البُعدُ والمَقصدُ الإشهاريَّان في قصيدة التكسُّب بالمدح حتى نهاية العصر الأموي

أ.د. سمر الديّوب
سورية- حمص- جامعة البعث

The publicist perspective and intention in the poem "profiting via Praise". Until the end of the Umayyad period

Prof. Dr. Samar Al-Diob
Syria - Homs - Al-Baath University

الملخص

إذا اعتاصّ المديحُ عليك فامدحْ أميرَ المؤمنين تجدْ مقالا
أتتكَ بها قلاص يعملاتٍ وضعْنَ مدائحاً وحمَلْنَ مالا

ننطلقُ في هذا البحث من فرضية تقول: إن الخطاب الإشهاريّ موجود وجوداً طاغياً، بيّناً في تراثنا العربيّ، وإنه يمثّل قوّة ناعمة، وتمثّل القصيدةُ فواصل إشهاريّة تشتمل على صورة، ولغة إشهاريّتين، يقدّم الشاعر بهما نتاجه الثقافيّ إلى الممدوح؛ للإقناع بأهميته، والتأثير في المتلقي بعامّة.

ولتحقيق هذه الغاية تقوم القصيدة الإشهاريّة على الانجذاب الانفعاليّ، لا الفكريّ؛ لكي تكون قابلة للاستهلاك الثقافيّ، وتقوم القصيدة الإشهاريّة على مبدأ التبادل بين الطرفين: الشاعر، والممدوح، ولا يقلّ الشاعر في هذه المعادلة أهميّة عن ممدوحه، ويتجلّى الخطاب الإشهاريّ بالمقصد الواضح من جهة، والبعد المضمر من جهة أخرى.

ولتحقيق فرضيّة البحث يسير على وفق الخطة الآتية:

- سيميائيّة الخطاب الإشهاريّ والتكسّب بالمدح
- البعد الإشهاريّ وقصيدة التكسّب بالمدح
- البعد الإشهاريّ ولوحة الطلل
- البعد الإشهاريّ والمرأة
- الناقة وبدائلها ورحلة الشاعر
- المقصد الإشهاريّ في قصيدة التكسّب بالمدح
- المقصد الإشهاريّ ومعادلة التبادل
- المقصد الإشهاريّ والإشهار المضادّ
- المقصد الإشهاريّ والبناء الكلاسيّ

Abstract:

In this research, we start from the hypothesis that says: the publicist discourse is of dominant and evident presence in our Arab heritage. It represents a soft force. The poem represents publicity breaks that include an image and a public language, with which the poet presents his cultural product to the praised one to convince its importance and influence the recipient in general.

To achieve this end, the advertising poem is based on emotional, not intellectual, attraction in order to be amenable to cultural consumption. The publicist poem is based on the principle of exchange between the two parties: the poet and the praised one. In this equation, the poet is no less important than his praise. The publicist discourse is manifested with a clear intent on the one hand, and an implicit dimension on the other.

To achieve the research hypothesis, it proceeds according to the following plan:

- The semiotics of publicist discourse and Profiting via Praise
- The publicist perspective and the poem of 'Profiting via Praise'
- The publicist perspective in adumbrate dashboard
- The publicist perspective and women
- The camel, its alternatives, and the poet's journey
- The advertising intention in the poem 'profiting via Praise'
- Advertising intention and exchange formula
- Advertising intention and counter advertising
- Advertising intention and classic construction

١- مشكلة البحث ومنهجه وأسئلته

نهدف في هذا البحث إلى قراءة قصيدة التكسّب بالمدح من زاوية الخطاب الإشهاريّ: ببُعده، ومَقصده بوصفه نشاطاً قصديّاً واعياً، وحدثاً تفاعلياً له ركائز تُظهِر رؤى الشعراء المشهِرين، وقدرتهم على إدارة العملية الإشهارية، وإلى دراسة بناء الدّلالة الإشهارية، وتحديد وقعها على الممدوح، والمتلقّي، ولا تؤخذ الدلالة من مرجعها المباشر، بل من العلاقات التي تربط خيوط القصيدة كلّها، ففي الخطاب الإشهاريّ إعادة تعريف للعلاقات التي تتجاوز المعطى العام للصورة، وهذه الدلالات مودَعة في علامات القصيدة الإشهارية كلها، فتصبح المدحة منتوجاً ذا قيمة؛ أي يحيل إلى أسلوب في الحياة، ورؤية للعالم.

وننظر إلى قصيدة التكسّب بالمدح على أنها قصيدة مثيرة للجدل من حيث اختيار بنائها الكلاسيّ للتعبير عن الولاء بطرائق مختلفة؛ لذا سننظر إلى تعدّد أغراضها على أنها تصبّ في مجرى واحد، هو التكسّب بالمدح، وسننظر إلى التنويعات المختلفة "طلل، ظعن، رحلة..." على أنها تمثّل بعداً إشهارياً يرتبط بالتكسّب بالمدح، ويوازي المقصد الإشهاريّ، وهو الغرض المباشر في القصيدة: المدح، وسنسعى إلى إثبات تقليدية قصيدة التكسّب بالمدح، وإبداعيتها في آن.

إنّ ثمّة ندرة في الدراسات الإشهاريّة في أدبنا العربيّ القديم، وفي الدراسات التي تبحث في البعد الإشهاريّ، وقد ركّزت الدراسات السابقة على رمزيّة المطالع والرحلة: رحلة الشاعر، ورحلة الظعائن، لكنْ بعيداً عن ربطها بغرض التكسّب بالمدح؛ لذا سندرس البعد الإشهاري في هذه المطالع المتمثّل في نيل حظوة عند المتلقي، وسنقف عند الأنموذج الأدبيّ المكتمل الذي اتخذه الشاعر طريقة رمزية للوصول إلى قلب الممدوح.

وقصيدة التكسّب بالمدح قصيدة عرض وطلب، وترويج، اعتمدت سبلاً ترويجية متعدّدة، تشبه إلى حدّ كبير السبل التي يعتمدها الإشهاريّ في ترويجه بضاعتَه، وحين تصل إلى جمهور كبير تغيّر رؤية المتلقّي حين تعلّب موقفه الفكريّ بأقنعة البلاغة.

وثمّة إشكالات تعترض البحث من قبيل: كيف ننتقي قصائد التكسّب بالمدح في ظل هذا الكمّ الهائل من الجاهلية إلى نهاية العصر الأموي؟ ولا سيما أن ثمّة اختلافاً كبيراً فيها، فثمّة مدح قبليّ، وشخصيّ، وسياسيّ من جهة، وثمة ربط بين المدح والاعتذار والهجاء، وقصائد مدحية لا ترتبط بالجانب النفعيّ من جهة أخرى.

لقد قمنا بالتركيز على البعد الإشهاريّ في القصائد التي رأينا أنها تمثّل علامات فارقة في التكسّب بالمدح، ودرسنا الإبداع الذي تحرّك في قيد الأنموذج الفنيّ الجاهز بفعل التحوّل الثقافيّ، واستبعدنا قصائد المدح المرتبط بالاعتذار، وقصائد المديح النبويّ، وبعض قصائد المديح السياسيّ كشعر الخوارج؛ لانتفاء جانب التكسّب الماديّ فيها.

ويثير البحث جملة من الأسئلة من قبيل: هل أثّر المزاج الثقافيّ في انتشار المدحة؟ هل نظم الشاعر قصيدته المتناغمة مع النقد السائد؟ لماذا حاكى أنموذجاً شعرياً حظي باحتفاء النقاد والمتلقين؟ كيف أثر هذا المنتج في عقل المتلقي وعواطفه؟ ما الآليات التي يُعملها المُشْهِر في خطابه الأدبيّ لتحقيق الوظيفة المنشودة؟ كيف وظّف رموز الثقافة في خطابه الإشهاري؟ كيف تجلّى البعد الإشهاري في مرحلة ما قبل المدح؟

وسنطمئنّ إلى مقولات السيميائية؛ لأن السيمياء دراسة للسلوك الإنساني بوصفه حالة ثقافية تنتج المعاني، ولا بدّ لكي يكون هذا السلوك دالاً من قصد صريح أو ضمنيّ أو كليهما، ولا تقوم العلامة من دون قدرتها على خلق تأويل في ذهن المتلقي؛ إذ تتوارى الدّلالة خلف المظاهر المحسوسة.

وتولي القراءة السيميائيّة التأويل أهمية قصوى، فليس هنالك معنى إن لم يكن متخفيّاً، مراوغاً، مستعصياً على الضبط، وكلما توارى المعنى خلف حُجب اللغة كانت رحلة البحث ماتعة. فما الخطاب الإشهاري؟ وما علاقته بالخطاب الأدبي؟

٢- الخطاب الإشهاريّ والخطاب الأدبيّ

٢-١- الإشهار: كلام في المصطلحات

الإشهار في أبسط تعريفاته إعلان وإظهار، والقصيدة كذلك، فيه بعد إيديولوجيّ كالقصيدة، فالقصيدة دعاية تتضمّن منتوجاً معيناً، وتحاول التأثير في المتلقي بشتّى الوسائل، والإشهار -لغةً- من الفعل "شهر"[١] وهو الظهور، والوضوح، وبلوغ المكانة والمعرفة، ولا يتحقّق الإشهار إلاّ إذا كان الشيء ذا قيمة عالية، فيشتمل على هدف توجيهيّ مؤثِّر، أمّا الإشهار -اصطلاحاً- فهو العلامات الإيحائية التي تحمل قيماً معرفية مندرجة في نسق ثقافيّ، وهو مصطلح دعائي مرتبط بالبُعد الاقتصاديّ، إذ يتكفّل الإشهاريّ/ الشاعر بالتّرويج لمنتجه، والتّرغيب فيه، وهو نشاطٌ واعٍ، وحدثٌ تفاعليّ يُظهر قدرة المُشْهِر على إدارة العملية الإشهاريّة، ووسيلة تواصل اجتماعي[٢].

ففي كلا المعنيين: اللغوي، والاصطلاحي تركيزٌ على جوانب التواصل، والقصد، والإعلان، والمنفعة[٣]، وليس الإشهار وليد زمن محدّد، بل هو موجود منذ أن وعى الإنسان نفسه ساعياً إلى تحسين أحواله، فهو إغراء تجاريّ قديم قدم الكتابة ذاتها[٤].

وثمّة تداخل بين المدخل السيميائي في تحليل الخطاب الإشهاري والمدخل التداولي، فهو نسق ثقافيّ، سيميائيّ، تُدرس فيه العلامتان اللسانية وغير اللسانية، وتداوليّ يهتمّ بالأثر الذي يتركه المنتوج في المتلقّي، وتركّز التداولية على المقام الذي تحدث الخطابات فيه، وعلاقة العلامة اللغويّة وغير اللغويّة بمستعمِلها، وتأويله لها بناء على ثقافته، ويعني ذلك أن التجاه التداولي يتأسّس على المقتضيات السيميائية؛ لأنّها سؤال المعنى، والسلوك الإنساني بوصفه حالة ثقافية تنتج المعنى، وقد قرّبها اعتمادها على البعد التداوليّ من التأويل الدلاليّ[٥].

إن الخطاب الإشهاريّ جملة من العلامات السيميائيّة، فهو وسيلة إعلانيّة بالعلامات، يسلّط الضوء على موطن الجودة في موضوع الإشهار، لكنّ للخطاب الإشهاري نسقاً مضمراً، فهو وظيفيّ يرتبط بالمنفعة، وينبّه السامع على ما أراد القائل أن يضفيه على منتوجه، وقد كان الشعرُ مادةً تُعرض، وتخضع لقانون العرض والطلب، ولذلك انطوى على علامات سيميائية تدلّ على العرض والطلب؛ لذا وَجَب أن يعرض الشاعر بضاعته في أحلى حلّة، وأن يقنع المتلقي بالوسائل الصريحة والمضمرة، فترويج الفكرة علامة لغوية تؤكد سيميائية الخطاب الإشهاريّ[٦].

يعني ما سبق أن الخطاب الإشهاريّ صناعة إعلاميّة بالكلمة، فلا يوجد خطابٌ شعريّ بريء، وشعرنا القديم إشهار مسموع، يؤثّر في المتلقي بتنغيمه، ونبره، وتخييله. والإشهار دعاية لفكرة إيديولوجية، وعملية إبلاغية تستخدم وسائل متعددة للإقناع، فالخطاب الإشهاري دعاية لشكل خاصّ من أشكال الحياة.

ويخترق هذا الخطاب أيَّ خطاب آخر لتمرير رسالته، فيستخدم اللغة الموحية، ويستثمر إمكانات اللغة لتمرير مضامينه الإيديولوجية، لكنّه خطاب وظيفيّ يعلو على التصنيف، ويستثمر ما يتاح للخطابات الأخرى، والخطابان: الإشهاري والأدبي متحوّلان، غير مستقرّين على شكل ثابت، ويرى الباحث هاس Haas أنه نوع أدبيّ مرتبط بالأشكال الأدبيّة، ويحمل نقاط تشابه مع خطابات أخرى[٧].

