جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

الدفاع النفسي
في شعر أبي الشمقمق
"الآليات والتشكيل الجمالي"

الدكتور
مدحت فوزي عبد المعطي حسين
مدرس الأدب العربي القديم ـ كلية الآداب
جامعة المنصورة ـ جمهورية مصر العربية

العدد الرابع والعشرون
للعام ١٤٤٢هـ / ٢٠٢٠م
الجزء الثاني عشر
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠٢٠م
الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

بسم الله الرحمن الرحيم

الدفاع النفسي في شعر أبي الشمقمق " الآليات والتشكيل الجمالي"

مدحت فوزي عبد المعطي حسين

قسم الأدب العربي القديم ـ قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ جامعة المنصورة ـ جمهورية مصر العربية
البريد الإلكتروني: medhat25@gmail.com

الملخص

تعد حياة الإنسان سلسلة متشابكة من الصراعات والضغوط النفسية تجعله عرضة لاضطرابات حادة تفقده إحساسه بالأمن النفسي؛ لذا فإنه يلجأ إلى وسائل دفاعية بطريقة لاشعورية سعيا إلى التخفيف من حدة ذلك التأزم النفسي.

وأبو الشمقمق شاعر وجد ذاته محملة بما لا تطيق، بعد تأمله في أوضاع عصره وظروف مجتمعه القاسية، وما يدور فيه من ظلم وقهر وتهميش واستبداد، مما دفعه إلى الغضب تارة والعدوان تارة أخرى، فاتخذ من آليات الدفاع النفسي وسيلةً للمحافظة على كيانه النفسي وتوازنه من التمزق والانشطار، ومحاولةً لاسترداد شعوره بالأمن الروحي.

ومن ثم فإن هذا البحث يهدف إلى معرفة آليات الدفاع النفسي التي اتكأ عليها أبو الشمقمق في شعره، ودراسة أثر تلك الآليات في خطابه الشعري ومدى قدرتها على تحقيق توافقه النفسي، فضلا عن بيان أثر اللغة الشعرية والصورة والإيقاع الموسيقي في التشكيل الجمالي لنصوصه الشعرية، وارتباط ذلك الأثر الفني بتجربة أبي الشمقمق ورؤيته للواقع.

الكلمات المفتاحية : الدفاع النفسي ، شعر أبي الشمقمق ، الآليات الفنية ، التشكيل الجمالي .

Self-Defense In The Poetry Of Abi-AlShamaqmaq Mechanisms And Aesthetics

Medhat Fawzy Abdel-Moaty Hussein

Department of Ancient Arabic Literature - Department of Arabic Language - Faculty of Arts - Mansoura University - Arab Republic of Egypt

Email: medhat25@gmail.com

Abstract

The human life is considered an interwoven series of conflicts and psychology stress which make him vulnerable to sever disorders losing his sense of psychological security. So, he resorts to defensive means in an unconsciously way seeking to alleviate the psychological distress.

Abo- AlShamaqmaq is a poet who found himself loaded with unbearable, after his meditation on the conditions of his time and the harsh conditions of his society , and the oppression, marginalization and tyranny that revolves around it. He took psychological defense mechanisms as a means to preserve his being and balance from tearing and splitting and try to restore his sense of spiritual security.

Therefore, this research aims to know the psychological defense mechanisms that Abu- AlShamaqmaq relied on in his poetry, And studying the effect of these mechanisms on his poetic discourse and their ability to achieve his psychological compatibility. In addition, the declaration of the impact of the poetic language, image, and musical rhythm in the aesthetic formation of his poetic texts and connection with that artistic impact with Abi- AlShamaqmaq's experience and his vision of reality.

Keywords: Psychological defense, the poetry of Abi Al-Shammaq, technical mechanisms, aesthetic formation

بسم الله الرحمن الرحيم

توطئة

يتناول هذا البحث دراسة آليات الدفاع النفسي في شعر أبي الشمقمق، وبيان أثر توظيفها في خطابه الشعري، ومدى قدرتها على تحقيق الراحة النفسية والأمن الروحي لديه، ثم الوقوف على ملامح التشكيل الجمالي في شعره؛ من خلال اللغة الشعرية والصورة والإيقاع الموسيقي، وأثرها في بلورة رؤيته للواقع، وذلك على هدي من المنهج الوصفي والأدوات المساعدة؛ من نقد وتحليل ... إلخ. لذا؛ سيدور البحث حول تمهيد وثلاثة مباحث وخاتمة، وذلك على النحو الآتي:

- **التمهيد**: الشاعر والنشأة ... وإرهاصات الدفاع النفسي.
- **المبحث الأول**: أبو الشمقمق ... الشخصية والحيل الدفاعية.
- **المبحث الثاني**: آليات الدفاع النفسي في شعر أبي الشمقمق.
- **المبحث الثالث**: التشكيل الجمالي في شعر أبي الشمقمق.
- **الخاتمة**: وتتضمن أهم النتائج.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ـ التمهيد: الشاعر والنشأة ... وإرهاصات الدفاع النفسي

أبو الشمقمق "لقب الشاعر المغمور "مروان بن محمد"؛ من أعظم شعراء عصره تعبيرا عن الفقر وتسجيلا لصور الجماعات الدنيا، وخروجا على التقاليد الشعرية التي ظلت باسطة سلطانها في العصر الأموي، في المعنى والأسلوب. وهو من موالي مروان بن محمد؛ آخر خلفاء الأمويين، وقد نشأ بالبصرة، بالبخارية ... فيكون خراساني الأصل"(١)، بخلاف ما ذكره ابن خلكان؛ إذ قال عنه: "الشاعر المشهور الكوفي"(٢).

واسمه مروان بن محمد "يكنى أبا محمد. وأبو الشمقمق لقب، والشمقمق: الطويل، وهو مولى بني أمية من بُخارية عبيد الله بن زياد. وكان خفيف العثنون(٣)، عظيم الأنف، أهرت الشدقين(٤)، منكر المنظر، وكان غير جيد الشعر على إكثاره فيه، هجا كثيرا من شعراء زمانه"(٥)؛ من نحو "بشار وأبي العتاهية وأبي نواس وابن أبي حفصة، وله هجاء في يحي البرمكي وغيره ... زار بغداد في أول خلافة الرشيد العباسي، وكان بشار في كل سنة يعطيه مائتي درهم، يسميها أبو الشمقمق "جزية!""(٦).

وكان له "في الجد والهزل أشياء"(٧)؛ قال عنه أبو العباس المبرد: "كان ربما لحن، ويهزل كثيرا ويجد فيكثر صوابه، وقدم بغداد في أيام هارون الرشيد"(٨). وأبو الشمقمق صاحب نادرة في الشعر؛ لذا قال عنه المَرْزُباني: "ربما ندر له البيت"(٩). ومن قبله قال عنه ابن المعتز: إن "شعر أبي الشمقمق نوادر كله"(١٠). وتوفي "أبو الشمقمق في حدود الثمانين ومائة"(١١).

وأبو الشمقمق شاعر غلبه اليأس من ضيق حاله وسوء واقعه المعيش، لذا عاش متبرما بالناس؛ يقول الجاحظ: "وأما تبرمه بالناس فيظهر في كثرة أهاجيه للأمراء والشعراء"(١٢).

وكان لنشأة أبي الشمقمق في تلك البيئة أبلغ الأثر في بزوغ إرهاصات الدفاع النفسي لديه؛ نظرا لما يمتلكه من مقدرة شعرية، وشعبية فريدة امتاز بها من غيره، هيأته للتخفيف من حدة التوتر والقلق والألم النفسي الذي يلازمه نتيجة فقره وضيق ذات يده، ومن ثم فإن لجوءه إلى آليات الدفاع النفسي كان هروبا مؤقتا من إخفاقاته، ورغبة في الحفاظ قدر المستطاع على توافقه النفسي.

هذا؛ ويعد التوافق النفسي Adjustment قلب الصحة النفسية النابض؛ فهو"عملية دينامية مستمرة تتناول السلوك والبيئة الطبيعية والاجتماعية بالتغيير والتعديل حتى يحدث توازن بين الفرد وبيئته، وهذا التوازن يتضمن إشباع حاجات الفرد وتحقيق متطلبات البيئة"(١٣)؛ وذلك من خلال مجموعة من الآليات التي يتبعها الفرد للوصول إلى هذه الحالة من التوافق النفسي النسبي بينه وبين بيئته ومتطلباتها.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المبحث الأول

أبو الشمقمق ... الشخصية والحيل الدفاعية

عرّف جوردون ألبورت Allport الشخصية بأنها "التنظيم الديناميّ في الفرد لجميع الأجهزة النفسية والجسمية الذي يحدد توافقه الفريد مع بيئته"(١٤)؛ ذاك التنظيم الذي تكشف هويته مجموعة من العوامل الذاتية كالسلوك والآمال، والمادية كالمال وظروف النشأة، والإنسانية كالعلاقات مع الآخرين.

ومن ثم نجد أن نشأة أبي الشمقمق وواقعه المعيش؛ المادي والحياتي، قد أثرا بشكل كبير على شخصيته، وساعدا على توافر الحيل الدفاعية لديه مبكرا، ولعل ديوانه الشعري خير دليل على ذلك. ومن ثم ظل الفقر ــ بشكل خاص ــ يطارده وعياله أينما حلّ أو رحل؛ ولِمَ لا؟ والفقر ــ في حد ذاته ــ تهديد "للأمن الكوني في كل مكان؛ جحافل المستغنى عنهم تتزايد، وانهيار إنسانيتهم في تفاقم مستمر، نتيجة لعمليات النهب المنظمة للثروات"(١٥)، ولا يقتصر الأمر على العوز المادي؛ بل إنه يؤدي إلى "انهيار نوعية الحياة ذاتها، حتى في حدودها الدنيا"(١٦).

إن ما يؤثر في تكوين شخصية الفرد يبدو فيما يضطرب في أعماق لاشعوره من عُقَد، ولذلك "ينبغي أن نتصور أن ثمة عقدا نفسية هي التي تتولى تخصيص عالم الفنان، ولكن على قدر صبوة الفنان إلى اللاشخصية، وعلى قدر ما يستطيع تحقيقه من تحرر من ذاته، تكون سعة الرحاب التي يطوف فيها، ويكون غِنى العالم الذي يراه ويعبر عنه"(١٧). ولذلك كان الأثر الأدبي تعبيرا "عن رؤية العالم، عن وجهة نظر في مجموع الواقع، وهذه الرؤية أو هذه الوجهة ليست حادثا فرديا؛ وإنما هي حادث اجتماعي، هي

مذهب فكري يفرض نفسه في بعض الظروف على جماعة من الناس، على طبقة معينة"(١٨).

ولأن القضية قضية وجود فقد عمد أبو الشمقمق إلى استخراج هذه العُقَد النفسية من نفوس المتلقين عِوضا عن عوز الحياة وآلامها عبر ما يسمي بالمشاركة الوجدانية Sympathy؛ ويقصد بها: "انتقال الحالة الانفعالية من مؤثر إلى متأثر بعد أن يدرك المتأثر المظاهر الخارجية لهذه الحالة عند المؤثر"(١٩). ويعد الانفعال، في حد ذاته، دليلا على أن "التوافق الذي كان محققا بين ميول الكائن وبيئته قد هُدد واضطرب وفُقد؛ وذلك لعجز الأفعال الآلية، سواء كانت فطرية أو مكتسبة، عن مواجهة ما يعتري الموقف الراهن من تغير فجائي أو من صعوبة غير متوقعة، وكذلك لعجز التفكير عن إيجاد حل سريع لا يمكن إرجاؤه نظرا لمطالب الموقف الملحة، فالانفعال إذن ... هو مظهر من مظاهر الفشل والخيبة والضعف"(٢٠). وكما يؤثر الانفعال في الوظائف النفسية والجسمية "فإنه أيضا يتأثر بها؛ فأسلوب تفكير الشخص ومستوى ذكائه مثلا يؤثران في مدى ما يمكن أن يجنح إليه الشخص من تصرفات جامحة وطائشة تحت تأثير الانفعال"(٢١).

ومن ناحية أخرى نجد أن العقل عند فرويد يتركب من ثلاثة مستويات "يسميها: النفس السفلى أو "هو"، والنفس أو الذات أو "أنا"، والنفس العليا أو الضمير. وللذات التي يعبر عنها بأنا ثلاث مناطق؛ هي: الشعور، وشبه الشعور، واللاشعور؛ فالنفس السفلى أو البدائية تحوي الغرائز والنزعات البدائية الطائشة، وهي المؤثر الأول في سلوك الإنسان الهمجي أو الطائش الخارج على القوانين والنظم الاجتماعية، ويسيطر على هذه النفس ويصرفها مبدأ اللذة؛ أي إنها تحمل الإنسان على العمل لإرضاء

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

النزعات الغريزية والحصول على اللذة المادية. أما الذات أو أنا فهي النفس الاجتماعية، وتنشأ باتصال النفس السفلى بالعالم الخارجي ... والصراع النفسي يكون في رأي فرويد بين النفس السفلى والذات ... ويكون نتيجة الصراع أن يبقى جزء من النفس العامة محتلا الشعور أو شبه الشعور، وأن ينحدر الجزء الآخر بالكبت إلى اللاشعور ... أما النفس العليا فهي الضمير، وتتكون من المبادئ والمثل الخلقية أو الدينية السامية"(٢٢).

وإذا كان الأمر كذلك والإنسان يعيش في "بيئة من الناس والأشياء، وهو يسعى فيها ويكدّ للظفر بطعامه وكسائه ومأواه، ولإرضاء حاجاته المادية والمعنوية المختلفة، ولبلوغ أهداف يرسمها لنفسه ويراها جديرة بما يبذله في سبيلها من مشقة وعناء. وهو في سعيه هذا لقضاء حاجاته وتحقيق أغراضه يلقى موانع وعقبات ومشاكل وصعوبات مادية واجتماعية شتى ... بل إنه يرى نفسه مرغما ... على أن يلجأ إلى أساليب وحيل ملتوية شتى ابتغاء إرضاء هذه الحاجات، وبلوغ هذه الأهداف"(٢٣). أقول: إذا كان الأمر كذلك فإن الصراع يبدو على أشده داخل النفس حتى يصل إلى عقدة نفسية Complex؛ ويقصد بها: "مجموعة الانفعالات المكبوتة في النفس أو التجارب المؤلمة والحوادث التي تنحدر إلى العقل الباطن فتكوّن هناك عقدة نفسية خطيرة تهدد كيان التوازن النفسي"(٢٤). ويأتي هذا الصراع من تعارض قوتين؛ "إحداهما دافعة والأخرى مانعة. والصراع قانون من قوانين الحياة الأساسية؛ فالكائنات الحية تتصارع من أجل البقاء، وفي ثنايا الكائن الحي صراع بين عوامل البقاء وعوامل الفناء. والإنسان في صراع مع العالم المادي من أجل العيش، ومع العالم الاجتماعي طلبا للأمن والتقدير والرفاهة وإثبات الذات ... فإذا اتجهنا إلى الحياة النفسية ألفينا حياة الفرد

كلها لا تعدو أن تكون سلسلة من صراعات شتى تختلف شدة وتأثيرا وموضوعيا"(٢٥).

هذه الصراعات تخلق أزمات نفسية تهدد الكيان النفسي للفرد وتوازنه؛ فإن لم يستطع تجاوزها "ظل في حالة إحباط موصول، ولجأ إلى طرق أخرى ملتوية أو سلبية أو خادعة هي ما تعرف "بالحيل الدفاعية" أو "خافضات القلق" لأنها تدفع عن "الأنا" Ego غائلة التوتر والقلق، وتقيه مشاعر العجز والفشل والخوف والخجل والرثاء للذات واستصغارها. وهي حيل تعمل ... بصورة آلية لاشعورية غير مقصودة، كما أنها لا تستهدف حل الأزمة بقدر ما ترمي إلى الخلاص من التوتر والقلق وتزويد "الأنا" بشيء من الراحة الوقتية حتى لا يختل توازنه"(٢٦).

هذا؛ وتنقسم الحيل الدفاعية Defense mechanisms إلى أقسام؛ منها: "حيل الدفاع الانسحابية (أو الهروبية): مثل الانسحاب والنكوص والتثبيت والتفكيك والتخييل والتبرير والإنكار والإلغاء والسلبية. حيل الدفاع العدوانية (أو الهجومية): مثل العدوان والإسقاط والاحتواء. حيل الدفاع الإبدالية: مثل الإبدال والإزاحة والتحويل والإعلاء والتعويض والتقمص والتكوين العكسي والتعميم والرمزية والتقدير المثالي"(٢٧).

ومن خلال استقراء ديوان أبي الشمقمق نجد اتكاءه على مجموعة من آليات الدفاع النفسي بين الانسحابية والعدوانية والإبدالية؛ وهي: الإسقاط، والتكوين العكسي، والإزاحة، والتبرير، والمزاح / السخرية. وسنتناول ذلك على نحو مفصّل في المبحث التالي.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المبحث الثاني

آليات الدفاع النفسي في شعر أبي الشمقمق

تعد آليات الدفاع النفسي وسائل لاشعورية تقي الفرد من الأزمات النفسية التي قد يتعرض لها على اختلاف أنواعها ومصادرها، سعيا وراء وقاية الذات واحترامها والدفاع عنها تحقيقا للراحة النفسية والأمن الروحي. وباستقراء ديوان أبي الشمقمق وجدناه يتكئ على مجموعة من هذه الآليات؛ وهي:

أولا: الإسقاط Projection

ثانيا: التكوين العكسي Reaction formation

ثالثا: الإزاحة Displacement

رابعا: التبرير Rationalization

خامسا: المزاح / السخرية Banter / sarcasm

أولا: **الإسقاط** Projection

تعددت تعريفات الإسقاط وتنوعت، وإن دارت جلّها حول نسبة الفرد لغيره ما في نفسه من صفات غير مرغوبة؛ إذ يُعرف بأنه "أن ينسب الفرد ما في نفسه من عيوب وصفات غير مرغوبة إلى غيره من الناس ويلصقها بهم وبصورة مكبرة"(٢٨).

وآلية الإسقاط تعد "حيلة عقلية فيها ينسب الشخص بطريقة لاشعورية بعض المشاعر أو الأفكار أو الرغبات أو الصفات الانفعالية أو الخلقية إلى أشياء أو أشخاص أو مدركات في البيئة المحيطة به؛ فالإسقاط عملية انعكاس لما يدور في داخل النفس على المدركات الخارجية"(٢٩)، وذلك "تنزيها لنفسه وتخففا مما يشعر به من القلق أو الخجل أو النقص أو الذنب

... فبالإسقاط نحكم على أنفسنا حين نحكم على الغير .. إنها اعترافات أكثر من أن تكون اتهامات"[٣٠]. وقد توافرت هذه الآلية في شعر أبي الشمقمق؛ ومنها ما جاء في القصيدة التي مطلعها [من السريع]:

مـــا جَمَـــعَ النـــاسُ لِـــدُنياهُم أَنفَـــعَ في البَيـــتِ مِـــنَ الخُبْـــزِ(٣١)

حيث يقول:

وَقَـــد دَنـــا الفِطْـــرُ وَصِـــبيانُنا لَيســـوا بِـــذي تَمْـــرٍ وَلا أَرْزِ[٣٢]

وَذاكَ أَنَّ الـــدَهرَ عَـــاداهُمُ عَـــداوَةَ الشـــاهينِ لِلـــوَزِّ[٣٣]

كانَـــتْ لَهُـــم عَنْـــزٌ فَـــأُودِي بِهـــا وَأَجْـــدَبوا مِـــن لَـــبَنِ العَنْـــزِ[٣٤]

إذ اتكأ الشاعر على آلية الإسقاط في الأبيات، حيث أسقط فقره وعوزه على أمرين؛ الأول: الدهر. والآخر: الأبناء، وذلك في محاولة منه لإبعاد المسئولية عن كاهله وتحميل الدهر تبعاتها، ولذلك أحسن الشاعر توظيف هذه الآلية لأنها ساعدته على التنصل من واجبه الاجتماعي تجاه ذاته وأولاده.

هذه المشاعر تمثل "موقف الإنسان المقهور من الوجود؛ فهو يعيش حالة عجز إزاء قوى الطبيعة وغوائلها، وإزاء قوة السلطة على مختلف أشكالها. مصيره معرض لأحداث وتغيرات يطغى عليها طابع الاعتباط أحيانا والمجانية أحيانا أخرى، يعيش في حالة تهديد دائم لأمنه وصحته وقوته وعياله"[٣٥].

وقد ساق الشاعر ذلك من خلال صورة شعرية استعارية شخّص فيها الدهر وأنزله منزلة القائد المعادي المصرّ على إيذائه وأولاده، وقد شبه عداوته لأبنائه بعداوة الشاهين للوَزّ. وقد استدعى الشاعر هذه الصورة تحديدا لأن الشاهين صقر متين البنيان، يفتك بفريسته منقضّا عليها من

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ارتفاع شاهق. وهذا يضفي على السياق إصرارا وترقبا ووحشية ومباغتة. وماذا عساه أن يفعل الأوز، الذي لا حيلة له سوى التغذي على جوانب الترع، أمام جبروت هذا الصقر!!

ثم يعود في البيت الثالث مسقطا هذا العَوَز على أبنائه مبرئا ساحة نفسه تماما؛ إذ استدعى ثنائية الحضور والغياب؛ حضور الخصب زمن الماضي بقرينة "كانَتْ لَهُم عَنْزٌ"، ثم غيابه بقرينة "فَأُودِي بِها وَأَجْدَبوا".

إن الشاعر في الأبيات السابقة أسقط فقره وحاجة عياله وعجزه عن كاهله ونسبه إلى الدهر، ثم إن إسقاطه لذلك العوز على أبنائه يفتح لهم مجالا لاستعطاف الآخرين. ولذلك يردد إسقاطه على الدهر مرارا من نحو قوله في موضع آخر [من الخفيف]:

أَتَرانِي أَرى مِنَ الدَّهرِ يَوْمًا ... لِيَ فيهِ مَطِيَّةٌ غَيرُ رِجْلِي (٣٦)

هذا؛ ولا يزال الشاعر يسقط عوزه وإقلاله وبؤسه على الدهر، وذلك من خلال تصوير فقره وإقلاله وحرمانه من أدنى مقومات الحياة، إذ لا يوجد باب لبيته، وكيف ذاك ومنزله الفضاء وسقف بيته السماء!! ولا يوجد باب من التراب إلى السحاب.

ثم يتخذ الشاعر من هذا الفضاء مدخلا لتجسيد ذلك الظلم الاجتماعي والتفاوت الطبقي، والذي يعد سببا رئيسا في معاناته وأولاده؛ حيث ينفي وجود وعاء تُصان فيه ثيابه، ولا خوف على هروب عبيده أو هلاك دوابه أو محاسبته الغليظة لعماله، لعدم امتلاكه شيئا من ذلك. ومن ثم فقد حمّل الدهر مسئولية ذلك التفاوت الطبقي عبر آلية الإسقاط التي أضفت على السياق دلالتي السخط والتسليم؛ حيث يقول [من الوافر]:

فَأَنتَ إِذا أَرَدتَ دَخَلتَ بَيْتِي ... عَلَيَّ مُسلِمًا مِن غَيْرِ بابِ

لِـــأَنّي لَـــمْ أَجِـــدْ مِصْـــرَاعَ بَـــابٍ ... يَكـــونُ مِـــنَ السَّـــحابِ إلى التُّـــرابِ
ولا انْشَـقَّ الثَّـرَى عـن عُـودِ تَخْـتٍ ... أُؤَمِّـــل أنْ أشُـــدَّ بـــهِ ثِيـــابِي(٣٧)
وَلا خِفْـتُ الإبـاقَ عَلـى عَبِيْـدِي ... وَلا خِفْـتُ الهَـلاكَ عَلـى دَوَابِـي(٣٨)
وَلا حاسَـبتُ يَومًـا قَهْرَمانًـا ... مُحاسَـبَةً فَـأَغْلَظُ في حِسَـابِي(٣٩)
وَفِـي ذا راحَـةٌ وَفَـراغُ بَـالٍ ... فَـدَابُ الـدَّهرِ ذا أَبَـدًا وَدَابِـي (٤٠)

ومنه أيضا قوله [من الخفيف]:

مـا أَرَانِـي إلّـا سَـأَترُك بَغْـدَا ... دَ وَأَهْـوي لَكـورَةِ الأَهْـوازِ(٤١)
حَيـثُ لا تُنْكَـرُ المَعـازِفُ وَاللَّهْـ ... ـوُ وَشُـربُ الفَتـى مِـنَ التَّقْمـازِ(٤٢)
وَجـوارٍ كَـأَنَّهُنَّ نُجـومُ اللَيـ ... ـل زَهـرٌ مِثـلُ الظِبـاءِ الجَـوَازي(٤٣)
واضِـحاتُ الخُـدودِ أَدمٌ وَبِـيضٌ ... فاتِنـاتٌ مَيْـلٌ مِـنَ الأَعْجَـازِ(٤٤)
بَـيْنَ عَـوَّادةٍ وَأُخْـرى بِصَـنْجٍ ... في بَسَـاتِينِها وفي الأَحْـوَازِ(٤٥)
ذاكَ خَيْـرٌ مِـنَ التَـرَدُّدِ في بَغْـ ... ـدادَ تَنْـزُو بِـيَ البِغـالُ النَّـوَازِي(٤٦)
كُـلَّ يَـومٍ في كُمَّـةٍ وَقَمـيصٍ ... وَرِداءٍ مِـنَ الغُبَـارِ طِـرازِي(٤٧)
لَـم يَحُكْـهُ النَّسَّـاجُ يَومًـا لِبَيـعٍ ... لا وَلا يُشْـتَرى مِـنَ البَـزَّازِ(٤٨)
أَخَـذَتْ أَهلَهـا الشَـياطينُ ... بِـالرَّكْضِ لِطـولِ الشَّـقَاءِ وَالإعْـوَازِ(٤٩)
كُـلُّ شَـيْخٍ تَخالُـهُ حـينَ يَبْـدو ... فَـوقَ بِرْذَونِـهِ كَشَـخصٍ حِجَـازي (٥٠)

إذ أسقط الشاعر ضِيق ذات يده على ساكني بغداد، وتنصل من مسئوليته تجاه ذاته وأبنائه، لذا استدعى تلك الآلية في سياق الموازنة بين سوء حاله في بغداد وتألمه، ورغبته في الارتحال إلى الأهواز، ثم عدّد الشاعر مظاهر الاحتفاء بذلك الارتحال؛ حيث المعازف واللهو والخمر والجواري الحِسان الفاتنات اللاتي شبههن بنجوم الليل إمعانا في سموهن وجمالهن.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثم يعود بخياله إلى إنكار التردد في بغداد وما يحويه هذا البلد من شدة وعُسر وكرب وابتلاء، ولذلك وجّه الشاعر غضبه إلى أهل بغداد ونعتهم بصفات سيئة، وأراد أن يبرئ نفسه من تلك المسئولية بإسقاطها عليهم، وهذا بدوره يخفف من ألم العَوَز الذي يشعر به وأبناؤه.

ولا يزال أبو الشمقمق يحمل غيره مسئولية فقره؛ ولذلك يقول [من مجزوء الكامل]:

يـــا أَيُّهـــا المَلِـــكُ الَّـــذي ... جَمَـــعَ الجَلالَـــةَ وَالوَقـــارَهْ(٥١)
وَرِثَ المَكـــارِمَ صـــالِحًا ... اَلجـــودَ مِنـــهُ وَالعِمـــارَهْ(٥٢)
إِنِّـــي رَأَيتُـــكَ في المَنـــا ... مِ وَعَـــدْتَنِي مِنـــكَ الزِّيـــارَهْ
فَغَـــدَوْتُ نَحـــوَكَ قاصِـــدًا ... وَعَلَيـــكَ تَصْـــديقُ العِبَـــارَهْ
إِنَّ العِيـــالَ تَـــركتُهُمْ ... بِالمِصْـــرِ خُبـــزُهُمُ العُصَـــارَهْ(٥٣)
وَشَـــرابُهُمْ بَـــوْلُ الحِمـــا ... رِمِزاجُـــهُ بَـــوْلُ الحِمَـــارَهْ
ضَـــجُّوا فَقُلـــتُ تَصَـــبَّروا ... فَـــالنُّجْحُ يَقْـــرَنُ بِالصَّـــبارَهْ
حَتّـــى أَزورَ الهاشِمِـــيَّ أَخـــا الغَضـــارَةِ وَالنَّضَـــارَهْ(٥٤)
وَلَقَـــد غَـــدَوْتُ وَلَـــيسَ لـــي ... إِلّـــا مَـــديحَكَ مِـــن تِجـــارَهْ(٥٥)

إذ أسقط الشاعر صفات الفقر ومظاهره على أطفاله؛ وذلك لدلالات ثلاث؛ هي:

[١] استعطاف الممدوح.

[٢] الهروب من عجز مواجهة الواقع المعيش.

[٣] التخفيف من حدة الألم النفسي الذي يعايشه.

وقد بدا ذكاء أبي الشمقمق في توظيف آلية الإسقاط؛ إذ مهَّد لها السبيل، وأكسبها حقا مشروعا منذ البيت الثالث في قوله مؤكدا: "إِنِّي رَأَيتُكَ

في المَنام ..." وكأنها رؤيا حق لرجل عظيم رفيع القدْر يقصده الناس من كل حدب وصوب، وما عليه سوى التسليم والإقرار.

ثم إنه يبرز مظاهر هذا العوَز في عياله، وهو في حقيقة الأمر يبرز عوَز ذاته إلى جانبهم؛ فالتّفل خبزهم، وبول الحمير الممزوج شرابهم. ولذلك استدعى السياق ضجيج أبنائه وصياحهم من ذلك الواقع المزري في قوله: "ضَجُّوا فَقُلتُ تَصَبَّروا" إلى حين زيارة الهاشمي؛ حيث السعة في العيش وكرم الاستقبال، ثم إن الشاعر في البيت الأخير قَصَر تجارته على مديحه، فليس له من مخرج سواه.

ومنه قوله [من الخفيف]:

وَلَقَد قُلتُ حينَ أَقْفَرَ بَيْتِي ... مِن جِرابِ الدَّقِيقِ وَالفَخَّارَه[٥٦]
وَلَقَد كانَ آهِلاً غَيرَ قَفْرِ ... مُخْصِبًا خَيْرُهُ كَثِيرَ العِمارَه[٥٧]
فَأَرى الفَأرَ قَد تَجَنَّبْنَ بَيْتي ... عائِذاتٍ مِنهُ بِدارِ الإِمارَه[٥٨]
وَدَعَا بِالرَّحيلِ ذِبَّان بَيْتِي ... بَيْنَ مَقْصُوصَةٍ إِلى طَيَّارَه[٥٩]
وَأَقامَ السِّنَّوْرُ في البَيتِ حَوْلاً ... ما يَرَى في جَوانِبِ البَيتِ فارَه
يُنْغِضُ الرَأْسَ مِنهُ مِن شِدَّةِ الجُو ... عِ وَعَيشٍ فيهِ أَذىً وَمَرارَه[٦٠]
قُلتُ لَمّا رَأَيتُهُ ناكِسَ الرَأْ ... سِ كَئيبا، في الجَوْفِ مِنهُ حَرارَه[٦١]
وَيْكَ صَبْرًا فَأَنتَ مِن خَيرِ سَنَّـ ... ـوْرٍ رَأَتْهُ عَيناياَ قَطُّ بِحَارَه[٦٢]
قالَ: لا صَبرَ لي، وَكَيفَ مُقامي ... بِبُيوتٍ قَفْرٍ كَجَوْفِ الحِمارَه[٦٣]
قُلتُ: سِرْ راشِدًا إِلى بَيتِ جارٍ ... مُخْصِبٍ رَحْلُهُ عَظيمِ التِّجارَه[٦٤]

إذ أسقط الشاعر معاناته على ذلك الفأر الذي عدل عن بيته واعتصم بدار الإمارة، ولم يكتف بذلك؛ بل دعا ذِبَّان بيته إلى الرحيل، ثم يعظم تأثير هذه الصفات على ذاته وألمها النفسي في البيت الخامس الذي صور فيه

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

جوع السّنور ومرارته وأذاه حتى إنه أصبح مطأطئ الرأس كئيبا إمعانا في المذلة والهوان.

ثم يحاول الشاعر الخروج من مأزقه في البيت الثامن عندما حاول أن يشدّ على أزر السّنور رافعا من معنوياته ولو قليلا، وكيف ذاك؟ وقد جاوز صبره المدى، ولم يجد في تلك البيوت الخاوية ما يبتغيه، وقد دام فيها حوْلا كاملا يتجرع غصة الخذلان.

ومن جهة أخرى نراه يسقط في البيت العاشر فقره / فقر السنور على جاره الذي قد يغيثه من ذلك الواقع الأليم؛ وذلك في قوله: "سِرْ راشِدًا إلى بَيتِ جارٍ مُخْصِبٍ رَحْلُهُ..".

