الخطاب الإشْهارِي في مُعلَّقة عمرو بن كلثوم
(دراسة في آليات الإقناع)

د / إيهاب سعد شفطر

أستاذ اللغويات المساعد

كلية الآداب –جامعة كفر الشيخ

(ملخص البحث)

بدأ الإنسان ممارسة الإشهار منذ بداية ظهور العلاقات الاجتماعية المتنوعة، فليس الإشهار وليد العصر الحالي ولا الذي قبله، ويكون توظيف الإشهار في كل عصر تبعا لما يتوافر فيه – أي العصر– من وسائل وآليات. وقد مثَّل الشعر في العصر الجاهلي أعلى وسيلة إشهارية متاحة، حيث ضمَّن الشعراء من خلاله ما يريدون الإشهار له، وفقا لما يتاح فيه من إمكانات لغوية وتعبيرية تساعد في بلوغ المقصود.

وهذا البحث تحليل لنموذج إشهاري شعري، هو معلقة عمرو بن كلثوم الشاعر الجاهلي، وذلك من خلال رصد آليات الإقناع المُوظَّفة فيها، التي تحددت في نوعين: الآليات اللغوية، والآليات الحجاجية، وهو نموذج يمثل أقدم صورة شعرية عربية وصلت إلينا (الشعر الجاهلي)، بحيث إن الإشهار فيه يعد أقدم ما وصل إلينا من خطاب إشهاري شعري، فيتناول البحث صورة الإشهار الشعري في ذلك العصر عامة، وفي المعلقة خاصة، وما وظَّفه الشاعر (المُشهِر) في بلوغ قصده من آليات ووسائل إقناعية، وقد تحدد على أساس ذلك عنوان البحث بـ (الخطاب الإشهاري في معلقة عمرو بن كلثوم– دراسة في آليات الإقناع).

وقد تميزت هذه المعلقة بسمات إشهارية تجعلها تمثل وصلة إشهارية موحدة تشبه تلك الوصلات الإشهارية المركزة التي نعاينها في وقتنا الحالي – وإن كانت تستخدم اللغة وحدها–. وقد انقسم البحث إلى: مقدمة، وتمهيد، وثلاثة مباحث، وخاتمة.

الكلمات المفتاحية: (آليات الإقناع – الإشهار– الخطاب الإشهاري– الشعر الجاهلي– معلقة عمرو بن كلثوم).

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، الذي أنزل الكتاب المبين، بلسان عربي مبين، والصلاة والسلام على سيد الأولين والآخرين سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين.

أما بعد

بلغ الإشهار حدَّه وذروته في ذلك العصر الذي نعيش فيه، الذي يمكن تسميته (عصر الإشهار)، فنحن يوميا نطالع مئات الإشهارات، هذا يشهر لفكره، وذاك يشهر لسلعة، وثالث يشهر لنفسه...فالإشهار ممارسة يومية يمارسها الإنسان نفسه كما أنها تُمارس ضده في مواقف شتى، فهو يمارسها في كل مرة يجد نفسه مطالبا بإقناع أي متلقٍ بشيء ما، وتمارس ضده عندما يتحول إلى متلقٍ في موقف يتطلب إقناعه كذلك بشيء ما، ويستخدم المُشْهِر في بلوغ قصده وتحقيق الإقناع بالإشهار وسائل وآليات مختلفة ومتنوعة، لغوية، وغير لغوية.

وليس الإشهار وليد ذلك العصر، ولا العصر الذي قبله، بل وجد منذ بداية ظهور العلاقات الاجتماعية المتنوعة ، "ففي كل مراحل الصيغ والوسائل التعبيرية الاتصالية الشفاهية والكتابة التي عرفها الإنسان عبر تاريخه الطويل، كان الإعلان وظيفة من وظائف تلك الوسائل"[1]. وكان توظيف الإشهار في كل عصر تبعا لما يتوافر فيه من وسائل وآليات. وقد مثَّل الشعر العصر الجاهلي أعلى وأقوى وسيلة إشهارية متاحة، حيث ضمَّن الشعراء من خلاله ما يريدون الإشهار له؛ فخرا ومدحا وهجاءً...وفقا لما يتاح فيه من إمكانات لغوية وتعبيرية تساعد في بلوغ المقصود.

وتأسيسا على ما سبق تولدت فكرة هذا البحث، فتوجهتُ إلى دارسة نموذج من نماذج الإشهار في الشعر الجاهلي، ذلك النموذج هو معلقة عمرو بن كلثوم، وذلك من خلال تتبع آليات الإقناع التي رصدها هذا الشاعر لتأكيد إشهاره، ورصد دورها في بلوغ المقصود بالإشهار، وكيفية ممارسة الشاعر لها في ضوء خصائص اللغة الشعرية وطبيعتها، انطلاقا

١- د.هادي نهر، الخطاب الإشهاري من بلاغة الكلمة إلى بلاغة التكنولوجيا، ١٢٤.

من كون الإشهار استراتيجية تواصلية قائمة على الإقناع[٢]، بل أُقتُصِر في تعريفه على هذا الحد، فقيل: "الخطاب الإشهاري: خطاب قائم على الاقتناع والاحتجاج"[٣]. في محاولة توضيح كيف وجَّه الشاعر المتلقي لقبول ذلك الإشهار– لا إراديا–؟.

والنموذج المدروس – معلقة عمرو بن كلثوم– يمثل واحدا أقدم صورة شعرية عربية وصلت إلينا (الشعر الجاهلي)، بحيث إن الإشهار فيه يعد أقدم ما وصل إلينا من خطاب إشهاري شعري، "فتكاد تكون معلقة عمرو بن كلثوم أقدم المنشورات الدعائية في الشعر العربي"[٤]، فيتأسس على دراسة الإشهار فيها تكوين صورة عامة عن طبيعة الإشهار الشعري في العصر الجاهلي. مع ما ثبت من خلال الدراسة من تميز هذه المعلقة بسمات إشهارية تجعلها تمثل وصلة إشهارية موحدة تشبه تلك الوصلات الإشهارية المركَّزة التي نعاينها في وقتنا الحالي – وإن كانت تستخدم اللغة وحدها–، حيث تغنَّى الشاعر فيها بمآثر قومه، وافتخر بهم كما لم يفعل شاعر جاهلي آخر، إنها تكثيف إشهاري نموذجي.

ومن هنا جاء عنوان البحث (الخطاب الإشهاري في معلقة عمرو بن كلثوم– دراسة في آليات الإقناع)، ثم تفرعت فِكَرُه – بعد المقدمة– وفق هذا العنوان كالتالي:

– التمهيد: وقد مثل مداخل تعريفية للدراسة، فألقى الضوء على المقصود بالخطاب الإشهاري، وآليات الإقناع المقصودة، وأعطى لُمحة تعريفية بعمرو بن كلثوم ومعلقته.

– المبحث الأول: (أسس ومنطلقات نظرية): حيث اشتمل على تأطير نظري للفِكَر التي يتأسس البحث عليها، وشمل ذلك:

أولا: العلاقة بين الإشهار والشعر.

ثانيا: منطلقات الإشهار في المعلقة.

٢- ينظر: د.مريم الشنقيطي، الخطاب الإشهاري في النص الأدبي، ١٦. وينظر: فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، ٥٥. عبد المجيد نوسي، الخطاب الإشهاري مكوناته وآليات اشتغاله، ٩٠.

٣- د.نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، ٨٨.

٤- سعيد بكور، تجليات الخطاب الإشهاري في الشعر القديم، ٧٨.

المبحث الثاني: (الآليات اللغوية للإقناع بالإشهار في المعلقة)، تعرضت فيه لأهم ما تم توظيفه من آليات لغوية للإقناع بالمادة الإشهارية في المعلقة وهي:

أولا: التكرار. **ثانيا:** التوازي التركيبي. **ثالثا:** الإيجاز. **رابعا:** الإيقاع.

المبحث الثالث: (الآليات الحجاجية للإقناع بالإشهار في المعلقة): وتمثلت في:

أولا: القياس المضمر. **ثانيا:** التمثيل. **ثالثا:** الاستفهام.

ثم خاتمة لرصد ما أثمر عنه ذلك التطواف من نتائج. ثم ثبت المصادر والمراجع التي أمدت البحث من مدادها.

وبعد، فهذا اجتهاد يحتمل الخطأ والصواب، فإن كان من توفيق فمن الله وفتحه ومنِّه وكرمه، وإن كانت الأخرى فأسأل الله العفو، وحسبي أنه لم يكن عن قصد. والله أسأل أن يجنبني الزلل، فمنه العون، وبه التوفيق، ولله الحمد رب العالمين.

التمهيد

أولا: ما الخطاب الإشهاري؟:

يرجع الإشهار لغةً للجذر اللغوي (ش هـ ر)، الذي قصر الخليل بن أحمد (ت١٧٥هـ) معناه على الاشتهار بالشيء الشنيع، يقول: "والشُّهُرَةُ: ظهورُ الشّيء في شُنْعةٍ حتّى يَشْهَرَه النّاس، ورجلٌ مشهورٌ ومُشَهَّر"[٥]. فتكون الشهرة وفقا لهذا المعنى في قبيح الأمور وشنيعها فقط. غير أن هذا التحديد لم يرد في المعجمات اللاحقة، التي ذكرت معنى الوضوح للجذر دون ذلك التحديد، كما جاء في الصحاح: "والشُّهْرَةُ: وضوح الأمر. تقول منه: شَهَرْتُ الأمر أَشْهَرُهُ شَهْراً وشُهْرَةً، فاشْتَهَرَ أي وضح. وكذلك شَهَّرْتُهُ تَشْهيراً. ولفلان فضيلةٌ اشْتَهَرَها الناسُ. وشَهَرَ سفيه يشهره شهرا، أي سله"[٦].

وقد نصَّ ابن فارس (ت٣٩٥هـ) على أن الوضوح هو المعنى العام الذي تدور حوله معاني هذا الجذر، يقول: "الشِّينُ وَالْهَاءُ وَالرَّاءُ: أَصْلٌ صَحِيحٌ يَدُلُّ عَلَى وُضُوحٍ فِي الْأَمْرِ وَإِضَاءَةٍ. مِنْ ذَلِكَ الشَّهْرِ، وَهُوَ فِي كَلامِ الْعَرَبِ الْهِلالُ، ثُمَّ سُمِّيَ كُلُّ ثَلاثِينَ يَوْمًا بَاسِمِ الْهِلَالِ، فَقِيلَ شَهْرٌ...وَالشُّهْرَةُ: وُضُوحُ الْأَمْرِ. وَشَهَرَ سَيْفَهُ، إِذَا انْتَضَاهُ. وَقَدْ شُهِرَ فُلانٌ فِي النَّاسِ بِكَذَا، فَهُوَ مَشْهُورٌ، وَقَدْ شَهَرُوهُ"[٧]. وعليه يكون المقصود بالإشهار في اللغة الإيضاح والإظهار.

وليس يبعد المعنى المقصود بهذا المصطلح عن ذلك المعنى اللغوي، حيث إن الإشهار هو "تعريف بالشيء، وجعله معروفا من قبل عامة الناس من خلال الأساليب والوسائل التي من شأنها أن تلفت الانتباه نحو موضوع الإشهار"[٨]. فعملية الإشهار تتوجه إلى الإظهار والتعريف والإيضاح للشيء المشهر عنه، بحيث يستجلي المتلقي حقيقة ذلك الشيء، فيكون الإيضاح هو جوهر الإشهار وغايته، "فالإشهار من حيث ماهيته عملية كشف وإعلان وإظهار لرسالة معينة من قبل مرسِل معين يحقق من خلالها التواصل لغاية معينة يتغيأ تحقيقها من المرسل إليه"[٩].

٥- الخليل بن أحمد، العين، (هـ ش ر)، ٤٠٠/٣.
٦- الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، (ش هـ ر)، ٧٠٥/٢. وينظر: ابن منظور، لسان العرب، (ش هـ ر)، ٤٣٢/٤.
٧- ابن فارس، مقاييس اللغة، (ش هـ ر)، ٢٢٢/٣.
٨- د.وردية راشدي، الإستراتيجيات البلاغية في الخطاب الإشهاري، ٧٥.
٩- د.عبد الحميد الحسامي ود.يحيى المذحجي، الأبعاد الثقافية للغة الإشهار في المحلات السكنية بأبها، ٤.

ويتأسس الإشهار على تلك الحاجة المُلحّة للتواصل بين الناس، إنه صورة من صور التواصل الناجح بين المرسل والمتلقي، "فالتواصل بأشكاله وأدواته هو البوابة لفهم تقنيات الإشهار، فالتواصل حاجة إنسانية أولية، وليس مضافا عرضيا يمكن الاستغناء عنه، إنه ليس اختيارا، بل إكراه اجتماعي، يتعلم الفرد من خلاله كيف يتأقلم مع قوانين المجتمع ومقتضياته...فقد وصل الإشهار إلى هذا الحد من الضرورة الإنسانية لارتباطه بعنصر مهم ضروري لحياة الإنسان وهو التواصل، فالإشهار حالة من حالات التواصل الفعال"(١٠).

وطبقا لتلك المعطيات التي تُظهر الإشهار حدثا تواصليا قائما بين طرفين، غرضه الإيضاح والإظهار والتبيين، يكون الإشهار عملية خطابية(١١)، وفقا للمقصود بالخطاب بأنه "كلام موجه إلى متلقٍ بقصد التأثير والإقناع، أو المشاركة الكلامية بين طرفي الاتصال مشافهة أو كتابة للتأثير والإقناع، ولتحقيق مقاصد اتصالية"(١٢). فالخطاب حدث كلامي بين طرفين لإبلاغ رسالة معينة في سياق معين، "إنه وحدة تواصلية تبليغية ناتجة من مخاطِب بعينه، موجهة إلى مخاطَب معين، في سياق معين"(١٣). فمصطلح الخطاب يجاوز حد اللغة إلى ما يحيط بها، ويتصل بها، ويؤثر في صورة إنتاجها، كما يقول د.أحمد المتوكل: "أما الخطاب فقد مُيِّز عن الجملة بكونه يتسم بسمتين: تعديه للجملة من حيث حجمه، وملابسته لخصائص غير لغوية؛ دلالية وتداولية وسياقية"(١٤).

فيكون الخطاب الإشهاري: هو تواصل بين طرفين: مرسل ومتلقٍ، لإبلاغ رسالة إلى ذلك المتلقي في سياق معين (لغوي وغير لغوي)، بغرض إقناعه بمضمون تلك الرسالة، باستخدام وسيلة أو أكثر من وسائل الإشهار.

ولكل خطاب إشهاري عناصر يتأسس عليها، ولا يقوم إلا بها، تتمثل هذه العناصر فيما يلي: "أ- المرسِل (الإشهاري): وهو الذي يعد مادة هذا الخطاب، ويكسبه عوامل وسمات تجعله أكثر تأثيرا في المتلقي...ب- المرسل إليه (المتلقي): ويمثل الطرف الثاني

١٠- د.عطية سليمان أحمد، الإشهار القرآني والمعنى العرفاني، ٣٠.
١١- ينظر: د.محمد خلاف، الخطاب الإقناعي الإشهار نموذجا، ٧٩.
١٢- د.محمود عكاشة، تحليل النص، ١٣.
١٣- د.نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص، ١٤.
١٤- د.أحمد المتوكل، الخطاب وخصائص اللغة العربية، ٢٠، ٢١.

الذي يعد الخطاب لأجله، ومن خلال هذا المتلقي وفهمه ودراسته تنتج الرسالة الإشهارية...ج- المادة الإشهارية: وهي تتنوع حسب حاجيات الجمهور، وقراءة مناخه الثقافي، والمعرفي والاقتصادي، وغير ذلك من الظروف الاجتماعية. د- المقام: وهو الحال الذي يتم التبادل من خلاله بين المرسل والمرسل إليه...هـ - الوضع المشترك بين المتخاطبين... مثل: وحدة اللغة...، ووحدة الثقافة... و- قناة التبليغ: ويمثلها الوسيلة المستعملة في إيصال الخطاب، سواء أكانت صوتية أم وسيلة أخرى"[١٥]. والمرسل (الإشهاري) في بحثنا هذا هو عمرو بن كلثوم، والمرسل إليه هم المخاطبون بمعلقته في زمانه بصورة أساسية، والمخاطب بالمعلقة في المقام الأول هو عمرو بن هند – بعد مقتله–، حيث إن خصوصية إنشاء هذه المعلقة تجعلها متوجهة إلى عمرو بن هند بالمقام الأول؛ ليصبح هو المتلقي الأول المقصود بالمعلقة، كما ظهر هذا في خطاب الشاعر المباشر له، وهناك متلق متجدد هو كل متلقٍ للمعلقة فيما بعد، والمادة الإشهارية هي المعاني التي ضمَّنها معلقته، وعبر عنها فيها، أما المقام فهو السياق الذي أنتجت المعلقة فيه، والذي يتلخص في موقف عمرو بن هند من قبيلة تغلب، واستهزائه بها، وعدم إدراكه لمكانتها الحقيقية – كما سيتبين لاحقا–، فيما تمثل الوضع المشترك بين المخاطبين في وحدة اللغة والثقافة، وكانت قناة التبليغ هي الوسيلة الصوتية باستخدام اللغة في الإشهار.

ثانيا: آليات الإقناع في الخطاب الإشهاري الشعري:

يهدف الخطاب الإشهاري إلى بلوغ مقصد معيَّن، ذلك المقصد هو إقناع المتلقي بالمُشهَر به، سواء أكان ماديا أم معنويا، "فالغاية القصوى لخطاب الإشهار تكمن في إقناع الجمهور الذي يخاطبه"[١٦]، ولذلك فالمشهر منشئ الخطاب الإشهاري لابد أن يكون واعيا حال إنتاج خطابه الإشهاري بمراعاة طبيعة هذا الخطاب، وما يراد به، وما يراعى فيه، "حيث يتميز الخطاب الإشهاري ببناء محكم خاص، تتضافر مختلف مكوناته التعبيرية، بقصد تبليغ رسالة وحيدة ومحددة لا يمكن أن يخطئها المتلقي المستهدف"[١٧].

١٥- د.محمد الدسوقي، الصورة الإشهارية،٦٠-٦١.
١٦- د.محمد خلاف، الخطاب الإقناعي الإشهار نموذجا، ٨٠.
١٧- د.عبد العالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهاري، ٣١٢.

لذا فإنه في سبيل بلوغ هذه الغاية، والوصول إلى مراده يتوخى آليات متنوعة، تساعد في حمل المتلقي على الاقتناع بالمادة الإشهارية المبثوثة، "فلما كانت غاية الإشهار هي إقناع المرسل إليه، وجرّه إلى القيام بفعل الاقتناء، فإن ذلك يفرض اتباع إستراتيجية خاصة للإقناع، لذلك فإن الخطاب الإشهاري يعتمد مجموعة من الآليات في اشتغاله لتحقيق هذه الوظيفة، وتتوزع بين آليات الإقناع المنطقي والأسلوبي، وبعض الآليات الأخرى التي تستند إلى العلامات والرموز والصور التي نجد مرجعيتها في المتخيل العام"[١٨].

وتتنوع الآليات التي يوظفها المشهرون في بلوغ الإقناع بتنوع الخطابات الإشهارية وتنوع قنوات بثها، وبالنسبة للخطاب الإشهاري الشعري فيمكنني تحديد نوعين من آليات الإقناع المرتبطة به وفقا لطبيعته وخصائصه، هما: الآليات اللغوية، والآليات الحجاجية. وقد تحددت الآليات اللغوية في: التكرار، والتوازي التركيبي، والإيجاز، والإيقاع. أما الآليات الحجاجية فهي: القياس المضمر، والتمثيل، والاستفهام.

وقد تأسس هذا التحديد على تقسيم د.محمد العبد للوسائل الإقناعية، الذي عبَّر عنه بقوله: "يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من وسائل الإقناع في النص الحجاجي العربي، وهي: الوسائل المنطقية – الدلالية، والوسائل اللغوية، والوسائل الموقفية. التفاعل بين تلك الوسائل جميعا وأنماطها المختلفة في أداء الوظيفة الإقناعية هو الأمر الطبيعي، وليست معالجة كل نوع منها على حده إلا قصدا إلى بيان صوره وهيئاته البنائية، والدور الخاص الذي يشغله في تلك الوظيفة العامة، ونظرا لارتباط الوسائل الموقفية بالخطاب المنطوق في المقام الأول، فسوف نعنى بالنوعين الأولين فقط"[١٩]. فوسائل الإقناع ثلاثة: منطقية، ولغوية، وموقفية. إلا أن الاعتناء بالنوعين الأولين فقط محكوم بارتباط الوسائل الموقفية بالخطاب المؤدى نطقا، وعليه يُقتصر عند الدراسة – إذا فاتنا موقف إنتاج الخطاب المنطوق – على الوسائل المنطقية – وقد أسميتها الحجاجية–، والوسائل اللغوية.

ثالثا: عمرو بن كلثوم، ومعلقته:

١٨- عبد المجيد نوسي، الخطاب الإشهاري مكوناته وآليات اشتغاله، ٩٠. وينظر: د.محمد الصافي، الخطاب الإشهاري والدعاية السياسية، ٧١. د.آسية العمري، دور نموذج مستعملي اللغة في إنتاج وتأويل الخطاب الإشهاري (ضمن كتاب اللسانيات الوظيفية)، ٥٩٩.
١٩- د.محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ٢١٧.

عمرو بن كلثوم هو "أبو عبّاد عمرو بن كلثوم بن مالك بن عتاب بن سعد بن زهير بن جشم بن بكر بن حبيب بن عمرو بن غنم بن تغلب بن وائل بن قاسط بن هنب بن أفصى بن دعمي بن جديلة بن أسد بن ربيعة بن نزار بن معد بن عدنان"[٢٠]. شاعر "من بنى تغلب، من بنى عتّاب، جاهلىّ (قديم). وهو قاتل عمرو بن هند ملك الحيرة"[٢١]. وهو واحد من الشعراء الجاهليين المشهورين المجيدين، حتى رُوي عن بعضهم أنه – أي عمرو بن كلثوم– أشعر الناس[٢٢]، وهو من أصحاب المعلقات الجاهلية المشهورة، ومعلقته معدودة في المعلقات على اختلاف عددها[٢٣].

وإلى جانب براعته في الشعر وتفوقه فيه فقد كان فارسا شجاعا، كما يقول عنه الزوزني (ت٤٨٦هـ): "وكان فارسًا أبيًا جريئًا، حتى بلغ من أمره أن فتك بالطاغية عمرو بن هند، في بلاط سلطانه. وكان عمرو بن كلثوم شجاعًا مُظفَّرًا مقدامًا فتّاكًا. وبه يُضرب المثل في الفتك، فيقال: أفتك من عمرو بن كلثوم لفتكه بعمرو بن هند"[٢٤]. ولعل ذلك التفوق في جانبي الفروسية والشعر هما السبب في ظهور تلك الثقة العالية في فخره، إذ كانت العرب ترفع وتقدِّم من يبرع في إحداهما، فإذا اجتمع الأمران في فرد واحد، فأي شرف يبلغه؟!، حيث هيأ ذلك لعمرو بن كلثوم مكانة عالية ساد بها قومه في سن صغيرة[٢٥].

أما عن معلقته فهي من أجود القصائد الجاهلية، وقد مدحها بعض أصحاب المختارات والشروح، كقول الزوزني فيها: "تعد معلقة عمرو بن كلثوم من أجود القصائد العربية. قال أبو عبيدة[٢٦]: (هو أجودهم واحدة)"[٢٧]. ووصفها ابن رشيق (ت٤٦٣هـ) بقوله: "وهى من جيد شعر العرب القديم"[٢٨]. بل بالغ بعضهم في مدحها والثناء عليها كما روى ذلك أبو زيد

٢٠- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٠٥. وينظر: الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٠٥. أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ٣٥/١١.
٢١- البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ١٨٤/٣. وينظر: ابن، قتيبة، الشعر والشعراء،٢٢٨/١-٢٢٩.
٢٢- ينظر: ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه،١/ ٩٧.
٢٣ - ينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٠٣. ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ٣٦٩. الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٠٥. التبريزي، شرح القصائد العشر، ٣٨٠.
٢٤- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٠٣. وينظر: مصطفى الغلاييني، رجال المعلقات العشر، ١٩٢.
٢٥- ينظر: عمرو بن كلثوم، الديوان، ١٠.
٢٦ - ينظر: القرشي، جمهرة أشعار العرب، ٨٦. بلفظ " وإن واحدته لأجود سبعهم".
٢٧- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢١٣.
٢٨- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٢٣٠/١.

القُرشي (ت١٧٠هـ) في قوله: "بلغني عن عيسى بن عمر – وأظن أني قد سمعته منه – أنه كان يقول: لو وضعت أشعار العرب في كفة وقصيدة عمرو بن كلثوم في كفة لمالت بأكثرها"[٢٩].

وتروي المصادر قصة طويلة في مناسبة إنشادها – لا يتسع المقام لذكرها–، وأنها قيلت في موقف تحاكم قبيلتي تغلب وبكر إلى عمرو بن هند في خلاف وقع بينهما، وأن عمرو بن كلثوم قال قصيدته جملة واحدة في هذا الموقف[٣٠]. غير أن الذي أميل إليه هو ما ذكرته بعض المصادر من أن المعلقة لم تنشد جملة واحدة في هذا الموقف، بل قال بعضها في هذا الموقف، وأتمها بعد ذلك، كما يقول الزوزني: "وقام عمرو بن كلثوم، فأنشد جزءًا من معلقته مفتخرًا على خصومه، غير منتبه لمركز الملك، وما يلزم لمداراته واستمالته، فحكم عمرو بن هند على التغلبيين، فانصرف عمرو ورهطه غاضبين. ولعله قال بعد هذه الحادثة ما ذكر في ديوانه من هجاء له؛ ثم أكمل معلقته بعد ذلك، وخاصة بعد قتله للملك"[31]. وهو ما رجحه الشيباني (ت٢٠٦هـ) في قوله: "قصيدة عمرو بن كلثوم ليست قطعة واحدة كما يشم من هذا الخبر[٣٢]، ومن خبر مقتل عمرو بن هند، ولهذا فهما مكملتان لبعضهما أدمجتا في قصيدة واحدة"[٣٣]. فلما تمت القصيدة واكتملت "قام بها خطيبًا بسوق عكاظ، وقام بها في موسم مكة"[٣٤].

والمعلقة مختلف في عدد أبياتها[٣٥]، يقول محقق الديوان د.إميل يعقوب: "وقد تناقلها الرواة، وجاءت متفرقة أو كاملة في بطون العديد من المصادر التراثية العربية، وهي تقع في كتاب (جمهرة أشعار العرب) لأبي زيد القرشي في مائة وأحد عشر بيتا[٣٦]، وفي كتاب الخطيب التبريزي (شرح القصائد العشر) في ستة وتسعين بيتا[٣٧]، وفي كتاب الزوزني (شرح

٢٩- القرشي، جمهرة أشعار العرب، ٨٧.
٣٠- ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ٢٣٠/١. ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال، ٣٧١. التبريزي، شرح القصائد العشر، ٣٨٠.
31- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٠٨. وينظر: عمرو بن كلثوم، الديوان، ١٢.
٣٢- يقصد موقف تحاكم القبيلتين إلى عمرو بن هند.
٣٣- الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٠٧.
٣٤- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ٣٦/١١. وينظر: حسن السندوبي، شرح ديوان امرئ القيس، ٣٢٠.
٣٥- ينظر: حسن السندوبي، شرح ديوان امرئ القيس، ٣٣٤.
٣٦- ينظر: القرشي، جمهرة أشعار العرب، ٢٧٢. غير أن عدتها فيه (مائة وواحد وعشرين بيتا).
٣٧- ينظر: التبريزي، شرح القصائد العشر، ٣٨٠.

المعلقات السبع) في مائة وأربعة أبيات[٣٨]، وفي كتاب ابن الأنباري (شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات) في أربعة وتسعين بيتا[٣٩]، وفي كتاب الشنقيطي (شرح المعلقات العشر) في مائة وخمسة أبيات[٤٠]، وفي كتاب حسن السندوبي (شرح ديوان امرئ القيس ومعه أخبار المراقسة وأشعارهم) مائة وتسعة عشر بيتا[41]...وقيل: إن معلقته كانت تزيد على ألف بيت بقي في أيدي الناس أقلها"[٤٢]. وبلغ أكبر عدد وقفت عليه لأبياتها (مائة وأربعة وعشرين بيتا) وذلك في (دواوين الشعراء العشرة)[٤٣]. والمعلقة في نسخة الديوان المحققة تبلغ (مائة وتسعة عشر بيتا)[٤٤]، وهي الرواية التي سوف أعتمد عليها عند دراسة المعلقة والتطبيق عليها.

والمعلقة تبدأ – على عادة الشعراء الجاهليين– بمقدمة غزلية، تناول فيها الشاعر الحديث عن الخمر وصاحبته التي تسقيه، حيث تناول الخمر في الأبيات من (١–١١)، ثم تناول صاحبته وصفا وغزلا في الأبيات من (١٢–٢٧)، ثم يبدأ الشاعر في الإشهار المقصود لقبيلته فيما تبقى من أبيات معلقته، وهي الأبيات من (٢٨–١١٩). وسيكون مدار التحليل الإشهاري في المعلقة في هذا الجزء الذي حمَّله الشاعر المعاني الإشهارية المقصودة.

المبحث الأول: (أسس ومنطلقات نظريـة)

أولا: العلاقة بين الإشهار والشعر:

إن الإشهار ممارسة قديمة مارسها الإنسان في كل مراحل وجوده، وقد بدأ الإشهار أول ما بدأ باستخدام اللغة، بحيث كان المُشْهِر يعتمد على الكلمة المسموعة في إنجاز إشهاره المقصود، "وهي أقدم وسيلة إعلان عرفها الإنسان، حيث تنتقل – الكلمة– من أفواه

٣٨- ينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢١٥.
٣٩- ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال، ٣٧١.
٤٠- ينظر: الشنقيطي، شرح المعلقات العشر، ١٢٣. وهي فيه (مائة وستة أبيات).
41- ينظر: حسن السندوبي، شرح ديوان امرئ القيس، ٣٣٤.
٤٢- عمرو بن كلثوم، الديوان، ١٨،١٩.
٤٣- ينظر: محمد فوزي حمزة، دواوين الشعراء العشرة، ١٨١.
٤٤- ينظر: عمرو بن كلثوم، الديوان، ٦٤.

الناس إلى آذانهم مباشرة"[٤٥]. فلكل مرحلة في حياة الناس وسائلها الإشهارية المتوافقة مع تلك المرحلة، والمستمدة من ثقافة المجتمع الذي يؤدى فيه الإشهار، "وقد كانت القوة الإنشائية للخطاب اللغوي هي روح الثقافة الأصلية وعنوانها، والوسيلة الناجحة في الإعلان والإشهار، لا سيما إذا وجدت مبدعا قادرا على أن ينجز خطابا إعلانيا فاعلا بأوضح أسلوب وأجلى مضمون"[٤٦].

ورغم أن الإشهار باللغة هو أقدم تلك الوسائل الإشهارية المعروفة عند الإنسان، إلا أنها في الوقت ذاته قد مثلت أقوى وسيلة إشهارية مورست بها سلطة الإشهار، وذلك لما يتوافر فيها من عوامل النجاح والقوة مما لا يوجد في غيرها، "فالخطاب أكثر تفاعلا وتأثيرا من النص المكتوب المجرد من سياقه الخارجي الذي أنتج فيه، فهو الفعل التفاعلي مع متلقيه، واللفظ التفاعلي الذي تتجلى فيه العناصر اللغوية والاتصالية والسياقية والمقامية"[٤٧]. وحتى مع تطور وسائل الإشهار، وتمادي سلطة الصورة لم تفقد الكلمة قيمتها، بل ظلت الوسيلة الإشهارية الأعلى، التي لا تغني عنها وسيلة أخرى، بحيث إن وجودها في كل إشهار حتمي، إما بمفردها، وإما بمصاحبة وسيلة إشهارية أخرى، "فاللغة هي الأداة الأولى للإشهار، وميدان كبير يستوعب كل الأدوات الأخرى في عملية الإشهار"[٤٨].

