الآخر في شعر فتيان الشاغوري

Mohsin Ibrahim MUKHLIF

2022

رسالة ماجستير

قسم العلوم الإسلامية الأساسية

المشرف

Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK

الآخر في شعر فتيان الشاغوري

Mohsin Ibrahim MUKHLIF

بحث أُعدّ لنيل درجة الماجستير في قسم العلوم الإسلامية الأساسية
بمعهد الدراسات العليا بجامعة كارابوك في تركيا

المشرف
Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK

كارابوك
تموز/٢٠٢٢

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات ١

TEZ ONAY SAYFASI ٤

صفحة الحكم على الرسالة ٥

DOĞRULUK BEYANI ٦

مقدمة ٨

الاهداء ٩

الشكر والتقدير ١٠

الملخص ١١

ÖZET ١٢

ABST RACT ١٣

ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ ١٤

بيانات الرسالة للأرشفة ١٥

الاختصارات ١٧

موضوع البحث ١٨

أهمية البحث: ١٨

أسباب اختيار البحث: ١٨

مشكلة البحث: ٢٠

منهج البحث: ٢٠

خطة البحث: ٢١

التمهيد ٢٢
الحالة السياسية..... ٢٣
الحياة العلمية والأدبية ٢٥
الفصل الأول: فتيان الشاغوري حياته وآثاره: ٢٩
المبحث الأول: حياته ٢٩
المطلب الأول حياته العلمية والأدبية:..... ٢٩
المطلب الثاني: آثاره:..... ٣٧
المطلب الثالث وفاته:..... ٣٨
الفصل الثاني: الآخر في شعر فتيان الشاغوري ٤٠
المبحث الأول: الآخر لغة واصطلاحاً..... ٤٠
المطلب الأول : الآخر لغة ٤٠
المطلب الثاني: مفهوم (الآخر) اصطلاحاً (في تاريخ الفكر الفلسفي والأدبي) ٤١
المبحث الثاني: التوافق مع الآخر ٤٦
المطلب الأول: التوافق:. ٤٦
المطلب الثاني: التوافق مع الآخر..... ٤٩
١- في مدح الرسول – صلى الله عليه وسلم- ٤٩
٢- في مدح القادة والملوك:..... ٥٤
١- ذوبان الأنا أمام الآخر / الأنثى:..... ٧٦
٢- التصوير الفني الجمالي للآخر: ٨١
١- فقدان الذات الآخر..... ٩٣
المبحث الثالث: التباين مع الآخر: ١٠٧
المطلب الأول: الآخر / العدو: ١٠٩
المطلب الثاني: الآخر/ الهجاء..... ١٢٧

المطلب الثالث: الآخر/الحساد والوشاة: ١٤٣
نتائج الفصل الثاني:..... ١٦١
خاتمة البحث ونتائجه:..... ١٦٥
المصادر والمراجع..... ١٦٨
الرسائل والأطاريح: ١٨٢
السيرة الذاتية ١٨٤

TEZ ONAY SAYFASI

Mohsin Ibrahim MUKHLIF tarafından hazırlanan "FÜTYÂN EŞ-ŞÂĞÛRÎ'NİN ŞİİRLERİNDE ÖTEKİ" başlıklı bu tezin Temel İslam Bilimleri olarak uygun olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK .....

Tez Danışmanı, Temel İslam Bilimleri

Bu çalışma, jürimiz tarafından Oy Birliği ile Temel İslam Bilimleri alanında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir. 22.07.2022

Ünvanı, Adı SOYADI (Kurumu) İmzası

Başkan : Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK (KBÜ) .....

Üye : Dr. Öğr. Üyesi. Mohammad Nader ALI (KBÜ) .....

Üye : Dr.Öğr.Üyesi: Rıfat AKBAŞ (YYÜ) .....

KBÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulu, bu tez ile, Yüksek Lisans derecesini onamıştır.

Prof. Dr. Hasan SOLMAZ .....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

صفحة الحكم على الرسالة

أصادق على هذه الأطروحة التي أعدت من قبل الطالب: محسن ابراهيم مخلف " الآخر في شعر فتيان الشاغوري " في برنامج العلوم الإسلامية الأساسية هي مناسبة كرسالة ماجستير.

Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK .....

مشرف الرسالة، العلوم الإسلامية الأساسية

قبول

تم الحكم على رسالة الماجستير هذه بالقبول من قبل لجنة المناقشة بالإجماع بتاريخ ٢٠٢٢/٠٧/٢٢

أعضاء لجنة المناقشة	**التوقيع**
رئيس اللجنة Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK (KBÜ)	.....
عضوا Dr. Öğr. Üyesi. Mohammad Nader ALI (KBÜ)	.....
عضوا Dr. Öğr. Üyesi Rıfat AKBAŞ (YYÜ)	.....……

تم منح الطالب بهذه الأطروحة درجة الماجستير في قسم العلوم الإسلامية الأساسية من قبل مجلس إدارة معهد الدراسات العليا في جامعة كرابوك.

Prof. Dr. Hasan SOLMAZ .....

مدير معهد الدراسات العليا

DOĞRULUK BEYANI

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum bu çalışmayı bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı herhangi bir yola tevessül etmeden yazdığımı, araştırmamı yaparken hangi tür alıntıların intihal kusuru sayılacağını bildiğimi, intihal kusuru sayılabilecek herhangi bir bölüme araştırmamda yer vermediğimi, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserlere metin içerisinde uygun şekilde atıf yapıldığını beyan ederim.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak ahlaki ve hukuki tüm sonuçlara katlanmayı kabul ederim.

Adı Soyadı: Mohsın Ibrahım MUKHLIF

İmza :

تعهد المصداقية

أقر بأنني التزمت بقوانين جامعة كارابوك، وأنظمتها، وتعليماتها، وقراراتها السارية المفعول المتعلقة بإعداد أبحاث الماجستير والدكتوراه أثناء كتابتي هذه الأطروحة التي بعنوان:

الآخر في شعر فتيان الشاغوري

وذلك بما ينسجم مع الأمانة العلمية المتعارف عليها في كتابة الأبحاث العلمية، كما أنني أعلن بأن أطروحتي هذه غير منقولة، أو مستلة من أطروحات، أو كتب أو أبحاث أو أية منشورات علمية تم نشرها أو تخزينها في أية وسيلة إعلامية باستثناء ما تمت الاشارة اليه حيثما ورد.

اسم الطالب: محسن ابراهيم مخلف

التوقيع: .....

مقدمة

الحمد لله حمداً كثيرا يليق بجزيل نعمه ورحمته، والصلاة والسلام على صفيه وخليله خاتم الأنبياء والمرسلين المصطفى محمد صلى الله عليه وسلم، وعلى آله وصحبه أجمعين أما بعد:

تعدُّ ثنائية الأنا والآخر إحدى أهم الموضوعات التي فرضت نفسها على الساحة الثقافية، فاستحوذت على اهتمام الفلاسفة وعلماء النفس والاجتماع والأدباء خاصة، والحديث عن الجدل القائم بين الأنا والآخر وصراعهما حديث عن صراع قديم قدم الوجود البشري، لكونه ظاهرة أقرب من نفس الإنسان وحياته بمختلف أشكالها وشتى نواحيها.

إذ بدأ سؤال الهوية يؤرِّق الإنسان العربي نتيجة احتكاكه بالآخر، الذي سبقه حضارياً، وبدأ يهدِّد وجوده حين زحف إلى الشرق مستعمراً؛ إذ إنَّ المرء لا يدرك أهمية هويته إلَّا في لحظةٍ مأزومةٍ يواجه فيها المختلف، عندئذ يرتدُّ إلى مكوناته الأصلية، التي تمنحه إحساسه بوجوده، أي بتميزه واختلافه عن الآخر، فيحسّ بضرورة الحفاظ على هذه المكونات مهما كانت التحديات، إذ كلَّما احتدَّت المواجهة مع الغير زاد المرء تمسُّكاً بمكونات هويته وخصوصيته، حتى تكاد أن تصبح أناه وهذه المكونات شيئاً واحداً.

الاهداء

إلى أبي قدوتي، ومثلي الأعلى في الحياة، وإلى أمي نبع المحبة والإيثار والكرم، وإلى زوجتي أقرب الناس إلى نفسي، وإلى إخوتي وأخواتي مثال العطاء والتضحية، وإلى أبنائي روحي وقُرَّة عيني ونبض فؤادي، وإلى جميع من تلقَّيتُ منهم النصح والدعم أهديكم خلاصة جُهدي العلمي.

الشكر والتقدير

أتقدم بالشكر والتقدير لأستاذي الأستاذ الدكتور (عبد الجبار كاواك) المشرف على إنجاز هذه الرسالة، والذي منحني الكثير من وقته وصبره ونصائحه وتوجيهاته العلمية في جميع مراحلها وأحاطني بملاحظاته القيمة والتي ما وصلت إلى ما وصلت إليه إلا بتوجيهاته.

ويسعدني أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أساتذتي الموقرين في لجنة المناقشة لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الرسالة وإثرائها.

كما أتقدّم بالشّكر والامتنان لأساتذتي في كارابوك على ما قدموه خلال مسيرتنا، جزاكم الله عنا كل خير.

الملخص

أخذ موضوع الأنا والآخر مكانةً بارزةً في التفكير النقدي الفلسفي القديم، وفي معظم العلوم الإنسانية، باعتبار أنَّ الكشف عن الأنا لا يأتي إلَّا من خلال الآخر الموجود معها بشكل مستمر، ومن هنا تنبثق العلاقة القائمة بين الأنا والآخر هذه العلاقة التي تشكِّل الوجود الإنساني، فالوعي بالآخر متجذِّر، ضارب في العمق، والآخر يتجلَّى فينا ويكشف عن جوانبه الغائبة من خلال الأنا وعلاقتها بالعالم الخارجي، ومن هنا فإنَّ ثنائية الأنا والآخر من أهمِّ التحولات الشعوريَّة والفكريَّة في القصيدة، فلا وجود للأنا دون الآخر، وكلاهما يشاركان في بنائية النص.

وانطلاقاً من هذا تناولنا شعر الشاغوري بالدرس والتحليل، هادفين من خلال ذلك الكشف عن أهمِّ صور الآخر التي جسَّدها الشاعر في شعره، انطلاقاً من عدة دوافع وأسباب أهمها: الوضع السياسي الحربي الذي واكبه الشاعر ما جعل من موضوع الآخر بحثاً يستحقُّ الدراسة، مع محاولة البحث عن الجديد والمميَّز في شعر الشاغوري انطلاقاً من هذه النقطة، ومن جهة أخرى الكشف عن تعدُّد صورة الآخر وعلاقتها بالأنا من خلال محوري التوافق والتباين، ثم الكشف عن محاولات الأنا لإثبات وجودها أمام الآخر، ليهتمَّ محور التوافق بثلاث صور للآخر تمحورت حول الممدوح والمرأة والمرثي، أمَّا محور التباين فقد قام معظمه على العنصر الدخيل الذي يعتبر العنصر الأهم في إقامة الصراع بين الأنا والآخر.

فيحاول هذا البحث في صفحاته هذه دراسة صورة الآخر في شعر الشاغوري، بوصفه شعراً قائماً ضمن صراعات سياسية وعسكرية بعثت نهضةً ثقافيةً علميةً، فأعلَتْ من مكانته وعمَّقت من دلالاته، مستندين في دراسة ذلك إلى المنهج الوصفي التحليلي بشكل خاص للوصول إلى مزايا صورة الآخر في شعر الشاغوري التي رُسِمَت بلغة رمزية إيحائية قوامها البيان والبديع.

الكلمات المفتاحية: الصراع، الآخر، الشعر، الشاغور.

ÖZET

Ben(ego) ve öteki konusu, antik felsefi eleştirel düşüncede ve beşeri bilimlerin çoğunda önemli bir yer almıştır. Ben'in sadece onunla sürekli birlikte olan öteki aracılığıyla açığa çıktığını düşünürsek, buradan ben ile öteki arasındaki ilişki ortaya çıkar. Bu aslında insan varlığını oluşturan ilişkidir. Ötekinin bilinçliliği köklenir, "öteki" bizde kendini ben ve onun dış dünyayla ilişkisi aracılığıyla gösterir ve eksik yönlerini ortaya çıkarır. Dolayısıyla ben ve ötekinin ikiliği şiirdeki en önemli duygusal ve entelektüel dönüşümlerden biridir. Öteki olmadan ben olmaz, her ikisi de metnin yapısına katılır.

Buna dayanarak el-Şağûrî'nin şiirini inceledik ve analiz ettik. Bu sayede şairin şiirinde cisimleştirdiği ötekinin birkaç nedene dayanarak en önemli imgelerini ortaya çıkarmayı amaç edindik. Bunlardan en önemlisi, ötekinin konusunu incelemeye değer bir araştırma haline getiren şairin eşlik ettiği siyasi ve askerî durumdur. Bu noktadan hareketle Şağûrî'nin şiirinde yeni ve ayırt edici olanı arama girişimi ile, öte yandan, ötekinin imgesinin çokluğunu ve onun ben ile ilişkisini uyumluluk ve karşıtlık eksenleri üzerinden ortaya koymak, sonra benin varlığını diğerinin önünde kanıtlama girişimlerini ortaya çıkarmak. Uyumluluk ekseni, ötekinin övülen, kadın ve ağıt etrafında merkezlenen üç görüntüsüyle ilgilenmek. Zıtlık eksenine gelince, çoğu ben ve öteki arasındaki çatışmayı tesis etmede en önemli unsur olan davetsiz misafir unsuruna dayanıyordu.

Bu araştırma, sayfalarında, Şağûrî'nin şiirindeki ötekinin imajını, siyasi ve askeri çatışmalar içinde var olan, kültürel ve bilimsel bir rönesansı ateşleyen, statüsünü yükselten ve çağrışımlarını derinleştiren bir şiir olarak incelemeye çalışmaktadır, Bunu incelerken, el-Şağûrî'nin belagat ve yaratıcılığın düşündürücü sembolik diliyle çizilen şiirindeki öteki imgesinin avantajlarına ulaşmak için özellikle betimleyici analitik yönteme güveniyoruz.

Anahtar kelimeler: Şağûrî, şiir, zıtlık, diğer

ABST RACT

This subject of the ego (ana) and the other has taken a prominent place in ancient philosophical critical thinking and in most of the human sciences, given that the ego is revealed only through the other that is constantly with it, and from here emerges the relationship between the ego and the other. This relationship constitutes human existence; awareness of the other is rooted deeply in us, and the other manifests in us and reveals its absent aspects through the ego and its relationship to the outside world. Hence, the duality of the ego and the other is one of the most important emotional and intellectual transformations in the poem. There is no ego without the other, and both of them participate in the structural text.

Based on this, we dealt with al-Shaghouri's poetry by studying and analyzing, aiming through this to reveal the most important images of the other that the poet embodied in his poetry, based on several motives and reasons, the most important of which are: the political and military situation that the poet accompanied, which made the subject of the other research worthy of study, with an attempt to search for the new and distinctive in al-Shaghouri's poetry starts from this point, and on the other hand, reveals the multiplicity of the image of the other and its relationship to the ego through the axes of compatibility and contrast, and then reveals the ego's attempts to prove its existence in front of the other, so that the axis of compatibility is concerned with three images of the other centred on the praised, the woman, and the lament. The contrast was based mostly on the intruder element, which is the most important element in establishing the conflict between the ego and the other.

Finally, this research attempts to study the image of the Other in al-Shaghouri's Poetry as a poetry that exists within political and military conflicts that sent a scientific cultural renaissance, which raised its status and deepened its connotations. In a suggestive, symbolic language of statement and beauty.

Key words: al-Shaghouri, poetry, contrast, other

ARŞİV KAYIT BİLGİLERİ

Tezin Adı	FÜTYÂN EŞ-ŞÂĞÛRÎ'NIN ŞIIRLERINDE ÖTEKI
Tezin Yazarı	Mohsin Ibrahim MUKHLIF
Tezin Danışmanı	Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK
Tezin Derecesi	Yüksek Lisans
Tezin Tarihi	22.07.2022
Tezin Alanı	Temel İslam Bilimleri
Tezin Yeri	KBÜ/LEE
Tezin Sayfa Sayısı	184
Anahtar Kelimeler	Anahtar kelimeler: Şağûrî, Şiir, Öteki, Edebiyat

بيانات الرسالة للأرشفة

عنوان الرسالة	الآخر في شعر فتيان الشاغوري
اسم الباحث	محسن ابراهيم مخلف
اسم المشرف	الأستاذ المشارك عبد الجبار كاواك
المرحلة الدراسية	الماجستير
تاريخ الرسالة	٢٠٢٢/٠٧/٢٢
تخصص الرسالة	العلوم الإسلامية الأساسية
مكان الرسالة	جامعة كاربوك- معهد الدراسات العليا
عدد صفحات الرسالة	١٨٤
الكلمات المفتاحية	الصراع، الآخر، الشعر، الشاغور

ARCHIVE RECORD INFORMATION

Name of the Thesis	THE OTHER İN FUTYAN AL-SHAGHURİ'S POETRY
Author of the Thesis	MOHSIN IBRAHIM MUKHLIF
Advisor of the Thesis	Associate Prof. Abdulcebbar KAVAK
Status of the Thesis	Master of Science
Date of the Thesis	22.07.2022
Field of the Thesis	Basic Islamic Sciences – Arabic Langauge
Place of the Thesis	KBU/LEE
Total Page Number	184
Keywords	al-Shaghouri, Poetry, Contrast, Other

الاختصارات

المختصرات	الكلمة
هـ	هجري
د.ت	دون تاريخ
د.ط	دون تاريخ للطبعة
ج	الجزء
هـ	هجري
ص	الصفحة

موضوع البحث

"الآخر في شعر فتيان الشاغوري" للشاعر فتيان بن علي الأسدي الذي عاش في نهاية القرن السادس وبداية القرن السابع الهجري، وواكب الفتوحات الإسلامية في عهد الملك صلاح الدين الأيوبي، ونقل صورة حياة الشام في ذلك العصر، وقد أخذنا من ديوانه الآخر متوافقاً ومتبايناً، إذ كان الممدوح والمرأة والمرثي في توافقه، والعدو والهجاء والحساد في تباينه.

أهمية البحث:

- إثراء المكاتب العربية ببحث أدبي، يُجَلّي أساليب مصطلح الآخر في الشَّعر العربي وأغراضه.
- مقارنة بين الأنا والآخر، وأساليب التوصل بين الأنا والآخر متوافقاً ومتبايناً، في عهد الدولة الأيوبية.
- الأستفادة من مصطلح الآخر في ترقية الخطاب الإعلامي، والتواصل الاجتماعي.

أسباب اختيار البحث:

وانطلاقاً من هذه الفرضية الأساسية وقع اختيارنا على موضوع "الآخر في شعر فتيان الشاغوري" لعدة دوافع وأسباب منها:

- الوضع السياسي الحربي الذي عايشه الشاعر ما جعل من موضوع الآخر بحثاً يستحقُّ الدراسة.
- محاولة البحث عن الجديد والمميز في شعر الشاغوري انطلاقاً من هذه النقطة.
- الكشف عن تعدُّد صورة الآخر وعلاقتها بالأنا من خلال محوري التوافق والتباين، ثمَّ الكشف عن محاولات الأنا لإثبات وجودها أمام الآخر.
- **الدراسات السابقة:**

وما كان هذا البحث أن يرى النور لولا مجموعة من الدراسات التي كانت معيناً ثرَّاً أعانت هذا البحث، ومنها: **"فتيان الشاغوري حياته وشعره"**، عبدالله سويلم فرحان الخطيب، وهي رسالة ماجستير مقدَّمة في جامعة مؤتة عام ٢٠٠٣م، تناول فيها الباحث حياة الشاغوري وشعره بالدراسة والتحليل، وهي دراسة مقسمة إلى ثلاثة فصول جاء الفصل الأول في حياة الشاعر الشاغوري مع تعريف كافٍ للظروف السياسية والاجتماعية التي عايشها الشاعر، والفصل الثاني جاء في الدراسة المضمونية لشعر الشاغوري من منظور فني؛ إذ درس الباحث **"الشعر ومجالات الحياة السياسية والاجتماعية – الشعر ومجالات الحياة الوجدانية"** ونجد ضمن هذا الفصل شعر الجهاد والمدح ووصف الطبيعة والحنين وغيرها من الفخر والرثاء والغزل والإخوانيات، ودرس الباحث في الفصل الثالث الصورة الأصلية للشعر العربي سواء أكان ذلك في بناء القصيدة، أو تصورها، أو لغتها، أو الأساليب الرصينة والسهلة.

ومن الدراسات أيضاً: **"الصورة الفنية في شعر الشاغوري"**، حسين عبد الكريم أحمد البطوش، وهي رسالة ماجستير مقدمة في جامعة مؤتة عام ٢٠١١، أتت في أربعة فصول، تناول فيها الطالب شعر الشاغوري بالدراسة والتحليل من منظور الجانب الفني الإيحائي، ودرس مصادر الصورة الفنية في شعر فتيان الشاغوري، وعرَّج إلى أهم أنماط الصورة الحسية في شعره، ومنها: الصورة والحواس، الصورة البصرية، الصورة السمعية، الصورة الشمية وغيرها، كما درس التشكيل الأسلوبي لبناء الصورة وابتكارها، ومنها: الصور الإشارية والتشبيهية والاستعارية، وغيرها.

ومن أهمِّ الدراسات التي لا يمكن إغفالها **"المكان في شعر فتيان الشاغوري"**، د. آمال إبراهيم مصطفى، وهو بحث مقدَّم لنيل الترفيعات العلمية في جامعة عين الشمس عام ٢٠١٨، تناولت فيه الباحثة دلالة المكان وقيمته النفسية والجمالية في شعر فتيان الشاغوري، ودرست عدة محاور: المحور الأول يتناول البعد

الانتمائي للمكان ودلالته النفسية في شعره، والمحور الثاني يتصل بالمكان والممدوح، والمحور الثالث خُصِّص لكيفية توظيف الشاغوري للمكان في أغراض شعره المتنوعة وقيمة ذلك في شعره.

ودراستنا هذه ربما تختلف عمَّا سبقها من دراسات لأنَّها سوف تلقي الضوء على أبعاد جديدة تمتع بها شعر الشاغوري، ربما أغفلها بعض الدارسين، فكانت جديرة بالوقوف عندها لِمَا تضفيه من إيحاءات تستحق أن تُسكتنه، فدراستنا ستنطلق من طبيعة النص الشعري الذي يلمِّح ولا يصرّح، فالشاعر يظهر شيئاً ويخفي شيئاً آخر مختلفاً تماماً، وهذا ما نريد البحث عند دراسته وتحليله من خلال منظور الآخر في شعر الشاغوري، فثمَّة حضور وغياب على مستوى حضور الأنا والآخر.

مشكلة البحث:

تتضح مشكلة البحث في جملة من الأمور نوردها في النقاط الآتية:

- ما ماهية الآخر؟
- وما علاقتها مع الأنا؟
- ومامدى حضور هذه الثنائية في شعر الشاغوري؟
- وكيف تجلَّت الرؤى الشعرية من خلال هذا المنظور؟
- ما الأبعاد الدلالية والجمالية لحضور الأنا والآخر في شعر الشاغوري؟

منهج البحث:

ولأنَّ النصَّ الشعري وليدُ موقف وواقع وتجارب تاريخية وثقافية وسياسية، كان من الصعب على الباحث الأكاديمي أن يلمَّ بمنهج بعينه يمكِّنه من دراسة نقدية وافية، لذلك تنوَّعت السبل وتباينت الطرق وتعدَّدت المناهج النقدية التي تسعى إلى الحفر في النصوص الإبداعية، ومع تنوُّعها تتنوَّع الأدوات الإجرائية لكلِّ

منهج، لذلك ستعتمد هذه الدراسة على تآزر مجموعة من المناهج لسبر أغوار النص الشعري، فسنعتمد المنهج التكاملي، مع الإفادة بشكل خاص من المنهج الوصفي التحليلي الذي يُعنى بدراسة النص الأدبي وتحليل جمالياته للوصول إلى مكامن قوة النص وإيحائيته، فهو من أهم المناهج التي تتناول الظاهرة الأدبية وتبحث بين وجهيها السطحي والعميق، الحاضر والغائب.

خطة البحث:

اقتضت طبيعة الموضوع أن نستهلَّ البحث بتمهيد يليه فصلان:

جاء التمهيد في بحث الأحوال السياسية والاجتماعية والعلمية والثقافية في عصر الشاعر، وكيف أثَّرت هذه الأحوال على صياغة النص الشعري وتشكيل الرؤى الإبداعية، ثم جاء الفصل الأول موسوماً بعنوان "فتيان الشاغوري حياته وآثاره" وتعريف الشاعر مع ذكر أهم المحطات في حياته، ليتضمَّن الفصل فيما بعد تعريفاً عامَّاً بديوانه الذي كان محطَّ الدراسة والبحث، ليأتي الفصل الثاني بعنوان "الآخر في شعر فتيان الشاغوري"، وقد تضمَّن هذا الفصل ثلاثة مباحث:

تمَّ في المبحث الأول تعريف الآخر لغة واصطلاحاً ثم ذكر أهم التعريفات له في الثقافة العربية والثقافة الغربية ولاسيما لدى النقاد الغربيين، ثم تمَّ رصد علاقة الأنا مع الآخر، ودراسة إشكالية العلاقة بين الأنا والآخر وفتح المجال أمام المتلقي لفهم علاقة الذات والآخر، ليأتي المبحث الثاني بعنوان "التوافق مع الآخر"، حضر التوافق في صور عدَّة منها: الممدوح، المرأة، المرثي، أما التباين في المبحث الثالث فتمثَّل من خلال الآخر العدو، الآخر المهجو، الآخر الوشاة، ثم خاتمة تتضمَّن أهم نتائج البحث.

التمهيد

عاش فتيان الشاغوري في العهد الأيوبي واختصَّ بالأمير نور الدين، ومدح الكثيرين من الملوك والولاة الأيوبيين[١]، وينتسب الأيوبيون إلى شاذيّ، ولا يُعرَف عنه أكثر من ذلك، وأصلهم من الأكراد الرواذية[٢]، وهم من أشرف وأقدم سكان العراق، أنكر فريق من الأيوبيين كرديتهم، وقالوا: إنما نحن عرب نزلنا عند الأكراد وتزوَّجنا منهم، وادَّعى بعضهم النسب إلى بني أمية، وأنَّ جدَّهم شاذي بن مروان بن محمد، فيكونون بذلك أحفاد آخر الخلفاء الأمويين، ونشأت الدولة الأيوبية في مصر سنة (٥٦٧هـ/١١٧١م)، وكان الملك صلاح الدين مؤسس هذه الدولة[٣]، التي سادت في مصر والشام تحت ظل الخلافة العباسية، وأنتهت الدولة الأيوبية بموت الملك توران شاه [٤]سنة (١٢٥٠م)، وكان ذلك العصر مليئاً بالاضطرابات والحروب بين المسلمين والصليبيين، فهو عصر نضال وجهاد، وكان الشعر بطبيعة الحال وقفاً على وصف المعارك والحروب التي كانت تشغل العصر، ممَّا صرف الشعراء في كثير من الأحوال عن الالتفات إلى الفنية الخالصة، فالوصف والمدح هما اللونان البارزان من الشعر في أيام الشاعر من القرنين السادس والسابع للهجرة، وفيما يلي لمحة مختصرة عن الحياة السياسية والحياة العلمية التي كانت سائدة آنذاك، وكيف أثَّر ذلك على صياغة شعر الشاغوري وتشكيل رؤاه.

---

[١] عماد الدين الكاتب الأصبهاني، محمد بن محمد صفي الدين بن نفيس الدين، ت: ٥٩٧هـ، **خريدة القصر وجريدة العصر**، تحقيق: محمد بهجة الأثري، (العراق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، دط، ١٩٥٥م)، ص ٢٤٧؛ وباشا، عمر موسى، **الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين**، (دمشق: دار الفكر، ط١، ١٩٨٩م)، ص: ٣٨٠ – ٣٨٤.

[٢] حمدي عبد المنعم محمد حسين، **تاريخ الأيوبيين والمماليك**، (مصر، دار المعارف، ٢٠٠م)، ص٧.

[٣] علي محمد الصلابي، **صلاح الدين الأيوبي وجهوده في القضاء على الدولة الفاطمية وتحرير بيت المقدس**، (بيروت، دار المعارف، ط١، ٢٠٠٨م)، ج١، ص٢٨٣.

[٤] الملك المعظم شمس الدولة توران شاه بن أيوب بن شاذي بن مروان الملقب فخر الدين. أبو العباس شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، **وفيات الأعيان**، تحقيق: إحسان عباس، (بيروت، دار صادر بيروت، ط١، ١٩٧١)، ج١، ص٣٠٦.

الحالة السياسية

عاش فتيان فترة حاسمة في التاريخ العربي الإسلامي، فقد شهد المشرق العربي في نهاية القرن الخامس الهجري أحداثاً ضخمة أدَّت إلى تمزُّق الأمة وتشتُّتها، فبعد وصول السلاجقة إلى بغداد وبلاد الشام أصبح هناك قوتان تتنازعان البلاد الإسلامية هما: السلاجقة والفاطميون[٥]، كما تعدُّ ولاية عماد الدين الزنكي آنذاك إيذاناً بمرحلة جديدة في الصراع مع الغزاة، فقد جعل أساس حركته تحقيق هدفين أولين هما: توحيد المدن والإمارات المحلية في الجزيرة والموصل، ومجابهة الصليبيين اعتماداً على قاعدة عسكرية وبشرية واسعة النطاق، ومضى في الجهاد الشاق لتوحيد البلاد الإسلامية التي كانت تواجه معارضة شديدة من بعض الأمراء المحليين، ولم يغفل عماد الدين الخطر الصليبي الذي استفحل في بلاد الإسلام فشرع يجهِّز العساكر لمواجهة الفرنجة، وخاض ضدهم معارك مظفرة انتهت بفتح الرها أولى أماراتهم، ثمَّ توجَّه بعدها إلى محاصرة قلعة جعبر سنة (١١٤٦/٥٤١)، واستشهد أثناء محاصرته لهذه القلعة[٦]، ثمَّ جاء بعده ابنه نور الدين الذي أخذ يتطلَّع إلى مصر التي كانت تعاني من الفوضى والتمزُّق، وسعى إلى توحيدها مع شقيقتها الشام، وذلك للوقوف في وجه الغزو الصليبي، واتَّبع نور الدين نهج والده في توحيد القوى الإسلامية، واتَّخذ من حلب مركزاً لتحرُّكاته ضد الفرنجة، وقد تمكَّن من ضمِّ مدينة دمشق، بمعاونة قائده أسد الدين شيركوه بعد أن قام والده عماد الدين بمحاولات عديدة لإخضاعها، وظلَّ مشروع الوحدة الإسلامية يشكِّل أولوية كبرى عند الملك العادل نور الدين، خاصة بعد أن استفحلت الخلافات ممَّا زاد خوفه على البلاد، وتوجَّه نور الدين إلى حارم وتل باشر وهزم الفرنجة وأسر عدداً من قادتهم منهم صاحب طرابلس وابن جوسلين، كما تمَّ فتح قلعة بانياس[٧]

---

[٥] علي محمد الصلابي، **دولة السلاجقة**، (ليبيا، دار ابن الخوزي، ٢٠١٣م)، ج١، ص ٤٢٨.

[٦] المقدسي، أبو شامة عبد الرحمن بن إسماعيل، **الروضتين في أخبار الدولتين، "النورية والصلاحية"**، حققه وعلق عليه: إبراهيم الزيبق، (بيروت: مؤسسة الرسالة، ط١، ٢٠٠٨م)، ص ١٥٤.

[٧] علي الصلابي، **دولة السلاجقة**، ج٢، ص ٢٨٣.

بانياس وظلَّ الملك نور الدين يواجه الصليبيين ويتصدَّى لهم ويفتح الحصون والقلاع إلى أن توفي في دمشق سنة (٥٦٩/ ١١٧٤)، وقد ذكرنا سابقاً مشاركة شيركوه القائد نور الدين، ولكن فترة وزارة أسد الدين لم تطل بسبب وفاته، فتسلم الوزارة من بعده صلاح الدين ولقبه العاضد بالملك الناصر وقد تمكَّن من البلاد المصرية في حياة نور الدين وتمكَّن من إخماد ثورة السودان، ولم يألُ السلطان صلاح الدين جهداً في المحافظة على وحدة مصر والشام، وجرت معركة حطين التي انتصر فيها المسلمون وكانت إيذاناً بانتهاء دولة الصليب وإخراجهم من بيت المقدس، وقد قتل في هذه المعركة أشهر القادة الصليبين ومنهم أرناط صاحب الكرك، ثم توجَّه إلى عكا وفتحها دون قتال، وتسلم عسقلان، وجمع الجيوش وتوجه إلى القدس، واستمرَّ صلاح الدين في فتح الحصون والقلاع وقد فتح صفد وكوكب وجبلة واللاذقية وحصن صهيون وبكاس والشغر، حتى كان استرداد بيت المقدس صدمة لأوروبا، وقام رجال الدين بحملة ضخمة للثأر من المسلمين، وكان على رأس تلك الحملة ملوك فرنسا وألمانيا وانجلترا واتجهوا نحو عكا، وجرت معارك هائلة أسفرت عن سقوط عكا بأيدي الصليبين وعقدت هدنة بين الطرفين لمدة ثلاث سنوات وثمانية أشهر، ولم يعش صلاح الدين طويلاً بعد عودته إلى دمشق؛ إذ توفي في ٢٧ من صفر سنة (١١٩٣/٥٨٩)، بعد أن قسَّم البلاد بين أولاده، ومهما يكن من أمر فقد أدَّت هذه النزاعات بين أمراء الدولة الإسلامية إلى أن قصد الفرنج عكا، وعزموا على فتح بيت المقدس[٨]، فتمَّ الصلح بينهم وبين الملك العادل، ثمَّ أغار الكرج على بلاد الإسلام ناحية أذربيجان وكثرت الغارات الفرنجية على بلاد الشام، وفي سنة ٦١٤ للهجرة اجتمع الفرنج بعكا ثم ساروا إلى

---

[٨] ضياءالدين ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، حققه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي بطانة، (مصر، مطبعة دار النهضة، ط١، دت)، ص ٢٣١.

دمياط فتصدَّى لهم الملك الكامل بن العادل، واختلف الأمراء المسلمين ممَّا تسبَّب في سقوط عكا بأيدي الفرنج ليستنجد الكامل بأخويه الأشرف والمعظم عيسى فتسلموا دمياط بعد نزال شديد[٩].

الحياة العلمية والأدبية

نشطت الحركة الثقافية في ذلك العصر نشاطاً ملحوظاً، وخصباً ثقافياً، ونضجاً فكرياً وغزارة في التأليف والتصنيف كمثل ما نشاهده في ذلك العصر، حيث انتعشت الآداب، وتنوَّعت مناحيها وألوانها، وذلك بسبب الأحداث السياسية والعسكرية التي تعرَّضت لها الأمة في هذه الفترة، وقد شهدت اهتماماً بمختلف العلوم والمعارف الدينية واللغوية، حتى وُسِمَ عصر الشاعر بأنهَّ عصر إحياء للفكر والثقافة الإسلامية والعربية، كما كان عصر إحياء سياسي، بعد إخراج الصليبيين من بيت المقدس.

نشطت حركة التأليف، فما من أمير أو ملك محبٍّ للعلم والأدب إلَّا واجتمع العلماء والأدباء حوله، وألَّفوا الكتب في شتى فروع الآداب والعلوم المختلفة، فقد كان عصر الشاعر من أكثر الفترات خصوبة في التأليف والتصنيف، ولعلَّ من أهم الذين اهتمُّوا بالتأليف البطل القائد صلاح الدين الذي كان يجيز المؤلفين بسخاء ولم يكن يعطي الجائزة اعتباطاً، وإنَّما كان ينظر في مؤلفاتهم[١٠]، فإذا لم يتوسَّم بها نفعاً نبذها، ممَّا أدَّى إلى زيادة حركة التأليف؛ فمن الكتب التي أُلِّفَت في سيرة صلاح الدين وفتوحاته: "النوادر السلطانية ، أو سيرة صلاح الدين" لابن شداد، وكتابُ "الفيح القسي والفتح القدسي"، "البرق الشامي" للعماد الأصفهاني، ومن الدراسات التي نشطت في هذا العصر لا تعدُّ ولا تُحصى ونذكر منها: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر لابن أثير، والبديع في نقد الشعر والاعتبار لأسامة بن منقذ، خريدة القصر وجريدة العصر لعماد الدين الأصفهاني[١١]،فقد

---

[٩]ابن الفرات، ناصر الدين محمد بن عبد الرحيم بن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، تحقيق: حسن محمد الشماع، (البصرة، دار الطباعة الحديثة، دط، ١٩٦٩م)، ص ٢٢٨

[١٠] علي الصلابي، **صلاح الدين الأيوبي وجهوده في القضاء على الدولة الفاطمية وتحرير بيت المقدس**، ج١، ص٣٧٤.

[١١] عمر موسى باشا، **الأدب في بلاد الشام**، ص ١٦٠- ١٦١.

تعددت المؤلفات في هذا العصر، وازدهرت ازدهاراً كبيراً وحظيت باهتمام عظيم، وإلى جانب التأليف كان للقادة ولعاً كبيراً في تشييد المكتبات الكبيرة وتعيين المشرفين على تنسيقها وترتيبها، وشراء الكتب مهما كان ثمنها، وأكبر مكتبة أسِّست في ذاك العهد مكتبة الملك المعظم عيسى بن أبي بكر صاحب دمشق، وكانت تحتوي على كتب نادرة لها قيمة عالية، فنجد أنَّ المكتبات قد لقيت عناية خاصة من السلاطين والوزراء والأدباء وكبار رجال الدولة، وفي مقدمتهم القاضي الفاضل الذي امتلك مكتبة ضمَّت في ثناياها مئة ألف مجلد، وذلك كلُّه ساعد في ازدهار تجارة الكتب، وتداولها في الشام ومصر، فتنافس الناس على اقتنائها وأصبحت دليلاً واضحاً على الاهتمام بالأدب والعلم ممَّا يدلُّ على رقي الأمة وتقدُّمها فلم يكن هدفهم جمع الكتب بل الإفادة منها وتصنيفها، فبقدر ما اعتنت هذه الدولة بالسيف والجهاد والحروب اعتنت أيضاً بالقلم والقضايا الفكرية والشؤون العلمية والتأليف والترجمة، أحبَّ الخلفاء رجال الأدب وقرَّبوهم وأقاموا لهم المجالس واستأنسوا بأحاديثهم ومناقشاتهم، وقد عُرِفَ القائد صلاح الدين بمجالسة العلماء والذهاب إليهم مع أبنائه للسماع منهم، وقد تحدَّث ابن شداد عن شغف السلطان صلاح الدين قال: كان –رحمه الله – شديد الرغبة في سماع الحديث، ومتى سمع عن شيخ ذي دراية عالية وسماع كثير استحضره وسمع عليه، فأسمع من كان يحضره في ذلك المكان من أولاده ومماليكه المختصين به[١٢]، وكان يأمر الناس بالجلوس عند سماع الحديث إجلالاً له، وإن كان الشيخ ممَّن لا يطرق أبواب السلاطين، ويتجافى عن الحضور في مجالسهم سعى إليه فالنهضة الأدبية المباركة ونشاطها في عصر الشاعر تولَّدت من بثِّ العلماء والأدباء، ووسائل المعرفة واحتضانهم الأدباء ومصاحبتهم، والاهتمام بالوافدين عليهم وإقامة المجالس الأدبية والاستماع إليهم[١٣].

---

[١٢] بهاء الدين بن شداد، **سيرة صلاح الدين الأيوبي "المسمى النوادر السلطانية والمحاسن** اليوسفية"، (القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ت ط، ٢٠١٢م)، ص١١.

[١٣] عمر موسى باشا، **الأدب في بلاد الشام**، ص ١٠٧– ١٠٨.

وهذا الاهتمام الكبير للعلم والشغف به، كان سبباً مباشراً في تأسيس المدارس، لِمَا لها من أهمية تكمن وراء المعارف والعلوم التي تقوم بتعليمها هذه المدارس، فقد شيَّد صلاح الدين المدارس والمراكز العلمية، ومن هذه المدارس المدرسة الصلاحية، والمدرسة الناصرية، والقمحية والسيفية[١٤]، وعمل على تقسيم المعلمين إلى طبقات، وحدَّد لهم وظائفهم فيها، وهذه الطبقات هي: طبقة الصدر ثم المدرسين، حتى أصبحت الشام ومصر موئلاً للعلماء والأدباء والفقهاء، الذين وفدوا إلى دولة صلاح الدين من المشرق والمغرب والأندلس لِمَا وجدوا فيها من التقدير والتشجيع والإكرام، ولم يقتصر بناء المدارس على صلاح الدين وحده بل اهتم أبناؤه والأمراء والأغنياء، ومن هذه المدارس: المدرسة الكاملية، والمدرسة الصالحية، أمَّا شيوخ تلك المدارس فهم الركن الأساس لهذه الحركة الثقافية؛ إذ كانوا يشدُّون الرحال إلى مختلف المراكز العلمية في أنحاء العالم الإسلامي، وكانت هذه المدارس تدرس الفقه، والعلوم الشرعية، والأصول والنحو، فتنوَّعت بذلك مجالات الإنتاج الفكري، وهذا ما شجع المؤرخين المسلمين على توثيق أحداث الصراع بين المسلمين والصليبيين، كما عنوا بتاريخ الدول الإسلامية وبيان فضائلها للتأكيد على عروبتها وإسلاميتها[١٥].

فكل ذلك كان له الأثر الكبير في إنعاش الحركة الأدبية، وهذا الإنعاش كان مشعل فتيلته الحالة السياسية والحروب التي أيقظت الشرق من سباته، ونبهته من غفلته، ووحدته بعد تشتته، وجددت فيه القوة، فأذكت مواهب الشعراء والكتاب، حتى اتخذ بعضهم من الحروب الصليبية موضوعاً لهم، وتأثرت أساليبهم بها، وغلب الغرض الحماسي في الشعر والنثر بشتى أنواعه، حتى أصبح طابعاً عاماً طغى على روحه، فيكاد لا يخلو ديوان شاعر من شعراء هذا العصر من ذلك الشعر، الذي يعكس صورة البطولات الباسلة في مقاومة الأعداء، ومن تلك الانتصارات التي أحرزها عماد الدين الزنكي ومن بعده نور الدين، ومن بعده صلاح الدين، فرغم الحالة

---

[١٤] علي محمد الصلابي، **صلاح الدين الأيوبي**، (بيروت، دار المعارف، ط٢، ٢٠٠٨م)، ج١، ص٦.

[١٥] عمر موسى باشا، **الأدب في بلاد الشام**، ص ١١٠- ١١١.

العسكرية المتأهبة على الجبهة مع الصليبيين لم يُثنِ الوزراء والخلفاء عن الاهتمام بالشعراء والأدباء، فقربوهم واستمعوا إلى رصف إبداعاتهم من قصائد وخطب ورسائل أججت المشاعر، وألهبت العواطف، فزاد تشبثهم بالنصر ونعموا بنشوة الجهاد وقيمة المدح.

ففي الحقيقة إن الأدب في هذا العصر أغلبه تطبَّع بألوان الحياة الحربية، وما ينجم عنها من نصر وهزيمة، وما تستدعيه من تهييج للخواطر، وإثارة للمشاعر وتحميس للمحاربين، وقد كان لهذا أثر واضح في نهضة الشعر والأدب ونمائهما؛ وكما لقيت العلوم الدينية كلَّ الاهتمام في هذا العصر لِمَا ناله العلماء والفقهاء من تأييد وتشجيع من قبل السلاطين والأمراء، فلا غرابة إن رأينا حركة نشيطة تناولت إحياء علوم الدين في الأصول والفروع، كما تميَّز هذا العصر بأنَّ البحث في القرآن الكريم لم يكن تقليداً للمفسرين السابقين، وإنَّما كان يغايره قليلاً أو كثيراً تبعاً للمذاهب الدينية أولاً والمفسرين أنفسهم ثانياً[١٦]، ولن نبالغ إذا قلنا أن هذا العصر هو عصر الحديث النبوي الذهبي، ففيه أنشئت أول دار حديث في التاريخ الإسلامي، وقس على ذلك النشاط الثقافي في تاريخ الفقه الإسلامي وعلوم العربية ومعاجمها وأقسامها من نحو وصرف وبلاغة وعروض وعلوم تاريخية واجتماعية وغيرها من مجالات الثقافة العامة وفروعها[١٧].

فهذه أهم ملامح البيئة السياسية والأدبية والعلمية التي عاش في كنفها فتيان الشاغوري وغيره، فأثَّرت في أدبه تأثيراً واضحاً، حتى كان صورة واضحة لما عاشه.

---

[١٦] علي محمد الصلابي، **صلاح الدين الأيوبي وجهوده في القضاء على الدولة الفاطمية وتحرير بيت المقدس**، ج١، ص ٤٣٤.

[١٧] عمر موسى باشا، **الأدب في بلاد الشام**، ص ١٢٠- ١٢١.

الفصل الأول: فتيان الشاغوري حياته وآثاره:

من أهم المؤثرات على الشعر في نهاية العصر العباسي التأثير الفكري والثقافي نتيجة الاحتكاك بعلوم الأمم وآدابها، فالحقبة التي عاش فيها فتيان الشاغوري تمثِّل نفوس أدبائها تمثيلاً صحيحاً، فقد اجتاحت العواصف الهوجاء نفوسهم، وتنافس الشعراء على اللحاق بالبلاطات، الأمر الذي رفع من مستوى الأدب فكراً وأسلوباً.

المبحث الأول: حياته

وفي هذا العصر الذي تلظَّى فيه المتنافسون، ولد فتيان الذي كان من خيرة شعراء عصره، وأنا لست هنا بصدد تاريخ حياة هذا الشاعر الكبير، ولكن لابدَّ لي من الإلمام بنسبه ونشأته، والوقوف عند أهم المحطات في حياته.

وكما ذكرنا سابقاً، ازدهرت الحياة الأدبية في بلاد الشام زمن الحروب الصليبية، فولَّد العصر عدداً كبيراً من الشعراء الذين أغنوا الحياة الأدبية، وعبَّروا عن خلجاتهم وانفعالاتهم، وعن مواقفهم من القضايا الكبرى التي كانت تهم الأمة في ذاك الوقت ومن هؤلاء الشعراء فتيان الشاغوري الذي يعدُّ أحد أعلام الشعر العربي في بلاد الشام زمن الحروب الصليبية.

المطلب الأول حياته العلمية والأدبية:

وقد أجمعت المصادر على أنَّه: هو أبو محمد فتيان بن علي الأسدي، مؤدب وشاعر من دمشق ينسب إلى الشاغور وهو حي من أحياء دمشق، ولد في بانياس، وتوفي في دمشق، اتصل بالملوك ومدحهم وعلَّم أولادهم[١٨]، من أهل الفضل والعلم، وَكَانَ حَنَفِيّاً أَدَّبَ بَعْضَ أَوْلاَد المُلُوْك، وَمَدَحَ الكِبَارَ[19].

---

[١٨] عفيف عبد الرحمن، **معجم الشعراء العباسيين**، (بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٠م)، ص ٣٦٢، وابن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، ج٤، ص ٢٤.

يوسف بن تغري بردي بن عبد الله الظاهري الحنفي، أبو المحاسن، جمال الدين ت: ٨٧٤هـ، **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة**، (مصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب المصرية، دط، ١٩٥٦م)، ج ٦، ص ٢٧٤.

اختلفت الروايات في مولد الشهاب فتيان الشاغوري سنة (٥٣٤ هـ / ١١٤٠ م)[20]، وقيل سنة (٥٣٣هـ/١١٣٩ م) [٢١]، وقيل سنة (٥٣٠هـ/١١٣٦م) [٢٢]، والراجح أنَّه ولد سنة (٥٣٤ هـ) في مدينة بانياس، حسب ما رواه صاحب قلائد الجمان الذي قال: (أخبرني أبو عبد الله محمد بن محمود بن النجار البغداديّ بها، قال: سألت فتيان بن علي الأسدي عن ولادته، فقال: ولدت في سنة أربع وثلاثين وخمسمائة ببانياس[٢٣] وقال أنه نسب إلى (الشاغور)[٢٤]، وهي مدينة من أحيائها، (ويبدو أنه انتقل مع أهله إلى الزّبداني وأقام مدة فيها)[25]، وله فيها أشعار لطيفة، ووصف جمال الأرض التي نشأ وعاش فيها فهي تمتزج بألوان شتى، فامتاز برد كانون بتساقط الثلوج في الشتاء، وهو ذروة الشتاء فالجماد والثلوج والبرد خير ما يصدر به تلال الأرض الجميلة التي عاش في دفئها[26]؛ إذ يقول فيها[٢٧]:

قد أجمد الخمر كانون بكل قدح وأخمد الجمر في الكانون حين قدح

ياجنة الزبداني أنت مسفرة بحسن وجه إذا وجه الزمان كلح

---

[19] شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز الذهبي، ت: ٧٤٨هـ، **سير اعلام النبلاء**، تحقيق: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، (بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٩٨٥م)، ج٢٢، ص١٤٣.

[20] أبي البركات المبارك بن الشعار الموصلي، ت ٦٥٤هـ، **قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان**، تحقيق كامل سلمان الجبوري، (بيروت، دار الكتاب العلمية بيروت، ط١، ٢٠٠٥م)، ج٥ ص٣١٤؛ وخير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي، ت: ١٣٩٦هـ، **الأعلام للزركلي**، (بيروت، دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢م)، ج٥، ص ١٣٧.

[٢١] الزركلي. **الاعلام للزرلكلي**، ج٥، ص ١٣٧.

[٢٢] كحاله، عمر رضا كحالة، **معجم المؤلفين**، (بيروت، دار إحياء التراث العربي بيروت، دت)، ج ٨، ص٥٤.

[٢٣] ابن الشعار، **قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان**، ج٤، ص٣١٤.

[٢٤] الشاغور: بالغين المعجمة: محلة بالباب الصغير من دمشق مشهورة وهي في ظاهر المدينة، ينسب إليها الشاعر فتيان الشاغوري، الامام شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي البغدادي، **معجم البلدان**، (بيروت، دار الفكر بيروت، دط، ١٩٧٩م)، ج٧، ص ١٠٦.

[25] الزبداني: وهي بفتح الزاي والباء الموحدة والدال المهملة وبعد الألف نون مكسورة ثم ياء مثناة من تحتها، وهي قرية بين دمشق وبعلبك كثيرة الأشجار والمياه؛ أرض فيحاء جميلة المنظر، تتراكم عليها الثلوج في زمن الشتاء، وتنبت أنواع الأزهار في أيام الربيع، ولقد أحسن فيها كل الإحسان. ابن خلكان، **وفيات الاعيان**، ص ٢٦؛ وعبد الحي بن أحمد بن محمد ابن العماد العَكري الحنبلي، أبو الفلاح، ت: ١٠٨٩هـ، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، تحقيق: محمود الأرناؤوط، خرج أحاديثه: عبد القادر الأرناؤوط، (دمشق، دار ابن كثير، ط١، ١٩٨٦م)، ج٧، ص١١٥.

[26] ابن خلكان، **وفيات الأعيان** ج٤، ص٢٥.

[٢٧] ابو محمد فتيان بن علي الأسدي، ت: ٦١٥هـ، **ديوان فتيان الشاغوري**، تحقيق: احمد الجندي، (دمشق، مجمع اللغة العربية بدمشق، دط، دت)، ص٩٤.

فالثلج قطن عليك السحب تندفه والجو يحلجه والقوس قوس قزح

وبما أنه عاش في كنف عائلته التي انتقلت من بانياس إلى دمشق واستقرت في (الشاغور) التي نسب إليها الشاعر فلم يزل طفلاً حينما انتقل إلى تلك البلدة، فلم تصلنا عن حياته أية معلومة وعن نشأته الأولى وطفولته سوى أنه قضاها في الشاغور، ولقد كان لعمل والده في التعليم دور واضح في توجيه ابنه نحو طلب العلم، (ومن المؤكد أنَّه كغيره من الصبيان قد دخل الكتاتيب التي كانت أبوابها مشرَّعة لطلبة العلم في ديار الشام آنذاك)[28].

وكما أسلفنا إنَّ شاعرنا فتيان الشاغوري عاش طفولته في ذلك الحي الذي انتسب إليه، وقد ذكر ابن الشعار صاحب كتاب قلائد الجمان [٢٩] قال: (أخذ العلم بالعربية والنحو عن أبي نزار الحسن بن صافي البغدادي الملقب بملك النحاة، وبعده على أبي اليمن الكندي)[٣٠]. إذ وصف ابن الشعار الشاغوري بأنه (عارفاً بعلم اللغة والأعراب لبيباً عاقلاً أديباً كاملاً ذا سمت حسن وديانة، وعمل معلماً للصبيان بدمشق فترك التعليم وقعد لإقراء النحو والآداب والعربية، واستفاد منه خلق كثير، واشتهر شعره وشاع في الأقطار واستملحه أولو العلم واستجادوه لحسن ديباجته، وملاحة ألفاظه، وبلاغة معانيه)[31].

وقد شغل التدريس حيزا كبيراً في مجال حياة الشاعر، (وقضى ردحاً من الزمن وحياته العلمية معلماً في الزبداني، وصاحب حلقة للتدريس في جامع دمشق الكبير، كان فيها يقرأ القرآن)[٣٢]؛ وكان من الشعراء وذوي الأدب، وعارفاً بعلم اللغة والإعراب، وأديباً كاملاً، ذا سمت حسن وديانة.

---

[28] ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ص ٢٨.

[٢٩] ابن الشعار، **قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان**، ج٤، ص٣١٤.

[٣٠] أبو اليمن زيد بن الحسن بن زيد بن الحسن بن سعيد الكندي الملقب تاج الدين البغدادي المولد والمنشأ الدمشقي الدار والوفاة المقرئ النحوي الأديب. ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج٢، ص٣٣٩.

[31] ابن الشعار، **قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان**، ص٣١٤.

[٣٢] ناظم رشيد، **المدائح النبوية في أدب القرنين السادس والسابع للهجرة**، (بغداد، دار آفاق عربية بغداد، ط١، ٢٠٠٢م)، ص ٨٨.

لم يكتفي شاعرنا في حلقات التدريس بالمساجد، بل اصبح يدريس في خدمة الأمراء والملوك كما أشار إليه ابن خلكان ب(تعلقه بخدمة الأمير بدر الدين مودود بن المبارك والي دمشق، وأخي عز الدين فروخ شاه ابن أخي السلطان صلاح الدين لأمه، وكان يعلم أولاده الخط)[٣٣].

وقال عنه العماد الأصبهاني يصف لقاءه معه في دمشق سنة(٥٧١هـ)، وقال سألته بدمشق سنة إحدى وسبعين وخمسمائة، (عند شروعي في إتمام هذا الكتاب، عمن بها من الشعراء وذوي الآداب، فذكر لي فتيان منهم فتيان، معلم الصبيان، وهو ذو نظم كالعقود، وشعر كمجاج العنقود، ومعنى أرق وأصفى من معين العذب البرود، ولفظ أنمق وأشهى من وشي البرود. وأنفذ إلي مسودات من شعره ونفاثات من سحره، فكتبت منها ما يروق الأسماع، ويشوق الطباع)[٣٤].

لم نحظ في كتب التاريخ ومرويات تلاميذه عن عائلته إلا ما أورده قائلاً: شمس الدين محمد بن شهاب الدين فتيان، ولده ولم تذكر الكتب عن سنة ولادته أو وفاته عدا أنَّه في إشارة له إلى هذين البيتين اللذين انشدهما شمس الدين بن فتيان الشاغور، إذ قال أنشد فيهما والدي لنفسه تفرَّد بهما صاحب كتاب (عيون الأنباء في طبقات الأطباء)، أنَّه قال في (مهذب الدين يوسف بن أبي سعيد)، (إنَّه قد خدم عز الدين فرخشاه بن شاهمان شاه بن أيوب، بصناعة الطب، ثم استوزره واشتغل بالوزارة وارتفع أمره)[٣٥]... ولذلك قال فيه الشيخ شهاب الدين فتيان[٣٦]:

المِلكُ الأَمجَدُ الذي شَهِدَتْ لَهُ مُلوكُ الزَّمانِ بالفَضْلِ

---

[٣٣] ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج٤، ص٢٥.

[٣٤] عماد الدين الكاتب الأصبهاني، محمد بن محمد صفي الدين بن نفيس الدين حامد بن أله، أبو عبد الله، ت: ٥٩٧هـ، **خريدة القصر وجريدة العصر تحقيق**: محمد بهجة الأثري، (العراق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، دط، ١٩٥٥م)، ص ٢٧٣.

[٣٥] أحمد بن القاسم بن خليفة بن يونس الخزرجي موفق الدين، أبو العباس ابن أبي أصيبعة، ت: ٦٦٨هـ، **عيون الأنباء في طبقات الأطباء**، تحقيق: الدكتور نزار رضا، (بيروت، دار مكتبة الحياة، د.ط/ د.ت)، ج١، ص٧٢٢.

[٣٦] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣٥٩.

أَصبَحَ في السّامرِيّ مُعْتَقِداً ما اعْتَقَدَ السّامِرِيُّ في العِجْلِ

وقيل أنَّ له أخ كان يعيش في الديار المصرية، وقد كتب عنه في ديوانه عدة قصائد واسمه (عماد الدين بن رسلان بن علي)؛ إذ يقول فيه [٣٧]:

فبـادِر بنا يا أخـي فُرْصَـةً فَلَذّةُ ذا الدَّهرِ تُسْتَفْرَصُ

لِننظُـرَ دَوْحـاً وَورُقـاً علـى ذَوائِبِ أَغصانِها تَرْقُص

أولا شيوخه:

١- أبي القاسم ابن عساكر صاحب تاريخ دمشق (ت٥٧١هـ)[٣٨].