وقريب منه قوله في قصيدة أخرى [من مجزوء الرمل]:

لَوْ أَرَى في النَّاسِ حُرًّا ... لَمْ أكُنْ فِي ذَا المِثَالِ (٦٥)

ومنه أيضا قوله [من الخفيف]:

وَأَقَامَ السِّنَّوْرُ فيهِ بِشَرٍّ ... يَسْأَلُ اللَّهَ ذا العُلا وَالجَلالَهْ

أَنْ يَرى فأرَةً فَلَم يَرَ شَيئًا ... ناكِسًا رَأسَهُ لِطُولِ المَلالَهْ (٦٦)

إذ يسقط فقر السنور على مشيئة الله سبحانه، ولذلك يسأله أن يرى فأرا يسد به رمقه. وبالإضافة إلى ما سبق نجد أبا الشمقمق يتكئ على هذه الآلية أيضا في إسقاط الجوع والفقر على الناقة[٦٧] والبراغيث[٦٨].

ومن جهة أخرى انتقد أبو الشمقمق البخل متكئا على آلية الإسقاط في هجاء سعيد بن سلم الباهلي في قوله [من الكامل]:

هَيهاتَ تَضْرِبُ في حَديدٍ بارِدٍ ... إنْ كُنتَ تَطمَعُ في نَوالِ سَعيدِ[٦٩]

وَاللَهِ لَو مَلَكَ البِحارَ بِأَسْرِها ... وَأَتاهُ سَلْمٌ في زَمانِ مُدُودِ[٧٠]

يَبْغِيهِ مِنها شَرْبَةً لَطَهُورِهِ ... لأَبَي وَقالَ تَيَمَّمن بِصَعِيدِ[٧١]

إذ انتقد الشاعرُ سعيدَ الباهلي لشحّه وبخله الذي بلغ مداه، ثم أسقط الشاعر صفات البخل عليه، والتي تدل على الأنانية وإنكار الآخر والبعد عن الفطرة الإنسانية السوية، ولذا أكسب الشاعر سياقه معنى شرعيا من خلال البيت الأخير.

وقد ساق الشاعر آلية الإسقاط من خلال مفردات الأبيات وصيغها الدالة على المعنى؛ من نحو "هيهات" وهي اسم فعل بمعنى بَعُد، وقوله بالمضارع "تضرب" و"تطمع"، فكلما طمعت في نوال سعيد يبدو الأمر مشابها لمَنْ يضرب في حديد بارد لن يستقيم أبدا، ولذلك وازن الشاعر بين الطمع في النوال والضرب على الحديد البارد إمعانا في بُعد النوال؛ بل واستحالته. ومن ثم فقد صدر البيت الثاني بأسلوب القسم في قوله: "وَاللَهِ لَو ملَكَ البِحَارَ" الذي أكد المعنى وأضفى على السياق ألما نفسيا بدا في استكثار المهجو شربة ماء للوضوء وغسل الأوزار.

ومنه قوله [من الخفيف]:

لَو رَكِبْتُ البِحارَ صارَت فِجَاجًا ... لا تَرَى في مُتونِها أَمواجَا
ولَو انِّي وَضَعْتُ ياقوتَةً حَمْـ ... ـراءَ في راحَتِي لَصارَتْ زُجَاجَا
وَلَو انِّي وَرَدْتُ عَذْبًا فُرَاتًا ... عادَ لا شَكَّ فيهِ مِلْحًا أُجَاجَا
فَإِلى اللَهِ أَشتَكي وَإِلى الفَضْـ ... ـلِ فَقَد أَصْبَحَتْ بُزَاتِي دَجاجَا[٧٢]

فالشاعر في هذه الأبيات يصور حالته اليائسة، ويجعل فقره بسبب مشيئته سبحانه؛ تلك المشيئة التي اقتضت عوز الشاعر وعياله، ذاك العوز الذي لازمه سوء الحظ في كل حال. والشاعر في الأبيات يسقط معاناته التي تلازمه على الحظ تنزيها لنفسه منها في محاولة للتخلص من العذاب النفسي الذي يلاحقه، ولذلك يسيطر فعل التغيير والتحويل على الأبيات؛ من نحو ذلك

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

البحر الذي يتحول إلى طريق جبلي، والياقوتة الحمراء إلى الزجاج، والماء العذب إلى الأجاج. وفي سبيل رغبته هذه قدم الشكوى إلى الله ــ عز وجلّ ــ أولا ثم إلى الفضل ثانيا محملا إياهما مسئولية مصيره وشقائه.

ومنه قوله [من المجتث]:

الحَمدُ لِلَّهِ شُكْرًا ... أَمْشِي وَيَركَبُ غَيْرِي
قَد كُنتُ آمُلُ طِرْفًا ... فَصِرْتُ أَرْضَى بِعَيْرِ[٧٣]
لَم تَرْضَ نَفْسِي بِهَذا ... يا ربِّ مِنْكَ لِخَيْرِ[٧٤]

فالشاعر في هذه الأبيات يسبب فقره بمشيئة الله عز وجل، ويجعله مسئولا عن ذلك التفاوت الطبقي الذي أشعرنا به الشطر الثاني من البيت الأول في قوله: "أَمْشِي وَيَركَبُ غَيْرِي"، ولذلك برأ نفسه عن ذلك الفقر، تخفيفا من حدة الألم النفسي الذي يسيطر عليه، بل وتأباه نفسه لأنها لا طاقة لها به، وذلك على النحو الذي جسده في البيت الأخير.

ثانيا: التكوين العكسي Reaction formation

ويقصد به "التعبير عن الدوافع والرغبات المستنكرة سلوكيا في شكل معاكس أو بشكل مضاد مقبول مبالغ فيه عادة"[٧٥]. وتعد هذه الآلية "محاولة لاشعورية أي غير مقصودة من الفرد للتمويه على دافع دفين بغيض بأن يظهر في سلوكه على عكس ما يضمر في أعماق نفسه"[٧٦]. وقد بدت هذه الآلية في شعر أبي الشمقمق؛ من نحو قوله [من السريع]:

مُنايَ مِن دُنْيايَ هاتِي الَّتي ... تَسْلَحُ بِالرِزقِ عَلى غَيْرِي[٧٧]
الجَردَقُ الحاضِرُ مَع بُضْعةٍ ... مِن ماعِزٍ رَخْصٍ ومِن طَيْرِ[٧٨]
وَجَرّةٌ تهدِرُ ملآنةً ... تَحكي قِراةَ القَسِّ في الدَّيْرِ[٧٩]
وَجُبَّةٌ دَكْنَاءُ فَضْفَاضَةٌ ... وَطَيلَسانٌ حَسَنُ النَّيْرِ[٨٠]

وَبَغْلَـــةٌ شَـــهباءُ طَيَّـــارَةٌ ... تَطْـوِي لِـيَ البُلْـدانَ فِـي السَّـيْرِ[٨١]
وقَيْنَـــةٌ حَسْـــنَاءُ ممكـــورةٌ ... يَصْـرَعُها الشّـوقُ إلى أَيْـ ...[٨٢]
وَبَـــدْرَةٌ مملـــوءَةٌ عَسْـــجَدًا ... مـا بِالَّـذي أَذْكُـرُ مِـن ضَـيْرِ[٨٣]
وَمَنـــزِلٌ في خَـــيرِ مـــا جـــيرَةٍ ... قَـد عُرِفُـوا بِـالخَيْرِ والمَيْـرِ[٨٤]
وَصـــاحِبٌ يَلزَمُنِـــي دَهـــرَهُ ... مِثْـلَ لُـزومِ الكـيسِ لِلسَّـيْرِ[٨٥]
مُســـاعِدٌ يُعْجِبُنِـــي فَهْمُـــهُ ... مُرتَفِـــعُ الهمَّـــةِ في الخَيْـــرِ
كَـم مِـن فَتـىً تُبْصِـرُ ذا هَيئَـةٍ ... أَبْلَـدُ في المَجلِـسِ مِـن عَيْـرِ[٨٦]

اتكأ أبو الشمقمق في القصيدة على آلية التكوين العكسي؛ إذ تبدو أمنياته في الحصول على الخبز واللحم والخمر والثوب الحسن، فضلا عن بغلة يخالط سوادها بياضا تطوي له البلدان طيّا، ومغنية عذبة الصوت رشيقة القوام يملؤها الشغف والشوق، وذهب يعينه على قضاء حوائجه، ومنزل جاره كريم، وصاحب عاقل حليم عالي الهمة، يسعى إلى الخير سعيا.

لكن الشاعر في حقيقة الأمر يبحث عن نظام اجتماعي؛ فيه تُلغى الطبقية، ويعيش الناس سعداء آمنين. ومن ثم فالقصيدة تمثل بيانا مرفوعا إلى أولي الأمر؛ يبرز فيه الشاعر عَوَز الطبقة الكادحة ممثلة في شخصه. وما اتكاء الشاعر على تفاصيل أمنياته إلا لشدة فقره وحرمانه ومعاناته، بل ومعاناة طبقته المعدمة في المجتمع وحرمانها من أدنى مقومات الحياة.

وقد يتبع ذلك عدوان على الذات والغير متمثلا في "إيذاء الغير أو الذات أو ما يرمز إليهما. وللعدوان صور عدة؛ منها: العدوان عن طريق العنف الجسمي، والعدوان باللفظ: بالكيد والإيقاع والتشهير والتنابز ... أو يبدو العدوان في الغمز والتندر حين تتم النكتة اللاذعة عن عداء دفين"[٨٧]. ويرى البعض أن "القوة هي الأسلوب الوحيد للتأثير في الأفراد وتغيير

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

المجتمع ... اعتقاداتهم عن الأشياء متعسفة مغلقة ولا تقبل الجدل، تصرفاتهم تتسم بالتعالي والعجرفة نحو من هم أقل منهم منزلة أو أقل قوة وتأثيرا، بينما تتسم بالتواضع الشديد والانصياع نحو أصحاب القوة والمراكز، انفعالاتهم غاضبة صارمة، وتتسم بالاندفاع، ميولهم مباشرة وعملية"(٨٨).

إن أبا الشمقمق يتكئ على آلية التكوين العكسي في محاولة منه لجعل التسلط حقا مشروعا؛بل ومهنة تواكب العصر،وذلك لإقناع الذات بمشروعيته رغبةً في الحصول على ما يسد به رمقه بدلا من استجداء الناس.

ويعد أبو الشمقمق من الشخصيات المتسلطة التي تفرض سلطانها بالقوة على غيرها؛ ولذلك استدعى هذه الآلية، وحققَّ بها مراده حينما "أمر عقبة بن سَلْم الهُنَّائِيّ لبشار بعشرة آلاف درهم، فأُخبر أبو الشمقمق بذلك، فوافى بشارا فقال له: يا أبا معاذ إني مررتُ بصبيان فسمعتهم يُنشدون:

هَلِّينَهْ هَلِّينَهْ طَعْنَ فَتَّاةٍ لِتِينَهْ
إنَّ بشارَ بنَ بُرْدٍ تَيْسٌ أَعْمَى فِي سَفِيْنَهَ

فأخرج إليه بشار مائتي درهم فقال: خذ هذه ولا تكن راوية الصبيان يا أبا الشمقمق"(٨٩).

ومنه أيضا ما ورد في تاريخ بغداد؛ إذ قال أبو الشمقمق: "أتيت بشارا وقد أخذ صلةً جزيلة بشعرٍ عمله، فسألته مواساتي بشيء، فقال لي: عافاك الله، وما لي صنعة ولا مكسب سوى الشعر، وأنت شاعر مثلي تتكسب بالشعر؟ فقلت: صدقت، ولكني مررت الساعة بصبيان يقولون:

سَبْعَ جَوْزَاتٍ وَتِينَهْ فَتَحُوا بابَ المدينَهْ
إنَّ بشارَ بنَ بُرْدٍ تَيْسٌ أَعْمَى فِي سَفِيْنَهْ

فسكت ساعة ثم قال: يا جارية هاتي مئة درهم لشمقمق، ثم قال: خذها يا أبا محمد ولا تكن راوية للصبيان، قال: فأخذتها وخرجت فألقيتها على الصبيان، قال علي بن محمد: ما زلت أسمعها من الصبيان بالبصرة إلى أن خرجت"(٩٠).

كما تبدو مشروعية التسلط أيضا عندما "فرّق المهدي على الشعراء جوائز، فأعطى مروان ثلاثين ألفا، فجاءه أبو الشمقمق فقال له: أجزْنِي من الجائزة، فقال له: أنا وأنت نأخذ ولا نعطي، قال: فاسمع مني بيتين، قال: هاتِ. فقال أبو الشمقمق:

لِحْيَةُ مروانَ تَقِي عَنْبَرَا ... خَالَطَ مِسْكًا خَالِصًا أذْفَرَا(٩١)

فَمَا يُقيمانِ بها ساعةً ... إلاَّ يَعُودَانِ جَمِيْعًا خَرَا

فأمر له بدرهمين"(٩٢)، ويقال: "أعطاه عشرة دراهم، فقال له: خذ هذه ولا تكن راوية الصبيان"(٩٣).

ومن ثم فإن أبا الشمقمق قد لجأ إلى آلية التكوين العكسي مبررا لذاته أن التسلط مهنة مشروعة أقنع من خلالها نفسه بأن ما يفعله له ما يبرره ويسوغه.

ثالثا: الإزاحة Displacement

يُقصد بالإزاحة "إعادة توجيه الانفعالات المحبوسة نحو أشخاص أو موضوعات أو أفكار غير الأشخاص أو الموضوعات أو الأفكار الأصلية التي سببت الانفعال. وعادة تكون الأشخاص أو الموضوعات أو الأفكار التي تُزاح إليها الانفعالات هدفا آمنا أو على الأقل أكثر أمنا من الهدف الأعلى"(٩٤). وقد توافرت هذه الآلية في شعر أبي الشمقمق، ومنها ما ورد في كتاب الأغاني؛ إذ "طالب أبو الشمقمق سلْما الخاسر بأن يهب له شيئا، وقد خرجتْ لسلْم جائزة، فلم يفعل، فقال أبو الشمقمق يهجوه:

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يـــا أُمَّ سَـــلْمٍ هَـــداكِ اللهُ زُورِينَـــا كيمـــا نَنِيـــ ... فـــردًا أو تَنِيـــ ....
مـــا إنْ ذكَرْتُـــكِ إلا هَـــاجَ لـــي شَـــبَقٌ ومثـــلُ ذِكْـــراكِ أمَّ السَّـــلْمِ يُشْـــجِينَا[٩٥]

قال: فجاءه سلْمٌ فأعطاه خمسة دنانير، وقال: أحب أن تعفيني من استزارتك أمّي وتأخذ هذه الدنانير فتنفقها"[٩٦].

ومن ثم فقد اتكأ الشاعر على آلية الإزاحة موجها شدة انفعاله إلى أم سلْم الخاسر، وما ذاك إلا لأن ابنها لم يهب له شيئا، فذكرها بسوء تنكيلا في ابنها، وتخفيفا من حدة ذلك الألم النفسي الذي يعتصره إثر جوعه وفقره.

ومنها أيضا قوله في هجاء جميل بن محفوظ [من المتقارب]:

وَهَـــذا جَميـــلٌ عَلـــى بَغْلِـــهِ وَقَـــد كـــانَ يَعْـــدُو عَلـــى رِجْلِـــهِ[٩٧]
يَـــرُوحُ ويَغْـــدُو كأيْـــ ... الحمـــارِ ويرجـــعُ صِـــفْرًا إلى أهْلِـــهِ[٩٨]
وَقَـــد زَعَمُـــوا أَنَّـــهُ كـــافِرٌ وَأَنَّ التَّزَنْـــدُقَ مِـــن شَـــكْلِهِ[٩٩]
كَـــأَنّي بِـــهِ قَـــد دَعـــاهُ الإِمـــامُ وَآذَنَ رَبُّـــكَ فِي قَتْلِـــهِ[١٠٠]

إذ أزاح أبو الشمقمق إحباطه على بُخل المهجوّ، وذلك على هدْي من المفارقة بين زمني الماضي والحاضر؛ تلك المفارقة التي توضح تغير الحال، إذ كان المهجو يركب دابته بعد أن كان يركب رجليه، ولم يكتف بـذلك؛ بـل عمد إلى التنفيس عن غضبه من خلال وصفه بالحمار الذي يروح ويغدو بلا فائدة تُذكر، ثم رفع الشاعر معدل غضبه في البيت الثالث ليصـمه بـالكفر والزندقة، بل ويروج إلى إهدار دمه. هذه الآلية عكست، بشكل كبير، مـدى المعاناة التي يعايشها الشاعر وأهله، بل ويجعل المهجـوّ سـببا فـي تلـك المعاناة، ولذلك أزاح إخفاقاته المتتالية عليه، وأنزله منزلة الجـوع القاتـل الذي لا دين له ولا وطن، وكذلك المهجوّ لا نفع منه ولا رجاء.

هذا؛ وقد ورد في كتاب الأغاني أن بشارا كان يعطي "أبا الشمقمق في كل سنة مائتي درهم، فأتاه أبو الشمقمق في بعض تلك السنين، فقال له: هَلُمَّ الجزية يا أبا معاذ، فقال: ويْحكَ! أجزيةٌ هي! قال: هو ما تسمع، فقال له بشارٌ يمازحه: أنتَ أفصحُ مني؟ قال: لا، قال: فأعلمُ مني بمثالب الناس؟ قال: لا، قال: فأشعرُ مني؟ قال: لا، قال: فلِمَ أعطيكَ؟ قال: لئلا أهجوكَ، فقال له: إنْ هجوتني هجوتُك، فقال له أبو الشمقمق: هكذا هو؟ قال: نعم، فقل ما بدا لك، فقال أبو الشمقمق:

إنِّي إذَا مَا شَاعرٌ هَجَانِيَهْ ... ولَجَّ فِي القَوْلِ لَهُ لِسَانِيَهْ
أَدْخَلْتُه فِي اسْتِ امِّهِ عَلانِيَهْ ... بَشَّارُيا بَشَّارُ.....

وأراد أن يقول: "يابن الزانية"، فوثب بشار فأمسك فاه، وقال: أراد والله أن يشتُمَنِي، ثم دفع إليه مائتي درهم، ثم قال له: لا يسمعنَّ هذا منك الصبيان يا أبا الشمقمق"[١٠١].

ومن ثم فقد أزاح الشاعر غضبه ووجهه نحو أمّ بشار بن برد تنفيسا عن شعوره بالانفعال السيئ والغضب الشديد من جهة، وتعويضا عن عوزه وفاقته من جهة ثانية، وتخفيفا عن ضيق نفسه وشعورها بالعجز من جهة ثالثة.

رابعا: **التبرير** Rationalization

يُقصد بالتبرير "تفسير السلوك الفاشل أو الخاطئ وتعليله بأسباب منطقية معقولة وأعذار مقبولة شخصيا واجتماعيا. والتبرير يختلف عن الكذب في أن التبرير لاشعوري يخدع به الفرد نفسه، بينما الكذب شعوري يخدع به الآخرين"[١٠٢]، كما يُعرف بأنه "إعطاء أسباب منطقية كما هو مبني في الواقع على أسباب انفعالية"[١٠٣]، أو أن "ينتحل المرء سببا معقولا لما

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يصدر عنه من سلوك خاطئ أو معيب، أو لما يحتضنه المرء من آراء ومعتقدات وعواطف ونيات حين يسأله الغير أو حين يسائل نفسه. هو تقديم أعذار تبدو مقنعة مقبولة لكنها ليست الأسباب الحقيقية"(١٠٤).

والتبرير آلية دفاعية "من الطرق الملتوية غير الصريحة لإرضاء الميل الذي تسلل إلى القلب وتملكه ولما يتمثل جليا في الشعور، فقد يسلك المرء مسلكا بدون أن يكون الغرض الظاهر هو المحرك الحقيقي لمثل هذا السلوك"(١٠٥)، فضلا عن كون "حجج التبرير عند مالبرانش هي الأسباب العقلية التي يؤتى بها للبرهان على شرعية بعض العواطف"(١٠٦).

وقد توافرت آلية التبرير في شعر أبي الشمقمق؛ ومنها ما أورده صاحب العمدة من أن "أبا الشمقمق شَخَصَ مع خالد بن يزيد بن مزيد، وقد تقلد الموصل، فلما مرَّ ببعض الدروب اندقَّ اللواء، فاغتمّ خالد لذلك وتطير منه، فقال أبو الشمقمق:

مـا كـانَ منـدقُّ اللِّـواءِ لِرِيْبَـةٍ ... تُخْشَـى وَلا سـوءٍ يَكـونُ مُعَجَّـلا
لَكِـنَّ هَـذا الـرُّمْحِ أَضْعَفَ مَتْنَـهُ ... صِـغَرُ الوِلايَـةِ فَاسـتَقَلَّ المُوْصِـلا(١٠٧)

إذ استدعى الشاعر آلية التبرير لسببين؛ هما:

الأول: إقناع خالد بن يزيد بأن تطيره ليس له محل.

الآخر: محاولة التخفيف من حِمل ذلك الصراع النفسي الذي ينتابه، وهو في أمس الحاجة إلى عطاء خالد ونواله، ولذلك لجأ إلى هذه الآلية كبديل عن لوم ذاته.

وقد صدّر الشاعر هذه الآلية بالنفي في البيت الأول تماشيا مع حالة الحزن التي انتابت خالد بن يزيد إثر كسر اللواء، فجاء النفي نافيا لهذه الحال، وطاردا للتشاؤم الذي سيطر على الموقف، ثم برَّر الشاعر ذلك في إطار من التفاؤل بأن كسر الرمح تناسب مع صِغر ولاية الموصل.

ولذلك لما أخبر صاحبُ البريد المأمونَ بذلك ولّى خالدا ديار ربيعة كلها، وكتب إليه: "هذا لاستقلال لوائك ولاية الموصل. وسرّى عن خالد الذي أحسن إلى أبي الشمقمق وأعطاه عشرة آلاف درهم"(١٠٨).

ومنها أيضا قوله من [المجتث]

لَمّا سَأَلْتُكَ شَيئًا ... أَبدَلتَ رُشْدًا بِغَيِّ(١٠٩)
مِمَّنْ تَعَلَّمتَ هَذا ... أَنْ لا تَجُودَ بِشَيِّ
أَمَا مَرَرْتَ بِعَبدٍ ... لَعِبْدِ حاتِمِ طَيِّ(١١٠)

إذ يبرر الشاعر، مستنكرا، هجاء ذلك البخيل بتأصل ذلك في طبعه أولا، ثم بعدم معرفته للكرام ثانيا. ولذلك استدعى الشاعر ثلاث شخصيات في البيت الأخير؛ هي: شخصية حاتم الطائي وشخصية عَبْدِهِ وشخصية خادم عبْدِه، تلك الشخصيات التي ترمز إلى الكرم. وقد ركز الشاعر على الشخصية الأخيرة لأنه لا يطمع في كثير من ناحية، ولأن قيمة العبد من قيمة سيده من ناحية أخرى، ومن ثم فقد اكتسب عَبْدُ خادمِ حاتم الطائي الكرم من معايشته لأهل الكرم واعتيادهم عليه في بيت أجود العرب.

هذا الاستدعاء جاء مراعيا المقام؛ لأنه جسد رِضا الشاعر بالقليل، فهو لا يطمع في أكثر من نوال عبدٍ كريمٍ اعتاد سيده، خادم حاتم الطائي، على الجود دون شكر أو جزاء، فما بالك بكرم السيد نفسه!! ومن ثم فقد أضفت آلية التبرير على السياق استنكار الشاعر وجود البخل في طبائع العرب، مؤكدا ذلك باستدعاء هذه الشخصيات الثلاثة.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

خامسا: **المزاح** / **السخرية** Banter / sarcasm

يعد المزاح أو السخرية من آليات الدفاع النفسي؛ ويقصد به "ما كان ظاهره جدا وباطنه هزلا"(١١١)، وينتج عن انفعال؛ و"الانفعال المزاح غالبا يكون انفعال كراهية وخوف"(١١٢)، ذاك المزاح الذي يصاحبه سخرية تجري على لسان صاحبها استهزاءً بالظروف المسببة لاختلال التوازن النفسي. وقد وردت هذه الآلية في شعر أبي الشمقمق؛ من نحو قوله [من مجزوء الرمل]:

نَزَلَ الفَأرُ بِبَيْتِي ... رُفْقَةً مِنْ بعدِ رُفْقَهْ(١١٣)
حَلَقًا بَعدَ قِطارٍ ... نَزَلوا بِالبَيتِ صَفْقَهْ(١١٤)
اِبنُ عِرْسٍ رَأس بَيتي ... صاعِدًا في رَأسِ نَبْقَهْ(١١٥)
سَيْفُهُ سَيفٌ حديدٌ ... شَقَّهُ مِن ضِلْعِ سِلْقَهْ(١١٦)
جاءَنا يَطرُقُ بِاللَّيْلِ ... فَدَقَّ البابَ دَقَّهْ
دَخَلَ البَيتَ جِهارًا ... لَم يَدَعْ في البَيتِ فِلْقَهْ(١١٧)
وَتَرَسَّ بِرَغيفٍ ... وَصَفَقْ نازُويْهِ صَفْقَهْ(١١٨)
صَفْقَةً أَبصَرَتْ مِنها ... في سَوادِ العَيْنِ زُرْقَهْ
زُرقَةً مِثلَ اِبنِ عِرْسٍ ... أَغْبَشٌ تَعْلوهُ بُلْقَهْ(١١٩)

إذ يصور الشاعر في هذه القصيدة نزول الفأر ببيته في رفقة، حتى إذا جاءوه دخلوه دون عناء. ولم يكن الدخول عاديا؛ بل إنه تسلح بسيفٍ من حديد صُنع من ضلع أنثى الذئاب إمعانا في دقة الانحناء وقوة الاختراق والصلابة، في الوقت الذي يرمز فيه الفأر إلى استعداده إلى تجشم المخاطر رغبة في الحصول على طعام، وما أن وجد رغيفا حتى دار حوله كالترس فرحا به، ثم أضفى الشاعر على السياق سرورا تبعه تصفيق من ذلك القط

الذي عزم هو الآخر على خوض هذه الحرب، إن جاز التعبير، أملا في بعض الطعام. وقد ساعدت الصورة اللونية على إضفاء معنى الوحشية والاستعداد للغدر من قبل القط الذي يتحين فرصة للانقضاض، بينما يبحث الجميع عن زاد يكفيهم.

إن هذه القصة الشعرية الساخرة تحمل في ثناياها قضية اجتماعية كبرى؛ تتمثل في الحق في العيش الكريم، سواء على المستوى الإنساني الذي يمثله ذات الشاعر، أو على مستوى الحيوان الذي يمثله ذات الفأر؛ الذي تسلح بالسيف استعدادا للمنازلة والفداء من أجل لقمة عيش، أو القط الذي أبصره الشاعر حاقدا على الفأر، محاولا الانقضاض عليه كما ورد في البيت الثامن، وما القط إلا رمز لأناس حاقدين في المجتمع.

وفي صورة أخرى جسد أبو الشمقمق معركة دارت رحاها بينه وبين برغوث؛ حتى إنه انتصر عليه ولم يتركه إلا صريعا من خلال سيف حاد ماضي الشفرتين، وذلك في إطار من التصوير الشعري الاستعاري الذي شبه فيه أظفاره بالسيف الحاد الذي لا يترك فريسته إلا وقد انقضّ عليها ونال منها؛ يقول [من الطويل]:

ألا رُبَّ برغوثٍ تركتُ مُجَدَّلا ... بأبيضَ ماضِي الشَّفْرَتيْنِ صَقِيْلِ(١٢٠)

ومنه قوله [من مجزوء الرمل]:

أَنا في حالٍ تَعالى ... اللهُ رَبِّي أَيّ حالِ
وَلَقَد أُهْزِلْتُ حَتّى ... مَحَتِ الشَمسُ خَيالي(١٢١)
مَن رَأى شَيئًا مُحالاً ... فَأَنا عَيْنُ المُحالِ(١٢٢)
لَيسَ لي شَيءٌ إِذا قِيـ ... ـلَ لِمَنْ ذا قُلتُ ذا لي
وَلَقَد أَفْلَستُ حَتّى ... حَلَّ أَكْلي لِعِيالي(١٢٣)

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

في هذه الصورة الساخرة صور الشاعر ما وصلت إليه حاله من سوء؛ إذ بلغ الغاية في النحول وضعف ضعفا شديدا حتى مُحِي ظله، ولم تستطع الشمس إظهاره مرة أخرى. وقريب منه قول المتنبي الذي يُستدل عليه بصوته إمعانا في نحوله [من البسيط]:

كَفى بِجِسمي نُحولاً أَنَّني رَجُلٌ ... لَولا مُخاطَبَتي إِيّاكَ لَم تَرَني (١٢٤)

ليس هذا فحسب؛ بل أعلن أبو الشمقمق إفلاسه وإفلاس بيته من أدنى مقومات الحياة، ولذلك حلّ أكله لعياله إنقاذا لهم من الموت، ولا يُلام في ذلك؛ لأن فيه اضطرارا.

مما سبق يتضح أن أبا الشمقمق قد اتكأ على خمس آليات من آليات الدفاع النفسي؛ وهي: الإسقاط، والتكوين العكسي، والإزاحة، والتبرير، والمزاح / السخرية، تلك الآليات التي جسدت رؤيته للواقع والأحياء، وعكست الألم النفسي والخوف الروحي الذي يعانيه وأولاده، ومن ثم فإن لجوءه إلى هذه الآليات كان محاولة منه لتخفيف ذلك التأزم النفسي الذي يعايشه، وقد نجح في ذلك إلى حد كبير.

المبحث الثالث

التشكيل الجمالي في شعر أبي الشمقمق

تبدو القيمة الفنية لشعر أبي الشمقمق في التشكيل الجمالي لنصوصه الشعرية، وسنتناول ذلك من خلال ثلاثة محاور؛ هي:

أولا: اللغة الشعرية وأثرها في التشكيل الجمالي للنص.

ثانيا: الصورة الشعرية وأثرها في التشكيل الجمالي للنص.

ثالثا: الإيقاع الموسيقي وأثره في التشكيل الجمالي للنص.

أولا: اللغة الشعرية وأثرها في التشكيل الجمالي للنص

للشعر لغة ذات استخدام خاص؛ "فالكلمات في الشعر يُقصد بها ما وراء مدلولها، حيث لا يقف الشاعر أمام معانيها المعجمية مثل وقفة الناثر، وإن يصبح للكلمات في الشعر معان وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمي، وهذه المعاني والظلال من بين الأشياء التي تخلع على الشعر عنصري التأثير والإيحاء، فإذا فقدت ألفاظ الشعر هذه الخاصية أصبحت ألفاظا أقرب إلى لغة النثر منها إلى لغة الشعر"(١٢٥). ولم "تكن تلك اللذة وهذا الإمتاع لما تحمله الألفاظ من معان أُوَل تظهر من النص لأول وهلة؛ وإنما لما وراء ذلك من معان ثانية هي التي تسعد النفْس، وتجذب إليها الطباع"(١٢٦). هذا؛ وقد كشفت اللغة الشعرية عند أبي الشمقمق عن رؤيته للكون والأحياء، وأسهمت بلاريب في تشكيل المعنى الشعري وإنتاج دلالاته، وسنتناولها من خلال الظواهر الآتية:

[١] اللغة الشعبية. [٢] الالتفات.

[٣] التقديم والتأخير. [٤] التَّكرار.

[٥] الحذف. [٦] القصر.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

[١] اللغة الشعبية

هي تلك اللغة الشعرية التي تعبر عن روح الشعب من خلال ما يحمله شعراء هذه الطبقة في صدورهم من أحاسيس ومشاعر. وهي لغة واسعة الانتشار والتأثير لأنها تصور معاناة الطبقة الكادحة في حياتها اليومية، وقد امتاز بتلك اللغة أبو الشمقمق من غيره؛ ولذلك يقول الجاحظ: "والميزة الواضحة التي يمتاز بها شعر أبي الشمقمق هي شعبيته، وقد كان ينافس بشار في هذا"(١٢٧)؛ ومن ذلك قوله [من السريع]:

إِنَّ رِيـاحَ اللُّـؤْمِ مِـنْ شُـحِّهِ ... لا يَطمَـعُ الخِنزيـرُ في سَـلْحِهِ(١٢٨)

كَفَّـاهُ قُفْـلٌ ضَـلَّ مِفتاحُـهُ ... قَـد يَـئِسَ الحَـدَّادُ مِـنْ فَتْحِـهِ(١٢٩)

إذ أودى البخل إلى اللؤم، ولذلك شاع بخل المهجوّ ودناءته إلى الحد الذي لا يُرجى منه شفاء، ومن ثم فقد أنزل الشاعرُ كفَّي المهجو منزلة القفل الذي ضاع منه مبالغة في الإمساك، بل أتم المعنى حين جعل إصلاحه أمرا مستحيلا حتى مع استخدام القوة؛ دل ذلك على تأصل البخل في نفسه، وأن الجود طبع وليس اكتسابا. ويُكسِب الشاعر المعنى ثراءً حين يستدعي صورة الحداد الذي لا يزال يحاول تغيير هذا الوضع القائم فلا يستطيع؛ ومن ثم فقد يئس من فتحه، وهي صورة تمنح السياق دلالتي الاستحالة والإغلاق.