وقد كان النص الأدبي – بكونه وسيلة تعبيرية– وسيلة إشهارية عليا، فليس النص الأدبي والإشهار متنافران، بل إن الإشهار والنص الأدبي مرتبطان ببعضهما، ومتلبس أحدهما بالآخر بصورة قد تجعل من الصعب تصور وجود أي نص أدبي تعبيري غير مشتمل على إشهار بصورة ما، إن النص الأدبي نص إشهاري في المقام الأول وقبل كل شيء فيه، فالإشهار متجذر في الأدب ومتأصل فيه[٤٩]. وإذا كان النص الأدبي والإشهاري مرتبطان بهذه الصورة، فإن بعض النصوص الأدبية يمكن عدها إشهارا مباشرا وحقيقيا، تلك هي النصوص التي تقصد الإشهار أصلا، وتتوجه إليه، وتعمل على إنجازه.

٤٥- د.عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، ٨٣١.
٤٦- د.هادي نهر، الخطاب الإشهاري من بلاغة الكلمة إلى بلاغة التكنولوجيا، ١٢٤.
٤٧- د.محمود عكاشة، تحليل النص، ١٥.
٤٨- د.عطية سليمان أحمد، الإشهار القرآني والمعنى العرفاني، ٦١.
٤٩- ينظر: السابق، ٥٩.

ولعل أقرب الأنواع الأدبية صلة بالإشهار وأولاها نسبة إليه هو الشعر، فلم يُمارَس الإشهار ضمن أي صورة أدبية كما مورس في الشعر، وذلك لما للشعر من مكانة في النفوس، ولما للشاعر من قدرة على الإبلاغ والإقناع، بدأ هذا منذ العصر الجاهلي الذي شغل الشعر فيه تلك المنزلة المعلومة له عند العرب، "فلما كان الشعر هو النموذج التعبيري الشائع، صاحب الحظوة الأكبر، والانتشار الأوسع، والوقع الأبرز في النفوس، فيه تفرغ المحامد، وعن طريقه تذاع المناقب، وعبره يرسل الهجاء، فقد أُتخذ الوسيلة المثلى للدعاية والإشهار...هكذا شكَّل الشعر أفضل وسيلة للإشهار، وأسرع طريقة للدعاية، إذ يستطيع الشاعر أن يقول ما يشاء ولا يمر وقت طويل حتى تجد ما قال قد ذاع وشاع بين الناس"(٥٠). لقد منحت تلك المكانة الشاعر القدرة على ممارسة الإشهار بالشعر، وحفَّزته على استثمار تلك القوة التي يتمتع بها في الترويج لما يريد، "فقد كان الشعر يتمتع بمصداقية عالية، كونه الوسيلة الإعلامية المهيمنة في ذلك الوقت"(٥١).

ومما هيأ للشعر هذا الدور الإشهاري تلك القدرة التأثيرية التي تتوافر له، فالشعر ليس خطابا مثل غيره من الخطابات، إنه خطاب عاطفي تأثيري في المقام الأول، يستند إلى معايير خاصة في نظمه، من وزن وقافية وانسجام...تسهم كلها في تقريبه من النفس، ونزوع المتلقي إليه، وإقباله عليه، مما يجعل قدرة الخطاب الإشهاري الشعري أوفر حظا في الإقناع من غيره، "فلا غنى للمبدع شاعرا كان أم ناثرا عن الجمال، وهو يحاول أن يقنع المتلقي بما يقوله صراحة، أو بما يقوله بشكل ضمني غير مباشر، فهو يعوِّل على الجميل من اللفظ والتركيب والصورة والمعنى ليؤثر في المتلقي، ويوجهه الوجهة التي أرادها من خطابه"(٥٢).

فالإشهار رغم استناده إلى الحجج والأدلة العقلية في بلوغ الإقناع، فإنه كذلك يلجأ إلى الاستفادة من الجانب التأثيري في الوصول إلى أغراضه، "وقد تزدوج أساليب الإقناع بأساليب الإمتاع فتكون إذ ذاك أقدر على التأثير في اعتقاد المخاطب، وتوجيه سلوكه لما يهبها هذا الإمتاع من قوة"(٥٣). حيث يمزج المشهر في خطابه الإشهاري بين استهداف العقل

٥٠- سعيد بكور، تجليات الإشهار في الشعر القديم، ٧٥.
٥١- د.مرتضى خربيط، الجانب الإشهاري في الشعر القديم، ١٣١.
٥٢- د.سامية الدريدي، الحجاج مولدا من مولدات الجمال في الشعر، ٧٨.
٥٣- د.طه عبد الرحمن ، في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ، ٣٨ .

واستهداف الشعور في حجاجه، "فليست غايته التأثير النظري العقلي فحسب، وإنما يتعداه إلى التأثير العاطفي، وإلى إثارة المشاعر والانفعالات"[٥٤]. وسوف يظهر عند تحليل المعلقة ما تؤديه الآليات اللغوية التأثيرية من دور إقناعي في الخطاب الإشهاري.

ويعد أشهر نموذج مارس فيه الشعر دورا إشهاريا مقصودا تلك القصة التي روتها بعض كتب الأدب، وهي: "أن تاجرا من أهل الكوفة قدم المدينة بخُمُر، فباعها كلها، وبقيت السود منها فلم تنفق، وكان صديقا للدارمي[٥٥]، فشكا إليه ذلك، وكان قد تَنسك وترك الغناء وقول الشعر، فقال له: لا تهتم بذلك فإني سأنفقها لك حتى تبيعها أجمع، ثم قال[٥٦](من الكامل):

قل للمليحة في الخمار الأسود ماذا صنعت بناسك متعبد
قد كان شمَّر للصلاة ثيابه حتى وقفت له بباب المسجد

وغنى فيه أيضا سِنان الكاتب، وشاع في الناس، وقالوا: قد فتك (مجن) الدارمي، ورجع عن نسكه، فلم تبق في المدينة طريفة إلا ابتاعت خمارا أسود، حتى نفد ما كان مع العراقي منها، فلما سمع بذلك الدارمي رجع إلى نسكه، ولزم المسجد"[٥٧].

إن تلك القصة تثبت إدراك الشاعر العربي لدور الشعر في الإشهار، وأنه متى أراد أن يُفعِّل تلك الطاقة الإشهارية الكامنة فيه فعل ذلك، "فهذا النموذج يمثل كل آليات ووظائف الخطاب الإشهاري، ويؤكد حقيقة أن الشاعر العربي القديم كان واعيا لمثل هذه الوسيلة في تمرير غاياته ومنتجاته عن هذا الإشهار الذي فهمه وفهم آلياته"[٥٨]. ولذا فقد استند كثير من الباحثين إلى هذه القصة في إثبات إشهارية الشعر، وفاعلية الدور الإشهاري له، وعدوه أوضح نموذج يمكن به تبين دور الشعر الإشهاري[٥٩].

٥٤- د.قدور عمران ، البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني ، ٢٦ .
٥٥- هو مسكين الدرامي الشاعر. ينظر في ترجمته: ديوانه، ٥.
٥٦- مسكين الدارمي، الديوان، ٣٠.
٥٧- أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، ٣٤/٣.
٥٨- د.محمد الدسوقي، الصورة الإشهارية، ٦٣.
٥٩- ينظر على سبيل المثال: د.هادي نهر، الخطاب الإشهاري من بلاغة الكلمة إلى بلاغة التكنولوجيا، ١٢٤. د.عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية،٨٢٣. د.مريم الشنقيطي، الخطاب الإشهاري في النص الأدبي، ١٦.

وإذا كان الدور الإشهاري للشعر في القصة المذكورة هو ترويج سلعة مادية، بحيث مثَّل إعلانا صريحا لترويجها، فليس يقف دور الشعر الإشهاري عند هذا الحد، "حيث لا يقتصر الخطاب الإشهاري على المنتجات ذات الطابع المادي والصبغة الاستهلاكية، بل يتجاوزه إلى كل شيء يقصد إلى إذاعته أو نشره، حتى لو كان فكرة أو هوية أو كتابا أو إيديولوجية...وإذا أخذنا الخطاب الإشهاري بهذا المعنى الواسع أمكننا القول: إن الشعر لا ينفصل عن الإشهار، فقد ارتبط في تاريخه القديم بأغراض تقوم في الأساس على إذاعة المناقب ونشر الفضائل، وذم الصفات في مدح أو رثاء أو فخر أو هجاء"(٦٠). فالشاعر الذي كان يمدح غيره، أو يفخر بنفسه وقومه، أو يرثي، أو يهجو...هو مُشهر واعٍ مارس عملا إشهاريا مقصودا، ذلك أن "الإشهار يشمل كل شيء في حياة الإنسان، بما فيها معتقداته واختياراته الأيديولوجية والثقافية"(٦١).

ولعل الشاعر الجاهلي على وجه التحديد قد مارس – في ظل طبيعة الحياة التي عاشها مجتمعه – دورا إشهاريا يقوم على تمجيد القبيلة التي ينتمي إليها، والمبالغة في الفخر بها، "فلم يكن الشعراء في العصر الجاهلي إلا أفرادا من ذلك المجموع الذي كان يؤمن بالعصبية القبيلة، إيمانا جعل منها الأساس الذي يقوم عليه المجتمع الجاهلي، ومحورا تدور حوله أوضاعه وتقاليده ونظمه الاجتماعية، عليهم أن يؤمنوا بقبائلهم، فهم دائما (مجندون تحت السلاح) عليهم أن يؤدوا ضريبة القبيلة، إشادة بمحامدها ومفاخرها، وإذاعة لأمجادها"(٦٢). وعليه كان خطاب عمرو بن كلثوم في معلقته خطابا إشهاريا قصديا، يدور في هذا الإطار، ولا يختلف عن طبيعة توظيف الشعر في ذلك العصر الذي كان الشعر فيه هو الوسيلة الإشهارية الأقوى والأهم والأعرف، "فالمعلقة – أي معلقة عمرو– هي وثيقة إشهارية أرَّخت للجماعة على مدى العصور، وحفظت ذكراها، ورفعت شأنها، وهنا تكمن وظيفة الدعاية التي كان يقوم بها الشعراء"(٦٣).

٦٠- سعيد بكور، تجليات الخطاب الإشهاري في الشعر القديم، ٧٤.
٦١- د.عطية سليمان أحمد، الإشهار القرآني والمعنى العرفاني، ٢٤.
٦٢- د.يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ١٧٣.
٦٣- سعيد بكور، تجليات الخطاب الإشهاري في الشعر القديم، ٧٨.

وفي ظل التأكيد على دور الشعر الإشهاري، وبلوغ الإشهار المُتَضمَّن فيه عدد أكبر من المقصودين به، كان للإشهار بالشعر منابر خاصة عند العرب، وذلك من خلال الأسواق الأدبية المعروفة عندهم، والتي كان يقوم فيها الشعراء يتفاخرون ويتبارون شعرا، وقد أحسن عمرو بن كلثوم استثمار هذه القناة لتبليغ إشهاره ونشره، فقد مر بنا أن عمرا بن كلثوم قد قام خطيبا بمعلقته في سوق عكاظ بعد أن أتمها، مما هيأ للإشهار بها أن يبلغ عددا أكبر من المتلقين، وأن يتهيأ له انتشارا أوسع، "فقد كان الفخر بمآثر القبيلة بين هذه الجموع، والتشهير بالجناة ضرب من ضروب الإشهار، خصصت له هذه المنابر المشهودة المعلومة، فهذه الأسواق بهذه الوظائف فضاءات واضحة للتشهير، وترويج ما يريدون ترويجه، فهي لم تكن لترويج السلع فقط"[٦٤]. مما يدل على أن الإشهار في معلقة عمرو بن كلثوم قد بلغ أعلى حد يمكن أن يبلغه إشهار شعري في زمانه.

إن فهم هذه العلاقة بين الإشهار والشعر هو ما يمكن أن يفسِّر لنا سر احتفاء القبائل بشعرائها، ويعلل تلك المكانة التي كان يبلغها الشاعر في قومه، فقد "كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان؛ لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم. وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج"[٦٥]. إن ذلك كله ما كان إلا لما سيمارسه الشاعر من إشهار يمجد فيه قومه، خاصة إذا نذر الشاعر شعره لقومه، كما فعل عمرو بن كلثوم.

ثانيا: منطلقات الإشهار في المعلقة:

لا يباشر الإشهار عمله معزولا عن المجتمع الذي ينتج فيه، بل إنه لا بد أن يكون متوافقا معه، مناسبا له، "فالإشهاري لا يستطيع الوصول إلى الزبون، والدفع به إلى الشراء[٦٦]، إلا إذا كان عارفا بكل تفاصيل حياته، نفسيته ووضعه الاجتماعي، وسنه، وجنسه، وانتمائه المهني، وكذلك تاريخه وثقافته العامة، والثقافات الفرعية التي تبلورها

٦٤- د.مريم الشنقيطي، الخطاب الإشهاري في النص الأدبي، ١٦.
٦٥- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ١/ ٦٥.
٦٦- يقصد هنا الإشهار لسلعة مادية على وجه الخصوص، ويمكن تعميم هذا على كل إشهار: مادي ومعنوي.

الانتماءات المهنية أو الطبقية، وتعد هذه المعرفة عنصرا مركزيا في عملية صياغة الوصلة، وبناء خطابها، واختيار ألوانها وأشكالها، وكذلك شعاراتها اللفظية"[٦٧]. فالمُشهر لكي يضمن تحقيق القبول والنجاح لإشهاره، يغلِّف هذا الإشهار بفكر المجتمع ومعتقداته ومسلماته وعقائده، "فيسعى لتوظيف الإمكانيات المتاحة من علامات لسانية، أو أيقونات رمزية، أو نزعات فكرية، أو مرجعيات عقدية، أو مسلمات اجتماعية، أو غير ذلك؛ بغية الترويج المفضي إلى تسليم المخاطَب بما يُطرح عليه أو يُعرض عليه"[٦٨].

والمتأمل لمعلقة عمرو بن كلثوم، وما فيها من إشهار يجده مؤسسا على هذا الوعي بطبيعة المجتمع الذي أنتجت فيه، وما فيه من قيم سائدة، وما ينتشر فيه من أخلاق، "فالأخلاق هي التي تحدد البعد التعاملي التواصلي الإنساني، حيث تعطيه القيمة العملية، وتنفي عنه ما يتعارض مع المصالح المشتركة والنبيلة بين المتخاطبين، ولذلك لزم أن تنضبط الأقوال بقواعد تحدد وجوه فائدتها الإخبارية، كما لزم أن تنضبط الأفعال إلى قواعد تحدد وجوه استقامتها الأخلاقية والتعاملية"[٦٩].

وللأخلاق في توظيفها الإشهاري بعدان: أولهما: البعد الإيجابي لها حين يتمسك الإنسان بها ويدعو إليها، ويحث على التحلي بها، والآخر: البعد السلبي الذي ينفي فيه سيء الأخلاق عن نفسه، ويتبرأ منها، "ولذا نجد أن الذي يصلح للتوظيف بكونه حججا وأدلة في سبيل بلوغ النتيجة المقصودة هو القيم الإيجابية للعناصر الأيقونية الموظفة في الصورة...أما القيم السلبية فلا تصلح أن توظف بكونها حججا في هذا السياق"[٧٠]. لذا نجد دوما الإشهار في الشعر الجاهلي مغلفا بهذا البعد الأخلاقي المرغوب في المجتمع، والذي يرتفع بصاحبه، ويجلب له الاحترام والمكانة، فتجد ذلك الإشهار "يرتبط بالصفات المحمودة من حسب شريف ماجد، ونسب أصيل كريم، وعزّة، ومروءة، ووفاء، وقدرة، وشجاعة، وإخاء، وكثرة عدد، وإجارة، ونجدة، وفخر بالحلم والسيادة"[٧١].

٦٧- بيرنار كاتولا، الإشهار والمجتمع، ٧-٨.
٦٨- د.مريم الشنقيطي، الخطاب الإشهاري في النص الأدبي، ٦٩. وينظر: بيرنار كاتولا، الإشهار والمجتمع، ١٥.
٦٩- د.عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، ١٠٣.
٧٠- د.أبو بكر العزاوي، الحجاج والصورة الإشهارية، ٨٢.
٧١- د.حسين جمعة، الانتماء وظاهرة القيم في القصيدة الجاهلية، ٨٣.

وعليه تكاد الصفات التي يتم التفاخر بها تكون واحدة، وثابتة في ظل منظومة القيم الجاهلية، "فتجد الشاعر الجاهلي حين يفخر بقبيلته يذكر امتيازها العنصري، وشرف نسبها وحسبها، وأصالة ماضيها، ويشيد بمكانتها بين القبائل، وحرصها على اجتناب الذم، وتمسكها بالمثل العليا التي يقدِّسها مجتمعه: المروءة، والنجدة، والشجاعة، والكرم، والفصاحة، وما إلى ذلك"(٧٢). على كل هذا انطلق الإشهار في المعلقة، وتأسس خطابه المقصود، فقد كان الشاعر واعيا في إشهاره بحال المتلقي، وما يتقبله من نزعات إشهارية، "فالمعلقة تكاد تكون مقصورة على هذا البيان الذي دار حول قبيلة الشاعر بصوت مرتفع يخلع قلب من سمعه خوفا ورعبا"(٧٣).

فقد دار الإشهار في المعلقة حول تلك القيم السائدة في المجتمع القبلي الجاهلي، إنه يدور في الإطار الذي أنتج فيه، الذي يأخذ من منظومة القيم الجاهلية ما يتناسب مع الغرض الإشهاري المقصود، وإشهار عمرو بن كلثوم كان غرضه التعبير عن القوة والشجاعة والعزَّة، "فالمعلقة جميعها صياح شديد على هذا النحو الذي يرفع فيه قبيلة تغلب على كل ما حولها من نجد، شرقيها وغربيها، فكل من حدثته نفسه منهم بقتالها كان مصيره الهلاك والدمار"(٧٤). لقد أخذ عمرو بن كلثوم يؤكد على قوة قبيلته وعزتها ومنعتها، وبأسها وشدتها، "ففيها – أي المعلقة – قدَّم الشاعر قبيلته في صورة القبيلة التي ملكت الأرض برا وبحرا، ووضعت سيفها على الرقاب، وفيها يعلي من شأن قومه خالعا عليهم كل صفات الفَوْقِ والغلبة والقهر، هادفا من وراء هذه الدعاية الواضحة إلى نشر الرعب في النفوس، وتحذير الخصوم من أن يحاولوا مقاومة جماعته الخارقة"(٧٥).

وبالنسبة لعمرو نفسه فقد كان شاعرا فارسا سيدا في قومه، مما يهيئ له أن يتفاخر بقومه وبنفسه فخرا لا يُشك في مضمونه، إنه ليس مثل غيره من الشعراء الذين يَمدحون لأجل العطية، أو يَمدحون ولاءً، أو دفعا لضرر...إن مدحه لقومه وفخره بهم وبنفسه ينطلق من إيمان راسخ بما يقوله، ويتأسس على عقيدة سليمة بتلك المعاني التي يعبِّر عنها؛ لأن

٧٢- د.يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ١٧٥.
٧٣- د.عبد العاطي سالمان، الفخر القبلي وبواعثه في معلقة عمرو بن كلثوم، ٢٣٣٣.
٧٤- د.شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ٢٠٥.
٧٥- سعيد بكور، تجليات الخطاب الإشهاري في الشعر القديم، ٧٨. وينظر: د.مرتضى خربيط، الجانب الإشهاري في الشعر القديم، ١٣٢.

شعره انعكاس صادق لما في نفسه، وصدى حقيقي للذي يعيشه مع هؤلاء القوم، "فما شعر المرء إلا انعكاس لدخيلة أمره وطوية نفسه، وما يكون شعر عمرو إلا كذلك، فقد دعته طبيعته لأن يكثر من الفخر، وإن موقعه وموقع أسلافه لمَدعاة له وللمغالاة فيه، على أنه لم يفخر بوفرة المال وعكرة الإبل، ولكن بالعزة والمنعة، وبالقوة والغناء في الحرب، وبكرم العنصر ومجد الأسلاف...أما فخره بنفسه فكان يحمل نفس المعاني، شدة الاعتزاز بنفسه، والاعتداد بقيمته، وينبئ عن رجل يعلم موقعه في قومه وفي العرب، ويتجلى في شعره أنه كان محاربا شديدا الوطأة، نزَّاعا للحرب، يشعلها حربا بعد حرب، وغارة بعد غارة"(٧٦).

لذا فإن المنطلق الأول للإشهار في المعلقة هو انصهار هذا الإشهار في منظومة المجتمع الجاهلي، وانبثاقه منها، وعوده إليها، وتأسسه عليها، وهذا انسجام مع طبيعة الإشهار، ووعي تام بأسسه وآلياته، "فهدفه إقناع المتلقي بعد دراسة نفسيته، وثقافته، وحالته الاجتماعية والاقتصادية، وتاريخه، وانتمائه القومي والديني والجغرافي واللغوي"(٧٧).

والمنطلق الآخر للإشهار في المعلقة – وهو المنطلق الأظهر والأهم – أن عمرا بن كلثوم لم يذكر نفسه في المعلقة إلا قليلا، وكان إشهاره كله موجها إلى الكلام عن قومه والفخر بهم، وذكر خصالهم، "فإن عمرو بن كلثوم يكاد يكون قد أفرد معلقته كلها للفخر بقومه من بني تغلب، وذلك عدا مقدمتها الخمرية، وتعد هذه المعلقة في الذروة من حيث ارتكازها على ضمير المتكلمين، فجاءت معبرة عن طموح القبيلة"(٧٨).

وعمرو في فخره بقومه وتخصيص شعره لهم، واقتصاره على الإشهار لهم، لم يكن خارجا عن نظام الشعر الجاهلي، فقد كان الشعراء الجاهليون كثيري الفخر بأقوامهم، مخصصين جزءا كبيرا من شعرهم لهؤلاء الأقوام، وكان هذا نتيجة لعقد اجتماعي ضمني بين الشاعر وقبيلته، حيث إن القبيلة تقدم الشاعر وترفعه، وتتداول شعره، نظير أن يكون الشاعر متحدثا باسم القبيلة، "فكان من نتيجة هذا العقد الاجتماعي بين الشاعر وقبيلته، أن قام بينهما عقد فني يفرض عليه ألا يتحدث عن نفسه، وإنما يتحدث عن قبيلته، أو بعبارة أخرى يجعل من لسانه لسانا لقبيلته، ومن شعره صحيفة لها...وكانت النتيجة الفنية لهذا العقد الفني أن أصبح الشاعر معبِّرا عن مشاعر قبيلته ورغباتها واتجاهاتها، قبل أن يكون معبِّرا عن

٧٦- محمد فوزي حمزة، دواوين الشعراء العشرة، ١٧٠-١٧١.
٧٧- د.عصام نور الدين، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، ٨٣٠.
٧٨- د.أحمد عبد الحي، مفاتيح كبار الشعراء العرب، ٦٩-٧٠.

مشاعره ورغباته واتجاهاته الشخصية، وأصبح ضمير الجماعة (نحن) أداة التعبير بدلا من ضمير الفرد (أنا)"[٧٩].

ولئن كان التعبير عن القبيلة هو السمة الغالبة على شعراء العصر الجاهلي، بحكم طبيعة الحياة التي عاشوها، التي ارتفعت فيها القبيلة فوق كل أفرادها، وبلغت العصبية لها أعلى مبلغ، على الرغم من ذلك فإن معلقة عمرو بن كلثوم تظل لها الخصوصية في هذا الجانب؛ لأنه عبَّر عن القبيلة كما لم يعبِّر شاعر غيره، "فمن الطريف أن نلاحظ أن ضمير المتكلم المفرد لم يرد في هذه المعلقة الطويلة التي تبلغ ستة وتسعين بيتا[٨٠] إلا في موضع واحد، هو قوله:

وَرِثْتُ مُهَلْهِلا وَالْخَيْرَ مِنْهُ زهيرًا نِعْمَ ذُخْرِ الذَّاخِرِينَا

ثم يعود مسرعا إلى ضمير الجماعة"[٨١]. فتظل معلقة عمرو بن كلثوم متميزة في هذا الجانب، حتى وإن تشاركته مع غيرها، "فيلفت النظر في هذه المعلقة هذه النبرة العالية التي تُقدَّم عبر ضمير المتكلمين بشتى أشكاله وصوره، ولئن كانت هذه النبرة هي إحدى السمات التي تميز شاعر القبيلة بالذات، إلا أنها – النبرة – قد اكتسبت شحنة أكبر عند عمرو بن كلثوم، بحيث تظل معلقته هي النموذج الذي بلغت عنده هذه النبرة أقصى مدى، ويظل عمرو بن كلثوم هو شاعر القبيلة المثالي"[٨٢].

وقد كان التعبير عن القبيلة تعبيرا ضمنيا عن الفرد ذاته، "فالشاعر الجاهلي لم تكن تتجلى طاقته الشعرية على حقيقتها إلا وهو يعزف على أوتار القبيلة، ويبدو أن تلبية حاجاته الذاتية لم تكن تتحقق إلا عبر هذه النبرة الجماعية، لقد كان يُفرغ ما في داخله حينما يتحول إلى ناطق رسمي باسم القبيلة"[٨٣]. فحينما يفخر الشاعر بقومه فإنه يفخر في الوقت ذاته بنفسه، لكنه يفعل ذلك بالطريقة التي تقبلها جماعته وقبيلته، غير عادٍّ نفسه خارجا عنها، "فقد مثَّل الفخر أعلى درجات البوح بالعصبية القبلية، وهي تجسِّم أعلى درجات التماهي بين الـ (أنا) والـ (نحن)، ولم تكن الذات الشاعرة ترى لها وجودا أو مدى خارج نطاق هذه

٧٩- د.يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ١٧٤.
٨٠- مر بنا الحديث عن الاختلاف في عدد أبيات المعلقة.
٨١- د.يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ١٧٧.
٨٢- د.أحمد عبد الحي، مفاتيح كبار الشعراء العرب، ٧٠.
٨٣- د.أحمد عبد الحي، مفاتيح كبار الشعراء العرب، ٧٤.

العصبية، حتى وهي تعيش أقسى حالاتها الوجودية في التوتر والقلق، وتعاني تصدعاتها، وهي تتأمل عوالمها الداخلية"[٨٤].

على أن هذا الأمر لم يسبب أي قلق للشاعر الجاهلي، ولم تدفعه الرغبة للتخلص من هذه اللغة الجمعية في شعره، فهو داخل مع القبيلة، مُتَضَمَّنها فيها على كل حال، "بهذا الوعي ندرك كيف ينصهر الفرد بالجماعة، وكيف يصبح المجموع عند الشاعر المنتمي مساويا للذات"[٨٥]. حيث يدمج الشاعر نفسه في الذات الكلية (ذات القبيلة)، ذلك لأن الإشهار بصيغة الإفراد (أنا) أضعف وأقل أثرا من الإشهار بصيغة الجمع، ولذا كان عمرو بن كلثوم ذكيا في انصهاره في الذات الكلية للقبيلة، والتحدث بلسانها، فانصهرت الذات المفردة المفتخرة بالذات الكلية الجمعية، الجامعة لكل أسباب الفخر والعزة.

وعلى هذا الأساس يمكن تفسير ما سبقت الإشارة إليه، وهو أن الإشهار في المعلقة بدأ من البيت الثامن والعشرين، وهو البيت الذي بدأ يتوجه فيه إلى عمرو بن هند مخاطبا إياه بقوله:

٢٨- أَبا هِندٍ، فَلا تَعْجَلْ عَلَينا وَأَنْظِرْنا نُخَبِّرْكَ اليَقينَا

وذلك بعد أن أنهى كلامه عن نفسه في مقدمته الخمرية الغزلية في بداية المعلقة، حيث كانت تلك المقدمة الفرصة التي يتناول فيها الشاعر القبلي الكلام عن نفسه، قبل أن ينصهر في مجموع القبيلة، وهذا هو التفسير الذي أوافق فيه ما ذهب إليه د.يوسف خليف في قوله: "لقد حرص شعراء القبائل على افتتاح قصائدهم بمقدمات غزلية، أو غير غزلية يفرغون فيها لأنفسهم، فيصورون بعض جوانب حياتهم الخاصة، ويودعونها بعض الحديث عن شخصياتهم الفردية، قبل أن تشغلهم القبائل عن أنفسهم وشخصياتهم، وأظن أننا بهذا نستطيع أن نفسِّر هذه المقدمات تفسيرا طبيعيا دون حاجة إلى تكلف فروض هي أبعد ما تكون عن طبيعة الفن...لقد كانت هذه المقدمات فرصة يخلقها الشاعر ليتحدث فيها عن نفسه حديثا شخصيا قبل أن يتحدث عن قبيلته"[٨٦].

فقد منحت تلك المقدمات الشعرية بعض التوازن للشعراء الجاهليين في شعرهم القبلي، حيث منحتهم خروجا مقنَّنا للحديث عن ذواتهم، وأعطتهم مساحة مقبولة للتعبير عن

٨٤- د.علي عشا، الانتماء القبلي في الشعر الجاهلي، ١٣٠.
٨٥- د.حسين جمعة، الانتماء وظاهرة القيم العربية في القصيدة الجاهلية، ٨٣. وينظر: د.مرتضى خربيط، الجانب الإشهاري في الشعر العربي القديم، ١٣١.
٨٦- د.يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ١٧٨.

مشاعرهم الخاصة في إطار حديثهم عن القبيلة، وتناولهم للقضايا الجمعية لها، دون أن يظهر الشاعر فيها معتدا بذاته الفردية بصورة مباشرة، لقد كانت تلك المقدمات هي القناع الذي تخفى فيه الشعراء لإنتاج شعر يخص ذواتهم، بحيث يرد فيه الضمير الفردي الذي يمثلهم وحدهم في إطار قانون إنتاج الشعر القبلي وإبداعه.

من خلال هذين المنطلقين والملمحين البارزين ندرك طبيعة الإشهار في معلقة عمرو بن كلثوم، التي وجهه للفخر بقبيلته وفق منظومة القيم الجاهلية، منطلقا من العقد الاجتماعي بين الشاعر وقبيلته، "وهكذا عاش ابن كلثوم تيَّاها بقومه، يذود عنهم بلسانه وسيفه، وكان معتدا بذاته، شديد الزهو بالطرفين من نسبه، وكان متعاليا إلى حدود الغطرسة والعجب، لا يرى أحدا أحق منه بالرفعة والسؤدد، ولا يخفض جناحه لسيد أو عظيم"[٨٧].

المبحث الثاني: (الآليات اللغوية للإقناع بالإشهار في المعلقة)

تعد اللغة الأداة الأولى للإشهار[٨٨]، إذ يعتمد المُشهِر على اللغة في تبليغ إشهاره، وإقناع المتلقي به، "فالفعل الإشهاري الإعلاني في حقيقته خطاب لغوي في المقام الأول، مميَّز ومتضمَّن رسالة مميزة من مرسل إلى مرسل إليه"[٨٩]، فيُعتمد على اللغة في كل إشهار، إما وحدها، وإما مع غيرها من وسائل الإشهار، "ففي المحتوى الإشهاري على اللوحات الإعلانية أو على شاشات التليفزيون يحضر فيهما النظام اللساني والأيقوني معا، فيشكلان معا عناصر حجاجية لإقناع المتلقي، أما المحتوى الإشهاري النصي فيعتمد على اللغة التي تشكل المكون الرئيس للخطاب الإشهاري"[٩٠].

ففي الخطاب الإشهاري الشعري – بكونه إشهارا نصيا– تستخدم اللغة وحدها أداة للإشهار، حيث تمثل اللغة قناة الإشهار ووسيلته لدى الشاعر[٩١]، مستغلا في ذلك كل ما

٨٧- د.عبد العاطي سالمان، الفخر القبلي في معلقة عمرو بن كلثوم، ٢٣١٣. وينظر: سعيد بكور، تجليات الخطاب الإشهاري في الشعر القديم، ٧٩.
٨٨- ينظر: د.محمود عكاشة، تحليل النص، ١٥. د.عطية سليمان أحمد، الإشهار القرآني، ٧١.
٨٩- د.هادي نهر، الخطاب الإشهاري من بلاغة الكلمة إلى بلاغة التكنولوجيا، ١٢٧.
٩٠- د.جنان التميمي، الخطاب الإشهاري الرقمي، ١٩٩.
٩١- ينظر: د.محمد الدسوقي، الصورة الإشهارية، ٦١.

