مستويات التفاعل الجماليّة لجمهـــور كتاب الأغـــانـــي

الباحثة : ميس فرات محمّد

أ.م.د. هناء عبد الرضا رحيم الربيعي

جامعة البصرة- كلية التربيَّة للعلوم الإنسانيَّة - قسم اللغة العربيَّة

ملخص البحث:

تعدّ هذه الدراسة من الدراسات التي تسعى إلى المزج بين القديم والحديث عن طريق بيان مستويات التفاعل الجماليّة لجمهور الأدب في القرن الرابع الهجري وما قبله، في نصّ تراثي مرموق، وهو كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني (ت٣٥٦هـ)؛ لأهميّة ذلك في إثبات وجود جمهور صاحب ذائقة جيّدة، وعلى مستوى حَسَنٍ من الثقافة، يتأثّر بالنصوص الشعرية الملقاة أو المغنّاة، ويستشعر مواطن الجمال فيها، ولذلك أهميّته في تحقيق أهداف بلاغة الجمهور، التي تسعى إلى إعلاء شأن الجمهور، وإيصال صوتهم المغيّب في بطون النصوص التراثيّة.

ومهمّتنا في هذا البحث هي بيان مستويات التفاعل الجماليّة لجمهور كتاب الأغاني تطبيقيّاً، وتوضيحها بالشكل المتكامل، لتكون أساساً يعتمده الدارسون فيما بعد.

الكلمات المفتاحية : الاستجابة ، الجمهور، كتاب الأغاني، الصورة الشعريّة، تشبيه، استعارة، كناية.

Levels of Aesthetic Interaction for the Audience of "the Book of Songs"

Researcher : Mais Furat Mohammed

Asst. Prof. Dr. Hanaa Abdul-Redha Raheem

Dept. of Arabic, College of Education for Human Sciences, University of Basrah

Abstract:

This study is one of the studies that seeks to combine what is ancient and what is modern by showing the levels of aesthetic interaction of the literature audience in the fourth century and before, in a prestigious heritage text, which is "the Book of Songs" by Abu Faraj al-Isfahani (d. 356 AH). Because of the importance of this in proving the existence of an audience with good taste, at a good level of culture, affected by the recited or sung poetic texts, and sensing the places of aesthetics in them, and therefore its importance in achieving the goals of the rhetoric of audience, which seeks to raise the audience's standing, and to convey their hidden voice in the bellies of heritage texts.

Our task in this research is to clarify the levels of aesthetic interaction of the audience of "the Book of Songs" in an application, and to clarify them in an integrated way, to be a basis for students to adopt later on.

Keywords: response, audience, the book of Songs, poetic image, simile, metaphor, metonymy.

مقدمة

هناك جوانب مهمّة في الكتب التراثيّة لم تحظَ بالاهتمام من الدراسات التقليديّة؛ نتيجة التكرير في العرض، فقرّرنا أن نرمّم بالأدوات الحديثة ما تآكل من بناء قديم، وأن نلوّنه بما استجدّ من حقول معرفيّة حديثة في البلاغة العربيّة. فكانت بلاغة الجمهور الأداة التي حاولنا بها إعمار جانب تراثي نُظِرَ إليه من خلال المتكلّم فقط من دون أن يكون هناك تركيز على الجمهور ومستوياته التفاعليّة. وإن كانت بعض الدراسات سبقت في الاهتمام بالجانب النظري لبلاغة الجمهور ومنها دراسة بعنوان: (بلاغة الجمهور، المفهوم، المنهج، الإجراء) للباحث علي حسين الحساني، بإشراف الدكتور صلاح حسن حاوي، حيث ركّزت هذه الدراسة على ضرورة الانفتاح المعرفي على الجديد ومواكبة متغيّرات الحياة، وإعادة النظر إلى الخطابات بشكل يواكب تطوّر العصر، إلا أنّها لم تتعدّ الجانب النظري إلى التطبيقي؛ فكانت دراستنا هي الأولى التي تتعرض للجانب التطبيقي لبلاغة الجمهور في نصّ تراثي مميّز وهو كتاب الأغاني.

يعرّف الجمهور بأنّه: مجموعة من الناس مكوّنة من فردين أو أكثر، تربطهم مصالح أو أهداف مشتركة([1]). وإنّ دراسة مستويات التفاعل الجماليّة للجمهور يعدّ من أهم الموضوعات التي تكشف عن أثر نصّ المبدع في نفسيّة جمهوره، وكيفيّة تأثيره فيهم؛ لأنّ التفاعل الجمالي نوعٌ من أنواع مشاركة الجمهور لصاحب الخطاب في الكشف عن فنيّة وجماليّة النصّ عن طريق تفاعلهم مع النصّ بطريقة تُظهر مواطن الجمال فيه([2]). ولقد تناولت في هذا المبحث إحدى هذه المستويات فتطرقت إلى تفاعل الجمهور الجماليّ مع الصورة الشعريّة من تشبيه، واستعارة، وكناية، وختمت البحث بنتائج ما توصلت إليه، ثمّ قائمة بأسماء المصادر والمراجع.

الصورة الشعريّة

تعدّ الصورة الشعريّة من أهم خصائص التشكيل الفنّي في الشعر العربي؛ لأنّها عنصر مهمّ في الأداء الشعري الرفيع، فلها من الأسس الجماليّة الشيء الكثير؛ لما تحمله من خيال وعاطفة. وجمالها يظهر عندما تصبح وعاءً فنيّاً للغة الشعريّة، حيث تنقل القصيدة من تشكيلها الضيّق إلى عوالم واسعة من الإبداع([3]) وقد التفت النقّاد العرب القدامى إلى أهميّتها فقال الجاحظ: ((الشعرُ صناعة، وضرب من النسيج، وجنسٌ من التصوير))([4]) وتعبّر الصورة الشعريّة عن أحاسيس الشاعر حتى صار ((الاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر))([5]).

وتعرّف الصورة الشعرية بأنّها: ((تشكيل جماليّ تستحضر فيه لغة الإبداع الهيأة الحسيّة والشعرية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادليّة فنيّة هما المجاز والحقيقة من دون أن يستبدل طرفاً بآخر))([6]) وأبسط تعاريفها تعريف دي لويس لها بأنّها: ((رسمٌ قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة))([7]) ولأنّها مشحونة بأقوى المؤثّرات، وفيها

من الطاقة التعبيريّة ما يجعل التفاعل الوجداني والعاطفي بين المبدع والجمهور متيناً، يكشف عن معاناة الجمهور ومزاجهم. لذا سندرس مستويات تفاعل الجمهور على تشكيل الصورة البيانيّة في نصوص كتاب الأغاني وهي (التشبيه، والاستعارة، والكناية). وهذه الفنون ترد متداخلة -غالباً- وإنّما فصلنا بينها شكليّاً فقط؛ نسبةً للكلام الذي تُنظم فيه.

١- التشبيه

يعدّ التشبيه من أهمّ وسائل تشكيل الصورة الشعريّة وبنائها ذلك أنّه يمثّل ((عنصراً فنيّاً قويّاً من عناصر الجمال في التعبير))(٨) فهو ((يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً))(٩) ويعدّ أكثر الأساليب البيانيّة انتشاراً؛ كونه يسهل على الذاكرة حفظه(١٠) كما يساعد على تقريب صورة المشبّه به إلى الأذهان، فيرسم صورة حيّة تساعد الجمهور على تصوّر الموقف، ولذلك تميل إليه النفوس بالفطرة .

