الجمهوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة 8 ماي 1945 قالمـة

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA

الكليّة: الآداب واللّغـــات
القسم: اللّغة والأدب العربي

أطروحة

لنيل شهادة الدكتوراه علوم

الشّعبة: أدب عـربي قديـم

من إعداد:
أسمـــاء سوسي

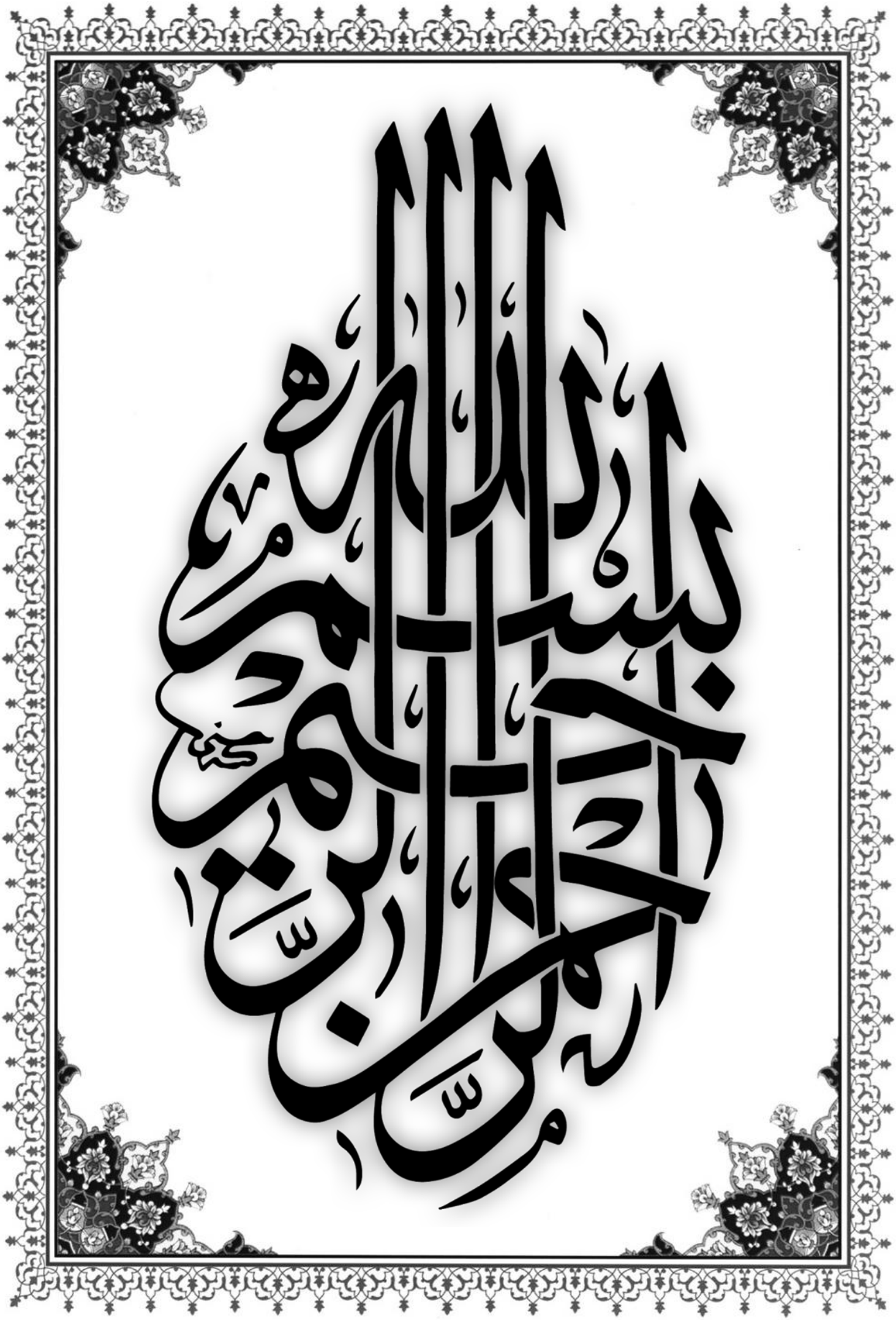
بعنوان

الظاهرة الأسلوبية في شعر ابن هانئ المغربي الأندلسي (320–362هـ)

بتاريخ:..... أمام لجنة المناقشة المكوّنة من:

الاسم واللقب	الرّتبة	الجامعة	الصّفة
السيد : العيّاشي عميار	أستاذ محاضر (أ)	بجامعة : 8 ماي1945 – قالمة–	رئيسا
السيدة: فريدة زرقين	أستاذ التعليم العالي	بجامعة : 8 ماي1945 – قالمة –	مشرفا
السيدة: مليكة النّوي	أستاذ التعليم العالي	بجامعة : الحاج لخضر – باتنة –	ممتحنا
السيدة: آمال لواتي	أستاذ التعليم العالي	بجامعة : منتوري – قسنطينة –	ممتحنا
السيد : المكّي العلمي	أستاذ التعليم العالي	بجامعة : العربي بن مهيدي – أم البواقي–	ممتحنا

السّنة الجامعية: 1439– 1440 هـ/ 2018 – 2019 م.


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم

"من لم يشكر الناس لم يشكر الله ومن أسدى إليكم معروفا فكافئوه فإن لم تستطيعوا فادعوا له"

وعملا بهذا الحديث واعترافا بالجميل، نحمد الله عزّ وجلّ، ونشكره على أن وفّقنا لإتمام هذا العمل.

ونتقدّم بجزيل الشّكر، ووافر التّقدير، وعظيم الامتنان إلى الأستاذة الدّكتورة المشرفة "زرقين فريدة" التي رافقتني طيلة رحلة البحث الشاقّة، وأمدّتني بالعون منذ أن كان الموضوع فكرة تخامر الذّهن إلى أن استوى بين دفتي هذه الأطروحة، بنصائحها القيّمة، وتوجيهاتها العلمية الصّائبة، راجين من الله عز وجل أن يسدّد خطاها ويحقّق مناها، ويمتّعها بالصّحة والعافية، فجزاها الله عنّي كلّ خير.

وإلى أستاذة اللّغة والأدب العربي، والأساتذة الأجلّاء أعضاء لجنة المناقشة، ممن تكبّدوا عناء قراءة الأطروحة، وتقييمها، حيث سيتشرّف العمل وصاحبه بالإفادة من ملاحظاتهم القيّمة، وآرائهم السّديدة .

مقدّمـــــة

مقدّمة:

لاشك في أنّ ولادة النص الأدبي تعني ولادة إبداعات شتى، وجديدة من النقاد والقراء، إذ أنّ القارئ مبدع في حد ذاته، كما أنّ الناقد مبدع آخر برؤيته النقدية عندما يسبر كنه النص، ويفكّ مغاليقه. ولا يعتبر النص حكرا على المؤلف وحده، لأنّه إذا خرج من بين يديه أصبح ملكا للقارئ الذي له الحق في تفكيك رموزه بالطريقة التي يراها أكثر انسجاما مع بنيته اللغوية، وطاقاته الإبداعية المخزونة.

والنصوص القديمة من النصوص الخصبة التي تظل تدغدغ مشاعر النقاد، والقراء حتى وقتنا هذا، وتغريهم بجاذبيتها -وإن قل عشاقها-، فهي مكتنزة بالطاقات الإبداعية والأدوات الجمالية التي تغذي القارئ بالخيال الجامح، واللذة الشعورية الفيّاضة، وذلك ما جعل كثيرا من النقاد يعكفون على دراستها بطريقة حداثية تعكس جماليات فيها كانت تستشعر ولا تُرى، فأبرزوها بصورة استأثرت بنفوس المتلقين وإعجابهم.

وابن هانئ المغربي الأندلسي، واحد من أولئك الفحول الذين خلّدوا بروائعهم الحضارة الإسلامية، ومظاهرها المختلفة بالمغرب الإسلامي إبان القرن الرابع الهجري في شعره، من هنا آثرت اختيار مدونته الشعرية مادة للدراسة والبحث؛ كونها مشبعة بالدلالات المتعددة، والجماليات الفريدة التي تأسر لبّ القارئ وتزيده إمتاعا، أضف لذلك عزوف كثير من طلاّب الدراسات العليا عن الإحاطة بدقائق العناصر الأسلوبية المميّزة لخطابه الشّعري، إمّا لصعوبة مادته ونصوصه، أو رغبة في سرعة الإنجاز وسهولة البحث، ما دفعني لمقاربة مدوّنته الشعرية أسلوبيا، فكان موضوع الدراسة يحمل عنوان: «الظاهرة الأسلوبية في شعر ابن هانئ المغربي الأندلسي»، والذي استلزم مني طرح تساؤلات عدّة حول هذه المدونة الشعرية منها:

- ما الخصائص الأسلوبية المبثوثة في هذه القصائد، وما الوظائف التي تضطلع بها فيها، وفي تشكيل أسلوب مؤلفها؟.

– هل ما تتمتع به هذه القصائد من قيمة أدبية في لغتها الثرية، ونسيجها المتواشج كفيلة بأن ترفع الأديب «ابن هانئ الأندلسي»، إلى مصاف عمالقة الشعراء كأبي تمام، والبحتري، والمتنبي ممن اعتبر الشاعر نظيرا لهم، وشبه بهم في فنه الشعري؟

– إلى أي مدى تكشف هذه الخصائص الأسلوبية في قصائد ابن هانئ الشعرية مصداقية كنية: «متنبي المغرب» التي ألحقها به المغاربة؟.

إلاّ أن هذا يدعو إلى الإشارة إلى أنّ البحث في هذا الموضوع من الصعوبة بمكان؛ لأنّ الباحث مطالب بالإلمام بكلّ الدراسات التي تناولت موضوع بحثه، وليس هذا بالأمر الهين، ومع ذلك لم أدّخر أي جهد في سبيل الاستفادة من الدراسات والبحوث التي تمكنت من الحصول عليها في موضوع البحث منها:

– ديوان ابن هانئ الأندلسي، تحقيق: محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985، ط2، 2008.

– علي زاهد، تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ، مطبعة المعارف ومكتبتها، مصر، (دط)، 1352.

–اليعلاوي محمد، ابن هانئ المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (دط)، 1985. وغيرها

يضاف إلى هذه الدراسات العديد من الرسائل الجامعية (ماجستير ودكتوراه) التي تناولت مدوّنة شاعرنا الشعرية بالدراسة، متناولة ظاهرة محدّدة فيها، ما يجعل دراستنا تختلف عن هذه الدراسات في تقصّيها للظاهرة الأسلوبية في شعر ابن هانئ، حيث أنّ معظم تلك الدراسات قد أغفلت هذا الجانب، نذكر منها:

–حمبلي فاتح، بنية قصيدة المديح في الشعر العربي القديم: شعر ابن هانئ الأندلسي، مكتبة الرسائل الجامعية العالمية، دار النوادر، سورية، لبنان، الكويت، ط1، 2013

-حمبلي فاتح، التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي القديم، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2004-2005.

- البدوي (رمضان محمد عبد الغفار)، تشبيهات ابن هانئ الأندلسي، دراسة بلاغية،رسالة ماجستير، إشراف: عبد الله عليوة حسن، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، الدراسات العليا، قسم البلاغة والنقد، 1996.

- عبد الراضي (السيد أحمد محمد)، ديوان ابن هانئ الأندلسي، دراسة صرفية، نحوية ودلالية، رسالة ماجستير، إشراف: زينب شافعي عبد الحميد، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم قسم: النحو، والصرف، والعروض، 2012.

من هذا المنطلق حاولت الاستفادة من هذه الدراسات، والجهود التي قدمها الدارسون فيها، حسب ما تقتضيه طبيعة النصوص الشعرية عند ابن هانئ من خصوصية في المضامين والجوانب الفنية، متوسلة بالمنهج الأسلوبي أداة للإمساك بهذه الخصائص في ديوان الشاعر، بغية بعثه من جديد، وإعادته إلى شاشة التحليل مرة أخرى، ذلك أنّ الأسلوبية تنظر في النص الأدبي كيانا مستقلا، تبرز ما فيه من ظواهر أسلوبية، وقيم تعبيرية، وجمالية، بعيدا عن الانطباعية السريعة، فتقوم بعملية اختيار وانتقاء للظواهر الأسلوبية التي تكمن في بنية النص، وتؤثر بشكل واضح في تشكيل أسلوب الأديب، ثم تقوم بوصفها وتحليلها، ومعرفة وظيفتها داخل العمل، وكيف استطاع الأديب أن يحقق لها هذه الوظيفة، من أجل الوقوف على النظام الكلي الذي يحكم بنيته، فالدراسات الأسلوبية إبحار في عالم النص للوقوف على تميّز مبدعه، وتفرّده في الأداء عن وعي، واختيار، كما أنّها تمتلك القدرة على إبراز الدلالات المختلفة التي يشحن بها المبدع خطابه، وتتعامل مع النص الأدبي كلاّ شاملا، تنسج سماته في نسيج متماسك.

وبغية تحقيق الأهداف السابقة، اتضحت وجهة البحث، وتحددت معالمه الأساسية، فكان تصميمه شاملا: مدخلا، وثلاثة فصول، يضاف إليها خاتمة.

تناولت في المدخل الموسوم ب: " مفاهيم ومرتكزات " أهم التصورات التي دارت حول تحديد مفهوم الأسلوب كمنهج نقدي لغوي يسعى إلى دراسة العمل انطلاقا من بنيته، بالإشارة إلى اتجاهها، وإلى الآليات التي يقوم عليها التحليل الأسلوبي ومستوياته، وكان الهدف من هذا محاولة إعطاء فكرة واضحة عن المنهج الأسلوبي، وإشكالياته، دون محاولة تقصي هذا المنهج من كل جوانبه، كما تعرضت لتقديم ترجمة وجيزة عن حياة شاعرنا الأندلسي، أشرت فيها إلى مولده، ونشأته، والمراحل التي مرّ بها في حياته، وكان لها بالغ الأثر في إذكاء شاعريته، أضف إلى ذلك الأغراض الشعرية المتنوعة في مدوّنته، والتي تعكس مقدرته الشعرية، وتمكّنه من قرض الشعر في أي غرض كان.

واختص الفصل الأول برصد الظواهر الموسيقية المبثوثة على المستوى الصوتي في بنية نصوص ابن هانئ الشعرية، وقد شملت الدراسة عنصرين متلازمين امتطاهما الشاعر ليحدث إيقاعا ذا توتر عال، ارتبط ارتباطا حميميا بالانفعال للغة شعرية كان ابن هانئ موردها، وهما الموسيقى الخارجية بتشكيلها العروضي المتمثل في: الوزن، والقافية، والتصريع، بالإضافة إلى الموسيقى الداخلية التي لجأ الشاعر إلى تكريسها بالاعتماد على ما يسمى: بألوان البديع في البلاغة القديمة، وهي: التجنيس، والتصدير، والترديد، والترصيع، والتقابل البسيط والمركب، والعكس والتبديل، وغيرها.

أما الفصل الثاني، فقد بحثت فيه الظواهر التركيبية والبلاغية في مدوّنة ابن هانئ الشعرية، حيث تطرقت في الظواهر التركيبية إلى الحديث عن التراكيب النحوية التي اهتمّ الشاعر فيها بالعلاقات الإسنادية، وما ينجرّ عنها من انتهاكات لغوية، تقوم أساسا على العدول في اللّغة عن مستوى استخدامها المألوف في أساليب: التقديم والتأخير، والحذف، والنداء، والاستفهام، إضافة إلى التراكيب البلاغية التي ركز فيها ابن هانئ على الصورة الشعرية بمختلف أشكالها: من تشابيه، واستعارات، وكنايات استفاد منها الشاعر استفادة بالغة في خدمة أغراضه الشعرية، وإفشاء دلالاتها المتنوعة.

وجاء الفصل الثالث والأخير لرصد ظاهرة التناص في مدوّنة شاعرنا للوقوف على الروافد التراثية المتنوعة التي التحمت بنصوص الشاعر، وتفاعلت مع سياقاتها الجديدة، سواء ما تعلّق منها بتشكيل تناصاته الذاتية على مستويات عديدة شملت بنية القصيدة، ومضمونها، والصّور الشعرية، والمعجم اللغوي للشاعر، أم بالنصوص القرآنية التي استدعاها ابن هانئ بوساطة الإشارة إلى معنى الآية القرآنية، واستخدام مفردة ، أو تركيب قرآني معين، أو استحضار مشهد من القصص القرآني باعتماد تقنيتي التآلف والتخالف، أم اختص بالوقائع التاريخية، وشخصيات التاريخ التراثية التي استدعاها الشاعر في سبيل تأييد عقيدته الباطنية.

أما التناص الشعري، فبينت فيه مختلف النصوص الشعرية التي استلهمها ابن هانئ واستثمرها في أشعاره من سابقيه من شعراء العصر الجاهلي والأموي، كعنترة، وعمر بن أبي ربيعة، والفرزدق، فضلا عن معاصريه من شعراء العصر العباسي ممن حاكاهم الشاعر محاكاة فنية: كالبحتري، والمتنبي على وجه الخصوص.

وقد ختمت هذا البحث بمجموعة نتائج استخلصتها من خلال مقاربتي لمدوّنة ابن هانئ الشعرية أسلوبيا، ذيّلت بها الدراسة لتكون نتائج هذا العمل.

ولا يفوتني في الختام أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة الدكتورة: **فريدة زرقين**، التي منحتني الكثير من وقتها وعلمها، وأمدتني بالعون طيلة رحلة البحث الشاقة منذ أن كان الموضوع فكرة تخامر الذهن، إلى أن استوى بين دفتي هذه الأطروحة، فلها مني كل التقدير والإجلال، كما أتقدم بخالص الشكر والتقدير إلى الأساتذة: أعضاء لجنة المناقشة ممن تكبدوا عناء مراجعة هذا العمل وتقييمه، آملة أن يكون موضوع البحث محفزا للأقلام على تقويم اعوجاجه، وسد ثغراته، فإن أحسنت فيه فبها ونعمت، وما توفيقي إلا بالله، وإن قصّرت فمن نفسي، وما تمّ الكمال إلاّ للمولى –جلّ جلاله–

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

المدخل: مفاهيم ومرتكزات

أوّلا: في مفهوم الأسلوب والأسلوبية

تمهيد

1-مفهوم الأسلوب

2-مفهوم الأسلوبية

3-اتجاهات الأسلوبية

4-آليات التحليل الأسلوبي ومستوياته

ثانيا: ابن هانئ الأندلسي

1-المولد والنشأة

2-مراحل حياة الشاعر

3-الفنون الشعرية عند ابن هانئ

أوّلا: في مفهوم الأسلوب والأسلوبية

تمهيد:

الأسلوب، والأسلوبية من المصطلحات النقدية التي شدت اهتمام الدارسين والنقاد، وشغلت ؤلفاتهم على مساحات واسعة، وكانت عناوين لدراسات كثيرة، ولما كانت هذه المصطلحات على هذا البسط في الدراسات الحديثة، ونظرا لاستنادنا عليها عنوانا للدراسة، بات من المنهجية أن نعرض لمفهوم كلّ مصطلح منها على حدة. مع تحديد الاتجاهات الأسلوبية، ورصد آليات التحليل الأسلوبي.

1- مفهوم الأسلوب:يستدعي الحديث عن الأسلوب تعريفه في اللغة والاصطلاح .

1-1-لغة:

جاء في «لسان العرب» لابن منظور عن الأسلوب ما نصّه:

«ويقال للسطر من النخيل: أسلوب، وكلّ طريق ممتد فهو أسلوب، والأسلوب الطريق، والوجه والمذهب، يقال: أنتم في أسلوب سوء، ويجمع أساليب، ... والأسلوب: الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من القول؛ أي أفانين منه» [1].

ومعنى هذا أن الأسلوب ظاهرة تلازم تحقق العملية اللغوية، المحكية منها أو المكتوبة، ومجالها الحقيق هو النص الذي يتسع لمقاعد البث اللغوي، كما يتسع للتفنن في الكتابة، فيكشف عن فرادة صاحبه[2].

1-2-اصطلاحا:

يعرّف ابن خلدون الأسلوب في «المقدمة» بقوله:

«عبارة عن المنوال الذي تنسج فيه التراكيب، أو القالب تفرغ فيه» [3].

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1994، مادة (س ل ب) ص473.

(2) عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، (د ت)، ص 43.

(3) ابن خلدون، المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، (د ت)، ص 570-571.

ويـراه «بيـارجيرو»: «الطريقـة في الكتابـة، وهـو اسـتخدام الكاتـب لأدوات تعبيريـة مـن أجـل غايات أدبية» [1].

ونفهم من هذا أنّ الأسلوب هو مظهر القول الناجم عن اختيار وسائل التعبير التي تحدّدها طبيعة الشخص المتكلم، أو الكاتب ومقاصده؛ أي أنّ كل استخدام لغوي غير مقصود يخرج عن إطار الأسلوب، فالمقصدية شرط ضروري لوصف نسق لغوي ما بأنّه أسلوب.

إذن فالأسلوبية طريقة خاصة للباثّ للخطاب اللغوي في التعبير عن موقف ما، وتتم الإبانة من خلال هذا الموقف عن الشخصية الأدبية لهذا الكاتب المنشئ وتفرّدها عن سواها، وينشأ هذا التفرّد من اختيار المفردات وتأليفها، وصياغة العبارات ونظمها.

وإنّ هذا التميز في اللغة والأسلوب الذي تبحث عنه الأسلوبية غالبا ما يتحقق «عن طريق خرق القواعد المعروفة للنظام اللغوي العادي... في مستوياته الصوتية، أو الصرفية، أو التركيبية، أو الدلالية» [2]، ما يخلق في النفس المفاجأة والإعجاب، لأنها عادة ما تطرب للأشكال غير الاعتيادية، ذلك أنّ المألوف بحكم تكراره يزول تأثيره في المتلقي، ما يجعل استقباله فعلا آليا خاليا من أي إحساس شعوري.

2- مفهوم الأسلوبية:

الأسلوبية ذات ارتباط بالأسلوب، ويمكن أن تعدّ علم دراسة الأسلوب، أو منهج دراسة الأساليب، «فهي تطلق على جملة المبادئ والمعايير الكبرى التي يحتكم إليها في تمييز الأسلوب وتحليله، فالأسلوبية هي الكلّ، والأسلوب هو الجزء، ومن جماع الأساليب تتكون الأسلوبية في تحديدها الختامي» [3].

(1) بيار جيرو، الأسلوب والأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 34-37.

(2) ينظر، بشير تاوريت، محاضرات في مناهج النقد الأدبي المعاصر، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينه، الجزائر، 2006ص 156.

(3) أماني سليمان داود، الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 27.

بمعنى أنّ الأسلوبية في أبسط معانيها هي الدراسة العلمية للأسلوب؛ أي أنّ الأسلوب ميدان الدراسة الأسلوبية التي تعمد إلى إبراز الأسلوب، والكشف عن خصائصه المميزة معتمدة جملة من الأدوات الإجرائية في تحديد الظواهر الأسلوبية ورصدها بالدّقة الكافية، ذلك ما يقرّه «رومان جاكسون» حين يحدّدها بقوله:«إنّها بحث عما يتميّز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أوّلا، وعن سائر الفنون الإنسانية ثانيا» (1).

وهكذا فإنّ الدراسة الأسلوبية تفيد كثيرا في فهم النص الأدبي، «واستكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك بما تتيح للدارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغوية، ودلالاتها في العمل الأدبي، وبهذا التعامل مع الخواص الأسلوبية المميزة المكتشفة بطريقة علمية سليمة، تتضح مميزات النص وخواصّه الفنية» (2).

ومعنى هذا أنّ الدراسة الأسلوبية تتركز على اللغة الأدبية لأنها تمثل التميز في الأداء على المستوى الفردي عن وعي، واختيار، وانحراف عن المستوى المألوف للغة.

ومن هنا يأتي اختيارنا للمنهج الأسلوبي وسيلة نستطيع من خلالها النفاذ إلى عمق النص الشعري لابن هانئ المغربي الأندلسي بما يحمله هذا المنهج من إمكانيات نقدية تحليلية عميقة، نستطيع من خلالها رصد جماليات النّص معتمدين لغة الشاعر، وأدواته الفنية وسيلة للتحليل النقدي، آخذين بعين الاعتبار الأساليب التي ألحّ عليها في ديوانه، وعلاقتها بشخصيته، وأفكاره، ومشاعره.

(1) محمد عزام، الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط1، 1989، ص 19.

(2) خليل عودة، المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، 1994، ج2، ع8، ص 100.

3- اتجاهات الأسلوبية:

ومن بين أهم اتجاهاتها:

3-1-الأسلوبية التعبيرية(الوصفية):

إنّ أهم منهج ارتبطت به الأسلوبية، واحتمت به من البلاغة في تناولها للظواهر الأدبية، هو اللسانيات كمنهج وصفي تحليلي، يقدّم لها حبل النجاة من الانطباعية والمعيارية، وقد انجرّ عن تبعية الأسلوبية للسانيات في بدايتها، أن استخدم المحللون الأسلوبيون الأدوات والمناهج التي أفرزتها اللسانيات «والأسلوبية التعبيرية دراسة وصفية ينصبّ اهتمامها على الأثر الأدبي، وتنظر إلى البنى اللغوية ووظائفها داخل النظام اللغوي، وهي لا تخرج عن محتوى اللغة» (1).

وأهمّ ما قدمته اللسانيات من وسائل عمل للأسلوبية كثمرة لهذه التبعية: البحث في صوتية، ومورفولوجية، وتركيبية، ودلالية العبارة.

رائد هذا الاتجاه شارل بالي، انطلق في تأسيسه لملامح الأسلوبية التعبيرية من دراسته للبلاغة القديمة، حيث اهتم فيها بالنبر، والصور، والأساليب، غير أنّه لم يتوقف عند قواعدها الجامدة، بل اهتم بالقيم التعبيرية والانطباعية التي يختزلها الأسلوب على شكل شحنات وموجات عاطفية متدفقة، إذ الأسلوبية «تدرس وقائع التعبير اللغوي من ناحية مضامينها الوجدانية» (2).

إذا يشكّل المضمون الوجداني للغة موضع الأسلوبية عند شارل بالي، حيث انحصر اهتمامها في الشحنات العاطفية التي يصدرها المنشئ، ويضمّنها في خطابه، بغضّ النظر عما كان ذلك الخطاب عاديا أو أدبيا (3)، وبذلك ظلّت أسلوبية بالي هي أسلوبية اللغة، وليست أسلوبية

(1) فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003 ص 16-17.

(2) بيار جيرو، الأسلوبية، تر:منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994، ص 54.

(3) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 1997، ج1، ص 66.

الأدب [1]، كونه يهتم بالجانب الأدائي للغة من خلال تأليف المفردات، والجمل، وتراكيبها انطلاقا مما يمليه وجدان المنشئ [2].

3-2-الأسلوبية التكوينية (أسلوبية الكاتب):

تقوم الأسلوبية النفسية، أو أسلوبية الفرد على دراسة علاقات التعبير مع الفرد أو المجتمع الذي أنشأها واستعملها، فهي إذن دراسة تكوينية، تتناول الحدث اللساني إزاء المتكلمين، وتحدد الأسباب .... وتبتعد عن المعيارية أو التقريرية[3].

ويعتقد أصحاب هذا الاتجاه، ومؤسسه ليوشبتزر بذاتية الأسلوب وفرديته، ولذلك فهي تدرس العلاقة بين وسائل التعبير والفرد، دون انفعال المجتمع.

وقد اهتم ليوشبتزر بالانزياح، وعدّه ظاهرة تؤشّر لمعرفة جوهر نفسية الكاتب، كما اهتم بعلم الدلالة ولاسيما التاريخي، ورأى أنّه من المفيد للمحلل الأسلوبي الاستعانة به، كونه يتيح التعمق في الكلمات التي يستخدمها كاتب ما في حقبة تاريخية معينة.

وينطلق شبتزر لتحليل النص الأدبي تحليلا أسلوبيا من جملة مبادئ لعلّ من أهمها: نظرته إلى كون الفرد قادرا على التعبير عن قصده في جميع الحالات تعبيرا كاملا، ومهما كانت مضايقات اللغة، فبإمكان الفرد الملاءمة بين النمط اللغوي الذي يعبر به، والقصد الذي يرمي إلى التعبير عنه، بحيث يؤدي ما يريد تأدية كاملة، وهو بذلك يدحض مقولة: القصد.

أما ثاني أهم مبدأ فهو: أنّ الأسلوب تعبير عن ذات الكاتب وكوامن نفسه، فبإمكاننا إدراك جوهر الأديب من خلال خطابه.

---

(1) موسى ربابعة، الأسلوبية، مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003، ص 11.

(2) ينظر، محمد بلوحي، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ع 95 ،2004، ص14.

(3) فرحان بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 17.

3-3-الأسلوبية البنيوية:

وضع أسسها "فرديناند دي سوسير"، تنطلق في دراستها من النص بوصفه بنية مغلقة، وتركز على تناسق أجزاء النص اللغوية، وتهتم في تحليل النص الأدبي بعلاقات التكامل بين العناصر اللغوية في النص، وبالدلالات والإيحاءات التي تحققها تلك الوحدات اللغوية[1]، فالنص بنية متكاملة لا يمكن فصل عنصر فيها عن الآخر، إذ العناصر اللغوية في النص تتفاعل فيما بنيها وزنا، وقافية، وأصواتا، وصيغا، وتراكيب، ومعجما، فدلالات النص تنتج من ذلك التفاعل والانسجام، لا من الانفصال والتنافر.

وقد كان لمبادئ وأعمال الشكلانيين الروس أثر بالغ في إرساء وتدعيم هذا الاتجاه الأسلوبي، وعلى رأسهم ميشال ريفاتير، الذي يرى أنّ القراءة الأسلوبية يجب أن تمر بمرحلتين:

أ-مرحلة الوصف: وهي مرحلة اكتشاف الظواهر الأسلوبية ورصدها.

ب-مرحلة التأويل: وهي مرحلة الغوص في النص، وربط الظواهر الأسلوبية بعضها بالبعض الآخر.

وموضوع الدراسة الأدبية عند ريفاتير هو النص الأدبي الراقي، فمهمته الأسلوبية هي اكتشاف القوانين التي تنظّم الظواهر الأساسية في الخطاب الأدبي، ومن بين هذه الظواهر التي تدرسها البنيوية الأسلوبية، الانزياح، التضاد، القيمة الأسلوبية، القارئ العمدة[2].

4-آليات التحليل الأسلوبي للنص الأدبي ومستوياته:

تتناول المقاربة الأسلوبية النص الأدبي من مستويات ثلاثة: هي الصوت (اللفظ)، والتركيب، والدلالة مسايرة مستويات التحليل اللساني، وساعيةإلى الكشف عن البنى العميقة للخطاب.

(1) ينظر، محمد نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، ص82.

(2) بوديسةبولنوار، الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب: أنموذج الزمان في شعراء القيروان: دراسة أسلوبية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ص 14.

4-1-المستوى الصوتي:

وهو الذي يتناول فيه الدارس ما في النص من مظاهر إتقان الصوت، ومصادر الإيقاع فيه، من ذلك: النبر، التنغيم، التكرار، الوزن، وما يبثه المنشئ من تواز ينفذ إلى السمع والحس.

4-2-المستوى التركيبي:

يقوم الدرس الأسلوبي على وصف بنية التركيب في الخطاب الأدبي متقصّيا أبعادها الدلالية، مركّزا على بعدها الوظيفي كالتقديم والتأخير، والحذف، والذكر، والتعريف والتنكير، لذلك يركز «ريفاتير» على الخطاب من حيث هو : «تركيب جمالي للوحدات اللغوية، تركيبا يتوخّى في سياقاته الأسلوبية معاني النحو، ومن هنا يكتسب وظيفته الأدبية التي هي سرّ من أسرار خصائصه التركيبية البنيوية والوظيفية»[1]،ومن هنا يأتي دور الأسلوبية النحوية في دراسة العلاقات، والترابط، والانسجام الداخلي في النص، وتماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة.

4-3-المستوى الدلالي:

وفيه يتناول المحلل الأسلوبي استخدام المنشئ للألفاظ وما فيها من خواص تؤثر في الأسلوب، كتصنيفها إلى حقول دلالية، ودراسة هذه التصنيفات، ومعرفة أي نوع يغلب من الألفاظ، وطبيعتها، وما تمثله من انزياحات في المعنى.

ومن هذا المنطلق، فإنّ الأسلوبية ترسم تأمّلها لعالم النص رسما تتعدّد فيه القراءة، فهي تتأمل البنية الصوتية، والإيقاعية، والمعجمية، وتتأمل البنية التركيبية النحوية، والبنية الدلالية الجمالية، من دون تجاهل للسياق وما يكتنزه من علاقات اختيارية وانحرافية.

وتقوم الأسلوبية في مقاربتها للنصوص الأدبية على ثلاثة إجراءات هي: التركيب، الإنزياح، والاختيار.

أ-التركيب:وسبق الحديث عنه في مستويات التحليل الأسلوبي.

(1) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 172.

ب–الانـزياح:وهـو عـدول، أو مفارقـة، أو خـروج عـن المـألوف مـن اسـتعمال اللغـة في مستوياتها: الصوتية، والتركيبية، والدلالية. وقد اتفقت الاتجاهات الأسلوبية في عدّ الانزياح حدثا أسلوبيا يجب التركيز عليه في البحث الأسلوبي، لكنّ الخلاف وقع في المعيار الذي يعتمد في الكشف عن الانزياح أو العدول، فمن النقاد من يرى أنّ المعيار: هو اللغة المعيارية السائدة، ومنهم من يركز على البنية السائدة في النص كمعيار يقاس عليه مدى الانزياح، ومنهم من ينظر إلى الانزياح من زاوية المتلقي، وما ألّفه من خطاب، أو من زاوية السياق. أما الأمر المتفق عليه فهو عدّ الانزياح ظاهرة أسلوبية يجب التركيز عليها عند مقاربة النص الأدبي.

ج–الاختيار:يعبر الاختيار عن صفة القصدية والوعي في العمل الأدبي الأمر الذي ينفي عـن الأسـلوب العفويـة، أو الإبهـام الـذي تتـذرع بهمـا بعـض التيـارات الأدبيـة والنقديـة، والأسلوب في حدّ ذاته اختيار: يكون حين يفضّل المنشئ كلمة، أو عبارة، أو تركيب يراه أصدق وأسلم في توصيل ما يريده، وله صور متعددة وفق مستويات اللغة: إن على مستوى الألفاظ، أو التركيب، أو الدلالة.

ونخلص إلى القول إنّ البحث الأسلوبي هو بحث عن العناصر اللغوية التي تجعل من النص عملا أدبيا، أي إنه البحث عن السمات الأسلوبية في النص الأدبي، وهذا ما يعفي المحلل من الدراسة الكلية للنص، وتناول جميع عناصره، فعمله يقوم على الاختيار «لتمييز الوحدات اللغوية التي لا تقع ضمن المعطيات الأسلوبية، لأنّ النص يحتوي على بعض الظواهر التي يمكن أن تعد أسلوبا ويحتوي على وحدات لغوية أخرى لا يمكن أن تعدّ سمات أسلوبية»[1].

من هنا نقرّ اعتمادنا الأسلوبية منهجا لتقصي ودراسة كل ملمح من ملامح النص اللغوي في شعر ابن هانئ، وذلك للكشف عن جميع سمات الأسلوب في هذه النصوص، معتمدين الإحصاء أداة لتقصيّ هذه الظواهر الأسلوبية، وتوزيعها في المدونة من جهة، وترتيبها تباعا

(1) موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 16

لدرجـة تواترهـا و اضـطرادها في هـذه النصـوص عـبر مسـتويات اللغـة الصـوتية، والتركيبيـة، والبلاغية من جهة ثانية، وهو ما ستوضحه الدراسة التطبيقية المعنونةبـ(الظاهرة الأسلوبية في شعر ابن هانئ)، ولكن قبل مقاربة نصوص الشاعر وتقصي ظواهرها الأسلوبية لا بدّ من العودة إلى حياة الشاعر والإطلالة على المراحل الأساسية التي عرفتها من جهة، والفنون الشعرية التي نظم فيها ابن هانئ من جهة ثانية، كونها ولا شكّ مؤثرات تضافرت في تشكيل شخصيته، وترك كلّ منها بصمات في شعره.

ثانيا: ابن هانئ الأندلسي:

إنّ الحديث عن الشاعر يتطلّب تقديم ترجمة عن حياته تشمل مولده ونشأته، والمراحل التي مرّ بها، والأغراض التي نظم فيها كالآتي:

1-المولد والنشأة:

هو أبو قاسم محمد بن هانئ بن محمد بن سعدون الأزدي، ولد بقرية (سكون) من ضواحي مدينة اشبيلية التي كان والده قد هاجر إليها من إحدى قرى المهدية عاصمة الفاطميين بإفريقيا سنة (320هـ)-بإجماع عدد من المؤرخين-ويكنّى كذلك "بأبي الحسن" ويعرف «بالأندلسي" تفرقة بينه وبين "الحسن بن هانئ الحكمي" الذي كان في عصر هارون الرشيد، واشتهر بأبي نواس[1].

أما ابن خلكان فيسميه "الإشبيلي"[2]، وابن سعيد المغربي يسميه "الإلبيري" موضحا أنّ والده سكن إلبيرة، وولد له بها محمد بن هانئ المذكور، ويرجع نسب الشاعر إلى قبيلة الأزد اليمنية التي شايعت آل البيت، ويقال: إنّه من ذرية "يزيد بن حاتم بن قبيصة بن المهلّب بن أبي

(1) لسان الدين بن الخطيب، الإحاطة في أخبار غرناطة، مكتبة الخانجي الشركة المصرية للطلب والنشر، القاهرة، ط1994، 288/1

(2) ابن خلكان، وفيات الأعيان، إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت)، 715/3.

صفرة» أو من ذرية أخيه «روح بين حاتم»[1] وابن هانئ يعتزّ بانتسابه لهذه الأسرة الماجدة، ويرى في نفسه القدرة على إحياء مجدها، وإضافة مجد جديد لها بأعماله[2]فيقول: (الكامل)

ذَرْنِي أُجَدِّدْ ذَلِكَ الْعَهْدَ الَّذِي أَعْيَا عَلَى الأَيَّـامِ أَنْ يَتَقَشَّبَـا

ويلحق ابن هانئ كذلك تغنيه وفخره بنسبه الأزدي اليمنى إلى قريضه، فإذا هو أفضل ما نظم، وأحكم ما رصف، وذلك ما يؤكده قوله[3] (الكامل)

يَمَانِيَـــةٌ فِي نَجْـــرِهَاأَزْدِيَـــةٌ أُفَصِّلُهَا نَظْمًا، وَأُحْكِمُهَا رَصْفًا

انتقل ابن هانئ من إشبيلية إلى قرطبة وهو شاب طلبا للعلم، فنهل من معارف عصره بكل ما عنده من همة وذكاء، حتى نبغ في شتى ألوان المعرفة، وخاصة الشعر[4]، ثم عاود الرجوع لبلده إشبيلية لمزاولة حياته الأدبية، وكان أوّل من اتصل به من أهلها صاحب المملكة الإشبيلية فمدحه بشعره فأعزه الملك وأكرمه، وأغدق عليه بالعطايا، وصار عنده ذا مكانة ومنزلة[5]، غير أنّ استهتاره بالملذات، وجرأته في إعلان آرائه في الفلسفة والسياسة[6]، فضلا عن غلوّه في التشيّع، واعتقاده إمامة الفاطميين[7]هو ما جعل الإشبيليين ينقمون عليه و يسيئون القول في حقّ الملك بسببه،فانفصل الشاعر عن المدينة وعمره سبعا وعشرين عاما قاصدا المغرب (المرحلة الحمدونية)،ثم إفريقية، ومصر (المرحلة المعزية)حيث يعرف فضله ويذيع صيته.

(1) ابن سعيد المغربي، المغرب في حلى المغرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997، 80/2.

(2) الرقيق القيرواني، تاريخ المغرب، تقديم وتحقيق وتعليق محمد عزب، دار الفرجاني للنشر والتوزيع ط1، 1994، ص97-103.

(3) ديوان ابن هاني الأندلسي: تر، محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، ط2، 1995، 2008، ص 9.

(4) أبو القاسم محمد كرو، ابن هانئ الأندلسي،متبني المغرب،الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا،1948، ص13.

(5) زاهد علي،تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ، مطبعة المعارف ومكتبتها، مصر، (دط)،1352، ص20.

(6) بطرس البستاني، أدباء العرب في لأندلس وعصر الانبعاث، دار هارون عبود، (دط)(دت)ص84.

(7) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي لأندلسي شاعر الدولة الفاطمية، دار الغرب(الإسلامي)، بيروت، لبنان، (د ط)، 1985، ص115، بتصرف.

2-مراحل حياة الشاعر:

حسب ماأوردته مصادر التاريخ وتراجم الأدباء،فإنّ حياة ابن هانئ عرفت ثلاث مراحل أساسية:هي المرحلة الأندلسية،والمرحلة المغربية (الحمدونية)التيّ يتصل فيها الشاعر اتصالا وثيقا بولاة الزاب الجزائري،وأخيرا المرحلة الإفريقية (المعزية) التيتترجم خصوصية العلاقة التي تربط الشاعر بالخليفة المعز لدين الله الفاطمي.

2-1-المرحلة الأندلسية:

لم تتحدّث كتب التراجم والتاريخ عن المرحلة الأندلسية من حياة ابن هانئ،فقد بقيت مرحلة طيّ الكتمان مدة طويلة من الزمن قضاها الشاعر بالأندلس،لانجدلها أي صدى في ديوانه،ولانقع لأي ذكر لتلك الطبيعة الجميلة،طبيعة إشبيلية التي نشأ بين أحضانها، وما يلفت الانتباه في هذا الصدد هو ما اعتبره الباحث منير ناجي من كون بعض خمريات ابن هانئ الواردة في ديوانه يمكن أن تكون من بقايا إنتاجه الشعري بالأندلس، ويؤكّد الباحث هذا بقوله:«....أعتقد أنّ شعره في صباه،ما كان يخرج عن الإطار المفروض في شعر أمثاله من الشباب،من دعوة للهو، وميل للشرب، ومعاشرة النساء...»[1].

ويقيم الباحث الدليل على ذلك، تلك القطعة التي تخلو من المدح أو الهجاء، وتقتصر على رحلة ليلية لشاعرنا إلى بعض الخمارات[2]، يقول ابن هانئ في مطلعها[3]: (المتقارب)

وَشَامِخُ العِرْنَيْنِ جَاثُلِيقُ مُـرَوَّعٌ بَمِثْلِنَـا مَطْـرُوقُ

نَبَّهْتُـهُ فَهَـبَّ كَالْفِنِيـقِ يَسْحَبُ ذَيْلَ الأَصْيَدِ البَطْرِيقِ

إنّ هذه القصيدة وتصويرها لميول الشاعر للحياة اللاهية، ورغبته في ارتشاف الخمرة لا يمكن أن تقف دليلا ثابتا على أنّ هذا الشعر الخمري من إنتاج ابن هانئ بالأندلس، لأنّ المتصفح

(1) منير ناجي، ابن هانئ الأندلسي، درس ونقد، دار النشر للجامعيين، ط1، 1962، ص 54.

(2) فاتح حمبلي، ابن هانئ في حاضرة الزاب الجزائري (حمدونيات ابن هانئ الأندلسي)، مجلة العلوم الإجتماعيةوالإنسانية، باتنة الجزائر، ع12، 2005، ص136.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 238.

لديوانه سيقع على مثل هذه المعاني الخمرية في قصائده التي نظمها بالمغرب في مدحه لا بني علـي بـن حمـدون، فهـا هـو يـدعو صـراحة للشـرب واللهـو في مدحـه لجعفـر حيـث يقول:[1](الطويل)

خَلِيلَيّ هُبَـا نَصْطَبِحْهَا مُدَامَةً لهَا فَلَـكٌ وَتْرُ بِـهِ أَنْجُـمٌ شُفْـعُ

تَلِيَـةُ عَـامٍ فَضَّ فِيهِ خِتَامُهَـا خَلَا قَبْلَهُ التِّسْعُونَ فِي الدَّنِ وَالتِّسْعُ

وَاتْبَع لَهْـوِي خَالِعًـا وَيُطِيعُنِي شَبَـابٌ رَطِيـبٌ غُصْنُهُ وَجَنْيٌ يَنْـعُ

فالشاعر غادٍ على هذه الخمرة، يريدها معتّقة، وقد مضى عليها قرن، ويبرز ذلك بشبابه الريان، وغصنه اليانع الجني.

ومن المعاني الخمرية كذلك ما يتردد في قصيدته التي نظمها في مدح يحي بن علي داعيا إياه إلى اغتنام شبابه، حاضا له على اللهو، والاستفادة من غضارة الدنيا في قوله[2]: (الطويل)

غَضَـارَةُ دُنْيَـا وَاعْتِـدَالُ شَبِيبَةٍ فَمَا لَكَ فِي اللّذَاتِ واللَّهْوِ مِنْ عُذْرِ

وَلَا خَيْرَ فِي الدُّنْيَا إِذَا لَمْ يَفُزْ بِها مَلِيـكٌ مُفَـدَّى فِي اقْتِبَالٍ مِـنَ الْعُمْـرِ

فما نفع هذه الدنيا إذا لم يستفد منها الإنسان في شبابه فيسعد بما تقدمه له من مغريات، ذلك ما يلهج به شاعرنا في هذه الأبيات.

ويتواصل حديث الشاعر عن مجالس الخمر حتى في معزياته التي كثيرا ما تستهلّ بمقدمات خمرية أو غزلية، لنخلص إلى القول إنّ مايتعلق بحياة ابن هانئ الأولى بالأندلس، والأشعار التي نظمها فيها قد ضاعت كلها، ولم يبق منها شيء دليلا يوضح خصائص هذا الشعر في هذه المرحلة، إذ لا نلتمس لها أثرا في شعره، فيخلو ديوانه من أي شعر يمثّلها[3]، وربما لم تكن

(1)ديوان ابن هانئ، ص 188-189.

(2) المصدر نفسه، ص 156.

(3) أبو القاسم محمد كرو، ابن هانئ الأندلسي متنبي المغرب، ص 26.

للشاعر رغبة في الحديث عنها، ولا يريد أن يسأله أحد عن ماضيه في الأندلس، لأنّه يعتبر حياته تلك خسرانا وضياعا بدليل قوله في مدح يحي أمير الزاب[1]:(الطويل)

فَلَا تَسْأَلَانِي عَنْ زَمانِي الَّذِي خَلَا فَوَا الْعَصْرِ إِنِّي قَبْلَ يَحْيَ لَفِي خُسْرِ.

2-2-المرحلة المغربية (الحمدونية):

تبدأ هذه المرحلة حين عبر ابن هانئ البحر إلى المغرب،واتصل بآل حمدون أمراء الزاب الجزائري،وعلى رأسهم الأخوين جعفر ويحي اللذين شهدت المسيلة (المحمدية) في عهدهما حركة عمرانية واسعة، وسلطانا قويا،فبنيت القصور والمنتزهات،واستفحل بها ملكهم،وقصدهم بها العلماء، والشعراء، وكانفيمن قصدهم:ابن هانئ شاعر الأندلس،ومدائحه فيهم معروفة مذكورة[2]، وقد أكرم الأميران وفادة الشاعر[3]، وأجزلا له العطاء، ولقي في كنفهما كل أسباب الراحة والأمن.

ونظم ابن هانئ خلال فترة مكوثه بالمغرب الأوسط عند آل حمدون أكثر من عشرين قصيدة في مدح أمرائهم، فله في مدح جعفر بن علي والي الزاب خمس عشرة قصيدة ومقطّعتان، وفي مدح أخيه يحي بن علي خمس قصائد، وأربع مقطّعات، وفيهما معا قصيدة واحدة، وفي مدح إبراهيم بن جعفر أربع قصائد[4].

إنّ المتصفّح لهذا الكمّ من الأشعار التي نظمها ابن هانئ في مدح آل حمدون يدرك للوهلة الأولى غلبة المعاني التقليدية على القصائد؛ والمقصود بها تلك الصفات أو القيم العربية التي تغّنى بها الشعراء الأوائل، وظلوا ينشدونها في شخص ممدوحيهم، فلا تخلو قصيدة مدح من الإشادة بهذه الصفات ومنها: الكرم والسخاء، الحلم ورجاحة العقل، البأس والقوة، الشجاعة والبطولة،

(1) ديوان ابن هانئ، ص 159.

(2) ابن خلدون، تاريخ العلامة ابن خلدون، بيروت، لبنان، دار الكتب اللبناني ومكتبة المدرسة، (د ط)، (د ت)، ص 44.

(3) أبو القاسم محمد كرو، ابن هانئ الأندلسي متنبي المغرب، ص 14.

(4) المرجع نفسه، ص 24.

وكلّ ما يتعلق بالفروسية. وإذا كانت الغلبة في القصائد الحمدونية لهذه المعاني، فإنّ ابن هانئ قد ضمّنها أحيانا مسحة من المعاني الشيعية، فها هو في قصيدته الهائية التي يمدح بها إبراهيم بن جعفر بن علي ينوّه بفضائل ممدوحه، وعلمه للغيب، حيث يقول[1]: (الكامل)

مُتَهَلِّلٌ وَالبَدْرُ فَوْقَ جَبِينِهِ ... يَلْقَاكَ بِشْرُ سَمَاحِهِ مِنْ دُونِهِ

وَالدِّينُ والدُّنْيَا جَمِيعًا وَالنَّدَى ... وَالْبَأْسُ طَوْعَ شِمَالِهِ وَيَمِينِهِ

جَدْلَانٌ فَالْآدَابُ فِي حَرَكَاتِهِ ... وَالحِلْمُ فِي إِطْرَاقِهِ وِسُكُونِهِ

لِينٌ تُسَاسُ بِهِ الخُطُوبُ وَشِدَّةٌ ... وَالنَّصْلُ شِدَّةُ بَأْسِهِ فِي لِينِهِ

وَمُقَارِبٌ فِيهَا يَرُومُ مَبَاعِدٌ ... أَعْيَا لَبِيبَ الْقَوْمِ جَمُّ فُنُونِهِ

يَجْلُو لَهُ الْغَيْبُ المُسْتَرُ هَاجِسٌ ... تَقِفُ النَّبَاهَةِ ظَنُّهُ كَيَقِينِهِ

فمن هذه القصيدة يمكن أن نستشف معنى من معاني العقيدة الإسماعيلية في الإمام الذي يعلم الغيب في زعم الشيعة، وما عدا ذلك فقد جمعت بحق كل الفضائل المعنوية والحسية التي ينبغي أن يتحلّى بها الممدوح ليقترب من المثال الأعلى الذي يطمح الشاعر أن يظفر به[2]، كالسماحة، والندى، والبأس، والحلم.

وفي مدح ابن هانئ لجعفر بن علي كثيرا ما يردّد الشاعر المعاني العربية، والنعوت الحسية والمعنوية التي تغنّى بها العرب قديما في الجاهلية، من أمثلة ذلك تلك القصيدة الفائية التي نظمها في هذا الوالي وضمّنها مقدمة في وصف النجوم بلغت أبياتها سبعا وعشرين بيتا خلص بعدها إلى المديح منها[3]:(الطويل)

أَلَيْلَتَنَا إِذَا أَرْسَلَتْ وَارِدًا وَحَفَا ... وَبِتْنَا نَرَى الجَوْزَاءَ فِي أُذْنِهَا شَنْفَا

وَبَاتَ لَنَا سَاقٍ يَقُومُ عَلَى الدُّجَى ... بِشَمْعِةِ نَجْمٍ لا تُقَطُ وَلَا تُطْفَى

(1) ديوان ابن هانئ، ص 358.

(2) فاتح حمبلي، ابن هانئ في حاضرة الزاب الجزائري (حمدونيات ابن هانئ الأندلسي)، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، باتنة، الجزائر، ع12، 2005، ص 148.

(3)المصدر السابق، ص 207-209-210.

كَأَنَّ لِوَاءَ الشَّمْـسِ غُـرَّةُ جَعْفَرٍ ... رَأَى الْقِـرْنَ فَازْدَادَتْ طَلَاقَتُـهُ ضِعْفَـا
وَكَائِنْ تَرَاهُ فِي الكَرِيهَـةِ جَاعِـلاً ... عَزِيمَتَـهُ بَرْقًـا، وَصَوْلَتَـهُ خَطْفَـا
وَتَأْتِي عَطَايَـاهُ عِـدَادَ جُنُـودِهِ ... فَمَا افْتَرَقَتْ صِنْفًا، وَلَا اجْتَمَعَـتْ صِنْفَا
وَيَحْيَـا بِمَا يَأْتِي خَطِيـبٌ وَشَاعِـرٌ ... وَإِنْ جَـاوَزَ الْإِطْنَـابَ وَاسْتَغْـرَقَ الوَصْفَا
جَزِيلُ النَّدَى وَالْبَأْسِ تَصْدُرُ كَفُّـهُ ... وَقَدْ نَازَلَـتْ أَلْفًـا وَقَدْ وَهَبَـتْ أَلْفَـا
يَدٌ تَسْتَهِلُّ فِيهِا الجُـودَ مَعَ النَّدَى ... وَيَعْبَـقُ مِنْهَا المَـوْتُ يَوْمَ الوَغَى عُرْفَا

فالشاعر ينعت ممدوحه في هذه القصيدة بالعديد من النعوت الحسية كغرة الوجه، والمعنوية كالجمع بين الرفق والبأس، والجود، وبلاغة القول، والملاحظ أنّ ابن هانئ عندما يصف ممدوحه بصفة من هذه الصفات لا يقف بها عند حدود المنطق، بل يبلغ بها أقصى الغايات حتى يخيّل للقارئ أنّ المدح موجه للصفة في ذاتها لا للممدوح، ولم يقتصر ابن هانئ على مدح جعفر ككبير أسرة آل حمدون، بل اتصل بأخيه يحي بن علي وفي مدحه له تبدأ أصداء التعاليم الإسماعيلية في الظهور على استحياء، من ذلك قوله فيه[1]:(السريع)

لِكُـلَّ قَـوْمٍ سَيِّـدٌ مَاجِـدٌ ... لَكِـنَّ يَحْـيَ سَيِّـدُ الخَلْـقِ
يَصْـرُخُ المَجْـدُ إِذَا مَا بَـدَا ... وَيَسْجُـدُ البَاطِـلُ لِلْحَـقِّ
كَأَنَّمَـا فِي كَفِّـهِ لِلْـوَرَى ... مَفَاتِـحُ الآجَـالِ وَالـرِّزْقِ
ذُو الطَّعْنَةُ الصَّدْقَاءُ وَالضَّرْبَةُ ... السَّيْرَةُ ذَاتُ اللُّجَجِ العُمْـقِ
يُلِـحُّ فِي البَـأْسِ وَأَعْـدَاؤُهُ ... فِي الذُّعْرِ وَالرَّايَاتُ فِي الخُفْقِ
مُجْتَمِـعُ الخَلْـقِ إِذَا مَا مَضَا ... كَأَنَّـهُ صَاعِقَـةُ المُحْـقِ

فالشاعر في هذه القصيدة يجمع في مدحه بين المعاني التقليدية والمذهبية، فممدوحه يحي إلى جانب كونه سيّد الخلق، وناصر الحق، وصاحب البأس القوي، يملك ما لا يقدر عليه أحد من البشر: الآجال والأرزاق.

(1)ديوان ابن هانئ، ص 230-231-232.

ونخلص إلى القول، إنّ هذه المرحلة من حياة الشاعر هي مرحلة بحث عن مثل أعلى طالما حلم به ابن هانئ، وسعى في البحث عنه في مدحه للأمراء الحمدونيين، غير أنّه لم يعثر على هذا النموذج الذي ينشده إلاّ في شخص المعز الفاطمي على النحّو الذي يكشفه البحث في المرحلة الموالية من حياة الشاعر.

2-3-المرحلة الإفريقية (المعزية):

وتبدأ هذه المرحلة منذ اتصال الشاعر بالخليفة الفاطمي المعز لدين الله في منصب الشاعر الرسمي للدولة وخليفتها، حيث عاش في ظل الخليفة الفاطمي حياة أهنأ عيشا، وأخصب إنتاجا، عرف فيها حلاوة الحياة ،وبذخ القصور، ورأى لأول مرة عظمة الملك وجلالة دولته الفاطمية[1]، هذه العظمة التي كانت مصدر إلهام لأشعاره في المعز، فلا عجب أن يأتي نصف ديوانه[2] مدائح فيه، سميت هذه القصائد بالمعزيات نسبة للممدوح، وقد بلغ عددها ثلاثا وعشرين قصيدة بما فيها مدحة أخويه[3]، وهي من أطول القصائد وأبلغها، بناها الشاعر رغبة في الثناء على الممدوح، وذكر محامده، ووصفه بما يليق من الصفات الحميدة مستغلا المعاني التقليدية، والمذهبية، والسياسية مطايا ذلول لبلوغ ذلك، وسأكتفي بجملة من الأمثلة من مدائح الشاعر في المعز استظهارا لهذه الصفات التي سبق الإشارة إليها.

أ-المعاني التقليدية:

لم يبخل ابن هانئ على ممدوحه المعز من هذه المعاني التي يخلعها الشعراء على ممدوحيهم، حيث نالت من قريظة الحظ اليسير، وذلك بمعدّل عشر قصائد من مجموع اثنين وعشرين قصيدة قالها فيه، ومن هذه القيم: الكرم، والحلم، والقوة، والبأس، فها هو ابن هانئ يجهد نفسه ليقرّب صفة الجود الضبابي لممدوحه إلى ذهن السامع، فيقول[4]:(الخفيف).

(1) أبو القاسم محمد كرو، عبد الله شريط، عصر القيروان، دار المغرب العربي، تونس ط1، 1973، ص 5.
(2) عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي: التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992، ص 437.
(3)اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، ص 203.
(4) ديوان ابن هانئ، ص 241.

كُلُّ أَسْرَارِ رَاحَتَيْهِ غَمَامٌ مُسْتَهَـلٌّ بِوَابِـلٍ غَيْـــدَاقِ
فَإِذَا مَا سَقَـاكَ مِنْ ظَمَإٍ جَاوَزَ حَدَّ السُّقْيَا إِلَى الإِغْـرَاقِ

فعطاء الممدوح عطاء لا ينضب، وهو كرم لا يعدّ، ولا يحدّ، لا يشبه سوى الوابل الغيداق، لذا يبقيه الشاعر في أجواء سماوية مطلقة (الغمام، الوابل الغيداق).

ويفيض الشاعر في الإشادة بحلم ممدوحه مؤكّدا صفة العفو، والحزم، والتّأني، والتثبّت لديه فيقول[1]:(الطويل).

وَأَنْتَ بَدَأْتَ الصَّفْحَ عَنْ كُلَّ مُذْنِبٍ وَأَنْتَ سَنَنْتَ العَفْوَ عَنْ كُلِّ مُجْـرِمِ
وَكُـلٌّ أَنَـاةٍ فِي المَوَاطِـنِ سُـؤْدُدٌ وَلَا كَأَنَـاةٍ مِـنْ قَدِيـرٍ مُحْكَـمِ
وَمَنْ يَتَيَقَّـنْ أَنَّ لِلْعَفْـوِ مَوْضِعًـا مِنَ السَّيْفِ يَصْفَحُ عَنْ كَثِيرٍ وَيَحْلُمِ
وَمَا الرَّأْيُ إِلَّا بَعْـدَ طُـولِ تَثَبُّـتٍ وَلَا الحَـزْمُ إِلَّا بَعْـدَ طُـولِ تَلَـوُّمِ

فابن هانئ يشيد باقتران صفة الحلم في الممدوح بالعفو عند المقدرة، وعلى نحو ما قرن الصّفح بالمقدرة، جمع بين الحزم، وخلال التثبّت والتأني؛ ذلك أنها ضرورية لذوي السّلطان الواسع من مثل هذا الممدوح، فهو يحتاج إليها لاختيار أعوانه، وتدبير ملكه على نحو ما يحتاج إلى سلاحه، فالعقل صنو للسّيف، ولا غنى عن هذا ولا ذاك.

ويواصل الشاعر التّغني بهذه القيم المثلى في ممدوحه المعز، فيشيد هذه المرّة بعزمه، وبأسه، وشدة بطشه بالأعداء حين يقول[2]:(الطويل)

وَعَزْمُـكَ يَلْقَـى عَـزْمَ كُلِّ مُمَلَّـكٍ كَمَا يَتَلاقَى كَائِدٌ وَمَكِيدُ
وَفُلْكُكَ يَلْقَى الفُلْكَ فِي الْيَمِّ مِنْ عَلٍ كَمَا يَتَلاقَى سَيِّدٌ وَمَسُودُ

(1)ديوان ابن هانئ، ص 348.
(2) المصدر نفسه، ص 97.

فابن هانئ يؤكد شدّة بأس ممدوحه وقوّته، فعزمه يغلب كلّ ملك، كما يغلب الخادع المخدوع ويكيد له، وسفنه تغلب كلّ سفينة على نحو ما يغلب المولى العبد، فلا إفلات للعدو من قبضته، ولا تقف الحصون حائلا أمام قوته.

ب–المعاني السياسية:

وتتعلق بجهاد المعز ضد الكفار في سبيل الدين من روم بيزنطيين، بل وحتى المناوئين والمتمردين من أهل الإسلام من أمويين بالأندلس(قرطبة)، وعباسيين(بغداد) ممن اعتبروا كفارا في نظر الدعوة وفي شعر الشاعر[1]، فوجب على المعز أن يجاهدهم، ووجب على شاعرنا الإشادة بهذا الجهاد، فها هو ابن هانئ يتمثل بني أمية بعد أن أخذهم طوفان الجيش الفاطمي، حيث كانوا يثيرون الفتن على دولة الفاطميين في العدوة الإفريقية[2]، قائلا[3]:(الكامل)

وَأُمَيَّةُ تُخْفِي السُّؤَالَ وَمَا لِمَنْ أَوْدَى بِهِ الطُّوفَانُ يَذْكُرُ نُوحَا؟

بُهِتُوا فَهُمْ يَتَوَهَّمُونَكَ بَارِزًا وَالتَّاجُ مُؤْتَلِفًا عَلَيْكَ لَمُوحَا

تَتَجَاوَبُ الدُّنْيَا عَلَيْهِمْ مَأْتَمًا فَكَأَنَّمَا صَبَّحْتَهُمْ تَصْبِيحَا

لَبِسُوا مَعَايِبَهُمْ وَرُزْءَ فَقِيدِهِمْ كَاللَّابِسَاتِ عَلَى الحِدَادِ مُسُوحَا

أَنْفِذْ قَضَاءَ اللهِ فِي أَعْدَائِهِ لِتُرَاحَ مِن أَوْتَارِهَا وَتُرِيحَا

بِالسَّابِقِينَ الأَوَّلِينَ يَؤُمُّهُمْ جِبْرِيلُ يَعْتَنِقُ الكُمَاةَ[4] مُشِيحَا

فابن هانئ يتمثل هزيمة بني أمية، وقد أخذهم طوفان الجيش الفاطمي، وحاقت بهم الهزيمة وكأنّما عنّ لهم أن يّتقوا الهلاك بأن يتوبوا إلى المعز، فجعلوا يستشرفونه وقد توهموه يتألق التاج

(1) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، ص 269.

