه مباشرة، فقد كانت تعمد إلى إعادة تشكيله كلياً، فتجرده من كيانه اللغوي، وتحيله إلى مجرد ألوان، أو أشكال، أو عناصر زخرفية، أو بشرية مركبة على نحو يومئ إلى النص الشعري، ويحاكي مناخاته.ثم قدم الفنان التشكيلي العراقي إحسان الخطيب نماذج للوحات بدا النص الشعري عنصراً أساسياً فيها. وهي لوحات منفذة بقلم الرصاص الذي قال إنه يمنحه إحساساً بالعذوبة والشفافية. وكانت النصوص المستلهمة في هذه اللوحات لشعراء ينتمون إلى عصور مختلفة ، نقلاً عن جريدة 14 أكتوبر ، اليمن ، العدد 15097 ، 28 شباط / فبراير 2011 .

(7) تفرض منهجية البحث هذا التأصيل النظري للخيال ، في خطوط رئيسة ، تحاول جمع أركان نظرية الخيال وأعلامها ، ثم جعل الباحث معظم ما ذكره الفلاسفة والنقاد من رؤى وأفكار في خدمة الجانب التطبيقي من البحث .

(8) الخيال مفهوماته ووظائفه ، د/ عاطف جودة نصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ، الأولى،1984،صـــ5 بتصرف.

(9) فن الشعر أرسطو طاليس ، ترجمة د/ عبد الرحمن بدوي ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1979 ، وأيضاً أرسطو عند العرب ، د/ عبد الرحمن بدوي ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، الثانية ، 1978 .

(10) الخيال مفهوماته ووظائفه ، صـــــ 7 .

(11) المرجع السابق ، صـــ 76 وما بعدها ، وانظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، د/ ألفت كمال الروبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الأولى ، 1984.

(12) الخيال عند محي الدين بن عربي ، د / سليمان العطار ، دار الثقافة الدينية ، القاهرة ،الأولى 1991 ، وأيضاً الخيال والشعر في تصوف الأندلس ، د / سليمان العطار ، دار المعارف ، القاهرة ، الأولى 1981 .

(13) الخيال مفهوماته ووظائفه ، صـــــ 84 .

(14) نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، صـــ 178 ، 180، 193 وما بعدها .

(15) أرسطو عند العرب ، صـــ 40 وما بعدها .

(16) المرجع السابق ، صـــ 155 .

(17) الشعر وصفة الشعر في التراث ، د/ حمادي صمود،فصول، تراثنا النقدي، جـ1، مجـ 1، عدد1، أكتوبر1985،صـ83.
(18) انظر: أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود شاكر ، دار المدني ، القاهرة ، الثالثة 1991 ، ودلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود شاكر ، دار المدني ، القاهرة ، الثالثة 1992 .
(19) نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية ، د/صفوت الخطيب ، مكتبة نهضة الشرق ، الأولى 1986، وأصول الشعرية العربية ، د/ الطاهر بومزبر ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، الأولى 2007 .
(20) انظر في هذا مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي والبلاغي ،د /جابر عصفور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ،2005 ،صـ 196 وما بعدها ، وطبيعة الشعر عند حازم القرطاجني ، د/ نوال إبراهيم ، فصول ، تراثنا النقدي ، عدد سابق ، صـ 73 وما بعدها .
(21) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، د/ جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الثالثة ،1992 ، صـ 73 – 75 .
(22) منهاج البلغاء ، صـ 93 .
(23) المصدر نفسه ، صـ 89 .
(24) الخيال مصطلحاً نقدياً بين حازم القرطاجني والفلاسفة د/صفوت الخطيب ، فصول ، عدد سابق،صـ62، والتخييل عند حازم القرطاجني د/ أثير محسن الهاشمي ، مجلة عود النّد ، العراق ، السنة السادسة ،ع66، كانون الثاني ، ديسمبر 2011 .
(25) الشعر وصفة الشعر في التراث،د/حمادي صمود، صـ84–85.
(26) قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، د/ محمد زكي العشماوي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، الأولى ، 1979 ، صـ55 وما بعدها .
(27) الخيال ، كولريدج ، ترجمة د/ محمد مصطفى بدوي ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي15 ، دار المعارف، القاهرة ، الثانية 1981 ، صـ 74 ، وأيضاً
(28) Samuel Taylor Coleridge1794–1834, The Critical Heritage, J.R.Dej.Jackson, London and New York,Secand Published ,2002,English Literary Critisim,C.H.Herfard,P. Public Domain EBooks,2002,P.114.
(29) جدلية الأنا واللاوعي ، ك.غ.يونغ ، ترجمة د/نبيل محسن ، دار الحوار ، سوريا ، الأولى ، 1997 ، صـ 9 ، 89 .
(30) مفاهيم نقدية ، رينيه ويليك ، صـ 101 .
(31) مبادئ الفن ، روبين جورج كولنجوود ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، مراجعة علي أدهم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2001 ، صـ238–239 ، وانظر فن الأدب – المحاكاة ، د/ سهير القلماوي ، مكتبة البابي الحلبي ، القاهرة ، الأولى ، 1953 .
(32) الخيال ، كولريدج ، صـ 156 – 157 .
(33) الشعر والتأمل ، هاملتون ، ترجمة د/محمد مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية للنشر ، القاهرة ، الأولى 1963 .

