بنية المصطلح وفعالية الشاهد

دراسة في منظومة البديع في علم البديع

ليحيى بن معطي

د/ محمد مصطفى أبوشوارب

أستاذ الأدب العربى المساعد بتربية الإسكندرية

العدد الخامس والثلاثون

أكتوبر ٢٠١٠م

(١-١)

اتجه العلماء إلى تأليف المنظومات التعليمية حين أدركوا ما فى طبائع الإنسان من ميل غريزى إلى استيعاب المنظوم واستظهاره على نحو يفوق استيعابهم المنثور واستظهارهم إياه؛ ومن ثم مثل نظم العلوم انعكاسًا ظاهرًا لرغبة العلماء فى حفظ العلم وذيوعه وتداوله.

وربما كان الهنود من أقدم الذين شغفوا بالنظم العلمى، وبلغت عنايتهم به أن تخيروا له أوزانًا خاصة تمتاز بسهولتها وسرعة حفظها، وهو ما يشير إليه البيرونى قائلاً: «وكتبهم فى العلوم – مع ذلك – منظومة بأنواع من الوزن فى ذوقهم»(١).

أما اليونان، فقد ظهر الشعر التعليمى عندهم فى القرن الثامن الهجرى على يد مجموعة من الشعراء «نظموا بعض الحكم والأمثال، واهتموا بسرد الأنساب ووضع التقاويم الدينية وكتابة الأمثال العلمية التى تنفع الناس وتعلمهم» (٢).

وعلى يد هسيودوس يأخذ الشعر التعليمى صورته الناضجة مرتبطًا بالشعر الملحمى(٣)، إذ مثلت قصيدتاه «الأعمال والأيام» Kai Erga Hemerai و»أنساب الآلهة» Theogenia؛ حجر الأساس والقاعدة التى انطق منها هذا الفن(٤)؛ ليشمل سائر الموضوعات العلمية على نحو ما نجد عند ديموقراطيس وغيره(٥).

وقد بلغ الشعر التعليمى الذروة من حيث غزارة الإنتاج والتقنية الفنية ذاتها لدى الرومان من أمثال آراتوس (ت ٣١٥ ق.م) صاحب قصيدة «الظواهر» التى قدم فيها أبحاثًا فلكية مصاغة فى الوزن الثلاثى، ولوكريتيوس (٩٩ ق.م – ٥٥ ق.م) الذى استطاع أن يضفى على شعره التعليمى مسحة من الخيال والعاطفة (٦)؛ وفرجيليوس (٧٠ ق.م – ١٩ ق.م) الشاعر اللاتينى العظيم الذى بلغت قصيدته «الزراعيات» صورة من صور الكمال فى اللغة والبنية الشعرية (٧).

أما الفُرْس، فإن أظهر ما بأيدينا من نظمهم التعليمى قبل الإسلام، مجموعة من الأدعية والأشعار الأخلاقية التى تعرف باسم «الكاتا» أو

الأغانى المقدسة، وهى منظومة بلغة الأفستا التى تعد من أقدم اللغات الفارسية [٨].

ويذهب شوقى ضيف إلى أن نشأة المنظومات التعليمية فى التراث العربى ترجع إلى القرن الأول الهجرى إذ عدَّ الطرماح بن حكيم، والكميت ابن زيد من أوائل الشعراء العرب التعليميين، فيما نظما من شعر «أريد به قبل كل شىء إلى تعليم اللغة بغرائبها وأوابدها» [٩].

ثم جاء تطور هذا اللون من الشعر التعليمى ونضجه فى ذلك العصر متمثلاً فى متون رؤبة بن العجاج التى أصبحت الأرجوزة منها «تؤلف من أجل حاجة المدرسة اللغوية وما تريده من الشواهد والأمثال. والأرجوزة الأموية من هذه الناحية تعد أول شعر تعليمى ظهر فى اللغة العربية» [١٠].

ويرجع عبد الستار الجوارى نشأة النظم التعليمى إلى القرن الثانى الهجرى «عند أصحاب الآراء والمذاهب الدينية من الشعراء، فاستخدموه فى تأييد مذاهبهم، كالتحدث عن فضائلها، والحمل على خصومها» [١١].

ويذكر الجاحظ أن صفوان الأنصارى كان من أوائل الذين ارتادوا هذا الفن حين نظم قصائده عن معادن الأرض وكنوزها [١٢]؛ غير أن أبان بن عبد الحميد اللاحقى (ت ٢٠٠هـ) كان صاحب الدور الأكبر فى شيوع المنظومات التعليمية بما نظم فى التاريخ (سيرتى أردشير وأنوشروان)، وفى الفقه (أحكام بابى الصوم والزكاة)، وفى القصص (كتاب كليلة ودمنة)[١٣].

وقد استهوت هذه المنظومات شاعرًا كبيرًا كأبى العتاهية (١٣٠ – ٢١١هـ) فنظم على نمطها مزدوجة سماها «ذات الأمثال» [١٤]. ثم خطا محمد بن إبراهيم الفزارى (ت ١٨٠هـ) خطوة أبعد فى طريق العلمية، حين نظم مزدوجته الطويلة فى علم النجوم، والتى بلغت عشرة مجلدات[١٥].

ولقد تتبع الجاحظ فى الحيوان تلك المحاولات التى أنتجها الشعراء والعلماء العرب فى صياغة المنظومات التعليمية؛ فرصد إسهامات الأصمعى (ت ٢١٦هـ) فى المنظومات التاريخية [١٦]، وسعدان الأعمى الشبيطى[١٧]، وبشر ابن المعتمر [١٨] (ت ٢١٠هـ) فى المنظومات الكلامية، والحكم بن عمرو البهرانى فى المنظومات العلمية [١٩].

وما أن نصل إلى القرن الثالث الهجرى حتى يشهد فن المنظومات التعليمية تقدمًا واضحًا نجد آثاره ظاهرة عند على بن الجهم (ت ٢٤٩هـ) فى منظومته التاريخية التى جعلها على جزئين؛ الأول –فى بدء الخليقة وقصص الأنبياء وفجر الإسلام وضحاه، والثانى فى تاريخ خلفاء بنى العباس [٢٠].

وكذلك عند عبد الله بن المعتز (٢٤٧ – ٢٩٦هـ) الذى نظم سيرة المعتضد بالله العباسى فى مزدوجة طويلة تقع فى نحو أربعمائة بيت أشاد فيها بالمعتضد وأعماله[٢١]. وعلاوة على منظومة الأصمعى سالفة الذكر، فقد سبق هذين الشاعرين بعدد من المنظومات التاريخية منها منظومة يزيد بن مفرغ الحميرى فى سيرة تبع [٢٢]، ومنظومة نسبت إلى أبان بن عبد الحميد اللاحقى فى مبدأ الخلق سماها «ذات الحلل» [٢٣].

أما علوم العربية فقد عرفت طريقها إلى المنظومات التعليمية على يد أبى بكر بن دريد (٢٢٣ – ٣٢١هـ) فى قصائده التى قصد فيها إلى الغاية اللغوية التعليمية، وأهمها مقصورته التى مدح فيها عبد الله بن محمد بن ميكال والى الأهواز وابنه إسماعيل، وبنى قافيتها على الحرف المقصور، وضمنها نحو خمسين ومائتى بيت، ويقال إنه ضمنها ثلث المقصور فى اللغة، وله غيرها قصيدتان تعليميتان إحداهما فى المقصور والممدود والأخرى فى الغريب [٢٤].

ويؤلف الحريرى صاحب المقامات (٤٤٦ – ٥١٦هـ) منظومته ملحة الإعراب، وابن معطى (٥٦٤ – ٦٢٨هـ) منظوماته فى النحو واللغة، وأهمها «الدرة الألفية فى علم العربية» وهى ألفيته النحوية التى باراه فيها ابن مالك (٦٠٠ – ٦٧٢هـ) صاحب الألفية الشهيرة.

(٢-١)

إذا كانت علوم النحو واللغة قد عرفت طريقها إلى فن المنظومات التعليمية فى القرن الرابع الهجرى –فإن محاولة نظم الفنون البلاغية

وصياغتها فى إطار من الشعر التعليمى قد تأخرت إلى القرن السابع الهجرى، حين ظهرت (بخلاف منظومة ابن معطى) القصائد المادحة المعروفة باسم البديعيات.

وقد اختلف الباحثون الدارسون فى تاريخ المنظومات البديعية حول أسبقية النظم البديعى، وتباينت آراؤهم فيما يتصل بأول من صاغ معارف علم البديع فى منظومة شعرية.

فذهب زكى مبارك إلى أن ابن جابر الأندلسى (ت ٧٧٩هـ) هو أول من سبق إلى هذا اللون من التأليف البديعى فى معارضته بردة البوصيرى التى مدح بها النبى صلى الله عليه وسلم «لكن أى معارضة ؟ لقد ابتكر فنًّا جديدًا هو البديعيات وذلك أن تكون القصيدة فى مدح الرسول ولكن كل بيت من أبياتها يشير إلى فن من فنون البديع» (٢٥).

ويرى على أبو زيد أن صفى الدين الحلى العراقى (ت ٧٥٠هـ) أسبق من ابن جابر إلى هذا الفن معتمدًا فى ذلك على جملة من الحجج والدلائل، أهمها أن صفى الدين الحلى توفى قبل ابن جابر بتسع وعشرين سنة (٢٦).

ويذهب أحمد إبراهيم موسى إلى أبعد من ذلك، بعد أن قرر أسبقية الحلى على ابن جابر (٢٧)، حين يحدد أن أمين الدين على بن عثمان الأربلى المصرى (ت ٦٧٠هـ)، هو صاحب أول منظومة بديعية (٢٨)، مستشهدًا على ذلك بقول ابن معصوم الحسينى «كنت أظن أن أول من نظم أنواع البديع على هذا الأسلوب البديع هو الشيخ صفى الدين الحلى. حتى وقفت على ترجمة الشيخ على بن عثمان... السليمان الأربلى.. على قصيدة لامية له نظم فيها جملة من أنواع البديع... فإن الشيخ المذكور توفى قبل أن يولد الشيخ صفى الدين بسبع سنين وذلك أن وفاة الشيخ أمين الدين فى سنة ٦٧٧هـ»(٢٩). وهو ما يذهب إليه شوقى ضيف مؤكدًا على أن على بن عثمان الأربلى «أول من فتح الطريق إلى هذا الاتجاه»(٣٠).

وقد فات على هؤلاء جميعًا، وعلى غيرهم من الدارسين المعاصرين، أن يحددوا مكان منظومة يحيى بن معطى (٥٦٤ - ٦٢٨هـ)(٣١) من تاريخ المنظومات البديعية، مع أنه كما نرى بحساب الزمن صاحب أقدم منظومة فى

علم البديع، فهو سابق على الأربلى والحلى وابن جابر جميعًا؛ على نحو ما أهملوا منظومة أخرى تقع فى سبعمائة بيت لشرف الدين حسين بن سليمان الطائى (٧٧٠هـ)، ذكرها حاجى خليفة باسم «زهر الربيع فى علم البديع»(٣٢).

وبقطع النظر عن منظومة ابن معطى التى تتميز ببنيتها الخاصة على مستوى الشكل والمضمون ما سيتضح فى موضعه –فإن أقدم ما نقع عليه من قصائد البديع التى اتخذت المديح إطارًا لها، قصيدة على بن سليمان الأربلى (ت ٦٧٠هـ) فى مدح أحد معاصريه. وقد وضعها بحيث يعرض فى كل بيت من أبياتها فَنًّا من فنون البديع. ومن أسف أن القصيدة نالتها يد الضياع، ولم يتبق لنا منها غير ما حفظ ابن شاكر الكتبى فى فوات الوفيات، ومطلع أبياتها:

بَعْـضَ هَـذَا الـدَّلاَلِ وَالإِدْلاَلِ
حَالِـيَ الْهَجْـرُ والتَّجَنُّبُ حَالـي

«الجناس الناقص» (٣٣)

ويعد القرن الثامن الهجرى عصر التأسيس بالنسبة للبديعيات حيث تأخذ المنظومة البديعية شكلها الأساس وتتحدد ملامحها العامة؛ منذ أن نظم صفى الدين الحلى (ت ٧٥٠ هـ) قصيدة «الكافية البديعية فى المدائح النبوية» معارضًا بها بردة البوصيرى الشهيرة :

أَمِـنْ تَذَكُّـرِ جِيـرَانٍ بِذِي سَلَمِ
مَزَجْتَ دَمْعًا جَرَى مِنْ مُقْلَـةٍ بِدَمِ

– وزنًا ورويًّا وموضوعًا، وزاد عليها أن جعل كل بيت من بديعيته مثالاً لنوع من البديع وشاهدًا عليه «وربما اتفق فى البيت الواحد منها النوعان والثلاثة بحسب انسجام القريحة فى النظم، والمعتمد منها على ما أسس البيت عليه» (٣٤).

ومطلع بديعية الحلى التى يبلغ عدد أبياتها خمسة وأربعين ومائة بيت (١٤٥):

إِنْ جِئْتَ سَلْمًا فَسَلْ عَنْ جِيرَةِ الْعَلَمِ
وَاقْـرِ السَّلاَمَ عَلَى عُرْبٍ بِذِي سَلَمِ

وقد شرحها الحلى شرحًا وافيًا أسماه: شرح الكافية البديعية فى علوم البلاغة ومحاسن البديع.

وكَثُرَ بعد الحلى الالتجاء إلى معارضة البردة فى البديعيات إلى أن شاع بين كثير من الباحثين والدارسين أن جميع البديعيات فى مدح الرسول صلى الله عليه وسلم من بحر البسيط وقافية المتراكب وعلى روى الميم المكسورة؛ حتى نبه أحمد إبراهيم موسى إلى عدم دقة هذا الاعتقاد الشائع، إذ «أصحاب البديعيات لم يكونوا كلهم مسلمين، بل كان منهم مسلمون ومنهم مسيحيون، فالمسلمون لم يكونوا سواء فى الغرض والوزن أو الروى، فمنهم من نظم بديعية على الخفيف وعلى روى اللام وفى غير المديح النبوى كما رأيت عند مخترعها الأول السليمانى...، ومنهم من نظم على بحر البسيط وعلى روى الميم المكسورة كما رأيت عند صفى الدين الحلى ومن شايعه، ومنهم من نظم على البسيط وعلى روى الكاف أو النون أو الراء .... وأما المسيحيون فقد كان غرضهم مدح عيسى عليه السلام والرسل الأطهار على بحر البسيط وعلى روى الميم المكسورة، أو بحر الكامل وعلى روى الميم» (٣٥).

وفى الأندلس يصنف أبو عبد الله محمد بن أحمد بن على بن جابر الأندلسى الأعمى (٦٩٨ - ٧٧٩هـ) -بديعية أسماها «الحلة السيراء فى مدح خير الورى» والمعروفة ببديعية العميان، ثم شرحها رفيقه أبو جعفر أحمد بن يوسف بن مالك الرعينى الأندلسى (ت ٧٨٠ هـ) شرحًا أسماه «طراز الحلة وشفاء الغلة».