لغة الشعر تلمّح، ولا تصرّح، وتعمل على الظاهر والمضمر معاً، وغاية الإشهار الوصول إلى المتلقي، ونجاح العملية الإشهارية بالتصريح والتلميح معاً، ويعني ذلك أن هدف الإشهار يتحقّق بالحيلة الأدبيّة، ففي كل نصّ أدبي رغبات معلنة، ومضمرة؛ ليضمن الشاعر تسويق أفكاره، والإشهار مفهوم ترويجي، ويعني ذلك أنّ كلّ شيء قابل للترويج، بما في ذلك الفكرة الثقافيّة، ويتعلّق ذلك بالجانب النفعيّ، والنسق الثقافيّ السائد، إنه فنّ الإثارة والجمال، يتحقّق بالمقصد والبعد في الأدب، وليست للفكرة قيمة إن لم يُحسن الشاعر تسويقها؛ لأنّ الانكفاء على الذات غير موجود مهما اشتدّت درجة غنائيّة الشعر، ويعني هذا الكلام أنّ الإشهار مغروس في تراثنا العربيّ.

٢-٢- الإشهار في التراث العربي

بما أن الإشهار -لغةً- تشهير وشهرة، نجد الأمرين في قصيدة المدح المتضمّنة هجاء الخصم، ولأنّه -اصطلاحاً- صناعة إعلاميّة ثقافيّة، نجد أنه خطاب له خصوصيته، مرتبط بالسلطة والمال، وهدفه تحقيق الأثر، ويرتهن نجاحه بقدرة المُشهِر على اختيار آلياته التعبيرية.

وهويّة الإشهار في شعرنا القديم هويّة صوتيّة، ومتخيّلة "بالصورة" وهنالك ومضات إشهاريّة حين يتمّ اختيار الكلمات بعناية؛ لتركّب في مشاهد موحية مؤثّرة بهدف إيقاظ الخيال، ومخاطبة حلم المتلقي بلمسات فنيّة جماليّة.

وتطالعنا أسواق العرب في الجاهلية، كسوق عُكاظ، ومَجَنَّة، وذي المجاز، ولكلّ سوق وقته المحدّد، وهي مخصصة لعرض بضاعة الشعر بمنابر يقوم الخطيب فيها بتقديم خطبته الحافلة بالمآثر.

وعُكاظ اسم مشتق من الفعل عكظ، وعكظتُ الرجل عكظاً: إذا قهرته بحجته، فكانوا يتعاكظون بالفخر[٨] وقد أدّت هذه الأسواق وظيفة إشهارية واضحة، فاحتفت كتب النقد بأغزل بيت، وأمدح بيت، وأشعر قيس، وأشعر هوازن، وبقصص إشهارية كقصة الشاعر مسكين الدارميّ الذي أنقذ بضاعة التاجر العراقيّ بشعره الإشهاريّ، فأسهم الإبداع الأدبي في بناء صورة المجتمع الثقافيّة[٩]

إنّ العلاقة قويّة بين الشعر والإشهار، لكنّها علاقة ممهورة بالخفاء، ومناسبات القصائد قمينة بإظهارها، وتتجلّى هنا علاقة الشاعر بالدعاية، والخط الموازي للشعر، فقد نُظم جزء كبير منه بطلب من جهة ما، وليس كله إبداعاً منفلتاً من قيد الواقع، إنه إبداع محكوم بالواقع؛ لذا نجد أنّ كثيراً من شعرنا القديم مادّة إعلانية تروّج لفكرة ما، سواء أكان ذلك من باب الاعتراف بالجميل، أم من باب التبادل الماليّ، والشعريّ بين الطرفين.

لقد دخل الشعر في تفاصيل الحياة، فكان مذلّلاً للصعوبات، ووسيطاً في المشكلات، ولم يكن لجوء الخمّار إلى الشاعر الدّارميّ لإنقاذ بضاعته الكاسدة إلاّ من باب الإقرار بدور الشعر في حلّ مشكلته التجارية، فليس الأدب موصولاً بالوجدان في حالاته كلّها، إنه يرينا الجمال فيما لا نرى جمالاً فيه، ويعني ذلك أن المتلقي مستهلك في الوعي الشعري القديم؛ لأنّ الشعر يقوم على الإغراء بالفكرة، وتتمّ العملية الإشهارية بنجاح حين ينجح الشاعر في تسويقها.

ويمكن القول: إنّ لكل قصيدة قارئاً مستهدفاً، وهدفاً تسعى إلى تحقيقه، فهل سعى الشاعر الصوفي -مثلاً- إلى جعل القارئ مريداً؟ وهل سعى المادح إلى جعل المتلقي موقناً بأن ممدوحه وسيلة خلاصه؟

٣- المدح وقصيدة التكسّب بالمدح[١٠]

المدح -لغةً- الثناء، وإسباغ الفضائل على الممدوح، ويحيل إلى الاتساع والامتلاء، فهو حالة الشبع التي تصيب الممدوح[١١] فقصيدة المدح فعلُ إشادة وتعظيم ومبالغة، ودرج الاصطلاح على أنّ المدح وصفُ الشاعر غيرَه بالجميل من الفضائل والصفات، وثناؤه عليه، وثمّة فرق بين المدح بهذا المعنى والمدح السياسيّ الذي غدا اتجاهاً شعرياً واضحاً في العصر الأموي، فهو دفاع عن نظريّة في الحكم، وهجوم على الطرف المضاد.

التكسب بالمدح -إذن- موجود منذ العصر الجاهلي، لكنّه خفت في صدر الإسلام بتأثير الدعوة الجديدة التي حضّت على عدم مدح الرجل إلاّ بما فيه، ولانصراف الشعراء إلى تعاليم الدين الجديد، والمديح النبوي، ومديح الصحابة، وهو مديح بريء من التكسب.

والمدحة عقد تواصليّ بين طرفين، وتعدّ قصيدة التكسّب بالمدح فرعاً من فروعها، وتقوم المدحة على المبالغة سعياً إلى تحقيق هدف ما: ربحيّ أو نفعيّ، وقد ارتبط الشعر بالسلطة في الأنموذج الشعري المكتمل الذي وصل إلينا منذ العصر الجاهلي، ولم تنشأ هذه العلاقة من فراغ، فللشعر قيمته ودوره الإشهاريّ، وقد غدا جزءاً من أدوات الحكم والسياسة. وقصيدة التكسّب بالمدح قصيدة بلاطيّة، تضع أمزجة الممدوحين في المرتبة الأولى، وصار هذا الأمر ركناً في البلاغة العربية، فأضحى التكسّب بالشعر حرفة تصدر

عن دراية بما يرضي الممدوح.

ويرى ابن قتيبة أن أكبر دافع للشعر هو الطّمع، ويعود السبب -برأيه- إلى قوة أسباب الطمع، وإيثار النفس بعاجل الدنيا عن آجل الآخرة[١٢]

والتكسّب قديم قدمَ الشّعر نفسه، وليس من صُنع فرد واحد، بل هو من صنع ثقافة جماعة تتّبع التكوين النفسيّ، والاقتصاديّ، والثقافيّ للمجتمع؛ لذا نسجّل تحفّظاً على كلام ابن رشيق[١٣] الذي عدّ التكسّب بالشعر قد بدأ مع النابغة الذبياني، فحين يحدث تحوّل في المجتمع يتأثّر الأفراد به، ويعبّرون عنه، ويعني ذلك أن البحث عن أوّل من تكسّب بالشّعر ضرب من العبث، فقد وصلتنا القصيدة الجاهلية ناضجة مكتملة. فكيف تجلّى البعد الإشهاري في قصيدة التكسّب بالمدح؟

٤- البعد الإشهاري وقصيدة التكسب بالمدح

٤-١ البعد الإشهاري والحديث الغزلي

٤-١-١- البعد الإشهاري ولوحة الطلل

البُعد الإشهاريّ إشهار ضمنيّ خفيّ، يتكئ على استجابة المتلقّي في بناء الفكرة التي تقوم عليها الرسالة الإشهاريّة، ولا يكون ذلك بالفهم المباشر لها، فتتّسم هذه الرسالة بالعمق والإيحاء، والشعرُ مقام لتقديم الفكرة بطريقة غير مباشرة. يقول الأخطل في مديح بِشر بن مروان واقفاً على الطلل: -البحر البسيط-

أقفرتِ البُلْخُ من عيلانَ، فالرُّحَبُ
فالمَحْلبيّاتُ، فالخابورُ، فالشُّعَبُ
فأصبحوا لا تُرى إلاّ مساكنُهم
كأنهم من بقايا أمّةٍ ذهبوا[١٤]

يقف الأخطل على الطلل، وحين نتمعّن في حديثه الطللي نجد أنه يقف على طلل قيس عيلان، وهم أعداؤه وأعداء الأمويين في عهد الخليفة، ويصوّر هذا الطلل فانياً، فكأنهم من الأمم البائدة، ويجعل فناءهم قدراً من الله الذي لم يرضَ عنهم، وعن آل الزبير خصوم الأمويين، وبذلك اشتمل الحديث الطلليّ على بُعد إشهاريّ يتعلّق بتأييد الأمويين، والحطّ من شأن أعدائهم، فهو إشهار مضادّ.

والبُعد الإشهاري -هنا- عمق إيديولوجيّ متضمّن في حديثه الطللي، ويُدرَك هذا البعد في ذاته من جهة، وبما يتضادّ معه من جهة أخرى، فيغدو البعدُ الإشهاريّ سلعة مقدّمة إلى الخليفة؛ لكي تنال مدحته/ بضاعته حظوة عنده، ولا يعطي البعد الإشهاريّ معناه بطريقة واضحة، بل يحتاج إلى تأويل[١٥].

وينقلب الأعشى على طلله في مدح الأسود بن المنذر قائلاً: -البحر الخفيف-

ما بكاءُ الكبيرِ بالأطلالِ
وسؤالي، وما تردُّ سؤالي
دِمنةٌ قفرٌ تعاورَها الصّيـ
ـفُ بريحَيْنِ من صَبا وشمالِ

لاتَ هنّا ذكرى جُبيرَةَ أو مَنْ
جاءَ منها بطائفِ الأهوالِ
حلَّ أهلي بطنَ الغميْسِ فبَادَوْ
لى، وحلَّتْ علويَّةً بالسِّخالِ[١٦]

انصرف عن الطلل الذي لا يجيب؛ لأن هماً اعتراه، فصرفه عن جُبيرة، فقد وقع قومه في أسر الأسود بن المنذر اللَّخمي، أخي النعمان، والأعشى غائب، فمدحه، وسأله أن يهب له الأسرى، فحمل طلله اللهفة على أهله؛ لكي يستميل مشاعر الأسود قبل أن يمدحه. يقابل هذا السّلب في مشهد الطلل طمع بالعطاء من جانب الممدوح، فسيقابل هذه الأهوالَ سلام من قبل الأسْوَد، وبذلك يغدو طلله رثاء لذاته المتطلّعة إلى واقع أفضل؛ لإثارة مشاعر الأسود، وكسب تعاطفه معه، فالطلل ماضٍ، آيل إلى الزوال، وهكذا غدا المطلع الطللي ومضة إشهارية[١٧].

ويهدف خطاب الأعشى الإشهاريّ إلى بناء عالم جديد من العلاقة بالممدوح، وتنجم فاعليته من التّمازج بين الدّلالتين: السطحية، والعميقة التي تُدرَك بالعلاقة بالنّسق الثقافي، ويعني ذلك ارتباطه

بالذرائعية التجارية.

ويَظهر البعد الإشاري في مدح الفرزدق بني شيبان، وعبد الله بن الأعلى بن أبي عمرة الشيباني: -البحر الطويل-

ألمّا على أطلالِ سُعدى نسلِّمِ
دوارسَ لما استُنْطِقَتْ لم تكلَّمِ
وقوفاً بها صحبي عليَّ، وإنما
عرفتُ رسومَ الدارِ بعد التوهُّمِ
يقولون: لا تهلِكْ أسىً، ولقد بدتْ
لهم عبراتُ المستهامِ المتيَّمِ
فقلتُ لهم: لا تعذلوني، فإنّها
منازلُ كانت من نَوارَ بمَعْلَمِ[١٨]

يعلي الفرزدق من شأن طلل الحبيبة في مقام مدح بني شيبان، وقد عُرفت هذه القبيلة بانتصاراتها أمام الفرس في الماضي، فها هو ذا يقدّس ماضي الطلل، ويعجب به إعجاباً شديداً، وما ذلك إلاّ صورة عن إعجابه ببطولات ممدوحه، وبطولات قبيلته وانتصارها في الماضي أمام قوة لا يستهان بها، فالمرأة المكرّمة في الطلل هي الممدوح في النّسق المضمر، وهدفه الوصول إليه، فالفرزدق هو المعنيّ بالطلل فقط، يقيم معه علاقة خاصّة، ويتضح هذا البعد في قوله: -البحر الطويل-

أتاني من الأنباءِ بعد الذي مضى
لشيبانَ من عاديٍّ مجدٍ مقدَّمِ
غداةَ قَرَوا كسرى، وحدَّ جنودهِ
ببطحاءِ ذي قارٍ قِرى لم يُعَتَّمِ[١٩]

فغدا طلله مدحاً للخليفة وأعماله وأعمال قومه السابقة، وإعجاباً ببطولاتهم. وللبعد الإشهاريّ قدرة على تشكيل الوعي، وتكوين الرأي، تؤثّر في الثّقافة وتوجّهها، ويعني ذلك أن الإشهار يوجّه الأذواق، ويخلق القيم، ويثير انفعال المتلقي، ويُكسِب رغبات المُشهِر الخفية قوة كبيرة[٢٠].