(34) الخيال ، كولريدج صـــ55،41 بتصرف . ويطول المقام فى الحديث عن نظرية الخيال عند كولريدج ، ومدى الصعوبة التي – كما يقول ريتشاردز – يلاقيها الباحث عند التعرض لدرس كولريدج في الخيال ،مبادئ النقد الأدبي،ريتشاردز، ترجمة د/ مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة 1963 القاهرة صـــ251–252 .

(35) إنتاج الدلالة الأدبية ، د/ صلاح فضل ، طبعة مؤسسة مختار ، القاهرة ، الأولى ، 1988 ، صـــ 229 – 230 .

(36) الخيال ، كولريدج ، صـــ 59 .

(37) إنتاج الدلالة الأدبية ، صـــ 101 بتصرف .

(38) الخيال ، كولريدج ، صـــ 42 بتصرف .

(39) والوِرْدُ: المَاءُ الَّذِي يُورَدُ. والورْدُ: الإبل الواردة؛ والمَوارِدُ: المَناهِلُ، واحِدُها مَوْرِدٌ. وَوَرَدَ مَوْرِداً أي وُرُوداً. والمَوْرِدةُ: الطَّرِيقُ إِلى المَاءِ. والوِرْدُ: وقتُ يوم الوِرْدِ بَيْنَ الظَّمْأَيْنِ، والمَصْدَرُ الوُرُودُ. وعند ابْنُ سِيدَهْ: ووَرَدَ الماءَ وَغَيْرَهُ وَرْداً ووُرُوداً ، وَوَرَدَ عَلَيْهِ: أَشرَفَ عَلَيْهِ، دَخَلَهُ أَو لَمْ يَدْخُلْهُ؛ انظر لسان العرب لابن منظور ، دار صادر ، بيروت ، الثالثة ، 1414 هـــ ، الجزء الثالث ، صـــ 456 –459 ، مادة ورد ، وذكر الزمخشري أن ورد الماء ورُوداً ووِرْداً ، واستورد الماء: ورده ، ووارِدته: وردت معه مُوَارَدَةً، وتواردناه ، أساس البلاغة ،تحقيق محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، الأولى ، 1998 ، جـــ 2 ، ص 327 – 328 ، وانظر في هذا السجال النقدي العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، الخامسة ،1981،جـــ2،صـــ282 ، 289 ، والمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لضياء الدين بن الأثير ، تحقيق د/ أحمد الحوفي ، د/بدوي طبانة ، نهضة مصر ، القاهرة ،الثانية ، 1999 ، جـــ 3 ، صـــ230 وما بعدها .

(40) البنى والرؤى ،مضايق الكلام وأوساعه، د/محمد الهادي الطرابلسي ،دار محمد علي للنشر ، تونس ، الأولى ، 2006 ، صـــ32 وما بعدها .

(41) مدخل إلى قراءة النص الشعري ،د/محمد مفتاح ، فصول ، أفق الشعر ،مج 16 ، ع1 ،صيف 1997 ، صـــ250 .

(42) العقد الفريد ، ابن عبد ربه ، تحقيق عبد المجيد الترحيني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الأولى1983،جـــ8 ،صـــ74 وما بعدها، حيث ذكر قول العرب:لولا أن الله تعالى حرم الخمر في كتابه لكانت سيدة الأشربة، وانظر قطب السرور في أوصاف الخمور للرقيق القيرواني ،تحقيق أحمد الجندي ، المجمع العلمي العربي ،دمشق ، الأولى 1961، وانظر أيضاً الخمرة وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشراب في المجتمع العربي الإسلامي ، د/سليمان حريتاني ،دار الحصاد ،سوريا ، الأولى1996،صـــ82وما بعدها.

(43) ديوان الوأواء الدمشقي ،تحقيق د/ سامي الدهان ،دار صادر ، بيروت ، الثانية ، 1993 ، صـــ 5 – 6 .

(44) في معرفة الخطاب الشعري ، دلالة الزمان وبلاغة الجهة ، د/ إسماعيل شكري، دار توبقال للنشر ، المغرب ، الأولى ، 2009 ، صـــ150 – 151 بتصرف .

(45) الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة ،جـــ3 ،أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، الأولى ، 1978 ، صـــ303 .

(46) الشعر والكتابة – القصيدة البصرية،د/طرّاد الكبيسي،الأقلام ،العراق، السنة22 ،العدد 1 ، 1987 ، صـــ5 .

(47) جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر، د/كمال أبوديب، دار العلم للملايين ، بيروت ، الثالثة ، 1981 ، صـــ45–46 .

(48) الحيوان للجاحظ تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، الثانية 1965،جـــ3 ،ص132، المثل السائر ، جـــ 2 ، صـــ 104 .

(49) ديوان ابن الرومي ، تحقيق أحمد حسن بسج ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الثالثة ، 2002 ، جـــ2 ، صـــ 192 .