وفي نصوص كتاب الأغاني لا نجد ميلاً لهذا الجمال في أبيات الشعر المتضمّنة للتشبيه من جمهور الخاصّة من النقّاد والمبدعين فقط، بل من جمهور العامّة أيضاً، ويأتي هذا الميل فطريّاً مع جمهور العامّة، وعن دراسة وتفحّص من جمهور الخاصّة. فمن أشكال تفضيل جمهور الخاصّة لهذا اللون البياني، ما ورد من تفضيل ابن عباس حبر الأمة وأبو الأسود الدؤلي لبيت شعر للنابغة، يشبّه فيه النعمان بن المنذر بالليل الذي لا مهرب منه، وإن غاب وبَعُد النعمان لمكانته ونفوذه الشاسع، فإنّ حبّ النابغة له يجعله ملتصقاً به دائماً، وقريباً منه. يروي الأصفهاني أنّه: ((قام رجل لابن عبّاس فقال: أيُّ الناس أشعر؟ فقال ابن عبّاس: أخبِره يا أبا الأسود الدؤلي؛ قال الذي يقول:

فإنّك كالليل الذي هو مُدركي وإنْ خِلْتُ أنّ المُنتأى عنك واسعُ))(١١)

فابن عبّاس يُسأل أمام مجموعة من الحاضرين عن هويّة أشعر النّاس، ولا يُسأل عن أيّ بيت شعرٍ أفضل، ولكنّه يجيب محدّداً سبب تفضيله للنابغة، وهو بيته الشعري الآخذ بجوامع القلوب، والذي يتضمّن صورة تشبيهيّة تأسر الأرواح، فلا أجمل من تشبيه الحبيب بالليل، حيث السكون، والهدوء، واستدعاء الذكريات التي تلحّ على القلوب، فتدركها وإن هربت منها. والحبيب هنا الذي قصده النابغة هو النّعمان ابن المنذر الذي كانت علاقته جيّدة بالنابغة حتى فرّق بينهما الواشون، فاضطرّ النابغة إلى الهرب من النعمان خوفاً منه، ولكنّه عاد بعد ذلك معتذراً من النعمان بقصيدته التي منها البيت السابق، وتفصيل ذلك ذكره الأصفهاني في كتابه(١٢).

إنّ ممّا يثير العجب في هذا النصّ هو السرعة التي يجيب فيها أبو الأسود الدؤلي على السائل، فهو يعلم جيّداً ما الذي يفضّله ابن عبّاس، وكأنّ ابن عبّاس يلهج باستمرار بتفضيله لهذا الشاعر بسبب بيته الشعري العذب. وهذه الشهادة لا تقف هنا فقط بل يستسلم لها حسّان مقرّاً،

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٢ - المجلد ٤٧ - حزيران لسنة ٢٠٢٢

حيث يذكر صاحب الأغاني أنّ حسّان بن ثابت بعد أن عرض شعره على النابغة، وفضّل النابغة شعر الأعشى والخنساء عليه، غضب وقال للنابغة: ((والله لأنا أشعر منك ومن أبيك!. فقال له النابغة: يا بن أخي، أنت لا تُحسن أن تقول:

فإنّك كالليل الذي هو مُدركي وإنْ خِلْتُ أنّ المُنتأى عنك واسعُ

...

قال [الراوي]: فخنس حسّان لقوله))([١٣]). ولا أوضح من هذا الدليل على امتياز هذا البيت الشعري على غيره من الأبيات، حتى ليشهد النابغة لنفسه أيضاً مفتخراً به، ويخنس حسّان أمام روعة صياغته، فيذعن، ويُفحَم، ويحير جواباً. بل لهذا البيت وقعه الخاصّ عند جمهور العامّة أيضاً، هذا الجمهور الذي يميل فطرياً لبيت النابغة من دون احتكام لقواعد ولا قوانين نقديّة. قال حمّاد الراوية: ((كُنّا عند الجُنيد بن عبد الرحمن بخراسان وعنده بنو مُرّة وجلساؤه من النّاس، فتذاكروا شعر النابغة حتى أنشدوا قوله:

فإنّك كالليل الذي هو مُدركي وإنْ خِلْتُ أنّ المُنتأى عنك واسعُ

فقال شيخ من بني مُرّة: ما الذي رأى في النعمان حيث يقول له هذا! وهل كان النعمان إلاّ على مَنْظَرةٍ من مناظر الحيرة! وقالت ذلك القيسيّة فأكثروا))([١٤]).

إنّ قول الراوي: (حتى أنشدوا قوله) دليل قاطع على إعطاء التشبيه القيمة الجماليّة العليا لبيت النابغة، فالأبيات التي سبقت هذا البيت لم يكن لها ذلك الوقع، وما إن وصل المنشد لهذا البيت الشعريّ حتى ظهرت الاستجابات الجماليّة للجمهور، وبدأت التعليقات تنهال حتى أكثروا، وكأنّهم لم يكتفوا من التعليق مرّة على هذا البيت الشعريّ، بل تتواصل التعليقات؛ لإثبات إعجابهم ببيت النابغةّ. ونلاحظ أنّ جمهور هذا البيت الشعريّ اتّفق عبر العصور فهو جمهور غير مقيّد بزمن.

إنّ المتتبّع لنصوص كتاب الأغاني يرى جليّاً أنّ في كتاب الأغاني جمهور يستطيع أفراده تمييز الجمال ويتفاعلون معه، وخصوصاً الجمهور المبدع كالشعراء مثلاً. ومن أشكال هذا التمييز ينقل الأصفهاني أنّه: ((لمّا قدم أبو تمّام إلى خراسان اجتمع الشعراء إليه، وسألوه أن ينشدهم، فقال: قد وعدني الأمير أن أنشده غداً، وستسمعوني. فلمّا دخل على عبد الله أنشده:

هُنّ عوادي يوسفٍ وصواحبُهْ فعزماً فقدْماً أدرك السّؤْل طالبُهْ

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٢ – المجلد ٤٧ – حزيران لسنة ٢٠٢٢

فلمّا بلغ إلى قوله:

وَقَلقَلَ نَأيٌ مِن خُراسانَ جَأشَها ... فَقُلتُ اِطمَئِن أَنضَرُ الرَوضِ عازِبُهْ

وَرَكبٍ كَأَطرافِ الأَسِنَّةِ عَرَّسوا ... عَلى مِثلِها وَاللَيلُ تَسطو غَياهِبُهْ

لِأَمرٍ عَلَيهِم أَن تَتِمَّ صُدورُهُ ... وَلَيسَ عَلَيهِم أَن تَتِمَّ عَواقِبُهْ(١٥)

فصاح الشعراء بالأمير أبي العباس: ما يستحقّ مثل هذا الشعر غير الأمير أعزّه الله! وقال شاعر منهم يعرف بالرياحيّ: لي عند الأمير أعزّه الله جائزة وعدني بها، وقد جعلتها لهذا الرجل جزاء عن قوله للأمير. فقال له: بل نضعّفها لك. ونقوم له بما يجب علينا. فلمّا فرغ من القصيدة نثر عليه ألف دينار، فلقطها الغِلمان، ولم يمسّ منها شيئاً، فوجد عليه عبد الله وقال: يترفّع عن برِّي، ويتهاون بما أكرمته به. فلم يبلغ ما أراده منه بعد ذلك))(١٦).

نلاحظ مجدّداً أنّ الشاعر ينشد أبياته ولكن لا يظهر التفاعل الجماهيريّ مباشرة وإنّما يصرخ الجمهور معبّرين عن استحسانهم لأبيات محدّدة، وكأنّ لبعض الأبيات الشعريّة القدرة على انتزاع تفاعل الجمهور انتزاعاً، فيترك الشعراء غيرة المنافسة بينهم، وينسون هيبة الخليفة فيتكلمون ويبدون تفاعلهم قبله، وكأنّ الجمال غالبٌ على أمرهم! فلا يظهر تفاعلهم في الأبيات الأولى وإنّما بعد أن يبلغ أبو تمام أبياتاً فيها من الصور البيانيّة ما يفقد الجمهور القدرة على التحكم بتصرفاتهم، فلا يعودون قادرين على كبت استحسانهم، وينطلقون معبّرين عن إعجابهم الشديد حتى يتنازلون عن اللذة الماديّة من جوائز الخليفة لهم؛ لأنّهم أُشبِعُوا باللذائذ المعنويّة الجماليّة.

إنّ تشبيه أبي تمام للركب بأطراف السنة من حيث نفاذها وقوّتها، واستعارة السطوة لليل لم يكن السبب الوحيد الذي أكسب الأبيات الشعرية التأثير في الجمهور، بل إنّ تآزر علم البيان مع فنّ البديع ضاعف من هذا التأثير وذلك بمجيء الطباق في الصدور والعواقب في قوله: (تَتِمَّ صُدورُهُ / تَتِمَّ عَواقِبُه) فحصل بذلك التفاعل الإيجابيّ من جمهور الشعراء على هذه الأبيات حتى أدّى هذا التفاعل إلى إحساس الشاعر بكبريائه فأنِفَ أن يقبل جائزة الأمير واستقلّها فالتقطتها الغلمان في مشهدٍ جريء.