ويقول ابن جابر فى مطلع بديعيته التى يبلغ عدد أبياتها سبعة وسبعين ومائة بيت (١٧٧):

بِطَيبَةَ انْزِلْ وَيَمِّمْ سَيِّدَ الأُمَمِ

وانْشُرْ لَهُ الْمَدْحَ وانْثُرْ طَيِّبَ الْكَلِمِ

ولقد تميزت بديعية ابن جابر عن غيرها من البديعيات بميزتين ظاهرتين «أَمَّا الأولى -فإن ابن جابر قد فصل فى بديعيته بين ألوان البديع اللفظية والمعنوية ولم يخلط بينهما كما صنع أصحاب البديع جميعًا. وأما

الثانية- فهى اقتصاره على أبواب البديع التى ذكرها الخطيب القزوينى وتنحية المسائل التى عرفت عنده وعند السكاكى باسم علم البيان» (٣٦).

ويظهر فى القرن الثامن الهجرى كذلك إسهام بيئة الشام فى فن البديعيات على يد عز الدين على بن الحسين بن على الموصلى (ت ٧٩٠هـ).

وعدد أبيات بديعيته تسعة وثلاثون ومائة بيت (١٣٩) ومطلعها :

بَرَاعَتِي تَسْتَهِلُّ الدَّمْعَ فِي الْعَلَمِ

عِبَارَةٌ عَنْ نِدَاءِ الْمُفْرَدِ الْعَلَمِ

وكما يكشف هذا المطلع وسائر أبيات البديعية، وهو ما تنبه له القدماء والمحدثون؛ فإن الموصلى حرص على التزام التورية باسم النوع البديعى فى البيت الذى يتضمن معناه، مما زادها ثقلاً إلى ثقلها وتكلفًا إلى تكلفها (٣٧).

ونلتقى فى البيئة المصرية من أصحاب البديعيات شرف الدين عيسى ابن حجاج بن عيسى بن شداد السعدى (٧٣٠ - ٨٠٧هـ) وله بديعية على حرف الراء (٣٨)؛ وزين الدين شعبان بن محمد بن داود الآثارى القرشى (يمنى النسبة، موصلى الأصل، مصرى الموطن) (ت ٨٢٨هـ) (٣٩). والملاحظ أن الآثارى ينحو فى بديعيته منحى صفى الدين الحلى، فى عدم التورية باسم النوع البديعى فى البيت الذى يتضمن معناه (٤٠).

وفى اليمن نلتقى بديعية شرف الدين أبى محمد بن إسماعيل بن أبى بكر ابن عبد الله المقرئ الشافعى عالم البلاد وإمامها (٧٦٥ - ٨٣٧هـ) التى أسماها «الفريدة الجامعة للمعانى الرائعة»، وأطلق على شرحها اسم «الجواهر اللامعة فى تخميس الفرائد الجامعة للمعانى الرائعة»؛ وهو يلتزم فيها مذهب عز الدين الموصلى فى التورية باسم النوع البديعى (٤١).

أما أهم قصائد البديعيات، وأكثرها ذيوعًا انتشارًا، فهى بديعية أبى المحاسن تقى الدين أبى بكر بن على بن عبيد الله بن حجة الحموى (٧٧٧ - ٨٣٧هـ)، وهى فى ثلاثة وأربعين ومائة بيت تشتمل على ستة وثلاثين ومائة فن بديعى، ومطلعها :

فِي ابْتِدَى مَدْحِكُمُ يَا عُرْب ذِي سَلَمِ

بَرَاعَـةٌ تَسْتَهِلُّ الدَّمْعَ فِي الْعَلَـمِ

وتكتسب بديعية ابن حجة قيمتها وشهرتها من ذلك الشرح المفصل الذى شرحها به صاحبها، وأسماه «خزانة الأدب، وغاية الأرب»؛ والذى يكشف عن ذوق ابن حجة الفنى الدقيق الذى لا يخضع لتأثير الأحكام الشائعة؛ فعلى الرغم من انتمائه إلى بيئة الشام التى يعلى ذوقها الخاص من شأن الجناس؛ إلا أنه يميل إلى جانب التورية والاستخدام اللذين يعدهما من حسنات المتأخرين وأياديهم على الأدب العربى [٤٢].

واللافت للنظر أن ابن حجة الحموى يقف من تشعب المصطلحات البديعية موقفًا موضوعيًا، ينادى بضرورة تكثيف هذه المصطلحات، على نحو ما نجد فى قوله فى باب التوهم «قلت هذا النوع، أعنى التوهيم، وتقدمه باب الترشيح، وكان الأليق بهما أن ينتظما فى سلك التورية»[٤٣].

وهو يبدو بصورة أكثر وضوحًا فى قوله فى باب التعطف «وهذا النوع أيضًا من الأنواع التى تقدمت [يقصد الترديد] وقدرت أن ليس تحتها كبير أمر، وأن رتبة البديع أعلى من هذه الأنواع السافلة، ولكن تقدم قولى: إن القوم كلما طلبوا الكثرة تغالوا فى الرخيص والشروع فى المعارضة ملزم» [٤٤].

وغير ذلك كثير من المصطلحات التى أكد ابن حجة فى غير موضع أنه لو فوض الحكم إليه فى البديع ما نظمها فى أسلاك أنواعه [٤٥].

ومن أشهر البديعيات الذائعة فى التراث البلاغى؛ بديعية جلال الدين السيوطى (٨٤٩ – ٩١١هـ) المسماة «نظم البديع فى مدح خير شفيع»، وشرحها شرحًا موجزًا، ومطلعها :

مِنَ الْعَقِيقِ وَمِنْ تِذْكَارِ ذِي سَلَمِ

بَرَاعَـةٌ تَسْتَهِلُّ الدَّمْعَ فِي الْعَلَمِ [٤٦]

وبديعية الحميدى، عبد الرحمن بن أحمد بن على المصرى (ت ١٠٠هـ) «تمليح البديع بمدح الشفيع» التى يسير فيها على طريقة الحلى من حيث عدم الالتزام بالتورية باسم النوع البديعى، وضمنها زيادة أنواع، وشرحها شرحًا أسماه «فتح البديع بشرح تمليح البديع بمدح الشفيع» [٤٧].

وبديعية ابن معصوم، السيد على خان بن أحمد بن محمد الحسينى الكاتب والشاعر المكى (١٠٥٢ – ١١١٩هـ)، وهى فى ستة وأربعين ومائة بيت، مطلعها :

حُسْنُ ابْتِدَائِي بِذِكْرِي جِيرَةَ الْحَرَمِ

لَهُ بَرَاعَةُ شَوْقٍ تَسْتَهِلُّ دَمِي

وظاهر أن ابن معصوم يذهب فيها مذهب الموصلى وابن حجة من التزام التورية باسم النوع البديعى الذى يتضمن معناه، وقد شرحها شرحًا بديعًا أسماه «أنوار الربيع فى أنواع البديع» (٤٨).

وعلى الرغم من تعدد البديعيات وكثرتها، حتى ليذكر منها بعض الباحثين تسعًا وتسعين بديعية (٤٩)؛ فلقد تحددت مراحل تطور هذا اللون من النظم البديعى فى ثلاثة أطوار «أما الأول فهو طور الاختراع وقد كان ذلك على يد السليمانى المتوفى سنة ٦٧٠هـ فى قصيدته البديعية التى نظمها على بحر الخفيف فى المدح وعلى روى اللام؛ وأما الثانى كان على يد صفى الدين الحلى المتوفى سنة ٧٥٠هـ فقد نظم بديعيته على بحر البسيط وعلى روى الميم المكسورة وفى مدح النبى صلى الله عليه وسلم جاعلاً كل بيت منها مثالاً لنوع من البديع أو أكثر، وفى هذا الطور يظن أثر بردة البوصيرى فى الوزن والروى والغرض؛ وأما الطور الثالث، فقد كان على يد عز الدين الموصلى المتوفى سنة ٧٨٩هـ فقد حاكى الصفى فيما صنع وأربى عليه بالتزام التورية باسم النوع البديعى، فذهب بهذا الفن إلى أبعد غايات التكلف والثقل حتى لم يستطع مجاراته إلا القليل من أصحاب البديعيات، وكل من جاء بعد هؤلاء الزعماء الثلاثة فهو حاذ حذوهم سالك سبيلهم ليس له فضل إلا فى بعض أنواع استدركها وجلها تافه لا يؤهل صاحبها لأن يكون لاحقًا بهذه الطليعة مسلوكًا فى نظامها» (٥٠).

(١-٢)

من يراجع أخبار ابن معطى فى مظانها يلحظ أن أغلب مترجميه لم يشر إلى منظومته فى علم البديع مستبدلين بها منظومة فى علم العروض.

يقول ياقوت : «ونظم الجمهرة لابن دريد، والمثلث فى اللغة وقصيدة فى العروض وقصيدة فى القراءات السبع» [٥١]. ويقول السيوطى: «ونظم كتاب الجمهرة لابن دريد فى اللغة ونظم كتابًا فى العروض» [٥٢].

وأغلب الظن أن مرجع ذلك الخلط إلى قول ابن معطى فى ثالث أبيات منظومته ورابعها :

٣ – وَبَعْدُ فَإِنِّي ذَاكِرٌ لِمَنْ ارْتَضَى
بِنَظْمِي الْعَرُوضَ الْمُجْتَلَى والْقَوَافِيَا

٤ – أَتَيتُ بِأَبْيَاتِ الْبَدِيعِ شَوَاهِدًا
أَضُمُّ إِلَيْهَا فِي نَظِيمي الأَسَامِيَا

– وهو نفس العلة فيما ذهب إليه المفهرسون فى مكتبة أحمد الثالث حين سجلوا فى بطاقة النسخة المخطوطة المحفوظة بالمكتبة :

اسم الكتاب : البديع فى علم البديع (منظومة). (هكذا فى آخر النسخة).

ويبدو أنه كتاب فى العروض مع الإتيان بأبيات البديع شواهد.

اسم المؤلف: ابن معطى الأندلسى

تاريخ النسخ : ٦٧٢هـ.

وعلى حين اعتمد هؤلاء المفهرسون على ما جاء بآخر نسخة المنظومة فى تحديد عنوانها، إذ فيها «تم البديع فى علم البديع، والحمد لله رب العالمين» –فإننا نجد بهاء الدين السبكى يذكرها بين مصادره التى عول عليها فى كتابه الشهير «عروس الأفراح... شرح تلخيص المفتاح»؛ تحت عنوان: «النظم فى علم البديع» [٥٣]. أمَّا خير الدين الزركلى فيسرد المنظومة ضمن مصنفات ابن معطى تحت عنوان : «البديع فى صناعة الشعر»[٥٤].

والظاهر أن ابن معطى لم يعنون هذه المنظومة البديعية، وأن العنوان الذى ورد فى آخر نسخة المخطوط بخط ناسخه هو أرجح العناوين الثلاثة التى مرت بنا، وذلك لثلاثة أسباب :

أولها – وروده فى آخر مخطوط الأصل بخط الناسخ.

ثانيها – قرب عهد النسخ بالمؤلف؛ فالمخطوط نسخ، على الأرجح، سنة اثنتين وسبعين وستمائة للهجرة (٦٧٢هـ)، على حين توفى ابن معطى سنة ثمان وعشرين وستمائة للهجرة (٦٢٨هـ).

وثالثها – أن عنوان «البديع فى علم البديع» أوفق فى دلالته على محتوى المنظومة من «البديع فى صناعة الشعر»، وأشبه بعناوين العصر من «النظم فى صناعة الشعر».

وقد اتفق الباحثون على نحو ما مرَّ بنا من قبل، على أن البديعية قصيدة مديح، غالبًا ما تكون فى مدح النبى صلى الله عليه وسلم، وغالبًا ما تكون على بحر البسيط، ومن قافية المتراكب وروى الميم المكسورة؛ ويقوم كل بيت منها شاهدًا على الفن البديعى الذى يمثله، مع التزام بعض هذه البديعيات بالتورية باسم الفن البديعى فى لفظ البيت الذى يتضمن معناه.

فهل يمكننا أن نعد منظومة ابن معطى ضمن هذه المنظومات البلاغية الموسومة بالبديعيات ؟

إن بديعية ابن معطى تشتمل على سبعة وتسعين ومائتى بيتًا (٢٩٧)، منها أربعة وأربعون ومائة بيت (١٤٤) من نظم ابن معطى، وواحد وخمسون ومائة بيت (١٥١) من الشواهد الشعرية الذائعة فى مصنفات البلاغيين؛ وقد جاء الشطر الأول فى البيتين التاسع والعشرين والثلاثين من نظم ابن معطى، أما الشطر الثانى فيهما، فمن شواهد البلاغيين.

ويتناول ابن معطى فى منظومته ثمانية وأربعين فنًّا بديعيًّا، دون أن يلتزم فيها بحرًا واحدًا، ولا قافية واحدة؛ بل استعمل ثمانية أبحر، هى: الطويل خمسون ومائة بيت (١٥٠)، الكامل خمسون بيتًا (٥٠)، البسيط تسعة وثلاثون بيتًا (٣٩)، المتقارب اثنان وعشرون بيتًا (٢٢)، الوافر واحد وعشرون بيتًا (٢١)، الخفيف سبعة أبيات (٧)، الرجز أربعة أبيات(٤)، السريع أربعة أبيات (٤)؛ توزعت على خمسة عشر ومائة رويٍّ.

ولعل نظرة واحدة على منهج ابن معطى فى بناء منظومته البديعية تكشف فى وضوح عن اعتماده على البنية الإيقاعية للشواهد البلاغية التى يتمثل بها فى منظومته، من حيث الوزن والقافية والروى؛ ومن ثم لم يلتزم

بحرًا واحدًا، أو قافية واحدة، على نحو ما نجد عند غيره من أصحاب المنظومات البديعية؛ يقول ابن معطى فى منظومته :

٨ – وَكَقَوْلِ دِعْبِلٍ اسْتَمِعْ وَأَصِخْ لَهُ
تَجِدُ الْبُكَاءَ يُقَابِلُ الضَّحِكَا

٩ – لاَ تَعْجَبِي يَا سَلْمُ مِنْ رَجُلٍ
ضَحِكَ الْمَشِيبُ بِرَأْسِهِ فَبَكَا

١٠ – وَمِنْهُ طِبَاقُ النَّفْيِ لِلْبُحْتَرِيِّ قَدْ
أَتَى مِنْهُ، فَاعْلَمْ أَنَّ ذَاكَ الْمُقَدَّمُ

١١ – يُقَيِّضُ لي مِنْ حَيْثُ لاَ أَعْلَمُ النَّوَى
وَيَسْرِي إِلَيَّ الشَّوقُ مِنْ حَيْثُ أَعْلَمُ

إن ابن معطى كما يظهر بوضوح، يقصد بيت الشاهد ويضعه نصب عينيه وينظم أبياته على أساس منه، فيفسر بيت دعبل بن على الخزاعى فى بيت من وزنه: الكامل، وقافيته: المتراكب، ورويه: الكاف المفتوحة؛ وهو نفس ما نجد فى تفسيره بيت البحترى ملتزمًا وزنه: الطويل، وقافيته: المتدارك، ورويه: الميم المضمومة؛ وهو الصنيع الذى التزمه من أول منظومته إلى آخرها؛ حتى ليمكن تقسيمها على سبعة عشر ومائة مقطع (١١٧)، تبدأ بمقطع افتتاحى من نفس وزن وقافية وروى الشاهد الأول(٥٥)، وتنتهى بمقطع ختامى من نفس وزن وقافية وروى الشاهد الأخير (٥٦)؛ وتشتمل على ستة عشر ومائة شاهد (١١٦)، على أساس أن المقطع الرابع عشر يحتوى على شاهدين اثنين وليس شاهدًا واحدًا كغيره من مقاطع المنظومة.