تتيحه اللغة من قدرات تبليغية وتأثيرية في إشهاره اللغوي الشعري في توظيفية منسجمة مع طبيعة الخطاب الشعري ذاته، فالشاعر "يعتمد اللغة وسيلة للاستمالة والتأثير على وفق نظام لغوي خاص، قائم على أساس مبدأ استغلال إمكانيات اللغة، من أجل عرض فكرته على وفق إستراتيجية إقناعية تحقق التأثير ثم التغيير، وذلك من خلال بناء الخطاب بناءً فاعلا يمكنه إثارة عواطفه، واستهواء أفكاره اعتمادا على تقنيات فنية عالية الجودة، تعتمد الصوت والصورة والحركة والإيماء والإيحاء والوصف والحوار وجرس الكلمات ونغم العبارات"(٩٢).

ولما كانت اللغة هي وسيلة الإشهار الوحيدة للشاعر، فإنه يودعها كل خصائص الوسائل الإشهارية الأخرى، ويُضمنِّها كل قدراتها الإشهارية، فتجدها لغة فاعلة مصوِّرة حركية موسيقة، "فالنصوص الأدبية ليست مجرد مجموعة من الجمل ضُم بعضها إلى بعض بروابط لغوية وفق منطق حجاجي معين يخدم غايتها الإقناعية، وإنما نؤكد أن هذا المنطق لا يضمن للنص انسجامه وقدرته الإقناعية فحسب، بل هو في الآن ذاته سر جمالتيه، فتلتبس الوظيفة الإقناعية بالوظيفة الجمالية التباسا مثيرا على نحو يصعب معه الفصل بينهما، فيحدث التأثير المنشود في المتلقي، دون أن نجزم ما إذا كان هذا التأثير راجعا إلى الإقناع أو إلى الجمال"(٩٣).

ومع توافر هذه الأسس في معلقة عمرو بن كلثوم، كانت لغته على الرغم من هذا لغة خاصة – إن جاز قول هذا–، لقد أدى التميز الإشهاري للمعلقة إلى تميز لغتها كذلك، إنها لغة إشهارية مثالية، "لقد كان عمرو متطرفا في كل شيء...وكان شعره متطرفا كذلك، اختص بالعبارة الزاعقة، واللفظ الصاعق، والرنين والطنين، كأنه رعد يتهدر، أو نار تتفجر"(٩٤).

لقد تميزت تلك المعلقة بتوافر الآليات الإقناعية اللغوية الملاءمة للإشهار، بحيث مارست اللغة دورها الإشهاري في المعلقة بصورة فاعلة، تسهم في بلوغ الإقناع بالإشهار.

٩٢- د.قصي لفتة، الخطاب الإشهاري في القرآن، ١.
٩٣- د.سامية الدريدي، الحجاج مولدا من مولدات الجمال في الشعر، ٩١.
٩٤ - محمد فوزي حمزة، دواوين الشعراء العشرة، ١٧٣.

وقد حدَّد د.محمد العبد الوسائل الإقناعية اللغوية في: التكرار، والتوازي، والازدواج[٩٥]. وحددتُها في المعلقة – وفقا لخصوصية الخطاب الإشهاري فيها– في:

أولا: التكرار. ثانيا: التوازي التركيبي. ثالثا: الإيجاز. رابعا: الإيقاع.

مع الاعتقاد بتزاوج هذه الآليات حال التوظيف الإشهاري، وصعوبة فصل بعضها عن بعض، حيث إنها تتداخل معا لتحقيق الإقناع باستخدام أكثر من آلية لغوية.

أولا: التكـرار:

يعد التكرار آلية إقناعية بالغة الأهمية بالنسبة للممارسة الإشهارية، وبالجملة "فخطاب الإقناع العربي خطاب تكراري على نحو معقَّد"[٩٦]. حيث يعتمد المَشهِر عليه – التكرار– في ترسيخ إشهاره وتوثيقه والإقناع به، "فإذا ردَّد المحتج فكرة ما، أُدركت مراميها، وبانت مقاصدها، ورسخت في ذهن المتلقي"[٩٧]. لذا فإن من متطلبات الخطاب الإشهاري ومميزاته في الوقت ذاته تكرار المعاني ومعاودة ذكرها، سواء بنفسها أم بمضامينها؛ خدمة للغرض المُشهَر له، وحرصا على بلوغ الإقناع وتحقيقه، "فالتكرار في الخطاب الإشهاري رافد مهم وأساسي من روافد الإقناع والإبلاغ، إذ يبرز هذا الأسلوب قيمة الحدث الإشهاري وأهميته، ويرسخ معناه لدى المتلقي"[٩٨].

وقد مثَّل التكرار سمة إشهارية واضحة في معلقة عمرو بن كلثوم، رغبة في تأكيد الإشهار المُتضمَّن فيها، وتحقيق الاقتناع به، "فاتخذ الإشهار نمطا خاصا تتواتر فيه سلطة الإلحاح لأجل الإقناع"[٩٩]. بحيث تأتي هذه السمة متوافقة مع طبيعة الخطاب اللفظي المنطوق – ومنه الشعر–، "فالتكرار تعرفه الشفرتان المنطوقة والمكتوبة كلتاهما، وإن كان تأثيره في بنية الشفرة المنطوقة التلقائية أقوى"[١٠٠]. فالخطاب المتلقى سماعا أقرب لضياع بعض معناه وفقا لملابسات إنتاجه، وعليه يلجأ منتج ذلك الخطاب إلى التكرار لحفظ المعنى، والتذكير به.

---

٩٥ ـ ينظر: د.محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ٢٣١ـ٢٦٨.
٩٦ ـ د.محمد العبد، بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي، ٥٠.
٩٧ ـ د.سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، ١٦٨.
٩٨ ـ د.وردية راشدي، الإستراتيجيات البلاغية في الخطاب الإشهاري، ٨٣.
٩٩ـ د.مريم الشنقيطي، الخطاب الإشهاري في النص الأدبي، ٦٣.
١٠٠ ـ د.محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ٣٢١.

ويأخذ التكرار في غرضه الإقناعي صورا شتى، وقد حدَّد د.محمد العبد التكرار في نوعين، هما: تكرار الشكل، وتكرار المضمون. يشمل تكرار الشكل:

"١- تكرار المكرَّر بذاته، سواء أكان لفظا مفردا أم غير ذلك، في منطوق واحد، أم غير ذلك.

٢- التكرار في هيئة عنصرين من مادة واحدة.

٣- التكرار في إعادة الصياغة"[١٠١]. أما تكرار المضمون، فهو تكرار مكونات لغوية مترادفة، أو مشتركة في جزء من المعنى[١٠٢].

وفي تصور آخر لأنواع التكرار، جعلته د.عزة شبل صورا أربعة، هي: ١- التكرار المباشر. ٢- التكرار الجزئي. ٣- الاشتراك اللفظي. ٤- الترادف"[١٠٣]. ويشترك التقسيمان في بعض الأنواع، فيقابل النوع الأول (التكرار المباشر) في التقسيم الأول الصورة الأولى من تكرار الشكل (تكرار المكرَّر بذاته)، في حين يقابل النوع الثاني (التكرار الجزئي) في التقسيم الأول الصورة الثانية من تكرار الشكل (التكرار في هيئة عنصرين من مادة واحدة)، أما النوع الرابع (الترادف) فيقابل القسم الثاني من أقسام التكرار في التقسيم الأول (تكرار المضمون).

ويمكننا الإفادة من هذين التقسمين معا في تحديد صور التكرار في معلقة عمرو بن كلثوم، بمراعاة طبيعة توظيف التكرار بها بصفة خاصة، مما نتج عنه تقسيم صور التكرار في المعلقة إلى:

١- التكرار المباشر (الكلي).

٢- التكرار الجزئي (الاشتقاقي).

٢- تكرار المضمون.

١- التكرار المباشر (الكلي)[١٠٤]:

١٠١- السابق، ٢٣٧.

١٠٢- السابق، ٢٤٢.

١٠٣- د.عزة شبل محمد، علم لغة النص، ١٤١.

١٠٤- أطلق عليه د.سعد مصلوح (التكرار المحض). ينظر: د.سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ١٥٨.

هو إعادة اللفظ نفسه، إنه تكرار الشيء بذاته دون تغيير[١٠٥]. وقد تحقق هذا في المعلقة في المواضع التالية:

٤٠- (<u>نُطاعِنُ</u>) ما تَراخَى النّاسُ عنّا ونَضرِبُ بالسّيوفِ إذا غُشينَـا

٤٧- وَرِثنا المَجدَ، قد عَلِمتْ مَعَدٌّ (<u>نُطاعِنُ</u>) دُونَـهُ حتى يَبِينَا

بتكرار الفعلين (نطاعن) في هذين البيتين تكرارا مباشرا، فقد استخدم الكلمة ذاتها في بيتين متباعدين، وهو فعل حيوي يبرز شجاعة قبيلة تغلب، وإقدامها على الحرب، بحيث إنهم في كل أحوالهم مطاعنون حاملون سيوفهم، مقاتون، لا يهابون أحدا.

وقوله: ٤٤- وإنَّ (<u>الضِّغنَ</u>) بَعْدَ (<u>الضّغنِ</u>) يبدو عَلَيْكَ، وَيُخرجُ الدَّاءَ الدَّفينَا

كرَّر كلمة (الضغن) في البيت، "والضغن: الحقد الشديد الذي يكون ملازما للقلب فلا يظهر إلا بالدلائل، يقول: إن كتمت الحقد لا بد أنه يبدو عليك"[١٠٦]. وفيه تأكيد على استقرار الحقد في النفوس، وتمكنه منها.

وقوله: **٥٩ - (<u>بِأيّ مَشِيئَةِ عَمْرَو بن هِنْدِ</u>) نَكُـونُ لِقَيْلِكُـمْ فِيهَا قَطِينًا**

٦٠- (<u>بِأيّ مَشِيئَةِ عَمْرَو بن هِنْدِ</u>) تُطِيعُ بِنَا الوُشَـاةَ وَتَزْدَرِينَا

٦١- (<u>بِأيّ مَشِيئَةِ عَمْرَو بن هِنْدِ</u>) تَـرَى أنَّا نَكُـونُ الأَرْذَلِينَا

تكررت جملة (بأي مشيئة عمرو بن هند؟)، وهو تكرار ثلاثي لتقرير ذلك التعجب من ظن عمرو بن هند بهم، وعدم تقديره لقوتهم الحقيقة، ومنعتهم على الملوك، وعدم خدمتهم لهم. لقد ثبَّت عمرو بن كلثوم بتكرار هذا الاستفهام التعجبي الخطأ الذي وقع فيه عمرو بن هند فيما أراده من الشاعر وقومه، وبيَّن سفاهته في تصور إمكانية إذلال تغلب.

وقوله: **٦٤- إذَا عَضَّ الثِّقَافُ بِهَا اشْمَأَزَّتْ وَوَلَّتْـهُ (<u>عَشَوْزَنَـةً</u>) زَبُونَا**

٦٥ - (<u>عَشَوْزَنَةً</u>) إذَا انْقَلَبَتْ أَرَنَّتْ تَشُجُّ قَفَـا الْمُثَقِّفِ وَالْجَبينا

تكررت كلمة (عشوزنة) في البيتين المتتاليين، "والعشوزنة: الصلبة الشديدة"[١٠٧]. والبيتان وصف لقناة قبيلة تغلب التي يرمز بها لعزتهم في قوله:

١٠٥- ينظر: د.عزة شبل محمد، علم لغة النص، ١٤١.
١٠٦ - الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٢٠.
١٠٧- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٢٨.

٦٣- فإنّ قَنَاتَنَا يا عَمْرُو أَعْيَتْ عَلَى الأَعْدَاءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينَا

فوصف القناة بأنها (عشوزنة) أي: صلبة شديدة لا تنكسر، وهي رمز لعزتهم، "فجعل القناة التي لا يتهيأ تقويمها مثلًا لعزتهم التي لا تضعضع، وجعل قهرها من تعرض لهدمها كنفار القناة من التقويم والاعتدال"[١٠٨]. ففي تكرار تلك الكلمة تقرير لتلك الحقيقة، وترسيخ للمعنى المراد منها، وهو عدم خضوعهم الناتج عن صلابتهم.

وقوله: ٦٧- **وَرِثْنَا (مَجْدَ) عَلْقَمَة بنِ سَيْفٍ أَبَاحَ لَنَا حُصُونَ (الْمَجْدِ) دِينا**

كرَّر كلمة (مجد) في هذا البيت، توثيقا لتملكهم المجد، واستقراره فيهم، حيث آل إليهم من أسلافهم، وهو فيهم وحدهم لا ينازعهم فيه غيرهم، "يقول: ورثنا مجد هذا الرجل الشريف من أسلافنا، وقد جعل لنا حصون المجد مباحة قهرًا وعنوة، أي غلب أقرانه على المجد ثم أورثنا مجده ذلك"[١٠٩]، فتقرر بهذا التكرار ثبوت الشرف والرفعة لهم وحدهم. ويلاحظ أنه عند ذكر إرث السابقين عليه وظف اللفظ (مجدا) منكرا، أما عند الحديث عن امتلاك حصونه، وإباحته لهم وظف اللفظ (المجد) بالتعريف، وهو ملمح إشهاري فخري بقبيلته التي إذا آل إليها أي موروث صار متلبسا بها، ملازما لها، كأنه ليس لأحد غيرها.

وقوله: ٨١- **(إِلَيْكُمْ) يَا بَنِي بَكْرٍ (إِلَيْكُمْ) (أَلَمّا تَعرِفُوا) مِنَّا اليَقِينَا**

٨٢- **(أَلَمَّا تَعْرِفُوا) مِنَّا وَمِنْكُمْ كَتَائِبُ يَطَّعِنَّ وَيَرْتَمِينَا**

تكرر في البيتين شبه الجملة (إليكم)، والاستفهام (ألما تعرفوا)، والغرض من تكرارهما تهديد قبيلة (بني بكر) بثبوت معرفتهم بقوة قبيلة تغلب وتيقنهم من ذلك، فالشاعر يأمر بني بكر أن يتجنبوا تغلبَ، "(إليكم) إليك: اسم للفعل، فإذا قال القائل (إليك عني) فمعناه أبعد، وإلى في الأصل لانتهاء الغاية، فكأن معنى قوله (إليكم يا بني بكر) تباعدوا إلى أقصى ما يكون من البعد"[١١٠]، وهو تهديد لهم، إذ إنهم لو لم يبتعدوا لهلكوا، وبالغ في تهديدهم بتكرار ذلك الاستفهام (ألما تعرفوا)، "ومعنى ألما: ألم تعرفوا منا المجد، فإذا قلت: ألم تعلم، قلت أجهلت، وإذا قلت ألما تعلم، فكأنك قلت أبطأت في العلم، أي آن لك أن تعلم"[١١١].

١٠٨- نفسه.
١٠٩ - نفسه.
١١٠- التبريزي، شرح القصائد العشر، ٢٤٢.
١١١- الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٣٦.

وقوله: ٨٤- (عَلَيْنَا) البَيْضُ وَاليَلَبُ اليَمَانِي وَأَسْيَافٍ يَقُمْنَ وَيَنْحَنِينَـا

٨٥ - (عَلَيْنَا) كُلُّ سَابِغَةٍ دِلاصٍ تَرَى فَوقَ النّطاقِ لَهَا غُضُونَا

كرَّر الشاعر شبه الجملة (علينا) في البيتين تأكيدا على المبالغة في حماية أنفسهم، وعدم قدرة الأعداء الوصول إليهم حال الحرب، إذ إنهم محميون بخوذهم ودروعهم الواسعة التي تحمي أجسادهم، فضربات الأعداء لا تخترقها، ولا يمكن جرحهم فضلا عن قتلهم، وهو تيئيس في الانتصار عليهم، والرغبة في قتالهم، إذ لا سبيل إليهم.

وقوله: ١١٤- لنا الدُّنيـا وما أَمْسَى عَلَيْها و(نَبْطِشُ) حِينَ (نَبْطِش) قادِرِينا

١١٥- بُغـاةً (ظالِمِينَ) وما ظُلِمْنا ولكنّا سنَبدأُ (ظـَالَمينـا)

في البيت الأول كرَّر الفعل (نبطش)، وفي البيت الثاني المتعلق به وصف نفسه وقومه مكرِّرا بأنهم (ظالمين)، مبالغا في وصف قبيلته وقوتها أي مبالغة، إن الدنيا كلها بمن عليها لهم وملكهم، فإذا أرادوا بطشا بأحد بطشوا قادرين على ذلك، دون تورع أو خوف، إنهم يفعلون ذلك، ولا يبالون إن ظلموا، فهم في بطشهم ظالمين – من غير أن يقع عليهم ظلم–، يبدأون الظلم بأي أحد أرادوا. إنه الإشهار بالإرهاب، فمن يمكنه أن يعاديهم، أو يعارضهم، إذا كانوا بهذا البطش وهذا الظلم. وقد أسهم التكرار في الموضعين في تحقق ذلك المعنى، وتثبيته.

وقوله:

***٤٦ - وَ(نَحْنُ) إِذَا عِمَادُ الْحَيِّ خَرَّتْ عَنِ الأَحْفَاضِ نَمْنَعُ مَنْ يَلِينَا**

٧٤- وَ(نَحْنُ) غَداةَ أُوقِدَ في خَـزازَى رَفَدْنَـا فَوقَ رِفْدِ الرّافِدِينَا

٧٥- و(نحنٌ) الحابِسونَ بذي أُراطي تَسِفُّ الجِلّةَ الخُورَ الدَّرِينَـا

٧٦- وَ(نَحْنُ) الْحَاكِمُون إِذَا أُطِعْنَـا وَ(نَحْنُ) العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا

٧٧- وَ(نَحْنُ) التّارِكُون لِمَا سَخِطْنَـا وَ(نَحْنُ) الآخِذُونَ لِمَا رَضِينَا

*** ١١٨- مَلأنَا البَرَّ حَتّى ضَاقَ عَنّـا و(نَحْنُ) البَحْرِ نَمْلَؤهُ سَفِينا**

هنا تتضح أهم سمة تكرارية في المعلقة، المتمثلة في التأكيد على روح الجماعة والقبيلة، وهي إحدى منطلقات الإشهار في المعلقة – كما سبق–، حيث إنه ناطق دوما باسم

قومه، لا يذكر نفسه، منصهرا بذاته المفردة في الذات الجمعية القبلية، وقد تجلى هذا في المواضع السابقة، حين كرَّر ضمير المتكلم المباشر (نحن) = (قبيلة تغلب)، كرَّره في بيت منفرد أولا (البيت السادس والأربعين)، ثم في خمسة أبيات متتالية (٧ مرات)، وعاود تكراره في البيت قبل الأخير في معلقته (البيت الثامن عشر بعد المائة)، كأنه يحاول أن يختم قصيدته مرددا في سمع المتلقي وذهنه هذا الضمير الجمعي، الذي يعبر عن القبيلة، تأكيدا للإشهار الذي أطلقه على مدار معلقته.

لقد تفاخر بقومه في هذه الأبيات؛ تفاخر بوفائهم، ونجدتهم، وصبرهم، وقوتهم، وكثرتهم، "يقول: تجدنا أيها المخاطب أمنعهم ذمة وجوارًا وحلفًا وأوفاهم باليمين عند عقدها...يقول: ونحن غداة أوقدت نار الحرب في خزازى أعنّا نزارًا فوق إعانة المعينين، يفتخر بإعانة قومه بني نزار في محاربتهم اليمن... ونحن حبسنا إبلنا بهذا الموضع حتى سفت النوق الغزار قديم النبت وأسوده، لإعانة قومنا ومساعدتهم في قتال أعدائهم"[١١٢]، جاعلا هذه الصفات لهم وحدهم، كأن قومه اختصوا بها دون غيرهم. كل هذا من خلال التوظيف الإشهاري للضمير (نحن)، فقد حمَّل الشاعر الضمير (نحن) تلك الظلال الإشهارية المعبِّرة عن خصوصية قبيلة تغلب، واختصاصها بهذه الأوصاف. إنه في سياق الإشهار دال على الاختصاص، وإن كان عاما في التعبير عن كل مجموع من المتكلمين؛ مما جعل النويري (ت٧٣٣هـ) يعد قوله:

وَنَحْنُ الْحَاكِمُون إِذَا أُطِعْنَـا وَنَحْنُ العَازِمُونَ إِذَا عُصِينَا

ونَحْنُ التّارِكُون لِمَا سَخِطْنَا وَنَحْنُ الآخِذُونَ لِمَا رَضِينَا

أبلغ ما قاله جاهلي في الافتخار"[١١٣].

وغير هذه المواضع التي وظَّف فيها ضمير الجمع، فإنه سيرد في الآليات التالية صور أخرى لتوظيف هذا الضمير، مما يجعل ذلك هو السمة الأوضح للتكرار الإشهاري في المعلقة، بحيث أعده منضويا تحت ما أسمته د.مريم الشنقيطي (الإشهار المُلِحّ)، وهو مصطلح أرى فيه توفيقا كبيرا في توظيفه لهذا المعنى، تقول: "يعد التكرار منهجا متبعا في

١١٢- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٢٩.
١١٣- ينظر: النويري، نهاية الأرب في فنون الأدب، ٣/٢٠٠.

الإشهار لبعض الأعمال، ولذا ينطبق عليه مصطلح (الإشهار الملح)؛ الذي يعمد فيه المشهر إلى الإلحاح على تكرار المادة المشهرة في أكثر من موضع"[١١٤].

وغير ما سبق وردت مواضع أخرى للتكرار المباشر، تؤدي الغرض الإشهاري ذاته، وتقوم بالوظيفة نفسها، وهي:

*** ٧٢ – مَتَى نَعْقِدْ قَرِينَتَنَا (بِحَبْلِ) نجُذّ (الحبل) أو نَقِصِ القَرِينَا**

*** ٩٢ – أَخَذْنَ عَلَى (بُعولِتِهِنَّ) عَهْداً إذا لاقَـوْا كتائـب مُعْلِمِينَا**

٩٦– يَقُلْنَ جِيادَنَا وَيَقُـلْنَ: لَسْتُمْ (بُعولَتَنَـا) إذا لَـمْ تَمْنَعُونَا

*** ٩٨– (ظَعَائِنُ) مِنْ بَنِي جُشَمَ بَنِ بَكْرٍ خَلَطْنَ بِمِيسَمٍ حَسَبـاً ودِينا**

٩٩– وَمَا مَنَع (الظَّعَائِنَ) مِثْـلُ ضَرْبٍ تَرَى مِنْـهُ السَّوَاعِدَ كالْقُلِينَا

*** ١٠١– يُدَهْدونَ الرُّءُوسَ كَمَا تُدَهْدي حَزَاوِرَةٌ (بِأَبْطَحِهَـا) الكُرِينا**

١٠٢– وَقَدْ عَلِمَ القَبـائِلُ مِنْ مَعَـدٍّ إِذَا قُبَبٌ (بِأَبْطَحِهَـا) بُنينَا

*** ١١٠– وأنا (النازلون) بكل ثغر يخـاف (النازلون) به المنونا**

٢– التكرار الجزئي (الاشتقاقي):

التكرار الجزئي هو تكرار المادة اللغوية الواحدة (الجذر اللغوي)، "وتتنوع البنى التي تظهر فيها حالات تكرار الجذر المعجمية تنوعا كبيرا، من ثم يصعب تعيين أنواعها، ويمكن أن نُلمِّح إلى تلك البنى بوصفها ميولا أسلوبية، على الرغم من أن هذا الاصطلاح يفتقر إلى تحديد مناسب، أما الشيء المحدد في هذا السياق فهو أن تكرار الجذور – أيا كانت أنماط البنى التي تظهر فيها– إنما هو انعكاس للإلحاح اللغوي على وضع استعمالات متعددة للجذر الواحد"[١١٥]. ويمارس هذا النوع من أنواع التكرار تأثيره الإقناعي في الخطاب الإشهاري معتمدا على التأثير السمعي القائم على مبدأ التجانس[١١٦]، والمقصود بالتجانس هو التشابه الصوتي بين الوحدات المكررة؛ التي تنتمي إلى جذر لغوي الواحد.

ويمكن رصد تلك المواضع في المعلقة للتكرار الجزئي:

١١٤- د.مريم الشنقيطي، الخطاب الإشهاري في النص الأدبي، ٦٤.
١١٥- د.محمد العبد، بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي، ٧١.
١١٦- ينظر: د.محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ٢٤١.

قوله: ٣٧- (نَزَلْتُم) (مَنْزِلَ) الأَضْيَافِ مِنَّـا (فأعْجَلْنا) (القِرَى) أَنْ تَشْتِمُونَا

٣٨ - (قَرِيناكُم) (فَعَجَّلنا) (قِراكُم) قُبَيْلَ الصُّبحِ مِرداةً طَحُونـا

٣٩ - نَعُمَّ أُنَاسَنَا وَنَعِفَّ عَنْهُمْ و(نَحْمِلُ) عَنْهُمُ مـا (حَمَّلُونـا)

في هذه الأبيات كرَّر الشاعر أربعة جذور لغوية هي: (ن ز ل) في البيت الأول (نزلتم)، و(منزل)، والجذر (ع ج ل) في البيتين الأول والثاني (أعجلنا)، و(عجَّلنا)، والجذر (ق ر ي) في البيتين الأول والثاني (القِرى)، و(قريناكم)، و(قِراكم)، والجذر (ح م ل) في البيت الثالث (نحمل)، و(حمَّلونا). وهو تكرار يخدم الإشهار، بدخوله ضمن مبدأ التأثير في المتلقي، عن طريق استمالته للخطاب الإشهاري، بإيجاد هذا التجانس السمعي والشكلي في المنطوق.

وقوله: ٤٢- (نَشُقُّ) بِها رُءوسَ القَومِ (شَقًّا) وَ(نُخْلِيها) الرِّقَابَ (فَتَخْتَلينا)

وردت في البيت مادتان مكررتان، حيث كرِّر في الشطر الأول مادة (ش ق ق) مرتين (نشق)، (شقا)، وفي الشطر الثاني كرَّر (خ ل ي) مرتين كذلك (نخليها)، (تختلينا). وفي هذا التكرار تحقيق للمعنى، حيث يؤكد المفعول المطلق (شقا) معنى الفعل السابق عليه من المادة نفسها، وكذلك دل التكرار في الجذر الثاني على تحقق المعنى بما فيه من دلالة على وقوع الحدث يسيرا لا عناء فيه. وقوله:

* ٤٧- (وَرِثنا) المَجدَ، قد عَلِمتْ مَعَدٌّ نُطاعِنُ دُونَـهُ حتى يَبِينَا

* ٦٧- (وَرِثْنَا) مَجْدَ عَلْقَمَة بنِ سَيْفٍ أَبَاحَ لَنَا حُصُونَ الْمَجْدِ دِينـا

٦٨ - (وَرِثْتُ) مُهَلْهِلا والْخَيْرَ مِنْهُ زهيرًا نِعْمَ (ذُخْرِ) (الذَّاخِـرِينَا)

٦٩- وَعَتّابًا وَكُلْثُومًـا جَميعًا بِهِمْ نِلْنَا (تُرَاثَ) الأَكْرَمِينَـا

* ٩٠- (وَرِثْناهُن) عَنْ آبَاءِ صِدْقٍ وَ(نُـورِثُهَا) إِذَا مُتْنَا بَنينا

تكرَّرت في هذه الأبيات مادة (و ر ث) في بيت منفرد أولا (ورثنا)، ثم في ثلاثة أبيات متتالية (ورثنا)، و(ورثت)، و(تراث)، ثم عاود الشاعر بعدها بحوالي عشرين بيتا ذكرها مرة أخرى، مكررا إياها مرتين (ورثناهن)، و(نورثها). وقد أسند الشاعر الفعل إلى القبيلة (ورثنا – ورثناهن– نورثها)، وأسنده إلى نفسه (ورثت) – وهي المرة الوحيدة استخدم فيها

ضمير المتكلم كما سبق–، كما استخدمها بالصيغة الاسمية (تراث)، في تكرار إشهاري غرضه إثبات الصفة وتأكيدها.

إن تكرار هذه المادة بهذه الصورة توثيق لأصالة هذه القبيلة، التي ليس المجد حادثا فيها، بل إنه موروث من الآباء، ومن ثم فالمجد لهم سمة أصيلة، كما كانت لآبائهم المذكورين (علقمة– مهلهل– عتاب– كلثوم)، ففيه فخر بالآباء والأبناء في آن واحد، بل يتعدى ذلك للفخر بالأحفاد، الذين سيرثون هذا المجد في إطار حرص القبيلة عليه، وتوريثه لأبناهم، وقد نسب الإرث للقبيلة عامة، ونسبه لنفسه خاصة في المناسبة الوحيدة التي افتخر فيها بنفسه خارجا عن مجموع القبيلة، وذلك يفسَّر في ضوء خصوصية تلك الصفة الأصيلة التي أراد أن يؤكد اتصافه بها وحده، كما تتصف به القبيلة جمعاء.

كما تكرر في البيت الأول وفق الغرض الإشهاري نفسه الجذر (ذ خ ر) مرتين (ذخر)، و(الذاخرين).

وقوله: ٥٨– أَلا لا (يَجْهَلَنْ) أَحَدٌ عَلَيْنَا (فَنَجْهَلَ) فَوْقَ (جَهْلِ) (الْجَاهِلِينَا)

يكاد يكون هذا البيت مؤسسا على مادة لغوية هي (ج هـ ل)، حيث تكررت فيه أربع مرات (يجهلن)، و(نجهل)، و(جهل)، و(الجاهلينا)، وفي هذا التكرار تعبير عن مدى قوة القبيلة، وقدرتها على رد كل عدو، وصد كل معتدٍ، ونسب الجهل لهم في مقابل جهل الجاهلين، "(فنجهل فوق جهل الجاهلين)، معناه: فنهلكه ونعاقبه بما هو أعظم من جهله، فنسب الجهل إلى نفسه وهو يريد الإهلاك والمعاقبة، ليزدوج اللفظان، فتكون الثانية على مثل لفظ الأولى وهي تخالفها في المعنى؛ لأن ذلك أخف على اللسان وأخصر من اختلافهما"[١١٧].

ويلاحظ أن الشاعر وظف آلية المشاكلة اللفظية، حيث تشابه اللفظ الأول (يجهلن) بما يحمله من الجهل والحمق مع اللفظ الثاني (فنجهل) بقوته التعبيرية عن القوة والشدة والانتقام والعقاب، فتشاكلت البنيتان لفظيا، واختلفتا في المعنى المقصود. وفي هذا التكرار الاشتقاقي إشهار بالتعريض، حيث أثبت لقبيلته القوة والشدة، ولغيرها الحمق والجهل

١١٧- ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ٤٢٦. وينظر: التبريزي، شرح القصائد العشر، ٢٤٩.

والضعف، ثم أبان بقوله (فوق جهل الجاهلين) بأن الشاعر وقبيلته لا سقف لهم إذا ما غضبوا على أحد. وهو المعنى نفسه المؤدى بتكرار مادة (ظ ل م) في قوله:

١١٥ – بُغاةً (ظَالِمِينَ) وما (ظُلِمْنا) ولكنّا سنَبدأُ (ظـالَمينـا)

حيث إن فيه إشهار عن قوة القبيلة كذلك وقهرها أعداءها، بتكرار المادة ثلاث مرات – منها مرتان متطابقتان كما سبق–. وأكد هذا المعنى الإشهاري كذلك في قوله:

١١٧– فإنْ (نَغْلِبْ) (فغَلاّبُونَ) قِدْماً وَإنْ (نُغلَبْ) فَغَيْرُ (مُغَلَّبِينَا)

بتكرار مادة (غ ل ب) أربع مرات في البيت (نَغلِب)، و(غلابون)، و(نُغلَب)، و(مغلبينا)، فهم دوما منتصرون، لا يمكن هزيمتهم، وإن حدث فذلك عارض لا يمكن أن يتكرر.