وفي حديث طلليّ لجرير بدأ به مدح الخليفة عبد الملك، وهجاء آل المهلّب، يقول: -البحر البسيط-

ألِمْ على الرَّبْعِ بالتِّرْباعِ غيّرَه
ضربُ الأهاضيبِ والنآجةُ العُصُفُ
كأنّه بعدَ تَحْنانِ الرّياحِ به
رقٌّ، تَبَيَّنُ فيه اللامُ والألفُ
ما استوصّفَ الناسُ عن شيءٍ يروقُهم
إلا أرى أمَّ عمروٍ فوقَ ما وصفوا[٢١]

لقد عفا طلله، ولم يعد يظهر منه سوى حرفين واضحين في امتدادهما، هما اللم والألف، وما تغيُّر هذا الطلل، وفقدانه هويته سوى تعبير عن تغيّر حال أعداء الأمويين السياسيين، فقد أدّت هذه الريح القوية وظيفة التغيير، لكنّ طلله يحييه المطر الغزير الباعث الخصب، وما هذا الغيث سوى الأمويين الذين يرغب في عطائهم، ويمدحهم به، فإذا تمّ استفتاء الناس عمّن يروقهم أجمعوا على أن أم عمرو تحتلّ المرتبة الأولى، وترتقي على الوصف، وبذلك تكون أمّ عمرو صورة عن الخليفة الأموي الذي يطلب منه الاعتراف بمدحته والعطاء معاً.

ويوهم البعد الإشهاري المتلقي للوهلة الأولى بأنّه عمل جمالي صرف، فيؤثّر في المتلقي، ويدفعه إلى القبول بفكرته، وبذلك يغدو البعد الإشهاريّ منطوياً على نصّ مواز للنص الأصلي؛ أي الطلل، وغيره من المطالع[٢٢]، ويمكن تأويل النصّ الموازي برصد علاماته، فهو خطاب يؤكّد المقصد الإشهاريّ "خطاب المدح المباشر" فيتمّ استثماره إيديولوجياً في الشعر، وهو ما نجده في حديث المرأة، وما يتعلّق بها.

٤-١-٢- البعد الإشهاريّ والمرأة:

يمدح النابغة الملك عمرو بن هند، وكان قد غزا الشام بعد مقتل أبيه المنذر، فيبدأ كلامه بحديث غزليّ: -البحر الوافر-

أ تاركةٌ تَدَلُّلَها قَطامِ
وضِنّاً بالتَّحيّة والكلامِ

فإن كان الدّلالَ فَلا تَلَجّي
وإن كان الوداع فبالسّلام
فلو كانّتْ، غداةَ البيْنِ، مَنَّتْ
وقد رفعوا الخُدُورَ على الخيامِ
صفَحتُ بنظرةٍ، فرأيْتُ منها
تُحيتَ الخِدرِ واضعةَ القِرامِ
تَرائبَ، يستضيءُ الحَلْيُ فيها
كَجمْرِ النّارِ بُذِّرَ بالظّلامِ[٢٣]

يمدح النابغة[٢٤] الملك عمْراً بمناسبة نصره على أعدائه، ونجد في المطلع الغزليّ وصفاً لجمال النسوة السبايا اللواتي أخذهنّ عمرو بن هند حين انتصر على أعدائه لمّا هجم عليهم، ففي الحديث الغزليّ بُعد إشهاريّ يعمِّق معنى المدح، ويستميل به ممدوحه؛ ليضمن مكانة عنده، وقد عُرف عن عمرو ابن هند تصابيه، وشدة بأسه، فاستغلّ النابغة هذه النقطة في شخصيّته؛ لتحقيق هدفه الإشهاريّ.

لقد هدف النابغة إلى تحويل ممدوحه إلى أنموذج، فليست قصيدة التكسّب بالمدح مدحاً فقط، بل تمثّل بناء لعلاقة جديدة، وتحقيقاً لفعل، وتدفع بالمتلقي إلى التسليم بمضمون القصيدة.

الإشهار موقف من العالم والأشخاص، ويظهر للمُشهِر دور اجتماعيّ حين يقدّم صورة مغرية للممدوح، فيقوم بوظيفتين: استدراج المستهلِك/ الممدوح من جهة، وجني الربح من جهة أخرى، فيترافق الاستقطاب الفكري مع الغاية الربحيّة، ويؤكّد الخطاب الإشهاريّ أن الشعر ليس ذاتياً مهما اشتدّت درجة ذاتيّته، فيسخِّر الشاعر/ المُشهِر إمكاناته كلّها لخدمة هدفه الإشهاري، وينبّه المستهلك، ويوقظ الشاعر الراقد في داخله، فالاستهلاك واحد سواء أ كان ماديّاً أم فكريّاً.

يمدح عبيد الله بن قيس الرقيّات عبد الملك بن مروان، ويبدأ بالغزل بكَثيرة: -البحر المنسرح-

عادَ له من كثيرةَ الطّربُ
فعينُه بالدّموعِ تنسكبُ
كوفيَّةٌ نازحٌ محلَّتُها
لا أَمَمٌ دارُها، ولا سَقَبُ
واللهِ ما إنْ صَبَتْ إليَّ، ولا
يُعلَمُ بيني وبينها سَبَبُ
إلا الذي أورثَتْ كثيرةُ في الـ
ـقلبِ وللحبِّ سَورةٌ عَجَبُ[٢٥]

الطّرب حزن وفرح معاً، فدموعه غزيرة، يشكو نزوح الدار، ويُظهر حنينه إلى كثيرة حنيناً إلى العراق، فهي رمز لأيّامه حيث كان مصعب بن الزبير، فإذا كَثيرة رمز لحنينه الجارف إلى وحدة الجماعة القرشية، لكنّ جيوش الشام تحول دون الوصول إلى غايته.

لقد عُرف عنه ولاؤه للزبيريين، فمدح الأمويين ظاهرياً؛ ليحصِّل عطاءهم، ويأمن جانبهم، وقدّم فائدة إشهاريّة للزبيريين في الوقت نفسه، فاشتمل غزله على بعد إشهاريّ للزبيريين الذين ما يزال قلبه عالقاً بهم، فلم يصحُ قلبه من هواهم. ويمثّل البعد الإشهاريّ حديثاً ظاهرياً عن الماضي: الطلل، رحلة الظعائن، النسيب، لكنه إغواء يقوم به الشاعر/ المُشهِر، ويعتمد على ذكاء المتلقي/ المستهلك لتأويل هذا البعد[٢٦].

فلا يقدَّم البعد الإشهاريّ بطريقة بريئة، بل يرتبط بالبعد الإيديولوجي، ويضطرّ المتلقي إلى الوقوف عند الدلالة الثاوية في الحديث الغزليّ، والطلليّ، وغيرهما، لا سيما وأنها أمور تتكرّر في الشعر القديم، وما تكرارها إلاّ اعتراف بأنها قد أصبحت طريقة للتعبير، وقالباً، للشاعر حرية التصرّف في دائرته، فقد حاصرت كثيرة المتلقي، واضطرته إلى الكشف عن هويّتها؛ لارتباطها بالبكاء على فراقها، والبعد عنها.

ويتغزّل جرير بحبيبته في مطلع قصيدة يمدح بها الخليفة عبد الملك: -البحر البسيط-

كأنّها مُزنةٌ غرّاءُ واضحةٌ
أو درّةٌ لا يواري ضَوءَها الصَّدَفُ

مكسوَّةُ البَدْنِ في لبٍّ يزيِّنها
وفي المناصبِ من أنيابِها عَجَفُ
تسقي امتياحاً ندى المسواكِ ريقَتَها
كما تضمّنَ ماءَ المُزنةِ الرَّصَفُ
قال العواذلُ: هل تنهاك تجربةٌ
أما ترى الشَّيْبَ والأخدانَ قد دلفوا
أما تُلِمُّ على رَبْعٍ بأسنُمَةٍ
إلا لعينيكَ جارٍ غربُهُ يَكِفُ[٢٧]

تنقلب صفات المرأة الحسيّة إلى صفات نفسية للخليفة، فالمرأة مُزنة غرّاء، ودرّة تضيء، لكنّ الصّدف يمنع هذا النور من أن يتسلّل إلى الخارج، ويعني ذلك أنّ هنالك من يحاول تعكير صفو العلاقة بين جرير وممدوحه عبد الملك[٢٨] فزينة حبيبته عقلها، لا شيء آخر، ومن عادة الشعراء أن يتحدثوا عن زينة مختلفة، وصفات حسيّة، إنها بكمالها صورة عن كمال الخليفة، وهو يريد أن ينال حظوة عنده بالطرائق الإشهارية كلّها، فالمرأة نورانيّة، قويّة، خبيرة، خيّرة، وهو ضعيف أمامها، ويوحي الماء الذي تسقيه من رضابها بالخير الوفير الذي يرجوه من الخليفة.

يعدّ الحدث السابق للقصيدة، والمتعلّق بإشكال سابق بين الخليفة والشاعر إشارة استباقية، وله بعد إشهاريّ، فيسعى إلى أن ينال رضا الممدوح[٢٩] ويدفعه ذلك إلى استهلاك نتاج موهبته.

ويلجأ جرير إلى أسلوب الحنين بوصفه بعداً إشهارياً في مدحه الوليد بن عبد الملك: -البحر الطويل-
طربتَ، وما هذا الصِّبا والتكالفُ
وهل للهوى إذ راعَهُ البينُ صارفُ
طربتَ بأبرادٍ، وذكَّرك الهوى
عراقيّةٌ، ذُكْرٌ لقلبك شاعِفُ
إذا قيل: هذا البينُ راجعتُ عَبرةً
لها بِجِربانِ البَنيقَةِ واكفُ[٣٠]

يحنّ إلى العراق حيث الحبيبة ثاوية في حديثه الغزلي الذيّ به مدح الخليفة، فتختزل حبيبته حنينه إلى العراق وهو في الشام، وهو بعد إشهاريّ غايته كسب التعاطف معه، واستدرار العطاء، ويقابل النسيب المدمّر لذات الشاعر إحياء له على مستوى المديح، فالسّلب الموجود في النسيب إيجاب في الحديث المدحيّ، حيث سلطة الممدوح المطلقة، وهو بذلك يغري ممدوحه حين يقدّم معطى علاماتياً يحرّف الحقيقة، ويخفيها، فيسيطر على وعيه[٣١]

وتتجلّى العلاقة بين الخطاب الشعريّ والإشهار في الدهشة المتولّدة من لحظة التلقي، فيغلّب الإشهار الجانب الانفعالي على الجانب العقلي، فلا يقدّم حقيقة، بل يلوّح بفكرة خفية، فيؤدلج المتلقي، ويكسبه[٣٢].

ويطالعنا بشر بن أبي خازم زاجراً نفسه عن التعلّق بأسماء في حديثه المتعلق بمدح أوس بن حارثة الطائي: -البحر الوافر-
كفى بالنأي من أسماءَ كافي
وليس لحبِّها إذ طالَ شافي
بلى إنّ العزاءَ له دواءٌ
وطولُ الشوقِ ينسيكَ القوافي[٣٣]

لقد نأت أسماء عنه، وكوته بنار فراقها، لكنه ما يزال يحنّ إليها، ويتعلق بجمالها، فأصبح مثيراً للشفقة، وتحمل صورة أسماء داء ودواء في آن، ويقابل هذه الصورة السّلبية صورة الممدوح، فالإشهار خطاب تضليليّ مراوغ للظفر بغاية، وتحقيق كسب، ويُقرأ الحنين إلى أسماء من المزاج الثقافي، فيلبّي رغبة المستهلك وميوله، ويوظّف حضور المرأة إشهارياً، ويشبع الحاجة إلى حضور المرأة في لا وعي متلقيه، ويحتفي بالجسد، فيمثّل ردّ فعل فكري تجاه حرمانه من جهة، ويؤدّي تركيزه عليه إلى استحضار المضمر من جهة أخرى.

ويعدّ حضور المرأة بجسدها لغة خاصة لها توظيف إشهاريّ، وليس داء حبّها الذي لا يشفى إلاّ صورة عن حبّ يقدّمه إلى الممدوح، ويستميله بعد أن صوّر نفسه في مرحلة متقدّمة من الضعف والاستكانة،

وتغدو المرأة علامة على شيء لأنّها تتّجه إلى الآخر/ المتلقي، فوضع -بذلك- المؤثّر البلاغيّ في سلّم راقٍ في العملية الإشهاريّة[٣٤]

ويوظّف الأعشى الطيف في مدحه إياسَ بن أبي قُبيصة الطائيّ: -البحر الطويل-

ألَمَّ خيالٌ من قُتيلةَ بعدما
وهى حبلُها من حبلنا، فتصرَّما
فبتُّ كأنّي شاربٌ بعدَ هَجعةٍ
سُخاميَّةً حمراءَ تُحسَبُ عَنْدَما
إذا بُزِلَت من دَنِّها فاحَ ريحُها
وقد أُخرِجَتْ من أسودِ الجوفِ أدهما
يطوفُ بها ساقٍ علينا مُتَوَّمٌ
خفيفٌ ذَفيفٌ ما يزالُ مُفَدَّما
بكأسٍ وإبريقٍ كأنَّ شرابَه
إذا صُبَّ في المِصحاةِ خالطَ بَقَّما[٣٥]

تحمل الخمر في نسيبه همّاً خاصاً، وقلقاً فردياً، فالخمر انقطاع عن الواقع، ودخول في واقع جديد يريده الشاعر، والطيف امرأة ليس لها حضور فيزيائي، إنّ لديه رغبة في الانفصال عن محيطه، والاندماج في المجتمع الجديد في العراق، فيوظّف هذه الفكرة ببعد إشهاريّ، ويذكر احتفاله بعيد "هِنْزَمْن"[٣٦] ممّا يمثّل حالة من عدم الانتماء الظاهري إلى مجتمعه تأكيداً للبعد الإشهاريّ، وتعميقاً لمعنى المدح.