إنّ الجمال يفرض نفسه على الآخرين فلا يستطيع أحد الوقوف أمامه وقوف المتفرّج، بل يتأثّر به برضاه أم بغيره، فالجمال يأخذ الآخرين لساحته ويجعلهم يعترفون ويقرّون بوجوده بالإجماع، وهذا ما حدث في نصّ ينقله الأصفهاني عن أحد الرواة الذي قال: ((سمعت محمّد بن عبد الملك الزيّات(*) يقول: أشعر الناس طرّاً الذي يقول:

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٢ – المجلد ٤٧ – حزيران لسنة ٢٠٢٢

ومـــا أُبـــالي وخيـــرُ القـــولِ أصـــدقُهُ حقنتَ لي ماء وجهي أو حَقَنْـــتَ دمـــي(١٧)

فأحببتُ أن استثبت إبراهيم بن العبّاس(**)، وكان فـــي نفســـي أعلـــم مـــن محمّـــد وآدَبْ، فجلســـتُ إليه، وكنتُ أجري عنده مجرى الولد، فقلت له: مَنْ أشعر أهل زماننا هذا؟ فقال: الذي يقول:

مَطَـــرٌ أبـــوكَ أبـــو أهلّـــة وائـــلٍ مَـــلأَ البســـيطةَ عُـــدّةً وَعديـــدا

نَسَبٌ كأنّ عليهِ مـــن شـــمسِ الضّـــحى نـــوراً ومـــن فَلَـــقِ الصـــباحِ عَمُـــودا

ورثوا الأُبـــوّةَ والحظـــوظَ فأصـــبحوا جمعوا جُـــدوداً فـــي العُـــلا وجُـــدودا(١٨)

فاتّفقنا على أنّ أبا تمام أشعر أهل زمانه))(١٩).

يظهر النصّ مجموعة من الجمهور المثقّف الذين يبحثون عـــن الجمـــال ويســـعون للوصـــول إليـــه عن طريق استفسارهم وسؤالهم، فيظهر الراوي محاولاً التأكّد من هويّـــة الشـــاعر المتفـــوّق علـــى أهـــل زمانه بعدما دخل عقله الشكّ، وغلب عليه التردّد عندما سمع أنّ أشـــعر النـــاس هـــو أبـــو تمـــام، وعلـــى الرغم من أنّ الذي قال ذلك هو عالم باللغة والأدب، ومن كبار الشـــعراء والبلغـــاء ممّـــا يجعـــل الوثـــوق برأيه غير قابل للتردّد، إلاّ إنّنا نجد الراوي يبحث عن دليـــل يطمـــئن إليـــه قلبـــه، ويســـتطيع هـــو مـــن خلاله أيضاً أن يلمس الجمال، فما كان منه إلاّ أن طرق باباً يـــراه أكثـــر علمـــاً وأجـــدر وثوقـــاً، فيـــذهب إلى إبراهيم بن العبّاس الصوليّ الذي كـــان كاتبـــاً للخلفـــاء ليســـأله عـــن أشـــعر النـــاس فـــي زمـــانهم، ونلاحظ هنا أنّ الراوي يشكّ برأي من يمتلك ثقافة أكبر، فالزيّات عـــالم، وشـــاعر، وبليـــغ، وكاتـــب فـــي مقابل الصولي الذي لا يتعدّى كونه شـــاعراً وكاتبـــاً، ولكـــن يبـــدو أنّ هنالـــك عوامـــل عديـــدة جعلتـــه يطمئن لرأي الصولي أكثر، منها أنّه يرى منزلته من الصـــولي كمنزلـــة الابـــن مـــن الأب الـــذي يقـــول الحقيقة لابنه مهما كلّفه الأمر، ولا يخفي عنه شيئاً؛ لمصلحته. والأهم مـــن ذلـــك هـــو أنّ الصـــولي كـــان كاتباً للمعتصم والواثق، أي إنّه ملازم للخلفاء ويعلم جيّداً أيّ الشـــعراء يحصـــلون علـــى العطايـــا الثمينـــة من الخلفاء بدليل أنّ الأصفهاني يذكر في محلٍّ آخر أنّه: ((ما كـــان أحـــد مـــن الشـــعراء يقـــدر علـــى أن يأخذ درهماً بالشعر في حياة أبي تمام، فلمّا مات اقتسم الشـــعراء مـــا كـــان يأخـــذه))(٢٠) أي إنّ الشـــعراء الشعراء مجتمعين بالكاد وصل عطاء الخليفة لهـــم كعطـــاء أبـــي تمـــام، ونجـــد أنّ الصـــولي لا يجيـــب بشكل مباشر عندما يُسأل عن أشعر الناس، وإنّما يأتِ بـــأكثر الأبيـــات الشـــعرية جمـــالاً وتـــأثيراً ليثبـــت شاعريّته الفذّة، فيستشهد بأبيات يشبّه بها أبو تمام ممدوحه بالمطر مـــن حيـــث كرمـــه وعطائـــه وخيـــره الوافر الذي يعمّ على الجميع مـــن دون اســـتثناء، ويشـــبّه وضـــوح نســـب الممـــدوح بوضـــوح شـــمس

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٢ – المجلد ٤٧ – حزيران لسنة ٢٠٢٢

الضحى ونور الصباح الذي لا يخفى على أحد، بل هو ظاهر وغير محتاج إلى دليل ، هذا النسب الذي ورثوه من آبائهم مع الحظ؛ فجمعوا بين الشرف والغنى.

إنّ أبيات أبي تمام المتضمّنة للتشبيه وما يرافقه من معاني العِزّة والشرف ووصفه للممدوح بالعطاء والخير الذي يصل إلى الجميع كلّ ذلك كان له أثره في حصولنا على مستوى تفاعل جماليّ من الجمهور الذين أجمعوا بعد سماع هذه الأبيات على أنّ أشعر الشعراء بلا منازع هو أبو تمام. ولا عجب في ذلك فأبو تمام شاعر اتّفق المثقّفون على مكانته المهمّة بين الشعراء وفضّلوا شعره على غيره، ويشهد له الأصفهاني أيضاً بذلك بقوله: ((وقد فضّل أبو تمام من الرؤساء والكبراء والشعراء، من لا يَشُقّ الطاعنون عليه غُباره، ولا يدركون -وإن جدّوا- آثاره، وما رأى الناس بعده إلى حيث انتهوا له في جيّده نظيراً ولا شكلا؛ ولولا أنّ الرواة قد أكثروا في الاحتجاج له وعليه، وأكثر متعصّبوه الشرح لجيّد شعره، وأفرط معادوه في التسطير لرديئه، والتنبيه على رَذْلِهِ ودنيئه، لذكرت منه طَرَفا، ولكن قد أتى من ذلك مالا مزيد عليه))([٢١]).

يتبيّن من ذلك كلّه أنّ حصول المبدع على مثل هذه الاستجابات الجماهيريّة لا يقتصر على توظيفه للتشبيه فقط، بل يتعاضد التشبيه مع معاني البيت الشعري، ولغة الشاعر الرصينة، واختياره للكلمات المناسبة في الموقف المناسب، بل ظهر لها فيما سبق أيضاً أنّ هنالك أساليب بيانيّة أخرى يمكن أن تتعاضد مع بعضها لتنتزع هذا المستوى التفاعلي الجماهيري ومنها الاستعارة.

٢- الاستعارة

تعرّف الاستعارة بأنّها تسمية الشيء بشيء آخر([٢٢]) وتعدّ الاستعارة من أهمّ وسائل تشكيل الصورة الشعريّة؛ لأنّها تحرّك المفردات عن سياقها الأصلي، ولما فيها من إيحاء، يكسب النصّ الشعري بعداً جماليّاً. وإذا كان التشبيه يجعل طرفيه واضحان، فإنّ الاستعارة تقوم ((على التفاعل التامّ بين طرفيها بحيث يخيّل للمتلقي أنّ المشبّه هو المشبّه به نفسه، وذلك بإسقاط المشبّه من الصورة))([٢٣]).