(50) ديوان البحتري ، تحقيق حسن كامل الصيرفي ، دار المعارف ، القاهرة ،الثالثة ، (د–ت) المجلد الأول ، صـــ6 –7 .

(51) جدلية الخفاء والتجلي،صـــ37،فالأدب يتعامل مع وعي الإنسان ، وهو شكل من أشكال النتاج الاجتماعي ،ولذا قد نراه بوصفه نصاً ، وأيضاً بوصفه نشاطااجتماعياً.

(52) Discourse Analysis, Marxism and Literary Criticism, Terry Eaglton, London, S.P.2002,P.55-56.

(53) آفاق التناصية ،المفهوم والمنظور، مجموعة كتاب ، ترجمة د/محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الأولى ، 1998، صـــ32 ، والمعارضات الشعرية بين التقليد والتناص،د/حسن البنا عزالدين،مجلة علامات في النقد، مجلد5، جـــ2،النادي الأدبي ، جدة ، يونيو1996 ، صـــ63 وما بعدها .

(54) الزمن الغائب في شعر شوقي ، د/ محمد بنيس ، فصول ، مجـــ3 ، عـــ 1 ، 1982 ، صـــ 81 بتصرف .

(55) الخيال ، د/ عاطف جودة نصر ، صـــ 124 بتصرف .

(56) جدلية الخفاء والتجلي ، صـــ 45 .

(57) جدلية الخفاء والتجلي ، صـــ 53 .

(58) انظر حديث الأربعاء ،د/طه حسين ، دار المعارف ، القاهرة ، الرابعة عشر ، 1993 ، جـــ2 ، صـــ83 وما بعدها .

(59) ديوان الوأواء ، صـــ 241 – 245 .

(60) فهم الاستعارة في الأدب ، مقاربة تجريبية تطبيقية ، جيرارد ستين ، ترجمة أحمد حمد،مراجعة شعبان مكاوي،المشروع ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، الأولى2005،صـــ13–15بتصرف.

(61) الخيال الرمزي ج.روبرث بارت ، ترجمة عيسى الكاعوب ، مراجعة د/خليفة عيسى العزّابي ، معهد الإنماء العربي ، بيروت ، الأولى ، 1992 ، صـــ15 – 32 .

(62) شعر عمر بن الفارض ، دراسة في فن الشعر الصوفي ،د/عاطف جودة نصر ، دار الأندلس ، بيروت ، الأولى (د–ت) صـــ 133 .

(63) السابق ، صـــ133 ، والخيال والشعر في تصوف الأندلس،صـــ 254– 255.

(64) الديارات لأبي الحسن الشابشتي ،تحقيق كوركيس عواد ، دار الرائد العربي، بيروت ، الثالثة ، 1986 .

(65) شعراء عباسيون منسيون ،د/إبراهيم النجار ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، الأولى 1997 ، القسم الثاني ، المجلد الخامس ، صـــ13 وما ببعدها .
(66) طاقات الصورة الدلالية ، د / سلوى النجار،مجلة علامات ، المغرب ، ع 25، 2006 ، صـــ 95 –96 .
(67) الرمز الشعري عند الصوفية ، د/عاطف جودة نصر، دار الأندلس ، بيروت ، الأولى ، 1978 ، صـــ 343 بتصرف .
(68) إنتاج الدلالة الأدبية ، د/ صلاح فضل ، صـــ 233 بتصرف .
(69) في النص الأدبي ،دراسة أسلوبية إحصائية، د/سعد مصلوح ، النادي الأدبي ، جدة ، الأولى 1991 ، 217 – 218 .
(70) فهم الاستعارة في الأدب ، صـــ 65 .
(71) ديوان أبي نواس ، تحقيق ، إيفالد فاغنر ، دار الكتاب العربي ، بيروت –برلين ، الثانية 2001 ، جـــ 3 ، صـــ 6 – 7 .
(72) المصدر السابق ، جـــ 3 ، صـــ 10 .
(73) حديث الأربعاء ، جـــ 2 ، 94 – 95 .
(74) الخيال ، كولريدج ، صـــ 70 .
(75) الصناعتين لأبي هلال العسكري،تحقيق البجاوي ومحمد أبوالفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية بيروت ، الأولى 1998صـــ201 ، والعمدة لابن رشيق جـــ 1ص293.
(76) ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح السّكري،تحقيق د/عليان أبو سويلم، د/ محمد الشوابكة مركز الشيخ زايد للتراث،الإمارات ،الأولى2000،جـــ1،صـــ 260 .
(77) ديوان أبي نواس ، جـــ 4 ، صـــ 15 .
(78) الصناعتين ،صـــ201–202، ويتيمة الدهر،جـــ1،صـــ337–338 ، وخاص الخاص للثعالبي ، تحقيق حسن الأمين ،دار مكتبة الحياة ،بيروت ،الأولى (د–ت)صـــ150–151 ،ومن غاب عنه المطرب للثعالبي ، المطبعة الأدبية ،بيروت 1309هـــ،صـــ82 ، وسر الفصاحة لابن سنان الخفاجي ، تحقيق د/داود الشوابكة ،دار الفكر، عمان ،الأولى 2006،صـــ 212 ، والمثل السائر ، جـــ 2 ، صـــ75 ،76 .
(79) ديوان الوأواء ، صـــ 84 .
(80) طاقات الصورة الدلالية ، علامات ،عدد سابق، صـــ92–93 .
(81) الخيال،كولريدج،صـــ58 ، English Literary Critisim,C.H.Herfard,P.130
(82) القصيدة الرومانسية في مصر1932–1952، د / يسري العزب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986 ، صـــ 45 .
(83) الرومانتيكية ،د/ محمد غنيمي هلال،نهضة مصر، القاهرة 1997،صـــ 169.
(84) الخيال الرومانسي ، موريس بورا ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الأولى ، 1977، صـــ101 .
(85) المرجع السابق ، صـــ 31 – 38 .
(86) ديوان الوأواء ، صـــ 18 .
(87) جدلية الخفاء والتجلي ، صـــ 37 بتصرف .
(88) الشعرية ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، الثانية ،1989،صـــ78.