ومن التكرار الجزئي غير ما سبق، الذي يحدث تأثيره في السامع، ويبقيه متيقظا للإشهار المنطلق نحوه، كما هو دور كل ما سبق:

*** ٧٠ – وذا البـرَةِ الذي حُدِّثتَ عَنْـهُ به (نُحْمَى) و(نَحمِي) المحجرينا**

*** ٧٤– وَنَحْـنُ غَداةَ أُوقِدَ في خَـزازَى (رَفَدْنَا) فَـوقَ (رِفْدِ) (الرّافِدِينَا)**

*** ١٠١– (يُدَهْدِهونَ) الرّءوس كَما (تُدَهَدى) حَزَاوِرَةٌ بَأَبْطَحِـها الكُرِينـا**

*** ١١٦ – (تَنـادَى) المُصعَبانِ وآلُ بَكْرٍ (ونـادَوا) يـا لَكِندَةَ أَجْمَعِينَا**

٣– تكرار المضمون:

تكرار المضمون هو شكل من أشكال التكرار الإشهاري، يعتمد على إعادة المقصود بأكثر من صورة، "فيبنى تكرير المضمون أو المحتوى على مكونات لغوية مترادفة[١١٨]، أو مشتركة في جزء من المعنى"[١١٩]. فالمُشهر يعتمد على ذلك النوع من التكرار خدمة للغرض التبليغي المقصود من الإشهار، وحرصا عليه، "إنه ينطوي على إعادة تبليغ مسألة أو حجة

١١٨- الترادف الذي تعرفه اللغة على وجه الحقيقة هو الترادف الجزئي الذي يعني: "الألفاظ المتحدة المعنى، لكن ليس بدرجة الاتحاد التام أو المطلق، بل بدرجة التشابه أو التقارب، وهي قابلة للتبادل فيما بينها في بعض السياقات المختلفة في ضمن البنية اللغوية المعينة، شريطة ألا يؤدي التبادل إلى الابتعاد عن المعنى الأصلي أو الغرض منه". د.عواطف كنوش المصطفى، الدلالة السياقية عند اللغويين، ٢٧٠.

١١٩- د.محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ٢٤٢.

عدة مرات...ويخلق التكرار المعنوي – متصلا بأنواع التكرار الأخرى– تأثيرا مستحسنا في المتلقي"[١٢٠].

وقد وجدت لهذا النوع من التكرار أثرا في المعلقة، بذكر مفردات قريبة المعنى من بعضها، يكررها الشاعر من باب التأكيد على المعاني المقصودة، وكذلك للتأثير في المتلقي بتكرار المعنى بصور مختلفة. ومن ذلك:

٤٠- (نُطاعِنُ) ما تَراخَى النّاسُ عنّا و(نَضرِبُ) بالسّيوفِ إذا غُشينَا

إنه يتناول أداء قبيلته في الحرب، "يقول: نطاعن الأبطال ما تباعدوا عنا، أي وقت تباعدهم عنا، ونضربهم بالسيوف إذا أُتينا، أي أتونا، فقربوا منا"[١٢١]. فهم يعملون الطعن والضرب في عدوهم، مستخدمين لذلك رماحهم وسيوفهم، "فإذا بعدوا أعملنا الرماح، وإذا قربوا أعملنا السيوف"[١٢٢].

وفي قوله (نطاعن)، و(نضرب) تكرار للمضمون المقصود بكل منهما، فبينهما صلة بدرجة ما، فالطعن هو: "النَّخْسُ فِي الشَّيْءِ بِمَا يُنْفِذُهُ، ثُمَّ يُحْمَلُ عَلَيْهِ وَيُسْتَعَارُ"[١٢٣]. لذا فالمعنى المحمول في الطعن هو نخس الشيء فينفذ منه، وهو معنى متصور في الضرب بالسيف كذلك، فالطعن والضرب كلاهما مؤدٍ إلى الجرح والقتل، فهم يقتلون ويجرحون بالآلتين (الرمح والسيف)، فكرَّر المعنى المتضمن فيهما، فدلَّ على تمكنهم في باب الحرب، وقدرتهم على استخدام أسلحتها حال التقارب من العدو، أو التراخي عنه.

وقوله:

*** ٤٢- (نَشُقُّ) بِها (رُءوسَ) القَومِ شَقًّا وَنُخْلِيها الرِّقَابَ فَتَختَلينا**

٤٣- كَأَنّ (جَمَاجِمَ) الأَبْطالِ فِيهَا وُسُوقٌ بالأماعِزِ يَرْتَمِينَا

*** ٧٢ – مَتَى نَعْقِدْ قَرِينَتَنَا بِحَبْلٍ (نَجُذِّ) الحبل أو (نَقِصِ) القَرِينَا**

ما زال الشاعر في الدائرة نفسها، فهو يعبِّر أيضا عن قوة قومه، وقدرتهم، حيث يذكر كذلك ما يفعلونه بأعدائهم في الحرب، من قطع للرؤوس، فكرّر المفردات التي تدل

١٢٠- د.محمد العبد، بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي، ٧٩.
١٢١ - الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٢٣.
١٢٢ - الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٢١.
١٢٣ - ابن فارس، مقاييس اللغة، (ط ع ن)، ٤١٢/٣.

على ذلك، فقال مرة: (نشق رءوس القوم)، ثم عبر عن ذلك المعنى في البيت الأخير هنا بطريق الكناية في قوله: (نجذ الحبل، أو نقص القرينا).

فكرَّر الشاعر المفردات التي تعبر عن المضمون ذاته، وهي: (نشقٌ)، "يقول: نشق بها رءوس الأعداء شقًّا، ونقطع بها رقابهم فيقطعن"[١٢٤]، و(نجذٌ)، "الجذ: القطع"[١٢٥]. و(نقصٌ)، "نقص القرين: ندق عنقه. والمعنى متى قُرنَّا بقوم في قتال أو جدال غلبناهم وقهرناهم"[١٢٦]. وفي توظيف هذا التكرار الدلالي تأكيد على المعنى المراد، مع الإبانة عنه بصور مختلفة، وتنوع في المفردات الدالة عليه، مما يخدم الغرض الإشهاري له، ويثبِّته في ذهن المتلقي، ويقرره في نفسه.

وكرَّر الشاعر في الأبيات ذاتها كلمتي (رءوس) مرتين، وذكر (جماجم) مرة واحدة، وهو توظيف يدخل ضمن تكرار المضمون كذلك، ويؤدي غرضه الإشهاري المذكور.

وقوله: ٦٢- **(تَهَدَّدنَا) وَ(أَوْعِدْنَا) رُوَيْدًا مَتَى كُنّا لأُمّكَ مُقْتَوِينَا**

يخاطب الشاعر في هذا البيت عمرو بن هند، "يقول: تَرَفّق في تهددنا وإيعادنا ولا تمعن فيهما، فمتى كنا خدمًا لأمك؟ أي: لم نكن خدمًا لها حتى نعبأ بتهديدك ووعديك إيانا، ومن روى: تَهَدَّدَنا وتَوَعَّدَنا[١٢٧]، كان إخبارًا، ثم قال: رويدًا أي: دع الوعيد والتهديد، وأمهله"[١٢٨]. إنه يطلب من عمرو بن هند أن يراجع نفسه عند تهديدهم، فليست قبيلة تغلب خدما للملوك حتى يحق لهم – الملوك – تهديدها.

لقد كرَّر كلمتي (التهديد)، و(الوعيد)، وهذا داخل في باب تكرار المضمون، يدل على ذلك قول الخليل –عاطفا بينهما – :"ويقال: أَرْعَدَ لي فلانٌ وأبرق إذا هدّد، وأوعد"[١٢٩]. فكرَّر الشاعر الكلمتين دلالة على المبالغة في توعد عمرو بن هند لهم؛ والوعيد لا يكون إلا بالشر[١٣٠]، لكن هذه المبالغة في تهديدهم ووعيدهم لا قيمة لها، ولا تعني شيئا عندهم.

١٢٤- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٢٤.
١٢٥- نفسه.
١٢٦- عمرو بن كلثوم، الديوان، ٨٢.
١٢٧ - الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٢٨.
١٢٨ - الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٢٧.
١٢٩- الخليل بن أحمد، العين، مادة (ع د ر)، ٣٤/٢.
١٣٠- ينظر: ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة (و ع د)، ١٢٥/٦.

ولتكرار الكلمتين الحاملتين المعنى نفسه تقريبا في هذا الموضع غرض إشهاري ضمني. فالمبالغة في التهديد تقتضي قوة المهدِّد وسطوته وقدرته، لكنها تكون كذلك لو آتت ثمارها، وتحقق بها ما أريد منها، لكنها إن قوبلت بالسخرية والاستهزاء، فلم ينجز بها الغرض المقصود منها، صارت القوة والقدرة للمهدَّد الذي لم يعبأ بهذا التهديد، ولم يكن له عنده أثر، وهذا ما فعله عمرو بن كلثوم في هذا الموضع بتكرار الكلمتين، إذ قلب التهديد والوعيد الباعث على الخوف إلى استهزاء بعمرو بن هند، وتنكر لفعله، وتعجب منه، "فقَوله: (تهددنا وأوعدنا رويداً) هَذَا استهزاءٌ بِهِ"[١٣١].

وقوله: ٩٧- **إذا لم نَحمِهِنَّ فـ (لا بقِينا) لشَيءٍ بَعدهنَّ و(لا حَيِينا)**

يتناول الشاعر في الأبيات السابقة على هذا البيت دور نساء القبيلة في حث رجالها على القتال، واستماتة رجالها في الدفاع عنهن، والقتال لأجلهن، حتى يصل لهذا البيت الذي يقول فيه إذا لم يستطع رجال القبيلة الدفاع عن نسائها وحمايتهن فليسوا جديرين بالحياة ولا البقاء.

وبين المفردتين (بقينا)، و(حيينا) تقارب في المعنى، مما يمكن إدخال اللفظتين ضمن تكرار المضمون، وقد كرَّر الشاعر المعنى بهذه الصورة إمعانا في التأكيد على حرص رجال القبيلة على حماية نسائها، وأنهم إن لم يفعلوا فهي نهايتهم في هذه الحياة، وهو ما يؤكد الدافع القوي الذي يدفع القبيلة في ميدان القتال، إنهم لابد لهم من تحقيق النصر، لأن غيره يعني الموت بالنسبة لهم.

وقوله: ١١٣- **إِذَا مَا الْمَلْكُ (سَامَ) النَّاسُ (خَسْفًا) أَبَيْنَا أَنْ نُقِرَّ (الذُّلَّ) فِينَا**

تكررت في هذا البيت مفردات تعبِّر عن معنى واحد، ومضمون متشابه، هو معنى الذل والخضوع، وقد كرّرها الشاعر مرتين بالصيغة الاسمية (خَسْف)، و(الذل)، "والْخسْف: بفتح الخاء وضمها: الذل"[١٣٢]. وقبل هاتين الصيغتين الاسميتين ذكر فعلا متضمِّنا المعنى نفسه كذلك، هو (سام)، حيث إن "سامَه الخَسْفَ، وسامَه خَسْفاً وخُسْفاً، أَيضاً بِالضَّمِّ، أَي:

١٣١- البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ٤٣٤/٧.
١٣٢- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٣٥.

أَوْلاه ذُلا، وَيُقَالُ: كلَّفه المَشَقَّةَ والذُّلَّ"[١٣٣]. وقد استشهد الزمخشري (ت٥٣٨هـ) ببيت عمرو بن كلثوم هذا عند تفسيره للفظ (يسومونكم)[١٣٤]، يقول: "(يَسُومُونَكُمْ): من سامه خسفاً، إذا أولاه ظلما. قال عمرو بن كلثوم:

إِذَا مَا الْمَلْكُ سَامَ النَّاسَ خَسْفاً أَبَيْنَا أَنْ يَقِرَّ الْخَسْفُ فِينَا"[١٣٥].

وكان التكرار محكوما هنا بالغرض الإشهاري، ومعتنيا به، فالشاعر في مقام نفي تحقق ذلك – الذل– فيهم، وفي سياق الإشهار الدال على عزّةِ قبيلة تغلب وقوتها، لم يذكر ذلك ضميرا عائدا على ما سبق، إذ كان يمكن أن يقول – دون النظر إلى وزن البيت–: (أبينا أن نقره فينا)، على أن يكون الضمير عائدا على (الخسف) السابق ذكره، بل ذكر اللفظ صريحا، وهذه درجة إشهارية أعلى، إذ يجعل الحكم ثابتا صريحا واضحا دون عود على غيره، أو حاجة لسابق لتفسيره.

بل إنني أجد غرضا إشهاريا آخر في توظيف كلا اللفظين المتشابه معناهما في البيت، إذ إنه في سياق تقرير مكانة قومه ذكر اللفظ الأعرف، وهو (الذل)، الذي يكون في مقابل ضدّه، وهو (العزُّ)، وذلك مفسَّر في سياق التقرير الذي يقتضي الإبانة، فيستدعي نفي الذل عنهم إثبات العز لهم.

وقوله: ١١٥ –**(بُغاةً) (ظالِمينَ) وما ظُلِمْنا ولكنّا سنَبدأُ (ظـالَمينـا)**

تقدم ذكر هذا البيت في التكرار الكلي، وكذلك في التكرار الجزئي، وهو متضمن كذلك لتكرار في المضمون، فيعد هذا البيت نموذج تكراري فريد من حيث الوظيفة الإشهارية الإقناعية، إذ تضمن كل أنواع التكرار الثلاثة، ومن ثم فهو ممثل لأعلى درجات الإقناع بالتكرار، "فالعناصر المكرّرة تنطبع في الذاكرة"[١٣٦]، خاصة من حيث موضعه في ختام المعلقة، وقرب نهايتها، مما يجعل تعلقه بذاكرة المتلقي أعلى، وقدرته على استرجاعه أقرب.

١٣٣- ابن منظور، لسان العرب، مادة (خ س ف)، ٦٨/٩. وينظر: الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٤٧. الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٣٥. عمرو بن كلثوم، الديوان، ٩٠.

١٣٤- في قوله تعالى: ﴿وَإِذۡ نَجَّيۡنَٰكُم مِّنۡ ءَالِ فِرۡعَوۡنَ يَسُومُونَكُمۡ سُوٓءَ ٱلۡعَذَابِ﴾. **(سورة البقرة: من الآية ٤٩).**

١٣٥- الزمخشري، الكشاف، ١٣٧/١. البيت بهذه الرواية ورد في: القرشي، جمهرة أشعار العرب، ٢٩٨. الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٤٧. ابن الأنباري، شرح المعلقات السبع الطوال الجاهليات، ٤٢٥. التبريزي، شرح القصائد العشر، ٢٤٨.

١٣٦- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ٣٠٤.

والتكرار هذه المرة تكرار في المضمون بين لفظتي (بغاة)، و(ظالمين) – المكرَّرة في البيت مرتين–؛ اللتين لهما المعنى نفسه تقريبا، فالظلم هو "وَضْعُ الشَّيْءِ فِي غَيْرِ مَوْضِعِهِ"(١٣٧). ويعني البغي هذا المعنى كذلك، كما يقول الخليل: "البَغْيُ: الظُّلْمُ. والباغي: الظالم"(١٣٨).

وفي استخدام الكلمتين معا على هذه الصورة (بغاة ظالمين) تثبيت للمعنى في ذهن المتلقي، وتقرير لما أراده الشاعر من إثبات بغي تغلب – إذا أرادت–، وقوتها، وبطشها بأعدائها، ويتأكد ذلك بتكرار كلمة (ظالمين) مرتين في البيت.

وخلاصة ما يمكن قوله في التكرار إنه بكل صوره يعد آلية لغوية إشهارية، قادرة على إقناع المتلقي والتأثير فيه، "فالتكرار يوفر طاقة مضافة تحدث أثرا جليا في المتلقي، وتساعد على نحو فعال في إقناعه، أو حمله على الإذعان، ذلك أن التكرار يساعد أولا في التبليغ والإفهام، ويعين المتكلم ثانيا في ترسيخ الرأي أو الفكرة في الأذهان"(١٣٩).

ثانيا: التوازي التركيبي (تكرار التركيب):

يقصد بالتوازي التركيبي، ذلك التناسق في مستوى التركيب (الجملة)، الذي يتمثل في "تكرار البنية التركيبية، مع ملئها بمحتوى مختلف، فيعاد استخدام سلاسل متشابهة، تقدَّم من خلالها أحداث متنوعة"(١٤٠)، فالمعوَّل عليه في تلك الآلية هو التركيب، بحيث ينظر إلى التركيب من حيث التكوين، ومدى تشابه ذلك التكوين مع تركيب آخر، "ففي هذا النوع من التوازي يتوالى تركيبان أو أكثر بشكل مكرَّر مع اختلاف عناصرهما؛ أي أنه يقوم على ثنائية التشابه والاختلاف، التشابه في السلسلة التركيبية، والاختلاف في عناصر هذه السلسلة"(١٤١). إنه أسلوب قائم على التماثل بين تركيبين نحويين، بحيث يكونان متماثلين غير متطابقين(١٤٢).

١٣٧- ابن فارس، مقاييس اللغة، (ظ ل م)، ٤٦٨/٣.
١٣٨- الخليل بن أحمد، العين، مادة (غ ب ي)، ٤٥٣/٤. وينظر: ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة (ب غ ي)، ٢٧١/١.
١٣٩- د.سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، ١٦٨.
١٤٠- د.عزة شبل محمد، علم لغة النص، ١٣١.
١٤١- د.هجرة داغر، الأسلوبية الصوتية في شعر مسار الرياض، ٦٤. وينظر: د.محمد طه عبد الخالق، التوازي في شعر شوقي المسرحي، ٥١.
١٤٢- ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ١٠٣.

ووفق هذا المعنى فإن التوازي التركيبي يعد متداخلا مع التكرار بصورة ما، "فالتوازي نوع من التكرار، لكنه ينصرف إلى تكرار المباني، مع اختلاف العناصر التي يتحقق فيها المبنى"(١٤٣)، إنه يمكن عدُّه تكرارا على سبيل التوسع، لأن العناصر المكونة للخطاب لا تتكرر، فهو تكرار "لكنه ليس تكرارا محضا مباشرا، وإنما هو تكرار خاضع لعناصر البنية التركيبية، أو البنية الشكلية لوحدات الكلام المتعاقبة، وليس الأمر مجرد تكرار نصي مباشر، كما هو معروف في مصطلح التكرار"(١٤٤). وقد جعلته آلية مستقلة عن التكرار – على الرغم من صلته به – اتساقا مع تقسيم الباحثين لتلك الآليات، وفصلهما للآليتين عن بعضهما، بعدِّ كل منهما آلية مستقلة في الخطاب الإقناعي من جهة، ومن جهة أخرى الاقتصار في مفهوم التكرار على صوره المعلومة له المحددة له التي سبق ذكرها.

وتعد هذه الظاهرة "نمطا من أنماط التعبير الثابتة في عقل الجماعة اللغوية العربية، والشاعر ابن اللغة، بل هو أصدق المعبّرين عن هذه اللغة وأنماطها، ومما لا شك فيه أنه حينما يريد أن يعبّر فإنه يستلهم بشكل أو بآخر أحد هذه الأنماط"(١٤٥). فالتوازي إحدى آليات التعبير الإبداعية التي توفرها اللغة للمتكلمين بها، مما يجعل الشعر أقرب الأنماط الخطابية لاستخدامها والإفادة من طاقتها التعبيرية، "فالتوازي خاصة جوهرية في الخطاب الطبيعي بصفة عامة، ولكنه خاصة جوهرية وتنظيمية في الخطاب الشعري...بحيث يعد من الخصائص المميزة للخطاب الشعري، أو على الأقل المهيمنة عليه"(١٤٦). فعلى الرغم من وجود توظيف خاص بالتوازي في النثر(١٤٧)، يظل التوازي التركيبي سمة من سمات الشعر الخاصة المتوافقة مع طبيعة الخطاب الشعري، "فالتراكيب النحوية في الشعر تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية"(١٤٨).

١٤٣- د.سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري، ١٥٩.
١٤٤- د.إنصاف الحجاجا، التوازي التركيبي ضمن أسلوبي الاستفهام والشرط في القرآن الكريم، ٣. وينظر: د.هجرة داغر، الأسلوبية الصوتية في شعر مسار الرياض، ٦٢.
١٤٥- د.محمود الجعيدي، الجملة المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي، ٢١٨.
١٤٦- د.محمد مفتاح، التشابه والاختلاف، ١٢٤-١٢٥. وينظر: د.محمد صلاح أبو حميدة، بنية التوازي في ديوان هات لي عين الرضا، ١٥٦.
١٤٧- ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ١٠٨.
١٤٨- د.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ٢٦.

وللتوازي وظيفة تتعلق بسياق إنتاجه واستخدامه في الشعر، خاصة الشعر الجاهلي الذي كانت الرواية هي وسيلة نقله وحفظه، "فكان لابد للمتكلم من اصطناع الوسائل التي تعينه على حفظه في الذاكرة، سواء أكانت وسائل شكلية صوتية أم صرفية أم تركيبية، أم كانت وسائل معنوية دلالية أو بلاغية، ومن هذه الوسائل التوازي التركيبي"(١٤٩). فيعد التوازي أحد الوسائل التي تثير ذهن المتلقي، وتستدعي انتباهه، وتحافظ على إقباله على الخطاب المسموع.

وينقسم التوازي باعتبارين: الأول: اتجاهه، وهو وفقا له إما أفقي (مستوى البيت الواحد)، وإما رأسي (مستوى بناء القصيدة)، والآخر: صورته، وهو وفقا لها إما تام (عند التطابق في كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية) وإما جزئي (وذلك عند التطابق في كل عناصر البناء النحوي للجمل المتوازية، عدا عنصر أو عنصرين)(١٥٠). وبهما معا يكون التوازي: أفقي تام، وأفقي جزئي، ورأسي تام، ورأسي جزئي.

ويمكن رصد التوازي التركيبي في المعلقة في النماذج التالية، علما بأني سوف أعرضها بترتيبها في المعلقة، مع الإشارة إلى انتمائها لأحد هذه الصور السابقة، مع عدم توزيعها على هذه الصور ابتداءً؛ للتداخل بينها أحيانا في النموذج الواحد:

قوله: ٢٩- **بِأَنّا (نُوردُ الرّاياتِ بِيضاً) و(نُصْدِرُهنّ حُمراً) قَد رَوِينَا**

في البيت السابق توازٍ بين التركيبين (نورد الرايات بيضا)، و(نصدرهن حمرا)، وهو توازٍ أفقي (بيت واحد) جزئي؛ لأن التركيبين ليسا متطابقين تطابقا تاما، إذ إنه في التركيب الثاني حذف المفعول به (الرايات)، وأشار إليه بالضمير (هن) في (نصدرهن).

ولهذا التوازي أثر سمعي في التلقي، إذ تستحسنه أذن المتلقي، مع ما له من أثر إقناعي بإيراد صورتي الرايات قبل المعركة، وبعدها بالاعتماد على تغير لونها إلى الحمرة بعد أن ارتوت بدم الأعداء، وقد عزَّز هذا المعنى بجملة (قد روينا)؛ أي روينا من دم الأعداء حال الحرب. واللون من أهم الوسائل الإشهارية التي تؤثر في المتلقي، "فاللون لغة

١٤٩- د.محمد عبد التواب مفتاح، التوازي التركيبي في الحديث الشريف، ٦٦.
١٥٠- ينظر في هذا التقسيم: د.محمود الجعيدي، الجمل المتوازية في ديوان الشابي،٢١٩، ٢٢٤، ٢٢٧. د.محمد طه عبد الخالق، التوازي في شعر أحمد شوقي المسرحي، ٥٧، ٦٧.

مضيئة تعمل على تعميق معاني الإقناع والامتاع والإشباع والتأثير العاطفي"[١٥١]. وقد كان لتوظيف اللون في هذا البيت دلالة في تقريب المعنى، وإظهاره.

وقوله: ٤٨- **(كَأَنّ سُيُوفَنا فينا وفيهمْ)** **مَخَارِيقٌ بأيْدِي لاعِبينَا**

٤٩- **(كَأَنَّ ثيابَنا مِنّا وَمِنهُم)** **خُضِبنَ بِأَرجوانٍ أَو طُلينا**

في هذين البيتين توازٍ تركيبي بين (كأن سيوفنا فينا وفيهم)، و(كأن ثيابنا منا ومنهم)، وهو تواز رأسي تام، إذ التركيبين ليسا في بيت واحد، ولكنهما متطابقان تماما من حيث التكوين النحوي لكل منهما.

وللتوازي بين هذين التركيبين وقع جميل في الخطاب، مع ما له من أثر إقناعي، حيث يستعرض الشاعر قدرة القبيلة في القتال، وكيف أن السيوف في أيديهم كأنها لعبة في يد الصبيان[١٥٢]، ثم كيف أن ثيابهم قد صارت كأنها مصبوغة من دماء الأعداء، وهو مرة أخرى يلجأ للون لتحقيق الإقناع، والاتكاء عليه في تحقيق الإشهار.

وأظن أن الرغبة في تحقيق التوازي قد وجهت الشاعر نحو إيجاد التركيب الثاني (كأن ثيابنا منا ومنهم)، "ومعنى البيت أنا قتلناهم وطار على ثيابنا من دماهم"[١٥٣]. فالشاعر يريد أن يقول: إن ثيابهم قد تغير لونها للون الأحمر من كثرة دماء الأعداء الذين قتلوهم، لكنه قال: (منا ومنهم)، وهو لفظ يستدعي ظاهره أن الأعداء قد قتلوا منهم، أو جرحوهم، وهو غير متصور أنه في هذا المقام – ومع إطلاق بوقه الإشهاري للافتخار بقبيلته – أن أحدا يستطيع قتلهم أو جرهم، بالاستناد إلى المعاني المتكررة في المعلقة كلها، ولكن الذي دعاه إلى ذلك – في تصوري – إيجاد ذلك التوازي مع قوله السابق (كأن سيوفنا فينا وفيهم)، فيتحقق الأثر المراد بهذا التوازي. ويمكن أن يحمل قوله: (منا ومنهم) على إرادة (منا) أي: بما فعلناه بهم، و(منهم) أي الأثر الحاصل لما فعلنا بهم.

وقوله: ٥٤- **(فَأَمَّا يَوْمَ خَشْيَتِنَا عَلَيْهِمْ)** **فَتُصْبِحَ خَيْلُنَا عُصَبًا ثُبِينَا**

٥٥- **(وأمَّا يَوْمَ لا نَخْشَى عَلَيْهِمْ)** **فَنُمْعِنُ غَارَةً مُتَلَبِّينا**

ما يزال الشاعر يعقد الموازنات في المعاني، فيعبّر عنها بالتوازي في التركيب، إنه يوازي بين حالة القوم إذا خشوا على أبنائهم من الغزو والحرب، وحالهم إذا لم يخشوا ذلك،

١٥١- د.هادي نهر، الخطاب الإشهاري من بلاغة الكلمة إلى بلاغة التكنولوجيا، ١٥١.
١٥٢- ينظر: الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٢٣.
١٥٣- نفسه. وهذا معنى البيت كاملا.

وكانوا آمنين، "يقول: فأما يوم نخشى على أبنائنا وحرمنا من الأعداء تصبح خيلنا جماعات، أي تتفرق في كل وجه لذبّ الأعداء عن الْحُرَم...وأما يوم لا نخشى على حرمنا من أعدائنا فنمعن في الإغارة على الأعداء لابسين أسلحتنا"(١٥٤).

وعلى كلٍ هم في الحالين مستعدون للقتال، يتفرقون بخيولهم لدفع الأعداء إذا خشوا هجومهم، وإذا أمنوا ذلك أغاروا عليهم، لذلك فهم في قتال دائم، وغارات مستمرة، في حال خشيتهم على الأبناء والنساء، وكذلك في حال أمنهم وعدم خشيتهم عليهم.

والشاعر بهذا التوازي التركيبي في قوله: (فأما يوم خشيتنا عليهم)، و(أما يوم لا نخشى عليهم) وهو من التوازي الرأسي التام(١٥٥)، أراد أن يلفت نظر السامع المتلقي للخطاب إلى أنهم على حالتين: حالة خشية من إغارة الأعداء، وحالة عدم خشية من إغارتهم، فيتوقع المتلقي مغايرة في حالهم، ناتجا عن اختلاف الحالة، فإذا بالقوم على حالهم في الحالتين، لا يفارقون السلاح، ولا يتركون القتال، وهذه درجة من درجات الإقناع العليا، إنهم مع اختلاف الحالة لا يختلف حالهم.

وقوله:

٧٥- و(نحنُ الحابِسونَ) بذي أُراطي تَسِفُّ الجِلّةَ الخُورَ الدَّرِينَا

٧٦- (وَنَحْنُ الْحَاكِمُون) إِذَا أُطِعْنَا (وَنَحْنُ العَازِمُونَ) إِذَا عُصِينَا)

٧٧- (وَنَحْنُ التّارِكُون) لِمَا سَخِطْنَا (وَنَحْنُ الآخِذُونَ) لِمَا رَضِينَا)

أسَّس الشاعر هذه الأبيات الثلاثة على التوازي التركيبي، ففي الأبيات توازي رأسي تام متكرر بهذه الصورة (ضمير الجمع (نحن)+ الخبر)، وذلك في قوله:

(نحن الحابسون)

(نحن الحاكمون)

(نحن العازمون)

(نحن التاركون)

(نحن الآخذون)

١٥٤- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٢٦.

١٥٥- عددته تاما رغم وجود اختلاف طفيف بين التركيبين على سبيل التوسع، لعدم تأثر التركيب بهذا الاختلاف الطفيف.

ثم إن فيها مستوى آخر من التوازي هو التوازي الأفقي التام بين شطري البيتين الثاني والثالث، حيث وازى بين قوله: (ونحن الحاكمون إذا أطعنا)، وقوله: (ونحن العازمون إذا عصينا)، وكذلك في قوله: (ونحن التاركون لما سخطنا)، بقوله: (ونحن الآخذون لما رضينا).

وهذه التراكيب مع أثرها النفسي في المتلقي، ووقعها الإيقاعي في نفسه، تؤكد على المعاني التي أريدت بها، من خلال تلك الصيغة التقريرية التي صيغت بها، والتي تثبت تحقق هذه الصفات لتغلب، وتمكنها منهم، وقدرتهم عليها – كما أشرت إلى ذلك سابقا عند تناول هذه الأبيات في التكرار الكلي–. وبهذا جمع الشاعر في هذه الأبيات بين جانبي التأثير والإقناع، وكلاهما مسهم في تحقق الغرض الإشهاري.

وقوله: ٧٨– (وَكُنّا الأَيْمَنِينَ إِذَا التَقَيْنَـا) (وَكَانَ الأَيْسَرَيْنِ بَنُو أَبِينَا)

٧٩ – (فَصَالُوا صَوْلَةً فيمَنْ يَليهِمْ) (وَصُلْنَا صَوْلَةً فيمَنْ يَلينا)

٨٠– (فَآبُوا بالنِّهَابِ وبالسَّبَايَـا) (وَأُبْنَا بِالْمُلُوكِ مُصَفَّدِينَا)

يتابع الشاعر كلامه، حيث ترد هذه الأبيات بعد الأبيات السابقة مباشرة، وما زالت فكرة الموازنة المؤسَّسة على التوازي التركيبي حاضرة عنده، ففي البيت الأول وازي بين التركيبين (وكنا الأيمنين إذا التقينا)، والتركيب (وكان الأيسرين بنو بنينا)، وهو من التوازي الأفقي الجزئي، وهو يصف سيطرتهم على ميدان المعركة يمينا ويسارا، "فيقول: كنا حماة الميمنة إذا لقينا الأعداء، وكان إخواننا حماة الميسرة، يصف غناءهم في حرب نزار واليمن"[١٥٦]. معتمدا في ذلك على التوازي بين التركيبين؛ ليصف موقع كل فريق.

ووقع في البيت الثاني توازٍ أفقي تام بين شطري البيت، ليصف ما يفعله محاربو الميمنة، ما يفعله محاربو الميسرة، وكلاهما قادر على هزيمة من أمامهم من عدو، فجاء التوازي بين التركيبين في قوله: (فصالوا صولة فيمن يليهم)، وقوله: (وصلنا صولة فيمن يلينا).

١٥٦- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٣٠.