وتجعل الخمر شاربها سيّداً، إنه يحلم بالسيادة وهو يحتسيها في مجلس حافل بالموسيقى وأسباب السعادة، فيُظهِر رغبته في الانتماء إلى هذه البيئة الحضارية الجديدة بعيداً عن بيئته البدوية، لكن شراب الإبريق قد غدا وكأنه خالط شجراً يُصبَغ به، فلونه صباغ، ووهم، لا حقيقة، ممّا يُظهِر بعداً إشهارياً يهدف إلى نيل الحظوة، والكسب عن طريق المدح، ففي النّسق المضمر لم يكن مرتاحاً لانضمامه إلى هذه البيئة[٣٧].

وثمّة جغرافيّة ألوان في هذه الومضة الإشهاريّة، وقد تمّ توظيفها، فالخمر سخامية حمراء، لونها كلون شجر العندم، وُضعت في زقّ أسود، وما ذلك إلاّ إشارة إلى الاضطراب النفسي الذي عاشه الأعشى، فيحيل الأحمر إلى الاضطراب العاطفي هنا، ويحيل الأسود إلى الحزن الذي يحاول إخفاءه.

إنّ الطيف انقطاع؛ لأنّه قصير لا يدوم، وحين ينقطع يعلن بداية مرحلة جديدة مع الممدوح، وبذلك يكون الطيف الذي سلب قلب الأعشى صورة عن الممدوح، فالمرأة مثير إشهاريّ قويّ، كلما اعتنى به زاد تأثيره في الممدوح[٣٨].

وللحديث عن الجانب الحضاريّ عند الممدوح وظيفة إشهاريّة، فهو ملاذ الأعشى، مغرٍ لغيره، وقد تنقّل الأعشى في بلاد مختلفة بحثاً عن هوية واحترام، ويعني ذلك نقداً لمرجعياته الثقافية، ويقرأ هذا المديح لحضارة الآخر أفق توقع ممدوحه، ويلبّي تطلعاته[٣٩].

إنّ ثمّة دوافع للمدح عند الفرزدق، فليست ميوله مع الأمويين، لقد خاف منهم، ووصل قسراً إلى الحجاز، وأراد ان يوظّف المكان الجديد خدمة لهدفه الإشهاريّ في الحديث الغزلي، فقال مادحاً العباس بن الوليد بن عبد الملك: -البحر الطويل-

نواعمُ لم يدرِيْنَ ما أهلُ صِرْمَةٍ
عجافٍ ولم يتبَعْنَ أحمالَ قائفِ
إذا رُحْنَ في الدّيباجِ والخزِّ فوقه
معاً مثلَ أبكارِ الهجانِ العلائفِ[٤٠]

يُظهِر المرأة الحجازية في دعة ونعمة، فموقفه منها موقفه من الممدوح، فهي ذات غنى وجاه، وها هو ذا يستغلّ المكان في الحديث الغزلي خدمة لهدفه الإشهاري، فبنات البيئة الحجازية جميلات، منعّمات، وهو يفضّلهن على غيرهن، ويعني ذلك تفضيلاً للممدوح على غيره.

وصورة المرأة خطاب بصريّ يولّد لذة جمالية يقع الممدوح والمتلقي تحت تأثيرها، وثمة توافق جماليّ بين الشعراء؛ لأنهم يمتحون من نسق ثقافيّ واحد.

وممّا لا شكّ فيه أنّ جسد المرأة الحاضر استعاريّ، لا فيزيائيّ، فأخذ الجسد الأنثوي إلى غاية، فصار علامة سيميائية، والإشهار موقف من الأشياء، وتواصل اجتماعي مندرج في النسق الثقافيّ السائد، فيجمع الخطاب الإشهاريّ الإمكانات كلّها لنجاح إيصال رسالته، ففي الخطاب الإشهاريّ الإشارة أبلغ من العبارة[٤١].

وتأتي رحلة الشاعر بوصفها بعداً إشهاريّاً، يقول المسيَّب بن عَلَس واصفاً رحلته للحصول على المرأة المشبّهة بالجمانة البحرية في معرض مدحه: -البحر الكامل-

كجُمانةِ البحريِّ جاءَ بها
غوّاصُها من لجَّةِ البحرِ
صلبُ الفؤادِ، رئيسَ أربعةٍ
متخالفي الألوانِ والنّجْرِ[٤٢]

غيّر المسيَّب من طبيعة الرحلة، فرحلته لكسب الجمانة البحرية، فأتت بديلاً من الصحراء وحيوانها، وتقديساً للصراع من أجل الحياة، فالجمانة رمز الحياة نفسها، أو رمز هدف كبير يستحقّ هذا العناء، فوظّف الرحلة خدمة لهدفه الإشهاريّ الحقيقيّ، وهو رحلته إلى الممدوح، والإعلاء من مكانته.

أمّا رحلة ظعائن الأخطل فوُظِّفت لخدمة الأمويين في سياق مديحه عبدَ الملك بن مروان: -البحر البسيط-

خفَّ القطينُ فراحوا منك، أو بكروا
وأزعجتهم نوىً في صَرفِها غِيَرُ
حثّوا المطيَّ، فولَّتنا مناكبَها
وفي الخدورِ إذا باغمتَها الصّورُ
أعرَضْنَ لما حنى قوسي موتِّرُها
وابيضَّ بعدَ سوادِ اللّمّةِ الشَّعَرُ
شرَّقْنَ إذ عصرَ العيدانَ بارحُها
وأيبسَتْ غيرَ مجرى السِّنَّةِ الخُضَرُ
حتى هبَطْنَ من الوادي لغَضْبَتِه
أرضاً تحلُّ بها شيبانُ، أو غُبَرُ[٤٣]

تعود هذه القصيدة إلى عهد الخليفة عبد الملك الذي شهد سيطرة أموية مطلقة، وكان للأخطل مكانته في بلاطه؛ إذ روى صاحب الأغاني أن الأخطل قد طالب الخليفة بشرب الخمر، فسقاه، وأنشده خفَّ القطين، وقال عبد الملك: خذ بيده يا غلام، فأخرجه ثمّ ألقِ عليه من الخَلَع ما يغمره، وأحسن جائزته، وقال: إنّ لكل قوم شاعراً، وإن شاعر بني أمية الأخطل[٤٤].

لقد قابل الخليفة طلب الأخطل غير المقبول بمكافأة، فالمدحة عنده أعظم من إساءة الأخطل، وكان الأثر بالقدر الذي تركته المدحة، فقد انحلّت القبيلة في رحلة الظعائن، لكنها عادت إلى التوّحد في المدح، فاحتفى بالقوة حين استحضر الضدّ في رحلة الظعائن، وقد قيلت هذه القصيدة في مرحلة فتنة بني الزبير، وفي النسيب إشارة إلى الحرب بين بني تغلب؛ قوم الأخطل الذين ناصروا الأمويين، وبني سُلَيم القيسيين الذين ناصروا الزبيريين[٤٥]

لقد هدف في حديث الظعائن إلى زيادة مشاعر الأسى؛ لرفع درجة التعاطف معه، وإذا كانت رحلة الظعائن تسخيراً للهدف الإشهاريّ، فكيف تجلّت رحلة الشاعر على ناقته، وكيف وظّف بدائلها لخدمة هدفه الإشهاريّ؟

٤-٢- الناقة وبدائلها ورحلة الشاعر

الرحلة جزء من القصيدة، محفوف بالمخاطر، يتناوب فيه الموت والولادة معاً، وظاهر رحلة الشاعر انتزاع الاعتراف بقوّته، فهو الفارس الذي يعتسف الصحراء، لكنه وظّفها لخدمة هدفه الإشهاريّ.

يقول الأعشى: -البحر البسيط-

وبلدةٍ يرهبُ الجَوّابُ دُلجَتها
حتى تراه عليها يبتغي الشِّيَعا
لا يسمعُ المرءُ فيها ما يؤنِّسه
بالليلِ إلا نئيمَ البومِ والضُّوَعا
كلَّفْتُ مجهولَها نفسي وشايعني
همّي عليها إذا ما آلُها لَمَعا

بذاتِ لَوْثٍ عَفَرْناةٍ إذا عَثَرت
فالتَّعْسُ أدنى لها من أن أقولَ لعا
تلوي بِعِذْقِ خِصابٍ كلما خَطَرَتْ
عن فَرجِ معقومةٍ لم تتّبِعْ رُبَعا
تخالُ حتماً عليها كلّما ضَمَرَتْ
بعدَ الكلالةِ أن تستوفيَ النِّسَعا[٤٦]

يرى د. رومية أن الأعشى أراد أن ينتزع اعترافاً بصدق صورة الفتى، أو الفارس التي يرسمها لنفسه في وصف هول مشاهد الصحراء، فيتباهى باعتسافها[٤٧] لكنّ المديح عند الأعشى اقترن بالرحلة ليحظى بمكانة عند ممدوحه، وقد تحمّل الأهوال ليصل إليه، فالرحلة رمزية، والمصاعب رمزية، وهو لا يتوانى عن استعمال طرقه الإشهاريّة كلّها، فيشير إلى الهاجرة أكثر مّما يصوّرها؛ لأنّ له هدفاً إشهاريّاً، فتحوّلت العلامة التراثية إلى مفردة إشهارية، واستحضر موروثاً ثقافياً مشتركاً، وأحدث تحويلاً سيميائياً لهذه العلامة التراثية، فتحوّل السفر في الصحراء المخيفة إلى محفّز على الترويج لسلعته.

ويستعرض الخطاب الإشهاريّ الجوانب الملحمية في شخصيّتيّ الشاعر والممدوح معاً، وقبل أن يصل إلى الماء/ الممدوح عليه أن يمرّ بمرحلة الجفاف، فيقطع الفلاة، ويذكر حيواناتها العطشى، وما هذه المفردات إلاّ تعبير مجازيّ عن رحلته إلى ممدوحه، فهو دائماً يرحل في القيظ وانعدام الماء، ونجده راحلاً على ناقته التي ينفي عنها صفة التأنيث، ويخلع عليها صفات الذكورة[٤٨]، فهي عقيم، بصفات ذكورية إيجابية موازية للناقة المنتجة السلبية، وهي قوية، قادرة على أن توصله إلى الممدوح، لكنّ قواها تخور في نهاية السّير، فيذوب لحمها، ويسيل عرقها، ويذوب شحم سنامها، وتغور عيناها: -البحر الوافر-

وقد لحقَ الثَّمائلُ بعدَ بُدْنٍ
وقد أفنى عرائكَها الوُخودُ[٤٩]

فناقته تتعب أكثر منه؛ لأنه أرادها ضحية تقدّم إلى الممدوح؛ لكي يقدّم ما يترتّب عليه في لعبة العرض والطلب، فينحر ناقته مجازاً ليقيّد الممدوح في دائرة عطائه الذي يترتّب عليه عطاء مقابل[٥٠].

ويتعيّن على ذلك أن لخطاب الشاعر الإشهاريّ سلطة على الممدوح، فثمة قصد موجود في كلّ غرض في قصيدته.

وتأتي قصة الناقة المشبّهة بالثور الوحشيّ في إطار مائي بامتياز، فالناقة تسير في صحراء مجدبة، والثور بين المطر والخصب، ينتصر على كلاب الصيد، فيُسعد بهناء حياته، وهذا ما يطلبه الشاعر من الممدوح، فقصة الثور هي قصة الشاعر بطريقة فنية، يقدّم النهاية التي يأملها قبل أن تحصل النهاية، ويسعد بالعطاء.

وثور الأعشى الوحشيّ الذي شبّه ناقته به متفرّد شاب: -البحر الطويل-

كأنّي ورحلي والفِتانَ وثُمْرُقي
على ظهرِ طاوٍ أسفعِ الخدِّ أختَما
يلوذُ إلى أرطاةِ حِقْفٍ تلفُّه
خريقُ شِمالٍ تترُكُ الوجهَ أقتَما
فصبّحه عند الشّروقِ غُديّةً
كلابُ الفتى البكريِّ عوفِ بنِ أرقما
فشكَّ صِفاحَ المُقدِماتِ برَوْقِه
كما شكَّ ذو العودِ الجرادَ المُخزَّما
وأنحى على شؤمَيْ يديه فذادَها
بأظمأَ من فرعِ الذؤابةِ أسحما
وأنحى لها إذ هزَّ في الصّدرِ رَوقَه
كما شدَّ ذو العودِ الجرادَ المنظّما
وأدبَرَ كالشِّعرى وضوحاً ونُقْبَةً
يُواعِسُ من حَرِّ الصّريمةِ مُعْظَما[٥١]

تعيش الثيران جماعات، لكنّ الثور لا ينفرد إلاّ في الشعر، فقد انعزل عن جماعته لهمٍّ اعتراه، وها هو ذا يخوض معركة وجود مع كلاب الصيد في الليل حيث الرؤية ضعيفة عنده، وينجح في القضاء على الكلاب، فيقضي على القلق الذي لازمه، وتمثّل

الأرطاة التي اختار أن يحتمي تحتها الجماعة التي اختار الأعشى الانطواء تحت رايتها لكنّها لم تحقّق له الحماية الكافية، فكان دائم الترحال، يبحث في كل مرة عن أرطاة جديدة، لقد طعن بقرنه الأسود صدور الكلاب كما يشكّ الجراد في العود، فقرن الثور هو شِعر الأعشى، مصدر قوّته، يتقرّب به من الأرطاة/ قبيلة الممدوح، والثور "رمز القوة والحكمة" صورة عن الأعشى المنتصر، والقادر على الحصول على ما يريد من ممدوحه قبل أن يحظى بالانتصار.