(٢-٢)

تكمن قيمة منظومة ابن معطى فى قدرته الفائقة على المزاوجة بين التنظير والتطبيق فى سياق تعليمى، ينجح إلى حد بعيد فى تحقيق أهداف النظم العلمى.

ويرتكز منهج ابن معطى بصورة أساسية على تقديم المصطلح البديعى، وسوق جملة من الشواهد الشعرية التى تمثل تحققه الإبداعى.

– وهو يسعى فى كثير من الأحيان إلى تفسير المصطلح البديعى تفسيرًا دقيقًا كاشفًا على نحو ما نجد فى تعريفه التكميل، يقول :

١١٨ – وَهَاكَ مِنَ التَّكْمِيلِ وَهْوَ مَجِيئُهُ
بِلَفْظٍ حَوَى الْمَعْنَى التَّمَامَ لِنَاظِمِ

١١٩ – فَيَسْتَغْرِقُ اللَّفْظُ الْمَعَانِيَ كُلَّهَا
عَلَى صِحَّةٍ تَنْفِي مَقَالاً لِوَاهِمِ

وظاهر أن ابن معطى يركز فى تعريفه على ثلاث سمات أساسية تتميز بها نصوص هذا الفن البديعى؛ أولها– تمام المعنى، وثانيها– تتبع المعنى، وثالثها– تلافى القصور والوهم فى اكتمال المعنى؛ وهى بعينها السمات الحاكمة لتصور هذا الفن فى كتابات البلاغيين السابقين على بن معطى واللاحقين به على نحو ما سيتضح لنا بعد ذلك خلال تحليل مصطلح التكميل وتخريجه (١٧هـ).

ويبدو ابن معطى قادرًا على تحديد مفهوم المصطلح البلاغى بصورة مباشرة لا تعوزها الدقة على الرغم من جنوحها الظاهر إلى التكثيف الشديد؛ فقد استقر البلاغيون على أن قيمة براعة الاستهلال ترجع إلى قدرة المتكلم على أن يكون مفتتح كلامه دالاً على فحواه، ومشيرًا إلى مضمونه، وهو ما يبدو بوضوح فى ما نظم ابن معطى قائلاً :

١٨٨ – بَرَاعَةُ الِاسْتِهْلَالِ أَنْ تَبْتَدِي بِمَا
يَدُلُّ عَلَى الْمَقْصُودِ فِي الْبَيْتِ أَوَّلُ

ولعل مِن أبلغ الأمثلة على دقة ابن معطى فى تفسير المصطلحات البديعية ما نجد فى تفسيره التنبيه، يقول :

٢٧٧ – وَهَاكَ[وَ]فِي التَّنْبِيهِ وَهْوَ اِنْتِقَادُهُ
عَلَى نَفْسِهِ وَصْمًا لِمَا هُوَ نَاظِمُ

٢٨٨ – فَيَسْتَدْرِكُ الْبُهْتَانَ بَعْدَ تَمَامِهِ
كَمَا قَالَ سَبَّاقٌ إِلَى الأَصْلِ هَائِمُ

ولا يكاد ابن معطى يغادر فى هذا التفسير شيئًا مما تعارف عليه البلاغيون فى تعريفهم التنبيه بوصفه لونًا من ألوان انتقاد المعانى واستدراكها، ورم ما يشتبه عواره منها، على نحو ما سيتبين فى موضعه (٤٦هـ). وغير ذلك كثير (٥٧).

– ويكتفى ابن معطى فى مواضع كثيرة بتقديم حَدّ المصطلح دون تفسير يكشف عن جوانبه، كما نجد فى تعريفه الموازنة، يقول:

٥٦ – وَهَاكَ[وَ]فِي ذِكْرِ الْمُوَازَنَةِ اسْتَمِعْ
مُعَادَلَةَ الأَجْزَاءِ جَيِّدُهَا حَالِي

فالحد الجذرى للموازنة عند البلاغيين يرتد إلى تعادل أجزاء الكلام، وهو ما لا يزيد عليه ابن معطى.

وعلى هذا يأتى تعريف المصطلح مقتضبًا إلى حد بعيد على نحو ما نقرأ فى قوله معرِّفًا الإشارة:

٦٦ – وَهَاكَ[وَ]فِي ذِكْرِ الإِشَارَةِ مَا أَتَى
بِكَثْرَةِ مَعْنًى لَفْظُهُ غَيْرُ مُسْهِبِ

فابن معطى لا يجاوز فحوى هذا الفن فى التراث البلاغى، والذى ينحصر فى دلالة اللفظ القليل على المعانى الكثيرة. وهو ما نجده بوضوح أكثر فى تعريفه الاستدراك، يقول:

١٥٤ – وَهَاكَ فِي الاسْتِدْرَاكِ وَهْوَ رُجُوعُهُ
إِلَى مَا نَفَى بالرَّدِّ وَهْوَ قَلِيلُ

وغير ذلك كثير فى المنظومة (٥٨).

– ويعمد ابن معطى فى بعض الأحيان إلى التركيز على بعض الجوانب التى ينبنى عليها الفن فى تحققه الشعرى على نحو ما نجد فى تناوله تعريف فن الجناس فى موضعين متعاقبين كشف فى كل واحد منهما عن جانب من جوانب هذا الفن؛ يقول :

٢٧ – وَهَاكَ[وَ]فِي التَّجْنِيس وَهْوَ اشْتِقَاقُهُ
مِنَ اللَّفْظِ لَفْظًا مَا إِذَا الْمُطْلَقُ انْرَسَا

.....

.....

٣١ – وَمِنَ الْجِنَاسِ تَوَافُقُ اللَّفْظَيْنِ لاَ الْـ

مَعْنَى، كَقَوْلِ حَبِيبٍ الْمُتَنَاهِي

فهو يشير فى البيت الأول إلى الاشتقاق كصورة من الجناس، ممثلاً له كما سيتبين لنا، بقول امرئ القيس الشهير : «لَقَدْ طَمَحَ الطَّمَّاحُ»؛ ويشير فى البيت الثانى إلى تحقق التوافق بوصفه الصورة المتناهية فى الاكتمال للجناس، ممثلاً إياها بقول أبى تمام الذائع «فَإِنَّهُ يَحْيَى لَدَى يَحْيَى بْنِ عَبْدِ اللّهِ».

وهو ما يبدو بصورة أكثر وضوحًا فى تعريفه المبالغة قائلاً :

٧١ – وَهَاكَ[وَ]فِي ذِكْرِ الْمُبَالَغَةِ اسْتَمِعْهَا

فَبِالتَّوْكِيد صَاغَ لَهَا مِثَالاَ

حين ينبه على أهمية التوكيد بوصفه وسيلة رئيسة من وسائل إحراز المبالغة؛ وهو ما يتكرر على نحو ظاهر فى تعريفه غير فن مِنْ فنون البديع(٥٩).

– ومع ذلك، فإن ابن معطى يضطر فى كثير من الأحيان إلى تقديم المصطلح البديعى فى صورة مبهمة لا تخلو من إيجاز مخل، نجده فى تعريفه المماثلة، يقول :

١١٥ – وَهَاكَ[وَ]فِي ذِكْرِ المُمَاثَلَةِ اسْتَمِعْ

مَقَالَ زُهَيرٍ بِاسْتِعَارَةِ مُفْهِمِ

وتعريفه الزيادة، يقول :

٢٦٧ –وَهَاكَ زِيادَةٌ اسْتَأْثَرَتْ

بِمَعْنًى يَزِيدُ عَلَى مَا اسْتَقَرَّ

أو لا تخلو من سوء فهم لجوهر الفن البديعى على نحو ما نجد فى تعريفه المشاكلة، يقول:

٢٧١ – وَفِي الْمُشَاكَلَةِ الْمَعْنَى لَمُتَّحِدٌ

لَفْظَاهُ مُخْتَلِفٌ كَالسَّاقِ وَالسَّاقِ

إذ ليست المشاكلة فى مجرد اتحاد اللفظ واختلاف المعنى، وإلا لما كان فارق بينها وبين الجناس، وإنما ترتكز المشاكلة بصورة رئيسة على انحراف دلالى يطرأ على أحد الدالين المتشاكلين وفق إرادة المتكلم لإحراز التأثير المقصود فى مثل قوله تعالى: {فمن اعتدى عليكم فاعتدوا عليه بمثل ما اعتدى عليكم} [البقرة: ١٩٤] –من تأكيد التخويف والمبالغة فيه.

– ولم يغب عن ابن معطى اختلاف البلاغيين حول ألقاب بعض الفنون البديعية ومصطلحاتها، فيشير إلى استعمالهم مصطلحى لزوم ما لا يلزم والإعنات، يقول:

٢٥٣ – وَلُزُومُ مَا لاَ يَلْزَمُ الإِعْنَاتُ فِي
تَمْثِيلِنَا الْبَيْتَيْنِ مِنْهُ نُوَافِي

والظاهر أن ابن معطى كان على وعى ما بالأزمة الرئيسة التى واجهت الدرس البديعى فى التراث البلاغى عند العرب، وتكمن فى تضخم المصطلحات البديعية، والتوسع الزائد الذى يصل بها إلى حد الترهل، نتيجة اندفاع البلاغيين المحموم إلى تشقيق الفنون البلاغية، وتفريع بعضها من بعض معتقدين أن إحراز التفوق يرجع إلى كثرة الأنواع البديعية، واستخلاص ألوان جديدة منها، لم يرد لها ذكر عند المتقدمين.

وقد رفض ابن معطى مثل هذا التوسع الاصطلاحى فى منظومته التى يسعى فيها، بحكم طبيعتها الأدائية، إلى تكثيف الدرس البديعى وتركيزه، ومَالَ إلى دمج المصطلحات التى تشير إلى فنون متقاربة، تمحل بعض البلاغيين فى تلمس الفوارق بينها على نحو ما نجد فى جمعه بين التسهيم والتوشيح فى فن واحد، على الرغم من أنهما فنان متمايزان عند بعض البلاغيين (٦٠)، يقول :

٩٤ – وَاسْمَعِ التَّسْهِيمِ الَّذِي قَدْ يُسَمَّى
أَيْضًا التَّوْشِيحِ الَّذِي فِيهِ قِيلاَ

وهو نفس ما نجد فى جمعه بين التعطف والتردد، وإن كانا فنين متمايزين عند بعض البلاغيين (٦١)، يقول :

١٩٦ – وَهَاكَ[و]فِي التَّرْدِيدِ مَاقَالَ مَنْ أَتَى

بِلَفْظٍ وَفِيٍّ، ثُمَّ عَادَ يُطَالِبُهْ

١٩٧ – بِمَعْنًى سِوَى الْمَعْنَى الْمُقَدَّمِ ثُمَّ قَدْ

يُسَمِّيهِ أَيْضًا بِالتَّعَطُّفِ جَالِبُهُ

ويسعى ابن معطى فى سبيل ذلك إلى الكشف عن الروابط بين الفنون البلاغية على نحو ما نجد فى تعريفه فنون الطباق، والمقابلة، والتكافؤ على التوالى، يقول:

٥ – فَهَاكَ [وَ] فِي ذِكْرِ الطِّبَاقِ وَحَدُّهُ

مُقَابَلَةُ الضِّدَّيْنِ مِنْهُ أَتَى لِيَا

٦ – مَقَالَ جَرِيرٍ فَاسْتَمِعْهُ تَجِدْ بِهِ

مُقَابَلَةً يَبْدُو بِهَا النَّظْمُ حَالِيَا

.....

.....

٤٨ – وَهَاكَ[وَ]فِي ذِكْرِ الْمُقَابَلَةِ وَاسْتَمِعْ

طِبَاقًا حَوَتْهُ فَارْتَقِبْ مِنْهُ آتِيَا

.....

.....

١٣٠ – وَبَيْتُ التَّكَافُؤِ فِيهِ طِبَاقٌ

لِبَشَّارٍ الْقَوْلُ فِيهِ اسْتَتَمْ

فمن الواضح أن ابن معطى على وعى واضح بانتماء هذه المصطلحات الثلاثة إلى بنية بديعية واحدة ترتكز على أساس من التقابل والتضاد، وهو ما يظهر فى إشارته الصريحة إلى المقابلة فى تعريف الطباق، وإشارته إلى الأخير فى تعريف المقابلة والتكافؤ.

ويؤكد ابن معطى هذا الاتجاه إلى تكثيف المصطلح البديعى فى تناوله الترصيع الذى ينتمى عنده إلى السجع، يقول :

١٢٥ – وَهَاكَ أَمْثِلَةُ التَّرْصِيعِ آتِيَةً

بِالسَّجْعِ فِي الْحُسْنِ والتَّفْهِيمِ مَصْحُوبُ

وفى تعريفه الالتفات بأنه اعتراض مجمل، يقول :

١٤٠ – والإلْتِفَاتُ هُوَ اعْتِرَاضٌ مُجْمَلٌ

فِيـهِ لِحَسَّانٍ جَمَـالُ الْمُجْمِـلِ

وتعريفه الاستدراك بالرجوع؛ يقول:

١٥٤ – وَهَاكَ فِي الاسْتِدْرَاكِ وَهْوَ رُجُوعُهُ

إِلَى مَا نَفَـى بالـرَّدِّ وَهْـوَ جَلِيـلُ

وإن كـان ذلـك لا يعنـى إهمـال ابـن معطـى ألـوان الفنـون البديعيـة المختلفة، علـى نحـو مـا نجـد فـى محاولتـه تفصيل أنـواع الطبـاق المختلفـة: طباق النفى– طباق اللفظ – طباق الرد – طباق الرد مع الترتيب [٦٢]. وكذا بعض ألوان الجناس: جناس الاشتقاق – الجناس التام – الجناس الناقص – الجناس المضاف [٦٣].

وعلى الرغم من جهود ابن معطى الظاهرة فى ضبط المصطلح وتفسيره وتلمس جوانبـه الفنيـة وإبرازها؛ إلا أنـه قد أغفل كشف بعض المصطلحات وتنويرها، واكتفى فى تناولها بمجرد ذكر المصطلح فحسب دون أى لون من ألوان التفسير أو التعريف، على نحو ما نجد فى عرضه الاستعارة، يقول:

٤١ – وَهَاكَ[و]فِي النَّوْعِ الْمُسَمَّى اسْتِعَارَةٌ

كَقَـوْلِ زُهَـيْرٍ فِيهِ لاَ فُـضَّ قَائِلُـهُ

أو عرضه الاستطراد، يقول :

١٦٧ – وَاسْمَعْ فِي الاسْتِطْرَادِ مِمَّا قَدْ أَتَا

هُ الْبُحْتُـرِيُّ مُقَـدَّمًا فِـي الأَوَّلِ

أو عرضه تجاهل العارف، يقول :

٢٥٩ – تَجَاهُـلُ عَارِفٍ وَافَى زُهَيْـرٌ

بِـهِ فَأَجَـادَ فِيـهِ مَـا يَشَـاءُ

وغير ذلك كثير (٦٤).