٢- أبي نزار الحسن بن صافي البغدادي الملقب بملك النحاة، قال ابن الشعار: أخذ العلم بالعربية والنحو عنه[٣٩].

٣- أبي اليمن الكندي[٤٠].

كما ذكرنا سابقاً عن ازدهار الحياة العلمية والأدبية في عصر الشاعر، فإنَّه من الطبيعي أن يعاصر الشاعر الكثير من الشعراء الأعلام الذين أسهبوا في تبيان علمهم وألَّفوا الكثير من المؤلفات الأدبية الشعرية والنثرية التي أغنت المكتبة العربية ومازالت مرجعاً لأئمة الباحثين حتى يومنا هذا، ومن الشعراء الذين عاصرهم **ابن**

---

[٣٧] المصدر نفسه، ص ٢٥١.

[٣٨] شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز الذهبي، ت: ٧٤٨هـ، **تاريخ الإسلام للذهبي**، تحقيق د. بشار عوّاد معروف، (دار الغرب الإسلامي، ط١، ٢٠٠٣م)، ج ١٣، ص٤٤٥.

[٣٩] ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج ٧، ص ٣٢٥.

[٤٠] الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي، ت: ٧٦٤هـ، **الوافي بالوفيات**، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، (بروت، دار إحياء التراث، دط، ٢٠٠٠م)، ج١٥، ص٣٢.

القيسراني[٤١]؛ إذ نلمح في شعره اتجاهات عامة ثلاثة: تصوير الأحداث الكبرى في بلاد الشام، والاتجاه التقليدي في المدح، والتجديد في معاني الغزل والنسيب، فقد صوَّر الشاعر الأحداث الكبرى في عصره خير تصوير، ووصف خلال مدح الأبطال المسلمين وحروبهم، ورسمها بدقة، فكانت لنا صورة حقيقية عن الملاحم المتشجرة بين المسلمين والفرنجة، وكما درج الشعراء في معظم الأحيان على استهلال قصائدهم بالنسيب؛ إذ تنفتح النفوس لدى سماعه، فتقبل عليه، وعلى هذه السنة جرى ابن القيسراني في مطالع بعض قصائده، ولا يمكن أن نغفل الثغريات التي تعدُّ من أجمل مافي شعره، وأغلب الظن أنَّ هذه التسمية من اختراع الشاعر نفسه أو من تلامذته الذين طلب إليهم أن يرووا عنه ما اختاره لهم من ديوانه الكبير، وقد وردت هذه التسمية في مختاره، وذكر فيها أنَّه قالها خلال مروره بالعواصم ووصف بها مواضع استحسنها وهي "الثغريات"، تتلمذ ابن القيسراني على شاعر عصره ابن الخياط وهو الذي اعتمده في رواية ديوانه لأنَّه رأى فيه التلميذ العبقري الذي أئتمنه على مذهب الشعراء المعروفين وهو مذهب التصنيع والتجنيس[٤٢]، ومن الشعراء أيضاً **عرقلة الدمشقي** المولود في دمشق وفي وَبَرَة الجُلاح أحد بطون قبيلة كلب، وعرف باسم **"عرقلة الدمشقي**[٤٣]**"** أو **"عرقلة الأعور"** لأنَّه كان مُصاباً بالعور في شبابه، اتَّخذ من موضوع عوره موضوعاً شعرياً طريفاً، وكأنَّه كان يريد أن يخفِّف من وقع هذه المصيبة على نفسه، يقول:

أقول، والقلب في هم وتعذيب يا كلَّ يوسف ارحم نصف يعقوب

يكاد أن يكون شعر عرقلة في معظم أغراضه صورةً معبرةً عن حياته الخاصة حتى في مدح نفسه، فيصوِّر حاجته وخلقه وحياته أكثر ممَّا ينعت ممدوحه، ومن المعروف أنَّ عرقلة شاعر الأيوبيين بلا منازع، وأنَّه كان ينادمهم في

---

[٤١] محمد بن نصر بن صغير بن داعر عز الدين أبو حامد المخزومي الحلبي ابن القيسراني الكاتب المشهور، مولده بحلب الحادي والعشرين من شهر ربيع الآخر سنة إحدى وتسعين وخمس مائة. الصفدي، **الوافي بالوفيات**، ج١، ص٦٥.

[٤٢] عمر موسى باشا، **الأدب في بلاد الشام**، ص ١٧٠- ١٧١.

[٤٣] حسان بن نمير بن عجلٍ، أبو النَّدى الكلبي الدمشقي، الشاعر النديم الخليع المطبوع المعروف بعرقلة. الصفدي، **الوافي بالوفيات**، ج٤، ص١٠٧.

مجالس لهوهم وسمرهم، أحبُّوه وألفوه، ونال عطاياهم الكثيرة حتى إذا انتقلت إليهم مقاليد الحكم اصطفوه لأنفسهم، فنطق بلسانهم، ووصف حالهم أتمَّ وصف، وكان عرقلة صديق صلاح الدين يحبُّه ويستحضره ويألف سماع أحاديثه، أمَّا ديوانه فقد اطَّلع عليه العماد الكاتب واختار منه مجموعة أوردها في خريدته مرتبة بحسب الحروف الأبجدية[٤٤]، كما نعثر على مختارات أخرى له في فوات الوفيات والشذرات وغيرها من الكتب التي أرَّخت لهذا العصر أو ترجمت لرجاله[٤٥]، ومن الأعلام الكتاب الذين عاصرهم أيضاً ابن الأثير ومن أهم آثاره الأدبية "المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر"، وهو في مجلدين ومن الجدير بالذكر أن ابن الأثير لم يتعبَّد آراء مَنْ سبقه وإنَّما اختطَّ لها طريقاً جديداً، فأبدى آراءه فيها بكل صراحة وجرأة، وتصدَّى لمن سبقه أو عاصره، فبيَّن مثالبهم، وحاول أن يضع للنثر أسلوباً جديداً، يعتمد في أصوله على كلِّ ما يبعد الكتاب عن التقليد الأعمى، ويخفِّف من غلوائهم في التصنُّع والتكلُّف، فقد أحدث ثورةً أدبيةً كبرى بكتابة المثل السائر؛ إذ لا نجد كتاباً مثيله أحدث ضجة في الأوساط الأدبية والعلمية ومن أبرز فنون نثره النثر الديواني، والنثر الذاتي والإخواني والتأليفي، ومن تصانيفه أيضاً "الموشي المرقوم في حل المنظوم"، و"البرهان في علم البيان"، والمعاني المخترعة في صناعة الإنشاء"، وغيرهم كثيراً[٤٦]، ومنهم أيضا الكاتب العماد الأصبهاني الذي أغنى بعلمه الغزير مؤلفات العصر وكان خير دليل على النهضة العلمية والثقافية والأدبية التي أشرنا إليها في مقدمة هذا البحث، فمن آثاره الأدبية "خريدة القصر وجريدة العصر"، و"السيل على الذيل"، و"نصرة الفترة وعصرة القطرة"، و"كيمياء السعادة"، و"الفتح القسي في الفتح القدسي"، و"البرق الشامي"، ومن الكتب أيضاً " عتبى الزمان في عقبى الحدثان "، "ونحلة الرحلة وحيلة العطلة"، وغيرها كثير[٤٧].

---

٤٤ العماد الأصبهاني، **خريدة القصر وجريدة العصر**، ج١، ص ٣٤٤.

(٤٥) عمر موسى باشا، **الأدب في بلاد الشام**، ص ٢٢٠- ٢٢١.

(٤٦)عمر موسى باشا، **الأدب في بلاد الشام**، ص ٢٨٩- ٢٩٠.

(٤٧) المصدر نفسه، ص ٦٧٠- ١٧١.

ثانيا: تلاميذه:

ومن المعلوم أن شاعرنا كان مؤدباً، يحتل مكانه علمية في عصره وله تلاميذ يتعلمون منه وينتهلون من صفو مائه وما تجود به قريحته، ومن أبرز تلاميذه:

١- الأديب عبد القاهر بن المطهر بن أَبِي عَلِيّ الْحَسَن بن عَبْد القاهر بن شجاع العَدْلُ، زينُ الدّين، أَبُو مُحَمَّد، ابن ثُمامة، الكَلْبيّ، الدّمشقيّ، الشُّرُوطيّ، (الأديبُ، وُلِد سنة ستٍ وخمسين وخمسمائة. وتفقَّهَ عَلَى القطبِ النَّيْسابوريّ، والفخرِ الأُرْمَويّ. وأخذَ الأدبَ عن فتيان الشاغوريّ، وتوفي سنة(٦٤٠ هـ) [٤٨].

٢- الشِّهَاب القُوصِيّ إسماعيل بن حامد القوصى المحدث، شهاب الدين، وكيل بيت المال وواقف دار الحديث القوصية بدمشق، وبها قبر في سنة ثلاث وخمسين وستمائة، جمع معجماً كبيراً إلى الغاية، كثير منه بالإجازات[٤٩].

٣- التقي اليلداني[٥٠].

٤- محمد بن عبدُ الجليل بْن عَبْد الكريم بْن عُثْمَان[٥١]؛المحدث العالم جمالُ الدين، أبو عبد الله الموقانيّ، ثمّ المقدسيّ، روى عن الشّهاب فتيان الشّاغوريّ وغيره، وروى عنه مجموعة من علماء عصره، ومات فجأة في حادي عشر ذي القعدة وله أربع، وسبعون سنة. وله مجاميع مفيدة[٥٢].

---

[٤٨] الذهبي، **تاريخ الإسلام للذهبي**، ج ١٤، ص ٣٢٣.

[٤٩] شمس الدين أبوعبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز الذهبي، ت: ٧٤٨هـ، **ميزان الاعتدال في نقد الرجال**، تحقيق: الشيخ علي محمد معوض والشيخ عادل أحمد عبدالموجود، (بيروت، دار الكتب العلمية، دط، ١٩٩٥م)، ج١، ص ٣٨١.

[٥٠] المحدث المسند تقي الدين أبو محمد عبد الرحمن بن أبي الفهم عبد المنعم بن عبد الرحمن القرشي الدمشقي اليلداني الشافعي المتوفى سنة (٦٥٥هـ)، اليلداني نسبة إلى يلدا من قرى دمشق. قال السخاوي: بفتح المثناة التحتانية وفتح اللام ورأيت بخط البدر العيني في رجال معاني الآثار ضبط اللام بالسكون. الذهبي، شمس الدين أبوعبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز، ت: ٧٤٨هـ، **تذكرة الحفاظ وذيوله**، تحقيق: زكريا عميرات، (بيروت، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ١٩٩٨م)، ج١ص ٨؛ ومحمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز الذهبي أبو عبد اللهلذهبي، **طبقات المحدثين**، تحقيق: د. همام عبد الرحيم سعيد، (عمان، دار الفرقان عمان، ط١، ١٩٨٤م)، ص ٦٧.

٥- ناصر الدين أبو حفص عمر بن عبد المنعم القواس، المعروف بابن القواس مسند وقته روى عنه بالإجازة، وأدَّب بعض أولاد الملوك،كان ديّناً، خيراً، متواضعاً، محبّاً للرّواية وانتهى إليه علو السند بدمشق، توفي في ثاني ذي القعدة، وله ثلاث وتسعون سنة[٥٣] .

المطلب الثاني: آثاره:

لم تذكر كتب التاريخ أن شاعرنا الشهاب فتيان الشاغوري قد خلف مؤلفات تذكر خلا ديوان شِعري، والملاحظ على ديوان الشاعر أنه أجاد في الأغراض والفنون الشعرية، كالوصف والمديح والغزل والرثاء والهجاء والحساد والعدو؛ إذ كانت قضية الجهاد ضد الفرنجة من أبرز القضايا التي استغرقت كثيراً من جهوده الفنية، فتابع المعارك وصور الحرب وأشاد بالأبطال ومدحهم، كما سخر من الفرنجة ووصف هزائمهم،

كما نجد في ديوانه صور صادقة للحياة الدمشقية في عصره، فصور كثيراً من مظاهر هذه الحياة، ولاسيما انتشار الأتراك الغلمان، وشيوع مجالس اللهو، والفساد الإداري، كما اهتم بالطبيعة الدمشقية وأكثر تصوير مظاهرها والتغني بها، وشاعرنا الأديب الذي يمتلك موهبة شعرية كان قوياً في لغته، ولا غرابة في ذلك فهو معلم وصاحب حلقة تدريس كما أسلفنا، وهو معلم في الزبداني يدرس اللغة وأصول الكلام والنحو، إذ يغلب على شعره طابع المديح، فمعظم قصائده المديحية الطويلة في الملوك، وهنا يمكن الإشارة إلى أهم الأسباب التي دعت إلى الانحراف الفني عند الشعراء في هذا العصر والذي كان ربما سببه المديح، فالملوك والممدوحين من الرؤساء والأمراء كان أكثرهم من أصل غير عربي، بل ربما كان الكثيرون منهم لا يجيدون فهم اللغة العربية فهماً فنياً

---

(٥١) الذهبي، تاريخ الإسلام ت بشار، ج ١٥، ص ١٠٤.

(٥٢) الذهبي، **تاريخ الإسلام للذهبي**، ج ٤٩، ١٧٩.

(٥٣) شمس الدين أبوعبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز الذهبي، ت: ٧٤٨هـ، **أسماء من عاش ثمانين سنة بعد شيخه**، تحقيق: عواد الخلف، (دب، مؤسسة الريان، ط١، ١٩٩٧م)، ص ١٠٢؛ وله، **تاريخ الإسلام للذهبي**، ج١٥، ص ٨٧٧؛ وله **سير اعلام النبلاء**، ج٢، ص٧٤؛ وابن العماد، **شذرات الذهب**، ج ٧، ص٧٧٢؛ وابن تغري بردي، **النجوم الزاهرة**، ج ٨، ص١٨٩.

صحيحاً بحيث كان الشعراء يضطرون إلى تبسيط أشعارهم والتلاعب بألفاظهم لتعجب أولئك الممدوحين الذين أولعوا بالبساطة اللفظية، والمعاني السطحية، ولكن نلحظ الشاغوري في ديوانه ينصرف إلى ذاته ويتحدث عن شجونه الخاصة وبدرات نفسه الصادقة فيصف أحاسيسه بشعر بعيد عن الكلفة، ولكننا لا يمكن أن ننكر عنه ولعه بالتورية والتشبيه، وغيرهما من ألوان الصنعة اللفظية سواء أكان ذلك في غرض المدح أم في أغراض أخرى[٥٤].

في هذا الديوان يجد القارئ لغة وعلماً وشعراً، فإذا لُمح فيه مايكره من الكلفة فليعز ذلك إلى العصر الذي كبَّل الشاعر بطريقته ومتطلبات قرائه وشعرائه، مما لا قبل لشاعر يريد أن يعيش من شعره، بتحديه أو مخالفته والخروج عليه، ولكن القارئ لا يعدم أن يرى في ثنايا هذا الديوان مايرضيه، من شاعرية ثرَّة وإحساس فياض، وأوصاف تحرك نفسه وتهيج خواطره.

المطلب الثالث وفاته:

قال ابن خلّكان: إنّه توفّى سحر الثانى والعشرين من المحرّم سنة خمس عشرة وستمائة بالشّاغور، ودفن (بمقابر) الباب الصغير، وهو الأرجح[٥٥]، فقال صاحب معجم الأدباء أنَّ ياقوت الحموي ذكر أنَّه لقيه، فقال: رايته وقد كان شيخاً بلغ عمراً ناهز تسعين عاماً أو زاد عليها[٥٦].

نتائج الفصل الأول:

- إن الدولة الأيوبية التي قامت على أرض مصر والشام والجزيرة كان لها دور كبير في إثارة النهضة والعلمية والأدبية، فاحتضنت العلماء وغذَّت خيالات الأدباء.

---

[٥٤] انظر: فتيان الشاغوري، الديوان، مطبوعات مجمع اللغة العربية، ص ٥- ٦.

[٥٥] ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج ٤، ص ٢٦.

[٥٦] شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، ت: ٦٢٦هـ، **معجم الأدباء- إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، تحقيق: إحسان عباس، (بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٤١٤هـ/ ١٩٩٣م)، ج ٧، ص٢٨٩١.

- إن الحركة الدينية والفكرية ازدادت نشاطاً وازدهاراً في عهد الأيوبيين، من خلال اهتمامهم بالقضايا الفكرية والشؤون العلمية والتأليف والترجمة.
- نشطت الحركة الثقافية في هذا العصر نشاطاً ملحوظاً، ولا نكاد نعرف في تاريخ الحضارة الإسلامية عصر خصب ثقافياً، ونضج فكري وغزارة في التأليف والتصنيف كمثل ما نشاهده في العصر، انتعشت الآداب، وتنوعت مناحيها وألوانها، وذلك بسبب الأحداث السياسية والعسكرية التي تعرضت لها الأمة في هذه الفترة، وقد شهدت اهتماماً بمختلف العلوم والمعارف الدينية واللغوية، حتى وُسِمَ عصر الشاعر بأنه عصر إحياء للفكر والثقافة الإسلامية والعربية، كما كان عصر إحياء سياسي، بعد إخراج الصليبيين من بيت المقدس.
- وفتيان الشاغوري من الشعراء الذين عاصروا هذه الأحداث وعايشوها، وتغلغلت في خياله وتفكيره، وترجمها قصائد شعرية أغنت المكتبة العربية.
- ولأن كما ذكرنا سابقاً عن ازدهار الحياة الأدبية والعلمية في عصر الشاعر، فإنه من الطبيعي أن يعاصر الشاعر الكثير من الشعراء الأعلام الذين أسهبوا في تبيان علمهم وألفوا الكثير من المؤلفات الأدبية الشعرية والنثرية التي أغنت المكتبة العربية ومازالت مرجعاً لأئمة الباحثين حتى يومنا هذا، ومن الشعراء الذين عاصرهم **ابن القيسراني؛ وعرقلة الدمشقي، والعماد الكاتب، وغيرهم كثير**.
- والملاحظ على ديوان الشاعر أنه أجاد في الأغراض والفنون الشعرية، كالوصف والمديح والغزل والرثاء والهجاء، لذلك يحتل الآخر مكانة مهمة في شعره.

الفصل الثاني: الآخر في شعر فتيان الشاغوري

تناول الباحث في هذا الفصل ثلاث مباحث جاء في المبحث الأول مفهوم الآخر الذي هو محط الدراسة، حيث بينا فيه العلاقة القائمة بين (الذات) و(الآخر) هي علاقةٌ اجتماعيةٌ وسياسية، ولا يمكن أن تكون (الذات) مكبوتةً بمعزل عن المجتمع، بل هناك روح داخلية تدفع الذات إلى مواصلة (الآخر) عن طريق طريقة التعامل مع الآخرين؛ إذ جاء المبحث الثاني متوافقاً بثلاثة مطالب تتفق فيهن الذات مع الآخر الممدوح، الآخر المرأة، الآخر المرثي؛ وجاء المبحث الثالث متبايناً في ثلاثة مطالب شهدت (الذات) صراعاً طويلا مع الآخر العدو، والآخر المهجو، والآخر الوشات.

المبحث الأول: الآخر لغة واصطلاحاً

المطلب الأول : الآخر لغة

ذكر الفراهيدي في (العين) بشأن (الآخر): إذ يقول (هذا آخَرُ، وهذه أُخرى، وفعل الله بالآخِر أي: بالأبعد. والآخِرُ: الغائب... ويقال الأخيرُ: الأبعد، وأُخْرَى القوم أُخْرَياتُهم)[٥٧].

وأمَّا في مقاييس اللغة فقد وردت لفظة (الآخر) في باب (أخر): يقول (الهمزة والخاء والراءُ أصل واحدٌ إليه ترجع فروعُه، وهو خلاف التقدُّم. وهذا قياسٌ أخذْناه عن الخليل فإنّه قال: الآخِر نقيض المتقدّم. والأُخُر نقيض القُدُم، وقياس ذلك عرفه الخليل بن أحمد الفراهيدي فإنَّه قال: الآخر نقيض المتقدم... وابن دريد يقول: الآخِر تَالٍ للأوَّل. وهو قريبٌ ممّا مضى ذكره، إلاّ أنّ قولنا قال آخِر الرّجُلين وقال الآخِر، هو لقول ابن دريد أشد مُلاءمةً وأحسَنُ مطابقة. وأُخَرُ: جماعة أُخْرَى) [٥٨].

---

[٥٧] أبو عبد الرحمن الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري، ت: ١٧٠هـ، **كتاب العين**، تحقيق: د مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، (دب، دار ومكتبة الهلال، دط، ٢٠٠٧م)، ج ٤، ص ٣٠٣-٣٠٤.

[٥٨] أبو حسين احمد بن فارس بن زكريا، ت: ٣٩٥هـ، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبدالسلام هارون، (دب، دار الفكر، ط١، ١٩٧٩م)، ج ٦، ص ٨٩.

وقد وردت لفظة (الآخر) في الصحاح؛ إذ يقول: (جاء آخِراً، أي أخيرا، وتقديره فاعل، والأنثى آخرة، والجمع أواخر. والآخر بالفتح: أحد الشيئين، وهو اسم على أفعل، والأنثى أخرى، إلا أن فيه معنى الصفة، لان أفعل من كذا لا يكون إلا في الصفة)[٥٩].

المطلب الثاني: مفهوم (الآخر) اصطلاحاً (في تاريخ الفكر الفلسفي والأدبي)

في تاريخ الفكر كما في العلوم الإنسانية احتلَّت موضوعة الآخر مكانةً هامةً، نظراً لارتباطها الجدلي بموضوعات أساسية ملازمة، **الأنا / الذات/ الهوية/ الصورة**، وغير المرادف الآخر والآخرين، وهو اسم جمع لا مفرد له، أمَّا فيما يخصُّ الأصل اللاتيني "الآخر (هو **Autre** بمعنى غير، ويقال: الناس الآخرون **Les autres**)[٦٠]، فالآخر يأتي (بمعنى صفة كل ماهو غير أنا، وفكرة الآخر بمعنى غير الأنا مقولة ابستمولوجية[٦١] ملخصها الإقرار بوجود خارج الذات العارفة، أي كينونات موضوعية)[٦٢]، وفي الفلسفة القديمة اعتنى الجاحظ في مفهوم لفظة (الآخر) في خطابه؛ إذ قال: (وهي إمكانيات كبيرة لالتقاط صور الآخر، سواء في وجوده الديني المختلف أو في بنائه الحضاري المتميز؛ للوعي بالتوفيق دور كبير في النظر إلى الآخر، سواء استمدَّ مقوماته من المرجعية القدسية أو إلى آليات الحكم المقارن)[٦٣]؛ ونجد أنَّ الجاحظ مثال يقتدي به المثقف المنفتح على المعارف التي ظهرت في عصر الجاحظ؛ إذ (لاينطق من رؤية ذاتية متعصِّبة

---

[٥٩] أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، ت: ٣٩٣هـ، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، (بيروت، دار العلم للملايين، ط٤، ١٩٨٧م)، ج ٢، ص ٥٧٦.

[٦٠] عبد النور، وسهيل إدريس، **المنهل، قاموس"فرنسي – عربي"**، (بيروت، دار الآداب، ط٧، ٢٠٠٥م)، ص ١١٤.

(٦١) الإبستمولوجية: يعود هذا مصطلح الإبستولوجة لكلمة يونانية الأصل؛ وهي تتألف من مقطعين الأول هو المعرفة بوصفها محاولة لتوضيح المعرفة العلمية استناداً إلى تاريخها، والثاني يعني السبب أو الحجة؛ جان بياجة، **الإبستمولوجية التكوينية**، ترجمة وتقديم: أبو ريان محمد علي، (دمشق، دار التكوين، دط، ٢٠١٤)، ص١٣.

[٦٢] الحداد، عباس يوسف، **الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجاً**، (سوريا، دار الحوار، ط٢، ٢٠٠٩م)، ص٢٨١.

[٦٣] محمد نور الدين أفاية، **الغرب المتخيل صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط**، (المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط،٢٠٠٠م)، ص ١١٨.

ل(الأنا) التي تنفي أي وجود متميّز للآخر... وإنَّ الاطِّلاع على ثقافة الآخر تعني في أحد وجوهها إتقان لغته)[٦٤].

وقد شاع مصطلح الآخر في كتب الفلاسفة المعاصرين؛ يرى سارتر[٦٥] إذا كان (الآخر ضرورو حتمية في الوقت نفسه، يمثل الخطر الذي يهددني بل والموت المستور لإمكاناتي)[٦٦]، فالآخر عند سارتر متعلق بالكينونة فلا مناص من الوجود مع الناس؛ أمَّا الآخر عند هيدغر (فهو مرتبط بالسقوط فهذا الآخر قد رمي به في هذا العالم، غير أنَّه لايملك سوى التسليم، وهذا السقوط قد يؤكِّد على معنيين أحدهما الإيجابي والآخر سلبي، أَّما كونه إيجابي فلأنَّ (بغيره ما كان يمكن وجودي أن يكتشف لنفسه، ولولاه لظل وجودي في إمكانات الوجود لا نهاية لها، أي إنَّ سقوطي هو الذي حدَّدني وبتحديدي تحقَّق وجودي العيني)[٦٧]، فهيدغر يعني بالسقوط هنا تواجده في هذا العالم مع الآخر الذي أدَّى إلى تحقيق كينونته ومعرفتها التي لا تتمُّ إلَا بمعزل عن معرفة الآخر (فالآخر يدخل عنصراً مقوماً عن صميم وجود الأنا وماهيتها، والأنا بذلك لا تكون إلَّا من خلال توقُّفها مع الآخر، واستقلالها عنه في وقت واحد)[٦٨]، فإذا كان الآخر (ضرورة حتمية في الوقت نفسه، يمثل الخطر الذي يهددني بل والموت المستور لإمكاناتي)[٦٩]، على اعتبار أنَّ من شأن حريته (أن تحدَّ من درجة حريتي، إلا أنه لا مناص من الوجود مع الناس كما يرى سارتر)[٧٠].

---

[٦٤] ماجدة حمود، **صورة الآخر في التراث العربي**، (بيروت، الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠١٠م)، ص٤٠.

[٦٥] جانبول شارل ايماد سارتر هو فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي، وكان أشهر فلاسفة القرن العشرين. سارة اللحيدان، موسوعة ستانفورد للفلسفة، (مقال مترجم، مجلة الحكمة، ٢٠١٧م)، ص٢.

[٦٦] جان بول سارتر، **الوجود والعدم**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، (لبنان، دار العودة، ط٣، دت)، ص٣.

[٦٧] عبد الرحمن بدوي، **دراسات في الفلسفة الوجودية**، (بيروت، المؤسسة العربية، ط١، ١٩٨٠م)، ص ٨٥ – ٨٦.

[٦٨] محمود رجب، **المرأة والفلسفة**، (جامعة الكويت، حوليات كلية الآداب، د.ط، ١٩٨١م)، ص ٧.

[٦٩] جان بول سارتر، **الوجود والعدم**، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، (بيروت، مشورات دار الآداب، ط١/ ١٩٦٦م)، ص ٣.

[٧٠] المرجع نفسه، ص ١٦.

فكثُرتْ لفظة مفهوم (الأنا) و(الآخر) في كتب الأدب والفلسفة، وتنوَّعت صورها، كما نجد تمثُّل (الآخر) في جميع عناصر الشعر؛ لاسيما (هو بقدر عنايته بطرائق تفكر الآخر يهدف إلى إضاءة المناطق المعتمة في الذات، التي من شروطها إضاءتها، وعدم انطوائها على النفس، إنَّما بإثارة الأسئلة، ومحاورة الذات والآخر معاً، وصولاً إلى صياغة الأسئلة الخاصة التي على مقدار أصالتها، تقدِّم أجوبتها الخاصة)[٧١]؛ فإنَّ (الأنا) و(الآخر) يتحقق وجودهما من خلال التعامل مع (الآخرين)، وهنالك ترابط متماسك فيما بين المفهومين مفهوم (الآخر) ومفهوم (الأنا)، (فاستخدام أيٍّ منهما يستدعي تلقائياً حضور الآخر، فصورتنا عن ذاتنا لاتتكون بمعزل عن صورة الآخر لدينا، كما أن كل صورة للآخر تعكس بمعنى ما صورت للذات)[٧٢].

ويتبيَّن لنا من خلال رحلة البحث عن مفهومي (الأنا) و(الآخر) في ثقافتهما وخصائصهما ومعرفة ثقافة الآخر وسماته، أنَّ (البحث عن الذات أكثر مما يتبيَّن فيه البحث عن الآخر)[٧٣]؛ وأنَّ (الأنا)، و(الآخر) تربطهما علاقةٌ وثيقةٌ، وهذه العلاقة تظهر من خلال التعرُّف على الآخر؛ وقد نجد أنَّ (الذات) تكمل (الآخر)، و(الآخر) يكمل (الذات) فكلاهما يكمل الطرف الثاني، (وتحكم علاقة الذات بالآخر علاقة تأثُّر وتأثير متبادل، ويؤثِّر كلٌّ منهما في الآخر ويتأثَّر به، دون أن يتماهى أحدهما في الآخر تماماً)[٧٤].

وقد يبدو أنَّ إدراك (الواقع الآخر يحيل إلى واقع من يبنيه ويعبِّر عنه، أكثر ممَّا يحيل إلى واقع من بنيت صورته)[٧٥]، لنجد أن صورة الآخر هي التي يرسمها أفراد المجتمع، وهذه الصورة تعبِّر عن حال المجتمع سواء

---

[٧١] عبدالله ابراهيم، وسعيد الغانمي، وعواد علي، **معرفة الآخر "مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"**، (بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٦م)، ص ٢٥.

[٧٢] سعد حمد يونس الراشدي، **الآخر في شعر المتنبي**، (عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٦م)، ص ٢٩.

[٧٣] الطاهر لبيب، **صورة الآخرالعربي ناظراً ومنظوراً إليه**، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٩٩م)، ص ١٨٨.

[٧٤] سعد فهد عيطان الذويخ، **صورة الآخر في الشعر العربي من العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي**، (جامعة اليرموك، كلية الكتاب، ٢٠٠٧م، إطروحة دكتوراء)، ص٢١.

[٧٥] الطاهر لبيب، **صورة الآخر في التراث العربي ناظراً ومنظوراً إليه**، ص ١٩٢.

أكانت سلبية أم إيجابية، (وبرغم تشعُّبات مناحي المفهوم واختلاف توجهاته، فإنَّ القاسم المشترك الذي يجمع كلَّ هذا الشتات، هو أنَّ الذات مفهوم جوهري لتحديد مكان الإنسان من الوجود، وإنَّ معرفة الذات لا تتوخَّى إلَّا عن طريق الذات، وقد بيَّن ابن سينا أنَّ تحقُّق الإنسان من وجوده يتمُّ بتمثُّله ذاته بذاته بلا توسُّط، أي هو عبارة عن علاقة مباشرة للذات المدركة بذاتها، هي مصدر تيقننا من حقيقتنا الذاتية)[٧٦].

ونجد أنَّ العلاقة بين (الذات) و(الآخر) علاقةٌ اجتماعيةٌ، ولا يمكن أن تكون (الذات) مكبوتةً بمعزل عن المجتمع، بل هناك روح داخلية تدفع الذات إلى مواصلة (الآخر) عن طريق طريقة التعامل مع الآخرين؛ كما (يبدو أن وجود (الذات) لايمكن تجاهله، كما يجب البحث في علاقتها بالأنا والأنت والشيء؛ وإمكان تحويل (الأنا) إلى (شيء) بعمليات الإحالة الاجتماعية والموضوعية أمر واضح ... و(نحن) التي استحالت إلى شيء موضوعي... على الأنا من الخارج، ولكن لها مظهراً آخر وهو الاتصال الروحي بالآخرين، وهو اتصال لايكون فيه كل شخص شيئاً وإنَّما (الآخر) فالمجتمع هو الشيء، وليس نحن)[٧٧] وهذه الذات تتعايش مع (الآخر) في المجتمع فتكون شيئاً، وإن اعتزلت عن المجتمع وبقيت من فرده بذاته فهي لاشيء ولا يمكن أن تكون شيئاً دون مواصلة الآخر، (فالآخر هو الكلية المزدوجة للكينونة الذاتية، في علاقة الذات بالذات، ولا تنتهي إلَّا بانتهاء الوجود البشري في الزمان والمكان، فالفرد يمكن أن يكون آخر حتى بالنسبة لنفسه قبل مدة قصيرة، ويمكن أن يتحوَّل إلى آخر بعد مدة قصيرة أيضاً، وكلُّ شخص هو آخر بالنسبة لأي شخص على وجه الأرض)[٧٨]، ومن جهة أخرى الآخر كائن يختلف عن الذات، فهذه المعادلة مفهومة ونشطة التحرك، وهي سارية المفعول ترتكز على تسلُّط (الذات) قد تكون متعاليةً على الآخر، وقد تكون (ذات) الآخر لاتتعايش مع هذا التعالي؛

---

[٧٦] علي حرب، **ما بعد الحقيقة**، (المغرب، لمركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٢م)، ص ٨٩.

[٧٧] نيوقلاي برديائف، **العزلة والمجتمع**، ترجمة: فؤاد كامل عبدالعزيز، (القاهرة، مكتب النهضة المصرية، دط، ١٩٦٠م)، ص ١٣٤.

[٧٨] صلاح صالح، **سرد الآخر**، (المغرب، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣م)، ص١٠.

إذ إنَّ في (المعرفة نجد صورة الآخر ليست هي الآخر، صورة الآخر بناء مشكّل في المتخيل وفي الخطاب، أمَّا الآخر فهو الكائن الذي يتحرَّك في الواقع، والصورة ليس هي الواقع، غير أنَّ الصراع حولها من رهانات الواقع)[٧٩]؛ وهذا الصراع يحدث من خلال الاحتكاك في التعامل مع الآخر في المجتمع، فتحدث العداوة والبغضاء فيما بينهم.

إنَّ دراسة (الأنا) و(الآخر) عند الكثير من الكتاب والعلماء طرقوها من بابين؛ الأول هو معرفي والثاني تقييمي، ف (الأنا) و(الآخر) قابلان للتطور والتعديل؛ إذ (إنَّ صورة الذات وصورة الآخر قابلتان للتغيير والتعديل، رغم ما يبدو عليها من ثبات واستاتيكية، والأمر الثاني هو أنَّ ما يتشكَّل لدينا من صور لذاتنا أو للآخرين لاتكون دائماً وفي جميع الحالات نقية ومحدودة، بل غالباً ما يختلط فيها الواقعي بالمثالي، ويتداخل فيها الداخل (أيرؤيتنا لحقيقة أنفسنا) بالخارجي (أي ما نريد إظهاره للآخرين من صفات خاصة بنا)[٨٠].

---

[٧٩] نادر كاظم، **تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط**، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٤م)، ص ١٧.

[٨٠] الطاهر لبيب، **صورة الآخر في التراث العربي ناظراً ومنظوراً إليه**، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٩٩)، ص ٨١٣.

المبحث الثاني: التوافق مع الآخر

المطلب الأول: التوافق

أولاً التوافق لغةً:

وردت لفظة: الموافَقَة في [معنى] المصادفة والاتّفاق. تقول: وافقت فلاناً في موضع كذا، أي: صادفته. ووافقت فلاناً على أمر كذا، أي: اتفقنا عليه معاً. وتقول: لا يتوفّق عبد حتى يوفّقه الله، فهو مُوَفَّق رشيد. وكنا من أمرنا على وِفاق[٨١].

وكما وردت لفظة التوافق في معجم الوسيط: بأن (التوافق) (فِي الفلسفة) أَن يسْلك الْمَرْء مَسْلَك الْجَمَاعَة ويتجنب مَا عِنْده من شذوذ فِي الْخلق والسلوك[٨٢]؛ وكما ورد أيضاً في الوسيط: قيل: توافقت الْجَمَاعَة اتّفقت وتظاهرت وَفِي الْأَمر تقاربوا[٨٣].

ووردت لفظة التوافق في معجم اللغة العربية: أنَّ (التَّوافق او الاتِّفاق هو تطابق أفكار أو رغبات أو عواطف أو ميول)[٨٤].

ثانيا: التوافق اصطلاحاً:

وردت لفظة التوافق في كتب الأدب على (أنَّه التوافق بين الشاعر وعشيرته، وشعوره بحاجتها إليه وحاجته إليها يدفعان به إلى الاعتداد بها، فيفخر بها متناسياً ذاته، أو يفخر بها وبذاته غير شاعر بالفروق بين الذات والجماعة)[٨٥]؛ ومن خلال ما تقدَّم في موضوع التوافق مع الآخر هو ما (يؤَكِّد إمكانية تداخل جنسين، وهذا

---

[٨١] الخليل بن احمد الفراهيدي، **العين**، ج٥، ص٢٢٦.

[٨٢] إبراهيم مصطفى وآخرين، **المعجم الوسيط**، (بيروت، دار الدعوة، دط، ٢٠٠٥م)، ج ٢، ص ١٠٤٧.

[٨٣] إبراهيم مصطفى وآخرين: **المعجم الوسيط**، ج ٢، ص ١٠٤٧.

[٨٤] أحمد مختار عبد الحميد عمر، ت: ١٤٢٤هـ، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، (القاهرة، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٨م)، ج ٣، ص ٢٤٧٤.

[٨٥] فاروق أحمد اسليم، **الانتماء في الشعر الجاهلي دراسة**، (دب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، ١٩٩٨م)، ج١، ص ٦٦.

التداخل يقتضي أن يتناول كلُّ جنس عن بعض خواصه الفارقة؛ لكي يتمكَّنَ كلٌّ منهما من الالتقاء بالجنس الآخر في منطقة وسطى أو منطقة مُحايدة)[٨٦].

ومصطلح الأنا والآخر مولودان معاً، إذ (الصور التي نتخيلها عن أنفسنا لا تتم بمعزل عن صورة الآخر لدينا، كما أن صورة الآخر لدينا هي بمعنى من المعاني صورة عن ذواتنا)[٨٧].

قد شهد الأدب الكثير من التحولات في الأفكار التي حدثت في مجال العلوم الإنسانية؛ إذ نجد دخول مصطلح (الآخر) في النقد الحديث فأصبح هذا المصطلح من المصطلحات التي اهتمَّ بها النقاد العرب والأكاديميون في مجال الدراسات الأدبية، فهو عنصر مهمٌّ وفعَّال في علاقته مع الذات؛ ولهذا قيل: (إن الذات لا تكتسب دلالتها الفعلية إلا ضمن علاقات ذاتية ، أي: داخل (أنا جماعية) تحتضن الذوات المختلفة، في تجلياتها المتشخصة، في توازن بين الخاص والعام وبين الذات والآخر، فالإقرار بالأنا أو بالذات هو تأكيد على وجود الآخرين)[٨٨]، فنجد أنَّ تعاون الذات والتكيُّف مع الآخرين جزءٌ من متطلبات حياة الشخص، ونحن في صدد قولنا عن الشاعر فتيان الشاغوري: أنَّ ذات الشاعر تتوافق مع (الآخر) وتحتاج إلى تشبُّع حاجاتها ويقول (آخر فإنَّ اعتراف الشخص بحاجته إلى الآخرين، يتضمَّن أيضاً القدرة على تكوين علاقات شخصية وثيقة بهم، علاقات مبنية على الثقة المتبادلة، وهذه الصفة المهمة في الشخصية السوية هي التي يمكن أن نعبِّر عنها بالقدرة على الحب، فالشخص السوي هو الشخص الذي يستطيع أن يحب)[٨٩].

---

[٨٦] نازك صادق الملائكة، ت: ١٤٢٨هـ، **قضايا الشعر المعاصر**، (القاهرة، من إصدارات مجمع اللغة العربية بالقاهرة، دط، ٢٠١٥م)، ج٧، ص٣.

[٨٧] مي عودة احمد ياسين، **الآخر في الشعر الجاهلي**، (نابلس، فلسطين، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٦م، رسالة ماجستير)، ص٤.

[٨٨] محمد نور الدين أفاية، **الغرب المتخيل "صورة الآخر في الفكر العربي الاسلامي الوسيط"**، (الشارقة، منشورات دائرة الثقافة والاعلام، ط١، ١٩٩٦م)، ص٥٣.

[٨٩] مصطفى فهمي، **الصحة النفسية دراسات في سيكلوجية التكيف**، (القاهرة، مكتبة الخانجي القاهرة، ط٣، ٢٠١٧م)، ص٥٢.

إنَّ حنين الشاعر دائماً ما يرفع من انفعالاته في توليد الطاقة الشعرية لدى ذات الشاعر وإظهارها إلى العالم الخارجي (والدخول إلى العالم الخفي، لهذا الحنين المرتكز في الطبيعة الإنسانية، فالإنسان يتفوَّق بأنَّه يتخطَّى ظواهر الأشياء إلى ما وراءها، ومن مهمات الشعر أن يفتح دروباً إلى ذلك العالم الخفي وراء العالم الظاهر، ويتيح للإنسان أن يتخلَّص من العوائق، ويصير شبيهاً بسائل روحي يتمدَّد في العالم)[٩٠].

ونجد أنَّ لفظة (الآخر) تأتي لضمير الغائب أو الحاضر أو مجموعة من الناس، فهي تشمل تلك الضمائر كلها التي تعود إلى أصحابها، لتمكِّن الذات من خلال انفعالاته تجاه الآخر توليد الهواجس والأفكار في بناء القصيدة فإنَّ (العودة إلى صورة الآخر الغائب كمرتكز فنِّي تقوم عليه القصيدة هو قناع الحياة الاجتماعية الذي يشمل حياة الأفراد والجماعات)[٩١]؛ إذ لايمكن للذات ترك (الآخر) فالذات تحتاجُ إلى (الآخر) في متطلبات الحياة، ونجد أنَّ الشاعر يكثرُ من مدح الملوك والأمراء، ويتغزلُ بالمرأة لإشباع رغباته، وفي الرثاء، والهجاء وكلُّ ذلك يحتاج إليه (الأنا) و(الآخر)، ولاسيما كلَّما (بدأ الإنسان عبر اكتشاف الآخر، حواراً معه، وإذن مع الذات في هذه اللحظات، يجد وعي الذات نفسه مجبراً على الإمساك، في حركة واحدة، بتراكم المعرفة وإعادة توزيعها مباشرة، أي التلاقي والاختلاف)[٩٢]، ومن جهة أخرى فإنَّ الأمر يفترض وجود حالة أخرى اسمها "النحن"؛ حيث إنَّنا استطعنا أن نتصوَّر الأنا قوة من بين القوى التي توجد في مجال سلوكنا، فيمكن تصوُّر النحن قوة من بين هذه القوى تضمُّ الأنا بحيث يصبح جزءاً من الكل ولا يقوم كقوة مستقلة[٩٣]، فتواجد مجموعة من الناس يلغي تعدُّد

---

[٩٠] ادونيس علي احمد سعيد، **مقدمة للشعر العربي**، (بيروت، دار العودة، ط٣، دت)، ص٥٨.

[٩١] محمد شاهين، **آفاق الرواية "البنية والمؤثرات"**، (دمشق، اتحاد الكتاب العرب، دط، ٢٠٠١م)، ص ٢٨.

[٩٢] دانييل هنري باجو، **الأدب العام والمقارن**، ترجمة: د. غسان السيد، (دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، ١٩٩٧م)، ص٦.

[٩٣] سويف مصطفى، **الأسس النفسية للإبداع** الفني الشعر خاصة، (مصر، دار المعارف، دط، ١٩٥٩م)، ص ١٣٩.

الأنوات الفردية ويختزلها ضمن نطاق واحد هو النحن أو الأنا الجمعية، ولعلَّها النقطة التي يلتقي فيها علم الاجتماع بعلم النفس، لإقرارهما بنفس الحقيقة)[٩٤].

إن ذات الشاعر دائماً تكون مقترنةً مع الآخر في نفس الفترة الزمنية، فهي تصور لنا تلك المشاهد والأحداث التي نقلها الشاعر في شعره، إذ إن إبداع الشاعر في جعل القارئ معايشاً لتلك الأحداث الجسيمة التي ارتكز عليها الشاعر في شعره؛ إذ (كل صورة تنبثق عن إحساس، مهما كان ضئيلاً (بالأنا) بالمقارنة مع الآخر، منبهاً بالمقارنة مع مكان آخر، الصورة هي إذن تعبير، أدبي أو غير أدبي عن انزياح ذي مغزى بين منظومتين من الواقع الثقافي)[٩٥]، وفي هذا الفصل سنتناول صفة التوافق مع الآخر/ الممدوح والمرأة والمرثي.

المطلب الثاني: التوافق مع الآخر

أولاً التوافق مع الآخر/ الممدوح:

١- في مدح الرسول – صلى الله عليه وسلم-

شارك فتيان الشاغوري شعراءَ عصره في مدح الملوك والأمراء والأدباء المعاصرين له، حتى شاع وذاع صيته في نهاية القرن السادس؛ وقد واكب الشاغوري في العهد الأيوبي فتوحات الدولة الأيوبية التي ساهمت في شهرته من قصائد المديح؛ ولاسيما أنَّ "الأنا/الشاعر" تحتاج إلى "الآخر/الممدوح" في ارتكازها على هذا الحضور الإبداعي، ممَّا يساهم في إظهار وإفراغ الحاجات المكبوتة تجاه الآخر/ الممدوح.

إنَّ حضور (الأنا) في حياة الآخر ضروري؛ لأنَّه حضور يعكس العلاقة القائمة فيما بينهم في النصوص الشعرية، وتكون إمَّا بالرضى والقبول، أو بالتباين والرفض مع الذات اتجاه (الآخر/الممدوح)، والشاعر في المديح يظهر التوافق مع (الآخر)؛ ليعبِّر الشاعر عن أحاسيسه ومشاعره اتجاه الشخص الممدوح سواء أكان (ملكاً، أميراً،

---

[٩٤] زهران، سماح خالد، **كيف تفهم نفسك وتفهم الآخر**، (مصر، دار الفكر العربي، ط١، ٢٠٠٤م)، ص ٦٤.

[٩٥] دانييل هنري باجو، **الأدب العام والمقارن**، ص ١١٣.

وزيراً، خليفة، عالماً)، فالمديح إذا ظهر بمشاعر وأحاسيس صادقة تنبع من قلبٍ صادقٍ فإنَّها تكون في غاية الجمالِ والروعة، ويبقى لها الأثر في النفوس؛ إذ(أنفع المدائح للمادح وأجداها على الممدوح، وأبقاها أثراً وأحسنها ذكراً أن يكون المديح صدقاً، وللظاهر من حال الممدوح موافق وبه لائق، حتى لا يكون من المعبر عنه والواصف له إلَّا الإشارة إليه، والتنبيه عليه)[٩٦]، ودائما مايمدح الشاعر صفة من الصفات الحسنة التي يمتلكها (الآخر)، التي تعبر عنها ذات الشاعر من أحاسيس ومشاعر اتجاه الآخر ومن هذه الصفات (في المديح، الممدوحون أبطال صناديد، شجعان كالأسود، كرماء كالغيث، صبورون على المكاره)[٩٧]، وبما أنَّ الشاعر مرآة المجتمع نجده يعبِّر عن حاجاتهم وعن متطلباتهم، وغاياتهم وكل ما يبتقون إلى تحقيقه، ويتولَّد الشعر من تلك الصور التي يبني عليها الشاعر قصيدته، معبِّراً عن قيم المجتمع التي تحققت لدى الممدوح، فالإنسان يدرك أنَّ ذاته لاتقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنَّما هي دائماً ومهما كان لها استقلالها، ليست إلَّا ذاتاً مستمدة أولاً من ذوات تعيش في عالم موضوعي تتفاعل فيه مع ذوات أخرى،... إن الذوات والموضوع معاً، وما بينهما من علاقات متبادلة هما اللذان يصنعان الموقف والفكر والشعور[٩٨]؛ إذ إنَّ الآخر متقارب ومتوافق، وينعكس ذلك في الأبيات الشعرية وهذا ما نراه عند الشاعر فتيان الشاغوري الذي حاول أن يعبر عن الأنا بوصفه فرداً؛ لأنَّ صورة الذات لاتتَّضح إلَّا من خلال الاحتكاك مع الآخر، والمشاعر والأحاسيس ووجوده في المجتمع معه، فالأنا تتحقَّق من خلال النظير الذي يشاطرها المكان والزمان وكذلك الموقف والحدث.

ومن المعلوم أن أغلب معاني المديح، مأخوذة منذُ العصور القديمة لاسيما بيئة الصحراء التي أساسها الشجاعة والفروسية والكرم، وانطلق منها عبر العصور المختلفة حتى وصل إلينا.

---

[٩٦] عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليثي، أبو عثمان، الشهير بالجاحظ، ت: ٢٥٥هـ، **رسائل الجاحظ**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، (القاهرة، مكتبة الخانجي، دط، ١٩٦٤م)، ج ١، ص٣.

[٩٧] قادة عقاق، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر**، (دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، ٢٠٠١م)، ص١٣٧.

[٩٨] عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر" قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية"**، (القاهرة، دار الفكر العربي، ط٣، دت)، ص٢٨٠.

وفي العصر العباسي كثر المديح وذلك بسبب كثرة اهتمام الخلفاء والأمراء والولاة حتى أصبحت عواطف الشعراء كاذبةً تتصنَّع الحقيقة؛ إذ (غالى الشعراء كثيراً في معاني المديح وزيَّفوا عواطفهم فخرج شعرهم عن الحقيقة، وجاءت المدائح ذات نغمة واحدة تقريباً، فالممدوح دائماً هو الإمام والكريم والفارس)[٩٩]، وهذا ما يلتقي عنده أغلب الممدوحين رغم تميُّز الأسلوب بين شاعر وآخر.

لقد كثر المديح في ديوان فتيان الشاغور، وأطال في بناء القصيدة أياماً ولياليَ بناء محكماً لينال رضا الممدوح؛ وبما أن المديح في الشعر العربي هو (قيثارة الشعر منذ وجودها الأول، فكان وتراً رنَّان الصوت فيها، وعلى الرغم من التطورات التي طرأت على العملية الشعرية ... إلَّا أنَّ المديح لم يغب في يوم من الأيام عن مسرح الشَّعر، ولم يكن ليضعف أيضاً، بل ظلَّ هو الأصل، وسائر الفنون الشَّعرية هي الفروع)[١٠٠]، ونلاحظ أنَّ صورة المديح حظيت باهتمام كبير لم نلتمسها عند أيٍّ من شعراء عصره؛ إذ شغلت معظم شعره، وحظي بشهرة أدبية بين شعراء ونقاد عصره، ليحضر (الآخر) في شعره بوصفه رموز سياسية ودينية "الملوك والخلفاء والأمراء، والقادة والوزراء، والعلماء والقضاة"، فأبدع في مجال التوافق مع الآخر/ الممدوح، وعبَّر عن مشاعره وأحاسيسه تجاه الآخر/ الممدوح، بقوة المعنى، وجمال الصورة، وجزالة اللفظ، وحاول بناء صورة الآخر المتوافق مع رؤاه الشعرية التي يسعى إلى تحقيقها.

ويتمثَّل الشاعر بمدح خير وأعظم شيء في الدنيا بأجمل العبارات والصور الشعرية، وهو هنا الرسولُ الكريم محمد – صلى الله عليه وسلم– قائلاً [١٠١]: (من البحر الطويل[١٠٢])

فَعُولُنْ مَفَاعِيْلُنْ فَعُوْلُن مَفَاْعِلُنْ

---

[٩٩] سراج الدين محمد محمد، **المديح في الشعر العربي**، (بيروت، دار الراتب الجامعية، دط، دت)، ص ٣٩.

[١٠٠] أحمد بو حاقة، **فن المديح وتطوره في الشَّعر العربي**، (بيروت، منشورات دار الشرق الجديد، ط١، ١٩٦٢م)، ص ١٤.

[١٠١] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٠٩.

[١٠٢] البحر الطويل: ليس من بحور الشعر ما يضارع البحر الطويل في نسبة شيوعه، فقد جاء ما يقارب من ثلث الشعر العربي القديم من هذا الوزن. ابراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، (مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢)، ص٥٧.

إليكَ رسولَ اللهِ مِنِّي أَلوكةً حَنانَيْكَ قد يحنُو على العبدِ سَيِّدُ

اؤمِّلُ مِنْ خَيْرِ الأَنامِ شَفاعةً بها في نَعيمٍ بالجنانِ أُخَلَّدُ

فأَنت رسولُ اللهِ وهي شهادةٌ أُقِرُّ بها حتّى المعاد وأَشْهَدُ

وَدِدْتُ بأنّي زُرْتُ قبرَكَ راجِلاً وقَبَّلْتُ تُرباً أَنتَ فيها موسَّدُ

يُظهر الشاعر تقرُّبه إلى الرسول – محمد صل الله عليه وسلم– بقوله (إليكَ)، ويهذِّب النفس بكثرة ذكر الآخر/ الممدوح والتمسُّك بطريقه؛ وللشاعر مناجاته الخاصة التي نجد فيها نفسه مرسلاً رسالة إلى سيد الخلق محمد – صلى الله عليه وسلم– جاعلاً من نفسه، ووصفه لها بأنَّه العبد الفقير وأنَّ سيد الخلق محمد – صلى الله عليه وسلم– هو المرجو بالشفاعة، ففحوى هذه الرسالة طلب شفاعة الرسول – صلى الله عليه وسلم– وهو مفهوم إسلامي حدَّث به المصطفى؛ إذ قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ [ص:٣٨٩]: «أَتَانِي آتٍ مِنْ رَبِّي، فَخَيَّرَنِي بَيْنَ أَنْ يَدْخُلَ نِصْفُ أُمَّتِي الْجَنَّةَ، وَبَيْنَ الشَّفَاعَةِ، وَإِنِّي اخْتَرْتُ الشَّفَاعَةَ»(١٠٣).

لأنَّ النفس تبحث عن الفوز بالجنة، واللقاء برسول الله محمد – صل الله عليه وسلم–؛ حيث إنَّ "الأنا/ الشاعر" طمع في شفاعة خير الخلق (عليه الصلاة والسلام).

كما إنَّ الشاعر المؤمن قد علم أول وأهم ركن من أركان الإسلام، وهي الشهادة شهادة ب"لاإله إلا الله وأنَّ محمداً رسول الله"، فكأنَّه يخاطب حضرة الرسول – صلى الله عليه وسلم – وإن أبعده الزمان والمكان، لكن رابط ذلك كتاب الله وسنة نبيه الحبيب المصطفى – صلى الله عليه وسلم–، ويدرك الشاعر المفهوم الإسلامي بقبول الأعمال من المسلم وإن نأى به الزمان والمكان، وهنا يرجع مرةً أخرى لمخاطبة حضرة الحبيب المصطفى – صلى الله عليه وسلم– فيودُّ بعمرة أو حجة يزور بها قبر الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم – فيقوم بتقبيل تربة القبر

---

(١٠٣) أبو بكر بن أبي عاصم، وهو أحمد بن عمرو بن الضحاك بن مخلد الشيباني، ت: ٢٨٧هـ، **السنة لابن أبي عاصم**، تحقيق محمد ناصر الدين الألباني، (بيروت، المكتب الإسلامي، ط١، ٢٠٠٤م)، ج ٢، ص ٣٨٨.

الطاهرة؛ إذ إنَّ شاعرنا أجاد في مدح الرسول الكريم محمد – صلى الله عليه وسلم- وجعله في أحسنِ صورة، لأنَّ جمال هذه الصورة تثير انتباه المتلقي، فنجد توافق الذات مع الآخر في النص الشعري.

وحين ينتقل الشاعر في مدحه للآخر ناسباً سمات الوقار والإجلال والمحبة لآل بيت المصطفى – صلى الله عليه وسلم- المنتجبين وصحبه الكرام؛ إذ يقول[١٠٤]: (من بحر الوافر[١٠٥])

مفاعَلَتُنْ مفاعَلَتنْ فعولنْ

رَسولَ اللهِ بِالقُرآنِ وافى فكانَ أجَلَّ مَبْعُوثٍ رَسولا

نَبيٌّ آلُهُ هُمْ خَيْرُ آلٍ وأكرَمُهمْ وأغْزَرُهُمْ عُقولا

فَمدْحهُمُ لَدَيَّ أراهُ فَضْلاً ومَدْحُ النَّاسِ كلَّهِمُ فُضولا

يُرجع الشاعر مرة أخرى إلى مدح (الآخر) متمثِّلاً بالحبيب المصطفى – صلى الله عليه وسلم- كونه المبعوث بالدين الحنيف وهو أصل الدين وشرائعه، وقد نزلت عليه من رب العباد، لنطالع (الآخر) وهم آل البيت المنتجبين فيمدحهم بالدين ورجاحة العقل، وهو يفضِّل مدحهم بعد مدح الرسول – صلى الله عليه وسلم- ليأتي التكرار في أول البيت وآخره دلالة على الاهتمام والتحبُّب؛ إذ يستطيع المتلقي أن يصل إلى المدلول الدلالي العميق من خلال البنية السطحية الظاهرة، وفي البيت الثالث استحضر الشاعر لونين بلاغيين أسهما في تحديد الدلالة وإثرائها، وتوكيد المعنى، وإغناء أذن المتلقي إيقاعياً ولغوياً، فالجناس بين (فضل وفضول) هو جناس لغوي ولكن تضاد في الدلالة؛ أي إنَّ مدحهم فضل بينما مدح الناس فضول ويعني به التكسب المالي؛ أما اللون البلاغي الثاني هو رد العجز على الصدر (مدحهم... مدح الناس)، ورد العجز على الصدر هنا له قيمة دلالية تثير الفن وقيمة إيقاعية على المستوى الصوتي.

---

[١٠٤] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٥٧٧.

[١٠٥] الوافر: إذ يعد هذا البحر نوع واحد من القصائد، وهي التي تنتهي أشطر أبياتها بالمقياس (فعولن). ابراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٧٤.