ويمدح بشار بن برد آخرَ الخلفاء الأمويين مروان بن محمد، فيشبّه ناقته بحمار وحشي: -البحر الطويل-

أَمَقُّ غُرَيْرِيٌّ كأنَّ قتودَه
على مُثْلَثٍ يَدمى من الحُقْبِ حاجبه
غيورٍ على أصحابِه لا يرومُه
خليطٌ، ولا يرجو سواه صواحِبُه
رعى، ورعَيْنَ الرّطْبَ تسعينَ ليلةً
على أَبَقٍ، والرّوضُ تجري مذانبُه
وظلَّ على علياءَ، يُقسِمُ أمرَهُ
أيمضي لِوِردٍ باكراً، أم يواتِبُه
فلما تدلّى في السّريّ، وغرَّه
غليلُ الحشا من قانصٍ لا يواثبُه
رمى، فأمرَّ السّهمَ يمسحُ بطنَه
ولبّاتِه، فانصاعَ والموتُ كارِبُه[٥٢]

يمدح بشار بن برد آخر الخلفاء الأمويين، وقيس عيلان التي كان يدين لها بالولاء، والتي ناصرت مروان بن محمد، ودخلت في حروب، وصراعات لأجله، لكنها انتهت بمقتله، ويوجّه مدحه في مرحلة حرجة من حياة الخليفة الأموي، وقد أدرك بشار صعوبة الموقف الذي يعانيه الخليفة، واستشرف نهاية نجم الأمويين، فصوّره بأنه أسد تضرّج من دماء جذام[٥٣] ، ويصوّر حماره الوحشي وقد أراد ورود الماء ليلاً مع أتنه في قيظ الصّيف، لكنّ الصياد تربّص بالحُمُر، وشعر الحمار بأنّه هالك لا محالة، فتنتهي حياته بسهام الصيّاد، ويفارق بشار بذلك قصائد المديح قبله حين كان الشعراء يشبّهون ناقتهم بحمار وحش يرعى مع أتنه، ويبحث عن الماء، وينجح في ورود الماء مع قطيعه، فيكون ذلك إشهاراً غير مباشر يتعلّق بتفوّق الممدوح على خصومه، أو يتعلّق بنجاح الشاعر في مسعاه الإشهاريّ قبل أن يدخل في المقصد الإشهاريّ/ المديح.

ويلتقي هذا المشهد في نهايته صورة مروان بن محمد وقد علته الدماء، فيتّضح هدف الشاعر المتفرّد في هذا الإطار، لكن في قيد الأنموذج الفني المعهود، فقد أراد التكسّب بمديح الخليفة الأخير، لكنّه أراد أن يوصل إليه رسالة؛ لكي يتنبّه على ما يستشعره من خطر قادم.

إنّ الماء هدف الحمار الوحشيّ، وهدف بشار من ممدوحه، وقد حصل بشار على الماء، لكنّ حماره لم يكمل المسير، وهذا ما حصل مع الخليفة الذي قُتل سنة ١٣٢هـ وهو العام الذي شهد أفول نجم الأمويين، ويمكن -بناء على ذلك- أن نقول: إن قصيدة المدح لم تخترع شخصية المادح، بل اخترعت الحاجة إليه، فكيف تجلّى المقصد الإشهاريّ في علاقة المادح بممدوحه؟

٥- المقصد الإشهاريّ في قصيدة التكسّب بالمدح

٥-١- المقصد الإشهاريّ ومعادلة التبادل

يعدّ البعد الإشهاريّ أول ما ّ المتلقي، وهو اعتراف من الشاعر بأنه سائر في منظومة متعارف عليها شعرياً، ويتحمّل الشاعر مسؤولية تحميل البناء التقليدي الرمز الذي يريده[٥٤]

أمّا المقصد الإشهاري فهو الحديث المباشر المتضمِّن اعترافاً من الشاعر بقوة الممدوح، وخضوعه لهذه القوة، وهو خطاب يقوم على المبالغة، ويسعى إلى الإقناع بالحجة، ولا توجد هذه السمات إلاّ حين يعبّر الشاعر عنها في احتفال بلاطيّ يمثّل عرضاً شعرياً مقابل عرض ماديّ.

ويركّز الشاعر على صفات القوة والكرم، وتشكّل المدحة تحدّياً للممدوح القوي والكريم،

وتطلب إليه البرهنة عن هاتين الصّفتين، فحين يمدحه بالكرم سيرغمه على الدفع؛ لأنّ الفعل المخالف من قبل الممدوح سينفي هذا الفعل، ولأنّ القصيدة ستحقق شهرة قد تكون خالدة، فيدخل الشاعر في علاقة مقايضة مع الممدوح، وعملية تبادل هدايا[٥٥].

قال عديّ بن الرِّقاع العاملي يمدح الوليد بن عبد الملك بن مروان: -البحر الكامل-

صلّى الإلهُ على امرئٍ ودَّعتُه
وأتمَّ نعمتَه عليه وزادَها
وإذا الربيعُ تتابَعت أنواؤُه
فسقى خناصرةَ الأحصِّ فجادَها
نزلَ الوليدُ بها فكان لأهلِها
غيثاً أغاثَ أنيسَها وبلادَها
وأصبتَ في أرضِ العدوِّ مصيبةً
بلغت أقاصي غورِها ونِجادَها[٥٦]

وقال الحطيئة في مديح بني أنف الناقة: -البحر البسيط-

قومٌ هم الأنفُ، والأذنابُ غيرُهم
ومَن يساوي بأنفِ الناقةِ الذَّنبا[٥٧]

وقال الأخطل في مديح عبد الملك بن مروان: -البحر البسيط-

وما الفراتُ إذا جاشَت حوالبُه
في حافَتَيْهِ وفي أوساطِهِ العُشَرُ
يوماً بأجودَ منه حين تسألُه
ولا بأجهرَ منه حين يُجْتَهَرُ[٥٨]

وقال جرير يمدح سليمان بن عبد الملك: -البحر الوافر-

عَلَوتُم كلَّ رابيةٍ وفرعٍ
وغيرُكم المذانبُ والهُجولُ
تزولُ الرّاسياتُ بكلِّ أُفْقٍ
ومجدُكَ لا يُهَدُّ، ولا يزولُ[٥٩]

حين يرحل الشاعر يوجب على الممدوح أن يوفّيه حقّه، ويجزي له المكافأة، وقد أشار ابن قتيبة -كما سبق- إلى علاقة الرحلة بالممدوح، ووجوب إعطاء الحقّ للشاعر من قبله[٦٠]، فالعلاقة تبادلية، وثمة حقّ، وثمة ذمامة بين الطرفين -على حدّ تعبير ابن قتيبة- كلّ منهما يقدّم شيئاً للآخر؛ لذا يلحّ الشاعر على عنصر الماء عند الممدوح "تتابعت أنواؤه، غيثاً أغاث، وما الفرات" وكأن الشاعر يضع الممدوح في حال تحدّ، لا مدح، فليست القصيدة وصفاً عادياً لحاكم مثاليّ، بل هنالك علاقة بين الطرفين يحكمها الانفعال، وكلما رفع الشاعر من شأن ممدوحه زاد من درجة التحدّي، فيجب أن يكون سلوكه كسلوك المشبّه به في الفضيلة، فيسجن ممدوحه في دائرة شعره، فإن لم يقبل المدحة اعترف بعدم سلطانه، وتأتي تشبيهات الشاعر حيلاً بلاغيّة بقصد بها إحراج ممدوحه كتشبيهه بيوسف في علاقته بإخوته، وغيره[٦١].

إن الفرات الذي ليس بأفضل من ممدوح الأخطل قوة هائلة مدمّرة، لكنّ هذه القوة الهائلة تقابَل بالضدّ، فهو الكرم الممزوج بالقوة، ويعني قبول الممدوح صفة منهما قبولاً للأخرى، ويعدّ عطاء الممدوح تقييماً للقصيدة.

ويؤسطر الشاعر نفسه والممدوح معاً، فالإشهار صناعة لبطلين في الآن نفسه، والشاعر بطل يخوض الصعاب والمستحيلات، ويصنع من نفسه وناقته بطلين عجائبيين، ويسعى إلى تسجيل نفسه في سجلّ الخالدين بقصيدته، فهي قصيدة ناجمة عن شاعر له اسمه في عالم الشعر[٦٢]

وصِيغُ المقصد الإشهاري يقينية، فيضفي الشاعر على ممدوحه أبعاداً تخرق المألوف، فيسعى إلى إيقاظ المبدع الغافي في داخله، ويعني ذلك أن كلّ وصلة إشهارية اختبار لذكاء المتلقي، فلا يشتري الممدوح قصيدة، بل قيمة، وغاية الشاعر إيصال الممدوح إلى فعل الشراء بالسبل الإشهارية كلها.

وبذلك تغدو القصيدة الإشهارية ملتقى علامات حافلة بالدلالة، فيخاطب في الممدوح لا

شعوره، ويضعه مع غيره في وضع تنافسي، وكأنّه يقول له: كن أكثر كرماً، وأكثر حكمة، وعدلاً... فيقدّم القصيدة بوصفها مجموعة قيم تجعل الممدوح مختلفاً عن غيره، لا بوصفها سلعة، أو يوهمه بذلك.

ولكي تكون القصيدة سلعة ناجحة يجب أن تكون قادرة على الإقناع؛ لذا يغدو فعل المدح فعلاً ثقافياً يجعل الكلمات حاملةَ قيم، ويغدو كذلك فعلاً ثقافياً[٦٣].

قصيدة التكسّب بالمدح تعاقد بين المال والشعر، فيصبح جود الممدوح حدثاً شعرياً، والقصيدة حدثاً مالياً، فالطرفان كريمان: يعطي الشاعر شعراً، ويعطي الممدوح مالاً، ويرسم الشاعر لنفسه صورة موازية للممدوح، ويمدح نفسه بمقدار ما يمدح ممدوحه، فتغدو العملية تبادلية يتبادل فيها الطرفان الهدايا، ويحرّك الشعر أسباب المال، ويحرك المال -بالمقابل- أسباب الشعر.

إن العلاقة تبادلية، فجودة القصيدة مقابل جودة العطاء، وليست القضية اعتباطية، وينجم النصّ الشعري الكبير عن انفعال مالي كبير، فالشاعر عون اقتصادي للممدوح، ويرسّخ التكسّب بالمدح القيم والمثل العليا التي يتطلّع إليها المجتمع، يضاف إلى ذلك قانون العرض والطلب.

وقد نوّع الشاعر في مقصده الإشهاري، فعبّر عن رغبته في تسويق سلعته بالإشهار المضادّ.

٥-٢- المقصد الإشهاريّ والإشهار المضادّ

الفعل هو الغاية النهائية لكلّ وصلة إشهارية، وتترافق العلامات مع حركات جسد الشاعر لتضفي وقعاً مؤثّراً في سياق العملية الإشهارية.

ويعمد الشاعر في مقصده الإشهاري إلى المبالغة في مدح الممدوح، أو المبالغة في الحطّ من شأن خصمه، فيقدّم إشهاراً مضاداً.

يذكر الأخطل في سياق مديح الأمويين وعبد الملك خصومَه السياسيين، ويحطّ من شأنهم مقدّماً إشهاراً مضاداً: -البحر البسيط-

فلا هدى الله قيساً من ضلالتِهم
ولا لعاً لبني ذكوانَ إذ عثروا
ولم يزلْ بسُلَيْمٍ أمرُ جاهلِها
حتى تعايا بها الإيرادُ والصَّدَرُ
إذ ينظرون وهم يجنون حنظلَهم
إلى الزَّوابي فقلنا: بُعْدَ ما نظروا
أما كُليبُ بنُ يَربوعٍ فليس لهم
عند التَّفارُطِ إيرادٌ ولا صِدَرُ
مُلطَّمون بأعقارِ الحياضِ فما
ينفكُّ من دارميٍّ فيهمُ أثرُ[٦٤]

حين يركّز على أعداء الامويين يعلي من شأنهم، فالهجاء جزء من بنية قصيدة التكسّب بالمدح، فيعيد الأخطل ترتيب الأشخاص والقبائل ترتيباً هرمياً بهجاء أعداء الأمويين، ويؤكّد منزلة منافسيهم المتدنّية سياسياً وشعرياً، فقد حطّ من منزلة الفرزدق بالإيحاء إلى جده الدارمي بصيغة النكرة، ولم ينس قبيلة جرير، إنه بذلك يضع ممدوحه في قمة الهرم السياسي والاقتصادي، ويضع نفسه في قمة الهرم الشعري، وحين يعد بمدح أكثر يطوّق ممدوحه أكثر.