ثم يتمم كلامه عن عمل كل فريق في هذه الحرب، وما فعله بالأعداء بعد هزيمتهم، فرجع فريق بالسبايا والغنائم، ورجع فريق بالملوك أسرى، فدل ذلك على هزيمة الأعداء هزيمة منكرة، يقول من التوازي الأفقي الجزئي، (فآبوا بالنهاب وبالسبايا)، و(أبنا بالملوك مصفدينا)، حيث يختلف التركيبين في جزئيهما الأخيرين فقط، إذ عطف في الأول، ووصف في الآخر.

إن التوازي التركيبي في هذه الأبيات مع تحقق غرضه الشكلي التأثيري، لكن أثره أبعد من هذا الأثر الظاهر، إن عمرو بن كلثوم يقصد وصف عمل الفريقين في الحرب، حيث إن لكل منهما دورا موازيا لدور الآخر، فوازى بينهما في الوصف، ليجتمع له توازٍ في المعنى، وتوازٍ في الشكل، فحقق التوازي في هذه الأبيات ذلك التوازن المقصود في المعنى، مما يمكن عدُّ توظيفه – التوازي– في هذا السياق إبداعا وتفوقا لعمرو بن كلثوم، ووعيا بالقدرة التعبيرية، والدور الإشهاري للتوازي التركيبي.

وقوله:

١٠٣– بـ (أَنَّا العاصِمُونَ) بكـل كَحْل وَ(أَنَّا الباذلـون) لمجتدينـا

١٠٤– بـ [(أَنَّـا المطعمون) إذا قَدَرْنَا] وَ [(أَنّا المُهْلِكُونَ) إذا ابتُلينا]

١٠٥ – وَ(أَنّـا المانعـون) لما أَرَدْنـا و(أَنّـا النّازِلونَ) بِحَيْثُ شَينَا

١٠٦– و(أَنّا المانِعُـونَ) لما يَلِينَـا إِذَا مَـا البِيضُ زايلت الجُفُونا

١٠٧– وَ [(أَنّا التّارِكُـونَ) إذا سَخِطنا] وَ [(أَنّـا الآخِذُونَ) إذا رضينا]

١٠٨– و [(أنّا العَاصِـمونَ) إذا أُطِعنا] و [(أنّا العازمون) إذا عُصِينا]

١٠٩– و [(أنّا الطالبـون) إذا نَقَمْنا] و [(أنّا الضَارِبُون) إذا ابْتُلينا]

١١٠– و(أنَّـا النازلـون) بكل ثغر يخاف النازلـون به المَنونـا

إن أظهر توظيف للتوازي التركيبي إشهاريا في المعلقة كلها يبدو في هذا المقطع؛ إذ أسسه الشاعر على التوازي كليا، والشاعر يزاوج في هذا التوظيف بين التوازي الرأسي والعمودي من جهة، والتوازي التام والجزئي من جهة أخرى؛ تحقيقا للمقاصد التي يريد تبليغها، متخيرا في التعبير عنها آلية التوازي.

اشتملت الأبيات السابقة على توازٍ أفقي/رأسي تام، حيث كرّر الشاعر التركيب نفسه على مدار هذه الأبيات (أنَّ المفتوحة الهمزة+ اسمها ضمير المتكلم الجمعي (نا)+ الخبر)، وذلك في التراكيب التالية:

(أَنَّـا العاصِمُونَ)	**(أَنَّا الباذلـون)**
(أَنَّـا المطعمون)	**(أَنّا المُهْلِكُـونَ)**
(أَنّا المانعـون)	**(أَنّـا النّازِلونَ)**
(أَنّا المانِعُـونَ)	
(أَنّا التّارِكُـونَ)	**(أَنّـا الآخِذُونَ)**
(أَنّا العَاصِمـونَ)	**(أَنّا العازمـون)**
(أَنّا الطالبـون)	**(أَنّا الضَاربُون)**
(أَنَّـا النازلـون)	

كما اشتملت على توازٍ أفقي تام بين بعض أبياتها، حيث يوازي بين شطري البيت توازيا تاما في قوله: (أنا المطعمون إذا قدرنا)، وقوله: (وأنا المهلكون إذا ابتلينا)، والتوازي بين قوله: (وأنا التاركون إذا سخطنا)، وقوله: (وأنا الآخذون إذا رضينا)، والتوازي في قوله: (وأنا العاصمون إذا أطعنا)، و(وأنا العازمون إذا عصينا)، وكذلك التوازي في قوله: (أنّا الطالبـون إذا نَقَمْنا)، وقوله: (أنّا الضَاربُون إذا ابْتُلينا).

مما يُظهِر أن التوازي سمة غالبة على تركيب هذا المقطع من المعلقة، والمقطع بهذا من أكثر المقاطع في القصيدة إمتاعا وتأثيرا في النفس نتاج تلك التراكيب المتوازية الذي قامت عليه أبياته، وهذا أصل إشهاري مستقر، "فإن مغزى هذا التشاكل التركيبي هو دلالته على التكرار والإلحاح والدوران من حيث الفعل النحوي، وعلى الانسياب والانهمار الذي لا يحصره حاصر، والاكتساح الذي لا يعرقله أي شيء على مستوى الفعل الاجتماعي"[١٥٧].

والشاعر بهذا الأسلوب يقرر تلك الحقائق، ويثبت تملكهم لها على سبيل الإطلاق أحيانا (بالتوازي الأفقي/الرأسي)، وعلى سبيل التقييد في أحيان أخرى (بالتوازي الأفقي)، فلم

١٥٧- د.محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ٧٣.

يدع شيئا لم يمدح به قومه، ولم يترك صفة تدل على قوتهم وغلبتهم إلا ذكرها، أعانه على ذلك تلك التراكيب المتوازية التي سبك فيها تلك المعاني، ولعل هذه الأبيات مبينة عن درجة قوة قبيلة تغلب، مما يتأكد معه قول أبي عمرو الشيباني (ت٢٠٦هـ): "كانت بنو تغلب بن وائل من أشد الناس في الجاهلية، وقالوا: لو أبطأ الإسلام قليلا لأكلت بنو تغلب الناس"[١٥٨].

وقوله: ١١٧- فـ (إنْ نَغْلِبْ فغَلاّبُونَ قِدْماً) وَ(إنْ نُغلَبْ فَغَيْرُ مُغَلَّبينَا)

هذه آخر مواضع التوازي التركيبي، وهو من التوازي الأفقي الجزئي، إذ وازى الشاعر بين شطري البيت، دون تطابق تام بينهما، فوازي بين قوله: (إن نغلب فغلابون قدما)، وقوله: (وإن نغلب فغير مغلبينا). والتوازي هنا مندرج في الإطار ذاته الذي وظف الشاعر التوازي فيه، وهو الموازنة بين حالين مختلفين حالة إذا غَلبوا، وحالتهم إذا غُلبوا، فهم إن غَلبوا فتلك عادتهم وصفتهم، أما إن غُلبوا فتلك عارضة لا تتكرر كثير – لو حدثت-.

والذي يُلاحظ إجمالا على توظيف التوازي التركيبي في المعلقة أن غالب مواضعه في إطار عقد الموازنة بين حالتين مختلفتين، أو جمع أمرين متممين لبعضهما البعض، فيكون التوازي الشكلي في مقابل التوازي في المعنى، "حيث يمثل توازي المباني بروز أمرين متعادلين، وقد يكونان متقابلين، فيأتي التوازي ليبرز مدى التساوي في المخالفة والمقابلة، وهذا ما يأتي غالبا، وقد يكونان متقاربين دلاليا؛ ليبرزا جانبا ما يتم الإلحاح عليه"[١٥٩].

وقد جاء توظيف التوازي التركيبي في المعلقة محققا غرضه الإشهاري، "فالتوازي التركيبي مظهر نحوي، وهو طريقة بنائية تشكل نظاما نسقيا ينبع من مقصدية ثابتة، ويؤثر هذا النسق النظامي في بناء النص، فهو يعكس الجانبين: الأول يتعلق بالنص ذاته (الجانب الاتساقي)، والآخر المتعلق بالمتلقي (الجانب التواصلي)، وله أثر نفسي قوي يظهر في استجابة المتلقي للنص وتفاعله معه"[١٦٠]. فالتوازي التركيبي وسيلة من وسائل التأثير في

١٥٨- الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٠٥. وينظر: ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ٣٦٩.
١٥٩- د.جيهان السجيني، المستوى الإيقاعي وتشكيل القصيدة، ٤٥٨١.
١٦٠- د.محمد ماهر عبد الرحمن، التوازي التركيبي في مقامة طرز العمامة، ١٢٣.

المتلقي، وآلية من آليات تقريب الخطاب إليه، "فعطف الجملة على الجملة المشابهة لها من حيث التركيب يكون أكثر انسجاما، وتكون النفس أكثر قبولا له"(١٦١).

ومع هذا الدور التأثيري للتوازي، فإنه آلية لغوية تبغي الإقناع كذلك، "فخطاب الجدل الإقناعي في العربية يتميز بتجاور الأفكار تجاور توازٍ، أي التجاور الذي يتكئ على كلمات متوازية، أو عبارات متوازية، أو جمل متوازية...ويتميز نحو التعديل العربي أيضا بالتجاور المتوازي عن طريق المواد اللغوية من الجنس المعجمي أو التركيبي نفسه"(١٦٢). لذا يمكن القول إن التوازي التركيبي آلية لها وظيفة مزدوجة، إذ بها يتحقق الإمتاع والإقناع.

ثالثا: الإيجــاز:

الإيجاز والإشهار مقترنان، فيعد الإيجاز سمة أساسية من سمات الخطاب الإشهاري، وآلية أولية من آليات توظيفه، "فاللغة الإشهارية تتوخى الاقتصاد في الكلمات، وجعلها مختصرة ومقتضبة، مع البحث المستمر عن إمكانات التأثير في المتلقي على حساب القوانين الصارمة للغة"(١٦٣)، فليس في لغة الإشهار إسهاب في العبارة، ولا إطناب بغرض التوضيح والإبانة، إن المشهر يراعي في إشهاره دوما النزوع إلى الإيجاز، "فالإيجاز والاختصار عنصر أساسي في الإشهار يعتمده المشهر لتوصيل رأيه وفكره للمتلقي، وهذا يمثل قمة التحدي للمشهر، ونجاحا لعمله"(١٦٤).

وبهذا يكون مُنتج الإشهار أمام هذا التحدي الذي يطالبه أن يكون موجِزا في إشهاره، مفصحا مبينا عنه في الوقت ذاته، "وللاختصار في الخطاب الإشهاري مظاهر متعددة منها منها: الوضوح في العبارة حيث نلاحظ تجنب الجمل الطويلة مخافة الوقوع في الالتباس الذي تحدثه التراكيب المطولة، فليس في الخطاب الإشهاري جمل اعتراضية أو تفسيرية أو وصلية كثيرة، ومن هنا كانت العبارات الإشهارية خالية من الغريب اللفظي والكلام الوحشي حتى في النصوص الإشهارية الطويلة نسبيا"(١٦٥). فلابد لنجاح الإشهار من توافر الأمرين معا، مما

١٦١- د.فضل عباس، البلاغة فنونها وأفنانها، ٤٤٥.
١٦٢- د.محمد العبد، بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي، ٦٠.
١٦٣- د.فاطمة كدو، لغة الإشهار بين الخطاب السياسي والخطاب الاقتصادي، ١٤٦.
١٦٤- د.عطية سليمان أحمد، الإشهار القرآني والمعنى العرفاني، ٦٤.
١٦٥- د.عبد الله عتو، الإشهار بنية خطاب وطبيعة سلوك، ١١٢.

يمكن التعبير عنه بأن لغة الإشهار لغة موجزة واضحة قريبة من المتلقي؛ وذلك لبلوغ الإقناع – غرض الإشهار الأصلي–.

وقد راعى عمرو بن كلثوم في خطابه الإشهاري في المعلقة – راعى– الإيجاز، والتعبير عن المقصود بأقرب طريق له، وأقل عدد من المفردات، إذ تجد اللفظ القليل يحمل في طياته معاني كثيرة، يدخل هذا في نطاق الوعي الإشهاري الذي تدور المعلقة في إطاره. ويمكن رصد النماذج الآتية لتوظيف الإيجاز في المعلقة:

قوله: ٣٩– نَعُمَّ أُنَاسَنَا وَنَعِفُّ عَنْهُمْ وَنَحْمِلُ عَنْهُمُ ما حَمَّلُونا

ثلاث جمل قصيرة فقط اشتمل عليها هذا البيت، هي: (نعم أناسنا)، و(نعف عنهم)، و(نحمل عنهم ما حملونا)، لكنها جامعة لمعاني كثيرة، إنها تعبر عن معاني العطاء، والترفع، والكرم، والنجدة، والمسئولية، "فالبيت معناه: نعمهم بالخير، ونعف: لا نسألهم شيئا... ونحمل ما حمَّلونا: من ديات أو دماء"[١٦٦]. عبَّر عن هذا بإيجاز شديد من خلال هذا البيت فقط.

فالبيت باعث على الاطمئنان لمن يجاور قبيلة تغلب، ويحالفها، وداعٍ غيرهم إلى مجاورتها، والتحالف معها، إذ إن ذلك كله خير، فسيصل إليه خير هذا التحالف من العطايا فيعمه الخير، وسيكون في أمن لأن قبيلة تغلب تتحمل عنه الأثقال.

وقوله: * ٤٠– نُطاعِنُ ما تَراخَى النّاسُ عنّا وَنَضرِبُ بالسّيوفِ إذا غُشينَا

*** ٤٨– كَأَنّ سُيُوفَنا فينا وفيهمْ مَخَارِيقٌ بأيْدِي لاعِبينَـا**

*** ٩٤– تَرَانَا بارِزِينَ وَكُلُّ حَيّ قَدِ اتّخَذُوا مَخافَتَنا قَرينـا**

*** ١٠٠ – كَأَنَّا والسُّيوفُ مُسَلَّلاتٌ وَلَدْنَا النَّاسَ طُـرًّا أَجْمَعِينَـا**

يكرر الشاعر افتخاره بشجاعة قومه في الحرب، وقدرتهم على استعمال السلاح، وبراعتهم في القتال، ويعبر عن هذا في أكثر من موضع من معلقته، كهذه الأبيات الثلاثة، حيث إن كلا منها في موضعه يعبِّر عن هذا بإيجاز، إنه يُحمِّل الألفاظ في كل موضع منها معاني كثيرة.

١٦٦- ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ٣٩٤. وينظر: الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٢٣.

ولننظر لقوله في البيت الأول، فهو يعبِّر عن إقدام قومه وبراعتهم وشجاعتهم – كما مر–، فهم لا يهابون الحرب، إنهم فيها في حال هجوم وقتال دوما، إما طعنا بالرماح، وإما ضربا بالسيوف، وقد أوجز في هاتين الجملتين المشتمل عليهما البيت ذلك المعنى.

وفي البيت الثاني يبالغ في قدرتهم على حمل السلاح واستعماله، حتى كأنه مثل اللعبة التي تكون في يد الصبي، فيشبهه بالمخاريق،"والمخاريق: جمع مخراق ومخرق، شبهت بالسيوف وليس به، وهو شيء يتلاعب به الصبيان وغيرهم معمول من غير الحديد"[١٦٧]. وأي تعبير أوجز من هذا في الإبانة عن قدرتهم ومهارتهم في استعمال السلاح؟. وسيكون لنا وقفة أخرى مع هذا البيت عند تناول التمثيل.

ثم تتجلى تلك الشجاعة والقوة في تعبيره في البيت الثالث، "يقول: تَرَانَا خارجين إلى الأرض البراز، وهي الصحراء التي لا جبل بها، لثقتنا بنجدتنا وشوكتنا، وكل قبيلة تستجير وتعتصم بغيرها مخافة سطوتنا بها"[١٦٨]. لقد جمع تعبيره عن شجاعة القوم، وقدرتهم، وثقتهم في أنفسهم، وعدم قدرة قبيلة وحدها على مواجهتهم، بل لابد أن تستعين وتستجير بغيرها في هذا البيت الموجز، فاقتصد في العبارة، مع ما يحمله البيت من دلالات، وادعاءات إشهارية.

ثم هذا الذي ذكره في البيت الرابع، "يقول: كأن حال استلال السيوف من أغمادها، أي حال الحرب، ولدنا جميع الناس، أي نحميهم حماية الوالد ولده"[١٦٩]. فأي قدرة تلك التي هم عليها في حمل السلاح، واستعماله؟، تلك القدرة التي تحوِّل الناس كلهم –عند حمل تغلب للسلاح– كأنهم بنين لهم.

ومن ثم نجد أن تركيب هذه الأبيات الثلاثة على إيجازه يحمل معاني إشهارية كثيرة، تضمنتها ألفاظها القليلة.

وقوله:٥٨– أَلا لا يَجْهَلَنْ أَحَدٌ عَلَيْنَا فَنَجْهَلَ فَوْقَ جَهْلِ الْجَاهِلِينَا

١٦٧- الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٢٣.
١٦٨- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٣٢.
١٦٩- السابق، ٢٣٤.

أي إيجاز عبر به الشاعر عما أراده في هذا البيت؟ لقد أوجز قوله: إنه لا يستطيع أحد أن يعادي قومه، أو يقاتلهم؛ لأنه إن فعل فسوف يلاقي عقابا شديدا، لأن تغلب لا تكتفي برد العدوان، بل تزيد عليه، فترده أقوى وأعظم.

لقد تفاخر عمرو بن كلثوم بقومه، وحذَّر أعداءهم، وتوعدهم في هذا البيت مع قلة ألفاظه، فكان قوله هذا خطابا إشهاريا مثاليا بما تحقق فيه من كثير المعاني بقليل الألفاظ.

وقوله:٧٥- و(نحنُ الحابِسونَ) بذي أُراطي تَسِفُّ الجِلّةَ الخُورَ الدَّرِينَـا

٧٦- وَ(نَحْنُ الْحَاكِمُون) إِذَا أُطِغْنَـا وَ(نَحْنُ العَازِمُونَ) إِذَا عُصِينَا

٧٧- وَ(نَحْنُ التّارِكُون) لِمَا سَخِطْنَا وَ(نَحْنُ الآخِذُونَ) لِمَا رَضِينَا

ثم لنتأمل تعبيره في هذه الأبيات – التي سبق تناولها–، وتقريره للمعاني التي أراد أن يصف قومه بها، فتخير لذلك الإيجاز الشديد الذي تركبت معه الجملة من ضمير الجمع (نحن) مع الخبر الذي يود وصف قومه به.

لقد أثبت ما أراده لقومه بهذه التعبيرات الموجزة التي عبر بها، فقال: (نحن الحابسون)، و(نحن الحاكمون)، و(نحن العازمون)، و(نحن التاركون)، و(نحن الآخذون)، فلا يمكن أن يعبَّر عن هذه الحقائق، ولا يمكن إثباتها بأقل من تلك الصورة التي عبَّر بها، لذا كانت هذه الأبيات نموذجا مميزا لتوظيف الإيجاز إشهاريا في بلوغ الإقناع، وتقرير الحقائق.

ويتكرر الأمر في الأبيات التالية:

١٠٣- بـ (أَنَّا العاصِمُونَ) بكـل كَحْل وَ(أَنَّا الباذلـون) لمجتدينـا

١٠٤- بـ (أَنَّـا المطعمون) إذا قَدَرْنَا وَ (أَنّا المُهْلِكُـونَ) إذا ابتُلينا

١٠٥ - وَ(أَنّـا المانعـون) لما أَرَدْنا و(أَنّـا النّازِلونَ) بِحَيْثُ شَينَا

١٠٦- و(أَنّا المانِعُونَ) لما يَلِينَـا إِذَا مَـا البِيضُ زايلت الجُفُونا

١٠٧- وَ (أَنّا التّارِكُونَ) إذا سَخِطنا وَ (أَنّـا الآخِذُونَ) إذا رضينا

١٠٨- و (أَنّا العَاصِمـونَ) إذا أُطِعنا و (أَنّا العازمـون) إذا عُصِينا

١٠٩- و (أَنّـا الطالبون) إذا نَقَمْنا و (أَنّا الضَارِبُـون) إذا ابْتُلينا

١١٠- و(أنَّا النازلون) بكل ثغر يخاف النازلـون به المَنونا

حيث يثبت الشاعر لقومه كل تلك الصفات، بأوجز تعبير، إذ يذكر حرف التوكيد (أنَّ) مسندا إلى (نا) ضمير الجمع، مخبرا بالصفة التي يريدها، فيقول: (أنا العاصمون)، و(أنا الباذلون)، و(أنا المطعمون)، و(أنا المهلكون)، و(أنا المانعون)، و(أنا النازلون)، و(أنا المانعون)، و(أنا التاركون)، و(أنا الآخذون)، و(أنا العاصمون)، و(انا العازمون)، و(أنا الطالبون)، و(أنا الضاربون)، و(أنا النازلون). وهو بهذه الطريقة التي اختارها في التعبير عن ثبوت هذه الصفات لقومه، كأنه قصر وجودها عليهم – كما مر–، فكأن أحدا من الناس ليس متصفا بها، فجمع لقومه الاتصاف بكل صفة، كل هذا بعبارة موجزة معبِّرة.

وقوله: ١١٤- لنا الدُّنيـا وما أَمْسَى عَليْها ونَبْطِشُ حِينَ نَبْطِش قادِرينا

لا أحد يمكنه صد قبيلة تغلب، وليس هناك أحد معصوم منهم، وكل ما على الأرض هو ملك لهم، فهم عند بطشهم يبطشون متمكنين قادرين، لا يوقفهم أحد، ولا يعترضهم أحد، عبر عن كل هذا بهاتين الجملتين في شطري هذا البيت، فأبان عن قوتهم وبطشهم، وقدرتهم بهذا الإيجاز البليغ.

وقوله: ١١٨- مَلَأْنَا البَرَّ حَتّى ضَاقَ عَنّا وَمَاءُ البَحْرِ نَمْلَؤهُ سَفِينا

١١٩- إِذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا وليدٌ تَخِرُّ لَهُ الْجَبَابِرُ سَاجِدِينَا

هذان هما آخر بيتين في المعلقة، والشاعر بعد هذه الوصلة الإشهارية الطويلة نسبيا على مدار المعلقة، يختم معلقته بهذين البيتين، متخيرا إياهما ليكونا ختام خطابه الإشهاري. ويمكنني أن أقول إن الشاعر أراد أن يجعل هذين البيتين هما شعاره الإشهاري الذي يختم به، والذي يمكن فيهما أن يجمل معظم المعاني التي ذكرها، مع وجودهما في ختام المعلقة، حيث إن الشعار الإشهاري "يكون موقعه في الغالب الأعم في ختام الوصلة الإشهارية، فيمثل القفل الذي تغلق به الومضة، وآخر ما يتناهى إلى أسماع المتلقين، وإلى أبصارهم[١٧٠]، أي آخر ما يبقى في ذاكرتهم"[١٧١].

١٧٠- يختص هذا بالخطاب الإشهاري المرئي.
١٧١- د.سهيل الشملي، الشعار الإشهاري، ٢٧.

فلعل هذين البيتين هما اللذان يبقيان في ذهن المتلقي، وذاكرته من كل تلك المعلقة عندما يسمعها، لذا حرص الشاعر على إيداع مجمل ما أشار إليه من معانٍ فيهما، وأوجز في بنائهما، بحيث يمثلان شعار هذا الخطاب الإشهاري، الذي يعد الإيجاز سمة أساسية من سماته، بل هي أهم سماته على الإطلاق(١٧٢).

فعبَّر في البيت الأول عن كثرة عددهم، حتى أن البر يضيق بهم، وإذا نزلوا البحر امتلأ بسفنهم كذلك، "يقول: عممنا الدنيا برًّا وبحرًا، فَضَاقَ البر عن بيوتنا، والبحر عن سفننا"(١٧٣)، ثم اختتم حديثه عن قدرة قومه، وسطوتهم، وعزتهم...بهذا البيت العبقري الذي اختتم به معلقته، ليكون آخر ما يبقى في ذهن المتلقي للمعلقة، يقول: "إذا بلغ وليدنا وقت الفطام سجدت لهم الجبابرة من غيرنا"(١٧٤). فإذا كان هذا حال الفطيم، فكيف بالبالغ الشديد؟!.

وإذا كان الخطاب الإشهاري يُختتم ويُقفل بشعاره الإشهاري، فهذا هو شعار عمرو بن كلثوم الإشهاري، الذي أوجز فيه ما أعاده، وكرره، وشدد عليه على مدار المعلقة. وقد لا يبقى في ذهن المتلقي سوى هذين البيتين، أو على الأقل البيت الأخير، فتنتهي المعلقة وما زال يتردد في ذهن المتلقي (إذا بلغ الفطام لنا وليد...)، وهذا كافٍ بالنسبة لعمرو بن كلثوم، أن يثبت هذا المعنى في ذهن المتلقي، ويستقر في ذاكرته، كل هذا راجع إلى القدرة التي صاغ بها هذين البيتين، والاتكاء على الإيجاز في إنتاجهما.

رابعا: الإيقاع (الموسيقى):

الخطاب الإشهاري ليس خطابا عقليا بحتا – كما تقدم ذكره–، بل إن كما يخاطب العقل، يخاطب الوجدان والشعور، ويستعين في سبيل تحقيق غايته الإقناعية بوسائل متنوعة، وآليات مختلفة، " فالإشهار لا يحجم عن استعمال أسلوب تطبعه الصنعة والمحسنات البديعية، أي تلك التعابير الدالة بشكلها؛ لأنها ذات وقع جميل في النفس

١٧٢- السابق، ٢٩.
١٧٣- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٣٥.
١٧٤- نفسه.

كالجناس والأوزان والقوافي والسجع...ولهذا التزيين اللفظي قوة جمالية وإقناعية ثمينة، حيث إنها تستميل الشعور، وتثير العزيمة من أجل الدفع إلى فعل الاقتناء"[١٧٥].

ومن تلك الآليات التي يوظفها الخطاب الإشهاري –عموما– الموسيقى، فنحن نعاين يوميا تلك الخطابات الإشهارية التي توظف الموسيقى مع الكلمة والصورة من أجل التأثير في المتلقي، بحيث تمثل الموسيقى عامل التأثير بجانب عوامل الإقناع، وهذا إن كان متحققا في الإشهار المَرئي الحركي، فإن الإشهار اللفظي ليس بعيدا عنه، خاصة الإشهار الشعري، فالشعر خطاب إيقاعي قائم على الموسيقى، بحيث إن دور الإيقاع والموسيقى في الشعر لا يقل أثره عنه في الإشهار المرئي.

والإيقاع هو "تواتر الحركة النغمية، وتكرار الوقوع المطرد للنبرة في الإلقاء، وتدفق الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تآلف مختلف العناصر الموسيقية. والإيقاع مصطلح أدبي يبرز في الشعر خاصة"[١٧٦]. ولهذا فإن الإيقاع يرتبط بالشعر ارتباطا شديدا، بحيث إن إطلاقه يحضر في الذهن أن المقصود هو إيقاع الشعر خاصة. يقول د.تمام حسان: "لقد جعلنا من عاداتنا العقلية أن نُحكم الربط بين مصطلح الإيقاع والشعر الموزون فنقول: (إيقاع الشعر) ونحن نعني وزن الشعر، ولم تعرف تقاليدنا الفكرية إدراك الرابطة التي تربط بين الإيقاع وصور التعبير الأخرى"[١٧٧]. فيرتبط الإيقاع والشعر ارتباط التكوين والوجود، فالشعر لا يكون بغير إيقاع، والإيقاع منسوب إلى الشعر، ومعدود من صفاته وخصائصه.

والشعر الجاهلي قد تأسس وتميز على ذلك الإيقاع، فكان أهم ما يميزه أنه شعر غنائي، "ونحن إذا رجعنا إلى هذا الشعر وجدنا بقايا الغناء والموسيقى ظاهرة فيه ظهورا بينا، ولعل القافية هي أهم هذه البقايا التي احتفظ بها"[١٧٨]. والشعر الجاهلي – والشعر العربي عموما– تنقسم الموسيقى والإيقاع فيه إلى قسمين: "خارجية: يحكمها العروض وحده، وتنحصر في الوزن والقافية، وداخلية: تحكمها قيم صوتية باطنية أرحب من الوزن والنظام

١٧٥ـ د.محمد خلاف، الخطاب الإقناعي الإشهار نموذجا، ٨٢.
١٧٦ـ د.محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ١٤٩.
١٧٧ـ د.تمام حسان، البيان في روائع القرآن، ٢٥٧.
١٧٨ ـ د.شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ١٩٤.

المجردين...وتتمثل الموسيقى الداخلية في جانبين: اختيار الكلمات وترتيبها، والمواءمة بين الكلمات والمعاني التي تدل عليها"[١٧٩].

وإذا أردنا توضيح الدور الذي تقوم به الموسيقى في الخطاب الإشهاري الشعري، فإنه يمكن القول على سبيل الإجمال: "إن موسيقى الشعر بنوعيها (الداخلية والخارجية) تسهم في مساعدة الشاعر على الإقناع، وتيسر له حمل المتلقي على الإذعان"[١٨٠]. وعلى ذلك فإننا لو أردنا إظهار هذا الدور الذي أدته الموسيقى في معلقة عمرو بن كلثوم، ومدى إسهامها في إقناع المتلقي والتأثير فيه، فإنه يتوجب عليَّ تتبع نوعي الموسيقى الداخلية والخارجية في المعلقة، مما يضيق المقام به –إذ يتطلب هذا دراسة خاصة–، لذلك سأكتفي بإشارات تكفي في إيضاح الدور الذي قامت به الموسيقى في الخطاب الإشهاري، مما يوفى معه بالغرض المقصود، خاصة مع التعرض سابقا للتكرار والتوازي – اللذين سأحيل إليهما هنا دون حاجة لتكرار ذكرهما لبيان دورهما الإيقاعي–، وهما من عناصر الإيقاع الداخلي.

أما عن الموسيقى الخارجية – وهي النوع الأبرز[١٨١]– في المعلقة، التي تشمل الوزن والقافية، فالمعلقة موزونة بوزن محدد من بحور الشعر العربي، هو وزن بحر الوافر، الذي ينبني شطره الشعري على تفعيلات ثابتة هي (مُفَاعَلَتُن + مُفَاعَلَتُن + فَعُولُن) ، وليس من شك في أن تكرار الوزن الثابت على طول المعلقة يمثل اللحن الذي تعزف به وعليه المعلقة، وهو أول عوامل التأثير الشعري في المتلقي في الخطاب الإشهاري الشعري.

أما الجانب الآخر من جوانب الموسيقى الخارجية في المعلقة فهي القافية، وقد بنى الشاعر معلقته على قافية النون المطلقة، وقد كانت هذه القافية على وجه التحديد – بعيدا عن دورها الإيقاعي– أكثر القوافي مناسبة للمعلقة، إذ استطاع من خلال هذه القافية أن يفرِّغ ما في نفسه من معانٍ، حيث سهلت له هذه القافية مهمته في حديثه عن القبيلة، من خلال توظيف الضمير الجمعي (نا) في أغلب مواضع هذه القافية، "وما من شك في أن شاعر تغلب العظيم لم يتخير لمعلقته تلك القافية التي تنتهي بالنون والألف الممدودة إلا ليهيئ

١٧٩- د.يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ١٩٣-١٩٤.
١٨٠- د.سامية الدريدي، الحجاج في الشعر العربي، ١٢٦.
١٨١- النوع الأبرز لأن بعض القدماء اكتفى في تعريف الشعر بهذا الحد، مثل قدامة بن جعفر (ت٣٣٧هـ) الذي يقول في تعريف الشعر: "إنه قول موزون مقفى يدل على معنى" نقد الشعر، ٣.

لنفسه المجال الفسيح لاستخدام ضمير الجماعة (نا) الذي يتيح له متنفسا واسعا لحديث الشخصية القبلية الذي نظم معلقته ليسجله فيها"[١٨٢].

ومن ثم فقد كان الشاعر واعيا بما يريده عند تخيره لهذه القافية على وجه التحديد، إذ أراد أن يجعل القبيلة هي محور الخطاب، فجمع لها – للقافية – وظيفتي التعبير والتأثير، مما جعلها القافية الإشهارية الأمثل لهذه المعلقة، وهو إدراك لإسهام القافية في المعنى، ودورانها في إطار المعاني التي تعبر المعلقة عنها، "حيث تنبه القدماء إلى الأثر الموسيقي الذي تحدثه القافية، وإلى ضرورة ارتباط موسيقاها هذه بدلالة القصيدة معنى ومبنى"[١٨٣].