هذا؛ وقد وردت بعض الروايات التي تؤكد انتشار شعر أبي الشمقمق ولغته، من نحو ما ورد في تاريخ بغداد؛ إذ يقول أبو الشمقمق: "أتيتُ بشارا وقد أخذ صلة جزيلة بشعر عمله، فسألته مواساتي بشيء، فقال لي: عافاك الله، تسألني وما لي صنعة ولا مكسب سوى الشعر، وأنت شاعر مثلي تتكسب بالشعر؟ فقلت: صدقت، ولكني مررت الساعة بصبيان يقولون:

سَـــــبْعَ جَـــــوْزَاتٍ وَتِينَـــــهْ فَتَحُـــــوا بـــــابَ المدينَـــــهْ
إنَّ بشـــــارَبـــــنَ بُـــــرْدٍ تَـــيْسٌ اَعْمَـــى فِـــي سَـــفِيْنَهْ

فسكت ساعة، ثم قال: يا جارية هاتي مئة درهم لشمقمق، ثم قال: خذها يـا أبا محمد ولا تكن راوية للصبيان، قال: فأخذتها وخرجـت فألقيتهـا علـى الصبيان، قال علي بن محمد: ما زلت أسمعها من الصبيان بالبصرة إلـى أن خرجت"(١٣٠).

وجاء في الأغاني أن عقبة بن سَلْم أمر "لبشار بعشرة آلاف درهـم، فأُخْبر أبو الشمقمق بذلك، فوافى بشارا فقال له: يا أبا معاذ، إنـي مـررت بصبيان سمعتهم ينشدون:

هَلِّينَـــــهْ هَلّينـــــهْ طَعْـــنَ فِتَّـــاةٍ لِتِينَـــهْ
إنَّ بشـــــارَبـــــنَ بُـــــرْدٍ تَـــيْسٌ اَعْمَـــى فِـــي سَـــفِيْنَهَ

فأخرج إليه بشار مائتي درهم فقال: خذ هذه ولا تكن راوية للصبيان يا أبا الشمقمق"(١٣١).

من خلال ما سبق يتضح مدى الانتشار الواسع لشعبية شـعر أبـي الشمقمق واتكائه على ذلك في سبيل تغيير واقعه المتردي إلى واقع أفضـل، ونجاحه في ذلك إلى حد كبير.

[٢] الالتفات

الالتفات هو العدول عن ضمير أو أسلوب إلى آخر. وحقيقته "مأخوذة من التفات الإنسان عن يمينه وشماله؛ فهو يُقبل بوجهه تارة كـذا، وتـارة كذا، وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه يُنتقل فيه عن صيغة إلى صيغة؛ كانتقال من خطاب حاضر إلى غائب أو من خطاب غائب إلى حاضـر ...."(١٣٢). ومعناه في مصطلح علماء البلاغة: "العدول من أسلوب في الكلام

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

إلى أسلوب آخر مخالف للأول"[١٣٣]. وقد عرفه الثعالبي بقوله: "هو أن تذكر الشيء وتتم معنى الكلام به، ثم تعود لذكره كأنك تلتفت إليه"[١٣٤]. وقد ورد الالتفات في شعر أبي الشمقمق على نوعين؛ الأول: الالتفات الضمائري، والآخر: الالتفات الأسلوبي، إلا أننا سنقتصر على تحليل النوع الأول، وسنكتفي بذكر مواضع النوع الآخر في الديوان؛ وذلك لما يحتويه من فحش في اللفظ والمعنى؛ وذلك على النحو الآتي:

***الالتفات الضمائري**

ويتحقق بالانتقال من ضمير إلى آخر؛ ذاك الانتقال الذي يصاحبه دلالة تثري المعنى الشعري، وذلك على النحو الآتي:

ـ الانتقال من التكلم إلى الخطاب؛ ومنه قوله [من الوافر]:

فَمَنزِلِيَ الفَضاءُ وَسَقْفُ بَيْتِي ... سَماءُ اللَهِ أَو قِطَعُ السَحَابِ

فَأَنتَ إِذا أَرَدْتَ دَخَلتَ بَيْتِي ... عَلَيَّ مُسَلِّمًا مِن غَيْرِ بابِ[١٣٥]

حيث انتقل الشاعر من التكلم في قوله: "فَمَنزِلِيَ" و"بَيْتِي" إلى الخطاب في قوله: "فَأَنتَ" و"أَرَدتَ" و"دَخَلتَ"؛ إمعانا في تصوير سوء حاله وانكشافها للآخرين جهارا دون أدنى عناء أو تكلف، حتى صار الفضاء بيته ولم يعسر على أحد لقاؤه.

ـ الانتقال من الخطاب إلى التكلم؛ ومنه قوله [من الوافر]:

شَرابُكَ في السَرابِ إِذا عَطِشْنَا ... وَخُبزُكَ عِندَ مُنْقَطَعِ التُرابِ

رأيتُ الخُبزَ عَزَّ لَدَيْكَ حَتّى ... حَسِبْتُ الخُبزَ في جَوِّ السَحَابِ (١٣٦)

إذ إن انتقال الشاعر من الخطاب في قوله: "شَرابُكَ" و"وَخُبزُكَ" إلى التكلم في قوله: "رأيتُ" و"حَسِبتُ" أسهم في زيادة المعنى إيلاما؛ إذ جعل الشاعر شراب المهجو سرابا يحسبه الظمآن ماءً حتى إذا جاءه لم يجده،

كما أن خبزه لا أمل في نواله ما دامت الدنيا لأنه معلق في السحاب، وما ذاك إلا لطبع البخل الذي جُبل عليه المهجو، فنفسه لا تطاوعه على الجود، فهو عليها غير هيّن، ولذلك كرر الشاعر كلمة الخبز في قوله: "رأيتُ الخُبز" و"حَسِبتُ الخُبزَ" في حدود المبالغة التي يظن سائله فيها أن الخبز أمنية عزيزة قلما تتوافر بين يديه أو يجود بها، بل تبلغ عزتها عنان السماء.

ـ الانتقال من الغيبة إلى الخطاب؛ ومنه قوله [من المتقارب]:

كَأَنّي بِهِ قَد دَعاهُ الإِمامُ وَآذَنَ رَبُّكَ في قَتْلِهِ (١٣٧)

إذ انتقل الشاعر من الغيبة في قوله: "دَعاهُ" إلى الخطاب في قوله: "ربُّكَ" إمعانا في ضلال جميل بن محفوظ الذي اتهم بالزندقة، وقد أبان الالتفات سوء عاقبة ذلك المهجو بإهدار دمه ومحو ذكره بين الورى.

ـ الانتقال من التكلم إلى الغيبة؛ ومنه قوله [من المنسرح]:

يَا طُولَ يومي وطولَ لَيْلَتِهِ فَلْيَهْنَ بُرْغوثُهُ بِجَذْلَتِهِ (١٣٨)

قد عَقَدتْ بَنْدَها على جَسَدِي واجتهدَتْ فِي اقْتِسَامِ جُمْلَتِهِ (١٣٩)

إذ إن انتقال الشاعر من التكلم في قوله: "يومي" إلى الغيبة في قوله: "لَيْلَتِهِ" و"بُرْغوثُه" أسهم في إضفاء نوع من المشاركة الوجدانية بينه وبين ذلك البرغوث بجامع الجوع والحيرة وقلة الحيلة؛ إذ وازن بين طول يومه وهو وقت السعي واقتناص لقمة العيش، وطول ليلة ذلك البرغوث الذي سعد الشاعر بفرحه وسروره، ولاسيما عندما وجد جسد الشاعر ملاذا له ومأوى. وقد عكس هذا الالتفات معاناة الشاعر وضجره، حتى إن جسده أصبح عرضة للبراغيث تقتسم منه ما تشاء.

ـ الانتقال من الغيبة إلى التكلم؛ ومنه قوله في حديثه عن الفأر الذي دخل بيته متسلحا [من مجزوء الرمل]:

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

سَـــيْفُهُ سَـــيفٌ حديـــدٌ شَـــقَّهُ مِـــن ضِـــلْعِ سِـــلْقَهْ
جاءَنـــا يَطـــرُقُ بِاللَيـــلِ فَـــدَقَّ البـــابَ دَقَّـــهْ(١٤٠)

إذ انتقل الشاعر من الغيبة في قوله: "سَيفُهُ" و"شَقَّهُ" إلى التكلم في قوله: "جاءَنا"، وهو التفات يعمد إلى القصدية ويمنح السياق دلالتي الترقب والترصد؛ إذ نزل الفأر متسلحا بسيف حديد شُقَّ من ضلع أنثى الذئب. واكتملت تلك القصدية في صدر البيت الثاني في قوله: "جاءنا" وكأنه يقصده قصدا ولا يسعى إلى غيره، ثم جاء خطاب التكلم في رحاب ظلمة الليل في إطار من الصورة السمعية، في قوله: " فَدَقَّ البابَ دَقَّه"، التي أضفت على السياق رهبة وذعرا. وبذلك جمع الالتفات بين ظلمات ثلاث؛ هي:

[أ] ظلمة الفقر/ الجوع.

[ب] ظلمة الخوف.

[ج] ظلمة الليل.

هذا؛ وقد وردت نماذج للنوع الآخر من الالتفات في شعر أبي الشمقمق؛ وهو الالتفات الأسلوبي، وسنكتفي بإيراد مواضعه لفحشه لفظا ومعنى؛ وذلك على النحو الآتي:

- الانتقال من الخبر إلى الأمر(١٤١).
- الانتقال من الخبر إلى الاستفهام(١٤٢).
- الانتقال من النداء إلى الخبر(١٤٣).
- الانتقال من الاستفهام إلى الخبر(١٤٤).
- الانتقال من الأمر إلى الخبر(١٤٥).
- الانتقال من الخبر إلى الأمر(١٤٦).
- الانتقال من الخبر إلى النداء(١٤٧).

[٣] التقديم والتأخير

التقديم والتأخير لا يكون له أثر في تشكيل المعنى إلا إذا كان مصحوبا بدلالة تثري ذلك المعنى الشعري. والتقديم والتأخير من سنن العرب؛ ويقصد به "تقديم الكلام وهو في المعنى مؤخر، وتأخيره وهو في المعنى مُقدّم"(١٤٨)، وهو "باب كثير الفوائد، جَمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يَفْتَرُّ لك عن بديعة، ويُفْضِي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مَسْمَعُهُ، ويَلْطُف لديك موقعُهُ، ثم تنظر فتجد سببَ ذلك أنْ راقك ولطُف عندك، أن قُدِّم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان"(١٤٩)، و"كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهمّ لهم، وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم"(١٥٠). وقد جاءت أنماط التقديم والتأخير في شعر أبي الشمقمق على النحو الآتي:

ـ تقديم الخبر على المبتدأ؛ ومنه قوله [من الخفيف]:

ذَاكَ شَخْصٌ بِهِ عليَّ هَوانٌ ... كهوانِ الخُصَى على الخَبَّازِ(١٥١)

إذ قدم في الشطر الأول شبه الجملة المتعلق بمحذوف خبر في قوله: "بِهِ عَلَيّ" على المبتدأ "هوانٌ"، وقد جاء بالخبر على هذه الحال إلصاقا للهوان بشخص جميل بن محفوظ. وكي يزيد المعنى ثراءً ساق ذلك من خلال صورة شعرية تشبيهية شبه فيها هوان المهجو عليه بهوان الخُصَى على الخباز تصغيرا وتحقيرا.

ـ تقديم خبر كان على اسمها؛ ومنه قوله [من السريع]:

كانتْ لهم عَنْزٌ فأُودِي بِها ... وأجْدَبُوا مِنْ لَبَنِ العَنْزِ(١٥٢)

إذ استدعى تقديم خبر كان المتمثل في شبه الجملة "لهم" على اسمها "عَنْزٌ" ذكريات ذلك الماضي السعيد، وما كان فيه من حياة وخصب متمثلا في

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

العنز وألبانها. وقد أفاد التقديم هنا بيان تلك المفارقة التي أضحى أولاده بها، فكانت لهم العنز وألبانها، ثم سلب الدهر كل شيء وعاداهم. وقد منح هذا التقديم السياق دلالتي التحسر والاستعطاف.

ـ تقديم المفعول به على الفاعل؛ ومنه قوله [من الخفيف]:

أَخَذَتْ أهلَها الشياطينُ بالرَّكْضِ لِطولِ الشَّقَاءِ والإعْوَازِ(١٥٣)

إذ قدم الشاعر المفعول به "أهلَها" على الفاعل "الشياطينُ" في معرض حديثه عن سوء حاله في بغداد ورغبته في الارتحال عنها. وقد عكس هذا التقديم شقاء أهل بغداد وتحالفهم مع أهل السوء والضلال؛ لما جُبلوا عليه من شحٍّ مقيت، ولذلك ساقتهم الشياطين أمامهم ركضا من فرط ما ينتظرهم من شقاء وضنك وكرب وبلاء، ولم لا؟ وهم لا يجودون بأموالهم على الفقراء وذوي الحاجات، فكان جزاؤهم من جنس أعمالهم.

ـ تقديم الحال والجار والمجرور على الفاعل؛ ومنه قوله [من الطويل]:

ومُحْتَجِبٍ والناسُ لا يَقْربونَه وقد ماتَ هُزْلاً مِنْ وَرَا البابِ حَاجِبُهْ (١٥٤)

إذ قدم الشاعر "هُزْلا من ورا الباب" على الفاعل "حَاجبُه". وقد أضفى التقديم على المهجو مهانة وإذلالا، وذلك على المستويين الفردي والجمعي؛ إذ يجتنبه الناس ولا يقربونه، كما أن حاجبه الذي يقف على بابه قد نحل جسمه وضعف حتى مات هُزْلا، وسيده لا يشعر به. ومن ثم فلا خير فيه من قريب أو بعيد، ولذلك صدر الشاعر البيت بلفظة "ومُحْتَجِبٍ" الذي دلت على اعتزاله الناس، وأضفت على المهجو أنانية وإنكارا للآخر، كي لا يؤاكله أحد أو يقاسمه شرابه.

ـ تقديم الجار والمجرور على خبر المبتدأ؛ ومنه قوله [من السريع]:

الصِّدْقُ فِي أفْواهِهِمْ عَلْقَمٌ والإفْكُ مِثْلُ العَسَلِ المَاذِي (١٥٥)

إن تقديم الشاعر الجار والمجرور في قوله: "في أفْواهِهِم" على خبر المبتدأ "عَلْقَمٌ" وصم المخاطب بالكذب والنفاق؛ إذ لا يعرف الصدق سبيلا إلى أفواه القوم، ولذلك نطقت أفواههم بما وعته قلوبهم من كذب وحقد وسوء، ثم أكد ذلك المعنى من خلال الشطر الثاني الذي صور فيه الشاعر الكذب والبهتان بالعسل الصافي. وقد ساق الشاعر ذلك من خلال صورة شعرية ذوقية زاوج فيها بين ثِقل الصدق عليهم، واعتيادهم الكذب والنفاق؛ إذ استساغ القوم الكذب حتى أضحى كالعسل الخالص، وشتان بين الصدق وإن كان مُرا، والكذب وإن حَلا.

ـ تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل؛ ومنه قوله في معرض سخريته من معاصريه [من مجزوء الكامل]:

بالقولِ بَذُّوا حاتمًا والعقلُ رِيْحٌ في القِرَبْ[١٥٦]

إذ قدم الشاعر الجار والمجرور في صدر البيت في قوله: "بالقولِ" على الفعل والفاعل "بَذُّوا"، وفي ذلك نفي للرجولة عنهم، لأنهم لا يجودون بشيء من عند أنفسهم، بل تتعدد عهودهم بالعطاء دون جدوى، ولذلك قصفهم الشاعر بإلغاء عقولهم وتحقيرها حتى إنها أضحت كالريح في القِرب التي لا تزال تبدو على سطحها حتى تفنى رويدا رويدا. وما استدعاء الشاعر لشخصية حاتم الطائي إلا استنكار منه على فِعلهم، واستبعاد للبخل من طبائع العرب السوية، فأين هم من كرم حاتم!!!

ـ تقديم الجار والمجرور على الفاعل؛ ومنه قوله [من الوافر]:

بَرَزْتُ مِنَ المَنازِلِ والقِبَابِ فَلَم يَعْسُرْ عَلى أَحَدٍ حِجَابِي[١٥٧]

فَمَنزِلِيَ الفَضاءُ وَسَقْفُ بَيْتِي سَماءُ اللَهِ أَو قِطَعُ السَّحَابِ[١٥٨]

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

إذ قدم الشاعر في الشطر الثاني من البيت الأول الجار والمجرور "عَلَى أَحَدٍ" على الفاعل "حِجَابِي"؛ وذلك تسهيلا لقاصده وانعكاسا لفقره وإقلاله، وما يعايشه من بؤس وحرمان، حتى إنه لا مأوى له، وليس من العسير على أحد أن يلقاه، ولا غرو في ذلك؛ فمنزله الفضاء وسقف بيته السماء.

ـ تقديم الجار والمجرور على المفعول به؛ ومنه قوله [من مجزوء الرمل]:

لَـوْ أَرَى فِي النَّـاسِ حُـرًّا لَـمْ أَكُـنْ فِـي ذَا المِثَـالِ[١٥٩]

إذ قدم الشاعر الجار والمجرور "فِي النَّاسِ" على المفعول به "حُـرًّا". وقد أفاد هذا التقديم انعدام الأحرار بين الناس وتلاشي صفات المروءة والشهامة والنجدة، وكيف يوجد حُرّ وقد هزل الشاعر حتى مُحي خياله، وساءت حاله، واشتكى عياله!! وفي ذكره للفعل "أرى" قبل الجار والمجرور إضفاء لمعنى المعاينة وفناء المروءة من المجتمع الذي لا يعينه فيه أحد على تجاوز محنته.

[٤] التَّكرار

للتَّكرار أثر بالغ الأهمية في تشكيل المعنى الشعري؛ ولم لا؟ ومن "سنن العرب التكرير والإعادة إرادة الإبلاغ بحسب العناية بالأمر"[١٦٠]. ويقصد به "إعادة ذكر لفظ أو عبارة أو جملة أو فقرة، وذلك باللفظ نفسه أو بالترادف؛ وذلك لتحقيق أغراض كثيرة أهمها تحقيق التماسك النصي بين عناصر النص المتباعدة"[١٦١]. وقد ورد التَّكرار عند أبي الشمقمق على أنماط ثلاثة؛ هي: تَكرار الحرف، وتَكرار مادة، وتَكرار المقطع.

[أ] تَكرار الحرف

ويقصد به تَكرار حرف بعينه على مدار البيت أو عدة أبيات، وهذا التَّكرار يسهم في تشكيل المعنى؛ وذلك من منطلق كون ذلك التكثيف الصوتي لعنصر معين "يجعل من ذلك العنصر محلا للملاحظة، كما يجعل منه عنصرا نشطا من الوجهة البنائية، وبالمثل فإن التردد الأقل لعنصر ما أو مجموعة عناصر يمكن أن يكون طريقة من طرق التميز"(١٦٢). ومنه في شعر أبي الشمقمق قوله [من الوافر]:

فَأَنتَ إذا أَرَدتَ دَخَلتَ بَيْتِي ... عَلَيَّ مُسَلِّمًا مِن غَيْرِ بَابِ
لِأَنّي لَم أَجِدْ مِصْرَاعَ بَابٍ ... يَكونُ مِنَ السَّحابِ إلى التُّرَابِ
ولا انْشَقَّ الثَّرَى عن عُودِ تَخْتٍ ... أُؤَمِّل أنْ أَشُدَّ بِهِ ثِيَابِي
وَلا خِفْتُ الإِبَاقَ عَلى عَبِيْدِي ... وَلا خِفْتُ الهَلاكَ عَلى دَوَابِي
وَلا حاسَبْتُ يَوْمًا قَهْرَمَانًا ... مُحاسَبَةً فَأَغْلَظُ فِي حِسَابِي(١٦٣)

إذ كرر الشاعر حرف النفي "لا" أربع مرات في ثلاثة أبيات متتاليات يسبقها حرف النفي "لم" في البيت الثاني الذي جسد الشاعر من خلاله سوء حاله؛ إذ إنه لم يستطع أن يضع بابا لبيته، فأرضه الثرى وسقفه السماء، ومن ثم أصبح بيته مباحا للجميع ذهابا وإيابا.

وقد أسهم تكرار حرف النفي "لا" في بيان تلك المفارقة الاجتماعية بينه وبين أفراد مجتمعه، والتي تُنبئ عن خطر عظيم بالنسبة له وأولاده، ثم عدَّد مظاهر هذه المفارقة الطبقية ــ إن جاز التعبير ــ والتي تعد سببا رئيسا في انشطار الذات وتألمها؛ إذ ينفي وجود مصراع لبيته أو وعاء يصون فيه ثيابه إن كان لديه ثياب، ثم ينفي خوفه من هروب عبيده أو هلاك دوابه أو محاسبته لعماله، لعدم امتلاكه شيئا يخشى عليه. ومن ثم فقد

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

أضفى تكرار حرف النفي "لا" على السياق دلالة السخط المتوالي على ذلك الواقع المعيش؛ حيث تُنهب الثروات، وينتفي العدل بين الناس.

ولذلك ازدادت معاناة الشاعر النفسية نتيجة تلك الأزمات الطاحنة؛ فصور لنا حالته البائسة في قوله [من الخفيف]:

لَو رَكِبْتُ البِحارَ صارَت فِجَاجًا ... لا تَرَى في مُتونِها أَمواجَا
ولَو انِّي وَضَعْتُ ياقوتَةً حَمْـ ... ـراءَ في راحَتِي لَصارَتْ زُجَاجَا
وَلَو انِّي وَرَدْتُ عَذْبًا فُرَاتًا ... عادَ لا شَكَّ فيهِ مِلْحًا أُجَاجَا[١٦٤]

إذ كرر الشاعر الحرف "لو" ثلاث مرات في صدر الأبيات الثلاثة، وهو حرف امتناع لامتناع؛ أي امتناع الشرط لامتناع الجواب. وقد أضفى هذا التكرار على السياق دلالة التشاؤم والطيرة؛ إذ جسد حالة الشؤم التي تلازمه حتى وإن تغيرت حاله إلى الأفضل، حيث تجف البحار لو ركبها، بل وتختفي أمواجها المتلاطمة، ويتحول الياقوت في يده إلى زجاج، ويصير الماء العذب ملحا أجاجا لا يقربه أحد. وفي هذا التكرار ترديد لآهات الذات وزفرات أنينها.

كما دل تكرار الحرف "لو" على استمرار تلك الذات في عذابها النفسي، وما ذاك إلا لأن هذه الأفعال الثلاثة المذكورة في الأبيات ليست متاحة للشاعر؛ فامتناع تحول البحار إلى طرق جبلية لامتناع امتلاكه وسيلة لركوبها، وامتناع تحول الياقوت الأحمر في يديه إلى زجاج لامتناع امتلاكه له ابتداءً، وامتناع تحول الماء العذب إلى ملح أجاج لامتناع وروده ذلك الماء، ومن ثم فقد عكس التكرار هنا سخط الذات على ذلك الوضع الذي يعيشه في مجتمعه وسوء معيشته.

[ب] تَكرار مادة

ويقصد به تَكرار مادة بعينها في بيت شعري أو على مدار عدة أبيات، هذا التكرار ينظر إليه باعتباره تكثيفا لدلالة ما، وذلك في ضوء السياق اللغوي والنفسي، ومنه عند أبي الشمقمق قوله [من الطويل]:

وشِعْرِي شِعْرٌ يَشْتَهِي النَاسُ أَكْلَهُ كما يُشْتَهَى زَبْدٌ بِزُبٍّ رَبَاحِ(١٦٥)

إذ كرر الشاعر الفعل المضارع "يشتهي" مرتين في البيت، في إطار من التمثيل الشعري للجوع الذي لا يزال يلاحقه، والذي يسعى الشاعر من خلاله إلى التغلب عليه ومقاومته، ولذلك تكرر فعل الاشتهاء في شطري البيت رغم اختلاف دلالته في كلٍ؛ بين تقدير شعره وانتشاره وتميزه من غيره، وبين اشتهاء ذلك الزبد الهائم على ذلك النوع الفريد من التمور وامتزاجه به. وقد جاء التكرار في إطار تصوير شعري تشبيهي جسد ذلك الصراع النفسي بين امتلاكه موهبة شعرية فريدة وبين ضعف حيلته وفقره وعجزه عن التأقلم مع ذلك الواقع المزري.

هذا؛ وقد أفاد الفعل الأول المبني للمعلوم كثرة إقبال الناس، بمختلف طبقاتهم، على شعره وسهولة الوصول إليه دون غيره، في الوقت الذي أثار الفعل المبني للمجهول ثنائية ضدية جمعت بين كثرة مَن يشتهي هذا الزبد الممزوج بذلك التمر خاصة، وقلة مَن يستطيع الحصول عليه، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون.

وقوله أيضا [من الخفيف]:

وَيْكَ صَبْرًا فَأَنتَ مِن خَيرِ سَنَّـ ـوْرٍ رَأَتْهُ عَيْنَايَ قَطُّ بِحَارَه

قَالَ: لا صَبْرَ لي، وَكَيفَ مُقَامِي بِبُيوتٍ قَفْرٍ كَجَوْفِ الحِمَارَه(١٦٦)

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

إذ كرر الشاعر مادة "صبر" مرتين في بيتين متتاليين؛ وقد حمل هذا التكرار على عاتقه ثلاث دلالات؛ هي:

[أ] التقاء ذات الشاعر مع ذات السّنور في العجز وضعف الحيلة.

[ب] التعبير عن تردي الأوضاع في المجتمع البغدادي وغياب العدالة واغتيال الآمال.

[ج] الشعور بالتمرد والثورة العارمة من قبل الشاعر والسّنور.

لكن دلالة المادة الأولى في البيت الأول جسدت تحمّل الشاعر لذلك الواقع ومكوثه في بيته حتى يقضي الله أمرا كان مفعولا. أما المادة الأخرى فجسدت فِعل الارتحال من قِبل السّنور ومحاولته تغيير ذلك الواقع المتردي، وفرقٌ بين الاستسلام والتمرد.

[ج] تَكرار مقطع

ويقصد به تَكرار مقطع معين في البيت أو على مدار عدة أبيات. هذا التَّكرار المقطعي يسهم بلاشك في إثراء السياق ومنحه دلالات غنية؛ وذلك من نحو قول أبي الشمقمق [من الطويل]:

وَلَيسَ عَلى بَابِ ابنِ إدريسَ حاجِبٌ ... وَلَيس عَلى بابِ بنِ إدريسَ مِن قُفْلِ

طَرِبْتُ إلى مَعْروفِهِ فَطَلَبْتُهُ ... كَما طَرِبَتْ زَنْجُ الحِجَازِ إلى الطَّبْلِ(١٦٧)

إذ كرر الشاعر المقطع الاسمي في قوله: "وَلَيسَ عَلى بَابِ ابنِ إدريسَ" في البيت الأول مرتين؛ وذلك تصويرا لكرم عيسى بن إدريس وتقديرا له، فليس على بابه حاجب يقْبع أو قفل يمنع. وقد أضفى التكرار على السياق هنا دلالة الدوام؛ إذ طبع ابن إدريس على ذلك وجُبل. وقد ساق الشاعر ذلك من خلال صورة شعرية تشبيهية صور فيها طربه إلى معروفه ونواله بطرب زنجي الحجاز إلى الطبل. وقد استدعى الشاعر هذه الصورة

تحديدا لأن زنج الحجاز اشتهروا من بين الأمم بشدة الطرب وإيثار الخلاعة وحب الملاهي والمجون، وكذلك الممدوح عُرف بين الناس بشدة العطاء وحب السخاء، ولذلك نفى المقطع الاسمي المكرر وجود حاجب أو قفل على بابه، فجوده يعم الجميع في أي وقت وحين.

ومنه قوله [من الخفيف]:

أَهْلُ جودٍ وَنائِلٍ وَفَعَالٍ ... غَلَبُوا النَاسَ بِالنَّدَى وَالعَطِيَّهْ
جِئْتُهُ زائِرًا فَأَدْنَى مَكَانِي ... وَتَلَقَّى بِمَرْحَبٍ وَتَحِيَّهْ
لا كَمِثْلِ الأَصَمِّ حارِثَةِ اللُؤْ ... مِ شَبِيْهِ الكُلَيْبَةِ القَلَطِيَّهْ[١٦٨]
جِئْتُهُ زائِرًا فَأَعْرَضَ عَنِّي ... مِثْلَ إِعراضِ قَحْبَةٍ سُوسِيَّهْ[١٦٩]

إذ كرر الشاعر المقطع الفعلي "جِئتُهُ زائِرًا" مرتين في الأبيات. وقد أسهم هذا التكرار في بيان أوجه المفاضلة بين حارثة بن الأصم، المقصود بالهجاء، وغيره. ورغم كون الفعل واحدا، وهو المجيء بالزيارة، فإن المعنى مختلف؛ لأن الزيارة الأولى قوبلت بالحفاوة والترحيب والإجلال والعطاء، بخلاف الزيارة الأخرى التي قوبلت بالصدّ والإعراض، والتي صدرها الشاعر بحرف النفي "لا" في صدر البيت الثالث في قوله: "لا كَمِثْلِ الأَصَمِّ حارِثَةِ"؛ إذ يصف الشاعر حارثة بن الأصم باللؤم، ثم يشبهه بالكُليبة القصيرة تحقيرا وتصغيرا وإذلالا، ولم لا؟ وقد أعرض عنه ونأى بجانبه عندما جاءه زائرا / سائلا. وقد ساق الشاعر ذلك من خلال صورة شعرية تشبيهية شبه فيها إعراض حارثة عنه بإعراض امرأة سيئة الخلق والطبع مبالغة في الصدّ والمنع.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

[٥] الحذف

في الحذف إيحاء ودلالة تنتج من خلال تكاتفه مع عناصر السياق التي تسهم بلاشك في تشكيل المعنى؛ لأنه يحوي ما يغفله الذكر، ويحسن بقوة "الدلالة عليه، أو يقصد به تعديد أشياء، فيكون في تعدادها طول وسآمة، فيحذف ويكتفي بدلالة الحال، وتترك النفس تجول في الأشياء المكتفى بالحال عن ذكرها، ولهذا القصد يؤثر في المواضع التي يُراد بها التعجب والتهويل على النفوس، ومنها التخفيف لكثرة دورانه في الكلام، ومنها صيانته عن ذكره تشريفا، ومنها صيانة اللسان عنها تحقيرا"(١٧٠). وقد تنوعت أنماط الحذف في شعر أبى الشمقمق، ولكل دلالته، وذلك على النحو الآتي:

[أ] حذف حرف

ـ حذف حرف النداء؛ ومنه قوله [من البسيط]:

ما إنْ ذَكَرْتُكِ إلا هَاجَ لِي شَبَقٌ ومِثْلُ ذِكْرَاكِ أُمَّ السَّلْمِ يُشْجِيْنَا(١٧١)

إذ حذف الشاعر حرف النداء "يا" في الشطر الثاني والتقدير: "يا أُمَّ.." وذلك لمنح السياق دلالتي القُرب والغضب؛ القرب من جهة الشاعر ناحية أم المهجو، والغضب من جهة المهجو، وهو سَلْم الخاسر، على أمه. وقد ساق الشاعر هذا الحذف في سياق القصر الذي دلّ على تخصيص حالته تلك بأم المهجو إمعانا في النيل منه لرفضه أن يهب له شيئا، وحتى تلتصق هذه الذكرى السيئة بالمهجو حال بقائه أو ارتحاله، كما يرمز هذا الحذف، من طرف خفي، إلى فقر الشاعر ولجوئه إلى مثل هذه الحيل طمعا في لقمة عيش يسد بها رمقه.

ـ حذف حرف الجر الشبيه بالزائد؛ ومنه قوله [من الطويل]:

وَمُحْتَجِبٍ والنـاسُ لا يَقْربونَـه وقد ماتَ هُزْلاً مِنْ وَرَا البابِ حَاجِبُه[١٧٢]

إذ حذف الشاعر حرف الجر الشبيه بالزائد "رُبّ" من صدر البيت، والتقدير: "ورُبّ مُحْتَجِبٍ". وقد جسد الحذف رغبة ابن البختكان المهجو في الاحتجاب عن الناس واعتزالهم حتى لا يطمع أحد في صلته أو نواله. وكي يزيد المعنى ثراءً وواقعية استدعى الشاعر صورة حاجبه الذي مات هُزلا وراء بابه دون أن يشعر به. وهي صورة تجسد طمع ذوي النفوذ واستيلائهم على الثروات، وانعدام الشعور بالآخر في مجتمع تغيب فيه العدالة الاجتماعية.