(١-٣)

اكتسب الشاهد الشعرى موقعًا محوريًّا رئيسًا فى التفكير العربى فى مرحلة باكرة، ربما سبقت نشأة العلوم العربية حين عُدَّ الشعر القديم أصلاً من أصول فهم القرآن وتفسيره؛ على نحو ما يظهر من قول ابن عباس رضى الله

عنهما: «الشعر ديوان العرب، فإذا خفى عليهم الحرف من القرآن الذى أنزله الله بلغة العرب رجعوا إلى ديوانها فالتمسوا معرفة ذلك» (٦٥).

ولعل أقدم نص بين أيدينا يكشف عن مرجعية الشاهد الشعرى إزاء تفسير النصوص القرآنية هو «سؤالات نافع بن الأزرق لابن عباس» (٦٦)، وقد كان دأب ابن عباس فى ذلك «أنه كان يسأل عن القرآن، فينشد فيه الشعر. فقال أبو عبيد: يعنى كان يستشهد به على التفسير» (٦٧).

ومن ثم أصبح الشاهد الشعرى فى هذا السياق المعرفى العام أساسًا يرتكز عليه التصنيف العلمى المتصل بالعربية وعلومها وخاصة النحو واللغة اللذين عَوَّل علماؤهما على النصوص الشعرية، وفق شروط مخصوصة، إلى حد بعيد فى دراساتهم التى سعوا من خلالها إلى ضبط اللغة واستقامة اللسان حفاظًا على سلامة النص القرآنى.

وفى هذا الإطار اتخذ الشاهد الشعرى موقعه فى الدراسات البلاغية إلى جانب الشواهد القرآنية. غير أن بإمكاننا ملاحظة فوارق أساسية فى منهجية استعمال الشاهد الشعرى ووظيفته ومجاله بين النحويين وعلماء اللغة من ناحية، والبلاغيين من ناحية أخرى؛ إذ إن وظيفة الشاهد النحوى واللغوى تنحصر فى الحجية والاستدلال على المستوى المعيارى، على حين تتسع وظيفة الشاهد البلاغى لتشمل البسط والبيان والتأويل والكشف عن الجوانب الفنية والجمالية فى الشاهد ذاته الذى يعد، فى إطار النظرة الموضوعية لطبيعة الدرس البلاغى، غاية من غايات هذا الدرس وليس مجرد وسيلة من وسائله.

وبناء على هذا الفهم فتح البلاغيون المجال أمام الشاهد الشعرى، واعتمدوا فى دراساتهم على نصوص المولدين والمتأخرين التى رفض اللغويون والنحاة الاستشهاد بها لضعف حجيتها على صوابية الاستعمال اللغوى (٦٨).

وقد كان علماء العربية على وعى واضح بأن طبيعة الشاهد الشعرى لا يمكن أن تتقيد بقواعد علماء اللغة فى ميدان البلاغة، يقول ابن جنى (٣٩٢هـ): «المولدون يستشهد بهم فى المعانى، كما يستشهد بالقدماء فى

الألفاظ» [٦٩]؛ وهو ما يحسمه أبو جعفر الرعينى حينما يجعل علوم الأدب فى ستة أنواع هى: «اللغة، والصرف (التصريف)، والنحو (العربية)، والمعانى والبيان والبديع»، ويعقب عليها قائلاً: «فالعلوم الثلاثة الأول لا يستشهد عليها إلا بكلام العرب لا غيرها نظمًا ونثرًا لأن المعتبر فيها ضبط ألفاظهم. والعلوم الثلاثة الأخيرة يستشهد عليها بكلام العرب وغيرهم من المولدين لأنها راجعة إلى المعانى، فلا فرق فيها فى ذلك بين العرب والمولدين؛ إذ هو أمر راجع إلى العقل ولذلك قبل من أهل هذا الفن الاستشهاد بكلام البحترى وأبى تمام وأبى الطيب وأبى العلاء إلى هلم جرا»[٧٠].

(٢-٣)

أدرك ابن معطى خطورة الشاهد بصفة عامة والشعرى على وجه الخصوص فى بنية الدرس البلاغى؛ ومن ثم أسس منظومته كما مر بنا من قبل على تضمين الشواهد البديعية الذائعة التى تتميز بنصاعة الدلالة، وامتداد التأثير على مستوى التلقى نتيجة تداولها على طول الدرس البلاغى.

ولم يقف تنبه ابن معطى لأهمية الشاهد الشعرى وخطورته عند هذا الحد، بل فاقت عنايته بالشاهد فى كثير من الأحيان عنايته بالمصطلحات البلاغية ذاتها؛ بوصفه مثالاً كاشفًا، وغاية مقصودة، وعلامة فارقة، وقبل ذلك كله تحققًا فعليًّا للفن البلاغى.

وتبدو عناية ابن معطى منصرفة فى أغلب الأبيات التى من نظمه[٧١] إلى الكشف عن جوانب المصطلح على نحو ما مر بنا من قبل، وتجلية الشاهد وتبيين فعاليته البديعية.

وهو حريص على تحديد موضع التمثل فى شاهده، وبيان وجهه على نحو ما نجد فى قوله مستشهدًا على الطباق:

١٢ - وَمِنْهُ طِبَاقُ اللَّفْظِ وَافَى بِذِكْرِهِ
حَبِيبٌ لَهُ هَاتَا لِتِلْكَ تُقَابِلُ

١٣ - مَهَا الْوَحْشِ إِلاَّ أَنَّ هَاتَا أَوَانِسُ
قَنَا الْخَطِّ إِلاَّ أَنَّ تِلْكَ ذَوَابِلُ

وغنى عن الذكر أن ابن معطى يقصد التقابل بين «هاتا أوانس»، و«تلك ذوابل»، وإن اكتفى لطبيعة النظم بذكر «هاتا» و«تلك» فحسب [٧٢].

وهو يحاول أن يكشف على وجه التحديد دقة الشاهد فى تمثيل الفن البديعى، يقول مستشهدًا على طباق الرد :

١٧ – وَمِنْهُ أَيْضًا طِبَاقُ الرَّدِّ حَيْثُ يُرَى
رَدُّ الأَخِيرِ وَتَرْتِيبٌ لَهُ حَسَنُ

١٨ – جَهْلاً عَلَيْنَا وَجُبْنًا عَنْ عَدُوِّهُمُ
لَبِئْسَتِ الْخَلَّتَانِ الْجَهْلُ والْجُبْنُ

والظاهر فى البيت السابع عشر أن ابن معطى معنىّ بإبراز تمثل الشاهد لجوانب هذا اللون من المطابقة الذى يلتزم فيه، تحقيقًا لأقصى طاقات التناغم الإيقاعى، ترتيب الرد بين شطرى البيت: جَهْلاً ← جُبنًا / الجهل ← الجبن؛ وذلك فى مقابل انحراف الشاهد عن استيعاب شرائط الفن الشعرى والالتزام بها؛ وهو ما نبّه عليه ابن معطى فى المقطع السابق قائلاً:

١٤– وَمِنْهُ طِبَاقُ الرَّدِّ حَيثُ يُرَدُّ مَا
بِآخِرِهِ يَأْتِي عَلَى أَوَّلٍ يَعْرُو

١٥– سِوَى أَنَّهُ فِي ذَا الْمَقَالِ مُقَدِّمٌ
لِمَا حَقُّهُ التَّأْخِيرُ يَتْبَعُ أَوْ يَصْرُو

١٦– وَحَالَفَهَا فَقْرٌ قَدِيمٌ وَذِلَّةٌ
وَبِئْسَ الْحَلِيفَانِ الْمَذَلَّةُ وَالْفَقْرُ

فهو يكشف حد الفن فى البيت الرابع عشر، ثم يبين فى البيت الخامس عشر إخلال الشاهد بجوهر هذا الحد الذى ينحصر فى التزام الترتيب.

ويبلغ ابن معطى درجة عالية من الوعى بضرورة إحراز أقصى غايات التمثل فى العلاقة بين الشاهد والمصطلح، على نحو يصبح الإخلال معه بأى جزء من بنية الشاهد إخلالاً بدقة تمثله المصطلح البديعى؛ يقول :

١٣٠– وَبَيْتُ التَّكَافُؤِ فِيهِ طِبَاقٌ
لِبَشَّارٍ الْقَوْلُ فِيهِ اسْتَتَمْ

١٣١ – إِذَا أَيْقَظَتْكَ حُرُوبُ الْعِدَى

فَنَبِّــهْ لَهَا عُمَـرًا ثُـمَّ نَــمْ

١٣٢ – وَلَوْ قَال ذكِّرْ مَكَان [فـ]نَبِّهْ

لَمَـا كَـانَ ذَلِكَ فِي الْحُسْـنِ تَـمّ

– ويحـاول ابـن معطـى فـى بعـض الأحيـان (٧٣) أن يركـز فـى شـرحه الشاهد البديعى على إبراز تمثله السمات الأساسية للفن الذى يمثله من حيث آلية فعاليته الإبداعية على مستوى البنية الموضوعية أو الشكلية.

فمن الأول قوله مستشهدًا ببيت العرجى على الغلو :

٨٣ – وَلَرُبَّمَا اسْتَثْنَى الْمُغَالِي بَعْدَمَا

أَنْهَى الْمُرَادَ مِنَ الْغُلُوِّ فَيَسْلَمُ

٨٤ – وَلَهُنَّ بِالْبَيْتِ الْعَتِيقِ لُبَانَةٌ

وَالْبَيْتُ يَعْرِفُهُـنَّ لَـوْ يَتَكَلَّـمُ

فابن معطى يبرز فى البيت الثالث والثمانين تنبه الشاعر إلى اجتناب الغلو المذموم، فاستثنى إخباره المغالى بلو حتى لا يخرج معناه عن حيز القبول العقلى الذى يحدد صحته وهو ما عده الخطاب النقدى والبلاغى عند العرب أساس أصيل فى تحديد قيمة المعنى.

ومن الثانى قول ابن معطى مستشهدًا بأبيات أبى هفان على فن التضمين:

٢٤٩ – وَأَتَى أَبُو هَفَّانَ فِي تَضْمِينِهِ

بِمُصَرَّحٍ بِالْقَولِ فِيهِ مُكَمَّلِ

٢٥٠ – بَلْ لَوْ رَأَيْتَ الْعَاشِقِينَ بِبَابِهِ

مِنْ بَيْنِ مَدْعُوٍّ بِهِ وَمُطَفَّلِ

٢٥١ – لَذَكَرْتَ بَيْتًا قَالَهُ حَسَّانُ فِي

أَوْلادِ جَفْنَةَ فِي الزَّمَانِ الأَوَّلِ

٢٥٢ – يُغْشَوْنَ حَتَّى مَا تَهِرُّ كِلابُهُمْ

لاَ يَسْـأَلُـونَ عَنِ السَّــوادِ الْمُقْبِلِ

وقد اتفق البلاغيون على أن التصريح بالبيت المضمن سمة رئيسة فى بنية التضمين، وهو ما التزم به أبو هفان فى البيت الحادى والخمسين بعد المائتين، ونبه عليه ابن معطى فى البيت التاسع والأربعين بعد المائتين.

ويكتفى ابن معطى فى بعض الأحيان(٧٤) بتقديم عرض لسياق بيت الشاهد الموضوعى، أو تفسيرًا معنويًّا له؛ قانعًا بقدرة هذا أو ذاك على تبيين المحتوى البديعى للشاهد، على نحو ما نجد فى قوله :

١٣٣ – وَهَاكَ[فَ]قَوْلاً فِي المُسَمَّى كِنَايَةً
وَتَعْرِيضًا اسْمَعْهُ تَجِدْهُ يَقُولُ

١٣٤ – وَأَحْمَرُ كَالدِّيبَاجِ أَمَّا سَمَاؤُهُ
فَرَيَّا، وَأَمَّا أَرْضُهُ فَمَحُولُ

١٣٥ – عَنَى بِالسَّمَاءِ الظَّهْرَ ثُمَّ بِأَرْضِهِ
قَوائِمَهُ اللاّتِي بِهِنَّ يَحُولُ

وقوله مستشهدًا على الالتفات :

١٤٢– وَمِثْلُهُ فِي ذَاكَ مَا قَالَهُ
دَاعٍ بِطُولِ الْعُمْرِ ضِمْنَ الْبَيَانِ

١٤٣– إِنَّ الثَّمَانِيـنَ، وَبُلِّغْتَهَـا
قَدْ أَحْوَجَتْ سَمْعِي إِلَى تُرْجُمَانِ

– إلا أنَّه يسعى فى أحيان أخرى (٧٥) إلى إحكام تفسير الشاهد معنويًّا وسياقيًّا وبديعيًّا على نحو ما نجد فى قوله مستشهدًا على التنبيه :

٢٨٠ – فَفِي مِثْلِهِ مَا قَالَهُ مُتَخَيِّلٌ
عَلَيْهِ انْتِقَادٌ كَالسُّؤَالِ يَبِينُ

٢٨١ – هُوَ الذِّئبُ أَوْ لِلذِّئبِ أَدْنَى أَمَانَةً
وَمَا مِنْهُمَا إِلاَّ أَزَلُّ خَؤُونُ

٢٨٢ – تَخَيَّلَ قَائِلاً أَيَكُونُ ذِئْبًا
أَمِينًا فَالْجَوَابُ إِذًا يَكُونُ

وكأن ابن معطى يحاول فى نظمه أن يكشف عن آلية صياغة البيت أو ديناميكية إبداعه، فالشاعر يضع معناه أمام سؤال يطرح عليه من خلال متلقى افتراضى، ثم يعيد هيكلة المعنى بناءً على إجابة هذا السؤال.

وهو ما يبدو بصورة أوضح فى قوله :

٢٩١ – وَهَاكَ[و]فِي ذِكْرِ الْمُوَارَبَةِ اسْتَمِعْ
لأَلْطَفَ مَا قَدْ قَالَ فِيهِ أَدِيبُ

٢٩٢ – مَقَالَ الْحَرُورِيِّ الَّذِي قَدْ أَتَى بِهِ
هِشَامًا، مَرُوعًا مِنْهُ، وَهْوَ يُرِيبُ

٢٩٣ – فَإِنْ يَكُ مِنْكُمْ كَانَ مَرْوَانُ وَابْنُهُ
وَعَمْرٌو وَفِينَا هَاشِمٌ وَحَبِيبُ

٢٩٤ – وَمِنَّا حُصَينٌ والْبَطِينُ وَقُعْنُبٌ
وَمِنَّا أَمِيرَ الْمُؤْمِنِينَ شَبِيبُ

٢٩٥ – فَخَلَّصَ نَصْبٌ فِي الأَمِيرِ مِنَ الرَّدَى
وَفِي ذَا أَمَانٌ يَحْتَذِيهِ لَبِيبُ

إذ يقدم لنا سياق الشاهد فى البيت الثانى والتسعين بعد المائتين حين أخذ هشام بن عبد الملك عتبان بن أصيلة الحرورى بقوله «ومنا أميرُ المؤمنين شبيب»، يقصد شبيب الخارجى، فقال عتبان موارِبًا: إنما قلت: «وَمِنَّا أَميرَ المؤمنين شبيب» فتخلص بفتح الراء لتصبح لفظة أمير فى موقع النداء بدلاً من موقع الابتداء على رواية الضم، وهو ما كشفه ابن معطى بوضوح فى البيت الأخير.