أما عن الإيقاع الداخلي في المعلقة الذي يمثله عوامل التركيب الداخلي، والمواءمة والمماثلة، فسأقف هنا مع لمحة واحدة من لمحاته، أظنها أوضح تلك اللمحات فيه، وهي تكرار مقطع (نا) في المعلقة، أي صوت النون الممدود، والذي بنيت عليه القافية – كما تقدم–، لكن خلافا للقافية، فقد تكرر هذا الصوت في المعلقة كما لم يتكرر غيره، بحيث يمكننا أن نقول إن الظاهرة الأبرز في توظيف الأصوات في المعلقة هو الاعتماد على هذا الصوت في بناء المعلقة، حيث تكرر هذا الصوت (نا) في المعلقة (١٧٢) مرة تقريبا، وهو عدد يفوق عدد أبيات المعلقة البالغ (١١٩)، مما يثبت أن الشاعر لم يقتصر على توظيف الضمير الجمعي (نا) في القافية فقط، بل جعل مدار المعلقة عليه.

ومع ما يؤديه تكرار هذا الصوت من إيقاع موسيقى مريح للنفس، فإنه يدور كذلك في إطار القصد الإشهاري في المعلقة، إذ يردد الشاعر في كل شطر تقريبا تلك النزعة الجماعية، وينطق باسم القبيلة على مدار المعلقة كلها، مما يؤكد أن الدور الإقناعي لهذا التردد الصوتي يتلاقى مع الدور التأثيري؛ خدمة للغرض الإشهاري المقصود، "فالأذن تنجذب إلى التكرارات الصوتية قبل أن يتدبر الإدراك معانيها، وبذلك يجذب التكرار الانتباه إلى المدلول عن طريق الإيقاع نفسه"[١٨٤].

١٨٢- د.يوسف خليف، دراسات في الشعر الجاهلي، ١٧٧.
١٨٣- د.محمد عوني عبد الرءوف، القافية والأصوات اللغوية، ٩٤.
١٨٤- د.أحمد لطفي السيد، الموسيقى الداخلية في شعر الشريف المرتضى، ٤٢٦١.

وفي إطار ما سبقت الإشارة إليه في ظاهرتي التكرار والتوازي التركيبي، فإنهما يدخلان كذلك ضمن عناصر الإيقاع الداخلي للمعلقة، والتشكيل الموسيقي الخفي لها، فالتكرار بكل أنواعه السابقة عامل من عوامل التأثير في المتلقي، في إطار تردد الكلمة ذاتها، أو المادة المعجمية ذاتها، التي تجذب المتلقي وترفع درجة تنبهه، مع دورها الإقناعي – كما مر –.

وكذلك التوازي التركيبي يعد في النماذج التي ذكرتها هناك، خاصة التي تعد من التوازي التام، تمثل لحنا أفقيا ورأسيا ساريا في المعلقة، "فإن التوازي بتقسيم الفقرات بشكل مماثل في التركيب النحوي والنغمي يمنح النص موسيقى ذات كثافة عالية"[١٨٥].

والذي نخلص إليه أن الشاعر قد راعى في معلقته الجانب التأثيري الذي يتزاوج عمله مع الجانب الإقناعي، وذلك بما يتوافر للشعر من سمات إيقاعية، من وزن وقافية، إلا أن عمرو بن كلثوم تجاوز ذلك حين وظف القافية إشهاريا، بتخير قافية معلقته على وجه الخصوص، ثم ما تراكب مع عنصري الموسيقى الخارجية من موسيقى داخلية خدمت جانب الإقناع أثناء أداءها لدورها التأثيري.

المبحث الثالث: (الآليات الحجاجية للإقناع بالإشهار في المعلقة)

الخطاب الإشهاري خطاب حجاجي[١٨٦] في المقام الأول، ومن ثم يرتبط الإشهار بالحجاج ويتأسس عليه، لأنه خطاب قائم على الإقناع والاحتجاج[١٨٧]، فالذي يربط بين

١٨٥- د.جيهان السجيني، المستوى الإيقاعي وتشكيل القصيدة، ٤٥٧٨.

الإشهار والحجاج هو الغاية التي يتوخاها الإشهار، تلك الغاية التي تقربه من الحجاج، وتربطه به، "فالغاية من الإشهار هي التأثير في المتلقي، ودفعه إلى شراء المنتج، وهذا يتطلب إقناعا وحجاجا واستدلالا"(١٨٨). فلما كان الحجاج هو السبيل الذي يسلكه المتكلم لإقناع المتلقي، متوخيا في ذلك طرقا شتى، وآليات مختلفة بعيدة عن الإرغام، فقد وجد الإشهار ضالته فيه، فأفاد منه في بلوغ هدفه، "فالإشهار غايته تسليم المخاطب بما يعرض عليه، ولذا قد اعتنى خطابه عناية خاصة بتوظيف الحجاج، منوعا في ذلك بين آلياته ومقوماته المتنوعة بحسب الحاجة إليها، لهذا فالخطاب الإشهاري خطاب حجاجي بامتياز، بل هو نموذج جيد للحجاج؛ لأنه يؤسس إستراتيجيته على الأدوات الحجاجية"(١٨٩).

وتتنوع الآليات الحجاجية تنوعا كبيرا، بحيث إنها قد تتسع لتشمل كل وسيلة يرصدها المتكلم في سبيل بلوغ الإقناع، لكنها في الممارسة الإقناعية تضيق لتشمل آليات بعينها، يختلف الباحثون فيها تضييقا وتوسيعا، كما أنها تختلف في توظيفها تنوعا وتكثيفا وفقا لطبيعة موضوع الحجاج نفسه، "فارتباط الأقيسة المنطقية بالهدوء متناسب طرديا مع ميل النص الحجاجي في موضوع ديني أو فكري إلى توظيف القياس المنطقي، والقياس المضمر، والقياس المتدرج وسائل إقناعية، في مقابل ميل النص الحجاجي في موضوعات عامة أو اجتماعية إلى الاحتفاء بالقياس على النظير، وضرب الأمثال والشواهد من الحياة والخبرات اليومية"(١٩٠).

والذي يهمني هنا هو الآليات الحجاجية في معلقة عمرو بن كلثوم على وجه الخصوص، مع الأخذ في الاعتبار أنني أوظف مصطلح الحجاج هنا بمعناه العادي – على حد تعبير د.صابر الحباشة– في قوله: "الحجاج بمعناه العادي طريقة عرض الحجج وتقديمها، ويستهدف التأثير في السامع، فيكون بذلك خطابا ناجحا فعالا، وهذا معيار أول

١٨٦- الحجاج في أيسر تعريفاته: طريقة عرض الحجج التي تسلم إلى نتائج محددة. ينظر في أشهر تعريفاته: د.محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ١٨٧-١٨٩.

١٨٧- ينظر: د.نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص، ٨٨. د.جنان التميمي، الخطاب الإشهاري الرقمي، ١٩٦.

١٨٨- د.أبو بكر العزاوي، الحجاج والصورة الإشهارية، ٧٨.

١٨٩- د.مريم الشنقيطي، الخطاب الإشهاري في النص الأدبي، ٦٩.

١٩٠- د.محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ٢٢٩.

لتحقيق السمة الحجاجية، غير أنه ليس معيارا كافيا، إذ يجب ألا تُهمل طبيعة السامع (المتقبل) المستهدف، فنجاح الخطاب يكمن في مدى ملاءمته للسامع، ومدى قدرة التقنيات الحجاجية المستخدمة على إقناعه، فضلا عن استثمار الناحية النفسية في المتقبل من أجل التأثير المطلوب فيه"[١٩١].

وعليه فقد وجدت أن أظهر الآليات الحجاجية في معلقة عمرو بن كلثوم، وأبلغها تأثيرا في بلوغ الإقناع: القياس المضمر، والتمثيل، والاستفهام، فتحددت الآليات الحجاجية للإقناع بالإشهار في المعلقة في هذه الثلاثة.

أولا: القياس المضمر:

القياس من أهم آليات الإقناع، والقياس علاقة تربط بين مقدمة (أو مقدمات) ونتيجة، بحيث إنه عند التسليم بالمقدمة (المقدمات)، فإن ذلك يقود إلى التسليم بالنتيجة التي يسعى المتكلم لإثباتها، والتي يقدِّم المقدمة أو المقدمات بغرض بلوغها، ولذا فإن "القياس المنطقي يتكون من ثلاثة أقوال: الأول: المقدمة المنطقية الكبرى، الثاني: المقدمة المنطقية الصغرى، والثالث: النتيجة، ولابد لبناء قياس منطقي من وجود تعلق دلالي منطقي بين الأقوال الثلاثة، وذلك بأن تكون المقدمة الصغرى منضوية تحت الطبقة أو المفهوم الذي تقدمه المقدمة الكبرى، ووظيفة القياس المنطقي في الخطاب الحجاجي هو الانتقال مما هو مسلم به عند المخاطب (أي المقدمة الكبرى) إلى ما هو مُشْكَل أي إلى النتيجة"[١٩٢]. ولذا يُعرَّف القياس بأنه "قول مركب من قضايا متى سلمت لزم عنها لذاتها قول آخر"[١٩٣].

والمحاجج قد يلجأ إلى ذكر المقدمة والنتيجة كليهما، وقد يكتفي بذكر إحداهما دون الأخرى، "والغالب على المستدِل أنه لا يذكر في دليله إلا ما كان يعلم أن المستمع يحتاج إلى معرفته لتبين المدلول منه، معتمدا على قدرة المستمع على استحضار المحذوف"[١٩٤]. وغالبا ما يكون المذكور هو المقدمة؛ ثقة في قدرة السامع على أن يصل إلى النتيجة، وحتى يترك للمستمع الفرصة في أن يصل لها بنفسه، فيكون ذلك أوقع في الاقتناع، فيكتفي منتج

١٩١- د.صابر الحباشة، التداولية والحجاج، ٢١.
١٩٢- د.محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ٢١٩.
١٩٣- عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين، ٢٣٧.
١٩٤- د.طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ١٥٠.

الخطاب بذكر المقدمات التي تترتب عليها النتيجة أو النتائج المقصودة التي متى توصل إليها حدث الإقناع.

ويسمى القياس الذي أضمرت إحدى جزيئاته قياسا مضمرا، "فالقياس المضمر أحد أنواع القياس المنطقي، ومعيار القياس المضمر أنه قياس محذوف المقدمة، وهي عادة المقدمة الكبرى"(١٩٥). فحذف أحد هذه العناصر يعتمد على أنه يمكن التوصل إليه من خلال العناصر المذكورة، "فالمعاني المضمرة في الأدلة معانٍ تَلزم بوجه من الوجوه عما هو مصرح به"(١٩٦). ولذا فإن القياس المضمر يتسم بخاصيتين الأولى: أن نتيجته ليست لازمة، والأخرى أن مكوناته ليست مذكورة كلها، ولذا فإنه القياس المضمر "يقوم على الاحتمال من جهة، وعلى الإضمار من جهة أخرى"(١٩٧).

والقياس المضمر من أعلى آليات الحجاج تحقيقا للإقناع، ومن ثم يعد من أهم آليات الإشهار؛ لأنه المرسل والمتلقي يتشاركان فيه، فيُتْرَك للمتلقي الوصول إلى النتيجة بنفسه، أو بمعنى أدق استنتاجها وحده، مما يدفعه للتيقظ حال تلقي الخطاب من جهة، ومن جهة أخرى تبوث النتيجة وتقررها عنده، طالما هو من وصل إليها وأدركها بنفسه.

ولا شك أن الخطاب الإشهاري بكونه خطابا إقناعيا يلجأ إلى توظيف القياس المضمر بكونه آلية إقناعية فاعلة. وقد وجدت حضورا لهذه الآلية في الخطاب الإشهاري في معلقة عمرو بن كلثوم، يمكن رصده في المواضع التالية:

قوله: ٣٠- وأيَّامٍ لَنَا غُرٍّ طِوَالٍ عَصَيْنَا الْمَلْكَ فِيهَا أَنْ نَدِينَا

٣١- وَسَيّدِ مَعْشَرٍ قَدْ تَوَّجُوه بِتَاجِ الْمُلْكِ يَحْمِي الْمُحْجَرينا

يخاطب الشاعر عدوه عمرو بن هند قائلا له: "نخبرك بوقائع لنا مشاهير كالغر من الخيل، عصينا الملك فيها كراهية أن نطيعه ونتذلل له"(١٩٨). قائلا له: إننا لم ندن للملوك قط، ولم نطعهم، ومن ثم فإننا لن ندين لك الآن، ولن نطيعك، لأننا لم نفعل قبل ذلك، وكم

١٩٥- د.محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، ٢٢٢.
١٩٦- د.طه عبد الرحمن، اللسان والميزان، ١٥٣.
١٩٧- حسين بوبلوطة، الحجاج في الإمتاع والمؤانسة، ٩١.
١٩٨- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٢١.

من ملك قد توجه قومه بتاج الملك قهرناه، وهزمناه. وهذا قياس مضمر ذكر الشاعر المقدمة فقط، وترك النتيجة للمتلقي يصل إليها بنفسه. ويمكن إظهار ذلك كالتالي:

المقدمة الكبرى (من أطاع الملوك في ماضيه يطعهم الآن) ← (مضمرة)

المقدمة الصغرى (تغلب لم تطع الملوك ولم تدن لهم في ماضيها) ← (مذكورة)

النتيجة (تغلب لن تدين لعمرو بن هند ولن تطيعه) ← (مضمرة)

قوله: ٣٩- نَعُمُّ أُنَاسَنَا وَنَعِفُّ عَنْهُمْ وَنَحْمِلُ عَنْهُمُ مـا حَمَّلُونـا

تقدم معنى هذا البيت، وأنه يعني أن قوم عمرو بن كلثوم يعمون حلفائهم بالعطايا، ويعفون عنهم، ويتحملون عنهم أثقال الحياة. والبيت بهذه الصورة يشتمل على قياس مضمر كذلك، إذا الشاعر يشهر بما عليه قومه مع حلفائهم، وكيف يعمهم الخير، ويعفى عنهم، وكيف أنهم لا يعبئون بشي من الأثقال؛ لأن تغلب كفتهم هذا. ومن ثم ترك ذكر الشاعر للمتلقي في هذا الإشهار المقدمة، وهي حال تغلب مع حلفائها، وترك له بنفسه استنتاج أن تغلب خير حليف. مما يمكن التعبير عنه بما يلي:

المقدمة الكبرى (خير حليف من يعم حليفه بالنوال ويتحمل عنه) ←(مضمرة)

(المقدمة الصغرى (تغلب تعم حلفاءها بالنوال وتتحمل عنهم) ←(مذكورة)

النتيجة (تغلب خيـر حليـف لحلفـائها) ←(مضمرة)

قوله:* ٤٧- وَرِثْنا المَجدَ، قد عَلِمتْ مَعَدٌّ نُطاعِنُ دُونَـهُ حتى يَبِينَـا

*** ٦٧ – وَرِثْنَا مَجْدَ عَلْقَمَة بنِ سَيْفٍ أَبَاحَ لَنَا حُصُونَ الْمَجْدِ دِينا**

*** ٦٨– وَرِثْتُ مُهَلْهِلا والْخَيْرَ مِنْـهُ زهيرًا نِعْمَ ذُخْرِ الذَّاخِرِينَا**

يكرر الشاعر – كما تقدم– تكرار مادة (و ر ث) في مواضع مختلفة من معلقته، كتلك الأبيات الثلاثة المذكورة، والشاعر يثبت هنا أصالة ذلك المجد فيهم، وأنه ليس حادثا، بل إن أباءهم قد ورثوه لهم، "وَالْمِيرَاثُ أَصْلُهُ الْوَاوُ. وَهُوَ أَنْ يَكُونَ الشَّيْءُ لِقَوْمٍ ثُمَّ يَصِيرَ إِلَى آخَرِينَ بِنَسَبٍ أَوْ سَبَبٍ"[١٩٩]. وفي إثباته اكتساب الشرف والرفعة من آبائهم ميراثا، إثبات لأصالته فيهم، وتمكنه منهم، وتمكنهم منه، وعراقة القبيلة وأصالتها. وهو ما يمثل قياسا مضمرا ذكر مقدمته فقط، وترك للمتلقي دوره في الوصول إلى نتيجته، بالصورة التالية:

المقدمة الكبرى (من يرث المجد من آبائه فالمجد أصيل فيه) ← (مضمرة)

المقدمة الصغرى (ورث الشاعر وقومه المجد من آبائهم) ← (مذكورة)

النتيجة (المجد أصيل في تغلب ليس حادثا) ← (مضمرة)

قوله: * ٧٥– و(نحنُ الحابِسونَ) بذي أُراطي تَسِفُّ الجِلّةَ الخُورَ الدَّرِينَا

٧٦– وَ(نَحْنُ الْحَاكِمُون) إِذَا أُطِعْنَـا وَ(نَحْنُ العَازِمُونَ) إِذَا عُصِينَا

٧٧– وَ(نَحْنُ التّارِكُـون) لِمَا سَخِطْنَا وَ(نَحْنُ الآخِذُونَ) لِمَا رَضِينَا

*** ١٠٣– بِـ (أَنَّا العاصِمُونَ) بكـل كَحْل وَ(أَنَّا الباذلون) لمجتدينـا**

١٠٤– بـ (أَنَّـا المطعمون) إذا قَدَرْنَـا وَ (أَنّا المُهْلِكُـونَ) إذا ابتُلينا

١٠٥ – وَ(أَنّا المانعون) لما أَرَدْنـا و(أَنّـا النّازِلونَ) بِحَيْثُ شَينَا

١٠٦– و(أَنّا المانِعُـونَ) لما يَلِينَـا إِذَا مَـا البِيضُ زايلت الجُفُونا

١٠٧– وَ (أَنّا التّارِكُونَ) إذا سَخِطنـا وَ (أَنّـا الآخِذُونَ) إذا رضينا

١٠٨– و (أَنّـا العَاصِمـونَ) إذا أُطِعنا و (أَنّا العازمـون) إذا عُصِينا

١٠٩– و (أَنّـا الطالبـون) إذا نَقَمْنا و (أَنّا الضَارِبُـون) إذا ابْتُلينـا

١٩٩- ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة (و ر ث)، ١٠٥/٦.

١١٠- و(أنَّا النازلون) بكل ثغر يخاف النازلون به المَنونا

في هذين المقطعين من المعلقة (٧٥-٧٧)، و(١٠٣-١١٠) أخذ يثبت الشاعر يثبت لقومه كل ما يمكن ثبوته لقوم في مجال القوة والعزة والرفعة، فأخذ يثبت تلك الأحكام (نحن الحاكمون...)، (أنا العاصمون...)، ومع تعداد كل هذه الصفات للقبيلة، بل انحصارها فيها في ضوء المقام الإشهاري الموظفة فيه، يكون الشاعر قد قدَّم للمتلقي قياسا مضمرا من خلال هذه الأبيات، تلك المقدمة هي الاتصاف بكل الصفات للقبيلة، لتستقر في ذهن المتلقي تلك النتيجة التي أرادها عمرو بن كلثوم من خلال هذا الحصر المستقصي لصفات القوة والعزة، وهي قوة تلك القبيلة وعزتها ومنعتها، وبلوغها في ذلك أعلى مبلغ وأقصاه، وهو ما يمكن التعبير عنه كالتالي:

المقدمة الكبرى (من يقدر على فعل كل هذا له السيادة) ← (مضمرة)

المقدمة الصغرى (تغلب تقدر على فعل كل هذا) ← (مذكورة)

النتيجة (تغلب لها السيادة) ← (مضمرة)

قوله: ١١٩- إِذَا بَلَغَ الفِطَامَ لَنَا وليدٌ تَخِرُّ لَهُ الْجَبَابِرُ سَاجِدِينَا

وأخيرا نقف في هذه الآلية (القياس المضمر) مع هذا البيت العبقري، خاتمة المعلقة، الذي تعرضت له سابقا فيما يخص كفاءته الإقناعية، وكيف وفق عمرو بن كلثوم عندما جعل هذا البيت ختام معلقته، لما تضمنه من معانٍ، ربما تكون قد جمعت وطوت ما أسهب فيه على مدار المعلقة، والبيت يشتمل على قياس مضمر. إن الشاعر هنا يذكر أن وليد قبيلتهم عند فطامه تخر له الجبابرة ساجدين، مما يدفع المتلقي للسؤال: إذا كان هذا حال الجبابرة، فكيف بغيرهم؟، وإذا كان هذا حالهم مع الفطيم، فكيف حالهم مع البالغين؟، فيستنتج أنه لا أحد أعز من تغلب، ولا أقوى منها، ولا أقدر على غيره منه. فيتشكل القياس المضمر التالي:

المقدمة الكبرى (من تخر الجبابرة ساجدين لفطيمه عزيز) ← (مضمرة)

المقدمة الصغرى (يخر الجبابرة ساجدين لفطيم تغلب) ← (مذكورة)

النتيجة (لا أحد أعز من تغلب) ← (مضمرة)

وبهذا يظهر لنا كيف وظف عمرو بن كلثوم آلية القياس المضمر في الإقناع بإشهاره، بحيث يشرك المتلقي معه في الاستنتاج، ويجعل اقتناعه بيده، إذ يصل للنتيجة المقصودة بنفسه، لكننا نلاحظ أن توظيف القياس في الشعر لا يكون منطقيا بحتا، بل يتكون في إطار نظم الشعر، فيلتبس في غايته الإقناعية بالسمة الجمالية التي يوسمها الشعر ألفاظه ومعانيه، ومن ثم فليس القياس المضمر في الشعر مثله في غيره من النصوص، وإن كانت غايتهما واحدة، لكنه في الشعر أجمل وأوقع.

ثانيا: التمثيل:

يعد التمثيل ضربا من أهم ضروب تقريب المعنى وتوضيحه وإفهامه، حين يستحضر المرسل في خطابه صورة معلومة للمتلقي، مفهومة عنده؛ ليصل بها إلى المعنى الذي يريد إيصاله إياه، لذا فالتمثيل وظيفيا من أهم آليات الإقناع، حين يلجأ منتج الخطاب إليه لتوجيه المتلقي إلى الاقتناع. ويعتمد المثل على المشابهة بين حالين تكون إحداهما ماثلة في الذهن، معروفة للمستمع، بحيث يمكن من خلالها التوصل إلى الأخرى، فالمثل يقدم بكونه حجة "تقوم على المشابهة بين حالتين في مقدمتها، ويراد استنتاج نهاية إحداهما بالنظر إلى نهاية مماثلتها"[٢٠٠].

ويعتمد المثل في حجاجيته على إثبات حكم للممثَّل له من خلال مشابهته للمثل المذكور، "فالتمثيل إثبات حكم جزئي لجزئي آخر لمشابهة بينهما، فتحكم على الفرع بما ثبت للأصل، فيكون التمثيل نوعا من الاستنباط الناقص، ذلك بأنه على قدر علمنا بالصفات المشتركة بين الأصل والفرع تتعدد درجات الاحتمال إلى أن يقترب الحكم من اليقين"[٢٠١]. لذلك فإن المتلقي يشارك المرسل في فهم التمثيل كذلك، حيث إنه يترك له – المتلقي– جانب

٢٠٠- د.محمد العمري ، في بلاغة الخطاب الإقناعي ، ٨٢ .
٢٠١- عباس أرحيلة ، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين ، ٢٣٧ .

اكتشاف وجه الشبه الذي بين الممثَّل له، والممثَّل به، "وهو بذلك يدخل في إطار التمثيل الحجاجي المستخدم في القياس المضمر، شريطة أن يكون توظيفه في الحجاج توظيفا محكما"(٢٠٢).

ويجب أن يكون المثل واضحا، بحيث يتوصل المتلقي إلى المقصود منه، حيث يعتمد على المعرفة المشتركة بين المرسل والمتلقي، "فهو مستمد من الواقع الماضي، بما يختزنه من تجارب إنسانية، وأحداث تاريخية أو شخصية...يستخدم داخل القول الحجاجي للإقناع بما يقدمه من تصور وتجريد للأشياء والأحداث، وما يتضمنه من مشابهة يستدعيها سياق القول الحجاجي...وهو بذلك يدخل في إطار التمثيل الحجاجي المستخدم في القياس المضمر، شريطة أن يكون توظيفها في الحجاج توظيفا محكما"(٢٠٣). فالمثل الحجاجي الفعال هو المثل الذي لا يبذل المتلقي جهدا في فهمه، والوصول إلى المقصود به، وقد نجح عمرو بن كلثوم في هذا الجانب في معلقته، "فقد كانت صوره القليلة معتادة لم يتفرد بها، ومتواترة لم يجدد فيها...وقد يأتي عند عمرو صور خيالية يشخصها الخيال، ولكنها أيضا معتادة...صور عمرو ليست إلا صورا معتادة، ومهما يكُ فيها صور استمدها من خصوصياته هو، فإنها ستظل معتادة"(٢٠٤). فجاءت صوره مستمدة من السياق الذي أنتج فيه الخطاب، ومتوافقة مع طبيعة المتلقي، ولذا تحقق فيها عاملا الوضوح والمناسبة المؤديان إلى تحقيق فاعليتها.

وتعد آلية التمثيل من أعلى الآليات الإقناعية الموظفة في الخطاب الإشهاري الشعري على وجه الخصوص، وذلك لتوافقه مع طبيعة الخطاب الشعري، المبني على التخييل، "فالتمثيل أقرب أنواع الاستدلال إلى الشعر، وألصقها به؛ لأنه مبني على التشابه بين حاليتن: حالة واقعية، وحالة من صنع خيال الشاعر"(٢٠٥). وفي الخطاب الشعري يؤدي التمثيل دوره الإقناعي الذي يؤديه في غيره، مع خصوصية للتوظيف الشعري له، تلك الخصوصية التي يكتسبها من لغة الشعر ذاتها، فيكون التمثيل في الشعر أكثر تأثيرا منه في غيره، وفقا

٢٠٢ ـ د.عبد السلام عشير، عندما نتواصل نغير، ٩٤.
٢٠٣ ـ نفسه.
٢٠٤ـ محمد فوزي حمزة، دواوين الشعراء العشرة، ١٧٢.
٢٠٥ـ د.خضرة ناصف، التحليل الحجاجي لرثائية ابن شهيد، ٢١١.

للعوامل الجمالية التي تشتمل عليها لغة الشعر، "فالتمثيل في الشعر طاقة حجاجية وجمالية في آن واحد"(٢٠٦).

وقد وظَّف عمرو بن كلثوم آلية التمثيل في خطابه الإشهاري، مستوحيا ذلك التوظيف من سياق إنتاج ذلك الخطاب، ويمكن إيضاح ذلك بالنماذج التالية:

قوله: ٣٥- مَتى نَنقُل إِلى قَومٍ رَحَانا يَكُونوا في اللِّقاءِ لَها طَحينا

٣٦- يَكُونُ ثِفَالُهَا شَرْقِيّ نَجْدٍ وَلُهْوَتُهَا قُضَاعَةَ أَجْمَعِينَا

يعبر الشاعر عن عمل القوم في موقع القتال، وللتعبير عن شدة بأسهم فيه، وبطشهم في الحرب عبَّر عن هذا تمثيلا، فشبه قومه بالرحى التى تطحن الحبوب، "أي متى حاربنا قوم كانوا لنا كالطحين للرحى أي كالحنطة، والمعنى إنا نقتلهم"(٢٠٧). مما يستلزم أن يشبه الأعداء بالحب المطحون إذا انتهت المعركة، "فلما استعار للحرب اسم الرحى، استعار لقتلاها اسم الطحين"(٢٠٨). وهذه مبالغة في وصف قومه، وعملهم في أعدائهم، ولكنها جاءت مقبولة في سياق المثل الشعري، الذي يستند على الخيال والمبالغة، ومقنعة في الوقت ذاته، بحيث يتبين مع ذلك قدرة هذه القبيلة في موضع القتال.

ولم يكتفِ عمرو بن كلثوم بهذا، بل إنه قد استطرد في توضيح ذلك المثل المذكور في البيت الأول، من خلال البيت الثاني، فدفعته الرغبة في تقريب الصورة، ووضعها في ثوب إقناعي أعلى إلى وصف تلك الرحى، فقال في وصفها:

يَكُونُ ثِفَالُهَا شَرْقِيّ نَجْدٍ وَلُهْوَتُهَا قُضَاعَةَ أَجْمَعِينَا

"الثفال: جلدة أو خرقة تجعل تحت الرحى يسقط عليه الطحين، أراد أن شرقي نجد للحرب بمنزلة الثفال للرحى، واللهوة: قبضة تُلقى في الرحى. والمعنى: أن كيدنا وحربنا تُشبه الرحى، وهذه الرحى تستوعب هذا الموضع العظيم، وتهلك هذا الحي الكبير، فيكون بمنزلة هذه القبضة التي تُلقى في الرحى في هلاكهم"(٢٠٩). فجعل موضع القتال كله ما يوضع تحت الرحى من جلد يستوعب الطحين، "وهذا مثل ضربه، أراد أن شرقي نجد للحرب بمنزلة الثفال

٢٠٦- د.سامية الدريدي، الحجاج مولدا من مولدات الجمال في الشعر،٨٧.
٢٠٧- التبريزي، شرح القصائد العشر، ٢٢٧.
٢٠٨- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٢٢.
٢٠٩- التبريزي، شرح القصائد العشر، ٢٢٧.

للرحى"[٢١٠]. أراد بهذا أنه لا يفلت من يد قومه أحد من الأعداء، مهما بلغ عددهم، مهما بلغت ساحة المعركة اتساعا، فرحاهم تستوعبها، وقبضتهم لا تفلتها.

والحق فقد كان هذا تمثيلا بارعا من عمرو بن كلثوم، حيث ضرب المثل، ثم سوَّغ ضربه له بما أبان عنه، وهذا أدعى في بلوغ الإقناع، وأنجح في الدعاية الإشهارية. ثم تابع الشاعر حديثه عن الأعداء، وما يصنع بهم قومه في البيتين التاليين، فكرَّر المثل نفسه مرة أخرى، مؤكدا على تلك الفكرة، ومعمقا استقرارها في نفس المتلقي، وكأنه يريد للمتلقي أن يؤمن أن ذلك على وجه الحقيقة، وليس مثلا يضربه لإظهار القوة والقدرة.

في قوله: ٣٧- نَزَلْتُم مَنْزِلَ الأَضْيَافِ مِنَّـا فأَعْجَلْنا القِرَى أَنْ تَشْتِمُونَا

٣٨ - قَرَيناكُم فَعَجَّلنا قِراكُم قُبَيْلَ الصُّبحِ مِرداةً طَحُونـا

و"المرداة: صخرة تملأ الكف، شبه الكتيبة بها، والطحون: التي وقعت على شيء فطحنته"[٢١١]. فيستطرد في وصفه لأثر الحرب، وتشبيه ما يتبقى من الأعداء بالطحين، وقومه بآلة الطحن، وهو تمثيل يدخل في إطار التمثيل الأول؛ إيضاحا له، وتأكيدا على معناه، وإقناعا به، ولعل عمرو بن كلثوم كان مؤمنا بأثر هذا التمثيل إيمانا كبيرا، مما جعله يشدد على ذكره. وقد دار التمثيل في إطار المعاني المعلومة للمتلقي، مما يسهم في جعله أكثر فاعلية، فينعكس على الإشهار نجاحا وإقناعا.

ويقدم مثلا آخر في قوله:

٤١- بِسُمْرٍ مِنْ قَنَـا الخَطِّيِّ لُدْنٍ ذَوَابِـلَ أو ببِيضٍ يَختَلِينَا

٤٢- نَشُقُّ بِها رُءوسَ القَومِ شَقًّا وَنُخْلِيها الرِّقَابَ فَتَختَليـنا

٤٣- كَأَنّ جَمَاجِمَ الأَبْطـالِ فِيهَا وُسُوقٌ بالأماعِزِ يَرْتَمِينَا

يدور الشاعر حول المعنى السابق نفسه، فيستطرد في ذكر حال قومه في الحرب، وعملهم في أعدائهم أثنائها، وما يسبق طحن الأعداء برحاهم، فيصف الرماح التي يحاربون بها في البيت الأول، ثم يذكر شيئا من عملها في الحرب في البيت الثاني، وكيف تشق هذه الرماح رءوس الأعداء، ولكي يظهر سهولة القطع بها، وسرعته، استعار لذلك تمثيلا يبرز

٢١٠- ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ٣٩١.
٢١١- الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٤٣.