(89) جدلية الزمن ، جاستون باشلار ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، الثالثة ، 1992، صـــ31 ،51،48 بتصرف.
(90) الشعري والتشكيلي ،مقاربة دلالية لعلائق المجاورة ، د/ بنعيسى بوحمالة ، الأقلام ، العراق ، السنة 22 ، 1987 ، 28 – 29 بتصرف .
(91) ديوان الوأواء ، صـــ 86 .
(92) ديوان الوأواء ، صـــ 76 .
(93) ديوان الوأواء ، صـــ 178 .
(94) الخيال ، د/ عاطف جودة نصر ،صـــ68–69 بتصرف .
(95) ديوان الوأواء ، صـــ 198 .
(96) نفسه ، صـــ 108 .
(97) نفسه ، صـــ 87 .
(98) ديوان الوأواء ، صـــ 69 .
(99) انظر الخيال الرمزي ، روبرث بارت ،صـــ113– 134 .
(100) الرمز والرمزية ، د / محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، 1984 ، صـــ 140 .
(101) مفاهيم نقدية ، رينيه ويليك ، صـــ 93 – 99 بتصرف .
(102) جدلية الزمن ، جاستون باشلار ،صـــ 51 .
(103) ديوان الوأواء ، صـــ 26 .
(104) انظر في هذا: جدلية الخفاء والتجلي ، صـــ 22–23 .
(105) انظر مفاهيم نقدية ، صـــ93–94 ، وانظر الموت في الفكر الغربي ، جاك شورون ، ترجمة كامل يوسف ، مراجعة د/ إمام عبد الفتاح ، عالم المعرفة 76 ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ، ابريل 1984 ، وقلق الموت د / أحمد عبد الخالق ، عالم المعرفة 111 ، الكويت ، مارس 1987.
(106) ديوان الوأواء ، صـــ 34 .
(107) نفسه ، صـــ 41 .
(108) نفسه ، صـــ 76 .
(109) نفسه ، صـــ 71 .
(110) الخيال الرومانسي ، صـــ 230 .
(111) الرومانتيكية ، صـــ 82 بتصرف ، والقصيدة الرومانسية ،صـــ40 ، وانظر Insensitive Semantics, Defense of Semantic Minimalism and Speech Act Pluralism,Herman Cappelen and Ernie Lepare,Black well Publishing,F.P.2005,P.155,176.
(112) جماليات الشعر العربي ، د/ هلال الجهاد ، صـــ 315 .
(113) من أهم الشعراء في هذا الصدد أشعار عبد الله بن المعتز، تحقيق د/محمد بديع شريف ،دار المعارف ، القاهرة ، الأولى، 1978 ،جـــ2 صـــ150 – 207 ، وديوان الصنوبري ، تحقيق د / إحسان عباس ، دار صادر بيروت ، الأولى 1998 ، وديوان السّريّ الرفاء ، دار الجيل بيروت ، الأولى ، 1411هـــ 1991 .