وقد عبَّر الشاعر بهذه التراكيب والألفاظ في إشادته بخير من جاؤوا إلى الدنيا، فقد بدأ الشاعر في النص الشعري بالرسول الكريم محمد – صلى الله عليه وسلم-. فذكر خيرَ كتاب أُنزل إلى خير الخلق نبينا محمد – صلى الله عليه وسلم-. فمن مصادر بناء لغة الشَّاعر هي الألفاظ القرآنية وتراكيبها؛ لأنها تعطي الأبيات الشَّعرية أصالة لغوية؛ لأن الالفاظ تشكل علامة في بناء القصيدة، وذلك من خلال قوله تعالى {قُلْ يَاأَيُّهَا النَّاسُ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ جَمِيعًا الَّذِي لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ يُحْيِي وَيُمِيتُ فَآمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ النَّبِيِّ الْأُمِّيِّ الَّذِي يُؤْمِنُ بِاللَّهِ وَكَلِمَاتِهِ وَاتَّبِعُوهُ لَعَلَّكُمْ تَهْتَدُونَ}[١٠٦]، وهذه دلالة على حسن اختيار الشاعر في توظيف المفردات في النص الشَّعري، وذلك لتعظيم الآخر/ الممدوح، فمدحَ الشاعر آل بيت رسول الله محمد – صلى الله عليه وسلم- ، وافتخر بنسبهم لأنَّهم من نسب رسولُ اللهِ –صلى الله عليه وسلم-، فيزيد الشاعر من كرمهم وعلمهم ممَّا يجمِّل من صورة الآخر/ الممدوح للمتلقي؛ ففضَّل مدحهم على سائر من مدحهم بعد رسولِ اللهِ – صلى الله عليه وسلم-.

٢– في مدح القادة والملوك:

ومن أمثلة المدح عند الشاعر أبيات يصف فيها الشاعر "مكانة الآخر/ الممدوح" الملك الأشرف مظفَّر الدين شاه أرمن أبو الفتح موسى ابن الملك العادل[١٠٧]، بعد أن أطلق له ثلاثمائِة دينار وتشريفاً، فلم يُعطِه المجد البهنسي[١٠٨]غير التَّشريف ومائتي دينار[١٠٩]: (من بحر الكامل[١١٠])

---

[١٠٦] سورة: [الأعراف: ١٥٨].

[١٠٧] الأشرف، صاحب دمشق السلطان الملك الأشرف مظفر الدين أبو الفتح موسى شاه أرمن ابن العادل ، ولد بالقاهرة في سنة ست وسبعين فهو من أقران أخيه المعظ. الزركلي، **سير أعلام النبلاء**، ط٣٢، ج ٢٢، ص١٢٣.

[١٠٨] مجد الدين البهنسي: وزير، من الكتاب والشعراء كان يقوم بأمور المالية عند الملك الأشرف. الزركلي، **الأعلام للزركلي**، ج ٢، ص ١٥٨.

[١٠٩] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢١٩–٢٢٠.

[١١٠] الكامل: يستخدم هذا البحر مجزوء، وغير مجزوء، فكمل لبحر الكامل تسعة ضروب لم يحصل عليها بحر آخر، فلذلك سمي كاملاً. احمد الهاشمي ت: ١٩٤٣، **ميزان الذهب في صناعة الشعر**، تحقيق: علاء عطية، (بيروت، مكتبة دار البيروتي، ط٣، ٢٠٠٦م)، ص٧٠.

مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُنْ مُتَفَاْعِلُ

هَيْهاتَ يَأْبى الشُّرْبَ مَنْ في قَلْبِهِ بَلبالُ هَمّ بِالعِيالِ مُوْسوسِ

عِندي أُوَيلادٌ كأفراخِ الْقَطا إنْ بِنْتُ عَنْهم مالُهم مِن مؤْنسِ

اللهُ لي ولُهُمْ وُجودُ الأشرَفِ الْمَلكِ الذي مِنْ جودهِ لَمَ أَيْأَسِ

مَا لَذَّتي إلاّ مَديحُ الأشرَفِ القَيْلِ الغَزيرِ الجُودِ موسى الأشوَسِ

يخاطب الشاعر (الآخر/الممدوح) موظفاً مخاوفه لكثرة عياله وقلة حيلته وحيلتهم في حوائجهم، وعبء الحياة مشبهاً عياله بأفراخ القطا التي تموت إن لم ينقل إليها الماء والطعام؛ (ألا يذكرنا ذلك بقول الحطيئة لما حبسه عمر بن الخطاب في هجائه للزبرقان بن بدر، أبياتا يمدح فيها عمر ويستعطفه، فلما قرأها عمر عطف له وأمر بإطلاقه وعفا عما سلف منه)[١١١]، والأبيات[١١٢]:

(مَاذَا تقول لِأفْراخٍ بذي مَرَخٍ ** زغب الحواصل لا ماءٌ ولا شجرُ)

بدأ الشاعر في النص الشعري بالدلالة اللفظية اسم الفعل الماضي (هيهاتَ) أي بمعنى البعد؛ وانتقل الشاعر بصفته ذاتاً مستخدماً أسلوب النداء في مخاطبته الآخر/ الممدوح، وهو يشكو له همَّ عياله وهمَّه الذي (يوسوسُ) فنجد أنَّ الشاعر يدقُّ جرس الألفاظ من خلال مطالعة أصوات الألفاظ بـ(السين)، ونجد ارتكاز لغة الشاعر على مجموعة من الألفاظ التي توحي بالهم والفقر وهو توجُّه مضمر للآخر لاستعطافه للمساعدة؛ ثم ترد ذات الشاعر بتشبيه أولاده بأفراخ القطا فعندما أذهب عنهم مَنْ سيعينهم ويساعدهم في العيشِ، واستخدم ضمير

---

[١١١] أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم المعروف بابن عبد ربه الأندلسي، ت: ٣٢٨هـ، **العقد الفريد**، ج٣، (بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٣م)، ج ٦، ص ١٤٤.

[١١٢] (الحطيئة) جرول بن أوس بن مالك بن جؤبة بن مخزوم بن مالك بن غالب.... بن مضر بن نزار، **ديوان الحطيئة**، تحقيق وشرح: عمر فاروق الطباع، (بيروت، شركة وار الأرقم ابن الأرقم، ط١، دت)، ص ٦٦.

الغائب (عَنْهم) ثم يعود ويتكلم بصفته ذاتاً، واعتماده على الله، ثمَّ على الآخر الممدوح الملك؛ إذ نرى توافق الذات مع الآخر/ الممدوح بالصفات الحميدة؛ إذ وصفه بأنَّه غزير العطاء.

وتؤكِّد الذات كرم الاخر / الممدوح وشجاعته وقوته , عطائه الممدوح؛ إذ يقول[١١٣]: (من البحر البسيط[١١٤])

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلُنْ مُسْتَفعِلُنْ فَاْعِلُن

وهـــو الـذي لـم يزل تهمـــي أناملـــه بالنُّيْلِ كـالنيلِ فياضـاً وكـالسُّحُـــبِ

وهـو الذي باللُّهـــى[١١٥] في دهـــرنا فتح اللَّهـى لـــه ببـــديع الملـحِ والخُطَـبِ

لولا ندى الأشـــرَفِ الميمـونِ طـــائِرُهُ في دَهـرِنا لـم يَرُقْ عيـشٌ ولم يَطـــبِ

بالسَّيْبِ[١١٦] والسَّيْفِ في يوَمَيْ ندىً وردى حمى الورى من طوى والوحشَ من سَغَبِ

يبدأ الشاعر في مطلع القصيدة بذكر ضمير الشأن (هو) أي الآخر/ الممدوح، إذ أن مضمون القصيدة برز في أظهار كرم وشجاعة الممدوح؛ قد أكد الشاعر على كرم ممدوحه بالفظة (الذي) في تشبيه ممدوحه بالسحب أي الأمطار الغزيرة التي تغيثُ الأرض، كذلك يغيثُ الذات، ويكمل في البيت الثاني مخاطبة الآخر/ الممدوح الغائب (هو) ويصفه بلفظة (اللُّهى) وهي العطاء للذات، وكذلك وظَّف الجناس بين اللفظتين وهما (اللُّهى) و(اللَّهى) الأولى عن عطاء المال والثانية عن (اللَّهى) التي تقع في حلق الإنسان، إذ تضيفانِ إيقاعاً صوتياً ودلالياً أسهم في

---

[١١٣] الشاغوري، **ديوانه** ص ١٢-١٣.

[١١٤] البسط: من البحور الذي يستعمل مجزوءاً، وغير مجزوءاً. وسمي بسيطاً لسهولة لكثرة استخدامه في القصائد. احمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة الشعر**، ص٥٦

[١١٥] وقال الفراء: اللُّهى العطايا، واحدتها لُهوة، واللهَى بالفتح الحلق وما حوله. أبو علي القالي، إسماعيل بن القاسم بن عيذون بن هارون بن عيسى بن محمد بن سلمان، ت: ٣٥٦هـ، **البارع في اللغة**، تحقيق هشام الطعان، (بيروت، دار الحضارة العربية بيروت، ط١، ١٩٧٥م)، ص ١١٢.

[١١٦] السَّيْبُ العَطاءُ. محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، **لسان العرب**، تحقيق عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، (القاهرة، دار المعارف، ط١، ٢٠١٦م)، ج ٣، ص ٢١٦٦.

تشكيل صورة القيمة الفنية لدى الممدوح، وبما أنَّ الحرف (لولا) حرف امتناع لوجود بدلالتيه الشرطيه واللغوية الدالة على المنع، فيشير هنا إلى أنَّه امتنع عن هناء العيش لكن وجود الآخر/الممدوح هو منع امتناع الهناء؛ ونجد هنا أنَّ الشاعر وظَّف التضاد بين (السَّيْبُ) و(السَّيف) أي بين الحياة والموت؛ وكذلك بين (ندى)، و(ردى) وهنا يدلُّ بها على العطاء الكثير.

ويستمرُّ الشاعر على مشاهد ودلالات المدح بصفة العلم والتقوى والفضل الآخر /الممدوح الملك الأشرف مظفر الدنيا والدين؛ إذ يقول[١١٧]: (من بحر الخفيف[١١٨])

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

زِدْ عُلُـواً أَيُّهـــا المِلِكُ الأشْـــرفُ حتى تحـــوزَ كـــلَّ الممالِكْ

أنتَ رِضْـــوانُ للعُفـــاةِ لَـــدى الجنَّـــةِ والنـــارُ للعُداةِ ومالِكْ

أنتَ لـو مـارزَتكَ أُسدٌ ضَـــوارٍ هَوَتِ الأُسْدُ في مهاوي المهالِك[١١٩]

لو أتانا بعدَ الرَّســـولِ من اللهِ رســـولٌ لكنتَ لاشـكَّ ذلِكْ

لقد عبَّر الشاعر في هذه الأبيات الشعرية عن التوافق بين ذات الشاعر والآخر/ الممدوح من خلال توظيفه تراكيب المفردات؛ إذ يبدأ بالدلالة اللفظية على رزانته في العلم من خلال (زدْ) وبعدها بالنداء (أَيُّها المِلِكُ) وهذا يدلُّ على اهتمام الأنا بالآخر وتقرُّبه منه، بـ(فضله، علواً، تحورَ،رِضوانُ، هوتِ) كما نلحظ تحوُّل الشاعر دلاليا من الغائب إلى الحاضر، وذلك بفضل مخاطبة الذات مع الآخر/ الممدوح (أنتَ رِضوانٌ ،أنتَ لو مارزَتك، لكنتَ) وهذه الألفاظ بما فيها من دلالات الخطاب تتوافق مع الممدوح، فإنَّ الشاعر شارك الجميع في خطاب

---

[١١٧] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢٩٦.

[١١٨] الخفيف: قد ينتهي هذا بيت على هذا البحر بالوزن (فعلاتن) أو (فالاتن)، ولافرق بين هذه الصور الثلاث في الجودة، فكلها حسن الواقع في الآذان وكلها تسنريح إليه الأسماع. ابراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص٧٦.

١١٩ مَارَزَ الرجلَ : كمَارَسَه. ابن منظور – **لسان العرب**، ج ٦، ص ٤١٧٩.

الممدوح، وبيَّن له أنَّ ما قاله ليس ضرباً من الخيال، إنَّما هو نابع من قلب الشاعر ووجدانهِ لذا أجاد الشاعر في وصف الملك، فنراه قد وفَّق بين مصطلحي التضاد وهما (الجنة) و(النار)، ومن الوصف الذي أجاد به الشاعر في مبالغته في مدح الآخر/الممدوح ليجعل منه خليفة لرسول الله – صلى الله عليه وسلم- من خلال قوله: (لو أتانا بعدَ الرَّسولِ من اللهِ رسولٌ لكنتَ لاشكَّ ذلِكْ) وهذه الصورة من أقوى الصور في التشبيه إذ نرى في تشبيه (السّموءل في الوفاء، وحاتمٍ في السماحة، وقسٍّ في الفصاحة، ولقمان في الحكمة، فهم في التشبيه يجرون مجرى ما قدّمت ذكره من البحر والجبل والشمس والقمر والسيف، ويكون التشبيه بهم مدحاً)[١٢٠]؛ إذ نلحظ التحولات التي قام بها الشاعر في تميز ممدوحه عن جميع الملوك بتكريمة لقب الخليفة، وهذا اللقب لم يأتِ أعتباطاً بل جمل من النواعت التي تتكون داخل ذات الآخر الممدوح.

ويؤكِّد شاعرنا توافق الذات مع الآخر الممدوح الملك الأمجد مجد الدين بهرام شاه بن فرخشاه صاحب بعلبك[١٢١]، بالعبارات والمعاني الدالة على كرمه وشجاعته وفي عدم مماثلته مع أحد؛ إذ يقول[١٢٢]: (من بحر البسيط)

نهدي إليهِ بيوت الشَّعْرِ في وَرَقٍ ... فنأُخذُ الوَرِقَ المختارَ والذَّهبا

إليكَ يا أَوحَدَ الدُّنيا وأَمجَدَ مَنْ ... فيها خدت[١٢٣] بي عَنسٌ لا تشتكي التَّعَبا

مازِلتُ أَمدَحُ مولانا وأشكرُهُ ... إنَّ الدُّعاءَ لَهُ في دَهرِنا وجَبا

---

[١٢٠] أبو حيان التوحيدي، **البصائر والذخائر**، (القاهرة، آفاق للنشر والتوزيع، ط١، دت)، ج ١، ص ٣٥٧.

[١٢١] الملك الأمجد: بهرام شاه بن فرخشاه بن شاهنشاه بن أيوب، السلطان الملك الأمجد مجد الدين أبو المظفر، صاحب بعلبك؛ ولي بعلبك بعد أبيه، وكان أديباً فاضلاً شاعراً، له ديوان شعر موجود بأيدي الناس. محمد بن شاكر بن أحمد بن عبد الرحمن بن شاكر بن هارون بن شاكر الملقب بصلاح الدين، ت: ٧٦٤هـ، **فوات الوفيات**، تحقيق: إحسان عباس، (بيروت، دار صادر بيروت، ط١، دت)، ج ١، ص ٢٢٦.

[١٢٢] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣٨.

١٢٣ خدت الناقة تخدى، أي أسرعت. أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، ت: ٣٩٣هـ، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق:** احمد عبد الغفور عطار، (بيروت، دار العلم للملايين، **ط٤**، ١٩٨٧م)، ج ٦، ص ٢٣٢٦.

يحرص الشاعر في بداية الأبيات على ضمير المتكلم للجمع في قوله (نُهدي) أي نعطي الآخر/ الممدوح، إذ يتحدَّث بالأنا الكل وكذلك في المقابل نأخذ المال، كما وظَّف الشاعر الجناس بين اللفظتين (وَرَقٍ) و(الوَرِقَ)؛ ثم يعود إلى شكوى الذات مقابل إبراز الاخر الممدوح وشجاعته وكرمه من خلال (أوحد-أمجد) وهي بنى صرفية صوتية تُضفي إيقاعاً يتظاهر مع الدلالة الكلية للصوت التي يقدِّمها الممدوح، ويستجدي بقوله (إليك- خدت- بي-تشتكي)، شبَّه الشاعر نفسه بالناقة الهادئه او الوقورة التي تمشي على استحياء مسرعةً؛ وعاد إلى صيغة (مازال) وهي دلالة على استمراره في مدح (الآخر) لاستمرار ممدوحه بالعطاء دون انقطاع، وتتقدَّم الذات بالثناءِ والشكرِ للآخر الممدوح، ويعود إلى التوكيد بالفظة (إن)، أي يؤكِّد لضمير الجمع بأنَّ الدعاء للآخر الممدوح هو خير طلب تطلبه من الله عز وجل.

ويؤكِّد الشاعر على كرم الاخر الممدوح وعفتِهِ وسماحته / الممدوح؛ إذ يقول [١٢٤]: (من البحر الطويل)

مَحَـلُّ ملـوكِ الأَرْضِ مـن دونِ شَـأوِهِ وَكُـلُّهُـمُ بـادي الكَـلالِ طَليـحُ

غدا مثلَ شَهْرِ الصَّوْمِ في الصَّوْنِ عِرْضُهُ بمـالٍ لـه في المكـرُمـاتِ يُبيحُ

هنيئـاً لـه شَهـرُ الصَّيـامَ فَفِعْلُـهُ بـهِ مَتْجَـرٌ عِنـدَ الإلـهِ رَبيـحُ

إذا جادَ قالتْ طَـيّءٌ عِنـدَ جُـودِهِ ألا إنَّ فينـا حـاتَمـاً لَشَحيـحُ

ونجد الشاعر في الأبيات الشعرية يبيّن لنا كرم الممدوح وشجاعته بالألفاظ والعبارات البلاغية التي استهلَّها في وصف الآخر. الملك بيَّن خلالها رجاحة عقل ممدوحه على ملوك عصره في العلم والتقوى والحكمةِ مُستحضراً ألفاظ سهلة تشدُّ المتلقي وتؤثِّر فيه، فيصوِّر كرمه بتلك الصور المتعدِّدة؛ إذ هو (بمال له في المكرمات يبيح، جاد، جوده) فالكرم والجود من الصفات الحسنة التي يحبُّها الممدوحون على مرِّ العصور، وشكَّل الشاعر صوراً عديدة

---

[١٢٤] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٨٢.

يبن كرم الآخر/الممدوح، وهذه تدلُّ على كثرة إنفاقه دون وجل أو خوفٍ؛ إذ جعل تفرُّده عن سائر الملوك في بذل الأموال دلالة على صفاء نيته وإخلاصه في العطاء؛ ويصوِّر الشاعر مكانة "الآخر/الممدوح" وهيبته وعظمته في تفرُّده عن ملوك عصره؛ إذ جمع الشاعر الملوك بلفظة (طليح) وهي عكس الصالح، ويؤكِّد توافق الذات مع الآخر/الممدوح في صوم شهر رمضان، وشبه الشاعر الآخر/ الممدوح في الصيام بستر عرضه؛ لأنَّ الصيام فيه مغفرة ورحمة وعتق من النار، فكذلك الممدوح بعطائه المال للآخر فإنَّه يكسيه ويستره ويرحمه، وتعود الأنا/الشاعر بتهنئة الممدوح بفوزهِ في الصيام وكرمه وجوده، ثمَّ نلحظ أنَّه أتى بتشبيه المقلوب في إيهام المخاطب أنَّ المشبه أقوى من المشبه به (ويكون في الغالب إيهام أنَّ المشبه به أتمَّ من المشبه في وجه الشبه وذلك في التشبيه المقلوب وهو أن يكون الأمر بالعكس)[١٢٥].

وفي موضع آخر يصف الشاعر ممدوحه بالشجاعة والكرم والعلم والحِلم بالتوافق بين الأنا والآخر/ الممدوح الْأَمِير زين الدّين[١٢٦] قراجا بن دلغادر صاحب صرخد؛ إذ يقول[١٢٧]: (من بحر الوافر)

فَمِعْصَمُ مُلْكهِ أَصْبَحْت فيـهِ السـوارَ لَـهُ وفَـوقَ الفَـرْقِ تاجـا

تَـرُدُّ الأَلْـفَ ناكِصَـةً فِـراراً وتُعطي الأَلْفَ تبتَهِجُ آبتهاجا

فيا بحراً غـدا عَـذْباً فُراتـاً يُفيـدُ الـدُّرَّ لامِلْـحاً أُجـاجـا

نلاحظ أنَّ الشاعر وظف المقابلة بين (تردُّ الالف/ وتعطي الالف)، و(ناكصة فرارا/ تبتهج ابتهاجا)، (عذبا فراتا/ ملحا أجاجا)، وهذه الثنائيات الضدية تظهر قدرة الشاعر في تشكيل صورة الممدوح بأكثر الأوصاف دلالة؛ لاسيما أنَّها أوصاف تحيل إلى البذل والعطاء؛ إذ إنَّ الشاعر يصف ممدوحه أنَّه يستطيع هزم ألف مقاتل

---

[١٢٥] جلال الدين أبو عبدالله محمد بن سعدالدين بن عمر القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، (بيروت، دار إحياء العلوم، ط٤، ١٩٩٨م)، ص ٢٢٦.

[١٢٦] الصفدي **الوافي بالوفيات**، ج ٢٤، ص ١٥٦.

[١٢٧] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٧٥.

وهو يروعهم ولا يبالي لهم، وإذا خسرت ألفاً لاتتأثَّر ولاتهتمّ إلَّا بالنصر، وأنت بحرٌ من العلمِ والكرمِ والإيمانِ والتقوى، واستعار للبحر عذوبة الماء، وكذلك ممدوحه اختار له الصفات الحسنة بكثرة العطاء، فالثنائيات الضدية تقوم بخلق تقابل معنوي بين الألفاظ أولا، والجمل ثانياً، والتضاد يوّلد في أفق المتلقي جملة من الصور التي توضّح وتبيّن الغرض من النص، وذلك بحسب السياق الذي تأتي فيه تلك الثنائيات، فاستحضار الصور من خلال لعبة الثنائيات الضدية يعمّق إحساس المتلقي وشعوره بالمعنى الذي يريد المبدع أن يوصله إلى الجمهور، وربَّما هذا هو هدف الشاغوري، ليكمل المدح في موضع آخر واصفاً كرم الاخر / الممدوح وشجاعة وحكمته الأمير شمس الدين بن منكروس[١٢٨]، كما في قوله[١٢٩]: (من مجزوء الكامل)

يـأْوَي إلى عِـرْضٍ حَمَـا هُ بِبَـذْلِ أَمْـوالٍ مُبَاحَـةَ

فَلَـهُ عَلَـى آلأُمَـراءِ بالْفَضـلِ آلـرَّزَانَةُ وَالرَّجَاحَـةُ

آراؤهُ بِسَدَادِهـا تُبْدِي النَّصاعَـةَ وَألنَّصاحَـة

تعطي الأبيات الشعرية للآخر/ الممدوح الارتقاء بأسلوب منظوري لدى (أنا/ الشاعر) وتمنحها منحى تعبيرياً في انتقاء الألفاظ الشعرية من خلال تأثيرها في صورة الآخر/ الممدوح وتوافقهما، والشاعر هنا يذكر صفاته التي رسمها في مخيلته، إلى أن أصبح عالي الهمَّة ورفيع المنزلة من خلال (فَلَهُ عَلَى آلأُمَراءِ بالْفَضلِ آلرَّزَانَةُ وَالرَّجَاحَةُ) وهي دلالة على مكانة الآخر/ الممدوح في مخيلة (أنا/ الشاعر)، ومن سداد الرأي (يقال فلان صحيح النية والسريرة والطوية والضمير والمغيب والدخلة والاعتقاد وواد الصدر والمعتقد خلاص الطوية صحيح النية أمين الغيب ناصح الجيب ناصح الدخلة وباطنه في الفصح مثل ظاهره وسره)[١٣٠]، شغلت مكانة الآخر/ الممدوح

---

[١٢٨] الزركلي، **الأعلام للزركلي**، ج ٦، ص ٢٤٩.

[١٢٩] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٨٧.

[١٣٠] أبو الربيع سليمان بن بنين بن خلف بن عوض تقي الدين المصري، **إتفاق المباني وافتراق المعاني**، تحقيق يحيى عبد الرؤوف جبر، (عمان، دار عمار، ط١، ١٩٨٥م)، ص ٢٥٤.

عند (الأنا/ الشاعر) مكانة عالية المنال حتى رفعه فوق أمراء عصره، بسداده الرأي والإصابة في اتخاذ القرار، وكلُّ هذا الفضل يعود إلى الله سبحانه تعالى ثم للأمير؛ ونرى حب فتيان الشاغوري للأمير بدر الدين بسبب المكانة التي كان يتمتع بها الشاعر والتقرب من الأمير كما اسلفنا في حياة الشاعر.

ويذكر العالم الجليل شرف الدين عبد المحسن بن إسماعيل الفلكي[١٣١] ،في قوله [١٣٢]: (من بحر الكامل)

أَأُراع في زَمَــني بــإعسارٍ ولـــــي بابُ الإلــهِ وكفُّــك المفــتاحُ

ولَّــى شبـابـي واسشنَّ[١٣٣]أَديمُـــــهُ وهُـرِيقَ مـاءُ رُوَائِـهِ السَّفَّـــاحُ

وَدَفَفْنتُ شَرخَ شَبيبتي في شيبـتي دَفْنَ الحَبيبِ فَلي عليه نَـوَاحُ

فشبيبـتي عُـوَّضْـتُ عنهــا شَيبـةً شَعَراتُها عنـد المِـلاحِ قبـاحُ

نجد عبارات الأنا/ الشاعر تتجه إلى إبراز صورة الممدوح من خلال التراكيب وهي (أَأُراع في زَمَني، وكفُّك المفتاحُ، ولَّى شبابي، فشبيبتي عُوَّضْتُ عنها شَيبةً)؛ ليتبيَّن لنا من خلال هذه العبارات أنَّ أنا الشاعر تحنُّ إلى ما تفتقده في الأيام الخوالي التي كان سعيداً بها، فنجد أنَّ الشاعر عدَّ الآخر/ الممدوح وهو الذي (عثر على مَنْ عوَّضه عن هذه الذات التي طالما اشتهاها، ولم يجد من سبيل لتلبية رغباته تجاهها، وإن شكلت ملكاً شخصياً له)[١٣٤]، كما وظَّف الجناس بين لفظتي (شبيبتي) و(شيبتي)، وخطاب الأنا/ الشاعر للآخر/الممدوح هي صفة النداء الشعرية التي تعطي للمدوح التُّقى والكمال؛ لأنَّها علاقة توافقية ركيزة بين الأنا والآخر في توليد المعاني.

---

[١٣١] الذهبي، **تاريخ الإسلام للذهبي**، ج٩، ص ٣٤٦.

[١٣٢] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٠٢.

١٣٣ الشَّنُّ الضعف وأَصله من ذلك وتَشَنَّنَ جلد الإنسان تَغَضَّنَ عند الهَرَم والشَّنُونُ المهزول. أبن منظور، **لسان العرب**، ج ١٣، ص ٢٤١.

[١٣٤] ريم هلال، **الدرس النفسي لأبي نواس ما بين العقاد والنويهي**، (مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية- سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٦م)، ص ١٥.

وفي مواضع أخرى مدح الملك الناصر يوسف بن الملك العزيز بن الملك الظاهر غازى بن الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب[١٣٥]؛ إذ يصف ما فيه من كرم وشجاعة وقوة مكانية، وهذا ما يظهر توافقاً بين أنا الشاعر والآخر/ الممدوح؛ قائلاً [١٣٦]: (من بحر الرجز[١٣٧])

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُ

فـاقَ الملـوكَ في المعـالي مثلَ ما فاقَـتْ أيادِيْـهِ آنْحِصـارَ العَـدِ

كـأَنَّمـا صِفـاتُـهُ في العَـدلِ والإحسانِ والفَضْـلِ صِفـاتُ المهْدي

يا أَيُّهـا الملْـكُ الّـذي يَهْتَـزُّ لِلْمَـدْحِ آهتِـزازَ السَّيْـفِ ذي الفِرِنْدِ

رفع الشاعر من مكانة الآخر/ الممدوح في تفوقه على ملوك عصره؛ فقد جاء الشاعر في تشبيه ممدوحه بـ(كأن) واصفاً إيَّاه بصفات المهدي المنتظر بالعدل والمساواة بين الناس؛ إذ استمدَّ تلك الصفات من خلال أقوال الرسول محمد – صلى الله عليه وسلّم –: (يخرج المهدي وعلى رأسه عمامة فيها مناد ينادي هذا المهدي خليفة الله فاتبعوه)[١٣٨].

وفي البيت الثالث خاطب الشاعر مباشرة ممدوحه بـ(يَهْتَزُّ لِلْمَدْحِ آهتِزازَ السَّيْفِ ذي الفِرِنْدِ)؛ وعند سماع الملكُ من المديح والتبجيل فإنه يهتزُّ بالعطاء والكرم، كما يهتزُّ السيفُ في القتالِ عندما تشتدُّ المعركة، فالمقصود هنا هو كرم الممدوح وشجاعته عند سماع المديح، ولمعان السيف عند اشتداد القتال؛ إذ ارتكز الشاعر على

---

[١٣٥] أبو محمد محمود بن أحمد بن موسى بن أحمد بن حسين الغيتابى الحنفى بدر الدين العينى، ت: ٨٥٥هـ، **عقد الجمان في تاريخ أهل الزمان**، حققه ووضح حواشيه: دكتور محمد محمد أمين، (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، ١٩٩٢م)، ص ١٦.

[١٣٦] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١١٣.

[١٣٧] الرجز: سمي رجزاً لاضطرابه، وذلك لأنه يجوز حذف حرفين من كل جزء من أجزائه، ويكثر فيه دخول الزحافات والعلل والجزء والشطر والنهك، فهو أكثر الأبحر تغيراً، ولا يكاد يثبت على حاله. احمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة الشعر**، ص٧٧.

[١٣٨] جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، **الحاوي للفتاوي للسيوطى**، تحقيق عبد اللطيف حسن عبد الرحمن، (بيروت، دار الكتاب العلمية، ط١، ٢٠٠٠م)، ج ٢، ص ٥٨.

إظهار السيف وهو رمز للقتال وكذلك قابله بالملك عند المدح دلالة على كرمه؛ خاصة إنَّ الشاعر وظَّف لفظة (الفرند) وهو الذي لايذوب يبقى صلداً؛ كذلك ممدوحه لايتغير وهو مستمر بالعطايا والهدايا.

وتؤكِّد ذات/ الشاعر على كرم وجود الآخر/ الممدوح الملك الظاهر، غياث الدين، أبو منصور، غازي ابن السلطان صلاح الدين يوسف بن أيوب[١٣٩]؛ إذ يقول[١٤٠]: (من البحر الطويل)

فأَنتَ الَّذي في جودِهِ لم يَقُمْ لَهُ على كَثْرَة الإسرافِ فيهِ عَذولُ

وهَلْ تُعْذَلُ السُّحبُ المواطِرُ في الحيا وقدْ طبَّقَتْ منها التَّلاعَ سُيولُ[١٤١]

نجد أسلوبه وعباراته البلاغية في النص الشعري واضحة؛ إذ يبدأ الشاعر في مخاطبة الآخر/ الممدوح بقوله (أنتَ)، ثمَّ يكمل بذكر الألفاظ التي تبيِّن كرم الممدوح وهي (جوده، كثرة الإسراف، السُّحب، السيول) فكلُّ هذه الألفاظ والتعابير أراد بها الشاعر إبراز صورة الممدوح؛ لاسيما في(تعليل عدم إصابة الغني الكريم بالقياس على عدم إصابة السيل المكان العالي كالطُّود العظيم من جهة أنَّ الكريم لاتِّصافه بعلو القدر كالمكان العالي والغني لحاجة الخلق إليه كالسيل)[١٤٢]؛ ففي النص الشعر نجد تراكيب القصيدة هي مستمدة من الظواهر الطبيعية؛ كما في دلالة الألفاظ(**السحب المواطر، التلاع السيول**) التي أسهمت في تشبيه ممدوحه بالمطر الغزير الدال على كثرة الخير، فوقف الشاعر على أنَّ المطر الكثير لايقف بسبب السيول من أعالي الجبال، فشبَّه الشاعر ممدوحه بتلك السحب التي لايُنظر إلى كثرة مائِها، فكذلك ممدوحه لاينظر إلى كثرة إسرافه في المال فلا يعذل

---

[١٣٩] الزركلي، **سير أعلام النبلاء**، ج ٢١، ص ٢٩٦.

[١٤٠] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣٣٩.

[١٤١] التِلاعُ: مجاري أعلى الأرض إلى بطون الأودية. أبو نصر، إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، ت: ٣٩٣هـ، **الصحاح في اللغة**، تحقيق: د. إميل بديع يعقوب، ود. محمد نبيل طريفي، (بيروت، دار الكتب العلمية، دط، ٢٠١١م)، ج١، ص ٦٤.

[١٤٢] القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص ٣٤٣.

نفسه أو يلومها كالسُحب في المطر؛ وهذه دلالة واضحة على خيال الشاعر الواسع الذي يربط عباراته البلاغية بالصورة العقلية بتحويلها إلى أشياء محسوسة نستطيع أن نلمسها.

فمن قوله أيضاً في قصيدة يمدح فيها الأميرَ بدرَ الدين مودود والي دمشق أخا عز الدين فرخشاه، إذ يقول[١٤٣]: (من بحر السريع[١٤٤]) مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفعِلُنْ فَاْعِلُ

صُنِ اللَّيالي البيضَ من نورِ بــدرِ الدينِ عــن أضــدادهِ السُّودِ

لو كان يُفْدى من أذىً أو ردىً بُشَّــرَ في الدنيــا بتخليــدِ

قامتَ براهِيــنٌ على فضــلــهِ فــمدحُــهُ ليسَ بتقليــدِ

لا عَـدِمَ المجـدُ عُــلاهُ فمــا نظــيرُهُ يَوْمــاً بموجــودِ

برزت الضمائر والوظائف في النص الشَّعري التي وظَّفها الشاعر في إظهار الصفات الحميدة للآخر/ الممدوح، والقيم العالية، بنور علمه ووجوده وعدم وجود نظير له؛ وقد وظَّف الشاعر التضاد فيما بين اللفظتين (**البيضَ**) و(**السُّودِ**)، ونجد أنَّه لبس ثوب الستر في إظهار القوة والجزالة في المعنى من خلال توظيف التضاد بين (النهار) و(الليل)، في رسم تلك العبارات في مخيلة الشاعر تجاه الآخر/الممدوح، ففي البيت الثاني بدأ بأظهار التمني ب(لو) أي يتمنَّى أن يفدي لكنَّه مستحيل أن يخلد في الدنيا، فوظَّف الشاعر تلك العبارات الراسخة في ذهن (الأنا/ الشاعر) مع لوازم الحياة وقواعدها، وقد استثار الشاعر المتلقي في مدح الآخر/ الممدوح؛ بأنَّه يستحقُّ كلَّ الإشادة والتبجيل في مدحه، لاسيما إنَّه لا يوجد نظير له في كرمه وعطائه.

---

[١٤٣] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١١٦.

[١٤٤] السريع: سمي بذلك لسرعته في الذوق والتقطيع، وذلك لأن الأسباب تقع في أول كل تفعيلة من تفاعيله، والسبب أسرع في اللفظ من الوتد، ويستعمل تاماً ومشطوراً. احمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة الشعر**، ص ٨٧.

وفي موضع آخر مدح الشاعر الأمير بدر الدين مودود[١٤٥] والي دمشق وشكا عن بعده، قائلاً [١٤٦]: (من بحر البسيط)

وما شفى كَبدي مما أُكابِدُهُ إلا البشيرُ ببدرِ الدين إذ طَلَعا

فَأَوْضَحَ الأنسَ إيضاحاً لهُ جُمَلٌ مُفصَّلاتٌ تَلَتْ من نَشْرِهِ لُمَعا

في هذه الأبيات الشَّعرية يوجِّه الشاعر كلامه عن شخصية الآخر/ الممدوح، موظِّفاً مصطلح (**أكابدُهُ**)، لأنَّ المكابدة مرضٌ يصيب الإنسان بحالة يأس ببعد المسافة بينه وبين مَنْ أحبَّه، بسبب تعلُّقه بالأمير بدر الدين الذي اشتغل بخدمته وبتعليم أولاده، وهو ضمن المحطات التي وقف عندها الشاعر كما أسلفنا في مجال حياته، فمرض الشاعر بفراقه عن الأمير حرَّك مشاعره بإفراغ طاقاته الشعرية؛ فشاعرنا فتيان الشاغوري يقف على وصف حاله بانتظاره تلك اللحظة ليأتي إليه مَنْ يبشره بقدوم الأمير، ويوضِّح الشاعر في قوله (فَأَوْضَحَ الأنسَ إيضاحاً لهُ جُمَلٌ) أي استئناس الشاعر بعودة الآخر/ الممدوح، كالجمل المفصل التي يستأنس القارئ بها، كما دلَّ الشاعر على نشر الفرح والسعادة المغمورة بداخله بعودة الأمير، بقوله (نشره لمعا) وهذه الملع ونشرها إنَّما ظهرت بفضل ممدوحه.

وقال في مدح الأمير عز الدين أُسامة[١٤٧]، ويذكر داراً كان قد بناها، كما في قوله [١٤٨]: (من بحر الكامل)

أَبَنَيْتَ داراً قل لنا أَم جَنَّةَ المأوى حَباكَ بها الإلهُ خُلودا

حيطانُها الذَّهَبُ السَّبيكُ وماؤها ذَوْبُ اللُّجَيْنِ لِمَنْ أَرادَ ورودا

---

[١٤٥] ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج ٤، ص ٢٥.

[١٤٦] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢٦٢.

[١٤٧] عبد القادر بن محمد النعيمي الدمشقي، ت: ٩٢٧هـ، **الدارس في تاريخ المدارس**، تحقيق: ابراهيم شمس الدين، (بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٠م)، ج ١، ص ٢٩٣.

[١٤٨] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٢٨.

وكأَنَّمــا النَّارِنـجُ فـي بُسْتــانِهــا يُهدي منَ الغيدِ الحِسانِ نُهودا

يبدأ الشاعر تعجُّبه من فعل الاخر الممدوح وعمله بدلالة (أَبَنَيْتَ) وهذه الدلالة تشير إلى مبالغة الشاعر في وصف تلك الدار التي لاشبيه لها في الحياة الدنيا بل شبَّهها الشاعر بالجنة؛ وزاد من جمالها بإظهاره الذهب على جدرانها، حيث ابرز صورة الإبداع الفني في هذه الصورة الشعرية؛ (وأن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة أو الذهب الذي وقع فيه ذلك العمل، كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر في مجرد معناه)[١٤٩]، فنجد الجمال يكمن في المعنى من حيثُ الترتيب والتركيب في بناء القصيدة؛ كما ذكر الشاعر أداة التشبيه (الكاف) في تشبيه شجرة النارنج بالعذارى الحسان وثمارها بنهودهن.

ويؤَكِّد الشاعر كرم وسخاءه (الآخر/ الممدوح) الملك صلاح الدين أبي المظفر، ويُعَرض بأنَّ (جامكِيَّتَه)[١٥٠] في كلِّ شهر خمسة دنانير بيض تتوالى إلي، ويطمحُ الشاعر أن تزيد هذه الدنانير إلى عشرة دنانير كما في قوله [١٥١]: (من بحر الرجز)

لــكنَّني أَنقَــصُ حَظّــاً مِنهُــمُ فيمــا أتاني مِــن نــداهُ بِــرّا

هــذا ورايايَ في الفَضْــلِ غَــدَتْ صُفْراً وأيدي القَومِ منهُ صِفْرا

وغـايَةُ البُغْيــةِ أن تُجْعَــلَ تِلكَ الحَسَنــاتِ الخُمسَ عنــدي عَشــرا

بدأ الشاعر بتقصِّي الذات وتدنِّيها في شعور (الآخر/الممدوح) بتأنيب نفسه بعدم المساواة فيما بينه وبين أقرانه، فعمد إلى عدم إظهار فضل الممدوح عليه، بدلالات التعابير وأسلوبه في النص الشعري في قوله (**صُفْراً وأيدي القَومِ منهُ صِفْرا**)، ثمَّ يعود الشاعر بذكر زيادة يبحثُ عنها متشفِّعاً بسخاء الملك للحصول على زيادة

---

[١٤٩] القزويني، **الإيضاح في علوم البلاغة**، ص ١٤.

[١٥٠] جمع جامكية وهي مرتب خدم الدولة من العساكر والموظفين، محمد أحمد دهمان، **معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي**، (بيروت، دار الفكر المعاصر، ط١، ١٩٩٠م)، ص ٥٦.

[١٥١] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٥٣.

عطاياه، فما تقرَّب أغلب الشَّعراء من الملوك إلَّا لينالوا العطايا على أبياتهم الشِّعرية التي تذكِّر الملوك بفضلهم وشرفهم، ويسترسل في السياق ذاته مدحه للملك وبسعة الملك الذي يحيط بمدارك الشاعر وحواسه، ويطلب الشاعر العون من الآخرين على سوء حاله بلمحة كريمة منه، فيصوِّر بأنَّه ذو ملك عظيم، ولاضرر أن يعين مَنْ يسأله عن حاجة يستعين بها على حوادث الدهر؛ إذ حول الشاعر ذلك المعنى الذي رسمه وزيَّنه بأبهى صورة، لاستعطاف الآخر كي يتفاعل مع الصورة الشعرية التي عبَّر عنها الشاعر بصورة ذهنية مرسومة في مخيلته؛ (فإذا به يحمِّل الثوب أو ما ينوب عنه من دلالات تناسب الغرض أولاً، وتناسب الدافع إلى النظم في إطار هذا الغرض دون غيره ثانياً)[١٥٢]؛ إذ تضيف هذه على النص قيمة فنية وجمالية.

وقال في مدح الملك الكامل ناصر الدنيا والدين أبا المعالي محمد بن أبي بكر[١٥٣]، ويهنِّئهُ بقدومِهِ إلى دمشق وبفتح ولده الملك المسعود بلاد اليمن، والشاعر ينادي الملك ولولاكم لم يكن هذا النصر والفتوحات كما في قوله[١٥٤]: (من بحر الكامل)

يـا أَيُّها المَلْكُ الـــذي لـــولاهُ لَمْ يَكُ في الوَرى، لأَبيهِ خَلْقٌ مشْبِها

بَجَحتْ دِمَشْقُ على البِلادِ مُنيفَةً بمُحَمَّدٍ تَزهــو كـأحسَنِ مـازَهــا

استخدم الشاعر أسلوب الخطاب المباشر مع ممدوحه الملك، وهو يهنِّئه بقدومه إلى الشام؛ إذ إنَّ أنا/الشاعر رصدت من الصفات المتشابهة بين ممدوح الملك وأبيه، وهذا التشابه في الأخلاق الموسومة عند أبيه، فأثنى الشاعر في تمجيد ممدوحه ورفع من شأنه، فنرى أنا/الشاعر تمجِّد في افتخارها بمدينتها وملكها الآخر/الممدوح بالإشارات

---

[١٥٢] حسّان الحسن، **إيقاع المهن في شعر أبي تمام**، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، (سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد، ٢٩، العدد ١، ٢٠٠٧/٥/١٠م)، ص: ١٨.

[١٥٣] الزركلي، **سير أعلام النبلاء**، ج ٢٢، ص ١٢٧.

[١٥٤] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٥٥٤.

البلاغية، وهي (بجح: افتخر، ومنيفة: مستعلية من أناف ينيف) بكاف التشبيه واسم التفضيل (أحسن) أي هو مَنْ يزيدُ في مزايا المدينة ويجمِّلها بمناظرها الخلَّابة والآخر/ الممدوح على رأسها.

ومن جميل مدحه الفقيه القاضي ضياء الدين بن الشهرزوري[١٥٥]؛ إذ يقول [١٥٦]: (من بحر البسيط)

لو سابَقَتْهُ الرِّياحُ الهُوجُ لانخَزَلتْ طريحةً لم يَبِنْ عن جَرْيِها المورُ

والبحرُ يعجَزُ عن يُمناهُ مُطْلَقَةً بجودِهِ فائضاً والبحرُ مَسْجورُ

يتمحور النص الشعري حول شخصية الآخر الممدوح؛ وقد وظف الشاعر ابرز صفات ممدوحه بأبهى صورة؛ إذ نرى في البيت الأول اتى بالحرف (لو) أي حرف الامتناع أي امتنع سباق الفقية للرياح، وهذه إشارات بلاغية لاتحدث إلَّا في النص الشعري؛ فليس من الطبيعي أن يحدث أمراً كهذا لكنَّه كناية عن ارتفاع مكانة الممدوح عند أنا/الشاعر، فبحث عن وصفٍ في ذهنه يرفع من شأن ممدوحه بأحسن الصفات واجملها وانقاها ليثير جذب انتباه المتلقي في بيان قربه من (الآخر الممدوح)، فشبَّه بتشبيه المقلوب وهو عجز البحر استعارة عن الكثرة، فيد الممدوح تعطي مالاً أكثرَ من البحر (والمقلوب في كلام العرب ممَّا يجوز القياس عليه لكثرته)[١٥٧]، وذلك لإيهام أنَّ مخاطبه أعظم من البحر واكثر جودًا منه.

ووضع الشاعر ممدوحه في سباق الرياح العاتية التي تحمل الغبار، فيسبقها الفقيه بعلمه وسعة صدره وحِلمه وشجاعته، وكرمه وجوده أكبر من البحر.

كما أنَّه مدح قاضي القضاة زكي الدين بن محي الدين[١٥٨]، وهو يصف عدله وحكمته بأدق الأوصاف؛ إذ يقول [١٥٩]: (من بحر الكامل)

---

[١٥٥] هو القاضي ضياء الدين القاسم بن يحيى بن عبدالله الشهرزوري. ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج ٣، ص ٥٤.

[١٥٦] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٩٠.

[١٥٧] الحسين بن علي بن الحسين ابو القاسم الوزير المغربي، **ادب الخواص**، (الرياض، السعودية، دار اليمامة للبحث، دط، ١٩٨٠م)، ص ٢٨.

[١٥٨] الزركلي،**سير أعلام النبلاء**، ج ٢١، ص ٣٥٩.

والدَّهرُ يَرْسبُ في أواخِرِهِ القذى لِمُعَمَّـــريهِ فهــوَ مثلُ الكـــاسِ

إنَّ الخلاعة قد خَلَعْتُ لِباسهـا وعلمْـتُ أَنَّ الجِـدَّ خـيرُ لِباسِ

والجِـدُّ مــدحُ الطاهِــرِ القاضــي زَكــيّ الــدين والدُّنيا أَبي العباسِ

بدأ الشاعر في النص الشَّعري بتمحوره حول الممدوح بأجمل اساليب المدح؛ إذ اكد اظهار صورة (الآخر/ الممدوح) بذكر أداة التوكيد (إنَّ) فهي توحي إلى خلع لباس الخلاعة، (فلا حياة خارج عنق زجاجة الخمر ولا سعادة بعيدة عن سرير الخلاعة والمجون)[١٦٠]، وشبَّه الدهر بالعين نظيفا من (القذى) وهومرض يصيب العين، كذلك الزمان يصاب بأذى (فالآخر/الممدوح) هو من ينظِّف تلك الترسُّبات في الدهر، وأشار الشاعر إلى قوله (الجدُّ) وهو الحق غير الكذب، وهنا التوافق يتحقق بأنَّ الشاعر يقف متيقِّناً أمام الممدوح الذي يعدُّ كرمه وجوده يقيناً حقاً يستوجب (الجدَّ) في المدح للوصول إلى مكانته وقيمة عطائه، ووظَّف التراكيب البلاغية التي أشارَ إليها الشاعر بتوظيفه رد العجز على الصدر في (لباسها/ ... خير لباسِ) وهنا تضمَّن المدح مع اليقين.

وقال يمدح الملك الظاهر مظفر الدين الخضر بن عبد الملك الناصر يوسف بن أيوب[١٦١]: (من بحر الرجز)

فمـــالُهُ مشَــترَكٌ بجـــودهِ وجودُهُ في الناسِ غيرُ مُشْتَرَكْ

واهــاً لــه مُقْتَبِــلاً شَبابُهُ تَدبيرُهُ تدبيرُ كهلٍ ذي حُنَك

تؤَكِّد (أنا/ الشاعر) في الأبيات الشعرية على كرم (الآخر/ الممدوح) وجوده، بألفاظ وعبارات سهلة وسلسة تشدُّ انتباه المتلقي، فيصوِّر كرمه بصور واضحة، وهي (ماله، جودهِ، جودهُ) فالكرم والجود من الصفات التي يحبُّها الممدوحون، فشكَّل الشاعر صوراً عديدة لكرم الآخر الممدوح وجوده، وهذه دلالة على كثرة إنفاقه دون خوفٍ

---

[١٥٩] الشاغوري، **ديوانه**، ص٢٣١.

[١٦٠] قادة عقاق، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر**، ص ٧٩.

[١٦١] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢٩٩.

أو وجل، (ولكن هذه الدلالة المعنوية تلازمها دلالة مادية تُلحظ في كثرة الأفعال المجيدة)[١٦٢]؛ إذ جعله يبذل ماله دلالة على حسن نيته وإخلاصه في العطاء، وذو حنك أي صاحب تجارب، فهذه التجارب التي عايشها ممدوحه ولَّدت عنده وزادت ثقته بنفسه.

ويؤكد الشاعر على مكانة الاخر/ الممدوح وكرمه وشجاعته المِلك المعَظَّم شرف الدين عيسى بن أبي بكر بن أيوب[١٦٣]؛ إذ يقول[١٦٤]: (من بحر الطويل)

ألاَ أَيُهـــا المِلْكُ المعظَّـمُ نعمـــةً بِجِلَّقَ حَلَّتْ فاستقامَتْ بِهـا الحـالُ

وليسَ يَليـــقُ المِلكُ فيهـا بِغَـــيرِهِ أَيُغني غَناءَ الشَّمسِ في الأُفْــقِ ذُبّالُ[١٦٥]

ففـي صَـدْرِهِ بَحْرٌ من العِلـمِ زاخِرٌ وخـــاطِـرُهُ إذْ يَنْظِـمُ الشَّعْـرَ لآلُ

ثم يبدا بمدح الاخر باستعمال حرف التنبيه (ألا) ليجعل القارئ مستعداً لما يطرق سمعه مناداته بقوله: (ألا أيها الملكُ المعظَّم نعمةً) بتعظيمه، وانتقى أفضل الألفاظ والمعاني التي صوَّر بها عظمة (الآخر/الممدوح)، ونلحظ أنَّ الشاعر يبرز الضمائر والألفاظ التي وظَّفها في إظهار الصفات الحميدة، والقيم العالية للآخر/ الممدوح؛ وذلك بذكر اسم مكان وهو (بِجِلَّقَ) وهي بدمشق التي حلَّ عليها الملك، ورفع من اسم هذا المكان ومكانته الذي خلده شعره، التي يتوافق فيه أنا/ الشاعر والآخر/الممدوح، وهذا المكان لايليق بأحدٍ غير الملك، حتى أشار الشاعر إلى أُفقِ السماء في جلب صوره وشاهده في قوله (**أَيُغني غَناءَ الشَّمسِ في الأُفْقِ ذُبّالِ**)، وهذه إشارةٌ إلى أنَّ النهار لايجتمع مع غير الشمس، كذلك هذا المكان لايجتمع مع غير الملك، وهذه دلالة واضحة في إبراز صور

---

[١٦٢] فاروق أحمد اسليم، **الانتماء في الشعر الجاهلي * دراسة ***، (دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، ١٩٩٨م)، ج١، ص٢٢.

[١٦٣] الزركلي، **الأعلام للزركلي**، ج ٥، ص ١٠٧.

[١٦٤] الشاغوري، **ديوانه**، ص٣٣٠.

١٦٥ يقال للفتيلة التي يُصبح بها السِّراج ذُبالةٌ وذُبَّالَةٌ وجمعه ذُبالٌ وذُبَّالٌ. محمد بن احمد الأزهري الهروي ابو منصور، ت: ٣٧٠هـ، **تهذيب اللغة**، تحقيق: محمد عوض مرعب، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، ط١، ٢٠٠١م)، ج ٥، ص ٦٢.

الآخر/الممدوح بأحسن الصور والتعابير؛ فإنَّ ممدوحه يملك علماً كثيراً حتى بالغ الشاعر في استعارته بالبحر، في الكثرة.

ومن مدحه كذلك مدح الشاعر الآخر/الممدوح الملك المعظم شَرَفَ الدنيا والدين أبا المظفر عيسى بن أبي بكر بن أيوب[١٦٦]؛ إذ يقول [١٦٧]: (من بحر الكامل)

وبِحَجَّهِ حازَ الكمالَ بأسْرِهِ فلهُ جديدُ سَعادَةٍ وقَديمُ

والفِقْهُ عنهُ تَقاعَسَتْ أربابُهُ إذ كان فيهِ لشأْوِهِ التَّقْديمُ

يضفي الشاعر في هذا النص صفة الكمال – والكمال لله جل جلاله– والعدل في الحكم على ممالكه بفضله، والآخر/ الممدوح نال صفة الكمال في حجه دون إخلال أو نقص عنده، لكي يعدل بين الجميع ولا يترك أحداً محتاجاً في مملكته؛ (عزّ الحق بينهم، وقامت مناهج الدين، واعتدلت معالم العدل، وجرت على إذلالها السنن، فصلح بذلك الزمان، وطمع في بقاء الدولة، ويئست مطامع الأعداء)[١٦٨]، حتى نرى الشاعر قدر رفعه على سائر الفقهاء فيصفه بأنَّه يسابقهم بحكمته وعلمه فيتقدَّم عليهم.

وقال يمدحُ أمير الدَّولة هو أسامة بن منقذ الكناني الشيزري[١٦٩]، وقد كان أميراً على قلعة شيزر الواقعة في شمال غرب من حماه على نهر العاصي، وهو شاعر وأديب وكاتب(٤٨٨-٥٨٤هـ)[١٧٠]: (من بحر الوافر)

أُسامةَ قد سَمَوْتَ على البرايا بما أُوتيت فيهم من مَزَايا

فأنتَ أجَلُّهمْ قَدْراً وذِكراً أجلْ ، وأَشَدُّهمْ عقلاً ورايا

---

[١٦٦] عبد القادر بن محمد النعيمي الدمشقي، **الدارس في تاريخ المدارس**، ج١، ص ٤٤٨.

[١٦٧] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٤١١.

[١٦٨] عبد الرحمن عبد الله الجميعان، **قراءة راشدة لكتاب نهج البلاغة**، مبرة الآل والأصحاب (دب، دار العفاني للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م)، ص ٦.

[١٦٩] الزركلي، **سير أعلام النبلاء**، ج ١٨، ص ٥٥٣.

[١٧٠] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٦٠٤.

استخدم الجذر الصوتي ودلالة الاسم فهو يلصقه باسمه ويدلّل على أنه أسامة من السمو والرفعة، واسمه شابه فعلهُ، فضلا عن ذلك فالاسامه اسم من اسماء الاسد، وهذا يظهر تمكُّن الشاعر وقوة معرفته بالممدوح، وكذلك وعيه بالتراكيب الجزلة التي تصل إلى الوصف بأوجز تركيب وتحقِّق أعلى دلالة؛ ويصف الشَّاعر أعمال الآخر/ الممدوح التي يتطلَّع ويحلم في تحقيقها، وترسم الذات الشَّاعرة بأنَّه كريم الأصل، والشاعر التجأ إلى استعمال الاسم الصريح وهو (أُسامةَ) لبيان عناصر المديح وإضافته عليه، صفة (السمو، والرفعة، وتميزه على أصحابه) ثمَّ يعمِّق الدلالة التأكيدية لكلِّ الألفاظ التي ذكر بها الآخر/الممدوح، وجذب الشَّاعر انتباه المتلقي بفعل الماضي (سموت)، وهذا الفعل يؤثِّر في المتلقي من تعجُّبه وانبهاره من قلم الآخر/الممدوح، ومخاطبة أنا/ الشاعر مع الآخر/ الممدوح بضمير الفصل (أنت) في تجلّيه ورفع من قدره، وذلك بفضل الحكمة التي فضَّلها الله عليه.

ثانياً التوافق مع الآخر /المرأة:

شغلت المرأة مكانةً مهمَّةً عند شعراء العرب على مرِّ العصور، فقالوا أجمل الأشعار في وصفها، ووصف حبِّهم لها؛ إذ حضرت المرأة في شعر فتيان الشاغوري حضوراً بارزاً لِمَا لها من مكانة مهمة في الحياة، وحياة الشَّاعر تحديداً، وقد حَظيت باهتمامه وعنايته لمكانتها المؤثرة في المجتمع، إذ وصفها بأوصاف جميلة (فلا غرو إن دخلت بيوت الشعر، واستوطنت القصائد، واجتاحات من الصفات البياض والجمال والأنوثة و.... واحتلت من الأسماء: سلمى وليلى وأسماء وهند... وكذلك من الكنى أم جندب وأم معبد... فمن الغفلة بمكان أن يتجاهلها شاعر)[١٧١].

---

[١٧١] حسين عبدالكريم أحمد البطوش، **الصورة الفنية في شعر فتيان الشاغوري**، (جامعة مؤتة، قسم اللغة العربية وآدابها، الأدب والنقد، ٢٠١١م، رسالة جامعية)، ص ٣٦.

فالمرأة هي مصدر إلهام الشُّعراء، يجيدون استحضار جمالها وحسنها ولون بشرتها البيضاء أو السمراء، والشاعر لايمكن أن يستغني عن (الآخر/المرأة) وذلك لعمق العلاقة فيما بينهما وترابطهما، فالآخر/ المرأة هي صاحبة الحضور الجميل لِمَا تحمل من صفات حسية تؤثّر في أحاسيس الشَّاعر والمتلقي، (وذلك تبقى العلاقة بين الشاعر والآخر/المرأة موضوعاً للإبداع الشَّعري، فالمرأة رمز للحياة والجمال والسعادة كما تمثِّل من ناحية أخرى رمزاً للزمن وما يمثِّله من تقلُّب وشرور، فالشاعر وفَّر لنموذج المرأة تشكيل جيد يحوي عناصر الجمال والفتنة والسحر والأنوثة)[١٧٢].