ذلك من خلاله، فشبه الرقاب التي تُقطع بهذه الرماح بالحشائش، يقول: "و(نخليها الرقاب): أي نجعل الرقاب لها كالخلا وهو الحشيش، يصف حدة السيوف وسُرعة قطعها، فكأنهم يقطعون بها حشيشا"[٢١٢]. فتعلق الإقناع في هذا الموضع بالتمثيل، إذ إن الشاعر مهما بالغ في وصف حدة الرماح، وسرعة قطعها لا يتصور المتلقي أنها تبلغ في ذلك المبلغ المذكور في هذا المثل، فلما مثَّل لقطعها الرقاب بقطع الحشائش، أبان عن حدتها، وسرعة قطعها، ووضع المعنى جاهزا أمام المتلقي.

ثم يكمل عمله في وصف قومه، وبأسهم في الحرب، فبعد أن يصور الرماح وقطعها الرقاب في سرعة وحدّة، حتى كأنها تقطع حشيشا، يتجه في البيت الثالث لوصف هذه الرءوس المقطوعة، فيصور ضخامتها وثقلها، فيقول: "كأن جماجم الشجعان منهم أحمال إبل تسقط في الأماكن الكثيرة الحجارة، شبه رءوسهم في عظمها بأحمال الإبل"[٢١٣]. لقد وصف الرءوس في ضخامتها وثقلها بأنها مثل الحِمْل على البعير، فمثَّل بمثل آخر زيادة في الإقناع والتقرير.

إن الشاعر لما وصف الرماح في سهولة قطعها الرقاب كأنها تقطع حشائش، لم يرد من المتلقي أن يتصور أن ذلك متعلق بالرقاب، وإنما متعلق بالرماح ذاتها، فالسبب هو حدتها، وقوتها، وليس ضعف الرقاب المقطوعة ولا ضآلتها، فصور الرءوس التي سقطت جراء قطع الرقاب بأنها مثل أحمال الإبل، ولك أن تتصور رقابا تحمل رءوسا مثل أحمال الإبل تقطعها هذه الرماح في سهولة وسرعة فائقة، تماثل قطع الحشائش في السرعة والسهولة، فأوغل الشاعر في التمثيل، وزاده تقريرا وتحقيقا وثبوتا، كما فعل في المثل السابق أيضا، حيث يذكر المثل، ويقدَّم بين يديه مسوغات الاقتناع به.

ويستمر الشاعر في حديثه عن قومه في الحرب، فيقول:

٤٨- كَأَنّ سُيُوفَنا فينا وفيهِمْ مَخَارِيقٌ بأيْدِي لاعِبينَا

٤٩- كَأَنَّ ثيابَنا مِنّا وَمِنهُم خُضِبنَ بِأَرجوانٍ أَو طُلينا

٢١٢- التبريزي، شرح القصائد العشر، ٢٢٩.
٢١٣- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٢٣.

يصف عمرو بن كلثوم في البيت الأول حال قومه عند استعمالهم السيوف في الحرب، فيمثل حالهم هذا بحال صبيان يلعبون بالمخاريق، "وهو شيء يتلاعب به الصبيان وغيرهم، معمول من غير الحديد"(٢١٤). وهو وصف يريد به الإبانة عن مهارتهم في استعمال السيوف، "معناه من حذقنا وخفتنا بالضرب كأن سيوفنا مخاريق بأيدي صبيان يلعبون"(٢١٥). وفي الوقت نفسه يظهر بهذا التمثيل أنهم لا يعبئون بالحرب ولا بالضرب، إنها بالنسبة لهم لعب، مثلهم مثل حال الصبيان الذي يلعبون بالأسياف الخشبية يستمتعون ويلهون بذلك، "يقول: كنا لا نحفل بالضرب بالسيوف كما لا يحفل اللاعبون بالضرب بالمخاريق"(٢١٦). وهذا تمثيل يدب الرعب في القلوب، فالحرب التي يخشاها الناس هي بالنسبة لتغلب ترفيه ولهو، والسيوف التي يحرص الأبطال عند الضرب بها واستعمالها هي مخاريق في أيديهم، لا يهمهم أين وقعت، ولا أي شيء ضربت، فجاء هذا التمثيل مبينا عن القوة التي أراد الشاعر إثباتها لقومه، وموصلا للإشهار الذي أراد أثره في قلوب الأعداء.

ويكمل بصورة تمثيلية بصرية في البيت الثاني، واصفا بها حال قومه بعد انتهاء المعركة، فإنهم جراء ما أعملوا من قتل، وما أسقطوا من رقاب ورءوس كأن ثيابهم صبغت بالأرجوان، "و(الأرجوان): صبغ أحمر. فشبه كثرة الدماء على الثياب بصبغ أحمر"(٢١٧). ومرة أخرى لا يكتفي الشاعر بمثل واحد، بل يزاوج بين مثلين متقاربين، حيث يذكر المثل الثاني رغبة في توثيق المثل الأول، وتأكيدا على معناه، وتقريرا للأثر المتحصل منه.

وانظر إلى نتيجة المعركة التي اتخذتها تغلب نزهة، وتلك السيوف التي عدوها لعبة، كيف انتهت بقتل الأعداء؟! حتى كأن ثيابهم قد صبغت باللون الأحمر من كثرة ما أصابها من دماء الأعداء، ولذا فتوظيف المثلين معا؛ تمثيل حال القوم عند القتال بالصبيان الذين يلعبون بالمخاريق، وتمثيل مآل القتال بإبادة الأعداء وكثرة دمائهم، له وقع إقناعي عالٍ، فكيف بهم لو اتخذوا الحرب حربا، وعدوا السيوف في أيديهم على حقيقتها؟.

٢١٤ - الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٢٣.
٢١٥- ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ٣٩٧.
٢١٦- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٢٥.
٢١٧- ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ٣٩٨.

ويستمر في إطلاق بوقه الإشهاري المفزع، فيذكر مثلا آخر لفعل قومه برءوس الأعداء مستخدمين سيوفهم، فيقول:

١٠١- يُدَهْدونَ الرُّءُوسَ كَمَا تُدَهْدي حَزَاوِرَةٌ بِأَبْطَحِهَا الكُرِينا

إنه يشبه حالة القوم الذين يدحرجون رءوس أعدائهم بحالة الصبيان الذين يدحرجون الكرة، "الْحَزَّوْر: الغلام الغليظ الشديد، والجمع الحزاورة. يقول: يدحرجون رءوس أقرانهم، كما يدحرج الغلمان الغلاظ الشداد الكرات في مكان مطمئن من الأرض"[٢١٨]. وهو تمثيل يأتي في إطار عدم الاكتراث بالحرب كذلك، وعدم مراعاة شيء فيها. إنهم يرون القتل لعبا، ويرون الرءوس كرات تتدحرج.

والملاحظ على ما ذكره الشاعر من أمثال أنها تمثل حربا نفسية يطلقها الشاعر ضد أعداء قبيلته، وقد أسهمت إسهاما كبيرا في تجسيد المعاني التي أراد الإبانة عنها، فتغلب رحى، والأعداء طحين، والسيوف مخاريق، والرقاب حشائش تقطع بسهولة، والرءوس كرات تتدحرج. إنه خطاب إشهاري مرعب كما أراده عمرو بن كلثوم.

وأخيرا نقف مع هذا المثل، وهو المثل الوحيد الخارج عن حدود الحرب، وما يقع فيها بصورة مباشرة، وإن كان يتبعها ضمنيا – كما سيظهر –

وهو قوله:٩٥- إِذَا مَا رُحْنَ يَمْشِينَ الْهُوَيْنَى كَمَا اضْطَرَبَتْ مُتُونُ الشَّارِبِينَا

يتوجه الشاعر في هذا البيت لوصف نساء القبيلة ومشيهن، فيصف نساء القبيلة بالامتلاء، وثقل الجسم؛ الأمر الذي يستتبع بطء مشيتهن، ويشبه مشيهن بحال السكارى، "يقول: إذا مشين يمشين مشيًا رفيقًا؛ لثقل أردافهن وكثرة لحومهن، ثم شبههن في تبخترهن بالسكارى في مشيهم"[٢١٩]. فتمثل مشية النساء في بطئها نتيجة امتلاء أجسامهن، بمشية السكارى، الذين يتمايلون لسكرهن. واستعارة مشية السكارى لمشيتهن مقصود به فقط تمثل المشهد الذي يتمايل فيه الطرفان، أحدهما لامتلائه وثقله، والآخر لفقد اتزانه وغياب عقله.

٢١٨- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٣٤.
٢١٩- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٣٣. وينظر: ابن الأنباري، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، ٤٢٤.

وعلى الرغم من أن هذا وصف يراد به محض مدح النساء، إذ كان العرب يمتدحن المرأة الممتلئة العجيزة(٢٢٠)، فهذا الوصف مقصود به المدح في المقام الأول، إلا أننا لا يمكن أن نخرجه عن السياق الإشهاري للمعلقة كلها، إذ إنه أحد دعايات الإشهار الذي يطلقه عمرو بن كلثوم في القصيدة، فالأمر يتجاوز هنا مجرد وصف النساء ومدحهن، بل إن فيه بعدا إشهاريا مُتضمَّنا، أراد الشاعر به الإبانة عن رفاهية نساء القبيلة، وامتلائهن نتيجة تنعيمهن، "حيث يمشين على مهل بلا قلقن، يصف نعمتهن"(٢٢١). فنساء القبيلة منعمات، مخدومات؛ حتى ثقلن وامتلأن، وهذا راجع إلى أن القبيلة تنتصر في حروبها دوما، فيأخذن السبايا اللاتي تخدمن نساءهن، كما أن نساء القبيلة في أمان تام، واطمئنان دائم، فلم يقعن في الأسر مرة، فهن عزيزات معززات بعز رجالهن، وسيادة قبيلتهن.

وخلاصة ما تقدم من توظيف التمثيل في المعلقة أنه أولا: مناسب للمتلقي الذي أُنتج له، ودائر في إطار البيئة التي قيل فيها، مما يهيأ له عنصر الوضوح الذي يترتب عليه نجاحه وفاعليته، وهذا شرط من أهم شروط توظيف آلية التمثيل – كما تقدم–، وثانيا: هو عامل من أهم عوامل نجاح الخطاب الإشهاري اللفظي؛ لأنه يقربه من الإشهار المرئي، ولما كان الشعر خطابا إشهاريا لغويا، فإنه يستثمر كل ما يتاح في اللغة من عوامل إنجاحه، فكان التمثيل أحد هذه العوامل؛ لأنه يجعل الإشهار اللفظي إشهارا حركيا مرئيا، فأصبح للتمثيل في الخطاب الإشهاري اللفظي قوة الصورة وفاعليتها، فصار الخطاب الإشهاري المشتمل عليه، كأنه يجمع بين اللفظ والصورة، "حيث يختلف تأثير الخطاب الإشهاري الذي تشترك فيه الصورة مع اللغة، عن الخطاب الإشهاري الذي يعتمد بشكل أساسي على اللغة فقط؛ لأن الصورة تؤثر بشكل كبير ومباشر في دماغ الإنسان، وأحد أهم أسباب قوة تأثيرها أنها تقدم المشهد بدقة ووضوح"(٢٢٢).

ثالثا: الاستفهام:

٢٢٠- ينظر في ذلك: ابن أبي عون، التشبيهات، من ١١١-١١٣.
٢٢١- الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٤٦. وينظر: التبريزي، شرح القصائد العشر، ٢٤٧.
٢٢٢- د.جنان التميمي، الخطاب الإشهاري الرقمي، ٢٠٧.

في الخطاب الإشهاري لا يهمل المشهر أي آلية يمكن من خلالها تحقيق الإقناع، إنه يستفيد من كل وسيلة متاحة، وكل آلية ممكنة، ومن هذه الآليات الاستفهام، "حيث يستخدم الاستفهام في الإشهار عن السلعة بكثرة؛ لأن الاستفهام يقيم أول أسس التداولية، وهو الحوار داخل الخطاب الإشهاري من جانب واحد، وهو جانب المتكلم أو المشهر، ويترك الشق الثاني من الحوار وهو جانب الإجابة عن السؤال للمتلقي بينه وبين نفسه"(٢٢٣). فيبدأ المشهر في طرح الأسئلة على المتلقي، وذلك بغرض تنبيهه، والتأثير فيه، "فيدخل الاستفهام مسار العملية الإشهارية من أجل تحقيق التأثير في المتلقي، وتوجيهه نحو مقاصد النص، فمسارات الاستفهام في الرسالة الإشهارية على جذب انتباه المتلقي، وإثارة تفكيره"(٢٢٤).

والمرسل في توظيفه للاستفهام في خطابه الإشهاري، إنما يبلغ به غاية إقناعية يريدها، "فالاستفهام يعد من أنجح الوسائل الإقناعية"(٢٢٥)، بحيث لا يكون دور الاستفهام في الخطاب الإشهاري هو الاستعلام عن المجهول، أو طلب الإجابة من المتلقي، وإنما يوظف على أنه طاقة حجاجية تسهم في تحقيق غرض الإشهار الأصلي، "فقد يكون الاستفهام من خلال استعمال الأسئلة التي تنتمي إلى الاستفهام التقريري...فالأسئلة أشد إقناعا للمرسل إليه، وأقوى حجة عليه، وذلك عندما يكون قصد المرسل غير مباشر"(٢٢٦). فيطلق المشهر الأسئلة نحو المشهَر له تقريرا، وإثارة لانتباهه وفكره.

وقد وظَّف عمرو بن كلثوم الاستفهام بكونه آلية حجاجية إقناعية، فجاء الاستفهام في المعلقة استفهاما غير مباشر، لا يُطلب به إجابة، وإنما يفسَّر وفق طبيعة استخدامه في الخطاب الإشهاري، ويمكن تبين ذلك من خلال رصد مواضع توظيف الاستفهام في المعلقة كالتالي:

قوله: ٥٩- بِأيّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بن هِنْدٍ نَكُونُ لِقَيْلِكُمْ فِيهَا قَطِينَـا؟
٦٠- بِأيّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بن هِنْدٍ تُطِيعُ بِنَا الوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا؟
٦١- بِأيّ مَشِيئَةٍ عَمْرو بن هِنْدٍ تَرَى أنْ نَكونَ الأَرْذَلِينَا ؟

٢٢٣- د.عطية سليمان أحمد، الإشهار القرآني والمعنى العرفاني، ١٨٦.
٢٢٤- د.قصي لفتة، الخطاب الإشهاري في القرآن، ٨.
٢٢٥- د.عبد الكريم حاقة، آليات الإقناع في القرآن الكريم، ٢٠.
٢٢٦- عبد الهادي الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ٤٨٤.

٦٢- تَهَدَّدنَا وَأَوْعِدْنَا رُوَيْدًا مَتَى كُنّا لأُمّكَ مُقْتَوِينَـا؟

هذه الأبيات هي أهم مواضع توظيف الاستفهام في المعلقة، لأن توظيفه فيها جاء متتابعا في أربعة أبيات، مخاطَبا بها عمرو بن هند بعد أن قتله صاحب المعلقة، يتعجب مما فعله ابن هند معهم، ولذا جاء الاستفهام موظفا توظيفا إشهاريا ليس بغرض سؤال عمرو بن هند – لأن الخطاب بعد قتله –، وإنما بغرض التقرير؛ تقرير الحقائق التي استفهم عنها الشاعر متعجبا من صنع عمرو بن هند، وموجها متلقي المعلقة لما آل إليه حال من ظن ذلك بهم، بحيث يكون الغرض الإشهاري هنا إثبات خطا عمرو بن هند في فعله من جهة، وإثبات عزة تغلب وقوتها، والتحذير من الاستهانة بها، والتهديد بمصير عمرو بن هند من جهة أخرى.

يخاطب الشاعر عمرو بن هند قائلا:

٥٩- بِأيّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بن هِنْدٍ نَكُونُ لِقَيْلِكُمْ فِيهَا قَطِينًا؟

القطين: الخدم. القَيْلُ: الملك دون الملك الأعظم. يقول: كيف تشاء يا عمرو بن هند أن نكون خَدَمًا لِمَن وليتموه أمرنا من الملوك الذين وليتموهم؟ أي: أيّ شيء دعاك إلى هذه المشيئة المحالة؟ يريد أنه لم يظهر منهم ضعف يطمع الملك في إذلالهم باستخدام قيله إياهم"[٢٢٧]. ثم يعاود سؤاله قائلا:

٦٠- بِأيّ مَشِيئَةٍ عَمْرَو بن هِنْدٍ تُطِيعُ بِنَا الوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا؟

"ازدراه وازدرى به: قصر به واحتقره. يقول: كيف تشاء أن تطيع الوشاة بنا إليك وتحتقرنا وتقصر بنا؟ أي: أيّ شيء دعاك إلى هذه المشيئة؟ أي لم يظهر منا ضعف يطمع الملك فينا حتى يصغي إلى من يشي بنا إليه ويغريه بنا فيحتقرنا"[٢٢٨]. ويعيد الاستفهام استنكارا مرة أخرى قائلا:

٦١- بِأيّ مَشِيئَةٍ عَمْرو بن هِنْدٍ تَرَى أنْ نَكـونَ الأَرْذَلِينَـا؟

يسأل السؤال نفسا إنكارا، متعجبا من موقف عمرو بن هند، سائلا إياه: ما الذي حملك على ظنك أن نكون المستضعفين، لماذا ترى أن نكون الأرذلين، أي: لماذا تريد أن نكون الأدنين،

٢٢٧- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٢٧.
٢٢٨- الزوزني، شرح المعلقات السبع، ٢٢٧.

مع أنه ليس هناك ما يحملك على ظنك هذا. ثم يتمم هذه الوصلة الإشهارية الاستفهامية بالبيت الرابع في هذا المقطع، قائلا:

٦٢- تَهَدَّدنَـا وَأَوْعِدْنَـا رُوَيْدًا مَتَى كُنّـا لأُمّكَ مُقْتَوِينَـا؟

سائلا متعجبا: "فمتى كنا خدمًا لأمك؟ أي: لم نكن خدمًا لها حتى نعبأ بتهديدك ووعديك إيانا"(٢٢٩).

إن الشاعر هنا بتوظيف الاستفهام غير المباشر قد قرر ما استفهم عنه، وأكد خطأ موقف عمرو بن هند، ومنح المتلقي مسوغا إقناعيا فاعلا، مع ما أعطاه تكرار الاستفهام في الأبيات الثلاثة الأولى (بأي مشيئة عمرو بن هند؟) الذي تقرر به الإشهار، وتثبتت به دعائمه. ووثق الشاعر بذكره عمرو بن هند باسمه حادثته مع تغلب خاصة مع كونها انتهت النهاية التي أرادها الشاعر، بقتل عمرو بن هند، وعدم كسر عزة تغلب، وعدم مقدرة أحد عليهم، حتى لو كان ملكا. وما يزال حديثه متوجها لعمرو بن هند مستفهما، في قوله:

٦٦- فَهَلْ حُدّثْتَ فِي جُشَمِ بنِ بَكْرٍ بِنَقْصٍ فِي خُطُـوبِ الأَوَّلِينَـا؟

يسأل الشاعر عمرو بن هند، هل بلغك حديث عنا،"فيُروى بضم الحاء وكسر الدال أي: حدثوك، وهو الأفصح، يخاطب عمرو بن هند"(٢٣٠). إن الشاعر يستمر في توجيه الاستفهام التقريري لعمرو بن هند، فيسأله مستنكرا: " يقول: هل حُدثت أن أحدا اضطهدنا في قديم الدهر؟"(٢٣١). والاستفهام هنا كذلك للإنكار على عمرو بن هند في فعله، وما ظنه بهم، سائلا: ما الذي دعاك إلى هذا؟؛ لأنه لا يمكن أن يكون أحد أخبرك بهذا؛ لأنه لم يحدث.

يؤدي الاستفهام في هذا الموضع الغرض الإشهاري نفسه، وهو التقرير، تقرير عدم صدور نقص من تغلب في القرون الماضية، والذي يحمل الاستفهام على هذا المعنى هو السياق الإشهاري الذي وُظِّف فيه. ومنه قوله أيضا:

٨١- إِلَيْكُمْيَا بَنِي بَكْـرٍ إِلَيْكُمْ أَلَمّـا تَعْرِفُوا مِنَّا اليَقِينَـا؟

٨٢- أَلَمَّا تَعْرِفُـوا مِنَّا وَمِنْكُمْ كَتَـائِبُ يَطَّعِنَّ وَيَرْتَمِينَـا؟

٢٢٩- نفسه.
٢٣٠- الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٣٠.
٢٣١- التبريزي، شرح القصائد العشر، ٢٣٨.

الشاعر مستمر في الإشهار بالاستفهام، فيخاطب بني عمه بكر بن وائل[٢٣٢]، فيقرر لهم حقيقة بأسهم في حربهم، وما فعلته بهم تغلب، حتى علموا ذلك علما يقينا، "(ألما تعرفوا منا اليقينا): على أن الهمزة الداخلة على (لما) للاستفهام التقريري أي: ألم تعرفوا منا إلى الآن الجد في الحرب عرفانا يقينا. أي: قد علمتم ذلك فلم تتعرضوا لنا"[٢٣٣]. إن الشاعر أراد بهذا الاستفهام إثبات قدرة تغلب على بكر بن وائل، وأن بأس تغلب شديد عليهم في الحرب، فلما علموا ذلك علم يقينا كفوا عن تغلب، ولم يتعرضوا لهم.

وعلى ذلك فالاستفهام كذلك محمول على غير معناه، وفقا لسياقه التوظيفي، والمقام الإشهاري الذي أنتج فيه. فكان توظيف الاستفهام (ألما تعرفوا منا اليقينا؟) بدلا من الإخبار المقصود (عرفتم منا اليقين) له قيمة إشهارية أعلى؛ لأن فيه تقريرا هادفا إلى إذلال بكر.

وفي السياق ذاته يقول:

١١٢- أَلَا أَبْلِغْ بَنِي الطِّحَالِ عَنّا وَدُعْمِيًّا فَكَيْفَ وَجَدْتُمُونَا؟

حيث يدل سياق توظيف الاستفهام هنا كذلك، وإطلاقه في ظل الاستفهامات السابقة على أن القصد به هو التقرير، فالشاعر لا يوجه المتلقي إلى سؤال القومين المحددين، "وبنو الطماح قبيلة من بني وائل وهم من بني نمارة، ودعمي قبيلة من جديلة من أياد. أي سائل هذين القبيلتين كيف وجدتموها في الحرب؟"[٢٣٤]. فليس غرض الاستفهام هنا طلب الإجابة عن حال تغلب في الحرب، وإنما غرضه هو إثبات بأسها في الحرب، وبطشها بأعدائها، ويكون المعنى في ضوء المقام الإشهاري: أنهم وجدونا أشداء، أقوياء، لا نهزم.

وعليه فإن الاستفهام في الخطاب الإشهاري من الآليات التي تؤدي دورا فاعلا فيها، بحيث إن توظيفه فيه وفق غرضه المعلوم له في هذا السياق يعد حجة في حد ذاته، "فالاستفهام هو الحجج ذاتها، كما أنه فعل حجاجي بالقصد المضمر فيه، وفق ما يقتضيه السياق"[٢٣٥]. ولذا جاء الاستفهام في معلقة عمرو بن كلثوم مستظلا بهذه الظلال التي توجه معناه وتحدده، مما يمكن معه استنتاج "أن الاستفهام إحدى الوسائل المستعملة في الإشهار

٢٣٢- البغدادي، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، ١٠/٩.
٢٣٣- نفسه.
٢٣٤- الشيباني، شرح المعلقات التسع، ٣٤٣.
٢٣٥- عبد الهادي الشهري، إستراتيجيات الخطاب، ٤٨٥.

الحجاجي، وذلك بخروجه عن قالبه الاستفهامي المباشر، والعدول به إلى تحقيق غرض آخر كالتقريع، والتعجب، والتوبيخ..."[٢٣٦].

الخاتمـة

انتهى البحث إلى نتائج جزئية، وردت في أثناء صفحاته، وأما مجمل ما انتهى إليه من نتائج فهي:

– مثل الشعر الأداة الإشهارية الأولى في العصر الجاهلي، حيث مارس الشاعر الجاهلي دورا إشهاريا مقصودا من خلال الشعر، يقوم على تمجيد القبيلة، والمغالاة في التفاخر بها.

– تأسس الإشهار في معلقة عمرو بن كلثوم على منطلقين أساسين: أنه يدور حول القيم السائدة في المجتمع الجاهلي، ويتحدد فيها، والآخر: أن الإشهار في المعلقة يدور حول القبيلة كلها، والعصبية لها، والتعبير عن المجموع في مقابل غياب الذات المفردة للشاعر.

– للإشهار آليات يمارسها في سبيل بلوغه الإقناع، تحددت في المعلقة في الآليات اللغوية، والآليات الحجاجية. وتحددت الآليات اللغوية في: التكرار، والتوازي التركيبي، والإيجاز، والإيقاع. أما الآليات الحجاجية في المعلقة فكانت: القياس المضمر، والتمثيل، والاستفهام.

– مارس عمرو بن كلثوم في المعلقة خطابا إشهاريا قائما على التكرار متخذا ثلاث صور هي: التكرار الكلي، والتكرار الجزئي، وتكرار المضمون. وقد كان دور التكرار الإشهاري في

٢٣٦ـ د.قصي لفتة، الخطاب الإشهاري في القرآن الكريم، ٨.

المعلقة الإلحاح على المعنى المقصود، وتثبيته في ذهن المتلقي، وذلك بغرض بلوغ الإقناع الهدف الأساسي للإشهار.

– مثل التوازي التركيبي في المعلقة أداة لغوية إقناعية لها تأثير فعال في الخطاب الإشهاري فيها؛ حيث تتحقق به وظيفة مزدوجة تجمع بين الإمتاع والإقناع؛ لذا يعد من أقوى آليات التأثير في المعلقة.

– راعى عمرو بن كلثوم في معلقته الإيجاز، وهو عامل إشهاري مهم، حيث راعى التعبير عن المعنى بأقل عدد من المفردات، بحيث تترسخ المعاني في ذهن المتلقي، مما يمثل وعيا بمتطلبات الخطاب الإشهاري، وحفظا له، وتسهيلا لبلوغه المقصود منه.

– من سمات الخطاب الإشهاري في المعلقة مراعاة الإيقاع؛ وهو سمة من سمات الخطاب الإشهاري الشعري عموما، تسهم في تحقيق التأثير في المتلقي، وقد أحسن عمرو بن كلثوم توظيفه في معلقته، من خلال عنصري الإيقاع الداخلي، والخارجي، مما أسهم في بلوغ الإقناع القائم على التأثير.

– وظَّف عمرو بن كلثوم في معلقته القياس المضمر؛ إشراكا للمتلقي معه في بلوغ النتائج، مع تميزه بخصوصية توظيفية ترتبط باللغة الشعرية، التي تقترن فيها الوظيفة الحجاجية الإقناعية بالوظيفة الجمالية التأثيرية، مما جعله في تحقيقه للإقناع أجمل وأوقع.

– قدَّم التمثيل في المعلقة دورا متناسبا مع الإشهار الشعري، ومتلاءما معه، بحيث مثَّل آلية من أعلى آليات الإقناع في المعلقة، حيث أدى دوره في التصوير، وجعل الخطاب الإشهاري اللفظي خطابا مُصَوَّرا مرئيا.

– جاء الاستفهام في المعلقة ممثلا حجة في حد ذاته، بما يحققه من الإقناع بخروجه عن معنى الاستفهام المباشر، والعدول به إلى أغراض أخرى كالتقرير والتوبيخ.

ملحق (معلقة عمرو بن كلثوم)[٢٣٧]

١- أَلَا هُبّي بِصَحْنِـكِ، فَأصبَحينـا ... وَلَا تُبقي خُمُـورَ الأنْدَرِينَـا
٢- مُشَعْشَعَـةً، كَأَنَّ الحُصَّ فيهـا ... إذا ما المـاءُ خَالطَهَا سَخينَا
٣- تَجُـورُ بذي اللُّبانَـةِ عَن هَواهُ ... إذا مـا ذاقَهـا، حتى يَلِينَـا
٤- تَرَى اللَّحِزَ الشّحِيحَ، إذا أُمِرَّتْ ... عَلَيْـهِ، لِمَالِـهِ فيهـا مُهِينَا
٥- كَأَنَّ الشُّهـبَ في الآذان منهـا ... إذا قـرعوا بحافتهـا الجبينَـا
٦- صَبنتِ الكأسَ عَنّـا، أُمَّ عَمرٍو ... وكانَ الكأسُ مَجـراها اليَمِينَا
٧- وَمَـا شَـرّ الثّلاثَـةِ أُمَّ عَمرٍو ... بصاحِبِـكِ الذي لا تَصبَحينَـا
٨- وَكَـأْسٍ قـد شَرِبـتُ ببَعلـبَكٍ ... وَأُخْرَى في دِمَشْقَ وقاصرِينَا
٩- إذا صمدت حميـاها أريبـا ... من الفتيـان خلـت بـه جنونا
١٠- فَمَا بَرِحَتْ مَجالَ الشَّرْبِ حتى ... تَغالَوهـا، وقالُـوا قد رَوِينَـا
١١- وَإِنّـا سَوْفَ تُدْرِكُنـا الْمَنَايَـا ... مُقَـدَّرَةً لَنـا ومُقَدَّرِيـن
١٢- قِفي قَبْـلَ التّفَرّقِ، يـا ظَعيناً ... نُخَبـّرِكِ اليَقيـنَ وَتُخْبِرِينَـا
١٣- قِفي نَسْأَلْكِ هَلْ أَحْدَثتِ صَرْماً ... لِوَشْكِ البَيْنِ أَمْ خُنْتِ الأمِينَا
١٤- بِيَوْمٍ كَرِيهَـةٍ ضرْبـاً وَطَعْنَاً ... أَقَـرَّ بِـهِ مَوالِيـكِ العُيُونَـا
١٥- وَإِنّـا غَـداً، وإنَّ اليَوْمَ رَهْنٌ ... وَبَعْـدَ غَـدٍ بِمَـا لا تَعْلَمِينَا

٢٣٧- عمرو بن كلثوم، الديوان، ٦٤-٩١.