[ب] حذف المبتدأ

تحدث عبد القاهر الجرجاني في دلائله عن حذف المبتدأ؛ فقال: "ومن المواضع التي يطّرد فيها حذف المبتدأ "القطع والاستئناف"؛ يبدأون بذكر الرجل، ويقدمون بعض أمره، ثم يَدَعون الكلامَ الأول ويستأنفون كلاما آخر. وإذا فعلوا ذلك أتوا في أكثر الأمر بخبرٍ من غير مبتدأ"[١٧٣]، ثم قال: و"مما اعتيد فيه أنْ يجئ خبرًا قد بُنِي على مبتدأ محذوف قولهم بعد أن يذكروا الرجل: "فتى من صفته كذا" و"أغرُّ من صفته كيت وكيت"[١٧٤]. وقد ورد ذلك في شعر أبي الشمقمق من نحو قوله في مدح يزيد بن مَزْيد [من الطويل]:

فَتـىً لَـمْ تَلِـدْهُ مِـن رُعَـيْنٍ قَبيلَـةٌ وَلا لَخْـمُ تَنْمِيـهِ وَلَـمْ تَنْمِـهِ نَهْـدُ[١٧٥]

وَلَكِـنْ نَمَتْـهُ الغُـرُّ مِـن آلِ وائِـلٍ وَبـرَةُ تَنْمِيـهِ وَمِـن بَعْـدَها هِنْـدُ[١٧٦]

والتقدير: "هو فتى". وقد حذف الشاعر المبتدأ لأن المقام لا يستدعي تخصيصه، فلا أحد غيره يستحق هذه المكانة الرفيعة، فقدْره معلوم بالتبعية؛ ولم لا؟ وقد وُلد عظيما ونشأ في وائل وترعرع بين سادتها.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

[ج] حذف كان وأخواتها واسمها؛ ومنه قوله [من السريع]:

وَقَـد دَنـا الفِطْـرُ وَصِـبيانُنا لَيسـوا بِـذي تَمْـرٍ وَلا أَرْزِ(١٧٧)

والتقدير: "وليسوا بذي.."، لكن الشاعر اكتفى بدلالة ما سبق عليه، غير أن الحذف قد منح السياق ثراءً دلاليا تمثل في انعدام أدنى مقومات الحياة لدى الشاعر وبنيه، هذا الانعدام ليس وليد اللحظة؛ بل صوره الشاعر من خلال فضاء زمني دال تمثل في انقضاء شهر الكرم واقتراب عيد الفطر؛ حيث موسم الطاعات، ونزول البركات، وقضاء الحاجات، لكن الشاعر وجد واقعه مريرا، فلا أحد يشعر بمأساته. ومن ثم فقد أسهم الحذف في إضفاء معنى الاستعطاف عليه وعلى عياله، أملا في الحصول على أقل القليل.

[د] حذف المبتدأ والخبر؛ ومنه قوله [من البسيط]:

خُبْـزُ المُعَلِّـمِ والبَقَّـالِ مُتَّفِـقٌ واللـونُ مختلِـفٌ والطَّعْـمُ والصُّـوَرُ(١٧٨)

إذ حذف المبتدأ في الشطر الأول، والتقدير: "وخُبْزُ البَقّالِ"، واكتفى بالعطف لدلالة المبتدأ الأول عليه، ثم حذف خبر المبتدأ في الشطر الثاني والتقدير: "والطعم مختلف" وكذلك الصور، واكتفى بالعطف لدلالة الخبر عليه في قوله: "واللون مختلف". وقد أبرز الحذف سخرية الشاعر من تردّي أوضاع مجتمعه التي لا تُنزل الناس منازلهم؛ إذ تساوي بين خبز المعلم والبقال رغم اختلاف سبيل حياة كل منهما ومكانته في المجتمع، ولذلك أتى الشاعر بالحذف في الشطر الثاني تأكيدا لذلك المعنى؛ فاللون مختلف، والطعم مختلف، والصور مختلفة. ومن ثم فقد أثار الحذف سخرية الشاعر من ذلك الواقع المعيش، في الوقت الذي يعكس فيه حاجة الشاعر إلى ذلك الخبز الذي صدر به البيت.

[هـ] حذف الفعل

تحدث عبد القاهر الجرجاني في دلائله عن حذف الفعل؛ فقال: "وكما يُضمرون المبتدأ فيرفعون، فقد يضمرون الفعل فينصبون"(١٧٩)، ومنه في شعر أبي الشمقمق قوله [من الخفيف]:

مـا أَرَانِـي إِلّـا سَـأَترُك بَغْـدَا ... دَ وَأَهْـوِي لَكُـورَةِ الأَهْـوازِ
حَيـثُ لا تُنْكَـرُ المَعـازِفُ وَاللَّهْـ ... ـوُ وَشُـربُ الفَتَـى مِـنَ التَّقْمـازِ
وَجـوارٍ كَـأَنَّهُنَّ نُجـومُ اللَيـ ... ـل زَهـرٌ مِثـلُ الظِبـاءِ الجَـوَازي(١٨٠)

حيث حذف الشاعر في البيتين الثاني والثالث الفعل، والتقدير: "لا يُنكر شرب.." و"لا تُنكر جوار"، واكتفى بدلالة وروده في الشطر الأول من البيت الثاني. وقد جاء الحذف في سياق الموازنة بين سوء حاله في بغداد ورغبته في الارتحال عنها إلى الأهواز؛ حيث العيش الرغيد الذي لا ينكره أحد. ولذلك أكسب الحذف رغبة الانتقال هذه مصداقية، والذي دعّم هذه المصداقية، فضلا عن ذلك، بناء الفعل المضارع "تُنكر"، الدال على الاستمرار، للمجهول؛ إذ لا ينكِر العيش الرغيد في الأهواز إلا جاحد، حيث المعازف واللهو والخمر والجواري الحِسان. هذا الواقع الذي يرجوه الشاعر أعاد إليه شبابه حيث قال: "وشُرْبُ الفَتَى"، فالتسليم برغد الأهواز ورفاهيتها أمر مسلّم به، ولذلك انشغل ذهنه باستعادة شبابه وتلذذه بالخمر وتشوقه للبيض الحسان؛ هروبا من واقعه وأملا في مستقبله.

[٦] القصر

للقصر أثر في تشكيل المعنى الشعري وإنتاج دلالته. ويقصد به ابتداءً "حبس صفة على موصوف فلا يوصف بها غيره، أو حبس موصوف على صفة فلا يتصف بغيرها"(١٨١). والقصر نوعان؛ "حقيقي وغير حقيقي،

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وكل واحد منهما ضربان: قصر الموصوف على الصفة، وقصر الصفة على الموصوف، والمراد: الصفة المعنوية لا النعت. والأول من الحقيقي كقولك: "ما زيدٌ إلا كاتبٌ" إذا أردت أنه لا يتصف بصفة غير الكتابة، وهذا لا يكاد يوجد في الكلام لأنه ما من مقصورٍ إلا وتكون له صفات تتعذر الإحاطة بها أو تتعسّر. والثاني منه كثير؛ كقولنا: "ما في الدار إلا زيد". والفرق بينهما ظاهر؛ فإن الموصوف في الأول لا يمتنع أن يشاركه غيره في الصفة المذكورة، وفى الثاني يمتنع"(١٨٢). أما حركة المعنى فتبدو "في بنية القصر مزدوجة؛ حيث تبدأ الحركة من الموصوف لتتسلط على الصفة ليستأثر بها هذا الموصوف وكأنه لا صفة له سواها"(١٨٣).

▪ طرق القصر

تنوعت طرق القصر وأشهرها "أربعة: العطف بلا أو بل أو لكن، والاستثناء من النفي، وإنما، والتقديم. والعطف أقوى هذه الطرق في الدلالة على القصر؛ للتصريح فيه بالإثبات والنفي، ويليه في ذلك الاستثناء من النفي، ثم إنما، ثم التقديم. ودلالته على القصر بالذوق والنظر في سر التقديم حتى يُفهم بالقرائن الحالية أنه للتخصيص ونفى الحكم عن غير المذكور فيه. أما دلالة الثلاثة قبله على القصر فبالوضع لا بالذوق(١٨٤). وقد أسهم القصر عند أبى الشمقمق في تشكيل المعنى؛ وذلك على النحو الآتي:

[أ] القصر بالعطف

ـ العطف بـ"لا"؛ ومنه قوله يصور سوء حاله في بغداد [من الخفيف]:

كُلَّ يَومٍ في كُمَّةٍ وَقَميصٍ ... وَرِداءٍ مِنَ الغُبَارِ طِرازِي
لَم يَحُكْهُ النَّسَّاجُ يَومًا لِبَيعٍ ... لا وَلا يُشْتَرى مِنَ البَزَّازِ(١٨٥)

حيث عكس العطف بـ"لا" في البيت الثاني في قوله: "ولا يُشْتَرى"، والذي جاء في سياق النفي الذي صدّر به الشاعر البيت، معاناة الشاعر ويأسه من العيش في بغداد؛ إذ لا يجد ما يلبسه سوى الغبار، في الوقت الذي تمنى فيه رداءً يشتريه بحرّ ماله وعزة نفْسٍ كما يفعل غيره. ومن ثم فقد جسد هذا العطف انعدام المساواة في ذلك المجتمع، والتي على أثرها قرر الرحيل عنه إلى مجتمع آخر لعله يجد فيه مأوى أو ملْبس.

وقوله في القصيدة نفسها يهجو جميل بن محفوظ [من الخفيف]:

بَعُدَتْ دَارُهُ فلا رَدَّهُ اللَّـ ـهُ ولا زَالَ نَائِيَ الدَّارِ شَازِي[١٨٦]

إذ وظّف الشاعرُ القصرَ بالعطف بـ"لا" في الشطر الثاني في سياق الدعاء على ذلك المهجو بالبعد والتشرد ما دامت الدنيا؛ وما ذاك إلا لبعد نواله واستحالة عطائه، فكما أن الشاعر بعيد عن كرم ذلك المهجو وجوده، فقد أذاقه الشاعر المرارة من الكأس نفسها، وذلك بالدعاء عليه بالقطيعة والوحدة. ولذلك أبدى الحذف ما أضمرته النفوس من حقد، وأضفى على السياق دلالة التشفي؛ تلك الدلالة التي أحدثت نوعا من التوازن النفسي المؤقت لذات الشاعر.

ـ العطف بـ"لكن"؛ ومنه قوله [من الخفيف]:

وَلَنِعْمَ الفَتَى سعيدٌ ولكنْ مالكٌ أكرمُ البَرِيَّةِ عُودَا[١٨٧]

حيث أتى الشاعر بالعطف بـ"لكن" في سياق المفاضلة بين مالك الخزاعي وسعيد الباهلي. وقد أثار هذا العطف دلالتين؛ هما:

[أ] موضوعية الشاعر في تناوله للذات الممدوحة؛ إذ أنزل الباهلي منزلته ومدحه من خلال أسلوب المدح الذي صدر به البيت مؤكدا استحقاقه لهذه المنزلة عبر التوكيد في قوله: "وَلَنِعْمَ الفَتَى سعيدٌ".

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

[ب] الأفضلية والسبق في الأصل والجود والبرّ لمالك الخزاعي، حتى صار الكرم يُعرف به، وذلك بدلالة مادة "أكرم" التي تدل على تفضيله على مَنْ سواه؛ مَنْ تقدم منهم ومَنْ تأخر.

وقوله من [البسيط]:

إِذَا حَجَجْتَ بِمَالٍ أصلُهُ دَنِسٌ فما حَجَجْتَ ولكنْ حَجَّتِ العِيْرُ (١٨٨)

إذ أثار العطف بـ"لكن" ثلاث دلالات؛ هي:

[أ] التعانق الدلالي مع النفي في صدر الشطر الثاني؛ إذ تنتفي صحة الحج إذا كان أصل المال خبيثا أو به شبهة إثم.

[ب] منح العطف السياق دلالة التقويم من أجل تصحيح المسار؛ وذلك بجمع طيب المال، فالله طيب لا يقبل إلا طيبا.

[ج] ضرورة مراقبة الله ــ عز وجل ــ في كل قول وفِعل، وقد أسهم في منح تلك الدلالة تَكرار مادة "حجّ" في البيت؛ إذ اشترط التَّكرارُ الإخلاصَ من أجل القبول، ولذلك لابد من الجمع بين الظاهر والباطن كي يكون الحج خالصا لوجه الله الكريم.

[ب] الاستثناء من النفي

وهو من مواضع القصر التي قال عنها عبد القاهر الجرجاني: "وأما الخبر بالنفي والإثبات نحو "ما هذا إلا كذا" و"إنْ هو إلا كذا" فيكون للأمر ينكره المخاطبُ ويشك فيه"(١٨٩)، ولا يكون ذا أثر إلا إذا كان مصحوبا بدلالة؛ ومنه عند أبى الشمقمق قوله في الحديث عن فقره وبيته [من البسيط]:

وَاللَّهُ يَعلَمُ ما لِي فيهِ شَابِكَةٌ إلاّ الحَصِيرَةُ وَالأَطْمَارُ وَالدِّيسُ(١٩٠)

إذ جسد الاستثناء من النفي ضِيق حال الشعر وفقره، وكأنه قد خُصّ بذلك الفقر المقيت، لذا أشعرنا بسخطه في قوله: "ما لِي فيهِ". ولذلك أفاد

القصر تنزيه الشاعر عن كونه سببا في سوء تلك الحال، ولذلك صدر البيت بقوله:"والله يعلم"، ثم منح القصرُ السياقَ، من طرف خفي، دلالة الاستعطاف؛ إذ لا يجد ما يكسو به سريره، ولا يملك سوى حصيرة وكساء بالٍ.

وقوله [من البسيط]:

لا يَقْبَلُ اللَّهُ إلا كُلَّ طَيِّبَةٍ ... ما كُلُّ مَنْ حَجَّ بَيتَ اللَّهِ مَبْرُورُ[١٩١]

إذ أقام الشاعر فلسفة القصر في صدر البيت على ثنائية السبب والنتيجة؛ فالمقدمات حتما تؤدي إلى نتائج، ولذلك اشترط للقبول طِيب المال وحلاله وصدق النية، فما كل مَنْ حجّ بيت الله الحرام حجّه مقبول. ومن ثم فقد شحذ القصر في البيت الهِمم لأداء فريضة الله وقصْد كل طيب على المستويين المادي والنفسي.

[ج] إنما

تعد "إنما" من أشهر مواضع القصر؛ قال عنها عبد القاهر في دلائله: وتأتى "إثباتا لما يُذْكَر بعدها، ونفيا لما سواه"[١٩٢]، وقد اتكأ عليها أبو الشمقمق في تشكيل رؤيته الشعرية؛ من نحو قوله [من السريع]:

ما جَمَعَ النـاسُ لِدُنياهُمُ ... أَنفَعَ في البَيتِ مِنَ الخُبْزِ

وَالخُبزُ بِاللَّحْمِ إِذا نِلتَهُ ... فَأَنتَ في أَمْنٍ مِنَ التَّرْزِ[١٩٣]

وَالقَلْزُ مِن بُعدُ عَلى إِثْرِهِ ... فَإِنَّما اللَّذاتُ في القَلْزِ[١٩٤]

إذ جاء القصر بـ"إنما" في البيت الأخير مُحمَّلا بمعاني اللذة المؤقتة، ولو على سبيل التخييل، وجاء وروده في الأبيات بشكل متسلسل؛ حيث قدم الخبز في البيت الأول ثم جمع بينه وبين اللحم في البيت الثاني، ثم ختم بالقلز وهو نوع من الشراب يُتلذذ به. ومن ثم فقد جاء القصر دالا على اكتمال النفع واللذة في البيت الأخير، ولذلك دلّ القصر على كون القلز أعلى درجات اللذة وأرقى مراحلها بالنسبة إليه.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

[د] التقديم

إن تقديم ما حقه التأخير لا يثري المعنى الشعري إلا إذا كان مصحوبا بدلالة؛ وهو ما توافر في شعر أبي الشمقمق، وذلك من نحو قوله [من مجزوء الرمل]:

وَلَـــهُ لِحْيَـــةُ تَـــيسٍ وَلَـــهُ مِنْقَـــارُ نَسْـــرِ (١٩٥)

إذ قدم الشاعر شبه الجملة المتعلق بمحذوف خبر "له" على المبتدأ "لِحْيَةُ" في الشطر الأول، وكذلك في الشطر الثاني بتقديم شبه الجملة "له" على المبتدأ "مِنْقَارُ". وقد منح التقديم السياق دلالة الاشمئزاز؛ وذلك لأنه وصم المهجو "داود بن بكر" بصفات الحيوان تحقيرا، وقد خصه بذلك حتى عُرف به؛ فله لحية تيس قبيحة المنظر، ومنقار نسر حاد مُخيف. وقد استدعى الشاعر صورتي "التيس والنسر" إمعانا في وصف قبح المهجو على المستويين الداخلي والخارجي.

وقوله [من الوافر]:

لَـهُ وَجْـهٌ عليـه الفَقْـرُ بَـادٍ مُرَقَّعَـةٌ جَوَانِبُـهُ بِفُـوطِ (١٩٦)

إذ دلّ تقديم شبه الجملة "عليه" على المبتدأ والخبر "الفَقْرُ بَادٍ" على انتفاء وجود الخير عند ذلك المهجو، بالقدْر الذي لا يحتاج فيه المخاطب إلى إثبات أو دليل؛ إذ يكفيه أن ينظر إلى وجهه وسيرى أن الفقر يعلوه، وأن الأمل في نواله غير معقود، بل قد يشفق عليه الناظرُ إلى وجهه، ولذلك شبه الشاعر وجهه بثوب خلق بال جوانبه مرقعة إثر عوزه الشديد، ومن ثم فقد دلّ ظاهره على باطنه وقاد إليه.

ثانيا: الصورة الشعرية وأثرها في التشكيل الجمالي للنص

الصورة الشعرية هي واسطة عِقْد عناصر الإبداع في القصيدة العربية؛ وذلك لأنها مجال خصب ينقل الشاعر تجربته من خلاله، وهى التي تمكّن الشاعر من تخطي مرحلة نسخ الواقع إلى مرحلة الإبداع الفني؛ وذلك عبر جَمْع العناصر المتباعدة في وحدة فنية لا تمتّ للمدركات الحرفية بصلة. ومن ثم تعد الصورة الشعرية ملمحا من ملامح تميّز الشاعر من غيره، وذلك من خلال تفرّد صوره، ورُقِى لغته التصويرية، بما يعكس رؤيته للواقع ويجسد تجربته الشعرية.

وقد اتسعت رؤية النقاد للصورة؛ فلم تعد مقصورة على التشبيه والاستعارة وإن أفادت منهما[١٩٧] لتصبح "مجموعة علاقات لغوية يخلقها الشاعر، لكي يعبر عن انفعاله الخاص، والشاعر يستخدم اللغة استخداما حين يحاول أن يُحدث بين الألفاظ ارتباطات غير مألوفة ... ومن خلال هذه الارتباطات والمقارنات اللغوية الجديدة، يخلق ــ لنا ــ الشاعر المصور: تشبيهاته، واستعاراته، وتشخيصاته"[١٩٨].

ومن ثم فالصورة هي "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص؛ ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة، وإمكاناتها في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني"[١٩٩]. ولا شك في أن التصوير الشعري إنما هو منتج حتميّ "لتعاون كل الحواس وكل الملكات. والشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية"[٢٠٠]. ومن خلال استقراء ديوان أبي الشمقمق يمكن تناول أثر الصورة الشعرية في تشكيل المعنى عنده من خلال العناصر الآتية:

[١] النمط الحسي. [٢] النمط البلاغي. [٣] الصورة الكلية.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

[١] النمط الحسي

للنمط الحسي أثر في تشكيل المعنى وإنتاج دلالته؛ وذلك لأن "التصوير الشعري يقوم على أساس حسي مكين، ولا مفرَّ من التسليم بذلك طالما كانت مدركات الحس هي المادة الخام التي يبنى بها الشاعر تجاربه ... ولكن هذه الحسية لا تعنى الانحصار في إطار حاسة بعينها، ولا تعنى محاكاة الإحساسات بشكل عام"(٢٠١) بقدر ما تعني أثر تلك الحسية في تشكيل المنتج الدلالي. وقد ورد هذا النمط الحسي في شعر أبي الشمقمق على النحو الآتي:

[أ] الصورة البصرية

وهى تلك الصورة التي ترتبط بكل ما يَمْثُل للعين، وتأتى عبر مشاهد متعددة تعكس احتكاك الشاعر المباشر بموضوع تجربته، لذا أولاها النقاد عناية فائقة. والصورة البصرية Visual Image تشمل "إشراق المنظورات وبعدها وقربها"(٢٠٢). وقد اتكأ عليها أبو الشمقمق في التشكيل الجمالي لصوره الشعرية؛ من نحو قوله [من الخفيف]:

فَأَرى الفَأرَ قَد تَجَنَّبْنَ بَيْتي ... عائِذاتٍ مِنهُ بِدارِ الإِمارَه
وَدَعَا بِالرَّحيلِ ذِبَّان بَيْتِي ... بَيْنَ مَقْصُوصَةٍ إِلى طَيَّارَه
وَأَقامَ السِّنَّوْرُ في البَيتِ حَوْلاً ... ما يَرَى في جَوانِبِ البَيتِ فارَه
يُنْغِضُ الرَأْسَ مِنهُ مِن شِدَّةِ الجُو ... عِ وَعَيشٍ فيهِ أَذىً وَمَرارَه
قُلتُ لَمّا رَأَيتُهُ ناكِسَ الرَأْ ... سِ كَئيبا، في الجَوْفِ مِنهُ حَرارَه
وَيْكَ صَبْرًا فَأَنتَ مِن خَيرِ سَنَّـ ... ـوْرٍ رَأَتْهُ عَيناياَ قَطُّ بِجَارَه(٢٠٣)

إذ أضفت الصورة البصرية في الأبيات دلالتي المعاينة والمعايشة، وقد ساقها الشاعر من خلال صورة شعرية استعارية شخص فيها الفأر

وجعله إنسانا يحتمي من بيته ويلجأ إلى دار الإمارة، بل تشتد الأزمة حينما يجعله إنسانا ينادي بالرحيل هروبا من بيت ذلك الفقير الخالي تماما من كل شيء، ثم انتقلت دلالة المعاينة من الشاعر إلى السّنور الذي عاين البيت بنفسه وعايشه حوْلا كاملا لكنه رجع بخفي حُنين.

وأخيرا تنتقل الدلالة من معاينة السّنور إلى معايشة الشاعر لواقعه المعيش ومحاولة التخفيف عنه؛ وذلك في قوله: "قُلتُ لَمّا رَأَيتُهُ ناكِسَ الرَأس". ومن ثم فقد أسهمت الصور البصرية في الأبيات في تشكيل رؤية الشاعر لذلك الواقع المتردي، وتلك الطبقة الكادحة في المجتمع البغدادي.

ومن الصور البصرية تلك الصور التي تتكئ على اللون ومفرداته؛ من نحو تلك الصورة الشعرية التي جمعت بين اللونين الأصفر والأسود في قوله [من المتقارب]:

وَأَحْبَبْتُ مِن حُبِّها البَاخِلينَ ... حَتّى وَمِقْتُ ابنَ سَلمٍ سَعِيْدَا[٢٠٤]

إِذا سِيلَ عُرْفًا كَسَا وَجْهَهُ ... ثِيابًا مِنَ اللؤْمِ صُفْرًا وَسُوْدَا[٢٠٥]

إذ أسهمت الصورة اللونية في إضفاء دلالتي الانكشاف والخزي؛ إذ دلّ اللون الأصفر على وضوح اللؤم وتفشيه في نفس سعيد بن سلم حتى بدا على وجهه كلما سُئل معروفا، وحتى أضحى مُلاحَظا من قِبل السائل نفسه، ثم جاء اللون الأسود دامغا لدلالة الخزي أو العار الذي لحق بالمهجو لعدم امتثاله للعطاء، ولاسيما وقد تعددت أعذاره مرارا بدلالة جمع الثياب في قوله: "ثِيابًا مِنَ اللؤْمِ"، ومن ثم فقد جاء السياق اللوني مُحمَّلا بمعاني الرياء والسخرية والاستهزاء.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

[ب] الصورة السمعية

الصورة السمعية Auditory Image هي تلك الصورة التي تشمل "الصوت ودرجة ارتفاعه وانخفاضه ونوعه وأنماطه كالنبر والإيقاع والتنغيم وأصوات الدقّ والنقر والشق والرنين والفحيح والخرير والصفير والهسيس والنقيق والنهيق والصهيل والهديل والهدير والصياح والبكاء والغناء وغيرها"(٢٠٦). وقد اتكأ عليها أبو الشمقمق في محاولة لتوصيل معاناته إلى أُولِي الأمر؛ ومنها قوله يهجو سعيد بن سلم [من الكامل]:

هَيهاتَ تَضْرِبُ في حَديدٍ بارِدٍ إنْ كُنتَ تَطمَعُ في نَوالِ سَعيدِ(٢٠٧)

إذ أضفت الصورة السمعية على المهجو بُخلا على امتداد الزمان. وقد رشح من ذلك المعنى تصدير البيت باسم الفعل "هيهات" والذي دل دلالة قاطعة على استحالة العطاء. ولذلك استدعى الشاعر الصورة السمعية، الدالة على الاستحالة، التي شبه فيها مَنْ يطمع في نوال المهجو بمَنْ يضرب في حديد بارد لن يستقيم أبدا.

وقوله [من مجزوء الرمل]:

أَخَذَ الفَأْرُ بِرِجْلِي جَفَلُوا مِنها خِفافِي
دَرَجُوا حَولي بِزَفْنٍ وَبِضَربٍ بِالدِّفَافِ(٢٠٨)
قُلْتُ: ما هَذا؟ فَقالوا: أَنتَ مِن أَهلِ الزِّفَافِ(٢٠٩)

إذ جسدت الصورة السمعية في البيت الثاني رحلة الفئران الشاقة التي نزلت في بيت أبي الشمقمق، وأخذت تجول حوله تضرب بالدفاف وكأنها زفة عروس، في الوقت الذي رمزت فيه إلى بؤس الشاعر/ الفأر ومعاناته وسوء حاله. وقد يكون الضرب بالدفاف وسيلة لمحاولة لفت أنظار المجتمع إليه ووصول صوته إلى أولي الأمر كي يجدوا حَلاًّ لمأساته.

[ج] الصورة اللمسية

الصورة اللمسية Tictile Image هي تلك الصورة التي تشمل "التلامس؛ كالضغط الرفيق من الخشب أو المعادن أو الهواء أو الغازات أو السوائل، ودقة اللمس ونوع الملموس من حيث الخشونة والنعومة والصلابة والليونة والشدة والرخاوة ...."[٢١٠]. ومنها عند أبي الشمقمق قوله في معرض حديثه عن رغبته في الرحيل عن بغداد [من الخفيف]:

ذاكَ خَيْرٌ مِنَ التَرَدُّدِ في بَغْـ ـــدادَ تَنْزُو بِيَ البِغالُ النَّوَازِي
كُلَّ يَومٍ في كُمَّةٍ وَقَميصٍ وَرِداءٍ مِنَ الغُبَارِ طِرازِي
لَم يَحُكْهُ النَّسَّاجُ يَومًا لِبَيعٍ لا وَلا يُشْتَرى مِنَ البَزَّازِ[٢١١]

إذ أسهمت الصورة اللمسية في بيان بعض الأسباب المنطقية لرحيله، وجاءت دليلا دامغا على فقره، ولذلك اتخذها وسيلة للهروب؛ حيث يجسد التصاق التراب بجسده بدلا من الثياب، فرداؤه الغبار، الأمر الذي ييسر للمتلقي تَصوُّر معيشة الشاعر في بيته الذي يكاد يخلو من كل شيء، لذا نجده يتخذ من الارتحال سبيلا؛ أملا في تخطي ذلك التأزم النفسي.

ويؤكد المعنى ذاته في قوله [من البسيط]:

لَوقَد رَأَيْتَ سَرِيري كُنتَ تَرْحَمُنِي اللَّهُ يَعلَمُ ما لِي فيهِ تَلْبِيسُ
وَاللَّهُ يَعلَمُ ما لِي فيهِ شَابِكَةٌ إِلا الحَصيرَةُ وَالأَطْمارُ وَالدِّيسُ[٢١٢]

إذ خلا سريره مما يكسوه به أو يُلبسه إياه. وقد ساق الشاعر ذلك من خلال تلك الصورة اللمسية التي جسدت خشونة ملمس فراش الشاعر من تحته، وقد بدا ذلك في قوله: "إلا الحصيرة"، ومن ثم فإنه يفتقد أدنى المقومات التي تعينه على الحياة، ولذلك كرر الشاعر المقطع الاسمي "اللهُ يَعْلَمُ" مرتين معلقا آماله بالله ــ عزّ وجلّ ــ لعله يُنجيه من ذلك المصير.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

[د] الصورة الذوقية

وهى تلك الصورة التي تتعلق بالتذوق؛ سواء أكان هذا المُتَذَوَّق ماديًا أم معنويًا؛ وذلك نحو أنواع الطعام والشراب، وما يمرُّ به الإنسان من مناسبات سعيدة أو حزينة وما يتعلق بها من أحداث تُنْبِئ عن عدلٍ أو ظلمٍ، أو حياةٍ أو موتٍ، أو رذائل أو فضائل، أو ما إلى ذلك. والصورة الذوقية Custatory Image تشمل "مذاق الأطعمة والمشروبات من حيث الحلاوة والعذوبة والملوحة والمرارة والحموضة وغيرها"(٢١٣). وقد أسهمت الصور الذوقية في شعر أبي الشمقمق في تشكيل رؤيته والتعبير عن واقعه النفسي المرير؛ من نحو قوله [من السريع]:

الصِّدْقُ فِي أفْواهِهِمْ عَلْقَمٌ والإفْكُ مِثْلُ العَسَلِ المَاذِي(٢١٤)

إذ استدعى الشاعر تلك الصورة الذوقية التي تصور ثِقل الصدق على ألسنة القوم ومرارة طعمه في أفواههم لعدم اعتيادهم عليه، بينما يجري الكذب على ألسنتهم كالعسل الصافي. وقد ساق الشاعر ذلك من خلال عقد ثنائية ضدية بين سبيلي الصدق والكذب؛ تلك الثنائية التي أفادت تفشي الكذب والنفاق والموبقات في المجتمع البغدادي، وانقلاب الموازين فيه وتبدل المعايير.

وقوله من [مجزوء الكامل]:

وَشَرابُهُمْ بَوْلُ الحِمـا رِمزاجُهُ بَوْلُ الحِمَارَهْ
ضَجُّوا فَقُلتُ تَصَبَّروا فَالنُّجْحُ يَقْرَنُ بِالصَّبارَهْ(٢١٥)

إذ اتكأ الشاعر على الصورة الذوقية التي جسدت فاقة الشاعر وحرمان بنيه من أدنى مقومات الحياة كالشرب والأكل؛ حتى إن شرابهم بول الحمير، وطعامهم مخلوط بالصبار، وفي كلٍ هوانٌ ومرارٌ. وقد رمزت تلك الصورة الساخرة إلى سخط الشاعر على ذلك الوضع الاجتماعي الذي لا يستطيع معه توفير لقمة عيش لعياله.

[هـ] الصورة الشمية

وهى تلك الصورة التي ترتبط بكل ما له رائحة، وما ترمز إليه تلك الرائحة من دلالات تفوح من السياق الذي تتشكل فيه؛ بحيث يبدو نسيجها في إطار تكاملي بين الشكل والمضمون. وتشمل الصورة الشمية Olfactore Image "الروائح؛ مثل رائحة الفواكه والعطور والأزهار والمسك والغازات وغيرها"(٢١٦). وقد أسهمت تلك الصورة في تشكيل المعنى في شعر أبي الشمقمق؛ ومنها قوله [من مجزوء الرمل]:

وَلَـــهُ لِحيَـــةُ تَـــيسٍ وَلَـــهُ مِنْقَـــارُ نَسْـــرِ
ولـــه نَكْهَـــةُ لَيْـــثٍ خَالَطَـــتْ نَكْهَـــةَ صَـــقْرِ(٢١٧)

إذ اتكأ الشاعر على الصورة الشمية لإلصاق صفات القبح بمهجوّه "داود بن بكر"، فلجأ إلى عدة وسائط؛ منها: تقديم شبه الجملة على المبتدأ في البيتين لتخصيصه بذلك الوصف القبيح دون غيره؛ من نحو لحية التيس ومنقار النسر ونكهة الليث الممزوجة بنكهة الصقر، والليث والصقر من أنتن الحيوانات فَمًا. ولذلك وصمت الصورة الشمية المهجو بتلك الصفات على المستويين الخارجي والداخلي. ولاشك في أن صورة القبح الخارجية مستمدة من صورة القبح الداخلية أو النفسية.