تشكِّل المرأة صوراً شعرية يبرز من خلالها الشاعر أحاسيسه بعبارت نادرة الوجود، وذلك لأنَّ جل الشُّعراء أجادوا في وصفها، ولاسيما أنَّه قد (تغنَّى الشاعر العربي بمحاسن المرأة منذ أقدم العصور، وأشاد بمفاتنها، ووصف حركتها وسكناتها، في حلِّها وترحالها، وبكاها أحر البكاء عند فراقها، ووقف عند ديارها يتشوق إليها، ويحنُّ لساكنيها)[١٧٣].

المرأة هي الجسد والروح والحركة والحنان المكمله في مخيلة الشاعر وذهنه الذي يعبِّر عن صدق عاطفته، لإشباع رغباته في ملئها من حب وحنان الآخر/المرأة (فالشاعر وحيدٌ وحْدَتُه هنا تعني أنّ علاقته مع المرأة غير مُرضيه، فلو كانت مُرضيه، لأشبَعَتْ رغباته من جهة، ولملأ الحبُّ فراغه الداخلي من جهة ثانية، وليس من المعقول أن الشاعر لم يلتقِ بواحدة جديرة بحبِّه، ولهذا فهو في حاجة ماسة إلى الحنان الأنثوي كعاملٍ من عوامل الخلاص من الفراغ والعدمية)[١٧٤].

---

[١٧٢] عبد الجليل، يوسف حسني، **عالم المرأة في الشعر الجاهلي**، (مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦م)، ص ١٣- ١٤.

[١٧٣] محمد حسن الشماع، **المرأة في شعر المتنبي**، (دمشق، دار الوثبة، دط، ٢٠١٦م)، ص ٥.

[١٧٤] ماجد قاروط، **أتجاها المعذب** "في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام ١٩٤٥ إلى ١٩٨٥، دراسات جمالية، (دمشق، اتحاد كتاب العرب، دط، ١٩٩٩م)، ص ٢١١.

تتغيَّر المفاهيم والألفاظ وتبقى صورة المرأة أداة للتفاعل الاجتماعي، وذلك لأنَّ (التعبير الاجتماعي يختلف في فعاليته ومداده وتأثيره من مجتمع إلى آخر؛ فما كان معمولاً به في الماضي في بعض المواقف قد يكون مرفوضاً في الحاضر وفي المواقف ذاتها، وما كان محبوباً في السابق قد يكون مكروهاً وممجوجاً الآن)[١٧٥]؛ ويعدُّ فتيان الشاغوري من الشَّعراء المهتمين في وصف المرأة في شعره، وذلك لأنَّها تثير عاطفته ممَّا يزيد من إنتاج الصور وتفاعلها في مخيلته، واهتمَّ فتيان الشاغوري في الغزل لِمَا له الأثر في إثارة عواطفه، وقد أبدع في أسلوبه ولغته وموسيقى شعره.

وخَلق المرأة وشيمتها هي فطرةٌ طيبة وسريرة صافية وقلب دائم الخفقان؛ (فمثل تلك الطبائع المستكنة في نفس المرأة إن وفِّقت إلى مَنْ يتعاهدها، ويصلح نهجها ويزيل العوائق من دونها، كانت سبيل الكمال المطلق، والخير الصريح في الأمم)[١٧٦]؛ وتبقى المرأة ملجأً الشَّعراء والملوك والأمراء والعظماء وبقية الطبقات فهي جزء لا ينفصم عن المجتمع.

فالمرأة لوحة فنية ومصدر إلهام الشعراء، تعبِّر عن مشاعرهم وقوة خيالهم وأحاسيسهم الشِّعرية؛ لاسيما إنَّ (المرأة ثنائية موضوع الشَّعر ومصدره، المطابق من الأنسان فتتسيد شَّعره بأهلية الذات، والأنس والتعالق... لهذا بدت في الشَّعر غزلاً وتشبيباً، ومغامرة في الحَّلِ، وضعينة في الترحال، وطللاً بعد الرحيل حسرة وبكاء ... فإن سقطت أهليةُ ذاتها، وصلات تعالقها مع الشَّاعر، فليس من العدل إذن إختزال أنسها، الماثل في المتع والجمال)[١٧٧]؛ وحضور المرأة في شَّعر الشاغور له دلالة معنوية؛ لأنَّ فيها صورة الماضي والحاضر وذكرياته.

---

[١٧٥] جمانة طه، **المرأة العربية في منظور الدين والواقع "دراسة نقدية"**، (دمشق، اتحاد الكتاب العرب، دط، ٢٠٠٤م)، ص ٩.

[١٧٦] عبد الله بن عفيفي الباجوري، ت: ١٣٦٤هـ، **المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها**، (السعودية، مكتبة الثقافة، المدينة المنورة، ط٢، ١٣٥٠هـ/ ١٩٣٢م)، ج ٢، ص ٧.

[١٧٧] حسين عبدالكريم أحمد البطوش، **الصورة الفنية في "شَّعر فتيان الشاغور"**، ص ٩٩.

١- ذوبان الأنا أمام الآخر / الأنثى:

ومن الأمثلة في تذكار الشاعر بالماضي في وصف حاله مع الآخر/ المرأة، إذ يقول فيها [١٧٨]: (بحر المجتث[١٧٩])

مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاتُنْ

ياهندُ لاتَسخَري بي وتَعجبي مِن مَشيبي

وتنفُري نَفرَةَ الشّادِنِ الأَغَنَّ الرَّبيبِ

فَالدَّهرُ عَوَّضني بالبازي عَنِ الْغِرْبيبِ[١٨٠]

فَليسَ لي في الغَواني وَوُدِّهِا مِنْ نَصيبِ

أشكوى إلى اللهِ مِنْ لوْعَةِ الغَرامِ الذي بي

يخاطب الشاعر محبوبته هند بقوله (يا هند) وينهيها بأسلوب النهي (لا تَسخَري) وهي دلالة على عدم رضى محبوبته بكبر سنه؛ وقد تكون (هند) هذه تزيد من ألم الشاعر وتذكّره بتولّي الشباب وقدوم المشيب، ثم جمع الشاعر بين سخريته وتعجبه الآخر/المرأة من كبر سن الشاعر وظهور الشيب وبداية النحول، وقد صور الشاعر الحركة السريعة في النفور منه، وشبَّهها بولد الغزالة الذي يهرب من كلِّ شيء يؤذيه، ونرى في تشبيه الشيب بالطائر البازي كأنَّه تعويض عن أيام الشباب، وشعره الأسود الذي شبهه الشاعر بالغراب الأسحم وهو شديد السواد دلالة على تزيين الشيب بتشبيهه بالطير في استحسان النفس به، ويعود الشاعر إلى تقبيح اللون الأسود في صورة تهيج في النفس قوى الاستكراه والنفور منه.

---

[١٧٨] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٨.

[١٧٩] المجتث: من البحور الت اطرب له الشعراء المحدثون فأكثروا من نظمه ولاسيما في مسرحياتهم، ولانكاد نعلم شيئاً عن هذا الوزن قبل عصور العباسيين حين بدأ الشعراء ينظمون منه مقطوعات قصيرة أغلب الظن أنها كانت تلحن ويتغنى بها. ابراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، ص١١٣.

١٨٠ الغربيب: هو شديدُ السواد وجمعُه غَرابيبُ. أبن منظور، **لسان العرب**، ج١، ص ٦٣٧.

فيتبيَّن لنا أنَّ نفس الشاعر تبقى في حاجة الآخر/ المرأة مهما كبر سنه وهزل إلَّا أنَّ النفس الأبية تبقى في تلك الملذات التي تثيرُ من مشاعر الشاعر.

وعبَّر الشاعر في شكواه إلى الله عن لوعة في الحب والغرام، وهذه دلالة دلَّل بها الشاعر على ضعف حاله ونحول جسمه، فالمحبُّ دائماً ما يملك إحساساً يشعرهُ بحاجة الآخر/ المرأة وضرورة القرب منها؛ ودائماً ما يحنُّ الشَّاعر إلى زيارة ديار الأحباب فيسترجعُ تلك الذكرياتِ التي قضاها مع الآخر/ المرأة، فيهيمُ في حبِّه حتى إذ نادى الديار فيردُّ صداه فيقول له أين الأحباب قد رحلوا؛ فنلاحظ إن شاعرنا فتيان الشاغوري اراد الإحياء والتجديد مقتديا في الشعر الجاهلي في البكاء على الأطلال.

ويبدأ الشاعر بوصف مجلساً يتغنَّى فيه بمجالسة الفتيات وشرب الخمور؛ إذ يقول فيها[١٨١]: (بحر الرجز)

ما أحسَنَ الحَبابَ والأحبابَ وآبْــن المزْنِ في الكأس وبنتَ العِنَبِ

قُمْ فاسْقِني صاحِ على الوردِ حكى الخـدودَ في الحُسـنِ ذواتِ اللهبِ

وحرَّكِ الأوتارَ بالأوطــارِ يــا مُطــرِبَنا تفُــزْ بِنَــيْلِ الأربِ

يوظِّف الشاعر في هذا النص الشعري (الأحباب، الخدود في الحسن) ليعزِّز دقة الوصف، ويظهر للمتلقي صورة حسية جميلة موظِّفاً تعجُّبه بـ(ما) مستدلَّاً بلفظة (أحسن) وهي بمعنى (أفضل)؛ كما أشار إلى الأساليب البلاغية ومنها الجناس بين اللفظتين وهما (الحباب) و(الحباب) ففي الأول أراد بها الحبات التي تظهر في الكأس، والثانية (الجواري) اللواتي يجالسنه وهذه دلالة على راحة الشاعر في مجالسة الآخر/ المرأة؛ وذكر (بنت العنب) وهي كنايةٌ عن الخمرة وقد دلَّ الشَّاعر على حسُنِ المجلس مع الأحباب وتناول الخمور، وبدأ الشاعر في البيت الثالث بدلالة اللفظة (قُمْ) وهذه دلالة على الحركة في القيام بتنفيذ الطلب؛ لأنَّ الشَّاعر يشعر بالراحة والفرح والسرور، ويشبِّه

---

[١٨١] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٢.

خدود المرأة بالورد دلالة على الاحمرار للمبالغة في حسنهن والخجل الشديد الذي يظهر على الخدود؛ (واعلم أنَّ أهل الظرف قد أكثروا من تفصيل الورد، ومدحَته الشعراء، وقد أطنبوا فيه، وأفرطوا في نعت حُسنه، واشتهوا رائحته، حتى شبّهوه بالوَجَنات الحمر، وقايَسوه إلى الخمر، ومثَّلوه بالأشياء المِلاح، كفعلهم بالتفاح)[١٨٢]؛ وظَّف الشَّاعر الحركة الناتجة عن الأصوات الموسيقية الرنانَّة الجميلة التي تثير مشاعر الشَّاعر اتجاه المرأة؛ إذ نرى قيمة الفرح والسرور التي ظهرت في شعر الشاعر، دلالة واضحة على الراحة والطمأنينة في ذات الشاعر.

وفراق المرأة يشكِّل لدى الحسرة والنحول ويستذكر معها تلك الليالي؛ إذ يقول [١٨٣]: (بحر الكامل)

زارَ الخيـــالُ ولاتَ حـــينَ زيارةٍ أهلاً وسَهلاً بالحبيب ومَرحبـــا

سُعدى سَعِدتُ بها ونُعمٌ أنعمتْ وقَرَرْتُ عينـــاً بالرَّبابِ وزَيْنَبـــا

يامن لِشَيْـــخٍ مُغْـرَمٍ بعقيلـــةٍ شمطاءَ عُلّقها على عهدِ الصَّبا

أوَ لَيسَ حسُن العَهدِ في الدَّنيا مِنْ الإيمانِ هذا من حـديثِ المجتبي

من أينَ تعنى ذاتُ ثغرٍ أشنبٍ يوماً بحاجةِ ذي عِذارٍ أشيبا

وظَّف الشاعر العبارات البلاغية في استذكار المرأة، فيصف زيارة محبوبه في غيرِ وقته ومع ذلك فهو يرحب به، ويستذكر تلك الأيام الخوالي التي ملأت خيال الشاعر وذهنهِ في افتقاره إلى إشباع حاجته من حب المرأة وحنانها في كبر سنه ونحول جسمه؛ وقد وظَّف الشاعر الجناس من خلال الألفاظ (سعدى) و(سعدت) و(نعمٌ) (أنعمت) الأولى هي اسم (امرأة)، والثانية دلَّ بها على سعادته في هذه الزيارة وهو عدل بفضل هذه الأحلام والهواجس التي تطرق خيال الشاعر؛ وأمَّا (نعم) فهي دلَّ بها على نعم الله، والآخرى دلَّل بها على شكره لله بهذه

---

[١٨٢] محمد بن أحمد بن إسحاق بن يحيى، أبو الطيب، المعروف بالوشاء (المتوفى: ٣٢٥هـ)، **الموشى – الظرف والظرفاء**، تحقيق: كمال مصطفى، (مصر، مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٥٣م)، ص ١٧٨.

[١٨٣] الشاغور **ديوانه**، ص ٢٣.

النعمة التي ترجع به إلى الذكريات الجميلة، فيذكر أسماءهن (**سُعدى، ورباب، وزينب**)؛ لأنَّ هذه المسميات هي زمن لفترات العمر وتنوُّع أطياف العمر؛ ويخاطب الشاعر ذاته بعد كبر سنه وبيان الشيب، ويستدلُّ بالصورة البيانية على عفة المرأة وعقليتها فهي الأخرى بان الشيبُ بها وهزل جسمها، وهي على حبها الأولي وهذه دلالة على الوفاء في الحب بين الشاعر والمرأة؛ ويذكر إن هناك تناصَّاً مع الحديث الشريف في (قولِ رَسُولِ اللهِ – صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ– : «إِنَّ هَذِهِ كَانَتْ تَأْتِينَا أَيَّامَ خَدِيجَةَ، وَإِنَّ حُسْنَ الْعَهْدِ، أَوْ حَفِظَ الْعَهْدِ مِنَ الْإِيمَانِ»)[١٨٤]؛ وهذه القصة عندما جاءت امرأة كبيرة في السن على رسول الله – صلى الله عليه وسلم – فقام وكال لها كل الاحترام ومدَّ لها بساطاً فجلسا وقتاً طويلاً يتذكَّرا الماضي عندما كانت أمنا خديجة (رضي الله عنها) عدلة فكانتا صديقتين؛ وإنَّ رسولنا الكريم محمد – صلى الله عليه وسلم – دائماً ما نتعلَّم منه، فهو يعطينا درساً عن الحب والوفاء في العهد.

ونلحظ في البيت الأخير أن الشاعر بيَّن لنا مدى قربه وتوافقه مع الآخر؛ وذلك في قوله (**ذات ثغرٍ أشنب**)، ودلَّ على الشنب للإشارات على أسنان الشباب فتختفي بعد التقدُّم في السن؛ وهذه دلالات واضحة على سذاجته ورقته ونقائه مع المرأة في الغزل، وبعد ما ظهرت خطوط في الأسنان على الفتوة؛ فنفس الشاعر وأحاسيسه هي بحاجة إلى استذكار تلك الليالي الخوالي.

ويؤكِّد الشاعر على ذكر الدار التي فيها الآخر/ المرأة، إذ يقول فيها[١٨٥]: (بحر المتقارب[١٨٦])

فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُنْ فَعُوْلُ

---

[١٨٤]أبو القاسم الطبراني، سليمان بن أحمد بن أيوب بن مطير اللخمي الشامي، ت: ٣٦٠هـ، **المعجم الكبير للطبراني**، تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي، (السعودية/ دار الصميم، الرياض، ط١، ١٩٩٤م)، ج ٢٣، ص ١٤.

[١٨٥]. الشاغوري، **ديوانه**، ص ٤٠.

[١٨٦] المقتارب: سمي بذلك لتقارب أوتاده وأسبابه، لأنه يصل بين كل وتدين سبب واحد، وهو من الأبحر الخماسية ويستعمل تاماً ومجزوءاً. احمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة الشعر**، ص١٠٦.

سقى الله داراً بجُزوى[١٨٧] الرَبَابَا لإنَّ بهـــا زَينباً والـــرَبَابَا

ولايَعْدُهـا عَــذْبُ امْـواهِـهِ فإنَّ بهـــا للثَنّــايا العِـــذابا

يقـــولُ مُقَبِّلُهـــا إنمـــا رشَفْـــتُ بهـا ضَـرَباً لا رضـــابا

بها البِيضُ والسُمْرُ لم تَتَّخـذْ سِوى البيضِ والسُّمْرِ يوماً حجـابا

وظَّف الشاعر التراكيب البيانية في النص الشَّعري، وذلك بالصورة البديعية التي تجعل المتلقي في نظر المشاهدة في وصف منظر جميل يحمل معاني كثيرة، وكأنَّها صور طبيعية رسمت بيد فنان ماهر، وذلك من خلال توظيفه رد العجز على الصدر فيما بين (الرباب) و(الرباب)، فرباب الأولى هي الغيوم البيضاء التي نقل بها صورته الذهنية إلى صورة حسية ممَّا يعطي للمخاطب تخيُّلَ ذلك المنظر الجميل الذي يشاهده المخاطب، وهو السحاب ممَّا يريح النفس في شعوره بالسعادة، وأمَّا (رباب) الآخرى فهي اسم امرأة دلَّ به على جمال اسمها وهو من الأسماء المشهورة آنذاك؛ ووجود الآخر/ المرأة هو ما يعطينا لوناً في تزيين جمال الصورة البيانية؛ لأنَّ الشاعر يحتاج إلى تلك الصفات من الحسن والجمال.

لقد وظَّف الشاعر المقابلة بين (عذبُ أمواهه) و(للثنايا العذابا) ف(عذاب) الأولى دلَّ بها على عذوبة ماء المطر؛ و(العذابا) الثانية دلَّ بها على جمال ثغر محبوبته وعُذبُ فيها؛ وكأنَّما الشاعر رسم في مخيلته تلك الصور التي تعبِّر في تقبيل المرأة بصورة محسوسة؛ فإنَّ (الشاعر يتحوَّل من الظاهرة إلى ما وراءها وما حولها، محاولاً أن يستطلع منها أو أن يفسِّرها؛ وهكذا فإنَّ المشهد ينتقل من حواس الشاعر إلى نفسه، أو إلى الضمير بصورة إنسانية حية)[١٨٨]؛ إذ شبه صورة ريق محبوبته بصورة العسل في التذوق.

---

١٨٧ . والرَّبابُ بالفتح سَحابٌ أَبيضُ وقيل هو السَّحابُ واحِدَتُه رَبابةٌ، والرباب الثانية اسم امرأة. أبن منظور، **لسان العرب**، ج١، ص ٣٩٩.

[١٨٨] إيليا حاوي، **فن الوصف " وتطوره في الشعر العربي**، (بيروت، منشورات دار الشرق الجديدة، ط١، ١٩٩٥م)، ص ١١.

كما قابل الشاعر في البيت الأخير بين (البيض والسمر) و(البيض والسمر)، فالأولى قصد بها السيوف والرماح؛ وأمَّا الآخرى فقصد بها البنات السمر والبيض؛ إذ نجد أنَّ شاعرنا استمدَّ أوصاف المرأة من الطبيعة، وذلك من خلال ذكره (السحاب، والماء، والمطر) فكلُّ هذه الألفاظ تدلُّ على الخير، وهي ملائمة لصفة الجمال عند المرأة.

٢- التصوير الفني الجمالي للآخر:

ثمَّة حضورٌ مركزيٌّ جمالي للآخر أمام الحضور الوهمي للأنا، والشاعر هنا يصف جمال المرأة في حسن الوجه، إذ يقول فيها[١٨٩]: (بحر الكامل)

يامَن يَحارُ الوَردُ من وَجناتِـــهِ ويغَار غُصْنُ البانِ من حَرَكاتـــهِ

أنتَ الذي وحياتِـــهِ ما خُنتُـــهُ وكفـــاهُ أنّي مُقسِمٌ بحياتِـــهِ

أَرأَيتَ مِـــرآةَ السَّماءِ صقيلَـــةً فـالبدرُ وجْهُـكَ لاح في مـرآتِـهِ

يتَّخذ الشَّاعر من اللون في (وجناته) للدلالة على الآخر/المرأة في صبغها أو حمرتها في خدودها، بمقارنة لون بشرتها بالورد الأحمر (فرآه كثير الحسنِ، شيق الزهور والأنداء، فتأثَّر الشاعر برؤيته وانثنى لوصفه فلم يكتفِ بالتحديق والتفرس به لينقل مشاهده من الطبيعة)[١٩٠] إلى الذهن في إطار صورة خيالية كوَّنها الشاعر في ذهنهِ فنقلها إلى صورة محسوسة؛ فاستمدَّ من الطبيعة لون الورود الحمراء في تشبيه لون خدود محبوبته حتى جعل الشَّاعر الغصن اللين سهل الحركة في مقارنته بحركته السريعة في الانتقال من مكان إلى آخر، لكن جمالها وخصوبتها يبقيان لوحة طبيعية في جمالها، وتحضر ذاته في (**أنتَ الذي وحياتِهِ ما خُنتُهُ**)، حتى أنَّه أقسم بحياة محبوبه أنَّه لم يخنها، وهذه دلالة على إبراز الصورة العقلية في ذهن الشاعر بأنَّه لم ينظرْ إلى أحد غيره حتى حاز الجمال كلّه في نظره.

---

[١٨٩] الشاغوري، **ديوانهُ**، ص ٦٤.

[١٩٠] إيليا حاوي، **فن الوصف " وتطوره في الشعر العربي**، ص ١٣.

ويأتي في الصورة المحسوسة التي تجعل المتلقي في نظر المشاهدة بجعل السماء الزرقاء مرآةً مصقولةً بالماس ، وهذا دلالة على تشبيه وجه الآخر/ المرأة بالماس والقمر الذي يضيء السمواتِ والأرض؛ فاستعار لفظة (القمر) للوجه الحسن الذي يظهر النور منه؛ ويرسم لوحة شعرية يغلب عليها الشوق والحنين إلى الآخر/ المرأة؛ في قوله[١٩١]: (بحر الطويل)

على كلَّ حالٍ لستُ أسلو عَنِ الذي أجَبْتُ هَواهُ إذ إليه دُعِيتُ

غزالٌ رَبيبٌ غَازَلْتني لحِاظُهُ فَمن مُنقذي مِنْهنَّ حِينَ غُزيتُ

فَلي أَنّة من بَعْدِهِ إثرَ حنّةٍ فإنْ دَامَ بي هَذا الغرامُ نَعيتُ

قِفا نَبكِ من ذكرى الحبيبِ فإنني بِطُولِ بُكائي في الدِيارِ عَنيتُ

نلحظ أنَّ الشَّاعر في الأبيات الشَّعرية حزين لشدة شوقه وعشقه للمرأة، ومستمر في ذرف الدموع شوقاً للقياها، ويكشف في هذا النَّص الشَّعري عن حوار سردي فعَّال معها، يعمَّق من دلالات النص الشَّعري ليتغلغل في أعماقه؛ وليجعل المتلقي يعيش ما عايشه الشَّاعر من هجر الحبيب، وعودة أطيافه إليه مفعماً بالمشاعر والأحاسيس الجميلة الهادئة، ثمَّ يقوّي من الحوار والترابط بينهما، من خلال التنوع في الضمائر (هواه، لحاظه، بعده، عنيتُ)، موضِّحاً تعلُّقه واندماجه في شوقه إليها، وهو تذرف عينه من البكاء الشديد.

ويوحي النص الشَّعري بسرعة لقاء الآخر/ المرأة؛ وتلاشيه لأنَّ طيفها مرَّ سريعاً، والشَّاعر يعتمد على الصُّورة الاستعارية المأخوذة من الطبيعة الحيوانية، ومن المعروف والمتعارف عليه منذ العصر الجاهلي أنَّ الظبي هو تشبيه للمرأة، في وصفها لرشاقتها وحسنها وجمال عينها، وهذه دلالة واضحة على تقارب (المرأة) و(الغزال)، فيحتاج الشَّاعر إلى شيء ينقذه من الذكريات.

---

[١٩١] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٦٧.

فالحنين إلى الحبيب ممَّا يزيدُ شوق الشَّاعر في غرامه، حتى يصل مرحلة النعي أي شدة البكاء على الميت، وفي هذه الدلالة على الصور الحسية التي تؤثِّر في المتلقي منحنى جديد للوقوف على الأطلال وهو تأخَّر الوقوف بعد أبيات عدة، كما إنَّ الوقوف لم يكن محض صدفة إنَّما هو قصد ذلك، وقصد الوقوف على الديار، ونلحظ البيت الشِّعري الذي ذكره مشابه لمطلع معلقة امرئ القيس (قِفا نَبك من ذكرى الحبيبِ فإنني) يبدأ بأسلوب الأمر (قفا)، ويطلبُ من النفس الوقف والنهوض والاكتفاء عن البكاء وذكرى الأحباب.

ويصف الشَّاعر شدة حبه ولوعته للآخر/ المرأة، بصورة فنية، إذ يقول فيها [١٩٢]: (بحر الرجز)

لَوْ لَمْ يَلُحْ في خَدَّهِ عِذارُهُ ... ما وَضَحَتْ لِعاشِقٍ أَعذارُهُ

إنَّ آصفِراري في الهَوى من هَجرِهِ ... في خَدَّهِ أَوْجَبَهُ احمِرارُهُ

واعجبا لخِدَّهِ إذ جُمِعَ الضَّدَّانِ فيهِ ماؤُهُ ونارُهُ

بدأ الشَّاعر بأسلوب الامتناع بـ(لو) وبعدها بأسلوب النفي والجزم بـ(لم)؛ إذ وظَّف الشاعر دلالة اللفظة ب(يلحْ) وهي تفيد التجدد والاستمرار واستحضار الصورة في إبراز خدِّهِ الذي نفى الشاعر ظهور شعر الخد فيه؛ ووظَّف الشاعر أسلوب النفي بـ(لم) التي دلَّت على عدم وضوح أسباب الأعذار للمرأة.

ثم وظَّف الشاعر أسلوب التوكيد ب(أن) آصفراري؛ إذ أظهر الشاعر شكه في أثر مرضه من هجر محبوبته، حتى وجب على احمرار خدوده، وهذا الاحمرار دلَّ بها الشاعر على الخجل الذي يظهرُ على وجنتها؛ وقد نرى تعجُّب أنا/ الشَّاعر من خد محبوبته في اجتماع الدمع واحمرار الخد؛ إذ وظَّف الأضداد (وهما الشيئان اللذان تحت جنس واحد، وينافي كلّ الآخر في أوصافه الخاصة وبينهما أبعد البعد، كالخير والشر، والسواد والبياض)[١٩٣]؛ ونجد أنَّ

---

[١٩٢] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٦١.

[١٩٣] زين الدين محمد المدعو بعبد الرؤوف بن تاج العارفين بن علي بن زين العابدين الحدادي ثم المناوي القاهري، ت: ١٠٣١هـ، **التوقيف على مهمات التعاريف**، (القاهرة، عالم الكتب، ط١، ١٩٩٠م)، ص ٢٢١.

الشاعر يبالغ في وصف الآخر/المرأة بتوظيفه التضاد فيما بين (**ماؤهُ**) و(**نارهُ**) فقصد ب(الماء) الدموع المنهمرة من شدة البكاء؛ وأمَّا (ناره) فقصد به حرارة هذه الدموع الجارية على خدودها، وهي تغيّر لون الخدود إلى الاحمرارِ.

وقد سأله مَنْ يعزُّ عليه أن يعمل أبياتاً في جارية اسمها (شمس النهار)[١٩٤]: (بحر الوافر)

أَديري في الـدجى شمسَ العُقـارِ على النُّدَمـاء يا شمسَ النَّهـارِ

معتقـةً كميـت اللَّـون يبـدو بها الضَّـدانِ مـن مـاءٍ ونارِ

وساقيـةٍ كغُصـنِ البـانِ قـدّاً سبتنـا باحْـورارٍ واحمِـرارِ

نلتمس أنَّ الشَّاعر جاء بأسلوب طلبي، من خلال توظيفه أسلوب الأمر بـ(**أديري**) في مخاطبته الآخر/المرأة، وهذه دلالة على الالتماس والحث على العمل، والنص الشَّعري يحمل من الصور البلاغية ما يجعله مكتنز بطاقات إيحائية جمالية، تضمر حمولات دلالية تغني النص وتجمِّل من وقع أثره؛ إذ استعار لفظة (الدجى) وهو الليل الدامس السواد فجعل من هذا الظلام الدامس ليلاً ساكناً وهادئاً، يحمل في طياته الطمأنينة لمن جلس ورأى المرأة؛ وغالباً ما يميل الشاعر إلى المحسنات البلاغية والبديعية لتنميق وتجميل رؤاهم، وما إن جاء فالليل وما تدلُّ عليه هذه اللفظة من الإيهام، وعدم الرؤية والظلام الدامس جعل من قمره شمساً لجمال تلك الظلمة (**شمس العقار**)، وكذلك هنا شمسٌ أخرى، وهي جمال محبوبته التي لاتغيب ملامح جمالها ليلاً عندما تغيب الشمس تريح النفس عند الشاعر من خلال أنعام النظر إلى عينيها الساحرة واحمرار وجنتها؛ والشاعر وصفها بوصفٍ دقيقٍ بإشراقتها، ثمَّ يوظِّف التضاد بوصف (**ثغرها**) بأنَّه بارد، ولكن (**خدها كالجمر الملتهب**)، ويصف هنا مشهداً شعرياً يحمل قيمةً شعرية في طياته، بأنَّه لولا جمال وجهها وبرودة ريقها؛ لرأينا ضرام خدِّها الملتهب؛ فيشكِّل الشاعر لوحة فنية يرسمُ بها المرأة، وكأنَّ فناناً رسمها وذلك لجودة شعره في دقة الوصف في سرعة الحركة التي جعلها

---

[١٩٤] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٦٣.

كحركة الغصن اللين، فقد بالغ الشاعر بوصفه (**سبتنا باحْوِرارٍ واحمِرارِ**)، وهذه دلالة على هيام الأنا/ الشاعر بالآخر/المرأة التي أخذت عقله منه وبقي يحيا على ذكرها؛ وهذه الأوصاف التي وصفها الشاعر واضحة بجعله أظهار كل أساليب التعجب من جمال المرأة بتوظيفه الصورة المحسوسة في النص الشَّعري ممَّا يثير جذب المتلقي.

وقال وقد سُئل أَن يعمل أَبياتاً في جاريةٍ اسمُها (مَهْرو)[١٩٥] وقال[١٩٦]: (بحر الطويل)

وكيفَ يَزورُ الطَّيفُ مَن باتَ يشتَكي لَهيبـا ولا جَمْـرٌ وسُكْـراً ولا خَمْـــرُ

ولو مُهِرَتْ (مَهْرُو) على وَصْلِ ساعَةٍ نُجـومَ السَّمـاءِ الـزُّهْرِ قَـلَّ لَها الْمَهْـرُ

طَـويلَةُ مَهْـوى القُـرْطِ خُمْصانَةُ الحَشا أَسِيلَةُ مَجْـرى الـدَّمعِ يَحْسُدُها البَـــدْرُ

يستعين الشاعر بصيغة الاستفهام (كيف)؛ ليشكِّل السرد عنصراً مهمَّاً من خلال توظيفه الحوار مع المرأة؛ ليكشف للمتلقي صدق إحساسه الذي ينبعث من صورتها الوصفية؛ إذ تسأل ذات/ الشَّاعر متى يأتي طيف الآخر/ المرأة فهو يشتكي من لهيبِ فراقه، وقد سُلِبَ منه النوم بسبب هذه الجارية (مهرو)، حتى نرى قوة الصورة الشعرية بجعل مهرها نجوم السماء وكوكب الزهرة، إذ يستحضر لها مجموعة من الكنايات العربية القديمة ليبرز الأوصاف الجميلة التي تتصف بها، فهي طويلة ورشيقة وأسيلة الخد ويحسدها البدر لجمالها، ويتمنَّى لو يحدثُ هذا اللقاء ساعةً معها، ولا نكاد نبالغ إن قلنا أنَّ الشَّاعر قد بالغ في ذلك ليعطي لنا الصورة الجميلة التي رأى فيها تلك الجارية؛ كما وظَّف الجناس في اللفظتين هما (مهرت) و(مهرو)، فالأولى هي المهر الذي يقدِّمه الخاطب لخطيبته، وأمَّا الثانية فهي اسم جارية أراد أن يتغزَّل بجمالها الشاعر، فجاء بإبراز صورتها من خلال الإيقاع الصوتي الذي ميَّزها الشاعر به، فتكرار هذه اللفظة دلَّ بها على توكيد إبراز صورة المرأة.

---

[١٩٥] اسم الجارية (مَهْرُو) وتعني: هرا يَهرُو، اهْرُ، هَرْوًا، فهو هارٍ، والمفعول مَهْرُو. أحمد مختار عبد الحميد عمر، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، ج ٣، ص ٢٣٤٥.

[١٩٦] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢٠٧.

ويلتفت الشَّاعر إلى وصف طولها وهي خُمصانة (وسيفانة، وكأنها جانٌّ، وكأنَّها جذْل عنان، وكأنَّها قضيب خيزران. والتثني في مشية الجارية أحسن ما فيها)[١٩٧]؛ وهي طويلة مهوى القرط ويقصد به طول العنق، والخمصانة هي الرقيقة الرفيعة، والأسيل هو الأملس اللين، وهذه الصفات التي صوَّر بها الشاعر صورة المرأة دلَّ بها على الصورة المحسوسة والملموسة التي تميَّزت بها صورة المرأة؛ ليجعلها بأحسنِ الأوصاف.

وتبقى صفات الآخر/المرأة تثير الإعجاب، فيقول فيها[١٩٨]: (بحر الوافر)

رَمتني مُقْلَتــاهُ بِسَهــمِ لَحْــظٍ فَمــا بُقــراطُ لي مِنــهُ بآسِ

قَــدِ اقتادَ الْغَـرامُ بِــهِ عِناني كما اقتادَت عِنان أَبا نُواسِ[١٩٩]

أَبيْتُ الضَّيْمَ إلا في هــواهُ عَلى عَيْنَيَّ أحمِلُــهُ وراســي

أظهر الشَّاعر غزله بمحبوبته في النص الشعري من خلال توظيفه الدلالة اللفظية (**رمتني**)، وقد رُمِيَ بسهم قاتل دخل قلبه، حتى إنَّ الشاغوري جاء بـ(طب بقراط) وهو مشهور بالطب آنذاك؛ إذ شبَّه الشاغوري نفسه بسبب هذا الهيام وهذا الغرام في الحب بأبي نواس الذي أحبَّ جارية اسمها (عنان)، وهي (جارية الناطفي، شاعرة ظريفة أديبة، كانت تجلس للشعراء ويجتمعون إليها فيلقي عليها كل رجل منهم الأبيات الغريبة والمعاني النادرة فتجيبه بديهاً...وكان أبو نواس يظهر التعشُّق لها)[٢٠٠]؛ فوظَّف الشاعر في البيت الثاني الجناس في قوله (اقتاد) و(اقتادت)، فـ(اقتاد) الأولى تعبِّر عن حال الشاعر وشدة غرامه بالمرأة، وأمَّا (**اقتاد**) الثانية فإنَّه دلَّ بها على

---

[١٩٧] عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، الليث ابو عثمان الشهير بالجاحظ، ت: ٢٥٥هـ، **الرسائل**، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، (القاهرة، مكتبة الخانجي، دط، ١٩٦٤م)، ص ١٠٩.

[١٩٨] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢٤٠.

١٩٩ عِنان: جارية الناطفي التي كان يتغزل بها الشاعر أبو النواس. عبدالله بن احمد بن حرب المهزمي العبدي أبو هفان، ت: ٢٥٧هـ، **أخبار أبي نواس**، تحقيق: عبدالستار احمد فراج، (القاهرة، دار مصر للطباعة، دط، دت)، ص ٢٩.

[٢٠٠] أبو عبدالله محمد بن داوود بن الجراح، **الورقة**، تحقيق: د. عبدالوهاب عزام وعبدالستار احمد الفرج، (دب، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٦م)، ص ١٠.

حالة الغرام عند أبي نواس، وكذلك وظَّف الشاعر الجناس بين اللفظتين هما (**عناني**) و(**عنان**) فالأولى وصف بها الشاعر مرضه وألمه من خلال حبِّه لهذه الجارية، والأخرى هي اسم الجارية التي أحبَّها أبو نواس؛ فالجناس من الألوان البديعية التي تحدث في نفس السامع أثراً مضاعفاً يكمن في الجانبين الدلالي والإيقاعي فيبلغ غايته من التأثير في النفوس، ويكثف المعنى المطلوب في العقول، ويحدث في نفس المتلقي ميلاً إلى الإصغاء إليه، والإنصات إلى موسيقاه، وتضفي على النص الشعري سهولة في التقبُّل، وسلاسة في الوصول إلى الدلالة، ومن خلال ذلك يعود الشَّاعر إلى طاقة التحمُّل من الهموم والضيم الذي يمرُّ به كلُّ هذا الهم الذي تحمَّله لأجل المرأة، وهو لايقبل الضيم البتة، ولكنَّه يقبله من حبيبته ويررفعها على رأسه تاجاً.

وقد سأله من يَعَزُّ عليه أن ينظم له أبياتاً في جاريةٍ جنكيةٍ[٢٠١] اسمها (سُنْبُلَة)[٢٠٢]: (بحر السريع)

جـــاريةٌ جائِـرَةٌ في الهـــوى وجَنْكُها المطْـرِبُ ما أَعـدَلَـهْ

كأنهـــا في جَـــسِّ أَوتـــارِهِ بقُراطُ يبغـي نبضَ من علَّلَـهْ[٢٠٣]

ما أحْمَقَ العـــاذِلَ في رأيِـــهِ فهـــوَ بلا شَـكٍّ شديدُ البَلَـهْ

مَن منصِفي من حُبَّ جنكيَّـةٍ للقلـــبِ من أوتارهـــا زَلْزَلَـــهْ

صوَّر الشاعر إعجابه بالآخر/المرأة أشدَّ الإعجاب، كما صوَّر حبها الجائر لدى الشَّاعر وهو من أشد درجات الظلم ما يعطي للنص جودة إبداعية مما تزيد في جمالية النص الشعري، ويزيد الكلام قوةً في تأثيره بالأنفس؛ إذ وظَّف لفظة (**جائرة**) وهذه دلالة ملحوظة على إحساس الشَّاعر المرهق من حب المرأة، ووضَّح الصورة الحسية

---

(٢٠١) جنكيّةٌ: الجَنْك: الذي هو آلَةٌ يُضْرَبُ بها كالعُودِ مُعَرَّبٌ أَوْرَدَه الخَفاجِي. محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، الزَّبيدي، **تاج العروس**، تحقيق: إبراهيم الترزيص، (بيروت، دار إحياء التراث العربي، دط، دت)، ص ٦٦٦٧.

(٢٠٢) الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣٨٩.

٢٠٣ بقراط: أبو الطبّ في زمن اليونان. الشيخ بهاء الدين محمد بن حسين العاملي، **الكشكول– موافق للمطبوع**، تحقيق : محمد عبد الكريم النمري، (بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٨م)، ج ٢، ص ١٦٨.

التي تدلُّ على صوت الأوتار ممَّا يعطي البيت حسَّاً موسيقياً يثير جذب المتلقي إليه؛ وعمد الشَّاعر إلى الصورة التشبيه التي تحاكي وتخاطب أحاسيس الآخر/المرأة في بداية البيت (كأنَّها) في تشبيه الصورة المحسوسة بين تمييز الأوتار الصوتية في آلة الموسيقى، التي تحتاج إلى ذهن وتذوق وشعور في تمييز الأصوات، كذلك جاء بالمشبه به، وهو أبو الطب عند اليونانيين (بقراط) فهو يعالج مريضه كما تلامس أنامله أوتار الكيتار الموسيقية.

وقد تعجَّب الشَّاعر ممَّن يعيبون عليه بحبِّه وتعجُّبه بالمرأة بأسلوب التعجب (ما أحمق العاذل)، ووصف بلادته في قلة إحساسه وشعوره بالآخر/ المرأة التي تعطي للأنا/الشَّاعر صورة حسية في تذوقه بالشَّعر؛ ووصفه بالأبله وهو مَنْ لا عقل له؛ لاسيما أنَّه وظَّف أسلوب الاستفهام بقوله (**مَنْ منصفي**)، ولن ينصفه أحد في محبتها فهو لايعلم أنَّها أصوات موسيقية إنَّما هي زلزال في قلبه.

ويستمرُّ الشَّاعر في ذكر الصور الشَّعرية في وصف المرأة؛ إذ يقول[٢٠٤]: (بحر الرمل[٢٠٥])

فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُنْ فَاْعِلَاْتُ

لي غـريمٌ لازِمٌ وهــوَ الغَــرامُ وحبيــبٌ نامَ عمَّـــنْ لاينـــامُ

مُقَلَتْــاهُ نرجسـي والخَـدُّ وَرْدي والأَقـاحُ الثَّغْـرُ والرِّيــقُ المِـــدامُ

بابليُّ الطَّــرفِ تُرْكــيَّ المحَيَّــا حاجِباهُ القَوْسُ واللَّحْظُ السَّهامُ

حُسْنُــهُ يَسْتَوْقِـفُ النَّـاسَ ومـا فيهِــمُ إلاَّ المحــبُّ المسْتَهَـــامُ

يأخذ توافق الشاعر مع الآخر/المرأة حيزاً من قلبه وعقله؛ إذ يكنُّ له مشاعر الحب والاحترام، وذلك بتوافقه معه؛ في توظيف ضمير التملُّك (لي) وهذا يدلُّ على حب الشَّاعر لهذا الغرام الذي يلازمه؛ حتى إنَّنا نرى شاعرنا دائماً

---

[٢٠٤] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٤٢٢.

[٢٠٥] الرمل: سمي بذلك لسرعة النطق به لتتابع (فاعلاتن) فيه، لأن الرمل يطلق على الإسراع في المشي، ومنه الرمل في الطواف، وهو من الأبحر السابعة ويستعمل تاماً ومجزوءاً. احمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة الشعر، ص٨١.

مايوظِّف المحاسن البديعية بشعره، كما وظَّف الجناس في (غريمٌ) و(الغرام) فهو يخاطب نفسه بهذا الغرام الملازم له، حتى إنَّه وصف الشَّاعر صورة المرأة وجمال العينين بالنرجس وهو زهر من الأزهار الجميلة التي تعطي للطبيعة منظراً خلَّاباً، وهذه دلالة على تذوُّق الشاعر الطبيعة وإعجابه بألوانها المحسوسة، فشبَّه الخد بالورد الأحمر؛ إذ (وَرَّدَتِ المرأَةُ خدَّها إِذا عَالَجَتْهُ بِصَبْغِ الْقُطْنَةِ الْمَصْبُوغَةِ. وعَشِيّةٌ وَرْدةٌ إِذا احمَرَّ أُفُقها عِنْدَ غُروب الشَّمْسِ، وَكَذَلِكَ عِنْدَ طُلوع الشَّمْسِ، وَذَلِكَ عَلَامَةُ الجَدْب.)[٢٠٦].

وأخذ الشَّاعر من الأوصاف الجميلة ما يعطي النص الشعر طاقة إيحائية دلالية، حتى جاء ب (بابلي الطرف) ويقصد به جمال عينهِا بسحرهن لذات/ الشَّاعر، وهي من أجمل البنات في تركيا وبها يحيا الشَّاعر، ويرسم في النص وصف الصورة الشَّعرية الذي جعل من الحاجب على شكل القوس، وفي نظرتها إليه كأنَّما ترميه بسهم؛ وهذه دلالة على جمال الصورة التي رسمها الشاعر في مخيلته لأنَّها تؤثِّر في النفس؛ فهو يخاطب الناس بأنَّهم لايعلمون ما يمرُّ به إلَّا مَنْ أحبَّ واثرت فيه نار الحب.

ويتغزَّل الشاعر بالمرأة، ويصف حسنها، وما فعلته به، إذ يقول[٢٠٧]: (بحر البسيط)

من مُنصِفي من بديعِ الحُسنِ مُعتدلِ القوامِ أحوى، كحيل الطَّرْف شاجيهِ

حُلوُ المعاطفِ محلـــولي المراشـــفِ مهتـــزُّ الرَّوادفِ ما يصحو من التيهِ

ظـــبيٌ مِنَ التُركِ لمْ تـتركْ لواحظُـــهُ شيئاً من الحســـنِ إلا وهـــي تحويهِ

وظف الشاعر هذه الصور بوصفها الآخر/ المرأة، وشبَّهها بالغزال التي تجعل من الطبيعة في خضارها وسط الغابات والأنهار فهذه الصورة تعطي للنص قوة في التأثير، فيشكي الشاعر همَّه من هذا العناء في الحب، وأكثَر الشاعر من المفردات التي جعلت من الآخر/ المرأة بأحسن الصورِ؛ إذ نرى وصف الشاعر في دقة التعبير؛ بوصفه

---

[٢٠٦] ابن منظور، **لسان العرب**، ج ٣، ص ٤٥٦.

[٢٠٧] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٥٨٧.

جميلة الملبس، طيبة المرشف، في مشيتها حركة أكتافها تتساوى مع هزة يديها؛ فهذه الصور البيانية التي صورها الشاعر تعطي لنا معرفة الخيال الواسع، الذي يمتلكه الشاعر في الدقة بالوصف وكأنه رسام يرسم لوحة فنية.

واستعار لها لفظة (ظبي) وهو ابن الغزال جميلة المنظر سريعة الحركة، وسعة عينيها الكحيلتين، (وقد استعار الشَّاعر في وصفه للمرأة التُركية مظاهر الطبيعة الجميلة المتمثلة بالورد والتفاح، لما تبعثه من راحة وهدوء للنفس)[٢٠٨]، فشمل صفات الجميلة التي أخذها من الطبيعة ليزيد في جمالية النص الشَّعري.

ويستمر الشَّاعر بوصف المرأة ويتغزل بها في القصيدة نفسها، إذ يقول فيها[٢٠٩]:

دَعْني من الرشأِ الجَّـديَّ فالرَّشـأ[٢١٠] التركي أُوقِعتُ في أَشـراكِ حُبيـهِ

فصُدْغُهُ صولجَانٌ؛ خالُـهُ كُـــرَةُ والخـالُ حبَّـةُ قَلْبي لا أُخلَّيــه

بسهمِ ناظرِهِ عَن قَوسِ حاجِبِهِ يرمي فؤادي على عَمدٍ فيمصيهِ

جعل الشَّاعر من اللون الأخضر دلالة على الحياة السعيدة، بذكره لفظة (الرشأ)، فتطيب نفس الشاعر وتستأنسُ بالألوان الربيعية، وكيف إذا كانت تزهو بالأخضرار مفعمة بالألوان الورود التي يمتازُ بها فصل الربيع، فنجد أنَّ الشاعر وظَّف الجناس فيما بين (الرشأ) وهو نبات أخضر اللون ويطبخ/ و(الرشأ) قصد به بنات الترك الجميلات، وقد شبههن بهذا النبات؛ فوصف صدغ الحبيب ب(الصولجان) وهي على شكل عصا معقوفه الطرف تضرب بها الكرة، فجسَّد الشاعر التناغم بين الألفاظ والمعاني المتجانسة، و(الخال) هي حبة سوداء تظهر على بشرة الوجه وتكون جماليتها في الخد، حتى وصف هذه الحبة هي من يحبها قلبه، والخال (هو الذي يكون في

---

[٢٠٨] عبدالله سويلم فرحان الخطيب، **فتيان الشاغوري: حياته وشعره**، (جامعة مؤتة، الأدب قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٣م)، درجة الماجستير)، ص٥١.

[٢٠٩] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٥٨٨.

[٢١٠] الرّشَأُ: هي مُرَّةٌ جداً شديدةُ الخُضْرة لَزِجةٌ تَنْبُت بالقِيعانِ مُتَسَطِّحةٌ على الأَرْض وورَقَتُها لطيفة، ابن منظور، لسان العرب، ج١، ص٨٦.

الخد، مثل الشامة وجمعة خيلان)[٢١١]، ونجد أنَّ الشاعر لا يتخلَّى عن خليله فهذه الصفة الجميلة في وصف جمال وجه الآخر/ المرأة، مما يزيد من جماليات النص الشَّعري.

فقد وقع السهم من نظرتها إليه، فنجد هذا المشهد الذي جسَّده الشَّاعر كما يرمي الرامي سهماً فيصيب به هدفه، وشبَّه تلك النظرة برمية السهم وجعل من تقوُّس الحاجب في تشبيهه بالقوس، ومن المعلوم أنَّ السهم إذا وقع في قلبك يحدثُ وجعاً وألماً، كذلك الحب فهو يحدث الوجع والالم نفسيهما لصاحبه، وهكذا نرى الصورة الشعرية التي جسَّدها لنا الشَّاعر من خلال تناغم الأفكار والتعابير في مخيلته، وهذه دلالة على تأثير الصورة الشعرية على المتلقي.

ثالثاً التوافق مع الآخر/ المرثي:

"الرثاء: هو فن من فنون الشعر العربي وأشهرها وأكثرها اتساعا، لأن الموت شامل للجميع في كل مكان، وهو فن الأسى ومجال الحزن، ومعرض التكريم وذكر الفضائل والحسنات والأعمال الجليلة التي سيخلدها التاريخ وفي الحديث عن الرثاء يبدو الحزن متصدرً، ويسيطر الألم، وتنطوي النفس ويظهر الجزع بهذا الوقع الفادح والمصاب الجلل العظيم"[٢١٢].

شغل شعر الرثاء أغلب الشعراء قديماً وحديثاً، وكان الشعراء في مواجهة هذا الأمر النافد ومعالجة ألمهم بسبب فقدهم لأهلهم، وقد أظهروا مدى حزنهم بتأثيرهم على فقيدهم.

وأغلب الشعراء لاتخلو تجاربهم الشعرية من شعر الرثاء وعاطفته؛ إذ إنَّ (إحساس الإنسان بالموت يترافق مع قلق على المصير، والعلاقة بين الأمرين علاقة طردية، كلَّما ازداد إحساس الإنسان بالموت تصاعد قلقه؛ والقلق ليس

---

[٢١١] أبو العلاء المعري، ت: ٤٤٩هـ، **معجز أحمد**، تحقيق: د. عبدالمجيد ذياب، (القاهرة، مركز التراث العربي، دار المعارف، ط٢، دت)، ص ٢٦٠.

[٢١٢] سالمي إيمان و خليفي علاجة، **غرض الرثاء عند الخنساء**، وزارة التعليم العالي-جامعة أكلي محند أولحاج- كلية الآداب واللغات، (٢٠١٣/٢٠١٤)، ص١٦.

هو الخوف؛ لأنَّ الخوف هو دائماً من شيء معين)[٢١٣]، لقد جاءت مساحة فن الرثاء أقل من مساحة فن المديح لدى شاعرنا الشاغوري في هذا الموضوع، ونجد الرثاء مرتبطا بحياة الإنسان لأن فيه فراق ووداع المحبّين، وذكر تلك الفاجعة الأليمة وعلى الشاعر نقلها بشعور صادق وحزين، وكان الشعراء أشدَّ الناس انفعالاً وتأثراً، وطالما أنَّهم لا يختلفون عن غيرهم بالنسبة إلى مسألة الموت الذي يسلخ عنهم بعض الأعزاء، (فإنَّهم وقفوا كثيراً أمام هذه المسألة الإنسانية ورثوا أحباءهم وأقاربهم، وكل مَنْ كانوا يهتمُّون لأمره، معدِّدين مزايا الفقيد الخلقية وأشاروا إلى نسبه ومكانته في حياتهم وفي المجتمع وكيفية موته، كما رثوا أحباءهم بحسرة ولكن باستسلام للقدر وبرضوخ لمشيئة الله ونظام الحياة، فالرثاء في معظمه كان صادقاً ينجرف فيه الشاعر وراء قلبه فيصف ألمه وإحساسه بالعذاب لفقد من أحبَّهم)[٢١٤]، فلعلَّ شيوع الرثاء في الشعر العربي القديم وصلته الوثيقة بالطبيعة الإنسانية وتأثيره في النفوس دفع المبرد إلى القول بأن (الرثاء بابٌ جامعٌ وقد قيل إنَّه لم يقل في شيء قط كما قيل في هذا الباب)[٢١٥].

يمجِّد الشَّاعر صفات مرثيه ويذكر سماته وخصاله، ويرسم صوراً شعرية تعبِّر عمَّا يدور في مخيلته اتجاه الآخر/المرثي؛ ويكتشف طبيعة الموت التي تظهر من خلالها معزَّته ومكانته، ويبيّن العلاقة التي تربطه مع الآخر/ المرثي؛ وهي حالة عامة توقَّفت بين الأمم وإن اختلفت نسبياً؛ لأنَّه (لاتوجد أمة مهما أوغلت في البداوة أو صعدت في مراقي الحضارة إلا وهي تبكي موتاها بكاءً يصور حزن الإنسان على أخيه، بل لا نبالغ إذا قلنا إنه يصور حزنه على نفسه)[٢١٦]، والرثاء موجود منذ العصور الأولية وإلى عصرنا هذا.

---

[٢١٣] إبراهيم عبد الفتاح حسن فراش، **رثاء النفس في الشّعر الجاهلي**، بإشراف الدكتور: عبد المنعم حافظ الزجبي، (كلية الدراسات العليا في جامعة الخليل ٢٠١٧م، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها)، ص: ٢.

[٢١٤] محمد سراج الدين، **الرثاء في الشعر العربي**، (بيروت، دار الراتب الجامعية، دط، دت)، ص ٥ – ٦.

[٢١٥] محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالى الأزدي، أبو العباس، المعروف بالمبرد، ت: ٢٨٥هـ، **الكامل**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، (القاهرة، دار الفكر العربي، دط، ٢٠٠٨م)، ص ١٧.

[٢١٦] شوقي ضيف، **الرثاء**، (القاهرة، دار المعارف، ط٤، ١٩٥٥م)، ص ١١.

ويقسم الرثاء لدى العرب إلى أقسام من حيث المبالغة في مكانته عند أهله، وحسب قرابة الشَّاعر من الآخر المرثي؛ وخاصة أنَّ (الأمة العربية من الأمم التي تحتفظ بتُراث ضخم من المراثي، وهي تأخذ عندها ألواناً ثلاثة، هي الندب والتأبين والعزاء)[٢١٧]، وكلُّ لون من هذه الألوان الثلاثة له صورة تؤثِّر في النفس حتى تظهر كلّ ما هو داخل الشَّاعر من صدق عاطفته ومشاعره على الآخر/المرثي.

نجد الكثير من الشعراء وقفوا على هذا النوع للتعبير على مأساتهم لفقدان الأحبة، لاسيما أنَّ الرثاء يخفِّف عن الحزن للآخر/ المرثي الذي يمثِّل القيمة الرئيسية التي تدور حولها النصوص الشَّعرية في فن الرثاء، ونجد حالة الحزن الحاضر المؤلم فيما بعد حصول الوفاة فيظلُّ أثرها فاعلاً لدى الشاعر وتظلُّ (الرغبة التي تضطرب في نفسه، لاتموت فيما تصاب بالكبت، بل تختبئ في غفلة الوجدان، وهي وإن توارت من دائرة الوعي، تظلُّ أعمق تأثيراً في الإنسان من الأفكار الواعية؛ لأنَّها تتسرَّب تسرُّباً قائماً من ضميره، وتحدث في نفسه اليقين المبرم الذي لايقوى أن يتحرَّر منه)[٢١٨]، لابدَّ للشاعر كإنسان أن يكشف عمَّا بداخله من أحزان ومشاعر مكبوتة.

١- فقدان الذات الآخر

ويستمرُّ الشَّاعر في رثاء الآخر/ المرثي ويصف حاله وحال أقاربه بعد رحيله من القصيدة الرثائية نفسها؛ إذ يقول فيه[٢١٩]: (من بحر الوافر)

ولـــم نَـرَ قبلـه أَسداً وشمساً يفيءُ عليهما الشعرُ الأَثيثُ

فحـــالَتْ دونَ مُنْيَتِهِ المنـايا وأرخى جَيْشَها السَّيرُ الحَثيثُ

وأَخْلـفَ ظَنَّهُ زمـنٌ غَشـومٌ لِعَهـدِ الآمِـلينَ بـهِ نَكـــوثُ

---

[٢١٧] شوقي ضيف، **الرثاء**، ص ٥.

[٢١٨] إيليا الحياوي، **في النقد والأدب**، (بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط٥، ١٩٨٦م)، ج ١، ص١٤.

[٢١٩] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٧٣.

وُقينا السُّــوءَ فيــه وفي بَنيـهِ ولا يَعْبَـثْ بــهِ زَمَـنٌ عَبـوثُ

فكـلُّ ملــوكِ دُنيانا سِواهُم يوَدُّ مكانهم فيهـا رَغُــوثُ[٢٢٠]

نجد حالة الحُزن التي تسيطر على الشَّاعر، من خلال الصور الاستعارية **(أسداً وشمساً)** ليعطي النص بعداً جمالياً محسوساً، والخيال العمود الفقري للصورة الفنية (يساعد على إبراز الأفكار الجديدة، كما أن له القدرة على إيجاد تناغم بين جميع عناصر العمل الفني من ناحية المضمون، وناحية الشكل، وهو عنصر شغل دارسي الجمال كثيراً رغم أنه هو القدرة نفسها على التشكيل)[٢٢١]، وعن طريق الخيال استمرَّ في تناسق الألفاظ التي شكَّل منها الصورة المحسوسة التي بيَّنت حزنه على مَن كان له شمساً لاتغيب وأسداً لايصارعه أحد، لكن الموت صرعه ونجد كيف صار التحول من حالة إلى أخرى، أي من حالة حياته إلى حالة وفاته لذلك نلاحظ التوافق بين (منيته/ المنايا) فقد جمع الشاعر بين الأمنية، والمنية ليظهر أن أمنية الإنسان تميتها منيته وصفته؛ وأظهر حزنه للتخفيف عن ألمه في فقدان الآخر/ المرثي لثقل الهم الذي وقع عليه، ووصف صورة منيته بأن كل منايا الموت تعاطفت معه وأثقلت في سيرها، إذ (إن المنى لَا يكون إِلَّا تَقْدِير الْمَكْرُوه يُقَال منى لَهُ الشَّرّ وَلَا يُقَال منى لَهُ الْخَيْر وَمن ثمَّ سميت الْمنية منية وَيُقَال أعلمت مَا منيت بِهِ من فلَان وَالتَّقْدِير يكون فِي الْخَيْر وَالشَّر)[٢٢٢]، والمنية هنا في جانب الشر فجعل من هذا الأمر المكروه الذي لا يحب أن يأخذ الآخر/ المرثي، والمصائب هي التي تبكي على فاجعته.