وتأتي أهميّة الاستعارة من خلال توسيعها لمدلولات اللغة، وإسهامها في تفجير الطاقات الكامنة لها، وجعل غير المرئي مرئيّاً عن طريق تصوير الأمور المعنويّة التي تخلق وجوداً مختلفاً للغة([٢٤]).

وتحدث الاستعارة أثرها عن طريق إضافة الجمال الاستعاريّ التصويريّ الذي يسهم في إثارة الدهشة وتوسيع الخيال، كما أنّ البعد التلميحي الذي ترسمه الصور الاستعارية يجعل المتلقين يبحثون عن اللذة الأدبيّة وهنا يكسب النص طابعاً جماليّاً وحركياً([٢٥]) فالوظيفة الجماليّة لا تقتصر على النص فقط بل يقدّم الجمهور تفاعلاً جماليّاً يتجلّى في سلوكه وردود أفعاله تجاه النصّ. ومن

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٢ - المجلد ٤٧ - حزيران لسنة ٢٠٢٢

هذا التفاعل ما يذكره الأصفهاني عن حماد الراوية أنّه قال: ((كانت العرب تعرض أشعارها على قريش، فما قبلوه منها كان مقبولاً، وما ردّوه منها كان مردوداً، فقدمَ عليهم علقمة بن عبدة، فأنشدهم قصيدته التي يقول فيها:

هَلْ مَا عَلِمْتَ وما استُودِعْتَ مكتومُ أم حَبْلُها إنْ نَأَتْكَ اليومَ مصرومُ(٢٦)

فقالوا: هذه سِمْطُ الدّهر...))(٢٧).

يستفسر الشاعر هنا عن ودّ الحبيب ووصاله هل بقي كما هو عندما حلّ الفراق بينهما، وهل احتفظ الحبيب بما استودعه إيّاه من العهود والمواثيق؟ وهل كتم حبّه وحفظ ودّه؟ أم أنّ البعد عن العين أنساه ما بينهما من مشاعر ومحبّة؟ وهذه تساؤلات تعبّر عن حالة العاشق الهائم الذي اغترب وفارق الأحبّة فلم يبقَ عنده ما يواسي به نفسه إلاّ حديثه الداخلي، فالعاشق إن فارق حبيبه وبعد عن نظره وسمعه صار يخاطب كلّ شيء، ويسأل كلّ ما أمامه عنه، ويحاول أن يجد إجابات عن أسئلة تلحّ عليه في كلّ ما حوله حتى الجماد، فكثيراً ما استنطق العاشق الديار، وساءَل الأطلال، وحاور الصحراء؛ بحثاً عن إجابات تُثلج صدره، وتريح قلبه المُتعَب. وتساؤلاته هذه تعبّر عن احتفاظه بعهد المحبّة، فها هو قد صان عشقه، فهل صانه الحبيب أيضاً؟ ولم ينقطع عن وصال حبيبه بفكره وشعره، فهل فعل الحبيب مثله؟ أم أنّه قطع حبل الوصال لأنّ الحياة أبعدته عنه؟ لقد تحوّل حبل الشاعر الذي استعاره للوصال والمحبّة إلى قلادة تعلّق على أعناق العاشقين، بل على عنق الدهر الذي عليه أن يشهد للشاعر بروعة لغته الشعريّة، وجمال نغمه في الوزن الشعري الذي جاء على البحر البسيط التام والذي ((لا يكاد... يخلو من أحّد النقيضين: العنف واللين))(٢٨) وهذا ما ناسب انفعال الشاعر المتراوح بين هذين النقيضين؛ إذ إنّه يميل بمشاعره إلى اللين عندما يتذكّر الحبيب، ولكنّ مخاوفه من نسيان الحبيب له تضعه في حالة من القلق والخوف والعنف، ولكنّه يحاول أن يرفع من روحه المعنويّة التي تظهر بتوظيفه القافية المنتهية بالميم المضمومة التي عبّرت عن ارتفاعه معنويّاً وأمله الدائم بلقاء الحبيب. وبذلك فإنّ اشتمال البيت الشعري على الاستعارة في (الحبل) الذي هو استعارة للوصل والمحبّة، كان أحّد الأسباب التي ساندت اللغة والوزن والقافية لتجعل البيت الشعري مقبولاً عند قريش، والذي يبدو أنّهم وجهاء قريش وربّما مجموعة من نقّادهم، بل لم يكن تفاعلهم جماليّ فقط، بل وضعوا لهذا البيت الشعري وساماً جماليّاً أيضاً، فوصفوه بـ(سمط الدهر) أي: قلادة الدهر، فهم يرون أنّ هذا البيت من الأبيات الشعرية التي ينبغي أن تُعلّق كالقلادة لرؤية جمالها وبارق لمعتها.

ولا تختصّ رؤية جمال الصورة البيانيّة على قريش فقط، بل إنّ الجمال لا يختلف عليه – غالباً– الخاصّة ولا العامّة. فها هو معاويةُ بن أبي عمرو بن العلاء يسأل ابن سلاّم عن أيّ البيتين أجود، قول جرير:

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٢ – المجلد ٤٧ – حزيران لسنة ٢٠٢٢

أَلَستُم خيرَ مَنْ ركبَ المطايا وَأندى العالمينَ بُطونَ راحِ(٢٩)

أم قول الأخطل:

شُمْسُ العداوةِ حتى يُستقادَ لهم وأعظمُ الناسِ أحلاماً إذا قَدَرُوا(٣٠)

فقال ابن سلاّم: ((بيت جرير أحلى وأسير[أسرع انتشاراً بين الناس]، وبيت الأخطل أجزل وأرزن. فقال له معاوية: صدقت، وهكذا كانا في أنفسهما عند الخاصّة والعامّة))(٣١). يتضمّن البيتان الصور البيانيّة التي أكسبت أوّلهما الانتشار السريع بين الناس، وثانيهما الجزالة والرزانة. فقد استعار الأخطل الشمس للعداوة لما بها من خصائص الاحتراق والاشتعال التي تلائم العداوة، وهذا ما أضفى رونقاً على البيت الشعري وإشعاعاً خاصّاً مع ما ساندَه من معاني العظمة والحلم والقدرة، كل ذلك جعل لهذا البيت الشعري وقعاً في نفوس العامة والخاصة. كما فعل البيت الأوّل الذي تضمّن صورة بيانيّة كنائيّة تمثّلت بقول الشاعر (بطون راح) وهي كناية عن شدّة الكرم حتى أنّ باطن كفهم مبسوط دائماً للعطاء.

إنّ النصّ يظهر هذين البيتين وهما موضع تأثّر من الناس، فبيت جرير الأوّل هو الأسرع انتشاراً بين الناس، وقد يعود سبب ذلك لأنّ هذا البيت الشعري فيه مبالغة كبيرة، بل كذب واضح؛ لأنّ الذي أندى العالمين بطون راح هو النبي محمّد (صلّى الله عليه وآله وسلّم) وليس ممدوح الشاعر عبد الملك بن مروان الذي لا يعدّ كونه خليفة يأمر وينهى من دون أن يكون له فضل على الناس، فلا يمكن أن يكون أفضل أهل زمانه مع وجود العلماء والمجاهدين مع رسول الله في ذلك العصر الذين كانوا يجودون على الناس من كدّهم وعرق جبينهم، وليس كما يفعل عبد الملك الذي جاد على الشعراء من بيت مال المسلمين، ولا يمكن أن نعدّ كذب جرير هنا من باب (أصدق الشعر أكذبه)؛ لأنّ الكذب الفنّي فقط هو المسموح للشعراء(٣٢) والعجيب أنّ هذا البيت عُدّ أفضل بيت شعريّ في المدح(٣٣). وعلى الرغم من كلّ ما ذكرناه، نقول أنّه يمكن أن يكون استفهام جرير استفهاماً غير خبريّ وبذلك يعدّ هذا البيت من الأبيات التي لا غبار عليها، وبعد معرفتنا بمتعلّقات هذا البيت الشعري يمكن أن نقول: إنّ إحدى أسباب شيوع هذا البيت الشعري عند الناس لا تعود فقط إلى الصورة الفنيّة الاستعاريّة التي وظّفها جرير أو مجيئه بمعاني الكرم والعطاء، أو توظيفه بحر الوافر الذي لاءمت وفرة حركاته كثرة العطاء والكرم الذي وصفه الشاعر، وإنّما يمكن أن نعدّ مدح جرير الذي كان يفترض أن لا يأتي بهذه الصورة السبب في انتشاره بين الناس، والذي ربّما أدّى إلى إثارة حالة من الجدل حوله؛ ولذلك انتشر؛ بدليل قول ابن سلّام عن بيت الأخطل بأنّه أرزن وأجزل؛ لأنّه راعى فيه مالم يُراعهِ جرير، وبذلك فقد تجمّعت الأسباب التي أدّت إلى تفاعل الناس مع هذين البيتين، ولم تقتصر على توظيف الشاعرين للصور البيانيّة. هذا التفاعل الذي