١٦- أَفي لَيْـــلى يُعاتِبُنــي أَبُــوها ... وَإِخْوَتُهَــا وهُمْ لــي ظَالِمُونَا
١٧- تُرِيكَ، إذا دَخَلَتَ على خَـلَاءٍ ... وَقَدْ أَمِنَتْ عُيُونَ الكاشِحِينَــا
١٨- ذِراعَــيْ عَيْطَـلٍ أَدْمَــاءَ بِكْرٍ ... هِجَــانِ اللَّونِ لَم تَقرَأ جَنِينًــا
١٩- وَثَدْياً مِثْلَ حُـقّ العاجِ رَخْصاً ... حَصَانــاً من أَكُفّ اللامِسِينَــا
٢٠- وَنَحْراً مِثْلَ ضوْءِ البَدْرِ وَافَي ... بِإِتمــامٍ أَنَاســاً، مُدْلَجِينَـــا
٢١- وَمَتَنَيْ لَدْنَـــةٍ طَالَــتْ وَنَالَتْ ... رَوادِفُهَــا، تَنُــوءُ بِمَا ولِينَا
٢٢- وَمَأْكَمَــةً يَضيقُ البابُ عَنْهَا ... وَكَشْحــاً قد جُنِنْت بِهِ جُنُونَا
٢٣- وسَارِيتَــيْ بلنــط، أَوْ رخـام ... يَرِنُّ خَشَــاشُ حَلْيِهِما رَنينَا
٢٤- فَمَــا وَجَدَتْ كَوَجدي أُمُّ سَقبٍ ... أَضَلَّتْــهُ، فَرَجَّعَــتِ الحَنينَــا
٢٥- ولا شَمطاءُ لم يَتْرُكْ شَقَاهـــا ... لَهــا مِنْ تِسْعَــةٍ إلاّ جَنِينَـــا
٢٦- تَذَكّرْتُ الصِّبــا، واشْتَقْتُ لمّا ... رَأَيتُ حُمُولَهــا أُصُلاً حُدِينَــا
٢٧- فأَعرَضتِ اليَمَامَةُ واشْمَخَرّتْ ... كَأَسيــافٍ بِأَيــدي مُصلِتِينَــا
٢٨- أَبــا هِندٍ، فَلا تَعْجَــلْ عَلَينا ... وَأَنْظِـرْنا نُخَــبّرْكَ اليَقِينَــا
٢٩- بِأَنّــا نُــورِدُ الرّاياتِ بِيضاً ... ونُصْدِرُهــنّ حُمــراً قَد رَوِينَا
٣٠- وَأَيّــامٍ لَنَــا غُــرٍ، طِــوالٍ ... عَصَينا المَلْكَ فيها أَنْ نَدِينَــا
٣١- وَسَيِّدِ مَعْشَــرٍ قَــدْ تَوّجُــوهُ ... بتاجِ المُلكِ يَحمي المُحجَرِينَا
٣٢- تَرَكنــا الخَيــلَ عاكِفَــةً عَلَيْهِ ... مُقَلَّــدَةً أَعِنّتَهــا صُفُونَـــا
٣٣- وَأَنْزَلنــا البُيُوتَ بذي طُلُوحٍ ... إلى الشّاماتِ نَنفي المُوعِدينَا
٣٤- وَقَــدْ هَــرّتْ كِلابُ الحَيّ مِنّا ... وَشَذَّبْنــا قَتَــادَةَ مَنْ يَلِينَــا
٣٥- متى نَنقُــلْ إلى قَــومٍ رَحَانَا ... يكونوا في اللِّقاءِ لَهَا طَحِينَا
٣٦- يَكُونُ ثِفالُهــا شَرْقيَّ نَجْــدٍ ... ولهُوَتُهــا قُضاعَــةَ أَجْمَعِينَا
٣٧- نَزَلْتُمْ مَنزِلَ الأضيــافِ مِنَّــا ... فَعَجَّلنــا القِرَى أَنْ تَشتِمُونَــا
٣٨- قَرَينــاكُمْ، فَعَجَّلْنَــا قِراكُــمْ ... قُبَيلَ الصُّبحِ مِرْدادةً طَحُونَــا
٣٩- نَعُمّ أُنَاسَنَــا، وَنَعِـفُّ عَنهـم ... وَنَحمِـلُ عَنْهُمُ مــا حَمَّلُونَــا
٤٠- نُطاعِنُ ما تَراخَى النّاسُ عنّا ... ونَضرِبُ بالسّيوفِ إذا غُشينَا

٤١- بسُمرٍ مِنْ قَنَــا الخطيّ لُــدْنٍ ذَوابِــلَ، أَو بِبِيض يَعْتَلِيـنَــا
٤٢- نَشُقّ بها رُؤوسَ القَومِ شَقّاً ونَخْليهـا الرّقــابَ فَيَخْتَلِينَــا
٤٣- كــأن جماجِــمَ الأَبطالِ فيهــا وسُوقــاً بالأَمــاعِز يرتَمِينَا
٤٤- وإنَّ الضِّغنَ بَعْدَ الضّغنِ يبدو عَلَيْكَ، وَيُخرجُ الدَّاءَ الدَّفينَــا
٤٥- وَرِثنــا المَجدَ، قد عَلِمتْ مَعَدٌّ نُطاعِــنُ دُونَــهُ حتى يَبِينَــا
٤٦- ونحنُ إذا عِمادُ الحَربِ خَرّتْ عن الأحفاض، نَمنَعُ مَن يَلينا
٤٧- نَجُــذّ رُؤوسَهُم، في غَيرِ برٍ فمــا يَدرُونَ مــاذا يَتّقُونَــا
٤٨- كَأَنَّ سُيُوفَنــا فِينَــا وَفِيهِــمْ مَخَاريــقٌ بِأَيْـدي لاعِبِينَــا
٤٩- كَأَنَّ ثِيابَنــا مِنّــا وَمِنْهُــم خُضِبْنَ بِأُرْجُــوانٍ أَو طُلِينَا
٥٠- إذا مــا عَيَّ بالإسنافِ حَــيٌّ مِنَ الهَوْلِ المُشَبّهِ أَنْ يَكُونَــا
٥١- نَصَبنا مِثلَ رَهْــوَةَ ذاتَ حَدٍ مُحافَظَــةً وَكُنّــا السّابِقِينَــا
٥٢- بِفِتيانٍ يَرَوْنَ القَتْــلَ مَجــداً وَشِيبٍ في الحُرُوبِ مُجَرَّبِينَا
٥٣- حُدَيّــا النّاسِ كُلّهِــمِ جَميعــاً مُقارَعَــةً بَنِيهِمْ عَــنْ بَنِينَــا
٥٤- فَأَمّــا يَوْمَ خَشَيتَنــا عَلَيْهِــمْ فَنُصبِــحُ خَيْلُنــا عُصَباً ثُبِينَا
٥٥- وأَمّــا يَوْمَ لا نَخْشَى عَلَيْهِــمْ فَنُمعِــنُ غَــارَةً مُتَلَبِّبِينَــــا
٥٦- بِرأْسٍ مِن بَني جُشَمِ بنِ بكرٍ نَدُقُّ بِهِ السّهُولَةَ والحُزُونَــا
٥٧- أَلا لا يعلــم الأقــوام أَنَّــا تَضعضعنــا، وأَنَّــا قَد ونِينَــا
٥٨- أَلا لا يَجْهَلَنْ أحَــدٌ عَلَيْنــا فَنَجهَلَ فوقَ جَهلِ الجاهِلِينَا
٥٩- بِأَيّ مَشيئَــةٍ عَمرَو بنَ هِنْدٍ نَكُونُ لِقَيْلِكُــمْ فيها قَطِـينَــا
٦٠- بأَيّ مَشيئَةٍ عَمرو بنَ هِنْــدٍ تُطيعُ بِنــا الوُشَاةَ وَتَزْدَرِينَا
٦١- بأَيّ مَشيئَةٍ عَمرو بنَ هِنْــدٍ ترى أن نكــون الأرذلينــا
٦٢- تُهَدّدُنَا وأوعِــدُنا، رُوَيــداً متى كنّــا لأُمِّــكَ مَقتَوِينَــا
٦٣- فَإنَّ قَنَاتَنا يا عَمرُو أَعْيَــتْ على الأعداءِ قَبْلَكَ أَنْ تَلِينَا
٦٤- إذا عَضّ الثِّقافُ بها اشمأزَّتْ وَوَلَّتْهُ عَشَوْزَنَــةً زَبُونَــا
٦٥- عَشَوْزَنَــةً إذا عُمِــزَتْ أَرَنَّتْ تَشُجُّ قَفَا المُثَقَّفِ وَالجَبِينَا

٦٦- فَهَل حُدّثتَ عَن جُشمِ بنِ بكرٍ بِنَقصٍ في الخُطُوبِ الأوّلِينَا
٦٧- وَرِثنا مَجدَ عَلْقَمَـةَ بنِ سَيفٍ أَبَاحَ لَنا حُصُونَ المَجدِ دِينَـا
٦٨- وَرِثْتُ مُهَلهِلاً، والخَيرَ منـهُ زُهَيراً، نِعمَ ذُخرُ الذَّاخِرِينَـا
٦٩- وَعَتَّابــاً وكُلْثُومــاً جَميعـاً بِهِمْ نِلْنَـا تُـراثَ الأكْرَمِينَـا
٧٠- وذا البُرَةِ الذي حُدِّثْتَ عَنْـهُ بهِ نُحمَى ونَحمي المُحْجَزِينَا
٧١- ومِنّا قِبْلَــه السّــاعي كُلَـيْبٌ فأَيُّ المَجــدِ إلاّ قـد وَلِينــَا
٧٢- متى تُعقَــد قَرينَتُنــا بِحَـبلٍ نَجُذِّ الحبـلَ أو نقِصِ القَرِينَا
٧٣- ونُوجَدُ نَحْنُ أَمْنَعَهُمْ ذِمــاراً وَأَوْفَـاهُمْ، إذا عَقَـدُوا يَمينَا
٧٤- وَنَحْنُ غَداةَ أُوقِدَ في خَزازَى رَفَدْنَا فَوقَ رِفْــدِ الرّافِدِينَــا
٧٥- ونحن الحابِسونَ بذي أُراطٍي تَسِفُّ الجِلّــةَ الخُــورَ الدَّرِينَا
٧٦- وَنَحْنُ الْحَاكِمُــون إذَا أُطِعْنَــا وَنَحْنُ العَازِمُونَ إذَا عُصِينَــا
٧٧- وَنَحْنُ التّارِكُــون لِمَا سَخِطْنَا وَنَحْنُ الآخِـذُونَ لِمَا رَضِينَـا
٧٨- وَكُنّــا الأَيْمَنِيــنَ إذَا التَقَيْنَــا وَكَانَ الأَيْسَـرَيْنِ بَنُــو أَبِينَــا
٧٩- فَصالُوا صَوْلَــةً فيمَنْ يَليهِمْ وصُلنا صَوْلَــةً فِيمَنْ يَلِينَــا
٨٠- فآبُــوا بالنِّهــابِ وبالسّبَايَا وأُبْنَــا بالمُلُــوكِ مُصَفَّدِينَـا
٨١- إلَيْكُــمْ يا بَني بَكــرٍ إليكُـم أَلَمــا تَعرفــوا مِنّــا اليَقِينَـا
٨٢- أَلَمــا تَعرفــوا منّا ومِنْكُمْ كَتَــائِبَ يَطّعِــنَّ وَيَرْتَمِينَــا
٨٣- نَقُــودُ الخَيْلَ داميَــةً كِلاها إلى الأعـداءِ لاحِقَــةً بُطُونـَا
٨٤- عَلَينا البَيْض واليَلَبُ اليَماني وأَسيــافٌ يَقُمْـنَ وَيَنْحَنِينَــا
٨٥- علَينــا كُــلُّ سابِغَةٍ دِلاصٍ تَرَى فوق النطاق لها غُضونَا
٨٦- إذا وُضعَتْ عَنِ الأبطالِ يوماً رَأَيتَ لها جُلُودَ القَوْمِ جُونَــا
٨٧- كَــأنَّ غضونهن مُتُونُ غُـدرٍ تُصَفّقُها الرّيــاحُ إذا جَرينَــا
٨٨- وَتَحمِلُــنا غَداةَ الرَّوْعِ جُـرْدٌ عُرِفــنَ لَنَــا نَقــائِذَ وافْتُلينَا
٨٩- وَرَدْنَ دَوارِعاً وَخَرَجْنَ شُعْثاً كَأَمْثَــالِ الرّصائِــعِ قَد بَلِينَـا
٩٠- ورِثناهُــنّ عَن آبَــاءِ صِدْقٍ وَنُورِثُهــا إذا مِتْنَــا بَنِينَــا

٩١- على آثارِنـــــا بِيض حِسَانٌ نُحـــاذِرُ أنْ تُقسَّم أو تَهُونَـا
٩٢- أَخَـذْنَ على بعولتهـن عَهداً إذا لاقَـوا كتائـب مُعلِمِينَـا
٩٣- لَتسْتَلِبُنَّ أفراســـا وَبِيضـــاً وَأَسْرَى في الحَـديدِ مُقَرَّنِينَا
٩٤- تَرانـــا بارِزِينَ، وكلُّ حـيٍ قَدِ اتَّخَـــذَوا مَخَافَتَنا قَرِينـَا
٩٥- إذا ما رُحْنَ يَمْشِينَ الهُوَيْنَى كَما اضطَرَبَتْ مُتُونُ الشّارِبِينَا
٩٦- يَقُتْـــنَ جِيادَنـــا، وَيَقُلْنَ لَستُمْ بُعُولَتَنـــا إذا لَـمْ تَمْنَعُونَـــا
٩٧- إذا لَـمْ نَحْمِهِـنَّ، فَـلا بَقِينَـا لِشَيءٍ بَعْدَهـنّ، وَلا حَيِينَـا
٩٨- ظَعائنُ مِنْ بَني جُشَمِ بنِ بكرٍ خَلَطْنَ لِميسَمٍ حَسَباً ودِينَـــا
٩٩- وما مَنَع الظَّعائنَ مِثْلُ ضرْبٍ تَرَى منـــهُ السَّواعِدَ كالقُلِينَـا
١٠٠- كَأَنّـا، والسّيُوفُ مُسَلَّـلاتٌ وَلَـدْنا النّاسَ طُـرّاً أَجمَعِينَـا
١٠١- يُدَهدُونَ الرّؤوس كَمَا تُدَهدي حَـــزاوِرَةٌ بِأَبْطَحِهـــا الكُرِينَا
١٠٢- وَقَـدْ عَلِمَ القَبَائِـلُ من معد إذا قُبَـــبٌ بِأَبْطَحِهَـا بُنِينـَا
١٠٣- بِأَنّـَا العاصِمُـونَ بكل كحل وَأَنَّـــا الباذلـــون لمجتدينـــا
١٠٤- وَأَنّـــَا المانعـون لما أردنا وَأَنّـــا المُهْلِكُونَ، إذا ابتلينـــا
١٠٥- وَأَنّـــا المانعـــون لما أَرَدْنا وأَنّـا النّازِلـــونَ بِحَيْثُ شَينَا
١٠٦- وَأَنَّـــا الْمَانِعُـــونَ لِمَا يلينـا إذا ما البيض زايلت الجفونـــا
١٠٧- وَأَنـــتَا التّارِكُونَ إذا سَخِطنا وَأَنّـا الآخِـذُونَ إذا رضينـــا
١٠٨- وَأَنَّـــا العَاصِمُونَ إذَا أُطِعْنَا وَأَنَّـا العَـازِمُونَ إذَا عُصِينَـا
١٠٩- وَأَنّـــا الطّالِبـونَ، إذا نَقَمنا وأَنّـا الضّارِبُونَ، إذا ابتُلينَـا
١١٠- وأَنّـــا النّـــازِلُونَ بِكُلّ ثَغْـرٍ يَخَـافُ النّازِلُونَ بِـهِ المَنُونَا
١١١- وَنشْرَبُ إنْ وَرَدْنا الماءَ صَفواً وَيَشْرَبُ غَيْرُنـا كَدَراً وطِينَـا
١١٢- أَلَا أَبْلِـــغْ بَنِي الطّمّـاحِ عَنّـا وَدُعْمِيًّـــا فَكَيْـفَ وَجَدْتُمُونَـا
١١٣- إذا ما المَلْكُ سامَ النَّاسَ خَسفاً أَبَينـــا أَنْ نُقِـرَّ الخَسَفَ فينَـا
١١٤- لَنَا الدُّنيا، وَمَنْ أمسى عَلَيها ونَبطِشُ حينَ نَبطِشُ قَادِرِينَا
١١٥- بُغـاةً ظـالِمينَ ومـا ظُلِمْنا ولكنّـا سنَبـــدأُ ظَالَمينـــا

١١٦- تَنَــادَى المُصعَبانِ وآلُ بَكْرٍ ونــادَوا يــا لَكِندَةَ أَجْمَعِينَــا

١١٧- فإنْ نَغْلِــبْ، فغَلاَّبُــونَ قِدْمــاً وَإنْ نُغلَــبْ، فَغَيْــرُ مُغَلَّبِينَــا

١١٨- مَلأْنَــا البَرَّ حتى ضاقَ عَنّــا ونحــن البَحرَ نَملَؤهُ سَفِينَــا

١١٩- إذا بَلَــغَ الفِطَامَ لَنَــا وليدٌ تَخِــرُّ لَــهُ الجَبابرُ ساجِدينَــا

ثبت المصادر والمراجع

١- آسية العمري (دكتورة)، دور نموذج مستعملي اللغة الطبيعية في إنتاج وتأويل الخطاب (ضمن كتاب اللسانيات الوظيفة)، دار كنوز، عمان، ٢٠٢٠.

٢- أحمد أمين الشنقيطي، شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، تحقيق: محمد عبد القادر الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٥.

٣- أحمد عبد الحي (دكتور)، مفاتيح كبار الشعراء العرب، بلنسية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٦.

٤- أحمد لطفي السيد (دكتور)، الموسيقى الداخلية في شعر الشريف الرضي، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا، العدد ١٦، الجزء ٥، ٢٠١٢.

٥- أحمد المتوكل (دكتور)، الخطاب وخصائص اللغة العربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠١٠.

٦- ابن الأنباري: أبو بكر محمد بن القاسم (ت٣٢٨هـ)، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات، تحقيق: عبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط ٥، د.ت.

٧- إنصاف الحجاجا (دكتورة)، التوازي التركيبي ضمن أسلوبي الاستفهام والشرط في القرآن الكريم، المجلة الأردنية الدولية للعلوم الإنسانية، المجلد٢، العدد ٢، ٢٠٢٠.

٨- البغدادي: عبد القادر بن عمر (ت١٠٩٣هـ)، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣، ١٩٩٧.

٩- أبو بكر العزاوي (دكتور)، الحجاج والصورة الإشهارية، أعمال ندوة الصورة حدود التأويل وحدود الترجمة، مدرسة الملك فهد العليا للترجمة، طنجة، ١٩٩٦.

١٠- بلقاسم دفة (دكتور)، إستراتيجية الخطاب الحجاجي دراسة تداولية في الإرسالية الإشهارية العربية، مجلة أبحاث في اللغة والأدب، العدد١٠، ٢٠١٤.

١١- بيرنار كاتولا، الإشهار والمجتمع، ترجمة: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ٢٠١٢.

١٢- التبريزي: يحيى بن علي الشيباني (ت٥٠٢هـ)، شرح القصائد العشر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة محمد صبيح، القاهرة، د.ت.

١٣- تمام حسان (دكتور)، البيان في روائع القرآن، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٣.

١٤- جنان التميمي (دكتورة)، الخطاب الإشهاري الرقمي مقاربة تداولية إدراكية، مجلة اللسانيات العربية، العدد١٤، يناير ٢٠٢٢.

١٥- الجوهري: أبو نصر إسماعيل بن حماد الفارابي (ت٣٩٣هـ)، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط٤، ١٩٨٧م.
١٦- جيهان السخيني (دكتورة)، المستوى الإيقاعي وتشكيل القصيدة دراسة نقدية في نونية ابن زيدون، حولية كلية اللغة العربية بنين بجرجا، العدد ٢٢، الجزء٥، ٢٠١٨.
١٧- حسن السندوبي، شرح ديوان امرئ القيس ومعه أشعار المراقسة وأشعارهم، المكتبة التجارية، مصر، ط٣، ١٩٥٣.
١٨- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.
١٩- حسين بوبلوطة، الحجاج في الإمتاع والمؤانسة لأبي حيان التوحيدي، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، ٢٠١٠.
٢٠- حسين علي جمعة (دكتور)، الانتماء وظاهرة القيم العربية في القصيدة الجاهلية، مجلة التراث العربي، دمشق، المجلد ١٦، العدد٦٣، ١٩٩٦.
٢١- خضرة ناصف (دكتورة)، التحليل الحجاجي لرثائية ابن شهيد الأندلسي لابن ذكوان، مؤسسة كنوز الحكمة، العدد١٢، ٢٠١٧.
٢٢- الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت ١٧٥هـ)، العين، تحقيق: د.مهدي المخزومي ود.إبراهيم السامرائي، دار ومكتبة الهلال، القاهرة، د.ت.
٢٣- ابن رشيق: أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني(ت:٤٥٦هـ)،العمدة في محاسن الشعر وأدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط٥، ١٩٨١.
٢٤- روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ترجمة: د.تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٨م.
٢٥- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
٢٦- الزمخشري: جار الله أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد (ت٥٣٨هـ)، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٣، ١٤٠٧هـ.
٢٧- الزوزني: حسين بن أحمد (ت٤٨٦هـ)، شرح المعلقات السبع، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ت.
٢٨- سامية الدريدي (دكتورة):
- الحجاج في الشعر العربي بنيته وأساليبه، عالم الكتب الحديث، إربد، ط٢، ٢٠١١.
- الحجاج مولدا من مولدات الجمال في الشعر، مجلة المجمع، العدد١٥، ٢٠٢٠.
٢٩- سعد مصلوح (دكتور)، نحو أجرومية للنص الشعري دراسة في قصيدة جاهلية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد١٠، العددان ١، ٢، ١٩٩١.
٣٠- سعيد بكور (دكتور)، تجليات الخطاب الإشهاري في الشعر القديم، مجلة المورد، المجلد ٤٣، العدد٢، ٢٠١٦.
٣١- سهيل الشملي (دكتور)، الشعار الإشهاري أو ماذا يبقى من سلطة القول؟، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب جامعة منوبة، العدد٥٦، ٢٠١١.
٣٢- شوقي ضيف (دكتور)، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط١١، د.ت.
٣٣- الشيباني: أبو عمرو الشيباني (ت٢٠٦هـ)، شرح المعلقات التسع، تحقيق: عبد المجيد همو، مؤسسة الأعلمي، بيروت، ٢٠١١.

٣٤- صابر الحباشة (دكتور)، التداولية والحجاج (مداخل ونصوص)، صفحات للدراسات والنشر، دمشق، ٢٠٠٨.
٣٥- طه عبد الرحمن (دكتور):
- في أصول الحوار وتجديد علم الكلام، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ٢٠٠٢.
- اللسان والميزان (التكوثر العقلي)، المركز الثقافي العربي.، الدار البيضاء، ١٩٩٨م.
٣٦- عباس أرحيلة، الأثر الأرسطي في النقد والبلاغة العربيين إلى حدود القرن الثامن الهجري، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، ١٩٩٩.
٣٧- عبد الحميد الحسامي ويحيى المذحجي (دكتور)، الأبعاد الثقافية للغة الإشهار في المحلات السكنية بأبها، مجلة الأثر، العدد ١٩، ٢٠١٤.
٣٨- عبد الحميد نوسي، الإشهار مكوناته وآليات اشتغاله، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، العدد ٨٥، ١٩٩١.
٣٩- عبد السلام عشير (دكتور)، عندما نتواصل نتغير، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٦.
٤٠- عبد العاطي سالمان (دكتور)، الفخر القبلي وبواعثه في معلقة عمرو بن كلثوم دراسة موضوعية فنية، مجلة كلية اللغة العربية بأسيوط، العدد ٢٨، ٢٠٠٩.
٤١- عبد العالي بوطيب، آليات الخطاب الإشهاري، مجلة علامات في النقد، المجلد١٣، الجزء٤٩، ٢٠٠٣.
٤٢- عبد الكريم حاقة (دكتور)، آليات الإقناع في القرآن الكريم دراسة لنماذج لغوية وبلاغية مختارة، مجلة الشهاب، جامعة الشهيد حمه لخضر، المجلد ٨، ٢٠٢٢.
٤٣- عبد الله أحمد بن عتو، الإشهار بنية خطاب وطبيعة سلوك، مجلة علامات، العدد ١٨، ٢٠٠٢.
٤٤- عبد الهادي الشهري، استراتيجيات الخطاب (مقاربة لغوية تداولية)، دار الكتاب الجديد، بيروت، ٢٠٠٤.
٤٥- عرفة حلمي عباس (دكتور)، آليات الإقناع في الخطابة السياسية في العصر العباسي الأول، مجلة فكر وإبداع، الجزء ٥٢، ٢٠٠٩.
٤٦- عزة شبل محمد (دكتورة)، علم لغة النص النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٧.
٤٧- عصام نور الدين (دكتور)، الإعلان وتأثيره في اللغة العربية، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد ٧٣، العدد ٤، ١٩٩٨.
٤٨- عطية سليمان أحمد، الإشهار القرآني والمعنى العرفاني، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ٢٠١٤.
٤٩- علي مصطفى عشا (دكتور)، الانتماء القبلي في نماذج من الشعر الجاهلي بين العصبية والوعي القبلي، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد٢، ٢٠٠٥.
٥٠- عمرو بن كلثوم، الديوان، تحقيق: د.إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦.
٥١- د.عواطف كنوش المصطفى، الدلالة السياقية عند اللغويين، دار السياب، لندن، ٢٠٠٧.
٥٢- ابن أبي عون: أبو إسحاق الكاتب (ت٣٢٢هـ)، التشبيهات، تحقيق: عبد المعين خان، دار العراب ودار نور، دمشق، ط٢، ٢٠١٥.
٥٣- ابن فارس: (أبو الحسين أحمد بن فارس (ت:٣٩٥ه)، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، ١٩٧٩.
٥٤- فاطمة عماريش (دكتور)، إستراتيجية الإقناع في الخطاب اللغوي، مجلة لسانيات العربية وآدابها، مجلد ٢، العدد ٤، ٢٠٢١.

٥٥- فاطمة كدو (دكتورة)، لغة الإشهار بين الخطاب السياسي والخطاب الاقتصادي، منشورات مؤتمر العربية في الإشهار والواجهة، معهد الدراسات والأبحاث للتعريب، ٢٠٠٣.
٥٦- أبو الفرج الأصفهاني: علي بن الحسين (ت ٣٥٦هـ)، كتاب الأغاني، تحقيق: د.إحسان عباس ود.إبراهيم السعافين وبكر عباس، دار صادر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٨.
٥٧- فضل عباس (دكتور)، البلاغة فنونها وأفنانها، دار الفرقان، إربد، ط ٤، ١٩٩٧.
٥٨- فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، ترجمة: محمد مشبال وعبد الواحد التهامي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٣.
٥٩- ابن قُتَيْبة: أبو محمد عبد الله بن مسلم (ت:٢٧٦هـ)، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢.
٦٠- قُدامة بن جعفر (ت:٣٣٧هـ)، نقد الشعر، تحقيق: د.محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.
٦١- قدور عمران (دكتور)، البعد التداولي والحجاجي في الخطاب القرآني، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠١٢.
٦٢- القرشي: أبو زيد محمد بن أبي الخطاب (ت١٧٠هـ)، جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام، تحقيق: علي محمد البجاوي، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨١.
٦٣- قصي لفتة (دكتور)، الخطاب الإشهاري في القرآن الكريم سورة الواقعة نموذجا، المجلة الدولية للعلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد ١٤، ٢٠٢٠.
٦٤- محمد التونجي (دكتور، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢، ١٩٩١.
٦٥- محمد خلاف (دكتور)، الخطاب الإقناعي الإشهار نموذجا، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب جامعة سيدي محمد بن عبد الله، العدد ٩، ١٩٨٧.
٦٦- محمد الدسوقي (دكتور)، الصورة الإشهارية دراسة في بلاغة الخطاب البصري للجسد الأنثوي في الشعر العربي القديم، مجلة الدراسات الشرقية، العدد ٤٥، ٢٠١٠.
٦٧- محمد صلاح أبو حميدة (دكتور)، بنية التوازي في ديوان هات لي عين الرضا، مجلة العلوم الإنسانية، كلية الآداب جامعة البحرين، العدد ٢٧، ٢٠١٦.
٦٨- محمد طه عبد الخالق (دكتور)، التوازي التركيبي في شعر أحمد شوقي المسرحي، مجلة كلية الآداب، جامعة طنطا، العدد ٣٠، ٢٠١٧.
٦٩- محمد العبد (دكتور):
- بحوث في تحليل الخطاب الإقناعي، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ٢٠١٣.
- النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ٢٠٠٥م.
٧٠- محمد عبد التواب مفتاح (دكتور)، التوازي التركيبي في بعض الجمل المتشابهة تركيبا ودلالة في الحديث النبوي دراسة نصية في رياض الصالحين، مجلة العلوم العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود، العدد ٤١، ٢٠١٦.
٧١- محمد العمري (دكتور)، في بلاغة الخطاب الإقناعي (مدخل تطبيقي ونظري لدراسة الخطابة العربية)، إفريقيا الشرق، المغرب، ط٢، ٢٠٠٢.
٧٢- محمد عوني عبد الرءوف، القافية والأصوات اللغوية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٧.
٧٣- محمد فوزي حمزة، دواوين الشعراء العشرة، مكتبة الشعراء العشرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ٢٠٠٧.

٧٤- محمد ماهر عبد الرحمن (دكتور)، التوازي التركيبي في مقامة طراز العمامة في التفرقة بين المقامة والقمامة للسيوطي دراسة نحوية دلالية، مجلة كلية الآداب، جامعة المنصورة، العدد ٦١، ٢٠١٧.
٧٥- محمد مفتاح (دكتور):
- تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٦.
٧٦- محمد الولي (دكتور)، الإشهار أفيون الشعوب المعاصر، مجلة علامات، العدد ٢٧، ٢٠٠٧.
٧٧- محمود الجعيدي (دكتور)، الجمل المتوازية في ديوان أبي القاسم الشابي دراسة نحوية دلالية، المؤتمر الثاني للغة والأدب والنقد، كلية الآداب، جامعة إربد، ٢٠٠٣.
٧٨- محمود عكاشة (دكتور)، تحليل النص، مكتبة الرشد، القاهرة، ٢٠١٤.
٧٩- مرتضى خربيط (دكتور)، الجانب الإشهاري في الشعر العربي القديم، مجلة رؤى في الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، العدد ٢، ٢٠٢١.
٨٠- مريم الشنقيطي (دكتورة)، الخطاب الإشهاري في النص الأدبي دراسة تداولية، دار الفيصل، الرياض، ١٤٤٠هـ.
٨١- مسكين الدارمي (ت٨٩هـ)، الديوان، تحقيق: عبد الله الجبوري وخليل العطية، دار البصري، بغداد، ١٩٧٠.
٨٢- مصطفى الغلاييني، رجال المعلقات العشر، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٩٨.
٨٣- ابن منظور: محمد بن مكرم (ت:٧١١هـ)، لسان العرب، تحقيق: أمين عبد الوهاب ومحمد العبيدي، دار إحياء التراث، بيروت، ط ٣، ١٩٩٩.
٨٤- نعمان بوقرة (دكتور):
- المصطلحات الأساسية في لسانيات النص، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٥.
- النص الإشهاري العربي بين أدبية الصورة وحجاجية الغرض، مجلة الخطاب الثقافي، العدد ٣، ٢٠٠٨.
٨٥- النويري: شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب (ت٧٣٣هـ)، نهاية الأرب في فنون الأدب، دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، ١٤٢٣هـ.
٨٦- هادي نهر (دكتور)، الخطاب الإشهاري من بلاغة الكلمة إلى بلاغة التكنولوجيا، مجلة إربد للبحوث والدراسات، المجلد ١٤، العدد ٢، ٢٠١١.
٨٧- هجرة داغر (دكتورة)، الأسلوبية الصوتية في شعر مسار الرياض التوازي نموذجا، مجلة دراسات البصرة، جامعة البصرة، العدد ٤٣، ٢٠٢٢.
٨٨- وردية راشدي (دكتور)، الإستراتيجيات البلاغةي في الخطاب الإشهاري وأهميتها في توليد المعنى، مجلة الخطاب والتواصل، العدد ٧، ٢٠٢٠.
٨٩- يوسف حسين بكار (دكتور)، بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، ط ٢، ١٩٨٢.

Abstract

People began to practice advertising since the beginning of the emergence of various social relations, so advertising is not a product of the current era, nor the one before it, and the use of advertising in each era depends on what is available in it - that is, the age - of the means and mechanisms. Poetry in the pre-Islamic era represented the highest publicity method available, as poets included through it what they wanted to publicize, according to the linguistic and expressive capabilities available in it to help achieve the goal.

This research is an analysis of a poetic advertising model, which is the commentary of Amr bin Kulthum, the pre-Islamic poet, by monitoring the mechanisms of persuasion employed in it, which were identified in two types: linguistic mechanisms, and argumentative mechanisms, a model that represents the oldest poetic image that reached us (pre-Islamic poetry), so that the Publicity in it is considered the oldest poetic publicity discourse that has reached us. The research deals with the image of poetic publicity in that era in general, and in the hanging in particular, and what the poet (the publicist) used to achieve his intention of mechanisms and persuasive means, and based on that the title of the research was determined by (discourse). Al-Ashhari in Amr bin Kulthum's Commentary - A Study in the Mechanisms of Persuasion.

This hanging was characterized by advertising features that make it represent a unified advertising link similar to those focused

advertising links that we are examining at the present time - albeit using the language alone -. The research was divided into: an introduction, a preface, three chapters, and a conclusion.
Keywords: (Mechanisms of persuasion - advertising - advertising discourse - pre-Islamic poetry - Amr bin Kulthum's commentary).