فما كان ظن الشَّاعر بأن يجور عليه الزمان ويأخذ منه أعز ما يملك وهو الآخر/المرثي، وحتى الذين كانوا من أقرب الناس إليه (نكوث) هم الذين ينقضون عهد الآخر/ المرثي بعد موته بعد ما كانت لهم مكانة عالية في

---

٢٢٠ الرَّغُوثُ كلُّ مُرْضِعَةٍ. ابن منظور، **لسان العرب**، ج ٢، ص ١٥٣.

(٢٢١) أبو عبد الرحمن ابن عقيل الظاهري، **مبادئ في نظرية الشعر والجمال**، (دب، الأدب العربي والثقافة، دط،٢٠٠٦م)، ص ٢١٤.

(٢٢٢) أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري، ت: ٣٩٥هـ، **الفروق اللغوية للعسكري**، تحقيق: محمد ابراهيم سليم، (القاهرة، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، دط، دت)، ص ١٩١.

حياته إلا انهم اول من نساه بعد موته؛ وهذا الأمر العظيم الذي دفع الشاعر إلى تسليط الضوء عليهم في النص، ليس إلا حب الشاعر بالآخر/المرثي؛ إذ اظهر تعجبه من هذا النسيان.

وقد أعلن فتيان الشاغوري حداده على الآخر/ المرثي وابناه بقوله (قينا) وهي الحداد في لبس اللون الأسود، والزمان لا يستطيع أن يعبث بالآخر/المرثي؛ لأن الزمان هو (العبوث)، وهذه دلالة على حسن مكانة الآخر/المرثي عند أنا/ الشاعر، وقد جعل العيب بالزمن؛ لأنه أخذ منه الملك المغيث.

فرضى الشَّاعر بالواقع الأليم لأنَّ كلَّ الملوك راحلون، والموت لا يعلم إن كان هذا ملكاً أو طفلاً حتى الرضيع يموت فالموت لا يقف على أحد كلُّنا مغادرون هذه الدنيا.

وعبَّر عن المعاني والألفاظ التي أظهرت حُزن الشَّاعر على الآخر/المرثي الملك المظفر، تقي الدين عمر[٢٢٣]، إذ يقول فيه[٢٢٤]: (بحر الطويل)

أَتى نَعْيُ مَلكٍ أَظلَـمَ الشَّمْسُ والقَمَـرْ لَهُ ووَهى عِقْدُ الكَواكِـبِ فآنتَثَـرْ

وأَبدى بِشَـرقِ الأَرْضِ والْغَربِ رَجْفَـةً تَطَأْطَأَ مِنْها كلُّ ما طالَ واشْمَخَـرْ

وعُطِّلَـت البيـضُ الصَّفـاحُ وأُهملـتْ مُتُونُ العَوالي في الكفِاحِ مِن الأُطُرْ

وكادَتْ دُموعُ العَيْنِ تَمحو الحُجُولَ مِنْ جَنائِبِـهِ من لوَعـةِ الحُـزْنِ والغُـرَرُ

نرى حالة الحُزنِ التي تخيِّم على الشَّاعر من دلالة اللفظة (**أتى**) التي تدلُّ على أخبار حدوث موت الآخر/ المرثي لكنَّه أمرٌ غير طبيعي، فقد وظَّف الشَّاعر الاستعارة في (الشمس والقمر) بغياب نورهما وفي هذا دلالة على حُزنهما على الآخر/ المرثي فغابا مع مغيبه، واستعار له مجموعة من (الكواكب) ضعفت وهوت إلى السقوط،

---

[٢٢٣] الزركلي، سير أعلام النبلاء، ج٢١، ص ٢٠٢.

[٢٢٤]. الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢١١.

(لأنَّ الكواكب إنَّما تظهر بعد غيبة الشمس، ولا تضيء إضاءة كثيرة، وأن السماء مثال البيت، فمن رأى أنَّه سقط عليه من السماء كوكب، سقط من أهل بيته أحد على حسب قدر الكوكب الذي رأى في المنام)[٢٢٥].

ويصف الصورة العجيبة المحسوسة في حسُنِ التعبير من خلال هذا المشهد الذي صوَّره في مخيلته؛ إذ جعل عند حدوث موتهِ زلزالاً ضرب الأرض من مشرقها إلى مغربها بهذا الحدث العظيم، وعبَّر عن هذه اللفظة (**تطأطأ**) أي نزل رأسه من أمرٍ عظيم ألا وهو الموت، ومن الغريب في هذا المشهد جعل كل شيء يقف ويتأثَّر مهما علا مقامه بين الناس، ونجد كلمة (اشمخر) كلُّ شيء يتعالى ويرى نفسه أعلى شيء، لكن عند الموت هذا العلو والتكبُّر يذهب ويرى نفسه لاشيء أمام الموت.

توقفت سيوف الحرب وتركت الناسُ هم الدُنيا من شدة المصاب بفاجعة الآخر/المرثي، وبدأت الناسُ تترك التعالي وتهملها وتنظر إلى الأسفل، ونجد كلمة (الأطر) وهي منحنى القوس وجمعها أطرةْ وهي كلما أحاط بالفرس، وهو يبحث عن شيء يحميه من الارتفاع على كبوة الفرس.

ومن شدة همل الدموع جاء باللفظ (كاد) وهو أمر أراد أن يحدث أي كادت هذه الدموع تصعد إلى حجول الفرس وهي كناية عن كثرة الدمع وغزارته من شدة حُزنِ الأنا/ الشاعر، وهو يصف بكاءه على الآخر/ المرثي، وهو على ظهر فرسه فمن شدة بكائه ونزول الدمعِ إلى البقعة التي وقف فوقها الفرس، فأصبحت هذه الدموع تريدُ أن تعبر حجول الفرس وهي علامات في أرجل الخيل وهذه كناية عن الكثرة.

ويستمرُّ في توظيف المعاني والأفكار الحزينة التي يبرزها للمتلقي لأثارت عاطفته اتجاه الآخر/ المرثي؛ إذ قال فيه[٢٢٦]: (بحر الطويل)

---

[٢٢٥] أبو العباس أحمد بن يوسف التيفاشي، ت: ٦٥١هـ، **سرور النفس بمدارك الحواس الخمس**، تحقيق: أحسان عباس، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠م)، ص ٢١٢.

[٢٢٦] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢١١.

لَئِنْ سَـــرَّ ناعيـــهِ وكـــلَّ مـــــؤَمَّـنٍ لقَـــدْ ســـرَّ لا أَهلاً بـــهِ كلَّ من كَفَرْ

نعَى الليْثَ في ثِنْيَيْ مُفاضَـــةِ أَشْوَسٍ شديدَ القُوى دامي الأَظافِـــرِ بالظَّفَـــر

رجا قتلَهُ الملكُ المظَفَّـــرُ في الوغـــى شهيداً ونارُ الحَـربِ طائِـــرةُ الشَّـــرَرْ

وليسَ ينالُ المرءَ شيءٌ سوى الـذي قضاهُ قضـــاءُ اللهِ في الخَلـــقِ والبشَرْ

نجد أنَّ الشَّاعر يستغرب ويتعجَّبُ من إخفاء هذا الحُزن الشديد بقوله: **(لئن سَرَّ ناعيه)**، فهي إشارات بلاغية عبَّر فيها الشَّاعر لتوكيد حزنه والدفاع عن الآخر/ المرثي، الذي تتوافق معه أحاسيس ومشاعر أنا/الشَّاعر لإشباع عاطفته الجياشه من الآخر/ المرثي؛ ويثبت هذا السر في تكرارها على جميع مَنْ أخفى حزنه وكبتها في نفسه، فمن شدة ألم فتيان الشاغوري على المرثي قال: **(لاأهلاً به كل من كفر)** فنجد أنَّ أعداءه من باب السرور والفرح بموته فاختلفت المعاني باختلاف الألفاظ.

ويرسم الشَّاعر صورة استعارية في إيصال الخبر **(نعى الليث في ثنيي)**؛ **إذ** يصفه بالأسد الشجاع الذي يستحقُّ الثناء والمجد، وهو لابس لباس الحرب في قوله **(مفاضة)** وهو الدرع الواسعة، والأشوس من شاس الرجل يشاس أي نظر بمؤخر عينه تكبر فهو أشوس؛ وهو شديد قوي يداه مدميتانِ على من تكبَّر عليه، (والظفر هُوَ الْعُلُوّ على المناوىء المنازع)[٢٢٧].

ويستمرُّ الشَّاعر بالنعي عليه وعبَّر عن طلبه في اختيار موته، ونجده اختار أن يموت شهيداً في أرض المعركة، ليكون في منزلة الشهداء في الآخرة ويُحتَسب من الأبطال في الدنيا، وهو سعى إلى الأمرينِ فقد نجد دلالة اللفظ في ما مضى **(رجا)** أي طلب دعائي، ونجد أنَّ ذات الشَّاعر تتأثَّر في هذا الموقف الذي حدث مع الآخر/المرثي، ووظَّف اسم الحرب المعروف ب(الوغى) أي كثرة الأصوات العالية من الهزج وصليل السيوف، وهو يبحث عن

---

[٢٢٧] أبو هلال العسكري، **الفروق اللغوية للعسكري**، ص ٢١٠.

الشهادة في وسط هذا الذهول والأصوات العالية ونار الحرب مشتعلة، وهو الوحيد القادر على إطفائها؛ فيرضى الشَّاعر بما قسمه الله له بوعده وأدرك أنَّ الموت لابدَّ أن يأتي ذات يوم، فلا أحد يموت بغيرِ اجله.

ويصف التعابير والألفاظ الحزينة التي عبَّر عنها الشاعر اتجاه الآخر/المرثي في لبس الأسود وكيف كان جواداً، قائلاً [٢٢٨]: (بحر الطويل)

لقَدْ أَمسَتِ البيضاءُ سَوْداءَ بعْـدَهُ كزَفَّ غُدافٍ في ذَرى النيقِ مُنحــازِ

وصارَ إلى بطنِ الثَّرى الظاهِرُ الّذي له العيسُ سيقَتْ في بطونٍ وأَجْــواز

وإني لأَسْتَسقـي السمــاءَ لِقَــبرِهِ وفيــهِ يحـارٌ كُـنَّ عَيْشـاً لأَ جرازِ[٢٢٩]

فمِن بَعــدِهِ لاشُــدَّ سَرجٌ لسابحٍ ولاريــعَ طِــرْفٌ في الهِيــاجِ بِمِهْمــازِ

يقدِّم الشَّاعر في النص الشَّعري لوحة فنية باكية مفعمة بالحزن والألم والحيرة، ويلتقط المفردات الحزينة ليبيّن صدق مشاعره على رحيل الآخر/المرثي، مؤكِّداً كلامه بـ (لقد) كي يشدَّ انتباه المتلقي بلفظة (**أمست**)؛ ويثبت حقيقة الحُزن والدموع الذي جرح قلبه على فراقه، ثمَّ يوظِّف التضاد بين اللفظتين وهما (**البيضاء**) و(**السوداء**) وهي تتوافق مع الآخر/ المرثي، كما استخدم الألفاظ التي تدلُّ على حُزنه في (الغداف) وهو غراب كبير، و(النيق) وهو أرفع موضع في الجبل، و(زفَّ) الطائر رمى بنفسه أو أبسط جناحيه زفاً وزفيفاً، ويستمرُّ بالعبارات التي يتحوَّل بها الشَّاعر من حالٍ إلى حال بدلالة (**صار**) وهو يدلُّ على تحويله من أعلى الأرضِ إلى باطنها تحت الثرى أي التُراب، ويذكر اسمه صريحاً لكي يزيد من القيمة الشعرية؛ وأضاف إليه أنَّه يملك مالاً في قوله (العيس) وهي الجِمال الكثيرة التي في (بطون) الأودية ترعى في (أجواز) جمع جوْز وهو وسط الشيء؛ ولاسيما أنَّ (الأبيات

---

[٢٢٨] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢١٤.

٢٢٩ . وأَرض جارِزَةٌ: يَابِسَةٌ غَلِيظَةٌ يَكْتَنِفُهَا رَمْلٌ أَو قَاعٌ، وَالْجَمْعُ جَوارِزُ. أبن منظور، **لسان العرب**، ج ٥، ص ٣١٧.

تفيض بالشعور الصادق الذي يعبّر عن نفسه مجروحة قد هداها الهم وضعفها الحزن، وأن صاحبها الجزع أشد الجزع ملتاع أعظم التياع)[٢٣٠].

ويستمرُّ بذكر حاله من شدة الهم والألم الذي يهيمن على نفس الشَّاعر، وذلك أنَّه لا يريد أن تمطر على قبره لأنَّه لايحتاج إلى الماء فهو وسط بحرٍ من الماء قام به قبل وفاته، أي عندما كان حياً أسقى وأغاث الكثير من الناس ليومه هذا؛ والشَّاعر يحسُّ بأنَّ بعده لا يجد مَنْ ينفق المال في قوله (**فنن**) فهذه تدلُّ على تساؤله من يكون مثله بالكرم والحكمة، ووصفه ب(**السراج**) وهو الضوء الساطع، وذلك لحكمته ورزانة عقله وسداد رأيه.

ويصور الشَّاعر في رثائه وينقل الألم والحُزن، ويكشف عن صبره على فاجعة الآخر/المرثي القاضي كمال الدين الشهرزوري[٢٣١]، في تحمُّل مصائب الدنيا بالشدَّة والرخاء؛ إذ يقول[٢٣٢]: (بحر الرمل)

والقضـــايا قـــاضِياتٌ نَحْبَهـــا إثْرَهُ حُزناً علـى تلكَ الخِـــلالِ

ونَجيبُ العلْـمِ معقــولٌ وقـــدْ أنشِطَ الجهْلُ إذَن بعْدَ عِقالِ[٢٣٣]

مات من كان لأَهْلِ العِلمِ كهفاً وثمـــالاً مُحسِناً أيَّ ثِمـــالِ

ينتقل الشَّاعر إلى أجواء مليئة بالحزنِ والألم من خلال رسم صورة رثائية باكية تبيّن بأنَّ فقدان الآخر/ المرثي عزيز وغالٍ واصفاً حال نحيب (القضايا)، وحركية التكرار (القضايا) و(قاضيات) أعطت فاعلية وإثارة للنص الشَّعري؛ كما وظَّف الشاعر التشبيه في (القضايا) التي جعل لها صورة الإنسان الذي يبكي على فراق أعز أصحابه؛ ويستمرُّ الشَّاعر بذكر الصفات الجيدة لمرثيه في (نجيبُ) وهو من خيار أهل العلم، وهذه الصورة تحاكي الواقع

---

[٢٣٠] شوقي ضيف، **الرثاء**، ص ٢٣.

[٢٣١] ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج ٤، ص ٢٤١.

[٢٣٢] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣٩٠.

٢٣٣ وَقَوله كَأَنَّمَا أنشط من عقال أَي حل مِنْهُ يُقَال أنشطت الْعقْدَة حللتها. عياض بن موسى بن عياض بن عمرون اليحصبي السبتي، أبو الفضل، ت: ٥٤٤هـ، **مشارق الأنوار على صحاح الآثار**، (دب، المكتبة العتيقة ودار التراث، دط، ٢٠١٠م)، ج ٢، ص ٢٩.

الذي تغيَّر بعده، ووظَّف التضاد بين المعنيين في كلا الشطرين وهما (العلم) و(الجهل) فأمَّا العلم فهو كان سائداً ومنشوراً قبل وفاته، وأمَّا الجهل فانتشر بعد وفاته؛ إذ جاء الشاعر بكل الالفاظ والعبارات الحزينة التي ترثي اللآخر/ المرثي؛ وتُظهِرُ الإحساس بالألم والحزن الذي يمرُّ به الشَّاعر؛ إذ (هما يندرجان تحت غرض الرثاء في حضرة الموت، وهو موقف يدفع الإنسان على الخشوع ويكلِّله بالجلال، ويبرِّر استخدام الشاعر لمفرداتٍ تلائم لفظ الموت)[٢٣٤]، وبكاء الشَّاعر على حال العلم بعده يوضِّح أثر الفقدان على حال الشَّاعر الذي ينعي على الآخر/المرثي؛ ونجد أنَّ في (مات) وبعدها جاء بالفعل الناقص (كان) وهي تفيد بدلالتها على رمز من رموز العلم في الماضي بقوله (كهف) أي ينتفع الناس بعلمه، وأما (ثِمال) فهو سند القوم وغيثهم أي يبلِّل قلوبه بالعلم والمعرفة؛ ووظَّف الجناس بين اللفظتين وهما (ثمالاً) و(ثمال) ويقصد بها توكيده على خوفه من فقدان العلم بعده.

ويستمرُّ الشَّاعر بذكر الصفات التي خلَّدها الآخر/ المرثي في القصيدة الرثائية نفسها؛ إذ يقول [٢٣٥]: (بحر الرمل)

ماتَ من خلَّفَ أَخلافَ النَّدى شَولاً مِنْ بَعْـــدِ دَرَّ وآحْتِفـــالِ

مـــوتُـــهُ أَقـــرَحَ أَجْفـانَ العُلى وآنطَـوَتْ من بعْـدِهِ بُسطُ النَّوالِ

يا أبا الفَضْـــلِ أبى فَضْـلُكَ أَن يَترُكَ العـافينَ في أسـوَءِ حـــالِ

حَرَّمـوا بَعـدَكَ يا آبن المرْتضى أبـداً شَـدَّ حُـــدُوجٍ ورِحـــالِ[٢٣٦]

كنتَ بَحْرَ الجودِ إن حلِ سُـؤالٌ كُنتَ حَبْـرَ العِلـمِ في كُـلَّ سؤالِ

---

[٢٣٤] الدكتور حسّان الحسن، **إيقاع المهن في شعر أبي تمام**، ص ١٩.

[٢٣٥] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣٩١.

٢٣٦ حدج: الحِدْجُ: الحِمْلُ. والحِدْجُ: مِنْ مَرَاكِبِ النساءِ يُشْبِهُ المِحَفَّة، والجمعُ أَحْداجٌ وحُدُوجٌ، أبن منظور، **لسان العرب**، ج ٢، ص ٢٣٠.

يقدِّم الشَّاعر في النص الشَّعري لوحة فنية تحمل معها الحزن والأسى في تأسُّفه على فقدان الآخر/المرثي، ونجد أنَّ الأحزان التي تسيطر على الشَّاعر بإظهار الألفاظ الحزينة التي جعلها تحاكي لسان حال المرثي، ووجد أنَّ الموت وعدً محتوم ولا مفرَّ منه؛ ووظَّف الرموز التي تدلُّ على الحزن والمأسى بفقدانه، (فالرثاء كلام فني أدبي رفيع موزون، يعبِّر عن الواقع النفسي، والاجتماعي والفكري، والحضاري في حالات الضعف الكبرى، بكاءً وندباً وتأبيناً وعزاءً)[٢٣٧].

ووظَّف التعابير والألفاظ التي تدلُّ عن عاطفة الشاعر الصادقة، بذكر (مات) بعدما ورث لهم العلم لينتهلون من روافد علمه، بتوظيفه الجناس بين اللفظتين (خلف) و(اخلاف)، وهما بمعنى اورث لهم العلم والحكمة والحُلم وغيرها؛ ونجد أنَّ موته (أقرح) و(أجفان) تدلُّ على كثرة البكاء والألم والحزن الذي يصوِّره لنا الشاعر، ولاسيما (أنَّ الصور التي بين أيدينا من هذا الرثاء صورة راقية؛ إذ نراها تعبِّر عن شعور عميق بالحُزن والألم، ومثل هذا التعبير تسبقه مراتب كثيرة من تعبيرات ساذجة عن الموت والموتى)[٢٣٨]؛ لكي يبين لنا قوة الصورة الشعرية، وهو يعلم أن صفحته في الدنيا (انطوت) من بعدِ ما كان ينهال ب(النوال) وهي تدلُّ على كثرة الكرم والجود والحكمة؛ ويكنَّى بأبى (الفضل) فشدة تأثير رحيله وفقدانه جرحت عاطفة الشَّاعر حتى أخرج هذا البكاء والعويل عليه، وهو كان صاحب فضل عليه وعلى من حوله من الأقارب والأحباب؛ ويؤكِّد الشَّاعر على العهد الذي قطعوه بعد موت الآخر المرثي، بقوله (**حرموا بعدك**) فمن شدة فاجعته عليهم وعدم تقبُّلها من أنا/ الشاعر وجميع مَنْ بكاه، فقد حرموا أن تحمل نساؤهم من بعده حملاً.

---

[٢٣٧] جمعة حسين، **قصيدة الرثاء "جذور وأطوار"**، (دمشق، دار النمير، ط١، ١٩٩٨م)، ص ٢٤.

[٢٣٨] شوقي ضيف، **الرثاء**، ص ٧.

ويبقى الشاعر بتذكار الماضي الذي كان عليه الآخر/ المرثي، من استقبال أي مسألة صعبة أم سهلة بحلِّه وهو بحر من العلم، فهذه الصور الحزينة التي صورها لنا الشاعر تعطي لنا الدليل الواضح بصدق العاطفة عند الشاعر بسبب قربه من المرثي.

وتبقى نفسية الشَّاعر وعاطفته متأثرة بالحزن والمرارة على الآخر/المرثي؛ إذ يقول[٢٣٩]: (بحر الرمل)

يالها من سيرَةٍ كم عَقَدَت مِنْ عُقودٍ فوقَ أجْيادِ الأمالي

ما رأينا قبلَهُ من خَطَّهُ لاحَ في أسْودِهِ بيضُ اللآلي

ثابِتُ الجَأْشِ إذا جاشت لدى الغَيْضِ في المِحْفَلِ أَكْبادُ الرِّجالِ

كم ثوى في لَحدِهِ من سُؤدَدٍ وصفاتٍ كاثَرَتْ عَدَّالرَّمالِ

رَحمةُ اللهِ عليهِ كُلَّما روَّعَتْ في مَهْمَهٍ أُمُّ رِئالِ[٢٤٠]

ينطلق الشَّاعر بمرثيته بمخاطبته سيرة الآخر/ المرثي (يالها من سيرةٍ)، يتعجَّبُ بها من حسنِ ما كان عليه؛ لأنَّه يكون تعبيره خارجاً عن إرادته اتجاه الآخر/المرثي، ثمَّ يكشف النص الشَّعري عن ذاتية وموضوعية، عاشها الشاعر إذ كان لها أثرٌ واضحٌ في نفسيته وعاطفته اتجاه الآخر/المرثي، ويلتفت إلى الإعجاب بالنفسِ الذي يعبِّر من خلاله عن تجربته مع الآخر واصفاً إيَّاه بعمل فني، ويلجأ إلى مخيلته الواسعة في تعبيره عن شدة الحزن والأسى التي تركها برحيله، ثمَّ يوظف الفعل في النص الشَّعري (عقدت) وهذا الفعل الماضي يفيد (التجدد والحدوث)[٢٤١]؛ لتخفيف شدة الحزن ولوعة الفراق.

---

[٢٣٩] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣٩٢- ٣٩٣.

٢٤٠ [رأل] الرأل: ولد النعام، والانثى رألة، والجمع رئال ورئلان (٢). وذات الرئال: روضة. والرئال: كواكب، إسماعيل بن حماد الجوهري، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**، ج ٤، ص ١٧٠٣.

[٢٤١] فاضل صالح السامرائي، **معاني الأبنية في العربية**، (عمان، دار عمار للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٧م)، ص ٩.

ويوظِّف الصورة الاستعارية في (**أجياد الأمالي**)، مشبِّهاً سيرته بفوارس على أجياد في نشر العلم وتحقيق العدلِ والمساواة بين الناس وينتقل الشاعر إلى التضاد فيما بين (أسود) و(أبيض)؛ ومن المعروف أنَّ اللون الأسود يدلُّ على الحزن، ويلتفت إلى إبراز عمق حزنه من خلال الأفعال (ما رأينا) و(لآح في أسودهِ) لكي يعطي للنص قوة التأثير في الصورة الشَّعرية؛ إليه من خلال صورة الآخر/المرثي الموجودة في مخيلة الشَّاعر، والموت يذكره في عزلته وتذكر حياته، والآن بعد الموت لم يبقِ سوى الحزن والألم.

فكلُّ لفظة من الألفاظ في النص الشَّعري تحمل دلالاتها الخاصة بها كما هو الحال في بقية قصيدة الرثاء، وهي تؤكِّد على الدقة في تصوير نفسها التي يمتاز بها هذا الشاعر نجدها هنا ايضاً، فلقد وظَّف لفظة النفس (جأش) وجعل ثبوت النفس في كلِّ المواقف من حزن وفرح وشدة ورخاء، وذلك من خلال ربط النفس بكل الظروف بأداة الشرط (إذا)، فهي تتحمَّل الظروف التي يمرُّ بها الإنسان من مراحل الحياة؛ ويصوِّر صورة الرجل الذي جعل منها شدة العطش حتى يبست كبده، وهذه الصورة الشَّعرية التي استخدمها لمرثيه بأنَّه كان في كلِّ محفل له لمسة، ويستدلُّ الشاعر ب(**لدى الغيض**) وهو الجفاف وفقدان الماء، لكي يسقيهم من علمه وحكمته.

ويخبر الشَّاعر عن ماضي الآخر/ المرثي، وذلك من خلال (كم) الخبرية التي تدلُّ على ألم وحزن الشَّاعر على مرثيه، وهذه الصورة تدلُّ على كرم وسيادة الآخر/ المرثي، ولعلَّ هذا هو من أسباب بكاء الشاعر وهو الكرم والجود؛ (لأنَّ الشاعر اختار رمزاً يعرفه كلُّ الناس جميعاً آنذاك، وجعل رمزاً للفناء والأنقراض بدلاً من أن يصبحا رمزاً للمودة والحب والبقاء)[٢٤٢]، والشاعر فقد جبلاً كبيراً من خلال دلالة (كاثرت) التي تدل على كثرة المبالغ في صفاته الحسنه، وهي (عد الرمال) فهي كناية عن الكثرة؛ لأنَّ الشَّاعر يريد أن يؤكِّد على حسنِ صفات الآخر/المرثي؛ ويلتفت الشَّاعر إلى شدة الحزن في الصورة الشَّعرية التي أثَّرت في القصيدة، وهي (رحمة الله) على

---

[٢٤٢] فضل بن عمار العماري، **تحليل القصائد "الطريقة والمنهج"**، المملكة العربية السعودية، شارع جرير، ط١، ٢٠٠٧م)، ص ٢٤.

الآخر/المرثي؛ ورحمة هذه تتجدَّد كلَّما ولد النعامة يخلو في مفازة بعيدة عن الأنظار، وهذا يدل على الأمن والاطمئنان عندما كان حياً لأنَّ الشعار يشير إلى الروع والخوف والفزع الشديد الذي كان الآخر/ المرثي عندما تراه تلك الحيونات الأليفة تشعر بالدفء والأمان.

ويستمر الشَّاعر بانتقاء الألفاظ والتعابير الحزينة على الآخر/المرثي، في أبلغ وصف؛ إذ يقول[٢٤٣]: (بحر الرمل)

بَلَغَتْ أَقــلامُهُمْ ما بَلَغَتْ بالقنـا الأبطـالُ في يـومِ النَّــزالِ

إن يَكُنْ حـاسِدُهمْ ذا فَـرَحٍ فَسَيُرمــى بَعـدُ مِنهُـمْ بخبـــــالِ

فَسَقى قَبْرَ كمـالِ الدينِ في كلِّ وقتٍ جائِداً صوبُ العزالي[٢٤٤]

يهتدي الشاعر في هذا النص الشعري إلى تجربة الإنسان الحزينة، وفيها نوع من التعاطف والانسجام من خلال تذكار الآخر/المرثي في نفس الشاعر؛ ولأنَّ الشاعر قبل كل هذا، (يمتلك رؤية للقيم الإنسانية والمعاني الأخلاقية في الذاكرة العربية، لذلك نجده يختار ممدوحاً معنياً يرى فيه رؤية تتناسبُ، وما يعتقده من القيم والأخلاق، ولهذا تأتي قصائده في الرثاء تعبيراً عن رؤيته تلك)[٢٤٥]؛ ويستمرُّ الشَّاعر بذكر الصفات التي كان المرثي يتَّصف بها بدلالة التراكيب (**بلغت أقلامهم**) الذي أفاد (الثبوت والتجدد)، فهو يدلُّ على مكانته في يوم من الذاكرة التي لا تنسى ألا وهو يوم (النزال) وهو من الأيام الخالدة في التاريخ، ويأتي بالتكرار من (بلغت) و(مابلغت) أي إلى أعلى غاية البلوغ؛ لكي يؤَكِّد على النص الشعري شدة تأثُّره بالآخر/المرثي؛ لما خلَّده من تاريخ بإظهار الصفات كالكرم والشجاعة والإبداع والحكمة والبلاغة.

---

[٢٤٣] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣٩٤.

٢٤٤ العَزالي وهي مَخارج الماء من المزاد وفَمٌ أَدْفقُ. أبن منظور، **لسان العرب**، ج١٠، ص ٩٩.

[٢٤٥] سند علي صلاح الجهني، **قصيدة الرثاء عند المتنبي "الرؤية والأداة"**، بإشراف محمود توفيق محمد سعد، (قسم: آداب وبلاغة ونقد، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، وزارة التعليم العالي، المملكة السعودية، ٢٠١٢، رسالة لنيل شهادة الماجستير، في البلاغة والنقد)، ص ١٤.

وتبقى نفس الشاعر الحزينة تتصادم مع أعداء الآخر/المرثي، الذين لا ينالون نجاح المرثي فيحاولون على إفشاله، لكن شدة الحب وتحريك المشاعر الممزَّقة لدى الشاعر على الآخر/المرثي ممَّا دفعها إلى إبراز ملكة الشعر التي هجمت عليهم دون مبالاة أو تفكير، ومن أشد الألم والوجع على الشاعر هو شماتة حسَّاده به؛ ويستدلُّ على أنَّهم سيندمون على ما فعلوه بدلالة اللفظة (فسيرمى) فإنَّه دلَّ بهذه الصورة التي تصف رمي الزمن بهم فيلقون حتفهم.

ويلتفت الشَّاعر إلى ذكر الماء الذي يسقي الأرض ويحييها بدلالة (فسقى/ جائداً) وهذه دلالة على ربط كرم وجود المرثي قبل وفاته بأنَّ الله يسقي قبره ويروي عطشه عدد ما أكرم، وهذه الصور العقلية التي تدور في ذهن الشاعر حوَّلها إلى صورة محسوسة كي يؤثِّر بها في المتلقي؛ وقد (أراد على طريقته أن يعبر عن هذا المعنى بصورة؛ فذهب يتخيل، وبعد به خياله)[٢٤٦]، فالشَّاعر دائماً مايلجأ إلى إحساسه بالآخر/المرثي؛ لأنَّه يتَّفق معه بالصفات الحسنة.

ويوسِّع من الألفاظ وتعابيره لأنه يبيِّن مافي داخله من مشاعر وأحاسيس على الآخر/المرثي الأميرَ أسعدَ الدولةِ أبا الجودِ مَعنَ بن مُحَسَّنِ بنِ نصْرِ بنِ سَرايا؛ إذ يقول[٢٤٧]: (بحر الطويل)

بَكَتْ مَعَنا آلْعَلْياءُ إذْ فَقَدَتْ مَعنا ... ولَمْ يَبْقَ لَفْظٌ لِلَقَوافي ولا مَعْنى

وغارَتْ نُجومُ الْمَكرُماتِ و كُورَّتْ ... هُنالِكَ شَمسُ الْمَجْدِ كاسِفَةً حُزْنا

مَضى اللَّسِنُ الْمِنطيقُ في كلَّ مَحْفَلٍ ... وأُخرِسَ مَنْ ألفاظُهُ تُفْحمُ اللُّسنا

رَعَتْ بَعْدَهُ في الحيَّ فُصْلانُ دُورِهِ ... وزالَ هَديرُ المِقْرَمِ الصَّارِعِ القِرنْا

وآضَتْ لَهُ الأَيّامُ سوداً كأَنَها ... سُرىً أصبَحَ التَّأْويبُ فيها سُرىً وهْنا

---

[٢٤٦] شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي**، (القاهرة، دار المعارف، ط٢، ٢٠١٢م)، ص ١٤٠.

[٢٤٧] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٥٤٣.

يعطف الشَّاعر على الآخر/المرثي ويصفه بأجمل العبارات الحزن والأسى، ويجعل منه رمزاً في قومه، وفي النص الشَّعري العديد من الجمل الخبرية التي يستهلها بالفعل، (**بكت معنا**) فضمير الجمع (معنا) بمعنى نحنُ الباكون مع (العلياء)، وهي دلالة على كلِّ شيء عالٍ ورفيع المستوى، ونجد أنَّ جمال الشعر وقوافيه لم يعد الشَّاعر يشعرُ بلذتها؛ لأنَّ حزنه ووجعه هو مَنْ يسيطر على تلذُّذه ومشاعره، فالبكاءُ يخفف عن هذا الهم والألم الذي هو مكبوت في صدر الشاعر؛ ويلتفت إلى الفعل (غارت نجوم المكرمات) ليدلُّ على حزن الكون والهلاك فجاء بالنجوم، فهو أراد أن يقول (غارت النجوم من أجل المصيبة به. يريد: أن الدنيا؛ العادة فيها أن يهلك الناس)[٢٤٨]؛ وهو يصف الحدث الذي مرَّ به الكون كلُّه من فاجعة الآخر/المرثي، ووظَّف (كُورت)من فعل كوَّر، أدار ولفَّ أو شدَّ وجمع، وكوَّر اللهُ الشمس لفَّ ضوءها كما تلفُّ العمامة كناية عن الكسوف، ومن ذلك ما جاء في القرآن الكريم **{إِذَا الشَّمْسُ كُوِّرَتْ}**[٢٤٩]، وقد جعل الشاعر الأجرام السماوية تبكي على الآخر/المرثي لأنَّ أنا/الشَّاعر في تصوُّرها إن كلُّ شيء بعده هلك وهذه هي النهاية، إذ نرى أن شاعرنا دائماً يميلُ إلى المبالغة في التعظيم، وذلك بسبب صدق عاطفته وتقربه من المرثي.

ويستذكر الشاعر هيبة الآخر/المرثي في توظيف المكان الذي يدلُّ على تجمُّع مجموعة من الناس، فيصف هذا الجمع بكلِّ الطوائف من سفيه وكريم وعفيف وتافه، فقد كان ينطلق عليهم بالكلام الجارح ويمزِّقهم بحكمته، ووظَّف (تفحم اللُّسن) فهو يدلُّ على اللون الأسود الذي يبدعُ الشيء النظيف، وهو بقايا رماد النار؛ لأنَّ كلامه رذيل ووسخ.

---

[٢٤٨] أبو محمد الحسن بن أحمد الأعرابي الملقب بالأسود الغندجاني، ت: ٤٣٠هـ، **فرحة الأديب** "في الرد على ابن السيرافي في شرح أبيات سيبوية"، تحقيق وتعديل: د. محمد علي سلطاني، (سوريا، دمشق، دار النبراس، دط، دت)، ص ٤٣.

[٢٤٩] سورة: [التكوير: ١].

ويؤكد الشَّاعر على الحركة الحضورية وهي تبادل للضمائر بين المتكلم والغائب في (رعت وبعده)؛ إذ أحدث التفاتة من خلال الضمير المتحوِّل في النص الذي له دلالة على غياب الآخر/المرثي، والفعل المضارع الموجود في النص يشير إلى التخفيف من وطأة المصيبة والمواساة لحجم فاجعة الفقد، وجاء الشاعر بالحركة الساكنة التي دل عليه ب(**فُصلان**) وهو جمع فصيل وهو ولد الناقة يفصل عن أمه؛ لأنَّه يحتاج إلى خلق جو هادئ يشعره بالاطمئنان؛ والبعد عن كل ما يشعره بالخطر بدلالة (**المُقْرَم**) هو الفحل الذي يعفى من العمل، ويبحث عن الأماكن المريحة.

وكما عبر الشَّاعر عن الأيام المظلمة بذكر السواد الذي يدلُّ على الحزن والشؤم؛ وهو (ذات دلالة نفسية مرعبة، لأنَّ (صفعة الحياة) هي التي تقوم بذلك الفعل الذي يشير إلى مقدار الألم وإلى تعطيل الإرادة)[٢٥٠]، وإذا أصبحت أيامك لاطعم لها سوى الهم والحزن فلا راحة لك فيها.

ويلتفت إلى الجناس ليدلّ على تناغم الأصوت والأفكار الحزينة فنجد لفظة (**سُرىً وسُرىً**) فسُرى (الأولى): جمع للساري، وسرى (الثانية) السير في الليل؛ ويبحث عن الأمل من هذا السواد الداكن بدلالة (التأويب) وهو الرجوع من تأوَّبَ، فعندما يتعب الإنسان من أمرٍ ما تبدأ به أعراض الكبر و(الوهن) وهي تحمل معنيان (الأول) نحو نصف الليل أو بعد ساعة منه، و(الثاني) وهو الضعف.

المبحث الثالث: التباين مع الآخر:

التباين عملية طرح الآراء والأفكار بين مجموعة من الناس بأمرٍ قد ينفع فئة على حساب الأخرى، وتكون سلبيته أعلى وأظهر من إيجابيته، ويتباين الإنسان مع الآخر بمظهره وعلاقاته، فهناك الأبيض والأسمر واختلافهم في لون البشرة مثلاً؛ و(المرَاد بالتباين عدم شركَة أَحدهمَا مَعَ الآخر فِي وصف مُخْتَصّ بِالْآخرِ. فالتباين هَا هُنَا مَا يُقَابل

---

[٢٥٠] ماجد قاروط، **المعذب "في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان**، ص ١٠٣.

المشابهة. وَقَوْلهمْ من نوع وَاحِد بَيَان وَاقع لَا احْتِرَاز عَن إِيقَاع التباين بَين أَمريْن من نَوْعَيْنِ فَإِنَّهُ لَا يكون تفريقاً بل توضيحاً وتفصيلاً.)[٢٥١]، ومن هذه العلاقات أصبح الشخص يريد إثبات نفسه أمام الآخرين، واللغة تكشف طاقاته ومخزونه الثقافي والإبداعي، فالتفاوت بين الأنا والآخر من خلال الرؤى والتطلُّعات الفكرية لا تكون متوحِّدة مع جميع الأشخاص (فوجود الذات لايمكن أن يفهم مستقلاً عن العالم من الموضوعات فيه تحقيق الذات إمكانياتها عن طريق الفعل وممارسة الأدوات، بل لابدَّ لها أن تظهر في عالم تبذل فيه حريتها، وتنتقل فيه ماهيتها من الإمكان إلى الواقع)[٢٥٢]، وهنا الذات تلقي نفسها وتثبت وجودها في تكيُّفها مع موضوعاتها التي تندرج تحت مفهوم التباين.

فاختلاف الذات مع الآخر أمرٌ ثابت، ويعدُّ هذا الاختلاف اجتماعياً وسياساً وعقائدياً حسب كلِّ عصر، ولكلِّ عصر يوجد آخر خاص به والشاغوري شاهد الصراعات، لاسيما (أنَّه قد عاش فترة حاسمة في التاريخ العربي الإسلامي، فقد شهد مشرق العالم الإسلامي نهاية القرن الخامس الهجري أحداثاً جسيمة تمثَّلت بالغزو الصليبي لبلاد الشام؛ وكان الشاعر له أثر واضح في تلك الأحداث)[٢٥٣]، وهذه الأحداث تتباين فيها الآراء والأفكار، والشاغوري يجسِّد شعره في ذكر الأحداث التي يعبِّر بها عن أحاسيسه ومشاعره في متطلبات الحياة، ومنها (الشَّعر مثله غيره من الفنون، تغيَّر من عصر إلى عصر حتى أصبحت في الحضارة الحديثة تفسيراً وجدانياً للحياة)[٢٥٤]، وسلوك الفرد في طبيعة علاقة مع المجتمع يجب أن تكون إيجابية.

---

[٢٥١] القاضي عبد رب النبي بن عبد رب الرسول الأحمد نكري، **دستور العلماء – جامع العلوم في اصطلاحات الفنون**، تحقيق: عرب عباراته الفارسية: حسن هاني فحص، (بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٠م)، ج ١، ص ٢٢٥.

[٢٥٢] عبد الرحمن بدوي، **الزمان الوجودي**، (بيروت، لبنان، دار الثقافة، ط٣، ١٩٧٣م)، ص ٣٦.

[٢٥٣] عبدالله سويلم فرحان الخطيب، **فتيان الشاغوري، حياته وشعره**، ص ٦.

[٢٥٤] حسن البنا عزالدين، **قراءة الآخر/ قراءة الأنا" نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر**"، (القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠٠٨م)، ص ٨٧– ٨٨.

وفي بعض الأحيان يرفض الإنسان الاندماج والتعايش مع المجتمع، ويشعر بالوحدة والانفراد مع الذات رافضاً رأي الآخر ولذلك فإنَّ (الشرط الرئيسي الذي لابدَّ منه لكي يوجد آخر حتى ولو لم يكن الشرط الوحيد هو وجود أنا "ضمير المتكلم المفرد")[٢٥٥]، ومن أجل هذا وجد الآخر بصور متعدِّدة، وأوجه مختلفة ومتفاوتة؛ حيث إنَّ (التباين واختلاف الرأي وعدم كبير؛ لاختلاف وجهات النظر من شخص إلى آخر، ومن مجموعة إلى أخرى)[٢٥٦]، وهذا لمن يمتلك الأمور التي يجاري بها متقلِّبات الحياة ويتباين مع الآخر في الكثير من المواقف؛ لكن عليه الإثبات والنجاح في الرؤى الأدبية والاجتماعية والثقافية كلَّاً حسب رؤيته ونظريته تجاه الآخر.

المطلب الأول: الآخر / العدو:

يحضر الصراع مع الآخر/ العدو في شعر فتيان الشاغوري حضوراً مباشراً في قصائد المديح، هذا الصراع الذي يتمثَّل بين قوى الخير وقوى الشر أي بين القوتين من المسلمين العرب والصليبيين من جهة أخرى، وفي نهاية القرن الخامس الهجري ظهرت حركة وأحداث أدَّت إلى تفرُّق الأمة العربية وتمزُّق علومها ومعالمها، (وبعد وصول السلاجقة إلى بغداد سن(٤٤٩هـ/١٠٥٦م) وبلاد الشام أصبح هناك قوتان تتنازع البلاد الإسلامية هما: السلاجقة والفاطميون، غير أن نفوذ السلاجقة سرعان ما اضمحل في الشام بعد مقتل تتش بن ألب ارسلان صاحب دمشق)[٢٥٧]، وفي هذه المرحلة الصعبة التي عاشها فتيان الشاغوري حاول أن يصبَّ آراءه وأفكاره في جانب الخير المتمثِّل في الإسلام من شعر المديح الذي يعطينا المظهر الخارجي للقصيدة، ويبدأ التفاته إلى وصف العدو بأجزل الألفاظ والعبارات الجارحة.

---

[٢٥٥] الطاهر لبيب، **صورة الآخر في التراث العربي ناظراً ومنظوراً إليه**، ص ٤٥.

[٢٥٦] د. سعد حمد يونس الراشدي، **الآخر في شعر المتنبي**، ص ١١٩.

[٢٥٧] عبدالله سويلم فرحان الخطيب، **فتيان الشاغوري: حياته وشعره**، ص: ١٤.

وعاصر الشاعر حقبة من الشعراء[٢٥٨] الذين كان لهم الدور في مساهماتهم بالدفاع عن الإسلام والمسلمين وفي توحيد الصفوف؛ لاسيما (أنَّ التعاون بين السلطان والعلماء العاملين، قد أدَّى إلى تغيير الأوضاع المتردية، وتجديد أحوال الأمة، والارتقاء بها نحو الأفضل، مع إقامة العدل وطرد الغزاة في أماكن كثيرة)[٢٥٩]، والأثر واضح أنَّ العلم هو مفتاح النجاح، والمشورة في الأمر تعطي تدبيراً يبيِّن لك الطريق الواضح، والعدو موجود منذ العصر الجاهلي ويستمرُّ إلى الآن من اليهود والفرس والروم والصليبيين وغيرهم من أعداء الإسلام، وقد نرى أنَّ السيف له الدور البارز في مواجهة العدو وله صور وأسماء عديدة، حتى إنَّهم كانوا يذهبون لتجارته من بلاد الهند؛ لأنَّه قوي وصلب أمام وجه العدو، إذ (ترسم صورة الآخر في ضوء صفات معينة، يحدُّدها هدف الذات من وراء رسم الصورة)[٢٦٠]، وهو رمز للوسام الذي يشكل على صورة العدو.

فالصراعات الداخلية تتولَّد في ذات الشخص من انفعالات سلبية تؤثِّر على إحساس الذات، ممَّا تجعل هذه الانفعالات تولد طاقات شعرية إيحائية، والشاعر دائماً ما يذكر صور الحرب ورموزها من فرس وسيف ودرع؛ لاسيما أنَّه (يتحدَّث عن مستلزمات الحرب من فارس قوي، شديد، يصبر على الشدائد المزعجة، وعزم متين وقوة إرادة، وخيول نجيبة كثيرة العَدْو عند حملة الحرب، وعضوض على اللجام وذلك لشدة نشاطها)[٢٦١]، وهذه الصور الحسية التي يذكرها في شعره تجعل في نظر المشاهدة.

ويظهر تباين الشخص مع الآخر من خلال مواقفه وتأثيره مع متطلبات الحياة وذلك بكثرة الصراعات وتلونها مع الآخر، وقد (احتلت موضوعات الآخر مكانة بارزة نظراً لارتباطها الجدلي بموضوعات ملازمة الأنا الهوية فيصير

---

[٢٥٨] كعرقلة الدمشقي، والشاب الظريف، وأسامة بن منقذ، وابن الساعاتي، وغيرهم كثير...، عمر موسى باشا، الأدب في بلاد الشام، ص ٢٢٠-٢٢١.

[٢٥٩] علي محمد محمد الصَّلاَّبي، **الدولة الزنكية** "ونجاح المشروع الأسلامي بقيادة نورالدين محمود الشهيد في مقامومة التغلغل الباطني والغزو الصليبي"، (بيروت، دار المعارف، دط، دت)، ج ١، ص ٣٧١.

[٢٦٠] الطاهر لبيب: **صورة الآخر في التراث العربي ناظراً ومنظوراً إليه**، ص ٤٢٠.

[٢٦١] علي الشعبي، **الإيجابية والسلبية في الشعر العربي بين الجاهلية والإسلام**، ، (القاهرة، دار المعارف، ط١، ٢٠٠٢م)، ص ٢٧٩.

الآخر بالمفرد والجمع الذي نعيش معه تجارب كالقرابة والصداقة والجوار أو كالمنافسة والخصوم والعداء... وهذه التجارب وسواها تحدِّد بتنوعها واختلافها طبيعة العلاقات ودرجاتها إمَّا على صعيد الوعي أو في حقل السلوك والفعل)[٢٦٢]، وقد تهدف هذه الصور إلى ظهور الأعراف والقيم المرتبة في تكوين الآخر، ولابدَّ أن ننظر إلى جوانب الحياة من الحياة الاجتماعية والسياسية والدينية والثقافية، والنظر في العلاقة مع المحيط الخارجي والداخلي، ونحن (نفكر في المستقبل؛ لأنَّ شيئاً ينافسنا في حاضرنا ويهدِّدنا أو يستهوينا أو يتقدم علينا... يتحدَّى هدوءنا وسكينتنا وغفلتنا... إنَّ الحضارات هي وليدة التحدِّي الذي يواجه الشعوب والأمم)[٢٦٣]، والإنسان عندما يبلغ فينظر إلى مستقبله وحاضره، ويبتعد عن الأشياء التي تأتي له بالتعب والفشل والحسد الذي يتحدَّث به الآخر؛ لكي ينجح في عمله.

اولاً: قوة الأنا / ضعف الآخر:

ممكن أن يندرج هذا المبحث تحت عنوان موضوع الفخر، وفي موضوع الفخر تتجلى ثنائية القوة والضعف بأجمل صورها ودلالاتها؛ إذ يصوِّر الشَّاعر هزيمة الآخر/ العدو (الصليبي) عندما قَطعَ مُعسكَرُ المِلكِ الماءَ عن دِمَشقَ؛ إذ يقول[٢٦٤]: (بحر الكامل)

جاءُوا بِجَيْشِهِمِ لِقَطْعِ مِياهِنا مِثلَ الأَتِيَّ أَتتْ بِهِ الأَنواءُ

لَمّا طَعَنّا بالرِّماحِ صُدُورَهُمْ وَلَّوا ظُهورَهُمُ فَجاءَ المـاءُ

هُـمْ وَلَّوُا آلأَدْبارَ إذْ كَبَّتْهُمُ الْبِيضُ الذكورُ وهاجتِ الْهَيْجاءُ

---

[٢٦٢] عبدالله ابراهيم، وسعيد الغانمي، وعواد علي، **معرفة الآخر**، ص ٥.

[٢٦٣] محمد عابد الجابري، **مسألة الهوية العروبة والإسلام والغرب، قضايا الفكر العربي**، (القاهرة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط٥، دت)، ص٩٠.

[٢٦٤] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٥-٦.

يشير النَّص الشِّعري إلى القيم الشجاعية والبطولات التي صوَّر بها الحرب مع الآخر/العدو، وعبَّر عنها بالتعابير والألفاظ التي يستدلُّ بها على انتصارهم على الآخر/العدو وهيمنتهم التي فرضوها عليهم، والتفت إلى تحولهم من هجومٍ إلى هزيمة بالروح، وتشتُّتهم في كلِّ الاتجاهات من أجل النجاة، وتعدُّ هذه من الفضائل التي يحبُّها الشَّاعر ويعتزُّ بها، وهذه الصور الحسية التي وظَّفها الشاعر في تنبيهه بذكر الدلالة الفعلية (جاءوا)، أعطى المتلقي الكم الهائل من الدلالات بذكر (الجيش)، وهو يبيِّن على أنَّهم جاؤوا لقتالهم، فهم جاؤوا مباغتة لهم دون علم جيش المسلمين بهم، وهذه إشارة إلى القيم والشجاعة التي سرعان ما تحضروا ولبسوا لباس الحرب، ومع كلِّ هذا فجيش المسلمين فرض سيطرة على أرض المعركة في إظهار قوتهم وشجاعتهم أمام وجه الآخر/ العدو؛ إذ كان للشعراء والعلماء الأثر الواضح في الدافع المعنوي، الذي يعطي الثقة بالنفس لدى المقاتل، ويزيد من شجاعته اثناء الحرب، والوقوف بوجه الأعداء، لاسيما (هناك مواقف أخرى لهذه الصفوة المختارة من الفقهاء والعلماء كان لها الأثر في ازدياد الحماسة عند المسلمين وإحراز النصر على الأعداء)[٢٦٥].

ويعبر الشَّاعر هذه الصور الشعرية التي يذكر فيها هزيمة الآخر/العدو، من خلال (لما طعنا بالرماح صدورهم) فقد جاء بذكر الرماح بمقابلتهم مع العدو وجهاً بوجه فلم يستطيعوا مقاومتنا، ويؤكد هزيمتهم في الشطر الثاني (ولو ظهورهم فجاء الماء)، أي من شدة ما واجهوا من هول وقوة أدَّت إلى فرارهم، وإعطاء ظهورهم للجيش، فهذه دلالة واضحة على قوة جيش المسلمين آنذاك.

ويستمرُّ في إبراز الضمير (هم)، الذي يدلُّ على الهروب والخوف الذي أحدثه لهم المسلمون، وهو يشير في النص الشعري إلى المتلقي، لأنَّ (في مساحة النص تنشأ علاقات التواصل بين النص والمتلقي في عدة اتجاهات)[٢٦٦]،

---

[٢٦٥] علي محمد محمد الصَّلاَّبيَّ، **الأيوبيون بعد صلاح الدين " الحملات الصليبية"**، (بيروت، دار المعارف، دط، ٢٠٠٩م)، ج ١، ص ١٧٥.

[٢٦٦] عبدالوهاب ميراوي، **هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر"محمود درويش نموذجاً"**، (كلية الآداب اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة وهران، الجزائر، ٢٠١٣، رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب)، ص: ٢٩.

وهذه الاتجاهات التي تحيط بالشَّاعر من وصف المعركة في ذهن أنا/ الشاعر، تجعل القارئ يعيش الألم الذي عاشه الشاعر؛ كما وظَّف الجناس بين (هاجت والهيجاء) وهاجت الأولى تدل على بداية اشتعال الحرب، وأما الأخرى هي اسم الحرب، وهذا التكرار مما يعطي للنص جودة موسيقية تستسيغها القلوب، وقد استعار إلى (بيض الذكور) وهي تعني راية السلام التي أردتم وقوعها، لكن سرعان ما انتبهو وواجهوهم بأشدِ الشراسة والقوة ما لم يتصوروه.

ويصف الشَّاعر صورة الآخر/ العدو المنهزم بأبلغ العبارات وأدقِّها، ورفع من قوة المسلمين التي تتمثَّل بتوحُّدهم أمام العدو المنكسر؛ قائلاً[٢٦٧]: (بحر الرجز)

يحمِلُ منه طِرفُـهُ إلى العِـدى يومَ الـوَغَى لَيْثاً جريئـاً أَغلبـا

يُولِغُ[٢٦٨] في دَمِ العِـدا سِنانَـهُ إذ كان مِسمارُ السِنانِ ثَعلبا[٢٦٩]

فَعَزْمُهُ تحتَ العَجاج ما انثنى وسَيْفُـهُ يَوْمَ الهِيـاجِ مـانبا

يحمل النص الشعري من العبارات والدلالات التي يطرق بها الشاعر الأبيات الشعرية، من العبارات والألفاظ التي تدلُّنا على القوة والشجاعة الكامنة في قلوب المسلمين، من خلال (يحملُ منه طرفه)، وهذه الحركة المندرجة في حمل القوس بالسهام التي رمى بها الآخر/العدو في أرض المعركة، ونلاحظ تتحرَّك مشاعره في وصف هذا المنظر الرهيب بذكر يوم (الوغى) وهي من أسماء الحروب، ونرى توظيف الشاعر الاستعارة ب(ليثاً) وهو الرجل الشجاع والبطل الذي لا يخاف الموت ولا يرفُّ له جفن، وهو ("باسِل الوَجْه أغْلبا" فإنَّ الثانية تدلُّ على المعنى الأصلي للأسد، والأولى تدلُّ على المعنى العارض وهو الرجلُ الشجاع والعلاقة المشابهةُ، والقرينةُ المانعة من إرادة المعنى

---

[٢٦٧] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢٥.

٢٦٨ يلوغ: من وَلَغَ الكلبُ في الأناء شرب منه أو ادخل لسانه فيه؛ ابن مظور، **لسان العرب**، ج ٨، ص ٤٦٠.

٢٦٩ الثعلب: طَرَفُ الرُّمْح الداخِلُ في جُبَّةِ، وطرف الرمح هو هو مسمار السنان، وهو يعني أن الممدوح يمعن بالعدا طعناً. المصدر نفسه، ج١، ص ٢٣٧.

الأَصلي هنا لفظيةٌ وهي القرينة)[٢٧٠]، ونلاحظ القرينة هنا هي يوم المعركة (الوغى)؛ والوظائف البلاغية تعطي النص بعداً مجازياً يزيد من جمال النص الشعري.

ويلتفت الشَّاعر إلى الصورة الموحشة فيتذوَّق من دم عدوه بعدما تطايرت أرواحهم، ويستدعي الشاعر هذا الوصف العجيب والغريب بتشبيه الأسنان (ثعلبا)، وهي رؤوس الأسنان بأطراف الرماح لشدَّة صلابتها ولمعانها عند انعكاس أشعة الضوء، ونلاحظ هذه القوة والحدة بالقتل التي تشابه حالة الأسد عندما ينقضُّ على فريسته؛ وعبَّر عمَّا مضى بدلالة (كان) وهي دلَّت على إنكار صحة لوجوده بذكر (إذ) رمز بها الشاعر ب(مسمار اللسان)، الذي وصف به الشاعر طرف الرمح، إذ هي (الظُّنْبُوب: مسمار يكون في حبة السِّنان حيثُ يُرَكَّبُ في عالية الرُّمْح، والجميع الظَّنابيب... إن تُقْرَعَ ظَنابيبُ الخَيْل بالسِّياطِ رَكْضاً إلى العَدُوِّ)[٢٧١]، وهو يعني أنَّ هذا الممدوح في القصيدة يمعن في العدو طعناً، ونلاحظ وصف الشاعر هذه المشاهد من حركة حوافر الخيل التي تثير التراب وأصوات السيوف والصيحات المتعالية التي تعطي دافعية للقتال وسط كل هذه الضغوط من قتل ونزف الدماء.

كما وصف الشاعر حالة العدو المنهزم بتصويره حالة الرعب والخوف الذي سيطر عليهم من قوة الممدوح؛ إذ يقول[٢٧٢]: (بحر الكامل)

عَزَلْتهُـمُ أَطماعُهُـمْ حَـتىّ إذا ما آستَيْئَسوا نَقَضْتُهُم أنكاثا[٢٧٣]

حَثَّتْهُـمُ آجـالُهُـمْ فسقَتهُـمُ بِسُطاكَ كاساتِ المَنُونِ حِثاثا[٢٧٤]

---

[٢٧٠] علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة**، حققه ورتبه وعلق عليه ونسقه الباحث: في القرآن والسنة، علي بن نايف الشحود، (بيروت، دار المعارف، دط، ٢٠٠٥م)، ص ٨٦.