(2) محمد طه الحاجري، مرحلة التشيع في المغرب العربي وأثرها في الحياة الأدبية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص 105.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 75-76.

(4) الكماة: (ج) مفردة الكَمِيُّ، وهو الشّجاع المتكمّي في سلاحه؛ أي المتغطّي المستتر بالدرع . أنظر ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (دط)، 1994، ج15، مادة (ك م ي)، ص.232

عليه في الجيش، ولكن هيهات، إنّ على المعز أن ينفّذ قضاء الله في أعدائه ممن غصبوا حقّه، ومازالوا منذ علي يناصبونه العداوة، فهاهو الشاعر يذكر مأتمهم، ورزء فقيدهم، فينتهز هذه الفرصة ليحرّض المعز للقضاء عليهم نهائيا بجنود معزّزين بالملائكة[1].

ج–المعاني المذهبية:

لا يخفى على ذي بصر أنّ شعر ابن هانئ يشكل منعطفا مهما في تاريخ الشيعة الأدبي وشعر التعصب العربي، ويعتبر وثيقة مهمة عن نظريات العقيدة الإسماعيلية[2]، فالمحلّل لقصائده يلتمس طغيان هذه المقولات العقائدية على غيرها، وعلى رأسها مسألة الإمامة، وما يتصّل بها من ضرورة وجوده (الإمام)، ووجوب معرفته، وتعيينه بالنص، فضلا عن قدسيته، وعلمه الباطني، فمدح الشاعر للمعز لا يخلو من التأكيد على إمامته الشيعية، إذ كثيرا ما يمدحه بمعتقدات الشيعة في إمامهم مثل قوله[3]:(الطويل)

تَؤُمُّ وَصِيَّ الأَوْصِيَاءِ وَدُونَهُ صُدُوْرُالقَنَا[4]،والْمُرْهَفَاتُ[5]البَوَاتِكُ

فالشيعة وابن هانئ شاعرهم يعتقدون بوصاية النبي –صلى الله عليه وسلم–للإمام وقيامه بأمر أمته بعد وفاته، وتأكيدا للمعنى نفسه يقول الشاعر من قصيدة أخرى[6]:(الطويل)

لَكَ الأَرْضُ دُونَ الوَارِثِينَ وَإِنَّمَا دَعَوْتَ الوَرَى فِيهِا حُفَاةً فَبَخْبَخُوا

(1)اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، ص 274.

(2) يوسف عيد، دفاتر أندلسية في الشعر والنثر، والنقد، والحضارة، والأعلام، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، (د ط)، 2006، ص 709.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 19.

(4) القنا: (ج) مفرده القناة وهو الرّمح، ومنه رجل قنّاء ومقّن: أي صاحب قنا. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج15، مادة (ق ن ا)، ص 203.

(5) المرهفات: من الرّهف مصدر الشيء الرّهيف، وهو اللّطيف الرقيق، وسهم مرهف، وسيف مرهف أي رقّت حواشيه. أنظر: ابن منظور، لسان العرب، ج9، مادة (ر هـ ف)، ص.128

(6)ديوان ابن هانئ، ص 84.

فابن هانئ يلحّ على وراثة ممدوحه الأرض وحده، لا الذين يدّعون وراثتها من بني أمية، وبني العبّاس.

فعلى هذه القيم -إذن-بنى الشاعر «معزياته» فكانت صرحا خالدا أحيا هذه الصفات، وحفظها من الضياع من جهة، فضلا عن كونها سببا في إذكاء شاعريته وتفتّقها من جهة أخرى؛ لأنّه وجد في مضامينها المادة التي تساعده على الإفاضة والاستفاضة في مدح الإمام الفاطمي المعز.

3-الفنون الشعرية عند ابن هانئ:

ويقصد بها تلك الأغراض التي نظم الشاعر فيها، وهي تتنوّع ما بين مدح، ورثاء، وهجاء، وغزل، ووصف، وسنوضّح فيما يأتي كلّ غرض من هذه الأغراض ونرتبها تباعا لدرجة تواتر القصائد في كلّ نوع منها.

3-1-المدح:

إنّ ابن هانئ مثال للشعراء الكلاسيكيين؛ ذلك أنّ المدح يستأثر بالقسم الأوفر من ديوانه، حيث يشتمل على سبعين قصيدة تتراوح بين أحد عشر بيتا ومائتين[1].

ومعظم هذه القصائد السبعين مدائح، منها ست وعشرون في بني حمدون، فإذا أضفنا إليها الهجاء الموجّه للوهراني، وهو في الواقع مدح لجعفر، وكذلك المراثي الثلاث في والدة جعفر وحفيدها، على اعتبار أنّ الرثاء إنما هو مدح للميت[2]كما يقول العسكري، بلغ شعر المسيلة ثلاثين قصيدة، ومدائح المعز بما فيها مدحة أخويه ثلاث وعشرون، ومدائح القواد، والولاة، والكتاب ثلاث عشرة قصيدة، فيكون مجموع القصائد التي نظمت في هذا الغرض ستا وستين قصيدة من سبعين؛ مما يعني أنّ الأغلبية المطلقة صارت لهذا الغرض القديم المعهود الذي

(1) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، ص 203. وينظر ديوان ابن هانئ، ص 447.-452.

(2) أبو هلال العسكري، الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ط2، 1989، ص 173.

بهعاشت أمم من الشعراء ولا تزال، وهو الفنّ الشعري الذي قامت عليه شهرة ابن هانئ[1]، كونه أولاه أهمية عن غيره من الفنون الشعرية الأخرى.

وفيما يأتي سنحاول دراسة علاقة شاعرنا بالأشخاص الذين خدمهم بشعره المدحي، سواء كانت خدمته لهم دائمة مستمرة، كبني حمدون أو الخليفة المعز[2]، أو عرضية متقطعة كجوهر الصّقلي، والشيباني، وأفلح الناشب.

أ–جوهر الصقلي:

إن المدائح التي وسمت في الديوان باسم هذا القائد العسكري للجيش الفاطمي لا تتجاوز القصيدتين أحدهما عينية، والأخرى رائية نظمها الشاعر لما تم لهذا القائد العسكري النصر في الحملة التي كلّفه المعز بإعدادها على مصر، يقول الشاعر في إحداهما مشيدا بسياسة القائد الحربية، مقارنا بين هذه السياسة الحكيمة، والنيل في إحيائه لأرض مصر[3](الطويل).

فَإِنْ يَكُ فِي مِصْرَ ظَمَأٌ لِمَوْرِدٍ فَقَدْ جَاءَهُمْ نِيلٌ سِوَى النِّيلُ يَهْرَعُ

بل يدّعي ابن هانئ أنّ مصرا لم تعد في حاجة إلى فيض النيل ما دام هذا السائس الماهر ينعشها ويحييها[4]:(الطويل)

وَما ضَرَّ مِصْرًا حِينَ أَلْقَتْ قِيَادَهَا إِلَيْكَ أَمَدَّ النِّيلُ أَمْ غَالَهُ جَزْرُ؟

ولم تقتصر إشادة الشاعر بهذا القائد العسكري على هاتين القصيدتين فحسب، حيث كان كلّما نظم قصيدة في المعز وتعرّض فيها إلى انتصارات الجيش الفاطمي بالمشرق والمغرب مدح جوهرا، وأعظم خصاله، ورفع من شأنه، وعبّر عن إعجاب به صادق، وتقدير له عظيم.

(1) منير ناجي، ابن هانئ الأندلسي، درس ونقد، ص 165.

(2) لن نتعرض بالحديث عن القصائد التي نظمت في الحمدونيين والمعز، لأنه سبق أن استظهرنا أبياتا للشاعر في مدح هؤلاء، بل ما يهمّنا هو استظهار تلك التي نظمها الشاعر في ولاة وأمراء آخرين، أمثال: جوهر الصقلي، وأفلح الناشب، والشيباني، وأبو عبد الله حسين بن المهذب الكاتب.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 198.

(4) المصدر نفسه، ص 136.

ب–أفلح الناشب:

يعرف هذا الممدوح في مقدّمات القصائد بقاضي برقة، ومن صفاته الأنفة والكبرياء، فقد استنكف من الانحناء أمام جوهر لدى مروره ببرقة في طريقه إلى مصر، وكان الخليفة إكراما لقائده العظيم، قد أمر الولاة والقواد، وحتى أمراء الأسرة الحاكمة بتقبيل ركاب جوهر إجلالا وتبجيلا، فحاول أفلح أن يستعفي من هذه السجدة، وعرض على جوهر تعويضا قدره: خمسون ألف دينار، لكن القائد أبى، فاضطر الوالي مكرها إلى الانحناء والتقبيل[1]كبرياء.

وديوان ابن هانئ لا يسمّي باسم هذا الوالي أفلح الناشب إلا قصيدتين إحداهما بائية والأخرى نونية تشتركان في الإشادة بانتصارات هذا الوالي في الصّعيد المصري، حيث يقول[2] :(الكامل)

إِنَّا وَجَدْنَا فَتْحَ مِصْرَ آخِرًا لَكَ ذِكْرُهُ فِي سَالِفِ الأَزْمَانِ
وَسَمَتْ إِلى الوَاحَاتِ خَيْلُكَ ضُمَّرًا حَتَّى انْتَهَتْ قَدَمًا إِلَى أَسْوَانِ

هذا ما يقوله الشاعر صراحة متوجّها إلى أفلح، وقد طرق هذا المعنى نفسه في بائيته قائلا[3]:(البسيط)

أَلَسْتَ صَاحِبَ أَعْمَالِ الصَّعِيدِ بِهَا قِدَمًا، وَقَائِدَ أَهْلِ الخَيْمِ والطُّنُبِ[4]؟
إِنْ لَا تَقُدْ عِظَمَ ذَا الجَيْشِ اللُّهَامِ فَقَدْ شَارَكْتَ قَائِدَهُ فِي الدَّرِ وَالحَلَبِ
فَالنَّاسُ غَيْرُكَ أَتْبَاعٌ لَهُ خَوَلٌ وَأَنْتَ ثَانِيهِ فِي العَلْيَا مِنَ الرُّتَبِ
أَيَّدْتَهُ عَضُدًا فِيمَا يُحَاوِلُهُ وَكُنْتُمَا وَاحِدًا فِي الرَّأْيِ وَالأَدَبِ

(1) القلقشندي، صبح الأعشى،دار الكتب المصرية، القاهرة، (دط)، 1922،ج3 ، ص .345

(2) ديوان ابن هانئ، ص 371-372.

(3) المصدر نفسه، ص 55-57.

(4)الطُّنُبُ: حبل الخباء والسّرداق ونحوهما أو هو السّير الذي على رأس الوتر من القوس. أنظر ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج1 ، مادة (ط ن ب) ، ص560، 561.

إضافة إلى إشادة الشاعر بصنيع هذا الوالي في فتح مصر، يعدل ابن هانئ بين جوهر وبينه، فيرفع شأن أفلح دون أن يحطّ من قدر جوهر، معتبرا إياه صِنوا للقائد المظفّر، شريكا له في مبرّة الفتح، بل ساعدا أيمن له، وعضدا مؤازرا في القيادة وتدبير الحرب.

ج–أبو الفرج محمد بن عمر الشيباني:

هذا الممدوح هو أحد القواد الفاطميين المكلفين بحفظ الأمن، أو باستخلاص الجباية على الحدود الغربية من المغرب الأوسط، ولعلّ المنطقة التي كانت تحت رعايته هي منطقة "تيهرت"، ثم إنّ الشاعر يشيد بمقاومة هذا الممدوح للإباضية، ومعلوم أنّ تيهرت كانت عاصمة للدولة الرّستمية الخارجية حتى انتصاب الفاطميينبالمغرب[1].

خصّص ابن هانئ في مدح أبو الفرج محمّد الشيباني ثماني مدائح[2] دون أن يذكره مرة واحدة باسمه، فها هو يشيد بأصله البكري (قبيلة بكر بن وائل) فيقول[3]:(الكامل)

لَوْلَا الوَفَاءُ بِعَهْدِهِمْ لَمْ يَفْتِكُوا بِكُلَيْبِ تَغْلِبَ بَيْنَ أَيْدِي تَغْلِبَا

يذكّر الشاعر بأمجاد بكر القديمة، مثل قتلهم لكليب إبّان حرب البسوس حفظا لحرمة الجوار، حتى وإن كان الجار المظلوم ناقة مسنّة[4]:(البسيط)

الضَّارِبِينَ كُلَيْبًا فَوْقَ مَفْرِقِهِ بِالمَشْرَفِيِّ عَلَى نَابٍ مِنَ الإِبِلِ

ويبتهج الشاعر بحسن الوفاق، واتحاد الشمل بين ربيعة –وهي الفصيلة التي ينتسب إليها البكريون والشيبانيون–، والحي اليمني أي الأزد الذي ينتسب إليه هو فيقول[5]:(البسيط)

أَبْلِغْ رَبِيعَة عَنْ ذِي الحِيِّ مِنْ يَمَنٍ أَنَّا نُؤَلِّفَ شَمْلًا لَيْسَ يَفْتَرِقُ

ويشيد ابن هانئ في قصيدة أخرى بتشيّع الممدوح ووفائه للأئمة، فيقول[6]:(البسيط)

(1) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، ص 96-97.

(2)أنظر ديوان ابن هانئ، القصائد، ص54، 124، 134، 149، 235، 305، 374، 430.

(3)المصدر نفسه، ص 47.

(4) المصدر نفسه، ص 235.

(5) المصدر نفسه، ص 381.

(6) المصدر نفسه، ص 384.

لِلَّهِ مِنْ عَلَوِيِّ الرَّأْيِ مُنْتَسِبٍ إِلَى العُلَى وَائِلِيِّ الأَصْلِ مَرِّي

كما يتغنّى إلى جانب تشيّعه بأعماله البطولية التي قام بها في المغرب الأقصى خصوصا لإعلاء كلمة الفاطميين، وبسط نفوذهم على الأصقاع النائية، وتوفير مداخيل الجباية فيقول[1]:(البسيط)

مَنْ أَصْلَحَ المغْرِبَ الأَقْصَى بِلَا أَدَبٍ غَيْرَ التَّشَيُّعِ وَالدِّينِ الحَنِيفِيِّ

كُوفِئْتَ عَنْ ذَلِكَ الثَّغْرِ المُخَوَّفِ فَقَدْ تَرَكْتَهُ بِالعَوَالِي جِدُّ مَكْفِيِّ

وَفَّرْتَ أَمْوَالَهُ إِذْ ضَغَنَ فَاجْتَبَيْتَ مِنْهَا القَنَاطِيرَ مِنْ بَعْدِ الأَوَاقِي[2]

ويواصل الشاعر الإشادة في قصيدة أخرى بتشيّع هذا الممدوح، فيورد ما نصّه[3]:(البسيط)

للهِ مَا تَنْتَضِي مِنْ ذِيالفَقَار[4]وَمَا تَشُدُّ مِنْ عَضُدِ الرَّأْيِ الإِمَامَي

لم يَجْهَلُوا مَا تُلَاقي فِي التَشَيُّعِ مِنْ تَحْرِيضِ شَارِيَةٍ أَوْ بَأْسِ شَارِي

وَمَا تُذَلِّلْ مِنْ أَهْلِ الْعِنَادِ لَهُمْ وَمَا تُدَارِي مِنَ الدِّينِ الإِبَاضِي

فالشاعر يشيد في هذه القصيدة بمناهضة الممدوح للخوارج –الشراة–كما يقول، وتحزّبه للفاطميين، متخذا من ذي الفقار، وسيف الرسول، ثم علي، ثم الأئمة رمزا للتشيّع لآل البيت.

د–أبوعبد الله حسين بن المهذّب الكاتب:

مدح الشاعر هذا الكاتب بمقطّعة وجيزة نظمها ابن هانئ حين زاره في ديوانه فألفاه منشغلا بتوقيع دفاتره، فانسحب معتذرا، فأرسل إليه أبو عبد الله رقعة منظومة[5]، يأسف فيها لخروجه، فردّ عليها ابن هانئ بأبيات على الوزن والروي نفسه، مما يدرجها في نوع المسجلات الشعرية.

(1)المصدر نفسه، ص 383.

(2) الأواقي: (ج) مفرده الأوقيّة: وهي زنّة سبعة مثاقيل، وقيل زنة أربعين درهما. أنظر ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة (أ ي ق)، ج10، ص12.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 436.

(4) ذو الفقار: إشارة إلى سيف علي (رضي الله عنه). يُنظر زاهد علي، تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ، ص807.

(5) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، ص 100.

يبدأ الشاعر هذه المقطّعة بتعظيم فصاحة الممدوح، وقدرته على الارتجال، ويكبر فيه سداد الرأي، والمهارة المهنية، فيقول[1]:(البسيط)

يَا ذَا البَدِيهَةِ فِي المَقَالِ أَمَا كَفَتْ بَدَهَـاتُ هَذَا النَّقْـضِ وَالإِبْـرَامِ؟
حَكَـمٌ يُجَلِّي غَيْـبَ كُلِّ مُلِمَّـةٍ كَالشَّمْسِ تَكْشِفُ جُنْحَ كُلِّ ظَلَامِ
وَلِـذَا تَـرَاكَ عُيُونُنَـا وَقُلُوبُنَـا مِثْـلَ الشِّهَـابِ عَلَى سَـوَاءِ الهَـامِ

ثم يشيد ابن هانئ بتفوّق هذا الممدوح في نظم الشعر، ويدعوه متفكّها إلى الرفق بالشعراء المحترفين الذين قد لا يبلغون شأوه[2]:(البسيط)

فَاتْرُكْ لِأَهْلِ الشِّعْرِ مَعْنًى وَاحِدًا مِمَّا تُشِيرُ هَوَاجِسُ الأَوْهَامِ
تَمْشِي البَلَاغَةُ خَلْفَكُمْ وَأَمَامَكُمْ وَيَطِيبُ مَا تَطَؤُونَ بِالأَقْدَامِ
مِنْ أَيْنَ أُنْكِرَ فَضْلَكُمْ وَلَوْ أَنَّنِي كَأَبِي عُبَـادَةَ أَوْ أَبِـي تَمَّـامِ؟

ولعلّ التشبّه بالبحتري وأبي تمام يدلنا على اختيارات ابن هانئ الشعرية، فهو يريد أن يكون صنوا لهؤلاء المحترفين أو متفوّقا عليهم في مضمار القريض.

هـ–أحمد بن زائدة الكاتب:

هو كاتب آخر مدحه الشّاعر ببضعة أبيات ضمن مراسلة شعرية جرت بينهما يقول فيه[3]:(المنسرح)

الضَّـارِبُ الأُسْـدَ فِي بَادِلِهَا[4] وَالطَّاعِـنُ الخَيْـلَ فِي فَـوَائِلِـهَا
وَالرَّائِـدُ الـرَّادَةَ الـعُصَـاةَ إِذَا زَالَتْ عُرَى الهَامِ مِنْ مَعَاقِلِـهَا
يَنْفَجِرُ المَوتُ مِنْ صَوَارِمِهَا وَالعَسْجَدُ[5]النَّضِرُ مِنْ أَنَامِلِهَا

(1) ديوان ابن هانئ، ص 348.
(2) المصدر نفسه، ص 349.
(3)المصدر نفسه، ص 336.
(4) بادلها من الإِدْل: وهو وجع يأخذ في العنق، والإِدْل: اللبن الخاثر، المتكبّد، الشّديد الحموضة، والجمع البآدل، وقيل: هي ما بين العنق إلى الترقوة. انظر ابن منظور، لسان العرب، ج11، مادة (أ د ل)، ص.13
(5) العسجد: الذهب، وقيل هو اسم جامع للجوهر كلّه من الدّر والياقوت. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج3، مادة (ع س ج د)، ص .290

كِلْتَا يَمِينَيْكَ يَا ابْنَ ذِي يَمَـنٍ تَكَـرَّمَا عَـمٌّ مِـنْ فَوَاضِلِـهَا

فالشاعر يشيد بصفات الكرم، وفصاحة اللسان، وشدة البطش والقوة التي يتمتع بها هذا الممدوح، وهي صفات تقليدية تعوّد الشعراء خلعها على ممدوحيهم.

3-2-الرّثاء:

يأتي هذا الغرض في المرتبة الثانية مباشرة بعد المدح من حيث شيوع القصائد التي نظمها ابن هانئ في هذا الفن الشعري، ومراثي الشاعر لا تعدو الثلاث كلّها في أسرة بني حمدون: مرثية دالية في الحفيد (إبراهيم بن جعفر)، ومرثيتان رائية ومقصورة في أم الأميرين.

وهذه المراثي لا تتضمن جديدا بالنظر إلى المعاني المطروقة عادة في قصائد الرثاء، من خواطر حكمية حول قصر الحياة، وحتمية الموت، وقساوة الدهر، ودعوة للثاكل أن يتسلح بالصبر، وإشادة بأخلاق الفقيد، وصفاته، ومآتيه.

تأثر الشاعر بموت الحفيد الذي مات صغيرا، ولم يظهر منه شيئ ذو بال، فاتجه إليه راثيا، مفترضا، ومعدّدا ما كان يأتيه هذا النجل لو قدّر له أن يعيش[1].(الرمل)

مَاتَ مَنْ لَوْ عَاشَ فِي سِرْبَالِهِ غَلَبَ النُّورُ عَلَيْهِ فَاتَّقَدْ

ولكنّ الدهر خوّان غدّار، لو أمهل هذا النجل سنوات أخرى، لما قدر عليه، وفي هذا المعنيورد الشاعر[2]:(الرمل)

أَقَصَدَتْهُ تُرْبُ خَمْسِ أَسْهُمٍ لَوْ رَمَتْهُ تُرْبُ عَشْرٍ لَمْ تَكَدْ

ثم يحثّ الشاعر والد الفقيد على التصبّر، فيقول[3]:(الرمل)

لَا مَلُومٌ أَنْتَ فِي بَعْضِ الأَسَى غَيْرَ أَنَّ الحُرَّ أَوْلَى بِالجَلَدْ

إِنَّ إِبْرَاهِيـــمَ مَـــرْدُودٌ إِلَـى زَمَنٍ غَضٍّ، وَأَيَّامٍ جُـدُدْ

(1) ديوان ابن هانئ، ص 121.

(2) المصدر نفسه، ص 124-125.

(3) المصدر نفسه، ص 166.

يدعو الشاعر الثاكل إلى التسلّح بالصبر؛ ذلك أنّ له في إبراهيم ابنه مخايل النجاح، وتباشير السيادة التي طبعت عليها الأسرة، مذ أسس الإمارة الجد الأكبر: علي بن الأندلسية.

أما الرائية التي نظمها ابن هانئ في رثاء والدة الأميرين، فيبتدئها الشاعر بتأملات حكمية طويلة، فيقول[1]:(الكامل)

صَدَقَ الفَنَاءُ وَكَذَبَ العُمْرُ ... وَجَلَا العِظَاتَ، وَبَالَغَ النُّذْرُ

إِنَّـا وَفِـي آمَـالِ أَنْفُسِنَـا ... طُـولٌ، وَفِي أَعْمَـارِنَا قِصَرُ

لِنَـرَى بِأَعْيُنِنَـا مَصَارِعَنَـا ... لَوْ كَانَـتْ الأَلْبَـابُ تَعْتَبِـرُ

مِمَّـا دَهَانَـا أَنَّ حَاضِـرَنَا ... أَجْفَانُنَـا، وَالغَائِـبُ الفِكْـرُ

يقرّ ابن هانئ في هذه الأبيات بذهول الإنسان عن الحقيقة المرة: وهي الموت الواجب، فالآمال عنده طويلة، والعمر مهما امتدّ قصير، ومسكين هو الإنسان الذي تقوده حاستان لا تعقلان: السمع والبصر.

ويبدي الشاعر أسفه الشديد على أمّ الأميرين في مرثيته المقصورة التي نظمها فيها، ويعبر عن ذلك قائلا[2]:(المتقارب)

وَلما أَتَيْنَـا سَقَتْـهُ الدُّمُـوعُ ... فَمَا بَاتَ حَتَّى سَقَاهُ الحَيَـا

وَمَا جَـادَهُ المُـزْنُ مِنْ غُلَّـةٍ ... وَلَكِنْ لَيُبْكِ النَّدَى بِالنَّدَى

وَقَدْ خَدَّ فِي الشَّمْسِ أُخْدُودَهُ ... وَلَكِنْ سُبِقْنَا بِهِ فِي الثَّـرَى

إِذَا مَا نَحَـرَتْ بِهِ أَوْ عَقَـرَتْ ... فَعُدَّ الخَوَانِفَ[3] ذَاتُ البَرَى

وَلَا تَـرْضَ إِلَّا بِعَقْـرِ الثَّنَـاءِ ... وَنَحْـرِ القَـوَافِي وَإِلَّا فَـلَا

(1) ديوان ابن هانئ، ص .144

(2) المصدر نفسه، ص 29.

(3) الخوانف (ج)، مفرده: الخناف: لين في أرساغ البعير وقيل: سرعة قلب يدي الفرس. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج9، مادة (خ ن ف)، ص.97

على الرغم مما تركته الأم بعد رحيلها من مجد مؤثّل في ابنيها، فإنّ الأسف عليها شديد، يبكيها الكون كما يبكيها البشر، ويغشي المطر قبرها يوم الدفن، وقد بلغ بابن هانئ أسفه أن عدل إلى نحر القوافي، والإقلاع عن الثناء، والمدح بعد رحيل هذه التي جمعت المحامد والخصال.

3-3-الهجاء:

ليس لابن هانئ في هذا الفن سوى قصيدة واحدة هجا بها الوهراني كاتب جعفر بن علي بن حمدون، فهذا الشخص لم يكن من ممدوحي الشاعر بل هو مهجوه الوحيد، وفي الحقيقة أنّ القصيدة ليست هجاء بقدر ما هي مدح لجعفر الحمدوني، ولا يوجد في الديوان كلّه هجاء غيرها، كأنّ الشاعر طهّره (الديوان) من دنس القذف والسّباب، أو كانّه لم يهج قطّ، ولعلّ هذا هو الصّحيح، باعتبار الرّواية القائلة إنّ ابن هانئ عند قدومه إلى إفريقية هجاه شعراؤها فترفّع عنهم، ولم يعتبر منهم إلاّ الإيّادي، فأحجم هذا الشاعر عن التعرّض له، لأنّه رفعه على غيره[1]، فلم تقع مهاجاة إذا، لذلك خلا الديوان من هذا الصّنف (الهجاء). وفيما عدا هذه القصيدة، فقد جاء الهجاء في معرض المدح، وهذا في القصائد التي مدح بها المعز لدين الله الفاطمي[2].

في هذه القصيدة الفائية يتهّم ابن هانئ هذا الكاتب بالسعي لإبعاد جعفر عن الولاء الفاطمي، وكسبه للمروانيين بقرطبة، ويمزج بين سعيه الخبيث في بلاط بني حمدون، والفتن التي يثيرها الأمويون في المغرب بوساطة أحلافهم فيقول[3]:(الخفيف)

إِنَّ فِي مَغْـرِبِ الخِلَافَــةِ دَاءٌ ... لَيْسَ يُبْرِيهِ غَيْرُ أُمِّ الحُتُــوفِ

إِنَّ فَيهِ لِشُعْبَـةٍ مِنْ بَنِي مَــرْ ... وَآنَ تُنْبِي عَنْ كُلِّ أَمْرٍ مَخَوّفِ

إِنَّ فِي صَدْرِ أَحْمَدَ لِبَنِي أَحْـ ... ـمَدَ قَلْبًا يُهْمِي بِسُمٍّ مُدَوِّفِ

مُتَخَــلٍّ مِنْ اثْنَتَــيْنِ بَرِيـئٌ ... مِنْ إِمَامٍ عَدْلٍ وَدِينٍ حَنِيفِ

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص111.

(2) منير ناجي، ابن هانئ الأندلسي، درس ونقد، ص 205.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 216.

وللوهراني عيوب أخرى يذكرها ابن هانئ حين يقول[1]:(الخفيف)

إِنَّ لَفْظًـا تَلُوكُـهُ لِشَبِيبَـةٍ بِكَ فِي مَنْظَرِ الجَفَاءِ الجَلِيفِ
كَاذِبَ الزَّعْمِ مُسْتَحِيلَ المعَانِي فَاسِدَ النَّظْـمِ فَاسِدَ التَّأْلِيفِ
أَنْتَ لَا تَغْتَـدِي لِتَدْبِـيرِ مُلْكٍ إِنَّمَا تَغْتَـدِي لِرَغْـمِ الأُنُـوفِ

فدمامة الخلقة والعيّ، مع خبث النوايا وقبح الطوية هي العيوب التي يحصيها الشاعر على مهجوه الوحيد في هذه الأبيات.

3-4-الغزل:

إذا أردنا أن نبحث عن الحب والإخلاص للمحبوب في شعر ابن هانئ، سيذهب جهدنا سدى، وإذا رغبنا أن نرى النسيب والغزل قائما بنفسه طرقه الشاعر، وأجاد فيه، فلن تتحقق هذه الرغبة، أما إذا بحثنا عن الصنعة الشعرية، والتقليد المتبع في القصيدة العربية من حيث أنّ الغزل ضرورة لابدّ منها يوطّأ بها للبدء في القصيدة، سنجد هذا ممكنا في شعر ابن هانئ.

والملاحظ أن ابن هانئ لم يحسن التقليد، وإن تغزل فهوغير مدفوع بعاطفة حب، والدليل على ذلك قوله[2]:(الكامل)

لِلهِ مَوْقِفُ عَاشِـقٍ وَمُعَشَّـقٍ مِـنْ ظَالِـمٍ مِنَّـا وَمُتَظَلِّـمِ
بَادَرْتُ مَوْطِئَ نَعْلِهِ حَتَّى إِذَا عَفَرْتُ خَدِّي فِي الثَّرَى المُتَنَسِّمِ
اِعْتَلَّ مِنْ وَجْنَاتِهِ فَأَجَـالَ فِي صَحْنِ العَقِيقِ جَدَاوِلًا مِنْ عَنْدَمِ[3]
أَجْرَى عَلَى ذَهْبَيْهَا عَصَبَيْهَا وَدَنَا لِسَفْـكِ دَمِي بِـوَرْدٍ مِنْ دَمِ

وعلى كلّ فهذا الشعر يجعلنا نحس أن الشاعر لم يحس الحب إحساسا واقعيا بل خياليا، ذهب فيه مذهب التقليد، لا الانطلاق الذاتي.

(1) ديوان ابن هانئ، ص 215.

(2) المصدر نفسه، ص 347.

(3) العندم: دم الأخوين، وقال بعضهم: دم الغزال بلحاء الأرطى يُطبخَان جميعا حتى ينعقدا، فتختضب به الجواري. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج12، مادة (ع ن د م)، ص.430

وقد يتطرق في غزله إلى الحديث عن اللقاء والفراق، وما يتبعهما من عناق، ويتصنّع هو هذا الموقف فيذكر أنه بكى كثيرا، وفي اللقاء نرى وصفه له شبيها بالمعركة حيث يقول[1]:(الطويل)

تَكُونُ لَنَا عِنْدَ اللِّقَـاءِ مَوَاقِفٌ وَلَكِنَّهَا فَوْقَ الحَشَـايَا مَعَـــارِكُ

تُنَازِلُ مِنْ دُونِ النُّحُـورِ أَسِنَّةً إِذَا انْتَصَبَتْ فِيهَا النَّدَى الفَوَالِكُ

تَسَاوَى قُدُودٌ لَا الخُدُودُ أَسِنَّةٌ وَلَا طَـرْزٌ مِنْ فَوْقِهِـنَّ حَوَالِـكُ

فهذه الألفاظ أجدر بوصف الحرب منها بالغزل، ذلك أنّ ألفاظه يجب أن تكون رقيقة تدخل القلب دون استئذان، فتثير العاطفة، أما في الفراق فيقول[2]:(الخفيف)

مُسْعِدِي عُجْ فَقَدْ رَأَيْتُ مَعَاجِي يَوْمَ أَبْكِي عَلَى الدِّيَارِ وَتَبْكِي

بِجَنِـــينٍ مُرَجَّـــعٍ كَحَنِيـــنِي وَتَشَـــكٍّ مُـــرَدَّدٍ كَتَشَكِّـــي

وهـو فـوق ذلـك يسـفك دمـا، إذ أنّ الـدموع تكـون قـد نضـبت في مثـل هـذا الموقف[3]:(الخفيف)

فَاتَّئِدْ تَسْكُبِ الدُّمُوعَ كَسَكْبِي ثُمَّ لَا تَسْفِكْ الدِّمَاءَ كَسَفْكِي

وهكذا نرى أنّ ابن هانئ خرج عن المألوف في الغزل التقليدي من حيث رقة الألفاظ، ولطافة وقعها، فاستعمل ألفاظا أحق بوصف معركة حربية من وصف حالة عشق.

3-5-الوصف:

تطرّق ابن هانئ شاعر إلى فنون شعرية مختلفة، غير أنها لم تكن مستقلة، ومن هذه الفنون الوصف، ويبدو أنّ الشاعر لم يفتش عن الجمال في الطبيعة سواء أكانت الأندلسية أم طبيعة إفريقية[4]؛ إذ لم تثيرا اهتمامه، ولم تستهوياه بجمالها، فأدار لهما ظهره، وكان حب المال، وشهوة

(1) ديوان ابن هانئ، ص 242.

(2) المصدر نفسه، ص 249.

(3) المصدر نفسه، ص 249.

(4) منير ناجي، ابن هانئ الأندلسي، درس ونقد، ص 231.

الغنى، والسعي وراء اللقمة صرفه إلى المدح فقط، حتى أُنسي كلّ ما حوله من جمال إلاّ ما كان متعلقا بالممدوح من قريب أو من بعيد.

ونجد في شعر الشاعر الوصفي تفوّقا كبيرا في وصف الأسطول، والخيول، والمعارك الحربية، وهو في وصفياته العسكرية هذه لا يقلّ روعة أو فخامة عن المتنبي في أسلوبه ومعانيه[1]، من ذلك قوله في وصف الخيل[2]:(الطويل)

أَلَا هَكَذَا فَلْتُجْلَبِ العِيسُ بُدَّنًا ... أَلَا هَكَذَا فَلْتُجْنَبِ الخَيْلُ ضُمَّرَا

مُرَفَّلَةً يَسْحَبْنَ أَذْيَالَ يُمْنَةً ... وَيَرْكُضْنَ دِيبَاجًا وَوَشْيًا مُحَبَّرَا

يَمْشِينَ مَشْيَ الغَانِيَاتِ تَهَادِيًا ... عَلَيْهِنَّ زَيُّ الغَانِيَاتِ مُشَهَّرَا

وَجَرَرْنَ أَذْيَالَ الحِسَانِ سَوَابِغًا[3] ... فَعَلِمْنَ فِيهِنَّ الحِسَانَ تَبَخْتُرَا

لقد وصف الشاعر الخيل هذه التي إذا ما ركضت بدت طائرة أو سابحة، وكأنها الغانيات تسير بزهو وكبرياء، ثم هي مكحولة المدامع، تنظر بمقلة أحوى، كيف لا وهي الخيل التي أهداها جوهر له احتفالا بالنصر الذي تم للفاطميين عقب فتح مصر.

وإذا ما عرض ابن هانئ للأسطول وصفه بقطعه الكثيرة، وقد نشرت أعلامه، وراح يمخر عباب البحر ليلقى العدو[4]:(الطويل)

مَوَاخِرٌ فِي طَامِي العُبَابِ كَأَنَّهُ ... لِعَزْمِكَ بَأْسٌ أَوْ لِكَفِّكَ جُودُ

أَنَافَتْ بِهَا أَعْلَامُهَا وَسَمَا لَهَا ... بِنَاءٌ عَلَى غَيْرِ العَرَاءِ مَشِيدُ

مِنَ الطَّيْرِ إِلَّا أَنَّهُنَّ جَوَارِحُ ... فَلَيْسَ لَهَا إِلَّا النُّفُوسَ مَصِيدُ

مِنَ القَادِحَاتِ النَّارَ تُضْرَمُ لِلطُّلَى ... فَلَيْسَ لَهَا يَوْمَ اللِّقَاءِ خُمُودُ

(1) أبو القاسم محمد كرو، ابن هانئ الأندلسي، متنبي المغرب، ص 49.

(2) ديوان ابن هانئ، ص 140.

(3) سوابغ (ج) مفرده سابغ: والشيء السّابغ: أي الكامل، الوافي، الواسع. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج8، مادة (س ب غ)، ص.432

(4) ديوان ابن هانئ، ص 99.

إِذَا زَفَـرَتْ غَيْظًـــاَ تَرَامَـتْ بِمَارِجٍ[1] كَمَا شَبَّ مِنْ نَارِ الجَحِيمِ وَقُودُ

فهذه الأبيات تعطي فكرة واضحة عن كيفية تجهيز المراكب الحربية بمدافع تبصق لهبا صنعتمن حديد، وربما تشبه المجانيق[2] .

ومع هذا فإن لابن هانئ مقطّعات كثيرة[3]جاءت في وصف عناصر الطبيعة، فمن شعره في يومطير– على سبيل التمثيل لا الحصر –، قوله[4]:(البسيط)

أَلُؤْلُؤُ دَمْعُ هَذَا الغَيْـثِ أَمْ نُقَـطُ مَا كَانَ أَحْسَنَهُ لَوْ كَانَ يُلْتَقَطُ

بَيْنَ السَّحَابِ وَبَيْنَ الرِّيحِ مَلْحَمَةٌ قَعَاقِـعُ وَظُـبَى فِي الجَوِّ تَخْـتَرِطُ

غَمَائِـمُ فِي نَوَاحِي الجَـوِّ عَاكِفَـةٌ جَعْدٌ، تَحَدَّرَ مِنْهَا وَابِلٌ سَبِـطُ

وعلى كلّ فإنّ وصف الشاعر كانت تحركه دوافع المدح، فإذا لم تكن هناك دوافع جاء المدح متكلّفا متصنّعا.

3-6-الفخر:

لم يهمل ابن هانئ هذا الفن إهمالا كليا، وإن لم يفرد له قصائد خاصة، بل جاء ذلك ضمن قصائد مختلفة موجّهة إلى ممدوحيه؛ ذلك أن ليس له غاية يسعى إليها سوى العيش الهادئ، وهو ما يتطلّب المال، فكان همّه –إذا–أن يمدح من يرجو عنده عطاء، فها هو ينسج مدائحه من لؤلؤ رطب ليشكر الممدوح على كرمه[5](المتقارب).

هَلِ اللُّؤْلُؤُ الرَّطْبُ إِلَّا الَّذِي نُظِمَتْ لَكُمْ عُقَدُهُ فَانْتَظَمْ

قَوَافٍ لِسُـــؤْدُدِكُمْ تَفْتَـــنِي وَتَحْـتَ سُرَادِقُكُـمْ تَزْدَحِمْ

(1) المارج: الشّعلة السّاطعة، ذات اللّهب الشديد، وقيل: المارج: اللّهب المختلط بسواد النار.أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج2، مادة (م ر ج)، ص.861

(2) المجانيق (ج) مفرده المنجنيق: هي آلة قديمة من آلات الحصار كانت ترمى بها حجارة ثقيلة على الأسوار فتهدّمها، أنظر مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص855.

(3) أنظر ديوان ابن هانئ، القصائد، ص67، 72، 195، 382.

(4) المصدر نفسه، ص 184.

(5) المصدر نفسه، ص 332.

قُصِـرْنَ عَلَيْكُمْ كَأَنَّ الشَّـامَ وَأَرْضَ العِـرَاقِ عَلَيْهَا حُرُمْ

يؤكد الشاعر أنّ ما من شيء يدفعه لأن يجيد في مدائحه كالعطاء فيقول[1]:(الرّمل)

وَالقَوَافِي كَالمَطَايَا لَمْ تَكُنْ تَنْـبَرِي إِذْ تَنْتَحِـي إِلَّا بِجَـادِ

جَوْهَـرٌ آلَيْـتُ لاَ أُوقِفُـهُ مَوْقِفَ الذِّلَةِ فِي سُوقِ الكَسَادِ

فقوافي الشعر مطايا لا حاديَ لها إلا العطاء، وشعره جوهر يأبى أن يبيعه في سوق الكساد،فيطلب ثمنا غاليا له، وهو تلميح إلى أنه يرجو عطاء كثيرا على مدائحه.

ويفخر الشاعر بقدرته الأدبية وسلطته على الكلام، وانقياد اللغة له يتصرف فيها كما يشاء قائلا[2]:(الكامل)

طَلَعْتُ عَلَى بَغْدَادَ بِالسِّيَرِ الَّتِي سَيَّرْتُهَا غُـرَرًا لَكُمْ وَحُجُـولَا

وَلَقَدْ هَمَمْـتُ بِأَنَّ أَفُكَّ قُيُودَهَا لَمَّا رَأَيْـتُ المحْسِنِـينَ قَلِيـلَا

حَتَّى رَأَيْتُ قَصَائِـدِي مَنْحُولَةً وَالقَوْلَ فِي أُمِّ الكِتَـابِ مَقُولَا

وَإِنْ بَقَيْـتُ لَأُخَلِّـيَنَّ لِغُـرِّهَا مَيْدَانَ سَبْقِي مُقْصِرًا وَمُطِيلَا

حَـتَّى كَأَنِّـي مُلْهَـمٌ وَكَأَنَّهَـا سُـوَرٌ أُرَتِّـلُ آيَهَـا تَرْتِيـلَا

يزهو ابن هانئ بشعره زهوا كبيرا، ذلك أن صداه تردّد ببغداد، حتى يعتبر نفسه ملهما فيما يقول، يرتل آيات هذا القول ترتيلا، ويزداد زهوّه وإعجابه حتى لا يرى إنسانا يستطيع مجاراته في حسن القول.

(1) ديوان ابن هانئ، ص 119.

(2) المصدر نفسه، ص 271.

3-7-الحكمة:

ليست الحكمة في شعر شاعرنا وليدة علم ومعرفة بقدر ما هي خلاصة خبرة ونتيجة تأمل فكانت حكمة لا تحتاج إلى تفكير عميق؛لأنها تنبع من صميم الحياة، إلا أنه لم يكثر منها، بل كانت له ومضات قليلة طال بعضها وقصر البعض الآخر، ولكنه تعمّد الحكمة تعمّدا في مراثيه التي نظمها في والدة أميري الزاب وحفيدها (إبراهيم).

وكأنه يود أن ينقل أهل الفقيد من التفكير بهول المصيبة، إلى التفكير في الحياة ذاتها، فيجدو في ذلك عزاء[1]، من ذلك قوله[2]:(البسيط)

وَلَيْسَ تَرْضَى اللَّيَالِي فِي تَصَرُّفِهَا إِلَّا إِذَا مَزَجَتْ صَابًا بِقَنْدِيدِ

وَلَا كَاللَّيَالِي مَا لَهُنَّ مَوَاثِقٌ وَلَا كَالْغَوَانِي مَالَهُنَّ عُهُودُ

نحس أنّ شاعرنا زاهدا في الحياة، متملي من مباهجها، فيعلم أنها لا ترضى إلا إذا مزجت اللذائذ بمرارة الصاب، والليالي عنده كالغواني لا يُركَن إليهن، ولا يدمن على حال، إذ من طباعهن التقلب، كل هذا يلاحظه ابن هانئ ببصر حديد، وبصيرة مدركة.

وجميل بالشاعر أن يتوجه باللوم لأولئك الذين يرون بأعينهم تصرفات الحياة والأيام ولا يفكرون فيها فيقول[3]:(الكامل)

فَإِذَا تَدَبَّرْنَا جَوَارِحَنَا فَأَكْلُهُنَّ العَيْنُ وَالنَّظَرُ

لَوْ كَانَ لِلْأَلْبَابِ مُمْتَحِنٌ مَا عَادَ مِنْهَا السَّمْعُ وَالبَصَرُ

فقلوب أولئك عليها أقفال تجعل أصحابها يبصرون بأعينهم، إلا أن أفئدتهم لا تعي ما تبصر.

وهذه الحكم –وهي قليل من كثير–تبدو متزنة وهينة لأن بها خبرة مكتسبة من الحياة وتجارب مأخوذة من الأيام لا عمل فيها للفكر، وكأن بها قد خرجت من أعماق أحاسيس الشاعر

(1) منير ناجي، ابن هانئ الأندلسي: درس ونقد، ص 221.

(2) ديوان ابن هانئ، ص90 ،97 .

(3) المصدر نفسه، ص 166.

وقلبه الوجل أمام تقلبات الأيام، فأخذت من جمال الشعور، وجمال الأسلوب، وسمو المعنى مع بساطته شيئا كثيرا.

ونخلص إلى القول إنّ الشاعر نظم في جميع أغراض الشعر المعروفة في عصره، ففي ديوانه الرثاء، والهجاء، والغزل،والوصف، والفخر، والحكم، والمديح الذي يؤلف معظم قصائد الديوان، وعليه وحده تقوم شهرة الشاعر ومكانته الأدبية.

كانت تلك -إذن-ترجمة وجيزة لحياة الشاعر أماطت اللثام عن الأثر الواضح الذي اضطلعت به البيئة التي تقلب فيها ابن هانئ (الأندلس، المغرب، إفريقية)، فأثرت ولا شكّ في شخصيته، وألقت بظلها على فنّه، فعبر عنها وعكس مجريات أحداثها في فنون شعرية مختلفة طفح بها ديوانه، وكانت مساعدة على فهم هذا الفنان، وفهم إبداعه، والإحاطة بدقائق تجربته الفنية.

الفصل الأوّل: الظواهر الموسيقية في شعر ابن هانئ الأندلسي

أوّلا: المستوى الصوتي (الإيقاع والموسيقى)

1 – الموسيقى الخارجية

أ–الوزن

ب–القافية

ج–التصريع

2 – الموسيقى الداخلية

أ – التجنيس:

ب–التصدير

ج–الترديد

د–الترصيع

هـ– التقابل

و–العكس والتبديل

تمهيـــد:

إنّ النص مرآة لصاحبه ولمجتمعه ولعصره، وهو لوحة ثرية بالنقوش، والتصاوير، يحاول القارئ الغوص في ثناياها جميعا، هاتكا أسرارها، محاولا سبر أغوارها. وانطلاقا من هذا تعتبر «مدوّنة» ابن هانئ الشعرية مادة خاما أمام دارسي الأدب ومتذوقيه، للكشف عن كنوزها، فما من دارس اطّلع عليها إلا واستوقفته مجموعة من الظواهر الأسلوبية، أو الوسائل والإجراءات التي توسّل بها الشاعر لإبراز بنيتها، وتبليغ مضامينها، والتي تعتبر ألصق بتحقيق الأدبية عموما، والشعرية على وجه الخصوص، ومن هذه الظواهر: المستوى الصوتي (الإيقاع والموسيقى).

حيث يعدّ الجانب الموسيقي من أهم الجوانب التي تميز الإبداع الشعري، وتلفت انتباه القارئ، ذلك أنّ النفس البشرية تعشق بطبيعتها النغم والإيقاع؛«إنّها أي الموسيقى من الشعر كنبضات القلب من الجسم، تتغير إيقاعاته وفق الحالة النفسية التي تتأثر بها[1]»؛ فالموسيقى بهذا المعنى ليست زينة أو حلية خارجية تضاف إلى الشعر، ولكنها جزء من بنيته، ووسيلة من أقوى وسائل الإيحاء، وأقدرها على التعبير عن دخائل النفس، وخلاصة هذا أنّ الموسيقى هي أحد المولدات الإبداعية، ومن مظاهرها في شعر ابن هانئ الأندلسي:

أولا–الموسيقى الخارجية:

يحكمها النظام العروضي الذي يتجلى في:

1–الوزن:

«الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية[2]»، وأكثرها التصاقا، «فعالم الشعر الداخلي يبنى عن موسيقى متغيرة في داخل نص الإطار الموسيقي الخارجي، إطار البحر

(1) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية: الرؤية والتطبيق، دار الميسرة، والتوزيع، والطباعة، (دط)، (دت)، ص 261.

(2) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للطباعة، والنشر، والتوزيع، ط5، 1981، ج1، ص 134.

الشعري، وهذا التنوع الموسيقي الخارجي إنما يتبع من هذه الرقابة الموسيقية الخارجية التي تتمثل في هذه الأشكال الموسيقية المعروفة بالبحور[1]».

ومن خلال الاطّلاع على المدوّنة الشعرية لابن هانئ، يتضّح أنّه نهج في أوزان شعره نهج أسلافه من الشعراء العرب منذ الجاهلية، فنظم قصائده على أغلب بحور الخليل في سائر أغراضه الشعرية على تفاوت في نسبة الاستخدام، والجدول الآتي يوضح تواتر هذه الأوزان في المدوّنة، ونسبها المئوية:

الجدول رقم (1) :تواتر الأوزان الشعرية في المدوّنة

الرتبـــــة	البحـــور الشعريـــة	تواتـــــرها	النسبة المئوية
01	الطويل	36 قصيدة ومقطّعة	%28,12
02	الكامل	33 قصيدة ومقطّعة	%25,78
03	البسيط	19 قصيدة ومقطّعة	%14,84
04	الخفيف	07 قصيدة و03مقطّعات	%7,81
05	السريع	05 قصيدة و04مقطّعات	%7,03
06	المتقارب	04 قصيدة ومقطّعة واحدة	%3,90
07	الرمل	04 قصيدة ومقطّعتان	%4,68
08	المنسرح	03 قصيدة ومقطّعة واحدة	%3,12
09	الرجز	03 قصيدة ومقطّعتان	%3,90
10	الوافر	مقطّعة واحدة	%0,78
المجموع	**10 أبحر**	**128قصيدة ومقطّعة**	**%99,96**

(1) ناهد أحمد السيد الشعراوي، عناصر الإبداع الفني في شعر عنترة، دار المعرفة الجامعية، مصر، الإسكندرية، (دط)، 1979، ص264.

يوضح الجدول السابق(رقم1) مجموعتين من البحور الشعرية التي نظم عليها ابن هانئ قصائده، وفق نسب متفاوتة، فأولاها مرتبة المجموعة التي تضمّ: الطويل، والكامل، والبسيط، وهي البحور المتينة الوفيرة المقاطع[1] التي يستخدمها شاعرنا في نظم أغلب قصائده الشعرية، ذلك أنّ نسبها مجتمعة تبلغ: 68,74%، لذلك هي تأتي عنده في المقدمة .

أما المجموعة الثانية فتضمّ البحور التي قلّ ورودها في المدوّنة، وبالتالي قلّ نظم الشاعر لقصائده عليها، وتشمل: الخفيف، والسريع، والمتقارب، والرمل، والمنسرح، والرجز، والوافر، تلي البحور المتينة في نسبة قليلة جدا تبلغ: 32,22%.

وقد تخلى الشاعر عن البحور القصيرة، فلم ينظم لا في المضارع، ولا المجتث على الإطلاق، كما أهمل المجزوءات وهو ما يقرّ بكلاسيكيته؛ أي إتباعه لسنة القدماء في اختيار الأوزان[2]،لأن "العروض الطويل تجد فيه أبدا بهاء وقوّة، وتجد للبسيط بساطة وطلاوة، وتجد للكامل جزالة، وحسن اطراد"[3]، وهي شهادة من عالم جليل (حازم) محسوب من جيل المتقدّمين على ما لهذه البحور من قيمة، لذلك كانت من أكثر الأعاريض دورانا وانتشارا في الشعر العربي لروعة إيقاعاتها، وسهولة النظم من خلالها[4]، ممّا يترجم حذقا من الشاعر، وبراعة، وتوفيقا في اختيار هذه الأوزان من خلال الربط بينها وبين الأغراض التي جاءت لتخدمها، وسعة استيعابها لمعانيها، ومناسبة الخصائص المعنوية لإيقاعاتها (الأعاريض) لمقاصد القصائد وموضوعاتها المختلفة.

وقد شغلت قضية علاقة الوزن بموضوع القصيدة القدماء، حيث ذكر ابن طباطبا أنّ الشاعر «إذا أراد بناء قصيدة مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي

(1) اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، ص 311.
(2) المرجع نفسه، ص 312.
(3) حازم القرطاجني، المنهاج، ص269.
(4) أحمد غراب، موسيقى الشعر: علم العروض والقوافي، دار طيبة للنشر والتوزيع والتجهيزات العلمية، (دط)، (دت)، ص79.

يسلس له القول عليه[1]»، وأشار المرزوقي في حديثه عن عمود الشعر إلى ضرورة التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر لذيذ الوزن[2]، واشترط أبو هلال العسكري لعمل الشعر أن تطلب لمعانيه وزنا يتأتى فيه إيرادها[3]، وأورد حازم القرطاجي في هذا المضمار: «ولما كانت أغراض الشعر شتى، وكان منها ما يقصد به الجد، والرصانة، وما يقصد به الهزل والرشاقة، ومنها ما يقصد به البهاء، والتفخيم، وما يقصد به الصغار، والتحقير، وجب أن تحاكي تلك المقاصد بما يناسبها من الأوزان ويخيّلها للنفوس[4]».

والحقّ أنّ القدماء من العرب لم يتخذوا لكلّ موضوع من هذه الموضوعات وزنا خاصا، أو بحرا خاصا من بحور الشعر القديم، فكانوا يمدحون، ويتفاخرون، ويتغازلون في كلّ بحور الشعر[5].

ولم يشذ شاعرنا عن هذا، حيث أنّ المطلع على مدوّنته الشعرية يُلفي بناءه قصائده على بحور متنوعة في غرض واحد هو المدح[6]، وفي أغراض أخرى حيث لم يستعمل بحرا معينا لغرض معين، وهو بهذا يتفق مع الآراء النقدية التي ترى أن لا علاقة بين بحور الشعر، وبين الأغراض التي نظمت عليها،"فإذا قصد الشاعر الفخر حاكى غرضه بالأوزان الفخمة الباهية

(1) ابن طباطبا، عيار الشعر، تح: طه الحاجري، ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، (دط)، 1969، ص 5.

(2) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط2، 1967، القسم الأول، ص 9.

(3) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تح: علي محمد البجاوي، وأبو الفضل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص 139.

(4) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1981، ص 266.

(5) ينظر يوسف حسين بكار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983، ص 160-168.

(6) ينظر ديوان ابن هانئ، ص 447-452، حيث نظم في المدح على أعاريض: الكامل، الطويل، البسيط، المنسرح، الخفيف، والمتقارب.

الرّصينة، وإذا قصد في موضع قصدا هزليا أو استخفافيا، وقصد تحقير شيء، أو العبث به حاكى ذلك بما يناسبه من الأوزان الطائشة، القليلة البهاء، وكذلك في كل مقصد"[1]، ونحن أيضا نرفض فكرة التخصّص، فكل الأوزان العربية صالحة لكلّ الأغراض، والدّليل على هذا الشّمول أنّ المراثي الثلاث[2] في ديوان ابن هانئ نظمت على أعاريض الكامل، والرّمل، والمتقارب.

وكما أنّ للوزن أهمّية في إثبات الجانب الموسيقي والدلالي لنصوص قصائد ابن هانئ، فإنّ بناءها لا يستقيم على كاهل الوزن الشعري بمعزل عن القوافي التي سيتم الكشف عن خصائص استعمالها في مدوّنة شاعرنا كالآتي:

2-القافية:

ويستتبع الحديث عن الوزن الحديث عن القافية، إذ هما متلازمان في الشعر، ولا تكتمل عناصر العمل الفني إلا بهما معا، لذلك فالقافية «شريكة الوزن في الاختصاص بالشعر، ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية[3]»، كما أنها ذات ملمح صوتي[4]يلمح من تكرارها، واشتمالها على عناصر صوتية تعمل جميعها على إحداث أثر موسيقي تطرب له الأذن، وتنجذب إليه النفس، ويشدّ به الانتباه.

وليست القافية حرف الروي، ولا الكلمة الأخيرة من البيت، ولا البيت نفسه، بل هي «الجزء الأخير من البيت المحصور بين آخر ساكنين، ومتحرك قبلهما[5]».

(1) حازم القرطاجني، المنهاج، ص266.

(2) أنظر ديوان ابن هانئ، القصائد ص30، 117، 144.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 151.

(4) محمد كراكبي، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبو فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة، الجزائر، 2003، ص 63.

(5) عبد الرحمن آلوجي، الإيقاع في الشعر العربي، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1989، ص 70.

وقد قسم النقاد القافية إلى ثلاثة أقسام ما بين قواف «ذُلُلٍ، ونُفُرٍ، وحُوش، فالذلل ما كثر على الألسن، وهي عليه في القديم والحديث، والنّفر ما هو أقلّ استعمالا من غيره، كالجيم والزاي ونحو ذلك، والحوش التي تهجر فلا تستعمل[1]».

ويصل بنا استقصاء القوافي التي بني عليها شاعرنا قصائده إلى الجدول الآتي:

الجدول رقم (2) :استقصاء القوافي التي بنى عليها الشاعر قصائده

الرتبـــــة	القافيـــــة	تواتـــــرها	النسبة المئوية
01	الــراء	19	%14,84
02	الميــم	15	%11,71
03	الــلام	13	%10,15
04	الــدال	15	%11,71
05	البــاء	08	%6,25
06	القـاف	09	%7,03
07	النــون	09	%7,03
08	العــين	04	%03,12
09	الكـاف	03	%2,34
10	الفاء	03	%2,34
11	التاء	02	%1,56
12	الهمزة	03	%2,34
13	ألف المد	02	%1,56

(1) أبو العلاء المعري، لزوم ما يلزم (اللزوميات)، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، 1983، ج1، ص 37.

14	الحاء	02	%1,56
15	الشين	02	%1,56
16	الجيم	01	%0,78
17	الخاء	01	%0,78
18	الثاء	01	%0,78
19	الذال	01	%0,78
20	السين	01	%0,78
21	الصاد	01	%0,78
22	الطاء	01	%0,78
23	الياء	05	%3,90

يتبيّن من الجدولالسابق(رقم2) أنّ القوافي التي بنى عليها ابن هانئ قصائده أغلبها من القوافي الذّلل السهلة مثل: الراء، والميم، واللّام، والدال، والباء، والقاف، والنون، وشيوع هذه الحروف في قوافيه يعود إلى أنّها أحلى الحروف دورانا على الألسنة لسهولة مخارجها، وكثرة أصولها في الكلام، كما أنّها من أكثر الحروف التي تجئ رويا في أشعار الشعراء، وإن اختلفت نسبة شيوعها بينهم[1].

أما لجوء الشاعر إلى استعمال الروي الصعب، والإكثار من القوافي النفر كالصاد، والطاء، والجيم، وبعض القوافي الحوش كالخاء، والعين، والتاء، والذال، والشين، فمردّه إلى تعلّقه بطلب الغريب، فهو أكثر جرأة في التماس الجرس الغريب الذي قد تستثقله الأذن، وتمجّه النفس[2]،

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو مصرية، ط3، 1965، ص 248.

(2) محمد اليعلاوي ، ابن هانئ المغربي الأندلسي : شاعر الدولة الفاطمية، ص 310.

وقد تعمّد ذلك ليظهر مقدرته اللغوية والشعرية، ويتحدّى منافسيه من الشعراء، ويبرهن على رسوخ مكانته في الساحة الشعرية[1].

أما القافية عند شاعرنا من حيث الإطلاق والتقييد، فهي مطلقة غالبا ، وهو لا يجنح إلى الروّي الساكن إلا في اثني عشرة قصيدة[2]،أي عشر الديوان تقريبا، ولا نستنتج من هذا شيئا سوى أنّه واثق من نفسه لا يخشى إقواء أو صعوبة في إعراب أواخر الأبيات[3]، كما أنّ إطلاقه للقافية مما يزيدها جمالا، وخاصة إذا كان رويها لذيذ النغم[4]، وهذا الإطلاق يعكس حذقا من الشاعر، يظهره تناسب دلالات القافية المطلقة والموضوعات التي أراد ابن هانئ إشاعتها من خلالها في قصائده الشعرية، إذ في الإطلاق انطلاق، ونشاط، وحرية، وحركة، ولا نخال شاعرنا إلا استغلّ هذه المعاني لينطلق بوساطتها إلى إبداع الدلالات التي أرادها في مدوّنته الشعرية، وتنوّعت فيها الأغراض ما بين المدح، والرثاء، والهجاء، والوصف، والغزل... الخ.

وعلى الرغم من تمكّن قوافي ابن هانئ وسلاستها، فقد وقع في بعض عيوب القافية، ومن بينها ما يعرف عند النقاد بالإيطاء: «وهو تكرار كلمة الرّوي لفظا ومعنى في أقلّ من سبعة أبيات على المشهور... وأفحش الإيطاء ما كان بين بيتين متواليين[5]»، وكلما تباعد الإيطاء كان أخفّ، وكذلك إذا خرج من مدح إلى ذم، ومن نسيب إلى أحدهما[6]، فإذا ما وقع خارج هذه المسوّغات قبح.

(1) فاتح حمبلي، بنية قصيدة المديح، في الشعر العربي القديم، شعر ابن هانئ الأندلسي أنموذجا، ص 320.
(2) أنظر ديوان الشاعر، ص 23-30-117-129-133-171-229-257-366-375-427-428.
(3) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، ص 310.
(4) فاتح حمبلي، تشكيل الموسيقى في شعر ابن هانئ الأندلسي، مجلة فكر وإبداع، رابطة الأدب الحديث، ج52، 2009، ص 163.
(5) الأحمدي، المتوسط الكافي في عملي العروض والقوافي، بيروت، ط2، 1969، ص 401.
(6) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 169.