وقوله [من السريع]:

لِحْيَـــةُ مَـــروانَ تَقِـــي عَنْبَـــرَا خَـــالَطَ مِسْـــكًا خَالِصًـــا أذْفَـــرَا
فَمَـــا يُقِيمَـــانِ بِهَـــا سَـــاعَةً إلاَّ يَعُـــودَانِ جَمِيْعًـــا خَـــرَا(٢١٨)

إذ أسهمت الصورة الشمية في بيان طباع اللؤم عند مروان بن أبي حفصة، وقد سأله أبو الشمقمق ولم يعطه، حتى إذا هجاه أمر له بدرهمين، فطبعُه البخل وإن بدا منه غير ذلك. ولذلك جاءت الصورة الشمية في إطار موازنة أقامها الشاعر بين التطبع الفاني والطبع الباقي، فالطبع يغلب التطبع

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

وإن بدا صاحبه مقنعا؛ حيث وازى الشاعر بين وضع العنبر والمسك الخالص على لحيته إشعارا بسموّه ورفعته، ثم لم يلبث هذا التطبع إلا ساعة وعاد الأصل إلى حاله، وتحول المسك الطيب إلى رائحة كريهة تبعث على البغض والنفور.

[و] الصورة الحركية

وهى تلك الصورة التي يدرك الشعراء من خلالها جمالية الحركة؛ إيمانا منهم بأن لها دورا فعالا في تشكيل صورهم الشعرية؛ إذ يقوم الفعل الحركي في صورهم بإضفاء روح الدلالة عليها في صورة فكرية قوامها المزج بين الحس والفكر. وبذلك تشمل الصور الحركية Motro Image "المشي والحركة والركوب والكتابة والرقص والحياكة وغيرها"(٢١٨). وقد أسهمت الصورة الحركية في تشكيل رؤية أبي الشمقمق تجاه الواقع والأحياء؛ وذلك من نحو قوله [من الرمل]:

إِنْ تَكُنْ وُرْقُكَ عَنّا عَجَزَتْ ... يا أَبا حَفْصٍ فَجُدْ لِي بِحَجَرْ
يَكْسُرُ الجَوزَ بِهِ صِبيانُنا ... وَإِذا ما حَضَرَ اللَّوزُ كَسَرْ(٢٢٠)

اتكأ الشاعر على الصورة الحركية التي تتمثل في تناول الحجر وكسر الثمر، وما يتبعه الكسر من مجهود عضلي عبر حركة الأيدي هبوطا وصعودا. وقد أثارت هذه الصورة ثلاث دلالات؛ هي:

[أ] القهر الذي يعانيه الشاعر وأولاده؛ إذ يطمع في أي شيء يعينه على الحياة، حتى وصل به الأمر إلى تمنِّي حجرٍ من عمر بن مساور أملا في تجهيزه لكسر الثمر.

[ب] الاعتياد النفسي على الزهد في أدنى مقومات الحياة لعدم توافرها؛ إذ لا يشترط شيئا بعينه من مال أو إبل أو متاع، بل يرجو حجرا يساعده على تفتيت ما يقتات به.

[ج] شقاء الطبقة الكادحة في المجتمع، ورِضاها بالقليل.

وقوله [من السريع]:

فَلَـــو رَأَوْا خُبْـــزًا عَلَـــى شَـــاهِقٍ لَـأَســـرَعُوا لِلخُبْـــزِ بِـــالجَمْزِ(٢٢١)

وَلَـــو أَطَـــاقُوا القَفْـــزَ مَـــا فَـــاتَهُمْ وَكَيـــفَ لِلْجَـــائِعِ بَـــالقَفْزِ(٢٢٢)

إذ حملت الصورة الحركية في البيتين على عاتقها أمنيـــة الشـــاعر وأولاده التي تتمثل في رغيف خبز. وقد جعل الشاعر الرغيف على شـــاهق أو مرتفع مراعاة لسموّ الأمنية وصعوبة نيلها، ورغم ذلك فهم يسعون إليها مسرعين، متكئا في ذلك على تَكرار الحرف "لو" الذي أفاد انتظارهم الطويل لتلك اللحظة الحاسمة. ولم يكتف الشاعر بذلك؛ بل أمدّ الصورة الحركية حتى جعل أبناءه مستعدين للقفز والتسابق فيما بيـــنهم، ولكـــن هيهـــات! فلـــن يستطيعوا القفز لجوعهم. ومن ثم فقد جسدت هذه الصـــورة ضـــعف بنيـــه ونحول أجسامهم إثر الفقر الذي يعايشونه، وبذلهم أقصى جهد ممكـــن فـــي سبيل الحصول على رغيف خبز ينقذون به أنفسهم من براثن الموت جوعا.

[٢] النمط البلاغي

للنمط البلاغي أثره في تشكيل المعنى وإنتاج الدلالة؛ "ذلك أنه يصدر عن خيال المبدع، فيستوعب أحاسيسه، ويثير خيال المتلقـــي لينشـــئ فيـــه انفعالات وأحاسيس مشابهة للتي كانت عند المبدع، فالمبدع يجد لـــذة فـــي إنشائها ــ أي الصور البيانية ــ وتنفيسا لمشاعره، والمتلقي يجد لذة فـــي استثارة خياله وإطلاقه ليدرك دلالات الصورة"(٢٢٣). وسنقف على أثر الـــنمط البلاغي في تشكيل النص الشعري عند أبي الشمقمق والتعبير عـــن رؤيتـــه للواقع المعيش، وذلك من خلال الصور الآتية:

[أ] الصورة التشبيهية. [ب] الصورة الاستعارية.

[ج] الصورة الكنائية.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

[أ] الصورة التشبيهية

تعددت تعريفات الصورة التشبيهية[٢٢٤] لكونها إحدى وسائط التشكيل الجمالي؛ من نحو قول قدامة بن جعفر: "التشبيه إنما يقع بين شيئيْن بينهما اشتراك في معان تَعُمّهما ويوصفان بها، وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها، وإذا كان الأمر كذلك فأحسن التشبيه هو ما وقع بين الشيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما فيها حتى يدني بهما إلى حال من الاتحاد"[٢٢٥]. ويعرف الخطيب القزويني التشبيه بقوله: "الدلالة على مشاركة أمر لآخر في معنى، والمراد بالتشبيه هاهنا: ما لم يكن على وجه الاستعارة التحقيقية ولا الاستعارة بالكناية ولا التجريد، فدخل فيه ما يُسمّى تشبيها بلا خلاف، وهو ما ذُكرت فيه أداة التشبيه كقولنا: "زيد كالأسد" أو "كالأسد" بحذف "زيد" لقيام قرينة"[٢٢٦].

وقد نوّع أبو الشمقمق من أدوات التشبيه تنوعا يتوافق مع تعدد ملامح رؤيته للواقع المعيش في إطار رؤيته الكلية، ويسهم في الوقت ذاته في التشكيل الجمالي لنصوصه الشعرية؛ من نحو الكاف[٢٢٧]وكأن ومثل[٢٢٨] وكما[٢٢٩] ومادة شبه؛ أما "الكاف" فمن نحو قوله [من مجزوء الرمل]:

صِرْتُ كَالخُفَّاشِ لا أُبْـ ـصِرُ في ضَوْءِ النَّهارِ[٢٣٠]

إذ شبه الشاعر نفسه بالخفاش الذي لا يبصر نهارا. وقد استدعى الشاعر صورة الخفاش تحديدا لاقترانه بذات الشاعر شكلا ومضمونا؛ إذ إن الخفاش لا يصيد في وضح النهار، وكذلك الشاعر لا يجد ما يقتات به نهارا، كما أن الخفاش يتنافس على الطعام مع غيره ويطير مسافات بعيدة من أجل ذلك، وكذلك الشاعر يسعى حثيثا إلى ما يقيم صلبه من طعام وإن اضطر إلى الارتحال أو التجول في البلدان. وقد منحت الصورة التشبيهية السياق دلالات العجز والنحول والمقاومة.

ومنه قوله [من الرمل]:

أَسْمَجُ النـاسِ جَميعًـا كُلِّهِـمْ كَـذُبابٍ سـاقِطٍ في مَرَقَـهْ(٢٣١)

إذ اتكأ الشاعر على الصورة الشعرية التشبيهية في تصوير قبح ذلك المهجو في إطار من التمثيل الشعري لما يعانيه الشاعر من جـوع، ولـذلك شبهه الشاعر بالذباب الساقط في الماء الدسم. وقد منحت الصورة السـياق دلالتي الذوبان والانصهار، حتى تم إلصاق الخبث به والفساد مـا دام حيًّـا، وذلك بدلالة أفعل في قوله ابتداءً: "أَسْمَجُ"، وقوله: "كُلِّهِم". ولا شك فـي أن هذه الصورة ترمز إلى توجيه القائمين على الحكم باستئصال أمثال هـؤلاء من المجتمع حتى يستسيغوا العيش فيه أو الحياة.

كما توسل أبو الشمقمق بـ"كأن" في تشكيل صوره الشعرية؛ من نحو قوله في هجاء ابن منصور [من البسيط]:

يَبْسُ اليَدَيْنِ فَما يَسْطِيعُ بَسْطَهُمَا كَـأَنَّ كَفَّيْـهِ شُـدَّا بِالمَسـامِيرِ(٢٣٢)

إذ اتكأ الشاعر على الصورة التشبيهية في تصـوير بخـل المهجـو وشحه ولؤمه وإصراره على ذلك؛ حيث شبه غلّ كفيه بقطعة خشب شُـدّت بالمسامير، فلا تبرح مكانها أبدا، وفي ذلك هجاء بلؤم الأصل وشـحّ الـذات وانعدام سُبل التقويم، فلا أمل يُرجى ولا إصلاح.

وقوله [من الخفيف]:

وَجـوارٍ كَـأَنَّهُنَّ نُجـومُ اللَيـ ـلِ زَهـرٌ مِثـلُ الظِبـاءِ الجَـوَازي(٢٣٣)

حيث شبه جواري الأهواز الحسان بنجوم الليل، ثـم أمـدّ التشـبيه ليشبههن بالظباء إمعانا في جمالهن ورشاقتهن وجـاذبيتهن. وقـد مثلـت الجواري في البيت نقطة انتقال الشاعر وتحوله من حال إلى أخـرى، كمـا حملت أداة التشبيه "كأن" هذه المسئولية؛ إذ أراد أن يغادر ذلك الظلام البهيم

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

الذي عمّ بغداد، وجعل جواري الأهواز بمثابة بصيص أمل، ولو على سبيل التخييل، مؤقت يرجوه للخروج من دائرة ذلك الصراع النفسي / الظلم الذي يعايشه، ومن ثم فقد مثلت الجواري متنفسا مؤقتا له.

كما اتكأ على الأداة "مثل"؛ من نحو قوله [من السريع]:

وَصَاحِبٌ يَلزَمُنِي دَهْرَهُ ... مِثْلَ لُزُومِ الكِيسِ لِلسَّيْرِ[٢٣٤]

إذ عدَّد الشاعر أمنياته في هذه الحياة الدنيا في بداية القصيدة، ثم اتكأ على الصورة الشعرية التشبيهية التي شبه فيها لزوم صاحبه له بلزوم الكيس للسير؛ وهو ما يقدّ من الجلد ويستخدم للربط والتثبيت. ولذلك منحت هذه الصورة السياق دلالتي المصاحبة والملازمة، كما عكست، من طرف خفي، افتقاد الشاعر إلى ذلك الرفيق في المجتمع الذي يعيش فيه، ولذلك صارت أمنية بالنسبة إليه، تلك التي متى توافرت فلن يفرط فيها أبدا، وهي صورة تعكس دلالة الغربة النفسية التي يعيشها الشاعر داخل وطنه.

وقد اتكأ أيضا على الأداة "كما"؛ من نحو قوله [من الطويل]:

وشِعْرِي شِعْرٌ يَشْتَهِي النَاسُ أَكْلَهُ ... كما يُشْتَهَى زَبْدٌ بِزُبِّ رَبَاحِ[٢٣٥]

إذ اتكأ الشاعر على الصورة الشعرية التشبيهية التي شبه فيها اشتهاء الناس شعره ورغبتهم فيه دون غيره باشتهائهم الزبد في زُبّ رباح؛ وهو نوع من تمور البصرة "إذا أكله الإنسان وجد طعمه في كعبه"[٢٣٦]. ومن ثم فقد أنزل الشاعر شعره منزلة الزبد الهائم على ذلك التمر والممزوج به إمعانا في تقدير ذاته الشاعرة، وذلك في إطار من التمثيل الشعري للجوع الذي لا يزال يراوده بين الحين والآخر؛ بما يجسد فقره وإقلاله.

كما اتكأ أيضا على مادة الفعل "شبه"؛ من نحو قوله [من الخفيف]:

لا كَمِثْلِ الأَصَمِّ حارِثَةِ اللُؤْ ... مِ شَبِيْهِ الكُلَيْبَةِ القَلَطِيَّهْ[٢٣٧]

حيث شبه الشاعرُ حارثةَ بن الأصم بالكُليبة القصيرة تحقيرا وتصغيرا. وقد أضفت هذه الصورة على ذات المهجو سخرية؛ إذ قرن اسمه باللؤم فقال: "حارثة اللؤم" وكأنه حارس أمين على اللؤم والخسة والدناءة، ثم أتبع هذه السخرية بسخرية أشد في الشطر الثاني عبر عباءة التشبيه؛ إذ انتقى قوله: "الكُلَيْبَةِ القَلَطِيَّهْ"، وجاء بالوصف مصغرا إمعانا في الاستهزاء والتحقير.

[ب] الصورة الاستعارية

الصورة الاستعارية إحدى وسائط التشكيل الجمالي في الشعر. وقد عرفها ابن المعتز بقوله: إنها "استعارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف بها؛ مثل أم الكتاب، ومثل جناح الذل، ومثل قول القائل: الفكرةُ مُخُّ العمل، فلو كان قال: لُبُّ العمل لم يكن بديعا"(٢٣٨). وعرفها أبو هلال العسكري بقوله: هي "نقل العبارة عن موضع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إما أن يكون لشرح المعنى أو الإبانة عنه"(٢٣٩)، ولذلك كانت الاستعارة "بناءً فنيا متكاملا تقوم الاستعارات بدور جزئي في تشكيله"(٢٤٠).

إن الاستعارة علاقة لغوية في المقام الأول، ويمكن اكتشاف ماهيتها من خلال التنقيب عن العلامات الدلالية بين عناصر المشبه والمشبه به؛ ومن ثَمَّ تفسير تلك العلامات في ضوء معطيات السياق اللغوي الذي لا يكاد يخلو من إفرازات دلالية لا تتأتى بالقراءة الحرفية؛ إنما يجلو صداها مَنْ يتدبرها أو يتذوقها. وقد دلت الاستعارة في شعر أبي الشمقمق على عميق رؤيته للواقع المعيش، وجاءت على نمطين؛ هما: الصورة الاستعارية المكنية، والصورة الاستعارية التصريحية؛ وذلك على النحو الآتى:

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

- الصورة الاستعارية المكنية

وهى ما غاب فيها المستعار منه أو المشبه به، ودل عليه شيء من لوازمه؛ ومنها في شعر أبي الشمقمق قوله [من السريع]:

وَذاكَ أَنَّ الـــــدَهرَ عـــــاداهُمُ عَـــــداوَةَ الشـــــاهينِ لِلـــــوَزِّ(٢٤١)

إذ شبه الدهر بقائد عظيم يعادي أولاد الشاعر ويقف لهم بالمرصاد، وحذف المشبه به وأتى بشيء من لوازمه وهو العداء والترصد. وقد ساق الشاعر هذا التصوير الاستعاري في إطار تصوير تشبيهي شبه فيه عداء الدهر لأولاده بعداء الصقر للوَزّ، وقد خص الشاعر هذه الصورة لأن الصقر من سباع الطيور قوي البنية، كما أن الشاهين يتميز من غيره بطول الجناح وحدة المزاج وضراوة الصيد، ومن ثم فقد أفادت الاستعارة المكنية في البيت المبالغة في اللّدد، وأضفت على السياق دلالتي دقة الترصد وضراوة الإفناء.

وقوله [من الخفيف]:

فَـأَرى الفَـأرَ قَـد تَجَنَّـبْنَ بَـيْتي عائِـــذاتٍ مِنـــهُ بِـــدارِ الإِمـــارَه

وَدَعَـا بِالرَّحيـلِ ذِبَّـان بَيْتِـي بَـــيْنَ مَقْصُوصَـــةٍ إِلى طَيَّـــارَه(٢٤٢)

حيث يشكل البيتان حالة شعورية بائسة تكتنف الذات الشاعرة؛ إذ شبه الفأر بضيف يتجنب بيته، بل ويلجأ إلى دار الإمارة اعتصاما بها منه على سبيل الاستعارة المكنية. ولم يكتف الشاعر بذلك؛ بل أمدّ التصوير الاستعاري الذي أنزل الفأر منزلة المنادِي بالرحيل من ذلك القفر الخالي. وقد عكست الصورة الاستعارية أنفة الفأر والذباب من بيت الشاعر لخوائه، في الوقت الذي نسب فيه الشاعر بيته إليه بتكرار كلمة "بيتي" مرتين، الأمر الذي يجسد وصول حال الشاعر إلى السوء حتى بلغ يأسه المنتهى. ومن

طرف خفي، فقد أبرز هذا التصوير الاستعاري اعتزال الناس لأبي الشمقمق وتجنبهم إياه رغم تقربه منهم وحثهم على مساعدته والبقاء بجانبه.

ـ الصورة الاستعارية التصريحية

وهى ما غاب فيها المستعار له "المشبه" وصُرح بلفظ المشبه به؛ ومنها عند أبي الشمقمق قوله [من مجزوء الكامل]:

ألا رُبَّ برغوثٍ تركتُ مُجَدَّلا بأبيضَ ماضِي الشَّفْرَتيْنِ صَقِيْلِ[٢٤٣]

إذ اتكأ الشاعر على التصوير الاستعاري في تجسيد انتصاره على البرغوث الذي آلامه بلدغاته ليل نهار، في الوقت الذي يعكس فيه ذلك التصوير فقر الشاعر وبؤسه؛ وذلك من خلال الاستعارة التصريحية التي شبه فيها أظفاره بسيف حاد قاطع اتخذه وسيلة للقضاء على ذلك البرغوث الذي نغّص عليه حياته. وقد منحت هذه الاستعارة السياق دلالات الاستعداد والحسم والتشفي، وإن بدا الأمر ساخرا.

وقوله [من السريع]:

إنَّ رِياحَ اللُّؤْمِ مِنْ شُحِّهِ لا يَطمَعُ الخِنزيرُ في سَلْحِهِ

كَفَّاهُ قُفْلٌ ضلَّ مِفتاحُهُ قَد يَئِسَ الحَدَّادُ مِنْ فَتْحِهِ[٢٤٤]

حيث شبه البخيل الذي يغطيه لؤمه بالقفل الذي يعلوه الصدأ، وقد ضل مفتاحه وفُقِد. وقد أسهمت هذه الصورة الاستعارية في تجسيد تمكّن اللؤم من قلب المهجو وطباعه، بدلالة محاولته كشف ذلك اللؤم / البخل حتى يصل إلى درجة الاستحالة المصاحبة لليأس في قوله: "قَد يَئِسَ الحَدّادُ".

[ج] الصورة الكنائية

الكناية "لفظ أُطلق وأريد به لازم معناه الحقيقي مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الأصلي مع المعنى المراد"[٢٤٥]. ويعرفها السكاكي بقوله: "هي

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ترك التصريح بذكر الشيء إلى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك"[٢٤٦]. وقد أسهمت الصورة الكنائية في تشكيل المعنى عند أبي الشمقمق وتجسيد رؤيته للواقع؛ ومنها قوله [من الخفيف]:

قَد مَرَرْنَا بِمالِكٍ فَوَجَدْنَا ... هُ جَواداً إلى المَكارِمِ يُنْمِي
ما يُبَالِي أَتَاهُ ضَيْفٌ مُخِفٌّ ... أَمْ أَتَتْهُ يَأْجُوجُ مِنْ خَلْفِ رَدْمِ[٢٤٧]

إذ اتكأ الشاعر على التصوير الكنائي في تجسيد مدى كرم مالك الخزاعي وسخائه الذي عمّ الدنيا بأكملها؛ إذ يتساوى لديه ضيف قليل المال خفيف الحال لا يمكث طويلا، مع ذلك الجمع الغفير من نسل يأجوج. وبذلك منحت الصورة الكنائية السياق دلالتي التفرد والخلود لذلك الممدوح لكونه أحد أعلام الكرم.

وقوله في حواره مع السّنور[من الخفيف]:

قُلتُ لَمّا رَأَيتُهُ ناكِسَ الرَأْ ... سِ كَئيبا، في الجَوْفِ مِنهُ حَرارَه
وَيْكَ صَبْرًا فَأَنتَ مِن خيرِ سَنَّـ ... ـوْرٍ رَأَتْهُ عَيناياَ قطُّ بِحَارَه[٢٤٨]

إذ اتكأ الشاعر على التصوير الكنائي في البيت الأول ليكني عن إحباط السّنور / الشاعر وثورته على ذلك الواقع المزري، ولذلك جسده الشاعر مطأطئ الرأس ذلا وهوانا، ثم لم يلبث أن صور زفراته وأناته التي تجسد حنقه على هذه الحال. ومن ثم فقد أضفى التصوير الكنائي على السياق دلالتي التمرد والعصيان.

[٣] الصورة الكلية

الصورة الكلية هي تلك الصورة التي تتألف من مجموعة من الصور الجزئية التي تتحدّ لترسم مشهدا متكاملا تؤدي فيه كل صورة جزئية دورها بشكل مكتمل حتى تبدو الصورة الكلية مزيجا متناغما من مجموع تلك

الصور؛ فالصور "يؤدي بعضها إلى بعض، ويحقق كل منها مع ذلك وجوده المستقل. وفي هذه الحال ذروة استقلال الصورة وخضوعها وتبعيتها معا. وهذا يغرينا بأن نقول مع كولردج بضرورة الشعور المسيطر الذي ينفذ من خلال الصور، ويختصر الوفرة في الوحدة، والتتابع في لحظة"(٢٤٩). ومن الصور الكلية في شعر أبي الشمقمق قوله [من الخفيف]:

وَلَقَد قُلتُ حينَ أَجْحَرَني البَرْ ... دُ كَما تُجْحِرُ الكِلابُ ثُعَالَهْ
فِي بُيَيْتٍ مِنَ الغَضارَةِ قَفْرٍ ... لَيسَ فيهِ إِلا النَّوَى وَالنُّخَالَهْ
عَطَّلَتْهُ الجُرْذانُ مِنْ قِلَّةِ الخَيْرِ ... وَطارَ الذُّبَابُ نَحوَ زُبَالَهْ
هَارِباتٍ مِنْهُ إِلى كُلِّ خِصْبٍ ... جيدة لَمْ يَرْتَجِينَ مِنْهُ بُلالَهْ
وَأَقامَ السِّنَّوْرُ فيهِ بِشَرٍ ... يَسأَلُ اللَّهَ ذا العُلا وَالجَلالَهْ
أَنْ يَرَى فأرَةً فَلَم يَرَ شَيْئًا ... نَاكِسًا رَأسَهُ لِطولِ المَلالَهْ
قُلْتُ لَمّا رَأَيْتُهُ ناكِسَ الرَأ ... سِ كَئيبًا يمْشِي عَلى شَرِّ حَالَهْ
قُلْتُ صَبْرًا يا نازُ رَأسَ السَّنَا ... نِيرِ، وَعَلِّلْتُهُ بِحُسْنِ مَقَالَهْ
قالَ: لا صَبرَ لي، وَكَيفَ مُقَامِي ... فِي قِفَارٍ كَمِثْلِ بِيدِ تَبَالَهْ
لا أَرَى فِيهِ فأرَةً أَنْغِضُ الرَّأْ ... سَ وَمَشْيِي في البَيتِ مَشْيَ خَيَالَهْ
قُلتُ: سِرْ راشِدًا فَخارَ لَكَ اللَّـ ... ـهُ وَلا تَعْدُ كُرْبُجَ البَقَالَهْ
فَإِذا ما سَمِعتَ أَنَّا بِخَيْرٍ ... في نَعيمٍ مِنْ عَيشَةٍ وَمَنَالَهْ
فَائْتِنَا راشِدًا وَلا تَعْدُونَّا ... إِنَّ مَنْ جَازَ رَحْلَنَا في ضَلالَهْ
قالَ لي قَولَةً: عَلَيكَ سَلامٌ ... غَيرَ لَعْبٍ مِنهُ وَلا بِبَطالَهْ
ثُمَّ وَلَّى كَأَنَّهُ شَيخُ سَوءٍ ... أَخرَجوهُ مِن مَحبِسٍ بِكَفالَهْ(٢٥٠)

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

إذ تمثل هذه القصيدة أنموذجا فريدا للصورة الكلية في شعر أبي الشمقمق، وما ذاك إلا لأنها تمثل رؤيته للكون والأحياء؛ حيث تطرح هذه القصيدة قضية اجتماعية كبرى تتمثل في حق الإنسان في العيش الكريم في ظل مجتمع تسوده العدالة بين الناس دون استثناء أو تمييز.

وقد استهلها الشاعر بالحوار العملي المنطقي؛ فشرع في تشخيص حاله وتجسيد فقره، متكئا في ذلك على الصورة الشعرية التشبيهية التي أسهمت في التمكن من قلب المتلقي والاستحواذ على عقله منذ مطلع القصيدة كنوع من المشاركة الوجدانية؛ حيث شبه حصار البرد له بحصار الكلاب للثعالب، ولا غرو في ذلك؛ فمنزله الفضاء وسقف بيته السماء.

ثم يعقب هذا التصوير بمظاهر عوزه من خلال التصغير في صدر البيت الثاني في قوله: "في بُيَيْتٍ" والذي أفاد مدى الضيق النفسي الذي يحاصر ذات الشاعر ويطوقها، والذي يتواءم مع ضيق الأرض عليه رغم ذلك الفضاء الرحب، وقد رشح من ذلك المعنى وصف ذلك الـ"بُيَيْت" بقوله: "قَفْرٍ"؛ وتعني خلوه من مظاهر النعمة أو السعة. هذه المقدمة التي استغرقت بيتين كانت بمثابة التمهيد المنطقي لما سيبدو من أحداث؛ إذ فرّ الجرذان وطار الذباب لخواء البيت وخلوه من الحياة، ولم يكن الفرار عاديا بل تم التسارع إليه والتنافس فيه بدلالة قوله: "وطار" و"هاربات"، وما ذاك الهروب إلا دليل على سوء بيته، ومن ثم لاذ الجرذان والذباب بالفرار.

ثم انتقل الشاعر في البيت الخامس إلى حوار السّنور ليصف إقامته المضجرة التي لا نفع فيها ولا فائدة، والتي يعلوها المهانة والمذلة، ولم يجد الشاعر أمامه سوى أن يدعوه للتجلد والصبر، لكنه لم يعد يقوى على ذلك؛ إذ بلغ صبره المدى دون طائل في ذلك البيت الذي شبهه بصحراء خالية لا

نبات فيها ولا ماء، ومن ثم تنعدم أدنى مقومات الحياة، ثم يغادر في نهاية الأمر وقد صار شيخا هرما تبدو عليه أمارات الحبس والإعياء.

إن أبا الشمقمق في هذه القصيدة رسم لنا صورة كلية لملامح ثورة داخلية نفسية، بدأها بمظاهر الفقر والحاجة وختمها بالرحيل، في الوقت الذي يتجدد أمله في تحسين ذلك الوضع المقيت؛ إذ رحل الجميع وبقي وحيدا، لأنه ليس أمامه من سبيل، وهو ما يرمز إلى بقاء الوضع كما هو إلى حين.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ثالثا: الإيقاع الموسيقي وأثره في التشكيل الجمالي للنص

الإيقاع الموسيقي به يُعرف الشعر ويُميَّز؛ لأنه "خاصية جوهرية في الشعر وليس مفروضا عليه من الخارج، وهذه الخاصية ناتجة عن الحقيقة في طبيعة التجربة الشعرية ذاتها؛ تلك التجربة الرمزية التي تحتاج إلى وسائل حسية لتجسيدها وتوصيلها، ومن هذه الوسائل الإيقاع والمجاز"(٢٥١)، ولذلك كان "الإيقاع نسقا للخطاب وبنية لدلالته"(٢٥٢).

وقد تنوعت موسيقى الشعر عند أبى الشمقمق على نحو أسهم في تشكيل جماليات النص عنده من جهة، وأبرز رؤيته للواقع من جهة أخرى. وقد جاء الإيقاع الموسيقي في شعره على صورتين؛ هما: الموسيقى الخارجية، والموسيقى الداخلية؛ وذلك على النحو الآتي:

[١] الموسيقى الخارجية

وهى تلك الموسيقى التي تتعلق بالوزن والقافية؛ لكونهما يمثلان "عماد الشعر، ومن أهم مقوماته وعناصره الفنية"(٢٥٣). وسنتناول الموسيقى الخارجية في شعر أبي الشمقمق من خلال محورين؛ هما: الوزن، والقافية، وذلك على النحو الآتي:

[أ] الوزن الشعري

الوزن الشعري هو "مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية"(٢٥٤)؛ لذا فقد أولاه النقاد أهمية عظمى، ولم لا؟ وهو "أعظم أركان حد الشعر، وأولاها به خصوصية، وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة، إلا أن تختلف القوافي فيكون ذلك عيبا في التقفية لا في الوزن"(٢٥٥).

هذا؛ وتصنف البحور الشعرية التي اتكأ عليها أبو الشـمقمق طبقـا للدوائر العروضية، وطبقا لإجمالي ورودها في أشعاره على النحو الآتي:

م	البحر الشعري	الدائرة العروضية	إجمالي القصائد	عدد الأبيات	إجمالي المقطّعات	عدد الأبيات	إجمالي النتف	عدد الأبيات
١	الخفيف	المشتبه	٣	٤٣	٣	١٥	٣	٩
٢	الرمل	المجتلب	٣	٢٤	٢	٨	٣	٩
٣	الكامل	المؤتلف	٢	٢٥	٠	٠	٢	٦
٤	السريع	المشتبه	٢	١٩	٠	٠	٠	٠
٥	الوافر	المؤتلف	١	٨	٢	١٠	٠	٠
٦	البسيط	المختلف	٠	٠	١	٤	٠	٠
٧	الطويل	المختلف	٠	٠	١	٤	١	٣
٨	المتقارب	المتفق	٠	٠	١	٤	١	٣
٩	المجتث	المشتبه	٠	٠	١	٤	١	٣
١٠	المنسرح	المشتبه	٠	٠	٠	٠	٠	٠
١١	الرجز	المجتلب	٠	٠	٠	٠	٠	٠
١٢	الإجمالي	ـ	١١	١١٩	١١	٤٩	١١	٣٣

تابع الجدول

م	البحر الشعري	الدائرة العروضية	إجمالي الأبيات المثناة	عدد الأبيات	إجمالي الأبيات اليتيمة	عدد الأبيات	الإجمالي العام لعدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الخفيف	المشتبه	١	٢	٠	٠	٦٩	٪٢٦.٢٣
٢	الرمل	المجتلب	٣	٦	٢	٢	٤٩	٪١٨.٦٣
٣	الكامل	المؤتلف	٣	٦	٢	٢	٣٩	٪١٤.٨٢
٤	السريع	المشتبه	٥	١٠	٢	٢	٣١	٪١١.٧٨
٥	الوافر	المؤتلف	٠	٠	١	١	١٩	٪٧.٢٢
٦	البسيط	المختلف	٦	١٢	١	١	١٧	٪٦.٤٦

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

٧	الطويل	المختلف	٣	٦	٢	٢	١٥	٥.٧٠٪
٨	المتقارب	المتفق	١	٢	.	.	٩	٣.٤٢٪
٩	المجتث	المشتبه	١	٢	.	.	٩	٣.٤٢٪
١٠	المنسرح	المشتبه	٢	٤	.	.	٤	١.٥٢٪
١١	الرجز	المجتلب	١	٢	.	.	٢	.٧٦٪
١٢	الإجمالي	.	٢٦	٥٢	١٠	١٠	٢٦٣	١٠٠٪

من خلال التصنيف السابق يتضح أن أبا الشمقمق قد نظم أشعاره على أحد عشر بحرا، ولم ينظم على خمسة أبحر؛ وهي" المتدارك، والمديد، والمضارع، والمقتضب، والهزج"، وهي أبحر قليلة النظم في الشعر العربي؛ أما المتدارك فهو البحر "الذي لم يعرض له الخليل، وينسب إلى الأخفش لأنه، كما يعبر أهل العروض، تدارك به على الخليل ... وأول ما يمكن أن يسترعي الانتباه أن أمثلة هذا البحر وشواهده تكاد تكون متحدة في كل كتب العروض، وهي عبارة عن أبيات منعزلة غير منسوبة لأصحابها تبدو عليها الصنعة والتكلف، فإذا نحن بحثنا في كتب الأدب ودواوين الشعراء عن أمثلة أخرى لا نكاد نظفر بشيء"[٢٥٦]. والمديد "بحر اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه، وعللوا هذا في بعض كتبهم بأن فيه ثقلا"[٢٥٧]، وهو "على بساطة نغمه يعسر على الناظم لأن تفعيلاته تطلب كلمات متقطعة"[٢٥٨]. وقد ذكر الدكتور إبراهيم أنيس استحقاق هذا البحر "دراسة خاصة في ضوء بحر الرمل"[٢٥٩].

أما المضارع فقد "زعم المعري في الفصول والغايات أنه لم ينظم فيه القدماء"[٢٦٠]، وذكر بعض النقاد أن "الزجاج قال عن المضارع والمقتضب: إنهما قليلان جدا في الشعر العربي حتى إنه لا توجد قصيدة منهما لعربي، وإنما يُروَى منهما البيت والبيتان"[٢٦١]، بالإضافة إلى ندرة النظم على بحر

الهزج[٢٦٢] الذي عدّه بعض النقاد ضربا من الوافر المجزوء وليس بحرا قائما "بذاته؛ ودليل ذلك أن العروضيين يجيزون "العَصْب" في مجزوء الوافر، وهو تصْيير "مُفَاعَلَتُنْ" إلى "مُفَاعَلْتُنْ" بإسكان اللام، وهذه تساوي "مَفَاعِيْلُن""[٢٦٣].

نخلص مما سبق إلى أن الأبحر الشعرية التي لم ينظم عليها أبو الشمقمق جاءت في سياق الجمع بين بعضها وبين أخرى؛ كما في الهزج ومجزوء الوافر، والمديد والرمل، وجاء بعضها موافقا اعتراف النقاد بقلة المنظوم فيه أو ندرته في الشعر العربي؛ كما في المتدارك والمضارع والمقتضب.

هذا؛ ويلاحظ أن ترتيب البحور الشعرية عند أبي الشمقمق جاء مخالفا لترتيب الدكتور إبراهيم أنيس من حيث نسبة الشيوع في الشعر العربي؛ إذ يقول: "ليس بين بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقرب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن"[٢٦٤]، في حين نجد أن بحر الخفيف قد تصدّر قائمة البحور الشعرية التي نظم عليها أبو الشمقمق.

والوزن الشعري ــ في حد ذاته ــ لا يحمل انفعالا؛ إنما يمثل قالبا خارجيا للقصيدة، وتتشكل الدلالة أو الانفعال بعد تكاتفه مع عناصر السياق الأخرى في إطار من توجيهات النفس وأحوالها؛ ولذلك يقول ابن طباطبا: إذا "أراد الشاعر بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعدّ له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه ..." [٢٦٥].

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ومن ثم فإن الشاعر يَعِي تماما تلك العلاقة الضمنية القائمة بين الوزن والمعنى وفق حالته النفسية؛ وذلك من نحو البحر الخفيف، وهو بحر "يجنح صوب الفخامة ... والسرّ في فخامته بالنسبة إلى البحور التي ذكرنا، أنه واضح النغم والتفعيلات ... فإذا وقع الحوار فيه جاء كأنه مسرحي"(٢٦٦)، وتفعيلاته على النحو الآتي:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وقد اتكأ عليه أبو الشمقمق في وصف بيته ومعاشه، ومن خلاله أدار الشاعر حوارا ساخرا بينه وبين الفأر الذي تجنب بيته واعتصم بدار الإمارة هروبا منه، ثم انتقل إلى حوار السّنور الذي عاني الأمرين من جوعٍ وهوان، الأمر الذي دفعه إلى الرفض والتمرد، وليس هناك من سبيل سوى الصبر والسعي؛ يقول [من الخفيف]:

وَلَقَد قُلتُ حينَ أَقْفَرَ بَيْتي ... مِن جِرابِ الدَّقِيقِ وَالفَخَّارَه(٢٦٧)
وَلَقَد كانَ آهِلاً غَيرَ قَفْرِ ... مُخْصِبًا خَيْرُهُ كَثيرَ العِمارَه
فَأَرى الفَأرَ قَد تَجَنَّبْنَ بَيْتي ... عائِذاتٍ مِنهُ بِدارِ الإِمارَه
وَدَعَا بِالرَّحيلِ ذِبَّان بَيْتِي ... بَيْنَ مَقْصُوصَةٍ إِلى طَيَّارَه
وَأَقامَ السِّنَّوْرُ في البَيتِ حَوْلاً ... ما يَرَى في جَوانِبِ البَيتِ فارَه
يُنْغِضُ الرَأْسَ مِنهُ مِن شِدَّةِ الجُو ... عِ وَعَيشٍ فيهِ أَذىً وَمَرارَه
قُلتُ لَمّا رَأَيتُهُ ناكِسَ الرَأْ ... سِ كَئيبًا، في الجَوْفِ مِنهُ حَرارَه
وَيْكَ صَبْرًا فَأَنتَ مِن خيرِ سَنَّـ ... ـوْرٍ رَأَتْهُ عَيناياَ قَطُّ بِحَارَه
قالَ: لا صَبرَ لي، وَكَيفَ مُقامي ... بِبُيوتٍ قَفْرٍ كَجَوْفِ الحِمارَه
قُلتُ: سِرْ راشِدًا إِلى بَيتِ جارٍ ... مُخْصِبٍ رَحْلُهُ عَظيمِ التِّجارَه(٢٦٨)

إن تفعيلات البحر الخفيف قد ساعدت الشاعر على بث شكواه بكل شفافية، وذلك لأنه بحر واضح النغمات والتفعيلات، حتى لتجد الشاعر ينساب في عرض أزماته ويتخلص منها إلى حوار الفأر والسّنور بكل يُسر، ويعرض الحل المؤقت / الوهمي في ختام قصيدته، وكأنه حوار مسرحي متكامل يعرض لنا قضية اجتماعية كبرى تتمثل في حق الإنسان في العيش الكريم، وتفشي الفقر في المجتمع، وحرمان الإنسان من أقل مقومات الحياة، بما ينعكس سلبا على الأفراد والجماعات، حتى الحيوانات. ومن ثم فقد أسهم البحر الخفيف في بيان مدى ما تعانيه تلك الطبقة الكادحة في المجتمع، بكل سهولة ويُسر، والتي لا تتوقف أنّاتها ولو قليلا.

[ب] القافية

القافية هي الجزء الآخر الخارجي المتمم للوزن؛ فهي شريكته "في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية"(٢٦٩)، والقافية "تاج الإيقاع الشعري، وهي لا تقف من هذا الإيقاع موقف الحِلْية، بل هي جزء لا ينفصم منه؛ إذ تمثِّل قضاياها جزءا من بنية الوزن الكامل تفسَّر من خلاله وتفسره، فهما وجهان لعملة واحدة"(٢٧٠)؛ فحدُّ الشعر هو "الموزون المقفى ... والقافية تضبط نهايات الأبيات محددة"(٢٧١). وللقافية وظيفتان؛ "إحداهما: الوظيفة الإيقاعية بما توفره من تَكرار عنصر صوتي معين يعمل على استدعاء مشابهاته من المفردات. والأخرى: دلالية بسلك هذه المفردات في نظام الجملة من جانب، والعمل على استقطاب أكبر قدر من التركيز الدلالي بما اكتسبته من جهارة وبروز من جانب آخر"(٢٧٢).

وللقافية دور فعال في تشكيل المعنى الشعري عند أبي الشمقمق؛ لذا سنقوم بدراستها من خلال دراسة الرويّ وحروفه، وحركات الرويّ، والقافية بين الإطلاق والتقييد، وذلك على النحو الآتي:

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ـ الرويّ وحروفه

الرويّ هو "الحرف الذي تُبْنَى عليه القصيدة، ويلزم في كلِّ بيت منها في موضع واحد"(٢٧٣). وتقسم حروف الهجاء التي تقع رويا حسب نسبة شيوعها في الشعر العربي إلى أقسام أربعة؛ وهي:

"[أ] حروف تجئ رويًّا بكثرة وإنْ اختلفت نسبة شيوعها في أشعار الشعراء؛ وتلك هي: الراء. اللام. الميم. النون. الباء. الدال.

[ب] حروف متوسطة الشيوع؛ وتلك هي: التاء. السين. القاف. الكاف. الهمزة. العين. الحاء. الفاء. الياء. الجيم.

[ج] حروف قليلة الشيوع: الضاد. الطاء. الهاء.

[د] حروف نادرة في مجيئها رويًّا: الذال. الثاء. الغين. الخاء. الشين. الصاد. الزاي. الظاء. الواو"(٢٧٤).

وباستقراء ديوان أبي الشمقمق نجد أن حروف الرويّ عنده يمكن تصنيفها على النحو الآتي:

م	حروف الروي	إجمالي القصائد	عدد الأبيات	إجمالي المقطّعات	عدد الأبيات	إجمالي النتف	عدد الأبيات
١	الراء	٣	٣٨	٤	١٦	٢	٦
٢	اللام	٢	٢٢	١	٤	٢	٦
٣	الزاي	٢	٢٤	٠	٠	٠	٠
٤	الياء	١	١٠	١	٥	١	٣
٥	الباء	١	٨	١	٤	١	٣
٦	الدال	٠	٠	١	٤	٣	٩
٧	القاف	١	٩	٠	٠	١	٣
٨	الفاء	١	٨	٠	٠	٠	٠
٩	النون	٠	٠	٠	٠	٠	٠

١٠	الطاء	٠	٠	١	٦	٠	٠
١١	الميم	٠	٠	١	٦	٠	٠
١٢	الجيم	٠	٠	١	٤	٠	٠
١٣	الحاء	٠	٠	٠	٠	٠	٠
١٤	الكاف	٠	٠	٠	٠	١	٣
١٥	التاء	٠	٠	٠	٠	٠	٠
١٦	الذال	٠	٠	٠	٠	٠	٠
١٧	السين	٠	٠	٠	٠	٠	٠
١٨	الشين	٠	٠	٠	٠	٠	٠
١٩	الإجمالي	١١	١١٩	١١	٤٩	١١	٣٣

تابع الجدول

م	حروف الروي	إجمالي الأبيات المثناة	عدد الأبيات	إجمالي الأبيات اليتيمة	عدد الأبيات	الإجمالي العام لعدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الراء	٣	٦	٣	٣	٦٩	٪٢٦.٢٣
٢	اللام	٤	٨	٤	٤	٤٤	٪١٦.٧٣
٣	الزاي	٠	٠	٠	٠	٢٤	٪٩.١٢
٤	الياء	٣	٦	٠	٠	٢٤	٪٩.١٢
٥	الباء	١	٢	٠	٠	١٧	٪٦.٤٦
٦	الدال	١	٢	١	١	١٦	٪٦.٠٨
٧	القاف	١	٢	١	١	١٥	٪٥.٧٠
٨	الفاء	٢	٤	٠	٠	١٢	٪٤.٥٦
٩	النون	٥	١٠	١	١	١١	٪٤.١٨
١٠	الطاء	٠	٠	٠	٠	٦	٪٢.٢٨
١١	الميم	٠	٠	٠	٠	٦	٪٢.٢٨
١٢	الجيم	٠	٠	٠	٠	٤	٪١.٥٢
١٣	الحاء	٢	٤	٠	٠	٤	٪١.٥٢

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

١٤	الكاف	٠	٠	٠	٠	٣	٪١.١٤
١٥	التاء	١	٢	٠	٠	٢	٪.٧٦
١٦	الذال	١	٢	٠	٠	٢	٪.٧٦
١٧	السين	١	٢	٠	٠	٢	٪.٧٦
١٨	الشين	١	٢	٠	٠	٢	٪.٧٦
١٩	الإجمالي	٢٦	٥٢	١٠	١٠	٢٦٣	٪١٠٠

يتضح من التصنيف السابق أن ثمة حروف رويّ لم ينظم عليها أبو الشمقمق؛ وهي: "الألف، والهمزة، والثاء، والخاء، والصاد، والضاد، والظاء، والعين، والغين، والهاء، والواو". وبمقارنة حروف الروي عند أبي الشمقمق بتصنيف الدكتور إبراهيم أنيس يلاحظ ما يأتي:

[١] اتفاق ورود رويّ القسم الأول ونسبة شيوعه في التصنيف في أربعة أحرف؛ وهي:

- ورد حرف "الراء" بنسبة ٢٦.٢٣%.
- ورد حرف "اللام" بنسبة ١٦.٧٣%.
- ورد حرف "الباء" بنسبة ٦.٤٦%.
- ورد حرف "الدال" بنسبة ٦.٠٨%.

ومخالفته في حرفين؛ وهما:

- ورد حرف "النون" بنسبة ٤.١٨%.
- ورد حرف "الميم" بنسبة ٢.٢٨%.

حيث حلّ محلهما حرفا "الياء والزاي"؛ وحرف "الياء" من الحروف متوسطة الشيوع، وقد ورد بنسبة ٩.١٢%، أما حرف "الزاي" فمن الأحرف نادرة المجيء رويًّا، وقد ورد بالنسبة نفسها ٩.١٢%.

[٢] اتفاق ورود رويّ القسم الثاني ونسبة شيوعه في التصنيف إلى حد ما؛ حيث ورد ذلك الاتفاق في سبعة أحرف؛ وهي:

- ورد حرف "القاف" بنسبة ٥.٧٠%.
- ورد حرف "الفاء" بنسبة ٤.٥٦%.
- ورد حرف "الجيم" بنسبة ١.٥٢%.
- ورد حرف "الحاء" بنسبة ١.٥٢%.
- ورد حرف "الكاف" بنسبة ١.١٤%.
- ورد حرف "التاء" بنسبة ٧٦.%.
- ورد حرف "السين" بنسبة ٧٦.%.

ولكن يلاحظ الآتي:

- ورد حرف "النون" وهو من أحرف القسم الأول كثير الشيوع بنسبة ٤.١٨%.
- ورد حرف "الطاء" وهو من أحرف القسم الثالث قليل الشيوع بنسبة ٢.٢٨%.
- ورد حرف "الميم" وهو من أحرف القسم الأول كثير الشيوع بنسبة ٢.٢٨%.

وهذه الأحرف الثلاث قد جاءت بالترتيب بعد حرف "الفاء" الذي ورد بنسبة ٤.١٨% وقبل حرف "الجيم" الذي ورد بنسبة ١.٥٢%.

- ورد حرف "الذال" وهو من أحرف القسم الأخير نادر الشيوع بنسبة ٧٦.%، وقد جاءت نسبة وروده متساوية مع نسبة ورود حرف "السين" وهي ٧٦.%.

[٣] خالف ورود حرف "الطاء" تصنيف الدكتور إبراهيم أنيس؛ حيث ورد ضمن الأصوات متوسطة الشيوع بنسبة ٢.٢٨%، محتلا المرتبة الرابعة

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

في القسم الثاني بعد حرف "النون" الذي ورد بنسبة ٤.١٨%، وقبل حرف "الجيم" الذي ورد بنسبة ١.٥٢%.

[٤] لم يأت حرفا "الهمزة والعين" ــ وهما من أحرف القسم الثاني متوسط الشيوع ــ لأن أبا الشمقمق لم ينظم عليهما، والأمر نفسه مع حرفي "الضاد والهاء"، وهما من أحرف القسم الثالث قليل الشيوع.

[٥] لم ينظم أبو الشمقمق على الأحرف نادرة المجيء رويًّا باستثناء أحرف "الزاي والذال والشين"؛ إذ ورد حروف "الزاي" بنسبة ٩.١٢% محتلا المرتبة الثالثة في الترتيب ومتوسطا بذلك قلب القسم الأول في التصنيف. وورد حرف "الذال" بنسبة ٧٦.% محتلا القسم الثاني من التصنيف، والأمر نفسه مع حرف "الشين" الذي ورد بالنسبة نفسها ٧٦.%. أما الأحرف النادرة الأخرى، وهي: "الثاء، والخاء، والصاد، والظاء، والغين، والواو"، فلم ينظم عليها أبو الشمقمق.

[٦] إن تصنيف الدكتور إبراهيم أنيس لم يتضمن حرف "الألف"، ولم ينظم عليه أبو الشمقمق.

- حركات الرويّ

للرويّ حركة تصاحبه؛ قد تكون كسرة أو فتحة أو ضمة، وقد يصاحبه السكون. وقد صنفت حركات الروي في شعر أبي الشمقمق على النحو الآتي:

م	حركة الرويّ	إجمالي القصائد	عدد الأبيات	إجمالي المقطّعات	عدد الأبيات	إجمالي النتف	عدد الأبيات
١	الكسرة	٦	٥٨	٧	٣٢	٥	١٥
٢	الفتحة	٥	٦١	٢	٩	٣	٩
٣	الضمة	٠	٠	١	٤	١	٣
٤	السكون	٠	٠	١	٤	٢	٦
٥	الإجمالي	١١	١١٩	١١	٤٩	١١	٣٣

تابع الجدول

م	حركة الرويّ	إجمالي الأبيات المثناة	عدد الأبيات	إجمالي الأبيات اليتيمة	عدد الأبيات	الإجمالي العام لعدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الكسرة	١٢	٢٤	٦	٦	١٣٥	٥١.٣٣٪
٢	الفتحة	١٠	٢٠	٢	٢	١٠١	٣٨.٤٠٪
٣	الضمة	٣	٦	٢	٢	١٥	٥.٧٠٪
٤	السكون	١	٢	٠	٠	١٢	٤.٥٦٪
٥	الإجمالي	٢٦	٥٢	١٠	١٠	٢٦٣	١٠٠٪

يلاحظ على الجدول السابق اتفاق ورود حركات الرويّ، إلى حد ما، عند أبى الشمقمق مع الذوق العربي؛ وما ذاك إلا لأن أعراف العرب يغلب عليها استعمال "الروي المكسور فالروي المضموم ثم الروي المفتوح"(٢٧٥).

هذا؛ وإن لحركة الرويّ دورا فعالا في تشكيل جماليات النص، حيث تعدّ حركة الرويّ "مفتاحا للبيت كله؛ لأن الكلمة في آخر البيت لابدَّ أن تأخذ مكانها مطمئنة مستقرة من حيث النحو من جانب، ومن حيث التماثل الصوتي والحركي مع بقية الأبيات من جانب آخر، فهي تخدم في اتجاهين متعاونين: تركيب البيت النحوي، وإيقاع القصيدة الصوتي"(٢٧٦)، ومن ذلك عند أبي الشمقمق قوله [من الوافر]:

وإبْطُكَ قابِضُ الأَرواحِ يَرْمِي ... بِسَهمِ المَوتِ مِن تَحتِ الثِّيابِ
شَرابُكَ في السَّرابِ إذا عَطِشْنَا ... وَخُبْزُكَ عِندَ مُنقَطَعِ التُّرابِ
رأيتُ الخُبزَ عَزَّ لَدَيْكَ حَتّى ... حَسِبْتُ الخُبْزَ في جَوِّ السَّحابِ
وَما رَوَّحْتَنا لِتَذُبَّ عَنَّا ... وَلَكِنْ خِفْتَ مُرْزِئَةَ الذُّبَابِ(٢٧٧)

إذ اتكأ الشاعر على حرف "الباء" المكسور رويًّا، وهو حرف شفوي مجهور أسهم مخرجه في تشكيل دلالته بالتكاتف مع عناصر السياق؛ إذ لا

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

يُنطق إلا بإطباق الشفتين إطباقا تاما، هذا الإطباق المكسور جسد مأساة الشاعر وعوزه. وقد ساق الشاعر هذه المأساة من خلال ذلك التصوير الشعري الذي جسدته الصورة الشمية في البيت الأول والتي أضفت على المهجو نفورا وكراهة، كما أن إثارة الشاعر لتلك الرائحة العفنة رمز إلى دلالة الباطن على الظاهر، فنفْس المهجو مليئة بالبخل والغلّ والنفاق، ثم إن الشاعر يستدعي الصورة الشعرية الذوقية في البيت الثاني ليجسد الوهم بعينه لأولئك الذين يطمعون في نوال ما عنده من خير؛ إنه سراب سرمدي لا نفع في طلبه ولا رجاء في انتظاره.

ولا تزال دلالة الإطباق التي توازي منع المهجو ما عنده من خير في البيت الثالث الذي عاين فيه الشاعر اليقين من خلال صورة بصرية جسدت شحّ ذات المهجو، حتى إن نفسه يعزّ عليها أن يفارقها الخبز، فما أبعده من خير! ثم انظر إلى أثر الروي المكسور حينما يتعانق مع عجز الأبيات؛ من نحو "تَحتِ الثِّيَابِ" و"مُنقَطَعِ التُّرابِ" و"جَوِّ السَّحابِ" ... هي مفردات دالة على انقطاع الرجاء في ذات المهجو، والتي أوصلت المعنى إلى المتلقي موصوما بالحنق والانكسار النفسي. ومن ثم فقد أسهم الرويّ المكسور في الأبيات مع عناصر السياق في تشكيل المعنى وإنتاج دلالته.

ـ القافية بين الإطلاق والتقييد

يُحدد نوع القافية في الشعر العربي ــ طبقا لإطلاقها أو تقييدها ــ بناءً على حركة الرويّ أو سكونه، وإن كان النوع الأخير "قليل الشيوع في الشعر العربي .... أما ذلك الرويّ المتحرك فهو الكثير الشائع في الشعر العربي، ويلتزم الشعراء حركته هذه، ويراعونها مراعاة تامة لا يحيدون عنها"(٢٧٨).

ولا أفضلية للقافية المطلقة على القافية المقيدة؛ فالأمر مرهون بدلالة كل منهما على المعنى في موضعه وملاءمته للسياق، وقد يكون تقييد القافية أبلغ من إطلاقها في الدلالة على معنى بعينه أو إنتاج دلالة بعينها.

ومن خلال استقراء ديوان أبي الشمقمق يمكن تصنيف القافية من حيث الإطلاق والتقييد على النحو الآتي:

م	نوع القافية	إجمالي القصائد	عدد الأبيات	إجمالي المقطّعات	عدد الأبيات	إجمالي النتف	عدد الأبيات
١	القافية المطلقة	١١	١١٩	١٠	٤٥	٩	٢٧
٢	القافية المقيدة	٠	٠	١	٤	٢	٦
٣	الإجمالي	١١	١١٩	١١	٤٩	١١	٣٣

تابع الجدول

م	نوع القافية	إجمالي الأبيات المثناة	عدد الأبيات	إجمالي الأبيات اليتيمة	عدد الأبيات	الإجمالي العام لعدد الأبيات	النسبة المئوية
١	القافية المطلقة	٢٥	٥٠	١٠	١٠	٢٥١	٪٩٥.٤٣
٢	القافية المقيدة	١	٢	٠	٠	١٢	٪٤.٥٦
٣	الإجمالي	٢٦	٥٢	١٠	١٠	٢٦٣	٪١٠٠

هذا؛ ولنوع القافية دور في تشكيل المعنى، فمن القافية المطلقة قول أبي الشمقمق [من الخفيف]:

قَالَ لِيَ النَاسُ زُرْ سَعيدَ بنَ سَلْمٍ ... قُلتُ لِلنَاسِ: لا أَزُورُ سَعِيْدَا
وَأَمِيري فَتَى خُزَاعَةَ بِالبَصْـ ... ـرَةِ قَد عَمَّها سَماحًا وَجُوْدَا
وَلَنِعمَ الفَتَى سَعيدٌ وَلَكِنْ ... مالِكٌ أَكرَمُ البَرِيَّةِ عُوْدَا (٢٧٩)

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

إذ استدعى الشاعر حرف "الدال" المفتوح رويا، وهو حرف أسناني لثوي شديد مجهور، ناسب المعنى ولاءم المقام؛ وذلك لأنه جاء في سياق الجهر والتفضيل بين مالك الخزاعي وسعيد الباهلي. والمتأمل لذلك الرويّ في كلمات القافية في قوله: "سَعِيدا" و"جُوْدَا" و"عُوْدَا" يلاحظ أن الشاعر يعيش في هذه اللحظة بين سعادة وجود وبِرّ. وقد ساعده الفتح المشبع على تنفسه الصعداء على أثر تلك الأزمات النفسية الطاحنة التي يمر بها، ولذلك انتقل من عطاء إلى عطاء؛ من عطاء سعيد الباهلي الذي يكفيه، إلى عطاء مالك الخزاعي الذي يغنيه، ولذلك نسب صاحب العطاء الأخير إلى ذاته في قوله: "وَأَميري فَتى خُزاعَةَ..". واتكأ على التفضيل في البيت الأخير في قوله: "أَكرَم البَرِيَّةِ"، في الوقت الذي يجسد تعدد مظاهر العطاء؛ من مادي ونفسي، حيث المال والسماحة والبر. وبذلك أسهمت القافية المطلقة في ارتقاء مالك الخزاعي مكانا عليًّا، يتناسب مع نطق الرويّ المفتوح؛ حيث انشراح الصدر وبعث الأمل وعودة الأماني.

ومن القافية المقيدة قوله [من مجزوء الكامل]:

ذَهَبَ المَوالِ فَلا مُوا ... لِ وَقَد فُجِعْنَا بِالعَرَبْ
إِلا بَقايا أَصْبَحوا ... بِالمِصْرِ مِن قِشْرِ القَصَبْ
بِالقَولِ بَذُّوا حاتِمًا ... وَالعَقلُ رِيحٌ في القِرَبْ(٢٨٠)

إذ اتكأ الشاعر على حرف "الباء" الساكن رويًّا، وهو حرف شفوي مجهور ناسب المعنى ولاءم المقام، وجاء به في معرض سخريته من معاصريه؛ الموالي والعرب، ليسهم في تشكيل ذلك المعنى؛ فهو أشبه بالوقف المفاجئ على حقيقةٍ ما والتسليم بها ولاسيما إن صاحبها دليل، ذاك الدليل الذي ذكره الشاعر في البيت الأخير من خلال تقديم شبه الجملة في

قوله: "بالقولِ" على الفعل والفاعل "بَذُّوا"، والذي دلّ تقديمه على نفاق معاصريه لأنهم يقولون ما لا يفعلون، ثم إن في استدعاء شخصية حاتم الطائي وصْما من الشاعر لهؤلاء المعاصرين لاستنكار ذلك في طبائع العرب، ومن ثم فلا قول، ولا عقل، ولا سبيل. ثم انظر إلى أثر الرويّ الساكن حينما يتعانق مع القافية وما يجمله من معاني الخيبة والانكسار؛ من نحو "العَرَب" و"القَصَب" و"القِرَب" ... فالمعنى متركز في تلك الكلمات الثلاثة، ثم جاء السكون خاتما إياها بذلك الخِتام المذلّ الذي لا يُرجى تقويمه. ومن ثم فقد تحولت القافية المقيدة إلى حالة شعورية أسهمت بلاريب في تشكيل المعنى... هنا يتحول السكون إلى حركة دلالية.

[٢] الموسيقى الداخلية

الموسيقى الداخلية هي تلك الموسيقى التكميلية التي تتضافر مفرداتها مع مفردات الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية في تشكيل جماليات النص؛ والتي ينتج عنها إيقاع داخلي "ينساب في اللفظة والتراكيب ... وهو موجة "صوتية داخلة في صميم البناء الإيقاعي للشعر، تسير سَيْرَ الشاعر، وتردد صدى أنفاسه، وتلون رؤيته بجمال أصدائها، فترسم من خلال نغمها أجمل لوحة شعرية""[٢٨١]. وتقوم هذه الموسيقى الداخلية على عمادين؛ هما: المحسنات المعنوية، والمحسنات اللفظية، ولكل أثره في تشكيل المعنى، وذلك على النحو الآتي:

[أ] المحسنات المعنوية.

[ب] المحسنات اللفظية.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

[أ] **المحسنات المعنوية**: وهذا الضرب يرجع إلى المعنى. وقد ورد في شعر أبي الشمقمق على النحو الآتي:

* المطابقة: هي "أن تجمع بين متضادين"(٢٨٢)؛ وهي على أنواع ورد منها عند أبي الشمقمق ما يأتي:

ـ طباق الإيجاب: ويتحقق في النص بمجيء الكلمة ونقيضها؛ من نحو قوله [من المجتث]:

الحَمدُ لِلَّهِ شُكْرًا أَمْشِي وَيَرْكَبُ غَيْرِي(٢٨٣)

إذ طابق الشاعر في صدر الشطر الثاني بين "أَمْشِي" و"يَرْكَبُ". وقد جاء الفعلان في زمن المضارع وإن اختلف تقدير الفاعل في كل منهما، إلا أنهما دلا على استمرار هذه الحال، ولذلك قدم الشاعر الحمد في صدر البيت وإن لم تتغير حاله. وقد أضفى الطباق على السياق مدى المعاناة التي يشعر بها الشاعر والتي لا تكاد تنفك عنه تحديدا، وكأن الدهر له بالمرصاد؛ بدلالة نسبة فعل المشي إليه واختصاصه به في قوله: "أمشي"، وتنكير صاحب فعل الركوب في قوله: "ويركب غيري".

ـ طباق السلب: وهو أن "يأتي المتكلم بجملتين أو كلمتين؛ إحداهما موجبة والأخرى منفية، وقد تكون الكلمتان منفيتين"(٢٨٤)، ومنه قوله [من الخفيف]:

قَالَ لِيَ النَاسُ زُرْ سَعِيدَ بنَ سَلْمٍ قُلتُ لِلنَاسِ: لا أَزُورُ سَعِيْدَا
وَأَمِيري فَتَى خُزَاعَةَ بِالبَصْـ ـرَةِ قَد عَمَّهَا سَمَاحًا وَجُوْدَا(٢٨٥)

فالطباق السلبي بين "زُرْ" و"لا أَزُورُ" قد منح السياق دلالتي الاكتفاء والاستغناء؛ إذ إن فضل مالك الخزاعي قد أغناه عمن سواه رغم فاقته الشديدة، ولذلك اكتفى به ورفض النزول على سعيد الباهلي.

ــ طباق التكافؤ: وهو أن "يصف الشاعر شيئا أو يذمه ... فيأتي بمعنيين متكافئين، والذي أريد بقولي: متكافئين .. متقاومان، إما من جهة المضادة أو السلب والإيجاب أو غيرها من أقسام التقابل"(٢٨٦)؛ ومنه قوله [من الخفيف]:

وَلَوانِّي وَرَدْتُ عَذْبًا فُرَاتًا عادَ لا شَكَّ فيهِ مِلْحًا أُجَاجَا(٢٨٧)

إذ طابق الشاعر بين "عَذْبًا" و"مِلْحًا"، وقد جسد هذا الطباق التشاؤم والتطير الذي لا يزال يسيطر على الذات الشاعرة؛ حيث يصور لنا سوء الحظ الذي يلازمه، حتى إن الماء العذب الفرات أضحى مِلحا أجاجا لا يستسيغ أحد شرابه. وبذلك أسهم هذا الطباق في بيان تأزم الذات واختلال توافقها النفسي.

* المقابلة: هي "أن تجمع بين شيئين متوافقين أو أكثر وبين ضديهما، ثم إذا شرطت هنا شرطا شرطت هناك ضده"(٢٨٨)؛ ومنها قوله [من الوافر]:

إِذَا نَهَضَ الكِرَامُ إلى المَعالِي تَرَى سَرَّانَ يَسْفُلُ في هَبُوطِ(٢٨٩)

إذ جسدت المقابلة بين شطري البيت مدى المفارقة بين مكانة "سَرَّان" وذوي الهِمم؛ تلك المفارقة التي تتكئ ابتداءً على ما تجود به نفسه، ولذلك وقعت المقابلة في سياق الموازنة بينه وبين أصحاب المعالي من خلال ثنائية ضدية جسدت إدراج "سَرَّان" في دركات الهابطين. ومن ثم فقد صدر الشاعر الشطر الثاني بالفعل المضارع متبعا بالمفعول به "سَرَّان" لدلالته على التجدد والدوام، فلا يزال ذوو الهِمم يرتقون، بينما لا يزال "سَرَّان" ينتقل من درك إلى آخر حتى يفنى. وهي صورة تضفي على المهجو دناءة وبخلا، وتنفي عنه كل مروءة.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

* مراعاة النظير: هي "عبارة عن الجمع بين المتشابهات"(٢٩٠). ويطلق عليها "التناسب والائتلاف والتوفيق أيضا؛ وهى أن يُجمع فى الكلام بين أمر وما يناسبه لا بالتضاد"(٢٩١)، ومنها قوله في هجاء ابن منصور [من البسيط]:

يَبْسُ اليَدَيْنِ فَما يَسْطِيعُ بَسْطَهُمَا كَأَنَّ كَفَّيْهِ شُدَّا بِالمَسامِيرِ(٢٩٢)

إذ جمع الشاعر بين "يَبْسُ" و"ما يسْطِيع" و"شُدَّا" و"المَسامِير"، وهي مفردات لاءمت المعنى وناسبت السياق، وقد أسهمت في إنتاج تلك الصورة الشعرية التي جسد فيها الشاعر جفاء المهجو وجفاف يديه، وصور كفَّيْه بخشب قد شدّ بالمسامير في إشارة إلى انقطاع سبل الرجاء في عطائه.

* التتميم: وهو "أن يحاول الشاعر معنى، فلا يدع شيئا يتم به حسنه إلا أورده وأتى به؛ إما مبالغة، وإما احتياطا واحتراسا من التقصير(٢٩٣). أو "أن يذكر الشاعر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته وتكمل جودته شيئا إلا أتى به"(٢٩٤)؛ ومنه قوله عن بيته [من الخفيف]:

وَلَقَدْ كانَ آهِلاً غَيرَ قَفْرٍ مُخْصِبًا خَيْرُهُ كَثيرَ العِمارَه(٢٩٥)

فالتتميم في قوله: "غَيْر قَفْر" منح البيت ثراءً دلاليا؛ إذ جسد تبدّل الحال وتداول الأيام عليه وعلى بنيه، واستدعى التتميم ذلك الماضي السعيد الذي كان فيه بيته مليئا بالخير عامرا بالناس؛ وذلك بدلالة قوله: "كان آهلا" و"مُخْصِبا خَيْرُه"، في الوقت الذي جسد مدى الحسرة التي ألمت بذات الشاعر، والألم النفسي الذي يحاصره، فلا تكاد الأيام تثبت على حال واحدة.

* التذييل: وهو "تعقيب الجملة بجملة أخرى تشتمل على معناها لتوكيده بها ... والتذييل ضربان؛ ضرب يجري مجرى المثل لاستقلاله عما قبله وعدم توقفه عليه ... وضرب لا يجري مجرى المثل لتوقفه على ما قبله ... وإذا

وقع التذييل في آخر الكلام صحَّ أن يقال له: إيغال أيضا، وإذا لم يقع في آخر الكلام قيل له: تذييل لا إيغال، فهو أعم من الإيغال من هذه الناحية، كما أن الإيغال أعم منه من جهة أنه قد يكون بغير الجملة ولغير نكتة التوكيد"[٢٩٦]؛ ومنه قوله [من البسيط]:

إِذَا حَجَجْتَ بمالٍ أصلُه دَنِسٌ ... فما حَجَجْتَ ولكنْ حَجَّتِ العِيرُ

لا يقبلُ اللَّهُ إلا كلَّ طَيِّبَةٍ ... ما كلُ مَنْ حَجَّ بَيْتَ اللَّهِ مَبْرُورُ[٢٩٧]

فالتذييل في قوله: "ما كلُ مَنْ حَجَّ بَيْتَ اللَّهِ مَبْرُورُ" قد جاء في سياق المقدمات التي تؤدي إلى نتائج؛ ولم لا؟ والجزاء من جنس العمل، فلا يستوي الخبيث والطيب ولو أعجبك كثرة الخبيث، ولذلك أضفى التذييل على السياق معنى التقوى والإخلاص، لأن الله طيب لا يقبل إلا طيبا، وإذا تساوت المعطيات فإن النتائج قد تختلف بفِعل الإخلاص والنية، فما كل مَنْ حج بيت الله مبرور.

[ب] المحسنات اللفظية: وهذا الضرب يرجع إلى اللفظ، وقد ورد في شعر أبي الشمقمق على النحو الآتي:

ــ الجناس: الجناس "بين اللفظين هو تشابههما في اللفظ"[٢٩٨]، ويقصد به "أن تجئ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر أو كلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألّف الأصمعي كتاب الأجناس عليها"[٢٩٩]، و"سمى جناسا لمجيء حروف ألفاظه من جنس واحد ومادة واحدة، ولا يشترط تماثل جميع الحروف، بل يكفى في التماثل ما تقرب به المجانسة"[٣٠٠]. وقد تنوع وروده في شعر أبي الشمقمق على النحو الآتي:

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ـ الجناس التام: وهو "أن يتفقا في أنواع الحروف وأعدادها، وهيئاتها، وترتيبها"(٣٠١)، وقد ورد منه عند أبي الشمقمق التام المستوفي على النحو الآتي:

ـ الجناس التام المستوفَى: وهو ما اختلف طرفاه "وكانا من نوعين كاسم وفعل"(٣٠٢)؛ ومنه قوله يهجو سليمان بن عيسى [من الوافر]:

إذا رُزِقَ العبادُ فإنَّ عِيْسَى لهُ رِزْقٌ مِنَ استاهِ العِبادِ(٣٠٣)

إذ جانس الشاعر بين الفعل "رُزِقَ" في بداية الشطر الأول، والاسم "رِزْقٌ" في بداية الشطر الثاني. وقد أسهم ذلك الجناس في تشكيل المعنى؛ حيث أضفى على المهجو سخرية وذما، وانتقص من قدْره إمعانا في تخليد سوء ذكراه؛ ولم لا؟ وقد خُصص رزقه بتقديم شبه الجملة المتعلق بمحذوف خبر في قوله: "له رِزْقٌ"، فهو وعده ولا محالة لاحق به.

ـ الجناس الناقص: هو ما اختلف طرفاه "في أعداد الحروف فقط"(٣٠٤)؛ ومنه قوله يرجو مطية من ممدوحه [من الكامل]:

وإذا رَكِبْتُ بها طَرِيقًا عَامِرًا تَنْسَابُ تَحْتِي كانْسِيَابِ الحَيَّهْ(٣٠٥)

فالجناس الناقص بين "تَنْسَاب" و"انسِياب" جاء حاملا رغبة الشاعر وأمنيته في امتطاء دابة يركب بها طريقا آهلا، أملا منه في الشعور بالكرامة والمساواة والدفء الاجتماعي، وتقدير ذاته داخل مجتمعه. وقد زاد الجناس الناقص السياق ثراءً حينما ساقه الشاعر من خلال تصوير شعري تشبيهي شبه فيه انسياب الدابة الآمل في ركوبها بانسياب الحية وسط الطرق المعوجة دون عناء، وقد استدعى الشاعر تلك الصورة رغبة في إضفاء دلالات القوة والسرعة والضمور على تلك الدابة التي يرجوها.

ــ الجناس اللاحق: وهو "ما أبدل من أحد ركنيه حرف من غير مخرجه، أي أن يكون الحرفان اللذان وقع بينهما الاختلاف متباينين في المخرج، سُمِّى بذلك لأن أحد اللفظين ملحق بالآخر في الجناس باعتبار جلّ الحروف"(٣٠٦)؛ ومنه قوله في حديثه عن أمنياته وشهواته [من السريع]:

وَمَنزِلٌ في خَيرِ ما جيرَةٍ قَد عُرِفُوا بِالخَيْرِ والمَيْرِ(٣٠٧)

إذ جانس الشاعر بين "الخَيْر" و"المَيْر"، وحرفا "الخاء" و"الميم" من الحروف متباينة المخرج؛ فـ"الخاء" حرف طبقي مهموس، و"الميم" حرف شفوي مجهور. وقد أسهم هذا التباين في إثراء المعنى؛ إذ وازى الشاعر بينه وبين ذلك التناقض الذي يعيش فيه الناس، والذي يتنافى تماما مع الفطر السوية، ولذلك كانت إحدى أمنياته أن يجد جيرانا عُرفوا بالخير المتمثل في نقاء القلوب والمَيْر المتمثل في الإطعام. ولا شك في أن ذلك يمثل أدنى مقومات الحياة؛ من مأوى حَسَنٍ وجارٍ كريم.

ــ جناس التصحيف: وهو "ما تماثل ركناه خطا واختلفا في النطق، سُمّى بذلك لأن مَنْ لا يفهم المعنى فإنه يصحف أحدهما إلى الآخر؛ لأجل تشابههما في الخط، ويقال أيضا: جناس الخط والمرسوم والمضارعة والمشاكلة"(٣٠٨)؛ ومنه قوله [من الخفيف]:

وَجوارٍ كَأَنَّهُنَّ نُجومُ اللَيـ ـل زَهرٌ مِثلُ الظِباءِ الجَوازي(٣٠٩)

إذ جانس الشاعر بين "جَوارٍ" و"جَواز" جناس تصحيف. وقد أسهم هذا الجناس في تشكيل المعنى؛ إذ منح جواري الأهواز رونقا خالصا. ولذلك ساق الشاعر الجناس في إطار من التصوير الشعري التشبيهي الممتد؛ حيث شبههن بنجوم الليل تارة، والظباء الجوازي تارة أخرى ليضفي عليهن جمالا منقطع النظير، وليعقد عليهن كل آماله في محاولة منه لتغيير واقعه.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

* رد أعجاز الكلام على ما تقدمها: ويقصد به "في النثر: أن يجعل أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو الملحقين بهما، في أول الفقرة، والآخر في آخرها ..... وفى الشعر: أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره، أو صدر الثاني"(٣١٠). وقد قسمه ابن المعتز إلى ثلاثة أقسام؛ فقال: "فمن هذا الباب ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول"(٣١١) و"منه ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول ... ومنه ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه"(٣١٢). وقد وجدت هذه الأقسام الثلاثة في شعر أبي الشمقمق؛ وذلك على النحو الآتي:

ـ ما يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول؛ ومنه قوله [من مجزوء الرمل]:

مَن رَأى شَيئًا مُحالاً فَأَنا عَينُ المُحالِ(٣١٣)

إذ منح رد العجز السياق دلالة المعاينة والمشاهدة؛ حيث جسد نحول الشاعر إثر فقره وعوزه، حتى وصل الأمر إلى بوادر اختفائه إثر الضعف الشديد الذي حلّ به، ولذلك سعى الشاعر إلى إقناع المتلقي ودعاه إلى المعاينة الفعلية باتكائه على الضمير في صدر الشطر الثاني في قوله: "أنا"، ذاك الضمير المنفصل الذي يجسد مأساة الشاعر الذاتية التي لا يلتفت إليها أحد؛ رغبةً منه في استعطاف الآخرين، وتجسيدا لغياب العدالة في المجتمع.

ـ ما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول؛ ومنه قوله [من السريع]:

ما جَمَعَ النـاسُ لِدُنياهُمُ أَنفَعَ في البَيتِ مِنَ الخُبْزِ
وَالقَلْزُ مِن بُعدُ عَلى إِثْرِهِ فَإِنَّما اللَّذاتُ في القَلْزِ(٣١٤)

إذ أسهم رد العجز في البيت الثاني في إثراء المعنى، ولذلك منح الشاعر نفسه فرصة للتخفيف المؤقت عن كاهله عبر التخييل، لأن واقعه الفعلي لا يسمح له بذلك. وقد ساعد رد العجز على الانتقال من الواقع إلى الحلم، من السكون إلى الحيوية والنشاط، من الجوع والتواكل والحرمان إلى الأمل في الشبع والاستغناء والتلذذ.

ـ ما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه؛ ومنه قوله [من السريع]:

كانَتْ لَهُم عَنْزٌ فَأُودِي بِها وَأَجْدَبُوا مِنْ لَبَنِ العَنْزِ
ولو أَطَاقُوا القَفْزَ مَا فَاتَهُمْ وكيفَ لِلْجَائِعِ بالقَفْزِ[٣١٥]

إذ وقع رد العجز في البيت الأول في قوله: "عَنْزٌ" و"العَنْزِ"، وفي البيت الثاني في قوله: "القَفْزَ" و"القَفْزِ"، وقد أسهم رد العجز في تصوير حالة بنيه وسوء معيشتهم؛ وذلك في إطار ثنائية ضدية جمعت بين الماضي الآهل الذي استدعاه بقوله: "كانَتْ لَهُم عَنْزٌ" والواقع القفر الذي لا يزال يلازمهم في قوله: "وَأَجْدَبُوا". وقد أمد الشاعر مفردات واقعه البائس في قوله: "ولو أَطَاقُوا القَفْزَ"، وقوله: "وكيفَ لِلْجَائِعِ بالقَفْزِ". ومن ثم فإن رد العجز أنتج دلالة المشقة وتحمّل النفس ما لا تطيق، ومردّ ذلك كله إلى الجوع الذي لا يزال ينهش في أجسام عياله ونفوسهم.

* الترصيع: ويقصد به "ما كان في إحدى القرينتين من الألفاظ، أو أكثر ما فيها، مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن والتقفية"[٣١٦]، أو هو "توازن الألفاظ مع توافق الأعجاز أو تقاربها"[٣١٧]؛ ومنه قوله في معرض مدحه مالك الخزاعي وهجاء سعيد الباهلي [من الخفيف]:

فَارْتَحَلْنَا مِنْ عندِ هذا بِحَمْدٍ وَارْتَحَلْنَا مِنْ عندِ هذا بِذَمِّ[٣١٨]

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

إذ أسهم الترصيع في تشكيل المعنى؛ لأنه أثار ثنائية ضدية بين الرجلين رغم توحد فعل الارتحال في قوله: "فَارْتَحَلْنَا مِنْ عندِ هذا"، تلك الثنائية الضدية التي جمعت بين الحمد في الشطر الأول والذم في الشطر الثاني، وما ذاك إلا لعطاء الأول وبخل الآخر، ومن ثم فقد تكاتف الترصيع مع طباق الإيجاب بين "حَمْد" و"ذَم" في إنتاج دلالتي المنح والمنع.

* التوشيع: وهو "أن يأتي المتكلم أو الشاعر باسم مُثنًّى في حشو العجز، ثم يأتي تِلْوه باسمين مفردين هما عين ذلك المثنى، يكون الأخير منهما قافية بيته أو سجعة كلامه، كأنهما تفسير ذلك"[٣١٩]؛ ومنه قوله [من الكامل]:

أَعْنِي يَزِيدًا سَيفَ آلِ مُحَمَّدٍ ... فَرَّاجَ كُلِّ شَدِيدَةٍ مَخْشِيَّهْ
يَوْمَاه يومٌ للمواهِبِ والجَدا ... خَضِلٌ وَيَومُ دَمٍ وَخَطْفِ مَنِيَّهْ[٣٢٠]

إذ أسهم التوشيع في البيت الثاني في إضفاء روح القيادة على ممدوحه يزيد، وإخلاصه لقومه، حيث تجده حال السلم وحال الحرب؛ يوم للعطايا والنِّعم، وآخر للحماية والدفاع؛ حماية قومه والذب عنهم وخطف أرواح أعدائهم. وبذلك أضفى التوشيع على السياق دلالتي الرحمة والقوة؛ الرحمة بالسائلين، والقوة للخارجين.

* التصريع: وهو "أن يجعل العروض مقفاة تقفيةَ الضرب"[٣٢١]. وقد صُنف التصريع في شعر أبى الشمقمق من خلال استقراء ديوانه على النحو الآتي:

م	نوع الأشعار	إجمالي القصائد	عدد الأبيات	إجمالي المقطّعات	عدد الأبيات	إجمالي النتف	عدد الأبيات
١	الأشعار غير المصرعة	٩	٩٦	٨	٣٧	١١	٣٣
٢	الأشعار المصرعة	٢	٢٣	٣	١٢	٠	٠
٣	الإجمالي	١١	١١٩	١١	٤٩	١١	٣٣

تابع الجدول

م	نوع الأشعار	إجمالي الأبيات المثناة	عدد الأبيات	إجمالي الأبيات اليتيمة	عدد الأبيات	الإجمالي العام لعدد الأبيات	النسبة المئوية
١	الأشعار غير المصرعة	١٨	٣٦	٩	٩	٢١١	٨٠.٢٢٪
٢	الأشعار المصرعة	٨	١٦	١	١	٥٢	١٩.٧٧٪
٣	الإجمالي	٢٦	٥٢	١٠	١٠	٢٦٣	١٠٠٪

ومنه قوله [من الرمل]:

أَنـــا بِـــالأَهوازِ جـــارٌ لِعُمَـــرْ لِعَظـيمٍ زَعَمـوا ضَـخمِ الخَطَـرْ[٣٢٢]

لا يُـــرَى مِنـــهُ عَلَينـــا أَثَـــرٌ لا يَكـــونُ الجـــودُ إِلا بِـــأَثَرْ[٣٢٣]

إذ جمع التصريع في البيت الأول بين معنيين؛ هما:

الأول: رغبة أبي الشمقمق في تعريف جاره عمر بن مساور بخطورته عليه إذا لم يتفضل عليه ويجود، رغم مكانته وتقلده بعض أعمال الأهـواز، ورغم نسبة الشاعر الخطورة الحقيقية إلى عمر في الشطر الثاني مـن البيت الأول.

والآخر: استجداء أبي الشمقمق لعمر بن مساور واسـتعطافه لتحقيـق مـا يصبو إليه.

ولذلك منح التصريع السياق دلالتي التهديد والرجاء، وقد رشح مـن هاتين الدلالتين تكاتف التصريع في البيت الأول مع رد العجـز فـي البيـت الثاني، وذلك من خلال أسلوب القصر الذي ذيّل به الشاعر المعنى؛ فلا جُودَ إلا بأثر.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

ـ الخاتمة، وتتضمن أهم النتائج

تناولنا في هذا البحث الدفاع النفسي في شعر أبي الشمقمق "الآليات والتشكيل الجمالي"، وقد توصل البحث إلى عدة نتائج؛ هي:

أولا: اتكأ أبو الشمقمق في شعره على خمس آليات للدفاع النفسي هروبا من إخفاقاته المتتالية؛ وهي: الإسقاط، والتكوين العكسي، والإزاحة، والتبرير، والمزاح/ السخرية، واستطاع من خلالها المحافظة على كيانه النفسي من التمزق والاختلال، قدر المستطاع، وأسهمت في استرداد شعوره بالأمن الروحي.

ثانيا: كشفت آليات الدفاع النفسي في شعر أبي الشمقمق عن رؤيته للكون والأحياء؛ تلك الرؤية المستمدة من واقعه المعيش الذي يعجّ بالمتناقضات والتفاوت الطبقي والعُدم وإنكار الآخر، ومن ثم فقد حاول تغييره بالارتحال.

ثالثا: أسهمت آليات الدفاع النفسي، التي وظفها أبو الشمقمق في شعره، في تعرية المجتمع البغدادي وكشف مثالبه وعيوبه، ومن ثم فقد سعى من خلالها إلى خلق مجتمع فاضل قوامه العدالة والمساواة.

رابعا: ارتبط الهجاء القاذع في شعر أبي الشمقمق بالمعاناة النفسية الناتجة عن العوَز المادي أو الفقر المدقع المتسبب في اختلال التوافق النفسي.

خامسا: أسهمت عناصر التشكيل الجمالي في شعر أبي الشمقمق؛ من لغة شعبية تصويرية وصورة شعرية وإيقاع موسيقي، في بلورة رؤيته الشعرية، متكئا في ذلك على مفردات التمثيل الشعري للفقر/ للجوع ومفرداته، وذلك على المستويين النفسي والاجتماعي.

هوامش البحث

(١) الجاحظ [أبو عثمان عمرو بن بحر ت٢٥٥هـ]: البخلاء، حقق نصه وعلق عليه: طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٠م، ص٣٤٥. وانظر ترجمته وأخباره وعلاقته بشعراء عصره في: الأصفهاني [أبو الفرج، علي بن الحسين المرواني الأموي ت ٣٥٦هـ]: كتاب الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٣٤٧هـ، ١٩٢٩م، ج٣، ص١٩٤، ١٩٥. وج٤، ص٧، ٨٦، ٨٧. وج١٠، ص٧٩، وج١٩، ص٢٧٦، ٢٧٧، ٢٨٤. وانظر أيضا: الخطيب البغدادي [الإمام الحافظ أبو بكر أحمد بن علي ت٤٦٣هـ]: تاريخ بغداد أو مدينة السلام، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م، ج١٣، ص١٤٧، ١٤٨. وانظر أيضا: ابن خلكان [أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ت٦٨١هـ]: وَفَيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، حققه: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٣٩٧هـ، ١٩٧٧م، المجلد السادس، ص٣٣٥، ٣٣٦. وانظر أيضا: الكتبي [محمد بن شاكر بن أحمد بن عبد الرحمن ت٧٦٤هـ]: فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤م، المجلد الرابع، ص١٢٩، ١٣٠.

(٢) وَفَيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، المجلد السادس، ص٣٣٥.

(٣) العثنون: ما نبت من الشعر على الذقن، وتحته.

(٤) الهرت: سعة الشدق.

(٥) المَرْزُباني [أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى ت٣٨٤هـ]: معجم الشعراء، تحقيق: فاروق اسليم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٥م، ص٣٧٦.

(٦) الزِّرِكْلي [خير الدين ت١٣٩٦هـ]: الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستَعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٥، ٢٠٠٢م، ج٧، ص٢٠٩.

(٧) فوات الوفيات والذيل عليها، المجلد الرابع، ص١٢٩.

(٨) تاريخ بغداد أو مدينة السلام، ج١٣، ص١٤٧.

(٩) معجم الشعراء، ص٣٧٦.

(١٠) ابن المعتز [أبو العباس، عبد الله بن المعتز ت٢٩٦هـ]: طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٦م، ص١٢٩.

(١١) المرجع نفسه، ص١٢٩.

(١٢) البخلاء، ص٣٤٦.

(١٣) حامد عبد السلام زهران: الصحة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتب، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥م، ص٢٧.

(١٤) المرجع نفسه، ص٥٣.

(١٥) مصطفى حجازي: الإنسان المهدور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٥م، ص٢٤٥.

(١٦) المرجع نفسه، ص٢٤٦.

(١٧) سامي الدروبي: علم النفس والأدب، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨١م، ص٩٧.

(١٨) المرجع نفسه، ص٩٤.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(١٩) محمد مصطفى زيدان: معجم المصطلحات النفسية والتربوية، دار الشروق، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م، ص١٩٢.
(٢٠) يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٤٨م، ص١٠٧.
(٢١) عبد الستار إبراهيم: أسس علم النفس، دار المريخ، الرياض، ١٤٠١٧هـ، ١٩٨٧م، ص٤٠٩.
(٢٢) حامد عبد القادر: دراسات في علم النفس الأدبي، لجنة البيان العربي، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٣٦٧هـ، ١٩٤٩م، ص٢٢، ٢٣.
(٢٣) أحمد عزت راجح: أصول علم النفس، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط٧، مزيدة منقحة، ١٩٦٨م، ص٤.
(٢٤) معجم المصطلحات النفسية والتربوية، ص١٦١. وانظر أيضا: ص٣٢٠. هذا؛ وتعرف العقدة بأنها: "مجموعة من ذكريات وأحداث مكبوتة مشحونة بشحنة انفعالية قوية من الذعر أو الغضب أو الاشمئزاز أو الكراهية أو الغيرة أو الإحساس الخفي بالذنب. والعقدة استعداد لاشعوري مكبوت يقسر الفرد على ضروب شاذة من السلوك والشعور والتفكير". انظر: أصول علم النفس، ص١١٦.
(٢٥) أصول علم النفس، ص٤٦٥.
(٢٦) المرجع نفسه، ص٤٧٦.
(٢٧) الصحة النفسية والعلاج النفسي، ص٣٨.
(٢٨) المرجع نفسه، ص٤٠.
(٢٩) معجم المصطلحات النفسية والتربوية، ص١٨٣.
(٣٠) أصول علم النفس، ص٤٧٨.
(٣١) أبو الشمقمق: الديوان، جمعه وحققه وشرحه: واضح محمد الصمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٥هـ، ١٩٩٥م، ص٥٩.
(٣٢) دنا: اقترب. والفطر: عيد الفِطر بعد انتهاء شهر رمضان.
(٣٣) الشاهين: من سباع الطير، ليس بعربي محض.
(٣٤) المصدر نفسه، ص٦٠. وأودي بها: أُهلكت وذهبت. والجدب: المَحْل نقيض الخِصْب.
(٣٥) مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٩، ٢٠٠٥م، ص٤٥.
(٣٦) أبو الشمقمق: الديوان، ص٨٠.
(٣٧) الثرى: التراب النديّ. والتخت: وعاء تصان فيه الثياب.
(٣٨) الإباق: هرب العبيد وذهابهم من غير خوف ولا كدّ عمل.
(٣٩) القهرمان: المسيطر الحفيظ على من تحت يده. وقيل: هو فارسي.
(٤٠) المصدر نفسه، ص٢٧، ٢٨.
(٤١) الكورة: المدينة والصُّقْعُ. والكورة من البلاد: المِخْلاف. وقيل: إنه ليس بعربي محض.
(٤٢) المعازف: الملاهي. والتقماز: يبدو أنها ليست عربية، المفهوم من سياق الكلام، ربما يريد الخمرة.
(٤٣) زُهر: بِيض حِسان. وشاة جوْزاء ومُجَوَّزَة: سوداء الجسد وقد ضُرب وسطُها ببياض من أعلاها إلى أسفلها.
(٤٤) الأدمة: السمرة. وأعجاز: جمع عَجُز؛ وهو مؤخر الشيء.
(٤٥) الصّنّج: هو الذي يكون في الدفوف ونحوه. والأهواز: ما انضم إلى الدار من المرافق والمنافع.

(٤٦) النَّزْو: الوَثَبان.
(٤٧) الكُمّة: كل ظَرْف غطيْتَ به شيئا وألبسته إياه فصار له كالغلاف. والطِّرْز: الشكل.
(٤٨) البزّاز: بائع الثياب.
(٤٩) الإعواز: الفقر.
(٥٠) تخال: تظن. والبرذون: الدابة.
(٥١) الجلالة: العظمة. والوقار: الحلم والرزانة.
(٥٢) العمارة: التحية، وربما يقصد هنا: البنيان والازدهار.
(٥٣) المصر: كل كورة تُقام فيها الحدود. والعصارة: من معانيها ما بقي من التّفل بعد العصر.
(٥٤) الغضارة: النعمة والسعة في العيش. والنضارة: حُسن الوجه والبَريق.
(٥٥) أبو الشمقمق: الديوان، ص٥٢، ٥٣. وغدوت: المقصود بها: أصبحت على حال.
(٥٦) الجراب: وعاء من إهاب الشّاء، وقيل: هو المزود. والفخارة: الجرّة.
(٥٧) أقفر: خلا، وقيل: ذهب طعامه وجاع.
(٥٨) تجنب: حاد وابتعد. وعاذ: لجأ واعتصم واحتمى.
(٥٩) ذكر أبو الشمقمق نوعين من الذبان: المقصوصة والطيارة، وبما أراد بالمقصوصة التي بدا حملها وأصبحت ثقيلة يصعب طيرانها، لأنه يقال للفرس: مُقِصّ إذا عظم ولدها في بطنها.
(٦٠) ينغص الرأس: يحركه إلى فوق وإلى أسفل.
(٦١) الناكس: المطأطِىء رأسه من ذلّ.
(٦٢) ويْك: كلمة مثل ويْح، والكاف للخطاب. والحارة: كل محلة دنت منازلهم.
(٦٣) جوف الحمار: مَثَلٌ في الخلاء.
(٦٤) المصدر نفسه، ص٥٣ وما بعدها. وراشد ورشيد: نقيض الضلال، إذا أصاب وجه الأمر والطريق. وخصيب الرّحل: إذا كان كثيرَ خير المنزل.
(٦٥) المصدر نفسه، ص٧٨. والمثَال: الصورة أو الحال.
(٦٦) المصدر نفسه، ص٨٥. وطول الملالة: طول الإقامة المضجرة.
(٦٧) انظر: المصدر نفسه، ص٩٦ وما بعدها.
(٦٨) انظر: المصدر نفسه، ص٩٨، ٩٩.
(٦٩) تضرب في حديد بارد: مَثَلٌ يُضرب لمن طمع في غير مطمع.
(٧٠) مُدود: وفرة الماء وكثرته أيام المُدود، مدّ البحر.
(٧١) المصدر نفسه، ص٣٧. والطهور هنا: الوضوء. والتيمم: الوضوء بالمسح على التراب ونحـــوه حين لم يتوفر الماء. والصعيد: التراب الطيب. وانظر أيضا هجاءه ابن منصور، ص٤٥. وانظر أيضا: ص٣٩، ٤٠، ٤١، ٧٢، ٨٨، ٨٩.
(٧٢) المصدر نفسه، ص٣٣، ٣٤. والباز: من الطيور الجارحة، وجمعها: بُزَاة.
(٧٣) الطرف: الجواد. والعير: الحمار.
(٧٤) المصدر نفسه، ص٤٦.
(٧٥) الصحة النفسية والعلاج النفسي، ص٤٤.
(٧٦) أصول علم النفس، ص٤٧٩.
(٧٧) السّلح: اسم لذي البطن، وناقة سالح: سلحت من البقل وغيره.
(٧٨) الجردق: الرغيف، فارسية معربة.
(٧٩) القراة: شبه الحوض، وقيل: الإناء الصغير.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(٨٠) الدكن: اللون المغبر بين الحمرة والسواد. والنير: القصب والخيوط إذا اجتمعت.
(٨١) الشهب: لون بياض يصدعه سوادٌ في خلاله.
(٨٢) القينة: الأمة المغنية. والممكورة: المدمجة الخلق المستديرة الساقين.
(٨٣) البدْرة: جلد السَّلَخة، ولد الشاة، إذا فُطِم. والعسجد: الذهب. وضير: ضرر.
(٨٤) المَيْر: الطعام.
(٨٥) السَّيْر: ما يُقَدّ من الجلد.
(٨٦) أبو الشمقمق: الديوان، ص٤٦ وما بعدها. والعير: الحمار، والأنثى: عَيْرَة.
(٨٧) أصول علم النفس، ص٤٧١.
(٨٨) أسس علم النفس، ص٤٦٥.
(٨٩) كتاب الأغاني، ج٣، ص١٩٥. والبيتان في الديوان، ص٩٣ من مجزوء الرمل.
(٩٠) تاريخ بغداد أو مدينة السلام، ج١٣، ص١٤٨. والبيات في الديوان، ص٩٢، من مجزوء الرمل.
(٩١) الأذفر: الجيد من المِسْك.
(٩٢) كتاب الأغاني، ج١٠، ص٧٩. والبيتان في الديوان، ص٤٩، ٥٠. وهما من بحر السريع.
(٩٣) المرجع نفسه، ج١٠، ص٧٩.
(٩٤) الصحة النفسية والعلاج النفسي، ص٤٤.
(٩٥) الشّبَق: شدة الغُلْمَة وطلب النكاح. والشجو: الهمّ والحزن. وشجاني: طرّبني.
(٩٦) كتاب الأغاني، ج١٩، ص٢٧٦، ٢٧٧. وقد وردت رواية البيتين كاملة دون حذف. والبيتان في الديوان، ص٩١، وهما من بحر البسيط.
(٩٧) يعدو: يحضر، يمشي.
(٩٨) الرواح: نقيض الصباح أي السير بالعشِيّ. ويغدو: يسير صباحا. وصِفْرا: خالي اليدين.
(٩٩) الزنديق: هو من لا يؤمن بالآخرة ووحدانية الخالق، فارسي معرّب.
(١٠٠) أبو الشمقمق: الديوان، ص٨٢، ٨٣. وآذن: أعْلَمَ، أمر، سمح.
(١٠١) كتاب الأغاني، ج٣، ص١٩٤، ١٩٥. والبيتان في الديوان، ص٩٥ من بحر الرجز.
(١٠٢) الصحة النفسية والعلاج النفسي، ص٤٢.
(١٠٣) معجم المصطلحات النفسية والتربوية، ص١٨٥.
(١٠٤) أصول علم النفس، ص٤٧٦.
(١٠٥) مبادئ علم النفس العام، ص١٥٦.
(١٠٦) جميل صَليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م، ج١، ص٢٣٧.
(١٠٧) ابن رشيق القيرواني [أبو علي الحسن الأزدي ت٤٥٦هـ]: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م، ج١، ص٦٨. والبيتان في الديوان، ص٨١، وهما من بحر الكامل.
(١٠٨) أبو الشمقمق: الديوان، ص٨١.
(١٠٩) الرشد: الهداية. والغيّ: الضّلال.
(١١٠) المصدر نفسه، ص٩٤.
(١١١) المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، ج١، ص٣٥٦.
(١١٢) الصحة النفسية والعلاج النفسي، ص٤٤.
(١١٣) الرفقة: القوم والجماعة ترافقهم.

(١١٤) حلقا: جمع حلقة؛ وهي كل شيء استدار كحلقة الحديد ونحوه، وكذلك هي في الناس. والقطار: أصله أن تشدّ الإبل على نسق؛ واحد خلف واحد. وصفقة: أي صفقة واحدة. والصفقة: البَيْعَـة، أراد دفعة واحدة.

(١١٥) ابن عرس: دويبة معروفة دون السّنّور، أشتر أصكّ له ناب، من أكلة اللحـوم. والنبـق: ثمـر السِّدْر.

(١١٦) حديد: حاد. والسلقة: الأنثى من الذئاب.

(١١٧) الفِلقة (بالكسر): الكسرة من الخبز.

(١١٨) تترس به: جعله كالترس. ونازو: فارسية أي القط. وصفقة: الضرب يسمع له صوت.

(١١٩) أبو الشمقمق: الديوان، ص٧٢، ٧٣. والغبش: شدة الظلمة. والبلقة: سواد وبياض.

(١٢٠) المصدر نفسه، ص٨٠. ومجدلا: صريعا على الأرض. والأبيض: السيف. وماضي الشـفرتين: قاطع من الحدّين. وصقيل: مصقول، لماع.

(١٢١) الهُزال: نقيض السَّمَن، أي الضعف الشديد.

(١٢٢) المُحال: المستحيل.

(١٢٣) المصدر نفسه، ص٧٧، ٧٨. وأفْلَسَ الرجل: إذا لم يبق له مال؛ يراد به أنه صار إلى حال يُقال فيها ليس معه فَلْسٌ. وانظر أيضا: ص٧٨، ٧٩.

(١٢٤) أبو الطيب المتنبي: الديوان بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان فـي شـرح الـديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبـي، مصـر، ١٣٥٥هـ، ١٩٣٦م، ج٤، ص١٨٦. والبيت من البحر البسيط.

(١٢٥) عبد الواحد علام: اتجاهات نقد الشعر في مصر [١٩٤٠ ــ ١٩٦٥]، مكتبة الشباب، القـاهرة، ط٢، ١٩٩٠م، ص٢٣.

(١٢٦) عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عنـد عبـد القـاهر، دار المـريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٠م، ص٩٢.

(١٢٧) البخلاء، ص٣٤٦.

(١٢٨) السَّلْح: الخروج.

(١٢٩) أبو الشمقمق: الديوان، ص٣٦.

(١٣٠) تاريخ بغداد أو مدينة السلام، ج١٣، ص١٤٨. والبيتان من مجزوء الرمـل، وقـد وردا فـي الديوان ص٩٢.

(١٣١) كتاب الأغاني، ج٣، ص١٩٥. والبيتان من مجزوء الرمل، وقـد وردا فـي الـديوان، ص٩٣. وانظر أيضا: ص٦٤، ٩٥.

(١٣٢) ابن الأثير [ضياء الدين بن الأثير ت ٥٨٧هـ]: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمـه وحققه وعلق عليه: أحمد الحوفي، بدوى طبانه، دار نهضة مصر، الفجالة، القـاهرة، ١٩٧٣م، ج٢، ص١٦٧، ١٦٨.

(١٣٣) العلوي اليمنى [يحيى بن حمزة ت ٧٤٩هـ]: كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغـة وعلـوم حقائق الأعجاز، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف بمصر، ١٣٣٢هـ، ١٩١٤م، ج٢، ص١٣٢.

(١٣٤) الثعالبي [أبو منصور عبد الملك النيسابوري ت ٤٢٩هـ]: فقه اللغة وسر العربيـة، دار ابـن خلدون، د.ت، ص٢٧٣.

(١٣٥) أبو الشمقمق: الديوان، ص٢٧.

(١٣٦) المصدر نفسه، ص٢٩. وانظر أيضا: ص٣٩.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(١٣٧) المصدر نفسه، ص٨٣.
(١٣٨) فَلْيَهْنَ: أي فليهنأ، فليكن فرحا مسرورا. وجذلته: فرحته.
(١٣٩ المصدر نفسه، ص٣٢. والبند: ربما يقصد الخرطوم. وانظر أيضا: ص٣٥، ٤٥.
(١٤٠) المصدر نفسه، ص٧٣. وانظر أيضا: ص٥٤.
(١٤١) أبو الشمقمق: الديوان، ص٦٥.
(١٤٢) المصدر نفسه، ص٦٨، ٦٩، ٩٤.
(١٤٣) المصدر نفسه، ص٣٢، ٧٨، ٩١، ٩٨، ٩٩.
(١٤٤) المصدر نفسه، ص٨٠.
(١٤٥) المصدر نفسه، ص٣٨.
(١٤٦) المصدر نفسه، ص٤٩.
(١٤٧) المصدر نفسه، ص٥١، ٥٢.
(١٤٨) ابن فارس [أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ت ٣٩٥هـ]: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، مطبعة المؤيد، ١٣٢٨هـ، ١٩١٠م، ص٢٠٨.
(١٤٩) الجرجاني [عبد القاهر ت ٤٧٤هـ]: كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٤م، ص١٠٦.
(١٥٠) سيبويه [عمرو بن عثمان ت ١٨٠هـ]: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٦م، ج١، ص٣٤.
(١٥١) أبو الشمقمق: الديوان، ص٦٣. والهوان: الحقارة والذلّ. والخُصَى: جمع خُصْيَة وهي البيضة (من أعضاء التناسل). وانظر أيضا: ص٢٧، ٩٩.
(١٥٢) المصدر نفسه، ص٦٠. وانظر أيضا: ص٩٠، ٩٦.
(١٥٣) المصدر نفسه، ص٦٢. وانظر أيضا: ص٥٨، ٩٦.
(١٥٤) المصدر نفسه، ص٣٠.
(١٥٥) المصدر نفسه، ص٤٢. والعلقم: شجر الحنظل، وكل مرّ علقم. والإفك: الكذب. والماذي: العسل الأبيض. وانظر أيضا: ص٤٣.
(١٥٦) المصدر نفسه، ص٣٠. وبذّ: سَبَقَ وغَلَب. والقِربة: من الأساقي، وقيل: الوَطْبُ من اللبن وقد تكون للماء، وقيل: هي المخروزة من جانب واحد، والجمع في أدنى العدد: قِرْبات، والكثير: قِرَبٌ. وانظر أيضا: ص٣٤، ٨٨.
(١٥٧) القِباب: مفردها القُبّة وهي نوع من البناء، وقيل: هي البناء من الأدم خاصة، والقبة من الخيام: بيت صغير مستدير.
(١٥٨) المصدر نفسه، ص٢٧. وانظر أيضا: ص٣٩، ٦٢.
(١٥٩) المصدر نفسه، ص٧٨. وانظر أيضا: ص٤٠.
(١٦٠) الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، ص١٧٧.
(١٦١) صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السور المكية"، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ج٢، ص٢٠.
(١٦٢) يورى لوتمان: تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م، ص٩٧.
(١٦٣) أبو الشمقمق: الديوان، ص٢٧، ٢٨. وانظر أيضا: ص٧٥، ٨٩.
(١٦٤) المصدر نفسه، ص٣٣.

(١٦٥) المصدر نفسه، ص٣٥. وزُبّ رَبَاح: نوع من التمر من تمور البصرة. وانظر أيضا: ص٤١، ٤٤، ٥٠، ٥٤، ٥٦، ٥٧، ٥٩، ٦٠، ٦٥، ٧٣، ٧٦، ٧٨، ٧٩، ٨٠، ٨٤، ٨٥، ٨٨، ٩٣.
(١٦٦) المصدر نفسه، ص٥٥.
(١٦٧) المصدر نفسه، ص٧٦. وانظر أيضا: ص٦٤، ٨٩.
(١٦٨) القَلَطِيّ: القصير جدا.
(١٦٩) المصدر نفسه، ص٩٩. وامرأة قحْبة: كثيرة السعال، وقيل للبغيّ: قحْبة. والسُّوس: داء، وقيل: الطبع والأخلاق.
(١٧٠) السيوطي [عبد الرحمن بن أبى بكر بن محمد، جلال الدين ت ٩١١هـ]: الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط٤، ١٩٨٥م، ج٣، ص١٧١، ١٧٢.
(١٧١) أبو الشمقمق: الديوان، ص٩١. وانظر أيضا: ص٣٢، ٩٨.
(١٧٢) المصدر نفسه، ص٣٠.
(١٧٣) كتاب دلائل الإعجاز، ص١٤٧.
(١٧٤) المرجع نفسه، ص١٤٩.
(١٧٥) رُعيْن: اسم قبيلة، واسم جبل باليمن فيه حصن.
(١٧٦) أبو الشمقمق: الديوان، ص٤١. ونمّيته: رفعته على وجه الإصلاح.
(١٧٧) المصدر نفسه، ص٦٠.
(١٧٨) المصدر نفسه، ص٥٧.
(١٧٩) كتاب دلائل الإعجاز، ص١٤٧.
(١٨٠) أبو الشمقمق: الديوان، ص٦١. وانظر أيضا: ص٨٠.
(١٨١) محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبه، ط١، ١٩٧٩م، ص ١٦.
(١٨٢) الخطيب القزويني [جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ت ٧٣٩هـ]: الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، تحقيق ودراسة: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، ص١٥٠.
(١٨٣) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٧م، ص٢٦١.
(١٨٤) عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية "علم المعاني"، قدم له وراجعه وأعدّ فهارسه: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، ط٢، ١٤١١هـ، ١٩٩١م، ص٤٨، ٤٩.
(١٨٥) أبو الشمقمق: الديوان، ص٦٢.
(١٨٦) المصدر نفسه، ص٦٣. والشَّأزُ: الموضع الغليظ الكثير الحجارة.
(١٨٧) المصدر نفسه، ص٣٩. وانظر أيضا: ص٢٩، ٤١.
(١٨٨) المصدر نفسه، ص٥٦. والدنس: الوسخ. والعِير: الإبل.
(١٨٩) كتاب دلائل الإعجاز، ص٣٣٢.
(١٩٠) أبو الشمقمق: الديوان، ص٦٤. والشابكة: أي شيء مضموم بعضه إلى بعض. والأطمار: جمع الطِّمْر: الثوب الخلَق أي الكساء البالي. والدّيس: هو المعروف في مصر بالسمار. وانظر أيضا: ص٥٠، ٥٣، ٦١، ٩١.
(١٩١) المصدر نفسه، ص٥٦. والمبرور: المقبول الذي لم يخالطه شيء من المآثم.
(١٩٢) كتاب دلائل الإعجاز، ص٣٢٨.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(١٩٣) الترز: الموت، وقيل: الجوع.
(١٩٤) أبو الشمقمق: الديوان، ص٥٩. والقلز: ضرب من الشرب. والقلز: النشاط والوثوب.
(١٩٥) المصدر نفسه، ص٤٤.
(١٩٦) المصدر نفسه، ص٦٧.
(١٩٧) انظر: عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبى تمّام، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٦م، ص٣٣. وعلي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٣م، ص٢٥. وعز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية"، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، مزيدة ومنقحة، ١٩٧٨م، ص١٤٣.
(١٩٨) عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د.ت، ص٤٣.
(١٩٩) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١م، ص٤٣٥.
(٢٠٠) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ت، ص٨.
(٢٠١) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، ص٣٠٩.
(٢٠٢) مراد عبد الرحمن مبروك: النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط٤، ١٤٣٤هـ، ٢٠١٢م، العدد١٦٢، ج١، ص١٠١.
(٢٠٣) أبو الشمقمق: الديوان، ص٥٤، ٥٥. وانظر أيضا: ص٥٢، ٦٤، ٧٧، ٧٨، ٧٩، ٨٠.
(٢٠٤) وَمِقَ: أحبّ.
(٢٠٥) المصدر نفسه، ص٤٠. وانظر أيضا: ص٣٣، ٤٧، ٦١، ٧٣، ٩٠.
(٢٠٦) النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص١٠١.
(٢٠٧) أبو الشمقمق: الديوان، ص٣٧. وانظر أيضا: ص٧٣، ٧٥.
(٢٠٨) الزّفن: الرقص. والدّفاف: جمع دفّ.
(٢٠٩) المصدر نفسه، ص٦٨، ٦٩.
(٢١٠) النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص١٠١.
(٢١١) أبو الشمقمق: الديوان، ص٦٢. وانظر أيضا: ص٧١.
(٢١٢) المصدر نفسه، ص٦٤.
(٢١٣) النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص١٠١.
(٢١٤) أبو الشمقمق: الديوان، ص٤٢. وانظر أيضا: ص٣٣، ٩١.
(٢١٥) المصدر نفسه، ص٥٣.
(٢١٦) النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص١٠١.
(٢١٧) أبو الشمقمق: الديوان، ص٤٤. وانظر أيضا: ص٦٩.
(٢١٨) المصدر نفسه، ص٤٩، ٥٠.
(٢١٩) النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص١٠١.
(٢٢٠) أبو الشمقمق: الديوان، ص٥٨. وانظر أيضا: ص٤٧، ٩٦.
(٢٢١) الشاهق: الجبل المرتفع. والجمز: العدْو السريع.

(٢٢٢) المصدر نفسه، ص٦٠. وفات: سبق. وأطاقوا: قدروا.
(٢٢٣) زيد بن محمد بن غانم الجهنيي: الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، المملكة العربية السعودية، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، رقم الإصدار[٧٥]، ط١، ١٤٢٥هـ، ج١، ص٦٦، ٦٧.
(٢٢٤) انظر: أبا هلال العسكري [ت ٣٩٥هـ]: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، ١٩٧١م، ص٢٤٥. والعمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص٢٨٦. وعلي الجندي: فن التشبيه، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٣٨٦هـ، ١٩٦٦م، ج١، ص٤٨.
(٢٢٥) قدامة بن جعفر [ت ٣٣٧هـ]: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٩م، ص١٠٩.
(٢٢٦) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٢٤٨.
(٢٢٧) أبو الشمقمق: الديوان، ص٥٠، ٦٣، ٦٥، ٦٦، ٧٠، ٩٦.
(٢٢٨) المصدر نفسه، ص٣٨، ٥٦، ٦١، ٦٦، ٩٩.
(٢٢٩) المصدر نفسه، ص٨٤، ٧٦.
(٢٣٠) المصدر نفسه، ص٤٣.
(٢٣١) المصدر نفسه، ص٧٤. وسَمُجَ الشيء: قَبُحَ، ولبن الدّسم الخبيث الطعم. ومرقة: جمعها مَـرَقٌ؛ وهو الذي يُؤتدم به.
(٢٣٢) المصدر نفسه، ص٤٥.
(٢٣٣) المصدر نفسه، ص٦١.
(٢٣٤) المصدر نفسه، ص٤٨.
(٢٣٥) المصدر نفسه، ص٣٥.
(٢٣٦) المصدر نفسه، ص٣٥.
(٢٣٧) المصدر نفسه، ص٩٩.
(٢٣٨) ابن المعتز [عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل، أبو العباس ت ٢٩٦هـ]: كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص٢.
(٢٣٩) كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص٢٧٤.
(٢٤٠) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، ص٣١.
(٢٤١) أبو الشمقمق: الديوان، ص٦٠.
(٢٤٢) أبو الشمقمق: الديوان، ص٥٤.
(٢٤٣) المصدر نفسه، ص٨٠.
(٢٤٤) المصدر نفسه، ص٣٦.
(٢٤٥) الثعالبي [أبو منصور عبد الملك النيسابوري ت ٤٢٩هـ]: الكناية والتعريض، دراسة وشرح وتحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م، ص٢١.
(٢٤٦) السكاكي [أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر ت ٦٢٦هـ]: مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص٦٣٧.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(٢٤٧) أبو الشمقمق: الديوان، ص٨٨. والمخفّ: القليل المال، والخفيف الحال. ويأجوج: ابن يافث بن نوح عليه السلام. والردم: السدّ. وانظر أيضا: ص٢٧، ٢٨، ٤٥.
(٢٤٨) المصدر نفسه، ص٥٤.
(٢٤٩) الصورة الأدبية، ص٢٤٦.
(٢٥٠) أبو الشمقمق: الديوان، ص٨٤ وما بعدها.
(٢٥١) سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م، ص١٠٩.
(٢٥٢) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م، ص١٠٥.
(٢٥٣) عبد العزيز شرف، ومحمد عبد المنعم خفاجي: النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م، ص١٩.
(٢٥٤) عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٥م، ص٥٠.
(٢٥٥) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص١٣٤.
(٢٥٦) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م، ص١٠١.
(٢٥٧) المرجع نفسه، ص٩٦.
(٢٥٨) عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م،ج١، ص٩٧.
(٢٥٩) موسيقى الشعر، ص٩٧.
(٢٦٠) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص١١٠.
(٢٦١) محمود مصطفى: أهدى سبيل في علمي الخليل، تقديم: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة محمد على صبيح وأولاده بالأزهر، مصر، ط٣، ١٣٧٤هـ، ١٩٥٥م، ص١١٠.
(٢٦٢) انظر: موسيقى الشعر، ص١٠٩.
(٢٦٣) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص١٣٤.
(٢٦٤) موسيقى الشعر، ص٥٧.
(٢٦٥) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م، ص١١.
(٢٦٦) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج١، ص٢٣٨.
(٢٦٧) الجراب: وعاء من إهاب الشّاء، وقيل: هو المزود. والفخارة: الجرّة.
(٢٦٨) أبو الشمقمق: الديوان، ص٥٣ وما بعدها. وانظر أيضا: ص٦١ وما بعدها، ٨٤ وما بعدها.
(٢٦٩) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج١، ص١٥١.
(٢٧٠) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص٥.
(٢٧١) عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٨٩م، ص٧١.
(٢٧٢) محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م.، ص١٣١.

(٢٧٣) الأخفش [أبو الحسن سعيد بن مسعده ت ٢١٥هـ]: كتاب القوافي، عنى بتحقيقه: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٩٠هـ، ١٩٧٠م، ص١٠.
(٢٧٤) موسيقى الشعر، ص٢٤٦.
(٢٧٥) شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٨م، ص١١٤.
(٢٧٦) محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م، ص١٨٢.
(٢٧٧) أبو الشمقمق: الديوان، ص٢٩.
(٢٧٨) موسيقى الشعر، ص٢٥٨.
(٢٧٩) أبو الشمقمق: الديوان، ص٣٩.
(٢٨٠) المصدر نفسه، ص٣٠.
(٢٨١) الإيقاع في الشعر العربي، ص٧٩، ٨٠.
(٢٨٢) مفتاح العلوم، ص٦٦٠.
(٢٨٣) أبو الشمقمق: الديوان، ص٤٦. وانظر أيضا: ص٥٧، ٩٤.
(٢٨٤) ابن أبى الإصبع المصري [ت ٦٥٤هـ]: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثاني، يشرف على إصدارها: محمد توفيق عويضة، د.ت، ص١١٤.
(٢٨٥) أبو الشمقمق: الديوان، ص٣٩. وانظر أيضا: ص٨٥.
(٢٨٦) نقد الشعر، ص١٤٣.
(٢٨٧) أبو الشمقمق: الديوان، ص٣٣.
(٢٨٨) مفتاح العلوم، ص٦٦٠.
(٢٨٩) أبو الشمقمق: الديوان، ص٦٧. وانظر أيضا: ص٦٣.
(٢٩٠) مفتاح العلوم، ص٦٦٢.
(٢٩١) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٣٩٠.
(٢٩٢) أبو الشمقمق: الديوان، ص٤٥.
(٢٩٣) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج٢، ص٥٠. وانظر أيضا: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص١٢٧ وما بعدها.
(٢٩٤) نقد الشعر، ص١٣٧.
(٢٩٥) أبو الشمقمق: الديوان، ص٥٣.
(٢٩٦) البلاغة العالية "علم المعاني"، ص١٢٨، ١٢٩. وانظر أيضا: ابن الناظم [بدر الدين بن مالك ت ٦٨٦هـ]: المصباح في المعاني والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع فهارسه: حسنى عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م، ص٢١٧ وما بعدها.
(٢٩٧) أبو الشمقمق: الديوان، ص٥٦. وانظر أيضا: ص٣٥.
(٢٩٨) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٤٣١.
(٢٩٩) كتاب البديع، ص٢٥.
(٣٠٠) علي الجندي: فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٤م، ص٣.
(٣٠١) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٤٣١.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(٣٠٢) المرجع نفسه، ص٤٣١.
(٣٠٣) أبو الشمقمق: الديوان، ص٣٩. وانظر أيضا: ص٣٥.
(٣٠٤) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٤٣٤.
(٣٠٥) أبو الشمقمق: الديوان، ص٩٦.
(٣٠٦) فن الجناس، ص١٣٦.
(٣٠٧) أبو الشمقمق: الديوان، ص٤٨. وانظر أيضا: ص٥٣.
(٣٠٨) فن الجناس، ص١٤٠. وانظر أيضا: المصباح في المعاني والبيان والبديع، ص١٨٨.
(٣٠٩) أبو الشمقمق: الديوان، ص٦١.
(٣١٠) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٤٣٨، ٤٣٩.
(٣١١) كتاب البديع، ص٤٧.
(٣١٢) المرجع نفسه، ص٤٨.
(٣١٣) أبو الشمقمق: الديوان، ص٧٧. وانظر أيضا: ص٦٥، ٨٠، ٩٦.
(٣١٤) المصدر نفسه، ص٥٩. وانظر أيضا: ص٥٨.
(٣١٥) المصدر نفسه، ص٦٠. وانظر أيضا: ص٧٢، ٧٧، ٧٨، ٧٩.
(٣١٦) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٤٤٢.
(٣١٧) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، ص٣٣٢.
(٣١٨) أبو الشمقمق: الديوان، ص٨٩. وانظر أيضا: ص٢٨، ٣١، ٤٢، ٤٤.
(٣١٩) تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، ص٣١٦. وانظر أيضا: علي الجندي: البلاغة الغنية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٦م، ص١٢٠ وما بعدها.
(٣٢٠) أبو الشمقمق: الديوان، ص٩٧. والموهبة: الهِبة وجمعها مواهب، العطايا. وجدا: خيره عام على الناس واسع. وخضل: رطب. وانظر أيضا: ص٧١.
(٣٢١) الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، ص٤٤٦.
(٣٢٢) الخطر: ارتفاع القدْر والمال والشرف والمنزلة.
(٣٢٣) أبو الشمقمق: الديوان، ص٥٧. وانظر أيضا: ص٥١.

المصادر والمراجع

أولا: مصدر الدراسة:

ــ أبو الشمقمق: الديوان، جمعه وحققه وشرحه: واضح محمد الصمد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤١٥هـ، ١٩٩٥م.

ثانيا: مراجع الدراسة:

(١) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مطبعة لجنة البيان العربي، ط٢، ١٩٥٢م.

(٢)ابن الأثير [ضياء الدين بن الأثير ت ٥٨٧هـ]: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وحققه وعلق عليه: أحمد الحوفي، بدوى طبانه، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، ١٩٧٣م.

(٣) أحمد عزت راجح: أصول علم النفس، دار الكاتب العربي، القاهرة، ط٧، مزيدة منقحة، ١٩٦٨م.

(٤) أحمد كشك: القافية تاج الإيقاع الشعري، دار غريب للطباعة، القاهرة، ٢٠٠٣م.

(٥) الأخفش [أبو الحسن سعيد بن مسعده ت ٢١٥هـ]: كتاب القوافي، عنى بتحقيقه: عزة حسن، وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي، مطبوعات مديرية إحياء التراث القديم، دمشق، ١٣٩٠هـ، ١٩٧٠م.

(٦) ابن أبى الإصبع المصري [ت ٦٥٤هـ]: تحرير التحبير في صناعة الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن، تقديم وتحقيق: حفني محمد شرف، الجمهورية العربية المتحدة، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، لجنة إحياء التراث الإسلامي، الكتاب الثاني، يشرف على إصدارها: محمد توفيق عويضة، د.ت.

(٧) الأصفهاني [أبو الفرج، علي بن الحسين المرواني الأموي ت ٣٥٦هـ]: كتاب الأغاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط١، ١٣٤٧هـ، ١٩٢٩م.

(٨) الثعالبي [أبو منصور عبد الملك النيسابوري ت ٤٢٩هـ]: فقه اللغة وسر العربية، دار ابن خلدون، د.ت.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(٩) الثعالبي [أبو منصور عبد الملك النيسابورى ت ٤٢٩هـ]: الكناية والتعريض، دراسة وشرح وتحقيق: عائشة حسين فريد، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧م.

(١٠) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

(١١) الجاحظ [أبو عثمان عمرو بن بحر ت٢٥٥هـ]: البخلاء، حقق نصه وعلق عليه طه الحاجري، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٩٠م.

(١٢) الجرجاني [عبد القاهر ت ٤٧٤هـ]: كتاب دلائل الإعجاز، قرأه وعلق عليه: أبو فهر، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٥، ١٤٢٤هـ، ٢٠٠٤م.

(١٣) جميل صَليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، ١٩٨٢م.

(١٤) حامد عبد السلام زهران: الصحة النفسية والعلاج النفسي، عالم الكتب، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، ١٤٢٦هـ، ٢٠٠٥م.

(١٥) حامد عبد القادر: دراسات في علم النفس الأدبي، لجنة البيان العربي، المطبعة النموذجية، القاهرة، ١٣٦٧هـ، ١٩٤٩م.

(١٦) الخطيب البغدادي [الإمام الحافظ أبو بكر أحمد بن علي ت٤٦٣هـ]: تاريخ بغداد أو مدينة السلام، دراسة وتحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٤م.

(١٧) الخطيب القزويني [جلال الدين محمد بن عبد الرحمن ت ٧٣٩هـ]: الإيضاح في علوم البلاغة "المعاني والبيان والبديع"، تحقيق ودراسة: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م.

(١٨) ابن خلكان [أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر ت٦٨١هـ]: وَفَيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، حققه: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٣٩٧هـ، ١٩٧٧م.

(١٩) ابن رشيق القيرواني [أبو علي الحسن الأزدي ت٤٥٦هـ]: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حققه وفصله وعلق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٤٠١هـ، ١٩٨١م.

(٢٠) الزِّرِكْلِي [خير الدين ت١٣٩٦هـ]: الأعلام، قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١٥، ٢٠٠٢م.

(٢١) زيد بن محمد بن غانم الجهنيى: الصورة الفنية في المفضليات، أنماطها وموضوعاتها ومصادرها وسماتها الفنية، المملكة العربية السعودية، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، رقم الإصدار[٧٥]، ط١، ١٤٢٥هـ.

(٢٢) سامي الدروبي: علم النفس والأدب، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨١م.

(٢٣) السكاكي [أبو يعقوب يوسف بن أبى بكر ت ٦٢٦هـ]: مفتاح العلوم، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة دار الرسالة، بغداد، ط١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.

(٢٤) سيبويه [عمرو بن عثمان ت ١٨٠هـ]: الكتاب، تحقيق: عبد السلام هارون، دار القلم، القاهرة، ١٩٦٦م.

(٢٥) السيد أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة المعاني والبيان والبديع، ضبط وتدقيق وتوثيق: يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

(٢٦) سيد البحراوي: العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.

(٢٧) السيوطي [عبد الرحمن بن أبى بكر بن محمد، جلال الدين ت ٩١١هـ]: الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، ط٤، ١٩٨٥م.

(٢٨) شكري محمد عياد: موسيقى الشعر العربي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٨م.

(٢٩) صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق "دراسة تطبيقية على السور المكية"، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

(٣٠) ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الساتر، مراجعة: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(٣١) أبو الطيب المتنبي: الديوان بشرح أبي البقاء العكبري المسمى بالتبيان في شرح الديوان، ضبطه وصححه ووضع فهارسه: مصطفى السقا وآخرون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، مصر، ١٣٥٥هـ، ١٩٣٦م.

(٣٢) عبد الرحمن الوجي: الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد، دمشق، ط١، ١٩٨٩م.

(٣٣) عبد الستار إبراهيم: أسس علم النفس، دار المريخ، الرياض، ١٤٠١٧هـ، ١٩٨٧م.

(٣٤) عبد العزيز شرف، ومحمد عبد المنعم خفاجي: النغم الشعري عند العرب، دار المريخ، الرياض، ١٤٠٧هـ، ١٩٨٧م.

(٣٥) عبد الفتاح صالح: عضوية الموسيقى في النص الشعري الحديث، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٨٥م.

(٣٦) عبد الفتاح لاشين: التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، ١٩٨٠م.

(٣٧) عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في شعر أبى تمّام، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٧٦م.

(٣٨) عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨١م.

(٣٩) عبد الله التطاوي: الصورة الفنية في شعر مسلم بن الوليد، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د.ت.

(٤٠) عبد الله الطيب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط٣، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.

(٤١) عبد المتعال الصعيدي: البلاغة العالية "علم المعاني"، قدم له وراجعه وأعدّ فهارسه: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، ط٢، ١٤١١هـ، ١٩٩١م.

(٤٢) عبد الواحد علام: اتجاهات نقد الشعر في مصر [١٩٤٠ ــ ١٩٦٥]، مكتبة الشباب، القاهرة، ط٢، ١٩٩٠م.

(٤٣) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر "قضاياه وظواهره الفنية"، دار الفكر العربي، القاهرة، ط٣، مزيدة ومنقحة، ١٩٧٨م.

(٤٤) العلوي اليمنى [يحيى بن حمزة ت ٧٤٩هـ]: كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الأعجاز، دار الكتب الخديوية، مطبعة المقتطف بمصر، ١٣٣٢هـ، ١٩١٤م.

(٤٥) علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٨٣م.

(٤٦) علي الجندي: البلاغة الغنية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٦٦م.

(٤٧) علي الجندي: فن التشبيه، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٣٨٦هـ، ١٩٦٦م.

(٤٨) علي الجندي: فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٤م.

(٤٩) ابن فارس [أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا ت ٣٩٥هـ]: الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، المكتبة السلفية، القاهرة، مطبعة المؤيد، ١٣٢٨هـ، ١٩١٠م.

(٥٠) قدامة بن جعفر [ت ٣٣٧هـ]: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٧٩م.

(٥١) الكتبي [محمد بن شاكر بن أحمد بن عبد الرحمن ت٧٦٤هـ]: فوات الوفيات والذيل عليها، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤م.

(٥٢) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٠م.

(٥٣) محمد حماسة عبد اللطيف: البناء العروضي للقصيدة العربية، دار الشروق، القاهرة، ط١، ١٤٢٠هـ، ١٩٩٩م.

(٥٤) محمد حماسة عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١، ١٤١٠هـ، ١٩٩٠م.

(٥٥) محمد عبد المطلب: البلاغة العربية قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط١، ١٩٩٧م.

(٥٦) محمد محمد أبو موسى: دلالات التراكيب دراسة بلاغية، مكتبة وهبه، ط١، ١٩٧٩م.

(٥٧) محمد مصطفى زيدان: معجم المصطلحات النفسية والتربوية، دار الشروق، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٣٩٩هـ، ١٩٧٩م.

الترقيم الدولي ISSN 2356-9050
الترقيم الدولي الإلكتروني ISSN 2636 - 316X

(٥٨) محمود مصطفى: أهدى سبيل في علمي الخليل، تقديم: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة محمد على صبيح وأولاده بالأزهر، مصر، ط٣، ١٣٧٤هـ، ١٩٥٥م.
(٥٩) مراد عبد الرحمن مبروك: النظرية النقدية من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، النادي الأدبي الثقافي بجدة، المملكة العربية السعودية، ط٤، ١٤٣٤هـ، ٢٠١٢م.
(٦٠) المَرْزُباني [أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى ت٣٨٤هـ]: معجم الشعراء، تحقيق: فاروق اسليم، دار صادر، بيروت، ط١، ١٤٢٥هـ، ٢٠٠٥م.
(٦١) مصطفى حجازي: الإنسان المهدور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ٢٠٠٥م.
(٦٢) مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٩، ٢٠٠٥م.
(٦٣) مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ت.
(٦٤) ابن المعتز [أبو العباس، عبد الله بن المعتز ت٢٩٦هـ]: طبقات الشعراء، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٧٦م.
(٦٥) ابن المعتز [عبد الله بن محمد المعتز بالله بن المتوكل، أبو العباس ت ٢٩٦هـ]: كتاب البديع، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس: إغناطيوس كراتشقوفسكى، دار المسيرة، بيروت، ط٣، ١٤٠٢هـ، ١٩٨٢م.
(٦٦) ابن الناظم [بدر الدين بن مالك ت ٦٨٦هـ]: المصباح في المعاني والبيان والبديع، حققه وشرحه ووضع فهارسه: حسنى عبد الجليل يوسف، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٤٠٩هـ، ١٩٨٩م.
(٦٧) أبو هلال العسكري [ت ٣٩٥هـ]: كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، تحقيق: على محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة عيسى البابي الحلبي، مصر، ١٩٧١م.
(٦٨) يورى لوتمان: تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة وتقديم وتعليق: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.
(٦٩) يوسف مراد: مبادئ علم النفس العام، منشورات جماعة علم النفس التكاملي، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٤٨م.

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١.	ملخص البحث	١١٨٥٧
٢.	Abstract	١١٨٥٨
٣.	توطئة	١١٨٥٩
٤.	ـ التمهيد: الشاعر والنشأة ... وإرهاصات الدفاع النفسي.	١١٨٦٠
٥.	ـ المبحث الأول: أبو الشمقمق ... الشخصية والحيل الدفاعية.	١١٨٦٢
٦.	ـ المبحث الثاني: آليات الدفاع النفسي في شعر أبي الشمقمق.	١١٨٦٦
٧.	ـ المبحث الثالث: التشكيل الجمالي في شعر أبي الشمقمق.	١١٨٨٥
٨.	ـ الخاتمة: وتتضمن أهم النتائج.	١١٩٥٤
٩.	هوامش البحث	١١٩٥٥
١٠.	المصادر والمراجع	١١٩٦٧
١١.	فهرس الموضوعات	١١٩٧٣

تم بحمد الله