– وتكشف قراءة هذه المنظومة عن ميل ابن معطى إلى إصدار جملة من الأحكام التقويمية، يتصل أغلبها بتحديد مدى فعالية الشاهد الشعرى فى تمثيل الفن البديعى، على نحو ما نجد فى قوله :

٣٧ – وَلابْنِ شِهَابٍ حِلْيَةٌ قَوْلُهُ الَّذِي
أَجَادَ بِهِ، والْقَوْلُ فِي ذَاكَ وَاسِعُ

٣٨ – وَحَامِي لِوَاءٍ قَدْ قَتَلْنَا وَحَامِلٍ
لِوَاءً مَنَعْنَا، والسُّيُوفُ شَوَارِعُ

وهو يفضل بيتين لأبى نواس على غيرهما من أبيات الغلو، يقول :

٨٠ – وَأَغْلَى وَأَعْلَى [مِنْه] مَا قَالَهُ أَبُو
نُوَاسٍ، وَمَا إِنْ فِـي الْغُلُوِّ لَهُ مِثْلُ

٨١ – تَوَهَّمْتُهَا فِي كَأْسِهَا فَكَأَنَّمَا
تَوَهَّمْتُ شَيْئًا لَيْسَ يُدْرِكُهُ الْعَقْلُ

٨٢ – فَمَا يَرْتَقِي التَّكْيِيفُ فِيها إِلَى مَدًى
يَحِلُّ بِهِ إِلاَّ وَمِنْ قَبْلِهِ قَبْلُ

ومن الطريف أن ابن معطى يتطرق أحيانًا، فى إطار الأحكام التقويمية التى يصدرها على شواهده، إلى التلميح بالسرقة الشعرية؛ يقول:

١٦٣ – وَفِي مِثْلِهِ قَوْلُ آخَرَ قَدْ
أَتَى بِبَيَانٍ أَفَادَ الطَّرَبْ

١٦٤ – إِذَا مَا عَقَدْنَا لَهُ ذِمَّةً
شَدَدْنَا الْعِنَاجَ وَعَقْدَ الْكَرَبْ

١٦٥ – وَمِثْلُهُ قَوْلُ مَنْ وَافَتْ مَقَالَتُهُ
بِلَفْظِ ذَاكَ وَفِي مَعْنَاهُ فَاقْتَرَبَا

١٦٦ – قَوْمًا إِذَا عَقَدُوا عَقْدًا لِجَارِهِمُ
شَدُّوا الْعِنَاجَ وَشَدُّوا فَوْقَهُ الْكَرَبَا

ويسعى ابن معطى من خلال شرحه الشواهد الشعرية فى منظومته إلى تأكيد ارتباط بعض الفنون البديعية وتداخلها [٧٦]، على نحو ما نجد فى قوله مستشهدًا على التنبيه :

٢٨٣ – وَيُشْبِهُهُ فِي الاسْتِدْرَاكِ قَوْلٌ
لَهُ حُسْنٌ وَذَاكَ لَهُ الْمَصُونُ

٢٨٤ – وَقَدْ أَعْدَدْتُ لِلْحَدَثَانِ حِصْنًا
لَوَ انَّ الْمَرْءَ تُنْجِيهِ الْحُصُونُ

فهو ينبه بلا مواربة على ذلك التداخل القائم بين التنبيه والاستدراك، وكأنه يشير من طرف خَفِيٍّ إلى ضرورة ضم مثل هذه الفنون المتقاربة إلى بعضها على نحو ما تبين لنا من قبل.

– وهو يشير إلى احتمال توزع الشاهد الشعرى بين غير فن من فنون البديع(٧٧)، على نحو ما نرى فى قوله :

٤٣ – أَمَّا جَرِيرٌ فَاسْتَعَارَ مُطَابِقًا

فِعْلاً، وَمَا ذِي الاسْتِعَارَةُ عَارُ

٤٤ – تُحْيِى الرَّوَامِسُ قَبْرَهَا فَتُجِدُّهُ

بَعْدَ البِلَى وَتُمِيتُهُ الأَمْطَارُ

فهو يشير إلى أن الشاهد الشعرى يطرح استعارة الموت والحياة للقبر من ناحية، كما يطرح المطابقة بين الموت والحياة من ناحية أخرى.

– وقد أنشد ابن معطى عددًا كبيرًا من الشواهد الشعرية الذى يحتمل تمثيله لغير فن من فنون البديع؛ إلا أنه فى الغالب لم ينبه إلى ذلك.

وأغلب الظن أن هذا التوزع يرجع إلى سببين ظاهرين :

أولهما – أن بنية البيت الشعرى المستشهد به تطرح دلالة ظاهرة على غير فن من الفنون، على نحو ما نجد فى قول أبى تمام :

١٣ – مَهَا الْوَحْشِ إِلاَّ أَنَّ هَاتَا أَوَانِسٌ

قَنَا الْخَطِّ إِلاَّ أَنَّ تِلْكَ ذَوابِلُ

حيث اتخذه ابن معطى شاهدًا على الطباق، وهو محق فى ذلك، والبيت علاوة على الطباق، يصلح أن يكون شاهدًا على المناسبة، والتشبيه، والاستثناء والمساواة، والائتلاف، والتمكين.

ومثله قول حسان بن ثابت :

١٤١ – إِنَّ الَّتِي أَعْطَيْتَنِي فَشَرِبْتُهَا

قُتِلَتْ، قُتِلْت، فَهَاتِهَا لَمْ تُقْتَلِ

وَقد أنشده ابن معطى شاهدًا على الالتفات، وأنشده غيره من البلاغيين ضمن شواهد الجناس والإيهام. وغير ذلك كثير.

وثانيهما – أن كثيرًا من الفنون البديعية متداخل بعضه فى بعض على نحو ما مر بنا من قبل، ومن ثم تنعدم بينها الحدود الفاصلة، وينفتح الباب أمام التباين الذوقى بين البلاغيين أنفسهم، ورؤية كل واحد منهم، وتحليله الشاهد، وما فيه من خصائص وسمات تجعله أقرب إلى هذا الفن البديعى أو غيره، وهو ما نجده على سبيل المثال فى قول دعبل بن على الخزاعى :

٩ – لاَ تَعْجَبِي يَا سَلْمُ مِنْ رَجُلٍ

ضَحِكَ الْمَشِيبُ بِرَأْسِهِ فَبَكَا

وهو متوزع فى مصنفات البلاغيين بين الطباق والتكافؤ.

وقول يزيد بن الطثرية :

١٥٥ – أَلَيْسَ قَلِيلاً نَظْرَةٌ إِنْ نَظَرْتُهَا

إِلَيْكَ، وَكَلاَّ لَيْسَ مِنْكِ قَلِيلُ

وقد أنشده البلاغيون فى أبواب الاعتراض والرجوع والاستدراك والاستثناء والتناقض.

أو قول طرفة بن العبد :

٢٧٠ – فَسَقَى دِيَارَكَ غَيْرَ مُفْسِدِهَا

صَوْبُ الرَّبِيعِ وَدِيمَةٌ تَهْمِي

إذ تجده فى المصنفات البلاغية متفاوتًا بين أبواب : التتميم والحشو والاعتراض والتكميل والاحتراس والزيادة والرجوع. وغير ذلك كثير [٧٨].

– وعلى الرغم من جهود ابن معطى الظاهرة فى العناية بالشاهد البديعى ودقة ارتباطه بفنه من ناحية، وكشفه وتبيينه من ناحية أخرى؛ إلا أنه قد جانب التوفيق فى عدة مواضع أخطأ فى بعضها تفسير الشاهد، ولم يحسن فى بعضها الآخر اختيار الشاهد ذاته.

فأما الأول – ففى قوله :

٥٢ – وَهَاكَ[وَ] فِي الإِرْدَافِ وَهْوَ الْتِقَاؤُهُ

بِفَحْوَى الْكَلاَمِ الْمُجْتَلَى كَالْمُأَوَّلِ

٥٣ – وَتُضْحِي فَتِيتُ الْمِسْكِ فَوْقَ فِرَاشِهَا

نَؤُومُ الضُّحَى لَمْ تَنْتَطِقْ عَنْ تَفَضُّلِ

٥٤ – وَتُضْحي فَتِيتُ الْمِسْكِ نِعْمَتُهَا كَمَا
كَنَى آخَرٌ عَنْ طُولِ جِيدٍ بِهَاشِمِ
٥٥ – بَعِيدَةُ مَهْوَى الْقُرْطِ إمَّا لِنَوْفَلٍ
أَبُوهَا وَإِمَّا عَبْدُ شَمْسٍ وَهَاشِمِ

وإذا نظرنا إلى الشطر الأول من البيت الرابع والخمسين، فسنلحظ أن ابن معطى يحاول تفسير الإرداف فى بيت امرئ القيس السابق (٥٣)، ويعزوه إلى قوله : «وتضحى فتيتُ المسك فوق فراشها»، وفى ذلك كناية عن نعمتها. وبقطع النظر عن أن قول امرئ القيس «نؤوم الضحى» أوضح دلالة على النعمة؛ فإن ما يشغلنا هو الشطر الثانى من البيت الرابع والخمسين حين رد ابن معطى الكناية عن طول جيد المرأة فى البيت التالى(٥٥) إلى انتمائها إلى هاشم، والذى لاشك فيه أن الكناية مرجعها إلى قوله: «بعيدة مهوى القرط»؛ وربما اضطر النظمُ ابنَ معطى إلى مثل هذا الخطل.

وأما الثانى– ففى قوله :

١٨٨ – بَرَاعَةُ الاسْتِهْلاَلِ أَنْ تَبْتَدِي بِمَا
يَدُلُّ عَلَى الْمَقْصُودِ فِي الْبَيْتِ أَوَّلُ
١٨٩ – كَمَا قَالَتِ الْخَنْسَاءُ تُطْرِي أَخًا لَهَا
وَلاَ مِدْحَةً إلاَّ وَذِي الْمَدْحُ أَجْمَلُ
١٩٠ – وَمَا بَلَغَتْ كَفُّ امْرِيءٍ مُتَنَاوِلٍ
مِنَ الْمَجْدِ إلاَّ والَّذِي نِلْتَ أَطْوَلُ
١٩١ – وَمَا بَلَغَ الْمُهْدُونَ لِلنَّاسِ مِدْحَةً
وَإِنْ أَطْنَبُوا إلاَّ والَّذِي فِيكَ أَفْضَلُ

ولا وجه فى البيتين الأخيرين للاستشهاد على براعة الاستهلال إلا بمعاظلة شديدة، وهما إلى فن السلب والإيجاب أقرب [٧٩].

ومن ذلك قوله :

٢٥٣ – وَلُزُومُ مَا لاَ يَلْزَمُ الإعْنَاتُ في
تَمْثِيلِنَا الْبَيْتَيْنِ مِنْهُ نُوَافِي
٢٥٤ – فَاصْغِ إِلَى قَوْلِ الْبَصِيرِ فَإِنَّهُ

فِي شَرْحِهِ هَذَيْنِ عَنِّي الْكَافِي

٢٥٥ – أَكْذَبْتُ أَحْسَنَ مَا يَظُنُّ مُؤَمِّلِي

وَهَدَمْتُ مَا شَادَتْهُ لِي أَسْلاَفِي

٢٥٦ – وَعَدِمْتُ عَادَاتِي الَّتِي عُوِّدْتُهَا

قِدَمًا مِنَ الإِخْلاَفِ وَالإِتْلاَفِ

٢٥٧ – إِنْ لَمْ أَشِنَّ عَلَى عَلِيٍّ حَمْلَةً

تُضْحِي قَذًى فِي أَعْيُنِ الأَشْرَافِ

٢٥٨ – بِاللاَّمِ فِي الإِتْلاَفِ وَالأَسْلاَفِ

إِعْنَاتُ مَا لاَ يَلْزَمُ الْمُتَجَافِي

وقد غاب عن ابن معطى أن لزوم ما لا يلزم لا يكون فى بيتين أو ثلاثة، وإنما يجب أن يمتد على طول القصيدة أو المقطوعة الشعرية من أولها إلى آخرها [٨٠].

– وعلى كل فقد بذل ابن معطى جهودًا ظاهرة فى العناية بالشواهد الشعرية على نحو ما مر بنا من قبل، ولم يبق لنا، حتى تتضح الصورة كاملة أمام أعيننا سوى أن نشير إلى حرصه البالغ على توثيق هذه الشواهد ونسبتها إلى قائليها فى ستين شاهدًا شعريًّا [٨١] من بين شواهده التى تبلغ ستة عشر ومائة شاهد شعريٍّ.

ويمكننى القول بدقة ابن معطى فى توثيقه جميع هذه الشواهد عدا موضعين اثنين :

أولهما – قوله :

١٧١ – وَفِي مِثْلِهِ مَا أَتَى لأَبِي

الشَّمَقْمَقِ هَجْوًا زَعِيمًا عَمِيدَا

١٧٢ – فَأَحْبَبْتُ مِنْ حُبِّهَا الْبَاخِلِيـ

ـنَ حَتَّى وَمِقْتُ ابْنَ سَلْمٍ سَعِيدَا

١٧٣ – إِذَا سِيلَ عُرْفًا كَسَا وَجْهَهُ

ثِيَابًا مِنَ اللُّؤْمِ صُفْرًا وَسُودَا

فالراجح أن البيتين لمسلم بن الوليد، وإن نسبتهما بعض المصادر غير ابن معطى، لأبى الشمقمق [٨٢].

وثانيهما – قوله :

٢١٤ – وَهَاكَ [وَ] فِي التَّبْيِينِ فَانْظُرْ تَجِدْ بِهِ
مَحَاسِنَ ذَاكَ التَّغْلِبِيِّ الْمُقَدَّمِ

٢١٥ –أَتَى بِبَيَانٍ سَابِقِ الذِّكْرِ كَامِلاً
وَعَادَ إِلَى ذِكْرِ الْجَوَابِ الْمُتَمِّمِ

٢١٦ –لَقَدْ جِئْتَ قَوْمًا لَوْ لَجَأْتَ إِلَيْهِمُ
طَرِيدَ دَمٍ أَوْ حَامِلاً ثِقْلَ مُغْرَمِ

٢١٧ –لأَلْفَيْتَ فِيهِمْ مُعْطِيًا وَمُطَاعِنًا
وَرَاءَكَ شَزْرًا بِالْوَشِيجِ الْمُقَوَّمِ

والبيتان ليسا لأى شاعر تغلبى، وإنما هما للفرزدق همام بن غالب التميمى[٨٣].

(١-٤)

ربما كان من الطبعى أن يعول يحيى بن معطى، الذى عاش فى النصف الثانى من القرن الخامس الهجرى، والنصف الأول من القرن السادس الهجرى، فى منظومته على أهم المصنفات البلاغية السابقة عليه، وفى مقدمتها نقد الشعر لقدامة بن جعفر، وكتاب الصناعتين لأبى هلال العسكرى، ومواد البيان لعلى ابن خلف، والعمدة لابن رشيق، وسر الفصاحة لابن سنان، والبديع فى نقد الشعر لأسامة بن منقذ، وغيرها من المؤلفات البلاغية الذائعة بمصر والشام فى هذا العصر.