وتجدر الإشارة إلى أنّ شاعرنا لم يقع في هذا العيب كثيرا على الرغم من أنّ أغلب قصائده من المطوّلات التي تفوق مائة بيت، من ذلك قوله في مدح المعز[1]: (الكامل)

نَطَقَتْ بِكَ السَّبْعُ المثَانِي أَلْسُنًا فَكَفَيْنَنَا التَّعْرِيضَ وَالتَّصْرِيحَا

فيكرر القافية نفسها بعد بيت واحد[2]: (الكامل)

وَجَدَ العَيَانُ سَنَاكَ تَحْقِيقًا ولمْ تُحِطِ الظُّنُونُ بِكُنْهِهِ تَصْرِيحَا

وكذلك قوله في مدح المعز ما نصّه[3]: (الكامل)

وتَكَنَّفَانِي يَنْفُضَان لِيَ الدُّجى فإذا أَمِنْتُ تَرَصَّدَا فَتَخَوَّفَا

وبعد ثلاثة أبيات يقول الشاعر مُوَاطِئًا[4]: (الكامل)

مَالِي رَأَيْتُ الدِّينَ قَلَّ نَصِيرُهُ بِالمشْرِقَيْنِ وذُلَّ حَتَّى خُوِّفَا

ومن أمثلة الإيطاءات التي يتضّح فيها حرص ابن هانئ على المباعدة بين القافية، سبعة أبيات على أقل تقدير قوله في **خائيته** التي تعدّ من القوافي الحوش المستعصية[5]: (الكامل)

بِحَيْثُ مَجَرُّ الجَيْشِ وَهْوَ عَرَمْرَمُ وأَجْبُلُهُ مِنْ قَسْطَلٍ وَهِي شُمَخُ

فيقول بعد ستة أبيات[6]: (الطويل)

فَلَئِنْ تَشْمَخُ الدُّنْيا عَلَيَّ بِقَدْرِها فَإِنِّي بِأَيَّامِ المعِزَّ لأَشْمَخُ

ويبدو أنّ الشاعر كان حريصا على المباعدة في المواطأة بين قوافيه، لأنّه كان يدرك بثقافته الشعرية الواسعة ما اشترطه النقاد في بناء القصائد من توخّي عدم الوقوع في عيوب القافية.

(1) ديوان ابن هانئ، ص 76.
(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(3) المصدر نفسه، ص 224.
(4) المصدر نفسه، ص 225.
(5) المصدر نفسه، ص 84.
(6) المصدر نفسه، ص 84.

3-التصريع:

«هو استواء آخر جزء في الصدر، وآخر جزء في العجز في الوزن، والإعراب، والتقفية[1]» أو «إلحاق العروض بالضرب وزنا وتقفية، سواء بزيادة أو بنقصان[2]»، وأسلوب التصريع من سنن القدماء في الإبداع الشعري يستهلون به قصائدهم، وقد جاراهم من جاء بعدهم في ذلك، فهذا «أبو تمام» يشير إلى أهميته حين يقول[3]: (الطويل)

وتَقْفُو إلى الجَدْوى بِجَدْوى وإِنَّمَا يَرُوقُكَ بَيْتُ الشِّعْرِ حين يُصَرَّعُ

ويبرُز التصريع دعامة موسيقية أساسية في قصائد ابن هانئ بشكل واضح، فقارئ ديوانه يلاحظ بشكل جليّ ورودها تقريبا جميعا مصرّعة المطالع،ويندر جدا أن نجد مطلعا واحدا من قصائده غير مصرّع، ماعدا بعض مقطّعاته التي لم يحرص على تصريعها لقصرها، وعدم احتياجه إلى ذلك، كقوله في وصف سيف يحيى بن علي الحمدوني[4] (الكامل):

لِلهِ أَيُّ شِهَابِ حَرْبٍ وَاقِدِ صَحِبَ ابْنَ ذِي يَزَنٍ وَأَدْرَكَ تُبَّعَا

وهو ما زاد المدوّنة غنائية، وأشاع فيها ألحانا مميزة منذ بدايتها، بالإضافة إلى الشحنات الإخبارية التي يسعى الشاعر إلى بثّها من خلال هذه التصريعات التي أكسبت مطالع القصائد أبهة، وزادتها رونقا وديباجة، منها على سبيل التمثيل-لا الحصر-قولالشاعر[5]: (الطويل)

أَقُولُ دُمًى وَهِيَ الحِسَانُ الرَّعابِيبُ وَمِنْ دونِ أَسْتارِ القِبابِ محاريبُ (الطويل)

.....

(1) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، تقديم وتحقيق، خفي الدين محمد شرف، (دط)، (دت)، ج2، ص 253.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت)، ص 86.

(3) ديوان أبي تمام، تقديم وشرح: محي الدين صبحي، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ج1، ص 398.

(4) ديوان ابن هانئ، ص210، وانظر بقية المقطّعات غير المصرّعة في الدّيوان، ص133،132،131،65،64،53، 134، 148، 157، 171، 178، 179، 180، 188، 189، 210، 235، 251، 327، 360، 374، 380، 392، 406، 428، 429، 438، 440.

(5) المصدر نفسه، ص 41-240-387-398.

قُمْـنَ فِي مَأْتَـمٍ عَلَى العُشَّـاقِ وَلَبِسْـنَ الحِـدَادَ فِي الأَحْـدَاقِ (الخفيف)

.....

صَغَائِرُ أَفْعَـالِ المُلُـوكِ عَظَائِـمُ وأَعْرَاسُهَـا فِي النَّاكِثِـينَ مَآتِـمُ (الطويل)

.....

هَلْ مِـن أَعِقَّـةِ عَالِـجٍ يَبْرِينُ؟ أَمْ مِنْهُمَا بَقَـرُ الخُـدُوجِ العِينُ؟ (الكامل)

و لاشكّ أنّ التصريع يكتسب قيمة إيقاعية إذا امتدّ خلال القصيدة متجاوزا مطلعها، فمن شأن ذلك أن يشكّل بين الحين والآخر وقفات موسيقية يتجدّد معها النغم، ويتنوّع الإيقاع، ولا يخفى هذا على شاعرنا، فنراه يلجأ إلى التصريع في أكثر من موضع، ولا سيما عند انتقاله من غرض إلى آخر، ومن فكرة إلى أخرى، من ذلك قوله[1]: (المتقارب)

تَقَدَّمْ خُطًى أو تَأَخَّرْ خُطَى فَإِنَّ الشَّبَابَ مَشَى القَهْقَرَى

فيعيد الشاعر الإيقاع نفسه بعد هذا المطلع في قوله[2]: (المتقارب)

فَأَكْدَيْتُ لَمَا بَلَغْتُ المدَى وعُرِّيتُ لَمَا لَبِسْتُ النُّهَى

وبعد فراغ ابن هانئ من شكوى الدهر أعاد التصريع في وصفه لرهافة حسّ الخيول في قوله[3]:(المتقارب)

وَتَعْلَمُ نَجْوَى قُلُوبِ العِدَى وسِرَّ الأَحِبَّةِ يَوْمَ النَّوَى

ولما انتقل من الوصف إلى المدح كرّر الشاعر النغم نفسه مصرّعا في قوله[4]: (المتقارب)

فَيَعْفُو القَضَاءُ إِذَا مَا عَفَا وَتَسْطُو المَنُونُ إِذَا مَا سَطَا

ويحسن شاعرنا ختام قصيدته بالتصريع، حيث يستفرغ من خلاله معاني المدح للإمام (المعز)، فيكون البيت النهاية القصوى التي توجب عليه الوقف، حين يقول[5]: (المتقارب)

(1) ديوان ابن هانئ، ص 23.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المصدر نفسه، ص 25.

(4) المصدر نفسه، ص 27.

(5) المصدر نفسه، ص 29.

إِلَى مِثْلِ جَدْوَاكَ تُنْضَى المطِيُّ وَمِنْ مِثْلِ كَفَّيْكَ يُرْجَى الغِنَى

هكذا أضفى التصريع على هذه القصيدة وغيرها من قصائدشاعرنا [1] لونا موسيقيا خاصا، وطابعا نغميا موّحدا ساعد على التحام أجزائها، لتبدو لونا موسيقيا واحدا.

ويمكن القول إنّ ظاهرة التصريع الواردة في مطالع قصائد ابن هانئ أو بين ثنايا أبياتها عند انتقال شاعرنا فيها من غرض لآخر لها فائدة صوتية، ولدت مما فيها من توازن عروض، وتقابل موقعي، وتماثل في التقفية، بالإضافة إلى وظيفة الإبلاغ ليعلم السامع أنّ الكلام الموزون غير منثور[2]،فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه (التصريع)، كان أدخل له في باب الشعر، وأخرج له عن مذهب النثر[3].

وقد حسن استعمال ابن هانئ لهذا الأسلوب، إذ ورد في قصائده عفو الخاطر، وجرى فيها مجرى الغرّة من الوجه، وكان كالطراز من الثوب، فدلّ على سعة قدرته في أفانين الكلام[4]، لأنّ وقوعه في الأشعار دليل على غزر مادة الشاعر، كما أكسب هذه القصائد أبّهة، وزادها مائية، وطلاوة، وأفشى الدلالات التي سعى ابن هانئ إلى نشرها من خلالها، سواء ما تعلّق بالتقليدي منها، أم السّياسي، وحتّى العَقَدي.

إلى هنا يطوى الحديث عن الموسيقى الخارجية التي تعتبر حلقة من حلقات الغنائية الساحرة في مدوّنة ابن هانئ الشعرية بتشكيلها العروضي الذي تضافر فيه الوزن، والقافية، والتصريع، على إحداث إيقاع ذي توتر عال، مرتبط ارتباطا حميميا بالانفعال للغة شعرية كان الشاعر

(1) ديوان ابن هانئ، القصائد، ص30، 41، 48، 54، 66، 72، 77 وغيرها.

(2) محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين : دراسة بلاغية نقدية، دار نشر المعرفة، الرباط، ط1، 2003، ص 278.

(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 90.

(4) عائشة حسين فريد، وشى الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، (دت)، ص 211.

موردها، ولم يبق أمامه للتعبير عن مشاعره، وخصوصية موضوعه إلاّ مجال الموسيقى الداخلية التي تنتج عن كيفية اختياره للكلمات وترتيبها[1] كما سيتم توضيحه فيما يأتي:

ثانيا–الموسيقي الداخلية:

هي مظهر جلي آخر له بصمته على المدوّنة، بحيث لا يقل أهمية عن الموسيقى الخارجية بتشكيلها العروضي، وقد لجأ شاعرنا إلى تكريسها بالاعتماد على ما يسمّى في البلاغة القديمة «بألوان البديع» التي تظهر في: التجنيس، والتصدير، والترديد، والترصيع، والتقابل بنوعيه: البسيط والمركّب، والعكس والتبديل.

1–التجنيس:

يعدّ التجنيس من صور التكرار المهمة التي التمس الجرجاني حقيقتها بقوله: «إنّه الصورة صورة التكرير والإعادة[2]، وهو «أن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر، أو كلام، ومجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها على السبيل الذي ألّف الأصمعي كتاب الأجناس عليها[3]».

وقد شكّل هذا اللون البديعي ظاهرة أسلوبية بارزة في مدوّنة شاعرنا، وحظي باهتمام كبير منه، لاسيما ما يتعلق بنوعيه: الناقص والاشتقاقي، حيث تواترا بكثرة في قصائده، حتى لا تكاد تخلو قصيدة منهما، مما أثرى الإيقاع، وزاد لغة الشاعر جمالا[4]، وفيما يأتي توضيح لكلّ نوع منهما، وأثره في الناتج الدلالي في مدوّنة الشاعر:

(1) ينظر الربعي بن سلامة، من التعبير الموسيقي في نونية أبي البقاء الرندي، مجلة الآداب، قسنطينة، عدد1، 1994، ص 57.

(2) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (دط)، 2003، ص 17.

(3) ابن المعتز، البديع، تحقيق: اغناطيوس كراتشوقوفسكي، (دط)، (دت)، ص 25.

(4) أسماء سوسي، معزيات ابن هانئ المغربي الأندلسي دراسة موضوعية فنية، مذكرة ماجستير، جامعة قالمة، قسم اللغةوالأدب العربي، 2012، ص135.

1-1- التجنيس الناقص:

«هو اختلاف يلحق اللفظين، إمّا في أنواع الحروف، أو في أعدادها، أو في هيئاتها، أو في ترتيبها[1]»، وسمي ناقصا لأنّ «اختلاف اللفظين المتجانسين في عدد الحروف يلزم منه نقصان أحدهما عن الآخر[2]»، وقد سمّاه بعض البلاغيين «بتجنيس الترجيع[3]»وقد كلف ابن هانئ كثيرا بهذا اللون البديعي وكرّره، في قصائده الشعرية لاسيما ما يتعلّق منها بغرض المديح، ومن الأمثلة الدالة عليه قول الشاعر[4]:

فِي اللهِ يَسْرِي **جُـــودُهُ وَجُنُودُهُ** وَعَدِيـــدُهُ وَالعَـــــزْمُ وَالآرَاءُ (الكامل)

.....

أَنْفِذْ قَضَـــاءَ اللهِ فِي أَعْدَائِـــهِ **لِتُـــــرَاحَ** مِـــنْ أَوْتَارِهَـا **وَتُرِيحَـا** (الكامل)

.....

ذَمُّوا قَنَـــاكَ وَقَدْ ثَارَتْ أَسِنَّتُـــهَا فَمَا تَرَكْـــنَ **وَرِيدًا** غَيْرَ **مَـــــوْرُودِ** (البسيط)

.....

وَكَأَنِّي بِـكَ قَـدْ **هَزَجْـــتَ** مُلَبِيًـا وَ**هَدَجْتَ** بَيْنَ شِعَابِ مَكَّةَ وَالصَّفَا (الكامل)

.....

تَعِبْـتَ لِكَيْمَا **تُعْقِبَ** المُلْكَ رَاحَـةً فَمَهْـلاً فِـدَاكَ المسْتَرِيـحُ المـوَدِّعُ (الطويل)

.....

فَبَادُوا وَعَفى اللهُ أَيّـــامَ مُلْكِهِـمْ فَلا **خَبَـرَ** يلْقَاكَ عَنْهُـمْ وَلاَ **خُبْـــرُ** (الطويل)

.....

وَ لَيْسَ الَّذِي يَأْتِي بِأَوَّلِ ما كَفَى **فَشُـــدَّ** بِهِ مُلْـكٌ وَسُـدّ بِهِ **ثَغْـــرُ** (الطويل)

.....

(1) القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، تقديم: ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيوت، (دط)، 2008، ص 199.

(2) محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص 162.

(3) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، ص 108.

(4) ديوان ابن هانئ، ص 20-76-84-102-138-141-165-209-227-352.

يُؤَيِّـدُهُ المِقْـدَارُ بَالِـــغَ أَمْـــرِهِ وَيُمْـــدَحُ بِالسَّبْـعِ المَثَانِـي وَيُمْـــدَخُ (الطويل)

.....

أَلاَ هَكَذَا **فَلْتُجْلَبِ** العِيسُ بُدَّنًـا أَلاَ هَكَذَا **فَلْتُجْنَـــبِ** الخَيْـلُ ضُمَّرًا (الطويل)

.....

والحِجْـرَ مُطَلِّعًـا إِلَيْـكَ **تَشَوُّقـًا** وَالرُّكْـــنَ مُهتـــزًا إليـــكَ **تَشَوُّفَـــا** (الكامل)

.....

لَقَدْ **أَعْذَرْتَ** فِيكَ اللَّيَالِي وَ**أَنْذَرْتَ** فَقُـلْ لِلْخُطُوبِ اسْتَأْخِرِي أَوْ تَقَدَّمِي(الطويل)

لعلّ وفرة المتجانسات الناقصة في هذه الأبيات تعود إلى الثروة اللغوية الهائلة التي يمتلكها ابن هانئ، ولرغبته في التعبير بالأصوات المتشابهة لأنّها أكثر تأثيرا، وأقدر تبليغا، فقد جانس بين (جوده وجنوده)، و(لتراح وتريحا)، و(وريدا وموروده) ليتغنّى بشجاعة ممدوحه (المعز)، وحسن صنيعه في التنكيل بأعداء الدولة الفاطمية والدين، حيث لا يتوانى عن بذل الأموال، وبعث الجنود، وإجالة الآراء، وتصميم العزم في سبيل المولى -جلّ جلاله-، كما لا يتوانى عن إهلاك أعداء الله، وإدراك أوتاره منهم سبيل تحقيق الراحة والسكينة له، ولأمته؛ من أجل ذلك ثارت أسنته، فلم تترك وريدا لم ترِدْ وِرده إلا قطعته، وشربت من دمه.

كما استثمر شاعرنا طاقة التجنيس الناقص بين (هزجت، هدجت) و (تعِبْتَ، تُعْقِبَ) ليؤكد ما يبذله الممدوح من نفسٍ ونفيس سبيل العقيدة، والملك (الخلافة)، لذلك لا يتأخر في جعل روحه فداء له (الخليفة)، ذلك أنّه في نظر الشيعة، وابن هانئ شاعرهم مسخر من بين الأنام، مختار ليقوم بهذه المهام.

أما التجنيس الذي أورده الشاعر بين مفردات: (خَبَرْ وخُبْر، وشُدَّ وسُدَّ)، فليؤكّد من خلاله على زوال دولة بني العباس، وانقضاء حكمهم من الخلافة الإسلامية، فبادت أخبارهم، ولم يعد بالمقدور أن تعلم أحوالهم، وقد كان للمعز من هذا الصنيع أن شدّ ملك الدين، وصان ثغوره من أفعال المارقين، فما كان من الشاعر إلا أن يتوسل بهذا الإيقاع المتباين مجسّدا في التجنيس الناقص بين هذه المفردات ليؤكد هذه الدلالة ويقرّها.

وتبرز أهمية هذا الأسلوب في عملية التبليغ حينما عوّل ابن هانئ على طاقته، فأورده بين مفردات كثيرة من أبياته الشعرية (يُمدَحُ، يمدحُ)، (فلتجنب، فلتجلب)، (تشوّقا، تشوّفا)، (أعذرت، أنذرت)، ليبلغ به غرضه المنشود من الإشادة بعظيم شأن الممدوح، وجليل منزلته، مما يُقِرُّ أن أسلوب «التجنيس الناقص»يغدو ظاهرة جمالية في مدوّنة شاعرنا، تكشف عن رغبته في التعبير بالصوت الثنائي المتماثل للألفاظ، قصد شدّ المتلقي ولفت انتباهه إلى الدلالة المقصودة؛ ذلك أنّ هذا الأسلوب يحدث من المفاجأة، واختلاب الأذهان ما يحدث، إذ يتوهّم السامع أنّ اللفظ مردّد، والمعنى مكرّر، وأنّه لن يُجنى منه سوى التطويل، وعندما يأتي اللفظ الثاني بمعنى يغاير ما سبقه، تأخذ المتلقي دهشة لتلك المفاجأة غير المتوقعة، فاللفظ المشترك إذا حمل على معنى، ثم جاء والمراد به معنى آخر، كان للنفس إليه تشوّف، وتطلّع، وعندئذ يقع منها أحسن موقع[1].

فالتجنيس لا يمثّل زخرفة لفظية، أو زركشة لغوية، بقدر ما هو عنصر أساسي، ووسيلة من وسائل التصوير الشعري، لا يقف عند تجانس لفظين، أو تقابل عبارتين، بل يتعدّى ذلك إلى إثارة مخيّلة المتلقّي، ومخاطبة سمعه، وبثّ الاندهاش في نفسه، وحمل ذهنه على التحليل والتركيب لكي يظفر بالمتعة الفنّية، فعلى الرغم من طابعه الشّكلي، إلاّ أنّه مرتبط أشدّ الارتباط بالمضمون، ومتلاحم معه، لذلك لا يمكن اعتباره مجرّد زينة أو حلية.

(1) بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع،: دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، السعودية، ط2،1998 ، ص 294.

1-2-التجنيس الاشتقاقي:

وهو الذي يقصده قدامة بقوله: «أن تكون في الشعر معان متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة، وألفاظ متجانسة مشتقة[1]»؛ بمعنى أن يجمعها أصل واحد في اللغة، وقد ورد هذا النوع من التجنيس بكثرة في قصائد ابن هانئ، نذكر منه على سبيل التمثيل -لا الحصر-ما نصّه[2]:

كَانَتْ مُلُـوكُ الأَعْجَمِينَ **أَعِـــزَّةً** فَأَذَلَّهَـا ذُو **العِـــزَّةِ**الأَبَّـــاءُ (الكامل)

لَمْيُشْرِكوا فِي أَنَّـــهُ خَيْـرُ الــوَرَى وَلِذِي البَرِيّةِ عِنْدَهُـمْ **شُرَكَـــــاءُ**(الكامل)

وَ**الحَامِــلاتُ** كُلُّهَـــا **مَحْمُولَـــةٌ** وَالنَّاتِجَـــــاتُ كُلُّهَـــا عَـذْرَاءُ

(الكامل)

حَسْـــــــبِي بِمَدْحِكَ فيه ذُخْرًا إِنّهُ **للنُّسُكِ** عِنْدَ **النَّاسَكِينَ** كِفَـــاءُ (الكامل)

هَيْهَـاتَ مِنَّا **شُكْـــرُ** مَا تُولِي وَلَـوْ **شَكَرَتْكَ** قَبْلَ الأَلْسُـنِ الأَعْضـاءُ (الكامل)

وَاللَـهُ فِـي عَلْيَـاكَ أَصْـدَقُ **قَائِـــلٍ** فَكَـأَنَّ **قَـــوْلَ القَائِلِـــينَ** عَنَـاءُ

(الكامل)

.....

أَنْسَيْتَ قُرُونَ المُلْـكِ قَبْـلَ **مَشِيبِـــه** فَأَرْضَـاكَ مِنْهُ **أَشْيَبُ** الحِلْمِ أَشْيَخُ (الطويل)

وَ**ضَجَّتْ** لَهُ الأَصْنَامُ إِنَّ **ضَجِيجَهَـا** صَدًى مِنْ بَنِي مَرْوانَ حَرَّانَ يَصْرُخُ (الطويل)

.....

فَقُلْ لِلْخَمِيسِ المِجْـرِ: إِنَّ لِوَاءَكُـــمْ **نَخَـا نَخْـوَةَ** النَّصْرِ المُعِزِّيِّ

فَانْتَخُوا(الطويل)

لَنِعْـمَ وُكُـورِ الدِّيــنِ **تُـدْرَجُ** بَيْنَهَـا فَإِنَّـا رَأَيْنَـا **دَارِجَ** الطَّـيْرِ يُفْـرِخُ (الطويل)

إنّ الجانب الصوتي هو الركيزة التي يعتمد عليها التجنيس، وما هذا الجانب سوى الإيقاع، أو النغم، أو الترديد الموسيقي الذي يكون إما متتاليا متصلا، أو منفصلا، حسبما يريد المبدع

(1) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 162.

(2) ديوان ابن هانئ، ص 19-20-22-85-86-88-89.

للمعنى من إصابة المقدار المطلوب من التأثير في أذن المخاطب، وعقله، ونفسه[1]، ولما كان ذلك مرمى ابن هانئ ومبتغاه، حيث اعتمد على اللون الاشتقاقي من التجنيس بين (أعزة، العزة، يشركوا، شركاء، الحاملات، محمولة) ليبرز شجاعة ممدوحه (المعز) وقوّته على أعدائه من ملوك العجم (الروم) الذين أذلّ الخليفة عزّتهم لما كسر قوّتهم وشدّتهم، كما تطال هذه الشجاعة كذلك النصارى، حيث يقرّون مكرهين، بفضل المعز، إذ لم يجعلوا له شريكا فيما حواه من الفضائل.

أمّا التجنيس الاشتقاقي الحاصل بين (الحاملات، محمولة) فيصف به ابن هانئ سفن المعز الحربية، فهي الحاملات للجنود، المحمولة في البحر، النابحات لمن ركب فيها، وقد كنّى شاعرنا عن بداعتها وفرادتها بقوله «عذراء» كونها سفنا لم يُرَ لها نظير فيما سبق من الزمان، ولم يُركب مثلها.

وليظهر الشاعر قيم الممدوح، ومكانته من نفسه، ومن البشرية جمعاء عوّل على طاقة التجنيس الاشتقاقي بين مفردات (النّسك، النّاسكين، شكر، شكرتك، قائل، قول، القائلين)؛ ذلك أنّ إيلاء الشكر لهذا الممدوح بالفعل قبل القول قاصر أمام النّعم التي يوليها[2]، فحسب ابن هانئ بمدحه إيّاه في شهر رمضان ذخرا كافيا له ولغيره من النّساك، لأنّ هذا المدح يقوم عنده مقام العبادة، ويكفي صدق قول الباري في أفضاله، فهي شهادة لدحض هُذاء الحساد وغيظهم. وبهذا استطاع الشاعر التأثير في ممدوحه بتوسله بهذه التجنيسات الاشتقاقية التي كان لها بالغ الأثر على الدلالة والسّامع على حد سواء، من خلال الترديد الموسيقي الذي تثيره هذه المتجانسات إمّا اتصالا أو انفصالا.

وحين يصف ابن هانئ عظمة الدولة المعزية في كنف هذا الخليفة الذي ينافح عنها أعداءها، فتنكّل جيوشه بالعدو أبشع تنكيل لتزيد الدولة وقارا وهيبة، يرصد مجموعة من التجنيسات

(1) منير سلطان، البديع: تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دط)، 1986، ص 82-83.
(2) أسماء سوسي، معزيات ابن هانئ المغربي الأندلسي، دراسة موضوعية فنية ، ص136.

الاشتقاقية المعبّرة عن ذلك (أشبت، أشيب، ضّجت، ضجيجها)، ويتابع تصويره لافتخار هذه الجيوش الطاهرة بهذا النصر المعزي، وانضمامها تحت لوائه، فلنعم وكور الدين وأعشاشه، وقد درج بينها هؤلاء الجنود مسرعين لخدمة الدولة، مستميتين دفاعا عن الدّين[1]، ذلك ما أجاد الشاعر التعبير عنه حين جانس بين (نخا، نخوة، فانتخوا، تدرج، دارج)، فكانت هذه التجنيسات الاشتقاقية أحسن تحريكا، وتبليغا بالانفعال إلى مقتضى الكلام، لأنّ «تناصر الحسن في المستحسنين المتماثلين والمتشابهين أمكن من النفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد[2]» .

وهكذا أبان التحليل أنّ التجنيس الاشتقاقي في شعر ابن هانئ ينمّ عن ثراء دلالي، باعتبار أنّ التأليف الواحد للأصوات يمكن أن يؤدي أكثر من معنى، كما يمثّل في مقابل ذلك مظهرا من مظاهر الاقتصاد اللغوي على مستوى الأبنية، ويكشف عن كثافة الرصيد اللغوي، وتجانسه من الناحية الصوتية[3]، ولا نخال شاعرنا غافلا عن هذه الأهمية، لذلك سعى إلى استعماله في شعره لتحصيل أكثر من غرض، وتبليغ أكثر من دلالة.

2-التصدير:

هو من أنماط التكرار اللفظي، وهو في الشعر: «أن يكون أحد اللفظين المكررين أو المتجانسين أو الملحقين بهما في آخر البيت (القافية)، والآخر في صدر المصراع الأول، أو حشوه، أو آخره[4]»،وقد

(1) المرجع السابق، ص137.

(2) حازم القرطاجني، المنهاج، ص45.

(3) رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 183-184.

(4) جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1998، ص 97.

أطلق عليه المتأخرون تسمية «التصدير» أمثال: ابن رشيق[1]، وابن أبي الأصبع[2]، في حين سماه ابن المعتز: «ردّ أعجاز الكلام على ما تقدّمها[3]».

ومهما اختلفت تسمية هذا الأسلوب بين البلاغيين، إلاّ أنّ له موقعا جليلا من البلاغة، وله في المنظوم خاصّة محلا خطيرا[4]، ولا يخفى دور هذا اللون الموسيقي في إكساب النص جمالا موسيقيا، فهو أشبه بوثاق رقيق، أو نغمة موّحدة تربط بين شطري البيت الشعري، بحيث يصبح عجزه وصدره كلاً لا ينفصل، ونغما موحدا[5]، ولا نحسب ابن هانئ غافلا عن هذا، إذ أكثر في شعره من هذا اللون البديعي من ذلك قوله على سبيل التمثيل[6]:

وَللهِ عِلْمٌ لَيْسَ **يُحْجَبُ** دُونَكُـمْ وَلَكِنَّهُ عَنْ سَائِرِ النَّاسِ **مَحْجُـوبُ**(الطويل)

.....

أَعَلَيْكَ تَخْتَلِـفُ المَنَابِرُ بَعْدَمَـا **جَنَحَـتْ** إِلَيْكَ المشْرِقَـانِ **جُنُوحَـا** (الكامل)

.....

وَأَيْنَ بِثَغْرٍ عَنْكَ يُبْغَى سَـدَادُهُ وَخَيْلُكَ فِي **كَرْخِيَةِ الْكَرْخِ تُكْرَخُ** (الطويل)

.....

أُولَئِكَ النَّاسُ إِنْ **عُدُّوا** بِأَجْمُعِهِمْ وَمَنْ سِواهُـم فَلَغْـوٌ غَيْرَ**مَعْدُودِ** (البسيط)

.....

أَبْقَـى العُلَى ذُخْـرًا وَلَكِنَّـهُ لَـمْ يَدَّخِـرْ وَفْـرًا وَلَـمْ **يُبْـقِ**(السريع)

أَصْبَـحَ **طَلْقًـا** زَمَـنِي كُلَّـهُ بِنَظْـرَةٍ فِـي وَجْهِـهِ **الطَّلْـقِ** (السريع)

تَخَلَّـقَ النَّـاسُ بِتِلْـكَ التِـي أَرَاكَ تَجْنِيهَـا مِـنَ**الخُلُـقِ**(السريع)

.....

(1) ابن رشيق العمدة، ج2، ص 3.

(2) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، ج2، ص 116.

(3) ابن المعتز، البديع، ص 47.

(4) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 260.

(5) فاتح حمبلي، بنية قصيدة المديح في الشعر العربي القديم: شعر ابن هانئ الأندلسي أنموذجا، ص 345.

(6) ديوان ابن هانئ، ص 46-79-88-105-249-288-295.

مَا العِيسُ **تَرْحَلُ** بِالقِبَابِ حَمِيدَةً لَكِنَّهَا عَصْرُ الشَّبَابِ **الرَّاحِـــلِ** (الكامل)

.....

قَدْ **فَالَ** رَأْيُكَ فِي الجَلَادِ وَلَمْ تَزَل آرَاءُ أَغْـمَارِ الرِّجَالِ **تَـــفِيـــلُ** (الكامل)

توضّح هذه الأبيات، –وهي نماذج عن قليل من كثير– ما لظاهرة «التصدير» من أهمية، حيث يستغلها ابن هانئ في تضافرها مع أسلوب «التجنيس الاشتقاقي» ليوضّح لمتلقيه معانيها، ويثّها في نفوسهم، فمن يتأمّلها جيّدا يحسّ أنّ كلمات (محجوب، جنوحا، تكرخ، معدود، يبق، الطلق، الخلق، الرّاحل، تفيل) التي التزمت موقع القافية، وتوزّعت بعض مشتقاتها على مواقع معينة من هذه الأبيات مهّمة، لذلك أعادها الشاعر على مسامعنا، ليشدّنا إلى الجانب الدلالي لهذه الكلمات المكرّرة[1]، فها هو قد ردّ عجز البيت الأول على صدره بوساطة التجنيس الاشتقاقي بين لفظتي (يحجب، محجوب)، ومنبعهما واحد وهو «الحجاب». ومن ثمّ تتشاكل أصوات الكلمتين لتقوم منبها صوتيا يحيل القارئ إلى الدلالة المقصودة؛ وهي اختصاص المعز بعلم الغيب، وإطلاع المولى له عليه دون سواه من الأنام في اعتقاد الشيعة.

بينما ارتبط العجز في البيت الثاني بالصدر من خلال ردّ ابن هانئ للفظة (جنوح) الواردة في عجز البيت إلى كلمة (جنحت) الواردة في بداية العجز للإحالة بميل أهل المشرق إلى المعز، والرغبة فيه وفي عدله الشّامل[2].

أما البيت الثالث، فالترابط الصوتي قائم فيه بين (كرخية، الكرخ، تكرخ) ليبين الشاعر من خلاله سطوة ممدوحه، وقدرته على امتلاك كلّ ثغر، بدليل وصول خيله إلى بغداد، في حين أنّ لفظة (معدود) التي ذكرها الشاعر في آخر عجز البيت الرابع، وجاء بلفظة (عدّوا) الواردة في حشو الصدر، ليحدث مع كليهما مجانسة اشتقاقية تشي بتماثل بينهما، ليقول: إنّ الناس جميعا إذا ما قيسوا بالمعز، وإن فاقوه عددا تفوّق عليهم فردا.

(1)أسماء سوسي، معزيات ابن هانئ المغربي الأندلسي دراسة موضوعية فنية، ص141.

(2) المرجع نفسه، ص142.

وقد أعاد ابن هانئ ألفاظ (يبق، الطلق، الخلق) التي احتلت موقع القافية في الأبيات الثلاثة الأخيرة، ليحدث تجنيسا اشتقاقيا مع كلمات: (أبقى، طلقا، تخلق) يتغنى فيه بطلاقة وجه ممدوحه وحسن خلقه (يحي بن علي)، إضافة إلى جزالة كرمه، وكثرة جوده، هذا الجود الذي جعله يبذل كلّ أمواله، وذخائره خدمة لأمته، فلم يبق له منها ما يدّخره.

ويجعل ابن هانئ من البيتين الأخيرين لحمة واحدة، فيردّ أعجازها على صدورها من خلال إعادة لفظتي (تفيل، والرّاحل) التي التزمت موقع القافية، وترددت بعض مشتقاتها في ثنايا الأبيات (فال، ترحل) ليفيد أنّ الرّحيل الحقيقي، هو رحيل الشباب الذي ولّى دون رجعة، ويؤكّد ضعف رأي الدّمستق ملك الرّوم، وقلة حيلته الحربية.

وهكذا يتضّح أنّ الشاعر قد استغلّ هذا الأسلوب البلاغي ليسخر القاعدة الإيقاعية متمثلة في الجانب الصوتي الملتمس من تكرار هذه الألفاظ خدمة للدلالات التي يريد إشاعتها في قصائده، فعمل على حسن الإشادة مع أنّ الصورة صورة التكرير والإعادة[1]، فلفت الأنظار، وجذب السامعين إلى الإصغاء ليتمكن المراد في القلب، ويقوى في الوجدان؛ خاصة أن شاعرنا يتحرك بحرية في إطار الجذر اللغوي (أصل الكلمة) معوّلا على مبدأ الاشتقاق، مما يسفر عن صيغتين مختلفتين زنة، مشتركتين في طبيعة الأصوات المؤلفة لهما، متفقين في المجال الدلالي العام[2].

ونخلص إلى أنّ التصدير ضرب من التطعيم الإيقاعي الذي قصد إليه ابن هانئ باعتباره نوعا متميزا من التكرار الذي لا يخفى أثره على الإيقاع، وذلك ليحقق أمرين، يرجع أولهما إلى التأكيد على معانيه وتقريرها في أذهان سامعيه، ويتمثل ثانيهما: في دلالة أوّل الكلام على آخره، وارتباط آخره بأوله[3]، وتلك هي البلاغة، كما أنه يحدث تجاوبا موسيقيا صادرا عن

(1) عائشة حسين فريد، وشي الربيع بألوان البديع، ص 201.

(2) رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، بحث في تجليات الإيقاع تركيبا، ودلالة، وجمالا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 223.

(3) بسيوني عبد الفتاح فيود: علم البديع: دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة ومسائل البديع، ص 315.

تماثل الكلمات، تطرب له الأذن، وتهتز له أوتار القلوب، فتتجاوب في تعاطف مع أصداء أبنيتها، مما يؤكد بجلاء أهمية هذا الأسلوب ناقصا كان أم اشتقاقيا في خلق الموسيقى الداخلية في نصوص ابن هانئ، وبناء ما بين ألفاظها من وشائج التنغيم.

3- الترديد:

من الألوان البديعية التي يكون عمادها التكرار اللفظي، وهو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى ثم يردّها بعينها متعلّقة بمعنى آخر في البيت نفسه[1]، فيحسن الرّصف، ويعجبالتأليف[2]، وهو من الوسائل اللغوية التي يمكن أن تؤدي دورا تعبيريا في القصيدة، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما يوحي بشكل أو بآخر إلى سيطرة هذا العنصر على فكر الشاعر وشعوره.

ويعدّ الترديد خصيصة مميزة في أسلوب ابن هانئ، وظاهرة أسلوبية بارزة اعتمد عليها في شعره، ليكشف عن رغبة منه في التأكيد على المعنى الذي كرّر فيه عدّة ألفاظ بعينها في بيت واحد، ويشيع النغم، والغنائية في قصائده، ومن أمثلة ما ورد منه في مدونة ابن هانئ الشعرية قوله[3]:

وَكَائِنٍ تَرَاهُ فِي الْكَرِيهَةِ **جَاعِلاً** عَزِيمَتَهُ بَرْقًا وَصَوْلَتَهُ خَطْفَا (الطويل)
وَكَائِنٍ تَرَاهُ فِي الْمَقَامَةِ **جَاعِلاً** مَشَاهِدَهُ فَصْلاً وَخُطْبَتَهُ حَرْفَا
يَغُولُ ظُنُونَ**الْمُزْنِ** وَ**الْمُزْنُ** وَافِرٌ وَيُغْرِقُ مَوْجَ **الْبَحْرِ** وَ**الْبَحْرُ** قَدْ شَفَّا

.....

سَلْ رَهْطَ **مَنْوِيلَ** وَأَنْتَ غَرَزْتَهُ فِي أَيِّ مَعْرَكَةٍ ثَوَى **مَنْوِيلُ** (الكامل)
مَنَعَ الْجُنُودَ مِنَ **الْقُفُولِ** رَوَاجِعًا تَبًّا لَهُ بالْمُنْدِيَاتِ **قُفُولُ**
وَبَعَثْتَ **بِالأُسْطُولِ** يَحْمِلُ **عُدَّةً** فَأَتَابَنَا **بِالعُدَّةِ الأُسْطُولُ**

.....

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 333.
(2) عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1،1999، ص 52.
(3) ديوان ابن هانئ، ص 214-215-288-385-317-159-31-30.

وَإِنَّكَ عَنْ حَقِّ **الْخِلاَفَـــةِ** ذَائِـدُ وَإِنَّكَ عَنْ ثَغْرِ **الخِلافَـــةِ** بَاسِـــمُ

(الطويل)

.....

فَقُلْ إِذَا شِئْتَ فِي الدُّنْيَا وَبَهْجَتِهَا **وَقُلْ إِذَا شِئْتَ** فِي السَّرَّاءِ وَالجَـذَلِ (البسيط)

.....

وَمَا زَالَـتْ **تَرْمِيـنِي اللَّيَالِي** بِنُبْلِهَـا **وَأَرْمِـي اللَّيَـالِي** بِالتَّجَلُّـدِ وَالصَّبْرِ(الطويل)

وَأَحْمِلُ أَيّـَامِي عَلَى ظَهْـرِ غَـادَةٍ **وَتَحْمِلُنِي** مِنْهَا عَلَى الْمَرْكَبِ الوَعْرِ

.....

أَلَا **كُـــلُّ** آتٍ قَرِيـبُ الْمَـدَى **وَكُـــلُّ** حَيَـاةٍ إِلَى مُنـتَهَـى (المتقارب)

وَمَا غَـرَّ **نَفْسًا** سِـوَى **نَفْسِهَا** وَعُمْرُ **الفَتَى** مِنْ أَمَانِي **الفَـتَى**

خَلِيلَيَّ هَـلْ يَنْفَعُنِي البُكَـاءُ أَوِ الوَجْدُ لِي رَاجِعٌ مَـا مَضَى؟

خَلِيـلَيَّ سِيـرَا وَلاَ تَـرَبَّـعَا عَلَيَّ، فَهَمِّـي غَيْرُ الثَّـوَى

لم يعمد الشاعر إلى تكرير هذه المفردات (كائن، تراه، جاعلا، المزن، البحر، منويل، القفول، الأسطول، العدة، الخلافة) عبثا في هذه الأبيات إلاّ ليضمّ جانبها الصوتي إلى الدلالة التي يتوخّى تحقيقها من خلال ترجيعه لهذه الأصوات التي تأتلف وتنسجم مكوّنة معزوفة جميلة[1]،فهو يردّد ألفاظ (كائن، تراه، جاعلا، المزن، البحر) في المجموعة الشعرية الأولى ليشيد بقيم ممدوحه التقليدية من كرم، وبسالة، وبلاغة قول، وكذا الأمر بالنسبة للمجموعة الشعرية الثانية، فالترابط الصوتي، والتشاكل الموسيقي فيها قائم على ترديد الشاعر لألفاظ (منويل، القفول، العدّة، الأسطول)، مع أنّ الألفاظ المردّدة متفقة في المعنى، لإحالة القارئ وشدّ فكره إلى الدلالة المقصودة، وهي تغني الشاعر بموقعة "المجازر" التي تبعت مقتل القائد البيزنطي

(1) محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص 253.

"منويل"، والنصر العظيم الذي حقّقه الأسطول الفاطمي فيها على نظيره الروسي، مما يسمح بالقول: إنّ ابن هانئ قد أورد هذه الترديدات لتقوية معانيها، وتجميل الألفاظ، من خلال الرنة الموسيقية بين اللفظتين المكررتين لما بينهما من اتفاق تام، لأنّ الكلام الذي تردّد ألفاظه، ويرجع بعضها إلى البعض الآخر فيه تقرير، وبيان، وتدليل[1].

وقد ردّد الشاعر في البيت الثالث كلمة "الخلافة" لفظا ومعنى ليشيد بشجاعة ممدوحه (يحي بن علي) في الذود عن حياض الخلافة في الدولة الفاطمية، وحماية ثغورها من كيد الأعداء الخارجين عن سلطانها.

وأحيانا يؤدّي تكرار عبارات بعينها وظيفة إيحائية، كتكرار الشاعر للأفعال (وقل إذا شئت)،و(ترميني، وأرمي)، و(أحمل، وتحملني) التي تشيد بعظمة الممدوح(المعز)، وتوحي بقوة صبر ابن هانئ وتجلّده أمام نوائب الدّهر، وتقلّبات الليالي.

وأكثر ما تتجلّى الوظيفة الإيحائية للترديد في الموضوعات ذات الصّلة بوجدان الشاعر، وفي انفعاله القوي بتجربته الشعرية، خاصّة في المراثي التي عدّت من الأشعار الرائعة في ديوانه، منها مرثيته لأم الأميرين (جعفر، ويحي) التي سقنا أبياتامنها في المجموعة الشعرية الأخيرة، حيث أبانت عن تكرار ابن هانئ لبعض المفردات بعينها فيها إلحاحا على المعنى الواحد، وهو الاعتبار بالموت، ويمكن الإشارة إلى هذه المكرّرات كلفظة: كلّ، النّفس، الفتى، خليليّ، ممّا يؤكّد أنّ الترديد في أسلوب ابن هانئ يقوم بوظيفة إيحائية مهمّة، تعبّر عن مدى كلف الشاعر بالمعنى الذي يسوقه، ومدى رغبته في التأكيد عليه من جهة، وفي توفير الإيقاع الموسيقي للقصيدة من جهة ثانية.

(1) عزالدين علي السيد، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط1، 1978، ط2، 1986، ص 228.

وهكذا يتضّح أنّ ابن هانئ قد استخدم أسلوب الترديد "لأنّ فيه نوعا من زيادة المعنى حاصلا من إيحاء اللفظ الأول بالثاني الذي هو تكرار له، وأنّ هذا الترديد نوع من الموسيقى وأقرب ما يكون إلى الغناء، والموسيقى تحلو على الترداد والتكرير، وفيه فوق كلّ ما تقدم رونق من حسن السبك في الصناعة، ومائية وطلاوة من جمال العرض[1]"، وهو ما يبعد هذا الأسلوب عن الزخرفة والتلاعب اللفظي، ويجعله وسيلة بلاغية مزدوجة الفائدة، تضمّ الصوت إلى الدلالة، فيتضاعف التأثير الجمالي، ويقوى عنصر التبليغ، وذلك بما تتضمّنه الألفاظ المردّدة من عنصر المفاجأة، والإثارة اللتين تجلبان اهتمام السامع، وتصلانه بسياق الخطاب ودلالاته، بالإضافة إلى الخصائص الجمالية الناتجة عن تناسب المقاطع الصوتية، وتسلسلها على نحو من الانتظام والتنغيم المثيرين[2].

4-الترصيع:

"هو أن يتوخّى فيه تصيير مقاطع الأجزاء في البيت على سجع أو شبيه به، أو من جنس واحد في التصريف[3]"، والترصيع كالتسجيع في كونه يجزئ البيت إما ثلاثة أجزاء إن كان سداسيا، أو أربعة إن كان ثمانيا[4].

ويمثّل هذا الأسلوب سمة موسيقية تكاد تكون مطرّدة في أشعار ابن هانئ، حيث تفنّن فيه، وأغرق، فقسم البيت لا إلى وحدتين متوازيتين فقط، بل إلى ثلاث، وحتى أربع وحدات، وختم كلّ وحدة أحيانا بقافية مماثلة للقافية الختامية[5]، اتخذ منه الشاعر وقفات نفسية، ومحطّات

(1)محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص 228.
(2) رشيد شعلال، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، ص 239.
(3) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 80.
(4) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، ج2، ص 302.
(5)اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، ص 326.

داخل الموضوع الواحد، حيث تمثّل كلّ وقفة أو محطّة موقفا انفعاليا يجليه الإيقاع المصاحب له[1]؛ ومن الأمثلة الدّالة عليه في مدوّنة شاعرنا قوله[2]:

فَكَـــأَنَّمَا فَوْقَ الأَكُـفِّ بَـــوَارِقٌ وَكَأَنَّمَا فَوْقَ المُتُـــــونِ إِضَـــــاءُ (الكامل)

.....

يَا لَيْـثَ كُلِّ عَرِينَـةٍ، يَا بَـدْرَ كُـلِّ دُجُنَّـــةٍ، يَا شَمْـــسَ كُلِّ ضُحَـاءِ (الكامل)

ذُو الضَّرْبَةِ النَّجْلاءِ إِثْرَ الطعْنَـةِ السَّـ ـلْكَـــاءِ، وَالمُخَلْوَجَـةِ الخَرْقَـــاءِ

.....

وَأَسْمَـرَّ عَـرَّاصُ الكُعُوبِ مُثَقَّـفُ وَأَبْيَضَ مَشْقُوقُ العَقِيقَـةِ مَخْشُـوبُ(الطويل)

فَمَدْحُكَ مَفْرُوضٌ، وَحُكْمُكَ مُرْتَضَى وَهَدْيُكَ مَرْغُوبٌ، وَسُخْطُكَ مَرْهُوبُ

.....

إِذْ ذَلِـكَ الـوَادِي قَنًـا وَأَسِنَّـةً وَإِذَا الدِّيَـارُ مَشَاهِـدٌ وَمَحَافِـلُ (الكامل)

وَعَوَابِـسُ وَقَوانِـسُ وَفَـوَارِسُ وَكَوَانِـسُ، وَأَوَانِـسُ، وعَقَائِـلُ

.....

فَلِغَايَـتِي مُسْتَقْصِـرٌ، وَلِمَقُـولِـي مُسْتَعْجِـزٌ، وَلِهَاجِسِي مُسْتَجْهِلُ (الكامل)

ويغرق ابن هانئ في تقسيم أبيات قصائده إلى ست وحدات متوازية، فلا يكون النّجاح حليفه دائما، إذ يوقعه ذلك أحيانا في التراكم المعجمي الذي يضطرّه لطلب القافية الداخلية[3]، مثل قوله[4]:

هَادِي رَشَادٍ، وَبُرْهَانٍ، وَمَوْعِظَةٍ وَبَيِّنَاتٍ، وَتَوْفِيقٍ، وَتَسْدِيدِ (البسيط)

.....

غَدَاةَ غَدَتْ مِنْ أَبْلَقٍ وَمُجَزَّعٍ وَوَرْدٍ، وَيَحْمُومٍ، وَأَصْدَى، وَأَشْقَرَا (الطويل)

.....

(1) فاتح حمبلي، بنية قصيدة المديح في الشعر العربي القديم، ص 334.

(2) ديوان ابن هانئ، ص 20-39-43-47-296-326.

(3)اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، ص 326.

(4) ديوان ابن هانئ، ص 101-166-224.

فَتَقَدَّمَــا، وَتَنَصَّبَــا، وَتَذَلَّفَــا وَتَلَطَّفَــا، وَتَشَرَّفَــا، وَتَحَــرَّفَا (الكامل)

ترد هذه الأبيات، – وغيرها كثير في شعر ابن هانئ – في تركيب قوامه "الترصيع"، وهي ظاهرة بارزة جدا في شعره ممّا ينمّ عن صنعة مكتملة الشروط، وفهم عميق لأثر التركيب في دعمجمالية النصوص الشعرية للشاعر، وخلق إيقاع شعريّ فيها، ما دام الإيقاع جوهره التوازن والتناغم[1].

فقد تشكّل البيت الأوّل من صورتين حماسيتين احتلّت كلّ واحدة شطرا منه، فوزعتا بالتالي مناصفة وموازنة، حيث أوجد لهما الشاعر تركيبين متوازيين لخلق إيقاع مخصوص، يخدم مقصدا دلاليا هو الإيحاء بالتناغم في هيئة الجيش المتوازن.

أما الموازنة الواردة في البيت الثاني، الذي حوى تركيبا متواترا تكرّر ثلاث مرات (جملة النداء، والمنادى المضاف فيها)، فتشعّبت خلقا لشعرية الإيقاع، ودعما لجمالية الصور الشعرية الثلاث.

وكنّى ابن هانئ في البيت الثالث عن صرامة الممدوح في القتال، وحسمه النزال باعتماد ظاهرة الترصيع، من خلال التقفية الدّاخلية لأجزاء الموازنة التركيبية (النجلاء، السلكاء، الخرقاء)، والتقفية الدّاخلية تعني التماثل في الحرف الأخير، حيث يعكس هذا التماثل تساويا، وتجانسا في حركات القتال لدى الممدوح، ويدلّ على نفاذها (أي كلّها نافذة).

أما المجموعة الشعرية الثانية، فأبانت عن تقسيم ابن هانئ للبيت الأول منها إلى أربعة وحدات متساوية، ومتوازية باعتماد ظاهرة "الترصيع"، كان لها بالغ الأثر في شدّ النفس إلى هذا النوع من الإيقاع، وإعمال الفكر للوصول إلى المعنى المراد من هذا التوظيف، وهي الثناء على طريقة الممدوح في الحكم والرغبة فيها، والترهيب لكلّ من تسول له نفسه الخروج عنها، ما يعكس حذقا من الممدوح ونجاعة في الحكم، تجعل مدح الشعراء له –وشاعرنا واحد منهم–

(1) المنجي القلفاط، الحماسة في الشعر العربي القديم، منشورات كارم الشريف، تونس، ط1، 2011، ص 111.

فرضا، لتتضّح إجادة الشاعر في استثمار هذا التقسيم الرباعي خدمة للمعنى؛ فضلا عن زيادة الرنين في الكلام، ما يجعله يرسخ سريعا في الذاكرة ويبقى متمكنا ثابتا فيها[1] .

وقد توزعت في البيت الثاني للمجموعة نفسها كنايتان على صدر البيت وعجزه مناصفة، على نحو متوازن، تشير الأولى منها إلى الرمح، بينما تدل الثانية على السيف، والملاحظ أنّ الشاعر قد نزّل الكنايتين في تركيبين متماثلين متوازيين خلقا لإيقاع الصورة، وإيحاء بالتكامل، والتماثل في حدّة كلّ من الرّمح والسّيف باعتبارهما آليتا قضاء.

ويعمد ابن هانئ في المجموعة الشعرية الثالثة إلى حسن تقسيم بيتيها الأوّلين الناجم عن توالي الألفاظ المتجانسة في حروفها، فنتج عنها موسيقى جميلة حملت القارئ إلى توخّي الدلالة المقصودة من الوصف المتعلق بهذا الوادي، وهذه الديار وما يسكنهما.

أما البيت الثالث من المجموعة نفسها، فأبان فيه الترصيع عن المحبّة الشديدة التي يكنّها الشاعر لممدوحه، والتي كانت غاية مدحه قاصرة عن إظهارها، ولسانه عاجزا، وفكره جاهلا عن إيفاء هذا الإمام حقه منها، ما يعكس استغلال ابن هانئ القيمة الصوتية لهذا الأسلوب، لما فيه من تقسيم وتوازن، وتماثل، ليؤثر تأثيرا قويا في النفس، ويحرّك الفهم إلى الدّلالة المتوخاة منه في هذا البيت.

وتبيّن المجموعة الشعرية الأخيرة إغراق شاعرنا في هذا الأسلوب ما أوقعه في التراكم المعجمي، كونه غدا حشدا لأكبر قدر ممكن من الألفاظ التي لا طائل من ورائها سوى تعداد صفات الإمام، وأوصاف الخيل، وأحوالها مما يمكن الاستغناء عنه دون الإخلال بالمعنى، وعلى الرغم من هذا فإنّ ابن هانئ كان يضم الدلالة الصوتية لهذا الأسلوب إلى القيمة الدلالية لإثارة الانفعال المناسب، فيقوى عنصر التبليغ والتأثير، ويحسن خصوصا أنّ الشاعر كان حريصا من خلال الأمثلة السابقة وغيرها على تقسيم كلّ شطر من أبياته بكلمات متساوية في الوزن

(1) محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين: دراسة بلاغية نقدية، ص 271.

والإيقاع، وكأنّه يشكّل شعره تشكيلا هندسيا دقيقا، وهذا النّوع أكمل صور التوازن الصوتي، كونه يكسب الكلام رونقا وحسنا[1].

5-التقابل:

هو أسلوب تعبيري يقوم على مبدأ التضاد بين المعاني، والألفاظ، والأفكار، والصور من أجل غايات بلاغية وفكرية، وهو طريقة في آداء المعاني، وإبراز تضادها وتناقضها.

والتقابل علاقة بين شيئين أحدهما مواجه للآخر[2]، وتشتمل هذه العلاقة على أسلوبين هما: التقابل البسيط والمركّب اللذين حظيا باهتمام بالغ من قبل ابن هانئ، فشكّلا ظواهر أسلوبية بارزة في مدوّنته الشعرية.

5-1-التقابل البسيط:

استقرّ لدى علماء البلاغة أنّ المطابقة "هي الجمع بين الضدين في الكلام أو بيت شعر[3]" أو "وضع أحد المعنيين المتضادين أو المتخالفين من الآخر وضعا متلائما[4]"، مما يوضّح أنّ التضاد هو عماد هذا الأسلوب يؤتى به أساسا لإثارة نفس المتلقي، وتعميق الشعور بالمعنى عنده.

وقد كان ابن هانئ مولعا بالتقابل البسيط، إذ كثيرا ما لجأ إليه ليوضّح حينا، ويجوّد أحيانا أخرى في قصائده الشعرية من ذلك قوله[5]:

حَتَّى رَأَى **جُهَّالُهُمْ** مِنْ عَزْمِهِ غِبَّ الذِي شَهِدَتْ بِهِ **الْعُلَمَاءُ**(الكامل)

وَتَعَانَقُوا حَتَّى رُدَيْنِيَاتِهِمْ **عَطْشَى** وَبِيضُهُمْ الرِّقَاقُ **رُوَاءُ**

.....

(1) ينظر، فاتح حمبلي، بنية قصيدة المديح في الشعر العربي القديم، ص 335.

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 318.

(3) ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 5.

(4) حازم القرطاجني، المنهاج، ص 48.

(5) ديوان ابن هانئ، ص 19-21-46-47-65-294-249-405-358-116.

لِلنَّـــاسِ إِجْمَــاعٌ عَلَى تَفْصِيلِـــهِ حَتَّى اسْتَوَى **اللُّؤَمَـــاءُ وَ الْكُرَمَاءُ**(الكامل)
وَاللُّكْنُ، وَالْفُصَحَاءُ، وَالْبُعَدَاءُ، وَالْقُرَ بَاءُ وَالْخُصَمَـــاءُ، وَالشُّهَـــدَاءُ

.....

أَرَى أَعْيُنًـــا خُـــزْرًا إِلـيَّ وَإِنَّمَـــا دَليلاَ نُفُوسِ النَّاسِ **بِشْرٌ** وَ**تَقْطِيـبُ** (الطويل)
أَبِنْ مَوْضِعِـي فِيهِمْ لِيَفْخَـرَ **غَالِـبٌ** يَبِـينُ بِسِيمَـاهُ وَيُدْحَرَ **مَغْلُـوبُ**

.....

أَيُّهَـا الصَّـبُّ لاَ تَـرُعْ فاللَيَـالِي **فَرْحَـــاتٌ** تَشُوبُهَـــا **تَرَحَـــاتُ**(الخفيف)
وَكَـذَا الْحُـبُّ **ضَحْكَـــةٌ** وَ**بُكَـــاءُ** وَكَـذَا الدَّهْـرُ **أُلْفَـــةٌ** وَ**شَتَـــاتُ**

.....

وَقَدْ أَكْثَرُوا فَاحْكُمْ حُكُومَةَ فَيْصَـــلٍ لِيُعْرَفَ **رَبٌّ** فِي الْقَرِيـضِ وَ**مَرْبُوبُ** (الطويل)

.....

مَنْ يَهْتَـدِي دُونَ المعِـزِّ خَلِيفَـــةً إِنَّ **الْهِدَايَـةَ** دُونَـــهُ **تَضْلِيـــــلُ؟**
(الكامل)
وَأَرَى الْـوَرَى **لَغْـــوًا** وَأَنْـتَ **حَقِيقَـــةٌ** مَا يَسْتَوِي **الْمَعْلُـــومُ** وَ**الْمَجْهُـــولُ**

.....

مَـاذَا تُرِيـدُ مِنَ الكِتَـابِ نَوَاصِـبٌ وَلَهُ **ظُـهُـورٌ** دُونَهَـا وَ**بُـطُـونُ؟** (الكامل)

.....

للَهِ فِيـكَ سَـرِيـرَةٌ لَوْ أُعْلِنَـتْ أَحْيَـا بِـذِكْـرِكَ **قَـاتِلٌ مَقْتُـولَا** (الكامل)

.....

لَكُمْ جَامِعُ النُّطْقِ الْمُفَرَّقِ فِي الوَرَى فَمِنْ بَيْنِ **مَشْـرُوحٍ** وَآخَرَ **مُبْهَمِ** (الطويل)

.....

وَللهِ فِيـمَا شِئْتَ فِيـنَا مَشِيئَـةٌ فَإِمَّا **فَنَاءٌ** مِثْلُ مَا قِيلَ أَوْ **خُلْدُ** (الطويل)

يبدو أنّ الشاعر قد استهواه التعبير عن الدلالة، والإفصاح عن المعنى بالجمع بين هذه الثنائيات الضّدية في المجموعة الشعرية الأولى (جهّالهم والعلماء، واللّؤماء والكرماء، والّلكن والفصحاء، والبعداء والقرباء، والخصماء والشهداء)، ليقرّ بقوّة عزم ممدوحه (المعز)، ويؤكّد اتفاق الناس على الرغم من اختلاف طبقاتهم على تفضيله، فأولياؤه، وأعداؤه مقرّون على السواء بفضله، راضون بحكمه(1).

كما أشاع التقابل البسيط بين كلّ من (عطشى ورواء) على توضيح الاستعارة المبثوثة في البيت، حيث نزّل فيها السلاح منزلة الحي، من خلال حضور هاتين اللازمتين المتضادتين، وقد أبدع الشاعر في وصف مشهد النزال عن قرب التعانق بتوظيف هذا التقابل بين الرماح الرّدينيات العطشى لتخلّي الفرسان عنها نظرا لتشابكهم، وبين السيوف الرواء؛ كونها سلاح المواجهة عن قرب، فهي تردّ الدّماء دون عناء.

ويعوّل ابن هانئ على طاقة التقابل البسيط في إحداث الإيقاع، ليشدّ انتباه المتلقي في المجموعة الشعرية الثانية إلى الدلالة المتوخاة من إحداث التضاد بين (بشر وتقطيب، وغالب ومغلوب، ورب ومربوب)، وهي كون الشاعر يسأل ممدوحه أن يخصّصه بإنعامه، وإكرامه حتى يحصل له الامتياز بين الشعراء الآخرين، فيفخر بهذه المنزلة، ويصير غالبا بها عليهم.

أما المجموعة الشعرية الثالثة، فجمع فيها ابن هانئ بين مجموعة من الألفاظ قوامها التضاد (فرحات وترحات، ضحكة وبكاء، ألفة وشتات)، ليبين تبدّل أحوال الأيّام والليالي، وعدم استقرارها على وضع معين.

ويتوسّل الشاعر التقابل البسيط في المجموعة الشعرية الرّابعة بين (الهداية والتضليل، واللغو والحقيقة، والمعلوم والمجهول)، وكلّها طباقات موجبة ليؤكّد على منزلة الممدوح العظيمة، وقدسيته في نظر الشيعة ممّن يعتقدون الهداية والحقيقة حكرا عليه، وحصرا في شخصه.

(1) أسماء سوسي، معزيات ابن هانئ المغربي الأندلسي، دراسة موضوعية فنية، ص150.

وإنّ الطريف في صور ابن هانئ البديعية أنّه يبنيها على الطباق ليستخلص من جدلية عناصرها فكرة حميمة، فهو يميل إلى مثل هذه الصّور الجدلية عندما يقابل بين علم الإمام (المعز)، وعلوم الخلق من الناس، فعلوم الخليفة علوم باطنية، بينما علوم البشر علوم ظاهرية فقط، وشتّان بين جوهر الحقيقة، وظاهرها، لذلك قابل الشاعر بين (ظهور، وبطون).

ويكرّر الشاعر المطابقة الإيجابية (المثبتة) بين (قاتل، ومقتول)، (مشروح، ومبهم)، (فناء، وخلد) للإلحاح على المعنى الذي يريد أن ينتجه من خلال هذه المتضادات، حيث تتفّق كلّها على عظمة الممدوح (المعز)، وتدلّ على علوّ شأنه بين النّاس جميعا.

ليتضح أنّ "مثول الحسن إزاء القبيح، أو القبيح إزاء الحسن، مما يزيد غبطة بالواحد، وتخليا عن الآخر، لتبين حال الضّد بالمثول إزاء ضدّه، فلذلك كان موقع المعاني المتقابلات من النفس عجيبا[1]"، ولا أدلّ على هذا من أنّ الجمع بين المتضادين إنما يؤتى به لتوضيح المعنى وإظهاره، لا لتجويده وتزيينه فحسب، فالتقابل على هذا النّحو أبعد من أن يكون حلية شكلية، بل هو عنصر أساسي في تشكيل المعنى، وتجليته، وإضفاء الجمال عليه.

وعلى نحو ما اعتمد ابن هانئ على طباق الإيجاب في قصائده الشعرية، لجأ كذلك إلى طباق السلب، و"هو أن يجمع الكلام بين الثبوت والانتفاء[2]"، ومن أحسن استعمالات الشاعر لهذا الأسلوب من الطباق السلبي قوله[3]:

وَللهِ عِلْمٌ **لَيْسَ يُحْجَبُ** دُونَكُمْ وَلَكِنَّهُ عَنْ سَائرِ النَّاسِ **مَحْجُوبُ**

(الطويل)

.....

وَلَقَدْ **عَيَيْتُ** وَ**مَا عَيَيْتُ** بِمُشْكِلٍ أَسِنَانُ عَزْمِكَ أَمْ لِسَانُكَ أَطْوَلُ (الكامل)

(1) حازم القرطاجني، المنهاج، ص 45.

(2) القزويني، تلخيص المفتاح، ص 176.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 46-322-354-357-30-31-249-216.

.....

فَإِنْ **يُتَخَرَمْ** خَيْرُ سِبْطَيْ مُحَمَّدٍ فَإِنَّ وَلِيَ الثَّأْرِ **لَمْ يُتَخَرَّمِ** (الطويل)

وَإِذَا مَا بِنَاءٌ شَادَهُ اللهُ وَحْدَهُ **تَهَدَّمَتِ** الدُّنْيَا وَ**لَمْ يَتَهَدَّمِ**

تَمُدُّون مِنْ أَيْدٍ **تَغَيَّمُ** بِالنَّدَى إِذَا مَا سَمَاءُ الْقَوْمِ **لَمْ تَتَغَيَّمِ**

.....

وَلَمْ أَرَ كَالْمَرْءِ وَهُوَ اللَّبِيبُ **يَرَى** مِلْءَ عَيْنَيْهِ مَا **لاَ يَرَى** (المتقارب)

وَلَوْ غَيْرُ رَيْبِ المَنُونِ **اعْتَدَى** عَلَيَّ وَجَرَّبَنِي **مَا اعْتَدَى**

.....

أَبْقَى العُلَى **ذُخْرًا** وَلَكِنَّهُ **لَمْ يَدَّخِرْ** وَفْرًا **وَلَمْ يُبْقِ** (السّريع)

.....

وَمَا تَعْدِلُ الأَنْوَاءُ صُغْرَى بَنَانِهِ فَكَيْفَ بِشَيْءٍ **يَعْدِلُ** الزَّنْدَ وَالكَفَّا؟ (الطويل)

جمع ابن هانئ في هذه الأبيات بين أفعال مصدر واحد، مرة بالنفي، وأخرى بالإثبات، ليقع التقابل بين النفي والإثبات لا بين مدلول الأفعال، حيث قابل في البيت الأول بين (ليس يحجب، محجوب) ليحدث منبّها صوتيا يحيل القارئ إلى المعنى المراد من اختصاص المعز بعلم الغيب، واطلاع المولى –عز وجل–له عليه دون سواه من الأنام في اعتقاد الشيعة، كما قابل الشاعر في البيت الموالي بين فعلي (عييت) مرة بالإثبات وأخرى بالنفي، ليشيد بقوّة عزم ممدوحه، وشدّة بأسه.

وجاء التقابل السالب في المجموعة الشعرية الثالثة بين (يتخرم ≠ لم يتخرم) ليؤكد ابن هانئ من خلاله قدرة المعز على الثأر لمقتل "الحسن"، وإن استأصل حبل الأمويين، وعجزوا عن القيام بمثل هذا الصنيع؛ ذلك أن المُلْكَ الذي شيّده هذا الخليفة العادل بإيعاز من المولى –جل

جلاله-يستحيل أن يتهدّم أو يزول، فصرحه متين، وعموده قويم، ذلك ما أوحى به طباق النفي بين كلّ من (تهدّمت ≠ لم يتهدّم).

أما مطابقة الشاعر بين فعلي (تغيّم) بالنفي والإثبات فلتأكيد كرم الممدوح وفيض نداه: هذا الندى الذي لا يعرف إلى يديه انقباضا، فهما مبسوطتان على الدّوام، كما أحدث ابن هانئ مطابقة سلبية بين الفعل (أرى)، مرّة بالاثبات (يرى)، وأخرى بالنّفي (لا يرى) ليفيد دلالة التعجّب من اشتغال الإنسان برؤية مالا ينبغي له رؤيته مع كونه عاقلا، وإذا كان الأمر كذلك، فالواجب عليه النّظر بقلبه لا بعينه، إذ الناظر في الحقيقة هو القلب لا العين التي قد تخطئ، لانشغال صاحبها بأشياء، لو تدبّر في حقيقتها ما أعجبته.

وجاء التقابل السلبي بين الفعلين (أبقى، ولم يبق)، و(يعدل، وما تعدل) في البيتين الأخيرين ليؤكّد الشاعر من خلاله جزالة كرم ممدوحيه (يحيى، وجعفر ابني عليّ)، وكثرة جودهما الذي جعلهما يبذلان كلّ الأموال والذخائر خدمة للبشرية، حيث لم يبق لهما منها ما يدّخرانه.

مما يسمح بتقرير أنّ استخدام ابن هانئ هذا الأسلوب في صورتيه: الإيجابية والسلبية ينمّ عن إدراك كامل منه بما له من أثر جمالي، وأثر قوي في الإقناع، وفي الغوص على المعاني، وفي تصوير المثل الأخلاقية[1].

5-2-التقابل المركّب:

و"هو إيراد الكلام ثم مقابلته بمثله في المعنى واللفظ على جهة الموافقة أو المخالفة[2]"، والمقابلة طباق مركّب يتوخّى فيه ترتيب الكلام على ما ينبغي، فإذا أتى بأشياء في صدر كلامه، أتى بأضدادها في عجزه على الترتيب، بحيث يقابل الأوّل بالأول والثاني بالثاني، لا يخدم من

(1) محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص 226.

(2) أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 371.

ذلك شيئا في المخالف أو الموافق[1]، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة[2].

وقد حفلت قصائد ابن هانئ الشعرية بهذه الظاهرة البديعية، إذ شكّلت ملمحا أسلوبيا فيها، وجاءت عفوية غير مصطنعة، ما جعلها قادرة على الوفاء بالمعنى، ومن أمثلتها ما أورده الشاعر في قوله[3]:

فَأَقَلُّ حَظِّ الْعُـرْبِ مِنْكَ سَعَادَةٌ وَأَقَـلُّ حَـظِّ الرُّومِ مِنْـكَ شَقَـاءُ (الكامل)

.....

وَذِكْـرُكَ تَقْدِيـسٌ وَأَنْـتَ دَلالَةٌ وَحُبُّكَ تَصْدِيقٌ وَ بُغْضُكَ تَكْذِيبُ (الطويل)

.....

فَإِنْ تَكُ حَرْبٌ فَالمفَارِقُ وَالطُّلَى وَإِنْ يَكُ سِلْمٌ، فَالشِّوى وَالْعرَاقِيبُ (الطويل)

.....

وَكَانَ خِيسًا لِآسَـادِ الْعَرِينِ فَقَدْ غَادَرَتْهُ كَوِجَـارِ الثَّعْلَـبِ الْخَـرِبِ (البسيط)

.....

وَإِذَا بَعُدْتَ فَكُلُّ شَيْءٍ نَاقِـصٌ وَإِذَا قَرُبْـتَ فَكُـلُّ شَـيْءٍ كَامِـلُ (الكامل)

.....

فَفِي نَاظِـرِي عَنْ سِوَاكُمْ عَمَى وَفِي أُذُنِي عَـنْ سِوَاكُـمْ صَمَـمْ (المتقارب)

.....

إِمَـامٌ رَأَيْـتُ الدِّينَ مُرْتَبِطًـا بِهِ فَطَاعَتُـهُ فَـوْزٌ، وَعِصْيَانُـهُ خُسْـرُ (الطويل)

.....

وَسُفْنٌ إِذَا مَا خَاضَتِ الْيَمَّ زَاخِرًا جَلَتْ عَنْ بَيَاضِ النَّصْرِ وَهِيَ غَرَابِيبُ (الطويل)

وَنَوْمُ بَنِي العَبَّاسِ فَوْقَ جُنُوبِهِـمْ وَلاَ نَـصْرَ إِلاَّ قِينَـةٌ وَأَكَـاوِيـبُ

(1) ابن أبي الأصبع، تحري التحبير، ص 179.

(2) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص 141.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 21-43-139-62-304-370-44-45-293.

وَأَنْتَ كَلُوءُ الدَّهْرِ لاَ الطَرْفُ هَاجِعٌ وَلَا العَزْمُ مَرْدُوعٌ، وَلَا الجَأْشُ مَنْخُوبُ

.....

نَامَتْ مُلُوكٌ فِي الحَشَايَا وَانْثَنَتْ كَسْلَى وَطَرْفُكَ بِالسُّهَادِ كَحِيلُ (الكامل)

لَنْ يَنْصُرَ الدِّينَ الحَنِيفَ وَأَهْلَهُ مَنْ بَعْضُهُ عَنْ بَعْضِهِ مَشْغُولُ

تُلْهِيكَ صَلْصَلَةُ العَوَالِي كُلَّمَا أَلْهَتْ أُولَئِكَ قَيْنَةٌ وَشَمُولُ

وَبِذَاكَ حَسْبُكَ أَنْ تُحَرِّرَ لأُمَّةٍ وَبِحَسْبِ قَوْمٍ أَنْ تُحَرَّ ذُيُولُ

يستغلّ الشاعر طاقة المقابلة الخصبة ليفجّر الدلالات التي يريد بثّها في ممدوحه المعز، فيحرّك الفكر ويدعو إلى التأمّل في هذه المعاني، انطلاقا من هذه التقابلات، حيث يعقد مقارنة في البيت الأوّل بين أقل حظوظ كلّ من العرب والروم من المعز، من سعادة، ونعم كثيرة لهؤلاء (العرب)، وشقاء ونقم لأولئك (الروم).

ويعطف في البيتين التاليين بين وحدتين تحملان مقابلة بين حالتي الحرب والسلم عند المعز، إلا أنهما حالتان تتشابهان في أمر السيول من الدّم[1]: دم الأعداء ممن خرجوا عن طاعته، فاستقطع رؤوسهم وأعناقهم إذا ما قامت الحرب بينه وبينهم، ودم الأضاحي التي تنحر فتُوزّع أعضاؤها للضيوف إذا ما وقع الصلح، ولأجل ذلك كان ذكر هذا الخليفة وحبّه مقدّس، ومصدّق في –منظور الشاعر–، وبغضه مكذّب من قبل أعدائه، كما أنّ طاعته فوز لأتباعه وأشياعه، وعصيانه خسر لأعدائه ممن كسروا عصا طاعته، وتمرّدوا على سلطانه.

وقد تشكلت الصورة في البيت الثالث على التقابل بين حال المكان قبل أن ينزل به الممدوح وجيشه وبعده، إذ كان مرتع الأسود ليس لنفوذها حدود، فأصبح مخبأ الثعالب، وملجأ كلّ جبان هارب، وبذلك دعّم هذا التقابل معنى البأس في الممدوح، فهو مغيّر الأحوال، قاهر الأبطال، وليلحّ الشاعر على عظمة مكانة الممدوح وقداسته من –منظوره– يعقد مقابلة بين

(1) أسماء سوسي، معزيات ابن هانئ المغربي الأندلسي، دراسة موضوعية فنية، ص153.

حالتي القرب منه والبعد عنه وما يترتب عنهما من نتائج تؤدّي إلى حالة النقصان حال بعد الممدوح وغيابه، أو الكمال وقت قربه واتصاله، وهي مقابلة تعكس غلوّ الشيعة –وابن هانئ شاعرهم– ومبالغتهم في تقديس إمامهم، وإحلال صفات الباري في شخصه (كالكمال هنا)، إلى درجة لا يرون معها أو يسمعون فيها سواه.

ويتغنّى ابن هانئ بالنجاعة الحربية لأسطول الممدوح (المعز)،فيقابل بين البياض الذي استعاره للنصر، كونه واضحا جليّا، وسواد لون السّفن التي إذا ما خاضت البحر، أتت بالنّصر الأغرّ والفتح المبين.

وقد تشكلّت المجاميع الشعرية الأخيرة على التقابل بين حال كلّ من بني العبّاس، والمعز تجاه أعداء الدولة والدّين من الرّوم البيزنطيين، حيث يتعجّب من غفلة العبّاسيين عن حماية الدّين، وحفظ ثغور الإسلام من فتك الرّوم، إذ لا شغل لهم سوى سماع الغناء، وشرب الخمر ممّا لا يحصل بسببه نصر الدين، في الوقت الذي لا يتقاعس فيه المعز عن ذلك، فيهبّ مسرعا للذود عن حياض الإسلام والمسلمين.

وهكذا يتضّح أنّ التقابل أسلوب أصيل في الإبداع الشعري، ومنبع من منابعه، إذ يخلق الجمال، ويفجّر المعاني، ويفصح عنها، فتنقاد للفهم، وتستقرّ بالذهن[1] ولم يغب هذا عن ابن هانئ، حيث راح يتوسّل هذا الأسلوب لتفجير الدلالات التي تطفح بها قصائده الشعرية، مما حرّك الفكر ودعا على التأمل، وحمل على الإعجاب بلغته الشعرية.

6–العكس والتبديل:

"هو أن تعكس الكلام فتجعل في الجزء الأخير منه ما جعلته في الجزء الأول[2]"، ويسميه بعضهم "التبديل"، بمعنى أن يقدّم جزء في الكلام ثم يؤخر[3]، وهذا يقتضي تكرار الجزئين الواقع

(1) محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دراسة بلاغية نقدية، ص 236.

(2) العسكري، الصناعتين، ص 411.

(3) عبد القادر حسين، فن البديع، دار الشروق، ط1، 1983، ص 64.

فيهما العكس بالتقديم والتأخير[1]، وقد كان ابن هانئ حريصا في استعماله لهذا الأسلوب الكزّ، حيث لم يستعن به إلا في حالات خاصة، ومواقف معينة حين تعوزه الوسائل المناسبة لحالات التقابل والتناظر، ومن أحسن الأمثلة عليه في قصائد الشاعر قوله[2]:

هُمْ أَهْلُ جَرَّاهَا وَأَنْتَ ابْنُ حَرْبِهَا فَفِي الْقُرْبِ تَبْعِيدُ، وَفِي الْبُعْدِ تَقْرِيبُ (الطويل)

.....

وَلَمْ يَتَأَخَّرْ مَنْ يُرِيدُ تَقَدُّمًا وَلَمْ يَتَقَدَّمْ مَنْ يُرِيدُ تَأَخُّرَا (الطويل)

.....

يُلْهِيهِمْ زَمْرُ الْمَثَانِي كُلَّمَا أَلْهَاكُمْ الْمَثْنِيُّ وَالْمِزْمَارُ(الكامل)

.....

وَبَعَثْتَ بِالأُسْطُولِ يَحْمِلُ عُدَّةً فَأَثَابَنَا بَالْعُدَّةِ الأُسْطُولُ (الكامل)

.....

فَطَوْرًا تَرَاهُ مُؤَدَّمًا غَيْرَ مُبْشَرٍ وَطَوْرًا تَرَاهُ مُبْشَرًا غَيْرَ مُؤْدَمِ (الطويل)

لا شك في أنّ التبديل يدلّ على كثير من المعاني والأغراض ويقرّرها، بسبب ما فيه من تكرار الجزئين الواقع فيهما العكس بالتقديم والتأخير، ولم يخفَ ذلك على شاعرنا، حيث كان يستعين به لاسيما حين يريد التعبير عن المعاني المتقابلة، أو المتناقضة[3]، كمقابلته بين حروب المعز ضد الروم في المشرق على بعد دياره عنهم (المغرب)، وتخاذل بني العباس عن فعل ذلك على الرغم من قرب ديارهم منهم، وذلك لانشغالهم عن أمور الجهاد باللهو والمجون في الوقت الذي انشغل فيه الإمام ، وسراة أتباعه، وأشياعه بقراءة آي الذكر الحكيم، والذود عن ثغور الدين بالجهاد ضد المارقين من الروم، الذين عادت عدّتهم وعتادهم بالنفع على المعز وجيوشه، وصارت في قبضتهم، فلم يكن التعبير عن مثل هذه المواقف المقلوبة ليتمّ، ما لم يقلب الشاعر الألفاظ

(1) محمد الواسطي، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، ص 244.

(2) ديوان ابن هانئ، ص 45-186-288-356.

(3) أسماء سوسي، معزيات ابن هانئ المغربي الأندلسي، دراسة موضوعية وفنية، ص155.

ويغيّر مواقعها تقديما وتأخيرا (فَفِي الْقُرْبِ تَبْعِيدُ، وَفِي الْبُعْدِ تَقْرِيبُ)، (يُلْهِيهِمْ زَمْرُ الْمَثَانِي، أَلْهَاكُمْ الْمَثْنِيُّ وَالْمِزْمَارُ)، (بَعَثْتَ بَالأُسْطُولِ يَحْمِلُ عُدَّةً، فَأَثَابَنَا بَالْعُدَّةِ الأُسْطُولُ) ليدلّ على تبادل أدوار الممدوح.

كما قدّم ابن هانئ لفظتي "تأخيرا" و "مؤدما"، ثم أخرهما، وكذا الأمر بالنسبة لـ"يتقدّم" و "مبشر"، للإحالة بأنّ المعز يجمع بين لين الأدمة، وخشونة البشرة، وحذق في تجريب الأمور يجعله في تقدّم مستمر، وبمنأى عن كلّ تأخير، فكان لابدّ من قلب مواقع هذه الألفاظ بالتقديم والتأخير، للتعبير عن مثل هذه المواقف المتغيّرة، والأحول المتبدّلة، بتبادل المواقع بين الألفاظ المكرّرة، مما يجعل الكلام بديعا، منمّقا، يشحذ الذهن، ويحرّك الفكر.

وخلاصة القول إنّ مدوّنة ابن هانئ الشعرية غنية بالعناصر الموسيقية المتنوعة، بين استخدامه الموفّق للأوزان، وإيقاع القوافي، والتصريع، وبين توظيفه لظواهر إيقاعية أخرى، هي من صميم الموسيقى الداخلية، تجلّت في عنايته بألوان موسيقية كالترصيع، التجنيس، الترديد، التصدير، العكس والتبديل، والتقابل، وكلّ هذا التلوين الموسيقي الثري، كان في الأصل صدى للإيقاع النفسي لذات الشاعر المهيمن على أغلب قصائده، حيث وفّق في إحداث التآلف، والتآزر بين إطار الموسيقى الخارجية والداخلية في بناء تكاملي، ينتج عنه إيحاء شعوري مؤثر، ما ينمّ عن مقدرة فنية فذّة لديه، إضافة إلى أنه كان مولعا بالزخارف الشعرية، فأكثر من جودة الصنعة في مدوّنته الشعرية قاصدا الإثارة، وتحريك الانفعال في نفسية متلقيه، وتنمية الإحساس بالجمال لديهم.

الفصل الثاني:

الظواهر التركيبية والبلاغية

أولا: الظواهر التركيبية النحوية

1- ظاهرة التقديم والتأخير:

2 – ظاهرة الحذف:

3 – ظاهرة الاستفهام

4 – ظاهرة النداء

ثانيا: الظواهر البلاغية

1- التشبيه

2- الاستعارة

3 – الكناية

أوّلا: الظواهر التركيبية النحوية:

التركيب مجموعة ألفاظ منسقة على نحو معين لأداء معنى ذهني أو معنى شعوري، إذ يستمد دلالته في العمل الأدبي من مفردات الدلالات اللغوية للألفاظ، ومن الدلالة المعنوية الناشئة عن اجتماعها وترتيبها في نسق معين، ثم من الصور والظلال التي تشعها هذه الألفاظ متناسقة في العبارة[1]، إذا ما ركّبت تركيبا نحويا أو بلاغيا.

أما التراكيب النحوية فتختص بدراسة علم المعاني الذي يعدّ دعامة أساسية من دعائم القول، ومناطات الخطاب، وبنياته المختلفة التي يحدّدها علم النحو فيما يتضمّنه الكلام من أسس يقوم عليها[2]، ويكتمل من خلالها.

وقد عرض ابن هانئ لبعض هذه المباحث التي اطّردت في شعره، منها على وجه التحديد: ظاهرة التقديم والتأخير، ظاهرة الحذف، أسلوب الاستفهام والنداء، وهي في مجملها أغراض بلاغية أكثر منها تركيبية كان لها بالغ الأثر في إيضاح المعاني، وتحسين الكلام.

1-ظاهرة التقديم والتأخير:

يعتبر التقديم والتأخير انزياحا عن الخط العادي، أو الترتيب الأصلي، ويورد الجرجاني في هذا الشأن: "هو باب كثير الفوائد جَمُّ المحاسن، واسع التصرّف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويقضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثمّ تنظر، فتجد سبب أن راقك، ولطف عندك، أن قدمّ فيه شيء، وحوّل اللّفظ عن مكان إلى آخر"[3].

---

(1) صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، شركة الشهاب، باتنة، الجزائر، (دط)، (دت)، ص 21.

(2) مختار عطية، التقديم والتأخير ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، (دط)، (دت)، ص 71.

(3) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1992، ص 149.

والتقديم والتأخير سمتان أسلوبيتان، قد يكونان لغرض معنوي أو فنيّ، وبالتالي يوّلدان أثرا جماليا باعتبارهما يحقّقان الانحراف أو العدول انطلاقا من ظاهرة الانفلات من القوالب الجاهزة.

من هنا يتضح أنّ أسلوبية التقديم والتأخير أكيدة في العبارة العربية، حاضرة في الذوق الأدبي، تضفي جمالا فنيّا، وها هو شاعرنا ابن هانئ يحتفي بها في شعره، ومن الصور التي وردت دالة عليها فيه ما يأتي:

1-1-تقديم الخبر وجوبا:

هناك مواضع كثيرة ذكرها النحاة، يجب فيها تقدم الخبر على المبتدأ وجوبا، ومما جاء من هذه المواضع في ديوان ابن هانئ:

أ-كون التقديم مسوّغا للابتداء بالنكرة: كما في قول شاعرنا[1]: (الطويل)

أَقُولُ دُمًى وَهِيَ الحِسَانُ الرَّعَابِيبُ[2] وَمِنْ دُونِ أَسْتارِ القِبَابِ مَحَارِيبُ[3]

فـ(محاريب) نكرة، ولا يجوز الابتداء بها إلا إذا أفادت، وقد تحققت إفادتها هنا بأمرين: هما تقديم الخبر والمجرور، وهو (ومن دون أستار القباب)، وكون المجرور مختصا بإضافته إلى معرفة. وقد كان الخبر شرطا للإضافة لأنه لو تأخر لوقع لبس، حيث يوهم أنه صفة ومن ثم يتغير المعنى وعليه كان من الواجب تقديمه مراعاة للمعنى، لأنّ الشاعر بصدد الغزل في هذا البيت، حيث شبه الفتيات الحسان النواعم بالدمى، اللاتي يحول دون أستار هوادجهم المقببة أبطال شجعان لحفظها وحراستها.

ومن صور تقديم الخبر وجوبا في شعر ابن هانئ قوله يمدح الخليفة المعز قائلا[4]: (الطويل)

---

(1) ديوان ابن هانئ الأندلسي، ص 41.

(2) الرّعابيب (ج) مفرده الرّعبوبة: وهي البيضاء الناعمة، ويقال لأصل الطلعة رعبوبة أيضا، والرّعبوبة: الطويلة. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة (ر ع ب)، ص.421

(3) محاريب (ج) مفرده المحراب، والمحراب: صدر البيت، وأكرم موضع فيه، وهو أيضا الغرفة. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة (ح ر ب)، ص.305

(4)ديوان ابن هانئ، ص 98.

وَإِنَّ أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ كَعَهْدِهِمْ وَعِنْدَ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِينَ مَزِيدُ

فـ(مزيد) مبتدأ تأخر كونه نكرة، لذا تقدم عليه الخبر الجار والمجرور، (وعند أمير المؤمنين) منعا لحدوث لبس، وهذا شرط لإفادة النكرة، ومن ثم جواز الابتداء بها.

ب–كون الخبر له الصدارة: من ذلك قول الشاعر[1]: (الطويل)

سَلُوا طَيْئَ الْأَجْبَالِ أَيْنَ خِيَامُهَا وَمَا أَجَأٌ[2] إِلاَّ حِصَانٌ وَيَعْبُوبُ[3]

فـ(أين) هنا خبر تقدم وجوبا على المبتدأ (خيامها) كونه اسم استفهام له الصدارة في الكلام.

ج–كون الخبر مقدم مفيدا لمعنى لا يفيده حال تأخره: كما قال ابن هانئ[4]:

للهِ إِحْدَى الدَّوْحِ فَارِدَةً وَلَا للهِ مَحْنِيَةٌ وَلَا جَرْعَاءُ (الكامل)

.....

للهِ غَزْوَتُهُمْ غَدَاةَ فَرَاقِسَ وَقَدْ اسْتُشِبَّتْ لِلْكَرِيهَةِ نَارُ (الكامل)

.....

للهِ عَيْنًا مَنْ رَأَى إِكْبَابَهُ كَمَا أَتَاهُ بَرِيدُهَا الإِجْفِيلُ[5](الكامل)

.....

وَللهِ فِيمَا شِئْتَ فِينَا مَشِيَّةٌ فَإِمَّا فَنَاءٌ مِثْلُ مَا قِيلَ أَوْ خُلْدُ (الطويل)

.....

للهِ مِنْ سَبَبٍ بِاللهِ مُتَّصِلٍ وَظِلٍّ عَدْلٍ عَلَى الْآفَاقِ مَمْدُودِ (البسيط)

---

(1) ديوان ابن هانئ، ص 41.

(2) أجأ: جبل لطيء يذكّر ويؤنّث. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة (أ ج أ)، ص.23

(3) اليعبوب: الفرس الطويل والسّريع، وقيل: الكثير الجري، واليعيوب: الجدول الكثير الما، الشديد الجرية، وبه شبّه الفرس الطويل . أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج1، مادة (ع ب ب)، ص.574

(4) ديوان ابن هانئ، ص 16، 182، 285، 116، 101.

(5) الإجفيل: الجبان من كلّ شيء، ورجل إجفيل: نفور وجبان، يهرب من كلّ شيء، وأجفل القوم: أي هربوا مسرعين. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج11، مادة (ج ف ل)، ص.114

ففي الأبيات السابقة جاء الخبر وهو (لله) مقدما على المبتدآت (إحدى، الدوح، غزوتهم، عينا، مشية، سبب) على الترتيب، وهذا التقديم واجب؛ لأنه أفاد معنى التعجب، حيث إنّالعرب ينسبون إلى الله كل شيء يتعجبون منه[1]، ولو أخر الخبر هنا لفات معنى التعجب، ومن ثم كان التقديم وجوبا.

د–كون المبتدأ أو ما تعلق به مشتملا على ضمير يعود على الخبر:

من أمثلة هذا من شعر ابن هانئ ما ورد في قوله يمدح المعز[2]: (الطويل)

وَمَا لِسَمَاءٍ أَنْ تُعَدَّ نُجُومُهَا إِذَا عُدَّ آبَاءٌ لَهُ وَجُدُودُ

فالمبتدأ هنا هو المصدر المؤوَّلُ من (أن تُعدَّ)، وقد اشتمل نائب الفاعل (نجومُها) على ضمير يعود على الخبر (لسماءٍ)، ومن ثم وجب تقديمه، ومنه فإنّ مجيء الضمير في (نجومها) كان عارضا لفظيا أدى إلى تقديم الخبر وجوبا، وواضح أنّ أبرز ما يؤديه هذا العارض من سمة هي الإيجاز والاختصار[3].

1–2–تأخير الخبر وجوبا:

ذكر النحاة كثيرا من المواضع التي يجب فيها تأخير الخبر أو تقديم المبتدأ، ومن أكثر هذه المواضع دورانا في ديوان الشاعر:

أ–كون الخبر محصورا في المبتدأ: ومن أمثلة هذا ما ورد في شعر ابن هانئ من قوله[4]:

أَفِيقُوا فَمَا هِيَ إِلَّا اثْنَتَانِ إِمّا الرَّشَادُ وإِمَّا العَمَى (المتقارب)

.....

(1) زاهد علي، تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ، ص 7.

(2) ديوان ابن هانئ، ص 91.

(3) السيد أحمد محمد عبد الراضي، ديوان ابن هانئ الأندلسي، دراسة صرفية نحوية دلالية، رسالة ماجستير، إشراف زينب شافعي عبد الحميد، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، قسم النحو والصرف والعروض، 2012، ص 146.

(4)المصدر السابق، ص 28، 142.

وَهَلْ نَحْنُ إِلَّا مَعْشَرٌ مِنْ عُفَاتِهِ لَنَا الصَّافِنَاتُ الْجَرْدُ وَالْعَكَرُ الدَّثْرُ (الطويل)

فالخبر في الأبيات السابقة وهو (اثنتان، معشر) قد جاء مؤخرا وجوبا؛ لأنّ المقصود حصر المبتدأ في الخبر، فيكون المعنى على ذلك في البيت الأول قصر القصة في طريقين لا ثالث لهما (الرشاد أو العمى)، وفي البيت الثاني قصر اتصاف المعشر بمجموعة من الصفات (الصافنات الجرد، والعكر الدثر)، فلو لم يتأخر الخبر هنا لتغير المعنى المراد.

1-3-تقديم الخبر جوازا:

من المواضع التي يجوز فيها تقديم الخبر على المبتدأ كون الخبر جارا ومجرورا، والمبتدأ معرفة، وقد ورد ذلك كثيرا في ديوان ابن هانئ مرتبطا بدلالة بلاغية هي التخصيص، من ذلك قوله[1]:

فِي اللهِ تَصْدِيقُ مَا فِي النَّفْسِ مِنْ أَمَلٍ وَفِي الْمُعِزِّ مُعِزُ الْبَأْسِ وَالْجُودِ (البسيط)

.....

لَكَ الْمَوَاهِبُ أَوْلَاهَا وَآخِرُهَا عَطَاءَ رَبٍّ عَطَاءً غَيْرَ مَجْدُودِ (البسيط)

.....

مِنْ صَفْوِ مَاءِ الْوَحْيِ وَهُوَ مُجَاجَةٌ مِنْ حَوْضِهِ الْيَنْبُوعِ وَهُوَ شِفَاءُ (الكامل)

.....

لَكَ الْأَرْضُ دُونَ الْوَارِثِينَ وَإِنَّمَا دَعَوْتَ الْوَرَى فِيهَا عُفَاةً فَبَخْبَخُوا (الطويل)

تقدم الجار والمجرور في البيت الأول (في الله) على الخبر المبتدأ المعرفة (تصديق ما في النفس) تخصيصا للمولى -عز وجل- بتحقيق أمل الشاعر، في حين تقدم الخبر (لك) على (المواهب) في البيت الثاني تخصيصا للخليفة المعز بالمواهب، أما الخبر المقدم في البيت الثالث (من حوضه) على المبتدأ (الينبوع) فجاء لإفادة القصر؛ أي أن الماء الذي هو شفاء للناس مخصوص بحوض الخليفة المعز وحده دون سواه، كما أنه مختص بالحكم دون الوارثين هذا ما أفاده تقديم الخبر (لك) على المبتدأ (الأرض) في البيت الأخير، ليتضح أن تقديم الخبر في هذه الأمثلة كان لغاية

(1)ديوان ابن هانئ، ص 100-105-18-84.

بلاغية هي التخصيص، وهي غاية اقتضاها مقام المدح الذي يفضي إلى تخصيص الممدوح بالصفات.

ولا يكتفي الشاعر في تقديمه للخبر على المبتدأ بإفادة التخصيص، وإنما يتجاوزه إلى دلالات أخرى يقتضيها السياق أبرزها الاهتمام بالمقدّم، ومما ورد في شعره تحقيقا لهذه الدلالة البلاغية قوله[1]:

أَفِي الشَّمْسِ شَكٌّ أَنَّهَا الشَّمْسُ بَعْدَمَا تَجَلَّتْ عِيَانًا لَيْسَ مِنْ دُونِهَا سِتْرُ؟ (الطويل)

.....

وَقَدْ قُلْتُ لِلْعَارِضِ الْمُكْفَهِرِّ أَفِي السِّلْمِ ذَا الْبَرْقُ أَمْ فِي الْوَغَى (المتقارب)

.....

أَقُولُ وَقَدْ شَقَّ أَعْلَى السَّحَابِ وَأَعْلَى الْهِضَابِ وَأَعْلَى الرُّبَى (المتقارب)

.....

أَذَا الْوَدْقُ فِي مِثْلِ هَذَا الرَّبَابِ وَذَا الْبَرْقُ فِي مِثْلِ هَذَا السَّنَا؟ (المتقارب)

فتقديم الخبر في البيت الأول (في الشمس) جائز على المبتدأ النكرة (شك) لأنه في سياق الاستفهام المقصود منه النفي، لذا كان التقديم هنا للاهتمام بالمقدم (الخبر) كونه المقصود بالاستفهام، إذ الغرض هنا التعجب، ونفي أن يكون في الشّمس شك، فليس التعجب والنفي من الشك ذاته، وإنما كونه في الشمس، وليس المقصود في البيت الثاني السؤال عن البرق، بقدر ما يقصد تعيين مكانه، هل هو في السلم أم في الوغى، ولذلك تقدم الخبر (في السلم) ليقع عليه الاستفهام، ولما كان المقصود وقوع التعجب المستفاد من الاستفهام على الودق من كونه في الرباب، تقدم الخبر (في مثل) على المبتدأ (الرباب).

1-4-تقديم المفعول به:

من أحسن الأمثلة عليه قول ابن هانئ[2]:

(1)ديوان ابن هانئ، ص 137-31-32.

(2)المصدر نفسه، ص 76-312-390.

أَخْشَاكَ تُنْسِي الشَمْسَ مَطْلَعَهَا كَمَا أَنْسَى الْمَلَائِكَ ذِكْرُكَ التَّسْبِيحَا (الكامل)

.....

أَتَاكَ يَعْلُوهُ مِنْ عِصْيَانِهِ خَفَرٌ[1] حَتَّى كَأَنَّ بِهِ ضَرْبًا مِنَ الْخَجَلِ (البسيط)

.....

وَنَادِ فَإِنْ لَمْ تَسْعَ نَحْوَكَ أَرْجُلٌ سَعَتْ طَاعَةً عَنْهَا إِلَيْكَ الْجَمَاجِمُ (الطويل)

هذه الأبيات دليل على أنّ التقديم والتأخير كان من أهم الوسائل اللغوية التي منحت الحرية لابن هانئ كي ينسّق وينظّم الدوال داخل التركيب وفق ما يهوى تحقيقا للتأثير الذي يريتحقيقه[2]، فها هو يبيّن شدة عناية الأجرام السماوية (الشمس)، والأرواح المجرّدة (الملائكة) بالإمام؛ كونه سبب خلق السماوات والأرض في الفكر الشيعي، ومن أجل ذلك تقدم المفعول به (الملائك) على الفاعل (ذكرك)؛ ذلك أن الحاجة إلى ذكر المقدم هنا أشد، والعلم به أهم، ليتمكن الخبر في ذهن السامع[3]، وتنكشف الدلالة، فيقوى التأثير.

ويتلذذ الشاعر في وصف رأس الطاغية «ابن الخزر»، وقد حُمِل للممدوح (المعز) مرفوعا على الرمح بعد مقتله، فيؤخر ما حقه التقديم، ويقدم ما حقه التأخير تحقيقا لهذا الغرض السياقي(التلذذ)، ونكاية في هذا العدو الذي أتى المعز وبه نوعا من الخجل لفرط ما صدر عنه من عصيان، ولأجل هذا قدّم الشاعر المفعول به كاف الخطاب في (أتاك) وشبه الجملة (من عصيانه) على الفاعل (خفرُ) حتى يتوافق التركيب مع مراد الشاعر، ويسعى بوساطته نحو الغاية المرجوّة من هذا الكلام.

ويؤخّر ابن هانئ في التركيب الشعري الأخير (الجماجم) ليولي عناية شديدة بالمتقدّم (طاعة) على سبيل التخصيص، ذلك أنّ الشيعة وابن هانئ شاعرهم يعتقدون بقدسية الإمام، ويسندون حق الطاعة والولاء إليه دون سائر الخلق؛ ليتضح أنّ هذا الأسلوب (التقديم والتأخير) قد أدى

(1) الخَفَرُ بالتحريك: شدّة الحياء. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادة (خ ف ر)، ص.253

(2) أسماء سوسي، معزيات ابن هانئ المغربي الأندلسي، دراسة موضوعية وفنية ، ص 54.

(3) القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان البديع، المكتبة العرية، بيروت، (دط)، (دت)، ص 64.

دورا جوهريا في تحقيق بلاغة أشعار الشاعر لما يضفيه على تراكيبها من إعادة بناء الكلام طبقا لما يحتاجه المقدّم[1]، بغية تمام المعنى وإيصاله على الوجه المراد.

2-ظاهرة الحذف:

إنّ أدقّ وصف، وأجمله، وأفضله هو ما أورده الجرجاني حول حقيقة الظاهرة حين قال: "هو باب دقيق المسك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، فإنّك ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر، والصّمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيانا إذا لم تبن"[2].

ولا أدلّ على هذا من قيمة هذا الأسلوب عند علماء البلاغة، حيث كانوا يضعونه في مرتبة عليا، ويفضّلونه على سائر الكلام، كونه يجعل المخاطب يشترك في التّفاعل مع النّص، ويعمل فكرة ليصل إلى المحذوف، وفي هذا متعة فنية.

وإنّ المستقصي لأشعار ابن هانئ يلفي الحذف ظاهرة أسلوبية بارزة فيها، ولاسيما ما تعلّق بحذف أركان الجملة الفعلية فعلا كان أم فاعلا لأغراض بلاغية يقتضيها السّياق الشعري، ومن أحسن الأمثلة الدّالة عليها في مدوّنة الشاعر ما يأتي:

2-1-حذف الفعل:

من صوره في شعر ابن هانئ قوله[3]:

وَأَنَا الضَّمِـينُ لَهُ بِمُلْكِ قِيَادِهِـمْ طَوْعًـا إِذَا الْمَلِكُ العَنِيفُ تَعَجْرَفَا(الكامل)

.....

لَـو مُعَافًى مِنْ خُطُوبٍ عُوفِيَتْ لَقْـوَةٌ بَيْـنَ هِضَـابٍ وَنُجُـدْ (الرمل)

.....

(1) مختار عطية، التقديم والتأخير، ومباحث التراكيب بين البلاغة والأسلوبية، ص 24.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 131.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 226-221-93.

لَوْ بِغَـيْرِ الْمَـاءِ حَلْقِـي شَــرِقٌ كُنْتُ كَالْغَصَّانِ بِالْمَاءِ اعْتِصَارِي (الرمل)

جاء وقوع الاسم في هذه الأبيات مرفوعا بعد أدوات تختص بالأفعال (إذا، لو)، لذا وجب تقدير فعل قبل هذه الأسماء التي تحتها سطر في الأبيات السابقة، فالتقدير في البيت الأول (إذا تعجرف المِلِكُ العنيفُ تعجرفا).

أمّا التوجيه المناسب لبيت ابن هانئ الثاني هو أن يكون (معافى) نائب فاعل لفعل محذوف دلّ عليه جواب الشرط (عوفيت)، والتقدير: (لو عوفي معافى من خطوب)، وقد جاءت (معافى) نكرة هنا للدلالة على العموم والشمول.

في حين أنّ (حلقي) في التركيب الشعري الأخير فاعل لفعل مضمر يفسره (شَرِقٌ) الذي هو خبر لمبتدأ محذوف مدلول عليه بالفاعل، والتقدير (لو شرق بغير الماء حلقي هو شرق)، وقد لجأ الشاعر إلى حذف الفعل في تراكيبه الشعرية هذه إفادة للإيجاز، وتجنبا للثقل، وحفاظا على الوزن الشعري، وإقامة له.

2-2-حذف الفاعل:

ورد حذف الفاعل كثيرا في ديوان ابن هانئ، ونيابة المفعول به عنه تأدية لأغراض بلاغية، ومن ذلك قوله[1]:

قَدْ صُـرَّ آذَانُ الْجِيَـادِ توَجُّسًـا وَكَتَمْـنَ إِعْلَانَ الصَّهِيلِ تَهَيُّبَا (الكامل)

.....

فَلَمْ يَفْتَأُوا مِنْ حُلْمِ عَدْلٍ يَعُمُّهُمْ وَعَارِفَةٍ تُسْدَى إِلَيْهِم وَتُصْنَـعُ (الطويل)

.....

إِنَّمَا كَانَتْ خُطُـوبٌ قُيِّضَـتْ فَعَدَتْنَا عَنْكُمْ إِحْدَى الْعَوَادِي (الرمل)

.....

قَدْ مَاجَ حَتَّى كَادَ يَسْقُـطُ نِصْفُـهُ وَأُلِـينَ حَـتَّى كَـادَ أَنْ يَتَسَرَّبَا (الكامل)

.....

(1) ديوان ابن هانئ، ص 55-205-106-57-24-139-119.

وَقَدْ أُهْبِطَ الْغَيْثُ غَضَّ الْجَمِيـ ـمِ غَضَّ الْأَسِرَّةِ غَضَّ النَّدَى (المتقارب)

.....

مَنْ انْتَشَاهُمْ فِي كِلِّ شَرْقٍ وَمَغْرِبٍ فَبُدِّلَ أَمْنًا ذَلِكَ الْخَوْفُ وَالذُّعْرُ (الطويل)

.....

فَبُدِّلَ الْإِقْدَامُ فِيهِ هَلَعًا فَاسْتَوَى الْأَبْطَالُ وَالْهِيَفُ الْخُرْدُ (الرمل)

ففي هذه الأبيات حذف الفاعل، ومن ثم تغيرت صيغة الفعل من البناء للعلوم إلى البناء للمجهول، فناب المفعول به عنه (نائب الفاعل)، وسبب حذف الفاعل في هذه التراكيب الشعرية العلم به، فالفاعل في البيت الأول (الجياد) والتقدير (قد صرت الجياد أسماعَها – آذانها)، والفاعل في البيت الثاني (القائد الجوهر)، والتقدير (وعارفة يسديها جوهر إليهم ويصنعها) والفاعل في البيت الثالث هو (الله) –عز وجل–والتقدير (إنما كانت خطوب قيّضها الله) والفاعل في البيت الرابع هو (حدّة السيف) حيث يشبه الشاعر هنا لحظ الخليفة جعفر بالسيف، ثم يستطرد إلى ذكر صفات ذلك السيف، فهو من اضطراب قدّه يكاد يسقط نصفه الأعلى، ومن لينه يكاد يسيل كالماء، وما هذا إلا مبالغة[1]،ومن ثم يكون التقدير (ألانت حدّته)، والفاعل في البيت الخامس هو (الله) والتقدير (وقد أهبط الله الغيث)، أما الفاعل في البيت السادس فهو (الخليفة المعز) والتقدير (فبدّل المعز ذلك الخوف أمنا)،.

أما الفاعل في البيت الأخير فمفهوم من السياق، حيث يتحدث الشاعر عن يوم وفاة ولد إبراهيم بن جعفر بن علي، وأثر ذلك على الناس، فيشبه هذا اليوم بـ«يوم معرك شديد لا يقدرون على دفعه[2]»، وقد كانوا من أهل الإقدام، ولكن صاروا في ذلك المعرك أهل جزع وفزع[3]، ومن ثم يكون الفاعل المحذوف (مشهد وفاة ولد إبراهيم) فيكون التقدير (فبدّل مشهد وفاة إبراهيم الإقدامَ هلعا).

(1) زاهد علي، تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ، ص 82.

(2) المرجع نفسه، ص 251.

(3) المرجع نفسه، ص 251.

ومن ثم فإنّ حذف الفاعل في هذه الشواهد الشعرية يكون قد حقق الإيجاز والاختصار بحذف ما هو معلوم من السّياق.

ومما حذف فيه الفاعل للعموم والشمول قول ابن هانئ[1]:

مُؤَيَّدُ الْعَزْمِ فِي الْحُلَّى إِذَا طَرَقَتْ مُنَدَّدُ السَّمْعِ فِي النَّادِي إِذَا نُودِي (البسيط)

.....

وَلَمْ تَرَ يَوْمًا غَيْرَ عَاقِدِ حُبْوَةٍ لِتَدْبِيرِ مُلْكٍ أَوْ كَمِيًّا مُدَجَّجَا (الطويل)

فحذف الفاعل هنا للدلالة على العموم والشمول، فالفاعل يشمل كلّ من طرق، وكلّ من نادى، وكلّ من رأى الخليفة.

وقد يكون الحذف للجهل بالفاعل كما في قول الشاعر[2]: (الطويل)

تَقُولُ بَنُو الْعَبَّاسِ هَلْ فُتِحَتْ مِصْرُ؟ فَقُلْ لِبَنِي الْعَبَّاسَ قَدْ قُضِيَ الْأَمْرُ

يتحدث ابن هانئ على لسان بني العباس، فبنى الفعل للمجهول ليصوّر مدى ضعف بني العبّاس وغفلتهم، حتى إنّهم ليتساءلون في تعجب، جاهلين بمن فتح مصر، كما بُني الفعل للمجهول أيضا للعلم بالفاعل وهو جوهر، وفي ذلك أيضا حفاظ على الوزن.

ومما حذف فيه الفاعل لاستحقاره قول ابن هانئ يمدح المعز[3]: (الطويل)

غَضِبْتَ لَهُ أَنْ ثُلَّ بِالشَّامِ عَرْشُهُ وَعَادَكَ مِنْ ذِكْرِ الْعَوَاصِمِ عِيدُ

فالتقدير هنا: (غَضِبت لدين محمد[4] أن ثلّ الروم بالشام عرشه) فحذف الفاعل (الروم) لاستحقاره واستهجان ذكره.

(1) ديوان ابن هانئ، ص 101-70.

(2)المصدر نفسه، ص 136.

(3) المصدر نفسه، ص 95.

(4) المذكور في قول الشاعر قبل هذا البيت:

فَلاَ غَرْوَ أَنْ أَعْزَزْتَ دِينَ مُحَمَدَ فَأَنْتَ لَهُ دُونَ المُلُوكِ عَقِيدُ (الطويل)، أنظر ديوان ابن هانئ، ص96.

3– ظاهرة الاستفهام :

«وهو طلب العلم بشيء بأدوات معروفة[1]»؛ أي طلب الفهم والاستخبار عن الشيء الذي يتقدم العلم به.ويعدّ أسلوب الاستفهام من أساليب الإنشاء الطلبي سواء كان مباشرا، أو غير مباشر، ودراسته تتجاوز المعنى الإبلاغي الحقيقي (أي طلب الفهم، والمعرفة عن شيء نجهله)، لتدل على معانٍ مجازية لا يمكن تحديدها بسهولة، كونها تتطلّب استقراء السّياق، وما يتضّمنه من تأويلات، فهي تراكيب ترد بصيغة الاستفهام، ولا تتطلّب أجوبة، أي تراكيب خبرية يبحث المستفهم من خلالها عن تصوّر ذاتي، فيكون الاستفهام بمعنى الخبر لا الإنشاء.

وفيما يتعلّق بجماليات هذا الأسلوب فيمكن إبرازها في: غزارة الشحنة الانفعالية، والتلوين الصوّتي الذاتي يحققه الاستفهام في بداية الكلام، وهي سمة تمتاز بها الأساليب الإنشائية عموما، إضافة إلى الاقتصاد اللغوي، حيث تكون الأداة مكثّفة للمعاني، مختصرة للألفاظ[2].

على أنّ من أعظم جماليات هذا الأسلوب تلك المعاني البلاغية التي يخرج إليها الاستفهام حين يكون على غير حقيقته الأصلية، فيدلّ على المعنى المقصود ويؤكّده، ومن صورة في شعر ابن هانئ قوله:[3]

وَلَـمْ أرَ زُوَّارًا كَسَيْفِـكَ لِلْعِـدَى فَهِلْ عِنْدَهَامِ[4]الرُّومِ أَهْلٌ وَتَرْحِيبُ؟ (الطويل)

.....

وَأَيُّ لِسَـانٍ نَاطِـقٍ وَهُـوَ مُفْحَـمٌ وَأَيُّ قُعُـودٍ نَاهِـضٍ وَهُوَ بَـارِكُ؟ (الطويل)

.....

(1) القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، ص100.

(2) هيثم الثوابية، الاستفهام البلاغي في شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج41، ملحق1، 2014، ص 501.

(3) ديوان ابن هانئ، ص43-264-349-136-137-138.

(4) هام (ج) مفرده الهامّة وهو الرأس، وقيل: الهامّة ما بين حرفيّ الرّأس، وقيل: هي وسط الرّأس ومعظمه من كلّ شيء.أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج12، مادة (هـ و م)، ص .624

فَمَنْ مُخْبِرِي عَنْ ذَا العَيَانِ الَّذِي أَرَى فَإِنَّ يَقِينِي فِيهِ مِثْلُ تَوَهُّمِي؟ (الطويل)

.....

أَفِي الجَيْشِ كُنْتُمْ تَمْتِرُونَ رُوَيْدَكُمْ؟ فَهَذَا القَنَا العَرَّاصُ والجَحْفَلُ المجْرُ (الطويل)
أَفِي ابْن أَبِي السَّبْطَيْنِ أَمْ فِي طَلِيقِكُمْ تَنَزَّلَتِ الآيَاتُ وَالسُّوَرُ الغُرُّ؟
أَتَدْرُونَ مَنْ أَزْكَى البَرِّيَةِ مَنْصِبًا وَأَفْضَلُهَا إِنْ عُدَّتْ البَدْوُ وَالحَضْرُ؟

.....

لِمَنْ صَوْلَجَانٌ فَوْقَ خَدِّكِ عَابِثُ؟ وَمَنْ عَاقِدٌ فِي لَحْظِ طَرْفِكِ نَافِثُ؟ (الطويل)
وَمَنْ مُذْنِبٌ فِي الهَجْرِ غَيْرَكِ مُجْرِمٌ؟ وَمَنْ نَاقِضٌ لِلْعَهْدِ غَيْرَكِ نَاكِثُ؟

لا يبحث الشاعر في هذه الاستفهامات عن إجابات محددة، بقدر ما يريد إشراك المتكلم في البحث عن تصوّر معين دون الاستفسار عن شيء، وبهذا تخرج دلالة هذا الأسلوب إلى المجاز، إذ يستغلّ الشاعر طاقته في البيت الأول ليفيد دلالة التهويل والتفخيم لسيف الممدوح الذي لم ير صِنْوًا في طرق الأعداء والتنكيل بهم.

ويلحّ ابن هانئ في طلب نصرة الخليفة، فيبعث تساؤلا في البيت الثاني يقرّر ضعفه، وغلبة أمره إن لم يكن عون الممدوح زادا له ينتصر بواسطته على نوائب الدهر وتقلبات الزمان، فيخرج استفهامه بـ«أي» من الحقيقة إلى المجاز محققا دلالة التقرير.

أما استفهام الشاعر بـ«من» في البيت الثالث، فقد جاء في معرض التفخيم والتعظيم من جلالة الممدوح، وجاهه اللذين صار ابن هانئ مدهوشا لعظمتهما، ومتحيرّا فيهما إلى درجة خامره معها الشك في حقيقتهما، على الرغم من أنّ الظن يقيني لا موضع للشكّ فيه.

ووقع الاستفهام في المجموعة الشعرية الرابعة من طريق الهمزة، ليؤكد ابن هانئ من خلاله شجاعة ممدوحه (المعز) الحربية، وأحقّيته بالإمامة الرّوحية، لاتصّال نسبه بالإمام عليّ –كرّم الله وجهه –، لا طليق العباسيين، إضافة إلى أهليته لولاية أمر الأمويين، كونه أزكاهم منصبا، وأفضلهم شرفا، ونسبا.

ويرتبط الاستفهام فيما تبقى من أبيات بالمقدّمة الغزلية، وما يتعلّق بها من ذكر للمحبوب الذي اتصّل هبوبه الليّن بريح الشمال، فظنّ الشاعر هذه الرّيح امرأة سكرى تجرّ ذيولها تارة، وخال اشتمالها على الخمر تارة أخرى، بسبب نفحتها الطيبة، كما حصر إذنابها في الفراق، ونقضها للعهد حينما استفهم عن ذلك بالأداة "من" ليؤكد هذه الدلالة، ويقرّها في نفوس متلقّيه.

وبهذا عدَّ أسلوب الاستفهام في شعر ابن هانئ ظاهرة بلاغية جمالية؛ كونه خرج من الحقيقة إلى المجاز، فصار بمعنى الخبر لا الإنشاء.

4-ظاهرة النداء:

«وهو طلب الإقبال بحرف نائب مناب «أدعو»أو«أنادي»[1]»، هذا الطلب يقصد به تنبيه المنادي، ودعوته بإحدى أدوات النداء لإبلاغه أمرا يريده المتكلم، ولكن قد يخرج الكلام عن مقتضى الظاهر، فيستعمل صيغة النداء في غير معناه الأصلي «الطلب»، وقد شكل هذا التركيب ملمحا فنيا في شعر ابن هانئ استغلّه لإفادة معان دلالية وبلاغية تفهم من سياق القول، نحو ما أورده في مدح المعز[2]:

فَيَا أَيُّهَا الشَّانِيهُ خَلْفَكَ صَادِيًا فَإِنَّكَ عَنْ ذَاكَ الْمَعِينِ مَذُودُ (الطويل)

.....

أَمُعِـزَّ دِيـنِ اللَّـهِ إِنَّ زَمَانَنَا بِكَ فِيهِ بَأْوٌ جَـلَّ وَاسْتِكْبَارُ (الكامل)

.....

أَمُتَـوِّجَ الْخُلَفَاءِ حَاكِمْهُمْ وَإِنْ كَانَ الْقَضَاءُ لِمَا تَشَاءُ كَفِيلَا (الكامل)

.....

فَيَاجَعْفَرَ الْعَلْيَاءِ، يَاجَعْفَرَ النَّدَى وَيَاجَعْفَرَ الْهَيْجَاءِ، يَاجَعْفَرَ النَّصْرِ (الطويل)

.....

(1) القزويني، تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع، ص 106.

(2) ديوان ابن هانئ، ص 91-186-280-162-373-39-197.

يَا خَيْرَ مُلْتَحِفٍ بِالمجْدِ وَالكَـرَمِ وَأَفْضَلَ النَّاسِ مِنْ عُرْبٍ وَمِنْ عَجَمِ (البسيط)
يَابْنَ السَّدَى وَالنَّدَى والمعْلُوَاتِ مَعًا وَالحِلْـمِ وَالعِلْـمِ وَالآدَابِ وَالحِـكَـمِ

.....

يَـا رَبَّ كُـلِّ كَتِيبَـةٍ شَهْبَـاءِ وَمَآبَ كُـلِّ قَصِيـدَةٍ غَـرَّاءِ (الكامل)
يَـا تَـارِكَ الجَبَّارِ يَعْثُرُ نَحْرَهُ فِي قَصْـدَةِ اليَـزَنِيَةِ السَّمْرَاءِ

.....

يَا أَفْضَلَ النَّاسِ مِنْ عُرْبٍ وَمِنْ عَجَمٍ وَآلِ أَحْمَدَ إنْ شَبُّوا وَإِنْ شَمِطُوا (البسيط)
لِيَهنَكَ الفَتْـحُ لَا أَنِّي سَمِعْـتُ بِـــهِ وَلَا عَلَى اللهِ فِيمَا شَاءَ أَشْتَرِطُ

فابن هانئ يخصّ أعداء المعز ممن يبغضونه ويكنون له العداء والحسد في البيت الأوّل بالنداء للدلالة على استبعادهم من سماحته، ومن التنعّم بفضائله، ذلك أنهّم كسروا عصا طاعته، فكان جزاؤهم من ثمن صنيعهم، ولا أدلّ على تقرير هذا المعنى وتأكيده، من استعانة الشاعر بأداتيْ النداء «يا»و«أيّ»على الرغم من أنّ الأداة الأخيرة يُستفاد منها نداء القريب، إلاّ أنّ الشاعر أنزلها منزلة البعيد لملاءمة دلالة البعدوالاستبعاد[1].

ولعظيم شأن الممدوح وارتفاع مرتبته، يتوجّه الشاعر لندائه مستخدما الهمزة التي غالبا ما يُستفاد النداء بها للقريب تخصيصا لاستئثار زمان الشاعر، والدولة الفاطمية على السواء بوجود هذا الخليفة فيه.

ويجعل الشاعر هذا الأسلوب في البيت الثالث، مزدوج الفائدة، إذ يضم دلالة تخصيص المعز بالتتويج من بين سائر الخلفاء، مع حثّه على الجهاد بالسيف ضد أعداء الدولة، والدين من الكفار المارقين، ودعوتهم لحكمه الذي لا رادّ لقضائه فيهم بالإهلاك والتنكيل.

وإنّ تكرار ابن هانئ لأسلوب النّداء في الأبيات الموالية، هو حرص منه على تقطيع الكلام تقطيعا موسيقيا عذبا،حيث يتضح من خلال هذه الأبيات أن تكرار الشاعر للنداء جاء من أجل وظيفة إيحائية، هي الاعجاب والتقدير بخصال الممدوحين (جعفر، والمعز)، ومبّرر شيوعه

(1) أسماء سوسي، معزيات ابن هانيء المغربي الأندلسي دراسة موضوعية فنية، ص167.

(النداء) يعود إلى حرص ابن هانئ على تجويد الانشاد في حضرة الممدوح، ممّا يقتضي منه اختيار الألفاظ التي تملأ الفم، حتى تملأ الآذان عند الاصغاء إليه[1]، فاستخدام أسلوب النداء مما يناسب الانشاد الذي هو عنصر جوهري في سيادة اللهجة الخطابية القوية، وتوفير النبرة الشديدة، خاصّة في القصائد التي ارتبطت بمواقف الحماسة، والبطولة.

وهكذا خرج هذا الأسلوب عند الشاعر عن مقتضى الظاهر، فاستعمله مفيدا أغراضا بلاغية جمالية طفحت بأشعاره، فبلّغت المراد وأودعته التأثيرالمنشود[2].

تلك إذا كانت أهم الظواهر التركيبية النحوية الجديرة بالدراسة، وهي ظواهر سجلت حضورا قويا في المدونة مما جعلها أكثر طرافة سواء على مستوى الانحراف الكمي أو المعنوي، حيث وظف ابن هانئ هذه التراكيب النحوية، واستفاد منها استفادة بالغة في خدمة أغراضه الشعرية وإفشاء معانيها المختلفة.

ثانيا: الظواهر البلاغية:

وتمثلها الصور الفنية التي تعتبر من أعظم مكونات الأسلوب الأدبي على الإطلاق، وهي في حقيقتها استحضار صور أشياء لم يسبق إدراكها في جملتها حسيا، والصّور المستحضرة على هذا المعنى لابدّ أن تكون جديدة، والجديد فيها هو التركيب والتأليف بين العناصر المألوفة لإخراج صور غير مألوفة في عالم الواقع[3].

والصّورة الشعرية مقوّم أساسي من مقوّمات الخطاب الأدبي، تعبّر عن طريقة خاصّة في التفاعل مع المدركات الحسيّة والمجرّدة، وتتشكّل بحسب الرؤى التي يصدر عنها المبدع، وبحسب موقفه الذاتي، وطريقة تفاعله مع العالم الحسي والمعنوي[4].

(1) فاتح حمبلي، بنية قصيدة المديح في الشعر العربي القديم، ص350.

(2) أسماء سوسي، معزيات ابن هانئ المغربي الأندلسي، دراسة موضوعية وفنية، ص171.

(3) شكري عزيز الماضي، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، الجزائر، ط1، 1984، ص 110-111.

(4) لخميسي شرفي، جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشّي، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، عدد 2011، ص 3.

ولقد كان حضور الصّورة في مدوّنة ابن هانئ الشعرية بأشكالها البلاغية المختلفة من تشابيه واستعارات وكنايات، وافرا حيث أفرط الشاعر في استخدام أساليب المجاز هذه في أشعاره، فكانت وسيلة للتعبير عن دلالاتها المتنوعة، وإيضاح معانيها المختلفة، وعكست تجربة الشاعر الشعرية، لتضفي على خطابه جمالية فريدة، تعكسها الشّواهد الشعرية المحلّلة في هذا المقام، ومن هذه الصور:

1- التشبيه :

هو"صفة الشيء فيما قاربه وشاكله" [1]، أو" هو الوصف بأنّ أحد الموصوفين ينوب مناب الآخر بأداة التشبيه"، [2]، "وتشبيه الشيء لا يكون إلا وصفا له بمشاركته المشبه به في أمر" [3]، فالتشبيه بهذا هو صورة تقوم على تمثيل شيء (حسي أو مجرد) بآخر (حسي أو مجرّد)، لاشتراكهما في صفة (حسّية أو مجرّدة)، أو أكثر، وهو مبدأ جمالي في الحياة والفن، من أهم وظائفه إزالة الحواجز بين الأشياء، وكشف العلاقات بينها، وخلق عوالم إبداعية جديدة.

ومن يتأمّل مدونّة ابن هانئ الشعرية يلحظ سيطرة الصورة التشبيهية فيها ببنياتها المختلفة على باقي ألوان البيان الأخرى، وفيما يأتي تفصيل لأشكال بنية الصورة في ديوان الشاعر:

1-1-التشبيه المفرد البسيط:

وهو ما يقوم على البساطة والإفراد في طرفي التشبيه ووجهه [4]، وقد جرى ورود هذا النوع عند ابن هانئ وفق البنية الثنائية والثلاثية باعتبار حضور أركان التشبيه أو غيابها، خاصة الأداة ووجه الشبه، ذلك أنّ هناك علاقة وثيقة بين المبنى والمعنى، ولكل ركن في الصورة التشبيهية أثر بليغ في الناتج الدلالي.

---

(1) ابن رشيق، العمدة،ج1، ص 256.

(2) العسكري، الصناعتين، ص 239.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 332.

(4) الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1992، ص 21.

أ-البنية الثنائية (التشبيه البليغ):

وفيه يجري الجمع بين الطرفين دون توسط أداة ولا وجه شبه، وغياب هذين الركنين يفتح الباب أمام الذهن للتطلع إلى جميع وجوه اللقاء الممكنة بين الطرفين فإذا هما واحد، أو كالواحد في التصور، لذلك يعدّ التشبيه البليغ من أقوى التشبيهات في نظر كثير من البلاغيين، لتميزّه بالمبالغة، والإغراق في الادعاء بأنّ المشبه هو المشبه نفسه، وهو ما حذا بابن هانئ إلى اللجوء إليه بكثرة في أشعاره، حيث يشيع بصورة واضحة في معزياته، لأنّ فيه إيهاما باتحاد الطرفين، وعدم تفاضلهما، فيعلو المشبه إلى مستوى المشبه به.

ولما كان المعز أعلى مثال في حياة الشاعر، فإنّه لا ينبغي أن يشبّه بما هو دونه في المنزلة، ولأجل ذلك أفرط ابن هانئ في توظيف الصورة الشعرية القائمة على التشبيه البليغ في مدحه للمعز ومن أمثلة ذلك قوله: [1]

فَـإِذَا بَعَثْتَ الجَيْشَ فَهُوَ مَنِيّـَةٌ وَإِذَا رَأَيْتَ الرَّأْيَ فَهُوَ قَضَـاءُ (الكامل)

.....

تـُصْغِي إِلَيْهِ قُطُوفُ الهَامِ دَانِيـَةً وَإِنَّ أَسْمَاعَهَا عَنْهُ لَفِي شُغْلِ (البسيط)

.....