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٢ – المجلد ٤٧ – حزيران لسنة ٢٠٢٢

وجدناه أيضاً في نصٍّ آخر من كتاب الأغاني إذ يروي الأصفهاني عن أحد الرواة وهو غانم الورّاق أنّه قال: ((خرجت إلى بادية البصرة فصرت إلى عمرو بن تميم، فأثبتني بعضهم فقال: هذا الشيخ والله راوية. فجلسوا إليّ وأنسوا بي، وأنشدتهم، وبدأت بشعر ذي الرمّة فعرفوه، وبشعر جرير والفرزدق فعرفوهما؛ ثمّ أنشدتهم للسيّد(***):

أتعْرفُ رسماً بالسّويَيْنِ قد دَثَرْ ... عَفَتْهُ أهاضيبُ السّحائبِ والمَطَرْ

...

منازلُ قد كانت تكونُ بجوّها ... هضيمُ الحَشَا ريّا الشّوى سِحرها النّظرْ

...

رمتني ببُعْدٍ بعدَ قُربٍ بها النّوى ... فبانَتْ ولمّا أقضِ من عَبْدةَ الوَطَرْ

...

أشارت بأطرافٍ إليّ ودمعها ... كَنَظمِ جُمانٍ خانهُ السِّلكُ فانتثرْ(٣٤)

...

قال: فجعلوا يُمرّقون [يغنّون] لإنشادي ويطربون، وقالوا: لِمَنْ هذا؟ فأعلمتهم؛ فقالوا: هو والله أحّد المطبوعين، لا والله ما بقي في هذا الزمان مثله))(٣٥).

ينقل لنا النصّ شكلاً من أشكال التفاعل بين الجمهور وهو تفاعلهم مع أبيات السيّد الحميري الذي حفلت أبياته الشعريّة بالصور البيانيّة من تشبيه واستعارة وكناية، فقد وقف الشاعر على الأطلال متذكّراً المنازل التي عفتها آثار المطر والسحاب المصاحب له، هذه المنازل المجاورة للنباتات الساحرة التي كنّى عنها بـ(هضيم الحشا) أي بخصرها النحيف وهنا إشارة إلى جسد الحبيبة المتناسق وخصرها النحيف الذي يعدّ من علامات الجمال عند المرأة، ثمّ أخذ يصف حالة الفراق عن الديار وما به من أهل وأحبّة ورسوم وذكريات، وتذكّر أيام الوداع حيث الدموع التي انهالت من الحبيبة التي كانت لا تجرأ على النظر المباشر له؛ خوفاً من التعلّق به، فتكتفي بالنظر إليه من طرفٍ خفيّ بعينيها الأخّاذتين اللتين تتساقط منهما الدموع كما يتساقط اللؤلؤ المنحلّ عن العقد، فيتناثر بانتظامٍ يسحر القلوب في صورةٍ تشبيهيّة رائعة يرسم لنا الشاعر بها موقف الوداع والرحيل، ويستعير الخيانة للسِّلْك على الرغم من أنّ الخيانة تصدر من الإنسان لا الجماد، ويأتي بالقافية الساكنة التي تعبّر عن سكون العالم وانتهائه ووقوفه المتسمّر بعد الرحيل عن الديار والأهل، وثبات الزمان وبُطئه وثقل الساعات التي تمرّ على المُفارق لما أحبّ، وأتمّ جمال الأبيات

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٢ – المجلد ٤٧ – حزيران لسنة ٢٠٢٢

الشعريّة بنظمها على البحر الطويل الذي حاكى حالة الغربة والفراق الطويل وطول الساعات التي تلقي بحملها عليه؛ فترهقه وتطيل عليه الحزن والوجد. كلّ ذلك تآزر ليحدث تفاعل الجمهور الجماليّ الذي ظهر من خلال شهادتهم للشاعر بأنّ شعره غير مصطنع بل ناتج عن طبعه ولذلك أثّر بمشاعرهم فانسجموا معه ومع إنشاد الراوي حتى تغنّوا وطربوا. يتبيّن من ذلك أنّ تفضيل جمهور الخاصة والعامة لشعرٍ ما أو صوتٍ ما يحدث بعدما تتظافر عدّة عوامل تسهم في استحصال تفاعل الجمهور الجمالي، ومن هذه العوامل توظيف الشاعر للصورة البيانيّة المتمثّلة بالكناية.

٣- الكناية

تعدّ الكناية وسيلة من وسائل تشكيل الصورة الشعريّة، وأسلوب من أساليب علم البيان، وهي: ((أن تتكلّم بشيء وتريد غيره))(٣٦). ووضع الجرجاني تعريفاً لها يبيّن قيمتها وصورتها وذلك عندما وصفها بأنّها تكون عندما ((يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكنّه يلجأ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه))(٣٧). وتعرّف أيضاً بأنّها: ((عبارة صورية أُريد بها غير ظاهر معناها، وأنّها وسيلة لمعنى آخر في عقل الشاعر وقلبه))(٣٨).

وتظهر قيمة الكناية الجماليّة كونها تفتح الأبواب للتأمّل وقوّة الاستيحاء؛ لأنّها تقوم على أساس تداعي الصور، فهي تعطي مستويات دلاليّة عديدة يتوالد بعضها من بعض، وتؤدّي بالنتيجة إلى حدوث التفاعل الجماليّ من الجمهور إذ تسعى هذه الجموع إلى كشف الغموض والإبهام، وبذلك فالكناية تترك بصماتها عليهم فتشدّهم إليها حتى يتعرف الجمهور إلى ملامحها الإيحائية.

إنّ الجمهور يحفظ هذه الملامح الكنائية وتنتشر بين أفراده بسرعة كبيرة، وهذا ما تثبته روايات كتاب الأغاني، فذكرنا سابقاً سرعة انتشار الأبيات الشعرية التي تحتفي بالصور البيانيّة من تشبيه واستعارة، ولا تختلف الأبيات الشعرية المتضمّنة للأسلوب الكنائي عنها كثيراً، فهي أيضاً تمرّ بين جمهور الخاصّة والعامّة مرور البرق، ويُعرف مبدعها بين هذا الجمهور ويذاع صيته ويشار إليه بالبنان. ومن أمثلة ذلك ينقل الأصفهاني أنّه: ((ذُكر كثيّر وعديّ بن الرّقاع العاملي في مجلس بعض خلفاء بني أُميّة، فامتَرَوا فيهما أيّهما أشعر وفي المجلس جرير. فقال جرير: لقد قال كُثيّر بيتاً هو أشهر وأعرف في الناس من عَدِيّ بن الرّقاع نفسه؛ ثمّ أنشد قول كثيّر:

أ إنْ زُمَّ أجمالٌ وفارقَ جيرةٌ وصاحَ غُرابُ البَيْنِ أنتَ حزينُ(٣٩)

قال: فحلف الخليفة لئن كان عديّ بن الرقاع أعرف في الناس من بين كُثيّر ليُسرجَنَّ جريراً ولَيُلْجِمَنَّهُ ولَيُرَكِّبَنَّ عَدِيّ بن الرقاع على ظهره. فكتب إلى واليه بالمدينة: إذا فرغت من خطبتك فسلِ الناس من الذي يقول:

أ إِنْ زُمَّ أجمالٌ وفارقَ جِيرةٌ وصاحَ غُرابُ البَيْنِ أنتَ حزينُ

وعن نسب ابن الرّقاع. فلمّا فرغ الوالي من خطبته قال: إنّ أمير المؤمنين كتب إليّ أن أسألكم من الذي يقول:

* أ إِنْ زُمَّ أجمالٌ وفارقَ جِيرةٌ*

قال: فابتدروا من كلّ وجه يقولون: كُثيّر كُثيّر. ثمّ قال: وأمرني أن أسأل عن نسب ابن الرّقاع؛ فقالوا: لا ندري؛ حتّى قام أعرابيّ من مؤخّر المسجد فقال: هو من عاملة))(٤٠).