غير أن الغريب هو ما كشفت عنه الدراسة من اعتماد ابن معطى بصورة كلية على فصل فى علم البديع عقده الخطيب التبريزى (ت ٥٠٢هـ) فى آخر كتابه «الكافى فى العروض والقوافى» [٨٤]، يقول فى أوله: «ومما يحتاج إليه وتجب معرفته من صنعة الشعر ما أذكره لك وهو: التطبيق، والتجنيس، والاستعارة، والمقابلة..... والتنبيه، والمواردة، والموارية» [٨٥].

ومن يتتبع تناول الفنون البديعية، وترتيبها فى منظومة ابن معطى يلحظ أنه يتابع الخطيب التبريزى فى ألوان البديع التى تناولها باستثناء فن الإلغاز الذى أشار إليه ابن معطى فى البيت الخامس والأربعين، يقول:

٤٥ – وَهَاكَ [وَ] فِي الإِلْغَازِ وَهْيَ اسْتِعارَةٌ
تُشِيرُ إِلَى الْمَعْنَى بِإِيهَامِ مُفْهِمِ

ولم يرد لهذا الفن ذكر عند التبريزى؛ وبالعكس فن القسم الذى أشار إليه الخطيب بعد عرضه فن التضمين (٨٦)، ولم يرد ذكره عند ابن معطى وإن أورد شاهده من شعر أبى على البصير على نحو ما سيظهر فى موضعه.

كما أن ابن معطى قد التزم ترتيب الخطيب التبريزى فى تناول فنون البديع عدا فن السلب والإيجاب، فقد قدمه التبريزى على فن الكناية والتعريض، الذى أخّره ابن معطى بعد فن الالتفات.

(٢-٤)

ومن دلائل اعتماد ابن معطى التام على فصل التبريزى فى علم البديع، أن جُلَّ الشواهد الشعرية التى أوردها منظومته، مستشهدًا بها على الفنون البديعية ذاتها عند التبريزى باستثناء أربعة شواهد فحسب (٨٧).

وأبلغ من ذلك أن كثيرًا من تعليقات ابن معطى على فنون البديع وشواهدها الشعرية لا يعدو أن يكون نظمًا لتعقيبات الخطيب التبريزى على نفس الفنون وعين الشواهد؛ فمن ذلك قول ابن معطى فى الإشارة :

٦٩–عَلَى هَيكَلٍ يُعْطِيكَ قَبْلَ سُـؤَالِه
أَفَانِينَ جَرْيٍ غَيْرَ كَزٍّ وَلاَ وَانِي

٧٠–نَفَى ذَاكَ عَنْهُ ذَا الْوَنَى فِي رَخَائِه (٨٨)
كَمَا قَدْ نَفَى عَنْهُ الْجِمَاحَ بِذِي الثَّانِي

والبيت الأخير ما هو إلا نظم عبارة التبريزى تعليقًا على نفس الشاهد، والتى يقول فيها : «نَفَى عَنْهُ أَنْ يَكُونَ مَعهُ الْكَزَازَةُ مِنْ قَبَلِ الْجِمَاحِ، والْوَنَى مِنْ قِبَلِ الاسْتِرْخَاءِ»(٨٩).

وهو ما نجده فى غير موضع، كقول ابن معطى فى الغلو :

٨٣–وَلَرُبَّمَا اسْتَثْنَى الْمُغَالِي بَعْدَمَا

أَنْهَى الْمُرَادَ مِنَ الْغُلُوِّ فَيَسْلَمُ

٨٤-وَلَهُنَّ بِالْبَيْتِ الْعَتِيقِ لُبَانَةٌ

وَالْبَيْتُ يَعْرِفُهُنَّ لَوْ يَتَكَلَّمُ

والبيت الأول الذى قدم به ابن معطى للشاهد ليس سوى نظم مقولة الخطيب التبريزى فى التوطئة للشاهد نفسه، يقول: «وَمِنْهُمْ مَنْ يَسْتَثْنِي عِنْدَ الْغُلُوِّ أَو يُظْهِرُ (كَادَ وَلَوْلاَ) فَيَسْلَمُ مِنْ قُبْحِ الْغُلُوِّ وَيُدْرِكُ مُرَادَهُ» (٩٠).

وقوله فى المماثلة :

١١٥-وَهَاكَ[وَ]فِي ذِكْرِ المُمَاثَلَةِ اسْتَمِعْ

مَقَالَ زُهَيْرٍ بِاسْتِعَارَةِ مُفْهِمِ

١١٦-وَمَنْ يَعْصِ أَطْرَافَ الزِّجَاجِ فَإِنَّهُ

يُطِيعُ العَوَالِي رُكِّبَتْ كُلَّ لَهْذَمِ

١١٧-[كَأَنْ قَدْ يَقُولُ مَنْ أَبَى الصُّلْحَ آخِذًا

بِأَحْكَامِهِ مِنَّا يُقَاتِلْ بِصَارِمِ] (٩١)

ولعلنا نلحظ تشابهًا كبيرًا بين عبارة ابن معطى التى علق بها على بيت زهير، وما أورده الخطيب التبريزى تعقيبًا على هذا الشاهد، يقول: «فَعَدَلَ عَنْ أَنْ يَقُولَ مِنْ لَمْ يَرْضَ بِأَحْكَامِ الصُّلْحِ رَضِيّ بِأَحْكَامِ الرِّمَاحِ» (٩٢).

وغير ذلك كثير (٩٣).

وأظن اعتماد ابن معطى فى منظومته على بديع التبريزى، كان سببًا مباشرًا فى كثير من الأوهام التى انزلق ابن معطى إليها من مثل نسبته أحد شواهد الاستطراد (الأبيات : ١٧١، ١٧٢، ١٧٣) إلى أبى الشمقمق (٩٤)، أو استشهاده على براعة الاستهلال ببيتين للخنساء فى رثاء أخيها صخر (الأبيات: ١٨٨، ١٨٩، ١٩٠، ١٩١) (٩٥)، على نحو مَا مر بنا من قبل.

(١-٥)

وعلى الرغم من اختلاف منظومة ابن معطى عن سائر البديعيات من حيث الشكل، والبناء، ومنهجية العرض؛ إلا أنها تتفق مع هذه القصائد البديعية فى موقفين رئيسين :

أولهما – مخالفة مصطلح السكاكى، إذ لم يفصل ابن معطى وأصحاب البديعيات (عدا ابن جابر)، المباحث التى أطلق عليها السكاكى علم البيان من تشبيه وكناية واستعارة، بل درسوها جميعًا فى إطار مصطلح البديع؛ متابعين فى ذلك الرؤية الغالبة على المصنفات النقدية والبلاغية حتى القرن الرابع الهجرى والتى اعتادت تناول هذه الفنون جميعًا فى إطار درس البديع بوصفه الجديد المبتكر، متأثرة بظهورها فى سياق اشتعال الخصومة بين مذهب القدماء ومذهب المحدثين.

وثانيهما – وحدة الهدف والدافع الذى يجمع بين منظومة ابن معطى والبديعيات، فهى جميعًا تسعى إلى تكثيف دراسة علم البديع، وجمع شتاتها فى قالب نظمى يسهل حفظه وانتشاره؛ وهو ما فرضته ظروف هذا العصر الذى مال إلى الاختصار والتلخيص، فشاعت المنظومات التعليمية فى شتى فروع العلم والمعرفة نتيجة انشغال الناس بالحروب المستمرة ضد أطماع الصليبيين، وهو ما فرض بطبيعة الحال زيادة فى الأعباء الداخلية، مما أدى إلى انشغال كثير من عامة الناس وضيق وقتهم عن مطالعة المجلدات الضخمة، وملاحقة الزخم المتوالى من الأسفار فى سائر ألوان العلوم، مع رغبتهم فى تحصيل العلم على نحو مكثف وكأنهم يبتلعون كبسولة تحوى خلاصة المواد العلمية.

ومع ذلك كله فقد كانت بديعيات الأربلى والحلى والموصلى والحموى وغيرها «صناعة من العبث أضعفت من الشعر وهدت من قوته وأزرت من مكانته، وأوردته مواد التكلف والتعمل الثقيل إذ أن البديعين أخطأوا طريق الإجادة، وعموا عن أبواب التجديد فجنوا على الشعر بإخضاعه لهذا العناء الذى ظنوه غناء، وهو عبث بَيِّنٌ وتشويه ظاهر.

وأما فى ناحيتها العلمية فإنها لم تؤد رسالتها ولم تصل إلى غايتها، إذ أن أصحاب البديعيات وإن أجهد جمهورهم نفسه فى حل رموزها وشرحها –قد خلطوا الغث بالسمين من ألوان هذا الفن وعدُّوا فيه ما لا يصح أن يكون نوعًا بديعيًّا، أو ما هو جدير بأن يُعَدُّ من المقبحات لا من المحسنات، وإلى ذلك الإكثار من الألوان إلى حد الإملال» (٩٦).

وهنا تبرز بوضوح مزية منظومة ابن معطى التى نجحت فى إحراز الجمع والتكثيف على الرغم من أن عدد أبياتها يفوق عدد أبيات غيرها من المنظومات البديعية؛ لما لها من قدرة على أداء دورها التعليمى على نحو يفوق طاقة البديعيات التى تفتقر إلى الأمثلة والشواهد الحية على تحقق الفنون البلاغية، تلك الأمثلة التى استطاع ابن معطى أن يجعلها جزءًا من نسيج منظومته، مفيدًا فى تحقيق غايته من طاقاتها الفنية الخصبة، وحيويتها وذيوعها؛ فى الوقت الذى التزم أصحاب البديعيات بأن يجعلوا كل بيت من أبياتها المصنوعة المتكلفة شاهدًا على نوعه بمجرده دون أن يكون متعلقًا بما قبله أو ما بعده فى كثير من الأحيان، مما جعلها ترسف فى قيود التعمل والتكلف.

فعلى الرغم من ذلك النشاط البلاغى الملحوظ الذى أحدثته قصائد البديعيات؛ فقد كان لها فى الحياة الأدبية والعلمية آثار بالغة السوء، لعل أبرزها ما استقر فى أذهان الكثيرين من أن أنواع البديع لا تقف عند حد ولا تنتهى عند حصر، وأن الباب مازال مفتوحًا فى وجه كل من أراد اختراع نوعًا بديعيًّا جديدًا، حتى ولو كانت هذه الجدة لا تعدو حدود المستوى الشكلى فحسب، مما أنتج خلطًا هائلاً، وتكثيرًا لا معنى له، وخلف أنواعًا بديعية لا فائدة تحتها ولا طائل من ورائها، على نحو جنح بهذه البديعيات عن أداء رسالتها العلمية بوصفها منظومات تعليمية قائمة بذاتها دون النظر إلى شروحها التى تكتسب فى بعض الأحيان قيمة عالية كما فى شرح ابن حجة الحموى بديعيته.

(٢-٥)

وإذا كان ابن معطى قد حاول، كما مر بنا من قبل، أن يكثف بعض هذه المصطلحات، وأن يستغنى عما لا نفع فيه، وعما فى غيره كفاية عنه – إلا أنه مدفوعًا بثقافته ومفاهيم عصره والتراث البلاغى السابق عليه؛ لم يستطع أن يلتفت إلى إدراك الروابط القائمة بين هذه الفنون، والتى يمكن أن تجمع بين بعضها فى وحدات فنية ذات أواصر مشتركة على نحو ما يمكن تحققه فى بعض البنى الإيقاعية والدلالية من مثل [٩٧]:

أ- بنيـة التقابـل وهـى بنيـة تعكـس قـدرة الشـاعر العربـى علـى التقـاط التعارض الكامن فى ظاهر الأشياء وباطنها، وتوظيفه للكشف عن رؤيتـه إزاء ما يقع عليه من مفارقة وتنافر، مستسلمًا فى كثير من الأحيان لما فـى اللغة ذاتها من جدلية ضدية وتعارض كثيف غير مقتصر على البعد الزخرفى، بل يتجاوزه إلى التأثير فى صياغة المعنى (٩٨).

ويمكـن أن ينـدرج تحـت هـذه البنيـة مصـطلحات مـن مثـل : الطبـاق، والمقابلة، والتكافؤ، والعكس والتبديل، والسلب والإيجاب؛ إذ يجمع بينـها أصل مشترك من تضاد أو تعارض لفظى أو معنوى أو سياقى.

ب - بنية التماثل وهى تتميز بقدرتها على إنجاز الفعل الشعرى صوتيًا ودلاليًـا مـن خـلال اتحـاد الـدال والمـدلول مـن ناحيـة، واتحـاد الـدال واخـتلاف المدلول من ناحية أخرى.

وهـى تعكـس رغبـة الشـاعر فـى تقريـر الدلالـة وتأسيسـها فـى نصـه الشعرى عن طريق إعادة إنتاج الدلالة (التقرير)، أو خلق زوائد وإضافات دلالية (التأسيس)، منتجة تماسكًا نصيًا عميقًا، يكشف، على مستوى الشاعر الإسلامى تحديدًا، عن مدى تأثر الشعر العربى بفن التصوير عند المسلمين الذى يرتكز على إتقان الزخارف النباتية والهندسية والخطية (٩٩).

ويمكن أن ينـدرج تحـت هذه البنيـة مصـطلحات مـن مثـل : التجنـيس، والتسـهيم، ورد أعجـاز الكـلام علـى صـدوره، والتـذييل، والتكرار، والتصـحيف، والترديد، والمشاكلة.

جـ - بنية التوازن وهى بنية تقوم على نزعة هندسية تجمع بين جوهر بنية التقابل، وروح التكرار التى تميز بنية التماثل بوصفها مرتكزة على ترديد الصيغ وتوازن الإيقاع أو العكس (١٠٠).

ويمكـن أن ينـدرج تحـت هـذه البنيـة مصـطلحات مـن مثـل: الموازنـة، وصحة التقسيم، والترصيع، والمختلف والمؤتلف، والتفويف، والتسميط.

د- بنية تتابع المعنى وهى بنية لا يمكن إحراز دلالتها المقصودة عن طريـق المسـتوى المباشـر للتركيـب اللغـوى، الـذى لا يعـدو أن يكـون ذا دلالـة موصلة لمستوى أعمق تحدد الدلالة على أساس منه.

ويمكن أن يندرج تحت هذه البنية مصطلحات من مثل : الاستعارة، والإلغاز، والإرداف، والإشارة، والمبالغة، والغلو، والممثلة، والكناية والتعريض، والمذهب الكلامى، وتجاهل العارف، والهزل المراد به الجد، والمواربة.

هـ- بنية اتساع المعنى وهى بنية يقوم توازنها التكوينى على ما يحمله التركيب اللغوى فى داخله من تطور دلالى.

ويمكن أن يندرج تحت هذه البنية مصطلحات من مثل: الإيغال، والتكميل، والالتفات، والاستدراك، والاستثناء، والتتميم، والتبيين، والزيادة، والتنبيه.

وغير ذلك من البنى التى يمكن أن تتسع لذلك التشعب البديعى الذى تورط فيه أسلافنا البلاغيون بسبب من رغبتهم المحمومة فى السبق والاختراع، علاوة على ما بينهم من تباين ذوقى.

ولقد خطى واحد من أساتذة البلاغة المعاصرين خطوة واسعة فى محاولة الخروج من مأزق التشعيب الاصطلاحى فى الدرس البلاغى، حين قسم الفنون البلاغية بوجه عام على نوعين :

الأول – فنون الوفاء بالمعنى والإيقاع.