أَقُولُ دُمًى وَهِيَ الحِسَانُ الرَّعَابِيبُ وَمِنْ دُونِ أَسْتَارِ القِبَابِ مَحَارِيبُ (الطويل)

.....

مُعِزُّ الهُـدَى وَالدِّيــنِ وَالرَّحِمِ التِي بِهِ اتَّصَلَتْ أَسْبَابُهَا وَلَهُ الشُّــكْرُ (الطويل)

إِمَـامٌ رَأَيْتُ الدِّيـنَ مُرْتَبِـطًا بِـهِ فَطَاعَتُهُ فَـوْزٌ وَعِصْيَانُـهُ خُسْرُ

.....

هَـــذَا مَعَدٌّ وَالخَلَائِـــقُ كُلُّهَا هَــذَا المعِزُّ مُتوَّجًـا وَالدِّيـنُ (الكامل)

.....

هَــذَا ضَمِيرُ النَّشْـأَةِ الأُولَى التِي بَدَأَ الإِلَـهُ وَغَيْبُهَـا المَكْنُونُ (الكامل)

(1) ديوان ابن هانئ، ص 21، 312، 41، 139، 400، ،74،401.

.....

هُو الغَمامُ يَصُوبُ مِنْهُ حَيَاتُنَا لَا كَالغَمَامِ المسْتَهِّلِ دَلُوحَا (الكامل)

لم يختر ابن هانئ هذه التراكيب التشبيهية المبنية على حذف الأداة والوجه والاعتماد على الطرفين عبثا، وإنما اختارها لتقوية عنصر الادّعاء في ترابط الطرفين، حيث يجعل الشاعر من هذه التشبيهات البليغة بنيات مفتوحة ترتفع مستوى المشابهة بين طرفيها إلى درجة التطابق التام، إذ لاحواجز بينهما، وهو ما يحقّق للصورة في جزئيها (المشبه والمشبه به)، بلاغة وإيجازا، فها هو يشبّه جيش المعز في إهلاك الأعداء بالموت المحتّم، ورأيه في المضيّ والنفوذ بالقضاء المقدّر، وكلاهما لا يردّ، فغيّب الآداة والوجه إمعانا في المبالغة، وادّعاء بأنّ المشبه (جيش الممدوح ورأيه) هو المشبه به عينه (المنية والقضاء)،كما شبّه رؤوس الأعداء على الرماح بما قد دنا قطافه كالعناقيد، فحذف الأداة ووجه الشبه مما يوحي باشتراك الطرفين في كلّ الصفات المناسبة، وهو ما يفسح المجال لتصوّر هذه الجوامع وترسّم نقاط الالتقاط.

ويذهل الشاعر في البيت الثالث بجمال الجواري الناعمات فيصوّرهن دمى ماثلة أمامه في الحسن والجمال، وهو في شكّ وحيرة من أمره كلّ هذا طلبا للمبالغة وإغراقا في الادّعاء.

ويشيد ابن هانئ في الأبيات الموالية بقدسية الإمام المعز في منظور الشيعة، فيتوسّل التشبيه البليغ آداة موحية، ومعبّرة عن هذه الدلالة بحذفه الأداة ووجه الشبه إمعانا في المبالغة والادّعاء بأنّ مرتبة الإمام في نظر الشاعر تفوق كل الكائنات، بل يبالغ حين يعدم وجود هذه الكائنات في الحياة ما لم يوجد فيها هذا الإمام، إضافة إلى أنّه الهدى، والدّين، والرّحمة التي حلّت على البشرية، واتصلت بها، ووجب لها الشكر. ولا يكتفي الشاعر بهذا، بل يشبّه ممدوحه في جوده بالغمام النّافع، وفي إمامته بالدّين الذي يرتبط به فوز المرء في الدنيا والآخرة.

ومثل هذه الصّور البليغة لابدّ أن تؤثر في المتلقي المباشر(المعز)، وغير المباشر (القارئ)، فتعلمه على المستوى الأدبي الفني اختيار الكلمة الموحية، والأداة البلاغية المعبّرة، والمناسبة

للمقام، كما تعلمه اللباقة ولطف الحيلة على مستوى السلوك، ذلك أنّ البلاغة لم توجد إلاّ لنشر الأفكار وخدمة المعاني الجميلة التي يجب أن تستقرّ في نفوس الآخرين.

ب–البنية الثلاثية:

وتتعلق بركنين في الصورة التشبيهية هما الأداة، ووجه الشبه إن في حضورهما أو غيابهما كالآتي:

– في حضور الأداة: (التشبيه المرسل)

وهو الذي ذكرت فيه أداة التشبيه، وسمي مرسلا لأنه أرسل عما يقوي الاتحاد بين الطرفين، واحتفى ابن هانئ بهذا الأسلوب، فشكل ظاهرة بارزة وبصمة أسلوبية ظاهرة في شعره، ومن أمثلته قوله من قصيدة يمدح بها المعز[1]: (الطويل)

أَطِيعُوا إِمَامًا لِلْأَئِمَّةِ فَاضِلاً كَمَا كَانَتِ الْأَعْمَالُ يَفْضُلُهَا الْبِرُّ

رُدُّوا سَاقِيًا لَا تَنْزِفُونَ حِيَاضَهُ جَمُوحًا كَمَا لَا تَنْزِفُ الْأَبْحُرَ الذُّرُّ

يبقي الشاعر في هذه الصّور التشبيهية بحضور الأداة فيها، – وهي الكاف رابط تشبيهي بسيط عادة ما يكتفي بمجرّد الإشعار بالمشابهة بين الطرفين، وتقديم تشبيه غفل [2]، بسيط على حد قول الجرجاني–، على البعد أو الفضاء الفاصل بين الطرفين في تصنيف الموجودات [3] فالإمام الفاضل، وطلّاب العطاء بعيدان كلّ البعد عن البرّ والنّمل وعليه يأمر ابن هانئ بطاعة الإمام الفاضل الذي يتفاضل على غيره من الأئمة على نحو ما يتفاضل البر على الأعمال الأخرى، ثم يسوق في البيت الثاني تشبيها رائعا يؤكد به التشبيه السابق، مستخدما الكاف أداة لذلك، فيشبه طلاب العطاء المتوافدين على الممدوح ممن لا ينقصون من هذا العطاء شيئا بالنمل الصغير الذي يشرب من البحار فلا ينزف من مائها شيئا، إنها صورة رائعة هدف ابن هانئ من خلالها إلى المبالغة في وصف ممدوحه المعز بالجود والكرم.

(1) ديوان ابن هانئ، ص 137.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 326.

(3) الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 23.

ومما ورد من التشبيهات المرسلة عند الشاعر قوله يصف جود المعز كذلك[1]: (الكامل)

جُودٌ كَأَنَّ الْيَمَّ فِيهِ نُفَاثَةٌ وَكَأَنَّمَا الدُّنْيَا عَلَيْهِ غُثَـــاءُ

لم يكتف ابن هانئ في هذا البيت بتشبيه جود المعز باليم فحسب، ولكنه جعل اليم بجانب جوده نفاثة، وهذه غاية المبالغة في التشبيه، فالبحر بزبده وأمواجه كالنفاثة التي تخرج مع النفخ من الفم، فكرم الممدوح أكثر وأوسع من اليم، إلى جانب أنّ الدنيا بما فيها من خير ونعيم كالغثاء الذي يحمله السيل ويذهب جفاء، فلا ينفع الناس بشيء.

ونلحظ أنّ ابن هانئ لم يبق في هذا التشبيه على البعد الفاصل بين طرفي الصورة، حيث اقترنا واقترنا إلى درجة شبه التطابق، ذلك ما دلّ عليه استبدال آداة التشبيه (الكاف) في الشواهد السابقة بالأداة (كأنّ) في هذا المثال التي تفيد المبالغة وترفع مستوى المشابهة بين الطرفين إلى درجة شبه التطابق، والاتحاد وذلك مدخل البلاغة.

ومن أمثلة هذا النوع من التشبيهات الواردة في مدونة ابن هانئ قوله من قصيدة يرثي بها ولدا لإبراهيم بن جعفر بن علي[2]: (الرمل)

إِنَّ إِبْرَاهِيـمَ مَـرْدُودٌ إِلَى زَمَـنٍ غَـضٍّ وَأَيَّامٍ جُـدُدْ

دَوْلَةٌ سَعْدٌ وَفَحْلٌ مُنْجِبٌ وَشَبَابٌ مِثْلُ تَفْوِيفِ البُرَدْ

وَفَـتًى وَدَّتْ نِـزَارٌ كُلُّهَا أَنَّـهُ مِنْهَا وَلَمْ تَعْقُبْ أَحَـدْ

ينسب الشاعر إبراهيم إلى دولة فيها السعد والخير، فهو فحل، منجب الذرية الطيبة، ثم يشبه شبابه بتفويف البرد في الحسن والنضارة مستعينا بالأداة «مثل» التي تفيد التسوية والمماثلة بين الطرفين.

ويعظّم الشاعر من مرثيّه، فيبالغ في جعل نزار كلّها تودّ أن يُعزى إليها، ويكون منها ولا يكون لها عقب غيره. وحيث أنّ المقام مقام رثاء لولد إبراهيم، فابن هانئ يبثّ بهذا التشبيه الأمل

(1) ديوان ابن هانئ، ص 17.

(2) المصدر نفسه، ص 121.

والبهجة في نفس الممدوح (إبراهيم)، ليخفّف ويُسرّي عنه آلام وأحزان البلوى التي أصابته بفقد ولده.

– في غياب الأداة (التشبيه المؤكد):

وهو الذي حذفت منه الأداة، لما فيه من التوكيد المستفاد من قوة الاتحاد بين الطرفين عند حذف الأداة، وقد ورد هذا النوع في شعر ابن هانئ في مثل قوله مخاطبا أحبته ممن رحلوا عنه من قصيدة يمدح بها جعفر بن علي[1]: (الكامل)

بِنْتُـمْ فَلَوْلَا أَنْ أُغيِّـرُ لِمَّـــتِي عَبَثًـا وَأَلْقَاكُـمْ عَلَيَّ غِضَـابَا

لَخَضَّبْتُ شَيْبًا فِي عِذَارِي كَاذِبًا وَمَحَوْتُ مَحْوَ النِّقْسِ عَنْهُ شَبَابَا

وَخَلَعْتُـهُ خَلْـعَ العِـذَارِ مُذَمَّمًا وَاعْتَضْـتُ مِنْ جِلْبَابِهِ جِلْبَابَا

يتحدث الشاعر عن فراق أحبته، وبعده عنهم، فلولا خشيته غضبهم حين لقائه لهم لغيّر لون شعره الأسود، وخضّبه لونا أبيضا حزنا على فراقهم، فضلا عن محوه أثر الشباب على نحو ما يمحو الكاتب أثر المداد.

ثم يشبّه خلعه الثياب للشباب بخلع الراكب لرسن دابته، فتذهب حيث تشاء، وهو يريد بهذين التشبيهين التخلص من هذا الشباب الذي لا فائدة له بعد رحيل الأحبة، وغياب الأداة في هاتين الصورتين ينقل التركيب من إخبار بالمشابهة إلى إخبار بالمشبه به عن المشبه[2]، كما تضيق المسافة الفاصلة بينهما فتصل التطابق أو تكاد، حيث تقترب أطراف هاته التشبيهات (لون الشعر الأسود – المشبه –، تخضيبه لونا أبيضا– مشبه به –)، و(محو الشاعر أثر الشباب – المشبه –، محو الكاتب أثر المداد – مشبه به–)، و(خلع الشاعر للشباب – المشبه –، خلع الراكب رسن دابته – المشبه به –)، وتجتمع برابط الشبه بينهما (الحزن على فراق الأحبة)لا عن طريق الأداة، لكنّ هذا التطابق يهمّ بالاكتمال دون أن يبلغه.

(1) ديوان ابن هانئ، ص 48.

(2) الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 23.

– في غياب وجه الشبه (التشبيه المجمل):

هو الذي حذف منه وجه الشبه، وبغيابه يجمل المتكلم في الجمع بين الطرفين لذلك سمي مجملا [1]، والتشبيه المجمل أدخل في باب المبالغة وتقوية المعنى لما في ذلك من الإيجاز الذي تقتضيه البلاغة العربية، كما أنّ في حذف الوجه حريّة للعقل أن يتخيل ما شاء[2]، منه قول ابن هانئ من قصيدة يرثي بها ولدا لإبراهيم بن جعفر بن علي[3]: (الرمل)

لَوْ مُعَافًى مِنْ خُطُوبٍ عُوفِيَتْ لَقْـوَةٌ بَـيْنَ هِضَـابٍ ونُجُـدْ

تَرْتَـبِي مَرْهُوبَـةً تَحْسَبُهَـــا كَوكَبَ اللَّيْلِ عَلَى اللَّيْلِ رَصَدْ

يؤكد الشاعر حقيقة حتمية الموت، فالموت الذي أدرك المرثي لا ينجو منه أحد مهما أتيح له الفرار، ولو وُجد من نجا من الموت وخطوب الدهر، لعُوفيت تلك العقاب اللينة الجناح التي تعيش في أرض عارية بين هضاب مرتفعة وأماكن منخفضة، ترتفع خائفة من أن تنالها يد صائد، كأنها ليل بات يحرس نفسه من أهوال الظلام. ولعل الشاعر أراد الارتفاع والعلو؛ لأنّ العقاب تود الفرار من الصائد، إلا أنَّ حذرها لم ينجها من الموت، فكيف ينجو منه فقيد الممدوح (ابن لإبراهيم).

وبهذا الإجمال الذي جمع فيه الشاعر بين طرفي هذه الصّورة (الخطوب التي أدركت ولد إبراهيم بن جعفر بن علي (مشبه)، اللّقوة أو العقاب في فرارها من الصائد (مشبه به) لم يقصد فيه إلى تحديد مجال التقاطع بينهما بقدر ما جعله غائما يهتدي إليه المتلقي بالتعويل على حدسه حينما ينطلق من الشمول باتجاه الخصوص،[4] أي من التطابق التّام بين طرفي التشبيه في اتجاه الاتفاق الجزئي بينهما (حتمية الموت على الفقيد والعقاب معا)، وذاك ما أراد ابن هانئ تأكيده

(1) المرجع السابق، ص 22.

(2) رمضان محمد عبد الغفار البدوي، تشبيهات ابن هانئ الأندلسي، دراسة بلاغية، رسالة ماجستير، إشراف: عبد الله عليوة حسن، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، الدراسات العليا، قسم البلاغة والنقد، 1996، ص 94.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 121.

(4) الأزهر الزنّاد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 22.

من توخّيه اللجوء إلى مثل هذا التشبيه الذي استعان في بناء صورته وتلوين مدلوله على صيغة تقوم مقام الأداة هاهنا، في انتمائها إلى أفعال القلوب والظن، وهي الفعل (تحسبها).

– في حضور وجه الشبه(التشبيه المفصّل):

وهو التشبيه الذي ذكر فيه وجه الشبه، فقد يقتضي السياق ذكره، فيكون ذلك أبلغ في موضعه، ومما ورد منه قول ابن هانئ يصف شجاعة جعفر وتغلبه على الأعداء في قصيدة يمدحه بها[1]: (الطويل)

كَأَنَّـكَ وَكَّلْـتَ الْغَمَـامَ بِحَرْبِهِـمْ فَمِنْ عَارِضٍ يُمْسِي وَمِنْ عَارِضٍ يَغْدُو
كَأَنَّ عَلَيْهِـمْ مِنْكَ عَنْقَـاءَ تَعْتَلِي فَلَيْـسَ لَهَا مِنْ أَنْ تَخَـطَّ فَهُـمْ بُـدُّ
مَنَ الصَّائِدَاتِ الْإِنْسَ بَيْنَ جُفُونِهَا إِذَا مَا جَـرَتْ بَـرْقٌ وَفِي رِيشِهَا رَعْـدُ
فَلَمَّـا تَقَنَّصْـتَ الضَّرَاغِـمَ مِنْهُـمُ فَلَمْ يَبْـقَ إِلَّا كُسْعَـةٌ خَلْفَهُـمْ قَفْـدُ
كَثِـيرٌ رَزَايَاهُـمْ قَلِيـلٌ عَدِيدُهُـمْ وَكَانُوا حَصَى الدَّهْنَاءِ جَمْعًا إِذَا عُدُّوا

يشبّه الشاعر تغلّب ممدوحه على أعدائه، وإيقاع الهزيمة بهم في كلّ وقت بالغمام الذي يبدو في كلّ حين، ثم يشبّه ممدوحه في البيت الثاني بالعنقاء التي تريد أن تتخطّفهم، وليس لصنيعها بدٌّ، ثم يوضح أنّ هذه العنقاء في دلالتها على ممدوحه من نوع غريب، كونها من صائدات الإنس لا الطير، حيث اصطادت الفرسان الشجعان من الأعداء، فلم يبق لها منهم إلا القليل. وهذا الحديث عن العنقاء في قوتها وسرعة صيدها يُراد به قوة الممدوح، وتغلبه على أعدائه. ثم يشبه لنا في البيت الأخير كثرة بلاء الأعداء لكثرة قتلاهم ممن فجعوا بهم حتى أصبح عددهم قليلا بحصى الصحراء في الجمع والكثرة، وبين قليل وكثير طباق يحسن به التشبيه.

والملاحظ أنّ ابن هانئ قد اتّكأ في بناء هذه الصور، وتلوين مدلولها على الآداة (كأنّ) التي تختلف عن باقي الأدوات التشبيهية الأخرى في إفادتها المبالغة، وتفخيمها المعنى، والزيادة فيه[2]

(1) ديوان ابن هانئ، ص 115.
(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 326.

حيث ترفع مستوى المشابهة بين أطراف هذه الصّور (الممدوح المعز)، الغمام (مشبه به 1)، العنقاء (مشبه به 2) إلى درجة شبه التطابق والاتحاد، إلا أنّ تفصيل شاعرنا وجه الجمع بين طرفي هذه التشبيهات يبقي على الانفصال الموجود بينها، وفيه إشعار للمتلقي باقترانهما في نقطة واحدة (القوة، والشجاعة، والتغلّب على الأعداء)، وهما شيئان مختلفان متميزان في سائر السمات[1]، فالممدوح يبقى إنسانا والغمام يبقى غماما، والعنقاء كذلك، وإن اجتمعوا في القوة، فمجال التقاطع إذا محدود معيّن.

1-2-التشبيه المركّب:

وهو ما يقوم على التركيب والتعدّد في طرفي التشبيه ووجه[2]، وعلى نحو ما ورد التشبيه في قصائد ابن هانئ على البنية المفردة، فإنه ورد كذلك على البنية المركّبة إمّا التقابلية؛ أي التشبيه التمثيلي، وإما الخفيّة (الضمني)، أو في بنيته المقلوبة (التشبيه المعكوس)، وفيما يأتي نماذج كلّ نوع من هذه الأنواع في شعر ابن هانئ.

أ-التشبيه التمثيلي:

يعرّف السّكاكي هذا النوع بقوله: «واعلم أن التشبيه متى كان وجهه وصفا غير حقيقي منتزعا من عدة أمور خُص باسم التمثيلي[3]». فهو يشترط التأويل في وجه الشبه المختص بهذا النوع من التشبيه، على نحو ما اشترطه الجرجاني[4]، كما يشترط التركيب، فهو تشبيه يقوم على التعدّد في وجه الشبه، إذ هو تشبيه مركب بمركّب، وكلّ طرف هيئة حاصلة من أمور يحسن

(1)الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 22.

(2) الجرجاني، دلائل الإعجاز ، ص 21.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص 191.

(4) الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (د ط)، 2003، ص 81، 82 وما بعدها

تشبيه كل جزء من أجزاء الطرفين بما يقابله من الطرف الآخر[1]، ومما ورد من هذا التشبيه في شعر ابن هانئ في مدح المعز[2]: (الطويل)

تَرَى الْفَجْرَ مِنْهَا تَحْتَ لَيْلٍ مُسَبَّجٍ كَأَنَّ حِدَادًا فِيهِ بِالنِّقْسِ يُلْطَخُ

حيث شبّه الشاعر في هذا البيت صعوبة رؤية الفجر من السفن الحربية (أسطول المعز) فيليل مظلم يرتدي كساء أسود، كأنّه مداد ملطّخ بالحبر، والجامع بينهما استحالة رؤية هذا الأسطول في ذلك السواد. وهو تشبيه تمثيلي لجأ إليه ابن هانئ، لأنه وجه الشبه فيه ليس أمرابيّنا، بل يحتاج إلى تأويل وصرف عن الظاهر؛ ذلك أنّ المشبه لم يشارك المشبه به في صفاته الظاهرة، فضلا عن أنه«يتأثر المعاني ويجئ في أعقابها لإيضاحها، وتقريرها في النفوس، وإيداعهاالتأثير المخصوص[3]»، وهو ما جعل الشاعر يلجأ إليه ويعوّل عليه في توضيح المعنى وإبراز الدلالة.

وقد جاء التشبيه التمثيلي في قول ابن هانئ في مدح جعفر[4]: (الكامل)

أَجْنِي حَدِيثًا كَانَ أَلْطَفَ مَوْقِعًا عِنْدِي مِنَ الرَّاحِ الشَّمُولِ وَأَعْذَبَا

حيث يشبّه الحديث الذي تناوله عن الممدوح في عذوبته ورقته بالخمر الطيبة، وهذا أقرب إلى التشبيه التمثيلي؛ لأنّ العذوبة وإن وجدت على سبيل الحقيقة في الخمر، إلاّ أنّها لا توجد في الحديث إلاّ على سبيل التأوّل.

ومن التشبيه الذي يكون تمثيلا كذلك قول الشاعر متحدثا عن السّحاب من قصيدة في مدح جوهر قائد جيش المعز[5]: (الطويل)

تَدَلَّى فَخِلْتُ الدَّكْنَ مِنْ عَتَبَاتِهِ كَوَاسِرَ فَتْخًا فِيحِفَافِيهِ[6]جَنْحَا

(1) الأزهر الزنّاد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 25.

(2) ديوان ابن هانئ، ص 85.

(3) الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 85.

(4) ديوان ابن هانئ، ص 58.

(5)المصدر نفسه، ص 38.

(6) الحفافان: ناحيتا الرأس والإناء وغيرهما، وقيل: هما جانباه، والجمع: أحفّة. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج9، مادة (ح ف ف)، ص.50

لِتَغْـدُو غَوَادِيـهِ بِمُنْعَـرِجِ اللِّـوَى مَوَائِـحَ رَفْـرَاقٍ مِنَ الـرَّيِّ مُتَّحَـا
سَقَتْهُ فَمَجَّتْ صَائِكَ الْمِسْكِ حُفَّلاً تَسُحُّ وَأَذْرَتْ لُؤْلُـؤَ النَّظْمِ نُضَّحَـا
فَلَمْ تُبْـقِ مِنْ تِلْـكَ الْأَجَارِعِ أَجْرَعًا[1] وَلَمْ تُبْقِ مِنْ تِلْكَ الْأَبَاطِـحِ أَبْطَحَا[2].

صوّر الشاعر دقةّ السّحاب في تدليّه، وامتداد أطرافه، وجوانبه، فتخيله عقبان لينة الجناح تنقضّ على صيدها مسرعة، ثم يدعو لوادي الأحبة أن ينزل عليه المطر المجتمع وقت الغدوة، يجئ ويذهب مرتويا بماء البحر كأنّه مائح وماتح، ثم يدعو دعاء آخر لوادي الأحبة أن تسقيه السحب بما فيها، فيشبه قطرات السحب بالمسك في طيب الرائحة، وباللؤلؤ في صفاء لونهاواستدارتها. علما أن هذه السحب لم تدع مكانا إلا قد عمّته بمائها سواء أكان رملة مستوية لا تُنبت (أجرع)، أو مكانا واسعا فيه رمل دقيق (أبطح).

ويتضّح أنّ هذه الصور التي بناها ابن هانئ على أساس التشبيه التمثيلي، أجاد فيها أيّما إجادة حين جمع بين مكوّناتها في مشهد متواصل تمتزج فيه الألوان بالأصوات، بما أضفاه عليها الشاعر من حركة وحياة[3]، لذلك فإنّ هذا التشبيه من أمتع الأنواع عند المتلقي كونه يحتاج عمليات ذهنية أكثر تعقيدا من تلك التي يتطلبها التشبيه المفرد، لأنّه لا يفي بمعناه إلّا بعد مداراة وعلاج طويلين، إذ الصورة فيه مشهد يتابعه المتلقي شيئا فشيئا، ويبنيه شيئا فشيئا، ثم إنّ التأليف فيه يتم بالجمع بين عناصر متعدّدة، وهذا يقتضي دقة ولطافة في التركيب والتفكيك، لأنّ الباث (الشاعر) يعمد إلى التصرف في هذه العناصر فينظّمها تنظيما خاصا يختلف عن النظام الذي تكون عليه تلك العناصر في الأصل.[4]

(1) الأجرع: الأرض ذات الحزونة تشاكل الرمّل، وقيل: هي الرّملة السهلة المستوية، وقيل هي الدّعص لا تنبت شيئا، وقيل الأجرع: كثيب جانب منه رمّل، وجانب منه حجارة، وتجمع على أجارع. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج8، مادة (ج ر ع)، ص 46.

(2) الأبطح: مسيل واسع فيه دقاق الحصى، وقيل بطحاء الوادي: تراب ليّن ممّا جرّته السّيول.أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج2، مادة (ب ط ح)، ص413.

(3) فاتح حمبلي، بنية قصيدة المديح في الشعر العربي القديم، شعر ابن هانئ الأندلسي أنموذجا، ص 287.

(4) الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 26.

ب–التشبيه الضمني:

هو ما لايكون بطريقة من الطرق التي يكون عليها التشبيه الصريح، فلا يُنص على أركان التشبيه فيه صراحة، ولكن يُطوى وراء العبارة ويُلحظ من خلال السياق، وإنما يلجأ الأديب أو الشاعر إلى هذا النوع من التشبيه لإرادة المبالغة، وتقوية الكلام، فهو تركيب يعقد فيه الشبه بين الطرفين عن طريق التلميح دون التصريح[1]، ولعل ما في هذا التشبيه من القوة والمبالغة ما دعا ابن هانئ إلى الإكثار منه بصورة ملحوظة في شعره، وهذا إن دلّ على شيء فإنما يدل على براعة الشاعر، وقدرته على الصياغة، وتمكّن المعاني من نفسه، ومن أمثلته في شعره قوله في مدح المعز[2]:

تَرَى أَعَادِيهِ فِي أَيَّـامِ دَوْلَتِـــهِ مَالَا يَرَى حَاسِدٌ فِي وَجْهِ مَحْسُودِ(البسيط)

.....

تَوَالَتْ البَاقِيَاتُ الصَّالِحَاتُ لَهُ تَـوَالِيَ الدِّيَـمِ الْـوَكَّافَـةِ الْهُطُـلِ(البسيط)

يستثمر ابن هانئ طاقة التشبيه الضمني في هذين البيتين ليخدم المعنى ويوضحه، لاسيما أنّ هذا النوع لا تظهر فيه الأركان بل يُفهم من سياق الكلام، حيث شبه الشاعر نظرة الأعداء لممدوحه (المعز) أيام دولته، وهي نظرة إعجاب على الرغم من العداء بما لا يتميز به الحسّاد؛ أي أنّ أعداءه على الرغم من قوته وبطشه بهم لا يكنون له الحقد، أو ينظرون إليه نظرة حسد، وهو ما يلخّص أفضلية مكانته منهم، ورفعته وسط حاشيته وخارجها.

ويربط ابن هانئ في البيت الثاني صورة الأعمال الخيرّة لممدوحه في تواليها وكثرتها بصورة الأمطار الغزيرة التي تحدثها السحب المتوالية، عن طريق المصدر «توالي» الذي يقوم مقام الأداة هنا، وهو تشبيه ضمني لم يكن ليلمح إلا من خلال السياق، استخدمه الشاعر ليزيد من قوة تشبيهاته ودقتها.

(1) المرجع السابق،ص 35.

(2) ديوان ابن هانئ، ص 101، 315.

ومن أمثلة هذا التشبيه كذلك في شعر الشاعر قوله متغزلا في مطلع قصيدة مدح بهاالمعز[1]: (الطويل)

أَلَا طَرَقْتَنَـا وَالنُّجُـومُ رُكُـــودُ وَفِي الْحَيِّ أَيْقَاظٌ وَنَحْنُ هُجُـــودُ

وَقَدْ أَعْجَلَ الْفَجْرُ الْمُلَمَّعُ خَطْوَهَا وَفِي أُخْرَيَاتِ اللَّيْلِ مِنْهُ عَمُـــودُ

سَرَتْ عَاطِلاً غَضْبَى عَلَى الدُّرِ وَحْدَهُ فَلَمْ يَدْرِ نَحْرٌ مَا دَهَـــاهُ وَجِيـدُ

فَمَا بَرَحَتْ إِلَّا وَمِنْ سِلْكِ أَدْمُعِـي قَلَائِـدُ فِي لَبَّاتِهَـــا وَعُقُـــودُ

وَمَـا مُغْـزِلٌ أَدْمَـاءُ دَانٍ بَرِيـرُهَا تَرَبَّـعَ أَيْكًـــا نَاعِمًـــا وَتَرُودُ

بِأَحْسَـنَ مِنْهَا حِينَ نَصَّـتْ سَوَالِفًا تَـرُوغُ إِلَى أَتْرَابِهَـــا وَتَحِيـــدُ

أَلَـمْ يَأْتِهَـا أَنَّا كَـبُرْنَا عَـنِ الصِّبَا وَأَنَّا بَلِينَـــــا وَالزَّمَـــانُ جَدِيدُ

بدأ الشاعر بالأداة الاستفتاحية (ألا) ليفتح الأذان والقلوب لسماع قصة محبوبته التي طرقتهم ليلا والنجوم ركود، وقد أتت مسرعة إلى الحي خشية أن يكتشف ضوء الفجر أمرها. وقد أتت إليه عاطلا لا ترتدي قلائد في جيدها، لكنها لم تبرح المكان إلا وقد نسج الشاعر على جيدها عقودا وقلائد من أدمعه.

وبعد هذا التمهيد تطالعنا صورة المشبه، هي تلك المحبوبة الحسناء التيّ نصت سوالف، وهي تميل على الطريق ذاهبة سرا إلى دور أترابها.

أما الصورة الثانية وهي صورة المشبه به، فهي تلك الظبية البيضاء المنعّمة التي يدنو منها شجر الآراك أو ثمره، وهي ترعى ما تريد من العشب زمن الرّبيع.

ثم يلوم الشاعر صاحبته في البيت الأخير لأنها أتته بعد أن ولّى زمن الشباب وبذلك يكون قد ذمّها من حيث أراد مدحها؛ إذ ذكر أنها أتته في أخريات الليل مسرعة يلاحق ضوء الصبح خطوها. ومن المعلوم أنّ المرأة توصف بالتمنّع والخجل، أما صاحبته فهي التي تسعى وتطلب.

(1) المصدر السابق، ص 90.

وهكذا يتضح أنّ ابن هانئ أثبت من خلال هذا التشبيه أنّه فحل؛ لأنّ هذا النوع من التشبيهات لا يرتاده سوى الفحول لامتيازه بالدقة، والخفاء، والابتكار، وقوة الترابط بين الطرفين[1].

ج–التشبيه المقلوب (المعكوس):

هو تشبيه يجعل فيه المشبه مشبها به، والمشبه به مشبها، فهو تشبيه لا يختلف عن التشبيه العادي إلا في اتجاه العلاقة التي يقيمها المتكلم بين الطرفين[2]، وهو من الأساليب المحبوبة عند البلاغيين لما يرون فيه من تقوية للادّعاء، وتأكيد على وجه الشبه بصورة تجعل الأمر المتحدث عنه أعظم في الصورة المقصودة من المثيل الذي يتخذ عادة معيارا لها[3]، وابن هانئ يجنح كثيرا إلى هذا النوع من التشبيه في شعره، ومن أمثلته عليه قوله[4]:

نَعَشَ الجُدودَ فَلَوْ يُصَافِحُ هَالِكًـا مَا وَسَّدَتْهُ يَدُ الْمَنونِ ضَرِيحَا(الكامل)

.....

النُّورُ أَنْـتَ وَكُـلُّ نُـورٍ ظُلْمَـةٌ وَالْفَوْقُ أَنْتَ وَكُلُّ فَـوْقٍ دُونُ(الكامل)

.....

قِبَابٌ كَمَا تُجْزَى القِبَابُ عَلَى المهَا وَلَكِنْ مَا انْضَمَّتْ عَلَيْهِ أُسُودُ (الطويل)

.....

وَأَنَّ الرِّيَاحَ الذَّارِيَـاتِ كَتَائِـبُ وَأَنَّ النُّجُومَ الطَّالِعَاتِ سُعُودُ (الطويل)

إنّ العلاقة التي يقيمها الشاعر بين طرفي هذه التشبيهات علاقة قلب وتبادل مواقع، نقل ابن هانئ الزيادة من المشبه به فيها إلى المشبه قصدالمبالغة[5]، فهاهو يجعل المعز في البيت الأول

(1) محمد رمضان الحربي، البلاغة التطبيقية، دراسة تحليلية لعلم البيان، منشورات ELGA، فاليتا، (د ط)، 2000، ص 121.

(2) الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 31.

(3) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، ص 322.

(4) ديوان ابن هانئ، ص 74- 92- 405.

(5) أسماء سوسي، معزيات ابن هانئ المغربي الأندلسي، دراسة موضوعية وفنية ، ص171.

متصرّفا في الحظوظ والأعمار حتى لكأنّه قادر على إحياء الموتى، على الرغم من استحالة تحقيق هذا الافتراض الذي تدل عليه أداة الشرط «لو»، فهذه الأداة بوضعها الدلالي الذي جعلها «حرف امتناع لامتناع» تدل على صعوبة -بل استحالة- تحقيق الافتراض، وتسمح للشعراء بأنواع من المبالغة المشروعة[1]، لذلك لجأ إليها الشاعر، فاشترك التشبيه المقلوب عنده مع المبالغة لتأكيد هذا المعنى وتقويته.

وإذا كان التشبيه المقلوب موجودا في البنية المركبة والبسيطة، فابن هانئ يورده في البيت الثاني في شكل تشبيهات مفردة ذات بنية ثنائية بسيطة، إذ شبه النور بالمعز على أنّ نور المعز أقوى من النور ذاته، والذي يصير ظلمة أمام نوره، كما تتدنّى مراتب العلية أمام رفعته وعلوّ مكانته، وهي تشبيهات مقلوبة أوردها الشاعر مفردة على شكل التشبيه البليغ؛ لأنّه يريد إحداث التطابق بين المشبّه (النور والفوق) والمشبه به (المعز)، على أنّه يفضل في الأخير انتزاع هذا التطابق ليعطي القوة للمشبه به (المعز).

وإنّ تنزيل الجنود في البيتين الأخيرين منزلة الأسود أمر مألوف، تعاوره الشعراء، وغدا أكثر الصور الشعرية شيوعا بينهم منذ أقدم العصور، تماما مثلما نزلت كتائب الجنود رياحا صرصرا ذاريات، لا تبقى ولا تذر، وإن كان ابن هانئ قد عكس التشبيه لغاية المبالغة، فجعل ما كان في الأصل مشبها (الكتائب) مشبها به، لأنّ المشبه به أقوى في الصّفة من المشبه في الصور القائمة على المماثلة، ما يسمح بالقول إنّ التشبيه المقلوب يقوم على إلحاق المطلق بالنسبي خلافا للتشبيه العادي القائم على إلحاق النسبي بالمطلق، أو هو إلحاق الناقص بالكامل ولكنّه إلحاق معكوس.

وهكذا يتضح أن التشبيه أحد مولّدات الإبداع في قصائد ابن هانئ الشعرية، إذ وظفه توظيفا فنيا فيها يدلّ على ثقافته الواسعة، ومدى فهمه واستيعابه لما يقول، واقتداره. وتلك ميزة الفحول لذلك قال فيه ابن خاقان: «... وأما تشبيهاته فخرق فيها المعتاد وما شاء منها

(1) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، ص323.

اقتاد[1]» وهي عبارة تلخص إلى حد بعيد مقدرة الشاعر، وقبضته على عنان الكلام، إذ يصرّفه كيفما يشاء ويريد.

2-الاستعارة:

هي مجاز لغوي علاقته المشابهة بين المعنى الحقيق والمعنى المجازي[2]، وهي تشبيه حذف أحد طرفيه، أو انتقال كلمة من بيئة لغوية إلى بيئة لغوية أخرى، "إنها تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة وعند الأكثر لأجل المبالغة في التشبيه".[3]

وإذا كانت «الاستعارة أفضل المجاز وأول أبواب البديع، وليس في حلى الشعر أعجب منها[4]»، لأنها بنت الحدس، ومطلب العباقرة، ووسيلة الفحول، فابن هانئ يكثر من هذه الصورة، لما لها من أهميّة في التصوير، من خلال دورها المهم في الخيال، باعتبارها أرقى من التشبيه، حيث استعار لممدوحيه، ومنحهم كل الصفات التي يمكنها أن تعلي من شأنهم على نحو قوله[5]:

مَا تُحْسِنُ الدُّنْيَا تُدِيمُ نَعِيمَهَا فَهِيَ الصَّنَاعُ وَكَفُّهَا خَرْقَاءُ (الكامل)

.....

وَذِي تُدْرَإٍ كَفُّهُ بِالطِّعَا نِ أَسْمَحُ مِنْ حَاتِمٍ بِالْقِرَى (المتقارب)

.....

غَيْثُ الْبِلَادِ إِذَا اكْفَهَرَّ تَجَهُّمًا فِي أَوْجُهِ الرُّوَادِ عَامٌ مُمْحِلُ (الكامل)

.....

لَعَلَّهَا شُعَلٌ فَوْقَ الغِمَارِ كَأَنَّهَا دِمَاءٌ تَلَقَّتْهَا مَلَاحِفُ سُودُ (الطويل)

---

(1) ابن خاقان، مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، مطبعة الجوائب، قسطنطينة، ط1، 1302، ص 76.

(2) الأزهر الزنّاد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 59.

(3) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 384.

(4) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 268.

(5) ديوان ابن هانئ، ص 17-26-195-149-72-56-43-324.

.....

تُعَانِقُ مَوْجَ الْبَحْرِ حَتَّى كَأَنَّهُ سَلِيطٌ لَهَا فِيهِ الذّبَالُ عَتِيدُ (الطويل)

.....

قَوْمٌ يَبِيتُ عَلَى الْحَشَايَا غَيْرُهُمْ وَمَبِيتُهُمْ فَوْقَ الْجِيَادِ الضُّمَّرِ (الكامل)

.....

وَتَظَلُّ تَسْبَحُ فِي الدِّمَاءِ قِبَابُهُمُ فَكَأَنَّهُنَّ سَفَائِنُ أَبْحُرِ (الكامل)

.....

وَالبَرْقُ يَظْهَرُ فِي لَأْلَأِ غُرَّتِهِ قَاضٍ مِنَ المزْنِ فِي أَحْكَامِهِ شَطَطُ (البسيط)
وَالأَرْضُ تَبْسُطُ فِي خَدِّ الثَّرَى وَرَقًا كَمَا تُنَشَّرُ فِي حَافَاتِهَا البُسُطُ

.....

وَجَنيتُمْ ثَمْرَ الوَقَائِعِ يَانِعًا بِالنَّصْرِ مِنْ وَرَقِ الحَدِيدِ الأَخْضَرِ (الكامل)

.....

مَلِكٌ أَنَاخَ عَلَى الزَّمَانِ بِكَلْكَلٍ فَأَذَلَّ صَعْبًا فِي القِيَادِ جَمُوحَا (الكامل)

.....

قُمْ فَاخْتَرِطْ لِي مِنْ حَوَاشِي لَحْظِهِ سَيْفاً يَكُونُ كَمَا عَلِمْتَ مُجَرَّبَا (الكامل)
وَأَعِرْ جِنَانِي فَتْكَةً مِنْ دَلِّه كَيمَا أَكُونَ بِهَا الشُّجَاعَ المِحْرَبَا
وَأَمِدَّنِي بِتَعِلَّةٍ مِنْ رِيقِهِ حَتَّى أُقَبِّلَ مِنْهُ ثَغْرًا أَشْنَبَا
وَسِنَانٍ مِنْ وَسْنِ المِلاَحَةِ طَرْفُهُ وَجُفُونُهُ، سَكْرَانُ مِنْ خَمْرِ الصِّبَا

.....

يُصَلِّي عَلَيْهِ أَصْفَرُ القِدْحِ صَائِبٌ وَعَوْجَاءُ مِرْنَانٌ وَجَرْدَاءُ سُرْحُوبُ (الطويل)

.....

مَنَعَ المِعَاقِلَ أَنْ تَكُونَ مَعَاقِلًا مَوْجُ الأَسِنَّةِ حَوْلَهَا يَتَصَلْصَلُ (الكامل)

كانت هذه الاستعارات زاد الشاعر ووسيلته في تبليغ مضامين أشعاره، والإبانة عن مقولاتها المختلفة، فهاهو يستثمر طاقة الاستعارة المكنية في البيت الأول للتعبير عن تبدّل أحوال الدنيا،

وإثبات عدم قدرتها على إدامة نعيمها حينما استعار لازمة (الكف الخرقاء) كدلالة عجز وعدم قدرة.

أما البيتان الموالیان (الثاني والثالث) فيتغنى فيهما الشاعر بعطاء ممدوحه المعز، وسخائه، وكرمه مستعيرا له صورا دالة على ذلك، صرّح ابن هانئ فيها بذكر المشبه به وحذف المشبه على سبيل الاستعارة التصريحية، فهو يشبه ممدوحه المحذوف «بحاتم الطائي» بجامع العطاء، والكرم المفرط الذي يغالي الشاعر ويبالغ في التنويه به حينما يستدعي له صيغة التفضيل «أسمح»، وتارة يستعير لهذا الندى صورة الغيث، فيشبه به ممدوحه مدّعيا أنّه غيث البلاد يمطرها بجوده إذا ما وقع جذب شديد، ونزل حادث مفزع.

ويستعين الشاعر بالاستعارة في البيت الخامس الواقعة في صدره (تعانق) ليزيد التشبيه المتعلق بالشعل الطافية على سطح الماء حسنا، فهو يتخيل هذه الشعل في شوق لماء البحر، لذا فهي تضمّه وتعانقه، ويشبه البحر عندما أُلقيت فيه هذه الشعل النارية، فازدادت انشعالا واتقادا بالزيت الذي فيه فتيلة مهيئة يمدّها بالوقود، وهذه مبالغة في قوة هذه الشعل وتوقّدها.

ويشبه الشاعر في البيتين السادس والسابع، قباب الجنود تغرق في دماء الأعداء بالسفن تسبح في البحر، وقد ساعدت هذه الاستعارة (تسبح قبابهم) على إبراز هذا التشبيه في صورة رائعة؛ فالقباب تسبح في الدماء، ولما ذكر السباحة ذكر السفن، وهذا من مراعاة النظير[1]، وهذا التصوير غاية في الحسن؛ لأنه جعلنا نرى القباب سفائن تسبح في الدماء ليوضح بهذا التشبيه في تضافره بالاستعارة كثرة القتلى من الأعداء، وفي هذا دلالة على قوة جيش الممدوح (المعز).

وتبيّن الشواهد الشعرية المتبقية، ما للاستعارة من وظيفة جمالية تظهر في قدرتها على تلطيف الحسيات وتجريدها، وتشخيص المعاني، وتجسيدها في صور كائنات حيّة تنبض بالحركة والحياة،

(1) وهي أن يُجمع في الكلام بين أمر وما يناسبه لا بالتضاد، ينظر عبد المتعال الصعيدي، بغية الإيضاح لتخليص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، (د ط)، (د ت)

وقد برع ابن هانئ في ذلك حين صوّر البرق في لمعانه وقوته، كأنه قاض شديد في أحكامه، كما صوّر الأرض التي لبست حلّة خضراء كأنّها بسط ملوّنة، وهي صور رائعة.

ووظّف الاستعارة أجمل توظيف كذلك حينما استعار الجني للسّيوف، وصوّر حصادها لهامات الأعداء، كجني الفلّاح للثمار، وهو تصوير جميل.

أمّا الاستعارة الواردة في صدر البيت الموالي، فقائمة على تنزيل الممدوح (المعز) منزلة البعير، وهو يحمل من الثقل الشيء الكثير.

إلّا أنّ الشّاعر مغرم كثيرا بالميل إلى تجسيد الصور الحسية، معتمدا على إعادة صياغة معطيات الحواس، وعلى تداخلها في تكوين الصّورة الشعرية من ناحية، وفي استيعابها من ناحية أخرى[1]، وربما تكون صور المشهد الموالي للسابق أحسن ما يمثّل ذلك ، حين صوّر لنا ابن هانئ جمال الممدوح (الشياني)، وحسن ملاحته، حيث حاول في هذه الصورة تجسيد معاني الجمال، وإن عيب عليه وصف الممدوح بما توصف به المرأة[2].

كما استعار الشاعر الصّلاة، ونسبها للسلاح، والخيل، فهما يصلّيان على الممدوح، إشارة إلى عظمة شأنه، وعلوّ همّته في الحروب خاصّة، ولا يخفى ما في الصورة من تنزيل للممدوح (المعز) منزلة الأنبياء، وتلك سمة طبعت تصوّر الشّيعة للإمام، وقد كان ابن هانئ لسانا ناطقا بهذا المذهب.

وينزّل الشاعر في عجز البيت الأخير السّلاح، ولا سيما أطرافه الحادّة (الأسنّة) منزلة البحر الهائج، المهلك، مفني العباد، مهلك البلاد، وهي استعارة متواترة في النظام التمثيلي الحماسي.

(1) فاتح حمبلي، بنية قصيدة المديح في الشعر العربي القديم، ص130.

(2) منير ناجي، ابن هانئ، درس ونقد، ص130.

وقد أكثر ابن هانئ من استعمال الصورة الاستعارية التي حاول الشاعر من خلالها تجسيد حياة متحركة من خلال مشاهد متحركة تجمع بين قدرة الكلمة على تحريك الصورة، وقدرة التصوير على تقديم مساحة مكانية للعديد من المشاهد على نحو قوله:[1] (البسيط)

فِي مَوْسِمِ النَّحْرِ السَّنِيعِ يَرُوقُنِي فَأَغُضُّ طَرْفًا عَنْ سَنَاهُ كَلِيلَا
وَالجَوُّ يَعْثُرُ بِالأَسِنَّـةِ وَالظُبَى وَالأَرْضُ وَاجِفَةٌ تُمِيلُ مُمِيـلاَ
وَالأُسْدُ فَاغِـرَةٌ تُمطِّي نِيبَهَـا وَالدَّهْرُ يَنْدُبُ شَلْوَهُ المْأْكُولاَ
وَالشَّمْسُ حَاصِرَةُ القِنَاعِ وَوُدُّهَا لَـوْ تَسْتَطِيـعُ لِتُرْبِـهِ تَقْبِيلَا
وَعَلَى أَمِيـرِ المؤْمِنِينَ غَمَامَـةٌ نَشَأَتْ تُظَلِّلُ تَـاجَهُ تَظْلِيلاَ

ففي هذا المشهد الذي يجسد فيه الشاعر مظاهر الاحتفال بيوم العيد عندما يخرج المعز في موكبه الجليل، وقد أحاطت به عساكره، فبدا كل ما حوله ذاهلا، خاشعا، حتى الأرض تكاد ترجف لهيبة الموقف، تتجلى قدرة الصّور الاستعارية ليس على التصوير الخارجي لهذا الموكب فحسب، بل على تشخيص مشاعر التقدير والإجلال لدى ابن هانئ تجاه ممدوحه (المعز)، بما يحمل على إثارة انفعال المتلقي وتحريك مخيلته، والتأثير فيه ليشارك الشاعر في هذا الشعور.

وهكذا يمكن القول إنّ الاستعارة كانت وسيلة الشاعر في تأكيد المعنى، وإلباسه ثوب المبالغة وإبرازه، في صورة محسوسة، ثم التعبير عنه بألفاظ موجزة[2]، مما كشف عن جمالها وتفرّدها عن الحقيقة بزيادة بيان، فمعينها لا ينضب، ولعل ذلك راجع إلى طبيعة العلاقة القائم فيها على التشبيه، والتشبيه أكثر العلاقات مرونة في الاستعمال، وأيسرها على الذهن في التحليل، وأكثرها قدرة على التخييل[3].

(1) ديوان ابن هانئ، ص274.

(2) أحمد عبد السيد الصاوي، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين والنقاد والبلاغيين، دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د ط)، (د ت)، 1988، ص 133.

(3) الأزهر الزناد، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، ص 94.

3-الكناية :

"هي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجئ إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلا عليه"[1]، "وهي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ما يلزمه"[2]، وهي تعبير فني جميل وصورة بيانية رائعة، تكسب المعنى قوة، ولطافة، والأسلوب رونقا، وبهاء، يسلكها الأدباء للتعبير عمّا يدور في نفوسهم من الخواطر، ويجيش في صدورهم من المعاني[3]،وابن هانئ واحد من أولئك الفحول الذين أجادوا في استخدامها للتعبير عن المقاصد التي تطفح بها قصائده، مما زادها حسنا وجمالا، ومن أمثلتها ما أورده الشاعر في قوله[4]:

شُمُّ الْعَوَالِي وَالْأُنُوفِ تَبَسَّمُوا تَحْتَ الْقُنُوسِ فَأَظْلَمُوا وَأَضَاءُوا (الكامل)

.....

مَسَحَتْ ثُغُورُ الشَّامِ أَدْمُعُهَا بِهِ وَلَقَدْ تَبُلُّ التُّرْبَ وَهِيَ هُمُولُ (الكامل)

.....

لَمْ تَدْعُ فِيهِ العُصْمَ إِلَّا دَعْوَةً حَتَّى أَتَتْكَ مِنَ الذُّرَى تَتَنَزَّلُ (الكامل)

.....

فَقَدْ سَارَ فَيهِمْ سِيرَةً لَمْ يَسِرْ بِهَا مِنَ النَّاسِ إِلَّا مِثْلُ كَعْبٍ وَحَاتِمِ (الطويل)

.....

نَزَلَتْ مَلاَئِكَةُ السَّمَاءِ بِنَصْرِهِ وَأَطَاعَهُ الإِصْبَاحُ وَالإِمْسَاءُ (الكامل)

.....

وَالفُلْكُ وَالفَلَكُ المدَارُ وَسَعْدُهُ وَالعِزُّ فِي الدَّأْمَاءِ وَالدَّأْمَاءِ (الكامل)

---

(1) الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 52.

(2) السكاكي، مفتاح العلوم، ص 402.

(3) محمد السيد شيخون، الأسلوب الكنائي، نشأته، تطوره وبلاغته، دار الهداية للطباعة والتوزيع والنشر، (دط)، (دت)، ص 51.

(4) ديوان ابن هانئ، ص 20-282-324- -20-61- 44-364-49-310-185-92.

.....

وَالدَّهْرُ وَالأَيَّامُ فِي تَصْرِيفِهَـــا وَالنَّـــاسُ وَالخَضْـرَاءُ وَالغَبْـــرَاءُ (الكامل)

.....

لَوْ أَشَرْتَ إِلَىَ مِصْرَ بِسَوْطِكَ لَمْ تُحْوِجْكَ مِصْرُ إِلَىَ رَكْضٍ وَلَا خَبَبِ (البسيط)

.....

إِذَا ذَكَـرُوا آثَارَ سَيْفِكَ فِيهِـمْ فَلاَ القُطْرُ مَعْدُودٌ وَلاَ الرَّمْلُ مَحْسُوبُ (الطويل)

.....

وَإِذَا أَرَدْتَ عَلَى المشِيبِ وِفَادَةً فَاجْعَلْ إِلَيْهِ مَطِيَّكَ الأَحْقَابَا (الكامل)

فَـلَتَأْخُذَنَّ مِـنَ الزَّمَانِ حَمَامَةً وَلَتَدْفَعَـنَّ إِلَى الزَّمَانِ غُرَابَا

.....

مَا يَسْتَقِرُّ لَهُمْ رَأْسٌ عَلَى جَسَدٍ كَأَنَّ أَجْسَامَهُمْ يَلْعَبْنَ بِالقُلَلِ (البسيط)

.....

عَكَسُوا الزَّمَان عَوَاتِنًا وَدَوَاخِنًا فَالصُّبْحُ لَيْلٌ وَالظَّلَامُ نَهَـارُ (الكامل)

.....

أَمَا وَالجَوَارِي المنْشَآتُ التِي سَرَتْ لَقَدْ ظَاهَرَتْهَا عُدَّةٌ وَعَدِيدُ (الطويل)

يكثر ابن هانئ من استعمال الكناية عن صفة في أبياته هذه، فجميعها كنايات عن صفات عبّر بوساطتها عن الصّفات المعنوية التي يتمتع بها ممدوحه، وهي معان مجردة لا يدركها العقل واضحة، إلا إذا اتخذت صورة المحسوسات الجزئية، فهاهو يكنّي عن رفعة جيوش الممدوح، وشرف فرسانهم بجزئيات محسوسة يستدلّ بها عليها، وهي «شم العوالي والأنوف»، كما عبّر عن ارتياح أهل ثغور الشام واستبشارهم بالفتح الذي كان على يد الممدوح في الروم، والذي زال معه ظلمهم، وانقطعت به دموعهم بعبارة «مسح الأدمع».

ويبالغ الشاعر في ذكر المحسوسات التي يكنّي بوساطتها عن خضوع أعداء الممدوح لطاعته، والإذعان لأوامره حينما يسوق صورة نزول الوغول عن قمم الجبال كدليل على خضوع هؤلاء لسلطان الممدوح (المعز)، وإن شيّدوا الحصون المنيعة وتعذّر نزولهم عنها.

أما الصّورة الموالية فهي صورة الكرم والإيثار التي لم يجد ابن هانئ ليتمثّلها في ممدوحه، ويقرّها فيه إلا صورة «كعب» و«حاتم» المشهورة، والمتداولة في هذاالشأن[1].

لنخلص إلى القول بأنّ الشاعر قد اتخذ من الأسلوب الكنائي طريقا جميلا من طرق التعبير الفني، ليمثل المعاني المجردة في أشعاره بصورة جزئياتها المحسوسة، فتدرك هذه المعاني من غير استكراه أو عسر، وعلى أقصر طريق؛ ذلك أنّ الكناية طريق من طرق الإيجاز والاختصار[2].

وتوضح الأبيات الشعرية الموالية أنّ أغلب الصور الحماسية القائمة على الغلوّ في شعر "متنبي الغرب"، إنما هي كنايات، ولا غرابة في ذلك، لأنّ الكناية هي أول موطن للإبداع، وأكثر الظواهر قابلية للتكفّل بتجديد المعنى، وتطوير النظام التمثيلي[3]، فالأبيات الثلاثة الأولى يحكمها تصور رئيسي هو "الممدوح إله"، وهذا غلو كبير تشكّل من خلال الحديث عن طاعة الزمان، والدهر، والسماء، والأرض، والبحر لسلطانه، أي إنّها الإرادة المطلقة، والسلطان على الزمان، والمكان، والإنسان. وإذا نظرنا إلى هذه الصور رأينا كيف استطاع ابن هانئ أن يصوغ من عناصر متباعدة، وعديدة نسقا تشكيليا جديدا كوّن منه صورة مثالية للممدوح، كما نلاحظ كيف اعتمدت الصورة على التركيز والتكثيف اللذين جعلا من عناصرها رموزا توحي بالمعاني التي لا تنكشف مكنوناتها إلاّ لمن درس أسرار المذهب الباطني بعمق.

ولقد قام البيت الموالي للأبيات السابقة على كناية تأسّست على الافتراض، هي كناية عن نفاذ العزم والسلطان إلى حد يكتفي فيه الممدوح بفتح البلاد بمجرّد إشارة بالسوط، فلا حاجة

(1) أسماء سوسي، معزيات ابن هانئ المغربي الأندلسي، دراسة موضوعية وفنية، ص186.

(2) محمد السيد شيخون، الأسلوب الكنائي، ص 85.

(3) المنجي القلفاط، الحماسة في الشعر العربي القديم، ص 107 .

لجيش جرار يخوض الغمار، إنّها صفة بلوغ المراد بلا كلل ولا جهاد، وفي ذلك غلوّ منقطع النظير.

ويشير البيت الموالي كذلك إلى غلوّ قائم على الكناية عن كثرة خوض الحروب، والفتك، والهتك من خلال الإشارة إلى أنّ آثار السيوف لا تحصى ولا تعدّ، حتى أنّها تجاوزت المطر والرمل عددا، وعلت عليها مددا.

والكناية من الصّور التي ألفينا الشاعر يميل إلى توظيفها على حيز نصّي واسع، تتجاوز معه الصورة حيز اللّفظ والتصوير الموضعي، فينأى ابن هانئ عن كل صورة بسيطة، جمع ابن هانيء في البيتين الأولين بين البيان والبديع من خلال المقابلة التي جاءت في صدر البيت وعجزه، والكناية عن صفتي: البياض والسّواد باستعارة الحمامة، والغراب للدلالة عليهما.

وكان بالإمكان اختصار البيت الثاني كاملا في لفظتين هما: "الرمح" في الصدر، و"السّيف" في العجز، لكنّ ذلك من باب الخطاب العادي الخالي من الشّعرية، لذلك مال الشاعر إلى الكناية الموّسعة عنهما، خلقا لجمالية التمثيل الحماسي، وتوسيعا للخيال، لذا امتدّت كل كناية على شطر من البيت بأكمله.

وقد قامت الصورة في البيت الثالث على الكناية عن أثر السّلاح، ولاسيما السّيف في جسد العدوّ، وتحديدا في علاقة الرأس بالجسد، فالسّيوف تقطع الرؤوس، وتفرّق الطرفين، وقد مثّل ابن هانئ لذلك بمشهد اللّعب، لعب الأجسام بالقلل (الرؤوس أو الجماجم).

وكنّى الشاعر عن عظمة الجيش الممدوح (المعز) عدّة وعددا، واضطرام نار الحرب ، وارتفاع دخانها، بانقلاب الصبح ليلا من فرط دخان النقع، واللّيل صبحا من لمعان السّلاح، ولهيب نار الحرب.

أما الكناية عن السفن الحربية المغيرة في البيت الأخير بـ "الجواري المنشآت"، فالغاية منه تنزيل الحرب وعدّتها منزلة المقدّس، ويترسّخ ذلك القصد في الكناية عن الملائكة المنزّلة من السّماء لنصرة جيش المسلمين بـ: "العدّة والعديد".

وخلاصة القول إنّ ابن هانئ قد احتفى بالصور الشعرية احتفاء كبيرا سواء الصورة التشبيهية، أم الاستعارية، وحتى الكنائية، حيث استطاع أن يبتكر فيها صورا جديدة، غريبة في مكوّناتها بفضل قدرته على تطويع اللغة، وخصوبة خياله.

ولا شك في أنّ إفراط الشاعر في التخيّل، وتألقه، وتلطفه في التعبير عن الفكرة يخرجه عن صفّ شعراء الفطرة والعفوية، ويقرّبه من شعراء التعمّل والصنعة[1] التي دخلت إلى المغرب والأندلس، وصارت من العادات والتقاليد التي يتبارى الشعراء في إتباعها وتوسيعها.

وبعد هذا المشوار مع الظواهر التركيبية النحوية والبلاغية تتبين شاعرية ابن هانئ الفريدة، ومقدرته البلاغية التي لاتنازع[2]، حيث تعرّض في شعره لأشكال مختلفة من الصور البيانية، والتراكيب النحوية، إذ لم يجد بابا فيها إلا طرقه وولج منه، وهذا دليل البراعة والتفوّق؛ وكأنّ هذه الأساليب كانت لديه وبين يديه يتناولها، ويصرّفها كيف يشاء.

(1) محمداليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، ص 325.

(2) أسماء سوسي، معزيات ابن هانئ المغربي الأندلسي، دراسة موضوعية وفنية ، ص186.

الفصل الثالث:

ظاهرة التناص في شعر ابن هانئ المغربي الأندلسي

تمهيد

أولا: ظاهرة التناص

1- مفهومه: لغة واصطلاحا.

2- أصوله في النقد العربي القديم

3- مفهومه في النقد الغربي

ثانيا: التناص في شعر ابن هانئ

1- التناص الذاتي

2- التناص القرآني

3- التناص التاريخي

4- التناص الشعري

أوّلا: ظاهرة التناص:

إنّ التناص يعني أنّ لكلّ نص علاقة تفاعلية بعدد آخر من النصوص المكتوبة قبله أو المتخيّلة (الذهنية أو المعنوية) القائمة في ذاكرة المؤلف، تستدعيها إلى الوعي (أو اللاّوعي) كلّ قراءة جديدة[1].

وعليه فالتناص هو العملية التي تولّد المعنى (أو المعاني) الجديدة، التي تؤدي بكلّ قارئ (كل منتج للمعنى) إلى أن يتصوّر ذاته (يعيد إنتاج ذاته)، وأن يتصوّر تراثه ومجتمعه باعتبارهما نصوصا سابقة في صورة جديدة.

ويقصد بالتناص كذلك تلك الصلة التي تربط بين نصوص الشاعر، ونصوص غيره من الشعراء السابقين عليه أو المعاصرين له ممن يكتبون بلغة الشاعر نفسها، ويصدرون عن خليفة نصية مشتركة[2]، إذ ليس في الوجود شاعر تولد نصوصه من العدم، فكل ما يبدو لنا «جديدا في الأدب ليس إلا مادة صيغت مرة أخرى بطريقة تقتضي تصنيفا جديدا[3]».

ونصل إلى القول إنّ التناص هو عمل تحويل وتمثيل عدّة نصوص، يقوم بها نصّ مركزي، يحتفظ بزيادة المعنى[4]، فالنّص المركزي هنا هو النّص الحاضر، أمّا النصوص التي يستدعيها من ماضي الذاكرة، فهي نصوص ليست مركزية، وإن كانت تلعب دورا أكبر في تأسيس مركزية النّص الحاضر، من خلال تعبيد الذاكرة التي تتلقّى هذا النّص عبر فاعلية التأثير الناتج عن الرصيد التاريخي، والعاطفي للنصوص المستدعاة[5].

(1) عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة: مدخل إلى فهم الشعر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص 349.

(2) محمد السيد شيخون، الأسلوب الكتابي: نشأته، تطوره، بلاغته، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، (دت)، ص85

(3) صلاح فضل، البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الأنجلومصرية، (دط)، 1982، ص 38.

(4) عبد العزيز موافي، الرؤية والعبارة: مدخل إلى فهم الشّعر، ص 352.

(5) المرجع نفسه، ص 352.