[٢٧١] الخليل بن احمد الفراهيدي، **العين**، ج ٨، ص ١٦٥.

[٢٧٢] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٧٠.

٢٧٣ أنكاثويقال حبل نكث وأنكاث منكوث، وهو بمعنى نقضى نكثه، إبراهيم مصطفى وآخرين، **المعجم الوسيط**، ج ٢، ص ٩٥١.

٢٧٤ (الحثاث) النّوم الْخَفِيف يسْرع إِلَى الْعين، إبراهيم مصطفى وآخرين، **المعجم الوسيط**، ج ١، ص ١٥٥.

لم يَحفِروا تِلْكَ الخنادِقَ حَوْلَهم إلاَّ لتجعَلَها لَهُمُ أَجْداثا

يستعرض الشَّاعر في النص الشعري صورة الآخر/العدو المنهزم، بدلالات لفظية تبين حال الجزع والخوف الشديدة، ونجد مطامع العدو التي أدَّت إلى صراعهم مع جيش المسلمين بقيادة الملك صلاح الدين الأيوبي، فهو لايخافُ الموت ولا يرفُّ له جفن، كما أشار إلى الضمائر التي تدلُّ على قوة الشاعر الأنا / الكل وشراسته، في صور الحرب بدلالة (عزلتهم، وأطماعهم، نقضتهم، حثتهم، اجالهم، سقتهم، حولهم، لهم)، فقد دلَّت لنا هذه الضمائر على طمع العدو في أراضي المسلمين، إلَّا أنَّ أطماعهم سرعان ما أنهت غزلهم وقطعت آمالهم بملاقتهم قوة المسلمين آنذاك، (ولعلَّ ممَّا يؤكد خلو هذه الأبيات من أي محاولة للتقريع أو التأنيب في حرب الأعداء)[٢٧٥]، ونلاحظ أنَّ الشاغور من الشعراء المساهمين والمؤثّرين في نصرة جيوش المسلمين آن ذاك.

ويلتفت الشاعر إلى تحريك نفس العدو التي جاءت لهم بـ(آجالهم)، ويذكر مشاهد موتهم على يد ممدوحه بدلالة استعارته (فسقتهم، بسطاك) أي تجرُّعهم لوعة الموت وهذه صورة مباشرة أشار بها الشاعر؛ ويستمر الشاعر في وصف خدع الحرب التي تنقلب على أصحابه من خلال (لم يَحفِروا تِلْكَ الخنادِقَ حَوْلَهم إلاَّ لتجعَلَها لَهُمُ أَجْداثا)، وهذه دلالة على قوة الجيش رغم مكائد العدو لهم إلَّا أنَّ هذه الخطط التي رسمها العدو لجيوش المسلمين باءت بالفشل وانقلبت عليهم؛ إذ جعل من هذه الخنادق التي حفرها العدو لحماية أنفسهم في أرض المعركة لكنَّها أصبحت قبوراً لهم.

وكما وصف الشَّاعر ممدوحه في أرض المعركة واصفاً صور العدو المتناثرة في سفاح الجبال؛ إذ يقول[٢٧٦]: (بحر السريع)

لِلمَلكِ الكاملِ من رَأْيِهِ نصرُ غُدُوَّ كاملٍ أَوْ رَواحْ

---

[٢٧٥] د. فاضل بن عمار الَماري، **تحليل القصائد "الطريقة والمنهج"**، ص ١٠١.

[٢٧٦] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٨٦.

يا ناصرَ الدين تَرَكتَ العِـدى بلا رُؤوسٍ بِصُـــدورِ الصَّفـــاحْ

دمــاؤُهُــم سَيْلاً بلغــنَ الــزُّبا حتى تبطَّحْن[٢٧٧] بأعلى البِطــاحْ

يصور الشَّاعر في النص الشعري صورة الممدوح الذي يحمل في طياته الثقة بالنفس، فهو قائداً شجاعاً يمتلك صفات القيادة بجميع انواعها؛ ونلاحظ أنه يمتلك فنون الحرب واساليبها في نصره على أعدائه، وهذا النصر سيكون قريباً جداً غداً في المساء أو الصباح، ويخاطب الممدوح مخاطبة مباشرة بأسلوب النداء (يا ناصر الدين)، وأشار الشاعر إلى مشاهد دامية بقطع رؤوس الأعداء، ونشر جثثهم على صفائح الوديان، وهذه دلالة على قوة وشجاعة ممدوحه، كما أشار إلى الاستعارة الغريبة ب(سيل دمائهم) في الوديان وهي إشارة إلى (سلاسة سَيْرها بهم كالماء تسيل به الأباطح)[٢٧٨]، وهذه الصور البيانية التي عبر بها الشاعر في النص الشعري، تعطي لنا قوة التأثير في النص الشعرية في اظهار قوة جيش المسلمين، وإذ اظهر صور الآخر/العدو المنهزم الذي نزف دماء كثيرة، ممَّا أدَّت إلى خسائرهم في جميع المعارك التي خاضوها مع المسلمين.

ويستعرض الشاعر الألفاظ والعبارات الدموية في مقابلة العدو، وذلك من خلال (**بلغن الزُّبا**)، وهذه دلالة على كثرة دمائهم التي ساحت في الوديان، فشبَّه الشاعر هذه الدماء (بالزبا)، وهو على شكل رغوة بيضاء فوق الماء، ويكون في مقدمة ماء الوادي؛ كما وظَّف رد العجز على الصدر في (**تبطحن، وبأعلى البطاح**)، ونلاحظ هذه الأساليب البلاغية التي وظفها الشاعر تعطي للنص قيمة دلالية في المعنى، وتعطي للنص قيمة إيقاعية على مستوى الصدى الصوتي.

وكما أكَّد الشاعر على هزيمة الاخر / العدو وانكساره؛ إذ يقول[٢٧٩]: (من بحر الكامل)

---

٢٧٧ تَبَطَّحَ السَّيلُ اتَّسع في البَطْحاءِ، أبن منظور، **لسان العرب**، ج ٢، ص ٤١٢.

[٢٧٨] أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، الجرجاني الدار، ت: ٤٧١هـ، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، (بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠١م)، ص ٢٣.

[٢٧٩] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٤١.

فَلِجَيشِـــهِ ولِعَزمِـــهِ متضـــائِلٌ جيـــشُ الهرقـــلِ وَعَزمَةُ الإسكنـــدَرِ

راياتُـــهُ صُفـــــراً تَردن وتنشـــي حمـــراً تَمُـــجُّ نجيـــعَ آل الأصفَـــرِ

لِـمَ لـــمْ تَدِنْ شوسُ الملوكِ له وقـد مـــلكَ السواحِـــلَ في ثلاثةِ أشهُـرِ

وآستنقَـذَ البيـــتَ المقَـدَّسَ عَنـــوةً من كـلَّ ذي نَجِسٍ بكُـــلِّ مطُّهـرِ

رسم الشاعر في النص الشعري لوحة حربية يذكر فيها انكسار العدو في جميع المعارك التي خاضها مع جيوش المسلمين، وعبَّر الشاعر عن ضعف جيش العدو من خلال (متضائل)، وهذه دلالة واضحة على عدم فعالية أو قوة جيش العدو المتشتِّت ذهنياً فهو منهار شكلياً ومعنوياً؛ وذكر الشاعر قائد الروم هرقل، والأسكندري هو المقدوني فوصف ضعفهم وعدم إرادتهم بقوله (عزمهُ).

وظف الشاعر الإشارات البلاغية في الجناس بين اللفظتين وهما (**لعزمه، وعزمة**)، وهو ممَّا يزيد النص جودة موسيقية تلفت انتباه المتلقي، كما أشار إلى حركة اللون الممتزجة بين (الأحمر، والأصفر) واللون الأحمر دائماً ما يجعلنا نسلط الضوء على الدم وهذ أمرً حتمي لأنَّنا في إطار الحديث عن الحرب، (كما أثبت في قاموسه أن العرب تقتصر تعابيرهم الدلالية على ألفاظ الألوان في ضوء عدد محدود)[٢٨٠].

ووظَّف رد العجز على الصدر بين (**صفراً، والأصفر**) فصفراً الأولى وهي الرايات الصفر، وأما الثانية تعني الروم، وهذا التكرار مما يعطي للنص نغمة موسيقية تتناغم بالأيقاع الصوتي الداخلي للقصيدة؛ وقد أكد جزمه بعدم الاقتراب منه والنظر إليه من خلال (تدن شوس الملوك)، ويعاود تأكيده في الشطر الثاني بأنَّه بمدة ثلاثة أشهر سيطر على الأرض، التي كانت تحت سيطرة الآخر/العدو؛ لاسيما انه (يصوِّر إلى جانب هذا، مشاهد رائعة من

---

[٢٨٠] يحيى احمد رمضان غبن، **دلالات الألوان في شعر الحروب والفتن في الأندلس**، (كلية الآداب، جامعة الإسلامية غزة، ٢٠١٧، اطروحة دكتوراه في اللغة العربية)، ص ١٥.

ثبات قومه رجالاً ونساءً، ومن تماسكهم وتدافعهم على الفداء وطلب الشهادة، وشغفهم بالمغامرة واستهانتهم بالخطر)[٢٨١]، ويتبيَّن لنا أَّن الكثرة تزيد الشجاعة وتعطي دفعة معنوية لدى الفرسان.

ويستعرض لنا الشاعر ثمرة هذا الصراع الذي طال ثلاثة أشهر مع العدو بتحرير القدس وإعادتها إلى المجد ورفع اسم الإسلام وتطهيرها من الأصنام، ونشر العدل في الارضِ قاطبة التي سيطر عليها الملك صلاح الدين.

ثانياً: التصوير الفني لملامح الآخر / العدو:

شكَّلت الصورة الفنية هاجساً ذاتياً عميقاً عند الشعراء صوَّروا من خلالها ما وقعت عليه أعينهم، وأعطت المشهد الشعري جمالاً وآفاقاً جديدة لا نكاد نجدها في حدود اللغة العادية، والشاغوري هنا وبطريقة فنية أكَّد على وصف صورة الآخر/العدو وهم يتجرَّعون السم؛ إذ قال [٢٨٢]: (بحر الكامل)

ما إن تَـرى إلا مساكِنهُـــم وهُـــمْ صَرْعى الصَّوارِمِ بالبِيابِ المُقْفرِ

سَقَتِ المماليكُ الكـــرام مـلوكَهُـم كأْساً به سَقَتِ اللئيمَ الهُنْفَـري[٢٨٣]

مَضَتِ الملوكُ ولم تنلْ عُشْـرَ الـــذي أُوتيتَـهُ من مَنْجَـحٍ أو مَفْخَـرِ

يكشف النص صورة الآخر/العدو الذي لاتُرى إلا أشلاؤه في الأرض الخراب، بدلالة اللفظة (البياب) أي الأرض الخالية التي ليس فيها أحد، وظَّف الشاعر هذه التعابير التي أشار بها على صورة أشلاء العدو المنتشرة في أرض المعركة، بتقطيعهم بدلالة (**صَرْعى الصَّوارِمِ بالبِيابِ المُقْفرِ**) وهي تدلُّ على نهاية الحرب التي أنزفت دماء العدو، وهم ملقون على الأرض في مكان خالٍ وموحش بذكر (البياب المقفر) وهو وادي واسع ومخيف تعيش به السباع وبعض الحيوانات المفترسة؛ وفتيان الشاغور يشيد بهذا النصر الذي خسر فيه الآخر العدو، واستسلم ملوكهم

---

[٢٨١] اسامة بن منقذ الكناني الشيزري، **الاعتبار**- مذكرات لأسامة بن منقذ في الحروب الصليبية، تحقيق: د. عبد الكريم الأشمت، (دمشق، سوريا، المكتبة الأسلامية، ط٢، ٢٠٠٣م)، ص ٢٦.

[٢٨٢] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٤٥- ١٤٦.

٢٨٣ البرنس أرناط صاحب الكرك والشوبك، وابن الهنفري، وهو اسم ملك الصليبيين، ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج ٧، ص ١٧٦.

وتكبَّدوا هذه الخسائر التي أثَّرت على جيوشهم ومكانتهم بين مناصريهم، وكانو قد أدركوا نهايتهم فقد بادروا إلى مفاوضات (إذ أسفرت هذه اللقاءات والمحادثات عن تنازل الصليبيين عن القدس وعدم مطالبتهم بها والاكتفاء بالزيارة والحج إلى بعض الأماكن المقدسة لديهم)[٢٨٤].

ووظَّف الشاعر الجناس بين اللفظتين وهما (سقت، وسقت) وهو يعطي للنص نغمة موسيقية بجودة عالية فهي لشد انتباه المتلقي؛ ويسترسل الشاعر في ذهن صافٍ لا يرى سوى الافتخار والمدح بالتفاته إلى مكافأته الملك صلاح الدين الأيوبي لأخذ نصيبه من الشعر، وهو رفعه على سائر الملوك الذين سبقوه في إظهار قوته وشجاعته التي لا مثيل لها عند ذات/ الشاعر.

وكما وصف الشاعر صورة الآخر/العدو وهم على شكل أمواج البحر في هزيمته أمام جيوش المسلمين؛ قائلا[٢٨٥]: (من بحر الكامل)

جاشتَ جيوشُ الشِّركِ يومَ لقيتَهم ... يتدامَرُون على مُتُونِ الضُّمَّرِ[٢٨٦]

وكأَنَّهم بحرٌ تَدافَعَ مَوجهُ ... بظُبُيٍ وزُعفٍ مُحْكَمٍ وسَنَوَّرِ

أَورَدْتَ أَطرافَ الرِّماحِ صدورَهُم ... فولَغْنَ في عَلَق النجيع الأحمرِ

فهناكَ لم يُرَ غير نَجْمٍ مُقْبلٍ ... في إثرِ عِفريتٍ رَجيمٍ مُدْبِرِ

ولّوا وعُقْبانُ المنونِ مُسِفَّةٌ ... والخيلُ تعثُرُ بالقَنَا المتُكَسَّرِ

ارتكز الشاعر في النص الشعر على الصورة الحسية المتحركة للدلالة على الانكسار والهزيمة للآخر/العدو بدلالة (جاشت) وهي اضطرابهم من شدة الخوف عند رؤيتهم الجيش وهو محيط بهم؛ إذ جاء الشاعر بهذا الاضطراب

---

[٢٨٤] علي محمد محمد الصَّلاَّبيَّ، **الأيوبيون بعد صلاح الدين**، ج ٢، ص ٣٢٠.

[٢٨٥] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٤٣-١٤٤.

٢٨٦ جاش: اهتاج واظطرب، وإذا جاش القوم للنَّفِير، ابن منظور، **لسان العرب**، ج ٤، ص ٣٢٠.

والخوف في وقت الليل، وكما نعلم أنَّ النفس لاتستأنس في وقت الظلمة وهو دائماً ما يكون هناك حاجز من الخوف ويكون حذراً؛ فقد وصف الشاعر هجوم الجيش بصورة مهيبة لأنقضاضهم على العدو مظهراً قوة الانا/ الكل وعظمته بوجه الآخر/ العدو المنهزم.

وظَّف الشاعر الاستعارة بدلالة قوله (**بحرٌ تدافع موجه**)، شبَّه الشاعر جيش العدو المنهزم بموج البحر المتدافع، وهذا حالهم وهم حاملو سلاحهم ودروعهم فمن شدة الخوف من الموت يتدافعون كالموج؛ وكما نلحظ أنَّ الشاعر أشار إلى صورة العدو المتحركة وفق الإشارات البلاغية (وهي لاتحتاج إلى إضافة الإشارة إلى تعدُّد صور الآخر، فهي لم تكن يوماً ما صورة واحدة أو الإشارة إلى تطورها فهي متغيَّرة، لا بحسب المراحل أو اللحظات التاريخية فحسب)[٢٨٧]، وهذه الإشارات متغيرة من حدثٍ إلى آخر.

ويسترسل الشاعر في تعابيره التي تصوِّر لنا من الصور المحسوسة، كما نرى حركة العدو المندفعة أمام الجيش وهم يجرون إلى الهروب من وقوع الرماح والسهام، فقد جعل الشاعر هذه الرماح تقع في جوف صدورهم، وهذه دلالة على أن العدو مقابلهم؛ إذ برز الشاغوري صورة اللون الأحمر وهو يعطي انطباعاً عن صورة الدماء السائلة على الأرض، (وتعد الدلالة اللونية المشتركة سمة بارزة في ألوان شعر الحرب والفتن)[٢٨٨]، ونلحظ الصورة العجيبة التي وظفها الشاعر من صور الكون، لكي يحقَّ الحق وينهزم الباطل وفرض العدالة بدلالة تشبيهه بالشهاب الذي يضرب الشيطان في أفق السماء، وهذا التمثيل مماثل لجيوش المسلمين بقيادة الملك صلاح الدين في تحريرهم القدس وباقي البلاد التي كانت تحتى سيطرتهم.

---

[٢٨٧] الطاهر لبيب، **صورة الآخر في التراث العربي ناظراً ومنظوراً إليه**، ص ٢٠٥.

[٢٨٨] يحيى احمد رمضان، **دلالات الألوان في شعر الحرب والفتن في الأندلس**، ص ١٧٢.

وكما ذكر صورتهم في الجبال والوديان بتعثُّر الخيول بهاماتهم من خلال (والخيل تعثر بالقنا)، والقنا هي جماجمهم المتكسرة ومنشورة على سفوح الجبال وفي بطون الوديان، لكي يظهر الشاعر خسائرهم من قتلى وجرحى في أرض المعركة، وكذلك إبراز قوة ممدوحه بالمبالغة في فن الشعر.

ويستمرُّ الشاعر في تصوير واقع الآخر/العدو المأساوي؛ إذ يقول فيه[٢٨٩]: (بحر الكامل)

لاينظُــرونَ سِــوى حُســامٍ مُشْهَرٍ ومِنَ الـدَّمــاءِ كأَنــهُ لم يُشْهَــرِ

رُفِعَــتْ سمــاءُ من سَنَابِكِ خَيلِهِـم مُسْــــوَدَّةً أَرْجاؤُهــــا من عِثَيـرِ

فالقَــوْمُ نهبٌ للسِّبــــاعِ تنوشُهُــم من كلَّ ذي نابٍ وَصَاحِبِ مِنْشَرِ

فَمَــنِ الذي من جيشِهِـم لم يُخْترمْ قَبــــلاً ومِنْ جمعِهِــــمْ لم يؤسَــرِ

حتى لقــد بِيعَتْ عَقــائل أُرْهِقَتْ بالسَبْيِ بالثَمَــــنِ الأَخَسَّ الأَحْقَــرِ

رسم الشاعر في النص الشعري لوحة فنية دامية نقل فيها المشهد الدموي بصور محسوسة من التعابير التي جعل منها تحوُّل الأشياء العقلية إلى صور حسية نستطيع أن نحسَّ بها، وقد عبَّر الشاعر عن لسان حالهم وذلك من خلال سيف ممدوحه الذي أصبح لا يلمع، لأنَّ لونه صار أحمرَ من كثرة القتلى وهذه دلالة على قوته وشجاعته، وينتقل الشاعر إلى هذه الصورة الحسية التي جعل منها حركة الخيول في المعركة من يمين إلى يسارٍ والتقديم والتأخير، فتثير غباراً وتصبح على سوداء لا ترى شيئاً سوى الصراخ وصراع السيوف، (وذكر القواد، وتنظيم الجيش، والخيول والرماح المحطمة، والسيوف المتكسرة، والدماء السائلة، كما وصف سماء المعارك والغبار المثار والمنعقد في الفضاء)[٢٩٠]، وقد صور الشاغور كل معالم الحرب في شعره.

---

[٢٨٩] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٤٤.

[٢٩٠] رولا خالد محمد، **الآخر في شعر المتنبي**، بإشراف د. عبد الخالق عيسى، (كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، ٢٠١٠م، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها)، ص ١٥١.

كما رسم هذه الصورة الموحشة في (القوم نهب للسباع تنوشهم) وهو يستدلُّ على أنَّهم أصبحوا ضحايا من قبل جيش المسلمين وفصائل الحيوانات المفترسة، (ويصوِّر الشاعر في هذه الأبيات الجيش الفرنجي كالعفاريت منهزمين والجيش المسلم يحاول اللحاق بهم، وقد قتل من العدو عدد كبير، فأصبحوا غذاء للسباع والجوارح، وهم مابين قتيل وجريح وأسير)[٢٩١]، ويثير انتباه المتلقي في تساؤل الشاعر الغريب، الذي يبحث به بأنَّه لايوجد عنصر من عناصر جيش العدو سلم في هذه الحرب إمَّا قتلى أو أسرى أو جُرحى، لكي يدلُّ على قوة ممدوحه، ونجد الشاعر يذكر ضعف جيش العدو الذي باع حلال ماله، لكي يدفعه مقابل حياته، فقد نرى الأوصاف والعبارات التي استخدمها الشاعر تصبُّ في جانب الجيش المسلم من جهة القوة والشجاعة التي ظهرت في أرض المعركة، ومن جانب الآخر/ العدو نرى انكساراً وهزيمة وخوفاً وقتلى وجرحى وأسرى وسبياً، وكلُّ هذا يعود بفضل الله وجنوده والملائكة التي كانت تقاتل معهم في سبيل نصر الحق وتطهير الأراضي المغتصبة من العدو.

ويؤكِّد الشاعر على شجاعة ممدوحه وقوته في وجه الآخر/العدو المنكسر؛ إذ يقول [٢٩٢]: (بحر الكامل)

شَهِدَتْ مِنْ الأَعداءِ يَومَ نِزالِــهِ بسُطــاهُ أَكبــادٌ لَــــهُ ونُحـــــورُ

فَرِماحُهُ ما إنْ تَزالُ لدى الوغَـى تَنْدَقُّ مِنها في الصَّـدورِ صُـــدورُ[٢٩٣]

ولِسَيْفِهِ المشْهورِ في قِمَمِ العِدى ضَــرْبٌ يُفَلِّــقُ هامَهُـــمْ مَشْهــورُ

مِنهُ بِلادُ الكُفْرِ تُرْعَــدُ خِيفَــةً وإليهِ مَن في صُــورَ خَوفــاً صُـــورُ

يسلِّط الشاعر الضوء في النص الشعري على إظهار انكسار العدو والابتعاد عن ممدوح الشاعر بدلالة الضمائر التي تعطي لنا هذه القوة للممدح والضعف والانكسار للآخر/العدو (نزاله، وأكباد له)، وأكَّد ذلك في بداية

---

[٢٩١] عبدالله سويلم فرحان الخطيب، **فتيان الشاغور" حياته وشعره"**، ص ٣٩.

[٢٩٢] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢٠١.

٢٩٣ صَدْرُ الرُّمْحِ: مقدمته، أبن منظور، **لسان العرب**، ج ٤، ص ٤٤٧.

النص الشعري، وهي (شهدت من الأعداء) وهذا يدلُّ على قوته؛ لأنَّه شهد على ذلك في أعدائه، وكما نلحظ في تباين الشاعر بين ضعف وقوة بدلالة الألفاظ التي وظَّفها الشاعر في النص وهي (نحور، رماحه، الوغى، الصدور، سيف، يفلق، هامهم، ترعد، خيفة، صور، خوفا)، وهذه الألفاظ الدالة على التباين بين الصورتين في وصفٍ بليغ عبَّر به الشاعر بجودة شعرية عالية، تظهر هذه الروح التي تقف إلى جانب قوة الخير بتفوقها على قوة الشر والظلام المنهارة والمنهزمة، وقد أبرز الشاعر خياله اتجاه العالم وعبَّر عن إحساسه ومشاعره التي تدور في مخيلته، لاسيما إنَّ الوعي الثقافي (المتخيل ذو بعد اجتماعي خارجي ونفسي داخلي معاً، فهو يمدنا بالأشكال العامة التي تنظم معرفتنا بالعالم الخارجي، والتي تؤثِّر في المجال الداخلي لحياتنا النفسية)[٢٩٤]، والآخر/ العدو يظهر هذا الضعف من شدة التأثير النفسي الذي سلَّطه الممدوح في أنفسهم.

وظَّف الشاعر الجناس بين اللفظتين وهما (الصدور، صدور)، وهذا التكرار يعطي للنص جودةً موسيقية تثير انتباه المخاطب؛ وكما نلحظ توظيف الجناس بين (خيفة، وخوفاً)، ووظَّف رد العجز على الصدر بين اللفظتين (صور، وصور) وهذه الإشارات البلاغية تدلُّ على التناغم والسلاسة بين العبارت في النص الشعري؛ وتعطي أيضاً نغمة صوتية إيقاعية تثير جذب انتباه المتلقي.

وهذه العبارات التي وظَّفها الشاعر في النص الشعري في داخله، وهي (مادة اللغة الشعرية تهزُّ الأعماق عن طريق الإيحاء فهي وسيلة متعدية تؤثِّر في القارئ)[٢٩٥]، فهو عبَّر بها عمَّا كان يدور في نفسه.

ويستمرُّ الشاعر بوصف مشاهد الصراعات بين ممدوحه والآخر/ العدو بأدق الأوصاف؛ قائلا [٢٩٦]: (بحر الطويل)

---

[٢٩٤] د. نادر كاظم، **تمثيلات الآخر "صورة السود في المتخيل العربي الوسيط**، ص ٣٩.

[٢٩٥] عبد الوهاب ميراوي، **هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر** "محمود درويش نموذجاً"، ص ١٣.

[٢٩٦] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢٢٤.

وجَيشٍ لُهــامٍ حَلَّـــقَ الطَّيرُ فَوقَـــهُ سَتُضحي لَكُم أَحشاؤهُنَّ نواويسـا[٢٩٧]

ورَمْي سِهـــــامٍ عن قسيَّ بِنْبَضِهـــا تُغــادِرُ مَن رامتهُ في التُّرْبِ مَرمْوسـا[٢٩٨]

كأَنَّ كُمـــاةَ التُّرْكِ عِنـــدَ نِزالِهِـــمِ ملائِكَـةٌ بِالشُّهـبِ تَرْمـــي الأباليسـا

عبَّر الشاعر في الأبيات الشعرية بإيحائه الصور العقلية، التي حولها إلى صور محسوسة نلتمس منها حالة العدو المنكسر وكذلك حالة الممدوح، وهذا الوصف يدلُّ على عظمة الممدوح وقوته، كما يقابله قمة الانكسار والانحدار للآخر/العدو؛ فقد وصف هذا الجيش العظيم الذي يلتهم كلَّ شيء أمامه وفوقه الطيور تحلِّق، وهذه دلالة على الملاحم الدموية التي تجعل هذه طيور تحوم فوقه؛ وقد جعل من هذه الصورة الشعرية التي تعبِّر عن حركة قتلهم في المقابر بدلالة (نواويسا)، (وهكذا غلبت النزعة الوصفية عليه)[٢٩٩]، لأنَّ الشاعر يجيد الالتفات والتحول من حالة إلى أخرى.

كما استعرض الشاعر في النص الشعري حركة السهام، التي تعطي نغمة موسيقية رنانة كما في نبض فلان في قوسه أي حرّك وتريها لترن؛ إذ جعل السهم حيَّاً نابضاً ليدلّ على رميته، وعندما يقع هذا السهم في الشيء فإنَّه يخترقه، وقد جعل من قوة انطلاق السهم أنَّه اخترق التراب بدلالة (مرموسا) أي مدفوناً، وظَّف الشاعر الجناس بين (رمي، ورمته)، لكي يعطي إيقاعاً صوتياً يتناغم موسيقياً في القصيدة.

وشبَّه الشاعر صورة الجيش التركي في لباس الحرب من سلاح ودروع باستعراض منظم، فهم يصارعون الآخر/العدو، كالشهاب في قذفه الشيطان.

كما ذكر الشاعر انكسار العدو الذي انهزم بروحه من أرض المعركة؛ إذ يقول فيه[٣٠٠]: (بحر الطويل)

---

٢٩٧ اللُّهامُ : الجيش الكثير كأَنه يَلْتَهِم كلَّ شيء، ابن منظور، **لسان العرب**، ج١٢، ص ٥٤٧.

٢٩٨ نبض بالوتَرِ أَي أَنْبَضَ وتَمُدّ الوتر ثم تُرْسِله، ابن منظور، **لسان العرب**، ج ٧، ص ١٣٢.

[٢٩٩] د. فاضل بن عمار العماري، **تحليل القصائد "الطريقة والمنهج"**، ص ١٧٣.

[٣٠٠] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣١٨.

ولا غَرْوَ أَنْ عادَ الفِرنجُ هَزيمـــةً ولو لَمْ تعُدْ لَمْ يَبْـــقَ للشَّـرْكِ ساحِـــلُ

وقد علِموا لو أنَّهـــم ثبتوا لَـــهُ لكانوا كَلاً قَسْـــراً رعتْـــهُ المَناصِـــلُ[٣٠١]

وطارَتْ رُؤوسٌ مِنهُـمُ وقـــوانسٌ إلى حيثُ صارَتْ في الهياجِ القساطِلُ[٣٠٢]

يشكِّل النص الشعري لوحة دموية عاشها الآخر العدو؛ إذ نرى مخاطبة الشاعر الآخر العدو وهو ينفي تعجبه من الانسحاب وعدم المجابهة، وهو يذكر سبب عدم هذا التعجب الذي أظهره الشاعر بمشاعر صادقة وأحاسيس متفاعلة بهذه الأسباب؛ وقد أراد الآخر/العدو المحافظة على حياته من عدة جوانب، لكي لاتؤثِّر على إحساسه ومشاعره.

كما وظَّف حرف التحقيق (قد) الذي يسبق الفعل الماضي ليدل على تحققه (علموا) وهو متيقن مما سيحدث لهم، لكنَّه جاء بحرف الامتناع (لو) ليدلّ على عدم تحقيق إرادتهم، ونجد أنَّ الشاعر أكثر من أحرف التوكيد بذكر (لكان) وهذه أيضاً تعطي لنا دلالة العظمة والقوة والشجاعة التي كان ممدوحه مهيمناً بها، يعطي الشاعر لنا طابعاً حقيقياً يترتَّب على هذه العبارات إشارات حقيقية تنبثق من صورة أشلائهم المتناثرة في الفلاة إذ تحيط بها الحيوانات المفترسة من أثر (المناصل)، وهي السيوف التي يرفع من عظمتها الشاعر؛ كما نجد (اندلاع الحرب جراء حادث قتل حقيقي أو مفترض)[٣٠٣]، وقد ابتعد الآخر/ العدو من هذه الاندلاعات التي كانت ستحدث لولا الإسراع بالهزيمة من أرض المعركة، ويلتفت الشاعر إلى التمثيل كما لو أنَّك شاهدت هذا المشهد الذي ينظر إليه كيف لو وقفوا أمامهم لرأى الشاعر رؤسهم تتطاير منها (قوانس) وهي أعلى الرأس، كما حوَّل هذا المشهد بدلالة (صارت) أي إنَّ أرض المعركة لكان قد شهد غباراً لايعرف فيه العدو من الصديق.

---

٣٠١ الكَلأُ العُشْبُ رَطْبُه ويابِسُه وهو المرعى وخففت الهمزة للوزن، أبن منظور، **لسان العرب**، ج ١، ص ١٤٥.

٣٠٢ القَوانِسِ ذي فُرُوغٍ وطَعْنٍ مِثْلِ تعْطِيطِ الرِّهاطِ ويروى في الجماجِمِ، أبن منظور، **لسان العرب**، ج ٧، ص ٣٥٢.

[٣٠٣] بيار كونيسا، **صنع العدو "أو كيف تقتل بضمير مرتاح"**، ترجمة: نبيل عجان، (بيروت، المكتبة العربية للأبحاث ودراسة السياسات، ط١، ٢٠١٥م)، ص ١٤٧.

ويؤَكِّد الشاعر على الانكسار والهزيمة للآخر/العدو في جميع ميادين الحرب؛ إذ يقول[٣٠٤]: (بحر الرمل)

وبِيُمنـــــاهُ حُســـــامٌ راكـــــعٌ في العِدى يهوي فيْهوُوا ساجِدين[٣٠٥]

يَقْتُلُ الأَعـــداءَ والوَحـــــشَ بِـــهِ مِـنْ سَراحينَ ومن أُسْـدِعَـــرينْ[٣٠٦]

ولَـــهُ النَّصْـــرُ عَلى رَغْمِ العِدى حَيْثُمـــا أَمَّ، قـــــرينٌ وخَـــدينْ

يستعرض الشاعر النص الشَّعري بأساليب خبرية تخبر عن قوة ممدوحه في مواجهة العدو، فقد جاء بالعبارات البارزة والدالَّة على القوة الكامنة في هذا القائد البطل الذي وضع الشاعر (حسام، وراكع) مخالطاً بين أدوات الحرب وبين أركان الصلاة؛ فقد شبَّه الشاعر السيف بين أيدي ممدوحه كالإمام في صلاته، وشبَّه حركة السيف يميناً أو شمالاً لمشابهة حركة الصلاة بين ركوع وسجود؛ لاسيما إنَّ (الممدوح عندما أقام الحرب وأدارها بسيفه سجدت معاقل الكفر والظلال، مظهرة علامات الخوف والطاعة)[٣٠٧] فقد فرض سيطرته بالقوة، كما وظَّف الجناس بين لفظتين هما (يهوي، وفيهووا) لكي يعطي لنص جود موسيقية متناغمة ومتكررة تثير من الإيقاع الصوتي في ذهن المخاطب.

وينتقل الشَّاعر إلى إظهار القوة المتوحشة في داخل ممدوحه بقتال الآخر/العدو من خلال (والوَحشَ به)، وهو يضيف إنَّ هذه الوحشة أخذها من السباع والذئاب بدلالة قوله (سَراحينَ ومن أُسْدِعَرينْ) وهذه العبارات إن دلت فإنَّها تدل على شجاعة ممدوحه وقوته.

ويؤَكِّد الشاعر على نصره بتوظيفه الضمير العائد على ممدوحه (له النصر)، وهذا النصر ثابت مهما اختلف العدو ومهما كانت قوته.

---

[٣٠٤] الشاغور **ديوانه**، ص ٤٨٦.

٣٠٥ جاءت كلمة ((فيهووا)) محذوفة النون ولم نجد لها مبرراً لذلك وحقها أن تكون ((فيهوون)) لولا الوزن، ابن منظور، **لسان العرب**، ص ٤٨٦.

٣٠٦ والسِّرحان الذئب وغارتهُ شدَّةُ عَدْوِه، المصدر نفسه، ج ٥، ص ٣٤.

[٣٠٧] يحيى احمد رمضان غبن، **دلالات الألوان في شعر الحروب والفتن في الأندلس**، ص ٢٥٢.

المطلب الثاني: الآخر/ الهجاء

إنَّ التباين والاختلاف ربما يقود إلى صراعات داخلية بين الذات والآخر فيعبِّر الشاعر عن عواطفه المكبوتة اتجاه الآخر/المهجو؛ والهجاء فنٌّ من فنون الشعر منذ العصر الجاهلي وهو أمرٌ طبيعي، لأن الشَّاعر كما له محبُّون وممدوحون كذلك له أشخاص يستحقُّون الهجاء والذم.

وفنُّ الهجاء يستخدمه الشَّاعر كوسيلة يعبِّر بها عمَّا يدور في داخله، (فإنَّ الشاعر يلجأ إليه ليعبِّر عَّما يجول بنفسه نحو شخص من الأشخاص، أو جماعة من الجماعات، وقفوا معه موقفاً لا يرضاه فيجد نفسه غاضباً ثائراً فيضطر أن يخفِّف عن طريقة ما يحسُّ في أعماقه، من ألم مبرح يشعر به من آذاه)[٣٠٨]، والهجاء من الفنون التي تعبِّر عن مرآة الشاعر التي تتمايز بتباين أنا /الشَّاعر مع الآخر/الهجاء بإطلاق صراعات شخصية تتمثَّل بواقعهما؛ لاسيما (أنَّه إنَّما يحاول الهروب من (حالة) إحساسه الحاد بالواقع، واقعه النفسي الذي يموج بألوان الصراع، وهو أدنى إلى (التخلص) منه إلى الهروب، وعندئذ يكون الدافع إلى الإبداع هو الرغبة في التخلص من هذا الواقع لا الهروب منه)[٣٠٩]، ورغبة الهروب من الواقع هي رغبة مكبوتة يترجمها الشاعر صوراً شعرية ورؤى إيحائية.

والهجاء نقيض المدح الذي يهجو الشاعر به أعداءه؛ إذ إنَّه (هَجاه يَهْجُوه هَجْواً وهِجاء وتَهْجاء مدود شتمه بالشِّعر وهو خلاف المِدْح)[٣١٠]، والهجاء يعتبر من أساليب الرد التي لايتقيَّد بها الشاعر من الألفاظ البذيئة والشتم، وغير ذلك من العبارات الجارحة التي يوجهِّها الشاعر إلى مَنْ هجاه.

---

[٣٠٨] عبد المنعم ابراهيم الحاج محمد، **الهجاء في العصر العباسي الثاني "دراسة تطبيقية تحليلية في شعر البحتري وابن الروم وابن المعتز"**، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، ٢٠٠٨م، رسالة ماجستير في الأدب والنقد)، ص: ٣.

[٣٠٩] عزالدين اسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، (القاهرة، دار العودة، ط٤، ٢٠٠٧م)، ص ٣٧.

[٣١٠] أبن منظور، **لسان العرب**، ج ١٥، ص ٣٥٣.

والشاغوري من الشعراء الذين نظموا في فن الهجاء، فثمَّة طاقات مكبوتة تُرجِمَت بأقوى العبارات وأقذر الألفاظ، (فالواقع إنَّ في الهجاء قوة بنائية إلى جانب هذا المظهر الهدّام الذي هو أول مايطالع المتصفح له، فهو حين يهاجم شخصاً من الأشخاص أو نظاماً من النظم أو نزعة من النزعات، يتصوَّر في حقيقة الأمر حياة أخرى بأشخاصها ونظامها وأسلوبها، هي مثله الأعلى الذي يطمح إليه ويدعو له)[٣١١]، وهذه الوسيلة التي من خلالها يعبِّر الشاعر عمَّا يدور في داخله من مشاعر وأحاسيس وانفعالات.

وقد كثر الهجاء في هذا العصر بسبب كثرة الحروب مع الصليبيين، وهذا الشعر ينفرد به الشاعر شخصياً لكي يعبِّر عن حالة انفعالاته وغضبه بتفريغها بالآخر/المهجو، (وبذلك كان الهجاء الشخصي هو اللون العام في العصر)[٣١٢]، وهذا اللون هو يبيِّن لنا تأثير نفس المهجو من ألم وانفعالات التي تبيِّن صفته الذميمة، كما نلحظ أنَّها تعطي للشخص المهجو معرفة عيوبه لكي يبدِّلها من عيوب إلى مزايا تدلُّ على سذاجته وماهيته في الصفة الحسنة التي لايستطيع أن يهجو أحداً بعدها.

أولاً: مركزية الذات وإزاحة الآخر:

يقوم الهجاء على اجتماع ثنائية ضدية وهي مركزية الذات وإزاحة الآخر، فإذا ما وُجِدَ أحد طرفي هذه الثنائية فإنه يستدعي الطرف الآخر تلقائياً إما بشمل علني أو مضمر؛ و(يحتلُّ الهجاء مكاناً واسعاً في ديوان الشعر العربي، إذ لانجد شاعراً إلا تناول هذا الفن في شعره، وكذلك لانجد باحثاً قديماً تحدث في فنون الشعر إلا جعل الهجاء في أبرز مكان فيها)[٣١٣]، وهذا الفن يستخدمه أغلب الشعراء، فثمَّة انفعالات وصراعات داخلية تتفاعل في

---

[٣١١] محمد حسين، **الهجاء والهجاءون في الجاهلية**، (مصر، مكتبة الآداب بالجماميزت، دط، ٢٠١٥م)، ص ١٩.

[٣١٢] شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العباسي في العصر العباسي الثاني**، (مصر، دار المعارف بمصر، ط٢، ٢٠١١م)، ص ٤٢٨.

[٣١٣] عبدالمنعم ابراهيم الحاج محمد، **الهجاء في العصر العباسي الثاني**، ص ٧.

نفس الشاعر تدفع الذات إلى التعبير عنها لإفراغ ما في داخله من انفعالات وعواطف وأحاسيس بأشدِّ العبارات الهجائية.

وكما أكَّد الشاعر على أشدِّ العبارات والألفاظ التي هجا بها المهجو؛ إذ يقول [٣١٤]: (بحر البسيط)

يا هارِباً ووَشيكُ الطَّعنِ يَتْبعُهُ وهل تَطولُ حياةُ الكلبِ إنْ كلِبا

إنّي لأَعجَبُ مِنْ حالي وحالِكَ يا هذا فَكلُّ زماني يَنقَضي عَجَبا

سَررتَني حينَ مرَّ الظَّبيَ مُلتفِتاً وقدْ عَقَقتَ وأنتَ الكلبُ مُنقَلَبا

يستخدم الشاعر في النص الشَّعري أسلوب النداء، وهو يخاطبه بالصورة المباشرة من خلال (ياهاربا) التي تدلُّ على هزيمته وعجزه عن عدم المواجهة؛ والعبارات التي استخدمها الشَّاعر في توظيفه لفظة (الطَّعن) وهو مكان الجرح التي أحدثته الطعنة، وهذا الطعن يقوم بإفساد هذا المكان كذلك الشخص المهجو الذي يفسد المكان عند دخوله به فالهجاء هنا كان شخصياً نبَّه به الشَّاعر المهجو؛ إذ إنَّ (أكثر ما يكون الهجاء الشخصي ناجحاً إذا استطاع فيه الشاعر أن يخفي حقده نحو الأفراد، فيبدو غضبه منصبَّاً على رذائل سائدة وحماقات منتشرة، لاتعرض فيها أسماء الأشخاص إلَّا على التوضيح والمثال)[٣١٥] .

ويستفهم الشاعر ب(هل) التي وصف بها صورة الكلب المكلوب؛ إذ أكَّد ب(إن) التي تدلُّ على عدم طول حياة الكلب المكلوب، لأنَّ الشاعر يدرك ذلك من خلال تجربته بالحياة، كما أشار الشاعر إلى استخدام الإشارات البلاغية بتوظيف الجناس بين (الكلب، وكلبا)، فـ(الكلب) دلَّ بهذه اللفظة على تسمية الشخص المهجو ب(الكلب)، وأمَّا الثانية فأشار به إلى داءٍ يصيبُ الكلب وهو (الكلب)؛ فقصد به الشاعر على مرض الشخص المهجو.

---

[٣١٤] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٨.

[٣١٥] محمد حسين، **الهجاء والهجاءون في الجاهلية**، ص٢٠.

يعبِّر الشَّاعر بعدم تعجُّبه من هذا الزمان؛ لأنَّ الزمان كثرتْ فيه العجائب؛ كما (أنَّه انقلب الزمان وزالت المسرات بوجودك، إذ أردنا مقابلة البلاء أمكننا ذلك، بأن ننظر إليك، ونسمع عنك ما يزيد عجبنا)[٣١٦]، ويحدث ذلك بتنافس الشعراء فيلجؤون إلى هجاء بعضهم لبعض؛ وظَّف الشَّاعر الإشارات البلاغية من الجناس وغيره من المحاسن البديعية كما في (حالي، وحالك)، وكذلك توظيفه رد العجز على الصدر بقوله (لاعجبُ، وعجبا)؛ ليعطي للقصيدة نغمةً موسيقيةً تزيد من الإيقاع الصوتي للنص، وهو (تحقيق لهذه الغاية التي ربَّما بسببها نحصل على إيقاعٍ متميّز لا رتابة فيه ولا ضوضاء) [٣١٧].

فقد يستعير الشاعر لهذا الشخص الذي هجاه بالظبي في إدارة ظهره إليه، فالشاعر يسر في هذا المظهر الذي يماثل وقوف الغزال، وهو يدلُّ على هدوئه وسكون حركته كذلك يعطي لنا جمال المنظر والطمأنينة في هذا الموقف، كما يقابله استدارته إليه فينظر إلى شكله، فيستعير له لفظة (كلب) ليدلُّ على بشاعة هذا المنظر المزري الذي لا تستسيغه النفس؛ كما إنَّنا نرمز له بالوفاء إلَّا إنَّ الشاعر هنا رمز له بصورة موحشة غير مرغوبة في المجتمع؛ إذ نرى أن شاعرنا جسد صورة الشخص المهجو بصورة (كلب)؛ وجسد صورة الأنا بأبهى صور الافتخار والرفعة.

وكما أنَّه افتخر بنفسه وهجا شُوَيْعِراً إذ هجا الأميرَ بدر الدينِ وكان منتظماً في خدمته؛ إذ يقول[٣١٨]: (بحر البسيط)

أنا الشَّهابُ شِهابُ الدين لاكَذِبا ... لي همـةٌ عانقـت في أَوْجهـا الشُهُبَا

من كان جَمّلـه في دهـرِهِ لقـبٌ ... فأَنـني أَنا ممِـــن جَمَّـــلَ اللَّقَبـــا

---

[٣١٦] عبد المنعم ابراهيم الحاج محمد، **الهجاء في العصر العباسي الثاني**، ص ٥٥.

[٣١٧] الدكتور حسّان الحسن، **إيقاع المهن في شعر أبي تمام**، ص ٢٧.

[٣١٨] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣١-٣٢.

والكلبُ إن ينبَحِ البَدرَ المنيرَ فلـنْ يُضـيره ويُعـــاني الــذُلَّ والتَّعَبــا

أولا فسَلْـهُ وقد شاتَ نَعَامَتُــهُ[٣١٩] من شِـــدّةٍ الخـوفِ منهُ مُعِناً هَـرَبا

يبدأ الشَّاعر في النص الشِّعري بالافتخار والعزة بالنفس بالألفاظ والمعاني والعبارات، التي تدلُّ على ذكر رفع مكانته عاليةً حتى جعلها من الكواكب الفلكية التي بمعانقة الشهاب الذي هو عبار عن شعلة من النار، لكن همة وتعالي النفس مادفع الشاعر إلى هذه المنزلة الرفيعة، هو (الواقع المؤسف الذي يحيط به الشاعر كان من أسباب الاضطراب النفسي والجسماني ألمَّ بشاعرنا، فجعله غريب الأطوار والآراء والتصرفات!)[٣٢٠]، وهو لا يبالغ في ذلك لأنَّه يفتخر باسمه ومكانته.

كما وظَّف الجناس بين الألفاظ وهما (الشهاب، وشهاب الدين، والشهبا)، وكذلك استعار لنفسه الرفعة والعلو من خلال القرينة التي دلَّ بها هذه الاستعارة وهي (عانقت في أوجهها الشهبا)؛ وكما قابل بين الشطرين بين الافتخار بالنفس، كذلك يقابله الذم والتصغير من خلال (من كان جمله في دهر لقب)، وهذه دلالة على أنَّه لاشيء يذكر، لكن الزمان مَنْ رفع اسمه ولقبه، أي ليس أنت من رفعة من شأنك؛ كما قابل الشاعر نفسه من خلال (فأَنني أَنا ممِن جَمَّلَ اللَّقَبا)، وهذه دلالة على مكانته وشهرته التي هو من صنعها بنفسه، فجمال اللقب يعود على شخصيته التي يتعالى بها على من هجاه.

وقد استعار الشاعر في هذا البيت (الكلب) الذي يرمز به إلى الشخص التافه الفارغ الذي لاينفع شيئاً سوى النباح، ويقابل ذلك من الصور المحسوسة التي يستعير بها إلى ممدوح بـ(البدر) وهو يدل على رفعته وعلو مكانته ونور علمه الساطع، كما وضَّح لنا هذه الصور التي يشير بها بصورة الكلب الذي ينبح على ضوء البدر العالي، فهو لاياه ولا يسمعه ولا يضيره بشيء، وعند فراغ الكلب من هذا النباح فإن حصل على تعب ومشقةٍ دون

---

٣١٩ شالَ الميزانُ ارْتَفَعَت إِحدى كِفَّتَيْه، أبن منظور ، **لسان العرب**، ج ٤، ص ٢٣٦٤.

[٣٢٠] عبدالمنعم ابراهيم الحاج محمد، **الهجاء في العصر العباسي الثاني**، ص ١٠٧.

جدوى أو انتفاع؛ ويلتفت الشاعر إلى أسلوب الاستفهام بقوله (أولا فسَلْهُ) فقد رأى الويل والعذاب من خلال و(قد شات نَعَامَتُهُ) أي الموت المحتوم بسبب الخوف الذي زرعه ممدوحه في نفس الشخص الذي يهجو به الشاعر، وهذه دلالة على الهروب وعدم مقابلته في الميدان لكنَّه لجأ إلى فنِّ الهجاء ليعبِّر عن عواطفه المكبوتة، التي لايستطيع بالفعل إظهارها فيلجأ إلى الكلام ويقوم بتفريغها (على المستوى النفسي، يبدو أنَّ ثمَّة تفاعلاً حياً يجري، بين عنصريها أو الموضوعين المقارنين فيها)[٣٢١]، وهذه المقارنة بين الشاعر والآخر/المهجو وهو يتباين معه فقد أثبت شاعرنا أنَّه أقدر وأجدر من عدوه الذي هزمه في الشعر وفي ميادين الحرب.

وكما هجا شاعرنا فتيان الشاغوري شاعراً يعرف بابن الخيميّ[٣٢٢]، بسبب حديثه الذي لاتستسيغه المسامع؛ إذ قال[٣٢٣]: (بحر الرمل)

كـلَّا حادَثَـــني ابنُ الخَيَمـــي قُلتْ هذا حَدَثٌ ليسَ حَديثا

سَمِـــجُ الإنشـــادِ غَثٌّ لفظُـــهُ فاتِرُ الشّعـرِ يُرى فيـهِ خنيثـا

فُـوهُ كالمعْـــدَةِ مـامـرَّ بِهـــا طَيَّبٌ إلاّ أحالَتـــه خبيثـــا

لا تُبَطرِمْ[٣٢٤] ويـكَ إني عـــــالمٌ بِـــكَ ياقِردُ قَديمـــاً وحَديثـاً

يستخدم الشاعر في النص الشَّعري الألفاظ والمعاني التي تعبر عن أحاسيسه ومشاعره التي وظَّفها في الأبيات الشعرية، وهي تدلُّ على قوة كلامه بردِّه على طريقة شعره الذي ليس بـ(حديثا)، لكي يدلَّ على طريقة كلامه الذي فيه (برود‌اً، وفساداً، وقبيح، وضعيف، وخاملا، وشعره، وخنيث، وخسيساً) وهذه الألفاظ التي وظَّفها

---

(٣٢١) كمال أبو ديب، **جدالية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر**، (بيروت، دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٨٤م)، ص ٢٤.

(٣٢٢) ابن الخيمي: (٦٠٢-٦٨٥هـ) محمد بن عبد المنعم الأنصاري شهاب الدين ابن الخيمي أديب شاعر ولد في مصر، الزركلي، **الأعلام للزركلي**، ج ٦، ص ٢٥٠.

(٣٢٣) الشاغوري، **ديوانه**، ص ٧١.

٣٢٤ تَبَرْطَمَ الرجل أي تغضَّب من كلام وبَرْطَم الرجل إذا أَدْلى شَفَتَيْه من الغَضب، ابن منظور، **لسان العرب**، ج ١٢، ص ٤٧.

الشاعر تعطي لنا صورة الآخر/المهجو، الذي يفتقر إلى القوة والحنكة والرزانة في الشعر، ويستخدم شاعرنا هذا الشعر الذي (له وظيفة مضافة إلى وظيفة التعبير عن المشاعر وهي (السلوى) يلجأ إليها الشاعر ويلوذ بها لتحميه مما يرى من مآسي المجتمع)[٣٢٥]، والشاعر مازال يعبّر عن انفعالاته عن طريق الشِّعر الذي يعتبره المتنفّس الوحيد في نيله ما يريده.

ووظَّف الشاعر الإشارات البلاغية من جناس ورد العجز على الصدر (حادثني، حدثٌ، حديثا)، وهذه الإشارات البلاغية تعطي للنص الشّعري جودةً موسيقية في الإيقاع الصوتي للبيت الشعري؛ وكما شبه الشاعر ابن الخيمي بمعدة الإنسان في دخول الطعام طيب الرائحة حلو المذاق جميل المنظر إلى عملية هضم هذا طعام مهضوم لافائدة منه؛ كذلك هذا الشاعر يدخل كلاماً جميلاً وسلساً عذبَ المعنى فيخرجه كلاماً فاسداً لافائدة فيه؛ (إنَّ علاقة الأنا بالآخر وما كان يتولَّد عنها من تنافس وصدام كثيراً ماكانت تدفع الأنا إلى الالتفات إلى نفسها)[٣٢٦]، فالآخر/ المهجو هو الذي دفع أنا/ الشاعر للدفاع عن نفسها بلجوئها إلى الهجاء؛ ويصف الشاعر صورة الآخر بانتفاخ شفتيه واحمرار خدِّه غضباً من خلال (لاتبطرم)، وهو يؤكد عليه أنَّه يعلم ماضيك وحاضرك ومكانتك بين طبقات المجتمع.

التصوير الفني البلاغي للآخر:

ثمَّة علاقاتٌ فنيةٌ إيحائيةٌ تخلق علاقات جديدة بين أجزاء الصورة الفنية، وتولِّد أثراً جمالياً يجذب القارئ ويغريه بلذة الاكتشاف، والشاعر هنا وظَّف من الفنون البلاغية والصور الفنية مايجعل النص مكتنزاً بحمولات دلالية

---

[٣٢٥] سعاد الحرش، **مفهوم النقد الأدبي في كتاب تشريح النقد محاولات أربع: نورثروب فراي**، (كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ٢٠١٧/٥/١٦، رسالة ماجستير)، ص ٢٤.

[٣٢٦] الحويطات مفلح، **الأنا والآخر في شعر المتنبي** "دراسة في إشكال الظاهرة وتجلياتها"، (الكويت، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ٢٠١٥م)، ص ١٥١.

تعتمد لغة الإثارة والدهشة؛ وفيما يلي هجاء الشاعر لبعض من المصريين بسبب أنَّهم يذمُّون بلاد الشَّاعر؛ إذ يقول[٣٢٧]: (بحر الهزج[٣٢٨]) مَفَاْعِيْلُنْ مَفَاْعِيْلُ

حكى نَهْرَيْنِ لو عَلِما بِذاكَ لأصْبَحَا غَوْرا

حَكَتَ الفاظُه بَرَدَى وأشْبَهَ خَلْقُهُ ثورا[٣٢٩]

يذكر الشَّاعر في النص الشَّعري مظهر افتخاره بوصف جمال بلده من خلال (نهرين)، الذين ذكرهما في البيت الثاني وهما (بردى، ثورا)، وهذان النهران من أجمل الأنهار في بلاده؛ إذ يصف الشاعر هذين النهرين لو رآهن من عاب على بلدة الشاعر لكان (غورا) أي كان منزل رأسه ومغادراً، كالماء الذي يسيح ثمَّ يدخل في جوف الأرض؛ ويلتفت الشَّاعر إلى جعل هذا النهر بوصفه إنساناً يحاكيك بجمال منظره ومائه العذب، وهذا الخلق الذي جعل هذا النهر يحمل أخلاقاً.

وكما هجا شاعرنا فتيان الشاغوري أَهل الزبداني؛ إذ يقول فيهم[٣٣٠]:(بحر الرجز)

أَتَبْخَلونَ بالخِيارِ خِسَّةً على أُناسٍ نَزَلوا بِدارِكم

خِيارُكم ليْسَتْ لَهُ من قيمَةٍ فَلَعنْةُ اللهِ على خِيارِكم

لو كانَ قثّاءً عَذَرْناكم بِهِ إذكانَ لايَفْضُلُ عَنْ أدبارِكم

يبدأ الشاعر في النص الشَّعر بتوظيف أسلوب الاستفهام بدلالة قوله (أتبخلون)، مخاطباً قومه لماذا لاتعطون ضيوفكم الذين نزلوا بجواركم من خضرة الخيار، وهذا الخيار أصبح تالفاً وبدأ يخيس وأنتم تبخلون عن عطائه،

---

[٣٢٧] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢٠٢.

[٣٢٨] الهزج: سمي هزجاً لتردد الصوت فيه، والتهزيج: تردد الصوت ولما كان التهزيج التردد، وكان كل جزء من يتردد في آخره سببان سمي هزجاً. احمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة الشعر**، ص٧٤.

٣٢٩ بَرَدَى نهر بدمشق، أبن منظور، **لسان العرب**، ج ٣، ص ٨٢.

[٣٣٠] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢٠٣.

فالشاعر يظهر أسفه من هذا البخل الشديد وهو يهجوهم حتى يصلح ما أفسدوه، ويبيّن لهم عيوبهم، (فيضطر إلى كشف البخل الجماعي للقبيلة كلِّها، ويؤكِّد بخلها على مَنْ ليس ذا نسب قريب فيها)[٣٣١]، ومن هذا الباب وقف الشاعر ينظر إلى إكرام الضيف، والكرم من صفات العرب؛ فانطلق الشاعر من هذا الموقف الذي لا يدلُّ على أصالتهم وعروبتهم؛ لأنَّ البخل ليس من صفات العرب ولا من شيم الإسلام؛ ونجد الشاعر أنَّه وظَّف (لو) التي دلَّ بها على نوع آخر من الخضرة ونسبة وجوده قليلة لذلك الشاعر كان سيعذرهم، لو كانت خضرتهم من نوع (قثاء)، وهو مشابه للخضار لكنَّه لا يؤكل إلَّا مطبوخاً؛ لكن ألم الشَّاعر وتعصُّبه على بلدته هو بخلهم بالخيار الخائس الذي لافائدة فيه؛ لاسيما أن الشَّاعر (يهجو هؤلاء القوم الذين يهربون من ضيوفهم...كذلك حاول الشاعر أن يسدَّ حاجتهم ولكنه لم يستطع لأنَّ أهدافهم للعلا غير ناجحة لِمَا يتصفون به من قبائح)[٣٣٢]؛ لأنَّ الشَّاعر يحبُّ أن يظهر صفة الكرم والافتخار بقومه؛ كذلك يظهر بخلهم، لينبِّههم على عيوبهم. ووظَّف الشاعر الإشارات البلاغية من رد العجز على الصدر (خياركم، وخياركم)؛ إذ نرى شدة حب الشاعر في تمسكه على العادات والتقاليد من الكرم والشجاعة، حتى أنه سب خيرة اهل الزبداني بسبب الصرعات الداخلية عند أنا/ الشاعر التي دفعته على هجائهم.

وقد هجا فتيان الشاغوري أحد فقهاء عصره الذي يعرف بابن جاموس[٣٣٣]؛ إذ يقول فيه[٣٣٤]: (بحر الخفيف)

وعظ ابنُ الجاموسِ في حَرَّ آبٍ فشكَـونا من وعظِـهِ الزمهريرا

فهو إن هَّـم بالنَّبــاحِ بِوعــظٍ قالَ صَــهْ زمهَريــرُهُ آلزَمْ هَريرا

---

[٣٣١] علي الشعبي، **الإيجابية والسلبية في الشعر العربي بين الجاهلية والإسلام**، ص ٨٠.

[٣٣٢] عبدالمنعم ابراهيم الحاج محمد، **الهجاء في العصر العباسي الثاني**، ص ٦٨.

[٣٣٣] أبو القاسم علي بن الحسن بن هبة الله المعروف بابن عساكر، ت: ٥٧١هـ، **تاريخ دمشق لابن عساكر**، تحقيق: عمرو بن غرامة العمروي، (بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، ١٩٩٥م)، ج ٦٨، ص ٢٣.

[٣٣٤] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢٠٤.

وعظــه في كانون إنْ يَذْكُــرِ الجَنَّــةِ يختار السامِعــونَ السَّعــيرا

يستمدُّ الشاعر من فصل الشتاء اشتداد البرد الذي يشبّه به ابن جاموس، ويصف شدة برودته بدلالة قوله (وعظ، الزمهريرا، النباح، صه، زمهريره، هرير، كانون، السعير، الجاموس، البقر) وكلُّ لفظة من هذه الألفاظ تدلُّ على هجاء الشَّاعر الفقيه ابن جاموس؛ إذ مزج الشاعر بين وعظه وبين البرد القارس، كما قابل بين شدة حر الصيف الوقت الذي يعظ به وبين شدة البرد ليدلَّ على كلامه الذي وصفه (الزمهريرا) وهو شدة البرد؛ كما انتقل إلى صورة نباح الكلب في الشتاء القارس، ليؤكِّد على صورة صوته المبحوح (هَرِيراً وهو صَوْتُهُ دونَ نُباحِهِ من قِلَّةِ صبرِهِ على البَرْدِ)[٣٣٥]؛ وهذه الصورة استمدَّها الشاعر من صورة الكلب في وقت البرد الشديد، حتى إنَّ الشاعر وصف شكل الحديث الذي حدث به الفقيه بدلالة (صه) أي أنصتوا لوعظي؛ كما نرى فكاهة الشاعر وطريقة مزحه في مستمعين ابن جاموس أنهم عند وعظه في شهر كانون أي من شدة البرد وشدة بروده أنهم يريدون نار السعير، وهذه دلالات واضحة على التهكم والسخرية من قبل الشاعر على الآخر/ المهجو؛ ونجد وصف الشاعر حال الناس في المسجد وهم يلتفُّون حول الآخر/المهجو، كي يستمعوا إليه من وعظ وإرشاد إلَّا أنَّ الشاعر يستخدم أسلوب النداء بقوله: (ياقومُ على رِسْلِكم)، وهو يوظِّف التهكُّم والاستهزاء به كي يبرز صورته بأسخف الصور بدلالة الصورة الاستعارية وهي (وعظ الجاموس البقر)؛ إذ استمدَّ الشاعر كلَّ هذه الصور من طبيعة الحياة.

كما وظَّف الإشارات البلاغية من الجناس في (وعظ، وعظه) وبين (زمهريره، وهريرا)؛ وكما وظف التضاد بين (الجنة، والنار)، وهذه الإشارات البلاغية تعطي للنص الشَّعري نغمة موسيقية تدلُّ على الإيقاع الصوتي للأبيات الشَّعرية.

---

[٣٣٥] مجدالدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي ت: ٨١٧هـ، **القاموس المحيط**، تحقيق: انس محمد الشامي وزكريا جابر احمد، (القاهرة، دار الحديث، دط، دت)، ص ٦٣٩.

كما هجا الشاغوري أهل الشاغور، ويصفهم بأنَّهم لصوص؛ إذ يقول [٣٣٦]: (بحر الوافر)

وبَيْنَ قُصَرَي الشَاغـــورِ قـــومٌ يَرونَ الفَخْرَ كونَهُمُ لُصُوصـــا

فَكُلهُـــمُ متى يَظْفَـــر بشـــاةٍ تَحَوَّلَ شوحَةً[٣٣٧] تغتال صوصـا[٣٣٨]

وما طَبَخَتْ قُدورهُـــمُ حَـــلالاً فَلَيتَهُمُ بِها طَبَخُوا مَصُوصـا[٣٣٩]

يعطي لنا النص الشَّعري الصورة الحسية التي استمدَّها الشاعر من صورة قوم أهل الشاغور، وهو يذمُّهم بأنَّهم قومٌ يتفاخرون بالمال الحرام بقوله: (لصوصاً) لأنَّهم يسرقون الأغنام من خلال (يظفر بشاة) ويشبِّههم بالطيور الجارحة التي تقتل صغار الطيور، والشاعر يعبِّر عن ذلك من خلال (شوحة تغتال صوصا)؛ ويذكر أنَّ طبخهم ليس حلالاً (وما طبخت قدورهم حلالا)، فغضب الشاعر يعمُّ على أهل الشاغور؛ لأنَّهم أهله فيثير ذلك إحساس ومشاعر الشاعر فيلجأ إلى تنبيههم على اخطأهم فيحاول تصحيحها بواسطة الشعر؛ وهو يتمنَّى أنَّهم بدل أن يسرقوا (شاة) لو أنَّهم يأكلون لحم الطير من اصطيادهم، لكان خيراً لهم، والشاعر يبيِّن لهم عيوبهم وصفاتهم السيئة التي لا تليق بمجتمعه ولا بسمعتهم، وهو يحاول أن يظهر كرمهم لكنهم مقرُّون بهذه السرقات التي هجاهم بها؛ لأنَّ ذلك يضير الشاعر ويضير مجتمعه حتى نرى أنَّه شمل الجميع بهذا العيب، ليدلّ على غضبه اتجاه المسيء وعلى مَنْ ساعده على ذلك.

وقد هجا بني العدل وقد وعدوه نطعاً [٣٤٠] وخرجاً وعداً إنجازهُ لا يرجى[٣٤١]: (بحر السريع)

---

[٣٣٦] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢٥٣-٢٥٤.

٣٣٧ رينهارت بيتر آن دُوزِي، ت: ١٣٠٠هـ، **تكملة المعاجم العربية**، ترجمة إلى العربية وعلق عليه: محمَّد سَليم النعَيمي، (العراق، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ط١، ٢٠٠٠م)، ج ٦، ص ٣٧٤.

٣٣٨ الصوص فرخ الدجاج الصغير في (العامية). والصُّوصُ في الفصحى: اللئيمُ القليلُ الندَى والخير، أبن منظور، **لسان العرب**، ج٧، ص ٥١.

٣٣٩ مُصُوصاً بِخَلِّ خمر هو لحم ينقع في الخل ويطبَخُ، وغالباً هو من لحم الطير، أبن منظور، **لسان العرب**، ج ٧، ص ٩١.

[٣٤٠] النطع: بساط من الجلد، ابن منظور، **لسان العرب**، ج ٥، ص ٣٦٣٧.

[٣٤١] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢٦٩.

وعْـــدُكُـــمُ بالخُـــــرجِ والنَّطْـــــعِ بَرْقٌ ولكـــن خُلَّـــبُ اللَّمْـــعِ

مالكُـــمُ ذَنبٌ ولكـــــنْ لَمِـــــن حـــــلَّ بِوادٍ غـــير ذي زَرْعِ

من كانَ يَرجـــو خَيْرَكُـــمُ بعدهـــــا فهـــو أَحـــقُّ النّاسِ بالصَّفْـــعِ

لو لم أكن أَشْعَبَ ما عُـــدتُ عـــن وعُـــودِ عُرْقـــوب بلا نَفْـــعِ[٣٤٢]

يوحي النص الشَّعري إلى الإخلاف بالوعد، وهذا ما يثير مشاعر الشَّاعر بالغضب اتجاه الآخر/ المهجو، ويستمدُّ الشاعر طاقاته الشَّعرية من الظواهر الطبيعية، حتى إنَّ الشَّاعر شبَّه مهجوه بـ(البرق) الذي لايظهر لمعان، وهذه دلالة على عدم الجود والكرم بما وعدَ، كذلك البرق يحدث صوتاً لكن لايظهر اللمعان.

ويقول الذنب ليس فيكم؛ لأنَّكم تحاولون أن تصبحوا من الكِرام، لكن أنفسكم لاتطاوعكم على ذلك، فالبخل صفة ذميمة لاتوجد في الشخص الكريم، كذلك ضرب له مثلاً من القرآن الكريم { رَبَّنَا إِنِّي أَسْكَنْتُ مِنْ ذُرِّيَّتِي بِوَادٍ غَيْرِ ذِي زَرْعٍ عِنْدَ بَيْتِكَ الْمُحَرَّمِ}[٣٤٣]، لكي يدلَّ على أرض قاحلة لاينبت فيها شيء، كذلك الشاعر شبَّه الشخص المهجو بهذه الأرض القاحلة؛ ثمَّ ينتقل الشاعر بعد تجربته التي باءت بالفشل مع الآخر/المهجو، فذات الشاعر ليست وحدها يائسة وإنَّما كلُّ مَنْ (رجا) الخير من الآخر/المهجو سيحصل على اليأس والفشل وهو يستحقُّ أن (يصفع)، وهذه دلالات واضحة حتى لو استخدمت أسلوب الترجي وإظهار ضعفك له فلا يعطيك ما تحتاجه.

ويستمرُّ الشَّاعر بإبراز الصفات الذميمة التي وصفها بالآخر/المهجو، وهو يستمدُّ هذه الصور والصفات من الأمثال التي شاع صيتها منذ العصور القديمة، حتى إنَّه نظم بهذا المثل أبياتاً كثيرة؛ كما قال كعب بن زهير:

---

٣٤٢ أَشْعَبُ اسمُ رجُلٍ كان طَمَّاعاً، أبن منظور، **لسان العرب**، ج ٤، ص ٢٢٧٢.

[٣٤٣] سورة: [إبراهيم: ٣٧].

(البسيط) (كانت مواعيد عرقوب لها مثلا ... وما مواعيدها الا الأباطيل)[٣٤٤]؛ وقد أشرك الشاعر هاتين الصفتين من طمع أشعب ووعد عرقوب الذي لايوفي به بصوفه كذاب، وهذه الدلالات التي استمدَّها الشاعر وظَّفها وأشركها في الآخر/المهجو، ليبيّن عيبه لمجتمعه ويعبّر عمَّا في داخله من مشاعر وأحاسيس مكبوتة بإطلاقها إلى خارج ذاته بوسيلة فن الشّعر.

وكما هجا شاعرنا الآخر/المهجو العدل وأَخاه، بسبب تكبُّرهم وتعاليهم على الناس؛ إذ يقول[٣٤٥]: (بحر المنسرح[٣٤٦]) مُسْتَفْعِلُنْ مَفْعُوْلَاْتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ.

قَـــدْ خَرَقت فيكُـمُ العُـوائِدَ في الأَيامِ حَتى عَلَـوْتُمُ الفَلَكـا

كذا بَنوكم يَسْمَونَ عَنْ بَشَرٍ مُـؤدَّبٍ فابْتَغُـوا لَهُمْ مَلَكـا

فَـذاكَ لا يَأْكُـلُ الطَّعـامَ لَوْ عَدِمَ القُوتَ جِسمُهُ هَلَكـا

يعطي النص الشَّعري الإرشاد والنصح من قبل الشَّاعر للآخر/المهجو بأنَّ أيامهم الجميلة ذهبت وطارت رياحها، ويشير إلى أنَّهم كان لهم منزلة من العلو والرفعة بمنزلة الشمس وهي دلالة على الضياء والإشراق من خلال توظيف الشاعر (علوم الفلكا)، وهو يؤكِّد على زوال هذه المنزلة بـ(قد خرقت فيكم) وهذه تعطي لنا الهيمنة والسلطلة التي كانت بين يديهم، لكن دار بهم الزمن وبلغوا من الكبر ما بلغوه حتى نحلت أجسامهم وبانت شيخوختهم؛ فالشاعر يشير ب(كذا بنوكم) أنَّ أبناءكم كبروا وأصبحا بالغين فتنازلوا بملككم لهم بدلالة قوله (فابتغوا لهم ملكا)، وهذه الإشارات الحسية التي وظَّفها الشاعر في النص الشَّعري ماهي إلَّا دلالات واقعية تبيّن للآخر/المهجو عيوبه، وعليه أن يتقبَّل هذه الظروف التي مرَّ بها من كبر سنه، لاسيما أنَّ الشاعر جاء (بالهجاء

---

[٣٤٤] أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، **المستقصى في أمثال العرب**، (بيروت، دارالكتب العلمية، ط٢، ١٩٨٧م)، ج ١، ص ١٠٨.

[٣٤٥] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣٠٧-٣٠٨.

[٣٤٦] المنسرح: يقال ناقة سُرح ومنسرحة، أي: سريعة سهلة السير، ويقال هو المنسرح من ثيابه: خارج منها، على هذا سمي البحر منسرحا إما لسهولته، وإما لأنه خارج عنق القيود الواقعة في غيره من البحور. احمد الهاشمي، **ميزان الذهب في صناعة الشعر**، ص٩٣.

في صورة صريحة لا تليق بالمهجو إلَّا المهانة وأنَّه كثير الحركات عشوائي التلفُّت والهمهمة، سيء الخلق قبيح المنظر)[٣٤٧]، لكي يعلم أنَّه لم يعد أهلاً لِمَا كان عليه.

ويتمحور الشاعر حول جسمه المنحول الذي لم يعد يستفدْ من غذائه كما في قوله (جِسمُهُ هَلَكا)، ولو قطع عنه هذا الغذاء هلك وتعبا؛ لأنَّه كبر ولم تعد لديه تلك الطاقة التحمُّلية التي كان يتمتَّع بها آنذاك؛ والشاعر يسعى إلى إصلاح المجتمع، ويكون له الدور الأكبر في إبراز محاسن ومساوئ مجتمعه؛ لأنَّ الشاعر هو لسان حال المجتمع والمعبِّر عن قضاياه، لاسيما (أنَّ أخيلة الفن تأتي لتخدم غرض الاتصال بالواقع عن قرب وفي صدق، فلا شيء يميِّز الفنان مثل قدرته على تشكيل عمله وإخضاعه مادته الغفل، وأن تكن مجافية لِمَا نسمِّيه ناموس الطبيعة)[٣٤٨]، وهذا الخيال النابع من مشاعر صادقة تعطي للذات طاقات شعريَّة تتمثَّل في لسان حال المجتمع ورفع القيود عنه ليدلّ على أنَّه حُرٌ لايخضع إلى أيَّة جهة تسلُّط.

وكما هجا الشاعر عَدْلَ الزَّبداني بإبراز الصور الذميمة التي يحملها المهجو؛ إذ يقول[٣٤٩]: (بحر الكامل)

بالعــدلِ تَزدانُ الملــوكُ ومــا شانَ ابنَ أيوبَ سِوى العَــدْلِ

هُــوَ دَلــوُ دَوْلَتَـهُ بِلا سَبَبٍ فَمَتى يُرى ذا الدَّلوُ في حَبْــلِ

صِفْرٌ خلا من كُـلِّ مكْرُمَــةٍ مع صيتِهِ في النَّاسِ كالطبْــلِ

ثمَّة عبارات دالة على هجاء الشَّاعر الآخر/ المهجو، من خلال إبراز الصور الذميمة بتسميته ب(العدل) تزداد الملوك هبة وحكمة ومكانة من انتصار الحق على الباطل، لكن الصورة الشعرية هنا تعطي لنا أنَّه غير عادل؛ ووظَّف الشَّاعر الجناس بين (العدل، والعدل) فالعدل الأولى يقصد به اسم الملك، والعدل الثانية يقصد بها العدل

---

[٣٤٧] عبدالمنعم ابراهيم الحاج محمد، **الهجاء في العصر العباسي الثاني**، ص ٩٤.

[٣٤٨] عزالدين اسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص ٢٣.

[٣٤٩] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣٥٩- ٣٦٩.

والمساواة بين الناس لكنَّ الشاعر هنا أشار بـ(ما شان)، وهذه دلالة واضحة على أنَّه ليس أهلاً للحكم والسلطة، لاسيما (إنَّ الصورة الإشارية تعتمد على علاقة قائمة بين المعنى المراد، واللغة المعبّرة عنها بانتقاء ألفاظٍ، دالةٍ، مناسبة)[٣٥٠]، وهذه العلاقة تبرز لك معنى النص الشِّعري.

وقد وظَّف الشاعر في البيت الثاني (الدلو) ويقصد به الآخر/المهجو، كما وظَّف الشَّاعر الجناس بين (دلو، والدلو) فدلو الأولى يقصد به الملك العادل، و(دلو) الثانية يقصد به شنق الملك من خلال (متى يرى ذا الدلو في حبلِ) و"ذا" بمعنى صاحب الشأن (وهذا شائن للحكام، ولذلك يرى فتيان (العدل) القائم بأعمال الدولة عند حكام دمشق، عاطلاً من المكارم، ويسخر منه، متمنياً أن يراه مشنوقاً)[٣٥١]، فسبب ذلك يعود في نفس الشاعر على إظهار العيوب التي يحاول الشاعر إصلاحها من خلال فن الشعر.

ويوظِّف الشاعر الإشارات البلاغية ويستمدُّها من خلال تشبيهه حكام بني العدل بـ(الطبل) ليدل ذياع الصوت، وكذلك يدلُّ على ذياع صيتهم الخالي من المكارم بذكر قوله (صفرٌ خلا)، وهذه دلالة واضحة على بخلهم وهو أن الملوك يجب أن يجودوا بالمال ويحملوا الصفات الكريمة التي تدلُّ على أهليتهم للحكم والسلطة.

وكما هجا فتيان الشاغوري قوماً كان يتردَّدُّ إليهم؛ إذ يقول فيهم[٣٥٢]: (مخلع البسيط)

عاتَبَني الفَضْـلُ إذ رآني أسْعى إليكُمْ في كـلَّ يَوْمِ

وقالَ لي لا جُـزيتَ خـيراً ضيَّعْتَني عنـد شَـرَّ قَـوْمِ

تشكَّل النص الشَّعري تشكُّلاً متبايناً ما بين عتاب يؤثر على نفس الشَّاعر، ومابين ندمه الذي أظهره على سلسلة من المراجع التي توقَّفت بسبب ذلك العتاب الذي ظهر أثره في ذات الشَّاعر بإطلاق طاقته الشعرية التي

---

(٣٥٠) حسين عبدالكريم احمد البطوش، **الصورة الفنية في شعر فتيان الشاغوري**، ص ١٧٢.

(٣٥١) عبدالله سويلم فرحان الخطيب، **فتيان الشاغوري: حياته وشعره**، ص ٦٧.

(٣٥٢) الشاغوري، **ديوانه**، ص ٤٦٤.

وجهها على خصومه؛ ويتبيَّن لنا من إظهار عتاب بن (الفضل) بقوله (عاتبني)، وهذا العتاب مقيَّدٌ عند رؤيته يتسلَّل إلى هؤلاء القوم الذي صرَّح في تسميتهم (شر قوم) وهذا إشارة تدلُّ على أنَّ الشاعر كان مقيَّداً في مراجعاته؛ ليظهر عزة نفسه التي لاتأبى ولا ترضخ لأحد رغم ضعف حال الشَّاعر المادية؛ إلَّا أنَّ ذات الشاعر تظهر التعالي والغرور في الكثير من المواقف التي تستوجب إبراز ذلك، وكذلك يسعى الشاعر بصفته ذاتاً إلى تجاوز حال الأنا في (الواقع، وعندما يكون الهو والأنا الأعلى بالغى القوة، فإنَّهما قد ينجحان في زعزعة تنظيم الأنا وتغييره بحيث تضطرب علاقته الذاتية بالواقع بل وقد تنقطع)[٣٥٣]، وهذه الصراعات والاضطرابات تتفاعل في ذات الشَّاعر في توليد الطاقة الشَّعرية لدى أنا/الشَّاعر.

والمتنفس الوحيد لدى الشَّاعر هو إرضاء مَنْ كان يعاتبه الذي استعمل أسلوب الدعاء على الشَّاعر في سبيل أن يُظهر هذا الهجاء من خلال قوله (لا جزيت خيراً)، وهذا الدعاء هو من غير نفسية الشاعر.

ونلاحظ أنَّ فتيان الشاغوري هجا الكثير من شعراء عصره، حتى أنَّه هجا شاعراً يقال له (ابن عُنين)[٣٥٤]؛ إذ يقول[٣٥٥]: (بحر الخفيف)

من يُرَجِّي خيراً من آبن ((عُنَيْنِ)) لم يَنَلْ منـــه غيرَ خُفَّـــيْ حُنيْنِ[٣٥٦]

هـــــو في غفلـــــةٍ وأَيامـــــه تَفْتُلُ في غـــــزلِ غزلِـــــهِ باليَدَيْنِ

صـــادَ منـــه السلطـــانُ أُمَّ حُبَـــيْنِ أَيُّ خيرٍ في صيـــــدِ أَمَّ حُبَـــيْنِ[٣٥٧]

---

[٣٥٣] سيجموند فرويد، **الموجز في التحليل النفسي**، ترجمة: سامي محمود علي، مهرجان القراءة للجميع، (مصر، مكتبة الأسرة، دط، ٢٠٠٠م)، ص ٦٦.

[٣٥٤] ابن عنين: شاعر مشهور في زمن صلاح الدين الأيوبي (٥٤٩- ٦٣٠هـ)، الزركلي، **الأعلام للزركلي**، ج ٧، ص ١٢٥.

[٣٥٥] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٥١٧-٥١٨.

٣٥٦ خفي حنين، صار مثلا لكل يائس وقانط ومكدٍ. أبو الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، ت: ٥١٨هـ، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، (بيروت، دار المعرفة، دط، دت)، ج ١، ص ٢٥٧.

٣٥٧ أُمُّ حُبَيْنٍ دُوَيْبَّة على قدر الخُنْفُساء يلعب بها الصبيان ويقولون لها امَّ حُبَيْنٍ. أبن منظور، **لسان العرب**، ج ١٣، ص ١٠٤.

أوحى الشَّاعر في النص الشَّعر تعجُّبه بمجموعة تطلب الرجاء من الآخر/ المهجو بدلالة قوله (من يرجي)، وهذا الرجاء عرفه الشاعر بتقييده بطلب الخير، وهو يوظِّف أسلوب الاستفهام ب(مَنْ) يرجى خيراً منه، ثمَّ يجيب على ذلك بتشبيهه بالمثل السائر على الألسن ألا وهو (عاد بخفي حنين)، وهو مثل يضرب لمن أخفق في سعي؛ لا سيما أنَّ ابن عنين (الشاعر البارع في الهجاء من نقد الشاغوري له وهجائه حيث وصفه بأنَّه عديم الفائدة، ولايرجى خيره)[٣٥٨]، لايسلم أحدٌ من الشعراء والفقهاء من لسان الشاغوري.

ويوظف الشَّاعر في النص الشَّعري ضمير الغائب (هو) إذ جعله بذيئاً لايعلم ما تفعل به الأيام، وهو ضائع بدوامة الدنيا التي نسجت عليه حبال الهموم والفتن في غزله؛ كما وظَّف الجناس في (غزل، غزله) وهذا التكرار يعطي للنص الشعري تناغماً موسيقياً يرفع من الإيقاع الصوتي الشعوري للقصيدة؛ وهذ التكرار يؤَكِّد على بلادته في اللهو والانشغال بما لايفيده.

ومازال شاعرنا الأديب فتيان الشاغوري يكثر من الإشارات البلاغية،التي تدل على الصور الحسية في نظر المشاهدة للمتلقي؛ ووظَّف الجناس فيما بين (أم جبين، وأم جبين) فالأولى تفاخره بصيد هذه الحشرة، والثانية إظهار عدم الفائدة من صيد هذه الحشرة، وهذه الصورة تعطي لنا بعدم ترجي الخير من الآخر/ المهجو.

المطلب الثالث: الآخر/الحساد والوشاة:

إنَّ التباين والاختلاف يقود إلى صراعات تؤدِّي إلى مواقف عكسية تعصف بالأشخاص إلى كلام مذموم أو قبيح نتيجة الخصومات والحسد والأنانية والوشاية، وهذه الصفات هي من الظواهر البارزة في المجتمع التي شغلت الإنسان منذ العصور القديمة، وتأثيرها في الناس وانعكاساتها في المجتمع على العداوة والبغضاء؛ لاسيما (في ما

---

[٣٥٨] عبدالله سويلم فرحان الخطيب، **فتيان الشاغور: حياته وشعره**، ص ٧١.

اتَّخذه الآخر العدو من صور مختلفة، بحسب التجارب التاريخية التي عرفتها المجتمعات، هنالك تاريخ عداوة في كلِّ ثقافة)[٣٥٩]، وهذه الصراعات بين الأنا والآخر تظهر في جميع الثقافات على مرِّ العصور.

كما إنَّ الحسد من الأخلاق الذميمة التي تضرُّ بالمجتمع، وقد أمر الله تعالى الاستعاذة منه؛ لأنَّه يورث الحزن والهم، ونجد أنَّ الأنبياء والرسل لم يسلموا من الحسد كقوله تعالى:{ أَمْ يَحْسُدُونَ النَّاسَ عَلَى مَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِنْ فَضْلِهِ فَقَدْ آتَيْنَا آلَ إِبْرَاهِيمَ الْكِتَابَ وَالْحِكْمَةَ وَآتَيْنَاهُمْ مُلْكًا عَظِيمًا}[٣٦٠]، والحسد يكون مذموماً، كما إنَّه يستهدف صاحب الملك أو صاحب العلم ويطمع الحاسد بإزالة هذا الملك أو المال عن صاحبه.

ويكون موقف الشاعر مع (الآخر/الحاسد) تبايناً في الصفات والأفكار مع (الآخر) (ما دامت معرفة الآخرين احتمالية فإنَّ وجودهم احتمالي أيضا)[٣٦١]، والحسد يورث الفقر في المجتمع الحسود وهذه الصفة الذميمة المصاحبة للإنسان في حقده وغيرته من الآخرين ماهي إلَّا مرض يكمن في قلوبهم لقلة القناعة عند أصحاب هذه القلوب، إذ إنَّ تجربة الشاعر (لايمكن إلا أن تكون مليئة بألوان الصراع؛ لأنَّ في داخله قوتين تتصارعان هما: الميل البشري للسعادة والرضا والاطمئنان في الحياة من جهة، وشوق جارف إلى الإبداع قد يذهب بعيداً إلى حد أن يتغلب على كل رغبة شخصية، من جهة أخرى)[٣٦٢].

ويعدُّ فتيان الشاغوري خير مثال على تصوير الآخر بكلِّ مسمياته من الحاسد والواشي والحاقد، فيذهب إلى وصف الآخر بأوصاف متنوعة ومتعددة، ويعدُّ الشاعر ابن البيئة والمجتمع يعكس القضايا ويصور ما يجري من أحداث من دفاع ومواجهة، ومن ثَّم كان الاهتمام بالشعر والاعتزاز به كثيراً لأنَّ الشعر (وسيلة فكرية من وسائل

---

[٣٥٩] الطاهر لبيب، **صورة الآخر في التراث العربي ناظراً ومنظوراً إليه**، ص ٢١.

[٣٦٠] سورة: [النساء: ٥٤].

[٣٦١] فؤاد كامل، **الغير في فلسفة سارتر**، (القاهرة، دار المعارف، دط، ٢٠١٥م)، ص ٢١.

[٣٦٢] عزالدين اسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص ٣٨.

الصراع يفوق تأثيره أحياناً الصراع المادي)[٣٦٣]، ويكثر الآخر/الحاسد إظهار سمومه في المجتمع، ويترقَّب أخطاء خصمه ويسانده في ذلك من كان في قلبه غل أو حقد من ضعفاء النفوس.

والحاسد يقلق (الأنا) بأفعاله حتى إن الله ذكره في كتابه المبين قال تعالى: {وَمِنْ شَرِّ حَاسِدٍ إِذَا حَسَدَ}[٣٦٤]، والشخص الحسود يفرح ويتمنَّى زوال النعمة من خصمه، ونجد أنَّ الله ورسوله الكريم محمد –صلى الله عليه وسلم– أمرنا بتجنُّب الحاسدين والحاقدين، فهم مغرضون وأفعالهم وتصرُّفاتهم تدلُّ على الحقد والكراهية للآخرين، وعن أبي هُريرة (رضي الله عنه) أنَّ النبي محمد – صلى الله عليه وسلم– قال: (إيَّاكم والحسد، فإنَّ الحسد يأكل الحسنات كما تأكل النار الحطب)[٣٦٥]، وعندما نتناول صورة الآخر نتعمق في ملامحه، لأنه قد يكون عدواً.

كما إنَّ الحسد يمثِّل لنا تهديداً مباشراً أو غير مباشرٍ لأمن المجتمع في سلمه واستقراره، فعندما تنقطع الأنا مع الآخر/الحاسد تنشأ معه علاقات ضدية بينهما؛ لأنَّهما يعيشانِ في نفس المجتمع.

أولاً: إثبات الذات تعالياً وزهواً:

أي عندما تبدو الذات مركزاً تحمل معاني الغرور والزهو والتعالي، فقد صوَّر الشاعر صور الآخر/الحاسد مُظهراً عدائيته في المفارقة بين أنا الشاعر، والملك؛ إذ يقول في بعده عن الملك وشفاء حساده به[٣٦٦]: (بحر الكامل)

عاينتُ منـــه طلعـةً ملكيـةً مِنها على وجهِ الزمانِ بهـــاءُ

فَلِبُعْدِهِ عنّي وَفَـدتُ بِشِقْـوَةٍ فدنا الشَّفـاءُ بهِ وزالَ شَقَـــاءُ

قد كانَ حُسَّادي عليهِ كثيرةً ولِبُعـدِهِ كثُـرَت لي الرَّحَمـــاءُ

---

[٣٦٣] الحويطات مفلح، **الآخر في شعر المتنبي**، ص ١٥٥.

[٣٦٤] سورة: [الفلق: ٥].

[٣٦٥] محمد بن صالح بن محمد العثيمين، **شرح رياض الصالحين**، (السعودية، دار الوطن للنشر، الرياض، دط، ٢٠٠٢م)، ص ٢٤٨.

[٣٦٦] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣.

يظهر في هذا النص الشَّعري الاختلاج في النفس من الآخر/الحاسد من خلال العبارات والألفاظ التي دَّلل بها الشاعر على ذلك؛ كما وضَّح الشَّاعر علاقته مع الملك، فهو يرى فيه شخصية ملك ذا صفاتٍ عالية، حتى إنَّ الشاعر جعله يحمل جمالاً وصفاءً من خلال قوله (على وجه الزمان بهاء)، وهذه تدلُّ على مشاعر وأحاسيس تكمن في داخل (الأنا/ الشاعر)؛ وينتقل الشاعر إلى وصف صورة بعده وشقائه ومدى تأُثره بهذا البعد عن الملك، وذلك بسبب العذال والحسَّاد الذين يحملون الغل والحقد بسبب هذه المكانة التي تتمتع بها الأنا؛ إذ إن هذا الصراع يؤثِّر على نفسية الشَّاعر في (نفي أحد طرفي الثنائية للطرف الآخر نفياً مطلقاً وإلقائه وتدميره)[٣٦٧]، وهذا الإحساس ما جعل الشاعر يقطع علاقته بالملك.

كما وظَّف الشاعر الإشارات البلاغية من خلال التضاد بين (الشقاء، والشفاء)، وفي هذا تدليل على أنَّ بعده عن الملك يدلُّ على (الشقاء)، وقربه من الملك يدلُّ على (الشفاء)؛ إذ نلحظ القوة الشعرية في هذه الصورة، ووظَّف رد العجز على الصدر من خلال هاتين اللفظتينِ (بشقوة، وشقاء) وهذه الإشارات تعطي جودة موسيقية للنص الشعري.

ويؤَكِّد الشاعر على كثرة حسَّاده بسبب مكانته العالية عند الملك من خلال (قد كان حُسادي عليه كثيرة)، وينتقل إلى بعده الذي كثرتْ فيه نظافة القلوب من الغل والحقد والأمراض النفسية التي تظهرها المواقف والأحداث في المجتمع؛ موظفاً الجناس بين (كثيرة، وكثرت) ليعطي لنا المقابلة في المعنى فـ(الكثيرة) تدلُّ على (حساده)، و(كثيرة) تدلُّ على محبِّيه.

وكما وصف الشاعر الآخر/ الحاسد بحسد جمال محبوبته، وبين موطن العذال في حبه؛ إذ يقول[٣٦٨]: (بحر الرجز)

تُبْ ياعذولي عن ملامي وآتَّئبْ فليسَ قلبي عن غرامي مُنْقَلِبْ

---

[٣٦٧] كمال أبو ديب، **جدالية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر**، ص ٢٧٠.

[٣٦٨] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٨.

أَعرَبَ[٣٦٩] عــن محاسنٍ تحسدهـــا الغيد وإن أَصبحـــن أبكـاراً عُرُب

ما استاف مغناطيسُهُنَّ مُهْجَتي إلا وكـادت من حيازيمي تثبْ

يقف الشاعر في موقف آخر يمزج به بين عذاله وحساد، بصورة رسمها في مخيلته ليبدأ هذا الصراع مع الآخر، فنجد لفظة (تُبْ ياعذولي) تدلُّ على أمر عاذله بالتوقُّف وترك نصائحه التي لاجدوى منها، ويؤَكِّد عليه ب(آتئب) وهي تدلُّ على الاستحياء الذي اظهره حاسده محذراً اياه بعدم تكرار هذا الأمر؛ حيث وظَّف الشاعر الجناس بين (تُب، وآتئب) دلالة على من حذره الشاعر، كما أكَّد الشاعر على نفي ترك غرامه من خلال (فليس قلبي عن غرامي مُنقلب)، وهذه الصورة الحسية التي جاء بها الشاعر من مشاعر صادقة تتحدَّى مَن يقف أمامه في امتناعه عمَّا يحب.

ويقف الشَّاعر في إظهار لوحة جمالية تتجسد بصورة امرأة ذات حسناً، لاسيما إن الفتيات الجميلات يحسدانها على شدة الجمال التي تمتلكه؛ ألا وهي محبوبته في قوله (أعرب عن محاسنٍ)، وكلُّ هذه الصفات التي وصفها الشاعر من خلال (تحسدها الغيد) ليدل على لين جسمها وخمص بطنها، ونجد أنَّ الشاعر جاء ب(الغيداء) التي تحسد معشوقته؛ لكي يدلَّ على أنَّ صفات معشوقته أجمل من الآخر/الحاسد؛ لاسيما أنَّنا (لانستطيع أن نحسَّ بالعالم حولنا ونظرة الآخر مصوبة نحونا في الوقت نفسه، لأنَّ الإحساس بنظرة الآخر إحالة إلى الذات حين تشعر أنَّها مرئية)[٣٧٠]، وهذه النظرة تحمل مافي داخل الشخص فقد تكون نظرة تحمل الجمال لجمال صاحبها وقد تكون تحمل الغل والحقد لرداءة صاحبها؛ وقد وظَّف الشاعر رد العجز على الصدر بين (أعرب، وعُرب) فأعرب تدل على إظهار محاسن محبوبته، و(عُرب) تدل على إظهار جمالهن في مرحلة (الأبكار)، وهذه الإشارات البلاغية تعطي للنص إيقاعاً صوتياً يميّز البيت عن غيره.

---

٣٦٩ أعرب عنه لسانه وعرب أي أبان وأفصح وأعرب، ابن منظور، **لسان العرب**، ج ١، ص ٥٨٧.

[٣٧٠] فؤاد كامل، **الغير في فلسفة سارتر**، ص ٣٥-٣٦.

وينتقل الشاعر إلى جذب مشاعره وعاطفته إلى محبوبته من خلال (مغناطيسهن) ليدل على التجاذب فيما بين الطرفين، كما أكَّد على شد حوازيمه بالانجذاب كما نجد توظيفه (كادت) ليدل على بدء هاجس الحب بالتحرُّك نحو هذا الانجذاب، حتى وصفه الأفعى التي تقفز لمهاجمة خصمها بقوله (تثب) إذ برز بها قوة التأثير في الصورة الشعرية التي ركبها الشاعر شبَّه بها الشاعر نفسه، ليؤكِّد على صدقه في هذا الحب النابع بالحنان.

كما أظهر الشاعر دفاعه عن الملك أمام الآخر/الحاسد؛ إذ يقول [٣٧١]: (بحر الرجز)

وسَّـعَ للعُفـــاةِ ما ضـــاق وقـــد ضاق على الحسّادِ منـــه ما رَحُـــبْ

لا ترضي سُحْبُ جـداهُ أَن ترى مُصَـــوَّحاً من ضمـأ زهـــرَ الأدبْ

سَعـــادَةٌ تَبـــتَّتْ يدا حاســـدِهِ بهـــا كمـــا تبَّتْ يدا أبي لهـــبْ[٣٧٢]

يستعرض النص الشعري العبارات والألفاظ الدالة على حقد الاخر / الحاسد وكراهيته؛ إذ وظَّف الشاعر سعة قلب ممدوحه ليدل على كرمه وجوده من خلال (وسع للعفاة)، أي اتَّسع مكانه لكلَّ مَنْ طلب منه حاجته بقضائها له برحابة صدره، كما قابل الشاعر هذه السعة بالضيق من قبل الآخر/ الحاسد مظهراً حقده وكراهيته للملك، لأنَّ هذه الصفات التي عند الملك لا يمتلكها هو، وهذا النقص يؤثِّر على نفسيته فتظهر النفس خبثها وكراهيتها.

ويستمرُّ الشاعر بمدح الملك وذكر كرمه فإنَّه (لايرضي سحب جدواه) فشبَّه كثرة عطائه بسحب الغيث وكذلك بعطائه المحتاج؛ لأنَّه يملك من المال ما لا يملكه حاسده؛ كما عبَّر الشاعر عن عدم رضى الملك ب(المصوح)، وهو يعني ذبل الشيء وقد شبَّه الشاعر بأنَّ عطاءه يحيي من كان ذابلاً، كما يتفتَّح زهر الورد بماء المطر، فالشاعر جاء بهذا التشبيه ليدلّ على صورة الملك في عطائه كماء المطر.

---

[٣٧١] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢١-٢٢.

٣٧٢ تَبَّ إذا قَطَعَ، ابن منظور، **لسان العرب**، ج ١، ص ٢٢٦.

ووظَّف الشاعر مكانة ممدوحه الملك وبيَّن نجاحاته وكرمه، فهنالك حساد لايتمنُّون له الخير بسبب حقدهم وكراهيتهم لمكانته وشخصيته، دفعتهم انفعالاتهم وأفعالهم في المواقف والظروف الاجتماعية لحسده؛ وجاء بـ(تبت) وتعني القطع فالشاعر استمد هذه الصورة من القرآن الكريم في قوله تعالى: {تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ}[٣٧٣]؛ لكي يشبه حال الآخر/الحاسد مثل حال أبي لهب.

ويصور الشَّاعر حال استصغار الآخر/الحاسد؛ إذ يقول[٣٧٤]: (بحر الكامل)

لاتخشى من سَيْلِ الخُطوب أذىً إذا جاوزْتَـــهُ والسَيْـــلُ قـــد بلَـــغَ الزُّبا

أوَ مـــا تلا حســـادهُ يا ويْحَهُـــم (عماّ) فكـــم يتساءلـــونَ عـــن النبـا

هـذا الذي بَـذَّ الملـوكَ بأسْرِهِـم فضـلاً فأعجـزَ واصِفيـهِ وأتعبـا

يعمد الشَّاعر في النص الشَّعر إلى إبراز لفظتي (الخطوب) و(السيل)، لدلالتها على مكانة الممدوح التي كثر عنها الكلام، فالشاعر وظَّف النهي في (لا تخشى) ليدل على إثبات جدارته في وجه أعدائه وحسَّاده، وشبَّه الشاعر هذه الأقاويل كالسيل من خلال (سيل الخطوب) دلالة على كثرة الخطاب بشأن ممدوحه؛ كما وظَّف الشاعر الجناس بين لفظتي (سيلِ) و(السيلُ)، فالأولى كثرة الكلام على ممدوحه، والثانية تشبيه هذا الكلام بـ(بلغ السيلُ الزُّبا) وهو يُضرَب مثلا لِلْأَمْرِ الذي زاد عن حده.

ويقف الشاعر على دلالة حساد ممدوحه بإطالة كلامهم، من خلال (تلا حساده) ليدل على استمرار هذا الكلام النابع من الحقد والكراهية ومرض الأنفس الخبيثة، ويشير الشاعر بمخاطبته المباشرة إلى قوله (يا ويحهم) ليدل على أنَّهم لايستحون ممَّا يصنعون كما استمدَّ الشاعر من القرآن لكريم بتشبيههم بهذه الآية من القرآن؛ في

---

[٣٧٣] سورة: [المسد: ١]

[٣٧٤] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣٦.

قوله تعالى: {عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ (١) عَنِ النَّبَإِ الْعَظِيمِ}[٣٧٥]، واستمدَّ الشاعر طاقاته الشعرية من القرآن ومن الأحاديث النبوية الشريفة ومن الظواهر الطبيعية التي تعطي إضافات إبداعية تساعده على التناغم والتجانس في الألفاظ والمعاني.

ويشير الشاعر إلى إبراز صورة ممدوحه الثابته التي لاتهزُّها أيةَ ريح بدلالة (بذ الملوك) ليدل على سوء حالة حساده، وهم عاجزون عن نيل مكانة ممدوحه، وهذا ما أكدته لفظة (فأعجز)؛ لكي يرسم لنا الشاعر الحالة المأساوية التي وصل إليها الآخر/ الحاسد مظهراً الأستسلام والخضوع للأمر الواقع؛ فتبين لنا كيفية اثبات الأنا بالعلو والرفعة على الآخر/ الحاسد.

ويؤكد الشاعرفي ذمه للآخر/الحاسد؛ قائلا [٣٧٦]: (من مخلع البسيط)

يلقـى السـرورَ وَليُّـهُ من كُتْبِـهِ ولمـن يعاديـهِ السُّـرورُ وكَبْتُـهُ

كـم من مَقـام قُمْتُـهُ بِمَدْيحِـهِ فهنـاكَ إِذْ أَصْغـى الحسـودُ وَقَمْتُـهُ[٣٧٧]

يركز الشَّاعر في النص الشَّعري على القيمة الموضوعية للآخر/الحاسد الذي يسلِّط كرهه وحقده على ممدوح الشاعر فيردّ الشاعر عليهم بأنَّه (يلقى السرور) وهذه دلالة على مبتهج وينشر البسمة على وجوه الآخرين لكنَّه يحظى بحساد له، كما وظَّف الشاعر الإشارات البلاغية من التضاد بين (كتبه) و(كبته) ليدلِّل بهذا التضاد بأنَّ مَن يحبُّه ويقرأ في كتبه يدخل السرور والبهجة عليه، و(كبته) تدلُّ على حساده وأعدائه بأنهم إذا قرأ اكتأب ومرض من ممدوح الشاعر بسبب نجاحه ومكانته في المجتمع؛ ويستحضر الشاعر الصور الحسية التي يركِّبها في ذهنه ويظهرها إلينا بلوحة فنية متكاملة؛ لاسيما أنَّه (لايقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات؛ بل

---

[٣٧٥] سورة: [النبأ: ١، ٢].

[٣٧٦] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٥٦.

٣٧٧ وَقَمَ الرجلَ وَقْماً ووَقَّمَه أَذلَّه وقهَره، أبن منظور، **لسان العرب**، ج ١٢، ص ٦٤٢.

الحقيقة أنَّه يقصد تمثيل صور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية)[٣٧٨]، ويركز الشاعر في هذه الصور الذهنية التي يصور بها الآخر الحاسد.

وقد أشار الشاعر في النص الشعري إلى الأخبار بـ(كم)، ليدل على المجالس التي رفع من اسم وممدوحه ومكانته بحضرة حساده وأعدائه، من خلال (إذ أصغى الحسود وقمته)، وهذه الصورة تشير إلى قهر وذل حسَّاده من مدحه، ونجد في الشطر الأول يظهر بها طريقة إخباره، وثمَّ في الشطر الثاني يوظِّف التقيُّد بحضور حساده للإصغاء لشعره، ويتبيَّن لنا أنَّ فتيان الشاغوري يتقصَّد في إهانتهم وذلهم؛ لكي يبيِّن لهم اثبات قوة ومكانة الذات عند ممدوحه فلا يتأثَّر بحديثهم عنه.

ثانياً: التصوير الفني والإيحائي للآخر:

تشكل الصورة الفنية إحدى أهم وسائل التعبير الشعري التي يستخدمها الشعراء في بناء مواقفهم وتجسيد رؤاهم، والشاعر هنا وصف صورة اشتفاء الآخر/الحاسد؛ بعد ما هجرته محبوبته؛ إذ يقول[٣٧٩]: (مخلع البسيط)

صرفـتَ (فتيان) عَنْـكَ ظُلْـمٌ ولم تُجِـزْ صَرفَـهُ النُّحـاةُ

فقـد تولّى الحسـودُ عـني حّـذلانَ في قلبِـهِ شمـاتُ

وَلِيـتَ قلـبي فَجُـرتَ فيـه ما هكـذا تفعـل الـوْلاةُ

فـأنت قاضٍ وانتَ خصـمٌ فاعْـدِل كمـا تَعِدل القُضـاةُ

يبيِّن الشاعر في النص الشعري الصورة الحسية، التي تشكل الثنائية بين الافتخار بالنفس وهجر محبوبته، حتى أنَّه جاء بلفظة (صرفت) ليدل على المقابلة بين الثنائية، فـ(صرفت) الأولى تعني هجره والبعد عنه وظلمه، و(صرفه) الثانية مسبوقة ب(لم) نافيه ليدل على قوة علمه ومكانته في العلم أنه عالم فذ لا أحد يستطيع مناظرته.

---

[٣٧٨] عزالدين اسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص ٦٢.

[٣٧٩] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٥٩.

يوظِّف الشاعر الصورة الشعرية في البيت الثاني، من خلال (تولى الحسودُ) ليعطي لنا أنَّ مَن كان يحسده ويشمت فيه، أصبح فريسةً له وتكاثرت الشماتات فيه، وصرت (متخاذل) لا أستطيع الدفاع عن نفسي وسط خيبة من الأمل التي جعلت حيائي يرتفع إلى وجنتي، (وفي الوقت نفسه الذي يحقق فيه الخجل صلتي بنفسي، لأنني أخجل من نفسي أو مما أنا فيه)[٣٨٠]، وأصبحت هذه النفس تخجل من حالها وسط تسليط الكراهية والحقد الذي يسلِّط ضوءها الآخر/الحاسد؛ وإبرز الشاعر تمنيه توقف هذا القلب ومن فيه من خلال (ليت قلبي فَجُرتَ)، ليدلّ على انفعالاته وأحاسيسه المكبوتة في داخله، بسبب ظلمه الذي ظلم فيه من قبل الشامتين والحاسدين بفراقه عن محبوبته، ويخاطب الشاعر الشخص الذي ظلمه بقوله (أنت قاضٍ) و(أنت خصمٍ) وهذا التضاد بين الصفتين تتوافق في القاضي الذي هو من يحكم بينهما فهو الحاكم والخصم.

كما أكَّد الشَّاعر ذكر صفات الآخر/الحاسد؛ إذ يقول[٣٨١]: (بحر البسيط)

حُرِمـــتُ منْ لؤْلؤَيـــهِ ما أهِيمُ بـهِ مِـن حُسْـنِ مَنظُومِـه الغالي ومِـنْ بَدَدِه

تَشِي الوُشـاةُ بِنا عِنـدَ الفِـراقِ فـــإنْ نَحْـنُ آفتَرَقْنـــا فكُـلُّ القَـوْمِ منْ رَصَدِهْ

يشير الشاعر في النص الشَّعري إلى تأزُّم الموقف بينه وبين ممدوحه من خلال (حُرِمتُ)، فقد دلَّ على قطع هذه العلاقة التي حُرم منها الشاعر؛ حتى إنَّ الشاعر أصابه مرض الحمى من خلال قوله (أهيم به)، وهذه دلالة حسية دلَّل بها على سقمه وتعب جسمه، بسبب هذا الفراق الذي اشتفى به الوشاة والحساد؛ لكي يرفع الشاعر معاناته ويبرزها للمتلقي باستخدام الألفاظ الدالة على إبراز هذه الطاقات الشعرية؛ لاسيما (إذا استثمر الشاعر

---

[٣٨٠] فؤاد كامل، **الغير في فلسفة سارتر**، ص ١٩.

[٣٨١] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٠٨.

هذه الطاقة الكامنة، واستطاع إدماجها فيه، بحيث تغدو من لحمته، تعبر عن رؤيته وتفصح عن موقفه)[٣٨٢]، وهذه الطاقة الشعرية هي التي تعدُّ لسان حال المجتمع إذ تنقل معاناته من الصراع الذي عاشه مع الآخر/الحاسد.

ويستمرُّ الشاعر بإبراز هذه الصور الوصفية التي يوظِّفها في النص الشعري، من خلال تأكيد في التكرار من خلال (تشي الوشاة)، وهذه الصورة التي نقل بها حركة تناقل الأخبار بين الناس مستدلّاً بها فرح حساده بفراقه عن ممدوحه بسبب مكانته عند ممدوحه؛ إذ أبرز ضمير المتكلم (نحن) بدلالتها على إظهار تعظيم هذا الأمر الذي سوف يترقبون حدثاً كبيراً، كي يتناقله المجتمع ويشيع صيته في البلد.

ويستمرُّ الشاعر بذكر صفات الآخر/الحاسد [٣٨٣]: (بحر الخفيف)

لا تَخَـافي من الوُشـــاةِ وزوري فَكــلامُ الواشـــي شهادَةُ زورِ

وجناتك الوَردُ المضاعَفُ منــه لِيَ لــونٌ كأصفـــرِ المنشـــورِ

ينطلق الشاعر في النص الشعري من أسلوب النهي الذي يوظفه بـ (لاتخافي)، ليدل على الحركة التي حرَّكها الوشاة بإطلاق الكلام المذموم بين أنا/الشاعر ومحبوبته؛ فهنالك أشخاص ينقلون الكلام ويحرفونه لذلك أطلق الشاعر طاقاته الشعرية ليبيّن حقيقة ماحدث من كلام بقوله (فكلام الواشي شهادة زور)، وهؤلاء لاتقبل شهادتهم ولا تسمع عند أنا الشاعر؛ لاسيما أنَّ هذا (الأمر لعلَّه يقع في إطار الاستراتيجية التي كانت الأنا تتبعها في صراعها مع الآخر على إطلاق غاياته واختلافها)[٣٨٤]، وهذا الصراع مع الآخر/الواشي هو مَنْ جعل الشاعر يطلق طاقاته لينفَّس عمَّا في داخله من كبت؛ كما إنَّ الشاعر وظَّف الجناس بين (الوشاة) و(الواشي)، وكذلك في (زوري) و(زور)؛ ليعطي للنص الشَّعري نغمة موسيقية وإيقاعاً صوتياً يثير به عواطف المتلقي ومشاعره.

---

[٣٨٢] عبدالباسط الزيود، **المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش "دراسة في جمالية التلقي**، (مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ج ١٨، ع ٣٧، جماد الثاني ٢٠٠٣م)، ص ٤٣٦.

[٣٨٣] الشاغوري، **ديوانه**، ص ١٧١.

[٣٨٤] الحويطات مفلح، **الأنا والآخر في شعر المتنبي "دراسة في إشكالية الظاهرة وتجلياتها**، ص ١٥٢.

ويستمرُّ الشاعر بتغزُّله بمحبوبته ويصفها بالصور المحسوسة، وذلك من خلال تشبيه الشاعر (وجناتك الورد) باللون الأصفر من خلال (كأصفر المنثور) فشبَّه الشاعر جمال بشرة محبوبه بجمال الورود الطبيعية في فصل الربيع بالورد الأصفر المنتشر ويكون منظراً جميلا تستسيغه الأنفس، كذلك وجه محبوبته يشبه هذا المنظر الجميل الذي وصفه الشاعر.

كما أكَّد الشاعر وصف الآخر/الواشي في ذمه؛ إذ يقول [٣٨٥]: (بحر البسيط)

يا قلبي حتى مَ لاتُصغي إلى عَذّلٍ فيمن متى قيلَ فيكَ الباطِلُ استمَعَا

أصغى إلى كَذِبِ الواشي فَصَدَّقَهُ يا بئسَ ماصَنَعَ الواشي وما نَصَعا[٣٨٦]

إنّي لأَعجَـبُ من قَلْبٍ يُحِبُّكِ يا سَلمـى يَهيـمُ وقد قطَّعتِـهِ قِطعـا

دَبَّتْ إلى حُسنِ ظني فيكِ ألسِنَـةُ الواشينَ عَنّي بِقُبـحِ المِيْنِ فانقَطَعـا

يخاطب الشاعر في النص الشعري قلبه ب(يا قلبي)، بأنَّه لايستمع إلى كذب الحساد وتحريف كلامهم بصورة مباشرة، ليدل على أنَّ هذا الخطاب ليس إلى قلب الشاعر فقط، وإنَّما إلى الوشاة والحساد وإلى محبوبته، فاستخدم أسلوب الخطاب مبيّناً مقصده من هذا النهي إلى الإصغاء لهؤلاء الأشخاص، ويستمرُّ شاعرنا بإطلاق الإشارات التي يقصد بها بيان حقيقة الآخر/الحاسد؛ إذ يقول فقط استمتع بهذا الحديث ولا تأخذ به من خلال (متى قيل فيك الباطل استمعا)؛ ثم يشير إليه أنَّه استمع إلى كلام الواشي لكن عليك أن تعلم كم فارق بين الأحباب والأهل، بتوظيفه الجناس ليشير إلى تكرار (صنع) و(نصعا)، وهذا التكرار يدلُّ على توكيده بإظهار مافي داخل الآخر/ الحاسد من شر وغل (غير أنَّ هذا التكرار لايزعجنا كما هو شأن التكرار بل يكون في هذا

---

[٣٨٥] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٢٦٢.

٣٨٦ نَصَعَ الرجلُ أَظهَرَ عَداوتَه، أبن منظور، **لسان العرب**، ج ٦، ص ٤٤٤٢.

الوضع عامل توكيدي نغمى نحن في حاجة إليه)[٣٨٧]؛ ونجد أنَّ الشاعر وظَّف الجناس بين (الواشي) و(الوشي)، الأولى دلَّ بها على الإصغاء له، والثانية دلَّ بها على تحذيره من الاستماع له.

ويستمرُّ الشاعر بتوظيفه أسلوب التعجب من خلال (لأعجب من قلبٍ)، وهذه دلالة على أنَّ الشاعر تأثَّر كثيراً من استماع سلمى للآخر/الحاسد، لكي يبعدها عن فتيان الشاغوري فقد أثارتْ مشاعره لتحرّك عاطفته وأحاسيسه بإطلاق طاقته الشعرية على الآخر/الحاسد، مؤكّداً إياه بحرف (قد) الذي يفيد تحقيق الشيء؛ ثمَّ يوظِّف الجناس والتكرار ب(قطعته) و(قطعا) ليدل على صدق مشاعره بهذا الحب النابع من القلب؛ ويسترسل الشاغوري بالحركة والاضطراب من خلال (دبت) ليبين حسن نيته وأن الواشي سوف ينقطع عنكِ؛ لأن غايته هي البعد والفراق فيما بيننا، فوصف كذبهم بالقبيح من خلال (بقبح المين) وهذه دلالة على أن نفق الكذب مظلم ومغلق ونهاية امراً محتوم.

وقد وصف حاله مع الآخر/الحاسد يصور فيها حاله وحالهم؛ إذ يقول[٣٨٨]: (بحر البسيط)

وما الَـوُمُ حَسُـودِي في تقَوُّلِـــهِ زُوْراً عَلىَّ ولم افْعَـــلْ ولم أقُــل

خفَّض عَليكَ فما بدرُ السَّماءِ إذا ما الكلبُ أَوسَعَهُ نَبْحاً بِمُحتَفِلِ

يقدم الشاعر في النص الشعري لوحة فنية مظهراً حالة حساده بكلامهم الكاذب من خلال (تقوله زوراً)، ليدل على تحريف الكلام في إظهار الصفات الذميمة في الشاعر، لكن الشاعر لم يردَّ عليهم من خلال (لم أفعل، ولم أقل)، وهو ينفي أن يردَّ عليهم لاكلاماً ولافعلاً؛ ثمَّ ينتقل إلى تشبيه حاله بالقمر الذي يدلُّ به البعد في علوهِ وبعد نظره والقرب في نور ضيائه، كذلك جسد صورة الآخر/ الحاسد بصورة الكلب وجسد صورته بصورة القمر بصفة العلو والرفعة والزهو، فكلام حاسده لايؤثر عليه، كحال الكلب إذ ينبح على ضوء القمر؛ من خلال

---

[٣٨٧] د. عزالدين اسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص ٨٠.