الثانى – فنون الوفاء بالمعنى ثم الإيقاع [١٠١].

ولعلنا نلحظ أن هذا التقسيم لا يقف عند حدود علم البديع، بل يتجاوزه ليشمل سائر فنون البلاغة وألوانها؛ وقد أراد صاحب هذا التصور أن نستغنى به عن تقسيم البلاغة على علومها الثلاثة: البديع، والبيان، والمعانى. فهذا التقسيم فى رأيه «وسيلة وليس غاية، فلابد من التقسيم لتسهل المعالجة. وهو تقسيم مفتوح يقبل من الفنون البلاغية ما لا حصر له، فكل فن يقوم على الوفاء بالمعنى؛ أى أداء المضمون خير أداء، متخذًا الإيقاع وسيلة له فهو فى المجموعة الأولى؛ وكل فن يقوم على الوفاء بالمعنى ولا يرتكز على الإيقاع فهو فى المجموعة الأخرى. وأقصد بالإيقاع هنا الإيقاع الحركى للحروف من خلال الحركات والسكنات الذى يبرز واضحًا فى السجع والجناس والمشاكلة والازدواج» [١٠٢].

وفى ظنى أن مثل هذا التصور الذى ينحى الهدف التعليمى جانبًا ويحل محله التذوق والمعرفة والإحاطة، يصلح لأن يكون أساسًا لدرسنا فنون البلاغة عامة والبديع خاصة؛ لما يتميز به من شمولية فى النظرة وبساطة فى تناول إبداع الفن القولى.

وثمة تصور مغاير طرحه جميل عبدالمجيد في دراسته «البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية»، ينحى بالدرس البديعي منحًى جديدًا يصدر عن الدعوة التي أطلقها سعد مصلوح نحو إعادة النظر في علم البديع في ضوء اللسانيات النصية التي تتجاوز حدود (نحو الجملة) الضيقة إلى آفاق (نحو النص) الرحيبة (١٠٣).

ويحاول هذا التصور أن ينتقل بالبديع من منطق التحسين لفظيًّا ومعنويًّا إلى منطق السبك والحبك؛ بوصفهما من أهم معايير النصية عند اللغويين المعاصرين، الذين يتفقون، والعرب منهم خاصة، على الرغم من تباينهم الاصطلاحي، على أن السبك يختص بالعلاقات الرابطة بين عناصر سطح النص وأحداثه اللغوية الظاهرة، أما الحبك عندهم فيختص بتنظيم عالم النص تنظيمًا دلاليًّا منطقيًّا (١٠٤).

وهو يحاول أن يعيد قراءة بعض الفنون البديعية، مسلطًا الضوء على مرتكزاتها اللغوية السابكة والحابكة، محللاً طاقات علاقات السبك المعجمي عن طريق التكرر في فنون التكرار، والترديد، والتعطف، ورد العجز على الصدر، وتشابه الأطراف، وجناس الاشتقاق (١٠٥).

وعلاقات السبك المعجمي عن طريق المصاجبات المعجمية في فنون: الطباق، ومراعاة النظير، والتسهيم والتوشيح (١٠٦).

وعلاقات السبك النحوي عن طريق التوازي التركيبي الصوتي في فنون: المقابلة، والمزاوجة، والعكس والتبديل، والتقسيم، والتشطير، والتسميط، والتفويف والمماثلة، والترصيع؛ وعن طريق التوازي الصوتي في فنون: الجناس، والسجع، والتصريع، ولزوم ما لا يلزم، والموازنة، والترديد (١٠٧).

على حين يتجلى الحبك النصي عنده في فنون: المقابلة، وتجاهل العارف، والرجوع، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه الذم، والتفسير، والمذهب الكلامي، والتفويف، والاستطراد، والتخلص، والتفريع(١٠٨).

وليس من شك في أن هذه المحاولة الجادة تعد إضافة بارزة على مستوى الدرس البديعي المعاصرو، لأنها كسابقتها تخرج من حيز التناول التعليمي الذي انحصرت فيه معظم الدراسات السابقة، وتسعى إلى تأسيس فهم جديد للإمكانات اللغوية القارة في أنماط الفنون البديعية في تراثنا البلاغي.

وصفوة ما تنتهي إليه هذه الدراسة جملة من النتائج لعل أبرزها ما يأتي:

أولاً – إن منظومة ابن معطي هي أقدم محاولة وصلتنا في التراث العربي لنظم علم البديع.

ثانيًا – إن منهج ابن معطي يختلف من منهج البديعيات التي تفتقر إلى الشواهد الحية، التي استطاع ابن معطي أن يجعلها جزأً من نسج منظومته، مفيدًا من طاقاتها الفنية الخصبة وحيويتها وذيوعها.

ثالثًا – إن أهم ما تتميز به منظومة ابن معطي يكمن في القدرة الفائقة على المزاوجة بين التنظيم والتطبيق، في سياق تعليمي ينجح إلى حد بعيد في تحقيق أهداف النظم العلمي، مركزًا على الشاهد بوصفه أساس المنظومة، مع ميل واضح إلى تكثيف المصطلحات العروضية.

رابعًا – يعتمد ابن معطي كلية في نظم فنون البديع وشواهده على فصلة علم البديع للخطيب التبريزي، ويبدوأن هذا كان سببًا مباشرًا في كثير من الأوهام التي انزلق إليها ابن معطي في منظومته.

خامسًا – انطلاقًا من دعوى التكثيف، يمكننا أن نتناول الدرس البديعي في إطار بعض البنى الإيقاعية والدلالية التي تمثل ركائز أساسية تجمع الفنون البديعية المختلفة، ويمكن حصرها في بنية التقابل، وبنية التماثل، وبنية التوازن، وبينة تتابع المعنى، وبنية اتساع المعنى.

الهوامش

١) البيرونى، تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة فى العقل أو مرذولة، بيروت (د.ت) : ٩.
٢) محمد صقر خفاجة، تاريخ الأدب اليونانى، دار النهضة المصرية ١٩٥٦م: ص٥٦.
٣) راجع أحمد عتمان، الشعر الإغريقى تراثًا إنسانيًا وعالميًا، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٤م: ص٧٩.
٤) راجع أحمد عتمان، الشعر الإغريقى: ٨١ وما بعدها.
٥) راجع إحسان عباس، ملامح يونانية فى الأدب العربى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٧م: ص٨٥.
٦) راجع ج. و. دف، تاريخ الأدب الرومانى، ترجمة محمد سليم سالم، وأحمد صقر خفاجى، ط٣، مركز كتب الشرق الأوسط ١٩٦٣م: ص٦٢، ٦٣.
٧) راجع أحمد عتمان، الأدب اللاتينى ودوره الحضارى، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٩م: ٢٢١٨ وما بعدها.
٨) راجع رضا زاده شفق، تاريخ الأدب الفارسى، ترجمة محمد موسى هنداوى، دار الفكر العربى، القاهرة ١٩٤٧م: ص٥.
٩) شوقى ضيف، التطور والتجديد فى الشعر الأموى، ط٨، دار المعارف ١٩٨٧م: ص٨٤.
١٠) شوقى ضيف، التطور والتجديد : ٣١٩.
١١) عبد الستار الجوارى، الشعر فى بغداد حتى القرن الثالث الهجرى، ط. دار الكاشف، بيروت ١٩٥٦م: ص٢٥٩.
١٢) راجع الجاحظ، البيان والتبيين، ط٢ الخانجى، القاهرة ١٣٨١هـ: ١/ ٢٧.
١٣) راجع الصولى، أخبار الشعراء المحدثين من كتب الأوراق، نشرة ج. هيورث، دن، ط٢ دار المسيرة، بيروت ١٩٨٢م: ٤٦ - ٥٢.

١٤) راجع ديوان أبى العتاهية، تحقيق شكرى فيصل، دار الملاح، دمشق ١٩٦٤م: ٤٤٤-٤٦٦. والأصفهانى، الأغانى، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وجماعته، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢م: ٣٦/٤. والمزدوج هو ما اتفق روى الشطرين فى كل واحد من أبياته واختلفا من بيت إلى بيت.
١٥) راجع ياقوت الحموى، معجم الأدباء إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، تحقيق إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٩٣م: ٥/ ٢٢٩٥.
١٦) راجع الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، ط٦، الخانجى، القاهرة ١٩٨٤م: ١٤٩/٦.
١٧) راجع الجاحظ، الحيوان : ٢٦٨/٢.
١٨) راجع الجاحظ، الحيوان : ٦/ ٤٥٥.
١٩) راجع الجاحظ، الحيوان : ٨٠/٦.
٢٠) راجع على بن الجهم، ديوانه، تحقيق خليل مردم، ط٢، دار الآفاق الجديدة، بيروت ١٩٨٠م: ٢٢٨ - ٢٥٠. وعبد الرحمن الباشا، على بن الجهم حياته وشعره، دار المعارف، القاهرة (د.ت)» ١٩٣ - ٢٠٦.
٢١) راجع عبد الله بن المعتز، ديوانه تحقيق محمد بديع شريف، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨م: ٢/٥-٢٩.
٢٢) راجع الأصفهانى، الأغانى تحقيق أبوالفضل إبراهيم وجماعته، ط٢ الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢م : ١٨/ ٢٥٥.
٢٣) راجع الأصفهانى، الأغانى : ٢٠/ ٧٣.
٢٤) راجع عبد القادر البغدادى، خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب: ١٩٧٩م: ١٠٥/١. وشرف الدين على الراجحى، محمد بن دريد وكتابه الجمهرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية ١٩٨٥م: ص١٩٨ - ٢١٣.
٢٥) زكى مبارك، المدائح النبوية فى الأدب العربى، مطبعة دار الشعب، القاهرة ١٩٧١م: ص١٦٩.
٢٦) راجع على أبو زيد، البديعيات فى الأدب العربى، ط عالم الكتب، بيروت ١٩٨٣م: ص٥٧ وما بعدها.
٢٧) راجع أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعى فى اللغة العربية، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٩م: ص٣٧٦.
٢٨) راجع أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعى : ٣٧٧، ٣٧٨.
٢٩) ابن معصوم الحسينى، أنوار الربيع فى أنواع البديع، تحقيق شاكر هادى، بغداد ١٩٦٨م: ٣١/١، ٣٢.
٣٠) شوقى ضيف، تاريخ الأدب العربى، عصر الدول والإمارات (الجزيرة العربية - العراق - إيران) ط٢، دار المعارف ١٩٨٣م: ص٣٠٢.
٣١) يحيى بن معطي، البديع في علم البديع، تحقيق محمد مصطفى أبوشوارب، ط٢ دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ٢٠٠٢م: ص ٩٥ - ٢٥٢. مع ملاحظة أن الإحالة على نص المنظومة سيشير دائمًا إلى أرقام أبياتها، خلال متن الدراسة. يجدر التنبيه على أن رجاء السيد الجوهرى قد أشارت إلى أسبقية منظومة ابن معطى فى سياق دراستها لشرح الرعينى على بديعية ابن جابر، راجع الرعينى، طراز الحلة وشفاء الغلة، شرح الحلة السيرا فى مدح خير الورى، تحقيق رجاء السيد الجوهرى، مؤسسة الثقافة

الجامعية، الإسكندرية ١٩٩٠م: ص٣٢.
٣٢) راجع حاجى خليفة، كشف الظنون عن أسامى الكتب والفنون، دار الفكر، بيروت ١٩٩٤م: ١٣/٢.
٣٣) راجع ابن شاكر الكتبى، فوات الوفيات، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط مكتبة النهضة المصرية ١٩٥١م: ١١٨/٢.
٣٤) صفى الدين الحلى، شرح الكافية البديعية فى علوم البلاغة ومحاسن البديع، تحقيق نسيب نشادى، دمشق ١٩٨٣م: ص٥٥.
٣٥) أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعى: ٣٨٠.
٣٦) أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعى: ٣٨٥.
٣٧) راجع أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعى : ٣٨٨.
٣٨) راجع الزركلى، الأعلام: ١٠٢/٥.
٣٩) راجع حاجى خليفة، كشف الظنون: ١/ ٢٣٠.
٤٠) راجع الآثارى، بديعيات الآثار، تحقيق هلال ناجى، وزارة الأوقاف، بغداد ١٩٧٧م: ٩٨ وما بعدها.
٤١) راجع حاجى خليفة، كشف الظنون : ٢٣٠/١.
٤٢) راجع ابن حجة الحموى، خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت ١٩٨٧م: ٢/ ٣٩- ٥١ (التورية)، و١١٩/١-١٢٥ (الاستخدام).
٤٣) ابن حجة الحموى، خزانة الأدب : ٢/ ٣٣٩.
٤٤) ابن حجة الحموى، خزانة الأدب : ٢/ ٣٩٣.
٤٥) راجع ابن حجة الحموى، خزانة الأدب : ١/ ٢١٨ (المراجعة)؛ ٢٢٥/١ (تشابه الأطراف)؛ ٢٤٦/١ (التفويف)؛ ٣٢٠/١ (عتاب المرء نفسه)؛ ٣٢٢/١ (القسم)؛ ٣٥٩/١ (الترديد)؛ ٣٦١/١ (التكرار)؛ ٤٧٧/١ (التفصيل)؛ ٢٦٠/٢ (التوليد)؛ ٣٩٢/٢ (المماثلة)؛ ٣٩٣/٢ (التعطف).
٤٦) راجع حاجى خليفة، كشف الظنون : ١/ ٢٣٠.
٤٧) راجع حاجى خليفة، كشف الظنون : ١/ ٢٣٠.
٤٨) راجع الزركلى، الأعلام : ٤/ ٢٥٨، ٢٥٩.
٤٩) على أبو زيد، البديعيات فى الأدب العربى: ٧١ وما بعدها. وقد سردها معرفًا بأعلامها، مرتبًا إياها ترتيبًا زمنيًا حسب وفاة الناظم، أو تاريخ نظمها إن أمكن.
٥٠) أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعى: ٣٧٩.
٥١) ياقوت الحموى، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب : ٦/ ٢٨٣١.
٥٢) السيوطى، بغية الوعاة : ٢/ ٣٤٤.
٥٣) بهاء الدين السبكى، عروس الأفراح، شرح تلخيص المفتاح، ضمن شروح التلخيص، ط الحلبى، القاهرة ١٩٣٧م: ١/ ١٣.
٥٤) خير الدين الزركلى، الأعلام : ٨/ ١٥٥. وكذا بروكلمان، تاريخ الأدب العربى: ٣٠٧/٥.
٥٥) راجع أبيات المنظومة من : ١ - ٧.
٥٦) راجع أبيات المنظومة من : ٢٩١ - ٢٩٧.
٥٧) راجع فى: دقة ابن معطى فى تفسير المصطلحات البديعية؛ متن المنظومة، الأبيات: ١٦٠، ١٦١ (التذييل)؛ ١٩٦، ١٩٧ (الترديد)؛ ٢١٤، ٢١٥ (التبيين)؛ ٢١٨،

٢١٩ (المذهب الكلامى)؛ ٢٣٥، ٢٣٦ (التفريع)؛ ٢٨٨، ٢٨٩ (المواردة).