وقد تموقعت هذه التناصات في ديوان ابن «هانئ» مقتطفة من روافد تراثية متنوعة التحمت بنصوص الشاعر وتفاعلت مع سياقاتها الجديدة، وتتمثل هذه الروافد فيالتناصات الذاتية لدى الشاعر، والنصوص القرآنية، والتاريخية، والشعرية. لكن قبل التفصيل في كلّ من هذه الأنواع لابد لنا من إطلالة على معنى المصطلح (التناص) في اللغة والاصطلاح، مع الإشارة إلى أصوله وجذوره في النقد العربي القديم، ومفهومه باعتباره مصطلحا نقديا غربي الولادة.

1–مفهوم التناص

من المهمّ بداية طرح مفهوم التناص في اللّغة والاصطلاح حتى تتضّح أبعاد هذه الوظيفة الاسترجاعية، التي تستعيد نصّا سابقا، لتعيد إنتاجه – مرّة أخرى – داخل نصّ لاحق .

1–1–لغة:

وردت كلمة التناص في «لسان العرب» بمعنى الاتصال، يقال:«هذه الفلاة تناص أرضَ كذا ونواصيها أي تتصل بها[1]».

وتفيد الانقباض والازدحام كما يوردها صاحب تاج العروس، «انتصل الرجل انقبض، وتناص القوم ازدحموا[2]»، ويقترب هذا المعنى من مفهوم التناص بصيغته الحديثة؛ حيث أنّ تداخل النصوص وازدحامها قريب جدا من اتصالها في نص ما.

1–2–اصطلاحا:

إنّ مصطلح التناص هو ترجمة للمصطلح الفرنسي(Inter Texte) حيث تعني كلمة (Inter) في الفرنسية: التبادل، في حين تعني كلمة (Texte): النص، وأصلها الفعل اللاتيني:(Textere) ويعني: نَسَجَ أو حَبَكَ، وبذلك يصبح معنى (Inter Texte):

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1999، ج14 ، مادة (ن ص ص)، ص163.

(2) محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق عبد الستار أحمد فراج، (دط)، (دت)، مادة (ن ص ص) ،ج33، ص 239.

التبادل النصي، وقد ترجم إلى العربية بالتناص الذي يعني تعالق النصوص بعضها بالبعض الآخر[1].

2-أصول التناص في النقد العربي القديم:

كان النقد العربي القديم مدركا لدلالة (التناص)، وإن لم يذكر هذا المصطلح بعينه، وإنما «عرف النقاد العرب القدماء دلالة التناص، وتفحصواآلياته، وصور تشبهه ولا تترادف معه تحت مسمّيات مختلفة صبّت كلّها في مجرى مفاهيم التناص المعاصر[2]».

مما يعني أنّالتناص مفهوم شامل للكثير من المصطلحات النقدية التي عرفها تراثنا العربي القديم، حيث أنها تشكل جزءا من التناص المعاصر، من بينها:

2-1-السرقة:

ورد مفهومها عند أكثر من ناقد وأديب، فهي تعني أخذ شاعر ما لفظا أو معنى شعريا لشاعر غيره سابق أو معاصر له، ويكون هذا الأخذ بطرائق شتى.

وقد تحدّث الجرجاني في فصل أسماه الاتفاق في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة فقال: "وبذلك أنّ الشاعرين إذا اتّفقا لم يخل من أن يكون إمّا في وجه الغرض على الجملة والعموم، أو في وجه الدلالة على الغرض"[3].

وهو بهذا ينقل السرقة من دائرة الاتّهام إلى دراسة فنّية خالصة للمعاني ينتفي معها وجود سرقة على الإطلاق إلاّ إذا كانت نسخا[4]، فهو يبرز فكرة الأخذ، ويعطي لها سمة القبول من باب أنّ المعاني تشترك بين الناس، وتتداولها العقول، فهي ليست سرقة، وإنّما تتبادل صفة

(1) هانس جورج روبريشت، تداخل النصوص، تحقيق: الطاهر شيحاوي ورجاء بن سلامة، مجلة الحياة، عدد 50، 1988، ص 53.

(2)- فاضل عبود التميمي، أصول مصطلح التناص في النقد العربي القديم، مجلة الموقف الثقافي، عدد 36 الأول، 2001، ص 75.

(3) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 338.

(4) عبد العزيز عتيق، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، 1972، ص 353.

العمومية والخصوصية، يستطيع أن يمتلكها أي شخص، ويدخل ذلك في باب الأخذ الذي يقترب مفهومه إلى حدّ كبير من مفهوم التناص.

2-2-التضمين:

هو أن «يضمّن المتكلم كلامه كلمة من بيت أو من آية، أو معنى مجردا من الكلام، أو مثلا سائرا، أو جملة مفيدة، أو فقرة من حكمة[1]».

2-3-الاستعانة:

تحدث النقاد العرب عن هذا المصطلح، فالجاحظ (255 هـ) يرى «أن الاستعانة شيء لا مناص منه، والمسوّغ في ذلك أن الأدباء لا يمكنهم أن يقولوا بدون كلام الآخرين[2]»، لكنّ الجرجاني(471 هـ) يرى «أن الاستعانة ضرب من ضروب السرقة[3]»، أما ابن أبي الأصبع (654 هـ) فحاول أن يضع لها شروطا بقوله:«وهو أن يستعين الشاعر ببيت لغيره في شعره، بعد أن يوطئ له توطئة لائقة به هنا، بحيث لا يبعد ما بينه وبين أبياته، وخصوصا أبيات التوطئة[4]».

(1) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، تحقيق: حنفي محمد شرف، طابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، (د ط)، 1963، ج1، ص 140.

(2) الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط2، 1969، ج3، ص 311-312.

(3) الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، (د ط)، 1984، ص 382-384.

(4) ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، تحقيق: حنفي محمد شرف، طابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، (د ط)، ج3، 1963، ص 383.

2-4-الإعادة:

تحدث ابن طباطبا العلوي (322 هـ) عن هذا المصطلح بقوله عن الأديب بأنه:«كالصائغ الذي يذيب الذهب والفضة المصوغين، فيعيد صياغتهما بأحسن مما كانا عليه[1]»؛ مما يعني أن الشاعر يأخذ نصوص شعراء آخرين فيعيد عملية إنتاجها بثوب أجمل وأحلى مما كانت عليه سابقا.

بينما أجاز أبو هلال العسكري (395 هـ) الإعادة مستعينا بقول الإمام علي:«لولا أن الكلام يعاد لنفذ[2]».

2-5 الاحتذاء:

جاء ذكره عند الجرجاني في معرض تقديمه تصوّرا دقيقا لمفهوم الأسلوب حيث قال: " واعلم أنّ الاحتذاء عند الشعراء، وأهل العلم بالشعر، وتقديره وتمييزه، أن يبتدئ الشاعر في معنى له غرض وأسلوب، والأسلوب الضّرب من النّظم والطريقة فيه، فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب يجيء به في شعره"[3]. فالاحتذاء عنده الذوبان في أساليب الآخرين، بل المقصود من ذلك: الوعي في عملية التركيب، لأنّ منها ما لا يعرفه إلاّ ذووا الأذهان الصّافية، والطباع النافذة.

وعليه، فكلّ هذه المصطلحات وغيرها تعدّ من أهمّ المظاهر التناصية التي عرفها النقد العربي القديم، مما يفيد أنّ مقولات النقاد السّابقة تؤكّد اشتمال مصطلح التناص على أسس نقدية عرفها النقد العربي قديما.

(1) ابن طباطبا العلوي، عيار الشاعر، تحقيق: عباس عبد الستار. دار الكتب العلمية، بيروت، (د ط)، (د ت)، ص 87.

(2) أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1952، ص 196.

(3) الجرجاني، دلائل الإعجاز، 468.

3- مفهوم التناص في النقد الغربي :

لم يُعرف مفهوم التناص ولم يظهر بالمعنى الدقيق وبالصورة المعروفة إلا على يد **"جوليا كريستيفا"** من خلال أبحاثها المنشورة ضمن مجلتي (**تيل – كيل**) و (**كريتيك**) سنة 1966، 1967م، وهي بذلك تعدّ«صاحبة التوضيح المنهجي الأول لمسألة التناص[1]»، حيث تعرّف النص بأنه «جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية... تربطهما بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها[2]»، فالتعريف يشير إلى أمرين:

– **أولهما:** يتعلق بعلاقة اللغة بالنص المتمثل في عملية تفكيكها(اللغة)، ثم إعادة بنائها من جديد بطريقة خاصة، فالنص بهذا إعادة إنتاج.

– **ثانيهما:** هو أن التناص قدر كل نص، إذ النص استبدال من نصوص أخرى يتضح ذلك من خلال ما أوردته الناقدة من مفاهيم للتناص من أنه«... تربطهما أنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها[3]».

ويرى الباحثون أنّ مصطلح التناص قبل أن تقترحه(**كريستيفا**) قد تعرّف إليه الناقد الروسي (**باختين**)، حيث تمركز التناص عنده في المبدأ الحواري الذي يعدّ من أهمّ مظاهر الرواية الحديثة المتعددة الأصوات، فقد اهتم اهتماما كبيرا بالنزعة الحوارية وجميع أشكالها، سواء كانت مباشرة أو غير مباشرة داخل الخطاب الروائي[4].

ويأخذ مفهوم التناص عند (**رولان بارت**) شكل التبدّل والتحوّلعند حضور النصوص التي يمكن أن تكون في حالة تناص مع النص الجديد بوصف «النصوص الأخرى المستعادة في النصوص تتبع مسار التبدّل والتحوّل حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة ومستوى تأمل

(1) رولان بارت وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص 99.

(2) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، العدد : 164، 1992، ص 229.

(3) المرجع نفسه، ص229.

(4) ثامر فاضل، الصوت الآخر، دار الشؤون الثقافية العامي، بغداد، ط1، 1992، ص 28.

الكتابة لذاتها[1]»، فالنص يشير إلى العلاقة بين المنتج، وبين عملية الكتابة، ومستوى درجة الكتابة نفسها.

من خلال ما تقدّم نجد أنّ المفهوم العربي القديم، والغربي الحديث لمصطلح التناص واحد، إلا أنّ المصطلح يختلف، فعند القدماء كان يتمثل بمصطلحات: السرقة، والتضمين، والإعادة، والاستعانة...إلخ، وعند المحدثين من الغرب يتمثل بتداخل النصوص وتعالقها وصولا للتناص، وهذا ما يؤكد أنّالتناص مصطلح نقدي حديث له جذوره في النقد القديم، احتفى به نقادنا وشعراؤنا في كتاباتهم النقدية والشعرية على حد سواء، حتى غدا ملمحا أسلوبيا لافتا للانتباه عند الكثيرين منهم، وابن هانئ واحد من هؤلاء الشعراء الذين يشيرون بدّقة، وصراحة، وكلّ وضوح إلى ظاهرة التناص في مدوّنته الشعرية، حيث أنّ المتأمل لديوانه بالقراءة الفاحصة والدقيقة يلفي هذا المظهر الأسلوبي يحضر بشكل كبير وملموس في الديوان على اختلاف روافده التي سيفصّل الحديث فيها فيما يأتي:

ثانيا–التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي:

يتموقع التناص في نصوص الشاعر ابن هانئ كبنية مقتطفة من نصوص وروافد تراثية متنوعة ملتحمة ببنية النص الشعري، ومتفاعلة مع سياقاته الجديدة، حيث تتوقف عملية استجلاء هذه التناصات على ذكاء القارئ ورصيده الثقافي، وتتمثل هذه التناصات مرتبة حسب قوة حضورها في مدونة شاعرنا على النحو الآتي:

(1) عبد العزيز حمودة، المرايا المحدّبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، 1998، ص 362.

1- التناص الذاتي:

وهو أن يدخل الكاتب في تفاعل ذاتي مع نفسه لغويا، وأسلوبيا، ونوعيا، فالكاتب "قد يمتصّ آثار السّابقة، أو يحاورها، أو يتجاوزها، فنصوصه يفسّر بعضها بعضا، وتضمن الانسجام فيها، بينها، أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غيّر رأيه"[1].

ويقصد به تلك العلاقات التي تعقدها نصوص الشاعر بعضها بالبعض الآخر لمعرفة مدى تطوّر فكره، أوجموده، و مدى تنوّع مصادره أو محدوديتها، و بالتالي معرفة مدى أصالته وتميّزه،أو اجتراره لأفكار نمطية قد تكون نسخا مكرّرة في جميع إنتاجه، ومن ثمّ يحكم على تجربته الفنية بالجمود أو الانغلاق.[2]

وقد شكّل التناص الذاتي ظاهرة أسلوبية تستدعي الانتباه على مستوى النصوص الشعرية عند ابن هانئ، حيث يمكن حصر تمظهره و تجلّيه في ديوان الشاعر عبر مستويات عدّة سواء ما تعلّق منه ببنية القصيدة، أم اختصّ بالمضامين الشعرية التي ضمّنها الشاعر ديوانه، أم على مستوى المعجم اللغوي، والصّور الشعرية، وفيما يأتي توضيح لكلّ مستوى من هذه المستويات في مدوّنة شاعرنا:

1- 1 على مستوى بنية القصيدة :

تأخذ القصيدة الكلاسيكية شكلا معينا في التعبير والآداء[3]، حيث يسير الشعراء في بنائها على نهج مطرّد يبدأ عادة بوصف الأطلال، وبكاء الدمن، ثم ذكر الحبيبة، والانتقال إلى الرحلة، ليخلص الشاعر بعد ذلك إلى الموضوع الأساس من مدح أوهجاء وغيرهما. وقد فرض هذا الشكل الفني تقاليده على الشعر العربي، وصار مقياسا فنيا ثابتا يُقوّم النّقاد على أساسه

(1) محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 1986، ص 125.
(2) حسن محمد حمّاد، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، (دط)، 1998، ص45.
(3) ينظر حسين بكّار، بناء القصيدة في النقد العربي القديم، ص24 وما بعدها.

قصائد الشعراء فيلحقونهم بالفحول، أو يؤخرونهم عن هذه الرتبة، إذا ما أخلّ الشعراء بهذا النهج الفنّي في بناء قصائدهم.

ولا شكّ في أنّ ابن هانئ واقع تحت سلطان تقاليد بناء القصيدة الكلاسيكية، فإلى أي مدى كان ملتزما في بناء قصائده بقانونها الصارم يا ترى؟

يفضي بنا الجواب عن هذا السؤال إلى تصفّح الأشعار التي نظمها ابن هانئ، وتقصّي البنية التي وردت عليها قصائده، حيث بدا أنّ أكثرها يفتتح بمقدّمة غزلية من نوع النسيب، وقد يفتتح الشاعر القصيدة بتأمّلات حكمية، أو مشاهد وصفية. ولكن هناك ثمانية وعشرين[1]قصيدة لا يدخل فيها الشاعر إلى الموضوع مباشرة، حيث يتحرّر فيها إلى حدّ ما من قانون القصيدة العربية القديمة، ويتفلّت من قواعدها الصّارمة ليستجيب لما تمليه عليه مواقفه السياسية، ورؤيته الدّينية.

ويصل بنا الاستقصاء الدّقيق لمقدّمات قصائد ديوان ابن هانئ إلى الجدول الآتي الذي يبيّن بوضوح العناصر المتناصّة ذاتيا في هذه المقدّمات:

الجدول رقم(3): العناصر المتناصة ذاتيا في مقدّمات قصائد ابن هانئ

رويّ القصيدة	عددها في الديوان	نوع المقدمة الشعرية	عددها	ملاحظـــات
الهمزية	02	غزلية	02	

(1) أنظر القصائد في ديوان الشاعر، ص 36، 45، 53، 79، 82، 112، 125، 136، 149، 155، 172، 181، 202 ، 219، 235، 239، 251، 282، 309، 366، 373، 387، 391، 393، 395، 396، 407، 415.

الألف المقصورة	02	/	02	مقدّمة كلّ من القصيدتين في شكوى الدّهر
البائية	08	غزلية	04	04 منها مقطّعات، واحدة في الغزل بالمذكّر والثلاثة الباقية في وصف مجلسوقينة.
التائية	02	/	02	مقطّعتان: إحداهما في الشكوى، والأخرى في وصف سيف المعز لدين الله الفاطمي.
الثائية	01	غزلية	01	
الجيمية	01	غزلية	01	
الخائية	01	غزلية	01	
الحائية	02	غزلية	02	
الدالية	14	غزلية	06	الثمانية الباقية مقطّعات
الرائية	19	طللية/ غزلية	01 01	البقية عبارة عن مقطّعات
السّينية	01	/	00	عبارة عن مقطّعة من بيتين في وصف سيف
الشينية	02	/	00	عبارة عن مقطّعتين، إحداهما في وصف الخمرة، والأخرى في سيف
الصادية	01	غزلية	01	
العينية	04	/	00	-مقطّعة في وصف مظاهر الطبيعة - مقطّعتان في الشكوى، ووصف سيف - قصيدة دون مقدّمة
الفائية	03	/	00	- مقدّمة في وصف النجوم والخمرة - مقطّعة في هجاء الوهراني

				– مقدّمة في بكاء الشباب
القافية	09	غزلية طللية غزلية خمرية	04 01 01	البقية عبارة عن مقطّعات في الغزل، ووصف الخمرة، والهجاء
الكافية	03	غزلية	03	
اللّامية	13	غزلية طللية	05 01	البقية عبارة عن مقطّعات في موضوعات مختلفة
الميمية	15	غزلية	07	البقية: قصيدة كاملة في الغزل وحده، و05 قصائد دون مقدّمات، والبقية مقطّعات
النونية	09	غزلية	01	04 قصائد دون مقدّمات، والبقية مقطّعات متنوّعة
اليائية	05	غزلية	01	والبقية: إحداها تغزّل بالمذكّر، ومقطّعات متنوّعة

يبيّن الجدول السابق(رقم3) أنّ أكثر مقدّمات قصائد ابن هانئ هي مقدّمات غزلية، حيث يطغى عددها على بقية أنواع المقدّمات الشعرية الأخرى في الدّيوان، ممّا يدلّ على انكفاء الشاعر على دائرة مغلقة من النصوص الغزلية التقليدية، وتمكّنه في الوقت نفسه من التجديد في بنية القصيدة على الأقل في القصائد التي طرق فيها موضوعا واحدا.

أمّا العناصر المتناصة ذاتيا في مقدّمات قصائد الشاعر الغزلية، فلا يخرج الغزل فيها عن المألوف عند الشعراء الجاهليين من أوصاف حسّية للمرأة المتغزّل بها.[1] وأقصى مايحاوله

(1) كوصف الشاعر لها بالدمية في القصيدة البائية من الديوان، ص41.

الشاعر من إضافات هو حذفه أحيانا لوقفة الأطلال، أو استغناؤه عن وصف الرحلة إلى الممدوح ، ولكنّه مهما تصرّف في عناصر المقدّمة فهو يبقي شيئا من مكوّناتها التقليدية،[1] كالتوجع على فراق الحبيبة، أو صدودها عنه نحو قوله في هذه المحبوبة الطائية التي يحبّ لأجلها طيئا كلّها: (الطويل)[2]

نَوَىً أَبْعَدَتْ طَائِيَةً وَمَزَارَهَا أَلاَ كُلُّ طَائِيٍّ إِلَى القَلْبِ مَحْبُوبُ

وتبقى التقنية الموظّفة في مثل هذه التناصات الذاتية تقنية اجترار للمعاني نفسها، والنعوت في كثير من مقدّمات ابن هانئ الغزلية، مع تنويع في الصيّاغة الأسلوبية، ذلك أنّ الشاعر متمرّس بأساليب الشعراء القدامى، متحكّم في ناصية اللّغة، عارف بأسرارها، مجيد في توظيفها وتطويعها.

1- 2 على مستوى المضامين الشعرية :

إنّ المتفحص للمضامين الشعرية التي ضمّنها ابن هانئ ديوانه الشعري خاصّة في غرض المديح[3] الذي يعتبر أكثر الأغراض المطروقة في مدوّنة الشاعر، يدرك للوهلة الأولى تعدّد هذه المضامين، وتنوّعها، وتلوّنها تماشيا مع ظروف كل مرحلة من مراحل حياته الشخصية والشعرية، فكان منها ما هو تقليدي (معانٍ تقليدية)، ومنها ما هو سياسي (معانٍ سياسية)، إضافة إلى المعاني المذهبية.

ويمكن القول منذ البداية أنّ المعاني التقليدية المطروقة في المدحة العربية القديمة تكاد تسيطر على كلّ مدائح ابن هانئ، ويقصد بالمضامين التقليدية تلك القيم التي تغنّى بها الشعراء

(1) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، ص205.

(2) ديوان ابن هانئ، ص41.

(3) يشكّل المدح أكثر من نصف ديوان ابن هانئ الذي يضم مائة وتسع عشرة قصيدة ،منها تسعة وسبعون في المدح بما فيها المقطّعات، أربع وعشرون منها في المعز (المعزيات) بما فيها مدخة أخوية ، وثلاث وعشرون في بني حمدون (القصائد الحمدونية)، والقصائد المتبقية مدائح في قوّاد، وولاّة، وكتّاب الدولة الفاطمية، أنظر ديوان ابن هانئ، ص447- 452.

الأوائل، وظلّوا ينشدونها في شخص ممدوحِيهم حتّى استحالت مُثلاً عليا، شكّلت صورة الممدوح النّموذجي عند الشعراء العرب، كالكرم، والحِلم، ورجاحة العقل، والشجاعة...إلخ. والجدول الآتي يوضّح بعض وجوه التناص الذاتي في مدوّنة ابن هانئ الشعرية على مستوى المضامين المطروقة:

الجدول رقم(4): التناص الذاتي على مستوى المضامين الشعرية المطروقة في مدوّنة ابن هانئ

النّص الشعري	العناصر المتناصة ذاتيا
- القَائدُ الخَيْلَ العِتَاقَ شَوَازِباً (الكامل) خُزْراً إِلَى لَحْظِ السِّنَانِ الأَخْزَرِ الديوان، ص150. - تَرَكْتَ فُؤَادَ اللَّيْثِ فِي الخِيسِ طَائِراً (الطويل) وَقَدْ كَانَ زَآراً فَهَا هُوَلَاهِثُ الديوان، ص68. - مَا كُنْتُ أَحْسِبُ أَنْ أَرَى بَشَراً كَذَا (الكامل) لَيْثاً وَلَا دِرْعاً تُسمَىّ غابَـــا الديوان، ص50.	التأكيد على الخصال الحربية للممدوح (جعفر، والشيباني) من شجاعة، وقوّة بأس، وفروسية بلغت حدّ إخافة الأسود، و هي معان تقليدية مطروقة في الشعر العربي.
- هَذَا الذِي تُتْلَى مَآثِرُ فَضْلِهِ(الكامل) فِينَا كَمَا يُتْلَى الكِتَابُ المنزَّلُ	الإشادة بخصال المروءة في الممدوح (المعز لدين الله الفاطمي)، كعلوّ الهمّة، وشدة الحزم،

وَالأَرْضُ تَحْمِلُ حِلْمَهُ فَيَؤُودُهَا حَتَّى تَكَادُ بِأَهْلِهَا تتَزَلْزَلُ مَلِكٌ لَهُ اللُّبُّ الصَّقِيلُ كَأَنَّمَا عَكَسَتْ شُعَاعَ الشَّمْسِ فِيهِ سَجَنْجَلُ ذُو الحَزْمِ لَا يَتَدَبَّرُ الآراءَ فِي أَعْقَابِهَا مَا الرَّأْيُ إلاَّ الأَوَّلُ مُتَقَلِّدٌ بِيضَ الشِّفَارِ صَوَارِماً مِنْهَا نُهَــاهُ وَرَأْيُـهُ وَالمِنْصَـلُ الديوان، ص 319،320.	والسّماحة، والحلم، ورجاحة العقل، وهي معان تقليدية مطروقة تشكّل عند العربيّ أخلاق الرّجولة الحقّة.
- مُتَهَلِّلٌ وَالبَدْرُ فَوْقَ جَبِينِهِ(الكامل) يَلْقَاكَ بِشْرُ سَمَاحِهِ مِنْ دُونِهِ وَالدِّينُ وَالدُّنْيَا جَمِيعاً وَالنَّدَى وَالبَأْسُ طَوْعُ شِمَالِهِ وَيَمِينِهِ جَذْلَانُ فَالآدَابُ فِي حَرَكَاتِهِ وَالحِلْمُ فِي إِطْرَاقِهِ وَسُكُونِهِ الديوان، ص415	
-كُلُّ أَسْرَارِ رَاحَتَيْهِ غَمَامٌ (الخفيف) مُسْتَهَلٌّ بِوابِـلٍ غَيْداقِ	مضامين خلق الكرم، والسخاء في الممدوح تدور في فلك مألوف من المعاني المطروقة عند الشعراء القدامى، فلا تشبّه إلّا بالبحر الزاخر

الديوان، ص241 - تَاللهِ لَوْ كَانَتِ الأَنْوَاءُ تُشْبِهُهُ (البسيط) مَا مَرَّ بُؤسٌ عَلَى الدُّنْيَا وَلَا قَنَطُ الديوان، ص 196 - وَمَا قِيسَ وَفْرُ المالِ فِي كُلِّ حَالَةٍ (الطويل) بِجُودِكَ إِلاَّ كَانَ جُودُكَ أَوْفَرَا الديوان، ص169.	في سعّتها، والوابل الهاطل في غزارتها.

بعد قراءة فاحصة متأنية للجدول(رقم4) المتعلق بالتناص الذاتي في المضامين الشعرية عند ابن هانئ، نستخلصالملاحظات الآتية:

- الشاعر مكثر في غرض المديح، مقلّ في الأغراض الأخرى ما يجعل تجربته الشعرية فقيرة نظرا لعدم تنوع نصوصه الشعرية.

- تتوالد نصوص المديح في ديوان ابن هانئ من إطار الشعر العربي القديم، حيث وردت معاني المدح متناصّة تناصا ذاتيا مع نصوص هذا الشعر.

- المعاني المطروقة في مدائح الشاعر صورة مستنسخة تتكرّر في أغلب قصائده، وهي معانٍ تجنح نحو المبالغة، والإغراق في الصّفة إلى حدّ المثال المطلق نتيجة للفكر الشيعي.

ولم يقتصر ابن هانئ في مدائحه على الإشادة بالخصال التقليدية فحسب، وإن كانت الغلبة لها في قصائده الشعرية، إنما ضمّ إليها المعاني السياسية والمذهبية التي ترجمت مواقفه تجاه أعداء الدولة الفاطمية من الأمويين، والعبّاسيين، والرّوم البيزنطيين. فالشاعر لا يكاد يمدح المعز أو أحد قوّاده إلّا تعرّض لهؤلاء بالتّحامل عليهم، والتعريض بهم، وعليه جاءت نصوصه الشعرية

المتضمّنة لهذه المعاني متناصّة تناصا ذاتيا في القصيدة الواحدة، وفي كلّ القصائد، ويمكن حصر هذه المعاني المتناصة ذاتيا في العناصر الآتية:

- وصف الخصوم بمغتصبي الخلافة الشرعية.
- وصفهم بالخذلان، والضعف السياسي في نصرة الدين.
- اتهامهم بتضييع ثغور الإسلام.
- وصفهم بالتشرذم، والانشقاقات الداخلية.
- وصفهم بالعبيد والنساء في مواجهة أعدائهم.
- وصفهم باللّاهثين وراء اللّذة الزائلة، والغارقين في نشوة الخمرة.

والجدول الآتي يلخص بعض وجوه التناص الذاتي في ديوان الشاعر على مستوى المضامين السياسية والمذهبية:

الجدول رقم(5): التناص الذاتي على مستوى المضامين السياسية والمذهبية

النص الشعريّ	العناصر المتناصّة ذاتيا
- وَمِنْ عَجَبٍ أَنْ تَشْجُرَ الرُّومُ بِالقَنَا (الطويل) فَتُوطَأَ أَغْمَارٌ وَهَضْبٌ شَنَاخِيبُ وَنَوْمُ بَنِي العَبّاَسِ فَوْقَ جُنُوبِهِمْ وَلاَ نَصْرَ إِلَّا قِينَةٌ وَأَكَاوِيبُ الديوان، ص45 - نَامَتْ مُلُوكٌ فِي الحَشَايَا وَانْثَنَتْ (الكامل)	وصف الخصوم السياسيين من بني العبّاس وبني أميّة بالانشغال باللّهو والمجون، وتضيع ثغور الدّين بالتّقاعس في الدّفاع عنها.

كَسْلَى وَطَرْفُكَ بِالسُّهَادِ كَحِيلُ لَنْ يَنْصُرَ الدِّينَ الحَنِيفَ وَأَهْلَهُ مَنْ بَعْضُهُ عَنْ بَعْضِهِ مَشْغُولُ تُلْهِيكَ صَلْصَلَةُ العَوَالِي كُلَّمَا أَلِهَتْ أُولَئِكَ قَيْنَـةٌ وشَمُـولُ الديوان، ص293.	
– وَأُمَيَّةُ تُخْفِي السُّؤَالَ وَمَا لِمَنْ (الكامل) قَدْ لَفَّهُ الطُّوفَانُ يَذْكُرُ نُوحاَ؟ لَبِسُوا مَعَايِبَهُمْ ورُزْءَ فَقِيدِهِمْ كَاللَّابِسَاتِ عَلَى الحِدَادِ مُسُوحاَ الديوان، ص75	تعيير الخصوم السياسيين من بني أمية بالضعف والهوان، ونعتهم بالجبن، وسوء التدبير، ووصفهم بالجهل، وقلة الخبرة في شؤون الحرب
– كَتَائِبُ شَتَّى النَّصْرِ رُعْنَ أُمَيّةً (الطويل) فَأَوْجُهُهَا لِلْخِزْيِ أُثْفِيَّةٌ سُفْعُ أَلاَ لَيْتَ شِعْرِي عَنْهُمُ أَمُلوُكُهُمْ تُدَبِّرُ مُلْكاً أَمْ إِمَاؤُهُمُ اللُّكْعُ؟ الديوان، ص200.	
– وَمَا عَرَفَتْ كَرَّ الجِيَادِ أُمَيَّةَ (الطويل) وَلاَ حَمَلَتْ بَزّ القَنَا وَهُوَ شَابِكُ	

وَلَا جَرَّدُوا نَصْلاً تُخَافُ شَبَاتُهُ وَلَكِنَّ فُولاَذاً غَذَا وَهُوَ آنِكُ وَلَمْ تَدُمْ فِي حَرْبٍ دُرُوعُ أُمَيَّةَ وَلَكِنَّهُمْ فِيهَا الإِمَاءُ الفَوَارِكُ الديوان، ص262.	
- بِمَكَّةَ سَمَّى الطَّلِيقَ الطَّلِيقَ (المتقارب) فَـفَرَّقَ بَيْنَ القَصَا وَالدَّنَى الديوان، ص 28. - بَنِي نَتْلَةَ مَا أَوْرَثَ اللهُ نَتْلَةَ (الطويل) وَمَا نَسَلَتْ هَلْ يَسْتَوِي العَبْدُ وَالحُرُّ؟ الديوان، ص137.	تعيير الخصوم من بني العباس بأنسابهم القديمة (الطليق، نتلة)

يبيّن الجدول السابق(رقم5) أنّ المعاني السياسية الواردة في نصوص ابن هانئ الشعرية كان متأثرا فيها بالمذهب الشيعي الذي يؤمن به، لذلك جاءت كلّها تجسيدا للرؤية الدّينية التي يصدر عنها في تجربته الشعرية، وهو ما يفسّر دوران هذه المضامين عنده في دائرة واحدة هي إشكالية الخلافة الشرعية عند الشيعة.

ونخلص إلى القول إنّ التناص الذاتي على مستوى المضمون الشعري في ديوان ابن هانئ لم ترق فيه النصوص المتناصة ذاتيا إلى درجة التحاور، وإن وردت في صياغات جديدة مع التوسع أحيانا في المعنى الواحد، إلّا أنّ الجديد الذي يمكن أن يحسب له في باب المعاني المتصلة بغرض

المديح هو "مدحه للأمهات"، وهي إشادة فريدة من نوعها في الشعر العربي القديم بدور الأمّ، ومكانتها في حياة الفرد والمجتمع حيث يقول الشاعر في هذا:[1](المتقارب)

لَأُمَاتُنَا نِصْفُ أَنْسَابِنَـا إِذَا المِلكُ القَيْلُ مِنَّـا انْتَمَى

دَعَائِـمُ أَيَّامِنَـا فِي الفَخَارِ وَأَكْفَـاءُ آبَائِنَـا فِي العُـلَى

فَلَوْ جَازَ حُكْمِيَ فِي الغَابِرِينَ وَعَدَّلْتُ أَقْسَامَ هَذَا الـوَرَى

لَسَمَّيْتُ بَعْضَ النِّسَاءِ الرِّجَالَ وَسَمَّيْتُ بَعْضَ الرِّجَالِ النِّسَا

يجعل الشاعر للأمّ نصف الفضل في نسب الولد، والنصف الآخر للأب، فيفضّل النساء على الرّجال، ويرغب في تعديل القسمة الضيزى، بحيث إذا ما افتخر الكريم الشريف بنسبه فبأمّه، وأبيه يفتخر، ذلك أنّ الأمّ تدعّم الأولاد، وتدفعهم نحو المجد، وتنشئهم على المكارم، فهي في هذا صِنْوٌ للأب وكفاء، وربّما كان مقصد ابن هانئ من هذا سياسيا مذهبيا، هو إثبات نسب الفاطميين إلى "فاطمة" أمّ الأسرة الطاهرة من آل بيت الرسول – صلّى الله عليه وسلّم – ، بعد أن قدح فيه الخصوم، حينما نسبوا الدّولة الفاطمية إلى "عبيد الله" بصيغة التصغير، وقالوا: إنّه ابن تاجر فارسيّ، أو صائغ يهوديّ، ولا صلة له قطّ بالعترة المنتخبة.[2]

1– 3 على مستوى المعجم اللّغوي :

تعدّ اللّغة إحدى الأدوات الفنية التي يشكّل بها الشاعر نصوصه الشعرية، حيث تتمثل إحدى خصائص الأسلوب في طبيعة المفردة المختارة في سياق الحدث اللّساني، وتتم عملية الاختيار للكلمات من رصيدها المعجمي، ثمّ تركيبها على نحو تتوافق فيه عملية الاختيار مع توزيع الألفاظ ضمن الأسلوب.[3]

(1) ديوان ابن هانئ، ص34، 35.

(2) اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، ص235.

(3) عبد السلام المسدّي، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصبّاح، القاهرة، ط4، 1993، ص42.

ولكلّ شاعر طريقته في التعامل مع اللّغة، وإثارة ما فيها من طاقات تعبيرية حتّى يكتمل له الشّكل الفنّي الذي يجسّد به رؤيته، ويعبّر بوساطته عن واقعه النفسي والفكري. ولا شكّ في أنّ ابن هانئ كذلك، حيث كان على وعي صائب بلغة قومه، وبتراثهم الفنّي، فعمل على توظيف اللغة توظيفا خاصّا شكّل بها نصوصه الشعرية، وأسلوبه الخاص، ويظهر تعامله مع اللّغة في مدوّنته الشعرية على مستويين:

- الأوّل منهما يمثّل معجما لغويا استقاه الشاعر من القاموس القديم، سواء أكان في انتقاء الألفاظ، أم الأسماء، أم النعوت، فجاء معجمه حينئذ متّسما بالتكلّف، والتعقيد، حيث غلبت على نصوصه الشعرية اللّغة البدوية الجزلة، والألفاظ الحوشية في المراحل الأولى من حياته الشعرية (المرحلة المغربية).
- أما المستوى الثاني فيمثّل ما كان يستقيه من مفردات المعجم الباطني الإسماعيلي خاّصة بعد اتّصاله بالمعز لدين الله الفاطمي (المرحلة الإفريقية)، فجاءت لغته عندئذ بسيطة، وكان الشاعر هنا مبدعا ومتفرّدا في قاموسه الشعري، ويمكن تلخيص هذين المستويين الموضحين للتناص الذاتي على مستوى اللغة في النصوص الشعرية عند ابن هانئ في الجدول الآتي:

الجدول رقم(6): التناص الذاتي على مستوى المعجم اللّغوي

النّص الشعري	نوعه	العناصر المتناصة ذاتيا
أَصَاخَتْ فَقَالَتْ وَقْعُ أَجْرَدَ شَيْظَمِ(الطويل) وَشَامَتْ، فَقَالَتْ لَمْعُ أَبْيَضَ مِخْذَمِ الديوان، ص34. فَلَمَّا اطْلَخَمَّ الأَمْـرُ زَأْرَه (الطويل)-	المقدمات الغزلية للقصائد و القصائد المغربية	لغة بدوية حوشية، مستمدّة من القاموس القديم. من أمثلة ذلك:[1]

(1) أنظر زاهد علي، تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ، ص59، 60 من المقدّمة.

فَمَجْمَجَ تَعْرِيضاً وَقَدْ كَانَ صَرَّحَا الديوان، ص79. - مِنْ كُلِّ يَعْبُوبٍ سَبُوحٍ سَلْهَبٍ (الكامل) حَصَّ السِّيَاطِ عِنَانُهُ الطَيَّارُ وَأَحَـمُّ حُلْكُوكٌ وَأَصْفَرُ فَاقِـعٌ مِنْهَـا وَأَشْهَبُ أَمْهَقُ زَهَّارُ الديوان، ص183. تَوَرَّعْتَ عَنْ دُنْيَاكَ وَهِيَ غَرِيرَةٌ (الطويل) لَهَا مَبْسِمٌ بُرْدٌ وَفَرْعٌ جُثَاجِثُ الديوان، ص68. رِجَالٌ أَضَلُّوا رَائِداً فَهَدَيْتُمُ (الطويل) وجَلَيْتُمُ عَنْهُ العَمَاءَ وَطَحْطَحُوا وَأَيْنَ بِثَغْرٍ عَنْكَ يُبْغَى سِدَادُه وَخَيْلُكَ فِي كَرْخِيَّةِ الكَرْخِ تُكْرَخُ الديوان، ص87.	(الحمدونية)	- شيظم = مكسر - مخذم = السريع - اطلخم= اشتدّ - مجمج = لم يبين في حديثه. - يعبوب = السريع - سلهب = الطويل - حلكوك = شديد السواد - أمهق = شديد البياض - الفرع الجثاجث = الشعر الكثيف - طخطخوا = من الطخطخة في معنى ظلام الليل أو ضعف البصر. - تكرخ = تساق - الكرخية = بقية

		الماء
تُردُّ إِلَى الفِرْدَوْسِ مِنْكُمْ أَرُومَةٌ (الطويل) يُصَلِّي عَلَيْكُمْ رَبُّهَا وَالملَائِكُ الديوان، ص262. فَلاَ بَرَحَتْ تَتْرَى عَلَيْكُمْ مِنَ الوَرَى(الطويل) صَلَاةُ مُصَلٍّ أَوْ سَلَامُ مُسَلِّمِ الديوان، ص 357. وَلَقَدْ بَرَاكَ وَكُنْتَ مَوْثِقَهُ الذِّي (الكامل) أَخَذَ الكِتَابَ وَعَهْدَهُ المِسْؤُولاَ حَتَّى إِذَا اسْتَرْعَاكَ أَمْرَ عِبَادِهِ أَدْنَى إِلَيْــهِ أَبَاكَ إِسْمَاعِيلَا الديوان، ص280. هُوَ عِلَّةُ الدُّنْيَا وَمَنْ خُلِقَتْ لَهُ (الكامل) وَلِعِلَّــةٍ مَا كَانَتِ الأَشْيَـاءُ مِنْ صَفْوِ مَاءِ الوَحْيِ، وَهُوَ مُجَاجَةٌ مِنْ حَوْضِهِ اليُنْبُوعِ وَهُوَ شِفَاءُ مِنْ أَيْكَةِ الفِرْدَوْسِ حَيْثُ تَفَتَّقَتْ	القصائد الإفريقية (المعزيات)	لغة سهلة، مطواعة، تحمل رؤية الشاعر المذهبية، وتعكس إيمانه بمقولات الباطنية، وتعبّر عن إبداعه الفنّي ومن أمثلتها:[1] الفردوس، أرومة، الملائك، ربّها، صلاة، سلام، مصل، مسلم، الكتاب، العهد، المسؤول، استرعاك، أباك، إسماعيلا، علّة الدنيا، صفو ماء الوحي، المجاجة، الحوض، الينبوع، الشفاء، أيكة الفردوس، الأفياء.

(1) أنظر زاهد علي، تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ، ص 54 – 58 من المقدمة.

ثَمَـرَاتُهَـا وَتَفَيَّـأَ الأَفْيَـاءُ الديوان، ص18		

يمدّنا الجدول السّابق(رقم6) بجملة من الإشارات المهمّة حول التناص الذاتي اللّغوي في مدوّنة ابن هانئ الشعرية منها:

– يصدر الشاعر في تناصه اللغوي عن خلفية نصّية هي المعجم اللّغوي الجاهلي، حيث يبدو هذا التأثر واضحا في تعمّله استخدام اللّفظ البدويّ، وطلبه للغريب منه، وتقصّده في شعره تقصّدا واضحا، ما جعل ابن رشيق يضمّه إلى أصحاب الجلبة والقعقعة في الكلام بلا طائل معنى[1] فقد كثرت الألفاظ الغريبة في شعره إلى درجة استغلاق فهمها على القارئ ولو استشار المعاجم العربية القديمة، وفي هذا الصدد أحصى الدكتور زاهد علي (شارح الديوان) ثلاثين مفردة في مدوّنة ابن هانئ وعدّها من الألفاظ الغريبة التي لم تقيّد في كتب اللغة، ومصادرها المتداولة[2] ، إلاّ أنّ هذه الغرابة في نظر الدكتور محمد اليعلاوي هي غرابة من جهة موسيقى اللفظ لا من جهة الأصول الصرفية، لأنّ الغرابة في اعتقاده في توليد المعاني واشتقاق المفردات دليل على عدم تهيّب ابن هانئ مثل كلّ المبدعين من الابتكار الجريء، وخلق المدلولات التي لم تدونها المعاجم.[3]

(1) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص 125.

(2) زاهد علي، تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ، ص59 من المقدّمة.

(3) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي: شاعر الدولة الفاطمية، ص327 ،.328

وعليه فإنّ استخدام الشاعر للقاموس القديم في معجمه اللغوي لايشين شعره، أو يحكم على نصوصه بالانغلاق في دائرة التراث، بقدر ما يعدّ مظهرا من مظاهر الإبداع لكلّ شاعر متميّز في إنتاجه الفني، لأنّ القدرة على التجديد والابتكار تتناسب مع القدرة على فهم تقاليد التراث واستيعابها.

– إنّ التناص الذاتي على مستوى الألفاظ الجاهلية في قصائد ابن هانئ الشعرية، لا يعني كونه مسلوب الإرادة، إنما استطاع أن يبدع في معجمه اللغوي حينما وظّف لغة خاصّة، شكّل بها أسلوبه المتميّز في الآداء، مكّنته من التعبير عن صدق إيمانه بمقولات المذهب الباطني، حيث تحّررت هذه اللغة من سياقها القديم، وتحوّلت إلى لغة مطاوعة، يوظفها الشاعر كيفما يشاء في التعبير عن تجربته الفنية.

وخلاصة القول إنّ أسلوب ابن هانئ بدويّ جزل، يرق أحيانا، ويبلغ في الجزالة، والقوة، والوحشة مبلغا كبيرا أحيانا أخرى،[1]و هذه المقدرة اللغوية لا تؤتى إلا للشعراء الفحول الذين " يجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ و تعقيده ...، واستخراج ما كلّت الألسن عن وصفه ونعته، والأذهان عن فهمه وإيضاحه..."[2]

1– 4 على مستوى الصّورة الشعرية :

تعدّ الصورة الشعرية إحدى المكوّنات الأساسية للشعر قديما وحديثا، وترتبط بالخيال ارتباطا وثيقا، لذلك ترتفع قيمتها بمقدار نشاط خيال الشاعر، وإيجابيته في التأليف بين عناصرها المختلفة.

وقد كان ابن هانئ ابنا شرعيا لعصره، ولمقاييسه، ومن ثم غلبت على شعره التشبيهات، والاستعارات، وألوان المجاز.

(1) محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب الأندلسي، التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1،1992، ص 459.
(2) حازم القرطاجني، المنهاج، ص243.

ويصل بنا تحليل الخصائص الفنية لتشكيلات الشاعر لصوره الشعرية لمعرفة دائرة التناص التي تتقاطع فيها هذه الصور بين عناصرها المشتركة، أو تتجاوز هذه الدائرة إلى آفاق أوسع من الابتكار والتجديد إلى الجدول الآتي:

الجدول رقم(7): التناص الذاتي على مستوى الصور الشعرية

النص الشعري	نوعه	العناصر المتناصة
كَبَدْرِ الدُّجَى كَالشّمْسِ كَالفَجْرِ كَالضُّحَى (الطويل) كَصَرْفِ الرَّدَى كَاللَّيْثِ كَالغَيْثِ كَالبَحْرِ الديوان، ص162. ذُمَّ اللّيالِي بَعْدَ لَيْلَتِنَا الِتي (الكامل) سَلَفَتْ كَما ذَمَّ الفِراقَ لِقاءُ لَبِسَتْ بَيَاضَ الصّبْحِ حَتَّى خِلْتُهَا فِيهِ نَجَاشِيّاً عَلَيْهِ قَبَاءُ حَتَى بَدَتْ وَالبَدْرُ في سِرْبالِها فَكأَنَّهَا خَيْفَانَةٌ صَدْرَاءُ ثمّ انتَحَى فِيهَا الصَّدِيعُ فَأَدْبَرَتْ فَكَأَنَّهَا وَحْشِيَّةٌ عَفْرَاءُ الديوان، ص16،17. – هَلُمَّا نُحَيِّي الأَجْرعَ الفَرْدَ وَاللِّوَى (الطويل)	المقدّمات الشعرية والقصائد المغربية(الحمدونية).	– الصور الشعرية تراثية استمدّها الشاعر من الشّعر القديم، فصورة الجمال في الممدوح مأخوذة من الشمس، والبدر المنير، والضحى، والفجر، وشجاعته كالأسد لا يعرف الهزيمة، وجوده فاق البحار سعة. – الصور الشعرية التي تعنى بالوصف الخارجي للمرأة في مقدّمات قصائد الشاعر الغزلية تتناص مع عناصر المقدّمة الغزلية في

وَعُوجَا عَلَى تِلْكَ الرُّسُومِ وَعَرِّجَا مَوَاطِئُ هِنْدٍ فِي ثَرَى مُتَنَفِّسٍ تَضَوَّعَ مِنْ أَرْدَانِهَا وَتَأَرَّجَا مُنَعَّمَةٌ أَبْدَتْ أَسِيلاً مُنَعَّماً تَضَرَّجَ قَبْلَ العَاشِقِينَ وَضَرَّجَا إِذَا هَزَّ عِطْفَيْهَا قَوَامٌ مُهَفْهَفٌ تَدَاعَى كَثِيبٌ خَلْفَهَا فَتَرَجْرَجَا الديوان، ص70،69 .		القصيدة التراثية، كتشبيه المحبوبة بالمها، والبان، والظبية، والفرس، والدمية، ...الخ فكلها صور تقليدية تتناوب في مقدّمات قصائد ابن هانئ بحيث لم يخرج عنها.
- مِنْ شُعْلَةِ القَبَسِ التِّي عُرِضَتْ عَلَى(الكامل) مُوسَى وَقَدْ حَارَتْ بِهِ الظَّلْمَاءُ مِنْ مَعْدنِ التَّقْدِيسِ وَهُوَ سُلَالَةٌ مِنْ جَوْهَرِ الْمَلَكُوتِ وَهُوَ ضِيَاءُ الديوان، ص18 - نَدْعُوهُ مُنْتَقِمًا عَزِيزًا قَادِراً (الكامل) غَفَّارَ مُوبِقَةِ الذُّنُوبِ صَفُوحَا الديوان، ص73 - فَارْزُقْ عِبَادَكَ مِنْكَ فَضْلَ شَفَاعَةٍ (الكامل) وَاقْرُبْ بِهِمْ زُلْفَى فَأَنْتَ مَكِينُ	القصائد الإفريقية (المغريات)	الصور الشعرية مستمدّة من مقولات المذهب الباطني تعتمد الرّمز، والإيحاء، فصورة الممدوح هنا تفوق صورة البطل العربي المنشود في المنظومة التراثية للشعر العربي، فهو مثلا في الفكر الشيعي يضاهي النبي، ويقترب من جنس الملاك أحيانا أخرى

الديوان، ص406 - لَوْ تَلْمَسُونَ الصَّخْرَ لاَنْبَجَسَتْ بهِ(الكامل) وَتَفَجَّرَتْ، وتَدَفَّقَتْ أَنْهَارُ أَوْ كَانَ مِنْكُمْ لِلرُّفَاتِ مُخاطِبٌ لَبُّوا وَظَنُّوا أَنَّهُ إِنْشَارُ الديوان، ص186.		ليصل في نهاية المطاف ويبلغ مرتبة الألوهية في الجلال و التعظيم، فالمعز من شعلة القبس، ومعدن التقديس، وسلالته من جوهر الملكوت، وهو ضياء، يشارك المولى في أسماءه الحسنى: المنتقم، العزيز، القادر، غفّار الذنوب، يمتلك حقّ الشفاعة لجميع الخلق، ويقدر على تفجير المياه من الصخر، وإحياء الموتى ... إلخ

من خلال الجدول(رقم7) يتبين أنّ الصور الشعرية التي شكّل بها ابن هانئ نصوصه جاءت على ضربين:

- الضرب الأوّل: جاءت فيه صور الشاعر تقليدية في معظمها، حيث نهج فيها نهج سابقيه، فغلبت على شعره الصور التراثية التي تتكرّر بصورة نمطية في قصائده، وتنتقل بعينها من قصيدة

إلى أخرى، وتتجلّى هذه الصور الشعرية المتناصة ذاتيا بوضوح في المقدّمات الشعرية، والقصائد المغربية (الحمدونية).

– أما الضرب الثاني من الصور الشعرية التي أبدع الشاعر في تشكيلها، فهي تلك الصور التي جسّد من خلالها إيمانه بالعقائد الباطنية، ورسم بوساطتها صورة مثالية لممدوحه المعز لدين الله الفاطمي، معتمدا فيها على عنصري: التكثيف، والتركيز اللذين جعلا من عناصر هذه الصور رموزا توحي بالعديد من التأويلات التي لا تفكّ شفراتها، ولا تُكشف مكوّناتها إلّا في سياق المعرفة بالعقائد الباطنية الخاصّة بالدعوة الإسماعيلية.

ونخلص إلى القول فيما يتعلّق ببحث التناص الذاتي في ديوان ابن هانئ أنّه صدر عن خلفية نصّية متنوّعة جمعت بين التراث الشعري القديم، وبين التأثّر بمقولات المذهب الباطني وشعاراته، حيث تمكّن الشاعر من التفاعل مع هذا التنوّع، وإن لم يكن ذلك على مستوى المضامين الشعرية، وبنية القصيدة فعلى الأقل على مستوى الصّياغة الفنّية والأسلوب (المعجم اللغوي والصور الشعرية).

كما أنّ نتاجه الشعري واقع بين دائرتي المحاكاة والإبداع، حيث كان محاكيا في نصوصه الشعرية المغربية (الحمدونية)، ومقدّمات قصائده لأسلافه من الشعراء القدامى سواء على مستوى بنية القصيدة، أم على مستوى مضامين المدح وقيمه، أم على مستوى الأسلوب (المعجم، والصور) الذي جارى فيه فحول الشعر العربي.

أمّا النصوص الشعرية الإفريقية (المعزيّات)، فعكست إبداع ابن هانئ في تجربته الشعرية، حيث استطاع محاورة العقائد الباطنية، وتجسيدها وفق رؤية ذاتية، وفنّية متفرّدة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ المحاكاة لا تعني قصورا في تجربة الشاعر الشعرية، إنّما التفرّد يقع فيها من جهة الصّياغة التي تميّز شاعرا من آخر، ذلك أنّ الإبداع لا ينطلق من فراغ، ولا يولد من

عدم، بل يقتضي (يستوجب) وجود مادة تتفاعل مع شخصية قوية، فتمثل خلقا جديدا، وذلك معنى الابتكار.

2- التناص القرآني :

كان القرآن وما يزال النص المقدس دينيا وبلاغيا، يفرض حضوره ثقافيا، وفنّيا، ولغويا على الأدباء والشعراء، يستلهمون معانيه وصوره في نصوصهم الإبداعية باعتباره مصدرا من مصادر البلاغة المتميزة، ومنهلا عذبا يردونه، فيغذّون عقولهم وأرواحهم منه، ويستفيدون منه في بلورة مواقفهم ووجهات نظرهم[1].

وعندما نتأمّل ديوان ابن هانئ نجد التناص القرآني يغطّي مساحة واسعة فيه، وللشاعر في استلهام النصوص القرآنية أساليب متنوّعة: بين الإشارة إلى مضمون الآية، أو فكرتها الأساسية، واستدعاء بعض المفردات والتراكيب القرآنية، أو استحضار أسماء شخصيات، وحوادث مشهورة في القصص القرآنيلإضاءة مواقف الشاعر من أحداث عصره السياسية، أو بلورة لموقف ديني في مواجهة خصومه من العباسيين والأمويين[2]، بوساطة قانوني: المماثلة و المخالفة، حيث يقصد بالمماثلة مطابقة السياق الشعري الحاضر للسياق القرآني الغائب في الرؤية والموقف، أمّا المخالفة فتعني عكس هذا المفهوم، وفيما يأتي عرض لبعض مظاهر التناص القرآني في مدوّنة ابن هانئ الشعرية، وأساليبه في استلهام نصوصه وامتصاصها مع جدول تلخيصي يوضح ذلك:

2-1 التناص اللفظي:

مثّلت ظاهرة التناص مع المفردات القرآنية جانبا كبيرا في ديوان ابن هانئ لما تحمله من عمق دلالي، وقدسية في نفس المتلقي، فتميّز أسلوبه بغزارة الاستدعاءات للمفردات القرآنية،

(1) فاتح حمبلي، التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي القديم، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2004، 2005، ص 174.

(2) المرجع نفسه، ص 148.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 192.

وتكثيفها داخل نصوصه الشعرية، حيث تفاوتت من نص لآخر، من ذلك قول الشاعر[3]:(الكامل)

يَا مَشْرَفِيُ اسْجُدْ لَهُ مِنْ بَيْنِهِمْ يَا بَاطِلُ ازْهَقْ يَا حَقِيقَةُ حَصْحَصِي

هذا البيت خير دليل على استلهام ابن هانئ للقصص القرآني في شعره في شكل إشارات مضمّنة في بنية نصوصه، حيث يكتفي الشاعر من القصة بالحدث الذي يماثل رؤيته، ويلائم موقفه، إذ يتفّق السياق الشعري هاهنا مع السياق القرآني الذي استدعاه الشاعر وأشار إليه عبر لفظة "حصحصي" بصيغة الأمر خلافا لمنطوق الآية الواردة فيها بصيغة الماضي: ﴿الآنَ حَصْحَصَ الحَقُّ﴾[1] ليبيّن زيف ادّعاء خصوم الدولة الفاطمية من بني العباس بأحقيّة الخلافة ، فانتصار المعز عليهم، إنما هو الحقيقة التي حصحصت عن نفسها بعدما ظلّت مستترة زمنا طويلا، كاستتار فضيحة زوجة عزيز مصر، التي راودت سيدنا "يوسف"-عليه السلام- ،وسجنته ظلما و عدوانا .

ويستثمر الشاعر قصة سيدنا موسى -عليه السلام-، مستحضرا منها ما ينسجم مع تجربته الشعرية، ويماثل رؤيته الدّينية، في قصيدته الرائية في مدح الأمير "يحي" فيقول:[2] (الطويل)

قَرَرْتَ بِهِ عَيْنًا وَأَنْتَ اصْطَنَعْتَهُ	وَشِدْتَ لَهُ مَا شِدْتَ مِنْ صَالِحِ الذِّكْرِ
فَمَا مِثْلُ يَحْيَى مِنْ أَخٍ لَكَ تَابِعٍ	وَلَا كَبَنِيهِ مِنْ جَحَاجِحَةٍ زُهْرِ
وَلَسْتَ أَخَاهُ بَلْ أَبَاهُ كَفَلْتَهُ	وَآوَيْتَهُ فِي حَالَةِ العُسْرِ وَاليُسْرِ

فالخطاب الشعري هنا يمتصّ مضمون الآية القرآنية في قوله تعالى مخاطبا نبيّه موسى –عليه السلام-: ﴿وَاصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي ﴾[3]، والشاعر استدعى هذا الخطاب عبر لفظة قرآنية واحدة

(1) سورة يوسف، آية51.

(2) ديوان ابن هانئ، ص163.

(3) سورة طه، آية41.

(4) المصدر السابق، ص 405.

(اصطنعته) مع تبديل في الأدوار، وتغيير في المواقع، فبينما منّ المولى –عزّ وجلّ– على النّبيّ موسى أن اختاره للرسالة، واصطفاه بها، واصطنعه لنفسه في السّياق القرآني، فإنّ الأمير يحي هو من كفل أخاه (جعفرا)، وصنعه ليكون صالحا للإمارة في السّياق الشعري.

ونمضي مع الشاعر في القصيدة النونية، حيث يستلهم من قصّة سيّدنا موسى – عليه السلام – ما يماثل موقفه الصريح من التهكّم من الأمويين حين يقول[4]: (الكامل)

نَـازَعْتُمْ حَـقَّ الـوَصِيِّ وَدُونَـه حَـرَمٌ وَحِجْـرُ مَانِعٌ وَحَجُـونُ

حَرَّفْتُمُوهَا عَنْ أَبِي السِّبْطَيْنِ[1] فَمِنْ زَمَعٍ وَلَيْسَ مِنَ الهِجَانِ هَجِينُ

لَـوْ تَتَّقُـونَ اللهَ لَمْ يَطْمَحْ لَكُـمْ طَرْفٌ وَلَمْ يَشْمَخْ لَكُمْ عِرْنِينُ

لَكِنَّكُمْ كُنْتُمْ كَأَهْـلِ العِجْلِ لَمْ يُحْفَـظْ لِمُوسَى فِيهِمْ هَـارُونُ

يستدعي ابن هانئ على سبيل التماثل بين السياق الشعري، والسياق القرآني قصّة سيّدنا موسى مع أصحاب العجل الذين أظلّهم السّامري عن طريق الهداية، عبر لفظة (العجل) الواردة في السياق الشعري، والمتناصة مع قوله تعالى:﴿وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَىٰ مِنْ بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ،أَلَمْ يَرَوْا أَنَّهُ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلًا، اتَّخَذُوهُ وَكَانُوا ظَالِمِينَ﴾[2]، حيث يسقط الشاعر قصّة هؤلاء على واقع الأمويين لما بين النصّين الشعري والقرآني من اشتراك في الدلالة والعبرة، ذلك أنّ الأمويين –في نظر الشاعر– هم من نازعوا آل البيت من الأوصياء على الخلافة، وحرّموهم من حقّهم فيها، فحالهم –إذا– كحال أصحاب العجل ممّن حرفوا النبوّة باتباعهم السامريّ بدلا من وفائهم لنبيّهم موسى –عليه السلام–

(1) أبو السّبطين والوصيّ هو عليّ –رضي الله عنه–

(2) سورة الأعراف، الآية 148.

ويكتفي الشاعر أحيانا باستدعاء مشهد من القصّة القرآنية بوساطة لفظة قرآنيّة، وإن كان يفرغ القصّة من محتواها، ويوجّهها توجيها يتفق مع واقع إيمانه الإسماعيلي بقدسيّة الإمام (الممدوح)، حيث يقول في مدحه لجعفر الحمدوني[1]: (الطويل).

وَلَمَّا تَجَلَّى جَعْفَرُ صَعِقَتْ لَهُ وَأَقْبَلَ مِنْهَا طُورُ سِينَاء يَنْهَدُ

شَهِدْتُ لَهُ أَنَّ الْمَلَائِكَ حَوْلَهُ مُسَوَّمَةٌ وَاللهُ مِنْ خَلْفِهِ رِدُّ

يستدعي ابن هانئ في هذين البيتين مجموعة من النصوص القرآنية التي تنبع عن قصّة سيّدنا موسى بوساطة ألفاظ ودوال قرآنية، تعمّد الشاعر الحريّة في استخدامها حينما أخرجها من سياقها الأصلي إلى تركيب جديد في بنية نصّه الشعري.

فلفظة (ردّ) مستلهمة من قوله تعالى على لسان موسى – عليه السلام – حينما دعا ربّه أن ينصر دعوته بأخيه هارون:﴿وَأَخِي هَارُونُ هُوَ أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسِلْهُ مَعِيَ رِدْءًا يُصَدِّقُنِي إِنِّي أَخَافُ أَن يُكَذِّبُونِ﴾[2] ، كما استوحى حوار النبي موسى مع ربّه على جبل الطور بوساطة عبارة "لما تجلّى" بصيغتها الأصلية في النص القرآني في قوله تعالى:

﴿ فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا﴾[3]، مع التصرّف في معناها حينما أسندها الشّاعر إلى سياق شعري جديد تصرّف فيه بصيغ من ابتكاره، أضف إلى ذلك استناد دور المولى في النص القرآني إلى دور الممدوح "جعفر" في السياق الحاضر.

وتتوالى التناصات القرآنية في نصوص ابن هانئ الشعرية، حيث يستدعي في وصفه لأسطول المعّز الفاطميّ العديد من النصوص القرآنية المتّصلة بمعركة "بدر الكبرى" في قوله[4]: (الطويل)

قِبَابٌ كَمَا تُجْزَى القِبَابُ عَلَى الْمَهَا وَلَكِنْ مَا انْضَمَّتْ عَلَيْهِ أُسُودُ

وَلِلّـهِ مِمّاَ لَا يـرَوْن كَـتَائِـبٌ مُسَـوَّمَـةٌ تَحْدُو بِهَـا وَجُنُـودُ

أَطَـاعَ لَهَـا أَنَّ المِلَائِكَ خَلْفَهَـا كَمَا وَقَفَتْ خَلْفَ الصُّفُوفِ رُدُودُ

(1) ديوان ابن هانئ، ص114.

(2) سورة القصص، الآية 34.

(3) سورة الأعراف، الآية 143.

(4) ديوان ابن هانئ، ص92.

استحضر الشاعر مشاهد من معركة (بدر) الكبرى بوساطة ملفوظات قرآنية (مسوّمة، الملائك، خلف، الصفوف) تشير إلى النصوص الغائبة بمدلولاتها وسياقاتها، كقوله تعالى في مَنّه على المؤمنين بالنّصريوم"بدر" حين أيّدهم بملائكته، تقاتل معهم، وتشدّ من أزرهم:﴿بَلَىٰ إِنْ تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا وَيَأْتُوكُمْ مِنْ فَوْرِهِمْ هَٰذَا يُمْدِدْكُمْ رَبُّكُمْ بِخَمْسَةِ آلَافٍ مِنَ الْمَلَائِكَةِ مُسَوِّمِينَ﴾[1] وقوله تعالى: ﴿إِذْ تَسْتَغِيثُونَ رَبَّكُمْ فَاسْتَجَابَ لَكُمْ أَنِّي مُمِدُّكُمْ بِأَلْفٍ مِنَ الْمَلَائِكَةِ مُرْدِفِينَ﴾[2]، حيث يماثل السياق القرآني السياق الشعري الذي استدعى فيه ابن هانئ هذه الألفاظ القرآنية للدلالة على أنّ أسطول المعّز معزّز من الله، مسخّر لنصرة هذا الإمام الفاطمي في معركته القدسية ضدّ أعداء الدّين.

2- 2التناص التركيبي:

هو ما تعدّى اللّفظة الواحدة إلى تركيب قرآني، إن آية كاملة، أو جزءً منها، سواء تقاربت الألفاظ أو تباعدت، أو قدّم بعضها أو أخّر، ومن صوره في شعر ابن هانئ قوله[3]: (الطويل)

تَقُولُ بَنُو العَبَّاسِ هَلْ فُتِحَتْ مِصْرُ؟ فَقُلْ لِبَنِي العَبَّاسِ قَدْ قُضِيَ الأَمْرُ

.....

فَكُونُوا حَصِيدًا خَامِدِينَ أَوْ ارْعَوُوا إِلَى مَلِكٍ فِي كَفِّهِ الْمَوْتُ وَالنَّشْرُ

يستحضر ابن هانئ في البيتين أحداثا من قصّة سيدنا يوسف – عليه السلام – عبر تراكيب قرآنية مستوحاة من نصوص غائبة (قد قضي الأمر، فكونوا حصيدا)، ففي البيت الشعري الأوّل إشارة إلى قوله تعالى:﴿قُضِيَ الْأَمْرُالَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ﴾[4] ، وهو يماثل في سياقه الذي يتضمّن أنّ ما عبّر به يوسف – عليه السلام – للسّجينيْن في رؤياهما سيكون حقيقة

(1) سورة آل عمران، الآية 125.

(2) سورة الأنفال، الآية 9.

(3) ديوان ابن هانئ، ص136، 137.

(4) سورة يوسف، الآية 41.

ماثلة للعيان لا مراء فيها، سياق النّص الشعري الحاضر من تنبّؤ الشاعر بأمر فتح مصر على يد المعز، الذي سيتحقّق لا محالة، فلا يبق للخصوم بعد ذلك من شكّ في أمر الفتح.

ويهاجم الشاعر في البيت الثاني خصوم الدّولة الفاطمية من حكّام بنّي العبّاس، متمنّيا تلاشي وجودهم من الأرض، فيستوحي من القرآن ما يوحي بقوّة الأخذ، وتغييب الخصم في قوله تعالى: ﴿حَتَّىَ إِذَا أَخَذَتِ الأَرْضُ زُخْرُفَهَا وَازَّيَّنَتْ وَظَنَّ أَهْلُهَا أَنَّهُمْ قَادِرُونَ عَلَيْهَا أَتَاهَا أَمْرُنَا لَيْلاً أَوْ نَهَارًا فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا كَأَنْ لَّمْ تَغْنَ بِالأَمْسِ﴾[1] ، فالتناص واقع بين التركيبين (جعلناها حصيدا) في النص القرآني، و(كونوا حصيدا) في النّص الشعري، حيث تصرّف ابن هانئ في نصّ الآية، بتغيير صيغة الفعل (جعل) إلى الفعل (كن)، ومن الزمن الماضي إلى الأمر.

وفي موضع آخر من قصيدة ابن هانئ الرّائية في مدح المعز بمناسبة انتصار جيوشه على الروم، وإلحاق الهزيمة بقائدهم (الدمستق) يقول[2]: (الكامل)

هَلْ لِلدُمُسْتُقِ بَعْدَ ذَلِكَ رَجْعَةٌ ... قُضِيَتْ بِسَيْفِكَ مِنْهُمُ الأَوْطَارُ

كَانَتْ جِنَانًا أَرْضُهُمْ مَعْرُوشَةً ... فَأَصَابَهَا مِنْ جَيْشِهِ إِعْصَارُ

فالنص الشعري يشير إلى نصّ قرآني يتّفق مع السّياق الشعري في الرؤية والموقف، حيث يمثّل كلّ منهما طبيعة النهاية المنطقية لكلّ من واجه خطاب الحقّ بالعصيان، والتّمرّد عبر التركيب القرآنيّ الوارد في السّياق الشعري (فأصابها إعصار) الذي يتناص مع قوله تعالى:﴿أَيَوَدُّ أَحَدُكُمْ أَنْ تَكُونَ لَهُ جَنَّةٌ مِنْ نَخِيلٍ وَأَعْنَابٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الأَنْهَارُ لَهُ فِيهَا مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَأَصَابَهُ الْكِبَرُ وَلَهُ ذُرِّيَّةٌ ضُعَفَاءُ فَأَصَابَهَا إِعْصَارٌ فِيهِ نَارٌ فَاحْتَرَقَتْ﴾[3].

(1) سورة يونس، الآية 24.

(2) ديوان ابن هانئ، ص184.

(3) سورة البقرة، الآية 265.

لقي ابن هانئ في حضوة الحمدونبين كلّ أسباب الرّفاهية، والعيش الكريم، فراح يمدح الأميرين (جعفر ويحي)، وهو أقلّ ما يردّ به (المدح) صنيعيهما معه، ويسعى في توثيق الصّلة بينهما، وتدعيم أركان إمارتهما، مستثمرا طاقة النّص القرآني في ذلك، حيث يقول[1]: (الطويل)

فَلاَ تَسْأَلاَنِي عَنْ زَمَانِي الذِي خَلاَ فَوَا العَصْرِ إِنِّي قَبْلَ يَحْيَ لَفِي خُسْرِ

فالتناص هنا هو اقتباس لجزء "تركيب لغوي" من متن سورة العصر في قوله تعالى:﴿وَالْعَصْرِ إِنَّ الإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ ﴾[2]، وإن كان الشاعر قد انتقى من السورة ما يجسّد حالته قبل لقاء الأمير يحي، حيث كانت حياته قبل هذا اللّقاء خسرانا، وبعده فوزا، شأن الإنسان في السياق القرآني الذي تعتبر حياته بشكل مطلق خسارة.

ويومئ ابن هانئ في نصوصه الشعرية إلى جملة من القصص القرآني بواسطة تراكيب لغوية مستلهمة من نصّه (القرآن) في مدحه للمعّز فيقول[3]: (الكامل)

هَذَا ضَمِيرُ النَشْأَةِ الأُولَى التِّي بَدَأَ الإِلَهُ وَغَيْبُهَا الْمَكْنُـونُ
مِنْ أَجْلِ هَذَا قُدِّرَ الْمَقْدُورُ فِي أُمِّ الكِتَابِ وَكُوِّنَ التَكْوِيـنُ
وَكَـذَا تَلَـقَى آدَمُ مِـنْ رَبِّــهِ عَفْوًا وَفَاءَ لِيُونُسَ اليَقْطِيـنُ
حَاشَا لِمَا حُمِّلْتَ تَحْمِلُ مِثْلَهُ أَرْضٌ وَلَكِنَّ السّمَاءَ تُعِيـنُ
لَوْ يَلْتَقِي الطُوفَانُ قَبْلُ وَجُودُهُ لَمْ يُنْجِ نُوحًا فُلْكُهُ الْمَشْحُونُ

تحقّق التناص في هذه الأبيات بوساطة مجموعة من التراكيب المنتمية إلى النّص القرآني الغائب، والمندمجة في سياقات النّص الشعري الحاضر، والمشيرة إلى قصص: آدم، يونس، نوح، عليهم السّلام وهي: (تلّقى آدم من ربّه، ليونس اليقطين، الطوفان، نوحا، فلكه المشحون).

(1) المصدر السابق، ص159.
(2) سورة العصر، الآية 1.
(3) ديوان ابن هانئ، ص401.

فعبارة (تلقى آدم...) مستلهمة من النّص القرآني في قوله تعالى:﴿فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾[1]، وهي إشارة إلى قصة سيّدنا آدم – عليه السلام– حين عفا عنه ربّه لما أكل من شجرة الخطيئة.

أمّا (اليقطين) فتستدعي الآية الكريمة: ﴿فَنَبَذْنَاهُ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ وَأَنبَتْنَا عَلَيْهِ شَجَرَةً مِنْ يَقْطِينٍ[2] ، وتتعلّق بقصّة سيدنا يونس –عليه السّلام– لما التهمه الحوت، فمنّ الله عليه أن نجّاه من ظلماته إلى شاطئ الأمان، وأنبت بقربه شجرة اليقطين.

وتحيل:(الطوفان، نوح، فلكه المشحون) إلى قصّة نوح – عليه السّلام – مع قومه ممّن استهزأوا منه ولم يؤمنوا برسالته، وهو يعدهم بالطوفان، ويصنع فلكه، والقصّة مذكورة في القرآن في قوله تعالى: ﴿وَأُوحِيَ إِلَى نُوحٍ أَنَّهُ لَنْ يُؤْمِنَ مِنْ قَوْمِكَ إِلاَّ مَنْ قَدْ آمَنَ فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَفْعَلُونَ وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الذِّينَ ظَلَمُوا إِنَّهُم مُغْرَقُونَ وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلأٌ مِنْ قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ﴾[3] .

والملاحظ أنّ توظيف الشاعر لهذه التنّاصّات ورد على سبيل المخالفة لمدلولاتها الأصلية في النصوص القرآنية، حيث صرّفها ابن هانئ لتنسجم مع مقولات الإسماعيلية القائلة بأفضلية الأئمة على الأنبياء، والإشادة بقدسيتهم.

ويلمّح ابن هانئ إلى قصّة النبيّ سليمان – عليه السّلام – في معرض مدح المعّز، وإعجابه بالخيل[4]: (الخفيف)

أَنْتَ أَصْفَيْتَهُنَّ حُبَّ سُلَيْمَا نَ قَدِيمًا لِلصَّافِنَاتِ العِتَاقِ
لَوْ رَأَى مَا رَأَيْتَ مِنْهَا إِلَى أَنْ تَتَوَارَى شَمْسٌ بِسِجْفِ الغَسَاقِ
لَمْ يَقُلْ رُدَّهَا عَلَيَّ وَلاَ يَطْ فَقْ مَسْحًا بِالسُّوقِ وَ الأَعْنَاقِ

(1) سورة البقرة، الآية 36.
(2) سورة الصافات، الآية 145، 146.
(3) سورة هود، الآية 36،37 ، 38.
(4) ديوان ابن هانئ، ص243.

تتناص الأبيات مع قوله تعالى في شأن حبّ النبيّ سليمان للخليل: ﴿إِذْ عُرِضَ عَلَيْهِ بِالْعَشِيِّ الصَّافِنَاتُ الْجِيَادُ فَقَالَ إِنِّي أَحْبَبْتُ حُبَّ الْخَيْرِ عَن ذِكْرِ رَبِّي حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ رُدُّوهَا عَلَيَّ فَطَفِقَ مَسْحًا بِالسُّوقِ وَالأَعْنَاقِ﴾[1]، والواضح أنّ الشاعر قد خالف بين السّياقيْن الشعري والقرآني في تفضيل كلّ من سليمان – عليه السّلام –، والمعز للخيل وحبّهما لها، حين نفى عن الممدوح (المعز) التضحية بالخيل، خلافا للنبي سليمان.

و هذه نماذج عن قليل من كثير من تلك الشواهد الشعرية الممثّلة للتناص القرآني في مدوّنة شاعرنا، على اختلاف أساليبه في امتصاصها، والجدول الآتي يوضح ذلك:

الجدول رقم(6): التناص القرآني في مدوّنة ابن هانئ

النص الشعري الحاضر	النص القرآني الغائب	وظيفة التناص
يَا مَشْرَفِيُّ اسْجُدْ لَهُ مِنْ بَيْنِهِمْ (الكامل) يَا بَاطِلُ ازْهَقْ يَا حَقِيقَةُ حَصْحَصِي الديوان، ص 192.	﴿الْآنَ حَصْحَصَ الْحَقُّ﴾يوسف: الآية:51	مماثلة السياق الشعري للسياق القرآني بالإشارة إلى اعتراف خصوم الفاطميين (العباسيين) للمعز بالخلافة على المسلمين رغم أنوفهم.
تَقُولُ بَنُو العَبَّاسِ هَلْ فُتِحَتْ مِصْرُ(الطويل) فَقُلْ لِبَنِي العَبَّاسِ قَدْ قُضِيَ الأَمْرُ الديوان، ص 136.	﴿قُضِيَ الْأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ﴾ يوسف، الآية:41	اتّفاق السياق الشعري والسياق القرآني، من تنبؤ الشاعر بفتح مصر على يد المعز، فهو أمر لا يدعو للشكّ وسيتحقّق لا محالة.
فَكُونُوا حَصِيدًا خَامِدِينَ أَوْ اِرْعَوُوا	﴿فَجَعَلْنَاهَا حَصِيدًا	مماثلة السياق الشعري

(1) سورة ص، الآية 30،31، 32.

(الطويل) إِلَى مَلِكٍ فِي كَفِّهِ المَوْتُ وَالنَّشْرُ الديوان، ص 137.	كَأَن لَّمْ تَغْنَ بِالْأَمْسِ ﴾ يونس، الآية:24	للقرآني في مهاجمة حكّام بني العباس، وتمني تلاشي وجودهم من الأرض، فيستوحي من القرآن ما يوحي بقوة الأخذ، وتغييب الخصم.
كَانَتْ جِنَانًا أَرْضُهُمْ مَعْرُوشَةً (الكامل) فَأَصَابَهَا مِنْ جَيْشِهِ إِعْصَارُ الديوان، ص 184.	﴿فَأَصَابَهَا إِعْصَارٌ فِيهِ نَارٌ فَاحْتَرَقَتْ ﴾ البقرة، الآية:265.	اتّفاق النّص الشعري والقرآني في الإشارة إلى طبيعة النهاية المنطقية لكلّ من واجه خطاب الحقّ بالعصيان والتمرّد.
فَلَا تَسْأَلَانِي عَنْ زَمَانِي الذِّي خَلَا (الطويل) فَوَا العَصْرِ إِنِّي قَبْلَ يَحْيَ لَفِي خُسْرِ الديوان، ص 151.	﴿وَالْعَصْرِ إِنَّ الْإِنسَانَ لَفِي خُسْرٍ ﴾ العصر، الآية:01.	مماثلة السياق الشعري للقرآني مع فارق في الوجهة، فالشاعر حياته خسارة قبل لقاء يحي، بينما الإنسان في الآية حياته بشكل مطلق خسارة إلاّ من آمنوا وعملوا الصالحات.
لَعَمْرِي لَقَدْ أَيَّدْتَ يَوْمَ الوَغَى بِهِ (الطويل) كَمَا أُيِّدَتْ كَفَّاكَ بِالأَنْمُلِ العَشْرِ لِذَلِكَ نَاجَى اللهُ مُوسَى نَبِيَّهُ	﴿قَالَ رَبِّ اشْرَحْ لِي صَدْرِي، وَيَسِّرْ لِي أَمْرِي، وَاحْلُلْ عُقْدَةً مِّن لِّسَانِي، يَفْقَهُ	انسجام السياق القرآني مع السياق الشعري فيما كان يصبو إليه الشاعر من تمتين أواصر المودة بين الأخوين

فَنَادَى أَنْ أَشْرَحْ مَا يَضِيقُ بِهِ صَدْرِي وَهَبْ لِي وَزِيرًا مِنْ أَخِي أَسْتَعِنْ بِهِ وَشُـدَّ بِهِ أَزْرِي وَأَشْرِكْهُ فِي أَمْرِي الديوان، ص162.	قَـوْلِي، وَاجْعَل لِّي وَزِيرًا مِّـــنْ أَهْلِي،هَـــارُونَ أَخِي،اشْـــدُدْ بِـــهِ أَزْرِي،وَأَشْرِكْهُ فِي أَمْـرِي ﴾ طه، الآية:24-31.	(جعفر ويحي) على نحو ما ناجى سيدنا موسى عليه السلام ربه أن يؤيد رسالته السماوية بأخيه هارون عليه السلام.
وَاعْـذُرْ أُمَيَّـةَ أَنْ تَغَـصَّ بِرِيقِهَـا (الكامل) فَـالمهْلُ مَا سَقَيْتَهُ وَالغُسْلِينُ أَلْقَتْ بِأَيْدِي الذُّلِ مُلْقِي عُمْرِهَـا بِالثَّوْبِ إِذَا فَغَرَتْ لَهُ صَفِّيـنُ قَدْ قَادَ أَمْرَهُمْ وَقَلَّـدَ ثَغْرَهُـمْ مِنْهُمْ مَهِينٌ لاَ يَكَادُ يَبِيـنُ الديوان، ص 403.	﴿...كَالْمُهْـلِ تَغْلِي فِي الْبُطُـــونِ،كَغَلْيِ الْحَمِيمِ ﴾ الـــــــــدّخان، الآية42،43. ﴿ وَلَا طَعَـامٌ إِلَّا مِـنْ غِسْلِينٍ ﴾ الحاقة، الآية 36. ﴿ أَمْ أَنَا خَـيْرٌ مِّـنْ هَٰـذَا الَّـذِي هُـوَ مَهِـينٌ وَلَا يَكَادُ يُبِينُ ﴾ الزخـرف، الآيـة51، 52.	-اتفـاق البيتـين الشـعريين الأوّل والثـاني مـع سـياق الآيتـين الكـريمتين الأولى والثانيـة، مـن الإشـارة إلى الذّلة التي لحقت خلفاء بني أميـة فاسـتحقوا بهـا المهـل والغسلين على يد المعز. -مخالفـة البيـت الأخـير للسـياق القـرآني بصـرف الدلالـة إلى شـخص القائـد الأموي عمرو بن العاص.
نَازَعْـتُمْ حَـقَّ الوَصِـيِّ وَدُونَـهُ (الكامل) حَـرَمٌ وَحِجْـرٌ مَانِـعُ وَحَجُونُ	﴿ وَاتَّخَذَ قَـوْمُ مُوسَىٰ مِن بَعْـدِهِ مِـنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ	اشـتراك النصـين الشـعري والقـرآني في الدلالـة والعـبرة، فـالأمويون في نظـر الشـاعر

نَاضَلْتُمُوهُ عَلَى الخِلاَفَةِ بِالتِّي رُدَّتْ وَفِيكُمْ حَدُّهَا المِسْنُونُ حَرَّفْتُمُوهَا عَنْ أَبِي السِّبْطَيْنِ فَمِنْ زَمَعٍ وَلَيْسَ مِنَ الهِجَانِ هَجِينُ لَوْ تَتَقُّونَ اللهَ لَمْ يَطْمَحْ لهَا طَرْفٌ وَلَمْ يَشْمَخْ لهَا عِرْنِينُ لَكِنَّكُمْ كُنْتُمْ كَأَهْلِ العِجْلِ لَمْ يَحْفَظْ لِمُوسَى فِيهِمْ هَارُونُ الديوان، ص 405.	أَلَمْ يَرَوْا أَنَّهُ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلًا اتَّخَذُوهُ وَكَانُوا ظَالِمِينَ﴾ الأعراف،الآية 148. ﴿ إِنَّ الَّذِينَ اتَّخَذُوا الْعِجْلَ سَيَنَالُهُمْ غَضَبٌ مِّن رَّبِّهِمْ وَذِلَّةٌ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَكَذَٰلِكَ نَجْزِي الْمُفْتَرِينَ ﴾ الأعراف،الآية 152.	هم من نازعوا آل البيت من الأوصياء على الخلافة، وحرموهم من حقّهم فيها، فحالهم كحال أصحاب العجل الذين حرّفوا النبوّة باتباعهم السّامريّ بدلا من الوفاء لموسى عليه السلام.
لَوْ تَلْمَسُونَ الصَّخْرَ لَانْبَجَسَتْ بِهِ (الكامل) وَتَفَجَّرَتْ وَتَدَفَّقَتْ أَنْهَارُ الديوان، ص 186.	﴿ وَإِذِ اسْتَسْقَىٰ مُوسَىٰ لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا﴾ البقرة، الآية 59.	مماثلة السياق الشعري للقرآني في استعارة معجزة موسى عليه السلام، وهي تفجير المياه من الصخور للمعز لدين الله الفاطمي.
وَلَمَا تَجَلَّى جَعْفَرُ صَعِقَتْ لَهُ (الطويل) وَأَقْبَلَ مِنْهَا طُورُ سِيناءَ يَنْهَدُ شَهِدْتُ لَهُ أَنَّ الْمَلَائِكَةَ حَوْلَهُ مُسَوَّمَةٌ وَاللهُ مِنْ خَلْفِهِ رِدُّ	﴿فَلَمَّا تَجَلَّىٰ رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكًّا وَخَرَّ مُوسَىٰ صَعِقًا ﴾ الأعراف،الآية 143. ﴿وَأَخِي هَارُونُ هُوَ	-مخالفة النص الشعري الأول للآية الأولى في إسناد دور الله في حواره مع موسى عليه السلامعلى جبل الطور إلى دور جعفر في النص

الديوان، ص 114.	أَفْصَحُ مِنِّي لِسَانًا فَأَرْسِلْهُ مَعِيَ رِدًا يُصَدِّقُنِي إِنِّي أَخَافُ أَنْ يُكَذِّبُونِ ﴾ القصص، الآية 34.	الحاضر. -مخالفة البيت الثاني للآية الثانية في إسناد (ردّ) إلى شخص جعفر.
وَلِذَا تَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ(الكامل) عَفْوًا وَفَاءَ لِيُونُسَ اليَقْطِينُ لَوْ يَلْتَقِي الطُّوفَانُ قَبْلُ وَجُودُهُ لَمْ يُنْجِ نُوحًا فُلْكُهُ الْمَشْحُونُ الديوان، ص 401.	﴿ فَتَلَقَّىٰ آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾ البقرة، الآية 36. ﴿ فَنَبَذْنَاهُ بِالْعَرَاءِ وَهُوَ سَقِيمٌ،وَأَنبَتْنَا عَلَيْهِ شَجَرَةً مِنْيَقْطِينٍ﴾ الصّافات، الآية:145- 146. ﴿ وَأُوحِيَ إِلَىٰ نُوحٍ أَنَّهُ لَنْ يُؤْمِنَ مِنْ قَوْمِكَ إِلَّا مَنْ قَدْ آمَنَ فَلَا تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُوا يَفْعَلُونَ، وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ	مخالفة السياقات الشعرية للسياقات القرآنية من خلال تصريف الألفاظ القرآنية (تلقّى، آدم، اليقطين، الطوفان، نوحا، فلكه المشحون) إلى سياقات تنسجم مع مقولات الباطنية القائلة بأفضلية الأئمة على الأنبياء.

	ظَلَمُوا إِنَّهُمْ مُغْرَقُونَ، وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأٌ مِنْ قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ ﴾ هود، الآية 36-38.	
تَوَّجَتْ مِنْهَا القَنَا تِيجَانَ مَلْحَمَةٍ (البسيط) مِنْ كُلِّ مَحْلُولٍ سِلْكُ النَّظْمِ مَعْقُودِ كَأَنَّهَا فِي الذُّرَى سُحْقٌ مُكَمَّمَةٌ مِنْ كُلِّ مَخْضُودٍ أَعْلَى الطَلْعِ مَنْضُودِ لَكَ الْمَوَاهِبُ أُولَاهَا وَآخِرُهَا عَطَاءَ رَبٍّ عَطَاءً غَيْرَ مَجْدُودِ الديوان، ص 102-105.	﴿ وَأَصْحَابُ الْيَمِينِ مَا أَصْحَابُ الْيَمِينِ فِي سِدْرٍ مَخْضُودٍ وَطَلْحٍ مَنْضُودٍ ﴾ الواقعة،الآية 29-31. ﴿عَطَاءً غَيْرَ مَجْذُوذٍ ﴾ هود، الآية 108.	مخالفة السياق الشعري للسياق القرآني بصرف الدلالة إلى وصف انتظام أسلحة جيوش المعز في أيدي فرسانها، بانتظام فاكهة أهل الجنة من المؤمنين.
وَلَيْسَ يُنْكَرُ مِنْ هَادٍ لِأُمَّتِهِ (البسيط) غَوْلُ الْمَوَاحِيدِ لِلْبُقْيَا عَلَى الجُمَلِ الديوان، ص 313.	﴿ وَلِكُلِّ قَوْمٍ هَادٍ ﴾ الرّعد، الآية 08.	اتفاق النص الشعري والقرآني في دلالة التأكيد على وجوب وجود الأئمة والإلحاح على وظيفة الهداية والوعظ والزجر التي

		يضطلعون بها على الأمّة.
وَلَـكَ الجَـوَارِي الْمُنْشَـآتُ مَـوَاخِرًا (الكامل) تَجْـرِي بِأَمْـرِكَ وَالرِّيَـاحُ رُخَـاءُ الديوان، ص 20.	﴿ فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْـرِي بِأَمْـرِهِ رُخَـاءً حَيْثُ أَصَابَ ﴾ سورة ص، الآية35.	تطـابق السـياق الشـعري الحاضر مع السياق القرآني الغائب في دلالة تسخير الرياح والسفن في البحر لإرادة المعز ومشيئته.

يتضّح من الجدول بعد تحليل هذه النّماذج من التناصّات وغيرها أنّ أكثر ما يستلهم ابن هانئ في شعره القصص القرآني في شكل إشارات مضمّنة في بنية نصوصه منها: قصص سيدنا يوسف، يونس، موسى، آدم، سليمان...إلخ، حيث يكتفي شاعرنا من هذه القصص بما يماثل رؤيته ويلائم موقفه، فهو لا يصطدم مع النص القرآني ذاته بقدر ما يتفق ويتلاقى معه في الدلالة العامة، كما أنه لم يلتزم في هذه التناصات القرآنية سياقا معينا، فهي تتفق تارة وتتنافر أخرى، غير أنه يجمع بين تلك الأشتات في النهاية، فإذا هي سياق واحد متعدد الأبعاد يتمحور حول موضوع قصائده، ويدور في فلك التجربة الشعرية التي تشكل بؤرة إحساسه وإيمانه العميق بالتعاليم الباطنية، وضرورة التواصل مع ثقافته الدينية، إذ لا إبداع من دون تواصل.

3- التناص التاريخي:

إنّ التناص مع التاريخ يعرّف على أنه تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة مع النص الأصلي للقصيدة، تبدو مناسبة ومنسجمة لدى المؤلف[1]؛ بمعنى أنّالتناص التاريخي هو استدعاء الشاعر نصوصا تاريخية تمثل وقائع أو شخصيات تاريخية، للتعبير عن الرؤى التي تجعل المدى ممتدا بين الماضي والحاضر.

(1) أحمد الزعبي، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عمان للتوزيع، الأردن، ط2، 2000، ص 12.

وقد وظف ابن هانئ في ثنايا قصائده كثيرا من الوقائع والشخصيات التاريخية، سواء المقدّسة في الاعتقاد الشيعي، أو المناوئة لآل البيت على مرّ التاريخ منها:

3-1-فاطمة الزهراء:

إنّ انتساب الدولة الشيعية إلى بنت الرسول صلى الله عليه وسلم له أبعاد سياسية، فهو تأكيد في حق بنيها في إرث جدهم ماديا ومعنويا، أي إمرة المسلمين الزمنية وإمامتهم الروحية، وهو تأكيد على اختصاصهم وحدهم بهذا الحق دون سائر الهاشميين كبني العباس وحتى سائر ذرية علي من غير فاطمة، كأتباع محمد بن الحنفية وغيرهم[1].

وابن هانئ حينما يستدعي شخصية فاطمة في نصوصه الشّعرية فعلى سبيل الفخار بانتساب الدولة إلى هذه المرأة الطاهرة، فهي اسم علم ينشأ عنه أبعاد سياسية ودينية، يقول الشاعر[2]:

أَبْنَـاءُ فَاطِمَ هَلْ لَنَا فِي حَشْرِنَا لَجَـأَ سِوَاكُـمُ عَاصِـمٌ وَمُجَـارَ (الكامل)

.....

لَهُ نَسَـبُ الزَّهْـرَاءِ دُنْيَا يَخُصُّـهُ وَسَالِفُ مَا ضَمَّتْ عَلَيْهِ العَوَاتِكُ (الطويل)

.....

أَلَا سَائِلُوا عَنْهُ البَتُولُ فَتُخْبَرُوا أَكَانَـتْ لَهُ أُمًّـا وَكَانَ لَهَا ابْنَمَـا (الطويل)

تؤكّد هذه النصوص على الانتساب لهذا الاسم التاريخي المحمّل بكلّ دلالات الطهر، وزيادة في التأكيد على صفة (الطهر) يوظف الشاعر كنية «البتول»تشبيها للسيدة (فاطمة) بالصورة التنزيهية التي توصف بها مريم العذراء في القرآن[3]، وما هذه الكنية إلا تماثل في الصورة الملائكية بين العلمين.

(1) اليعلاوي، ابن هانئ شاعر الدولة الفاطمية، ص 247.

(2) ديوان ابن هانئ، ص 185-260-354.

(3) المرجع السابق، ص 247.

3-2-علي بن أبي طالب :

يأتي حضور شخصية عليّ-كرّم الله وجهه-في شعر ابن هانئ بشكل إيحائي مكثف في سياقات دينية وسياسية، فهو حين يمدح المعز ينسب كلّ تصرفاته إلى عليّ للدلالة على التبرّك بقدسية هذه الشخصية، فيقول[1]:

فَلَيْـــتَ أَبَا السِّبْطَـيْنِ وَالـتُّرْبَ دُونَهُ يَرَى كَيْفَ تُبْدِي حُكْمَهُ وَتُعِيدُ (الطويل)

.....

أَفِي ابْنِ أَبِي السِّبْطَيْنِ أَمْ فِي طَلِيقِكُمْ تَنَـزَّلَتِ الْآيَاتُ وَالسُّـورُ الغُرُّ؟ (الطويل)

.....

وَرَدَّ حُقُـوقَ الطَّالِبِـيِينَ مَنْ زَكَـتْ صَنَائِعُـهُ فِي آلِـهِ وَزَكَا الذُّخْـرُ (الطويل)

.....

مُتَكَشِّـفٌ عَنْ عَزْمَـةٍ عَلَوِيَـةٍ لِلْكُفْـرِ مِنْهَا رَنَّـةٌ وَعَوِيـلُ (الكامل)

فهذه الكنايات التي كنّى بها الشاعر عن عليّ سواء بذكر اسمه، أم استعارة اسم والده «أبي طالب»، أم التوسط بابنيه «الحسن والحسين» لاستدعاء شخصيته «بأبي السبطين»، إنما هي كنايات فخار يحتج بها الشيعة وابن هانئ شاعرهم ضدّ خصومهم من بني العباس «فعليّ» -كرم الله وجهه-ذو نسب متصل بالشرف والطهر صعودا إلى الآباء والأجداد، ونزولا إلى الأبناء والأحفاد.

3-3-أبو بكر وحادثة السقيفة:

يمقت غلاة الشيعة وابن هانئ واحد منهم «أبا بكر» لاعتقادهم اغتصابه الخلافة من علي وآل البيت دون حق، لذلك راح الشاعر يجرّحه ويعرّض به في أشعاره مشيرا إلى حادثة السقيفة، محرّضا ممدوحه المعز على استئصال حكام الأمويين في الأندلس، متهكّما بمزاعمهم في استحقاق الخلافة[2] في قوله[3]: (الكامل)

(1) ديوان ابن هانئ ، ص 97-137-139-282.

(2) اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، ص 280.

(3) المصدر السابق، ص 153.

خَلَّـدْتُمْ فِي العَبْشَمِيَـــةِ لَعْنَـــةً خُلِقَتْ وَمَا خُلِقُوا لَهَا تَعْجِيـلَا
فِي مَنْ يَظُنُّـونَ الإِمَامَـةَ مِنْهُـمُ إِنْ حُصِّلَتْ أَنْسَابُهُمْ تَحْصِيلَا؟
مِنْ أَهْلِ بَيْتٍ لَمْ يَنَالُوا سَعْيَهُمْ مِنْ فَاضِلٍ عَدَلُوا بِهِ مَفْضُـــولَا

يوجه الشاعر الأحداث التاريخية بما يتفق ومعتقداته الشيعية، فيعرّي شخصية «أبي بكر» من قيم الخير والعدالة، ويشوّهها على النّحو الذي يظهر فيه «أبو بكر» حاكما مستبدا، مغتصبا لمقاليد الخلافة بالمكر والخديعة.

ويحمّل ابن هانئ مسؤولية تضييع حق آل البيت في الخلافة على عاتق كلّ القريشيين، مشيرا إلى ذلك الانقلاب السياسي الذي قاده هذا الصحابي الجليل في سقيفة بني ساعدة ليزيح «عليا» من منصب الإمامة[1]فيقول:[2] (الكامل)

أَبَنِي لُؤَيٍ أَيْنَ فَضْلُ قَدِيمِكُـــمْ؟ أَمْ أَيْنَ حِلْمٌ كَالْجِبَالِ رَصِـينُ؟
نَازَعْتُـمْ حَـقَّ الوَصِـيِّ وَدُونَـــهُ حَرَمٌ وَحِجْرٌ مَانِعٌ وَحُجُـــونُ
نَاضَلْتُمُوهُ عَلَى الخِلَافَـــةِ بِالَّتِي رُدَّتْ وَفِيكُمْ حَدُّهَا الْمَسْنُونُ
حَرَّفْتُمُوهَا عَنْ أَبِي السِّبْطَيْنِ عَنْ زَمَعٍ وَلَيْسَ مِنَ الْهِجَانِ هَجِينُ

فالشاعر يجعل بني لؤي أي قريش قاطبة مشتركة في صفة المكر والخديعة، حيث اتفقوا جميعا على نزع الخلافة من الوصي (عليّ)، واستخفوا بما قرّره له الرسول(ص)، واستهانوا بشهادة مناسك مكّة ومشاعرها.

(1) فاتح حمبلي، التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي، ص 192.
(2) ديوان ابن هانئ، ص404،.405

3-4-مروان بن الحكم :

يستدعي ابن هانئ الخليفة الأموي (مروان) ليجردها من كل فضائلها، حيث أضحى هذا اللقب عنده مثيرا للتهكّم والسخرية، رامزا لدلالات الخزي والعار الذي لحق الأسرة الأموية، فها هو يهجو الأمويين ناسبا إياهم إلى (مروان) في قوله[1]:

لَقِيتَ بَنِي مَرْوَانَ جَانِبَ ثَغْرِهِمْ وَحَظُّهُمْ مِنْ ذَلِكَ خُسْرٌ وَتَتْبِيبُ (الطويل)

.....

لَقَدْ سَارَتِ الرُّكْبَانُ بِالنَّبَإِ الَّذِي يَشِيبُ لَهُ طِفْلٌ وَيَنْصَاتُ أَجْلَخُ (الطويل)

.....

وَضَجَّتْ لَهُ الْأَصْنَامُ إِنَّ ضَجِيجَهَا صَدًى مِنْ بَنِي مَرْوَانَ حَرَّانَ يَصْرُخُ (الطويل)

فلقب المروانيين الذي يطيب للشاعر أن يطلقه على الأسرة الأموية الحاكمة بالأندلس هو لقب تشويه، لأنه يشير من الناحية التاريخية إلى وصمتي عار في حياة هذه الأسرة:

الأولى هي عداوة جدهم «الحكم بن العاص» للرسول، وتهكمه به في جاهليته، وحتى بعد إسلامه، حتى إنّ النبي والشيخين «أبي بكر» و «وعمر بن الخطاب»من بعد قد نفوه إلى الطائف، ومنعوه من البقاء بالمدينة أو بمكّة، فكان بذلك لعين رسول الله وطريده، وسميت سلالته ابتداء من «مروان بن الحكم»«بآل الطريد».

أما الوصمة الثانية فتتمثل في استيلاء الفرع المرواني من أسرة «عبد شمس»على الخلافة بعد «معاوية»، وذريته فقد سلب «مروان» الخلافة من عقب «معاوية»فصارت خلافة العلويين مسلوبة مرتين: الأولى بعد التحكيم من الفرع السفياني، والثانية من الفرع المرواني[2].

3-5-عمرو بن العاص ومعركة صفين :

يستدعي ابن هانئ هذه الشخصية في معرض التحامل على حكام بني أمية بالأندلس، فيعمد إلى انتقاء حادثة تاريخية مشهورة في تاريخ الصراع بين المسلمين على الخلافة هي معركة

(1) ديوان ابن هانئ، ص 44-86 .

(2) اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، ص 277.

صفّين، يقدم من خلالها صورة مشوّهة لشخصية عمرو بن العاص متجاهلا كلّ فضائله، فيقول[1]: (الكامل)

وَاعْــذُرْ أُمَيّـَةَ أَنْ تَغُــصَّ بَرِيقِهَا فَالْمُهْلُ مَا سَقَّيْتَهُ وَالغُسْلِينُ

أَلْقَتْ بِأَيْدِي الذُّلِّ مُلْقِي عُمْرِهَا بِالثَّوْبِ إِذَا فَغَرَتْ لَهُ صَفَّيْنُ

أسند الشاعر إلى شخصية «عمرو بن العاص» دورا مخالفا للدور الذي اشتهر به في تاريخ المسلمين من كونه داهية العرب وفاتح مصر، وقاهر جيوش الروم والفرس، فهو في نظر الشاعر والكثير من معتنقي المذهب الشيعي رمز للمأساة والعار، حيث لا يقوى على مواجهة عليّ – كرم الله وجهه–يوم صفين، ما يدفعه لكشف عورته حتى ينجو بنفسه، وفي هذا إشارة من الشاعر إلى تحقير أعداء الدولة من الأمويين.

3–6–العباس بن عبد المطلب وحادثة الأسر:

من الصعوبة بمكان أن ينكر ابن هانئ انتساب العباسيين لآل البيت، فالعبّاس عم الرسول صلى الله عليه وسلم وبنوه يشتركون مع الفاطميين في الانتساب إلى الأسرة الهاشمية، والانتماء إلى بيت النّبوّة، وبحكم انقلاب العبّاسيين على الأمويين، ذلك أنّهم خانوا التضامن العائلي الذي كانيجمعهم بالعلويين في الأسرة الهاشمية بأن اغتصبوا منهم الخلافة التي توصلوا إلى افتكاكها من الأمويين بمساعدة العلويين[2]، وفي الإشارة إلى هذا يقول الشاعر [3]: (الطويل)

فَقُـلْ لِبَـنِي العَبَّــاسِ رُدُّوا مَظَالِمًا فَقَـدْ آنَ مِنْكُمْ أَنْ تُرَدَّ الْمَظَالِمُ

وَإِلَّا فَـرُدُّوا لِلْمُعِــزِّ وَسَالِمُــوا فَأَسْلَمُ أَعْـدَاءِ الْمُعِزِّ الْمُسَالِـمُ

وَمَا يَنْقَضِي حَلْـيُ الْخَوَاتِمِ مِنْكُمُ وَلَيـسَ لِمَقْطُوعِ الْيَدَيْـنِ خَوَاتِـمُ

لَبِسْتُمْ ثِيَابَ الْمُلْكِ وَهِيَ عَمَائِمُ وَكَيْفَ عَلَى الْأَقْزَامِ تُلْوَى الْعَمَائِمُ؟

(1) ديوان ابن هانئ، ص 403.

(2) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، ص 285.

(3) المصدر السابق، ص 388.

فالشاعر يناشد العباسيين بإرجاع الخلافة المغصوبة إلى أصحابها الشرعيين من الفواطم، ذلك أنهم مغلوبون على أمرهم لاحول ولا قوة لهم، لبسوا ثياب الملك وليسوا بأهل لها، فحريّ بهم مسالمة المعز حتى يسلموا عداءه.

ويتمادى ابن هانئ في احتجاجه ضدّ بني العباس فيسوق حجة هي في نظره أخزى لهم، وهي نعتهم «بأبناء الطليق»تلك الوصمة التي لحقت بجدهم «العباس بن عبد المطلب» في وقعة (بدر) لما شارك في صفوف المشركين في محاربة الرسول (ص) فوقع في الأسر، وبقي يئن في قيوده إلى أن رقّ له النبي (ص) وأطلق سراحه[1]، وهي وصمة تكفي في نظر ابن هانئ أن تدفع عن الأسرة العباسية أيّ حق في إمرة المسلمين، وفي هذا يقول[2]:

بِمَكَّـــةَ سَمَّـى الطَّلِيـــقَ الطَّلِيـــــقَ فَفَـرَّقَ بَـيْنَ القَصَى وَالدَّنَى (المتقارب)
شَهِيدَيْ عَلَى ذَلِكَ حُكْـمُ النَّـــبِيّ بَـــيْنَ الْمَقَـامِ وَبَـيْنَ الصَّفَـا

.....

إِنْ قِيلَ مَنْ خَـيْرُ الَـبَرِيَّةِ لَمْ يَكُـنْ إِلَّاكُمُ خَلْـقٌ إِلَيْـهِ يُشَـــارُ (الكامل)
لَسْتُـمْ كَأَبْنَـاءِ الطَّلِيـقِ الْمُرْتَـدِي بِالْكُفْرِ حَتَّى عَضَّ فِيهِ إِسَارُ
أَبْنَـاءُ نَتْلَـةَ مَا لَكُـمْ وَلِمَعْشَـرٍ هُمْ دَوْحَـةُ اللهِ الَّـذِي يَخْتَارُ
رُدُّوا إِلَيْهِـمْ حَقَّهُـمْ وَتَنَكَّبُـــوا وَتَحَمَّلُوا فَقَدْ اسْتَحَـمَّ بَوَارُ
وَدَعُوا الطَّرِيقَ لِفَضْلِهِمْ فَهُمُ الْأُولَى لَهُمْ بِمَجْهَلَةِ الطَّرِيـقِ مَنَـارُ
كَمْ تَنْهَضُونَ بِعِبْءِ عَـارٍ وَاصِمٍ وَالْعَارُ يَأْنَـفُ مِنْكُمْ وَالنَّـارُ

فالشاعر يبعد سلالة العباسيين عن بيته، ويفصلهم عن العترة المنتخبة بهذه الكناية التي لصقت بهم (الطليق)، ويحتجّ لذلك بالحكم الذي أصدره الرسول (ص) بمكة بين مقام «إبراهيم» وهضبة الصفا، ويعني بذلك وصية «الغدير» التي يرى فيها الشيعة إقرارا لذرية فاطمة باستحقاقهم دون غيرهم خلافة الرسول (ص) على الأمة الإسلامية[3].

(1) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي ، ص 286.
(2) ديوان ابن هانئ، ص 28-186.
(3) المرجع السابق، ص 287.

ويواصل ابن هانئ انتقاصه من أهلية بني العباس في خلافة المسلمين، بحكم الرّق الذي توارثوه عن أم العباس «نتلة»، حيث يزعم أنها كانت أمة من رقيق قريش[1]، وفي هذا يقول[2]: (الطويل)

أَفِي اِبْنِ أَبِي السَّبْطَيْنِ أَمْ فِي طَلِيقِكُمْ تَنَزَّلَتِ الْآيَـــاتُ وَالسُّـــورُ الْغُـــرُّ؟
بَـــنِي نَتْلَـــةَ مَا أَوْرَثَ اللَّـــهُ نَتْلَـــةَ وَمَا نَسَلَتْ هَلْ يَسْتَوِي الْعَبْدُ وَالْحُرُّ؟
وَأَنَّى بَهَـــذَا وَهِـــيَ أَعْـــدَتْ بِرِقِّهَـــا إِيَّاكُمْ فَإِيَّاكُـــمْ وَدَعْـــوَى هِيَ الْكُفْـــرُ
ذَرُوا النَّاسَ رُدُّوهُمْ إِلَى مَنْ يَسُوسُهُمْ فَمَا لَكُمْ فِي الْأَمْـرِ عُرْفٌ وَلَا نُكْـــرُ

فالشاعر يؤكد عدم أحقية بني العباس بالخلافة بحكم الرقّ الموروث عن «نتلة»أمّ العباس، ومعلوم أنّ العبودية تقع حائلا دون الوصول إلى الإمامة، إذ من مواصفات الإمام الحرية، وما دام العباسيون عبيدا بالوراثة فليسوا أهلا لخلافة المسلمين، وهكذا تتضافر الحجج التاريخية لصرف العباسيين عن الخلافة.

ونخلص إلى القول إنّ استدعاء ابن هانئ للتاريخ، واستثماره لأحداثه ورموزه أعطى خطابه الشعري نوعا من الامتداد الزمني، إذ وفق الشاعر في اتخاذه قناعا للتعبير عن رؤيته الشعرية الرّاهنة، وأجاد عنصر التوظيف بما يتمتّع به من مقدرة فنية، وثقافة تراثية واسعة، مما يعكس نبوغه وعبقريته الشعرية من جهة، ويقوم دليلا على ثراء الشخصية التاريخية وقدرتها على العطاء الفني الرحيب إذا ما استلهمها شاعر مفلق كابن هانئ من جهة أخرى.

4-التناص الشعري:

إنّ الاطلاع على الموروث الشعري القديم شرط أساسي في عملية الإبداع لأنّ «القديم هو الذي يفسح المجال لقيام الحديث، والمكتسبات السابقة هي التي تمكّن الذهن والخيال من الإبداع والاختراع، كما أن الجديد هو الذي ينفخ الحياة في القديم ويمنحه القوة، وروح التجديد هي التي تبني من الأشياء القديمة المباني الجديدة، فالقديم وحده جمود وموت، والحديث وحده

(1) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، ص 289.
(2) ديوان ابن هانئ، ص 137-138.

عجز وحرمان[1]»، وأما الحياة النفسية الواعية فما هي إلا نتيجة التمازج بين القديم والحديث، ولاشكّ في أنّ كلّ شاعر واقع تحت تأثير الشعراء السابقين أثناء عملية الإبداع والذين تشكل نصوصهم الإطار الشعري لخزّان الذاكرة الشعرية. من هنا انتشرت أصداء النصوص الجاهلية والأموية والعباسية كتجسيد لفكرة النص الفحل في شعر ابن هانئ، فتناسلت نصوصها من رحمه باعتباره النص الذي يحوز منطق الجمال وناصية البيان.

4-1-التناص مع الشعر الجاهلي:

تأثر ابن هانئ بالموروث الشعري الجاهلي فترسم آثار الأقدمين في معانيهم ومبانيهم، وصورهم الشعرية، واحتذى منوال بعض شعرائهم في نسجه الشعري، كإعجابه بعنترة بن شدّاد العبسي، واستلهام مذهّبته في قصيدته الميمية التي مدح بها المعز فيقول فيها[2]: (الطويل)

أَصَاخَتْ فَقَالَتْ: وَقْعُ أَجْرَدَ شَيْظَمِ[3] وَشَامَتْ فَقَالَتْ: بَرْقُ أَبْيَضَ مِخْذَمِ

وَمَا ذُعِـرْتُ إِلَّا لِجَـرْسِ حِلِّيِهَـا وَلَا لَمَحْـتُ إِلَّا بُـرَى مِنْ مِخْذَمِ[4]

وَلَا طَعِمْـتُ إِلَّا غِرَارًا[5]مِنَ الْكَرَى حِـذَارًا كَلِـوَاءِ الْعَـيْنِ غَيْرَ مُهَوَّمِ[6]

أما مذهّبة «عنترة» التي تتناص معها هذه القصيدة سواء على مستوى الألفاظ أو المعاني فمنها قوله[7]: (الكامل)

وَالْخَيْـلُ تَقْتَحِـمُ الخَبَـارَ عَوَابِسًـا مَا بَـيْنَ شَيْظَمَـةَ وَأَجْـرَدَ شَيْظَمِ

ذُلُلٌ رِكَابِي حَيْثُ شِئْـتُ مُشَايِعِي لَـبِيٌّ وَأُحَفِّـزُهُ بِأَمْـرٍ مُـبْرَمِ

(1) ساطع الحصري، آراء وأحاديث في التاريخ والاجتماع، مكتبة الخانجي، (دط)، 1951، ص 94.

(2) ديوان ابن هانئ، ص 342.

(3) الشيظم والشيظميّ: الطويل، الجسيم، الفتيّ من الناس، والخيل، والإبل، والأنثى شيظمة. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج12، مادة (ش ظ م)، ص.323

(4) المخذم: السيف القاطع. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج12، مادة (خ ذ م)، ص.169

(5) الغرار: حدّ الرمح، والسيف، والسهم، والغرار: النوم القليل. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج4، مادة (غ ر ر)، ص .678

(6) مهوّم من: هوم، ومنه الهوم، والتهوّم، والتهويم: النوم الخفيف، وقيل: التهويم أوّل النوم، وهو دون النوم الشديد. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج12، مادة (هـ و م)، ص.624

(7) ديوان عنترة، دار صادر، بيروت، ط1، 1955، 1996، ص 30.

وَلَقَدْ خَشِيتُ بِأَنْ أَمُوتَ وَلَمْ تَدُرْ لِلْحَرْبِ دَائِرَةٌ عَلَى ابْنَيْ ضَمْضَمِ

فالشبه بين القصيدتين واضح، إذ يرمي كلّ من الشاعرين إلى مقصد واحد، حيث يفتخران بالشجاعة، ويصفان العقبات والعراقيل التي واجهاها في سبيل العشق، ويذكران ما نالاه من مشاق في الغلبة على العدو، وعلى نحو ما ارتجى «عنترة» في الأخير انتهاز الفرصة للانتقام من أعدائه، فإنّ ابن هانئ يأمل من الله أن يمكّن لممدوحه الانتقام من خصومه، كما بذلا جهدا كبيرا لاستفراغ قوتهما البيانية بغية التأثير في السامعين مع فرق واحد بينهما؛ هو أنّ صانع الموضوع في قصيدة عنترة هو عنترة نفسه، وصانعه في قصيدة شاعرنا هو غيره.

ولا يجد ابن هانئ حرجا في اعترافه بالشعراء السابقين، حتى أنّه يفخر بمحاكاتهم خاصة الفحول منهم، أمثال «علقمة» و «امرؤ القيس»فيقول[1]: (البسيط)

ثَقِفْتُ مِنْهُ أَدِيبًا شَاعِرًا لَسِنًا شَتَّى الْأَعَارِيضِ مَحْذُورَ الْأَحَاجِي

مُسْتَطْلِعًا لِجَوَابِي مِنْ بَدِيهَتِهِ فَمَا يُجَاوِبُهُ مِثْلُ النَّوَاسِي

مَنْ لَا يُفَاخِرْ بِالطَّائِي فِي زَمَنٍ وَلَا الْخُزَاعِي فِي عَصْرِ الْخُزَاعِي

وَلَا الْفَرَزْدَقُ وَالفَخَارُ لَهُ وَلَا لِجَرِيرَ وَلَا الرَّاعِي النُّمَيْرِي

لَكِنْ بِعَلْقَمَةَ الفَحْلَ الذِّي زَعَمُوا فِي الشِّعْرِ أَوْ بِامْرِئِ القَيْسِ الْمَرَارِي

في هذه القصيدة التي يشيد فيها الشاعر بفصاحة ممدوحه إعلان عن ميوله الأدبية[2]، إذ يرى أنّ بيان ممدوحه يؤهله أن يكون صِنوا لا للطائيين ولا حتى للفرزدق وجرير، بل لفحول الأقدمين كعلقمة وامرئ القيس الذي يستحضر نصا شعريا له في مدحه للخليفة المعز قائلا[3]: (الكامل)

أَمُسَهِّدِي لَيْلَ التَّمَامِ تَعَالِيًا حَتَّى نَقُومَ بِمَأْتَمٍ فَنَنُوحَا

(1) ديوان ابن هانئ، ص 370-371.

(2) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، ص 331.

(3) المصدر السابق، ص 73.

بينما يقول امرؤ القيس[1]: (المتقارب)

فَبِتُّ أُكَـابِدُ لَيْلَ التَّمَـامِ وَالْقَلْبُ مِنْ خِشْيَةٍ مُقْشَعِرْ

فلفظة (ليل التمام) بما فيها من تعبيرية عن مدى الحزن والقتامة اللذين يعيشهما شاعرنا، فينادي مؤرقي ذلك الليل ليشاركاه النواح، تابعٌ فيها امرئ القيس وهو يحكي حالة مبيّتة من مكابدة ذلك الليل راكبا هواه بصعوبة، ممتطيا صهوته بألم، يخفق قلبه بالقشعريرة خوفا.

وتكاد تكون شخصية امرئ القيس شخصية نموذجية في الشعر العربي القديم والحديث، فلطالما استلهم الشعراء شعره بأساليب مختلفة ومتعددة، وهذا في حد ذاته أمر يشير إلى أهميّة امرئ القيس[2]، ولذلك فابن هانئ ليس بدعا من الشعراء حتى لا يترسم خطى سالفيه مثل هذا الفحل في الشعر العربي القديم، حيث يتناص معه في قوله مادحا المعز[3]: (الكامل)

وَخُدُورُ مِثْلِكَ قَدْ طَرَقْتُ لِقَوْمِهَا مُتَعَرِّضًا وَلِأَرْضِهَا مُتَعَسِّفَا

بينما يورد امرؤ القيس ما نصه[4]: (الوافر)

وَلَمَّا دَخَـلْتُ الخِدْرَ خِـدْرَ عُنَيْـزَةٍ قَالَت: لَكَ الْوَيْلَاتُ إِنَّكَ مُرْجَلِ

فَمِثْلُكِ حُبْلَى قَدْ طَرَقْتُ ومُرْضِعًا فَأَلْهَيْتُهَـا عَـنْ ذِي تَمَائِـمَ مُحْـوَلِ

فالمغامرة الغزلية في قصيدة ابن هانئ تتناقص مع مغامرة امرئ القيس حين يتسلل في جنح الليل إلى معشوقته «عنيزة» خلسة على الحراس و الرقباء، والتناص واضح في ذكر لفطة (مثلك)، (طرقت)، إضافة إلى (الخدور) جمع خدر وهو ستر يمد للجارية في ناحية البيت، أو ما يفرد لها من السكن فيعبر شاعرنا «بواو» (رب) ليفيد التقليل عن عديد مرات قدومه لتلك الخدور ليلا،

(1) ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1958، ص 9.

(2) ينظر موسى ربابعة، التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن، ط1، 2000، ص 11.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 224.

(4) ديوان امرئ القيس، ص28.

وتعرضه لقومها وتعسفه لأرضها على نحو ما فعل «امرؤ القيس» حاكيا قصة دخوله خدر «عنيزة».

4-2-التناص مع الشعر الأموي:

لا تقتصر محاكاة ابن هانئ في أشعاره لشعراء الجاهلية فحسب، وإنما تتعدى هذه المحاكاة تقليد الشعراء الأمويين ولا سيما شاعر الغزل الأموي «عمر بن أبي ربيعة» في المغامرة الغزلية، حيث يستلهم شاعرنا المعاني نفسها في وصف تغزله بالمحرمات في موسم وفود الحجيج على البقاع المقدسة فيقول[1]: (البسيط)

مَا أَنْسَ لَا أَنَسَ إِجْفَالَ الحَجِيجِ بِنَا وَالرَّاقِصَاتِ مِنَ الْمُهْرِيَةِ الْقُودِ

ذَا مَوْقِفُ الصَّبِّ مِنْ مَرْمَى الجِمَارِ وَمِنْ مَشَاخِبِ الْبُدْنِ قَفْرًا غَيْرَ مَعْهُودِ

وَمَوْقِفُ الْفَتَيَاتِ النَّاسِكَاتِ ضُحًى يَعْثُرْنَ فِي حَبَرَاتِ الْفِتْيَةِ الصِّيدِ

يُحْرِمْنَ فِي الرِّيطِ مِنْ مُثَنًّى وَوَاحِدَةٍ وَلَيْسَ يُحْرِمْنَ إِلَّا فِي الْمَوَاعِيدِ

أما «عمر بن ربيعة» فيورد في غزله بالفتاة المحرّمة ما نصه[2]: (الكامل)

فَلَقَيْتُهَا تَمْشِي بِهَا بَغْلَاتُهَا تَرْمِي الْجِمَارَ عَشِيَّةً فِي مَوْكِبِ

غَرَّاءَ يُعَشِّي النَّاظِرِينَ بَيَاضُهَا حَوْرَاءَ فِي غُلْوَاءِ عَيْشٍ مُعْجِبِ

فَتَأَمَّلَتْ عَيْنَاكَ فِيكَ وَإِنَّمَا زَوْرُ الْمَنِيَّةِ لِابْنِ آدَمَ يَصْحُبُ

فالنص الغزلي عند الشاعر يمتصّ بداخله عددا من النصوص، ويبقى التركيز فيه على المعاني التراثية المشتركة في علاقة تناصية، وصيغة متقاربة يسهل معها إدراك العلاقة بين المتناصّين الحاضر والغائب.

(1) ديوان ابن هانئ، ص 99.

(2) ديوان عمر بن أبي ربيعة، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996، ص 64-65.

ومن الشعراء الذين يتناص معهم ابن هانئ تناصا جليا، الشاعر الأموي الفرزدق حيث يقول[1]: (الطويل)

يَقُولُونَ حَقْفُ فَوْقَهُ خَيْزُرَانَةٌ أَمَا يَعْرِفُونَ الْخَيْزُرَانَةَ والْحِقْفَا

بينما يقول الفرزدق[2]: (البسيط)

بكَفِّهِ خَيْزُرَانٌ رِيحُهُ عَبِقٌ مِنْ كَفِّ أَرْوَعَ فِي عَرْنِينِهِ شَمَمُ

أعجب ابن هانئ بالفرزدق أشدّ الإعجاب، وتابعه في شعره حدّالتناص، فالتقط منه مفردات جميلة الجرس –شديدة الوقع–، تهزّ الأسماع، وتخطف الأبصار، وتضرب على أوتار القلوب، تحمل بين طياتها دلالات رائعة منها لفظة (خيزرانة) المفردة التي تطفح لينا ورقة، وظفها توظيفا موفقا في مقدمة قصيدة يمدح بها "جعفر بن علي"، ويصف الخمر وساقيه تناصا مع قول الفرزدق وهو يمدح "زين العابدين"، ويصفه حاملا خيزرانا يفوح بالشذا، والطيب، شامخ الأنف عزيزا، فالخيزران العبق في كفّ الأروع كان رمزا مزدوجا لخصلتين جميلتين، فرقّة الخيزران ولينه رمز للبساطة والتواضع، والعبق فيه رمز الطهر والقداسة، وكذا الشمم في العرنين، والشمم ارتفاع أرنبة الأنف مع حسنها واستوائها، فارتفاع الأرنبة فيه دلالة الهيبة والجلال، بل الأنفة والترفّع، وحسن استوائها دلالة البساطة والتواضع.

وتظهر مرة أخرى بصمات الفرزدق في مدحه "زين العابدين بن الحسين بن علي"–عليه السلام– واضحة لدى ابن هانئ في مدح المعز، حيث يقول[3]: (الكامل)

هَذَا الَّذِي عَطَفَتْ عَلَيْهِ مَكَّةُ وَشِعَابُهَا، وَالرُّكْنُ، وَالْبَطْحَاءُ

هَذَا الْأَغَرُّ، الْأَزْهَرُ، الْمُتَأَلِّقُ، الْمُ تَدَفِّقُ، الْمُتَبَلِّجُ، الْوَضَّاءُ

فَعَلَيْهِ مِنْ سِيَمَا النَبِيِّ دَلَالَةٌ وَعَلَيْهِ مِنْ نُورِ الْإِلَهِ بَهَاءُ

(1) ديوان ابن هانئ، ص 212.

(2) ديوان الفرزدق، شرحه وضبطه، وقدم له: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج2، 1987، ص 354.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 19.

ويقول الفرزدق في مدح زين العابدين[1]: (البسيط)

هَذَا الَّذِي تَعْرِفُ الْبَطْحَاءُ وَطْأَتَهُ وَالْبَيْتُ يَعْرِفُهُ وَالحِلُّ وَالحَــرَمُ

هَذَا ابْنُ خَيْرِ عِبَــادِ اللَّــهِ كُلِّهِمِ هَذَا التَّقِيُّ النَّقِيُّ الطَّاهِرُ الْعَلَمُ

هَذَا ابْنُ فَاطِمَةَ إِنْ كُنْتَ جَاهِلُهُ بِجَدِّهِ أَنْبِيَــاءُ اللَّــهِ قَدْ خُتِمُوا

يتضح أنّ الشاعر قد استلهم الصورة المشوقة نفسها التي رسمها الفرزدق لممدوحه ونسخها في أبياته فأوردها باللفظ نفسه تقريبا[2]، وذلك ما لا يشفع له فنيا وإن اشترك مع الفرزدق في تقديس أئمة الشيعة مذهبيا وعقائديا.

ويقول ابن هانئ متغزلا[3]: (المنسرح)

يُغَضِّي حَيَاءً مِنْ لَحْظِ وَامِقِهِ إِنْ سَرَّحَ اللَّحْظَ فِيهِ أَوْ وَرَّدْ

وفي هذا تناص مع قول الفرزدق[4]: (البسيط)

يُغْضِي حَيَاءً وَيُغْصَى مِنْ مَهَابَتِهِ فَمَا يُكَلَّمُ إِلَّا حِينَ يَبْتَسِمُ

إنّ ابن هانئ بوصفه شاعر الدولة الفاطمية كان شديد الحب لآل بيت رسول الله وشعرائهم، لذا ترسّم خطى أولئك الشعراء، والتقط منهم الصور والمفردات في وصف آل الرسول (عليه السلام)، فلم يجد ما يعبر به عن عظيم إجلاله، وبليغ حبه إلا تلك العبارات ذاتها، فجاءت (يغضي حياء) لترسّم مدى الشرف، ومقدار العفة إذا ما رمق من نظر الناظرين، فأطلقت النظرات أو ردّت، وهو بهذا يتناص مع قول الفرزدق في مدح «زين العابدين» ذاك الذي يغض بصره حياء وتعففا، ويغضي غيره أبصارهم منه مهابة وإجلالا، فما يكلموه إلا حين يبتسم اطمئنانا لقبوله واستئناسا لرضاه.

(1) ديوان الفرزدق، ص 511.

(2) أسماء سوسي، معزيات ابن هانئ المغربي الأندلسي، دراسة موضوعية وفنية ، ص186.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 129.

(4) ديوان الفرزدق، ص 204.

4-3-التناص مع الشعر العباسي:

في مقابل هذه النزعة التقليدية الأصلية التي تضع الشعر الجاهلي والإسلامي مثالا، توجد عندابن هانئ نزعة تجديدية تضع الشعر العباسي الجديد مرجعا[1]، لاسيما شعر البحتري وأبي تمام والمتنبي ممن اعتبر الشاعر نظيرا لهم، وشبه بهم[2]، واشترك معهم في الخلفية النصية التي يصدرون عنها في أشعارهم، فها هو يستدعي صورة البحتري نفسها في مقابلته بين حالتي الحرب والسلم قائلا[3]:(البسيط)

مَا انْفَكَّ مُنْتَضِيًا سَيْفَيْ وَغًى وَقِرًى عَلَى الْكَوَاهِلِ تُدْمَى وَالْعَرَاقِيبُ

أما شاعرنا فيقول[4]: (الطويل)

فَإِنْ تَكُ حَرْبٌ فَالْمَفَارِقُ، وَالطُّلَى وَإِنْ يَكُ سِلْمٌ، فَالشِّوَى وَالعَرَاقِيبُ

فممدوحا الشاعرين يشتركان في أمر السيول من الدم: دم الأعداء أو دم الأضاحي في حالتي الحرب والسلم على الترتيب.

وتتجاوز محاكاة ابن هانئ للبحتري حدّ استدعاء المعاني في أشعاره، إذ يضمّن صوره الشعرية فيها، من ذلك مثلا تشبيه البحتري للخيل بالعقبان في مثل قوله[5]: (الكامل)

بِفَوَارِسَ مِثْلَ الصُّقُورِ وَضُمَّرٍ مُجْدُولَةٌ كَكَوَاسِرِ العُقْبَانِ

فيستدعي ابن هانئ هذه الصورة عينها ليفرط في وصف نشاط هذه الخيول وفرط حركتها قائلا[6]: (الكامل)

وَالْخَيْلُ تَمْرَحُ فِي الشَّكِيمِ كَأَنَّهَا عُقْبَانُ صَارَةَ شَاقَهَا الْأَوْكَارُ

(1) محمد توفيق النيفر ، الحياة الأدبية بإفريقية في العهد الفاطمي، نشر مشترك: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، القيروان، ومركز النشر الجامعي، (د ط)، ج1، 2004، ص 483.

(2) ابن خلكان، وفيات الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د ط)، (د ت)، ج2، ص 5.

(3) ديوان البحتري، دار صادر، بيروت، ط1، 1968، ط2، 2005، ص 371.

(4) ديوان ابن هانئ، ص 43.

(5) ديوان البحتري، ص 50.

(6) ديوان ابن هانئ، ص 182.

وإنّ أكثر المعاني التي تطرق إليها ابن هانئ في أغراضه الشعرية هي المعاني نفسها التي نلقاها في الشعر العربي عند شعراء العصر العباسي لاسيما أبو تمام، فهو القائل في مدح جعفر بن علي[1]:(الكامل)

شَارَفْتُ أَعْنَانَ السَّمَاءِ بِهِمَّتِي وَوَطِئْتُ بِهْرَامَ[2]النُّجُومِ بِأَخْمَصِي[3]

والبيت يتناص مع قول أبي تمام[4]: (الكامل)

لَهُ كِبْرِيَاءُ الْمُشْتَرِي وَسُعُودُهُ وسَوْرَةُ بِهْرَامٍ وَظَرْفُ عُطَارِدِ

بالغ الشاعر كثيرا وهو يصور علوّ همته، ورفعة طموحه حدّ بلوغه نواصي السماء وأقطارها، وحدّ وطئه بهرام النجوم واستعلائه فوقها بأخمص قدمه، الأمر الذي تناص به مع أبي تمام وهو يخلع على ممدوحه كبرياء المشتري وكواكبه، ورفعة بهرام وهيبته، وجمال عطارد وحسنه، بما يحقق جمالا في التصوير وروعة في البيان، وإيغالا في الوصف والمبالغة التي هي عند شاعرنا سنّة يحاكي بها الأقدمين، خاصة " المتنبي " لا يكاد ينفكّ عنها في غالب شعره.

وأنشد ابن هانئ يمدح جعفرا ويحي ابني علي بن حمدون الأندلسي، ويهنئ يحي بجارية أهداها له جعفر، فقال[5]: (الطويل)

رَقِيقُ فِرَنْدِ الوَجْهِ وَالْبِشْرِ وَالرِّضَى صَقِيلُ حَوَاشِي النَّفْسِ وَالظَّرْفِ وَالشَّعْرِ

فالبيت السابق لشاعرنا يتناص مع قول أبي تمام[6]: (الطويل)

رَقِيقُ حَوَاشِي الْحِلْمِ لَوْ أَنْ خُلُقَهُ بِكَفَّيْكَ مَا رَمَيْتَ فِي أَنَّه بُرْدُ

(1)المصدر نفسه، ص 191.

(2) بهرام: اسم المرّيخ. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج12، مادة (هـ ر م)، ص.608

(3) الأخمص: باطن القدم، ومارقّ من أسفلها، وتجافى عن الأرض، وقيل: الأخمص من القدم: الموضع الذي لا يلتصق بالأرض منها عند الوطء. أنظر ابن منظور، لسان العرب، ج7، مادة (خ م ص)، ص.30

(4) ديوان أبي تمام، شرح الصولي، دراسة وتحقيق: خلف رشيد نعمان، وزارة الإعلام، الجمهورية العراقية، ط1ن 1977، ج1، ص 460.

(5) ديوان ابن هانئ، ص 160.

(6) ديوان أبي تمام، ج1، ص 471.

استعان ابن هانئ في بيته بالاستعارة (فرقيق الفرند) صفة للسيف، و(صقيل الحواشي) للثياب، إلا أنه استخدمها تعبيرا بالغا في الروعة عبّر فيه عن رقّة جوهر وجه الممدوح وبشره، ورضاه، وأبان عن لطيف صحبته، وظرفه، وشعره، فتناص مع أبي تمام في مبالغته في وصف ممدوحه بالرقة واللين إلى الدّرجة التي لا يشكّ فيها أنّه من الثياب الرقيقة لو أنّه خُلق في كفّي المخاطب.

ويقول شاعرنا في مدح جعفر بن علي[1]: (الكامل)

لَوْ لَمْ تَكُنْ فِي السِّلْمِ أَنْطَقَ نَاطِقٍ لَكَفَاكَ سَيْفُكَ أَنْ يُحِيرَ خِطَابَا

وفي هذا تناص مع قول أبي تمام[2]: (البسيط)

بِيضُ الصَّفَائِحِ لَا سُودُ الصَّحَائِفِ فِي مُتُونِهِنَّ جَلَاءُ الشَّكِّ وَالرِّيَبِ

يقرّر ابن هانئ دور القوة في النصر، وفعل السيف في حسم الأمر، فالسيف عنده أفصح من الكلمة بيانا، وأوضح حجّة وبرهانا، ولو لم تكن للسان في السلم قولة لكفى سيف جعفر أن يكون له أعظم صولة، فالموازنة واضحة المعالم لدى الشاعر بين الكلمة والسيف، وتقديمه للسيف وتغليبه إياه متأثرا في هذا بقول أبي تمام في خطابه للمعتصم يحثّه على مقاومة جيش الروم، ونبذ الركون إلى المناشدة والمراسلات لاستعادة الحقوق، وتحصيل المطالب، فالسيف أصدق من الكتب به تُقطع الأمور، وتُحد الحدود، ويميز الحق من الباطل، والحقيقة من العبث، فالموازنة المجراة بين السيف والكتاب واضحة، والفرق بينهما بيّن أجاد في إيضاحه أبو تمام أيما إجادة حين استعان بفن بلاغي بديع دال على تمام التضاد، والاختلاف وهو الطباق في قوله (بيض ≠ سود)، (الصفائح ≠ الصحائف)، مما زاد الكلام روعة والفكرة وضوحا.

ولا يزال شاعرنا متناصا مع نظيره أبي تمام في رثائه والدة جعفر ويحي ابني علي، حيث يقول[3]: (الكامل)

(1) ديوان ابن هانئ، ص 51.

(2) ديوان أبي تمام، ج1، ص 189.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 145.

فِي كُلِّ يِوْمٍ تَحْتَ كَلْكَلِهِ تِرَّةٌ جُبَارٌ أَوْ دَمٌ هَدَرُ

أما أبو تمام فيقول[1]: (البسيط)

لَيْثٌ تَرَى كُلَّ يِوْمٍ تَحْتَ كَلْكَلِهِ لَيْثًا مِنَ الْإِنْسِ جَهْمَ الوَجْهِ مَغْرُوسَا

لقد تطابق اللفظ عند ابن هانئ مع قول أبي تمام على الرغم من التفاوت في الغرض، حيث أنّ الشاعر قصد الرثاء، وبيان شدة النكبة، فجاء الليث عنده رمزا للدهر الذي يفجعنا كل يوم بحبيب يذهب دمه هدرا، فلا يُدرَك ثأره، في حين أنّ غرض أبي تمام كان المديح، حيث حمّلت لفظة الليث عنده بدلالات الشجاعة البالغة، والوطأة الشديدة، والبأس العظيم للممدوح.

على أنّ أكثر الشعراء العباسيين الذين تأثر بهم الشاعر معاصره المتنبي، فكان أوّل مظهر من مظاهر تناصّ ابن هانئ معه إلحاق كنية«متنبي المغرب» بالشّاعر من باب اعتزاز المغاربة بشاعرهم، وتباهيهم به[2]على نظيره المشرقي، فللمغاربة متنبّيهم كما للمشارقة، وربّما قصد إصدار هذا اللّقب، وإلحاقه بابن هانئ قصدا لما يجمع بين الشاعرين من تشابه على مستوى الحياة الشخصية[3]، أو الخطاب الشعري الذي صدر فيه الشاعران عن مماثلة شبه تامة لا في المضمون والسياق فحسب بل وفي العبارة كذلك، كاستخدام صيغة «فعول»في الأكل والشرب، وإسناده إلى جيش المسلمين عند الشاعرين، حيث يقول المتنبي[4]: (الطويل)

أَغَرَّكُمْ طُولُ الْجُيُوشِ وَعَرْضُهَا عَلِيٌّ[5] شَرُوبٌ لِلنُّفُوسِ أَكُولُ

أما ابن هانئ فيقول[6]: (الكامل)

حَتَّى إِذَا ارْتَعَصَ الْقَنَا وَتَلَمَّظَتْ حَرْبٌ شَرُوبٌ لِلنُّفُوسِ أَكُولُ

(1) ديون أبي تمام، ج1، ص 577.

(2) محمد اليعلاوي، ابن هانئ المغربي الأندلسي، ص 337.

(3) أبو القاسم محمد كرو، ابن هانئ الأندلسي متنبي المغرب، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، (د ط)، 1984، ص 58.

(4) ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت، ط1، 1958، ص 229.

(5) عليّ: هو سيف الدولة، والخطاب موجه للروم.

(6) ديوان ابن هانئ، ص 292.

أو الاتفاق في وصف جيش العدو بالكثرة والجلبة، حيث يقول المتنبي في هذا[1]: (الطويل)

خَمِيسٌ بِشَرْقِ الْأَرْضِ وَالْغَرْبِ زَحْفُهُ وَفِي أُذُنِ الْجَوْزَاءِ مِنْهُ زَمَازِمُ

في حين يورد شاعرنا ما نصه[2]: (الكامل)

جَاؤُوا وَحَشْوُ الْأَرْضِ مِنْهُمْ جَحْفَلٌ لَجِبٌ وَحَشْوُ الْخَافِقِيَن صَهِيلُ

وقد شاعت في أشعار كلّ من المتنبي وابن هانئ صور من ضروب المبالغة والغلوّ في المعنى والصورة، باعتبارها (المبالغة) لغة الشعر ومنطقه، من ذلك مغالاتهما في تشبيه رؤوس الأعداء المقطوعة بلعبة تتقاذفها أجسادهم، وفي هذا يقول المتنبي[3]: (الكامل)

فَتَرَكْتَهُمْ خُلَلَ الْبُيُوتِ كَأَنَّمَا غَضِبَتْ رُؤُوسُهُمْ عَلَى الْأَجْسَامِ

فيردّد ابن هانئ المعنى نفسه متناصا مع المتنبي في هذه الصورة الشعرية مستلهما السياق نفسه من مبالغة في الوصف في قوله[4]: (البسيط)

مَا يَسْتَقِرُّ لَهُمْ رَأْسٌ عَلَى جَسَدُ كَأَنَّ أَجْسَامَهُمْ يَلْعَبْنَ بِالْقُلَلِ

كما يقول ابن هانئ في مدح الخليفة المعز لدين الله الفاطمي[5]: (الكامل)

قَادَ الْخَضَارِمَةَ الْمُلُوكَ فَوَارِسًا قَدْ كَانَ فَارِسَ جَمْعِهَا الْمَشْبُوحَا

يصف ابن هانئ شجاعة المعز، ووقوفه عَلَما عظيما يقود الملوك والفرسان العظماء، إذ كان فارسا لجمعها، ورائدا طويل الباع عريض الذراع، وقد ظهر التأثر واضحا،والتناص جليا، لاسيما في استعمال مفردة الخضارمة مع قول المتنبي[6]: (الطويل)

يُكَلِّفُ سَيْفُ الدَّوْلَةِ الجَيْشَ هِمَّهُ وَقَدْ عَجَزَتْ عَنْهُ الْجُيُوشُ الْخَضَارِمُ

(1) ديوان المتنبي، ص 246.
(2) ديوان ابن هانئ، ص 289.
(3) ديوان المتنبي، ص 247.
(4) ديوان ابن هانئ، ص 310.
(5) المصدر نفسه ، ص 75.
(6) ديوان المتنبي، ص 400.

فهو الآخر يشيد بأهل العزم، أعني سيف الدولة يمدحه ويصف شجاعته، وشدة بأسه التي عجزت عنها الجيوش العظيمة، وتقهقرت أمامها الهمم الجسيمة، ويبدو وضوح التناص بين الشاعرين في استعمال حرف التحقيق (قد كان) و(قد عجزت) تقريرا للفكرة، وتأكيدا للمعنى.

ويقول ابن هانئ في هجاء الوهراني كاتب الأمير جعفر بن علي بن حمدون الأندلسي[1]: (الخفيف)

عَلَّمَتْنِي الْبَيْدَاءُ كَيْفَ رُكُوبُ اللَّيْلِ وَاللَّيْلُ كَيْفَ قَطْعُ التُّنُوفِ

وفي هذا تناص مع قول المتنبي[2]: (البسيط)

فَالْخَيْلُ وَاللَّيْلُ وَالْبَيْدَاءُ تَعْرِفُنِي وَالضَّرْبُ وَالطَّعْنُ وَالْقِرْطَاسُ وَالْقَلَمُ

حيث التناص بأوضح صورة وأجلاها، إذ ركن ابن هانئ إلى تلك المفردات: البيداء، والخيل، والليل ليعبر عن مدى شراسته وركوبه الأهوال، فالبيداء بقفارها وهوامها لا يركبها إلاّ الهمام، فصنعت منه فارسا مغوارا، والليل بظلمائه ودهمائه علّمه كيف يقطع تلك البراري، تماما كما فعل المتنبي مفتخرا بنفسه، لكنه زاد على شاعرنا أن افتخر بعلمه وشعره إلى جانب افتخاره بشجاعته وبأسه، مستندا بذلك إلى التشخيص والاستعارة؛ فكأنّ الخيل، والليل، وركن البيداء، والضرب، والطعن، والقرطاس والقلم، كل أولئك أشخاص عقلاء يعرفونه شهيرا بينهم لشدة ملازمته إياهم، وهي صورة أكثر توكيدا وأقوى مما عند ابن هانئ.

وأنشد ابن هانئ يرثي والدة جعفر ويحي ابني علي[3]: (الكامل)

فَجَزِعْتُ حَتَّى لَيْسَ بِي جَزَعٌ وَحَذِرْتُ حَتَّى لَيْسَ بِي حَذَرُ

متناصا مع قول المتنبي[4]: (الكامل)

وَلَجُدْتَ حَتَّى كِدْتَ تَبْخَلُ حَائِلًا لِلْمُنْتَهَى وَمِنَ السُّرُورِ بُكَاءُ

(1) ديوان ابن هانئ ، ص 220.
(2) ديوان المتنبي، ج3، ص 390.
(3) ديوان ابن هانئ، ص 148.
(4) ديوان المتنبي، ص 41، ج1.

فالجزع عند ابن هانئ طال وكثر حتى بلغ منتهاه فنفذ، والحذر اشتدّ وزاد حتى وصل حدّ النفاذ، وذلك لون بلاغي بديع في المبالغة، سماه البلاغيون: الإغراق، صوّر به الشاعر مدى حزنه وعميق ألمه لفراق والدة جعفر، فكأنّه استفرغ لموتها كلّ جزعه، واستقدم لأجلها كلّ حذره حتى غدا مفروغا خاليا منهما، حيث تتبع آثار المتنبي في هذا المعنى وحاكاه وهو يلقي على ممدوحه لباس السخاء، ويلبسه تاج الجود؛ إذ بلغ هذا الممدوح من الجود منتهاه، وسخا حتى كاد يكون فقيرا، ذلك ما أوضحه المتنبي جليا باستناده إلى التشبيه الضمني المتناقض في قوله (ومن السرور بكاء)، فشده الفرح تبلغ مداها بالدموع، وتصل ذروتها بالبكاء، ويمكن عدّ هذا التشبيه حسن تعليل للفكرة المقدّمة في صدر البيت، وبهذا يكون المتنبي قد جمع في شطر بيت واحد بين لونين بلاغيين هما: التشبيه وحسن التعليل، وهو مما لا يتأتّى لأيّ شاعر.

وكذلك يقول ابن هانئ في مدح أبي الفرج الشيباني[1]: (الكامل)

وَكَأَنَّمَا سَلَبَ الْقَشَاعِمَ رِيشُهَا مِمَّا يُشَقُّ مِنَ الْعَجَاجِ الْأَكْدَرِ

حيث يتناص مع المتنبي في قوله[2]: (الوافر)

عَجَاجًا تَعْثُرُ الْعُقْبَانُ فِيهِ كَأَنَّ الْجَوَّ وَعْثٌ أَوْ خَبَارُ

لقد عني ابن هانئ كثيرا بوصف المعارك والجيوش، فصور الحرب وأجواءها تصويرا دقيقا، ووصفها وصفا عميقا، حيث يصف القتامة والظلمة التي تلفّ ساحة المعركة التي يخوضها الجيش، فكأنه فزع ريش النسور من شدة الغبار الأسود والنقع، وجاء بمفردة العجاج لما فيها من دلالة على قوة المعركة واشتداد الوقيعة، وانتشار الظلام، والاختلاط حدّ انعدام الرؤية مثلما فعل المتنبي وهو يصف إحدى وقائع سيف الدولة التي صالت الخيول فيها وجالت، مثيرة غبارا كثيفا تتعثر فيه العقبان لشدة سواده، فلا ترى موضع ثباتها، ولقد عمد الشاعر إلى مفردة (عجاجا)

(1) ديوان ابن هانئ، ص 150.

(2) ديوان المتنبي، ص 101، ج2.

قصدا لبيان التعمية والإرباك اللذين أراد المتنبي وصف الواقعة بهما، فكان التناص بيّنا في الصورة والمفردة.

ويقول شاعرنا في موضع مدح المعز متناصا مع نظيره المتنبي[1]: (الطويل)

أَلَا إِنّ جِسْمًا كَانَ يَحْمِلُ هِمَّتِي تَطَاوَحَ فِي شِدْقٍ مِنَ الدَّهْرِ أَضْجَمِ

أما المتنبي فيورد في هذا المعنى ما نصه[2]: (الكامل)

وَإِذَا كَانَتِ النُّفُوسُ كِبَارًا تَعِبَتْ فِي مُرَادِهَا الْأَجْسَامُ

عمد ابن هانئ إلى وصف عظيم همته، ورفيع طموحه، وشدة عزمه، فشخص ببصره إلى المتنبي ليستلهم منه الفكرة، ويستوحي من شعره المفردة محاكيا إياه، فأبدع في صياغة العبارة وتشكيل الصورة، مقتدرا على إقناع المتلقي بتصوّر ثقل تلك الهمة التي ترامى الجسم جرّاءها في شدق من الدّهر معوّج مائل.

لقد عبّر شاعرنا بألفاظ جزلة فصيحة، نمّت عن شدّة تأثره بفصاحة المتنبي مستعينا بالاستعارة والمبالغة في تبيان ضخامة تلك الهمة وجسامتها، وفي هذا تناص مع بيت المتنبي الذي يقرر فلسفة ويثبت حكمة، بأنّ الأجسام تقصر عن إدراك النفوس الكبيرة، وتعيا في مرام الهمم العظيمة، والتطابق جليّ كلّ الجلاء في الصورة، وبيّن في المفردة بين (جسما) و(الأجسام) مما لا يدع مجالا للهروب من التناص على الرغم من الفارق بين الاثنين من حيث العموم والخصوص، فإيراد لفظة (جسما) بصيغة الإفراد متبعة بـ(همتي) ضيّق المساحة وأعطى دلالة الخصوص عند ابن هانئ، في حين وردت اللفظة بصيغة الجمع (الأجسام) عند المتنبي توسيعا للمساحة، وقصدا للعموم، حتى غدا البيت حكمة يتبعها العقلاء ومثالا سائرا على الألسن.

وإنّ تأثير المتنبي في ابن هانئ خاصّة بعد اطلاعه على ديوانه أدّى إلى كثير من التشابه بينهما خاصّة في المعاني المتعلّقة بغرض المدح[3]، ومن أمثلة ذلك التشابه قول شاعرنا من

(1) ديوان ابن هانئ، ص 344.

(2) ديوان المتنبي، ص 284.

(3) خليفة احمد العتيري، الموازنة بين المتنبئين: أبي الطيب وابن هانئ الأندلسي، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ط1، 2007، ص249، 250.

قصيدة مدح فيها جعفر بن علي، وصفه فيها بالشجاعة، وتحمّل المسؤولية، ولامبالاته بما يحدث له، فيشبّهه بالجمل المسّن في قدرته على تحمّل أعباء الخلافة حين يقول[1]:

فَانْهَضْ بِأَعْبَاءِ الخِلَافَةِ كُلِّهَا إِنَّ المُحَمَّلَهُنَّ عُودٌ بَازِلُ (الكامل)

وَلَقَدْ تَكُونُ لَكَ الأَسِنَّةُ مَضْجَعًا حَتَّى كَأَنَّكَ مِن حِمَامِكَ غَافِلُ

إنّ هذا المعنى الذي طرقه ابن هانئ شبيه تماما بالمعنى من قول المتنبي في سيف الدولة[2]:

وَقَفْتَ وَمَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَهُوَ نَائِمُ (الطويل)

تَمُرُّ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةٍ وَوَجْهُكَ وَضَّاحٌ، وَثَغْرُكَ بَاسِمُ

ومن دلائل تأثر ابن هانئ بالمتنبي، تصنّعه لمواقفه، فهو يفترض أنّ الشعراء ينافسونه، ويحسدونه على مدحه للمعز، وجميل شعره فيه، مما يشبه موقف المتنبي من حساده في بلاط سيف الدولة، مع العلم أنّه لم يوجد شاعر كان ينافس ابن هانئ في بلاط المعز، ولم يتعرّض له أحد، وإنّما كان في موقفه هذا متصنّعا لموقف المتنبي، بالإضافة إلى التشابه الواقع بينهما من جانب الاعتداد بالشعر، والافتخار به، فابن هانئ يقول من قصيدة مدح بها المعز[3]:

فَإِنْ أَكُ مَحْسُودًا عَلَى حُرِّ مَدْحِكُمْ فَغيرُ نَكِيرٍ فِي الزَّمَانِ الأَعَاجِيبُ (الطويل)

أَرَانِي إِذَا مَا قُلْتُ بَيْتًا تَنَكَّرَتْ وُجُوهٌ كَمَا غَشَّى الصَّحَائِفَ تَتْرِيبُ

وَمَا قَصْدُ مِثْلِي فِي القَصِيدِ ضَرَاعَةٌ وَلاَ مِنْ خِلَالِي فِيهِ حِرْصٌ وَتَرْغِيبُ

أَبِنْ مَوْضِعِي فِيهِمْ لِيفْخَرَ غَالِبٌ يَبِينُ بِسِيمَاهُ وَيُدْحَرَ مَغْلُوبُ

(1) ديوان ابن هانئ، ص 299، 300.

(2) ديوان المتنبي، ج3، ص387.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 46.

فهذه الأبيات تشبه تماما قول المتنبي في مدح سيف الدولة[1]:

أَزِلْ حُسْدَ الحُسَّادِ عنِّي بَكَبْتِهِمْ فَأَنْـتَ الذِي صَيَّرْتَهُمْ لِي حُسَّـدَا (الطويل)

وَمَا الدَّهْرُ إلّا مِن رَواةِ قَصَائِدِي إِذَا قُلتُ شِعْرًا أَصْبَحَ الدَّهرُ مُنْشِدَا

أَجِزْنِي إِذَا أَنْشَـدتُ شِعْرًا فَإِنَّمَـا بِشِعْـرِي أَتَـاكَ المادِحُـونَ مُرَدِّدَا

وَدَعْ كُلَّ صَوْتٍ غَيرَ صَوْتِي فَإِنّنِي أَنَا الصَائِحُ المحَكَّى وَالآخِرُ الصَّدَى

فالتشابه بين الشاعرين قويّ حتّى حدود التقليد، من حيث موقف كلّ منهما من حسّاده في البلاط، واعتدادهما بالشعر، وافتخارهما به.

ولا يتوقف التشابه بين الشاعرين عند حدود المدح، بل يتعدّاه إلى غرض الوصف، ومما يعدّ أحد عناصر التشابه في شعرهما الوصفي، اتفاقهما في تصوير ما تلاقيه الروم من شقاء، وتعب على أيدي المسلمين العرب، وفي هذا قال المتنبي[2]:

حَتَّى أَقَـامَ عَلَى أَرْبَاضِ خَرْشَنَـةً تَشْقَى بِها الرُّومُ والصُّلْبَانُ والبَيْعُ (البسيط)

لِلسَّبْيِ مَا نَكَحُوا، والقَتْلِ مَا وَلَدُوا وَالنَّهْبِ مَا جَمَعُوا، والنَّارِ مَا زَرَعُوا

في حين يقول ابن هانئ [3]:

لَوْ كَانَ للرُّومِ عِلْمٌ بِالذِّي لَقِيَتْ مَا هُنِّئَتْ أُمُّ بِطْرِيـقٍ بِمَوْلُـودِ (البسيط)

حيث يتفّق الشاعران في وصفهما للأهوال التي تلاقيها الروم، وصنوفها المختلفة، من هلاك لأهلها، وسبي لأولادها ونسائها، ونهب لأموالها ...إلخ، وقد عدّد المتنبي هذه المصائب، والمشاق، في حين لمح إليها ابن هانئ بشيء من التهويل حينما قال: "ما هنّئت أمّ بطريق بمولود"، وهي كناية عن شدّة الأهوال التي يلاقيها هذا المولود.

(1) ديوان المتنبي، ج1، ص289- 291.

(2) ديوان المتنبي، ج2، ص224.

(3) ديوان ابن هانئ، ص 102

ومن الصور التي التقى فيها الشاعران في غرض الوصف قول المتنبي[1]:

وَلَا تَرُدُّ الغُدرَانَ إِلَّا مَاؤُهَا مِنَ الدَّمِ كَالرَّيْحَانِ تَحْتَ الشَقَائِقِ (الطويل)

فيتفّق معه ابن هانئ حين يقول[2]:

وَلَا يُورِدُونَ الماءَ سُنْبُكَ سَابِحٍ أَوْ يَكْتَسِي بِدَمِ الفَوَارِسِ طُحْلُبَا (الكامل)

حيث حدث اشتراك بين الشاعرين في وصف ماء الغدير بالخضرة بفعل الطحلب الذي يكون عادة موجودا في ماء الغدير، وقد اختلطت هذه المياه الخضراء بحمرة دم الأعداء، إلاّ أنّ تصوير المتنبي كان أكثر روعة وجمالا، حينما شبّه خضرة الماء، وحمرة الدّم، بالرّيحان تحت الشقائق.

وبعد إيراد هذه العينات الواقعة تحت إطار تأثر ابن هانئ بالمتنبي، يتضح أنّ ذلك التشابه الشّديد، والتوافق في الأغراض خاصّة (المدح والوصف)، والمعاني بينهما، يؤكّد تأثر ابن هانئ بالمتنبي إثر معرفته به في بعض قصائده، قبل أن يقرأ ديوانه الذي لم يكن ليتم إلّا في أوائل النصف الثاني من القرن الرابع الهجري[3]، حيث وصلت شهرة المتنبي إلى المغرب، وكانت بعض قصائده معروفة في ذلك القطر، لذلك تردّدت أصداء المتنبي في شعر ابن هانئ مع شيء من التصرّف فيها بما يقتضيه الموقف، وحقّ له لقب "متنبي المغرب" الذي أطلقه عليه القدامى ، نظرا للوحات المتشابهة التي جاءت في شعرهما، إضافة إلى العوامل السّياسية، والاجتماعية، والثقافية التي صاحبت حياة كل منهما، وجاءت متشابهة في أغلبها عند كليهما، علما أنّ التشابه لا يعني التماثل أو التطابق، ذلك أنّ كلّ شاعر يظلّ محتفظا بسمات خاصّة، وإن تشابه مع شاعر آخر في بعض الخصائص.

وهكذا تتضّح تلك القدرة العجيبة على ترويض السّنة الشعرية السابقة عند ابن هانئ، والتحاور معها تحاورا لبقا، فشعره بوتقة خصبة لتلاقح الأشعار، حيث استفاد من المتنبي،

(1) ديوان المتنبي، ج2، ص330.

(2) ديوان ابن هانئ، ص 54.

(3) منير ناجي، ابن هانئ الأندلسي درس ونقد، دار النشر للجامعيين، ط1، 1962، ص263.

والبحتري، وأبي تمّام، فاستحقّ لقب " متنبي المغرب "، لأنّ في شعره من وجوه الطرافة، والابتكار، والجودة في اللفظ، والأسلوب، والخيال، وضروب المحسنات والبديع، ما جعله نظيرا للمتنبي في فنّه الشعري الخالص.

على أنّ تلك الاستفادة من القديم لم تنف بصمات الشاعر الذاتية، ولمساته الخاصّة التجديدية، وهذا التفاعل مع السنّة الشعرية القديمة القائم على الأخذ والإضافة، هو ما جعل ابن هانئ يصنّف ضمن فحول الشعراء المثقفين بحق، حيث راوحت ذاكرته بين الموروث الشعري قديمه (الشعر الجاهلي والأموي)، ومحدثه (الشعر العباسي) ما مكّنه من استيعابه، ومحاكاة الفحول من شعرائه ليبدع من النصوص ما جسّد به ملامح شخصيته الفنّية المتميزة، وأشعاره المبثوثة في الديوان خير دليل على مقدرته الفائقة وموهبته الشعرية الفذّة.

خاتمـــــــــة

خاتمـــة:

حاولت الباحثة أن تدرس موضوع "الظاهرة الأسلوبية في شعر ابن هانئ المغربي الأندلسي" في مدخل وثلاثة فصول،لإبراز ما بلّغه الشعر المغربي في القرن الرابع للهجرة من نضج واكتمال، معتمدة الأسلوبية منهجا لهذه الدّراسة قصد توخّي القدر الكبير من التحليل العلمي والموضوعي دون إهمال للبعد الفني، وقصد الكشف كذلك عن أكبر عدد ممكن من العناصر الأسلوبية المميزة للخطاب الشعري عند ابن هانئ باعتباره واحدا من روّاد الصّنعة في المغرب، آملة أن أكون قد ساهمت ولو بالنزر القليل في منح شاعرنا – على وجه الخصوص – ما يستحقّ من الاهتمام، في انتظار محاولات لاحقة تكمل ما عجزت عنه، حتّى يكتمل التصوّر النّقدي بخصوص النتاج الإبداعي لابن هانئ المغربي الأندلسي. وقد أوصلني البحث في الموضوع إلى مجموعة من النتائج يمكن حصرها في الآتي:

1–يكشف الأسلوب عن تفرّد الشاعر، وخصوصيته في صياغة تجاربه، ونقلها، بينما الأسلوبية تخضع ما للشاعر من خصوصية في التعبير للدّراسة العلمية الموضوعية والفنية كذلك.

2– بدا جليا أن ابن هانئ له ذوق موسيقي رفيع دفعه إلى حب النغمة الجميلة، والطرب الرفيع، وقد انعكس ذلك في صورته الموسيقية بما منحها من براعة الإيقاع وجمالية النغم على مستويين: خارجي، وداخلي.

أ)– الموسيقى الخارجية بتشكيلاتها العروضية من وزن، وقافية، وتصريع،كانت حلقة من حلقات الغنائية السّاحرة في ديوان الشاعر، وساهمت في إحداث إيقاع ذي توتر عال، ارتبط ارتباطا وثيقا بالانفعال للغة شعرية كان الشاعر موردها.

ب)– كشفت الموسيقى الداخلية في مدوّنة ابن هانئ الشعرية عن عناية الشاعر بالأساليب البديعية، والألوان البلاغية المختلفة: من تجنيس، وتصدير، وترديد، وترصيع، وتقابل بسيط ومركب، وعكس وتبديل، وكلّها بنى منتجة للنغم والإيقاع، وأكثر إغراقا فيه.

3)– ولع ابن هانئ بالزخارف الشعرية، فأكثر من جودة الصّنعة في شعره قاصدا الإثارة وتحريك الانفعال في نفسية متلقّيه، وتنمية الإحساس بالجمال لديهم.

4)– كان الشاعر على مستوى رفيع من الشاعرية، إذ يبدو من خلال ديوانه أنّ له قدرة فائقة على التصرّف في اللّغة واستعمالها، وبراعة في تشكيل الأساليب وإتقانها، حيث يزخر أسلوبه بالظواهر التركيبية المتنوعة: من تقديم وتأخير، وحذف، واستفهام، ونداء، وهي ظواهر سجّلت حضورا قويا في المدوّنة، ما جعلها أكثر طرافة سواء على مستوى الانحراف الكمّي أو المعنوي، حيث وظّف ابن هانئ هذه التراكيب، واستفاد منها استفادة بالغة في خدمة أغراضه الشعرية، وإفشاء معانيها المختلفة التقليدية، والسياسية، والعقدية.

5)– تتبيّن شاعرية ابن هانئ المميّزة، ومقدرته البلاغية الفذّة التي لا تنازع، من حيث إفراطه في التخيّل، إذ تعرّض في شعره لأشكال مختلفة من الصّور من تشابيه، واستعارات، وكنايات لم يجد بابا فيها إلا طرقه وولج منه، وهذا دليل البراعة والتفوق، وكأن هذه الأساليب البيانية كانت لديه،

وبين يديه، ما يجعله شاعرا صانعا يقترب كثيرا من شعراء الصّنعة بمفهومها الإيجابي (الجودة والإتقان) التي دخلت المغرب والأندلس، وصارت من العادات والتقاليد التي يتبارى الشعراء في اتباعها، وتوسيعها.

6)– كشفت ظاهرة التناص، عن وقوع مدوّنة شاعرنا تحت تأثير كثير من النصوص التي سبقته في الزمن أو كانت معاصرة له، حيث تنوّعت حقول التناص عنده بين تناص ذاتي، ونصوص دينية، وتاريخية، وشعرية، ما يعكس ثقافة ابن هانئ الواسعة بالتراث العربي الإسلامي مشرقا ومغربا، إذ أنّ التفاعلات النّصية بينه وبين هذه النصوص برهنت بما تحمله من إيحاءات ورموز على انفتاح النّص الشعري وقدرته على تمثّلها، إمّا تمثّلا سلبيا حينما يستوحي الشاعر هذه النّصوص في كثير من الأحيان على سبيل المحاكاة، أو تمثّلا إيجابيا يتجاوز مجرّد المحاكاة والامتصاص لسياقات الخطاب الآخر إلى خلق نوع من التحاور بين نصوص ابن هانئ الشعرية، ونصوص الخطابات الأخرى.

7)– يقوم حضور النّص القرآني في قصائد ابن هانئ دليلا على تشبّعه بالثقافة القرآنية، وهو ما جعله يستدعي معانيه، وألفاظه، بالتساوق مع سياقات قصائده الشعرية تارة، والمفارقة لها أحيانا أخرى حسب ما تمليه التجربة الشعرية والموقف النّفسي للشاعر.

8)– إنّ استدعاء ابن هانئ للتاريخ، واستثمار أحداثه، ورموزه في التعبير عن رؤيته الراهنة، أعطى خطابه الشّعري نوعا من الامتداد الزمني، امتدادا خلفيا، عبّر عن أصالته، وقام دليلا على ما يتمتّع به من مقدرة فنّية، وثقافة تراثية، تعكس نبوغه، وعبقريته الشعرية.

9)- جمع الشاعر في نصوصه بين الموروث الشعري القديم والمحدث، وحاول جاهدا إبراز تأثره بفطاحل شعرائه، ما مكّنه من استيعابه، ليبدع من النصوص ما يجسّد به ملامح شخصيته الفنّية المتميّزة.

تلكم أهّم النتائج التي توصّل إليها البحث في موضوع "الظاهرة الأسلوبية في شعر ابن هانئ المغربي الأندلسي"، ولا أدّعي أنّها نتائج نهائية لأنّ شاعرنا، ونتاجه الشّعري لا يزالان في حاجة إلى الدّراسة والتحليل، وحسبي أن يكون هذا الجهد المبذول حلقة تضاف إلى سلسلة الجهود السابقة، آملة أن تليها جهود لاحقة ترمي في مجموعها إلى مواصلة البحث في إحياء التراث الشعري، وتعميق دراسته، وتحريره من العتمة التي ظلّ قابعا فيها.

ختاما أرجو أن أكون قد وفّقت من خلال هذا العمل في تقديم بعض ما رميت إليه، لأنّ لكلّ قول مهما بلغ نقائص وعثرات تحتاج إلى استكمال واستمرار في البحث والتقصّي، ونسأل الله التوفيق والسّداد.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

– القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع، مؤسسة الديار المقدسة للطباعة والنشر، دمشق، ط2، 2008.

أوّلا: المصـــادر:

1- الأحمدي (موسى بن محمد المليلي) المتوسط الكافي في علميْ العروض والقوافي، بيروت، ط2، 1966.

2- ابن أبي الأصبع، تحرير التحبير، تقديم وتحقيق: خفي الدين محمد شرف، (دط)، (دت).

3- أبو تمام، الديوان تقديم وشرح: محي الدين صبحي، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط1،ج1، 1997.

4- امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، (دط)، 1958.

5- البحتري، الديوان، دار صادر، بيروت، ط1، 1968، ط2، 2005، ج1.

6- الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة ط2، 1969، ج3.

7- الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز)، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، علي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006.

8- الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، (دط)، 2003.

9- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، .1992

10- ابن خاقان، مطمح الأنفس، ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، مطبعة الجوائب، قسطنطينة، ط1، 1302.

11- ابن الخطيب (لسان الدين)، الإحاطة في أخبار غرناطة، مكتبة الخانجي، الشركة المصرية للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، ج2، 1974.

12- ابن خلدون (عبد الرّحمان)، تاريخ العلامة ابن خلدون، بيروت، لبنان، دار الكتاب اللبناني، ومكتبة المدرة، (دط)، (دت).

13- ابن خلدون (عبد الرّحمان)، المقدّمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، (دت).

14- ابن خلكان (أبو العباس شمس الدين)، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (دط)، (دت)، ج2، ج3.

15- ابن رشيق القيرواني (أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 1981، ج1،ج2.

16- الزبيدي (محمد مرتضى)، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: عبد الستار أحمد فراج، ج23.

17- ابن سعيد المغربي (علي بن موسى بن سعيد)، المغرب في حلى المغرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1،ج2، 1997.

18- السّكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

19- ابن طباطبا (محمد بن طباطباالعلوي)عيار الشعر، تحقيق، طه الحاجري ومحمد زغلول سلاّم، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، (دط)، 1969.

20- العسكري (أبو هلال)، الصناعتين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1989.

21- عمر بن أبي ربيعة، الديوان، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه: فايز محمد، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1996.

22- عنترة بن شداد العبسي، الديوان، دار صادر، بيروت، ط1، 1955، 1996.

23- أبو الفرج (قدامة بن جعفر)، نقد الشعر، تحقيق وتعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

24- الفرزدق، الديوان، شرحه، وضبطه، وقدم له: علي فاعو، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.

25- القرطاجني (حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، (دط)، (دت).

26- القزويني (الخطيب جلال الدين محمد بن عبد الرحمن)، تلخيص المفتاح في المعاني، والبيان، والبديع، المكتبة العصرية، بيروت، (دط)، (دت).

27- القلقشندي، صبح الأعشى، دار الكتب المصرية، القاهرة، (دط)، 1922، ج3.

28- المتنبي (أبو الطيب)، الديوان، دار صادر، بيروت، ط1، 1958.

29- المرزوقي (أبو علي أحمد الحسن)، شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط2، 1967.

30- ابن المعتز (عبد الله)، البديع، تحقيق: أغناطيوس، كراتشوقفسكي، (دط)، (دت).

31- المعري (أبو العلاء)، لزوم ما يلزم (اللزوميات)، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، 1983، ج1.

32- ابن منظور (لسان الدين)، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1994.

33- ابن هانئ الأندلسي، الديوان، تحقيق: محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985، ط2، 2008.

ثانيا: المراجـع بالعربيـة:

01- آلوجي عبد الرحمن، الإيقاع في الشعر العربي، دار صادر للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1989.

02- أنيس إبراهيم، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلومصرية، 1965.

03- البستاني بطرس، أدباء العرب في الأندلس وعصر الانبعاث، دار مارون عبود، (دط)، (دت).

04- بسيوني عبد الفتاح فيود، علم البديع: دراسة تاريخية وفنية لأصول البلاغة، ومسائل البديع، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، دار المعالم الثقافية للنشر والتوزيع، السعودية، ط1998،2.

05- بكار يوسف حسين، بناء القصيدة، في النقد القديم (في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط2، 1983.

06- بلوحي محمد، الأسلوب بين التراث العربي والأسلوبية الحديثة، مجلة التراث العربي.

07- تاوريرت بشير، محاضرات في منهاج النقد الأدبي المعاصر، دار للطباعة والنشر، قسنطينة الجزائر، 2006.

08- ثامر فاضل، الصوت الآخر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1992.

09- الحاجري (محمد طه)، مرحلة التشيع في المغرب العربي، وأثرها في الحياة الأدبية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1983.

10- الحربي (فرحان بدري)، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003.

11- الحربي (محمد رمضان)، البلاغة التطبيقية، دراسة تحليلية لعلم البيان، منشورات ELGA، فاليتا، (دط)، 2000.

12- حسين (عبد القادر)، فن البديع، دار الشروق، ط1، 1983.

13- الحصري ساطع، آراء وأحاديث في التاريخ والاجتماع، مكتبة الخانجي، (دط)، 1951.

14- حمّاد (حسن محمد)، تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، (دط)، 1998.

15- حمبلي فاتح، بنية قصيدة المديح في الشعر العربي لقديم: شعر ابن هانئ الأندلسي، مكتبة الرسائل الجامعية العالمية، دار النوادر، سورية، لبنان، الكويت، ط1، 2013.

16- حمودة عبد العزيز، المرايا المحمدية من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة كتب ثقافية يصدرها المجلس الوطني للثقافة، والفنون، والآداب، الكويت، (دط)، 1998.

17- الخالدي (صلاح عبد الفتاح)، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، شركة الشهاب، باتنة، الجزائر، (دط)، (دت).

18- خفاجي (عبد المنعم)، الأدب الأندلسي، التطور والتجديد، دار الجيل، بيروت، ط1، 1992.

19- داود (أماني سليمان)، الأسلوبية والصوفية: دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 2002.

20- ابن ذريل عدنان، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط)، 2000.

21- ربابعة موسى، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003.

22- الزغبي أحمد، التناص نظريا وتطبيقيا، مؤسسة عثمان للتوزيع، الأردن، ط2، 2000.

23- الزّناد الأزهر، دروس في البلاغة العربية نحو رؤية جديدة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، .1992

24- السّد نورالدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة، الجزائر، (دط)، 1997، ج1.

25- سلطان منير، البديع تأصيل وتجديد، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دط)، 1986.

26- السيد (عزالدين علي)، التكرير بين المثير والتأثير، عالم الكتب، بيروت، ط1، 1978، ط2، 1986.

27- الشعراوي (ناهد أحمد السيد)، عناصر الإيداع الفني في شعر عنترة، دار المعارف الجامعية، مصر، الإسكندرية، (دط)، 1979.

28- شعلال رشيد، البنية الإيقاعية في شعر أبي تمام، بحث في تجليات الإيقاع تركيبا، ودلالة، وجمالا، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط1، 2011.

29- الشيخ (عبد الواحد حسن)، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999.

30- شيخون، (محمد السيد)، الأسلوب الكنائي: نشأته ، تطوره و بلاغته، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، (دط)، (دت).

31- الصاوي (أحمد عبد السيد)، مفهوم الاستعارة في بحوث اللغويين، والنقاد، والبلاغيين: دراسة تاريخية فنية، منشأة المعارف، الإسكندرية، (دط)، 1988.

32- الصعيدي (عبد المتعال)، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، مكتبة الآداب، المطبعة النموذجية، (دط)، (دت).

33- صليبا جميل، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

34- عبد المجيد جميل، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دط)، 1998.

35- عتيق عبد العزيز، في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، (دط)، 1972.

36- أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية والتطبيق، دار الميسر، والنشر، والتوزيع، والطباعة، (دط)، (دت).

37- عزام محمد، الأسلوبية منهجا نقديا، دار الآفاق، بيروت، لبنان، ط1، 1989.

38- عطية مختار، التقديم والتأخير، ومباحث التراكيب البلاغية والأسلوبية، دار الوفاء لدنيا لطباعة والنشر، الإسكندرية، (دط)، (دت).

39- علي زاهد، تبيين المعاني في شرح ديوان ابن هانئ، مطبعة المعارف ومكتبتها، مصر، (دط)، 1352.

40- عيد يوسف، دفاتر أندلسية في اشعر، والنثر، والنقد، والحضارة، والإعلام، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، (دط)، 2006.

41- غراب أحمد، موسيقى الشعر، علم العروض والقوافي، دار طيبة للنشر، والتوزيع، والتجهيزات العلمية،(دط)،(دت).

42- فريد (عائشة حسين)، وشي الربيع بألوان البديع في ضوء الأساليب العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (دط)، (دت).

43- فضل صلاح، البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبوالأنجلومصرية، (دط)، 1982.

44- القلفاطالمنجي، الحماسة في الشعر العربي القديم، منشورات كارم الشريف، تونس، ط2011،1.

45- القيرواني الرقيق، تاريخ لإفريقية والمغرب، تقديم وتحقيق، محمد عزب، دار الفرجاني للنشر والتوزيع، ط1، 1994.

46- كراكبي محمد، خصائص الخطاب الشعري في ديوان أبي فراس الحمداني، دراسة صوتية تركيبية، دار هومة، الجزائر، (دط)، 2003.

47- كرّو (أبو القاسم محمد)، ابن هانئ الأندلسي متنبي المغرب، الدار العربية، للكتاب، طرابلس، ليبيا، (دط)، 1984.

48- كرّو (أبو القاسم محمد) و(شريط (عبد الله)، عصر القيروان، دار المغرب العربي، تونس، ط1، 1973.

49- الماضي (شكري عزيز)، محاضرات في نظرية الأدب، دار البعث، الجزائر، ط1، 1984.

50- المسدّي (عبد السلام)، الأسلوبية والأسلوب، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط4، 1993.

51- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 1986.

52- موافي عبد العزيز، الرؤية والعبارة مدخل إلى فهم الشعر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1 ، 2008.

53- ناجي منير، ابن هانئ الأندلسي، درس ونقد، دار النشر للجامعيين، ط1، 1962.

54- النيفر (محمد التوفيق)، الحياة الأدبية بإفريقية في العهد الفاطمي، نشر مشترك: كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان ومركز النشر الجامعي، (دط)، ج1، 2004.

55- الواسطي محمد، ظاهرة البديع عند الشعراء المحدثين، دراسة بلاغية نقدية، دار نشر المعرفة، الرباط، ط1، 2003.

56- اليعلاوي محمد، ابن هانئ المغربي الأندلسي، شاعر الدولة الفاطمية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (دط)، 1985.

ثالثا: الكتب المترجمة إلى العربية:

01- بارت رولان وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المدني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.

02- جيرو بيير، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، دار الحاسوب للطباعة، حلب، ط2، 1994.

رابعا: المجلّات والرّسائل الجامعية:

01- البدوي (رمضان محمد عبد الغفار)، تشبيهات ابن هانئ الأندلسي، دراسة بلاغية، إشراف: عبد الله عليوة حسن، جامعة الأزهر، كلية اللغة العربية، الدراسات العليا، قسم البلاغة والنقد، 1996.

02- بوديسةبولنوار، الخطاب الشعري المغربي من خلال كتاب "أنموذج الزمان في شعراء القيروان، دراسة أسلوبية، جامعة الحاج لخضر، باتنة.

03- التميمي، (فاضل عبود)، أصول التناص في النقد العربي القديم، مجلة الموقف الثقافي، عدد 36 الأول، 2001.

04- الثوابية هيثم، الاستفهام البلاغي في شرح ديوان الحماسة للمرزوقي، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج41 ، ملحق1 ، 2014.

05- حمبلي فاتح، ابن هانئ في حاضرة الزاب الجزائري (حمدونيات ابن هانئ الأندلسي)، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، باتنة، الجزائر، عدد12، 2005.

06- حمبلي فاتح، تشكيل الموسيقى في شعر ابن هانئ الأندلسي، مجلة فكر وإبداع، رابطة الأدب الحديث، ج52، 2009.

07- حمبلي فاتح، التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي القديم، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، 2004-2005.

08- روبريشت (هانس جورج)، تداخل النصوص، تحقيق: الطاهر شيحاوي ورجاء بن سلامة، مجلة الحياة، عدد50، 1988.

09- ابن سلامة الربعي، من التغيير الموسيقي في نونية أبي البقاء الرندي، مجلة الآداب، قسنطينة، عدد2، 1994.

10- سوسي أسماء، معزيات ابن هانئ المغربي الأندلسي، دراسة موضوعية وفنية، رسالة ماجستير في الأدب العربي القديم، جامعة 08 ماي 1945، قالمة، .2012

11- شرفي لخميسي، جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح لعبد الله العشّي، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، عدد.2011

12- عبد الراضي (السيد أحمد محمد)، ديوان ابن هانئ الأندلسي، دراسة صرفية، نحوية ودلالية، إشراف: زينب شافعي عبد الحميد، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم قسم: النحو، والصرف، والعروض، 2012.

فهرس الجداول

فهرس الجداول

رقم الجدول	عنوان الجدول	رقم الصفحة
1	تواتر الأوزان الشعرية في المدوّنة	39
2	استقصاء القوافي التي بني عليها الشاعر قصائده	43
3	العناصر المتناصة ذاتيا في مقدّمات قصائد ابن هانئ	129
4	التناص الذاتي على مستوى المضامين الشعرية المطروقة في مدوّنة ابن هانئ	133
5	التناص الذاتي على مستوى المضامين السياسية والمذهبية	136
6	التناص الذاتي على مستوى المعجم اللّغوي	140
7	التناص الذاتي على مستوى الصور الشعرية	145
8	التناص القرآني في مدوّنة ابن هانئ	157

فهرس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

المواضيع **رقم الصفحة**

شكر وتقدير
مقدّمة..... أ – هـ
المدخل :مفاهيم ومرتكزات **1**
أوّلا: في مفهوم الأسلوب والأسلوبية..... **2**
1-مفهوم الأسلوب..... **2**
1 -1-لغة..... **2**
1-2-اصطلاحا..... **2**
2-مفهوم الأسلوبية..... **3**
3-اتجاهات الأسلوبية..... **5**
3-1-الأسلوبية التعبيرية(الوصفية)..... **5**
3-2-الأسلوبية التكوينية (أسلوبية الكاتب)..... **6**
3-3-الأسلوبية البنيوية..... **7**
4-آليات التحليل الأسلوبي للنص الأدبي ومستوياته..... **7**
4-1-المستوى الصوتي..... **8**
4-2-المستوى التركيبي..... **8**
4-3-المستوى الدلالي..... **8**
ثانيا: ابن هانئ الأندلسي **10**
1-المولد والنشأة..... **10**
2-مراحل حياة الشاعر..... **12**
2-1-المرحلة الأندلسية..... **12**
2-2-المرحلة المغربية (الحمدونية)..... **14**

2-3-المرحلة الإفريقية(المعزية)..... 17
3-الفنون الشعرية عند ابن هانئ..... 21
3-1-المدح..... 21
3-2-الرّثاء..... 27
3-3-الهجاء..... 29
3-4-الغزل..... 30
3-5-الوصف..... 32
3-6-الفخر..... 34
3-7-الحكمة..... 35
الفصل الأوّل: الظواهر الموسيقية في شعر ابن هانئ الأندلسي 37
أوّلا: الموسيقى الخارجية..... 38
1-الوزن..... 38
2-القافية..... 42
3-التصريع..... 47
ثانيا-الموسيقي الداخلية..... 50
1-التجنيس..... 50
1-1-التجنيس الناقص..... 51
1-2-التجنيس الاشتقاقي..... 54
2-التصدير..... 56
3-الترديد..... 60
4-الترصيع..... 63
5-التقابل..... 66
5-1-التقابل البسيط..... 67
5-2-التقابل المركب..... 72
6-العكس والتبديل..... 75

الفصل الثاني: الظواهر التركيبية والبلاغية 78
أوّلا: الظواهر التركيبية النحوية 79
1-ظاهرة التقديم والتأخير 79
1-1-تقديم الخبر وجوبا 80
1-2-تأخير الخبر وجوبا 82
1-3-تقديم الخبر جوازا 83
1-4-تقديم المفعول به 84
2-ظاهرة الحذف 86
2-1-حذف الفعل 86
2-2-حذف الفاعل 87
3-ظاهرة الاستفهام 90
4-ظاهرة النداء 92
ثانيا: الظواهر البلاغية 94
1-التشبيه 95
1-1-التشبيه المفرد البسيط 95
1-2-التشبيه المركّب 103
2-الاستعارة 110
3-الكناية 115
الفصل الثالث: ظاهرة التناص في شعر ابن هانئ المغربي الأندلسي 120
أولا: ظاهرة التناص 121
1-مفهوم التناص 122
1-1-لغة 122
1-2-اصطلاحا 122
2-أصول التناص في النقد العربي القديم 123

2-1-السرقة..... 123
2-2-التضمين..... 124
2-3-الاستعانة..... 124
2-4-الإعادة..... 125
2-5-الإحتذاء..... 125
3-مفهوم التناص في النقد الغربي..... 126
ثانيا-التناص في شعر ابن هانئ الأندلسي..... 127
1-التناص الذاتي..... 128
1-1-على مستوى بنية القصيدة..... 128
1-2-على مستوى المضامين الشعرية..... 132
1-3-على مستوى المعجم اللغوي..... 139
1-4-على مستوى الصورة الشعرية..... 144
2-التناص القرآني..... 149
2-1-التناص اللفظي..... 149
2-2-التناص التركيبي..... 153
3-التناص التاريخي..... 163
3-1-فاطمة الزهراء..... 164
3-2-علي بن أبي طالب..... 165
3-3-أبو بكر وحادثة السقيفة..... 165
3-4-مروان بن الحكم..... 167
3-5-عمرو بن العاص ومعركة صفين..... 167
3-6-العباس بن عبد المطلب وحادثة الأسر..... 168
4-التناص الشعري..... 170
4-1-التناص مع الشعر الجاهلي..... 171

4-2-التناص مع الشعر الأموي..... 174
4-3-التناص مع الشعر العباسي..... 177
خاتمة 189
قائمة المصادروالمراجع..... 194
فهرس الجداول..... 206
فهرس الموضوعات..... 208

ملخّص الأطروحة

الملخّص:

الحمد لله والصّلاة والسّلام على رسول الله وعلى آله وصحبه أجمعين وبعد:

فهذه أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب القديم بعنوان: " الظاهرة الأسلوبية في شعر ابن هانئ المغربيّ الأندلسيّ".

وقد اقتضت طبيعة هذه الأطروحة للوصول إلى النّتائج المرجوّة منها أن تكون في مدخل، وثلاثة فصول تسبقها مقدّمة، وتتلوها خاتمة.

– أمّا المقدّمة: فعرضت فيها إلى أهميّة الموضوع، وسبب اختياره، وخطّة البحث، ومنهجه.

– واختصّ المدخل الذي يحمل عنوان : "مفاهيم ومرتكزات" برصد أهّم التصوّرات التي دارت حول تحديد مفهوم الأسلوب والأسلوبية، بالإشارة إلى اتجاهاتها، وإلى الآليات التي يقوم عليها التحليل الأسلوبي ومستوياته، بالإضافة إلى تقديم ترجمة وجيزة عن حياة ابن هانئ، شملت: مولده، ونشأته، والمراحل التي مرّ بها في حياته، والأغراض الشعرية المتنوّعة في مدوّنته.

– أمّا الفصل الأول الموسوم بـ: "الظواهر الموسيقية في شعر ابن هانئ" المبثوثة على المستوى الصّوتي، فشملت الدّراسة فيه عنصرين متلازمين امتطاهما الشاعر لإحداث الإيقاع هما: الموسيقى الخارجية بتشكيلها العروضي المتمثّل في: الوزن، والقافية، والتصريع، بالإضافة إلى الموسيقى الدّاخلية التي كرّسها الشاعر في قصائده اعتمادا على ألوان البديع من: تجنيس، وتصدير، وترديد، وترصيع، وتقابل بسيط ومركّب، وعكس وتبديل.

– أمّا الفصل الثّاني: المعنون بـ " الظواهر التركيبية والبلاغية في شعر ابن هانئ" فبحثت فيه التراكيب النّحوية، وما ينجرّ عنها من انتهاكات لغوية في أساليب: التقديم والتأخير، والحذف، والنّداء، والاستفهام، إضافة إلى الصّور الشعرية التي استفاد منها الشاعر في خدمة أغراضه وإفشاء معانيها المختلفة من: تشابيه، واستعارات، وكنايات .

– أمّا الفصل الثّالث: فخصّصته للحديث عن ظاهرة التّناص في مدوّنة شاعرنا سواء ما تعلّق منه بالتناص الذاتي الذي حقّقه الشاعر على عدّة مستويات، مسّت بنية القصيدة، والمضامين المطروقة في الديوان، إضافة إلى الصور الشعرية، والمعجم اللغوي للشاعر، أم ارتبط بالنّصوص القرآنية، أم اختصّ بالوقائع التاريخية، أم النّصوص الشّعرية القديمة، والحديثة التي استلهمها الشاعر في أشعاره من سابقيه، فالتحم الكلّ بنصوصه، وتفاعل مع سياقاتها الجديدة.

وأخيرا جاءت الخاتمة فيها المعالم الكبرى للبحث، والنّتائج التّي انتهى إليها، تتلوها قائمة المصادر والمراجع مرتّبة ترتيبا ألف بائيا، وفهرس للموضوعات التّي يتضمّنها البحث ليسهل على القارئ الوصول إلى مبتغاه في وقت وجيز.

الكلمات المفاتيح:

الظاهرة الأسلوبية، شعر ابن هانئ المغربي الأندلسي.

Résumé :

Louanges à Dieu, prière et la paix sur le prophète d'Allah, sa famille et ses compagnons et après:

Il s'agit d'une thèse de Doctorat dans la littérature antique, intitulé:"Les phénomènes stylistiques de la poésie d'Ibn Hani Al-AndalusiAl-Azdi".

Cette thèse contienne trois chapitres précédés d'une introduction et suivis d'une conclusion.

• **L'introduction**: s'articule autour l'importance du thème, les motivations du choix, le plan du travail et la méthode suivie.

L'introduction a porté sur les concepts les plus importants de la définition du style et de la stylistique, en se référant à leurs orientations, aux mécanismes sur lesquels reposent l'analyse stylistique et ses niveaux, ainsi qu'une brève biographie d'Ibn Hani y compris sa naissance, son origine, sa vie et les différents buts poétiques de son corpus.

• **Le premier chapitre** :intitulé :«les sonorités dans la poésie d'Ibn Hani».Il contient deux éléments inséparables que le poète a utilisépour atteindre le rythme souhaité. Le rythme externe qui comprend la versification, la rime et la rime léonine. Le rythme interneque le poète a employé en fonction de : la paronomasie, l'exordium, la répétition,

l'homéoptote, l'antithèse simple et composé, l'antistrophe et l'oxymoron.

• **Le deuxième chapitre**: nommé:«les phénomènes structuraux et rhétoriques dans la poésie d'Ibn Hani ». Il aborde les structures syntaxiques et les erreurs linguistiques qui en résultent dans les figures de style suivantes : l'hyperbate, l'ellipse, le style vocatif et l'interrogation ainsi que d'autres images poétiques comme la comparaison, la métaphore et la métonymie.

•**Le troisième chapitre**: Le troisième chapitre est consacré au phénomène d'intertextualité dans le corpus de notre poète y compris les textes coraniques, les faits historiques et les textes poétiques anciens et modernes, inspirés des prédécesseurs par le poète dans ses poèmes.

Enfin, la conclusion contienne des éléments principaux de la recherche, les résultats, la liste des références disposées par ordre alphabétique, et l'index.

• **Les mots cles** :

Phénomène stylistique, Poésie d Ibn Hani Al Andalusi .

Abstract:

Praise to God, prayer and peace on the Prophet of Allah, his family and his companions and after:

This is a doctoral dissertation in ancient literature, entitled: "The stylistic phenomena of the poetry of Ibn Hani Al-Andalusi Al-Azdi."

This thesis contains three chapters preceded by an introduction and followed by a conclusion.

The introduction: articulates around the importance of the theme, the motivations of choice, the work plan and the method followed.

The introduction focused on the most important concepts of the definition of style and stylistics, referring to their orientations, the mechanisms on which the stylistic analysis and its levels are based, as well as a brief biography of Ibn Hani including his birth, his origin, his life and the different poetic goals of his corpus.

The first chapter: entitled: "the sounds in Ibn Hani's poetry". It contains two inseparable elements that the poet used to reach the desired rhythm. The external rhythm which includes versification, rhyme and leonine rhyme. The internal rhythm that the poet used according to: paronomasia, exordium, repetition, homeopath, simple and compound antithesis, antistrophe and oxymoron.

The second chapter: named: "the structural and rhetorical phenomena in the poetry of Ibn Hani". It deals with the syntactic structures and the linguistic errors that it may cause in the following style figures: the hyperbaton, the ellipse, the vocative style and the interrogation as well as other poetic images such as comparison, metaphor and metonymy.

The third chapter: The third chapter is devoted to the phenomenon of intertextuality in the corpus of our poet including Koranic texts, historical facts and ancient and modern poetic texts, inspired by the poet's from his predecessors.

Finally, the conclusion contains the main elements of the research, the results, the list of references arranged in alphabetical order, and the index.

Key words :

Stylistic phenomenon, Poetry of Ibn Hani Al Andalusi.