إنّ معرفة الجمهور بيت شعر كثّير بمجرد أن ذُكر لهم الشطر الأوّل منه يدلّ على مقدار تأثير هذا البيت الشعري فيهم حتى صار جماله شائعاً بين الجموع، مخترقاً مجالسهم، نافذاً في عقولهم وأفئدتهم. ولا يخفى على المتأمّل في البيت الشعري أنّ القيمة الجماليّة له تظهر جليّة في قول الشاعر (غراب البين)؛ لأنّ الشعراء كثيراً ما تطرّقت إلى هذه الجملة وعرفت بين الناس وصارت مضرباً للأمثال، حتى أنّ الجاحظ يؤكّد شيوع هذا الأسلوب الكنائي فيقول: ((وكلّ غراب يُقال له غراب البين إذا أرادوا به الشؤم، أمّا غراب البين نفسه فغراب صغير وإنّما قيل لكلّ غراب، غراب البين، لسقوطه في مواضع منازلهم إذا بانوا عنها))(٤١).

إنّ الشاعر يدرك جيّداً أنّ توظيفه للكناية يرفع من بيته الشعري وخصوصاً إذا كانت هذه الكناية ممّا يتّصل بحياة الناس ومجتمعاتها، فـ (غراب البين) جملة اتصلت بالحياة الاجتماعيّة سابقاً، وتداولها الناس بينهم كثيراً. حتى اختلفوا في كونه مصدر شؤم أو تفاؤل. يذكر الجاحظ أنّ ((العامّة تتطيّر من الغراب إذا صاح صيحة واحدة، فإذا ثنّى تفاءلت به))(٤٢). ولكن ما يؤكّد أنّها جاءت في هذا البيت الشعري نذير شؤم وسوء اقترانها بلفظتي الفراق والحزن، إضافة إلى أنّ الصيحة جاءت مرّةً واحدةً فالشاعر لم يأتِ بفعل يدلّ على استمراريّة الحدث، وبحسب قول الجاحظ فإنّ الصيحة الواحدة نذير شؤم.

وتبعاً لما سلف لا نعجب من شيوع هذا البيت الشعري بين الناس، بل تبادرهم من كل وجه مؤكّدين معرفتهم بصاحبه، فصدق قول جرير الذي كان أقرب للعامّة من الخليفة ومن بمجلسه وأعرف بميولهم ورغباتهم، وأبصر بمواطن الجمال التي تسحرهم، حتى أنّه لم يشكّ للحظة بأنّ هذا البيت الشعري الذي تضمّن الصورة الشعرية الرائعة هو أشهر بين الناس من ابن الرقاع نفسه، فإن وزن الخليفة بيت شعر كثيّر هذا بابن الرّقاع نفسه لرجحت كفّة الأوّل بلا منازع، وهذا

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٢ – المجلد ٤٧ – حزيران لسنة ٢٠٢٢

ما أثبته والي المدينة للخليفة الذي كان على جهلٍ برغبات العامّة، ولا عجب في ذلك فأين الخلفاء من العامّة، وما يحبّه العامّة!

إنّ الصورة البيانيّة لغراب البين لم تكن سبباً لاستحصال التفاعل الجماليّ من الجمهور لاشتمالها على بعد اجتماعي فقط، بل لذكر الغراب أبعاداً أخرى منها النفسيّة والدينيّة وغير ذلك(٤٣) كما أنّ هنالك أموراً أخرى ربّما أدّت إلى تفاعل الناس مع هذا البيت الشعريّ إضافة إلى الصورة الكنائيّة وهي لغة الشاعر الرصينة، ومعانيه الراقية التي وصف بها مشهداً من مشاهد الرحيل والابتعاد والانقطاع عن الأهل والديار، حيث يتساءل هل يعقل أن ترى الجِمال التي هي دابّة من دواب السفر والانتقال وهي تُزَمّ وتُشدّ عليها الرحال وتأخذك إلى مكان بعيد عن الجيران والأهل فلا تحزن؟ بالتأكيد ستحزن، بل وسيحزن عليك حتى الغراب الذي يقف بعيداً محدّقاً بك وبغربتك، وجاء الشاعر بالغراب هنا؛ لأنّ موقفه موقف تشاؤم وحزن وطول فراق الذي عبّر عنه أيضاً توظيف الشاعر للبحر الطويل، وتكرار حرف الألف في البيت الشعريّ الذي حاكى امتداده امتداد الرحيل، وشابَهت هيأتها هيأة الواقفين على المنازل والمنتظرين لمصيرهم المحتّم من مفارقة الأحبّة والجِيرة. كلّ ذلك مجتمعاً أدّى إلى تفاعل الجمهور الذين تحسّسوا مواطن الجمال في هذا البيت فتأثّروا به. كما تأثّر الجمهور الحاضر مع ابن سريج عندما غنّى يوماً صوتاً وهو:

شَجاني مغاني الحيِّ وانشقّتِ العَصَا ... وصاحَ غُرابُ البَيْنِ أنتَ مريضُ

فَفاضَت دموعي عندَ ذاكَ صَبابةً ... وفيهنّ خَوْدٌ كالمَهَاةِ غَضيضُ

وَوَلّيتُ محزونَ الفؤادِ مُرَوّعاً ... كئيباً ودَمعِيَ في الرّداءِ يفيضُ(٤٤)

يقول الراوي: ((فلقد رأيت جماعة طيرٍ وقعنَ بقُرْبنا وما نحسّ قبل ذلك منها شيئاً؛ فقالت الجماعة: يا تمام السرور وكمال المجلس! لقد سعد من أخذ بحظّه منك، وخاب من حُرِمك، يا حياةَ القلوب، ونسيم النفوس، جعلنا [الله] فداءك!...))(٤٥).

يظهر النصّ مجموعة من الجمهور ممّن يتذوّقون الشعر والغناء، ويتحسّسون مواضع الجمال فيهما، فيتأثّرون بلغة الشاعر التي تنقل لنا مشهداً من مشاهد البكاء على الأطلال والديار والرحيل عن الحيّ والمنازل، هذا الرحيل والفراق الذي كنّى عنه الشاعر بانشقاق العصا التي تدلّ على التفرّق والتشتّت وتبعثر الأحوال وانكسار القلوب، ثمّ ينقل لنا الشاعر حواراً دار بينه وبين الشؤم الذي كان صوته الخفّي، وجسّده الغراب الذي يُعْرَف بين الناس سابقاً بأنّه مصدر للحزن والبكاء والتطيّر والنّحس والتعاسة، هذا الغراب الذي صاح بالشاعر بأنّه مريض، وهنا المرض ربّما يكون كناية عن مرض الروح لا الجسد، تلك الروح التي لا تداوى جراحاتها إلاّ بمن نُحِبْ.

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٢ – المجلد ٤٧ – حزيران لسنة ٢٠٢٢

وأنهت الدموع ذلك الحوار عندما انهمرت من العيون التي تضمّ بداخلها نظرةً لحبيبة في مقتبل عمرها وشبابها كالمهاة، وهي الدابة الواسعة العينين جميلتهما، فخيّم الحزن على الراحل، وغطّى فؤادَه جوّ كئيب أسود، سرق منه سعادته وهناءه.

لقد كانت للغة الشاعر الأثر في تفاعل الجمهور مع هذه الأبيات إضافة إلى جمال الصور البيانيّة التي أعطت قيمة أكبر للنص، واجتمع ذلك كلّه مع حسن أداء المغنّي الذي أفسح له البيت الشعري المجال الأكبر ليظهر إنشاده بصورة رائعة، حيث انتهاء الرويّ بالقافية المطلقة التي أطلقت العنان للمنشد بمدّ صوته بحركة الضمّة فطال الصوت وحسن، كما أنّ اختياره لشعر من البحر الطويل ضاعف من هذا التأثير؛ إذ ناسب طول التفعيلات معاني الأبيات التي عبّرت عن طول حزن الشاعر وأساه، فما كان من الجمهور إلاّ أنّ عبّروا عن تفاعلهم هذا بكلمات كشفت عن مقدار تأثّرهم، فقد أظهر النص هؤلاء الحاضرين وهم بحالة من الهدوء والانسجام والاندماج حتى أنّهم لم يشعروا بنزول الطيور قربهم، بل الأعجب أنّ هذه الطيور تقع قربهم دون أن تخاف منهم؛ لدخولهم بحالة من السبات والاستقرار أشعرت الطيور أنّهم موتى ولا حراك بهم. وهذا تفاعل رائع يعبّر عن مستوًى عالٍ من مستويات التفاعل الجمالي من الجمهور.

إنّ الجمهور يحسن التمييز بين النصوص المشعّة بالحياة والنصوص الباهتة، من ذلك ما ورد من أنّ فتية من قريش جعلوا لأشعب المغنّي جعلاً إن أبهر سالم بن عبد الله بن عمر(****)، فدخل أشعب على سالم وأنشده:

قَرِّبَا مَرْبَطَ النّعامةِ منّي لَقِحَتْ حربُ وائلٍ عن حيالي(٤٦)

فلمّا علم الفتية بالأبيات التي أنشد بها سالم قالوا له: هذا بارد ولا حركة فيه، ولسنا نرضى. فرجع أشعب لسالم وأنشده:

لَمْ يُطيقوا أنْ يَنْزِلوا ونَزَلْنا وأخو الحربِ مَنْ أطاقَ النِّزَالا(٤٧)

فلمّا علموا بذلك قالوا: ليس هذا بشيء. حتّى رجع أشعب أكثر من مرّة لسالم، ولمّا يئس من إرضائهم كذب عليهم وادّعى أنّه قد أرضى سالماً وأبهره؛ كي يتخلّص من تعليقاتهم هذه(٤٨) إنّ عدم رضا هؤلاء الفتية جاء من تذوّقهم للشعر، فقد أدركوا أنّ هذه الأبيات لا يمكن أن تحدث تأثيراً في المستمع؛ كونها تشتمل على ألفاظ الحرب والقوّة، هذه الألفاظ الباردة التي لا تلائم إلاّ أجواء الحروب والمعارك، فأشعب لم يراعِ المقام الذي ينشد فيه الشعر، لأنّ الفتية أرادوا إلهاب مشاعر سالم بكلمات أخرى، فكأنّهم طلبوا الكلمات الرقيقة والصور الجماليّة التي فيها حركة، لا

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٢ – المجلد ٤٧ – حزيران لسنة ٢٠٢٢

صور المعارك والحروب الباردة، وأشعب لم يفهم ذلك؛ حتى عاد في المرة الثانية إلى الأمر ذاته، واختار المعاني الباردة والألفاظ القاسية نفسها، فلم يحقّق الغاية أيضاً.

الخاتمة

نصل من خلال بحثنا هذا إلى أنّ توظيف المبدع للأساليب البيانيّة من تشبيه، واستعارة وكناية، يعدّ من أسرار استحصال التفاعل الجماهيريّ الجماليّ؛ لما في هذه الأساليب من حركة وحرارة وإمتاع للنفوس، وتحريك للمشاعر. تلك التركيبة السحريّة، التي تكشف أسرار تفاعل الجمهور، وترفع النقاب عن هويّتهم وما يبعث على انسجامهم وتناغمهم حتى تجعل أحاسيسهم ورغباتهم واحدة.

ويكشف لنا البحث أنّ بطون النصوص التراثيّة تحفل بوجود جمهور لم يُعطَ حقّه إلى الآن؛ لانعدام الدراسات التي تبحث في هذا الأمر، على الرغم من أنّ هذا الجمهور وما يصدر منه من تفاعل مع الخطاب يثبت لنا أنّ هنالك عامّة من النّاس ممّن لا يُعنى بهم يتمتّعون بذائقة فنّية تمكّنهم من تحسّس مواطن الجمال في النّصوص الأدبيّة، وهذا ما لم تلتفت إليه عيون الباحثين في هذا المجال، لذا نرجو أن تكون دراستنا هذه ممهّدة لما سيأتي من دراسات لإلقاء الضوء على جمهور الكتب التراثيّة، تلك المنطقة المظلمة التي حاولنا ببحثنا هذا إضاءة جانبٍ منها؛ لأنّها من المواضيع المهمّة التي ينبغي أن يسلّط عليها الضوء مستقبلاً في دراسات بلاغة الجمهور خاصّة.

الهوامش

[١]) ينظر: الأسس العلميّة للعلاقات العامّة، عليّ عجوة: ١٣٨.

[٢]) ينظر: الأدب التفاعلي وجماليّات التلقّي: فعل القراءة وإعادة بناء المعنى (بحث) ، د. فتيحة بلحاحي: ٤٩.

[٣]) ينظر: الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور: ١٤.

[٤]) كتاب الحيوان: عمرو بن بحر الجاحظ: ٣/ ١٣٢.

[٥]) فنّ الشعر، إحسان عبّاس: ٢٠٠.

[٦]) الصورة الفنيّة معياراً نقدياً، عبد الإله الصائغ: ١٥٩.

[٧]) الصورة الشعريّة، سيسل دي لويس: ٢٣.

[٨]) علم البيان، محمّد مصطفى هدّارة: ٤٠.

[٩]) كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري: ٢٤٣.

[١٠]) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمّد هادي الطرابلسي: ١٥٨.

[١١]) كتاب الأغاني، أبو فرج الأصفهاني: ١١/٥. وينظر: ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمّد إبراهيم: ٣٨.

[١٢]) ينظر: كتاب الأغاني: ١١/ ٨، ١٣-١٤.

[١٣]) المصدر نفسه:١١/ ٦.

[١٤]) المصدر نفسه: ١١/ ٥.

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٢ – المجلد ٤٧ – حزيران لسنة ٢٠٢٢

[15]) ينظر: المصدر نفسه: ٣٨٩/١٦. وينظر: ديوان أبي تمام، تحقيق: محمّد عبدة عزام: ٢١٦/١.

[16]) كتاب الأغاني: ١٦/ ٣٨٩.

*) هو محمّد بن عبد الملك الملقّب بالزيّات، عالم باللغة والأدب، ومن الشعراء والكتّاب البلغاء، كان وزيراً للمعتصم والواثق العباسيّين. (ينظر: معجم الشعراء، كامل سلمان الجبوري: ٥/ ١٢٢).

[17]) ينظر: كتاب الأغاني: ١٦/ ٣٨٤. وينظر: ديوان أبي تمام: ٢١٨/٣.

**) هو إبراهيم بن العبّاس الصوليّ، كان شاعراً وكاتباً للمعتصم والواثق. (ينظر: معجم الشعراء: ٣٢/١).

[18]) ينظر: كتاب الأغاني: ١٦/ ٣٨٤. وينظر: ديوان أبي تمام:١/ ٤١٣-٤١٥.

[19]) كتاب الأغاني: ١٦/ ٣٨٤.

[20]) المصدر نفسه: ١٦/ ٣٨٨.

[21]) المصدر نفسه: ١٦/ ٣٨٤.

[22]) ينظر: معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، د. أحمد مطلوب:١/ ١٣٦.

[23]) الأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة، ناجي مجيد عبد المجيد: ٢٢٠.

[24]) ينظر: البناء الفنّي في قصيدة الحماسة العبّاسيّة، د. سعيد حسون العنبكي: ١٨١-١٨٢.

[25]) ينظر: التشكيل الجمالي للاستعارة قراءة نصيّة في ديوان مجد الدين النُّشَّابي الصورة الفنية (بحث)، فارس ياسين محمّد الحمداني: ٣٠٣١-٣٠٣٢.

[26]) ينظر: كتاب الأغاني: ٢١/ ٢٠١. وينظر: شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل، تحقيق: د. حنّا نصر الحتّي:١١.

[27]) كتاب الأغاني: ٢١/ ٢٠١.

[28]) المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها: ٥٠٧-٥٠٨.

[29]) ينظر: كتاب الأغاني: ٣٠٥/٨. وينظر: ديوان جرير، تحقيق: كرم البستاني:٧٧.

[30]) ينظر: كتاب الأغاني: ٣٠٥/٨. وينظر: ديوان الأخطل، تحقيق: مهدي محمّد ناصر الدين: ١٠٦.

[31]) كتاب الأغاني: ٨/ ٣٠٥.

[32]) ينظر: شرح الشواهد الشعريّة في أمّهات الكتب النحويّة، محمّد حسن شرّاب :٢٦٢/١.

[33]) ينظر: طبقات فحول الشعراء، محمّد بن سلّام الجمحي: ٢/ ٣٧٩.

***) إسماعيل بن محمّد الملقّب بالسيد الحميري، شاعر إمامي متقدّم. (ينظر: معجم الشعراء: ٢٨٥/١).

[34]) ينظر: كتاب الأغاني: ٧/ ٢٣٨. وينظر: ديوان السيّد الحميري، تحقيق: ضياء حسين الأعلى: ١٢٣.

[35]) كتاب الأغاني: ٧/ ٢٣٨- ٢٣٩.

[36]) معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، د. أحمد مطلوب: ٣/ ١٥٤.

[37]) دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني: ١٠٥.

[38]) الصورة الفنيّة في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي: ١٦٣.

[39]) ينظر: كتاب الأغاني: ٩/ ٣٠٩. وينظر: ديوان كثيّر عزّة، جمعه وشرحه: د. إحسان عبّاس: ١٧٠.

[40]) كتاب الأغاني: ٩/ ٣٠٩- ٣١٠.

[41]) كتاب الحيوان: ٤٣١/٣.

[42]) المصدر نفسه:٣/ ٤٥٧.

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٢ - المجلد ٤٧ - حزيران لسنة ٢٠٢٢

[٤٣]) ينظر على سبيل المثال: الغراب في الشعر الجاهلي (رسالة ماجستير)، علي عبد العزيز أبو سنينة.

[٤٤]) ينظر: كتاب الأغاني: ١٢/ ١٢٢. وينظر: نهاية الإرب في فنون الأدب، أحمد بن عبد الوهّاب النويري: ٤/ ٢٦١. لم أعثر على ديوان الشاعر، ولم أجد هذه الأبيات في معجم شواهد العربيّة.

[٤٥]) كتاب الأغاني: ١٢/ ١٢٢.

[****]) سالم بن عبد الله بن عمر القرشيّ العدويّ، من فقهاء المدينة، وعلمائها، وثقاتها. (ينظر: الأعلام، خير الدين الزركلي:٣/٧١).

[٤٦]) ينظر: كتاب الأغاني: ١٩/ ١٦٧. وينظر: ديوان الحارث بن عبّاد، تحقيق: أنس عبد الهادي: ١٩٩.

[٤٧]) ينظر: كتاب الأغاني: ١٦٧. وينظر: ديوان مهلهل بن ربيعة، تحقيق: طلال حرب: ٦٣.

[٤٨]) ينظر: كتاب الأغاني: ١٩/ ١٦٦-١٦٧.

المصادر والمراجع

١- الأسس العلميّة للعلاقات العامّة، علي عجوة، عالم الكتب، القاهرة، ط٣، ١٩٨٥م.

٢- الأسس النفسيّة لأساليب البلاغة العربيّة، ناجي مجيد عبد المجيد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.

٣- الأعلام، خير الدين الزركلي (ت١٣٩٦هـ)، دار العلم للملايين، لبنان، ط١٥، ٢٠٠٢م.

٤- البناء الفنّي في قصيدة الحماسة العبّاسيّة، د. سعيد حسون العنبكي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٨م.

٥- خصائص الأسلوب في الشوقيات، د. محمّد هادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، تونس، ط١، ١٩٨١م.

٦- دلائل الاعجاز، عبد القاهر الجرجاني(ت٤٧١هـ)، تحقيق: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ط٣، ١٩٩٢م.

٧- ديوان أبي تمام، شرح: الخطيب التبريزي، تحقيق: محمّد عبدة عزام، دار المعارف، القاهرة، ط٥، ١٩٨٧م.

٨- ديوان الأخطل، تحقيق: مهدي محمّد ناصر الدين، دار الكتب العلميّة، لبنان، ط٢، ١٩٩٤م.

٩- ديوان الحارث بن عبّاد، جمعه وحقّقه: أنس عبد الهادي، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ط١، ٢٠٠٨م.

١٠- ديوان السيّد الحميري، تحقيق: ضياء حسين الأعلى، مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية العدد ٢ - المجلد ٤٧ - حزيران لسنة ٢٠٢٢

١١- ديوان السيّد الحميري، تحقيق: ضياء حسين الأعلى، مؤسّسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

١٢- ديوان النابغة الذبياني، تحقيق: محمّد إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٢، ٢٠٠٩م.

١٣- ديوان جرير، تحقيق: كرم البستاني، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، د.ط، ١٩٨٦م.

١٤- ديوان كُثيّر عزّة، جمعه وشرحه: د. إحسان عبّاس، دار الثقافة، بيروت- لبنان، د.ط، ١٩٧١م.

١٥- ديوان مهلهل بن ربيعة، تحقيق: طلال حرب، الدار العالميّة، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

١٦- شرح الشواهد الشعريّة في أمّهات الكتب النحويّة، محمّد حسن شرّاب، مؤسّسة الرسالة، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.

١٧- شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل، تأليف: الأعلم الشنتمري، تحقيق: د. حنّا نصر الحتّي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

١٨- الصورة الشعريّة، سيسل دي لويس، ترجمة: د. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، مؤسّسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت، د.ط، ١٩٨٤م.

١٩- الصورة الفنيّة في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د. جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

٢٠- الصورة الفنيّة في شعر أبي تمام، عبد القادر الرباعي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م.

٢١- الصورة الفنيّة معياراً نقدياً، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافيّة العامّة، بغداد، ط١، ١٩٨٧م.

٢٢- طبقات فحول الشعراء، محمّد بن سلّام الجمحي (ت٢٣٢هـ)، تحقيق: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدّة، د.ط، ١٩٨٠م.

٢٣- علم البيان، محمّد مصطفى هدّارة، دار العلوم العربيّة، بيروت، ط١، ١٩٨٩م.

٢٤- فنّ الشعر، د. إحسان عبّاس، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦م.

٢٥- كتاب الأغاني، أبو فرج الأصفهاني (ت٣٥٦هـ)، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، د.ط ٢٠١٠م.

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٢ - المجلد ٤٧ - حزيران لسنة ٢٠٢٢

٢٦- كتاب الحيوان، عمرو بن بحر الجاحظ (٢٥٥هـ)، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٩٦٩م.

٢٧- كتاب الصناعتين، الحسن بن عبد الله العسكري(ت٣٩٥هـ)، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، ط٥، ١٩٩٨م.

٢٨- المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، عبد الله الطيّب، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ط٢، ١٩٨٩م.

٢٩- معجم الشعراء، كامل سلمان الجبوري، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.

٣٠- معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، د. أحمد مطلوب، الدار العربيّة للموسوعات، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

٣١- معجم المصطلحات البلاغيّة وتطورها، د. أحمد مطلوب، الدار العربيّة للموسوعات، بيروت، ط١، ٢٠٠٦م.

٣٢- نهاية الإرب في فنون الأدب، أحمد بن عبد الوهّاب النويري (ت٧٣٣هـ)، دار الكتب والوثائق القوميّة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢م.

الرسائل والأطاريح

- الغراب في الشعر الجاهلي (رسالة ماجستير)، علي عبد العزيز أبو سنينة، جامعة النجاح الوطنيّة، فلسطين، ٢٠١٢م.

الدوريات

١- الأدب التفاعلي وجماليّات التلقّي: فعل القراءة وإعادة بناء المعنى، د. فتيحة بلحاحي، مجلّة مُقاربَات، الجزائر، مج٧، ع١، ٢٠٢١م.

٢- التشكيل الجمالي للاستعارة: قراءة نصيّة في ديوان مجد الدين النُّشَّابي، فارس ياسين محمّد الحمداني، مجلّة كليّة التربيّة للبنات، العراق، مج٢٩، ع٥، ٢٠١٨م.