إنّ لدى الشاعر افتراضاً سابقاً، وكذلك يفعل الممدوح، ولا تنجح العملية الإشهارية من غير هذه الافتراضات المتعلّقة بالمقصد الإشهاريّ، والبعد الإشهاريّ، وتقوم على أسطرة الشخصية أسطرة إيديولوجية، وجسميّة وتهميش ما عداها، ويصنع الشاعر بلجوئه إلى المقصد الإشهاري والإشهار المضادّ أسطورته الشخصية حين يقحِم نفسه، فالقصيدة هديّة تقدّم في عملية طقسية، وقبول الممدوح الهديّة قبول ولاء الشاعر، وقبول دفعه الجائزة في آن.

إن هجاء الطرف المعادي للممدوح، والسخرية منه عامل إشهاريّ، فالسخرية إرسالية إشهارية تعلي من مركزية الممدوح، وتهمّش الآخر، وهنا يثار سؤال: هل يخاطب الإشهار العقل أو يعطّله؟ إنه يسيطر على عقل المتلقي، ويحصره في صلب العمل الإشهاري، ويحاور الانفعال الرابض في أعماق

المتلقي، ويخلّد الشاعر اسمه واسم الممدوح في بناء شعريّ كلاسيّ، فلماذا لجأ إلى هذا البناء في قصيدة التكسب بالمدح؟

٥-٣- المقصد الإشهاري والبناء الكلاسيّ

إن البناء الكلاسيّ يرضي الممدوح الذي سيخلَّد في قصيدة مطبوعة بالطابع العربي الأصيل الراسخ في الأذهان، وتوحي القصيدة السائرة على النّهج المحافظ للناس بعلوّ كعب سلطان الحاكم، فهو المركز الذي تدور حوله السبل الصحيحة سياسياً وثقافياً وأدبياً.

لقد ارتبطت قصيدة التكسّب بالمدح بالسلطة، ولها دور في المفاوضات السياسية، وأسطرة بعض الشخصيات، لكنّ هذا القالب التقليدي ليس قيداً ثابتاً، بل يتحرّك كل شاعر فيه بحسب تجربته ذات الأبعاد النفسية والاجتماعية والطقسية؛ لذا نجد أن تعدّد المطالع والأغراض يناسب فكرة المدح، ويؤيدها، ويجعلها تختلف عن مثيلاتها من القصائد، وبهذا البناء التقليديّ يغدو الشعر مثبّتاً لشرعية الحاكم، وحكمه[٦٥].

إن استخدام التقليد يعلي من سلطة الشاعر والممدوح، وتؤكّد المطالع التي تعدّ ومضات إشهاريّة الاتصال بالتراث المعترف به، وكأنّه يريد إيهام المتلقي بأنّه قدّم مهمة على مهمّته الاقتصادية، فيستثمر العمق الثقافيّ دلالياً.

٦-خاتمة

نظرنا إلى الخطاب الإشهاريّ بوصفه نشاطاً اقتصادياً واعياً، وحدثاً تفاعلياً له ركائز محدّدة، وبُعد ومقصد تبيّنا فيهما رؤى الشعراء المُشهِرين، وقدراتهم على إدارة العملية الإشهارية، ويمكن -بناء على ما سبق- تسجيل النتائج الآتية:

- التكسّب بالمدح موجود منذ القدم، لكن صدر الإسلام شهد تراجعاً واضحاً لشعر التكسّب بالمدح؛ بسبب طبيعة الحياة في عهد الدعوة الجديدة، وما فرضته من التزام، وبعد عن المبالغة.

- للتكسّب جانب رمزي يجعل للشعر مكانة سامية، فشاعرية الشاعر رأس مال رمزي ينال به الوجاهة والحظ.

- يعتمد الخطاب الإشهاري على عنصر التمجيد، ولا يقتصر على الجانب النفعيّ المادّي، بل يتسع ليشمل جوانب النشاط الإنسانيّ، والسياسيّ، والاجتماعيّ، والثقافيّ، جذورُه عميقة في التاريخ، وهو خطاب ذو سيادة، يؤثّر في المتلقي، ويحرفه إلى دائرة فكر الشاعر المُشهِر.

- يمثّل الخطاب الإشهاريّ استمراراً لنفوذ الشاعر والممدوح معاً؛ لذا يعدّ وسيلة مهمة لتغيير ثقافة المجتمع، فتقوم الصورة الإشهارية بعملية توجيهية، وتضيف دلالات جديدة.

- لكي يصل الإشهار في قصيدة التكسّب بالمدح إلى غايته التأثيرية في المستهلك يتوافق مع الذوق النقديّ السائد، ويخضع لاشتراطاته.

- التكسّب بالمدح شعر صناعة الفكرة، والقدرة على تسويقها، ينتقل بالمتلقي في فضاءات عجائبية، وأسطورية، وحلُمية، ويؤسّس الشاعر نصّه بناء على هدف التسويق.

- البعد الإشهاريّ نصّ موازٍ فيه جملة قيم وأفكار تغري المتلقي والآخرين، وتؤثّر فيهم بطريقة عاطفية، وهو تسويق مكثّف، ويهتمّ الخطاب الإشهاريّ بالوصول إلى الهدف أكثر من أي شيء آخر متوسّلاً بالحيل البلاغية.

- الإشهار حقيقة اجتماعية ثقافية قبل أن يكون آلية اقتصادية، يختزل الحياة في أبعاد مثالية، فهو خزّان علامات، يحرف الحقيقة، أو يخفيها حين يرسل رسائل بعيدة عن الواقع، ويسوّق إيديولوجيا.

الهوامش:

١- ابن منظور، لسان العرب، مادة "شهر"

٢- يقترح دافيد فيكتوروف David Victoroff جملة تعريفات للإشهار، منها: الإشهار صناعة ثقافيّة تعمل على ترويج ثقافة جماهيرية، وهو شكل رأسمالي للدعاية، واستغلال المستهلك.

سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية "آليات الإقناع والدلالة، ص٤٥

٣- الخطاب لغة ومنطوق في الآن نفسه، ثنائية تكاملية، ويستلزم وجودُ طرف وجودَ الطرف الآخر. إنه طريقة تشكّل بها الجمل نظاماً في نسق كلي متغاير، ومتحد الخواص.

والخطاب بهذا المعنى ملفوظ لغوي يرتبط بتحديد اجتماعيّ ما، وتتجلّى في الخطاب الإشهاري ثنائية الحضور والغياب، أو ثنائية الخفاء والتجلي، فللنص الأدبي حقيقته الخاصة، وينبغي ألا نتعامل مع النصوص ممّا تقوله، أو ما تنصّ عليه، وتصرح به، بل ممّا تخفيه، وتستبعده، فلا يكون النص نصاً إلا إذا أخفى عن النظرة الأولى قانون تركيبه. وتلتقي في أي خطاب المعارف اللغوية والاجتماعية والنفسية والإعلامية والثقافية والأدبية. ولكل معرفة خطابها المعبِّر عن أهدافها ومحتوياتها.

وللخطاب الإشهاري قدرة على التأثير في المتلقي، وإعادة تشكيل وعيه، ورسم رؤيا تتعلق بالمنتج الذي يروِّج له، أو بالفكرة التي يدور النصّ حولها. إنه تواصل فعّال في المجتمع، ومنتوج لغوي إخباري، وشكل تواصلي مركّب.

ويحتوي النص الإشهاري على إيديولوجيا خاصة. فلا يخلو أي خطاب من تضمينات إيديولوجية تمثل وعياً ما، يعبر عن مصلحة فئة ما، ولعل المسألة المهمة في الإشهار كيف نستعمل الكلمات، فالإشهار – كما سبق- لعبة لغوية للإقناع، وتحقيق الهدف.

٤- عُثر في بابل على كتابات يمتد تاريخها إلى خمسة آلاف عام تمجّد منتج أحد الصنّاع، وتعلي من شأنه، وكذلك فعل الصينيون في القرن الثامن قبل الميلاد، وغيرهم، فصاغوا وصلات إشهارية ذات بنية حجاجية بالغة الدقة، وربما امتد الأمر إلى أعمق من هذين التاريخين، فيرتبط الإشهار بوجود الإنسان ووعيه ذاتَه، فهو موجود بوصفه آلية ترويجية دعائية للمنتج.

سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية، ص٤٧

٥- السيمياء دراسة السلوك الإنساني، ولا يكون إلا قصديّاً دالاً بوصفه حالة ثقافية تنتج معنى ما، وتعمل على مستويين في تحليل الخطاب: البنية السطحية، والبنية العميقة، فالخطاب اتصال لغوي متّجه من متكلّم إلى متلقّ بوسيط هو الرسالة، فهو مساحة تتعدد مستوياتها وأعماقها، وينفتح لكل متلقّ بحسب أدواته المعرفية.

والسيميائية علم العلامات، وترتبط العلامة بالمعنى، فتقرّ السيميائية بانفتاح المعاني المتولدة من طرق تلقيها، وإعادة إنتاجها من جديد، وبعلاقات الحضور والغياب في نصّ تتنامى دلالته، وتتعدد معانيه، ويشدد رولان بارت Roland Barthes على استنباط المعاني من الأنساق والأشكال اللغوية، وغير اللغوية؛ لأنها ترشح بدلالة ما، فيعامل السيميولوجي الدلائل كما لو كانت خدعة واعية، ويحسّ بلذاذتها وفهمها في العمق، وموضوعات السيميولوجيا المفضّلة -بحسب بارت- هي النصوص التي تنمو باتجاه الخيال، وتتمتع بمظهر الاحتمال، وعدم تعيين الحقيقة. رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص٢٦

٦- الشعر العربي القديم خطاب مسموع يتحوّل إلى صورة إشهاريّة، فيستقبلها العقل، ويتخيّلها، فتُحدث فيه تأثيراً، وتظهِر الصورة المقدّمة في الشعر أمراً، وتُضمر بعداً يحتاج إلى الكشف عنه، فهو خطاب مراوغ في إنتاج الدلالة، ويترك لعمل الخيال دوره.

٧- حميد لحميداني، مدخل لدراسة الإشهار، ص٨٢ وقد نفى لحميداني صفة الأدبية عن الخطاب الإشهاريّ، ورأى أن غايته المنفعة التجارية، لكنّنا نرى أن الإشهار خطاب يتجلى فيه بلاغة الحجاج، وفيه نسق ظاهر ونسق مضمر، ويمثل خطاباً مراوغاً، وهي أمور تشدّه

إلى دائرة الأدبية.

٨- عبد القادر بن عمر البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ٤٧٣/٤

٩- يروى أن تاجراً عراقياً قدم إلى المدينة بعِدْلٍ من الخُمر، فباعها كلّها إلا السود، فاغتمَّ، وقيل له: لا ينفعك في بيعها إلا مسكين الدارميّ، وهو من مجيدي الشعر الغزليّ، فقصده، فوجده قد تزهّد، وقصّ عليه أمر بضاعته، وأنّه غريب، وليس له بضاعة سوى هذي الخُمر، فوعده الدارميّ بحيلة يبيع بها خُمره، فخرج من نسكه وتزهده، وقال شعراً غنّاه مغنٍّ:

قلْ للمليحةِ في الخمارِ الأسودِ

ماذا أردْتِ بناسكٍ متعبِّدِ

قد كان شمَّر للصلاةِ ثيابَه

حتى قعدْتِ له ببابِ المسجدِ

فشاع الغناء، وقالوا: رجع الدارميّ وتعشّق صاحبة الخمار الأسود، فلم يبق مليحة بالمدينة إلا واشترت خماراً أسود، وباع التاجر ما كان معه. الأغاني: ج٣/٤٥ والبيتان موجودان في ديوانه: ص٣٠

ومما يذكر عن دور الشعر في الإشهار ما جرى مع الأعشى والمُحَلِّق الكلابيّ: "كان الأعشى يوافي سوق عكاظ في كل سنة، وكان المحلِّق الكلابي مئناثاً مملقاً، فقالت له امرأته: ما يمنعك من التعرض لهذا الشاعر، فما رأيت أحداً اقتطعه إلى نفسه إلا أكسبه خيرا. قال: ويحك ما عندي إلا ناقتي، قالت: الله يخلفها عليك، فتلقّاه قبل أن يسبقه إليه أحد، وابنه يقوده، فأخذ الخطام، فقال الأعشى: من هذا الذي غلبنا على خطامنا؟ قال: المحلِّق، قال: شريف كريم، ثم سلمه إليه، فأناخه، فنحر له ناقته، وكشط له عن سنامها وكبدها، ثمّ سقاه خمراً، وأحاطت به بناته يخدمنه، ويمسحنه. فقال: ما هذه الجواري حولي؟ فقال بنات أخيك وهنّ ثمان. فلما رحل من عنده، ووافى سوق عكاظ، جعل ينشد قصيدته في مدحه، فسلّم عليه المحلِّق، فقال له الأعشى: مرحبا يا سيدي بسيد قومه. ونادى يا معشر العرب، هل فيكم مذكار يزوج ابنه إلى الشريف الكريم؟ فما قام من مقعده وفيهن مخطوبة إلا وقد زوجها. بطرس البستاني، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ص١٦١.