٥٨) راجع فى: اقتصار ابن معطى على بيان حَدِّ المصطلح البديعى؛ متن المنظومة، الأبيات: ٥، ٦ (الطباق)؛ ٤٥ (الإلغاز)؛ ٤٨ (المقابلة)؛ ٥٢ (الإرداف)؛ ١٠٣ (رد الكلام)؛ ٢٤٠ (التسميط).

٥٩) راجع فى تركيز ابن معطى على إبراز جانب من جوانب الفن البديعى؛ متن المنظومة، الأبيات ٨٥ (الإيغال)؛ ١٠٩ (صحة التفسير)؛ ١٢٥ (الترصيع)؛ ١٩٢ (براعة التخلص)؛ ٢٦٥ (الهزل المراد به الجد).

٦٠) راجع تخريج مصطلح التسهيم ابن معطي، البديع في علم البديع: ١٤٥، ١٤٦.

٦١) راجع تخريج مصطلح الترديد المصدر السابق: ٢٠٥، ٢٠٦.

٦٢) راجع متن المنظومة، الأبيات : ١٠، ١٢، ١٤، ١٧.

٦٣) راجع متن المنظومة، الأبيات : ٢٧، ٣١، ٣٣، ٣٩.

٦٤) راجع فى عرض ابن معطى المصطلح البديعى دون تفسير؛ متن المنظومة، الأبيات: ٦٠ (المساواة)؛ ٧٥ (الغلو)؛ ١٣٣ (الكناية والتعريض)؛ ١٣٨ (العكس والتبديل)؛ ١٥٠ (السلب والإيجاب)؛ ١٧٧ (التكرار)؛ ١٨٢ (الاستثناء)؛ ١٨٦ (التصحيف)؛ ٢٥٠ (التتميم)؛ ٢١١ (المختلف والمؤتلف)؛ ٢٢٣ (التفويف)؛ ٢٤٣ (التضمين)؛ ٢٨٨ (المواربة).

٦٥) راجع ابن الأنبارى، الوقف والابتداء، تحقيق محيى الدين عبد الحميد رمضان، دمشق ١٩٧١م: ١/١٠٠، ١٠١. وانظر السيوطى، الإتقان فى علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ط دار التراث، القاهرة (د. ت) : ٢/ ٥٥.

٦٦) نشرت هذه السؤالات غير مرة؛ أولها ضمن «معجم غريب القرآن» لمحمد فؤاد عبد الباقى؛ وأعاد إبراهيم السامرائى نشرها مستقلة ببغداد سنة ١٩٦٨م؛ ثم نشرتها بنت الشاطئ تحت عنوان: «الإعجاز البيانى للقرآنى ومسائل نافع بن الأزرق»، ط٢، دار المعارف ١٩٨٦م.

٦٧) مسائل الإمام الطستى عن أسئلة نافع بن الأزرق وأجوبة عبد الله بن عباس رضى الله عنهما، تحقيق عبد الرحمن عميرة، دار الاعتصام، القاهرة ١٩٩٤م: ص٨.

٦٨) يقول الخطابى : «صار العلماء لا يحتجون بشعر المحدثين، ولا يستشهدون به كبشار ابن برد، والحسن بن هانئ، ودعبل، والعتابى، وأحزابهم من فصحاء الشعراء المتقدمين فى صنعة الشعر ونحوه. وإنما يرجعون فى الاستشهاد إلى شعراء الجاهلية وإلى المخضرمين منهم، وإلى الطبقة الثالثة التى أدركت المخضرمين، وذلك لعلمهم بما دخل الكلام فى الزمن المتأخر من الخلل والاستحالة عن رسمه الأول». بيان إعجاز القرآن، تحقيق محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، ط٤ دار المعارف ١٩٩١م : ص٤٦. وانظر عبد القادر البغدادى، خزانة الأدب: ١/ ٥ - ١٥.

٦٩) ابن رشيق، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، ط٥، دار الجيل بيروت ١٩٨١م: ٢/ ٢٣٦. وانظر: ابن أبى عون، كتاب التشبيهات، تحقيق محمد عبد المعيد خان، ط كمبردج ١٩٥٠م : ص٧٤. وابن وكيع التنيسى، كتاب المنصف للسارق والمسروق منه فى إظهار سرقات أبى الطيب المتنبى، تحقيق محمد يوسف نجم، ط دار صادر بيروت ١٩٩٢م : ١/ ١٥٣، ١٥٤. الخالديان : كتاب الأشباه والنظائر من أشعار المتقدمين والجاهلية والمخضرمين (حماسة الخالديين)، تحقيق السيد محمد يوسف، دار الشام، بيروت (د. ت) : ٢/١.

٧٠) أبو جعفر الرعينى، كتاب طراز الحلة وشفاء الغلة، تحقيق رجاء السيد الجوهرى، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٠م: ص٩٢. وانظر عبد القادر البغدادى، خزانة الأدب: ٥/١.

٧١) لاحظ أن بعضًا مما نظم ابن معطى لا يعدو أن يكون رابطًا بين أبيات الشواهد دون إسهام يذكر فى تفسير المصطلح أو الشاهد؛ راجع متن المنظومة، الأبيات: ١٢١، ١٢٣، ١٢٧، ١٤٤، ١٤٨، ١٥٨، ١٦٣، ١٦٥، ١٦٩، ١٨٠، ١٨٩، ٢٢٨، ٢٣٢، ٢٦١، ٢٦٣.

٧٢) انظر فى: حرص ابن معطى على تبيان وجه الشاهد، وتمثله جوانب الفن البديعى المستشهد عليه؛ متن المنظومة، الأبيات: ١٢، ١٩، ٢١، ٢٣، ٢٥، ٦٢، ٦٤، ٨٧، ٨٩، ٩٥، ٩٦، ٩٨، ١٠٥، ١١١، ١١٣، ١٥٢، ١٥٦.

٧٣) انظر فى تبيين ابن معطى تمثل الشاهد آلية الفن البديعى؛ متن المنظومة، الأبيات: ٧٣، ٨٧، ٨٩.

٧٤) انظر فى اقتصار ابن معطى على تقديم السياق الموضوعى للشاهد وتفسيره المعنوى؛ متن المنظومة، الأبيات: ٧٠، ١١٧، ١٣٦، ١٧١، ١٧٤، ٢٠٨، ٢٦٩، ٢٨٥.

٧٥) انظر فى محاولة ابن معطى تفسير الشاهد معنويًا وسياقيًا وبديعيًا؛ متن المنظومة، الأبيات: ٢٧٣، ٢٨٨، ٢٨٩.

٧٦) انظر فى ربط المصطلحات البديعية عن طريق تفسير الشواهد؛ متن المنظومة، الأبيات: ٥٠، ١٥٦، ١٨٤.

٧٧) انظر فى توزع الشواهد بين الفنون البديعية نتيجة احتمال الشاهد غير فن بديعى؛ متن المنظومة : الأبيات ٤٩، ٥٧، ٩٠، ٩٢، ١١٤، ١٤٣، ١٥١، ١٥٥، ١٦٢، ١٧٠، ١٧٣، ١٧٥، ١٨٥، ١٩٠، ٢٠٠، ٢٠٩، ٢١٦، ٢٤٢، ٢٧٦.

٧٨) انظر فى توزع الشواهد بين الفنون البديعية لاضطراب الفنون وتداخلها عند البلاغيين؛ متن المنظومة، الأبيات: ١١، ٥٣، ٥٥، ٥٧، ٥٩، ٦١، ٧٦، ٧٩، ٨٦، ٩٩، ١٠٦، ١٢٠، ١٢٨، ١٣١، ١٤٥، ١٤٧، ١٤٩، ١٥٧، ١٥٩، ١٧٠، ١٧٣، ١٧٥، ١٧٩، ١٨٣، ١٨٧، ٢٠٦، ٢١٢، ٢٢٩، ٢٦٠، ٢٦٢، ٢٦٤، ٢٧٠، ٢٧٢.

٧٩) راجع تخريج مصطلح براعة الاستهلال ابن معطي الديع في علم البديع: ٢٠٠، ٢٠١.

٨٠) راجع تخريج مصطلح لزوم ما لا يلزم المصدر السابق: ٢٣٣.

٨١) راجع فى توثيق ابن معطى شواهد البديع؛ متن المنظومة، الأبيات : ٦، ٨، ١٠، ١٢، ١٩، ٢١، ٢٣، ٢٥، ٣١، ٣٥، ٣٧، ٤١، ٤٣، ٥٨، ٦٠، ٦٢، ٧٥، ٧٧، ٨٠، ٨٧، ٨٩، ٩٨، ١٠٩، ١١١، ١١٥، ١٢١، ١٢٣، ١٢٧، ١٣٠، ١٤٠، ١٤٢، ١٤٦، ١٤٨، ١٥٢، ١٥٨، ١٦٧، ١٦٩، ١٧٤، ١٧٧، ١٨٦، ١٨٩، ١٩٩، ٢١١، ٢١٨، ٢٢٣، ٢٢٨، ٢٣٦، ٢٤١، ٢٤٣، ٢٤٩، ٢٥٤، ٢٥٩، ٢٧٣، ٢٧٥، ٢٨٩، ٢٩٢.

٨٢) راجع تخريج البيت، ابن معطي، البديع في علم البديع: ١٩١.

٨٣) راجع تخريج البيت، المصدر السابق: ٢١٥.

٨٤) الخطيب التبريزى، الكافى فى العروض والقوافى، تحقيق الحسانى حسن عبد الله، مكتبة الخانجى، القاهرة ١٩٧٧م. راجع مقدمة التحقيق: ص٩، ١٠.

٨٥) الخطيب التبريزى، الكافى: ١٧٠.

٨٦) راجع الخطيب التبريزى : ١٧٠، ١٩٨.
٨٧) راجع متن المنظومة؛ الأبيات : ٤٦، ١٣٨، ١٦٧، ١٨٦.
٨٨) عبارة الأصل : «نَفَى بِنَفْيِهِ عَنْهُ الْوَنْيَ فِي رَخَائِهِ»، وما أثبته أليق بالنظم.
٨٩) الخطيب التبريزى، الكافى : ١٧٨.
٩٠) الخطيب التبريزى، الكافى : ١٧٩.
٩١) البيت فى الأصل : «كَأَنَّهُ قَالَ مَنْ لَمْ يُؤْمِنْ بالصُّلْحِ أَخَذَ بِأَحْكَامِهِ منَّا يُقَاتِلْ بِشِدَّةِ».
٩٢) والنسق الإيقاعى للوزن والقافية حسب منهج الناظم يقتضى ما أثبته.
٩٣) الخطيب التبريزى، الكافى : ١٨٢.
٩٤) راجع متن المنظومة، الأبيات : ٥، ١٠، ١٢، ١٤، ١٥، ١٧ [فن الطباق] مقرونة بالكافى: ص١٧٠-١٧٢. ومتن المنظومة، البيتين: ٢٧، ٣٩ [فن الجناس] مقرونين بالكافى: ص١٧٣، ١٧٤. ومتن المنظومة، البيت: ٥٦ [فن الموازنة] مقرونًا بالكافى: ص١٧٦. ومتن المنظومة، البيت: ٧١ [فن المبالغة] مقرونًا بالكافى: ص١٧٨. ومتن المنظومة، البيت ٨٧ [فن الإيغال] مقرونًا بالكافى: ص١٧٩. ومتن المنظومة، البيت: ٩٣ [التسهيم] مقرونًا بالكافى: ص١٨١. ومتن المنظومة، البيت : ١٣٢ [فن التكافؤ] مقرونًا بالكافى: ص١٨٤. ومتن المنظومة، البيت: ١٥٤ [فن الاستدراك] مقرونًا بالكافى: ص١٨٦. ومتن المنظومة، البيت : ١٦٠ [فن التذييل] مقرونًا بالكافى : ص١٨٧. ومتن المنظومة، البيتين: ١٩٦، ١٩٧ [فن الترديد] مقرونين بالكافى: ص١٩١، ١٩٢. ومتن المنظومة، البيت : ٢٥٣ [فن لزوم ما لا يلزم] مقرونًا بالكافى: ص١٩٨. ومتن المنظومة، الأبيات : ٢٧٧، ٢٧٨، ٢٨٠، ٢٨٢ [فن التنبيه] مقرونة بالكافى: ص٢٠١.
٩٥) راجع الخطيب التبريزى، الكافى: ١٨٨.
٩٦) راجع الخطيب التبريزى، الكافى : ١٨٩، ١٩٠.
٩٧) أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعى فى اللغة العربية: ٣٧٢، ٣٧٣. وانظر شوقى ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، ط ٧، دار المعارف ١٩٨٧م : ص٣١٦، ٣١٧.
٩٨) تقيدت فى هذا التصور بالاقتصار على المصطلحات البديعية التى تناولها ابن معطى فى منظومته.
٩٩) راجع محمد مصطفى أبو شوارب، شعرية التفاوت، مدخل لقراءة الشعر العباسى، دار الوفاء، الإسكندرية ٢٠٠٢م : ١١٨ - ١٢١.
١٠٠)راجع محمد مصطفى أبو شوارب، شعرية التفاوت : ١٢٢ - ١٢٥.
١٠١)راجع محمد مصطفى أبو شوارب، شعرية التفاوت : ١٢٥ - ١٢٨.
١٠٢)راجع منير سلطان، البديع فى شعر شوقى، ط١، منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٩٢م: ص٢٤.
١٠٣)منير سلطان، البديع فى شعر شوقى : ٢٤.
١٠٤)راجع سعد مصلوح، نحو أجرومية للنص الشعري.. دراسة في قصيدة جاهلية، فصول م١ ع١، ٢س ١٩٩١م: ص ١٥٧. وانظر سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، ضمن الكتاب التذكاري لجامعة الكويت (دراسة مهداة إلى ذكرى عبدالسلام هارون) ١٩٩٠م: ص ٤٠٧ - ٤١٣.
١٠٥)يأتي معيار السبك cohesion ومعيار الحبك coherence في مقدمة سبعة معايير اشترط دييوجراند، ودريسلر اجتماعها لتحقيق نصية النص. راجع في مفهومها ودلالة كل واحد منهما، ومواءمتها لأبيات التراث النقدي والبلاغي، سعد مصلوح،

نحو أجرومية للنص الشعري: ١٥٤، ١٦٦. وقد ترجمهما محمد خطابي إلى الاتساق والانسجام، في كتابه: لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، ط ١ المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩١م: ص ٥، ٦. وترجمتها إلهام أبوغزالة، وعلى خليل حمد إلى التضام والتقارن، في كتابهما: مدخل إلى علم لغة النص.. تطبيقات لنظرية روبرت ديبوجراند وولفجانج دريسلر، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩م: ص: ٢٥، ٢٦، ٧١، ١٢٥.

١٠٦) راجع جميل عبدالمجيد، البديع في البلاغة العربية واللسانيات النصية، ط١ الهيئة المصرية العامة للكتاب؛ ١٩٩٨م: ص ٨٤ ـ ١٠٤.

١٠٧) راجع جميل عبدالمجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية: ١٠٩ ـ ١١٧.

١٠٨) راجع جميل عبدالمجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية: ١٢١ ـ ١٣٠.

١٠٩) راجع جميل عبدالمجيد، البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية: ١٤٨ ـ ١٧٣.