(114) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري،آدم متز،ترجمة عبد الهادي أبو ريدة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، الخامسة ، 1999 ، جـ1 ،صـ477– 478.
(115) ديوان الوأواء ، صـ 108 .
(116) ديوان ابن المعتز ، جـ2 ، صـ 185 .
(117) دلائل الإعجاز ، صـ 49 .
(118) ديوان الوأواء ، صـ 79 .
(119) جدلية الخفاء والتجلي ، صـ 24 بتصرف .
(120) قصيدة وصورة،الشعر والتصوير عبر العصور،د/عبد الغفارمكاوي،عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة، الكويت ،العدد 119، 1987،صـ203،178بتصرف.
(121) في معرفة الخطاب الشعري ، صـ 14 بتصرف .
(122) دلائل الإعجاز ، صـ 42 .
(123) جدلية الخفاء والتجلي ، صـ 41 .
(124) الخيال الرومانسي ،صـ78بتصرف ، وانظر الرمزية الرومانسية في الشعر العربي د/ فايز علي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، الثانية ، 2003 .
(125) الخيال الرومانسي ، صـ178 .
(126) ديوان الوأواء ، صـ 163 – 164 .
(127) الشعر والكتابة ، د/ طراد الكبيسي ، الأقلام ، صـ11بتصرف.
(128) القصيدة الرومانسية ، د/يسري العزب،صـ53–54 بتصرف .
(129) الخيال الرومانسي ، صـ 220 .
(130) ديوان الوأواء ، صـ 141 .
(131) نفسه ، صـ 109 .
(132) نفسه ، صـ 111 .
(133) القصيدة الرومانسية ، صـ 56 بتصرف .
(134) الشعر المصري بعد شوقي،د/محمد مندور نهضة مصر 1978 صـ26.
(135) طاقات الصورة الدلالية ، علامات ، عدد سابق ،صـ 99 –100 بتصرف .
(136) يتيمة الدهر ، جـ 1 ، صـ334 .
(137) مع الشعراء أصحاب الحرف ، عبد العليم القباني ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، الأولى ، 1967 ، صـ 10 – 11 .
(138) هو الحكيم الأديب البارع شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف الموصلي ، صاحب النكت الغريبة والنوادر العجيبة ، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة لابن تغري بردي ، تقديم محمد شمس الدين ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، الأولى 1992،جـ9 ،صـ151–152،أعيان العصر وأعوان النصر للصفدي ، تحقيق د/علي أبو زيد ، د/نبيل أبوعشمة دار الفكر المعاصر ، بيروت ، الأولى،1998،جـ4ص422– 437.
(139) هو الأديب الفاضل الشاعر جمال الدين أبو الحسين يحي بن عبد العظيم بن يحيى بن محمد المصري، المعروف بالجزار ، أحد فحول زمانه ولد 601هـ وتوفي679هـ، وله نوادر مستظرفة ومداعبات مع شعراء عصره ، ذيل مرآة الزمان لأبي الفتح اليونيني، دار

الكتاب الإسلامي القاهرة ، الثانية 1992 ، جـ4 ،ص64، الكشكول لبهاء الدين العاملي ، تحقيق محمد عبد الكريم النمري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الأولى 1418هـ 1998، جـ 1، صـ188 ، والنجوم الزاهرة جـ7ص292.

(140) ديوان الوأواء ، صـ277 ، ونزهة الأنام في محاسن الشام ، أبو البقاء البدري ، دار الرائد العربي ، بيروت ، الأولى ، 1980 ، صـ 133.

(141) ديوان الوأواء ، صـ 162 .

(142) نفسه ، صـ 263 .

(143) نفسه ، صـ 31 .

(144) نفسه ، صـ 72 .

(145) جدلية الخفاء والتجلي ، صـ 49 بتصرف .

(146) ديوان الوأواء ، صـ 101 .

(147) نفسه ، صـ 175 .

(148) اللغة واللون،د/أحمدمختارعمر،عالم الكتب،القاهرة،الثانية1997صـ23.

(149) The Fundamentals Of Drawing in Colour,Barrington Barber, Arcturus Publishing Limited, Bickels Yard, London,2006,p56 ، وانظر الرسم على القماش ، موسى إبراهيم، دار الإسراء ، عمان ، الأردن ، الأولى ، 2005 ، صـ 69 وما بعدها .

(150) جماليات الشعر العربي ، صـ290-291 بتصرف .

(151) الملمع ، أبو عبد الله الحسين النمري ، تحقيق وجيهة أحمد السطل ، مطبعة زيد بن ثابت ، دمشق ، الأولى ، 1976 ، صـ 1-8 .

(152) الخيال الأدبي ، نورثروب فراي،ترجمة حنا عبود، سلسلة دراسات نقدية عالمية 27،منشورات وزارة الثقافة ، دمشق،الأولى،1995ص49،44 .

(153) ديوان الوأواء ، صـ 4 – 5 .

(154) جماليات الشعر العربي ، صـ 292 .

(155) ديوان الوأواء ، صـ 36 – 37 .

(156) اللغة واللون ، صـ 75 .

(157) المرجع السابق ، صـ 155 .

(158) اللغة واللون ، صـ 154 .

(159) المرجع السابق ، صـ 20 .

(160) نفسه ، صـ 161 .

(161) نفسه ، صـ 211-212 بتصرف .

(162) الخيال ، د/ عاطف جودة نصر ،صـ39 .

(163) اللغة واللون ، صـ 186 .

(164) ديوان الوأواء ، صـ 18 .

(165) نفسه ، صـ 4 .

(166) نفسه ، صـ 103 .

(167) جماليات الشعر العربي ، صـ 294-295 .

(168) اللغة واللون ، صـــ 210 بتصرف .
(169) ديوان الوأواء ، صـــ 18 .
(170) نفسه ، صـــ 23 .
(171) نفسه ، صـــ 112 .
(172) اللغة واللون ، صـــ 79 ، 154 .
(173) القصيدة الرومانسية ، صـــ 55 .
(174) ديوان الوأواء ، صـــ 37 .
(175) نفسه ، صـــ 45 .
(176) نفسه ، صـــ 55 .
(177) نفسه ، صـــ 56 .
(178) نفسه ، صـــ 97 .
(179) نفسه ، صـــ 54 .
(180) نفسه ، صـــ 75 .
(181) نفسه ، صـــ 99 .
(182) نفسه ، صـــ 7 .
(183) نفسه ، صـــ 39 – 40 .
(184) نفسه ، صـــ 47 .
(185) نفسه ، صـــ 48 .
(186) الخيال الأدبي ، نورثروب فراي ، صـــ 31 .
(187) ديوان الوأواء ، صـــ 112 .
(188) نفسه ، صـــ 82 .
(189) مفاهيم نقدية ، رينيه ويليك ، صـــ111 .
(190) ديوان الوأواء ، صـــ 152 .
(191) نفسه ، صـــ 172 .
(192) نفسه ، صـــ 148 .
(193) نفسه ، صـــ 14 .
(194) نقلاً عن مقدمة المحقق د/ سامي الدهان ولم يذكر اسم هذا الناقد ولا كتابه صـــ 34 ، وقد نقلت هذه العبارة نظراً لتحققها فيما قرأت من مقطعات .

مصادر البحث ومراجعه

1- أرسطو عند العرب ، د/ عبد الرحمن بدوي ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، الثانية ، 1978 .
2- أساس البلاغة للزمخشري ،تحقيق محمد باسل عيون السود ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الأولى ، 1998 .
3- أسرار البلاغة ، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود شاكر ، دار المدني ، القاهرة ، الثالثة 1991 .
4- أصول الشعرية العربية ، د/ الطاهر بومزبر ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، الأولى 2007 .
5- أعيان العصر وأعوان النصر لصلاح الصفدي ، تحقيق د/علي أبو زيد ، د /نبيل أبوعشمة ، تقديم مازن المبارك ، دار الفكر المعاصر ، بيروت ، الأولى ، 1998.
6- آفاق التناصية ،المفهوم والمنظور، مجموعة كتاب ، ترجمة د/محمد خير البقاعي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الأولى ، 1998 .
7-إنتاج الدلالة الأدبية د/ صلاح فضل ، مؤسسة مختار، القاهرة الأولى 1988.
8- البنى والرؤى ،مضايق الكلام وأوساعه، د/محمد الهادي الطرابلسي ،دار محمد علي للنشر ، تونس ، الأولى ، 2006.
9- تاج العروس من جواهر القاموس لمحمّد الزَّبيدي ، تحقيق عبد الستار أحمد فرج ، سلسلة التراث العربي ، وزارة الإرشاد والأنباء ، الكويت ، 1385 هـ ، 1965.
10- الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة ،جـ3 ،أدونيس،دارالعودة الأولى ، 1978 .
11- جدلية الأنا واللاوعي ، ك.غ.يونغ ، ترجمة د/نبيل محسن ، دار الحوار ، سوريا ، الأولى ، 1997 .
12- جدلية الخفاء والتجلي ، دراسات بنيوية في الشعر، د/كمال أبوديب، دار العلم للملايين ، بيروت ، الثالثة ، 1981 .
13- جدلية الزمن ، جاستون باشلار ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات ، بيروت ، الثالثة ، 1992 .
14-حديث الأربعاء د/طه حسين ، دار المعارف ، القاهرة ، الرابعة عشرة.1993
15- الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري ، آدم متز ، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، الخامسة ، 1999 .
16- خاص الخاص للثعالبي،تحقيق حسن الأمين،مكتبة الحياة،بيروت،الأولى(د-ت).
17- الحيوان للجاحظ ، تحقيق عبد السلام هارون ، البابي الحلبي ، الثانية 1965 .
18- الخمرة وظاهرة انتشار الحانات ومجالس الشراب في المجتمع العربي الإسلامي، د/سليمان حريتاني ،دار الحصاد ،سوريا ، الأولى 1996 .
19- الخيال ، كولريدج ، ترجمة د/ محمد مصطفى بدوي ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي15 ، دار المعارف ، القاهرة ، الثانية 1981 .
20- الخيال الأدبي ، نورثروب فراي ، ترجمة حنا عبود ، سلسلة دراسات نقدية عالمية 27، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، الأولى ، 1995 .
21- الخيال الرمزي،كولريدج والتقليد الرومانسي،ج.روبرث بارت ، ترجمة عيسى الكاعوب،مراجعة عيسى العزّابي،معهد الإنماء العربي،بيروت،الأولى.1992

22- الخيال الرومانسي ، موريس بورا ، ترجمة إبراهيم الصيرفي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،الأولى ، 1977 .
23- الخيال عند محي الدين بن عربي ، د / سليمان العطار ، دار الثقافة الدينية ، القاهرة ،الأولى 1991 .
24- الخيال مفهوماته ووظائفه ، د/ عاطف جودة نصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ، الأولى ،1984.
25- الخيال والشعر في تصوف الأندلس ، د / سليمان العطار ، دار المعارف ، القاهرة ، الأولى 1981 .
26- دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني ، تحقيق محمود شاكر ، دار المدني ، القاهرة ، الثالثة 1992 .
27- الديارات لأبي الحسن الشابشتي ،تحقيق كوركيس عواد ، دار الرائد العربي، بيروت ، الثالثة ، 1986 .
28-ديوان ابن الرومي، تحقيق حسن بسج،دارالكتب العلمية ،بيروت،الثالثة.2002
29-ديوان أبي نواس،تحقيق إيفالد فاغتر،دارالكتاب العربي،بيروت الثانية .2001
30- ديـــوان أشعار الأمير عبد الله بن المعتز العباسي ، تحقيق د/ محمد بديع شـــريف ، دار المعـــارف ، القاهرة ، الأولى ، 1978 .
31- ديوان البحتري ، تحقيق كامل الصيرفي ،دارالمعارف،القاهرة ،الثالثة (د-ت).
32 - ديوان السّريّ الرفاء ، دار الجيل بيروت ، الأولى ، 1411هـــ .1991
33 - ديوان الصنوبري،تحقيق د/إحسان عباس،دار صادر بيروت،الأولى 1998.
34 - ديوان الوأواء الدمشقي،تحقيق د/سامي الدهان،دار صادر،بيروت،الثانية.1993
35 - ديوان امرئ القيس وملحقاته،بشرح السّكري،تحقيق د/عليان أبو سويلم،د/ محمد علي الشوابكة،إصدارات مركزالشيخ زايد للتراث،الإمارات العربية،الأولى.2000
36 - ذيل مرآة الزمان لأبي الفتح موسى اليونيني ، وزارة التحقيقات الحكمية ، الهند ، دار الكتاب الإسلامي القاهرة ، الثانية 1992 .
37- الرسم على القماش ، موسى إبراهيم، دار الإسراء ، عمان ، الأولى ، .2005
38- الرمز الشعري عند الصوفية ، د/عاطف جودة نصر، دار الأندلس ، بيروت ، الأولى ، 1978 .
39- الرمز والرمزية ، د / محمد فتوح أحمد ، دار المعارف ، 1984 .
40- الرمزية الرومانسية في الشعرالعربي د/ فايزعلي،مكتبة الآداب الثانية.2003
41- الرومانتيكية ، د/ محمد غنيمي هلال ، دار نهضة مصر ، القاهرة 1997 .
42- سر الفصاحة لابن سنان الخفاجي ، تحقيق د/داود الشوابكة ، دار الفكر، عمان ، الأولى 2006 .
43-الشعر المصري بعد شوقي،د/ محمد مندور، نهضة مصر، القاهرة،1978 .
44- شعر عمر بن الفارض ، دراسة في فن الشعر الصوفي ،د/عاطف جودة نصر ، دار الأندلس ، بيروت ، الأولى (د-ت) .
45- الشعر والتأمل ، هاملتون ، ترجمة د/محمد مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية للنشر ، القاهرة ، الأولى 1963 .

46-شعراء عباسيون منسيون،د/إبراهيم النجار،دارالغرب الإسلامي الأولى.1997
47- الشعرية ، أدونيس ، دار الآداب ، بيروت ، الثانية ،1989 .
48- الصناعتين ، أبو هلال العسكري ، تحقيق محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، المكتبة العصرية ، بيروت ، الأولى 1998،1419 .
49- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، د/ جابر عصفور ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الثالثة ،1992 .
50- العقد الفريد ، ابن عبد ربه ، تحقيق عبد المجيد الترحيني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الأولى ، 1983 .
51- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، ابن رشيق القيرواني ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، الخامسة ،1981 .
52- فن الأدب – المحاكاة ، د/ سهير القلماوي ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، القاهرة ، الأولى ، 1953 .
53- فن الشعر أرسطو طاليس ، ترجمة د/ عبد الرحمن بدوي ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، 1979 .
54- فهم الاستعارة في الأدب ، مقاربة تجريبية تطبيقية ، جيرارد ستين ، ترجمة أحمد حمد ، مراجعة شعبان مكاوي ، المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، الأولى 2005 .
55- فوات الوفيات لابن شاكر،تحقيق د/إحسان عباس،دار صادر، الأولى.1974
56- في النص الأدبي ،دراسة أسلوبية إحصائية، د/سعد مصلوح ، النادي الأدبي ، جدة ، الأولى 1991 .
57- في معرفة الخطاب الشعري ، دلالة الزمان وبلاغة الجهة ، د/ إسماعيل شكري ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، الأولى ، 2009 .
58- وفيات الأعيان لابن خلكان،تحقيق د/إحسان عباس،دارصادر، بيروت1994.
59- القصيدة الرومانسية في مصـــر 1932-1952، د/ يسري العزب ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1986 .
60- قصيدة وصورة ، الشعر والتصوير عبر العصور،د/ عبد الغفار مكاوي ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت العدد.1987،119
61- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، د/ محمد زكي العشماوي ، دار النهضة العربية ، بيروت ، الأولى ، .1979
62- قطب السرور في أوصاف الخمور للرقيق القيرواني ،تحقيق أحمد الجندي ، المجمع العلمي العربي ، دمشق ، الأولى .1961
63- قلق الموت د / أحمد عبد الخالق ، عالم المعرفة 111 ، المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ، مارس 1987 .
64- الكشكول لبهاء الدين العاملي ، تحقيق محمد عبد الكريم النمري ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، الأولى 1418هـ .1998
65- لسان العرب لابن منظور ، دار صادر ، بيروت ، الثالثة ، 1414 هـ .
66- اللغة واللون ،د/أحمد مختار عمر ، عالم الكتب ، القاهرة ، الثانية ، 1997 .

67-الماء والأحلام"دراسة عن الخيال والمادة" جاستون باشلار، ترجمة علي نجيب إبراهيم ، تقديم أدونيس، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،الأولى .2007
68- مبادئ الفن ، روبين جورج كولنجوود ، ترجمة أحمد حمدي محمود ، مراجعة علي أدهم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 2001 .
69- مبادئ النقد الأدبي ، ريتشاردز ، ترجمة د/ محمد مصطفى بدوي ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة ،1963 .
70- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لضياء الدين بن الأثير ، تحقيق د/ أحمد الحوفي ، د/بدوي طبانة ، نهضة مصر ، القاهرة ،الثانية ، 1999 .
71- المحمدون من الشعراء وأشعارهم ، لعلي بن يوسف القفطي ت / حسن معمري ، مراجعة حمد الجاسر، دار اليمامة ، الرياض ، السعودية ، الأولى ، .1970
72-مع الشعراء أصحاب الحرف ، عبد العليم القباني ، دار الكتاب العربي ، القاهرة ، الأولى ، 1967 .
73- معجم الأدباء لياقوت الحموي ، تحقيق د/ إحسان عباس ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، الأولى 1993 .
74- المغرب في حلى المغرب ، لابن سعيد المغربي، تحقيق د/ شوقي ضيف ، دار المعارف ، القاهرة ، الرابعة 1993 .
75- مفاهيم نقدية ، رينيه ويليك ، ترجمة محمد عصفور ، عالم المعرفة (110) المجلس الوطني للثقافة والآداب ، الكويت ، فبراير ، .1987
76- مفهوم الشعر ، دراسة في التراث النقدي والبلاغي ،د /جابر عصفور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مكتبة الأسرة ، القاهرة 2005 .
77- الملمع ، أبو عبد الله الحسين النمري ، تحقيق وجيهة أحمد السطل ، مطبعة زيد بن ثابت ، دمشق ، الأولى ، 1976 .
78- من غاب عنه المطرب للثعالبي ، المطبعة الأدبية ،بيروت 1309هـ .
79- منهاج البلغاء ، حازم القرطاجني ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، الثالثة ، 1986 .
80-الموت في الفكر الغربي ، جاك شورون ، ترجمة كامل يوسف ، مراجعة د/إمام عبد الفتاح،عالم المعرفة76، المجلس الوطني للثقافة والآداب،الكويت،ابريل1984.
81- النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة لابن تغري بردي ، تقديم محمد شمس الدين ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، الأولى .1992
82-نزهة الأنام في محاسن الشام ، لأبو البقاء البدري ، دار الرائد العربي ، بيروت ، الأولى ، 1980 .
83- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين ، د/ ألفت كمال الروبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، الأولى ، 1984 .
84- نظرية حازم القرطاجني النقدية والجمالية في ضوء التأثيرات اليونانية ، د/صفوت الخطيب ، مكتبة نهضة الشرق ، الأولى .1986
85- نهاية الأرب في فنون الأدب للنويري،دارالكتب والوثائق القومية،القاهرة.1423
86- الوافي بالوفيات للصفدي ، باعتناء س.ديد رينغ ، دار فرانز شتايز ، ألمانيا ، الثانية .1974
87- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر للثعالبي ، تحقيق مفيد قميحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، الأولى 1983 .

الكتب الأجنبية

88-Discourse Analysis, Marxism and Literary Criticism, Terry Eaglton, London, S.P.2002 .

English Literary Critisim,C.H.Herfard,P. Public Domain EBooks,2002 .

89- Insensitive Semantics, Defense of Semantic Minimalism and Speech Act Pluralism,Herman Cappelen and Ernie Lepare,Black well Publishing,F.P.2005.

90-Samuel Taylor Coleridge1794–1834, The Critical Heritage, J.R.Dej.Jackson, London and New York,S.P. 2002.

91- The Fundamentals Of Drawing in Colour,Barrington Barber, Arcturus Publishing Limited, Bickels Yard, London,2006 .

الدوريات

92- جريدة 14 أكتوبر ، اليمن ، العدد 15097 ،28 شباط / فبراير 2011 .

93- مجلة الأقلام ، دار الشؤون الثقافية ، وزارة الإعلام ، العراق ، السنة 22 ، العدد الأول ، كانون الثاني .1987

94- مجلة علامات ، المغرب ، العدد الخامس والعشرون ، 2006 .

95- مجلة علامات في النقد،المجلد الخامس، جـ2،النادي الأدبي،جدة ، يونيو .1996

96- مجلة عود الند، العراق، السنة السادسة،ع66، كانون الثاني ديسمبر2011 .

97- مجلة فصول،قضايا المصطلح الأدبي،المجلد السابع ،العدد3 /4إبريل .1987

98- مجلة فصول ، المجلد الثالث ، العـدد الأول ، 1982 .

99- مجلة فصول، تراثنا النقدي، جـ1، مجـ 1، عدد1، أكتوبر1985 .