١٠- حدّدنا قصيدة التكسب بالمدح لأن هنالك تكسباً بالهجاء وغيره.

١١- جاء في القاموس المحيط: مدحه كمنَعه مدحاً، ومِدحة: أحسن الثناء عليه، والمديح والأمدوحة ما يُمدح به، جمعُه: مدائح وأماديح. قال أبو ذؤيب: -البحر البسيط-

لو أنَّ مِدْحةَ حيٍّ أنشرَتْ أحداً

أحيا أبوَّتك الشمَّ الأماديحُ

الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازي، القاموس المحيط، مادة "مدح".

وجاء في لسان العرب: امتدحت الأرض، وتمدّحت: اتسعت، وتمدّحت الماشية: اتسعت شبعاً، لسان العرب، مادة مدح.

١٢- "إن شعر الكميت في بني أميّة أجود منه في مديح آل أبي طالب مع أنه كان يتشيّع، وينحرف عن بني أميّة بالرأي والهوى".

ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، ٦٦/١، ٦٧

١٣- "وكانت العرب لا تتكسب بالشّعر حتى نشأ النابغة الذبياني، فمدح الملوك، وقبل الصّلة على الشعر، وخضع للنعمان بن المنذر، وكان قادراً على الامتناع منه بمن حوله من عشيرته، أو من سار إليه من ملوك غسان، فسقطت منزلته، وتكسّب مالاً جسيماً حتى كان أكله وشربه في صحاف الذهب والفضة، وأوانيه من عطاء الملوك".

ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ٨٠/١

١٤- الأخطل، غيّاث بن غوث، الديوان، ١-٤١/٢، البلخ، مفردها بليخ: نهر بالجزيرة، الرحب والمحلبيات والشعب: أسماء مواقع، الخابور: نهر يصبّ في الفرات.

١٥- يرى رولان بارت أن الأشياء لا تعطينا معناها

الحقيقي بكيفيّة صريحة ومعلنة، فالشيء الذي لا يكشف عن معنى له يظلّ دائماً شيئاً وظيفياً حتى حينما نقرؤه كدليل. المغامرة السيميولوجية، ص٥٠.

فلا تقول السيميائية -عنده- بوجود مدلول نهائي، فالمدلولات دوال بالنسبة إلى مدلولات أخرى، والعكس صحيح، فركز على المعاني الإيحائية التي ترتسم في سياق نصّي متحرّك، منتج دلالات متعددة الأبعاد، فلا يعرف النسق الأدبي الثبات والاستقرار. ينظر: المرجع السابق، ص٦١

١٦- الأعشى، ميمون بن قيس بن جندل، الديوان، ج١/ ٤-١/٩٧-٩٩ الدمنة: ما اجتمع من التراب والأبعار وغير ذلك، لات هنّا: ليس بموضع ذكرها، هنّا: لغة في هنا، إشارة إلى المكان، الغميس وبادَوْلى: موضعان قريبان من الكوفة، السخال: بالعالية.

١٧- سمّى سعيد بنكراد البعد الإشهاريّ "الوصلة الإشهارية" فلا تقول الوصلة الإشهارية -عنده- وفي غياب أي "أثاث" إنساني اشتروا المنتوج (س) فأسلوب من هذا النوع سيحرم المنتوج من مجاله الحيوي، ومن أسس تأثيره.

سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية: المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي، ص١٠٩.

١٨- الفرزدق، همّام بن غالب بن صعصعة، الديوان، ١-٤/ ٥٢٤-٥٢٥ الدوارس: الممحوة.

١٩- المصدر السابق: ٥-٦/ ٥٢٥ العاديّ: القديم، نسبة إلى قبيلة عاد، ذو قار: ماء لبكر بن وائل قريب من الكوفة فيه تم انتصار العرب على العجم بفضل بني شيبان.

٢٠- النصّ الأدبي رمزي أساساً، يحيل إلى اللغة، وهو مثلها يخضع لبنية، لكنها بنية لا مركز لها، ولا تعرف الانغلاق. رولان بارت، درس السيميولوجيا، ص٦٢ فالنصّ تعدّدي، وهو مجاز وانتقال.

٢١- جرير بن عطية الخطفى، الديوان، ٧-٨-١٠/ ٣٠٥ الترباع: ماء لتميم، الأهاضيب: الدفعات من المطر، النأآجة العصف: الرياح تعصف من كل وجه.

٢٢- النصّ الموازي عند جيرار جينيت كل ما يجعل من النصّ كتاباً يقترح نفسه على قرّائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار، ذو حدود متماسكة يسمح لكلّ منا دخوله، او الرجوع عنه.

عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناص، ص٤٤.

٢٣- النابغة الذبياني، زياد بن معاوية، الديوان، ١-٥/٦٣. قطام:

اسم امرأة، الضنّ، البخل، تحيت: تصغير تحت، القرام: الستر الشفاف، ترائبها: موضع القادة من أعلى الصدر، بذر: توزع، وانتشر.

٢٤- تكسّب النابغة بشعره؛ لأنه شاعر بلاط، ورجل سياسة، جمع حول قبيلته أحلافاً أقوياء، فتطوافه في بلاط الملوك كسْب له ولقومه، وكانت له مكانته في قومه، وكان الشعراء يعرضون بضاعتهم عليه في سوق عكاظ، وقد اتهم ابن رشيق النابغة بسقوط منزلته بسبب تكسبه بالشعر. ينظر: العمدة: ٤٩/١

٢٥- عبيد الله بن قيس الرقيات، الديوان، ١-٤/١-٢، السّقب: القرب

٢٦- يعبّر فيليب غافي عن طرفيّ العملية الإشهاريّة بقوله: إنّ الوصلة يجب أن تحتفي بذكاء المستهلك، وتضع المنتج للتداول باعتباره فرصة لاستبطان دواخل تثوي فيها انفعالات في إمكان السلعة الكشف عن بعض منها.

سعيد بنكراد، الصورة الإشهارية: آليات الإقناع والدلالة، ص١٠٢

٢٧- ديوان جرير، ١٠-١٤/٣٠٥، المناصب: منابت الأسنان، العجف: لثّة أسنانها رقيقة، الامتياح: من امتاح الماء: استخرجه، الرصف: الحجارة المرصوفة في مسيل الماء، دلفوا: مشوا مشية المقيّدين.

وننظر إلى مطلع الشيب والشباب على أنه يمثّل بعداً إشهاريّاً أيضاً، غايته استعطاف الممدوح، واستمالته، ويطالعنا كثيراً في الشعر القديم، لكنّ مقام البحث لا يسمح بالحديث عن المطالع كلّها، فحين يبكي الفرزدق شبابه يستعطف الخليفة بشر بن مروان في قوله:

فظلّ دمعي مما بانَ لي سَرِباً

على الشباب إذ كفكفتُه انحدرا

ديوانه: ٢٠٤/٢

٢٨- يروي صاحب الأغاني أن علاقتهما قد شابها بعض الكدر، ويذكر أن أمّ جرير كانت زبيرية النسب، ١١/٨

٢٩- للتوسع في علاقة الإشارة الاستباقية بالبعد الإشهاري ينظر:

بيرنار كاتولا: ٢٠١٢، الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، ط١، دار الحوار، اللاذقية، سورية.

٣٠- ديوان جرير، ١-٣٠٢/٢،٥ الجربان: طوق القميص.

٣١- تعمل الكتابة حسب رولان بارت عن طريق الحروف والقراءة، وعن طريق التأثير والكناية، ففي إمكاننا أن نضمن دوام الأدب وبقاءه ما دام الأثر الأدبي فخاً يصل جسد الكاتب بجسد القارئ. درس السيميولوجيا، ص٥٥ ويعني ذلك أن النصّ الأدبي يجعل القارئ كاتباً بالقوة؛ لذا يمكن أن نقول: إنّ في داخل كلّ متلقّ شاعراً غافياً.

٣٢- الثقافة سلعة في هذا الميدان، وللتوسع في هذه الفكرة ينظر:

هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، ص١٥.

٣٣- بشر بن أبي خازم، الديوان، ١-١٤٢/٢، القوافي: قول الشعر.

٣٤- العلامة عند بيرس شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر.

أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص١٢٠

٣٥- الديوان: ١-٣،٦-٧/ ج١٧٠/٢-١٧١ سخاميّة: لينة الهمز في الحلق، العندم: شجر أحمر، أسود الجوف؛ لأنّه مقيّر، المفدّم: الذي يشدّ على أنفه وفمه خرقة، البقّم: شجر ساقه أحمر يُصبغ به، المصحاة: الطاس.

٣٦- القصيدة نفسها، ج١٧١/٩/٢

آسٌ وخَيريٌّ ومَروٌ وسوسنٌ

إذا كان هِنْزَمْنٌ ورحتُ مُخَشَّما

٣٧- قصيدة التكسّب بالمدح عملية ترويجية لمنتج الشاعر، تقوم على الشيوع والرواج اللذين يقوم الإشهار عليهما، فالإشهار منتج ثقافيّ يقوم على إثارة التعاطف بأهداف محققة سابقاً.

٣٨- تحدث د. وهب رومية عن قصيدة المدح في الأدب العربي القديم، لكنه لم يربط بين أغراض القصيدة، ولا سيما بين هذه الأغراض وغرض المدح المحوري فيها، يقول في معرض حديثه عن مطالع قصائد جرير: ونحن نلاحظ "أن المقدمات الغزلية التي يشعّ فيها الحنين ويتوهج هي مقدّمات تلك المدائح التي قالها في الخلفاء الأمويين وأبنائهم في دمشق بعيداً عن أهله ووطنه".

قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد، ص٥٢-٥٣٠

وثمة ملاحظة لابن قتيبة مبنيّة على البعد الإشهاريّ:

"سمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصّد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى، وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها إذا كان نازلة العَمَد في الحلول والظعن على خلاف ما عليه نازلة المدر؛ لانتجاعهم الكلأ، وانتقالهم عن ماء إلى ماء، وتتبّعهم مساقط الغيث حيث كان.

ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدّة الوجد، وألم الفراق، وفرط الصبابة؛ ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليستدعي به إصغاء الأسماع إليه؛ لأن التشبيب قريب من النفوس، لائط بالقلوب لما قد جعل الله في تركيب العباد من محبة الغزل، وإلف النساء... فإذا علم أنه قد استوثق من الإصغاء إليه، والاستماع له عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب، والسهر، وسرى الليل، وحرّ الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير، فإذا علم أنه قد أوجب على صاحبه حقّ الرجاء وذمامة التأميل.. بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزّه على السماح، وفضّله على الأشباه." الشعر والشعراء، ص٧٤-٧٥.

ويؤكد ابن رشيق اتصال النسيب بما بعده ذاكراً قول الحاتمي:

"من حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممزوجاً بما بعده من مدح، أو ذمّ، متصلاً به، غير منفصل منه، فإن القصيدة مثلها مثل خلق

الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم عاهة تتخون محاسنه، وتعفي معالم جماله".
العمدة: ١١٧/٢

٣٩- لا يمكن أن يُقرأ الشعر من نسقه الظاهر، وقد قرأ د. حسين عطوان مطالع القصائد من نسقها الظاهر، فرأى أن الأعشى فاجر.
"المسألة في مطالع الأعشى الغزلية ليست أشواقاً ومواجد وتباريح، بل مسألة رجل فاجر داعر وامرأة بغي متهتكة"
حسين عطوان، مقدمة القصيدة في الشعر الجاهلي، ص١٣٥

ولا تربط هذه القراءة الغرض الشعري بغيره من أغراض القصيدة، فقد عانى الاعشى مشكلة عدم الانتماء الاجتماعي والعقائدي واللغوي، فكانت رحلته بحثاً عن المال والهوية، بحث عنهما في كل مجتمع رحل إليه؛ لظنه بأنه المجتمع الذي يبحث عنه، ولا ينفصل نسيبه عن فكرة التكسب بالمدح في شعره.

٤٠- ديوانه: ٢-٣٧٤/٤ الصرمة: القطعة من الإبل، القائف: الذي يتبع آثار الغيث، يريد أنهن حضريات، غير بدويات، الهجان: البيض، العلائف: الناقة التي لم ترسل للمرعى.

٤١- يقول ابن جني في حديثه عن لغة الجسد: "رُبَّ إشارة أبلغ من عبارة". الخصائص، ١٤٦/١-١٤٧

٤٢- المسيَّب بن عَلس، الديوان، ٤-٧٨/٥ صلبُ الفؤاد: صفة لغوّاص، رئيسَ: بالنصب، حال منه، النجر: الطبع والأصل.

٤٣- الديوان: ١٠٠/١،٧،١٢،١٥-١٠٣ الغِيَر: المتاعب، الصّور: الدمى، عصر العيدان: يبست، بارحها: الريح الباردة، غضبة الوادي: سفحه، شيبان وغبر: قومان من العرب.

٤٤- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ٣٠٤/٨

٤٥-

بني أميّة إني ناصحٌ لكم
فلا يبيتنَّ فيكم آمناً زُفَرُ
وقد نُصِرْتَ أميرَ المؤمنين بنا
لما أتاك ببطنِ الغوطةِ الخبرُ

الديوان: ١٠٦/٤٨،٥١ زُفَر: ابن الحارث من زعماء قيس. والبيتان من البحر البسيط.