[٣٨٨] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣٤٣.

الصورة الشعرية (فما بدر السماء) و(ما الكلب اوسعه نبحاً)، ليدل على كلِّ جزء من الأجزاء القصيدة التي تربطها سلسلة الأحداث تحت إطار الصورة الكاملة للقصيدة؛ إذ إنَّنا (ينبغي أن ننتقل توًّا إلى تمثل هاتين الصورتين الجزئيتين في وحدة شاملة نربط بينهما، فكثير ماتكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها، لكننا حين نمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب)[٣٨٩]، وهذا التكامل يأتي مشتملاً على جميع جوانب القصيدة من الإشارات البلاغية والعبارات البليغة التي تصبُّ في هذا النص، لكي يجعل المشاهد يعيش كلَّ حدث من الأحداث المتسلسلة في القصيدة، مستنداً على خياله الواسع موظِّفاً الإشارات والصور الحسية التي يظهرها بأحسن الصور واجملها بعد صقلها ونحتها وتزيينها بالاساليب والعبارات البلاغية التي يلمح بها الشاعر في النص الشَّعري.

وكما ذكر الشاعر في رحمة حساده أرحم به من محبوبته؛ إذ يقول [٣٩٠]: (من بحر الطويل)

وأَقبَحُ ماعِندي الملامــةُ في الهــوى ومــا عِنْدِيَ الصَّبرُ الجميــلُ جميلُ

بَكَيْنا ليــومِ البينِ حينَ بكــى لنــا حَســودٌ وواشٍ رَحمــةً وعــــذولُ

يعرض الشاعر في الأبيات الشِّعرية الألفاظ والعبارات التي تصوِّر حالة ذله بسبب ذلك الهيام الذي لايفارقه، فيأمل حاله على هذا الهم والألم بالصبر ليؤَكِّد به على تحمُّله بمصيبته التي رقَّ ولان قلب الآخر/الحاسد الذي ملأ قلبه بالحقد والكراهية؛ (وإزاء هذه الصورة الممتلئة للأنا، تظهر في المقابل صورة أخرى موازية لها، هي صورة الآخر التي تتكشف بدورها عن ملامح الضعف والخوف وتحمل الأذى والصبر عليه)[٣٩١]، لكن الشاعر جعل هذه صورة الآخر، التي تحمل الكره والحقد في تحوّلها إلى رحمة ومودة وعطفاً على مصيبة الشاعر في شدة هيامه

---

[٣٨٩] د. عزالدين اسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، ص ٩٠.

[٣٩٠] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٣٧٨.

[٣٩١] الحويطات مفلح، **الأنا والآخر في شعر المتنبي**، ص ١٦٦.

بالحب، وفي هذا الموقف نستطيع أن نرى توافق أنا الشاعر مع الآخر/الحاسد وكما رأينا هذا التوافق، كذلك نشهد تباينه مع الآخر/المرأة.

لقد وظَّف الشاعر الصور البلاغية من جناس ورد العجز على الصدر، وفي الجناس نلحظ قوله (ماعندي) و(ماعندي)، فالأولى يشكي فيها حُزنه وهمه بالحب، و(الثانية) يستند بالصبر ليتحمل الألم والحُزن من هذه المصيبة؛ فهذا الجناس الذي وظفه الشَّاعر يعطي للقصيدة نغمة موسيقية وإيقاعاً صوتياً؛ وقد وظَّف رد العجز على الصدر في تكراره ليدل على توكيد الصبر من خلال قوله (الجميلُ) و(جميل)، ورد العجز على الصدر يرفع الإيقاع الصوتي للنص الشَّعري؛ وقد أكثر الشاعر من المحاسن البديعة؛ إذ نراه يوظِّف الجناس في قوله (بكينا) و(بكى)، فدل على (بكينا) الأولى حالة بكائه في يوم الفراق وبيان حقيقة محبوبته التي تركته دون رحمة أو شفقة؛ و(بكى) الثانية التي جمع بها كل أعدائه من الحساد والوشاة والعذال، بتوافقهم معه في عطفهم عليه ورحمتهم به أرحم من كان حُلمه الذي لايتحقق، ونجد إنَّ الشاعر عكس نظرية التوافق والتباين؛ إذ نحن في صدد تباينه مع الآخر لكن فلسفة شعره وحكمته وقوة بلاغته هي مَنْ ساعده على هذه الانعكاسات.

وكما أكَّد الشاعر على صورة الآخر/ الحاسد في وصفهم بالوباء؛ إذ يقول فيهم[٣٩٢]: (بحر الطويل)

فَقُلْتُ لَها: كُفّي المـلامَ وأَقصِـــري كفانِيَ (بَدْرُ الدِّينِ) ما قُلْتِ فَاعلْمَي

هُـوَ المِلْكُ فازَ القاصِـــدونَ بِمَغْنَـــمِ لَـــدَيْهِ وباءَ الحاسِـــــدونَ بِمَغْـــرَمِ

يخاطب الشاعر النفس اللوامة في منعه من الذهاب إلى الملك كما نرى قوله (كفى الملام)؛ إذ أظهر الشاعر تكبُّر النفس وتعاظمها على تقرُّبه من الملك؛ لكن حالة الفقر والحاجة الملحَّة دفعته إلى مراجعة ممدوحه، ثمَّ نرى أنَّ شاعرنا الكبير لجأ إلى التفكير في العقل دون النظر إلى العواطف أو اتباع لذات النفس المتعالية؛ حتى إنَّ النفس

---

[٣٩٢] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٤٦٩.

(تبتلع وتتمثَّل في داخلها هذا التعالي دون أن تفقده طابعه المتعالي، والذات تحاول أن تتخلص من وجودها في ذاته بالنسبة للآخرر)[٣٩٣]، وهذا التعالي يبقى داخل كل نفس في أنفتها وتعاليها على الآخر؛ ووظف الجناس في قوله (كفي) و(كفاني)، أي بنهي النفس عن الملامة، والأمر الآخر هو الحنين والشوق الذي يكمن في قلب الأنا، في التأمل إلى لقياها، ثمَّ يؤكد على ذلك من خلال (اعلمي) ليدل على توضيح والتوكيد وخصم هذا الجدال الذي دار فيما بينهما.

إنَّ الشاعر يعظِّم من شأن ممدوحه بفضل جوده وكرمه، وكلُّ من ذهب إليه بطلب شيء فاز به ولبَّى له طلبه من خلال (فاز القاصدون بمغنم)؛ وينتقل الشاعر إلى الصراع مع الآخر/الحاسد في (لَدَيْهِ وباءَ الحاسِدونَ بِمَغْرَمِ)؛ إذ شبَّه هذا الصراع الذي دار بين ممدوحه والآخر الحاسد، مثل حال المحبين في غرامهما، فإن تركا البغض والحسد والحقد الذي ولَّده هذا الصراع، فإنَّهم يحسُّون بنقص ولا يستطيعون العيش دون هذا الصراع؛ حتى إن الشاعر وصفه بالوباء إذ نلحظ (وباء الحاسدون) فلا شفاء منه، وكذلك الغرام في الحب.

وكما وصف الشاعر حالة معاناته التي يرثيه حاسده بسبب هذه المعاناة؛ إذ يقول[٣٩٤]: (بحر الوافر)

إذا ماغاب شخصُكَ عن عِياني رَثى لي حاسِـــدي ممَّـــا أُعاني

فَدَيْتُكَ يامُنى قلـــــبي ويامَـــن جفا الأجفانَ نومي مُذْ جفاني

سلَّط الشاعر في النص الشعري الضوء على صورة حالته المنهارة التي جعلت حاسده يبكيه ليستدل على أنَّ حالته مأساوية ومحبوبته قلبها قاسٍ كالحجر؛ إذ جاء بـ(إذا ما غاب) وهذه دلالة على أنَّ غيابه يؤثِّر على مشاعر الشَّاعر الذي لايستطيع أن تمر فترة من الزمن دون النظر إليها؛ كما التفت إلى الصورة الغريبة في لين قلب حاسده الذي يحمل في قلبه الحقد والكراهية يلين ويبكي على حال الشاعر، ومحبوبته التي أحبَّها واعطاها هذا

---

[٣٩٣] فؤاد كامل، **الغير في فلسفة سارتر**، ص ٥٧.

[٣٩٤] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٥١٧.

الحب العظيم الذي خلده في ذاته وعاش على هواجسه؛ لكن هجرها عنه يسبِّب الإفتقار إلى العواطف والهواجس التي يعيش لأجلها الشاغوري؛ (وعلى الرغم من إنّنا لانتوقَّع أن يكون للشاغوري علاقة، أو قصة غرامية، إلا أنَّه يمكن للقارئ أن يلحظ شيئاً من هذا القبيل، ليشعر بصدق عاطفة الشاعر ويتفاعل مع النص)[٣٩٥].

ويشير الشاعر إلى الأساليب البلاغية في توظيفه الجناس (عياني) و(أعاني) أي معاناته من هجر محبوبته، والأمر الثانية الحالة المأساوية من هذا الفراق؛ وينتقل الشاعر بتغيير أسلوبه من بكاء وحزن وفراق إلى غرام، وكلُّ هذا البكاء والمعاناة تذهب فداءً لمحبوبته؛ وأظهر الشاعر أمنية قلبه التي جاء بها (يا منى قلبي)، ليدل على خطابها المباشر بتغزُّله بها، حتى إنَّه لاينام بعد أن جفته (جفا الأجفان نومي مذ جفاني)؛ ووظف الشاعر رد العجز على الصدر بالتكرار ليدل على معاناته، و(جفا) دل بها على توقفه من النوم بسبب التفكير فيما يحب، و(الأجفان) دل بها على عيونه الساهرة التي تترقب عودة محبوبته؛ إذ نرى هيمنة الحب الذي خيم على قلب الشاعر وشغل هواجسه وافكاره؛ حتى أنه اظهر ضعفه وقلة حيلته مع محبوبته، وفي الوقت نفسه أظهر تعالي الأنا بوجه الآخر الحاسد فهذا الأنتقال المفاجئ برز في شعر الشاغوري بكثرة.

وقد وصف الشاعرالآخر/الحاسد في بالأحرف؛ إذ يقول [٣٩٦]: (بحر الخفيف)

فهوَ في السلمِ بدرُ تمَّ وفي الحربِ على الطِرفِ منهُ لَيْثٌ عَرينِ

أَلف اللامَ فهوَ أفضلُ كافٍ حاسِدوه هجاؤهم في نُونِ

لقد استخدم الشاعر في النص الشعري أسلوباً بلاغياً كي يدلَّ على سلاسة شعره وسهولته الذي يظهر بمدح ممدوحه واستعار له لفظة (بدر) ليدلَّ على كمال علمه وشجاعته وكرمه، وكذلك البدر في نوره المشع في الليل

---

[٣٩٥] عبدالله سويلم فرحان الخطيب، **فتيان الشاغوري: حياته وشعره**، ص ٩٩.

[٣٩٦] الشاغوري، **ديوانه**، ص ٥٣٨.

المظلم؛ كما استعار لممدوحه لفظة (الليث) ليدلّ على شجاعته وقوته في المعركة وكلُّ هذه الاستعارات والتشبيهات، استمدها الشاعر من خلال الصراع مع الآخر/الحاسد، ليجسِّد صورة ممدوح بصورة القمر بالرفعة والعلو والزهو والعلم؛ وكذلك جسده بصورة اسد مشمراً على انيابه نسبة إلى الشجاعة التي يتمتع بها اثناء الحرب؛ إذ نرى تسلط الشاعر وتمكنه من الشعر فأستطاع أن يمزج بين المديح والهجاء.

وقد استمدَّ الشاعر الأحرف في النص الشعري من القرآن الكريم كما قال تعالى: {الم (١) ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ}[٣٩٧]، فالشاغوري استمدَّ طاقته الشعرية من القرأن، ولا عجبَ في ذلك كونه كما أسلفنا سابقاً أنه معلم وعارف في النحو والأدب، ونجد إنَّ الصراع ما بين ممدوحه وحاسده رمز له بصورة متحركة بالحرف(ن) ليدل بها على بداية سورة القلم، وهي تدل على صراع النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) بمناظرته مع كفار قريش، فقد شبَّه الشاعر صورة ممدوحه مع حساده، بصورة الرسول الكريم محمد (صلى الله عليه وسلم) مع كفار قريش في قوله تعالى: {ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ}[٣٩٨]، ونجد أنَّها مناظرة بين العلم والجهل؛ فالآخر/ ينظر إليه الشاعر بهذه الصورة التي اقتبسها من القرآن الكريم.

وكما وصف الشاعر صورة المرأة الجميلة في حسد الكأس الذي تشرب به تلك المرأة؛ إذ يقول[٣٩٩]: (بحر المتقارب)

زهَتْ بجـوارٍ سـواقٍ لَـدى سواقٍ حَولٍ (كُؤوسُ) طِلاهـا

فكمْ حاسِدٍ لرؤوس الكُؤوسِ إذا هُنَّ شافَهْنَ تِلكَ الشَّفاهـا

---

[٣٩٧] سورة: [البقرة: ١، ٢].

[٣٩٨] سورة: [القلم: ١].

[٣٩٩] الشاغوري، **ديوانه**،ص ٥٦٢.

يرتكز الشاعر في النص الشعري على وصف غزله بمحبوبته، حتى إنَّه وصف جمالها من خلال (جوار) وهو جمع جارية وهي الماء؛ ووظَّف الجناس في لفظة (سوق) الأولى وهي عيون الماء، و(سوق) الثانية وهي التي تسقي وكنَّى للمرأة (حولٍ)؛ إذ رأى المرأة بجمالها فجعل لها حلياً فهي حالٍ وحالية والجمع حوال؛ وكما وقف على لفظة (الطلا) بالكسر وهي تعني الخمر؛ وينتقل الشاعر موظفاً أسلوب الاستفهام من خلال (كم)؛ إذ جسَّد صورة الكأس بصورة إنسان حي بالتذوقِ من شفة المرأة؛ من منطلق الصراعات التي تحدث داخل أنا/الشاعر؛ إذ (إنَّ هذا التباين اللافت مابين الخارج/الداخل أو الظاهر/الباطن قد أظهر حجم المعاناة وكشفها)[٤٠٠]، وهذه التفاعلات التي يعبِّر عنها الشاعر من خلال إطلاق طاقاته الشعرية ليخفِّف عن معاناته؛ وينتقل إلى توظيفه رد العجز على الصدر (شفاهن) و(الشفاها) لكي يعطي للنص نغمة موسيقية وإيقاعاً صوتياً.

نتائج الفصل الثاني:

- الوعي بالآخرِ متجذِّرٌ، ضاربٌ في العمقِ، والآخرُ يتجلَّى فينا ويكشفُ عن جوانبِهِ الغائبةِ من خلالِ الأنا وعلاقتِها بالعالمِ الخارجيّ.
- ثنائيةُ الأنا والآخر من أعمقِ التَّحولاتِ الفكريَّةِ والشُّعوريَّةِ للقصيدة، فلا وجود للأنا من دون الآخر، فكلاهما يتشاركان في بنائيَّةِ النَّصِّ.
- العلاقة بين (الذات) و(الآخر) علاقةٌ اجتماعيةٌ، ولا يمكن أن تكون (الذات) مكبوتةً بمعزل عن المجتمع، بل هناك روح داخلية تدفع الذات إلى مواصلة (الآخر) عن طريق طريقة التعامل مع الآخرين.
- النَّاظرُ إلى الشِّعرِ العربيّ القديم لا يمكنُ أن يغفلَ تجلّي جدل هذه الثُّنائيَّة تجلياً واضحاً، سواء في قصائدِ المدحِ والفخرِ والهجاءِ والغزلِ.

---

[٤٠٠] الحويطات مفلح، **الأنا والآخر في شعر المتنبي**، ص ١٥٦.

- فالآخر هو الذي يحدث فعالية للنص الشعري، ويعدُّ الركن الأساس في إظهار الإبداع الفني في تعامله مع (الأنا) الشاعر؛ كما أنَّ الأنا تمثِّل الحالة النفسية للشاعر في إظهار الفن والإبداع الكامن في (الذات)، فثمة علاقة وثيقة بين علم النفس والأدب.
- احتلَّ الآخر مكاناً بارزاً في شعر الشاغوري، حرصاً من الأنا على معرفة ذاتها التي لا تمرُّ إلَّا بمعرفة الآخر، فالآخر متغلغل في عمق الأنا، ولا يمكن التعبير عنه إلا من خلال الأنا.
- تبدَّت صورة الآخر في شعر فتيان الشاغوري من خلال **التوافق أو التباين**، تمثل التوافق في صور عدة درسنا منها: الممدوح، المرأة، المرثي، أما التباين فتمثل من خلال الآخر العدو، الآخر المهجو، الآخر الوشاة.
- التوافق هو تقبُّل الآخر تقبُّلاً كاملاً والرغبة في العيش معه.
- يشغل المديح مساحة لا يُستهان بها في شعر الشاغوري.
- بدا المديح من خلال مشاعر وأحاسيس صادقة تنبع من قلبٍ صادقٍ فإنَّها تكون في غاية الجمالِ والروعة، ويبقى لها الأثر في النفوس.
- وتبعاً لذلك ثمَّة حضور قوي لثنائية الأنا والآخر على مستوى المركزية والإزاحة، فتذوب ذاته أمام الممدوح حباً وشوقاً.
- أجاد في مدح الرسول الكريم محمد – صلى الله عليه وسلم- وجعله في أحسنِ صورة، فنجد توافق الذات مع الآخر الممدوح في النص الشعري.
- وعند مدح الملوك والقادة يفخر بأجداده من خلال ذكر قصص البطولة وحروبهم مع الأفرنج والصليبيين، ويعدِّد مزايا الممدوحين ويذكر خصالهم ضمن قالب فني بلاغي يشد المتلقي ويثير انتباهه.

- وفي صدى ذلك يمتزج صوت الأنا مع النحن الدالة على قومه، مما يجعل الذات الفردية والجماعية تتجلى بوضوح ظاهر في شعره، مقابل إزاحة كل ما عدا هذه الذات.
- والجانب الآخر للتوافق مع الآخر كان في وصفه المرأة؛ إذ شغلت المرأة مكانةً مهمَّةً عند شعراء العرب على مرِّ العصور فقالوا أجمل الأشعار في وصفها، ووصف حبِّهم لها؛ إذ حضرت المرأة في شعر فتيان الشاغوري حضوراً بارزاً لِمَا لها من مكانة مهمة في الحياة وحياة الشَّاعر تحديداً، وقد حَظيت باهتمامه وعنايته لمكانتها المؤثرة في المجتمع.
- فثمَّة حضور للثنائيات الضدية على مستوى الأنا والآخر، وثَمَّة استحضار للصور الفنية من خلال لعبة الثنائيات الضدية **"أنا /آخر"**، **"مركزية / إزاحة"**، **"قوة / ضعف"**... وكل ذلك يعمِّق إحساس المتلقي وشعوره بالمعنى الذي يريد المبدع أن يوصله إلى الجمهور.
- حتى تكادُ أن تغيبَ الأنا خلفَ هذه الصُّورةِ "صورة المرأة"، ولكنَّها حاضرةٌ بقوَّةٍ من خلالِ فعلِ الآخرِ فيها.
- أمَّا مساحة فن الرثاء فقد جاءت أقل من مساحة فن المديح لدى شاعرنا الشاغوري، والرثاء مرتبط بحياة الإنسان لأن فيه فراق ووداع المحبِّين.
- يمجِّد الشَّاعر صفات مرثيه ويذكر سماته وخصاله، ويرسم صوراً شعرية تعبِّر عمَّا يدور في مخيلته اتجاه الآخر/المرثي؛ ويكتشف طبيعة الموت التي تظهر من خلالها معزَّته ومكانته، فثمَّة ضعف وقوة أمام جبروت الموت، الأنا ضعيفة ولكنَّها تُظهر قوتها من خلال الاستذكار والعودة إلى الماضي المتمثل في شخص المرثي.
- حضر التباين في شعر الشاغوري متمثِّلاً من خلال الآخر العدو، الآخر المهجو، الآخر الوشاة.

- ثمة استعلاء ودونية حضرت بشكل واضح ضمن محور التباين، وغالباً ما غيبت نظرة الازدراء والسخرية للأنا تصغيراً وإصغاءً للآخر.
- ومن خلال جدل الاستعلائية والدونية تتراوح الدلالة بين بُعد خفي وبُعد ظاهر.
- وضمن هذه النظرة صور الشاغوري هزيمة الآخر العدو الصليبي مظهراً خوفهم وهروبهم من جماعته، وكلُّ ذلك ضمن نظرة مستعلية غيَّبت بالضرورة خلفها نظرة دونية للآخر، وقس على ذلك أيضاً دلالات شعره في موضوع الهجاء، وشعر الحسد.
- وقد كثر الهجاء في ذلك العصر بسبب كثرة الحروب مع الصليبيين، وهذا الشعر ينفرد به الشاعر شخصياً لكي يعبِّر عن حالة انفعالاته وغضبه بتفريغها بالآخر/المهجو.
- أمَّا الحسَّاد والوشاة الذين أجَّجوا صراع الأنا والآخر، دفعوا الأنا إلى تعزيز رغبتها في إثبات نفسها تعالياً وزهواً وتكبُّراً، وذلك يضمر في الجانب الآخر الغائب نظرة دونية للآخر ورغبة في إقصائه.
- وظَّف الشاعر في مدحه ورثائه وهجائه أجمل الصور، وأصدق التعابير، واستغل الطاقات الإيحائية للألوان البديعية والصور الفنية، فوظف الجناس ورد العجز على الصدر والثنائيات الضدية إلى جانب الاستعارة والتشبيه مما أعطى النص الشعري أفقاً جمالياً محمَّلاً بأعلى درجات الإيحاء والتشكيل الفني الصوتي والمعنوي.

خاتمة البحث ونتائجه:

دأب البحث في مراحله الأولى على تتبع الحياة السياسية والعلمية التي عايشها الشاعر، ليعلمنا مدى تأثيرها على صياغة رؤاه الفنية والشعرية، ومن ثم اتجه البحث إلى الوقوف على حياة الشاعر بما فيها من دلالات ومعان، يمكن أن نفيد منها في دراسة مفهوم الآخر، وتحديد أثرها داخل الخطاب الشعري، ثم اتجه البحث فيما بعد إلى تعريف الآخر وتتبع مفهومه في المعاجم اللغوية والاصطلاحية، ثم الوقوف على أوجه تعدُّد صور الآخر في ديوانه الشعري متخذين من المنهج التحليلي أداة للوقوف على قصائده، وقد خلص البحث إلى نتائج، أهمها:

- والملاحظ على ديوان الشاعر أنه أجاد في الأغراض والفنون الشعرية، كالوصف والمديح والغزل والرثاء والهجاء، لذلك يحتل الآخر مكانة مهمة في شعره.
- احتل الآخر مكاناً بارزاً في شعر الشاغوري، حرصاً من الأنا على معرفة ذاتها التي لا تمر إلا بمعرفة الآخر، فالآخر متغلغل في عمق الأنا، ولا يمكن التعبير عنه إلا من خلال الأنا، فثمة مركزية وإزاحة، وثمة قوة وضعف، وثمة ذوبان للأنا أمام الآخر في نص الشاغوري.
- صورة الذات التي يعلن عن حضورها نص الشاغوري هي ذات جماعية تتجاوز هواجس الأنا الفردية وتداعياتها الخاصة إلى هموم النحن وتطلعاتها الأصلية، وهي جماعة وإن أتت بصيغة المفرد.
- فالوعي بمفهوم الآخر عند الشاغوري يتطلب وعياً بالأنا، فالآخر كل ما هو غيري، والحديث عن الآخر هو الحديث عن أنا أو نحن أخرى منظور لها من قِبَل الأنا، ومن أهم العوامل المؤثرة في علاقة الأنا والآخر هي الصورة التي تتكون في صورة ذهن الأنا عن الآخر، حيث تقوم الأنا بفهم الآخر وفقاً لهذه الصورة.
- تبدَّت صورة الآخر في شعر فتيان الشاغوري من خلال **التوافق أو التباين**، تمثل التوافق في صور عدة درسنا منها: الممدوح، المرأة، المرثي، أما التباين فتمثل من خلال الآخر العدو، الآخر المهجو، الآخر الوشاة.

- الشاعر في المديح يظهر التوافق مع (الآخر)؛ ليعبر الشاعر عن أحاسيسه ومشاعره اتجاه الشخص الممدوح سواء أكان (ملكاً، أميراً، وزيراً خليفة، عالماً)، فالمديح إذا ظهر بمشاعر وأحاسيس صادقة تنبع من قلب صادقٌ فإنها تكون في غاية الجمالِ والروعة، ويبقى لها الأثر في النفوس.

- أجاد الشاغوري في استحضار جمال المرأة وحسنها ولون بشرتها البيضاء أو السمراء؛ لأنه لا يمكن أن يستغني عن (الآخر/المرأة) وذلك لعمق العلاقة فيما بينهما وترابطهما، و(الآخر/ المرأة) هي صاحبة الحضور لما تحمل من صفات حسية تؤثر في مشاعر الشَّاعر والمتلقي، ولذلك تبقى العلاقة بين الشاعر والآخر/المرأة موضوعاً للإبداع الشَّعري، فالمرأة رمز للحياة والجمال والسعادة كما تمثل من ناحية أخرى رمزاً للزمن وما يمثِّله من تقلُّب وشرور، فالشاعر وفَّر لنموذج المرأة تشكيل جيد يحوي عناصر الجمال والفتنة والسحر والأنوثة.

- كثيرً ما قام الشاغوري بإزاحة نفسه وإذابتها أمام جمال الآخر/ المرأة، فثمَّة مركزية وإزاحة على مستوى حضور المرأة.

- ظهر صوت الأنا لدى الشاغوري في أغلب الأغراض الشعرية، لكنه تجلَّى أكثر ما تجلَّى في غرضي المديح والهجاء.

- غالباً مايكون المقصود من هجاء الفرد هجاء قوم وإزاحتهم، وكذلك حين مدح الفرد أو الفخر به فإن المقصود مدح قومه.

- شغل شعر الرثاء أغلب الشعراء قديماً وحديثاً، وكان الشعراء في مواجهة هذا الأمر النافد ومعالجة الآمهم بسبب فقدهم لأهلهم، وقد أظهر مدى حزنهم بتأثيرهم على فقيدهم، وعند الشاغوري جاءت مساحة فن الرثاء أقل من مساحة فن المديح.

- أمّا التباين فهو ربما أساس العلاقة بين الأنا والآخر وطريق واضح لتبلور ونضج هذه العلاقة، وكما أسلفنا حضرت هذه العلاقة بأشكال وصور عدة.

- وهذه المرحلة الصعبة من النزاعات والحروب التي عاشها فتيان الشاغوري، وهو يحاول أن يصب آراءه وأفكاره في جانب الخير المتمثل في الإسلام من شعر المديح الذي يعطينا المظهر الخارجي للقصيدة، ويبدأ التفاته إلى وصف العدو بأجزل الألفاظ والعبارات الجارحة، فأكثر الشاعر هنا من إبراز ضمير ال نحن وكأن ال نحن هي الآخر المعادي.

- وظف الشاعر في مدحه ورثائه وهجائه أجمل الصور، وأصدق التعابير، واستغل الطاقات الإيحائية للألوان البديعية والصور الفنية، فوظَّف الجناس ورد العجز على الصدر والثنائيات الضدية إلى جانب الاستعارة والتشبيه مما أعطى النص الشعري أفقاً جمالياً محمَّلاً بأعلى درجات الإيحاء والتشكيل الفني الصوتي والمعنوي.

المصادر والمراجع

الكتب المطبوعة

١. القرآن الكريم.

٢. ابراهيم أنيس، **موسيقى الشعر**، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٥٢م.

٣. إبراهيم مصطفى وآخرين، المعجم الوسيط، بيروت، دار الدعوة، دط، ٢٠٠٥م.

٤. ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، حققه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي بطانة، مصر، مطبعة دار النهضة، ط١، دت.

٥. ابن الفرات، ناصر الدين محمد بن عبد الرحيم بن الفرات، **تاريخ ابن الفرات**، تحقيق: حسن محمد الشماع، البصرة، دار الطباعة الحديثة، دط، ١٩٦٩م.

٦. ابن عثيمين، محمد بن صالح بن محمد العثيمين، **شرح رياض الصالحين**، السعودية، دار الوطن للنشر، الرياض، دط، ٢٠٠٢م.

٧. ابن منظور، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري، **لسان العرب**، تحقيق عبد الله علي الكبير، ومحمد أحمد حسب الله، وهاشم محمد الشاذلي، القاهرة، دار المعارف، ط١، ٢٠١٦م.

٨. أبو الربيع، سليمان بن بنين بن خلف بن عوض تقي الدين المصري، **إتفاق المباني وافتراق المعاني**، تحقيق يحيى عبد الرؤوف جبر، عمان، دار عمار، ط١، ١٩٨٥م.

٩. أبو الطيب، المعروف بالوشاء، محمد بن أحمد بن إسحاق بن يحيى، ت: ٣٢٥هـ، **الموشى – الظرف والظرفاء**، تحقيق: كمال مصطفى، مصر، مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٥٣م.

١٠. أبو العباس ابن أبي أصيبعة، أحمد بن القاسم بن خليفة بن يونس الخزرجي موفق الدين، ت: ٦٦٨هـ، عيون الأنباء في طبقات الأطباء، تحقيق: الدكتور نزار رضا، بيروت، دار مكتبة الحياة، د.ط/ د.ت.

١١. أبو العباس، أحمد بن يوسف التيفاشي، ت: ٦٥١هـ، **سرور النفس بمدارك الحواس الخمس**، تحقيق: أحسان عباس، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٠م.

١٢. أبو العباس، شمس الدين أحمد بن محمد بن أبي بكر بن خلكان، **وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان**، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر بيروت، ط١، ١٩٧١م.

١٣. أبو العلاء المعري، ت: ٤٤٩هـ، **معجز أحمد**، تحقيق: د. عبدالمجيد ذياب، القاهرة، مركز التراث العربي، دار المعارف، ط٢، دت.

١٤. أبو الفضل، أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، ت: ٥١٨هـ، **مجمع الأمثال**، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، دار المعرفة، دط، دت.

١٥. أبو القاسم الطبراني، سليمان بن أحمد بن أيوب بن مطير اللخمي الشامي ت: ٣٦٠هـ، **المعجم الكبير للطبراني**، تحقيق: حمدي بن عبد المجيد السلفي، السعودية/ دار الصميم، الرياض، ط١، ١٩٩٤م.

١٦. أبو القاسم، علي بن الحسن بن هبة الله المعروف بابن عساكر، ت: ٥٧١هـ، **تاريخ دمشق لابن عساكر**، تحقيق: عمرو بن غرامة العمروي، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، ١٩٩٥م.

١٧. أبو القاسم، محمود بن عمر الزمخشري، **المستقصى في أمثال العرب**، بيروت، دارالكتب العلمية، ط٢، ١٩٨٧م.

١٨. ابو المحاسن بهاء الدين بن شداد، سيرة صلاح الدين الأيوبي "**المسمى النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية**"، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ت ط، ٢٠١٢م.

١٩. أبو المحاسن، جمال الدين، يوسف بن تغري بردي بن عبد الله الظاهري الحنفي، ت: ٨٧٤هـ، **النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة**، مصر، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب المصرية، د.ط، ١٩٥٦.

٢٠. أبو بكر بن أبي عاصم، وهو أحمد بن عمرو بن الضحاك بن مخلد الشيباني، ت: ٢٨٧هـ، **السنة لابن أبي عاصم**، تحقيق محمد ناصر الدين الألباني، بيروت، المكتب الإسلامي، ط١، ٢٠٠٤م.

٢١. أبو بكر، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الفارسي الأصل، الجرجاني، ت: ٤٧١هـ، **أسرار البلاغة**، تحقيق: محمود محمد شاكر، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠١م.

٢٢. أبو حسين، احمد بن فارس بن زكريا، ت: ٣٩٥هـ، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق: عبدالسلام هارون، دب، دار الفكر، ط١، ١٩٧٩م.

٢٣. أبو حيان التوحيدي، **البصائر والذخائر**، القاهرة، آفاق للنشر والتوزيع، ط١، دت.

٢٤. أبو شامة عبد الرحمن بن إسماعيل، **الروضتين في أخبار الدولتين، "النورية والصلاحية"**، حققه وعلق عليه: إبراهيم الزيبق، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط١،٢٠٠٨م.

٢٥. أبو عبد الرحمن ابن عقيل الظاهري، **مبادئ في نظرية الشعر والجمال**، بيروت، الأدب العربي والثقافة، دط، ٢٠٠٦م.

٢٦. أبو عبد الرحمن، الخليل بن أحمد بن عمرو بن تميم الفراهيدي البصري، ت: ١٧٠هـ، **كتاب العين**، تحقيق: د مهدي المخزومي، د. إبراهيم السامرائي، دب، دار ومكتبة الهلال، دط، ٢٠٠٧م.

٢٧. أبو عبدالله، محمد بن داوود بن الجراح، **الورقة**، تحقيق: د. عبدالوهاب عزام وعبدالستار احمد الفرج، بيروت، دار المعارف، ط٣، ١٩٨٦م.

٢٨. أبو عثمان الجاحظ، عمرو بن بحر بن محبوب الكناني بالولاء، ت: ٢٥٥هـ، **رسائل الجاحظ**، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، مكتبة الخانجي، د.ط، ١٩٦٤م.

٢٩. أبو علي القالي، إسماعيل بن القاسم بن عيذون بن هارون بن عيسى بن محمد بن سلمان، ت: ٣٥٦هـ، **البارع في اللغة**، تحقيق هشام الطعان، بيروت، دار الحضارة العربية بيروت، ط١، ١٩٧٥م.

٣٠. أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه ابن حبيب ابن حدير بن سالم المعروف بابن عبد ربه الأندلسي، ت: ٣٢٨هـ، **العقد الفريد**، ج٣، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٨٣م.

٣١. أبو محمد، الحسن بن أحمد الأعرابي الملقب بالأسود الغندجاني، ت: ٤٣٠هـ، **فرحة الأديب** "في الرد على ابن السيرافي في شرح أبيات سيبوية"، تحقيق وتعديل: د. محمد علي سلطاني، سوريا، دمشق، دار النبراس، دط، دت.

٣٢. ابو محمد، فتيان بن علي الأسدي، ت: ٦١٥هـ، **ديوان فتيان الشاغوري**، تحقيق: احمد الجندي، دمشق، مجمع اللغة العربية بدمشق، دط، دت.

٣٣. أبو محمد، محمود بن أحمد بن موسى بن أحمد بن حسين الغيتابى الحنفى بدر الدين العينى، ت: ٨٥٥هـ، **عقد الجمان في تاريخ أهل الزمان**، حققه ووضح حواشيه: دكتور محمد محمد أمين، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، ١٩٩٢م.

٣٤. ابو منصور، محمد بن احمد الأزهري الهروي ، ت: ٣٧٠هـ، **تهذيب اللغة**، تحقيق: محمد عوض مرعب، بيروت، دار إحياء التراث العربي، ط١، ٢٠٠١م.

٣٥. أبو نصر، إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، ت: ٣٩٣هـ، **الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق**: احمد عبد الغفور عطار، بيروت، دار العلم للملايين، **ط٤**، ١٩٨٧م.

٣٦. أبو نصر، إسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، ت: ٣٩٣هـ، **الصحاح في اللغة**، تحقيق: د. إميل بديع يعقوب، ود. محمد نبيل طريفي، بيروت، دار الكتب العلمية، دط، ٢٠١١م.

٣٧. أبو هفان، عبدالله بن احمد بن حرب المهزمي العبدي ، ت: ٢٥٧هـ، **أخبار أبي نواس**، تحقيق: عبدالستار احمد فراج، القاهرة، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت.

٣٨. أبو هلال، الحسن بن عبد الله بن سهل بن سعيد بن يحيى بن مهران العسكري، ت: ٣٩٥هـ، **الفروق اللغوية للعسكري**، تحقيق: محمد ابراهيم سليم، القاهرة، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، دط، دت.

٣٩. أبي البركات، المبارك بن الشعار الموصلي، ت ٦٥٤هـ، **قلائد الجمان في فرائد شعراء هذا الزمان**، تحقيق كامل سلمان الجبوري، بيروت، دار الكتاب العلمية بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.

٤٠. احمد الهاشمي ت: ١٩٤٣، **ميزان الذهب في صناعة الشعر**، تحقيق: علاء عطية، بيروت، مكتبة دار البيروتي، ط٣، ٢٠٠٦م.

٤١. أحمد بو حاقة، **فن المديح وتطوره في الشَّعر العربي**، بيروت، منشورات دار الشرق الجديد، ط١، ١٩٦٢م.

٤٢. أحمد مختار عبد الحميد عمر، ت: ١٤٢٤هـ، **معجم اللغة العربية المعاصرة**، القاهرة، عالم الكتب، ط١، ٢٠٠٨م.

٤٣. ادونيس علي احمد سعيد، **مقدمة للشعر العربي**، بيروت، دار العودة، ط٣، د.ت.

٤٤. اسامة بن منقذ الكناني الشيزري، **الاعتبار**– مذكرات لأسامة بن منقذ في الحروب الصليبية، تحقيق: د. عبد الكريم الأشمت، دمشق، سوريا، المكتبة الأسلامية، ط٢، ٢٠٠٣م.

٤٥. الامام البغدادي، شهاب الدين أبي عبد الله ياقوت بن عبد الله الحموي الرومي، **معجم البلدان**، بيروت، دار الفكر بيروت، د.ط، ١٩٧٩م.

٤٦. إيليا الحياوي، **في النقد والأدب**، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ط٥، ١٩٨٦م.

٤٧. إيليا حاوي، **فن الوصف " وتطوره في الشعر العربي**، بيروت، منشورات دار الشرق الجديدة، ط١، ١٩٩٥م.

٤٨. باشا، عمر موسى، **الأدب في بلاد الشام عصور الزنكيين والأيوبيين**، دمشق: دار الفكر، ط١، ١٩٨٩م.

٤٩. بيار كونيسا، **صنع العدو "أو كيف تقتل بضمير مرتاح"**، ترجمة: نبيل عجان، بيروت، المكتبة العربية للأبحاث ودراسة السياسات، ط١، ٢٠١٥م.

٥٠. جان بول سارتر، **الوجود والعدم**، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، بيروت، مشورات دار الآداب، ط١/ ١٩٦٦م.

٥١. جان بياجة، **الإبستمولوجية التكوينية**، ترجمة وتقديم: أبو ريان محمد علي، دمشق، دار التكوين، دط، ٢٠١٤.

٥٢. جمانة طه، **المرأة العربية في منظور الدين والواقع "دراسة نقدية"**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠٤م.

٥٣. جمعة حسين، **قصيدة الرثاء "جذور وأطوار"**، دمشق، دار النمير، ط١، ١٩٩٨م.

٥٤. الحداد، عباس يوسف، **الأنا في الشعر الصوفي ابن الفارض أنموذجاً**، سوريا، دار الحوار، ط٢، ٢٠٠٩م.

٥٥. حسّان الحسن، **إيقاع المهن في شعر أبي تمام**، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد، ٢٩، العدد ١، ٢٠٠٧/٥/١٠م.

٥٦. حسن البنا عزالدين، **قراءة الآخر/ قراءة الأنا" نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر**"، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط١، ٢٠٠٨م.

٥٧. الحسين بن علي بن الحسين ابو القاسم الوزير المغربي، **ادب الخواص**، الرياض، السعودية، دار اليمامة للبحث، دط، ١٩٨٠م.

٥٨. الحطيئة، جرول بن أوس بن مالك بن جؤبة بن مخزوم بن مالك بن غالب.... بن مضر بن نزار، ديوان الحطيئة، تحقيق وشرح: د. عمر فاروق الطباع، بيروت، شركة وار الأرقم ابن الأرقم، ط١، دت.

٥٩. حمدي عبد المنعم محمد حسين، **تاريخ الأيوبيين والمماليك**، مصر، دار المعارف، ٢٠٠م.

٦٠. الحويطات مفلح، **الأنا والآخر في شعر المتنبي** "دراسة في إشكال الظاهرة وتجلياتها"، الكويت، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ٢٠١٥م.

٦١. خير الدين بن محمود بن محمد بن علي بن فارس، الزركلي الدمشقي، ت: ١٣٩٦هـ، **الأعلام للزركلي**، بيروت، دار العلم للملايين، ط١٥، ٢٠٠٢م. دانييل هنري باجو، **الأدب العام والمقارن**، ترجمة: د. غسان السيد، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ١٩٩٧م.

٦٢. الذهبي، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز، ت: ٧٤٨هـ، **تاريخ الإسلام**، تحقيق د. بشار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط١، ٢٠٠٣م.

٦٣. الذهبي، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز، ت: ٧٤٨هـ، **سير اعلام النبلاء**، تحقيق: مجموعة من المحققين بإشراف الشيخ شعيب الأرناؤوط، بيروت، مؤسسة الرسالة، ط٣، ١٩٨٥م.

٦٤. الذهبي، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز، ت: ٧٤٨هـ، **طبقات المحدثين**، تحقيق: د. همام عبد الرحيم سعيد، عمان، دار الفرقان عمان، ط١، ١٩٨٤م.

٦٥. الذهبي، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز، ت: ٧٤٨هـ، **أسماء من عاش ثمانين سنة بعد شيخه**، تحقيق: عواد الخلف، د.ب، مؤسسة الريان، ط١، ١٩٩٧م.

٦٦. الذهبي، شمس الدين أبوعبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز، ت: ٧٤٨هـ، **ميزان الاعتدال في نقد الرجال**، تحقيق: الشيخ علي محمد معوض والشيخ عادل أحمد عبدالموجود، بيروت، دار الكتب العلمية، دط، ١٩٩٥م.

٦٧. الذهبي، شمس الدين أبوعبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قَايْماز، ت: ٧٤٨هـ، **تذكرة الحفاظ وذيوله**، تحقيق: زكريا عميرات، بيروت، دار الكتب العلمية بيروت، ط١، ١٩٩٨م.

٦٨. ريم هلال، **الدرس النفسي لأبي نواس ما بين العقاد والنويهي**، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية- سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ٢٠٠٦م.

٦٩. رينهارت بيتر آن دُوزِي، ت: ١٣٠٠هـ، **تكملة المعاجم العربية**، ترجمة إلى العربية وعلق عليه: محمَّد سَليم النعَيمي، العراق، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ط١، ٢٠٠٠م.

٧٠. زهران، سماح خالد، **كيف تفهم نفسك وتفهم الآخر**، مصر، دار الفكر العربي، ط١، ٢٠٠٤م.

٧١. زين الدين محمد المدعو بعبد الرؤوف بن تاج العارفين بن علي بن زين العابدين الحدادي ثم المناوي القاهري، ت: ١٠٣١هـ، **التوقيف على مهمات التعاريف**، القاهرة، عالم الكتب، ط١، ١٩٩٠م.

٧٢. سراج الدين محمد محمد، **المديح في الشعر العربي**، بيروت، دار الراتب الجامعية، د.ط، د.ت.

٧٣. سعد حمد يونس الراشدي، **الآخر في شعر المتنبي**، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٦م.

٧٤. سويف مصطفى، **الأسس النفسية للإبداع** الفني الشعر خاصة، مصر، دار المعارف، د.ط، ١٩٥٩م.

٧٥. سيجموند فرويد، **الموجز في التحليل النفسي**، ترجمة: سامي محمود علي، مهرجان القراءة للجميع، مصر، مكتبة الأسرة، د.ط، ٢٠٠٠م.

٧٦. السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر، **الحاوي للفتاوي للسيوطى**، تحقيق عبد اللطيف حسن عبد الرحمن، بيروت، دار الكتاب العلمية، ط١، ٢٠٠٠م.

٧٧. شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي الحموي، ت: ٦٢٦هـ، **معجم الأدباء– إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب**، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار الغرب الإسلامي، ط١، ١٩٩٣م.

٧٨. شوقي ضيف، **الرثاء**، القاهرة، دار المعارف، ط٤، ١٩٥٥م.

٧٩. شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العباسي في العصر العباسي الثاني**، مصر، دار المعارف بمصر، ط٢، ٢٠١١م.

٨٠. شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي العصر الجاهلي**، القاهرة، دار المعارف، ط٢، ٢٠١٢م.

٨١. الشيخ بهاء الدين محمد بن حسين العاملي، **الكشكول– موافق للمطبوع**، تحقيق: محمد عبد الكريم النمري، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٨م.

٨٢. الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك بن عبد الله الصفدي، ت: ٧٦٤هـ، **الوافي بالوفيات**، تحقيق: أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، بروت، دار إحياء التراث، د.ط، ٢٠٠٠م.

٨٣. صلاح صالح، **سرد الآخر**، المغرب، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٣م.

٨٤. الطاهر لبيب، **صورة الآخر في التراث العربي ناظراً ومنظوراً إليه**، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، ١٩٩٩.

٨٥. عبد الحي بن أحمد بن محمد ابن العماد العَكري الحنبلي، أبو الفلاح، ت: ١٠٨٩هـ، **شذرات الذهب في أخبار من ذهب**، تحقيق: محمود الأرناؤوط، خرج أحاديثه: عبد القادر الأرناؤوط، دمشق، دار ابن كثير، ط١، ١٩٨٦م.

٨٦. عبد الرحمن بدوي، **الزمان الوجودي**، بيروت، لبنان، دار الثقافة، ط٣، ١٩٧٣م.

٨٧. عبد الرحمن بدوي، **دراسات في الفلسفة الوجودية**، بيروت، المؤسسة العربية، ط١، ١٩٨٠م.

٨٨. عبد الرحمن عبد الله الجميعان، **قراءة راشدة لكتاب نهج البلاغة**، مبرة الآل والأصحاب دب، دار العفاني للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٥م.

٨٩. عبد القادر بن محمد النعيمي الدمشقي، ت: ٩٢٧هـ، **الدارس في تاريخ المدارس**، تحقيق: ابراهيم شمس الدين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ١٩٩٠م.

٩٠. عبد النور، وسهيل إدريس، **المنهل، قاموس"فرنسي – عربي"**، بيروت، دار الآداب، ط٧، ٢٠٠٥م.

٩١. عبدالله ابراهيم، وسعيد الغانمي، وعواد علي، **معرفة الآخر "مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة"**، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط٢، ١٩٩٦م.

٩٢. عبدالله بن عفيفي الباجوري، ت: ١٣٦٤هـ، **المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها**، السعودية، مكتبة الثقافة، المدينة المنورة، ط٢، ١٩٣٢م.

٩٣. عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر" قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية"**، القاهرة، دار الفكر العربي، ط٣، دت.

٩٤. عزالدين اسماعيل، **التفسير النفسي للأدب**، القاهرة، دار العودة، ط٤، ٢٠٠٧م.

٩٥. عفيف عبد الرحمن، **معجم الشعراء العباسيين**، بيروت، دار صادر للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٠م.

٩٦. علي الجارم ومصطفى أمين، **البلاغة الواضحة**، حققه ورتبه وعلق عليه ونسقه الباحث: في القرآن والسنة، علي بن نايف الشحود، بيروت، دار المعارف، دط، ٢٠٠٥م.

٩٧. علي الشعيبي، **الإيجابية والسلبية في الشعر العربي بين الجاهلية والإسلام**، القاهرة، دار المعارف، ط١، ٢٠٠٢م.

٩٨. علي حرب، **ما بعد الحقيقة**، المغرب، لمركز الثقافي العربي، ط٣، ٢٠٠٢م.

٩٩. علي محمد الصلابي، **دولة السلاجقة**، ليبيا، دار ابن الخوزي، ٢٠١٣م.

١٠٠. علي محمد الصلابي، **صلاح الدين الأيوبي وجهوده في القضاء على الدولة الفاطمية وتحرير بيت المقدس**، بيروت، دار المعارف، ط١، ٢٠٠٨م.

١٠١. علي محمد محمد الصَّلاَّبيَّ، **الأيوبيون بعد صلاح الدين " الحملات الصليبية"**، بيروت، دار المعارف، د.ط، ٢٠٠٩م.

١٠٢. علي محمد محمد الصَّلاَّبي، **الدولة الزنكية** "ونجاح المشروع الأسلامي بقيادة نورالدين محمود الشهيد في مقامومة التغلغل الباطني والغزو الصليبي"، بيروت، دار المعارف، دط، د.ت.

١٠٣. عماد الدين الكاتب الأصبهاني، محمد بن محمد صفي الدين بن نفيس الدين ت: ٥٩٧هـ، **خريدة القصر وجريدة العصر أقسام اخرى**، تحقيق: محمد بهجة الأثري، العراق، مطبعة المجمع العلمي العراقي، دط، ١٩٥٥م.

١٠٤. عياض بن موسى بن عياض بن عمرون اليحصبي السبتي، أبو الفضل، ت: ٥٤٤هـ، **مشارق الأنوار على صحاح الآثار**، د.ب، المكتبة العتيقة ودار التراث، د.ط، ٢٠١٠م.

١٠٥. فاروق أحمد اسليم، **الانتماء في الشعر الجاهلي دراسة**، دب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، ١٩٩٨م.

١٠٦. فاضل صالح السامرائي، **معاني الأبنية في العربية**، عمان، دار عمار للنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٧م.

١٠٧. فضل بن عمار العماري، **تحليل القصائد "الطريقة والمنهج"**، المملكة العربية السعودية، شارع جرير، ط١، ٢٠٠٧م.

١٠٨. فؤاد كامل، **الغير في فلسفة سارتر**، القاهرة، دار المعارف، د.ط، ٢٠١٥م.

١٠٩. قادة عقاق، **دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر**، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، ٢٠٠١م.

١١٠. القاضي عبد رب النبي بن عبد رب الرسول الأحمد نكري، **دستور العلماء – جامع العلوم في اصطلاحات الفنون**، تحقيق: عرب عباراته الفارسية: حسن هاني فحص، بيروت، دار الكتب العلمية، ط١، ٢٠٠٠م.

١١١. القزويني، جلال الدين أبو عبدالله محمد بن سعدالدين بن عمر ، **الإيضاح في علوم البلاغة**، بيروت، دار إحياء العلوم، ط٤، ١٩٩٨م.

١١٢. كحاله، عمر رضا كحالة، **معجم المؤلفين**، بيروت، دار إحياء التراث العربي بيروت، دت.

١١٣. كمال أبو ديب، **جدالية الخفاء والتجلي دراسات بنيوية في الشعر**، بيروت، دار العلم للملايين، ط٣، ١٩٨٤م.

١١٤. ماجد قاروط، **أتجاها المعذب** "في الشعر العربي الحديث في سوريا ولبنان من عام ١٩٤٥ إلى ١٩٨٥، دراسات جمالية، دمشق، اتحاد كتاب العرب، د.ط، ١٩٩٩م.

١١٥. ماجدة حمود، **صورة الآخر في التراث العربي**، بيروت، الدار العربية للعلوم، ط١، ٢٠١٠م.

١١٦. المبرد، محمد بن يزيد بن عبد الأكبر الثمالى الأزدي، أبو العباس، ت: ٢٨٥هـ، **الكامل**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار الفكر العربي، د.ط، ٢٠٠٨م.

١١٧. مجدالدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، ت:٨١٧هـ، **القاموس المحيط**، تحقيق: انس محمد الشامي وزكريا جابر احمد، القاهرة، دار الحديث، د.ط، د.ت.

١١٨. محمد أحمد دهمان، **معجم الألفاظ التاريخية في العصر المملوكي**، بيروت، دار الفكر المعاصر، ط١، ١٩٩٠م.

١١٩. محمد بن شاكر بن أحمد بن عبد الرحمن بن شاكر بن هارون بن شاكر الملقب بصلاح الدين، ت: ٧٦٤هـ، **فوات الوفيات**، تحقيق: إحسان عباس، بيروت، دار صادر بيروت، ط١، دت.

١٢٠. محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، الزَّبيدي، **تاج العروس**، تحقيق: إبراهيم الترزيص، بيروت، دار إحياء التراث العربي، د.ط، دت.

١٢١. محمد حسن الشماع، **المرأة في شعر المتنبي**، دمشق، دار الوثبة، د.ط، ٢٠١٦م.

١٢٢. محمد حسين، **الهجاء والهجاءون في الجاهلية**، مصر، مكتبة الآداب بالجماميزت، دط، ٢٠١٥م.

١٢٣. محمد سراج الدين، **الرثاء في الشعر العربي**، بيروت، دار الراتب الجامعية، د.ط، دت.

١٢٤. محمد شاهين، **آفاق الرواية "البنية والمؤثرات"**، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، دط، ٢٠٠١م.

١٢٥. محمد عابد الجابري، **مسألة الهوية العروبة والإسلام والغرب، قضايا الفكر العربي**، القاهرة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط٥، دت.

١٢٦. محمد نور الدين أفاية، **الغرب المتخيل صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط**، المغرب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.

١٢٧. محمود رجب، **المرأة والفلسفة**، جامعة الكويت، حوليات كلية الآداب، دط، ١٩٨١م.

١٢٨. مصطفى فهمي، **الصحة النفسية دراسات في سيكلوجية التكيف**، القاهرة، مكتبة الخانجي القاهرة، ط٣، ٢٠١٧م.

١٢٩. نادر كاظم، **تمثيلات الآخر صورة السود في المتخيل العربي الوسيط**، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ٢٠٠٤م.

١٣٠. نازك صادق الملائكة، ت: ١٤٢٨هـ، **قضايا الشعر المعاصر**، القاهرة، من إصدارات مجمع اللغة العربية بالقاهرة، د.ط، ٢٠١٥م.

١٣١. ناظم رشيد، **المدائح النبوية في أدب القرنين السادس والسابع للهجرة**، (غداد، دار آفاق عربية بغداد، ط١، ٢٠٠٢م.

١٣٢. نيوقلاي برديائف، **العزلة والمجتمع**، ترجمة: فؤاد كامل عبدالعزيز، القاهرة، مكتب النهضة المصرية، د.ط، ١٩٦٠م.

١٣٣. يوسف حسني، **عالم المرأة في الشعر الجاهلي**، مصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة، الإسكندرية، ط١، ٢٠٠٦م.

الرسائل والأطاريح:

١. إبراهيم عبد الفتاح حسن فراش، **رثاء النفس في الشّعر الجاهلي**، بإشراف الدكتور: عبد المنعم حافظ الزجبي، كلية الدراسات العليا في جامعة الخليل ٢٠١٧م، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها.

٢. حسين عبدالكريم أحمد البطوش، الصورة الفنية في شعر فتيان الشاغوري، جامعة مؤتة، قسم اللغة العربية وآدابها، الأدب والنقد، ٢٠١١م، رسالة جامعية.

٣. رولا خالد محمد، **الآخر في شعر المتنبي**، بإشراف د. عبد الخالق عيسى، كلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين، ٢٠١٠م، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها.

٤. سارة اللحيدان، **موسوعة ستانفورد للفلسفة**، مقال مترجم، مجلة الحكمة، ٢٠١٧م.

٥. سالمي إيمان و خليفي علاجة، غرض الرثاء عند الخنساء، وزارة التعليم العالي-جامعة أكلي محند أولحاج- كلية الآداب واللغات، ٢٠١٣/٢٠١٤م.

٦. سعاد الحرش، **مفهوم النقد الأدبي في كتاب تشريح النقد محاولات أربع: نورثروب فراي**، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ٢٠١٧/٥/١٦، رسالة ماجستير.

٧. سعد فهد عيطان الذويخ، **صورة الآخر في الشعر العربي من العصر الأموي حتى نهاية العصر العباسي**، جامعة اليرموك، كلية الكتاب، ٢٠٠٧م، إطروحة دكتوراه.

٨. سند علي صلاح الجهني، **قصيدة الرثاء عند المتنبي "الرؤية والأداة"**، بإشراف محمود توفيق محمد سعد، قسم: آداب وبلاغة ونقد، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، وزارة التعليم العالي، المملكة السعودية، ١٤٢٩/١٤٣٠هـ، رسالة لنيل شهادة الماجستير، في البلاغة والنقد.

٩. عبد المنعم ابراهيم الحاج محمد، **الهجاء في العصر العباسي الثاني "دراسة تطبيقية تحليلية في شعر البحتري وابن الروم وابن المعتز"**، كلية اللغة العربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان، ٢٠٠٨م، رسالة ماجستير في الأدب والنقد.

١٠. عبدالباسط الزيود، **المتوقع واللامتوقع في شعر محمود درويش** "دراسة في جمالية التلقي، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ج ١٨، ع ٣٧، جماد الثاني ١٤٢٧هـ.

١١. عبدالله سويلم فرحان الخطيب، **فتيان الشاغوري: حياته وشعره**، جامعة مؤتة، الأدب قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٣م)، درجة الماجستير.

١٢. عبدالوهاب ميراوي، **هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر"محمود درويش نموذجاً"**، كلية الآداب اللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة وهران، الجزائر، ٢٠٠١٣، رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب.

١٣. مي عودة احمد ياسين، **الآخر في الشعر الجاهلي**، نابلس، فلسطين، كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية، ٢٠٠٦م، رسالة ماجستير.

١٤. يحيى احمد رمضان غبن، **دلالات الألوان في شعر الحروب والفتن في الأندلس**، كلية الآداب، جامعة الإسلامية غزة، ٢٠١٧، اطروحة دكتوراه في اللغة العربية.

السيرة الذاتية

أكمل الباحث التعليم الابتدائي والثانوي في مدينة صلاح الدين عام ٢٠١٤، ثم أكمل دراسته الجامعية في جامعة تكريت تخصص اللغة العربية عام ٢٠١٨، عمل معلماً لمادة اللغة العربية في وزارة التربية العراقية.

FÜTYÂN EŞ-ŞÂĞÛRÎ'NİN ŞİİRLERİNDE ÖTEKİ

Mohsin Ibrahim MUKHLIF

2022
YÜKSEK LİSANS TEZİ
TEMEL İSLAM BILIMLERI

المشرف

Doç. Dr. Abdulcebbar KAVAK