٤٦- ديوان الأعشى: ج١/٢٣-٢٨/ ٢٨٤-٢٨٥ دلجتها: سير الليل، النئيم: صوت البوم، الضَّوَع: شايعني: حداني، اللوث: القوة، الضّوَع: طوير كالهامة إذا طلع الصباح صدح، الخِصاب: الدَّقَل، معقومة: عاقر، عفرناة: غول شبّه ناقته بها، لعا: كلمة تستخدم عند العثرة والسقوط، العِذق: عنقود النخلة الذي فيه البلح، رُبع: ولد الناقة الذي يولد في الربيع، أي ليس لها ولد تحنّ إليه فيعوقها عن السير، النِّسع: سير تشدّ به الرّحال إلى ظهر الناقة، أي إنّها كلما ضمرت من رحلة ترى حتماً عليها أن تمضي في السير.

٤٧- قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، ص١٢١

٤٨- ديوان الأعشى: ج١٧٣/١٥/٢

٤٩- ديوان جرير: ١١٦/١٧ لحق: ضمر، ثمائلها: ما في بطونها من علوفة، الوخود: ضرب من السّير.

٥٠- كانت الناقة في الميثولوجيا القديمة تقدَّم قرباناً للآلهة، ومن عادة بعض العرب ممن يعبدون "كوكب الصباح" في تقديم القرابين إليه أنهم إذا لم يقع في يدهم أحد من الأسرى أن يضحّوا بناقة من العيس خالصة البياض، فيذبحونها، ويدورون حولها ثلاثاً، ثم يتقدّم كاهنهم أو زعيمهم بكل رونق، وهم يتغنّون بأغانيهم، فيضرب بسيف أوداج الناقة، ويتلقّى دمها فيشربه، ثم يركض الباقون، ويقطع كلّ منهم قطعة من الذبيحة، فيأكلونها نيّئة، ويسرعون في ذلك لئلا يبقى شيء من الجزور حتى الجلد والعظم عند طلع الشمس.
لويس شيخو، النصرانية وآدابها بين عرب الجاهلية، ص١٦.
وفي هذا العمل رمز إلى الاتحاد بالإله المعبود حين يأكلون لحمها قبل غياب كوكب الصبح.، وقد قدّست بعض العرب الناقة، ورمزت بها إلى الآلهة المعبودة.
أنور أبو سويلم، الإبل في الشعر الجاهلي، ص٢٥٩

٥١- ديوان الأعشى، ج٢/٢٦،٢٣،٢٠،١٧-٢٩/ ١٧٣-١٧٥.
الفِتَان: غشاء للرحل من الجلد، الكور: الرّحل، الحقف: ما انعطف من الرمل، الخريق: الريح شديدة الهبوب، الأقتم: المغبرّ إلى السواد، أنحى: اعتمد، شؤمى يديه: يسراهما، الأظمأ: القرن الصلب، النقبة: اللون.

٥٢- بشار بن برد، الديوان، ج١/ ١٦-١٧، ٢٠، ٢٣، ٢٩، ٣٨-٣٩/ ٣٢٧-٣٣٢. الأمقّ: الطويل، غريري: فحل من الإبل منسوب إلى غرير، مُثلث: صفة محذوفة للحمار، وهو ثالث الأتن، الحقب: البياض الذي في بطن حمار الوحش، غيورٍ: صفة لمثلث، رعى تسعين ليلة: مدة الربيع، المذانب: جمع مذنب، الجدول يسيل من الروضة إلى غيرها، يُقسِم أمره: لم يدر ما يصنع، يواتبه: يلازم مكانه.

٥٣- المصدر السابق: ٣٣٩/٨٣، الضحّاك بن قيس الشيباني، كان رأس أهل الكوفة. -البحر الطويل-
دَلَفْنا إلى الضحّاكِ نصرفُ بالرّدى
ومروانُ تدمى من جُذامَ مخالبُه

٥٤- ثمّة سلب وإيجاب بين مشهد الممدوح والمشاهد السابقة، ففي الطلل بكاء، وفي الظعن رحيل، وفي حديث الغزل عدم تملّك، وفي الرحلة تعب، لكنّ أحد طرفي الثنائية يستدعي الآخر بالضرورة، فتُقابَل الطاقة السلبية في البعد الإشهاري بعطاء مطلق في المقصد، ويقابل السلبَ الإيجاب.

٥٥- للتوسع في هذه الفكرة ينظر:
سوزان ستيكيفيتش، القصيدة والسلطة: الأسطورة الجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية، ص٥٦
وعلاوة على ذلك نجد أن القصيدة سلعة نفيسة مشتهاة من أجلها سيدفع الممدوح أغلى ثمن.

٥٦- عديّ بن الرقاع، الديوان، ٢٦- ٢٨، ٣٢/٩١ خناصرة: موضع بالشام، الأحص: جبل، الأنواء: جمع نَوْء، قد ناء النجم إذا سقط.

٥٧- جرول بن أوس، الحطيئة، الديوان، ٢٠/٤٥ وسيفيدهم هذا الإشهار في المستقبل، لا في وقت إنتاج النصّ فقط.

٥٨- ديوان الأخطل: ٢٤،٢١/ ١٠٣-١٠٤ العشر: شجر صلب وقاس، أجهر: أنطق عدلاً.

٥٩- ديوانه: ٢٤،٢٧/ ٣٤٧. المذانب: الواحد مذنب: مسيل الماء والجدول إذا لم يكن واسعاً، الهجول: الأراضي المطمئنة.

٦٠- الشعر والشعراء، ص٧٤-٧٥

٦١- ينظر على سبيل المثال ديوان جرير: ٢٦-٢٧/ ٣٥
ترى سوزان ستيكيفيتش أن قصيدة المدح تصنع الخلود للشاعر والممدوح معاً، القصيدة والسلطة، ص١٠٨

٦٢- يقول أمبرتو إيكو Umberto Eco حين تكتب فإنك تفكّر في القارئ.
أمبرتو إيكو، تأملات في اسم الوردة، ص٥٧
فالقارئ مكوّن شعري، والإشهار إقناع شعريّ بخطاب عجائبي يقدّم فيه الشاعر والممدوح بطريقة عجائبية تثير التردّد لدى المتلقي، فهل تنتمي الحكاية إلى عالمنا أو إلى عالم مغاير؟
يرى د. محمد الولي أن الخطاب العجائبي يثيره الإشهاريّ بشكل مفرط لإرغام المتلقي على التفاعل، ومن ثمّ الاستهلاك.
سعيد بنكراد وآخرون، استراتيجيات التواصل الإشهاري، بحث الإشهار أفيون الشعوب المعاصر، ص٢٢٥.

٦٣- يرى سعيد بنكراد أن الإشهار في المقام الأول استنفار لطاقات انفعالية مبهمة داخل الذات المستهلكة، ولا يكتفي بالدعاية لمنتوج بتعداد محاسنه، إنه يقوم بأخطر من ذلك، إنه ينتج قيماً، ويوجّه أذواقاً.
سعيد بنكراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، ص١٠.

٦٤- ديوانه: ٥٨، ٦٠، ٦٢-٦٣-٧١/ ١٠٧-١٠٩ لعاً: عوناً، بنو ذكوان: قوم عُمير بن الحُباب، جاهل سُليم عُمير نفسه، الإيراد والصدر: الذهاب والإياب، الزوابي: مواطن التغلبيين، كليب بن يربوع: قوم جرير، التفارط: السباق إلى الماء، أعقار: نهاية، الدارمي: جدّ الفرزدق.

٦٥- يرى د. وهب رومية أن الشعراء الأمويين كانوا امتثالاً لأنموذج شعريّ؛ أي تقليداً أعمى، ورأى أنهم كانوا مستعبدين للشعر القديم. قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي، ص٣٠٤-٣٠٥-٥٠٢
لكن قصيدة المدح الجاهلية أصبحت سنّة شعرية متبعة، فيها قيد، لكنّ فيها حرية ضمن هذا القيد.

المصادر والمراجع:

١- أبو سويلم، أنور: ١٩٨٣، الإبل في الشعر الجاهلي، دار العلوم، الرياض.

٢- ابن أبي خازم، بشر: ١٩٦٠، الديوان، تحقيق: عزة حسن، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

٣- الأخطل، غيّاث بن غوث: ١٩٩٤، الديوان، ط٢، شرحه وقدّم له: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، بيروت.

٤- الأصفهاني، أبو الفرج: ١٩٦٩-١٩٧٩، الأغاني، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الشعب، القاهرة.

٥- الأعشى، ميمون بن قيس بن جندل، ٢٠١٠، الديوان، ط١، تحقيق: محمود إبراهيم محمد الرضواني، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة.

٦- إيكو، أمبرتو: ٢٠١٣، تأملات في اسم الوردة، ط١، ترجمة: سعيد الغانمي، دار الكتاب الجديد المتحدة.

٧- إيكو، أمبرتو: ٢٠٠٤، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ط٢، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

٨- بارت، رولان: ١٩٩٣، درس السيميولوجيا، ط٣، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، الدار البيضاء.

٩- بارت، رولان: ١٩٩٤، المغامرة السيميولوجية، ترجمة: عبد الرحيم حزل، دار تينمل، مراكش.

١٠- ابن برد، بشار: ٢٠٠٧، الديوان، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور، صدر عن وزارة الثقافة الجزائرية بمناسبة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية ٢٠٠٧".

١١- البستاني، بطرس: د.ت، أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام، ط٥، دار صادر، بيروت.

١٢- البغدادي، عبد القادر بن عمر: ١٤١٨هـ خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ط٤، مكتبة الخانجي، القاهرة.

١٣- بلعابد، عبد الحق: ٢٠٠٨، عتبات جيرار جينيت من النصّ إلى المناص، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.

١٤- بنكراد، سعيد وآخرون: ٢٠١٠، استراتيجيات التواصل الإشهاري، بحث الإشهار أفيون الشعوب المعاصر، ط١، دار الحوار، اللاذقية.

١٥- بنكراد، سعيد: ٢٠٠٦، سيميائيات الصورة الإشهارية، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

١٦- بنكراد، سعيد: ٢٠٠٩، الصورة الإشهارية "آليات الإقناع والدلالة"، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.

١٧- بنكراد، سعيد: ٢٠٠١، الصورة الإشهارية: المرجعية والجمالية والمدلول الإيديولوجي، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، لبنان، العدد ١١٢-١١٣.

١٨- جرير بن عطية الخطفى: ١٩٨٦، الديوان، دار بيروت.

١٩- ابن جني، أبو الفتح عثمان:٢٠٠٦، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، الرّياض.

٢٠- الحطيئة، جرول بن أوس: ١٩٩٣، الديوان، رواية وشرح ابن السكّيت، دراسة مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت.

الدّارَميّ، مسكين: ١٩٧٠، الديوان، ط١، جمعه وحقّقه: عبد الله الجبوري، خليل إبراهيم العطية، ساعدت نقابة المعلمين المركزية على طبعه، مطبعة دار البصري، بغداد.

٢١- ابن رشيق، أبو علي الحسن:١٩٨١، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط٥، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت.

٢٢- ابن الرقاع العاملي، عديّ: ١٩٨٧، الديوان، تح: نوري حمودي القيسي وحاتم الضامن، مطبعة المجمع العلمي العراقي.

٢٣- رومية، وهب: ١٩٨١، قصيدة المدح حتى نهاية العصر الأموي بين الأصول والإحياء والتجديد، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

٢٤- ستيكيفيتش، سوزان: ٢٠١٠، القصيدة والسلطة: الأسطورة الجنوسة والمراسم في القصيدة العربية الكلاسيكية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، القاهرة.

٢٥- شيخو، لويس: ١٩٨٩، النصرانية وآدابها بين عرب

الجاهلية، ط٢، دار الشرق، بيروت.
٢٦- عطوان، حسين: د.ت، مقدمة القصيدة في الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر.
٢٧- ابن عَلس، المسيَّب: ٢٠٠٣، الديوان، ط١، تحقيق: عبد الرحمن محمد الوصيفي، مكتبة الآداب، القاهرة.
٢٨- الفرزدق، همّام بن غالب بن صعصعة: ١٩٨٧، الديوان، ط١، شرحه وقدم له: علي فاعور، دار الكتب العلمية، لبنان.
٢٩- الفيروز أبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب الشيرازي: ٢٠١٣، القاموس المحيط، دار الحديث، القاهرة.
٣٠- ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم:١٩٨٢، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة.
٣١- ابن قيس الرقيات، عبيد الله: د.ت، الديوان، تحقيق: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت.
٣٢- كاتولا، بيرنار: ٢٠١٢، الإشهار والمجتمع، ترجمة سعيد بنكراد، ط١، دار الحوار، اللاذقية، سورية.
٣٣- لحميداني، حميد: ٢٠٠٢، مدخل لدراسة الإشهار، مجلة علامات، مكناس، المغرب، عدد ١٨
٣٤- ماركوز، هربرت: ١٩٧٣، الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة: جورج طرابيشي، ط٣، دار الآداب، بيروت.
٣٥- ابن منظور، أبو الفضل محمد بن مكرم بن علي: ١٩٩٤، لسان العرب، ط٣، دار صادر، بيروت.
٣٦- النابغة الذبياني، زياد بن معاوية :١٩٩٦، الديوان، ط٣، شرح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت.