وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: **DL/04/10**

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي

تخصص: أدب عربي قديم

أدبية الخطاب النثري في كتاب إحكام صنعة الكلام لابن عبد الغفور الكلاعي

إعداد الطالبة:

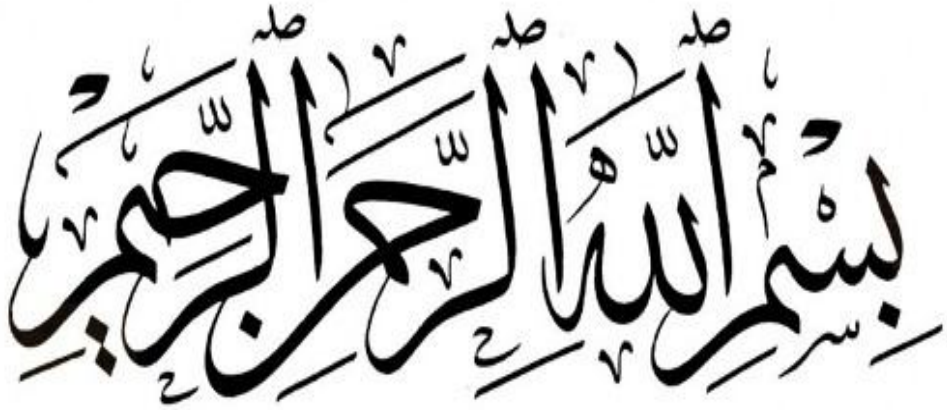
باية بن مساهل

تاريخ المناقشة: 2017/03/12

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
عمار بن لقريشي	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	رئيسا
مصطفى البشير قط	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	مشرفا ومقررا
محمد بن صالح	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	ممتحنا
مولود فضة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة زيان عاشور بالجلفة	ممتحنا
بوبكر بوشيبة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة زيان عاشور بالجلفة	ممتحنا
عبد العليم بوفاتح	أستاذ محاضر (أ)	جامعة عمار ثليجي بالأغواط	ممتحنا

السنة الجامعية: 2017/2016


بسم الله الرحمن الرحيم

"فليس التراث في الوعي المعاصر قطعة عزيزة في التاريخ فحسب، ولكنه-وهذا هو الأهم- دعامة من دعامات وجودنا، وأثر قد يبدو للوهلة الأولى بيّنا واضحا، ولكنّه يعمل فينا في خفاء و يؤثر في تصوراتنا شئنا أم أبينا، لذا يتعين علينا أن نتحرك دائما حركة جدلية تأويلية بين وعينا المعاصر وبين أصول هذا الوعي في تراثنا."

نصر حامد أبو زيد

"لم تكن الثقافة العربية مفلسة، ولم يكن العقل العربي، قطّ، متخلّفا، كلّ ما حدث أنّنا في انبهارنا بإنجازات العقل الغربي وضعنا انجازات البلاغة العربية أمام مرايا مقعّرة صغّرت من حجمها وقلّلت من شأنها"

عبد العزيز حمودة

"و اقتصرت من قسمي البلاغة على قسم الكتابة، لأنّها أنجح عاملا، و أرجح حاملا، وأكرم طالبا، وأسلم جانبا...وإنما خصّصت المنثور لأنه الأصل الذي أمِن العلماء-لامتزاجه بطبائعهم- ذهاب اسمه فأغفلوه؛ و ضمن الفصحاء –لغلبته على أذهانهم- بقاء وسمه فأهملوه، ولم يحكموا قوانينه، ولا حصروا أفانينه."

ابن عبد الغفور الكلاعي الاشبيلي الأندلسي

مقدمة

مقدمة:

اهتم الإنسان بالأدب بوصفه جزءا من بنية وعيه، ورافدا رئيسا من روافد تفكيره، وباعثا لافتا للنظر من بواعث حضوره الإنسانيّ، يصدر عنه في التعبير عن مكنون ذاته أو انتمائه، ويرجع إليه في إثبات وجوده وإعلان تمسكه بما ينتمي إليه،... وتأسيسا على هذه الأهمية، كان لابد أن تترسّخ مع امتداد تجربة الأدب وعمقها، قيم وتقاليد وأعراف موضوعية حينا وأدبية أحيانا أخرى، مُشكِّلَة على نحو من الأنحاء أدبية الخطاب أو ما يجعله أدبا. لذا كان طرح مفهوم "الأدبية" يستدعي بالضرورة البحث في صلتها بالأدب.

وعلى رغم ما قيل عن الأدبية فإنه يظل الموضوع الأكثر غموضا وانفلاتا لما اتسم به من زئبقية، فكلما تم الاقتراب منه إلا وازداد غموضا، وتناسلت التساؤلات، وشكّل حقلا لعدد من القضايا المتشعبة والإشكاليات التي يصعب الحسم فيها بدراسة أو اثنتين، والدليل على هذا أنّ عصرنا الحديث قد شهد سلسلة من المحاولات الساعية إلى إدراكها معتمدا في ذلك على أهم تحوّل عرفته اللّغة وهو اللسانيات، والذي أفرز علوما أخرى حاولت أن تجد له تفسيرا كالبنيوية، والأسلوبية، والسميائية...

وإذا كانت النظريات النقدية الحديثة قد تساءلت عن الأدب، ألا يمكن الذهاب إلى أنّ النقد القديم أيضا بحث وتساءل عن الأدب، وحاول أن يجد إجابة عن ما يجعل من الخطاب خطابا أدبيا؟، حيث أن كل تفكير نقدي في كل عصر قد ساهم وفق درجة نضجه وثقافته في فهم علّة الأدبية، وإن كان لكل عصرٍ ما يناسبه، وينسجم معه فكراً ومصطلحاً.

وإذا دفعتني الرغبة إلى تناول موضوع في تراثنا النقدي، فإن ذلك يعود إلى محاولة البحث عن الظاهرة الأدبية في البنية العامة للتفكير النقدي العربي، والوقوف على موقع التفكير النقدي القديم بين الاتجاهات النقدية الحديثة المتلاحقة، إلى جانب ذلك شعوري أيضا بأنّ نقد الخطاب النثري عند العرب في حاجة إلى استئنافٍ في النظر والتقييم. فكان لابد من الخروج من دائرة الدراسة التاريخية أو الملامسات السطحية للخطاب النثري إلى البحث عن إطار نظري منهجي، ننطلق منه محددين الموضوع في "أدبية الخطاب النثري عند ابن عبد الغفور الكلاعي في كتابه إحكام صنعة الكلام". فلماذا الخطاب النثري بالذات؟، ولماذا ابن عبد الغفور الكلاعي بالذات؟ .

أقول إنّ المنطلق الذي كان يحدوني إلى تناول موضوع الأدبية، وبالتحديد في الخطاب النثري هو ما في نفسي من ميل لاستكناه أغوار هذا الفن القائم بذاته، والذي يستحق في نظري دراسة وعناية قد تزيد وتربو عن العناية بالشعر. أما عن الأسباب الموضوعية فهو تأكيد بالدرجة الأولى على حظ الخطاب النثري في تراثنا النقدي، والذي يوازي حظ الخطاب الشعري كقسيم له تحت راية الأدب فالخطاب النثري حظي بالاهتمام نفسه نقديا مع ابن عبد الغفور الكلاعي، وإن كان هناك اختلاف في

درجة العناية والاهتمام بين الخطابين، فهذه المقولة تنطبق على القرون الهجرية الأربعة الأولى للنقد العربي القديم –باستثناء بض المحاولات و الكتب المؤلفة في نقد الخطاب النثري-، أما مع أواخر القرن الخامس، وأوائل القرن السادس فقد جاء الناقد الاشبيلي الأندلسي ورفع كل أنواع الغبن وضآلة الاهتمام التّي تحدّث عنها الكثير من الباحثين المحدّثين.

وقد دارت هذه الدراسة حول أدبية الخطاب النثري عند ابن عبد الغفور الكلاعي بالذات لأن الرجل كناقد متميّز لم يحظ بالدراسة اللازمة في نظري، وما وقع بين يديّ من الدراسات كان النزر القليل من المقالات والتي لا تغطي جميع جوانبه، وخاصة منها الخطاب النثري بوصفه عملا أدبيا ثم جنسا يقتضي من الباحث استخلاص أهم مكوناته وقيمه الأدبية، كما هو الشأن مع كتاب "سلطة المعنى" لصالح بن معيض الغامدي، والذي جمع فيه جملة مقالاته، ومن بينها مقالة "منحى الكلاعي في نقد النثر"، والتي أشار فيها إلى التقسيم الأجناسي عند الناقد، وإن كان قد اكتفى بتحليل منهج الكلاعي في هذا التصنيف دون الاهتمام بالتوسّع في هذه الأجناس النثرية، وكتاب توفيق الزيدي " مفهوم الأدبية في التراث النقدي (إلى نهاية القرن الرابع)"، والذي طرح فيه الباحث أسئلة عن التراث إلى غاية القرن الرابع الهجري، ولم يتجاوزه إلى ما بعده، ثم إن هذه الدراسة غير مقيدة بمؤلف واحد. فالقضية تأخذ بعدا آخر- في تصوري- عندما يجد الباحث نفسه محصورا في نطاق محدّد.

دون أن نغفل الإشارة إلى أنّ هناك بحوثاً بنت مشروعها بمقاربة المسألة من زاوية مغايرة كما هو الشأن مع بحث الماجستير المعنون ب: الدرس البلاغي عند أبي القاسم الكلاعي في كتابه إحكام صنعة الكلام، والذي لم يقع بين يديّ إلا في مرحلة متأخرة من البحث، فقد تناول الجانب البلاغي للكتاب كمصنّف أندلسيّ دون التوسّع في غيره من الجوانب، كما اكتفت بعضها بالجوانب الشكلية لمصنّف إحكام صنعة الكلام من جهة أخرى، وخاصّة منها مقالة الباحثة أمينة غالي تحت عنوان: من التراث النقدي والبلاغي في الغرب الإسلامي (إحكام صنعة الكلام للوزير أبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي).

وما لا أستطيع إنكاره وسيلحظه القارئ بجلاء هو إفادتي من الكتب والدراسات ذات الموضوعات المشتركة بيننا، وعدّها قراءات جادة أستضيء بها في بحثي وإن كان أيّ منها لم يتناول الخطاب النثري بعدّه قسيما للشعر، ولم يتوجه إلى إقامة كيان مستقل له بمحاولة البحث عن تأسيس لنظرية النثر العربي.

أضف إلى ذلك أنني تناولت الفترة اللاحقة للقرن الرابع الهجري وهي قليلة الدراسات في موضوع نقد النثر، وقد تحمست لدراسة علم من أعلام القرن السادس لكون الكثير من الباحثين الذين وقفت على دراساتهم –في حدود ما وقفت عليه- لمسألة الأدبية أو أدبية الخطاب النثري بصفة خاصة

يقصرون بحثهم على القرون الأربعة الهجرية الأولى -لضخامة المادة النقدية وامتداد العصور-، وكأن الثقافة العربية اكتملت في مرحلة التأسيس وبلغت أوجها، وما جاء بعدها لا يُتصور أن يضيف جديدا؛ ولقد وقفت سابقا في بحثي للماجستير عند الناقد الفني الجمالي ابن الأثير الجزري (ت637هـ) الذي جاء في فترة زمنية متأخرة، قد استهلك فيها النقد والبلاغة، وفي عصر مال فيه الأدب إلى الجمود والانحدار، ولكنه كان وبحق شخصية لها مكانتها في عالم النقد والبلاغة، وإن ذهب البعض إلى التقليل من أهميته، وعدّه مجرد ناقل لأفكار سابقيه، مجترا لآرائهم على اعتباره أدرك أواخر القرن السادس وبدايات القرن السابع للهجرة.

ومن هنا يكمن سبب اهتمامي أيضا بالناقد ابن عبد الغفور الكلاعي إدراكاً مني لنشاطه الإبداعي الواسع في النقد والبلاغة، فهو صاحب أوّل مؤلفّ نقدي خصّص قصدا لدراسة النثر وفنونه فقط، وهو محلّ الدراسة في هذا البحث. بالإضافة إلى أن الناقد اشبيلي أندلسي، وحلقة من حلقات أدب المغرب والأندلس.

وانطلاقا من هذه الأهمية وتأسيسا عليها تأتي قيمة هذا الموضوع الذي يُسهم في نفض بعض الغبار عن التراث النقدي العربي عموما، والأندلسي خصوصا بإحياء ناحية لها أهميتها من نواحي الإبداع النقدي عند العرب، ونعني بذلك مشروع العودة إلى الأصول، وبعث نفائس الثقافة العربية وقراءة التراث برؤية معاصرة تكشف عنه مواطن إشراقه، وتقيم الدليل على قدرته على مواكبة العصر ومسايرة التجدّد. وهي بمعنى آخر دراسة تسعى إلى تلمّس نظرية أدبية للخطاب النثري عند ابن عبد الغفور الكلاعي على غرار النظرية التي وضعها النقاد العرب للخطاب الشعري من جهة، وعلى غرار النظرية الأدبية الغربيّة التي طرح فيها النقاد الغرب سؤالهم عن ما يجعل من الخطاب خطابا أدبيا؟.

فهذه هي الإشكالية التي نبحث لها عن الإجابة في مدوّنة إحكام صنعة الكلام. إذن كيف نظر الكلاعي إلى الخطاب النثري، وكيف كان يرى تحقق أدبيته ؟، وما هي الأدوات التي تتحقق بها هذه الأدبية حتى تعطي الأدب فرادته، وتميزه عن باقي الخطابات؟، وهل أفرز العقل العربي الأندلسي نظرية نقدية للنثر العربي أم لا؟ .

وقد لاحظت أن المنهج العلمي الذي يتم بمقتضاه مشروع قراءة الخطاب النثري في كتاب إحكام صنعة الكلام هو المنهج الوصفي التحليلي مع الإفادة من المناهج الحداثية الأخرى كل ما أمكنني ذلك؛ لأن دراسة هذا الموضوع تتطلب وصفا للخطاب النثري، وتتبعا للنظرة النقدية لظاهرة "الأدبية" عند الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي مع تحليل لآرائه، واستنطاق لنصوصه النقدية، ومقاربتها في ضوء قراءة عصرية أحيانا دون إغفال لخصوصيتها أو إعتساف لها بما لا يمكنها البوح به .

وقد أطرت محاولة الإجابة عن الإشكالية المطروحة برسم خطة منهجية حينما اهتديت إلى تقسيم البحث وفصوله إلى أربعة محاور كبرى: مقاربة اصطلاحية تاريخية لمفهوم الأدبية، ابن عبد الغفور الكلاعي وقضايا الأدبية، أدبية الأجناس النثرية، بين أدبية الإيقاع والبناء العام.

وبهذا اِلتأمت مباحث الدراسة في أربعة فصول، ارتأيت أن يكون مدخل البحث حول مفهوم الأدبيّة ومقاربتها تاريخيا بداية بالنقد الغربي الذي شهد ولادة هذا المصطلح، وصولا إلى تراثنا النقدي والبلاغي قبل ابن عبد الغفور الكلاعي، ولقد خصصت له المبحث الثاني من الفصل؛ لأنني إن كنت منصرفة إلى إقامة كيان لأدبيّة الخطاب النثري في نهاية القرن الخامس وبداية القرن السادس الهجري كان لابد لي من الاستقصاء في العصور السابقة له، والاحتكام على أساس شموليّ، ولهذا السّبب لم أقصر الرؤية على الناقد الكلاعي، إذ من المؤكد أنه تأثر بسابقيه من النقاد، وما ورث عنهم في بلورة فكره وتصوراته، وفيما أنتجه في مجال النظرية النقدية والبلاغية، وبهذا يمكن الوقوف على إضافاته التي أسهم بها في بناء الصرح النقدي والبلاغي العربي.

وبعد هذا التصور العام للفصل تبيّن لي أنّ هذه الدراسة تحتاج إلى مدخل أدمجته في الفصل الأول، وقد ربطت فيه مصطلح "الخطاب" بمفهومه العربي القديم، والذي استعملته بأصوله كما ورد في التراث النقدي، وألحقته بالنثر للدلالة على المنتوج الإبداعي النثري، وإن كنت قد عمدت فيه إلى تحديد مصطلح الخطاب من المنظور الحداثي، فتلك إطلالة فكرية لازمة لتهيئة القارئ ليكون على مسلك واضح في ولوج هذا البحث.

وكان من الطّبيعي أن ينتقل بنا الحديث تلقائيا في الفصل الثاني إلى استجلاء جوهر مواقف وتصوّرات ابن عبد الغفور الكلاعي النقدية من ظاهرة "الأدبية" في الخطاب النثري، لذا خصّصته لأهم القضايا التي اهتمّ بها، أو بالأحرى إلى حقل اشتغال الأدبية في تصوره، سواء من جهة الناثر كعنصر فعّال في هذا الضّرب من الصّناعة الفنية، أو من جهة الخطاب النثري كنص إبداعي، أو من جهة المتلقي كطرف ثالث في العملية الإبداعية.

و قد أوضحت في القسم الأول الإطار الثقافي للناثر، والذي ذهبت فيه بألوان الثقافة التي ينبغي أن يتسلّح بها الناثر في تصوّر ابن عبد الغفور الكلاعي إلى أطر لغوية، ودينية، وأدبية، وتاريخية. وتبعه القسم الثاني، إذ قام على تعقّب الخطاب النثري بين مفهومه، وتفريق الناقد بينه وبين الخطاب الشعري، والمفاضلة والترجيح بينهما كعنصر ثانٍ من عناصر الأدبية ومكوناتها، كما تبعه القسم الثالث مكمّلا، إذ تحدثت في إطاره عن صورة المتلقي أو المخاطَب في علاقته بمبدأ أساسي عند الكلاعي وهو مراعاة حال المخاطَب ومقامه، وبهذا اكتملت مكوّنات الأدبية التي استلهمتها من تنظيرات جاكبسون في النظرية الأدبية مع مراعاة خصوصيات النقد العربي القديم.

ولما كان الأمر يتعلق بشخصية أندلسية لها مكانتها في عالم النقد والبيان، كان لابد من تخصيص صفحات للحديث عن مسار حياة ابن عبد الغفور الكلاعي كشخصية أدبية متميزة، ألحقت بها لمحة عن محتوى كتاب إحكام صنعة الكلام وبنيته بعدّه محور هذه الدراسة كانت هي المبحث الأول من هذا الفصل.

أما الفصل الثالث، فخصّص لدراسة نظرية الأجناس النثرية عند ابن عبد الغفور الكلاعي، إذ احتلّ متصوّر"الجنس الأدبي" مكانة مرموقة في تحقيق الخطاب النثري لسمة الأدبية في تصوّره، لذا حاولت الوقوف فيه على التقسيم الأجناسي الذي اختطّه الكلاعي في دراسة فنون النثر وأنواعه، والذي مكنّه من حصر فنون النثر العربي في ثمانية أجناس رئيسية، نلمس فيها المشهد النثري العربي القديم الذي يزاوج بين الصبغة الشفهية والصبغة الكتابية من جهة، ويزاوج بين الوظيفة النفعية والوظيفة الجمالية من جهة أخرى، لذا ارتأيت أن أقسم هذا الفصل إلى ثلاثة مباحث أساسية وهي: أدبية الأجناس الإبداعية الكتابية، أدبية الأجناس النثرية الشفهية، وأدبية الأجناس الوظيفية (النفعية). وهنا تجدر الإشارة إلى أن اعتمادي على بعض المصطلحات الحديثة في هذا الفصل -أو غيره- لا يعني محاولة تجريبها على الموروث النقدي الكلاعي، بل للاستعانة بها في دراسة الخطاب النثري، وقراءته برؤية معاصرة تكشف عن علّة ومواطن أدبيّته، فإذا كان من الإنصاف الاعتراف لبعض الدراسات النقدية الحديثة بالتقدّم والجدّة، فإنّه من العدل أيضا السّعي إلى نفض الغبار عن منجزات الأسلاف وإخراجها إلى دائرة الضوء بدون مركبات نقص أو إسقاطات وأحكام جاهزة سلفا.

وإذا ما تمَّ استجلاء رؤية ابن عبد الغفور الكلاعي للخطاب النثري من خلال أجناسه النثرية الأدبية أمكن لنا إثر ذلك النظّر في تصوّره لبنية الخطاب نفسه أو نسيجه الدّاخلي، وهو ما خصّصنا له الفصل الرابع، والذي تحدّثنا في إطاره عن محطتين هامتين من المحطات والمقومات المحركة لأدبية الخطاب النثري تحت عنوان: بين أدبية الإيقاع والبناء العام، الذي تطرقنا فيه إلى خاصية الإيقاع الجمالية على المستوى اللفظي، وعلى المستوى التركيبي، وعلى المستوى الدلالي متسائلين عن حظ أدبية الخطاب عند الكلاعي من البنية الهيكلية العامة للخطاب النثري، وموقفه الجمالي من عناصرها الأربعة: العنوان، الاستفتاح، التخلص، الخاتمة(السلام).

وهكذا كان هذا الفصل الأخير من بحثي المتواضع كمتابعة فنية جمالية لتنظير ابن عبد الغفور الكلاعي للخطاب النثري، والذي لحقته خاتمة حاولت أن أجعلها حوصلة ترسم الأفكار والنتائج الكبرى المستخلصة من البحث.

وأهم الصعوبات التي واجهتني تلك التي تكمن في طبيعة هذه القراءة؛ فهي منحصرة عند ناقد واحد لا تتبّعًا لنظرية الخطاب النثري عند النقاد العرب، والتي تقوم أساسا على اِلتقاط ثمرات أفكار

كثيرة وتسخيرها...، فبقدر انحصار الموضوع في نواة مركزية تتمثل في ابن عبد الغفور الكلاعي مثلاً، فإنّ هذه القراءة تستمد صعوباتها في نظري، إضافة إلى نقص المراجع- حسب ما عثرت عليه- التـــي تدور حول هذه الشخصية الأندلسية، ونظرتها للخطاب النثري.

أما بعد فلست أزعم أن هذا البحث قد أحاط بكل ما يتصل بأدبية الخطاب النثري، ولست أدّعي أنّني أتيت على كلّ ما يمكن أنْ يُقال في هذا الموضوع، ولكنني اِلْتزمت بمنهج البحث وحدود خطـــة الدراسة التي رسمتها، وبحثت في ضوئهما، وربما عبَّرت سائر تقسيمات البحث عن وجهة نظري حينا، وعما يرجع إليه مما قال به الباحثون السابقون أحيانا أخرى، وما استطعت أن أقف عنده كان وفق ما تهيأ من جهدٍ ومصادرٍ، وما رافق كل ذلك من ظروف، فإن أصاب البحث توفيقا لي في الوصول إلى حقيقة ما، فمردّه إلى توفيق الله سبحانه وتعالى.

وإن كان هناك من كلمة أخيرة أسوقها بين يدي البحث فهي الإقرار بالفضل لأستـــاذي المشرف الأستاذ الدكتور مصطفى البشير قط على ما قدّمه لي من عونٍ لإنجاز هذا البحث، ولم يبخل عليّ بتوجيهاته ونصائحه القيّمة لإثراء موضوع البحث.

كما أتقدّم بشكري الخالص لأعضاء اللجنة الموقرة على قبولهم قراءة البحث وتقويمه، وعلى تجشّمهم مشاق السفر ومتاعبه لإفادتي بملاحظاتهم العلمية القيّمة.

و في الأخير هذه صورة هذا البحث المتواضع أقدّمها خلاصة بين أيدي اللجنة الموقرة، وإنْ أصبت فيه ووفقت فمن الله، وإن أخطأت فمن نفسي، ومن الشيطان.

وبالله التوفيق

الفصل الأول

مقاربة اصطلاحية تاريخية لمفهوم الأدبية

مدخل: الخطاب: المفهوم والعلاقات.

1- مفهوم الخطاب.

2- الخطاب والنص.

المبحث الأول: مفهوم الأدبية في النقد الغربي.

1- السياق التاريخي والتطور.

2- المفهوم.

المبحث الثاني: ملامح مفهوم الأدبية في تراثنا النقدي والبلاغي قبل عصر الكلاعي

الأدبية في مسار النقد العربي القديم

1- الأدبية من خارج الخطاب.

2- الأدبية من داخل الخطاب.

مدخل: الخطاب: المفهوم والعلاقات.

1 -مفهوم الخطاب:

إن مصطلح "خطاب" اسم مشتق من مادة (خ.ط.ب)، وقع اعتماده من طرف الفكر النقدي العربي الحديث ليحمل دلالة المصطلح النقدي الغربي "Discours" .ويتحدَّدُ مفهوم الخطاب لغويا انطلاقا من القرآن الكريم، حيث وردت لفظة "الخطاب" في قوله تعالى في سورة النبأ: (رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا)[1]، كما قال تعالى: (وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ"،[2] وأيضا " فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ).[3]

أمّا المعاجم فتشير إلى معانٍ قريبة ممّا ورد في القرآن، حيث نجد ابن منظور(ت711ه) في لسان العرب يقول في مادة (خطب): "**الخطاب**، والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، وهما يتخاطبان"،[4] وفي الصحاح ورد: "وخطبت على المنبر خُطبة بالضم، وخاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا"،[5] أما الزمخشري فيقول: "خطب، خاطبه أحسن **الخطاب**، وهو المواجهة بالكلام. وخطب الخطيب خطبة حسنة، وخطب الخاطب خطبة جميلة"[6]، كما يفسّر ابن منظور فصْل الخطاب في لسان العرب بقوله: "قال بعض المفسرين في قوله تعالى فَصْلُ الخِطَاب؛ قال: هو أن يحكم بالبينة أو اليمين، وقيل معناه: أن يفصل بين الحق والباطل، ويميّز بين الحكم وضدّه؛ وقيل: فصل الخطاب الفقه في القضاء".[7]

فالخطاب مادة لغوية بصيغة المصدر مأخوذة من الفعل الثلاثي (خطب)، ويتضح من التعريفات السابقة صلتها وارتباطها بالتفاسير -تفسير فصل الخطاب-، كما تشير المعاجم أيضا إلى ربط بين الخطاب والخطابة كجنس أدبي نثري يقوم على المشافهة، والِتماس كلّ السُّبل لإقناع السامع بفكرة أو رأي، وعليه فالأصل في الخطابة فنّ المواجهة بالكلام كما قال الزمخشري في المقولة السابقة، وهذا لا

---

[1] سورة النبأ، الآية: 37.

[2] سورة ص، الآية: 20.

[3] سورة ص: الآية 23.

[4] لسان العرب: لابن منظور،اعتنى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، دار إحياء التراث، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت،ط3، 1999 ، مادة (خطب)، ص:135/4.

[5] الصحاح(تاج اللغة وصِحاح العربية) للجوهري: تحقيق: إميل بديع يعقوب، ومحمد نبيل الطرافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، مادة (خطب)، ص:184/1.

[6] أساس البلاغة: للزمخشري، دار صادر، بيروت، ط1، 1992،مادة (خطب)، ص:167.

[7] لسان العرب: لابن منظور، مادة (خطب)، ص:135/4،134. كما يقول الفيروز أبادي أيضا:" وفصل الخطاب: كلمة أما بعد. أو البيّنة على المُدَّعي، واليمين على المدَّعى عليه، أو من يفصل بين الحق و الباطل..." القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ص:590/3.

يقتضي التأثير في ذهن المخاطبين فحسب، بل يهدف إلى التأثير في كيانهم وتوجيه إرادتهم الوجهة التي تحقّق إرادة المتكلّم، فهي لا تخاطب عقولهم فقط، بل عقولهم وعواطفهم في آن واحد.

كما أنّ مدلول الخطاب حسب ابن منظور لا يخرج عن الصيغة التخاطبية بين شخصين، وهكذا ينتج عن لفظ (خطب) دائرة كلامية منجزة من طرفين يدعى أحدهما المخاطب والثاني المخاطِب، والتفاعل اللغوي بينهما يؤدي إلى إنشاء "الخطاب".

أما **اصطلاحا** فيمكن القول أن مفهوم الخطاب مرّ بأدوار ومراحل من التطوّر حتى وصل مرتبة المصطلح -اللساني الحديث- بتشكيل نواة دلالية خاصة به في الثقافة العربية. والمصطلح لم يبتعد عن المعنى المعجمي في المرحلة الأولى لتطوره، حيث نجد استعمال مصطلح "الخطاب" للمنتوج الشعري والنثري متداولا في النقد العربي القديم؛ إذ يرتبط مصطلح "الخطاب" بالخطابة في النصوص التراثية، "فالخطابة في ميدان النثر بمنزلة القصيد في ميدان الشعر، وهي الإطار المثالي الذي تتجلى فيه البلاغة النثرية. ومن ثم فإن **الجاحظ** إذا تكلم في بعض النصوص عن الخطابة والسياق فهو يقصد البلاغة...ولو أردنا التعبير عن هذه العلاقة، لكان الشكل الآتي، هو الكاشف عن العلاقة التي تجعل البلاغة جنسا، والخطابة نوعا: (كل خطابة = البلاغة) أما (كل بلاغة ≠ الخطابة)"[1]. حتى أنه استعمل مصطلح الخطاب نفسه جامعا بينه وبين الحكمة في قوله:"قدم زياد البصرة واليا لمعاوية بن أبي سفيان...فخطب...، فقام إليه عبد الله ابن الأهتم، فقال:أشهد أيها الأمير، لقد أوتيت الحكمة وفصل **الخطاب**."[2] ولقد ورد المصطلح بهذا الشكل أيضا عند علماء الإعجاز في حديثهم عن نظم القرآن الذي "تجد فيه الحكمة وفصل الخطاب، مَجْلُوةً عليك في منظر بهيج، ونظم أنيق، ومعرض رشيق..."[3]

كما أنّ **العسكري**(ت395ه) استعمل مصطلح الخطاب للدلالة على المنتوج الشعري والنثري مشيرا إلى علاقته بالبلاغة أيضا في عدّة مواضع نذكر بعضها، إذْ يقول أبو هلال:"ربما كانت البلاغة في الاستماع، فإن المخاطب إذا لم يحسن الاستماع لم يقف على المعنى المؤدي إليه **الخطاب**"[4]، كما يقول أيضا:" البلاغة تقريب ما بَعُد من الحكمة بأيسر **الخطاب**."[5]

---

[1] تحليل الخطاب السردي وقضايا النص: عبد القادر شرشار، منشورات دار القدس، وهران، ط1، 2009، ص: 18، 19

[2] البيان والتبيين: للجاحظ، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي،القاهرة، ط7، 1998، ص: 61/2، 62 .

[3] إعجاز القرآن: للباقلاني، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1971، ص:302.

[4] الصناعتين: لأبي هلال العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1989، ص :25 .

[5] الصناعتين: للعسكري، ص :58.

فاستعمال هذا المصطلح كان شائعا في النقد العربي القديم[*]، وإن انحصر استخدام مفهوم مصطلح الخطاب في الماضي في الدلالة على الصياغة الشكلية للكلام والمتمثلة في فنّي: النثر والشعر كشقين للبلاغة كما ورد عند الجاحظ وأبي هلال وغيرهم من النقاد.

كما استعمل البلاغيون والنقاد مصطلحات غير مصطلح الخطاب من أهمّها : الكلام، المقال، القول...، و الأمر يتعلّق في كلّ هذه المصطلحات باللّغة وهي تتحوّل إلى كلام بليغ يصدر عن أديب كفءٍ، ويتوجه إلى مخاطب أو قارئ مؤهّل لتلقيه، ويهدف إلى الإقناع والتأثير[1]. ومصطلح **الكلام** كمرادف لمصطلح الخطاب نقف عليه عند الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي -محلّ الدراسة- بداية من عنوان مصنّفه "إحكام صنعة الكلام"، وهذا ما سنلمسه في طيّات هذا البحث.

بالإضافة إلى ذلك فإن مفهوم الخطاب اقترن بحقل **علم الأصول**، فقد ظهر في الثقافة الإسلامية واستخدمه بعض الأصوليين مرادفا للكلام، إذ بظهور "علم الكلام" أضيفت معانٍ جديدة للمدلول المعجمي للخطاب اختلفت بين اللغويين والكلاميين.

يعرّف **اللغويون** – ابن جني(392ه) مثلا- الكلام بأنه: "كل لفظ مستقل بنفسه مفيد لمعناه".[2] وقد لاحظ الباحث عبد الله إبراهيم أن دلالة الكلام عند اللغويين العرب ترتبط بنظم الألفاظ وفق سياق التأليف المخصوص الذي استوفى المعنى المراد، فاستغنت بنفسها دلاليا عن غيرها، الأمر الذي يجعلها وحدة دلالية مستقلة، وهذا يدل على اقتراب تعريفات اللغويين القدامى من التعريف اللساني الحديث إلا أن تعريفاتهم ظلّت مركّزة على الجملة، ولم تتعداها إلى سلسلة الجمل المكوّنة لمفهوم الخطاب الحديث.[3]

ولكن تشكيل المعنى الاصطلاحي للخطاب ابتعد عن المعنى الأصلي "للكلام" الذي ورد عند اللغويين إلى معانٍ جديدة عند العرب القدامى قد نبعت في جدل الكلاميين، إذ استفادوا من تراث

---

[*] استعمال مصطلح "الخطاب" للدلالة على الشعر والنثر متداول في النقد العربي القديم، ينظر مثلا:- البيان والتبيين للجاحظ، ص:61/2-62، 144/1، 200/1.-الصناعتين: للعسكري، ص:23، 25، 39، 58. - البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، تحقيق: حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969، ص:152.

- إعجاز القرآن: للباقلاني، ص:26، 30، 42، 64، 71، 302. - الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني،تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006، ص:25، 30.- الموازنة بين أبي تمام والبحتري: للآمدي، تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، (د.ط)،(د.ت)، ص:46، – إحكام صنعة الكلام: لابن عبد الغفور الكلاعي، تحقيق: محمد رضوان البداية، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)،(د.ت). ، ص:54، 58، 69، 70، 72، 85، 88، 89، 116، 252...

[1] ينظر بلاغة الخطاب الإقناعي: حسن المودن، كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2014، ص:19 .

[2] الخصائص: لابن جني: تحقيق: محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1952، ص17.

[3] ينظر الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة: عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999، ص:100.

المفهوم، وشكّلوا حقلا دلاليا يُحايث المعنى الأصلي، ويزيد عليه بما يتوافق ومعطيات الحقل الجديد الذي يستخدم "الخطاب".(*)

فقد تطوّر المفهوم وتوسّعت دلالة "الخطاب" عند **اللغويين** و**الأصوليين** لينطوي على منظومة معرفية واضحة ومحدّدة تطبّق على كلام الله –عزّ وجلّ-، وعلى بعض كلام البشر في أعلى مراتبه كما جاء عند فخر الدين الرازي، وابن رشد وغيرهم... (1)

إذن فقد تطوّر مفهوم الخطاب عند العرب القدامى ليستوي ويستقر عند اللغويين والأصوليين، بل إنّ العرب "حاولوا أن يطوّروا نظرية في النص خدمة لأداء المعنى ودراسته، وهذا يعني أنهم قد تجاوزوا المفهوم اللفظي للكلام، والمفهوم الجُملي، ليستقر عندهم أن المتكلم في تعبيره عن حاجاته لا يتكلم بألفاظٍ، ولا بجملٍ، ولكن من خلال نص. فاتسعت بهذا أمامهم دائرة البحث الدلالي، وانتقلوا من البحث في مفردة أو جملة إلى البحث في خطابٍ يتم فيه تحميل المفردات والجمل بدلالات يقتضيها موضوع الخطاب".(2)

إلا أن هناك مشكلة أساسية في **إستقرار** المصطلح بمفهومه العربي القديم، وهي استبدال النقاد العرب المحدّثون للدلالة الأصلية التي كانت تحمل مفهوم المصطلح بدلالة تنتمي **إلى نسق ثقافي مغاير**، وهو المفهوم **الغربي** الذي ليس امتدادا وتطويرا للمفهوم العربي القديم، بل تفويضاً له وخروجاً عنه، حيث أن مفهوم الخطاب "مصطلح واضح الدلالة في الأصول، ولا يثير فيها دلالة وممارسة، أية إشكالية إنما تكمن الإشكالية الأساسية في اجتذابه القسري خارج حقله، وشحنه بدلالات غريبة عنه، وذلك بتأثير مباشر في "المحمول الدلالي" لمصطلح الخطاب (Discourse) الذي تغلغل في ثنايا الشبكة الدلالية لمصطلح الخطاب "العربي" وقوّضه...".(3)

فتداخل الأنساق الثقافية الحاملة للمصطلح أدّت إلى إقصاء واستبعاد الموروث العربي، حتى أنّ أصل المفهومين مختلف، فمصدر نشوئه ديني أصولي عندنا نحن العرب، وفلسفي في التراث الغربي، وهذه السمة بارزة حتى اليوم في النقد الغربي الحديث على الرغم من تحوّل المفهوم وتطوّره.

ولعلّ أنّ الشرعية التي تأسست عليها هذه الدراسة في تفسيرها، وتجليتها، واعتمادها لمعنى "الخطاب" بمفهومه القديم شرعيةٌ مستمدة من **أصل الموروث العربي**، لذا فمن باب ربط مصطلح الخطاب بمفهومه العربي القديم، أوردتُ مفهوم "الخطاب" واستعملته بأصوله كما وردت في التراث

(*) قضية الكلام اللفظي والكلام النفسي والخلاف بين المعتزلة والأشاعرة غذّت ووسعت دلالة الخطاب.

(1) ينظر للتوسع تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث(دراسة مقارنة في النظرية والمنهج): مهى محمود إبراهيم العتوم، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2004، ص: 09 وما بعدها.

(2) اللسانيات والدلالة (الكلمة): منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996، ص: 07.

(3) الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة: عبد الله إبراهيم، ص: 102.

النقدي العربي، وألحقته بالنثر للدلالة على المنتوج النثري الأدبي لا غير، وخاصة أن ناقدنا الأندلسي محل الدراسة يورد مصطلح "الخطاب" كبديل أو مرادف "للكلام"، بل للكلام النثري بالخصوص[1].

وإن كان في تحديد مصطلح "الخطاب" إطلالة فكرية لازمة لتهيئة الباحث أو القارئ ليكون على مسلك واضح في ولوج هذا البحث، سأدرج لُمحا وإشارات عن مفهوم مصطلح "الخطاب" في مقاربته لمفهوم "النص" بعدّه من المصطلحات المجاورة بل والملاصقة له في العصر الحديث، وليتأكد أيضا لقارئ البحث أنني لم أعمد استعمال هذا المفهوم الحديث كمرتكز في الدراسة، وإنما اعتمدت مصطلح الخطاب للدلالة على المنتوج الشعري والنثري كما ورد في نقدنا العربي القديم.

لقد حظي مصطلح "الخطاب" بعناية خاصة في الدراسات اللغوية المعاصرة، واحتلت مصطلحات "النص" (Texte)، "الخطاب" (Discours)، "الرسالة" (Message)... موقعا مركزيا في الأبحاث اللغوية اللسانية خاصة مع نشوء ما يعرف بـ "علم النص" و"تحليل الخطاب".

ولو ألقينا نظرة على المصطلح في موطن نشأته في **الفكر الغربي** يقابلنا كتاب " خطاب في المنهج" لرينيه ديكارت (R.Descart) الذي جاء في عصر النهضة تأسيسا للخطاب أكثر مما هو تفسير وتحديد للمفهوم ذاته، أما ظهور مفهوم الخطاب فهو حديث النشأة ارتبط باللسانيات، كما ارتبط هذا المصطلح الجديد بمؤلفات ميشيل فوكو (Foucanlt)، وبول ريكو (P.Ricoeur)، وهلمسليف (L.H.jelnselov)، بارت (Barths) ...

ولقد جمع لنا صاحب كتاب"منهج الجواب في آليات تحليل الخطاب" في متابعته لأهم تعريفات الخطاب ثلاثة تصوّرات أدت إلى صياغة تلك التعريفات في نظره، نلخصها كالآتي:

- التصوّر التركيبي: وهو التصوّر الذي ينظر إلى الخطاب باعتباره المكونات التركيبية، وتبعا لذلك تم مقابلته بمفهوم **الجملة**، فقد صار من المسلّم به لدى بعض اللسانيين أنَّ كلّ ما يفوق الجملة هو خطاب، ويتم أيضا مقابلة هذا المفهوم بمفهوم النص، بل يتجاوز الأمر من المقابلة إلى المطابقة بين **النص** و**الخطاب** -كما سنرى لاحقا- عند بعض الدارسين. ومن التعاريف التي تنطلق من هذا التصوّر ما جاء في قاموس اللسانيات: "الخطاب وحدة تساوي أو تفوق الجملة، وهي تتكون من سلسلة تُشكّل رسالة لها بداية ونهاية"، أو قول بعض الباحثين بأنه: وحدة لسانية ذات بعد يفوق الجملة (فوق جملي). فكأنّ خلاصة هذا التصوّر هي أن الخطاب يأخذ مفهومه بالنسبة إلى الوحدات اللسانية الأخرى والجملة أولها، فهو يعتبر وحدة فوق جملية.

---

[1] لقد عمد ابن عبد الغفور الكلاعي إلى استعمال مصطلح الخطاب عدة مرات في مصنفه، ينظر فصل(في العنوان)، ص:54، وفصل(في التخلص)، ص:69، وفصل(في أقسام الخطاب)، ص:89، وأيضا فصل(المصنوع) ص:116 وغيرها.

- التصوّر الدلالي: يقوم هذا التصور على اعتبار دلالة الخطاب، فدلالة الخطاب ليست كدلالة الجملة أو النص، وإذا كان بعض اللسانيين يرون أن الخطاب مساوٍ للنص من ناحية الدلالة إلاّ أنهم يشترطون إضافة إلى شموله للجملة أن يكون متماسكا، فمثلا يذهب غريماس إلى أن الخطاب هو "وحدة دالة، والتي تجدر أن تُحلّل دلاليا".

- التصوّر التداولي: وهو التصوّر الأكثر شيوعا للخطاب لارتباطه بتخصّص "تحليل الخطاب"، وهذا التصور لا ينظر إلى الخطاب باعتباره تتابعا جمليا أو كلاً دلاليا متماسكا فقط، بل ينظر إلى أنه سيرورة تواصلية دلالية، وأغلب التعاريف في هذا التصور يكون الجامع بينها هو وضع الخطاب في قلب العملية التواصلية التي تفترض منتجا، ومتلقيا ومقاما تواصليا معيناً. [1]

أما في **النقد العربي الحديث** فقد تأرجحت دلالة مصطلح "الخطاب" بين النسخ عن الغرب واتخاذ مفاهيمهم أساسا لتطبيقاتهم على النص العربي، وبين الانطلاقة من المفهوم الغربي وصياغة مفاهيم جديدة تتساوق والنص العربي المدروس، كما تنوّعت مرجعيات النقاد وتلونّت...، ولكن في كل الحالات يُستبعد الأساس العربي في رسم حدود مفهوم الخطاب في الموروث القديم. فالخطاب كمصطلحٍ واحد من المصطلحات العديدة التي حملها إلينا تيار الحداثة الذي فضّل إحداث ما يسمى عند أتباعه بالقطيعة مع الماضي والجذور العربية.

ويعلّل صلاح فضل هذا التباعد بين المفهوم الحديث للخطاب والمفاهيم التراثية بأن "مجموعة التحولات المعرفية والمنهجية التي جدّت في نظرية اللغة وأصولها ومستوياتها، ووظائفها، والفلسفة العلمية الكامنة وراءها تمس بشكل مباشر مفهوم الخطاب، وطرق تحليله، ووظائفه المتعددة بشكل كلّي شامل. مما يجعل أية مقاربة علمية لهذا الخطاب تختلف في محدّداتها ونهجها عن المقاربات البلاغية السابقة".[2]

وهذا الباحث سعيد يقطين يجتهد في وضع تعريف للخطاب، وإقامة حدود لتحليله بناء على تنظيره للمدارس والنظريات اللسانية، وتطبيقه على النصوص الروائية التي يدرسها، وهو يخلص إلى تفرقة مهمة بين **الخطاب** و**النص**؛ "فالخطاب مظهر **نحوي** يتم بواسطته إرسال القصة، والنص مظهر **دلالي** يتم من خلاله إرسال المعنى من لدن المتلقي".[3]

---

[1] ينظر: منهج الجواب في آليات تحليل الخطاب: عمار ساسي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص: 13 وما بعدها.

[2] بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، منشورات عالم المعرفة، الكويت، العدد:164، 1992، ص:21.

[3] تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1997، ص: 17.

فالخطاب إذن مظهر نحوي أما النص فهو مظهر دلالي، والمظهر النحوي يمكن أن يكون منطوقا أو مكتوبا، أما النص فهو مدوّن مكتوب، وبالتالي فهذا المعنى الجديد ينافي المعنى اللغوي التي يجعله يعني بالسماع والمخاطبة، ويتجه للغة الشفوية فقط.

حيث يرى أصحاب معجم اللسانيات الحديثة في إطلالة لغوية حول مصطلح "الخطاب" (Discourse) بالانجليزية، و(Discours) بالفرنسية أن: "بعض اللسانيين يميّز النص (Texte) على أنه مكتوب، ولكن البعض الآخر يستخدم المصطلح (Discourse) للإشارة إلى الحديث المنطوق (Spoken discourse)، والحديث المكتوب (written discourse)".[1]

كما أشار إلى هذا المعنى عبد الله إبراهيم في كتابه "الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة" قائلا: "أن النص مظهر دلالي يتم فيه إنتاج المعنى الذي يتحوّل إلى دلالةٍ حال تشكّله في ذهن القارئ، بفعل انتظام الأدلة واندراجها في علاقات تتابع وتجاور تفضي إلى ظهور معنى يتصل بالقراءة وإجراءاتها، وبالقارئ وإمكاناته"،[2] أما **الخطاب** فهو "مظهر نحوي مركب من وحدات لغوية ملفوظة أو مكتوبة، ويخضع لقواعد في تشكّله وفي تكوينه الداخلي قابلة للتنميط والتعيين بما يجعله خاضعًا لشروط الجنس الأدبي الذي هو ينتمي إليه، سرديًا كان أم شعريًا، ومرتهنًا بالخصائص النوعية لجنسه، ونجد فيه صدى واضحًا لآثار الزمن والبنى الثقافية".[3]

إذن فالخطاب وحدة لغوية تتكون من سلسلة من الجمل، وينطوي الخطاب على نظم وقواعد تركيبية، ويتأسس على اللغة المنطوقة أو المكتوبة، أما النص فهو مدوّنة مكتوبة تنتج دلالة تتصل بالقارئ. وحسب هذه التصورات فإن النص يحيل على الكتابة، وهذا ما أكده بول ريكور (P.Ricoeur) في قوله: "لِنُسمِ نصًا كل خطاب تثبتهُ الكتابة، تبعا لهذا التعريف يكون التثبيت بالكتابة مؤسسًا للنص نفسه".[4]

2- الخطاب والنص:

لقد لاحظت في بحثي عن مصطلح "الخطاب" أن من القضايا التي تحُول دون تحديد مفهومه قضية تقاطعه مع ما يجاوره من مفاهيم خاصة مصطلح **"النص"**.

وجدير بالذكر في هذا السياق أن الثقافة العربية الإسلامية احتوت مفهوم النص أيضا؛ وإذا تتبعنا المفهوم اللغوي لهذا المصطلح نجد كلمة (نص) في المعاجم والكتب اللغوية تشتهر بمعنى

---

[1] معجم اللسانيات الحديثة (إنجليزي- عربي): سامي عياد حنا، وكريم زكي حسام الدين، ونجيب جريس، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص: 40.

[2] الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة: عبد الله إبراهيم، ص: 112.

[3] الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة، ص: 112.

[4] من النص إلى الفعل (أبحاث في التأويل): بول ريكور، ترجمة: محمد برادة، حسان بورقية، دار الأمان، ط1، 2004، ص: 95.

الارتفاع واستخراج أقصى ما في الشيء من طاقة بحيث تبلغ منتهاها.فالنَّصُّ في لسان العرب" رَفْعُك الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصًّا: رَفَعَهُ. وكل ما أُظْهِر فقد نُصَّ...يقال نَصَّ الحديث إلى فلان رَفَعَهُ".[1]

وقد ورد في أساس البلاغة في مادة(نصص):"ونصَصتُ الرجل إذا أحفيته في المسألة ورفعته إلى حدّ ما عنده من العلم حتى استخرجته. وبلغ الشيء **نَصَّهُ** أي منتهاه".[2]

وبناء على ذلك فإن النص هو المنتهى: الاكتمال والقدرة والنضج، ومن هنا نستنتج أن أكثر ما تدل عليه الكلمة لغويا هو الظهور والوضوح والاكتمال. وهو المعنى تقريبا الذي انتقل به مفهوم النص إلى مجال علم الأصول، إذ يعني في كتب التفسير مالا يحتمل إلا معنًا واحدا، أو لا يحتمل التأويل.[3]

فاللغة العربية تحتوي على المفردتين معا؛ **النص** يعني الإظهار والتراكم والتعيين ومنتهى الشيء، وهذه المعاني إذا نقلناها إلى لغة معاصرة – كما يرى محمد مفتاح – فإنها تعني أن النص له بداية وله نهاية، وأنه عبارة عن جمل متراكمة تظهر ما خفي، وأما **الخطاب** فهو يقوم بين طرفين أحدهما مخاطِب والثاني مخاطَب، ولكن إذا تجاوزنا معناه اللغوي إلى معناه الاصطلاحي الأصولي، فالخطاب عندهم -العرب- يشمل النص أيضا، إذن الخطاب أعمّ من النص. [4]

أما عن مفهوم النص في **الثقافة الغربية** فإن النص (Texte) مشتق من اللاتينية (Textus) بمعنى "نسيج" ، وقد استعان مثلاً رولان بارت (R.Barthes) بالمعنى ذاته في مقاربة ماهية النص[*] حينما جعله أشبه بما تنسجه العنكبوت.

كما ورد "النص" في استعمالات المعجمية العربية القديمة بمعنى "النسج" أيضا، حيث أنهم كانوا "يطلقون ذلك على عمل الريح ونشاطها في الرمل والتراب والماء، ف الريح تنسج... ونسجت الريح التراب تنسجُه نسجًا: سحبت بعضه إلى بعض...، وانطلاقا من دلالة هذا الاشتقاق المنتزع من صميم البيئة العربية الأولى، ومن الطبيعة قبل ذلك، كانت العرب تقول: "نسج الشاعر الشعر" إذا قرضه وحاكهُ".[5] حتى أن النقاد القدامى استعملوا لفظ "النسج"، فالجاحظ يقول:" فإنّما في الشعر صناعة

---

[1] لسان العرب: لابن منظور، مادة(نصص)، ص:162/14.

[2] أساس البلاغة: للزمخشري، مادة (نصص)، ص:636.

[3] ينظر مدخل إلى علم النص (ومجالات تطبيقه): محمد الأخضر الصبحي، منشورات الاختلاف الجزائر/ الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2008، ص: 17.

[4] ينظر التشابه والاختلاف: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996، ص 34-35.

[*] مصطلح حديث ظهر عند بارت في مقابل مصطلح "الأثر الأدبي" أو "العمل الأدبي": ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، ص:213-214، وأيضا للتوسع نظرية النص الأدبي: عبد المالك مرتاض، دار هومة، الجزائر، 2007 ص: 49.

[5] نظرية النص الأدبي: عبد المالك مرتاض، ص51.

وضرب من النسج"[1] ولكنهم وإن استعملوا هذا اللفظ فإنهم لم يبحثوا في شأنه ولم يحاولوا بلورة هذا المصطلح تنظيرا وتطبيقا، لأن لكل شيء أوانه ولكل زمان رجاله.

إذن فغياب تصوّر عربي أصيل لمفهوم النص دفع الباحثين إلى اعتماد المفاهيم الغربية المسندة لهذه الظاهرة، حيث أنّ النقاد في النقد العربي الحديث اطّلعوا على المصادر الغربية واستعاروا مفاهيم ومصطلحات غربية حديثة عديدة، وأفادوا منها في تحليلاتهم وتطبيقاتهم وحتى تنظيراتهم. فإن كان المفهوم الغربي يطرح إشكالا خاصة بالنسبة لحاملي راية التراث، فإن التداخل بين مفهومي "النص" و"الخطاب" يعيق تحديد مفهوم المصطلح أيضاً، إذِ التعالق الكبير بين مفهوم النص ومفهوم الخطاب يُصَّعب أحياناً التمييز بينهما، ففي موسوعة اللغويات العالمية " الخطاب والنص يستخدمان بذات الدلالة، وهما وحدة لغوية تتعدى حدود الجملة"[2] . حيث يصبح **الخطاب** ضمن الممارسة اللغوية وسيلة للمعرفة، وبالتالي يتحوّل إلى نص (Texte)، لذا فإن كثيرا من اللّغات لا تفرق بن النص والخطاب، فعند "هلمسلف" النص هو كل مادة لغوية قابلة للدرس، ويشكل مع مفهوم الخطاب فرضية قابلة للتحليل والدراسة، وهذه الفرضية حسب "غريماس" مهمّة للدلالة على عمليات سيميائية غير لغوية، كما يلتبس الخطاب بمفهوم الرسالة (Message) عند "جاكبسون" وربطه بمفهوم الجملة يعني حصره في زاوية ضيقة...[3] .

فمفهوم الخطاب لم يحظ بتعريف شامل وقارّ لانعكاس هذا الاستعمال المضطرب للمصطلحين (texte, discourse) اللذين يكادان يستخدمان كمترادفين، وهذا يرجع بالدرجة الأولى في نقدنا الحديث إلى تنوع مرجعيات النقاد العرب وتعدّدها، خاصّة أن المقاربات التي تناولت مفهوم الخطاب الأدبي كثيرة في التنظير النقدي العربي، وقد تنوعت مفاهيمه وتقاطعاته مع مصطلحات أخرى بتنوع اتجاهات النقاد.

فإذا كان **سعيد يقطين** استفاد من جينيت (G.Genette) وتودوروف (T.Todorov) في إجراءاتهما التحليلية للخطاب، فإنه لم يعمد إلى رأيهما في عدم التمييز بين الخطاب والنص، وإنما اعتمد على رأي فان دايك (V.Dayk) الذي يرى :"أن **الخطاب** هو في آنٍ واحد فعل الإنتاج اللفظي ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمّن الخطاب وتستوعبه، وبتعبير آخر إن الخطاب هو الموضوع الأمبريقي والمجسَّد أمامنا كفعل، أما **النص** فهو الموضوع المجرّد والمفترض، إنه إنتاج لغتنا العلمية"[4]. فهو يرى أن النص أعمّ من الخطاب، كما

---

[1] البيان والتبيين: للجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ص:131/3.

[2] William Bright, International Encyclopedia of Linguistics,V1,Oxford,University press-new york,Oxford,P356.

[3] ينظر لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب: ذهبية حمو الحاج، دار الأمل، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 140.

[4] انفتاح النص الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001، ص: 16.

يسوغ سعيد يقطين ثنائية المظهر الدلالي /النحوي ليفرق من خلالها بين ثنائية النص/ الخطاب كما سبق الإشارة، فالخطاب مظهر نحوي لا يتجاوز إلى المظهر الدلالي في تصوره.

وهذا ما يجعله يتقابل مع **محمد مفتاح** الذي أطلّ – في مجمل أعماله- إطلالة مطولة على النظريات اللسانية واللّغوية، وحاول أن يستفيد منها بالتوفيق فيما بينها لصياغة نموذج عربي في تحديد مفهوم الخطاب وتحليله –معتمدا على المدرسة الكريماصية في تفريقه- قائلا عن الخطاب: "وقد جعل فيه علاقة لزومية بين القول والنص، وبين الخطاب والتلفّظ؛ لأنّ القول والنص يفترضان عملية التلفّظ والخطاب وعليه فإن الخطاب والتلفّظ أعمّ من القول والنص"[1]، فهو في تحديده النظري للخطاب يجعله أعمّ من النص أحيانا، ويقابل بينها أحيانا أخرى، ويرجع هذا التذبذب في نظره إلى تطور الخلفيات النظرية وتطوّر الإجراءات المنهاجية تبعا لذلك.[2]

وإذا وقفنا عند **عبد المالك مرتاض** نجده ينتهج الاتجاه الأول القائل بعمومية النص وخصوصية الخطاب في قوله: "فكأن النص إطلاق عام، على حين أن الخطاب إطلاق خاص...، فالنص لدينا أشمل وأرحب؛ أما الخطاب فتصنيف داخلي، تفصيل من مجمل، وفرع من أصل كبير. النص هو كل كتابة على وجه الإطلاق، في حين الخطاب تصنيف لنوع الكتابة وتخصّص فنّي داخلي في تجنيسها".[3]

والنقاد العرب عموما يستخدمون المفهومين "النص" و"الخطاب" بدلالة واحدة، فنجد **محمد الخطابي** في كتابه: لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب) يتعامل مع النص والخطاب كمفهوم واحد، ويعبّر عنها على الشكل التالي (الخطاب/ النص). [4]

ونجد **صلاح فضل** في كتابه: "بلاغة الخطاب وعلم النص"، لا يساوي بين الخطاب والنص إلا أنه عند التطبيق يجعلهما مفهوما واحدا، كما أنّه يوازي بين علم النص وتحليل الخطاب، ويرى أن الأدب "خطاب نصي كلّي وليس وحدات مشتتة، وهذا تصوّر الأقدمين الذي أبعدهم عن معرفة خواصه الحقيقية"،[5] وجعلهم ينظرون إليه نظرة معيارية مغفلين أحكام الواقع وقوانينه المتغيرة.

أما **عبد السلام المسدي** فيستخدم مصطلح الخطاب، و يلح في كتابه "الأسلوبية والأسلوب" على الوظيفة التواصلية للخطاب، إذ يتساءل: هل للحدث اللغوي- نفعيا كان أو إبداعيا- من شرعية وجود

---

[1] بعض خصائص الخطاب: محمد مفتاح، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، العدد 09، المجلد 35، 2000، ص: 09.

[2] ينظر بعض خصائص الخطاب: محمد مفتاح، ص: 09.

[3] نظرية النص الأدبي: عبد المالك مرتاض ، ص: 12.

[4] ينظر لسانيات النص (مدخل إلى انسجام الخطاب): محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1991، ص:05 وما بعدها.

[5] بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، ص:07.

إن لم يرتبط بإجراء دلالي، بل وهل يتصوّر أن يؤدي البث الفنّي وظائفه التأثيرية بمعزل عن إبلاغ رسالته الدلالية الإلزامية؟.[1] وإلى جانب هذا نجد أيضا من يستعمل النص بدل الخطاب.

كما نجد للترجمة دورها في هذا التقاطع والتداخل، إذ نجد في مراجعة المعاجم والقواميس العربية صاحب **الموسوعة الفلسفية العربية** يضع مصطلح "المقال" مقابل "الخطاب" ويشير في التهميش إلى إمكانية استخدام الخطاب...[2]

كما نجد في **معجم اللسانيات الحديثة** يترجم الباحثون المصطلح الإنجليزي (Discourse) بـ"الحديث الكلامي"[3]، كما نجد الناقدان مجدي وهبة وكامل المهندس في **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** يترجمان (Discourse) بـ "الأطروحة" و"الرسالة"، وليست الرسالة بمفهومها الأدبي، بل الرسالة الجامعية فهما يعرفانها بـ "معالجة تفصيلية عملية لموضوع خاص".[4]

ومن خلال جملة هذه التعاريف التي ذكرناها على سبيل التمثيل لا الحصر، والتي لا تهدف إلى تتبع مسار مفهوم الخطاب بين العرب والغرب، والقدم والحداثة، وإنما تهدف إلى الرجوع بالمصطلح إلى المفهوم التراثي العربي الذي انقطعت دلالته في العصر الحديث، وتؤسس لمحاولة صياغة عربية لمفهوم الخطاب – بعيدا عن إشكالية المصطلح في حدّ ذاته-، من خلال اعتماده في هذه الدراسة المتواضعة موازيا للمنتوج الأدبي النثري بصفة عامة؛ فإن استعملت مصطلح "الخطاب النثري" فهذا لا يعني بالضرورة أنّني أتناول دراسة الخطاب النثري في النقد العربي القديم عند الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي وفق نظرية الخطاب المعاصرة .

---

[1] ينظر الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، (د.ط)، 1977، ص: 84 وما بعدها.

[2] الموسوعة الفلسفية العربية: معن زيادة، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1986، ص:773/1.

[3] معجم اللسانيات الحديثة (إنجليزي-عربي): مجموعة من الباحثين، سامي عياد حنا، كريم زكي حسام الدين، نجيب جريس، ص: 40.

[4] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان بيروت، ط1، 1974، ص: 477.

المبحث الأول: مفهوم الأدبية في النقد الغربي:

1- السياق التاريخي والتطور:

بعد التطور الذي شهدته الحركة النقدية عبر تفاعلاتها وتلاقحها مع علوم متنوعة -ليست اللسانيات سوى واحدة منها- وُلدت مصطلحات ومناهج كثيرة كان من بينهما مصطلح "**الأدبية**" الذي ترعرع في كنف الاتجاه الشكلاني الروسي (1915-1930م)، ذلك الاتجاه الذي نحا بالدرس النقدي اتجاها جديدا يتوجه إلى الصفات الأدبية داخل النص من خلال البحث عن الوسائل الأدبية الموظّفة في هذا الخطاب لتجعله في النهاية منتسبا لفنّ الأدب، فموضوع الدراسة الأدبية ليس الأدب، وإنّما هو **الأدبية**.

وإذا كان مصطلح "الأدبية" ظهر مع **الشكلانيين الروس** في العصر الحديث، فإن مفهومه أقدم من ذلك بكثير، لأنّ الإرث التاريخي لنظرية الأدب يرجع إلى الماضي البعيد، ونظرية الأدبية من حيث هي بحث في ماهية الأدبي قديمة قدم الأدب ذاته...، وفي إطار بعث التصورات القديمة لأنّ المفاهيم الحديثة تستحضر السابق منها، فلا يمكن ضبط الأدبية في دلالتها المعاصرة بمعزل عن الدلالات التقليدية التي تمّ تطويرها وتجاوزها، نطرح التساؤل التالي: ما هي الجذور التي انبثق منها المفهوم المعاصر للأدبية، وكيف تطور هذا المصطلح في النقد الغربي الحديث لينتج عنه هذا المفهوم المتقدّم للأدبية؟.

ابتداءً من الثقافة اليونانية عالج كل من **أفلاطون** و**أرسطو** مسألة الأدبية في توجّهها العامّ الشامل؛ فقد صنّف أفلاطون "جنس الشعر إلى أنواع ثلاثة هي: الشعر القصصي وشعر المحاكاة، ونوع ثالث هو مزيج من النوعين"[1]، وعلى الرغم من أنّ أفلاطون لم يستعمل كلمة (غنائي) إلا أنّ النّوع الثالث يجمع بين صوت الشاعر ناطقا باسمه، وصوت الشاعر على ألسنة الأشخاص كما يجري في الملاحم، أي مزيج من النوعين القصصي والملحمي، والذي يندرج ضمن ما يُعرف بالغنائي[2].

ولقد جعل أفلاطون الشعر في الدرجة الأخيرة من سُلّم الفنون على أساس مبدأ المحاكاة التي عدّها الوسيلة الوحيدة لتصوّر طبيعة الوجود، فكلّ العلوم والصناعات تقوم على المحاكاة نظريا وعمليا وأضعفها عند أفلاطون تلك التي تتحقق بواسطة الشعر، فهي في اعتباره أضعفها قيمة وتأثيرا في الحياة، فأخرج بذلك الأدباء من جمهوريته الفاضلة، وجعلهم إلى جانب الرسامين في المرتبة السادسة[3]، وهناك جانب آخر لِحملة أفلاطون على الشعر هو "الجانب الخلقي من الوجهة النظرية، وأفلاطون فيه متخلف كل التخلف عن النظرية الحديثة للأدب بل عن تلميذه أرسطو نفسه، ذلك أنه

---

[1] في نظرية الأدب وعلم النص: إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2010، ص: 16.

[2] ينظر للتوسع مقدمات في الأنواع الأدبية: رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص:40.

[3] ينظر النقد الأدبي الحديث: غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط 1، 1982، ص: 30، 31.

يرى أن الشعر يصف النقائص التي تبدو فيها محاكاة الشعر السيئة..."[1]، فالشعر لا يليق أن ينسب إلى جمهوريته، لأن بعيد عن الحقيقة من جهة، ولأنه يؤدي دورا سلبيا في المجتمع بإدخاله أفكارا وأخلاقا تتعارض مع المبادئ والمُثل العليا في رأيه، حتى أنه يرتّب أجناس الشعر على حسب دلالتها الأخلاقية المباشرة، فيفضّل الشعر الغنائي لأنه يشيد مباشرة بأمجاد الأبطال، ويليه شعر الملاحم لأن النقائص فيه لا تؤثر في مصير البطل، ويأتي في المرتبة الأخيرة شعر المآسي ثم الملهاة لِمساسها المباشر بالأخلاق.

ولم يضف **أرسطو** على تصنيف أستاذه أفلاطون إلاّ القليل، وإن باينه في موقفه من المحاكاة، فقد قال بأنّ الشعر بعدّه محاكاةً يتفوّق على الفلسفة والتاريخ في قوله: "وواضح كذلك مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي بينما التاريخ يروي الجزئي"[2].

إذن مبدأ المحاكاة عند أرسطو مبدأ عام لجميع الفنون بما فيها الأدب، كما أنّ المحاكاة هي قاسم من القواسم المشتركة بين الأنواع الثلاثة التي تشكّل فنون القول عنده: الشعر والخطابة والمنطلق؛ فجنس الشعر ثلاثة أنواع تتّصف بالمحاكاة، ونوع رابع لا محاكاة فيه، وهو حَرِيّ ألاَّ يُحسب في الشعر، أما الأنواع الثلاثة فهي: الملحمي والتراجيدي والكوميدي، وأما الرابع الذي لا يعدّ في الشعر، فهو المنظومات التعليمية التي تخلو من المحاكاة، فعلى أساس المحاكاة أفاض أرسطو في شرح النواحي الفنية للأجناس الشعرية رابطا إياها برسالة الشعر الاجتماعية والخُلقية، بل لم يعن بدراسة النواحي الفنية إلا لأنها تشحذ إدراك النواحي الاجتماعية والخلقية التي تهدف إليها، ومقرّرا رقي جنس الملهاة والمأساة عن جنس الملحمة[3].

وفي كتابه "**فن الشعر**" فرق أيضا بين التراجيدي (Tragedy)، والكوميدي (Comedy)، فالأول يحاكي الناس أفضل مما هم عليه عكس الثاني يقتصر على محاكاة الأراذل من الناس، وغاية المأساة هي التطهير عن طريق إثارة الشعور بالإشفاق والخوف، أما الملهاة فغايتها التطهير أيضا والتهذيب لكن عن طريق النقد والسخرية والإضحاك...[4]، ولكنه لم يقتصر تحديده لأنواع الأدب في الشعر، وإنما كان له حديث عن الأجناس النثرية وصنّف كتابا بعنوان "الخطابة"[*]؛ وقد أورد فيه أرسطو ثلاثة

---

[1] النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، ص: 35.

[2] فن الشعر: أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د. ط)، (د.ت)، ص:26.

[3] ينظر للتوسع النقد الأدبي الحديث، غنيمي هلال، الفصل الثاني، ص:50 وما بعدها.

[4] ينظر في نظرية الأدب وعلم النص: إبراهيم خليل، ص: 17.

[*] ترجم الكتاب للعربية، ولخص مرارا في القديم، لخصه ابن رشد والفارابي وآخرون، وترجمه في العصر الحديث عبد الرحمان بدوي، وطبع طبعات عديدة.

مزايا تفرّق "الخطابي" عن "الشعري" وهي: الجدل، والتأثير، والأسلوب، إذْ ركّز على أسلوب الفنّ الخطابي وما يهدف إليه من إقناع وتأثير...، وهذا الكتاب كان له تأثيره في البلاغة العربية والنقد العربي القديم.

هكذا يمكن القول من خلال "محاولة التأسيس لنظرية أدبية قديمة تمتد إلى الفكر اليوناني القديم عامة، وأفكار أرسطو خاصة في الشعر والخطابة والمنطق"[1]، وبالأخص كتابه "أبو طيقا" أي: الشعر، الذي نقله بشر بن متى من السريالي إلى العربي، وهو أول كتاب يخصّص بكامله لنظرية الأدب، والوقوف على خصائص أنماط الخطاب[2]، أنّ التفكير في وضع دعائم لمفهوم الأدبية المتداول الآن في الدراسات الحديثة يعود إلى القديم، وإن اختلفت **المنطلقات** و**التصورات** لفهم هذه "الأدبية"من عصر لآخر، ومن تفكير نقدي لآخر وفق درجة وعيه ونضجه وثقافته، إلا أنها تبقى تمدّ جسور التواصل والتأثير لِتقارب هذا المصطلح في النقد الغربي الحديث؛ حيث أن مفهوم **"الأدبية"** انطلاقا من المدرسة الشكلانية قد تطور وعرف تجدّدا في المفهوم حتى أصبح جزءا من البنيوية وما بعدها، بل وأصبح درسا في علم اللغة والأدب معا، وذلك بسبب اهتمام منظريها بما أنتجه الدرس اللساني، وجعله قاعدة نظرية خلفية لكل الإنجازات البنيوية حول النص الأدبي، وذلك من خلال تطبيق مناهج علم اللسان ومسلّماته على الظاهرة الأدبية التي عدّت مكوّنا من مكونات هذا العلم .

والمتتبع للمنجز النقدي الذي قدّم مسائل الأدبية يجد اسم **رومان جاكسون** (Roman Jakobson) يتصدر قائمة النقاد الشكلانيين لما قدّمه من مفاهيم دقيقة حول مفهوم أدبية الأدب، وعلى الرغم من ذلك نشير إلى أن القضايا الأدبية أو بعبارة أدق المنجز البنيوي في مجال الدراسات الأدبية لم يكن ابتكار ناقد واحدٍ، بل هو حصيلة حلقات دراسية متعددة[3].ومجموع النتاج النقدي، والأدبي، واللساني والإيديولوجي أيضا الذي ابتدأ بفردينان دي سوسير (fordinand de saussure) وحتى الآن، لذا سنحاول أن نبيّن أهمّ الآراء المُنظّرة للأدبية في إطار المدرسة الشكلانية بصفة عامة؛ فلقد حقّق "الأبوياز[*] نموذجا للعمل الجماعي ذاته"[1]، وذلك من خلال الوقوف على خصائصها والمبادئ النظرية التي تأسست عليها مزاوجة مع أهم مصطلحاتها التي قامت عليها آراؤهم النقدية.

---

[1] المرايا المقعرة: عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص: 312.

[2] ينظر في المصطلح النقدي: أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، (د. ط)، 2002، ص: 151. وللتوسع ينظر أيضا، مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم): حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994، ص: 21 - 24.

[3] حلقة موسكو، حلقة براغ، النقد الجديد، الأسلوبية. ينظر للتوسع: أدبية النص الصوفي (بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني): محمد زايد، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط1، 2011، ص: 64 وما بعدها.

[*] Opoiaz: اختصار للعبارة الروسية جمعية دراسة اللغة الشعرية، فالشكلانيون هم الاسم الذي أطلقه خصومهم عليهم ينظر: النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص: 26.

-أولا: التصوّر الجديد للأدب الذي أخرج البحث التاريخي وكل ما هو غير ألسني -في الأدب- لتفعيل المحور المقابل له، وهو البحث في الأدب كنظام في حدّ ذاته؛ فالعنصر الجوهري في العمل الأدبي لا يرتبط بالجانب الخارجي سواء بالمؤلف أو سياقه النفسي، ولا بالمجتمع، ولا بالتاريخ وصيرورته، وإنما يرتبط بموضوع علم الأدب، فلقد "اعتبرنا ولا نزال نعتبر كشرط أساسي أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون الخصيصات النوعية للموضوعات (objets) الأدبية التي تميّزها عن كل مادة أخرى، وهذا باستقلال تامّ عن كون هذه المادة تستطيع بواسطة بعض ملامحها الثانوية أن تعطي مبرّرا لاستعمالها في علوم أخرى كموضوع مساعد"[2].

فالشكلانيون من خلال هذه المقولة غيّروا النظرة للأدب، وأعطوه استقلالية عن باقي العلوم والمناهج كالتاريخ الأدبي، والفلسفة، والمنهج النفسي، والمنهج الاجتماعي، وحرّروا الدراسة الأدبية من اِنغراس في آفاق لا تراها موضوعها الأصيل، حتى أنهم شبّهوا مؤرخي الأدب بالشرطة "التي تفكر في اعتقال شخص، فتصادر على سبيل الحظ كل ما وجدت في حجرته، وحتى الناس الذين يعبرون الطريق القريبة منه. وهكذا فإن مؤرخي الأدب يأخذون أطراف كل شيء: من الحياة الشخصية، من علم النفس، من السياسة، من الفلسفة، إنهم يُرّكبون جمعا من الأبحاث التقليدية بدلا من علم أدبي"[3]. فالنظرية الأدبية تهتم بتحديد القيمة الجمالية من خلال مقاربة باطنية للنص في نظامه الأدبي، ومعرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل أدبي، وليس بمقاربةٍ سطحيةٍ مع كل ماله علاقة بالأدب، وهذه الفكرة صيغت كمقولة نهائية شهيرة مع "رومان جاكسون" حين قال: أن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب، وإنما **الأدبية (litterarité)** أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا[4].

- ثانيا: علم الأدب هو بحث عن الخصائص المميزة للأدب بوصفه لغة؛ فموضوع هذه النظرية ليس الأعمال الأدبية في حدّ ذاتها، وإنما موضوعها هو الخطاب الأدبي كما يقول تودوروف في كتابه "الشعرية": "ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلّيا لبنية محدّدة وعامة... وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردّة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[5]. إذن فالمنهج الشكلي في بحثه عن أدبية الأدب وفنيّته يركّز على البنية الداخلية للخطاب؛ أي تلك العناصر

---

(1) نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/ الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط1، 1982، ص: 67.

(2) نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص:35.

(3) نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ص: 35.

(4) ينظر نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ص: 35.

(5) الشعرية: تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص:23.

الماثلة في النص الأدبي والمحدّدة لجنسه الفني والموجّهة لكفاءاته الممكنة في آداء وظيفته الجمالية، وهي التي تجعل من العمل الأدبي متفرّدا.

ومن أجل تحقيق هذه الخصوصية المستقلة للخطاب الأدبي تحرّر الشكلانيون من التلازم التقليدي (شكل/مضمون)، ومن مفهوم اعتبار الشكل كغشاءٍ أو إناءٍ يصبّ فيه سائل ما (مضمون)، فإن كان الخصوم أطلقوا على جماعة (opoiaz) اسم "الشكل" للتقليل من قيمة نظريتهم الأدبية المحدثة، فلقد "اكتسى مفهوم الشكل معنا جديدا، فلم يعدّ غشاءً، وإنما وحدة (intégrité) ديناميكية وملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي"[1]، وهكذا يكتسب مفهوم الشكل المتفاعل مع المضمون معنا آخر، فمبدأ الإحساس بالشكل أخذ صبغة مميزة للإدراك الجمالي عندهم، إذ نلاحظ أنه انطلاقا من المفهوم العام للشكل في إدراكه الجديد توصّل الشكلانيون إلى مفهوم النّسق، ومن هنا إلى مفهوم الوظيفة[2].

-ثالثا: الاختلاف الوظيفي بين اللغة الأدبية واللغة اليومية أدّى إلى تناول الشكلانيين للأدب على أنه استخدام للغة يحقّق تميّزه بالانحراف عن اللغة اليومية (=العملية)، فاللغة اليومية تستخدم استخداما يرتبط بأفعال التوصيل، أما اللغة الأدبية (=الشعرية) فتأخذ إلى جانب قيمة التوصيل والتعبير عن المعنى قيمة الصياغة الفنية الجمالية التي تفضي إلى الاستمتاع بها، وبصورها، وعباراتها، وتراكيبها، وبمفارقاتها في تحوّل لنظامها[3].

وقد صيغ الفرق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية (العملية pratical)[*] على النحو التالي: "إنّ الظواهر اللسانية ينبغي أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذي يتوخاه الذات المتكلمة في كل حالة على حدى. فإذا كانت الذات تلك الظواهر بهدف عملي صرف، أي التوصيل، فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوي) حيث لا يكون للمكونات اللسانية (الأصوات، عناصر الصرف "الوزن") أي قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل. ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى وهي موجوة بالفعل -حيث يتراجع الهدف العملي إلى المرتبة الثانية- مع أنه لا يختفي تماما فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة"[4]، إذن ما يميّز الأدب عن اللغة اليومية هو أنه حصيلة عملية بناء يقوم بها الأديب، وذلك لِجملة الخصائص والعناصر التي تجعل خطابه إنتاجا أدبيا انطلاقا من لغته بما لها من أثر جمالي، كونها قوام الخطاب، ومادته، وسمته

---

[1] نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس): ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص: 41.

[2] ينظر نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)، ص: 68.

[3] ينظر الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام): محمود العشيري، ميريت للنشر، القاهرة، ط1، 2003، ص:26.

[*] يطلق على اللغة اليومية اللغة النثرية أيضا، ينظر نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص: 42، 43.

[4] نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)، ص:36، 37.

المميّزة، فالحقيقة الكامنة في اللغة أن المؤلّف يحوّلها بالصياغة الخاصة إلى تجربة أدبية جديدة وهكذا تتقمّص "الأدبية" تماشيا وتحولات النظرة النقدية دورها الوظيفي الجمالي بالدرجة الأولى.

ولقد عالج الشكلانيون الشعر بوصفه الاستخدام الأدبي الأمثل للغة[1]، والإيقاع أهم العوامل في بنائه، فلقد كانت خاصية الإيقاع كأهم خصائص الظاهرة الأدبية حاضرة في بناء الخطاب الشعري تارة، وفي التفريق بين الشعر والنثر تارة أخرى، فالإيقاع "تمّ تقديمه كقاسم بناء وأساسي للشعر، حاضر في جميع عناصره، إنّ الخصائص الموضوعية للإيقاع الشعري هي -حسب "تينيانوف"- الوحدة وتتابع المتوالية الإيقاعية..." [2]، إذن فالشعر لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي الإيقاعي إلى درجة أنّ الفرق الأساسي بين الشعر والنثر "أن تقريب الشعر من النثر يفترض أننا أقمنا الوحدة والتتابع في موضوع غير معتادٍ، ولهذا فإن العملية لا تمحو جوهر الشعر، بالعكس إنّ هذا الجوهر يتأكد أكثر... إن أي عنصر من عناصر النثر حينما يقع إدماجه في متوالية الشعر فإنه يظهر بشكل آخر، إذ يبرز بواسطة وظيفته، وهذا يسمح بتولد ظاهرتين مختلفتين: التشديد على هذا البناء وتغيير صورة الموضوع غير المعتاد"[3].

فالإيقاع يعدّ عنصرا مهيمنا؛ أي بؤريا في النص الشعري يشد إليه الأنظار والألباب، وخاصية إستراتيجية في بناء الأثر الأدبي الشعري وتمايزه عن الخطاب النثري، وفي ظل هذه الالتفاتة إلى العناصر الداخلية للخطاب نلمس تمييزا بين شقي الأدبية: النثري والشعري.

-رابعا: يتعلق أحد أهمّ مفاهيم الأدبية الغربية بنظرية الأجناس الأدبية؛ "فالجنس من أقدم المقولات في الفكر الأدبي، فقد لوحظ مبكرا امتلاك بعض الأنماط النصية أو الخطابية لبنية خاصة، وارتباطها بهذا الظرف أو ذاك من واقع الحياة، واشتراطها على المتلقي موقفا معينا مؤثرة فيه بخططها الخاصة"[4]، فالانتماء إلى نمط معين يحدّد خصائص النص وفرائض القراءة، وكان جاكبسون قد ركّز على الجنس الغنائي في تحليلاته الشعرية، إذ يعدّ الشعر عند الشكلانيين النمط المثالي في استخدام اللغة، غير أن نظرية الأجناس أخذت بعدا آخر عند جيرار جينيت (G.Genette) في كتابه "مدخل لجامع النص"، نورثروب فراي (N.Frye) في كتابه "تشريح النقد" عندما حوَّلا مسألة الأجناس من رؤيتها التاريخية والاجتماعية إلى رؤية بنيوية لسانية[5]. ومهما اختلفت تصوّرات النقاد الشكلانيين

---

[1] ينظر النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص:28.

[2] نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص: 59.

[3] نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)، ص: 59.

[4] الأجناس الأدبية: ميشال كلوفينسكي، ترجمة: ياسين ساوير المنصوري، مجلة نوافذ، المملكة العربية السعودية، العدد 38، نوفمبر 2007، ص:35.

[5] ينظر مسائل الشعرية في النقد العربي (دراسة في نقد النقد): محمد جاسم جبارة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2013، ص:41 وما بعدها.

المعاصرين حول نظرية الأجناس بين مطالبين بالحفاظ على خصوصية كل جنس أدبي، ورافضين لتجنيس النص، فقد احتل متصور "الجنس الأدبي" مكانته في وصف الظواهر الأدبية وتفسيرها.

-خامسا: بنى رومان جاكبسون (Roman Jakobson) نموذجه التواصلي على ست عناصر هي:

1. المرسل (addresser)
2. المرسل إليه (addressee)
3. الرسالة (message)
4. السياق (context)
5. قناة الاتصال (contact)
6. الشفرة (code) [1].

وجعل كل عنصر من هذه العناصر المكونة للحدث اللساني مرتبطاً بوظيفة من وظائف اللغة بما فيها الوظيفة الأدبية أو الشعرية على هذا النحو:

مرجعية/السياق

(référentiel)

انفعالية/المرسل ← شعرية/الرسالة ← إفهامية/المرسل إليه

(émotive) (poétic) (conative)

إنتباهية/الإتصال

(phatic)

ميتا لسانية/السنن

(métalinguistic)

فهو يرى أن كلّ عامل من هذه العوامل اللسانية يوّلد وظيفة مختلفة عن الأخرى، وأن البنية اللفظية لرسالة ما تتعلق بالوظيفة المهيمنة (fonction dominante)، غير أن على اللساني أن يأخذ بعين الاعتبار المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى[2]، فقد نسب جاكبسون "تنوع الأجناس الشعرية وخصوصيتها إلى مساهمة الوظائف اللغوية الأخرى مع الوظيفة المرجعية المهيمنة في شكل نظام

---

(1) Essais de linguistique générale: Roman J. Edi. De minuit, 1963, p 95.

(2) ينظر قضايا الشعرية: رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الوالي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص:27.

هرمي متنوع، ونتيجة لهذا نجد مساهمة الوظيفة المرجعية في الشعر الملحمي إلى جانب الوظيفة الشعرية، لأنه يشدّد على ضمير الغائب، ومساهمة الوظيفة الانفعالية -في الشعر الغنائي- إلى جانب الوظيفة الشعرية لأنه يركز على ضمير المتكلم..."[1]، فالتميّز إذن يتم عن طريق هيمنة وظيفة على أخرى، والوظيفة الشعرية هي لب الأدبية وغايتها، ولكنها لا تخلو من الوظائف الأخرى غير أنها تكون فيها العنصر المسيطر والقيمة المهيمنة.

ووفق هذا يمكن صياغة مخطط جاكبسون في إطار النظرية الأدبية وفي حيز الخطاب الأدبي -لا التواصلي العام- على النحو التالي:

الناثر أو الأديب ←———— الخطاب الأدبي (النثري) ←———— المتلقي.

وبالنسبة لبحثي، فقد استلهمت تنظيرات جاكسون مع مراعاة خصوصيات النقد الأدبي القديم، وجعلت الفصل الثاني يدور حول أغلب مكونات "الأدبية" كما وضّحت في الخطاطة سابقة الذكر.

- سادسا: من أهم المصطلحات التي تأسست عليها آراء الشكلانيين النقدية في ظل تجديد النظرة إلى العملية الابداعية مصطلح **المهيمنة** (العنصر المهيمن la dominante/the dominant)، حيث وقف اللغوي جاكبسون عند مفهوم العنصر المهيمن عام 1935م بوصفه أكثر مفاهيم الشكلانية التي تتجلى من خلالها الأدبية، وعرّفه بأنه "العنصر الذي يحتل البؤرة من العمل الفني، فهو الذي يحكم غيره من العناصر أو المكونات ويحدّدها ويحوّرها"[2].

يتّضح من هذا القول أنّ الشكلانيين يعطون بُعدا جوهريا لمفهوم المهيمنة بعدّها ظاهرة مركزية في أي عمل أدبي، فهي التي تضمن تماسك العناصر الفنية، وتتحكم في توزيعها، وترتيبها، وظهورها، ومن ثم تضمن تلاحم البنية الفنية للعمل الأدبي كما قال جاكسون. فالعنصر المهيمن "هو الذي يمنح العمل بؤرة تبلوره، وييسر وحدته أو نظامه الكلي....، فيقدّم عناصر على غيرها في الاهتمام الجمالي، أو يتراجع بعناصر ربما كانت في المقدمة بوصفها مهيمنة في أعمال أدبية تنتمي إلى عصور سابقة، وما يتغير في نهاية الأمر ليس عناصر النسق (التركيب، الإيقاع، الحبكة، الألفاظ... الخ)، ولكن "وظيفة" عناصر بعينها أو مجموعات من العناصر"[3].

ومعنى هذا أنّ الظاهرة الأدبية تحكمها عناصر لغوية تتداخل وظائفها، ومن ثم فإن التميّز والتفرّد يتم عن طريق هيمنة وظيفة لغوية على أخرى، فإذا هيمنت الوظيفة الشعرية (Poetic) أو الجمالية أو البلاغية الفنية بمفهوم ثقافتنا العربية القديمة كانت الأدبية، بالموازاة مع وظائف ثانوية أخرى، لأن "تحديد الوظيفة الجمالية كمهيمنة على الأثر الإنشائي يسمح بتحديد سُلمية مختلف الوظائف اللسانية

(1) مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول و المنهج والمفاهيم): حسن ناظم، ص: 92، 93.

(2) النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص: 37.

(3) النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص: 37.

داخل ذلك الأثر"[1]، بالإضافة إلى أن العمل الأدبي محكوم بمجموعة من الخصائص والعناصر التي تشكّل ماهيته، وخصائصه النوعية، وجنسه الأدبي، والتي بعد تفاعلها ترتقي مجموعة من العناصر على حساب مجموعة أخرى تغدو تابعة لها، وحين "يتكرر هذا العنصر المهيمن في أعمال أدبية يتحوّل إلى شكل ثابت ومعين فيتحدّد لدينا شكل أدبي قارّ، يتميّز بخصائص تفرّقه عن أشكال أخرى تظهر بعناصر مهيمنة أخرى. وهذه الأشكال تخضع للتغيّر والتحوّل عبر الزمن بفعل عامل التغريب"[2]. فمفهوم "**التغريب**" (Singularisation) كذلك من أهم مصطلحات التي استعملها الشكلانيون؛ ويعني جعل الأشكال الأدبية غريبة عن الحياة اليومية، فالأديب -في النظرية الشكلانية- لا يحاكي الواقع، وإنما يغربه وينزع عنه طابع الألفة المرتبط باللغة النفعية المألوفة التي لا تتضمن أي لمحات جمالية، وقد أسهم فيكتور شلوفسكي (V.chlovsky) في بلورة مفهوم الإدراك الفني حيث أن "نسق الإدراك في الفنّ هو غاية في ذاته، وينبغي أن يمدّد. لقد اعتبر الفن وسيلة لتحطيم آلية الإدراك الذاتية، وهكذا فالصورة لا تعمل من أجل أن يَسْهُل علينا فهم معناها بل تعمل على خلق إدراك متميّز للشيء"[3]، وهذا يعني أن الإدراك لدى المتلقي كلما طال أمده وصَعُب، سمح له ذلك بالتفاعل مع النص رغبة في استكناه خباياه، واكتشاف سرّه، فالانتهاك والتغريب الذي يسكن اللغة يُقلق الفكر ويستفزه للتأمل الجمالي، وبذلك تتحقق الوظيفة التأثيرية للأدب.

فالأدبية عندهم لن تتحقق بالموضوع الواقعي الذي يصوّر الحياة في صورتها العادية المألوفة، وإنما ينبغي أن يخرج عن هذا الإطار إلى تشكلٍّ جديدٍ مبدع يحرص على التميّز وكسر المألوف والعادة، لأنّ "غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تُعرف، وتقنية الفنّ هي إسقاط الألفة على الأشياء أو تغريبها"[4] كما قال شلوفسكي.

ولقد أشار جاكبسون وتودوروف (T.Todorov) أيضا إلى مصطلح أو مبدأ "**التوازي**" القائم على التقابل والتماثل في عناصر التأليف الأدبي متمثلا في السجع، الجناس، التكرار والطباق...، بعدّها سمات لغوية فنية جمالية مميزة للأدبية، وسنلتقي في تراثنا النقدي البلاغي بكثير من الملاحظات حول صور هذه الوظيفة الأدبية أو ما يجعل من الخطاب النثري خطابا أدبيا، وخاصة وقفات ناقدنا محل الدراسة "ابن عبد الغفور الكلاعي" في تصوراته لمستويات الأدبية لفظا، وتركيبا، ودلالة، وإيقاعا، وبناء.

---

[1] نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، ص: 84.

[2] نظرية القراءة (المفهوم والإجراء): عبد الرحمن تبرماسين، أمال منصور، علي بخوش، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، ط1، 2009، ص: 69.

[3] نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)، ص: 42.

[4] النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، ص: 29، 30.

2 - المفهوم:

الأدبية مصدر صناعيّ مشتق من مصدر أصلي هو **"الأدب"** بمعناه الإبداعي، وهي لفظة مؤلفة من جزئين: كلمة "أدب" يتبعها اللاحقة "يه"، وهذه اللاحقة تعني الانتساب إلى مجال العلوم والاتصاف بخصائصه [1].

وقد أشار إلى هذا المصطلح **عبد السلام المسدي** أثناء حديثه عن أهم الآليات التي تفرزها اللغة لمواجهة المفاهيم المستحدثة قائلا: "وفي هذه السياق بالتحديد يطلّ علينا ما نصطلح عليه بالتوليد المباشر عندما تنتقل اللغة العربية مباشرة من اللفظ الأجنبي كما هو في لغة أهله إلى لفظ مناسبٍ رشيق يستنبط من لغة أهل الضاد في لحظته كما لو أن عشرة العرب له قد كانت منذ أمدٍ غير قصير، ومن أوضح ما صيغ على هذا القالب مصطلح "الأدبية""[2].

فإنبناء اللغة العربية على الطاقة الاشتقاقية وفّر لها القوّة في صياغة الألفاظ واستنباط المصطلحات وزيادة في الطاقة التعبيرية.

أما عن مفهوم هذا المصطلح فيوضحه في قوله: "أما مفهوم الأدبية فإن مصطلحه أجنبي قد اشتق من اسم الأدب بعد أن صيغ منه النعت المنسوب إلى الأدب ثم الاسم الملازم للصفة المستنبطة من ذلك، وهو تمام ما انصاعت له العربية بالاشتقاق، إذ الأدبية من الأدبيّ؛ والأدبيّ من الأدب؛ فيكون لفظ الأدبية في منطلقه كأنها النعت القائم مقام منعوته، وهذا المنعوت المنحجب، والمُقدّرِ تقديرا هو "السمة"، فكأنما قلنا في البدء "السمة الأدبية" التي إذا توفر عليها الكلام أصبح كلاما فنّيا، أي أدبا"[3].

وبناء على هذه الدعامة تتأسس العبارة الثنائية التي يجنح فيها لفظ **"الأدبية"** إلى أن يرد في التركيب مضافا فسيدعي مضافا إليه، فنراه ينضاف إلى لفظ الكتابة، وإلى النص، وإلى الشعر...، وإلى الخطاب أيضا، كما جاء في عنوان بحثي الموسوم بـ: أدبية الخطاب النثري في كتاب إحكام صنعة الكلام، وقد يندرج به الاستخدام من التلازم التركيبي إلى الاستقلال الذاتي كما ورد عند الناقد توفيق الزيدي في بحثه: مفهوم الأدبية في التراث النقدي[4].

أما عن مفهومه الاصطلاحي فلا نهدف من خلال هذا العرض الموجز إلى ضبط مصطلح **الأدبية** وتحديد تعاريفه، بل نحاول مقاربة هذا المفهوم اصطلاحا، حيث يظل البحث عن مفهوم الأدبية غير مستوفٍ كل غاياته، بل هو بحث مستمر دائب لأنه محاولة للعثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا[5].

---

[1] ينظر مفهوم الأدبية في الخطاب النقدي: محمد الواسطي، مجلة آفاق أدبية، محور العدد: الأدبية (المفهوم والسمات)، العدد01، 2007، ص: 09.

[2] المصطلح النقدي: عبد السلام المسدي، مؤسسات عبد الكريم ابن عبد الله للنشر، تونس، (د.ط)، 1994، ص: 114.

[3] المصطلح النقدي: عبد السلام المسدي، ص: 114.

[4] ينظر المصطلح النقدي، ص: 115، 116.

[5] ينظر مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج والمفاهيم): حسن ناظم، ص:10

سنفتتح بما قاله **جاكبسون** (1896-1982م) صاحب مصطلح الأدبية بأن "موضوع علم الأدب ليس الأدب، بل الأدبية، وهي **كل ما يجعل من عمل معين عملا أدبيا**"[1].

وقد ورد مصطلح **الأدبية (littérarité)** في معجم مصطلحات الأدب كالآتي: من "مصطلحات النقد الجديد، ويطلق على جملة الخصائص اللغوية والبلاغية التي تميّز النص الأدبي عن غيره من النصوص، والتي يتحوّل بها الكلام من خطاب عادي إلى ممارسة فنية إبداعية، ومدار الأدبية لدى **النقاد الشكلانيين** هو البحث عن المعطيات الكامنة في لغة النص الأدبي -وخاصة الشعر- كالوزن، والقافية، والبنية، والبنى الصوتية، والتكرار وغيرها مما يخرج اللغة من نطاقها العادي المألوف إلى نطاق أدبي فنّي يحقّق التأثير والإعجاب"[2].

وهذا المفهوم يتقاطع مع قاله سعيد علوش في معجمه، فهي وإن تعدّدت استعمالاتها تعبّر عن:

- طابع ما هو خالص في الأدب أي ما هو شاعري.
- أنها مقياس سيميائي يخصّ النصوص الأدبية وحدها.
- وهي النظرية السيميائية للأدب ما يسمح بتمييز كل نص أدبي عن النصوص غير الأدبية.
- أنها تشكّل موضوع علم الأدب -كما جاء عند جاكبسون-[3].

والنقطة الأخيرة التي أشار إليها معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة هو من أوضح ما صيغ حول مصطلح الأدبية "الذي تنصبّ كل إيحاءاته على منصّة الحداثة النقدية بكل جوامعها، ولكنه مصطلح يستوحي مرجعيته من مفهوم أولي أوسع منه، وأعرق مدى وهو علم الأدب"[4]، وهذا إقرار بأن **موضوع الأدبية** طرح لأول مرة في نطاق الحركة الشكلانية الروسية (1915-1930م) ليشكّل هو في حدّ ذاته موضوع **علم الأدب**.

والمراقب لتطور النظرية في حقبة ما بعد ستينات القرن العشرين يلاحظ أن "النظرية الأدبية قامت لتواجه مقاربات الأدب مقاربات غير ألسنية، أي مقاربات تاريخية، أو جمالية، أو اجتماعية، أو نفسانية، أو دينية. والنظرية الأدبية في مناهضتها هذه الطروحات، وفي أبسط صورها هي تطبيق لألسنية دي سوسير على النصوص الأدبية"[5]، حيث نقلت أدبية الأدب مركز القيمة في الأعمال الأدبية

---

(1) الشعرية: تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ص:84.

(2) معجم مصطلحات الأدب: الإشراف العام: فاروق شوشة، محمود علي مكي، التحرير والمراجعة اللغوية: سميرة صادق شعلان، مجمع اللغة العربية، مصر، (د.ط)، 2007، ص:09/1.

(3) ينظر معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء ط1، 1985 ص: 32.

(4) المصطلح النقدي: عبد السلام المسدي، ص: 114.

(5) دليل الناقد الأدبي: ميجان الرويلي، وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط3، 2002، ص: 278.

من السياق التاريخي والسياق الاجتماعي، والسياق النفسي لتضعه في السياق المنبثق من الأعمال الأدبية ذاتها، بمعرفة القوانين العامة لولادة كلّ عمل، والتي تبحث عنها داخل الأدب ذاته، لكن ليس معنى هذا أن الأدبية تحاول عزل النص عن مرجعه لتحديد "أدبّيته"، وإنما جاءت فوضعت حدًا للمساواة القائمة بين الأدب ومراجعه في حقل الدراسات الأدبية (تاريخية، اجتماعية، نفسية، سياسية...). إذ لا تسعى إلى قراءة المراجع النصية[*] أو تهميشها، بل إلى قراءة أدبية للنص، "فالأدبية هي عملية تحليلية يقصد بها عموما النص بعيدا عن مرجعه دون إغفاله أي قراءته داخل "بنية النص الأدبية"[1] .وهي تهتم بتحديد القيمة الأدبية الجمالية من خلال مقاربة باطنية للنص في نظامه الأدبي عن طريق "تلك العناصر التي تجعل الأدب أدبا، تلك العناصر التي أمكن اعتبارها ماثلة في النص محدّدة لجنسه الفنّي ومكيّفة لطبيعة تكوينه، وموجهة لمدى كفاءته في أداء وظيفته الجمالية على وجه التحديد"[2]، فهذه العناصر أو الخصائص المميزة هي التي تجعل الأدب متفردا، وهي موضوع علم الأدب.

ولكن في ظلّ هذا التصوّر الجديد للأدب لابد من رسم حدود مصطلح "الأدبية" إلى جانب مصطلحات تتقارب وتتقاطع معها. و**أول المصطلحات** الملاصقة للأدبية مصطلح **"الشعرية"** (Poétique)، هذا المصطلح الذي أصبح أكثر انتشارا من مصطلح الأدبية على الرغم من أن البداية كانت لمصطلح "الأدبية"، فقد أُطلق ليميّز منهجهم في الدراسة الأدبية القائمة على تحليل مكوّنات النص عن بقية المناهج التي تنجر وراء عناصر غير أدبية خارجة عن إطار النص؛ فالأدبية إذن مفهوم موازٍ لمفهوم الشعرية، فهما يشتركان معا في أنّ لهما غاية واحدة، وأنهما يتّسمان بالعلمية، غير أنّ مصطلح الأدبية لم يجد الرواج الكافي لينتشر، فسرعان ما شاعت الشعرية وطغت عليه[3].

وقد اكتسب مصطلح **"الشعرية"** قوته التداولية من **جاكبسون** نفسه المنظّر الأوّل للأدبية في مقولته الشهيرة "ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"، ذلك لأنّ جاكبسون لم يفرّق بين المصطلحين تفريقا حاسما، كما اعتمد في دراسته مصطلح الشعرية.

كما نجد **تودوروف** والذي قال عنه فاضل ثامر مصرّحاً: "ويبدو لنا أنّ تودوروف كان هو النّاقد المهمّ الذي عنيَ بشكل خاص بتأصيل مفهوم الشعرية، والتنظير لها في النقد الحديث من الستينات وحتى الوقت الحاضر، ولا يكاد يخلو مؤلف من مؤلفاته من توظيف هذا المصطلح"[4]، كان يمزج في

---

[*] فالدراسة الواقعية مثلا هي التي لا تقرأ في النص إلا مرجعه (واقعه) الذي تغيب فيه ومعه خصوصية النص، ينظر في معرفة النص : يمنى العيد، دار الأفاق الجديدة، بيروت،(د.ط)، 1985، ص: 64.

[1] أدبية الخطاب النثري في كتابات ابن خلدون: نجاة غقالي، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 2004 -2005، ص:09.

[2] في النقد الأدبي: صلاح فضل، إتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2007، ص: 51.

[3] ينظر مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم): حسن ناظم، ص: 36.

[4] اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث): فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص: 102.

كتابه "الشعرية" بين مصطلح الشعرية، وعلم الأدب والأدبية قائلا: "إن الشعرية تتحدّد من حيث هي **علم بالأدب**....، إذ أنّ المظاهر الأشدّ **أدبيّة** في الأدب، والتي ينفرد لوحده بامتلاكها هي التي تكون موضوع **الشعرية**"[1].

نلاحظ أن تودوروف استخدم مصطلح الشعرية، وضمّنه الأدبية أي الخصائص المميّزة المتفرّدة التي تجعل الأدب أدبا، وجعل من هذه الخصائص موضوعا للشعرية؛ فالأدبية موضوع الشعرية، كما سبق الإقرار في المقولة أن علم الأدب هو الشعرية، ومن ثم نجد أنفسنا أمام تداخل كبير بين المصطلحين، فكأننا نستعمل الشعرية لدراسة الأدبية والعكس أيضا، خاصة فيما أشار إليه تودوروف بأن هذا المفهوم الواسع للشعرية ذكره "فاليري" قبله، إذ يقول في ذلك: "يبدو لنا اسم "شعرية" ينطبق عليه إذ فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسما لكل مَالهُ صلة بإبداع كتب وتأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[2]. فالشعرية تتجاوز عند تودوروف حدود الشعر إلى النثر، وهو هنا متبنٍ المفهوم الفاليري الذي يوسّع اهتمام العلم إلى أي إبداع يجعل من اللغة وسيلة وهدفا في حدّ ذاتها.

وعليه فعلم الأدب أو الشعرية هو بحث عن **الخصائص المميّزة للأدب** بوصفه لغة مما يعني أن "ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجلّيا لبنية محدّدة وعامة ليس العمل إلاّ إنجازا من إنجازاتها الممكنة، وعلى ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجرّدة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي **الأدبية**"[3].

فموضوع الأدبية/الشعرية هو الخطاب الأدبي الممكن المجرد وليس الواقع الذي من خلاله نقف على الخصائص المجرّدة التي تجعل الأدب متفرّدا أو تصنع فرادة العمل الأدبي. إذن مصطلح الشعرية متضمن نظرية الأدبية كما صاغها جاكبسون، ولعلّ كتاب تودوروف "الشعرية" بما حواه من قضايا تتصل بالظاهرة الأدبية شعرا ونثرا خير دليل على ذلك، حيث أنه اهتمّ بالسرديات، وكتابه "الشعرية" مخصّص لذلك والمفاهيم التي قدّمها وطريقة تحليل النص طُبّقت في جلّها على الأعمال السردية، فشعرية تودوروف هي العلم الذي يبحث عن السمات الخاصة التي تحقق تميّز النص الأدبي شعرا أو **نثرا**.

---

[1] الشعرية: تزفيطان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ص: 84.

[2] الشعرية: تودوروف، ص: 23.

[3] الشعرية: تودوروف، ص: 23.

وهكذا نجد مفهوم "الشعرية" عند الكثير من النقاد الغربيين يتسع ليشمل الأدب جميعه، بحيث يطابق "الأدبية"، وإن ضاق قليلا عند بعضهم كجون كوهن(J.Cohen) الذي صاغ تعريفا للشعرية محتذيا فيه بتعريف جاكبسون للأدبية، يقول: "الشعرية علم موضوعه الشعر"[1]، وجعل في كتابه "اللغة العليا" و"بنية اللغة الشعرية" الخلاف بين الأدبية والشعرية في الدرجة أكثر منه في الطبيعة، فقد جعل **جون كوهن** الشعر هو اللغة العليا التي لها أكبر قدر من التميّز، في حين يأتي النثر تاليا له في ذلك[2]، فكأنه في اعتقادي ميّز الشعر كإنزياح عن النثر، فالشعرية عنده علم الشعر الذي يبحث عن الأدبية من خلال البنية المغلقة النص الشعري بما يملك من خصائص، تجعله خطابا متفرّدا من خلال مقابلته بالنثر الذي يمثل القاعدة والمعيار؛ فهدف الشعرية بعبارة بسيطة "هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات مميّزة حاضرة في كل ما صُنّف ضمن **الشعر**، وغائبة في كل ما صنف ضمن النثر؟ إذا كان الجواب بالإيجاب، فما هي؟ إن ذلك هو السؤال الذي يجب أن تجيب عليه شعرية تسعى لأن تكون علمية"[3].

فكأن أصحاب هذه النظريات جميعا جعلوا هدفهم في الوصول إلى الأدبية بطريقة علمية، واتّفقوا أن الخطاب الأدبي بنوعيه متميّز بلغته الخاصة، غير أن طريقة إثبات ذلك، والمنهج المعتمد يختلفان، فإذا كان تودوروف تناول الحالة الشعرية للغة معمّما ذلك على الشعر والنثر أو شاملا بنظرته الشعر والنثر، وجون كوهن ركز على قانون الإنزياح فلا ينظر للشعر **إلا مقابل النثر**، فجاكبسون ركز على هيمنة الوظيفة الجمالية....

فالشعرية في **المفهوم الغربي** من خلال الأعلام الثلاثة (جاكبسون، تودوروف، جون كوهن) الذين اقتصرت عليهم -كأهم نماذج فقط- تتميز بالزئبقية والمرونة كما قال الكثير من الباحثين، وأظنّ أن هذا الاضطراب الحاصل في المصطلح في نقدنا العربي هو ناتج في الحقيقة عن اشتقاق الشعرية من الشعر، فإن كان يمثل بالنسبة لنا ديوان العرب، فهو أيضا ينطوي على سمات لغوية متميّزة توصله مرتبة عليا عند الغرب - كما سبق أن أشار إليه كوهن وغيره من النقاد-، أو قد يكون وفاءً لعنوان كتاب أرسطو الذي خصّه لدراسة قواعد الشعر، خاصة إذ عدنا إلى مفهوم الشعرية كما وردت عند أرسطو في معجم مصطلحات الأدب: "مصطلح يطلق على كتاب أو بحث يشتمل على نظرية منهجية لقواعد نظم الشعر أو لفلسفة ماهية الشعر نفسه"[4].

---

[1] بنية اللغة الشعرية: جون كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1986، ص: 09.

[2] ينظر بنية اللغة الشعرية: جون كوهن، ترجمة: محمد الولي، ومحمد العمري، ص: 23.

[3] بنية اللغة الشعرية : جون كوهن، ص:15.

[4] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، وكامل المهندس، ص:416.

إذن فمصطلح "الشعرية"(Poétique) قد عرف تطورا وانتقل من أنّه خاص بما هو شعري ليصبح نظرية تدرس خواص الأدب عامة، أي موضوعها الأساس أدبية النص التي تصنع فرادة وتميّز كل عمل أدبي، بل قد تلتحق بجمالية كل الفنون[*] وليس الأدب فقط، وهذا الانتقال نلمسه حين نعود مثلا إلى قاموس لاروس (Larousse) لنرصد مختلف الدلالات:

1. نسبة إلى الشعر: الأعمال الشعرية لفيكتور هوجو (المكوّنة من شعره)، صيغة شعرية (خاصة بلغة الشعر).

2. شعرية الفنون الجميلة: عرض وشرح كل ما هو سامٍ ومثالي في الفنون الجميلة[1].

فهذه الازدواجية في مفهوم الشعرية توسّع نطاق المصطلح واستعمالاته، حتى أنّها قد تمتدّ إلى النثر في حدّ ذاته في قولهم: شعرية النثر، شعرية الرواية، شعرية المقامة...، ولكن ما يهمنا في هذا الموقف، وما يجب أن ألفت الانتباه إليه أن منهجي في هذا البحث يقوم على عدم التفريق بين الأدبية والشعرية كمصطلح؛ أي أنني أستخدم مصطلح "الأدبية" كمفهوم شامل، لأن المفهوم الغربي جعل من "الأدبية" موضوعا للشعرية، أما في المفهوم العربي القديم فالشعرية جزء من الأدبية كما جاء مثلا عند حازم القرطاجني(ت684ه) في استعماله مصطلح "الشعرية" للتعبير عما يجعل النص الشعري شعرا[2]، وكلاهما موضوع لعلم الأدب، ضف إلى ذلك أن جاكبسون مؤسس الأدبية لم يفرّق بين المصطلحين تفريقا حاسما.

وإذا كان تودوروف قد تساءل في مقال له بعنوان (الشعرية ماضيا ومستقبلا) عن حال الشعرية قائلا: " وما حال الشعرية في كل هذا؟ إنها هي الأخرى مغايرة توجد في كل اتجاه من هذه الاتجاهات في البحث، ولكن بكيفية أخرى، وإن كنا لا نشعر بالحاجة دوما إلى تسميتها، إنها في تحول، وتلك أفضل علامات حيويتها"[3]، فالمهم في اعتقادي أن نحاول الوقوف على الخصائص والسمات الجمالية التي تجعل الخطاب -النثري-أدبا، ولا نجعل من قضية التقارب والتقاطع بين المصطلحات إشكالية - خاصة مع إضافة إشكالية الترجمة في النقد العربي- تعيق هدفنا في الوصول إلى أدبية الخطاب النثري والوقوف على جمالياته الفنية، لأن التداخل والتقارب حاضر في اختيار المصطلح سواء في النقد الغربي أم في نقدنا العربي، حيث نجد مثلا **رولان بارت** (R.Barthes) يفضل مصطلح **"البلاغة"** على مصطلحي "الأدبية" و"الشعرية" ليتفادى كل حصر للشعرية في الشعر، فهو للنثر مثلما هو للأبيات

---

[*] في سنة 1637 أصبحت الشعرية عند فيالي 'Vieilli' شعرية الفنون الجميلة فهي جمالية لكل الفنون، ينظر قاموس: Petit Robert (hor poul robert), dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue Française, EDI 1991, Montréal-Canada, p: 1467.

[1] Larousse-Dictionnaire de la langue Française –Paris, p: 1441.

[2] منهاج البلغاء وسراج الأدباء:حازم القرطاجني،تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966، ص: 28.

[3] الشعرية: تودوروف: ص: 19.

الشعرية[1]. كما يقرّر **رينيه ويليك** أنه يقترح مصطلح **"نظرية الأدب"** بدل "الشعرية"، لأنها تسمية "تتفادى إمكانية حصر الدراسة بالمنظوم من الكلام كما هي الحال غالبا في اللغة الإنجليزية، كما تتفادى أي إشارة إلى ما قد يعنيه فن الشعر من قيود وقوانين"[2]. فهو ابتعاد عن "الشعرية"التي توحي بنوع من الانحياز إلى الشعر.

كما حدث أيضاً اختلاف وتباين في ترجمة **"الأدبية"**و**"الشعرية"** كمصطلحين ناجزين في الثقافة الغربية بسبب غياب التوافق على صيغة اصطلاحية واحدة في اللغة العربية فنجد سعيد علوش في معجمه يترجم الشعرية (Poetics) بـ"الشاعرية"، وهو يفضّل نفس التسمية التي اقترحها عبد الله الغذامي، يراها مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر والشعر، ولقد ترجم عبد السلام المسدي الشعرية بـ "الإنشائية" في كتابه "الأسلوبية والأسلوب"، لأنها تحدّ من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية، ولأن الدلالة الأصلية هي الخلق والإنشاء. وهناك ترجمات أخرى تبناها النقاد العرب في بحوثهم للشعرية كـ "نظرية الشعر"، "فن الشعر"، "فن النظم"، "الفن الإبداعي"، "بويطيقا"، "بويتيك"، وأخيرا "الشعرية"[3]، كما يفضّل أحمد بيكيس صاحب كتاب "الأدبية في النقد العربي القديم" المصطلح العربي القديم "علم الأدب"، لارتباطه بكلّ مكوّنات الأدب وشموليته لكلّ الأجناس شعرها ونثرها[4]....، ومصطلح **الأدبية**[*] في دراستنا هذه هو محل الاختيار، فهو في تصوري المفهوم الشامل للنتاج الأدبي، إذ يدل على بلاغة النثر والشعر معا.

وخلاصة القول أن **"الأدبية"** التي طمح إليها التفكير النقدي الحديث، مهما اختلف في المصطلح الذي يطلق عليها منهج تحليلي جديد للخصائص النوّعية المتفرّدة للخطاب الأدبي.

والأدبية من هذا المنظور، وبما تحمله من خصوصية هذا المفهوم عند **جاكبسون** هي التي دفعتني أن أقف على قضية "الأدبية"رغبة مني في معرفة كيف كان النقد العربي القديم عموما، وابن عبد الغفور الكلاعي خصوصا يفهم الأدب، وكيف كان يرى تحقّق أدبيته، وما الأدوات التي تتحقق بها هذه الأدبية حتى تعطى الأدب فرادته الفنيّة، وتميّزه عن بقية الخطابات.... فإن كان من العدل الاعتراف

---

(1) ينظر مفهوم الأدبية في الخطاب النقدي: محمد الواسطي، مجلة أفاق أدبية، ص: 11.

(2) مفاهيم نقدية: رينيه ويليك، ترجمة: محمد عصفور، منشورات عالم المعرفة،الكويت، 1987، ص: 431.

(3) ينظر مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم): حسن ناظم ص: 14، 15.

(4) ينظر مفهوم الأدبية في النقد العربي القديم (من القرن الخامس إلى القرن الثامن للهجرة): أحمد بيكيس، عالم الكتب الحديث، إربد، ط 1، 2010، ص: 09.

(*) نشير إلى تقاطع آخر بين المصطلحين السابقين "الشعرية" و"الأدبية" مع مصطلح **"الأسلوبية"** الذي طرحه الكثير من النقاد والباحثين، ملخصه أن إذا كان هدف "الأسلوبية" هو اللغة، فإن هدف "الأدبية" هو علم النص، فهي تستعين بها وتتجاوزها، وكلتاهما تنضويان تحت راية الشعرية وهدفها إيجاد علمية للأدب. ينظر مثلاً: مفاهيم الشعرية:حسن ناظم، ص: 36، 37.

بالتقدّم والجدّة لبعض للدراسات النقدية الحديثة، فمن الإنصاف أيضا السعي وراء نفض الغبار عن منجزات نقادنا القدماء من دون إسقاطات وأحكام جاهزة مسبقا، وتتبعنا للناقد محل الدراسة من خلال مصنّفه "إحكام صنعة الكلام" مركّزين على القضايا الأساسية يمكن أن تقربنا في اعتقادي من منهج هذا الناقد الأندلسي ورؤياه الفكرية وتصوّره للظاهرة الأدبية، خاصة وأنّه قنّن لشقّ الخطاب النثري الذي ظلّ لا أقول في دائرة الإقصاء والتهميش من الدراسة، وإنما في حيز محدود إذ ما قُورن بنظيره الشعري.

وبما أن نظرية الأدب متشعبة الجوانب، وكما قال عبد المالك مرتاض "يتعين لكل إنسان له اهتمام بالموضوع أن يحدد لنفسه منذ البداية مدخلا منهجيا بعينه حتى لا يضلّ في سراديب هذه النظرية وفي آفاقها المتشعبة والمتشابهة"[1]، فإنني أعتقد أن بحثي هذا هو محاولة لفهم التراث العربي بالاستفادة من منجزات المدارس النقدية الحديثة في حدود ما تسمح به خصوصية الأدب العربي، فأنا أحاول أن أبحث عن أدبيتنا العربية في ضوء النقد الحديث بدون إسقاطات ومقارنات، أو ارتماء في أحضان الثقافة الوافدة، أو حتى انغلاق في دائرة الماضي -لأن ذلك يخالف سُنّة التطوّر-، فلن نتساءل عن درجة وإمكانية تأثير الناقد في هذا المفهوم الغربي أو عن أحقية نقدنا القديم في بذور وإرهاصات لهذا المصطلح المستورد، بل الرهان هو المصادرة على أن للعرب أدبيّتهم الخاصة، ونظريتهم النقدية، وأن خاصية الأدبية بلغت في الخطاب النثري أقصى درجات الكثافة الممكنة مما تخوّل له أن يكون قسيمًا للخطاب الشعري.

---

(1) نظرية النص الأدبي: عبد المالك مرتاض، ص: 38.

المبحث الثاني: ملامح مفهوم الأدبية في تراثنا النقدي والبلاغي قبل الكلاعي:

الأدبية في مسار النقد العربي القديم:

إنّ طرح مفهوم **الأدبية** في التراث النقدي والبلاغي **قبل الكلاعي** (ت حوالي 543هـــــ) يستدعي البحث في الخطاب أو النص الأدبي -النثري والشعري-، والذي توّفر له الأدبية البعد الجمالي وتساهم في بلورة قيّمه الفنية، لذا لن نتمكن من استجلاء هذا المفهوم، والإجابة عن العديد من أسئلة الأدبية التي تدور حول نواة غامضة إلى حدّ الاستعصاء، ومعقدة إلى حدّ الزئبقية كما قال كثير من الباحثين[1]، إلا بإكتناه **التفكير النقدي** لنعرف كيف يمكن أن نحدّد ما هو أدبي في النص أو الخطاب؟ ولما كان هذا النص عملا إبداعيا مشهودا بأدبيته، ولما أُثر عن غيره من النصوص الأخرى؟ وما الخصائص والمكونات الجمالية والفنية والشكلية التي تجعل من هذا الخطاب أدبا؟ وما الزّوايا التي نظر منها النقاد العرب إلى أدبية الخطاب النثري على وجه الخصوص؟ فمثل "هذه الأسئلة لا يطرحها إلا التفكير النقدي، وما الإجابات عنها إلاّ بعض ما اصطلح عليه بالأدبية"[2].

إذا ما راجعنا الخطاب النقدي البلاغي القديم عند العرب، فإننا نجد النقاد قد أسهموا في الكلام عن عناصر الأدب ومكوّناته، وإن لم يستعملوا مصطلح الأدبية بمعناه الحديث الذي "ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع"[3]، فكل تفكير بلاغي نقدي قد ساهم وفق عصره، ودرجة نضجه، وثقافته السائدة، ومنطلقه الفكري في إرساء تصوّر للظاهرة الأدبية، ومع إقرارنا "بأن أدبية "جاكبسون" ليست هي أدبية ابن سلاّم أو ابن طباطبا أو المرزوقي إلا أنه كان لهؤلاء حتما أدبيّتهم، وإذن فالفكرة قد طرقت في النقد العربي، ومورست..."[4].

ولا شك أن هناك تقاطعاً بين تصوّرات الأدبية في التفكير النقدي الغربي الحديث وبين طبيعة النظرة العربية القديمة لأدبية الخطاب، فالوقوف على تصوّر الأدبية في التفكير النقدي والبلاغي العربي القديم كفيل بأن يجعلنا نتصوَّر ونقف على مدى إسهام ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي في موضوع الأدبية، ونظرته لها، والإضافات التي أسهم بها في بناء الصّرح النقدي والبلاغي العربي، وخاصة وأنه ركّز على شقّها النثري.

وليس هدفنا من هذا البحث أن نحيط بكل ما قيل في تراثنا النقدي والبلاغي، فلكل ناقد وجهة نظر ولكلٍّ منطلقٌ، ولكلٍّ مصطلح...، ضف إلى ذلك اختلاف التصوّر بتعدّد الفئات بين نقاد، وعلماء إعجازٍ

---

[1] ينظر مفهوم الأدبية في التراث النقدي (إلى نهاية القرن الرابع): توفيق الزيدي، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1987، ص: 08، وأيضا نظرية النص الأدبي: عبد المالك مرتاض، ص: 59.

[2] مفهوم الأدبية في التراث النقدي(إلى نهاية القرن الرابع): توفيق الزيدي، ص: 03.

[3] مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول و المنهج والمفاهيم): حسن ناظم، ص: 11.

[4] نظرية النص الأدبي: عبد المالك مرتاض، ص: 60.

وفلاسفة مسلمين، وإنما نحاول تقديم صورة تقريبية مختصرة عن طبيعة تصوّرهم للأدبية بالقدر الذي يجعلنا نقارب الظاهرة من منظور أبي القاسم الكلاعي بمن سبقه من النقاد والبلاغيين العرب.

ومفهوم الأدبية كما قال حسن ناظم قد تنوّع بالمصطلح ذاته، فنحن نواجه في تراثنا النقدي والبلاغي مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة[1]، لقد استعمل النقاد العرب مصطلحات تفيد معنى "الأدبية"وتدل عليها ومنها مصطلح **الصناعة** و**الصياغة** وقد اتّجه النقد العربي القديم في معظمه إلى تقويم أدبية الخطاب -النثري والشعري- من خلال بعدها الصياغي، إذ بحثوا عن مقوّمات أدبية الخطاب الشعري وخصائصه الجمالية معتمدين مصطلح الصّناعة، يقول **ابن سلام الجمحي**(ت232ه): "وللشعر **صناعة** وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات"[2]، كما يقول **الجاحظ** (ت 255ه) في نفس السياق: "....فإنما الشعر **صناعة** وضرب من النسج وجنس من التصوير"[3]، وهنا نلمس نظرة شكلية إلى الأدبية في الخطاب، فهي تقوم على بنائه الشكلي المتمثل في نسجه، وتصويره، وفي طريقة صناعته...، فالنقاد العرب شبَّهوا الصناعة الأدبية بغيرها من الصناعات على الرغم من أنّ الأولى لسانية لغوية، والثانية مادية بحتة.

وقد ذهب **عبد القاهر الجرجاني** (471ه) إلى مثل هذا في قوله: "وإنا لنراهم يقيسون الكلام في معنى المعارضة على الأعمال الصناعية كنسج الدّيباج وصوغ الشنّف والسّوار وأنواع ما يصاغ، وكل ما هو صنعة وعمل يد، بعد أن يبلغ مبلغا يقع التفاضل فيه، ثم يعظم حتى يزيد فيه الصانع على الصانع زيادة يكون له بها صيت، ويدخل في حدّ ما يعجز عنه الأكثرون"[4]، حيث زواج عبد القاهر بين استعماله لمصطلح **الصناعة** و**الصياغة**، والتي هي في الأصل عمل الحُليّ من ذهب وفضة ونحوهما من باب التشبيه والتمثيل الذي يقوم على التّخيّر الدقيق، والتّصوير الجيّد بحسن الصياغة، و"معلوم أن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة، وأن سبيل المعنى الذي يعبّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوْغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم أو سوار"[5].

---

[1] ينظر مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم): حسن ناظم، ص:11.

[2] طبقات فحول الشعراء: ابن سلام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ت)، ص: 05/1، وينظر من النقاد الذين توسعوا في استعمال مصطلح "الصناعة" ابن الأثير (ت637ه) حيث جعل كتابه "المثل السائر" في مقدمة ومقالتين: الأولى في "الصناعة اللفظية" والثانية في "الصناعة المعنوية".

[3] الحيوان: الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965، ص: 132/3.

[4] دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة/ مطبعة المدني، مصر، ط3، 1992، ص: 260.

[5] دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، ص: 254.

فالناقد يبحث عن سبيل يجعل من الخطاب أدبا وفنّا جميلا من خلال استعماله هذا المصطلح المتعالق مع الأدبية إلى حدّ كبير، بل نجد **التوحيدي** (ت بعد 400ه) يماثل أيضا بين الخطاب والثوب في قوله: قال أبو سعيد السيرافي: "أنّ الكلام اسم واقع على أشياء قد ائتلفت بمراتب، وتقول بالمثل: هذا ثوب، والثوب اسم يقع على أشياء بها صار ثوبا، لأنّه نسج بعد أن غزل، فسُداته لا تكفي دون لحمته، ولحمته لا تكفي دون سُداته، ثم تأليفه كنسجه، وبلاغته كقِصارته، ورقّة سلكه كرقّة لفظه، وغِلظ سلكه ككثافة حروفه، ومجموع هذا كلّه ثوب، ولكن بعد تقدمة كلّ ما يحتاج إليه فيه"[1]، فهو يضيف مصطلحا متداخلا مع سابقيه هو النسيج ليحيل إلى بحث ضمني عن مقومات وخصائص جمالية تجعل الخطاب أو الكلام أدبا من خلال لفظه ومعناه، وتأليفه وبلاغته....

والنقاد العرب القدماء قد توسّعوا في مفهوم الصناعةّ والصياغة، والنسج، ولم يحصروا هذه المصطلحات في الخطاب الشعري فقط، بل أُطلقت على شقي الأدبية: النثر والشعر، حيث نجد مثلا **أبا هلال العسكري** يعنوّن كتابه بـ "الصناعتين: الكتابة والشعر"، فنظرة العسكري للأدبية جعلته يفصل بين الخطابين النثري والشعري بالوزن والقافية فقط، فكلا الخطابين يحتاج مقوّما أساسيا تبنى عليه أدبيته وهو: حسن التأليف، وجودة التركيب، وفي هذا يقول أبو هلال: "أجناس الكلام المنظوم (ثلاثة): الرسائل، والخطب والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب..."[2]. فالشكل الفني للخطابين هو مصدر الحسن والجمال والتفوّق الأدبي سواء أكان يمتاز بإيقاع الوزن والقافية في الشعر، أو ما يشترك معه في إيقاع داخلي، وما يتميز به من تفاعل بين اللفظ والتركيب والدلالة في النثر.

بل نجد من النقاد من خصّ **فنّ الكتابة** بالصناعة **كابن وهب** (ت272ه) في كتابه البرهان في وجوه البيان، وابن عبد الغفور الكلاعي محلّ الدراسة في كتابه إحكام صنعة الكلام، بل وابن الأثير الجزري(ت637ه) في المثل السائر، والقلقشندي(ت821ه) أيضا في كتابه صبح الأعشى في صناعة الإنشا بعد القرن السادس.

ومن هنا فإنّ النقد العربي القديم اهتم بالظاهرة الأدبية بدليل الكثير من الملاحظات والوقفات إزاء فكرة ما يجعل من الخطاب خطابا أدبيا، لقد حفلت كتبنا التراثية عامة، وكتب **نقد النثر** خاصة بالتنظير لعلمي البلاغة والبيان؛ على اعتبار أن علم البيان "لتأليف النظم والنثر بمنزلة أصول الفقه للأحكام وأدلة الأحكام"[3].

---

[1] الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي، تحقيق:أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت،(د.ط)،(د.ت) ص:121/1.

[2] الصناعتين: لأبي هلال العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، ص: 179.

[3] المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لابن الأثير: تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص:35/1.

فإذا كانت **"الأدبية"** كمصطلح ابنة العصر الحديث، فإن البحث في بلاغة الأدب وقضاياه قديم، حتى أن ناقدنا محل الدراسة صرّح في رسالته "إحكام صنعة الكلام" أنها: "تحرز ما أنعم الله به على الإنسان من علم **البلاغة** و**البيان**"[1]، ففكرة البيان أخذت النصيب الأهمّ في تصوّرهم لأدبية الخطاب. وكان من المصطلحات المتداولة بشكل كبير عند النقاد بمعنى قريب من معنى الأدبية مصطلح **"البلاغة"**، ففي إطار الدراسات الإعجازية نجد من العلماء من تعمّق في بحث سرّ الإعجاز القرآني انطلاقا من بلاغته وبيانه، وإذا ألقينا الضوء على **الرماني** (ت 386ه) في كتابه "النكت في إعجاز القرآن" نجده تناول موضوع البلاغة وقسّمها إلى ثلاث طبقات، والقرآن الكريم في أعلى طبقة، أما الخطاب النثري والشعري فيتنوّع بين الطبقة الوسطى والدّنيا، كما أنّه يقول في تحديده للبلاغة: "وإنّما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ"[2].

نلاحظ أنّ هذا التعريف يشتمل على مكوّنات الأدبية من رسالة ومُرسل يجمع بين ركني الخطاب: اللّفظ والمعنى، وملتقي يُراعى جانبه النفسي، فلقد أحاط الرماني بعناصر أساسية في إمكانها أن تجعل من الخطاب خطابا أدبيا متميّزا. كما أشار **الجاحظ** أيضا إلى أنّ تحقّق الوظيفة الإفهامية عند الملتقّي تكون بالبلاغة في أكثر من موضع في كتابه "البيان و التبيين".

ويُوضّح أكثر **الخطابي** (ت388ه) أنّ البلاغة هي مقياس تفوّق الخطاب القرآني، وأنّ مدار الإعجاز البياني للقرآن يقوم على الحُسن في جميع العناصر اللغوية: اللفظ، المعنى، النظم والتأليف، فلا يكمن في الألفاظ المفردة دون مراعاة معانيها ونظام تأليفها، وفي هذا يقول: "ولم نقتصر فيما اعتمدناه من البلاغة لإعجاز القرآن على مفرد اللفظ التي منها يتركب الكلام دون ما يتضمنه من ودائعه التي هي معانيه وملابسه التي هي نظوم تأليفه"[3].

فالخطابي –كمثال- لم يُغفل التركّيب أو النّظم الذي يعدّ مقوما أساسيا لأدبية الخطاب النثري والشعري، وحتى القرآني، فالبلاغة هي لب الأدبية، وهي العنصر الجمالي المحرّك للخطاب القرآني ليكون متميّزا عن الخطاب الإنساني الذي عرفه العرب، وهذا **الباقلاني**(ت403ه) أيضا يذكر أنّ القرآن معجز بنظمه ومنتهى بلاغته قائلا: "إنه بديع **النّظم**، عجيب **التأليف**، متناهٍ في **البلاغة** إلى الحدّ الذي يعلم عجز الخلق منه"[4]، فأسلوب النص القرآني يحقّق "الأدبية" لتحقيقه لشروطها من بديع نظم، وعجيب تأليف، وبلاغة متناهية في نظر الباقلاني بصفة خاصة، وعلماء الإعجاز بصفة عامة.

---

[1] إحكام صنعة الكلام: لابن عبد الغفور الكلاعي، تحقيق: محمد رضوان البداية، ص: 31.

[2] النكت في إعجاز القرآن: الرمّاني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (الرمّاني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني)، تحقيق: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976، ص:75،76.

[3] بيان إعجاز القرآن: الخطابي (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) ، تحقيق: محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام، ص: 36.

[4] إعجاز القرآن: الباقلاني، ص: 35.

إذن فالمجال اللغوي الفني الذي تنصبُّ عليه البلاغة ببحثها في **الأساليب التي تجعل خطابا ما أدبا** يجعلها وطيدة الصّلة بالأدبية كمصطلح حديث -نفس حقل ومجال العمل مع اختلاف في المنطلقات والتوجهات-، حتى أنّ مصطلح "البلاغة" من المصطلحات الشائعة في النقد العربي إلى درجة أنّها اتُّخذت عنوانا للمؤلّفات، فمثلا نجد **المبرد** (ت 285ه) قد عنون رسالته بـ "البلاغة"، ومما قال فيها: "إنّ حقّ البلاغة إحاطة القول بالمعنى، واختيار الكلام، وحسن النّظم حتى تكون الكلمة مقارنة أختها معاضدة شكلها، وأن يقرّب بها البعيد، ويحذف منها الفضول..."[1]، فلا شك أن مصطلح البلاغة يبحث في شروط تحقيق "الأدبية"، وكلّ ما من شأنه أن يجعل الكلام فنّا أدبيا متميّزا بخصائصه الجمالية.

وإذا كانت هذه **أهمّ** المصطلحات التي تشير إلى معنى **"الأدبية"** في التفكير النقدي والبلاغي العربي، والتي تبحث هي أيضا في عناصر الأدب ومكوّناته الجمالية، وسماته الفنّية، وطريقة إحكام صناعته الأدبية، فإننا نلاحظ أننا لو اقتربنا من مصطلحٍ تقاطع وتداخل مع مفهوم الأدبية في العصر الحديث وهو مصطلح **"الشعرية"**، لوجدنا هذا المصطلح نفسه حاضراً في التفكير النقدي القديم، ولكن مفهومه مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام، على عكس مصطلح الأدبية الذي غاب حرفيا، ولكنه حضر في كل ما
له صلة بالأدب.

لقد استعمل **الفارابي** (ت339ه) لفظ "الشعرية"في قوله: "فإذا استقرت الألفاظ على المعاني التي جُعلت علامات لها...صار الناس بعد ذلك إلى النسخ والتجوز في العبارة بالألفاظ، فعُبر بالمعنى بغير اسمه الذي جُعل له أولاً...، والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها. فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبيّة أولا ثم **الشعريّة** قليلا [2]، ومع الفارابي نلتقى بتصوّر آخر للظاهرة الأدبية –الشعرية-؛ تصوّرٌ متأثر بشرح الفلاسفة المسلمين لكتاب فن الشعر لأرسطو، وقائم على المحاكاة والتخييل، فهو وإن استعمل "الشعرية" في المقولة السابقة ليحيل إلى السّمات المميّزة التي تظهر عن طريق الترتيب والتحسين والتوسيع، وتتطور لترتقي إلى ظهور الخطاب الأدبي الشعري، فإن لفظة "(الشعرية) لا تمتلك مقوّمات الاصطلاح، فهي غير مشبّعة بمفهوم معيّن، كما أنّها لم تكرّس تماما في النصوص النقدية العربية القديمة، فضلا عن النصوص المترجمة عن "أرسطو"، والنصوص التي شرحت كتابه "في الشعرية"، ولهذا لا يمكننا أن نعدّها مصطلحا ناجزا ولدته الكتابات العربية القديمة"[3]، فالمصطلح نفسه إلا أنّ مفهومه مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام.

---

[1] البلاغة : للمبرد، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط 2، 1985 ، ص: 80.

[2] كتاب الحروف: أبو نصر الفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، (د.ط)، 1990 ، ص: 141، وينظر أيضا استعماله لفظ" الصناعة **الشعرية**" ضمن حديثه عن الصنائع الخمس، ص:148.

[3] مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم): حسن ناظم، ص: 12.

كما أشار **ابن سينا** (ت428ه) في مجال كلامه عن السبب المولّد للشعر - الذي هو حسب رأيه هو كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة- أنّه يرجع إلى شيئين: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة، والثاني حبّ النّاس للأوزان المناسبة للألحان قائلا: "فمن هاتين العلتين تولّدت "الشعرية"، وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطّباع، وأكثر تولّدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته"[1].

فإن كان ابن سينا ربط لفظ "الشعرية"بِعلل تأليف الشعر، وهذا ما جعل حسن ناظم وغيره من الباحثين يعدّ الشعرية مصطلحا غير ناجز عنده لأن المعنى بعيد عن مصطلح الشعرية في عصره الحديث، إلا أنّ هؤلاء الفلاسفة ذهبوا في تصوّرهم للشعر العربي إلى أنه يتميز بخصائص هي: المحاكاة والموسيقى (الوزن والقافية)، بدليل أنّ **ابن رشد** (ت595ه) نقل عن أرسطو أنّ الوزن لوحده لا يخلق الشعرية، وأنّ هناك أدوات توظّف في الشعر إلى جانب الوزن قائلا: "وكثيرا ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنباد قليس في الطبيعيات بخلاف الأمر في أشعار أوميروش فإنه يوجد فيها الأمران جميعا"[2].

فقد أدرك **الفلاسفة العرب** نظرة وتصوّرا جديدا يقوم على أنّ عنصر التخييل أو المحاكاة عنصر أساسي في الشعر، وليس الوزن هو الخاصية الوحيدة التي تميّزه، بل وإنهم عندما تحدّثوا عن الشعر كقول مخيّل أو محاكٍ فإنهم قصدوا الاستخدام الخاص للغة في الشعر الذي يعتمد على ما هو جمالي ومؤثّر بصفة عامة، وعلى التصوير البلاغي بصفة خاصة[3]، فقد حاول هؤلاء "الفلاسفة في تنظيرهم للشعرية أو لأدبية الشعر بعد تعريفهم لها أن يرصدوا غايتها، وخصائصها اللغوية، وخاصة تلك المسألة التي متعلقة بالانحراف، أو العدول عن المألوف في اللغة، أو ما عبّروا عنه بالتغيير، والذي يشمل التغييرات التي تلحق اللغة أثناء تحولاتها واستعمالاتها الفنية كالاستعارة، والكناية..."[4].

إذن، وإن ورد مصطلح "الشعرية"عند الفلاسفة من النقاد لأنهم لخّصوا كتاب "فن الشعر" لأرسطو، فإن رحلة بحثهم حول الشعر وقضاياه وعناصره التي تمنح له البقاء، والتميّز، وخصائصه

---

[1] فن الشعر من كتاب الشفاء: لابن سينا (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، ص: 172.

[2] تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: لابن رشد (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)، تحقيق وترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 204، كما ورد مصطلح الشعرية عند حازم القرطاجني (ت 684ه) ينظر منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، ص:28.

[3] ينظر نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ألفت كمال الروبي، دار التنوير، بيروت، ط1، 1983، ص: 151.

[4] أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير: مولود بغورة، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر، 2005-2006، ص: 65.

اللغوية وسماته الفنّية تعدّ محاولة ومراودة لموضوع "الشعرية"، وإن لم تكن مصطلحاً مكتمل المعالم، أو مصطلحاً ناجزا كما قال حسن ناظم.

نخلص مما سبق إلى أن مصطلح **الأدبية**، وإن غاب حرفيا في البنية العامة للتفكير النقدي والبلاغي قبل عصر الكلاعي، فمفهومه حاضر في كل **ما له صلة بالأدب** وسماته وخصائصه الفنّية، وهذا ما سنلمسه في رحلة بحثنا عن مكوّنات الأدبية وعناصرها، ومحاولة تحديدنا للزوايا التي نظر منها نقادنا القدماء إلى هذا المفهوم، فبعد الحديث عن مصطلح الأدبية والمصطلحات المقاربة لها، السؤال الذي يطرح نفسه على ساحة البحث هو: ما الذي يجعل خطابا ما عملا أدبيا عند نقادنا القدامى؟، وما هي القضايا التي عالجها القدماء في تحديد عناصر الظاهرة الأدبية، وما هي مواطن الجمال اللغوي في الخطاب الأدبي عموما والنثري خصوصا؟ فالمعضلة "لا تكمن في معرفة موضوع الأدب الذي هو اِلتماس الأدبية، ولكن كيف يمكن تحديد ما هو أدبي في النص، أي معرفة الخصائص والمكونات الجمالية والفنية والشكلية التي تجعل من هذا النص أدبا رفيعا"[1].

وعلى الرغم من صعوبة تحديد مفهوم "الأدبية"، والكلام عن عناصرها التي تمنح الخطاب أدبيّته، وأيضا تداخل وجهات نظر نقادنا القدامى، فإنه لابد من محاولة مقاربة هذا المفهوم، وبيان خصائصه وسماته اعتمادا على ثنائية: **الداخل والخارج**؛ أي مكونات الأدبية من داخل النص ذاته، نعني به بنية الخطاب الداخلية، أما الطرف الثاني (=الخارج) فيمسّ جميع العوامل الخارجية التي تدور حول النص أو الخطاب، ولكنها تكمن وراء إبداع هذا الخطاب-النثري-، لذا سنحاول التركيز في هذا المبحث على أهمّ قضايا الأدبية في التفكير النقدي والبلاغي، والتي كان لها النصيب الأوفر فيما بعد في تصور ناقدنا **أبا القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي** لظاهرة "الأدبية"، من باب محاولة إبراز الإسهامات التي أضافها هذا الناقد الأندلسي في حقل أدبية الخطاب النثري، ولكي لا نجحف حقّ الأدب في التأثر والتأثير.

سنكتفي في هذا السياق الذي أظنّ أنه يتطلّب أكثر من بحث ودراسة حول جهود النقاد العرب الذين تفطّنوا إلى تميّز الظاهرة الأدبية، وأدركوا خصائصها وسماتها الجمالية مع احتفاظ كل واحد منهم بخصوصية نظرته وتصوّره لها، بهذه الإشارات التي تلقي الضوء على طبيعة تصوّرهم لمفهوم "الأدبية"سواء من داخل الخطاب أو خارجه.

1-الأدبية من خارج الخطاب:

إنّ قارئ تراثنا النقدي والبلاغي يشدّ انتباهه الكثير من القضايا التي أجمع النقاد العرب عليها على أنّها أساسٌ لجمالية الخطاب، ومقومّ لخلق النص الأدبي، وإبداعه، وصناعته، وأوّل هذه القضايا التي حظيت باهتمام نقادنا القدامى هي قضية **الطّبع** الذي عُدّ مقوّما أساسيا للأدب بصفة عامة، وللإطار

[1] نظرية النص الأدبي: عبد المالك مرتاض، ص: 59.

الثقافي –أي الآليات المكتسبة التي يحتاجها الناثر- الذي يهذّبه ويصقله بصفة خاصة؛ فالأدبية من الخارج تكوّنها ثنائية: **الفطري والمكتسب**.

وأول ما يلفت النظر في هذه الثنائية هو تأرجح المصطلح-أي الطّبع- بين أن يكون خاصا بالمبدع أو بالخطاب الإبداعي من جهة، وبين استعمال النقاد الطّبع أو الطّبيعة والقريحة والغريزة والسجية تارة، والمطبوع تارة أخرى، وبين تلاقح المصطلح مع التنقيح والصنعة الفنية الخفيفة وتنافيه مع الصنعة المتكلّفة من جهة أخرى...، وفي هذا الصدد يقول عبد القادر هني في محاولة لجمع السياقات المختلفة التي استعمل فيها مصطلح **"الطّبع"**: "نلاحظ أن الاستعمالات الغالبة له هي أنّه يأتي أحيانا صنعة للعمل الأدبي، ويأتي أحيانا أخرى بوصفه أداة من الأدوات التي تستوجبها صناعة الكلام، وجاء تارة ثالثة مضافا إلى المبدع، وما يسعفنا في تحديد مفهوم الطبع بحسبه مَلَكة مبدعة عند الإنسان هما الاستعمالان الأخيران خاصة"[1]، فلقد أدرك النقاد العرب مقوّميْن أساسيْن في الإبداع الأدبي، وإن كانا يدوران حول الخطاب الأدبي –النثري - فإنما يكمنان وراء جزء من أدبيّته وجماليّته، بل وفنّية الكثير من النصوص؛ وأحدهما فطري والآخر مكتسب طبع وصناعة تهذب بالتعلّم والتحصيل والممارسة والمران.

وقد أشار **الجاحظ** إلى ملكة "الطّبع" على أنّها القوّة المبدعة والمنتجة للخطاب الأدبي نظرا لما كان لهذا العامل الذاتي من أثر في التفوّق الأدبي، والإجادة في فنّ دون آخر، بل في لون من ألوان الفن الواحد...، حيث يقول: "وقد يكون الرجل له طبيعة في الحساب، وليس له طبيعة في الكلام... ويكون له طبع في تأليف الرسائل والخطب والأسجاع، ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر"[2]، حتى أنه يجعل مزية **"الطبع"** للعرب دون غيرهم من الأمم في معرض ردّه عن الشعوبية قائلا: "وكل شيء للعرب هو بديهة وارتجال، وكأنّه إلهام، وليست هناك معاناة ولا مكابدة، ولا إجالة فكر ولا استعانة..."[3]، فالطبع عند الجاحظ قول على البديهة والفطرة، والقدرة على الارتجال دون معاناة ولا مجاهدة ومكابدة، وتوعر وتعقيد[*].

---

[1] نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999 ص: 112.

[2] البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 208/1.

[3] البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 28/3.

[*] إلى جانب مصطلح (الطبيعة) الذي استعمله الجاحظ جنبا إلى جنب مع (الطبع)، استعمل أيضا مصطلح (السجية) ليؤكد فكرة العفوية والسهولة والجريان في قوله: "وترك اللفظ يجري على سجيته وعلى سلامته حتى يخرج على غير صنعة، ولا اختلاف تأليف..."، البيان والتبيين، ص: 04/3. وقد أشار أيضا بشر بن المعتمر إلى هذه القضية في صحيفته، ينظر البيان والتبيين، ص: 135/1،136.

وإذ كان الجاحظ تناول هذا المصطلح كصفة للعمل الأدبي، فقد أضافه للمبدع[1] في كلامه عن عفوية الكلام، وتلقائيّته وانسيابيّته مشيرا إلى أن مذهب المطبوعين هم "الذين تأتيهم المعاني سهوا ورهوا، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا"[2].

وهو يشترك مع **ابن المدبر** (ت279ه) عندما قال أنّ الكاتب البليغ المطبوع "من إذا حاول صيغة كتاب سالت على قلمه عيون الكلام من ينابيعها، وظهرت من معادنها، ونَدَرَت من مواطنها من غير استكراه ولا اغتصاب"[3]، نلاحظ أنّ النقاد قد وجدوا في الحقل الدلالي للفظة "الماء" من ينابيع، ومعادن، وعيون، وسيلان، وتحدّر، وإنثيال ممّا يؤكد خاصية العفوية والسهولة في إبداع الخطاب الأدبي نوعاً وكمًّا. حتى أن **سهل بن هارون** عرَّف البلاغة بأنّها: "الكلام المتحدّر عن الغريزة على رسْلِ الدُّر من عقْدٍ أسلمته كفّ جارية إلى حِجْرها لا يحمل فيه اللسان على غير مذهب السَّجية فيظهر فيه قبح التكلّف"[4]. ففكرة العفوية، والغريزة، والسَّجية مقوّم أساسي لبلاغة الخطاب وأدبيّته في التصوّر النقدي، ولا يمكن لإنسان مثلاً أن يكون شاعرا أو ناثرا إلا إذا كان مطبوعا، يمتلك استعداد ذاتيا قويا يمكنّه من إنشاء عمله الإبداعي، وكتابة خطابه الأدبي.

ومصطلح **الطّبع** ارتبط بالمرحلة الشفهية؛ فالخطاب النثري العربي القديم في معظمه خطاب مطبوع لاعتماد أصحابه على البديهة والارتجال المناسبة للمرحلة الشفهية التي تمثل البداوة[5]. وقد أشار **الجاحظ** إلى أصحاب الخطاب المطبوع في قوله: "... وكانوا (العرب) أميّين لا يكتبون، ومطبوعين لا يتكلّفون، وكان الكلام الجيد عندهم أظهر وأكثر، وهم عليه أقدر، وله أقهر"[6]، فالاستعداد الفطري هو الباعث على جمال الإبداع وكثرته، لأنه يعدّ الطاقة المنتجة للخطاب الأدبي المتميّز، ولكن مع انتقال العرب من طور البداوة إلى طور الحضارة، ومن المشافهة إلى الكتابة ظهر مصطلح مقابل للطّبع، وهو التكلّف، والصنعة والتصنع...؛ والذي هو كدّ ومشقة، ومكابدة، وإجهاد، وتعقيد، حتى أن الجاحظ قال عن العرب أنهم: لا يكادون يضعون اسم المتكلّف إلا في المواضع التي

---

(1) كما أشار إلى ذلك أيضا ابن رشيق (ت456ه) في الخطاب الشعري قائلا: "ومن الشعراء مطبوع ومصنوع، فالمطبوع هو الأصل الذي وضع أولا وعليه المدار"، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: لابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981، ص: 129/1.

(2) البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 13/2.

(3) الرسالة العذراء: لابن المدبر (ضمن جمهرة رسائل العرب): لأحمد زكي صفوت، المكتبة العلمية، بيروت، (د. ت)، ص: 199/4.

(4) البصائر والذخائر: للتوحيدي، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، دمشق، (د.ط)، 1964، ص: 226/1.

(5) ينظر النص النثري عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء: مصطفى البشير قط، دار بهاء الدين، قسنطينة، ط1، 2010، ص: 122.

(6) البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 28/3.

يذمّونها[1]، كما يقرّ صراحة أن أدبية البيان لا يخالطها تكلّف في قوله: "ومدار اللائمة، ومستقرّ المذمّة حيث رأيت بلاغة يخالطها التكلّف، وبيانا يمازجه التزيّد."[2] فمدار الأمر لا على التكلّف والصّنعة بل على الطّبع والفطرة، كما يجعل صاحب كتاب "البرهان" التكلّف ضمن المؤثرات السلبية في أدبية الخطاب مستشهدا ومحاججاً بالقرآن الكريم في قوله: "فإنّ التكلّف إذا ظهر في الكلام هجنه، وقبح موقعه؛ وحسبك من ذمّ التكلّف أنّ الله سبحانه أمر رسوله -صلى الله عليه وسلم- بالتبرؤ منه فقال: (قُلْ مَا أَسْأَلُكُمْ عَلَيْهِ مِنْ أَجْرٍ وَمَا أَنَا مِنَ الْمُتَكَلِّفِينَ)[3].

فابن وهب ندّد وأنكر الخطاب المتكلّف المصنوع[*] الذي يؤدّي إلى فساد الأدب، وقبح موقعه وتأثيره على المتلقين رغم إجهاد صاحبه لفكره وخياله، وكدّه لذهنه، واستفراغ جهده في تكلّف ضروب من البيان وألوان من البديع.

ونجد أيضا **أبا هلال العسكري** ينظر إلى التكلف نظرة انتقاص لما يؤديه من غموض وإبهام يبعده عن حيّز الأدبية في تصوّره لها، يقول: "ولا خير في المعاني إذا استكرهت قهرا، والألفاظ إذا اجترت قسرا، ولا خير فيما أُجيد لفظه إذا سخف معناه، ولا غرابة في المعنى إلا إذا شرف لفظه مع وضوح المغزى، وظهور القصد، وقد غلب الجهل على قوم فصاروا يستجيدون الكلام إذا لم يقفوا على معناه إلا بكدّ. ويستفصحونه إذا وجدوا ألفاظه كزّة غليظة، وجاسية غريبة، ويستحقرون الكلام إذا رأوه سلسا عذبا، وسهلا حلوا، ولم يعلموا أن السهل أمنع جانبا، وأعزّ مطلبا، وهو أحسن موقعا، وأعذب مستمعا، ولهذا قيل أجود الكلام السّهل الممتنع"[4].

حيث أنّ العسكري يهتم بضرورة وصول الرسالة إلى المتلقي (=المستمع)، وتأثيرها فيه إلى درجة أنّه يبحث على شفرة "السّهل الممتنع"، لأن الخطاب يخرج فيها صافيا من غير تصنّع ولا تكلّف، ويبتعد بالملتقى عن علاج الغموض والتفهّم، وهذا ما عبّر عنه **الجاحظ** بقوله أيضا: "ومن أعاره من مَعُونته نصيبا، وأفرَغ عليه من محبته ذنوبا، جلبت إليه المعاني، وسَلِسَ له النظام ، وكان قد أعفى المستمع من كدّ التكلّف وأراح قارئ الكتاب من علاج التفهّم"[5].

---

[1] ينظر البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 08/2، 09.

[2] البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 13/1.

[3] البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، تحقيق: حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969، ص: 163، والآية من سورة (ص)، الآية: 86.

[*] يجب أن نفرق بين "الصنعة" المقترنة بالتكلف، والتي تطغى على الخطاب فتصبح هي غايته، والصنعة **"الفنية"** المحببة للنفس، والتي هي من أثار الفن، وقد عدّها النقاد مقوما ثانيا إلى جانب الطبع في أدبية الخطاب، ينظر للتوسع: مفهوم الأدبية في التراث النقدي: توفيق الزيدي، ص: 73، 74.

[4] الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 75.

[5] البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 08/2.

فمدار الأمر عند النقاد الابتعاد عن استكراه الألفاظ والمعاني واغتصابها لتتحقّق بلاغة الخطاب وأدبيّته المتميّزة، وكما قال **أبو حيان التوحيدي**: "والمدار على اجتلاب الحلاوة المذوقة بالطّبع، واجتناب النّبوة الممجوجة بالسّمع، والقريحة الصافية قد تكدر، والقريحة الكدرة قد تصفو، وشرّ آفات البلاغة **الاستكراه** وأنصح نصائحها الرضا بالعفو[1]. فقد استقر في التفكير النقدي أنّ الطّبع بما يولّده للمبدع من عفوية وطاقة مبدعة للخطاب النثري -إلى جانب لمسة الصنعة الفنية- يمثل عمودا للعملية الأدبية الإبداعية، وقد أشار التوحيدي إلى هذا حرفيا عندما تحدث عن ابن عباد بأنه:"بُلي في هذه الصناعة بأشياء كلّها عليه لا له، فأول ما بُلي به فقد الطّبع وهو العمود"[2].

وهذا ما نصّ عليه **أبو هلال العسكري** أيضا في قوله: "أول آلات البلاغة جودة القريحة وطلاقة اللسان... وذلك من فعل الله تعالى لا يقدر العبد على اكتسابه لنفسه واجتلابه لها"[3]، إذن هذا الاستعداد الفطري الذي يهبه الله من عباده من يشاء، ويُطلَق عليه اسم الطّبع أو الطبيعة أحيانا، والقريحة أحيانا أخرى لا يختلف عن شيء عمّا نسميه حديثا **الموهبة**، فقد أدرك العسكري -وغيره من النقاد- من خلال مقولته السابقة أن هذه الملكة لا سبيل إلى اكتسابها بالتعلّم والتحصيل، وهذا ما يلفت الانتباه إلى نقطة مهمة في تفكيرنا النقدي والبلاغي، وهي تمييزهم بين الطّبع كقوّة فطرية لدى الإنسان، وبين العناصر المكتسبة كالثقافة، والدُّربة، والممارسة، والمران التي تعمل على تهذيب الطبع وصقله[4].

وبين أيدينا مقولة **لابن قتيبة** (ت276ه) تحمل إشارة خفيّة إلى ضرورة عضد الطبع بعناصر مكتسبة أخرى، ولكن -في تصوّره- إذا لم يتقدّمها الاستعداد الفطري فلا جدوى من هذه العناصر المكتسبة، ولو كانت هذه الأسس والخبرات كثيرة الأصول والمنابع[5]، يقول ابن قتيبة: "ومدار الأمر على القطب، وهو العقل وجودة القريحة؛ فإنّ القليل معهما بإذن الله كافٍ، والكثير مع غيرهما مقصّر"[6].

ومن هنا فإنّ ابن قتيبة اِلتفت إلى أن الجانب المعرفي والإطار الثقافي المكتسب وإن كان مهمًّا لدى الكاتب (=الناثر)، فإنّه لا يخلق مبدعا ما لم يتوفّر على الحظّ اللازم من الطّبع. ولقد أكد بعده **الصولي** (ت335ه) في كتابه "أدب الكُتّاب" على ضرورة التسلّح بالثقافات والمعارف في حديثه عن فضل

---

(1) الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي، ص: 65/1.

(2) الإمتاع والمؤانسة، ص: 64/1.

(3) الصناعتين: للعسكري، ص: 30.

(4) ينظر نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هني، ص: 114، 115..

(5) وقد أشار إلى هذه النقطة أيضا ابن طباطبا(322ه)، وابن سنان الخفاجي (ت466ه)، ولكن في مجال الخطاب الشعري: ينظر سرّ الفصاحة :ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982، ص:94. عيار الشعر: لابن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت،ط2، 2005، ص:10.

(6) أدب الكاتب: لابن قتيبة، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص:16.

الكتابة الديوانية (=السلطانية) مشبّهًا من خدم السلطان بلا علمٍ، واستقلالٍ وتجربةٍ براكب فيل صعب وسابح في بحر قد جفّ[1].

نلاحظ أنّ **الطّبع** إذن لن يكون وحده أساسا **للأدبية**، حيث نجد النقاد في حديثهم أو تصوّرهم للأدبية من خارج النص يزاوجون بين مقوّميْن أساسيين محرّكين للأدبية؛ بين الطّبع بوصفه ملكة إبداعية، وبين الخبرات التي يكتسبها الناثر المبدع أو الإطار الثقافي الذي يمتلكه، والذي يعينه على صقل طبعه وتجويده وفي ذلك يقول **القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني**(366ه): "...ولست أعني بهذا كلّ طبع، بل المهذّب الذي **صقله** الأدب وشحذته الرّواية، وجَلَتْه الفِطْنة، وأُلهِم الفصل بين الرديء والجيّد، وتصوَّر أمثلة الحسن والقبح"[2]، فهو يضيف للطّبع كآلة مبدعة للأدب آلات أخرى يتم اكتسابها؛ وهي الإطار الأدبي للناثر، حيث أنه تحدّث في مقولته عن الأدب والرواية[*] أي رواية المنظوم والمنثور، والتي تعدّ مرحلة مهمّة في حياة المبدع يتم فيها صقل طبعه وتهذيبه قبل الشروع في ممارسة فن الأدب بصفة عامة وفن الكتابة أو الخطاب النثري بصفة خاصة، ولن يُحقق هذه المرحلة في حياته الإبداعية إلا بالتعلّم والتحصيل، فهي لا تتأتى للإنسان إلاّ بطول الإختلاف إلى العلماء ومدارسة كتب الحكماء كما صرح بذلك **ابن المدبر** قائلا: "واعلم أن الاكتساب بالتعلّم والتكلّف وطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتب الحكماء، فإن أردت خوض بحار البلاغة، وطلبت أدوات الفصاحة، فتصفّح من رسائل المتقدّمين..."[3].

فالناثر المبدع الذي يريد أن يصل مرتبة من الإحسان ويبلغ درجة الأدبية بخطابه النثري ينبغي أن يدرك ويعلم علم اليقين "أنّ الكتابة الجيدة تحتاج إلى أدوات جمّة وآلات كثيرة"[4] ، كما أن **التوحيدي** أيضا يؤكد أن الخطاب الأدبي يقوم على ركيزتين: الطبع ثم الجهد والطلب والدراسة، لأنّ "البيان والحصر... إنّما يتبعان المِزاج، ويزيد فيهما وينقِصُ الجهد والتواني والطلب والقُصور"[5]، وهنا يبيّن الناقد أبو حيان أهمية التحصيل والاكتساب، فهذه الآلات المكتسبة في تصوره هي التي ستكون معيارا للتمييز بين المبدعين المتساويين في الطبع -إما بالزيادة أو النقص-.

---

[1] ينظر أدب الكتّاب: للصولي، المكتبة العربية، بغداد/ المطبعة السلفية، مصر،1921 ص: 25، 26.

[2] الوساطة بين المتنبي وخصومه : للقاضي الجرجاني، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، ص:31.

[*] مصطلح الرواية: كان للنقاد وعي باختلاف ظروف المبدعين المحدثين بفعل العوامل الحضارية الجديدة لذا تطور المفهوم من رواية الأخبار والأشعار إلى رواية المنظوم والمنثور، ينظر: نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هني، ص:125-128.

[3] الرسالة العذراء: لابن المدبر، ضمن جمهرة رسائل العرب، ص: 177/4.

[4] الصناعتين: للعسكري: ص: 171.

[5] الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، ص: 155/1.

كما نستشفّ ذلك أيضا من خلال تمييزه بين نوعين من الكلام على لسان أبي سليمان المنطقي: الأول مصدره البديهة، والثاني مصدره الروّية والتّعب، والنّوع الثالث يجمع بينهما، ثم تعداده فضائل كل منهما قائلا: "ففضيلة عفو البديهة أن يكون أصفى، وفضيلة كدّ الرّوية أن يكون أشفى، وفضيلة المركّب منهما أن يكون أوفى..."[1]، فميله للمركّب فيه دعوة مباشرة إلى تلقيح الطّبع الأصيل بالتحصيل الثقافي الذي يحتاجه المبدع الناثر، إذ أدبية الخطاب النثري في تصوره النقدي تكمن في جمال الصنعة الفنية والتي تساوي= طبع وبديهة + كدّ وتكلّف محبّب.

كما أننا نجد **المرزوقي** (421ه) في تعريفه للمطبوع من الخطاب الأدبي يقيّد "الطّبع" بجملة "المهذّب بالرواية المدّرب في الدراسة"، فهو لا يربط الطبع بالاستعداد الفطري فقط، بل يجعله قالبا واحدا مع الثقافة والممارسة والمران، ويشرح ذلك في قوله: "فمتى رُفض التكلّف والتعمُّل، وخُلِّيَ الطّبع المهذّب بالرّواية، المدّرب في الدراسة، لاختياره، فاسترسل غير محمول عليه، ولا ممنوع مما يميل إليه، أدّى من لطافة المعنى وحلاوة اللفظ ما يكون صَفْوًا بلا كَدَرٍ، ولا عفوًا بلا جَهدٍ، وذلك هو الذي يسمى المطبوع"[2].

فالطّبع لن يكون استرسالا على الفطرة والسجيّة، ولن تكون ألفاظه حلوة، ومعانيه لطيفة إذا أهمل صاحب الطّبع عنصر **الاكتساب**، أو أغفل **الدُّربة** و**الممارسة** كعنصر ثانٍ من **الأسس المكتسبة**، فهي التي تغذّي هذا الطّبع وتصقله لتصل به إلى درجات من الأدبية.

ونجد أيضا قبل عصر ابن عبد الغفور الكلاعي الناقد **ابن شهيد الأندلسي** (ت426ه) الذي التفت إلى هذه المسألة النقدية في قوله: "وإصابة البيان لا يقوم بها حفظُ كثير الغريب، واستيفاء مسائل النحو، وإنما يقوم بها الطّبع مع وزنه من هذين: النحو والغريب..."[3]، فابن شهيد يرى أن الثقافة اللغوية والنحوية وحدها لا يمكن أن تصنع أديبا مبدعا، وإنّما "الطّبع" هو حجر الأساس الذي يُغذّى ويُصقل بتعلم اللغة غريبها ونحوها، وما إلى ذلك ممّا ينمّي ويرفع من الإمكانيات المتاحة للإبداع والكتابة.

إذن فالنقاد الذين سبقوا الكلاعي قد أدركوا حاجة الناثر المبدع إلى التسلُّح بمختلف **ألوان الثقافة**، وهذا ما سنفصّله في الفصل الثاني من البحث في إطار حديثنا عن شخصية الناثر أو الكاتب بين آراء النقاد وموقف ناقدنا الكلاعي، لكي نقف على **أهمية وحجم الإضافة** التي قدّمها ابن عبد الغفور الكلاعي الأندلسي في هذا الصّدد.

---

[1] الإمتاع والمؤانسة، ص: 132/2.

[2] شرح ديوان الحماسة: للمرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1991 ص:12/1.

[3] الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني الأندلسي(ت542هـــــ)، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت،(د.ط)، 1997، القسم 01، المجلد 01، ص:231.

2- الأدبية من داخل الخطاب:

إذا كانت القضايا والمنطلقات السابقة وأمثالها تقدم معالجة لبعض العناصر التي تتحكّم في تحديد ظاهرة **"الأدبية"**من خارج الخطاب الأدبي، فحديث النقاد تواصل صوب **بنية الخطاب الداخلية**. ولو حاولنا تتبّع جهود النقاد السابقين لنتبيّن الطرق والوجوه التي تمّ من خلالها طرح موضوع الأدبية من داخل الخطاب -النثري خصوصا- نلمس أنّ النقاد والبلاغيين قبل "ابن عبد الغفور الكلاعي" قد انطلقوا في إدراكهم للأدبية من خلال تمييزهم بين شِقّيْها: الخطاب النثري والخطاب الشعري، والبحث عن مواطن الجمال اللغوي في كل فنّ منهما، ويظهر ذلك جليًّا في تصوّراتهم لأدبية النظم، وأدبية البيان، والتخيّر، والتناسب والتلاؤم، والفصاحة، والوزن والإيقاع، والبناء العام، وأدبية الأجناس...، وكلّ ما يجعل من هذا الخطاب أدبا يتجاوز الزمان والمكان.

فالأدبية، وإن كانت **موضوعا لعلم الأدب** كمفهوم حديث، فهي من جهة أخرى تبحث عن جمالية **بنية الخطاب** بعدّه لغة خاصّة توظّف كل الإمكانات، وتحمل في تشكيلها ما يقود القارئ المتلقّي إلى البحث عن العلل الخفية الكامنة وراء هذا التفاوت في التّشكيل الفنّي، ليتحوّل بهذا الكلام من خطاب عادٍ إلى ممارسة فنية إبداعية متمثّلة في خطاب نثري أدبي إبداعي -هو محلّ الدراسة في هذا البحث- .

لقد حفلت كتب النقد والبلاغة في تراثنا العربي بتقديم تصورات مهمة عن نضوج العمل البياني البلاغي في الخطاب النثري خصوصا، وما سنقف عليه في هذه النقطة ليس إلاّ قراءة لآراء النقاد السّابقين كمحطّات مهمّة، وبحثنا ضمن أدبيّتهم عن اقتراب تفكيرنا النقدي والبلاغي القديم من ظاهرة **الأدبية**.

وسنكتفي في هذا السياق بإشارة سريعة تلقي الضّوء على تصوّرهم **لشقَّي الأدبية: المنثور والمنظوم** لأنّ نظرية النقد العربي القديم، وإن أحاطت بعناصر ومقوّمات داخلية أساسية بإمكانها أن تجعل من الخطاب خطابا أدبيا، وإن كان للنقاد العرب مداخلات وتصوّرات تمسّ الظاهرة الأدبية وجماليتها الفنيّة، فإنّ هؤلاء النقاد لم يلتزموا منهجا واحدا أو موقفا واحدا في تناولهم للظّاهرة الأدبية بحكم العصر، والثقافة، والمنطلق الفكري والمشرب العقائدي وغيرها من العوامل...، فبقيت المعطيات ووجهات نظر نقادنا القدامى متداخلة يجمع بينها التصوّر العامّ في الاهتمام بالأدب والفنّ، والتساؤل عن كنهه، وحقيقته، وسرّ جماله وتفوّقه.

ولعلّه من المفيد إذن أن نلفت الأنظار إلى بعض الآراء التي تتقاطع فيما بعد مع ما جاء به ناقدنا محلّ الدراسة، قصد تكوين صورة عن تصور الأدبية قبل الناقد الكلاعي، والذي هو من دون شك استفاد من هذه الآراء والمواقف التي سبقته، وبنى عليها الكثير من تصوّراته حول ظاهرة **الأدبية** –كما سنرى-، ولكن دون أن نغوص في التشعّبات والنظرات المختلفة في تصوّر الأدبية، وقضاياها،

ومقوّماتها الجمالية كأدبية النظّم عند عبد القاهر الجرجاني وغيره من النقاد الذين اعتمدوا مصطلح "التركيب" أو "السبك"، وأدبية اللفظ والمعنى، وأدبية الأسلوب عند علماء الإعجاز وغيرها[1]، لأن مثل هذه القضايا في نظري تحتاج إلى مئات البحوث التي تبحث في النظرية النقدية العربية القديمة.

لقد ذهب النقاد إلى التفريق بين شقّيْ الأدبية: الخطاب النثري والخطاب الشعري، حتى أننا لا نكاد نجد تعريفا للخطاب النثري، إلا على أساس نقض الخطاب الشعري، بمعنى أن الشعر نقيض النثر[2]، حتّى أنّ ناقدنا **ابن عبد الغفور الكلاعي** محل الدراسة افتتح الصفحات الأولى من مصنفه **"إحكام صنعة الكلام"** بقوله: "فإنّ البلاغة تنقسم قسمين: منظوما، ومنثوراً"[3]، فهو يرى البلاغة قسمين: الشعر والكتابة، ويفرّق بينهما ضمنيا كما سنرى عند النقاد السابقين له بعدّهما شيئان متنافران يصعب اجتماعها في شخص واحد...، وهذا ما دعانا إلى البحث عن هذه القضية -ماهية الخطاب النثري- في الموروث النقدي قبل القرن السادس للهجرة.

ولو تتبّعنا مجمل الموقف النقدي العربي من الخطاب النثري سواء في **اقترابه** من الخطاب الشعري، أو **افتراقه عنه** نلمس صورة تقريبية عن إدراكهم لمقومات فنّية أساسية ومحرّكات أدبية تبعث النثر على الإبداع من خلال نظمه، وبيانه، وإيقاعه، وأجناسه في إطار بحثهم عن علّة الحُسن والجمال في هذا الضّرب من الخطاب.

إذا وقفنا عند **الجاحظ** بعدّه المنظِّر الأول لعصر التأليف نجد كلامه في التفريق بين الخطابين النثري والشعري ينطوي على تعريف للخطاب النثري؛ فهو يُرجع صعوبة اجتماع كلّ من الشعر والنثر في خطاب واحد إلى طبيعة كلّ إنسان، فقد "يكون له طبع في تأليف الرّسائل والخطب والأسجاع، ولا يكون له طبع في قرض بيت شعر"[4]، ويستشهد على صحّة رأيه بعبد الحميد الكاتب، وعبد الله بن المقفع، إذ مع بلاغة أقلامهما وألسنتهما لا يستطيعان من الشعر إلا ما يذكر مثله[5]. فكان طبيعيا أن يفصل الناقد بين الشعر والخطابة كجنس نثري، إذ من الشعراء من يخطب ومنهم من لا يستطيع الخطابة، وكذا حال الخطباء في قريض الشعر على حدّ قوله.

---

(1) للتوسع ينظر أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير: مولود بغورة، رسالة دكتوراه، ص: 34 وما بعدها.

(2) ينظر مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم: مصطفى البشير قط، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،2010، ص: 41، ويقول أيضا عبد القادر الغزالي في هذا الصدد: "إنّ العلاقة بين الشعر والنثر تتأسس وفق مبدأ التعارض والتقابل بالاستناد إلى عنصري "الوزن" و"القافية" بوصفهما عنصريين مميزين...". الشعرية العربية (التاريخية والرهانات): عبد القادر الغزالي، دار الحوار، سورية، ط1، 2010، ص:29.

(3) إحكام صنعة الكلام: لابن عبد الغفور الكلاعي، ص: 27.

(4) البيان والتبيين: الجاحظ، ص: 208/1.

(5) ينظر البيان والتبيين، ص: 208/1.

ومعنى هذا أن "الجاحظ" احتفى بشقّي الأدبية؛ أي فنّ الشعر وفن الخطابة، وأدرك إمكانية التداخل بينهما، ولكنه تنبّه إلى حتمية بقاء الخيوط الفاصلة بين تفاصيل المنهج فيهما لتظلّ القصيدة إبداعا شعريا له قسماته وملامحه الخاصة، وتظل للخطابة كنص نثري مقوّماتها وسماتها الفنية[1]، بل وأكّد على فرق "الوزن" الذي ذهب إليه الكثير من النقاد بعده، فهو يرى أنّ "الشعر لا يستطيع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوّل تقطَّع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجّب منه، لا كالكلام المنثور. والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحوّل عن موزون الشعر"[2]، حيث أنّ حلّ المنظوم وترجمته ووضعه في ثياب غير ثياب الشعر يُفسده ويُذهب حُسنه وطلاوته، فبغياب الوزن يغيب معه الحُسن والجمال.

وفي اتجاه مقابل له نقف عند الناقد **ابن وهب** في محاولة **المقاربة** بين الخطابين النثري والشعري، أو ما يمكن أن يطلق عليه المساواة بينهما جماليا، لأنهما في تصوّره لا يقفان على طرفيْ النقيض بل يُكمّل أحدهما الآخر، ويقوم كل شقٍّ بمهمته التأثيرية في الدرجة نفسها من الأهمية، و"اعلم أن سائر العبارة في كلام العرب إما أن يكون **منظوما**، وإما أن يكون **منثورا**، والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام"[3]، فالفن السامي قد يكون نثرا، وقد يكون شعرا، لذا يرى "ابن وهب" أنه لا يوجد فرق بين الخطابين النثري والشعري إلاّ في الوزن، وماعدا ذلك فهو متساويان جماليا(أدبيا)، وهذا ما سنكتشفه من خلال قوله: "وإنّما الشعر كلام موزون، فما جاز في الكلام (= النثر) جاز فيه، وما لم يجز فيه ذلك لم يجز فيه"[4].

وليس معنى هذا أن "ابن وهب" وغيره من النقاد الذين نادوا بالمقاربة لم يدركوا الخصائص النوعية والفروق الفنية بين شقّي الأدبية، والحقيقة كما يقرّرها "عثمان موافي" هي أنّه: "إذا كان بعض النقاد قد قاسوا جودة الكلام في الشعر والنثر بمقاييس واحدة، فليس معنى هذا إلغاء الفروق الفنية الدقيقة بين هذين الفنيين واعتبارهما فنا واحدا، ولو كان هذا صحيحا ما دارت الخصومة الأدبية بين النقاد والأدباء حول المفاضلة بين هذين الفنيين، فقد كانت أسس المفاضلة ترجع في بعض الأحيان إلى الخصائص الفنية لكل منهما"[5]، وخير حجّة تعضد هذه الحقيقة أن ابن وهب نفسه قد ألمح من طرف

---

[1] ينظر الأداء الخطابي بين الشاعر والكاتب: مي يوسف خليف، دار غريب، القاهرة،(د.ط)، 1992، ص: 08.

[2] الحيوان: الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ص: 75/1.

[3] نقد النثر: المنسوب خطأ لقدامة ابن جعفر، وهو جزء من البرهان في وجوه البيان لابن وهب، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، 1995، ص: 74، وأيضا البرهان في وجوه البيان، ص:127.

[4] البرهان في وجوه البيان: ابن وهب، ص: 130.

[5] من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم: عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، 1996، ص:41/1، 42.

خفيّ إلى أساس آخر للتفريق بين النثري والشعري مردّه الصدق والكذب[*]، ناسبا هذه الفكرة إلى أصلها الأرسطي بقوله: "وللشاعر أن يقصد في الوصف أو التشبيه، أو المدح، أو الذَمّ، وله أن يبالغ، وأن يسرف حتى يناسب قوله المحال ويضاهيه، وليس المستحسن السرف، والكذب، والإحالة في شيء من فنون القول إلا في الشعر..." [1].

كما فرّق أيضا الخطاب النثري بأجناسه وأشكاله الأدبية عندما أورد تعريفا للنثر، وإن كان لا يتعدى التقسيم والتصنيف في قوله: "فأما المنثور فليس يخلو من أن يكون خطابة، أو ترسّلا، أو احتجاجا، أو حديثا، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه."[2] إذن، وإن تداخل الشعر والنثر واقتربا، فإنّ لكلّ شقّ منهما أجناس وأغراض ومواضع على أساسها تتحدّد خصائصه النوعية، وأساليبه الفنية التي تميزه عن الآخر.

وهذا ما أقرّه **أبو هلال العسكري** عندما أدرك أن الخطاب النثري يخدم الواقع سياسيا ودينيا، فهو يقسّم النثر قسمين: الخطابة والكتابة قائلا: "أما الكتابة فعليها مدار السلطان... والخطابة لها الحظ الأوفر من أمر الدين"[3]، لذا نجد الخطاب النثري مرتبطا بالصدق في رأيه، على نقيض الشعر الذي يقع في "مواضع لا ينجع فيها غيره من الخطب والرسائل وغيرها، وإن كان أكثره بني على الكذب والاستحالة..."[4]، فنحسّ كأنّ العسكري يفرق بين الخطابين النثري والشعري من حيث مبدأ الصدق والكذب، وهذا ما ذهب إليه **الآمدي** (ت 371ه) أيضا بأن جعل الصدق من فضائل الكلام الخمس، ولكن الناقد العسكري فيما بعد يوّحد بين الخطابين، ويجمع بينهما في مصطلح "النظم" كما يستشف من قوله: "أجناس الكلام المنظوم (ثلاثة): الرسائل، الخطب، والشعر"[5]، فأبو هلال يعدّ الرسائل والخطب –وهما جنسان نثريان- من الكلام المنظوم إلى جانب الشعر، وربما هذا لاحتوائها على قدر كبير من الموسيقى الداخلية الناجمة من السّجع والجناس...، أو ما يطلق عليه الإيقاع[**].

---

[*] أكد الفارابي على فكرة "الصدق والكذب"، وأشار إلى أن الشعر يقوم على التخييل (الكذب)، بينهما الخطابة تقوم على الصدق والإقناع، ينظر رسالة في قوانين صناعة الشعر: لأبي نصر الفارابي (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)، تحقيق وترجمة: عبد الرحمن بدوي، ص: 151.

[1] البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، ص: 146، 147، وينظر أيضا كتاب نقد النثر: المنسوب خطأ لقدامة ابن جعفر، ص: 90.

[2] البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، ص: 150.

[3] الصناعتين للعسكري، ص: 154.

[4] الصناعتين ، ص: 154.

[5] الصناعتين، ص: 179.

[**] أول من استعمل مصطلح الإيقاع في الموروث النقدي العربي هو: ابن طباطبا، ينظر عيار الشعر، ص:21.

ومع أنّنا نلمس بين ثنايا مقولات أبو هلال العسكري إحساس الناقد بأدبية الأجناس التي وإن اختلفت يجمعها عنصر مشترك –الإيقاع-، إلا أن الارتباك يبدو واضحا في آرائه خاصة حينما يتحدث عما يسميه "حلّ المنظوم ونظم المحلول" ذاهبا إلى أن ذلك أسهل من إبداع نص شعري أو نثري من غير مثال محتذى في قوله: "أنّ حلّ المنظوم، ونظم المحلول أسهل من ابتدائهما لأنّ المعاني إذا حللت منظوما، أو نظمت منثورا حاضرة بين يديك تزيد فيها شيئا فينحلّ، أو ننقص منها شيء فينتظم...، وإذا أردت ابتداء الكلام وجدت المعاني غائبة عنك، فتحتاج إلى فكر يحضركها"[1]. حيث نتبين أنّه لا يفرّق بين الخطابين النثري والشعري إلا في الصياغة أو ما أطلق عليه "النظم"، مع أنه كان قد استعمل هذا المصطلح كاسم جامع لشقّيْ الأدبية فيما سبق، وما نلحظه على العسكري ليس في هذه المقولات فحسب، بل في أغلب آرائه هو سمة الارتباك وعدم الاستقرار في الرأي، و"ربما يرجع هذا الخلط والحيرة في آراء العسكري إلى أنه لم يكن منظّرا بقدر ما كان ناقلا لآراء غيره"[2].

وهذه الميزة ليست حكرا على العسكري فقط، حيث نجد **الباقلاني** في تفريقه بين الخطابين النثري والشعري على أساس تفضيله للنثر -بحكم سيطرة فكرة الإعجاز عليه- يجعل من **الوزن** المحدّد للشعر في مقابل **الاتساع** للنثر هو الفرق بينهما في قوله: "إنّ الكلام المنثور يتأتّى فيه الفصاحة والبلاغة مما لا يتأتّى في الشعر؛ لأنّ الشعر يُضيّق نطاق الكلام، ويمنع القول من انتهائه، ويصدُّه عن تصرُّفه على سنَنَهِ"[3]، ثم يتراجع ويجعل من الوزن (النظم) خاصية مشتركة، وأن القافية خصيصة بالشعر؛ وهي أساس التفريق بين الفنيين النثري والشعري عند العرب قائلا: "فقد علمنا أن كلامهم ينقسم إلى نظم ونثر، وكلام مقفًّى غير موزون، وكلام موزون غير مقفًّى، ونظم موزون ليس بمقفى كالخطب والسجع، ونظم مقفى موزون له رويّ"[4].

وإن كان الباقلاني قد تفرّد بهذا الأساس للتفريق بين شقّي الأدبية المنظوم، والمنثور، إلا أنّ آراءه تبقى ضمن محاولات التحكّم في المقوّمات الأسلوبية الفنية لكلا الفنّين سواء بالمقاربة أو المفارقة بينهما. حيث تعتبر دراسات إعجاز القرآن قمّة الدراسات النقدية المتصلة بالنثر، إذ أن القرآن في صورته النثرية كان باعثا لإعجازهِ البياني، والبحث عن أسرار هذا الإعجاز في بنائه الأسلوبي، وبذلك

---

(1) الصناعتين: للعسكري، ص: 237.

(2) مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم: مصطفى البشير قط، ص: 59.

(3) إعجاز القرآن: للباقلاني، ص:155.

(4) إعجاز القرآن: للباقلاني، ص:62.

تحوّلت مؤلفات علماء الإعجاز إلى كتب بلاغة لا يميّزها عنها إلا حضور البعد العقائدي منطلقاً وغايةً.[1]

وفي كتاب "المقابسات" **لأبي حيان التوحيدي** حاول أبو سليمان المنطقي أن يفرّق بين الخطابين النثري والشعري بأسلوب فلسفي فقال: "النظم أدلّ على الطبيعة لأن النظم من حيّز التركيب، والنثر أدّل على العقل لأن النثر من حيّز البساطة"[2].

وعلى الرغم من الغموض الذي يكتنف القول يبدو أن الغريزة أو الطبيعة في نظر التوحيدي تتلقى الأمور ببنيتها المركبّة وغموضها، بينما يميل العقل للتحليل والتوضيح والتبسيط، لذا كان النثر أقرب للبساطة، والنظم أقرب للتركيب، فأبو حيان يلفت الانتباه إلى فارق آخر غير الوزن والقافية- كفارق تقليدي عند النقاد- وهو أن النثر أدّل على العقل، وأن الشعر أدّل على الطبيعة والحسّ والعاطفة، ويمكن أن نفهم من ذلك أن بعض نقادنا القدامى تنبّهوا في وقت مبكر إلى خفوت عنصر العاطفة في النثر لاعتماده على العقل بهدف الإقناع، بينما كان الشعر يخاطب العاطفة بهدف الإثارة [3]، وهذا لبّ الأدبية، إذْ استطاعت نظرية النقد العربي القديم في محاولاتها لتفسير الإبداع الفنّي الشعري والنثري الاقتراب من العناصر الداخلية الأساسية للخطاب التي تجعل منه خطابا أدبيا متميّزا.

كما أن التوحيدي يشير إلى الخصائص المشتركة بين الفنّيين، وإلى حيّز التداخل بينهما أثناء تعليله لسبب قبول النفس وميلها للشعر أكثر من النثر بقوله على لسان أبو سليمان المنطقي: "وإنما تقبّلنا المنظوم بأكثر من تقبّلنا المنثور، لأنا بالطبيعة أكثر منا بالعقل، والوزن معشوق الطبيعة والحسّ...، ومع هذا ففي النثر ظلّ من النظم، ولولا ذلك ما خفّ، ولا حلا، ولا طاب، ولا تحلا، وفي النظم ظلٌّ من النثر، ولولا ذلك ما تميزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره، ولا بحوره وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه"[4]، إذْ جعل خاصية "الحلاوة" أي اللذة الفنية الخاصة بالشعر، وخاصية "التميّز" الخاص بالنثر هي حيّز التداخل والتقارب بين الخطابين، وهي ما تجعل في النثر شيئا من الشعر، وفي الشعر شيئا من النثر، فلكلّ منهما ظلٌّ في الآخر.

وأكدّ على هذا الاشتراك أيضا في عنصر آخر هو "الإيقاع" أو ما يسميه التوحيدي بـ "الوزن" قائلا: "المعاني المعقولة بسيطة في بحبوحة النفس، لا يحوم عليها شيء من قبل الفكر، فإذا ألقاها الفكر بالذهن الوثيق، والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذٍ تتركب من وزن هو النظم للشعر،

---

[1] ينظر التفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرن السادس): حمادي صمود،منشورات الجامعة التونسية، (د.ط)، 1981، ص:39.

[2] المقابسات: للتوحيدي: تحقيق: حسن السندُوبي، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط2، 1992، ص: 245.

[3] ينظر مفهوم النثر الفني وأجناسه: مصطفى البشير قط، ص: 47.

[4] المقابسات: التوحيدي، تحقيق: حسن السندُوبي، ص: 245، 246.

وبين وزن هو سياقة الحديث"[1]. فإن كان الناقد يقول بأسبقية المعنى على اللفظ، وانشطار العملية الإبداعية التي عالجها نقدنا القديم فيما بعد، فالأهمّ في هذا الموضع أنه يفرّق بين النظم والوزن، ف "النظم" عند أبي حيان هو البحور الشعرية والعروض الخليلية الخاصة بالشعر، أما "الوزن" فيكون في الشعر كما يكون في النثر الحديث، إذ هو أساس ومقوّم فنّي محوري في الفنيّين معاً يكمن في الإيقاع الداخلي.

فإذن االناقد أبو حيان التوحيدي من الموحّدين بين الخطابين النثري والشعري كشقّين قسيمين للأدبية، حتى أنّه يتبنّى مبدأ أبي هلال العسكري في القول بحلّ المنظوم ونظم المنثور، فيقول: "وقد ينتثر النظم كما ينتظم النثر، وينحل المعقد كما يعقد المنحلّ، والمدار على اجتلاب الحلاوة المذوقة بالطّبع، واجتناب النّبوة الممجوجة بالسمع"[2]، فلا فرق ولا مفاضلة بين الخطابين إلاّ بالحلاوة أو اللّذّة الفنية، إذ ليس جنس الخطاب ونوعه هو الذي يحقّق هذه اللّذّة، وإنّما الخطاب كنص بمقوّماته وتحقيقه للأدبية، فلكل جنس أدبي جمالياته الخاصة، وبلاغاته المميزة.

حتى أنّ التوحيدي يشير إلى أنّ تقليص المسافة بين شقّي الأدبية، والتداخل بينهما منظوما ومنثورا هو الذي يُحقق قيمة وغاية الخطاب الأدبي، فهو يقول: "أحسن الكلام ما رقّ لفظه، ولطف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم"[3]، وبذلك لا يقف الخطابان النثري والشعري –في التصوّر الخاص بالنقاد المقرِّبين- على طرفي النقيض لأنهما ينتميان إلى فن واحد وهو الكلام الأدبي الذي **يوَحّد** بينهما تحت لواء **الأدبية**، ولكن هذا لا يلغي الفروق والخصائص النوعية لكلٍّ منهما، والتي تبقى أسسا للموازنة بين الخطابين، وهذه في نظري خطوة أولى خطاها نقدنا القديم نحو وضع قوانين –بلاغية- علمية للكلام الأدبي المتميّز، والتي ستتّضح أكثر بالتعمّق في تراثنا النقدي العربي وصولا إلى ناقدنا -محل الدراسة- **ابن عبد الغفور الكلاعي** لنقف على حجم وأهمية إسهاماته في موضوع أدبية الخطاب النثري، وبحثه عن قوانين تجعل من فن الكتابة النثرية أدبا.

ولكن قبل ذلك نتابع رحلة بحثنا عن "الأدبية" في **مسار النقد العربي القديم** لنلتقي مع ملاحظات نقادنا القدامى ووقفاتهم المهمّة إزاء فكرة ما يجعل الخطاب خطابا أدبيا. وهذا **الحاتمي** (ت388ه) الذي يتوهّم قارؤه أنّه يوَحّد بين الخطابين النثري والشعري متّابعا في ذلك ابن طباطبا العلوي في تشبيه القصيدة بالرسالة، وفي ذلك يقول: "وتأتي القصيدة في تناسب صدورها وأعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة، والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء"[4]، إلاّ أنّه لا يلبث أن ينتبه

---

[1] الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي، ص: 138/2.

[2] الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، ص:65/1.

[3] الإمتاع والمؤانسة، ص: 145/2.

[4] من حلية المحاضرة: للحاتمي تحقيق: مظهر الحجي، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2000، ص:236/1.

إلى أن الحاتمي لم يتناول في تشبيهه هذا جوهر الشعر والنثر، بل أقسام كل من القصيدة، والرسالة والخطبة كجنسين نثريين، فهو يقصد بقوله أنهما يتشابهان في وحدة البناء فقط، خاصة أنّه يفرّق بينهما بأمور كثيرة هي الوزن والقافية، والبيان، والبديع، والوظيفة...، مفضّلاً بذلك الشعر على النثر[1].

ويبدو لنا **المرزوقي** أكثر النقاد تفريقا بين الخطابين النثري والشعري، فهو يضع جدارا عاليا يفصل بين الخطابين ويكمن في التباين الكبير والاختلاف الجذري في "مبنى" كل منهما، فمن شروط مبنى الترسّل أو الخطاب النثري عنده: "أن يكون واضح المنهج، سهل المعنى، متّسع الباع، واسع النطاق تدل لوائحه على حقائقه، وظواهره على بواطنه"[2]، فوضوح المنهج، وسهولة المعنى، والاتساع سمات يجب أن تتوفر في مبنى "الترسل" حتى يجد الخطاب الاستجابة والتأثير، أما مبنى "الشعر" فهو مختلف عن مبنى "النثر"، إذ يقوم على النقيض من ذلك، فالمرزوقي يجعل بإزاء وضوح المنهج وسهولة المعنى في **الخطاب النثري**، الغموض والخفاء في الخطاب الشعري، وفي مقابل الاتساع يضع الإيجاز وضيق المدى (الوزن © التضييق)، لذلك نجده لا يتردّد في التصريح بأنّ: "كل ما يُحمد في الترسّل ويختار، يذمّ في الشعر ويرفض"[3].

نلاحظ أن "المرزوقي" التفت إلى أنّ لشقّي الأدبية -الشعر والنثر- أجناسا وأغراضا محدّدة على أساسها تحدّد خصائص الخطاب وأساليبه الفنية التي تميّزه، فهو لم ينظر إلى الفرق بين الخطابين النثري والشعري من ناحية شكلية (وزن وقافية) فقط، بل اتّجه إلى طبيعة مبنى كل منهما أي **بنيتهما الداخلية** في حدّ ذاتها.

وقد ذهب إحسان عباس إلى أنّ آراء المرزوقي "تعدّ أوّل ردّ على نظرية ابن طباطبا الذي أقام القصيدة على نموذج الرسالة"[4]، لأنّ ابن طباطبا العلوي (ت322ه) قد محا الفروق بين الخطابين النثري والشعري إلى درجة أنه وحّدَ بين القصيدة والرسالة في البناء، وحسن التدرّج، وإيصال الأفكار، إذ يقول: "فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة، فيتخلص من الغزل إلى المديح، ومن المديح إلى الشكوى، ومن الشكوى إلى الاستماحة... بلا انفصال للمعنى الثاني عمّا قبله"[5]، بل تصوّره للمقاربة أو المساواة بينهما يمسّ حتى إنتاجية الخطاب في حدّ ذاته، فهو يرى أن "الشعر رسائل معقودة والرسائل شعر محلول" مستندا في

---

[1] ينظر نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية والعصور الإسلامية): مصطفى الجوزو، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981، ص:1/ 216، 217.

[2] شرح ديوان الحماسة: للمرزوقي، تحقيق: أحمد أمين، وعبد السلام هارون، ص: 18/1.

[3] شرح ديوان الحماسة: المرزوقي، ص: 19/1.

[4] تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري):إحسان عباس، دار الشروق، عمان، ط1، 2006، ص: 407.

[5] عيار الشعر: لابن طباطبا ، تحقيق: عباس عبد الساتر، ص: 12.

ذلك بقول الشاعر العتابي مكتوم بن عمرو (ت220ه) الذي سئل "بماذا قدرت على البلاغة؟ فقال: بحلّ معقود الكلام"[1]، كما يستشهد على صحة رأيه بعدد من الشعراء الذين أخذوا كلاما منثورا ثم نظموه شعرا من أمثال أبي دلامة وأبي العتاهية وغيرهم. فابن طباطبا وإن كان بهذا قد أدّى إلى انقسام الخطاب الإبداعي إلى مضمون سابق (بناء الفكرة نثرا)، وشكل لاحق (إلباس الألفاظ والوزن والقافية)، وذهب إلى عدّ المعنى محور اهتمام النثر ونواته، واللفظ محور اهتمام الشعر[2]، فإنه نظر إلى مقياس جودة الشعر وإبداعه في قبوله لأن يصير نثرا مع الاحتفاظ بالجودة في ألفاظه ومعانيه، فأدبية الخطاب الشعري -في تصوره - تكمن في مقوّماته الفنية وبنائه الداخلي التي تسمح أن يكون نثرا، وهذا ما يؤدي إلى توافر النثر في الشعر، والشعر في النثر.

و**لابن سنان** (466ه) وقفة في رحلة بحثنا عن ماهية الخطاب النثري بتفريقه بين الخطابين الشعري والنثري على أساس الموضوعات المتناولة، بعد أن أشار إلى فارق "الوزن" الذي يُحسِّن الشعر، ويُحدث فيه رونقا، ويجعله سهل الحفظ، ويحدث عليه من الطّرب وإمكانية التلحين والغناء ما لا يكون للنثر[3].فهو يقول فيما يتميز به الشعر في نظره: "ونقول: إنّ الشعر يدخل في جميع الأغراض كالنّسيب والمديح والذمّ والوصف والعتب، والنثر لا يدخل في جميع ذلك، فإن التّشبيب لا يحسن في غير الشعر، وكذلك غيره من الأغراض، وما صلح لجميع ضروب الكلام وصنوفه أفضل مما اقتصر على بعضه"[4].

وابن سنان الخفاجي إن وُفّق في البحث على علّة أدبية الشعر مقارنة بالنثر، وجعلَ من الوزن رونقا وحفظا، ومصدر تلحين له، فإنّه أجحف حقّ الخطاب النثري –في اعتقادي- في اعتماده الموضوعات أساسا لمفاضلته، فالحقيقة أنّ الخطب والرّسائل -الإخوانية خصوصا- تفيض بتصوير العواطف والأهواء، وإن كانت للناقد في هذا إشارة في تفضيل النثر على الشعر، إذ يقول مستعرضاً موقفه الثاني:" وأمّا الذي نقوله من تفضيل النثر على الشعر فهو أنّ النثر يُعلم فيه أمور لا تعلم في النظم، كالمعرفة بالمخاطبات، وبيّنة الكتب والعهود والتقليدات، وأمور تقع بين الرؤساء والملوك يعرف بها الكاتب أمورهم، ويطلع على خفيّ أسرارهم، وأن الحاجة إلى صناعة الكتابة ماسّة، والانتفاع بها في الأغراض ظاهر..."[5].

---

[1] عيار الشعر: لابن طباطبا، ص: 81.

[2] ينظر للتوسع مفهوم الأدبية في التراث النقدي (إلى نهاية القرن الرابع): توفيق الزيدي، ص: 95.

[3] ينظر سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي، ص: 287.

[4] سر الفصاحة، ص: 288.

[5] سر الفصاحة، ص: 288.

[*] أشار ناقدنا الكلاعي أيضا إلى ظاهرة المفاضلة في قوله: "إن الترجيح بين المنثور والمنظوم يمّ خاض فيه الخائضون وميدان ركض فيه الراكضون"، إحكام صنعة الكلام، ص: 39.

فإذن تقودنا هذه اللُّمح والإشارات عن التفريق البنائي والفنّي (الموضوعاتي) عند ابن سنان – وغيره من النقاد- إلى اقتراب النقاد القدامى من **النسيج الداخلي للخطاب** الأدبي في بحثهم عن علّةٍ وسببٍ وتفسيرٍ لتفوّق أحد الخطابين عن الآخر، لأنّ هاته الحجج والبراهين التي تثبت التفضيل قد تسير في منحى البحث عن علّة جمال هذا الخطاب وحسنه عبر الزمان والمكان، أي مقوّماته الفنية وبنيته الداخلية التي تجعله أدبا متميّزا، فهذه القضية أي **المفاضلة**(*) التي أفرزتها مستجدات ثقافية شهدها العصر العباسي بميلاد فنّ جديد هو الكتابة، والذي نافس معه النثر الشعر، والكاتب الشاعر، وإن كانت "محاولة لتفسير ما كان سائدا في المجتمع من رفعة الكاتب وانخفاض شأن الشعر"[1] كما قال بعض الباحثين، إلا أنها فتحت باب البحث في الظاهرة الأدبية، فباستثناء بعض الحجج والآراء التي قالها الأقدمون والتي كانت فيها النظرة "جزئية" أو "خارجة" عن جوانب هذا الفن النثري أو الشعري، كاستعمال النجوم المنتثرة في السماء، واللؤلؤ والدّر وغيره حجّةً في إثبات التفوّق والتقدّم مثلا[2]، اتجهت جملة آرائهم وحججهم صوب بنية الخطاب الداخلية كما سبق أن وضّحنا في المقولات النقدية السابقة، إذ "كانت أسس المفاضلة ترجع في بعض الأحيان إلى الخصائص الفنية لكلّ فنّ منها"[3].

إلا أن الناقد **عبد القاهر الجرجاني** يتخذ موقفا متميّزا في قضية التفريق بين شقّي الأدبية، وهذا الموقف متلائم مع نظريته في "النظم"، فهو يؤكد أن نثر أيّ بيت من الشعر، أو أيّ فصل من النثر مع إبطال نظامها، وتغيير ترتيبهما يخرجهما من "كمال البيان إلى مجال الهذيان"، وذلك لأنّ الكلام لا يؤدّي المعنى المطلوب إلاّ بترتيبه على طريقة معلومة، وصورة من التأليف مخصوصة[4]. إذن فالوزن الشعري ليس أمرا موسيقيا وحسب، بل يتضمّن نظاما تأليفيا، ونسقا كلاميا معينا، فالمسألة فيه مسألة علاقات، والعلاقات قائمة على معطيات نحوية، ولكنه باكتشافه نظرية النظم لم يتوقف عند هذا الحدّ، ذلك أنّه تجاوز معاني النحو إلى معاني إضافية تستفاد من العلاقات النظمية التركيبية، فهو يقول: "واعلم أنّ ليس النَّظم إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخلّ بشيء منها"[5].

---

(1) تاريخ النقد الأدبي عن العرب:(نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري): إحسان عباس، ص:406.

(2) ينظر مثلا ابن رشيق في كتابه: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص:19/1، 20، وأبو حيان التوحيدي في كتابه: الإمتاع و المؤانسة، ص: 135/2،134.

(3) من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم: عثمان موافي، ص:42/1.

(4) ينظر أسرار البلاغة: لعبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص: 130.

(5) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، ص: 81.

إذن على الأديب أن لا يُخلّ بهذه القوانين النحوية إلى جانب معرفته لمواطن التقديم والتأخير، والحذف والتكرار، والتعريف والتنكير...، فنظرية عبد القاهر قائمة على أسس لغوية نحوية، ولقد بلغت فكرة النظم عنده قمّة نضجها وتطورها، حيث أنّ الناقد عبد القاهر الجرجاني الأشعري لم يكن باحثا في إعجاز الخطاب القرآني فحسب، بل اتخذ من النظم نظرية يفسّر ويحلّل بها الخطاب الأدبي، ويكشف بها عن أسرار جودته، ومقوّماته الأدبية، ولقد دارت أغلب آرائه حول **البنية اللغوية للخطاب**، فنظّر لأدبية الخطاب من الداخل.

وهذا دليل على أنّ النقاد العرب لم يجهلوا مواطن الأدبية وإن اختلفت التصورات ووجهات النظر، و"يعدّ عبد القاهر من أكثر البلاغيين والنقاد إدراكا لها، وكانت وقفته الطويلة عند النصوص الشعرية، وتلمس مواطن الإبداع فيها من أروع ما وقف القدماء عنده، وتظل نظراته النقدية والبلاغية معينا ثريًّا للمعاصرين لأنها لا تبعد عن نظراتهم وإن اختلف المصطلح أو التعليل أو التفسير..."[1].

وتأسيسا على ما سبق من نصوص نقدية نكاد لا نجد ناقدا في الموروث النقدي العربي **قبل عصر أبي القاسم الكلاعي** إلاّ واتجه صوب زاوية من زوايا البنية الداخلية للخطاب، ولعلّ ما لاحظناه من مقومات فنّية وبنائية وموضوعاتية كفيلة بأن تدفع الباحث والمتطلّع لمعرفة مدى ما وصلت إليه النظرية النقدية العربية في تصورها للأدبية، حتى أنّ محاولة اقترابنا من مفهوم الخطاب النثري من خلال موازنته بالخطاب الشعري أفرز إتّجاهين من النقاد: اتّجاه فرّق بين الخطابين النثري والشعري، ونظر إلى أنّ كُلاً منهما قسم من أقسام الكلام يتميّز بخصائص نوعية تفرّقه عن القسم الآخر كالجاحظ، والحاتمي، والمرزوقي، وابن سنان، واتجاه ثانٍ قلّص المساحة الفارقة بين الخطابين بِعدّهما ينتميان إلى جنس واحد هو الكلام الأدبي الذي يوَحّد بين خطابيه –النثري والشعري- تحت سمة **الأدبية** ومقوماتها الجمالية، وهو بذلك حلّ إشكالية "المفاضلة" بين الخطابين بالتوحيد بينهما ومساواتهما جماليا، فهما لا يقفان على طرفي النقيض، بل يكمل أحدهما الآخر ويقوم كل منهما بمهمته في الدرجة نفسها من الأهمية.

إذن لقد كان للنقاد العرب القدامى نظرات قريبة من حقيقة الأدب، ونسجه الداخلي، وبنيته التركيبية، ولقد طُرحت على بساط النقد والبلاغة في وجوه، وطرق، ومعطيات، وقضايا عديدة إلاّ أنّ "كلّ هذه المعطيات بقيت متراكمة متداخلة لا يجمع بينها إلا التصور العام"[2]، وهو أنّها تبحث عن مواطن الجمال اللغوي في الخطاب الأدبي؛ كقضية اللفظ والمعنى، والتناسب والتلاؤم، والبيان، والنظم، الفصاحة، والبلاغة بتفريعاتها وألوانها الأسلوبية، والإيقاع الخارجي والداخلي، والأجناس، والبناء العام... وغيرها من القضايا النقدية والبلاغية التي أفرزتها رحلة البحث عن الحسن والجمال الفني في

---

[1] في المصطلح النقدي: أحمد مطلوب، ص: 193.

[2] مفهوم الأدبية في التراث النقدي (إلى نهاية القرن الرابع) : توفيق الزيدي، ص: 86.

الأدب، ومن ثَمّ هناك العديد من الزوايا التي نظر منها النقاد والبلاغيون إلى أدبية الخطاب، والتي تعدّ اللبنات الأولى في صرح البلاغة والنقد الأدبي، بل حتى في صرح الأدبية كمفهوم وليس كمصطلح حديث، فقد اِلتفت النقاد القدامى إلى **المقوّمات المحرّكة للأدبية** بشكل مباشر عندما نظّروا لأدبية النظم، وأدبية البيان، وأدبية الإيقاع، وأدبية البناء العام، وأدبية الأجناس أيضا...، وهذه القضايا سنقف عليها في الفصول اللاحقة من هذا البحث، لذا سنؤجل التوسّع فيها لضيق مساحة هذا الفصل التمهيدي بكلّ هذه الآراء والمواقف، وكذا لتجنب التكرار من جهة، ولكي نستطيع أن نربط إسهام الناقد أبي القاسم بن عبد الغفور الكلاعي محل الدراسة في بلورة نظرية النثر العربي بآراء وتصوّرات غيره من النقاد السابقين من جهة أخرى.

ومن هنا فإن البحث في إشكالية الأدبية في **تراثنا النقدي والبلاغي** ضمن هذا الفصل أدّى بنا إلى نتيجة هامة؛ وهي أنه رغم ضمور التصوّر الشموليّ للأدبية في التصوّر النقدي القديم بالمقارنة مع مفهوم **"الأدبية"** كمصطلح حديث النشأة غربي الأصل، فإنّ نواة هذا التصوّر متوفرة، ودلالته قديمة، حيث نجد صداه بارزا في الموروث العربي القديم، فكلّ "تفكير نقدي في كلّ عصر قد ساهم **وفق درجة نضجه وثقافته السائدة وجمهوره** في إرضاخ الأدبية، ومن هنا فإنّ كلّ مساهمة **نسبية** إلى حدٍّ ما"[1]. وهكذا نصل إلى أن نظرية النقد العربي القديم أحاطت بأطرافٍ وعناصرٍ أساسية بإمكانها أن تجعل من الخطاب خطابا أدبيا.

وهذا مجمل الموقف النقدي العربي حول مفهوم **"الأدبية"** من خلال قراءتنا لآراء وتصورات بعض النقاد والبلاغيين، وبحثنا ضمن أدبيّتهم عن **اقترابٍ** من هذا المصطلح الحديث حتى عصر ناقدنا أبي القاسم الكلاعي الأندلسي. فيا ترى من هو هذا الناقد البلاغي الذي يستحق هذه الدراسة بجدارة – في اعتقادي-، وكيف كان تصوّره للأدبية؟ وما هي الإضافات التي أسهم بها في بناء الصرح النقدي والبلاغي العربي في القرن السادس الهجري؟، وما هي أهمّ القضايا والتصوّرات التي ركّز عليها في بناء أدبية الخطاب النثري ورسم أجناسه؟

---

[1] مفهوم الأدبية في التراث النقدي (إلى نهاية القرن الرابع): توفيق الزيدي، ص: 04.

الفصل الثاني

ابن عبد الغفور الكلاعي وقضايا الأدبية

المبحث الأول: ابن عبد الغفور الكلاعي وكتابه إحكام صنعة الكلام.

1- مسار حياة أبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي.

أ- حياته وتاريخه.

ب- ثقافته ومؤلفاته.

2- إحكام صنعة الكلام: محتواه وبنيته.

أ- محتوى كتاب إحكام صنعة الكلام.

ب- بنية الكتاب.

المبحث الثاني: قضايا الأدبية عند ابن عبد الغفور الكلاعي.

1- النّاثر وإطاره الثّقافي.

أ- الإطار اللّغوي.

ب- الإطار الديّني.

ج- الإطار الأدبي.

د- الإطار التّاريخي.

2- الخطاب النثري

أ- مفهوم الخطاب النثري والفرق بينه وبين الخطاب الشعري.

ب- التّرجيح والمفاضلة بين الخطابين النثري والشعري.

3- المخاطَب وتلقيه للنص النثري(صورة المتلقي)

أ- مراعاة أحوال المخاطبين ومقامهم.

ب- تنوع الخطاب بين الإيجاز والإطناب.

ج - الأسلوب اختيار يراعى فيه الموضوع و الجنس الذي يكتب فيه.

د- أثر الصورة البصرية على التأثير في المتلقي.

المبحث الأول: ابن عبد الغفور الكلاعي وكتابه إحكام صنعة الكلام.

1. مسار حياة أبي القاسم محمد بن عبدالغفور الكلاعي.

أ. حياته وتاريخه:

هو ذو الوزارتين أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الإشبيلي الأندلسي، من أعلام **القرن السادس**، لا نعرف تاريخ ميلاده ووفاته إلا بالتقريب؛ فمولده في أوائل القرن السادس، ووفاته في منتصف القرن السادس أي **حوالي 543هـ**. وهذا ما أورده محقّق كتابه محمد رضوان الداية قائلا: "لا تسعفنا كتب التراجم التي تحدّثت عن المؤلف بأخبار وافية عن حياته. فمولده ووفاته مجهولان، وإن كان واضحا أنّه من أعلام القرن السادس"[1]، كما قال عنه في كتابه تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: "لا يُعرف تاريخ ولادته ووفاته إلا بالتقريب، فمولده في أوائل القرن السادس أو أواخر القرن الخامس، ووفاته في منتصف السادس أو نحو ذلك"[2].

إذ ليس لدينا معلومات كافية عن حياة أبي القاسم مؤلف الكتاب، وإن كنا نستطيع أن نقف على أخبار قليلة في كتب التراجم[*]، وإشارات أخرى من الكتاب نفسه. فقد ذكر في إحكام صنعة الكلام خبرا يدل أنه قد صحب أبا الحسن بن بسام، وطبقته من الأدباء وأدرك وفاته سنة 542هـ [3]، كما نقل إلينا ابن سعيد (ت685هـ) صاحب كتاب "المغرب في حلى المغرب" عن سمط الجمان في ترجمة الكلاعي أنه "اعتُبِط شابا[**]"[4]، وهذا ما يؤكد أن المؤلف مات في مرحلة الشباب.

---

[1] إحكام صنعة الكلام: لأبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي، مقدمة المحقق، ص 09.

[2] تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، دار الأنوار، بيروت، ط1، 1968، ص: 401.

[*] ينظر ترجمته في نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: للمقري، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، (د.ط)، 2004، ص:551/3، وما بعدها، والمغرب في حلى المغرب: لابن سعيد الغرناطي الأندلسي، تحقيق: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، ط1، 1997، ص: 172/1 وما بعدها، وتاريخ الوزراء والكتاب والشعراء في الأندلس المعروف بمطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس: للفتح بن خاقان، تحقيق: مديحة الشرقاوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط2، 2007، ص: 100، والتكملة لكتاب الصلة: ابن الأبار، صحّحه: عزت العطار الحُسيني، مطبعة السعادة ،مصر، 1955-1956، ص:468/2.

[3] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 03.

[**] اعتبط: مات صحيحا بلا مرض ولا علة.

[4] المغرب في حلى المغرب: لابن سعيد الغرناطي الأندلسي، ص: 173/1.

ويرجح الرأي السابق للمحقق محمد رضوان الداية بأن الرجل وُلد في **أوائل القرن السادس وتوفي في منتصفه**، وقد ذهب بعض النقاد في العصر الحديث إلى ترجيح مطلع القرن السادس الهجري كتاريخ ولادة لأبي القاسم الكلاعي، وسنة 543هـ كتاريخ وفاة له[1].

كما أن في مصنف "إحكام صنعة الكلام" صورة كتابٍ عهدٍ أنشأه أبو القاسم عن السلطان لتولية ابنه ولاية العهد[2]، تدّل على أنّه اتصل بالأمير **المرابطي**، وتولّى وزارة القلم عنده، ولعلّ والده سهّل له دخول الديوان، ومهّد له سبيل خدمة السلطان، وأعانه على الاتصال بالأمراء، ومخالطة الوزراء وكبار الكتّاب والأدباء.

إنّ المؤلّف ينتمي إلى أسرة **العلم والأدب والوزارة في إشبيلية** بالأندلس، فجدّه هو **ذو الوزارتين أبو القاسم محمد بن عبد الغفور** صاحب المعتمد بن عباد الإشبيلي، وهو لقب كان يطلق عادة على من ينوب عن الملك في سياسة الدولة، ويكون غالبا من أهل الأدب[3].

ولقد نقل صاحب كتاب الإحكام "أبي القاسم الكلاعي" أبياتا لجدّه قالها في صديقه الأمير المعتمد تؤكد صحة ذلك نذكر منها:

ظفرت بالأعداء يـــا ظـــافر ونلـــت مجـــداً نُـــوره بـــاهرُ

فمنـــك للبـــاغي وللمبتغـــي عَضبٌ جرَازٌ ونـــدى غـــامرُ

فراجعه المعتمد بأبيات منها:

لي همـــة تـــدرك مطلوبهـــا ما فاتهـــا ســـاعٍ ولا طـــائرُ

يفـــديك بـــالنفس فتـــى وُدّهُ فيك مـــدى أيامـــه ناضـــرُ[4]

ولقد علّق ناقدنا أبا القاسم الكلاعي –محل الدراسة- على البيت الأخير قائلا: "فما فداهُ، ولا دفعت عنه محتوم قدر يداه، بل توفي قبل ذهاب ملكه وانتشار سلكه"[5].

---

(1) ينظر تاريخ الأدب العربي (المرابطون والموحدون): عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1997، ص:5/ 280. وأيضا مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم: مصطفى البشير قط، ص:88. كما ورد في مقالة المفاضلة بين الشعر والنثر النقدي الأندلسي:شريف راغب علاونة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ج 18، العدد:37، جماد الثاني 1427هـ. أن تاريخ وفاة الكلاعي كان في (ت550هـــــــ أو 554هـــــــ)، وهذا بعيد نوعا ما.

(2) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 226، 227.

(3) ينظر الأدب الأندلسي (التطور والتجديد): عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط 1، (د. ت)، ص:572.

(4) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 07.

(5) إحكام صنعة الكلام، ص: 07.

وقال صاحب الذخيرة في وصفه للعلاقة المتينة التي كانت تربط جدّ المؤلف بالمعتمد ابن عباد: "وكانا قبل تمكن السلطان رضيعي لبان أمّهما الكأس، وفرسي رهان ميدانهما الأنس. فلما أفضى الأمر إليه، وأديرت رحى التدبير عليه أرعاه تلاعه، وعصب له خلافه، وإجماعه..."[1].

ووصف **ابن بسام** شعره بالملاحة والسلاسة، كما ألمح لذلك محمد رضوان الداية في مقدمة تحقيقه بدليل أنّه اختار له أبياتا قائلا: "وقد وجدت لأبي القاسم شعرا وإن لم يكن شديد المتن، أزور الركن، فإنه مليح الأطراد، سلس القياد...، فمن شعره يخاطب أحد أعيان بني الدبُ:

يا وزيرا تعنــوا لــهُ الــوزراء ضــاق ذرعــي وبــان مــنِ العــزاء
أمن الحــق أن أكــون ســقيماً لســت أرجَــى وفــي يــدك الشــفاء
يا كبيــري وســيدي وظهيــري كن نصــيري علــى أنــاس أســاؤوا
قد توقفتُ فــي الشــهادة حتــى حرَّمَ اليــأسُ مــا أحــلّ الرجــاءُ"[2].

فلقد عُرف عن هذا الجدّ أنّه كان أديبا وشاعرا، وحظي بمكانة مرموقة بين الملوك والوزراء، ولكنه فُقد في عنفوان شبابه، ورثاه صديقه المعتمد كما جاء في قول ابن بسام: "وتوفي ذو الوزارتين في عنفوان شباب ذلك الملك، وهو منه بمكان الواسطة من السلك، فقال المعتمد فيه من جملة أبيات يرثيه:

أبا قاسم قد كنت دنيــا صــحبتُها قليلا، كذا الدنيا قليلٌ متاعُها"[3].

أما والده فهو **أبو محمد بن عبد الغفور الكلاعي** الوزير الكاتب أيضا[*]؛ فقد ورث المكانة التي احتلها أبوه في بلاط المعتمد بن عباد، واستطاع أن يضاهي وينافس أهل العلم والسلطان والأدب، وهذا يؤكده ابن بسام في الذخيرة قائلا: "وأبو محمد هذا في وقتنا عارضٌ إذا همع استوشلت البحار، ونجم إذا طلع تضاءلت الشموس والأقمار، وهو أحد من آوى من الحسب بإشبيلية ثَبَجٍ عظيم، ومشى من الأدب على منهج قويم، سابقٌ لا يَمسحُ وجهه إلا بهيادب الغيوم، وصارمٌ لا يحلى غمده إلا بأفراد النجوم، وكان نشأ بين يدي أبيه من دولة المعتمد بحيث يفيءُ عليه ظلالها ويتشوّف إليه قبولها وإقبالُها،

---

[1] الذخيرة: في محاسن أهل الجزيرة، لابن بسام الشنتريني (ت 542هـ)، تحقيق: إحسان عباس، القسم 02، المجلد 01، ص:323 .

[2] الذخيرة: لابن بسام الشنتريني، القسم 02، المجلد 01، ص 322.

[3] الذخيرة: القسم 02، المجلد 01، ص: 323.

[*] يقول مصطفى الرافعي في هذا الصدد: "وهذا القرن الخامس يصح أن يلقب بزمن الوزراء، لأنّهم كثروا فيه كثرة لم تكن فيما قبله ولم تعهد فيما بعده، وإنما كانوا يستوزرون لأدبهم من الكتابة و الشعر-وبذلك عرفوا- فكأن الوزارة كانت كالشعر منافسة، ثم كانوا يوزعون عليهم الخطط كالمظالم و الأحكام والإنشاء و غيرها." تاريخ آداب العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، ص:219/3.

وانشقت تلك السماء قبل أن ينوب مَنَابَ سلفِه في سُروجها، ويَحُلَّ بيت شرفه من أبْرُجِهَا، ولله هو، فلئن كان نَبَا به الأوان، وضاق عنه السلطان فلقد نهض به جنان يتدفق بالغرائب، ولسان يفري شبا النوائب، وإحسانٌ يملأ أقاصي المشارق والمغارب، وقد أخرجتُ من غرائب نظمه ونثره ما يُخجل الخدود ويعطل السوالف الغيد"[1].

فأبو محمد أديب شاعر مثل والده، نشأ وتربّى في أحضان بلاط المعتمد بن عباد، وإن كانت فرصة الرعاية في دولة المعتمد قد فاتته لوفاة والده، فإن الأيام قادته إلى أن يكون كاتبا لأمير المسلمين "**علي بن يوسف تاشفين**" ملك **المرابطين**، كما ذكر ابن سعيد في ترجمته من كتاب (رايات المبرزين وغايات المميزين)، وقد أكّد العماد الأصفهاني في ترجمته من كتاب "الخريدة" أنه كان –بمراكش- كاتب أمير المسلمين سنة إحدى وثلاثين وخمسمائة (531هـ)[2].

لقد كانت لأبي محمد بن عبد الغفور الكلاعي مكانة مرموقة بين كل من عايشه، وترجم له إلا **الفتح بن خاقان**، فقد نال منه وتهجّم عليه في القلائد قائلا: "قد كنت نويت ألاَّ أُثبت له ذكرا، ولا أُعمل فيه فكرا، وأدَعَهُ مُطِّرحاً، وأُقْطِعَه الإهمال مَسْرحاً؛ لتهوره وكثرة تقعُّره، فإنه باديُّ الهَوَج، وَعِرَ المنهج، له ألفاظ مُتَعقَّدةٌ، وأغراضٌ غير متوقِّدةٍ، لا يُفَكُّ مُعَمّاها، ولا يُعلم مرماها، مع نفس فاسدة الاعتقاد، ثابتة الأحقاد وتتنكد بالأفراح، وتحسد حتى على الماء القراح..."[3]، ولكنه استدرك فقال بعد انتقاصه منه: "أستغفر الله، إلا نظمه فربما أَلَمَّ فيه بالبدائع إلماماً، وأمسك لها زماماً، وصرف فيها لساناً صنَاعاً، وأسال لها بالمحاسن تلاعاً"[4].

حتى أن ابن سعيد نقل في المغرب أن الحجاري ردّ عليه حين تهجّم على أبي محمد قائلا: " قطع الله لسان الفتح صاحب القلائد، فإنه شرع في ذمّه بما ليس هو من أهله، والله ما أبصرت عيني شخصا أحق بفضله منه" [5].

ومن شعره إلى أمير مرابطي في غزوة غزاها: -يحي بن سير-

سِر حيث شئت يحلّه النوار وأراد فيك مرادك المقدارُ

---

[1] الذخيرة: القسم 02، المجلد 01، ص: 325، 326 ، يقارن بإحكام صنعة الكلام لاختلاف في النص، ص: 08، ويقارن أيضا بالمغرب في حلى المغرب: لابن سعيد، ص:173/1 ومابعدها.

[2] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص 09، ويقارن بالمغرب في حلى المغرب، ص:173/1.

[3] قلائد العقيان ومحاسن الأعيان: للفتح بن خاقان، حققه وعلق عليه: حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار، الأردن،ط1، 1989، ص:466/2. كما ورد في المُغرب في حلى المغرب: لابن سعيد مع اختلاف في النص كالآتي: "قد كنت نويت ألاَّ أجري له ذكرا ولا أعمل فيه فكرا لتهوره وكثرة تقعّره، وقال إنه من شدة حقده يتنكّد بالأفراح، ويحسد حتى على الماء القراح" . ص: 173/1.

[4] قلائد العقيان ومحاسن الأعيان: للفتح بن خاقان، ص: 466/2.

[5] المغرب في حلى المغرب: لابن سعيد، ص:1/ 173.

وإذا ارتحلـــت فشـــيعتك ســـلامة وغمامـــة لا ديمـــة مـــدرارُ[1]

وإذا كان هذا شأن الوالد والجدّ، وقد بنوا صرح عزٍّ، وجاهٍ، وعلمٍ، وأدبٍ، ورياسةٍ في بلاط المعتمد بن عباد...، فإن الكاتب والمؤلف والناقد **أبا القاسم محمد بن عبد غفور الكلاعي** -محلّ الدراسة- لم يكن أقلّ شأنا من أسلافه، فما يُعرف عن الكلاعي؛ أبي القاسم محمد بن عبد الغفور أنّه تولّى الكتابة في بلاط المرابطين بإشبيلية مثل والده، وصار واحدا من علماء وأدباء عصره، ولقّب أيضا **بذي الوزارتين**، حتى أنّ ابن خاقان قد ترجم له في قسم الوزراء والكتّاب "وسمّاه الوزير أبا القاسم بن عبد الغفور"[2].

إنّ نشأة أبي القاسم في بيت علم وأدب أهّلَه لوراثة هذه المكانة واكتساب هذه المهارة الأدبية التي جادت بها قريحته في مجالات عدّة، وساعدته أيضا على النبوغ المبكّر، وعن هذا يقول **الفتح بن خاقان**: "إنّه فتى زكا فرعاً وأصلاً، وأحكم البلاغة معنى وفضلا، وجرَّد من ذهنه على الإعراض نصلا، قد هابه وَخَرَها، وقدح زند المعالي حتى أوراها، مع صون يرتديه لا يكاد يبديه وشبيبة ألحقته بالكهول فأقرت منه ربعها المأهول، وشرف ارتداه، وسلف اقتفى أثره الكريم واقتداه..."[3].

فالظروف التي أحاطت بأبي القاسم الكلاعي ظروف كانت في أغلبها "مساعدة على التعلّم والنّبوغ والتأليف والإبداع، وكذلك مساعدة على تبوّء المكانة الرفيعة العالية داخل إطار دولة المرابطين، فهو **حفيد** لأديب وشاعر كان صديقا للمعتمد بن عباد، و**ابن لأديب** عمل كاتبا عند علي بن يوسف بن تاشفين. أمّا هو فكان له شرف ملازمة هذا الأمير والنّيل من عطفه، والعمل وزيرا في بلاطه"[4].

وهكذا وبعد تقديم لمحة مختصرة عن حياته وصورة مقتضبة عن تاريخ أسلافه ومكانتهم في المجال السياسي والأدبي، نتساءل عن ثقافته، وعن نشاطه الإبداعي، والنقدي، والديني، لذا سنحاول في هذه الصفحات رسم صورة مختصرة له بالقدر الذي يجعلنا نفهمه فهمًا يتناسب وإنتاجه النقدي البلاغي الذي هو محلّ الدراسة.

---

[1] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص 09، ويقارن بالمغرب في حلى المغرب لابن سعيد: مثلا كلمة "لاديمة مدرارا"، ذكرت "بل ديمة مدرارا"، ص: 173/1.

[2] تاريخ الوزراء والكتاب والشعراء في الأندلس المعروف بـ: **مطمح الأنفس** ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس: الفتح بن خاقان، تحقيق وتقديم: مديحة الشرقاوي، ص: 100.

[3] مطمح الأنفس: للفتح بن خاقان، ص: 100، ونقله أيضا المقري في نفح الطيب، ينظر ص: 552/3.

[4] الدرس البلاغي عند أبي القاسم الكلاعي في كتابه: إحكام صنعة الكلام، لطفي عبد الكريم رسالة ماجستير، تلمسان، 2005-2006، ص: 10.

ب. ثقافته ومؤلفاته:

لا نعرف الكثير عن طفولة الشيخ الفقيه الوزير الكاتب[*]، ولا ما تلقّى من العلوم لكن أبا القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي المعروف بـ "ذي الوزارتين" من أسرة إشبيلية عريقة اشتهرت بالعلم، والفضل، والأدب، والريّاسة. وبيت كهذا ليس مستغربا أن يكون خير مدرسة تحتضن المؤلّف في صباه؛ فقد أخذ **الآداب** عن أبيه أبي محمد كما قال "محمد رضوان الداية"، أما **العربية** و**قواعدها** فأخذها عن أستاذه أبي عبد الله بن أبي العافية، **وتفقّه** على يد أبي القاسم الزنجاي[1]، وذكر الكلاعي في إحكام صنعة الكلام إلى جانب شيخه أبي عبد الله بن أبي العافية شيخا آخر سماه: شيخنا الحافظ بن اسماعيل.

عاصر أبو القاسم الكلاعي أثناء تلقّيه علومه الدينية، واللّغوية، والأدبية على يد أساتذته وشيوخه، جماعة من كبار العلماء والأدباء واحتكّ بهم، وفي ذلك يقول **ابن الأبار** في التكملة: "أنه صحب أبا الحسن بن بسام، وطبقته من الأدباء، وأنّه حدّث في بعض تواليفه عن أبي بكر بن العربي بواسطةٍ، وقد جرت بينهما مخاطبات"[2]، فلم يكتف الكلاعي بمدارسة شيوخه وأساتذته فقط، بل ذهب إلى صقل موهبته الأدبية بمجالسة أقرانه، وأصحابه، وأبناء عصره من العلماء والأدباء، وسبر عقولهم وبنات أفكارهم، وقد كانت تجري بينهم مخاطبات، وعلى رأسها التي كانت تجمع بينه وبين **أبي بكر بن العربي**، والذي قال عنه: "والوزير الفقيه أبو بكر، أبو كلّ منقبة بكر. ولو نبّهت في هذا الكتاب على جلالة مقداره، وذكرت بعض معارفه وأخباره لخرجت عن الغرض، ولم أقض بعض المتعيَّن المفترض"[3]، وكذا الوزير **أبو بكر بن سعيد البطليوسي**، وهو من رؤساء العصر في صنعة النظم والنثر، وقد جرت بينهما مكاتبة ومراسلة ومخاطبة على حد قول الكلاعي[4].

وزيادة على التأثّر بالآخر في عصره، فقد كان الكلاعي شديد الإطلاع والغوص في ميادين المعرفة، وبخاصة الإطلاع على **أدب القرآن الكريم، والحديث النبويّ، وآداب المتقدمين** في منظومهم ومنثورهم، ونطالع في ثنايا كتابه "إحكام صنعة الكلام" معرفة بكتاب الله، وحفظ لآياته، لأنه يرى- في تصوره النقدي - أن تضمين الخطاب النثري بآيات القرآن الكريم وإدراجه في مطاوي الكلام أمرٌ مستحب لدى النّاثر المبدع؛ فممّا "يستحب أن يوَشَّح خطبه بآيات القرآن، فهو أنجح ما ضمنَّه المرتجل،

---

[*]هذه الصفات الأربعة أطلقها هو على نفسه قبل غيره من النقاد، فهو يقول في افتتاحية كتابه 'إحكام' بعد بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة على الرسول الكريم، قال **الشيخ الفقيه الوزير الكاتب** أبو القاسم محمد بن عبد الغفور...، ينظر ص: 21، من إحكام صنعة الكلام.

[1] ينظر تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 402.

[2] التكملة لكتاب الصلة: لابن الأبار، ص: 468/2.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 191.

[4] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 137.

وأرجح ما استعان به المحتفل. لأنّه الموعظة الحسنة، والحجّة البالغة، والحكمة الباهرة، والهادي إلى الرشاد، والمنجي من الضّلال"[1].

كما نجد أبا القاسم الكلاعي قد اغترف من **الأحاديث النبوية** أيضا، ووقف على مواقع البلاغة وأسرار الفصاحة المودعة في تأليفها، فممّا يستحب في الكاتب أن يكون"... حافظا لأحاديث رسول الله متفقّها في الفرائض والأصول، حسن الإيراد والقبول"[2]. حتى أن ناقدنا الكلاعي ألّف خطبة "الإصلاح" في موقف معارضته لخطبة "الفصيح" للمعري، والتي طرَّز فيها فكر الشباب بعلم الدين والمتاب على حدّ قوله.

وبالإضافة إلى هذه الثقافة **الدينية** نلمس إطلاعه على أمّهات **كتب الأدب** التي قرأها، وفقه ما فيها، فمن "المحقّق أنّه اطّلع على شرح ابن جني، وما حوته يتيمة الدهر للثعالبي، ولكنا نقدر أنه استخدم مصادر أخرى، وبعضها أندلسي"[3]. حيث تطالعنا ثنايا كتابه الإحكام على مصادر **مشرقية ومغربية** كثيرة؛ فهو يعتمد على **ابن قتيبة**، في كتابه **أدب الكاتب** و**تأويل مشكل القرآن**، وعلى الثعالبي في **يتيمة الدهر** كما سبق وأشار إحسان عباس، وعلى **بديع الزمان الهمذاني** في مقاماته ورسائله، وعلى **أبي العلاء المعري** وآثاره المختلفة، كما نجد نصوصا من **البيان والتبيين** للجاحظ، و**فحولة الشعراء** للأصمعي، **والملاحن** لابن دريد، و**نقد الشعر** لقدامة بن جعفر وغيرهم، ومن المصادر المغربية المبثوثة بين طيّات المصنّف أيضا كتاب **الذخيرة** لابن بسام، و**زهر الآداب** للحصري، ورسالة **التوابع والزوابع** لابن شهيد، وديوان **ابن خفاجة**...[4].

إذن فقد غالى أبو القاسم الكلاعي في ثقافة الأديب، والتي عني هو نفسه في البحث عن مظانها على عدّه كاتبا يمارس هذه الصنعة الفنّية، فهو لا يرى حصرا لمواردها، لذا لم يترك سبيلا في تحصيل آلاتها إلاّ نهجه، ولا بابا إلا ولجه...، فكان واسع الإطلاع على تراث عصره الفكري والأدبي، مشاركا في فنون مختلفة من الأدب والشريعة. لقد كان اهتمام الكلاعي موزّعا بين غرضين هما: الشريعة والأدب، فهو يقول عن نفسه في ختام كتابه إحكام صنعة الكلام: "هذه -أعزك الله- بضاعة استخرجتها يد النصيحة من صدف الفكر، وفتقتها يمين الأنفة من كمام الذّكر، وكتبها قلم الاستعجال في صحيفة الارتجال. إذ الخاطر متقسم بين تفقهٍ في **أدبٍ**، وتفقهٍ في **شرع** محافظة على

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص:169.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص:211.

[3] تاريخ النقد الأدبي عند العرب(نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن الهجري): إحسان عباس، ص 518.

[4] ينظر إحكام صنعة الكلام، مقدمة المحقق، ص: 15.

فرع. وفي هذا عذر إن وقع تقصير، ولا ينفرد بالكمال إلا السميع البصير جلّ ثنائه وتقدّست أسماؤه"[1].

فبهذه الثقافة، بل بتلك الثقافات المتنوعة التي حصّلها، وسبر أغوارها، وبموهبته الفطرية، وطبعه الأصيل اقتحم ابن عبد الغفور الكلاعي مختلف المجالات الأدبية؛ فهو شاعر ومنشئ ومؤلف.

فالوزير الفقيه أبو القاسم الكلاعي عبّر عن تجربته **شعرا**، كما عبّر عنها **نثرا**، وإن كان لتركه الشعر اعتبارات **دينية**؛ فقد نزع منزعا كريما من علم الديانة، واقتصر من قسمي البلاغة على قسم **الكتابة**، ولقد أثنى صاحب المطمح على شعره فقال: "...وله شعر بديع السَّرد مُفَوَّفُ البُرْد، وقد أثبتّ له ما ألفيت، وبالدلالة عليه اكتفيت، فمن ذلك قوله :

تركت التّصابي للصــواب وأهلــه   وبــيض الطُّلَــى والسُّــمْرُ للسُّــمرِ

مُدامي مِدادي والكؤوس محــابري   ونَدْمَايَ أقلامي ومنقلتــي سِــفري

وقوله:

ولا تَتكــرُو أننــا فــي رحلــةٍ أبــدًا   نَحُثُّ في نَفْنَفٍ طَورًا وفــي هَــدَفِ

فـــدهرنا سُـــدْفَةٌ ونحـــن أنجُمُهـــا   وليس يُنكر مجرى النَّجم في السُّدَفِ

لو أسْفَرَ الدهر لي أَقْصَرتُ عن سفري   و مِلتُ عن كَلَفِي بهــذه الكُلَــفِ.[2]

وفي النثر نجده **منشئًا** و**مؤلفًا**؛ فقد ترك رسائل متنوعة ديوانية وإخوانية، وفي هذا الصدد يقول المحقّق محمد رضوان الداية: "مارس أبو القاسم نوعي الكتابة الإخوانية والسلطانية، وقد تعرّض للنقد والعيب من جهة أنه كاتب رسائل لا يجيد صنعته. وبهذا الحافز وضع كتابه -إحكام صنعة الكلام - ليؤكد إطلاعه، ومقدرته، وإحكامه الصنعة"[3]، كما أبدع عدّة مؤلفات في النقد والبلاغة، حيث يمثل "أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي **وعيا نقديا بارزا** بين أقرانه لتوفرّه على التأليف في النقد، فمن كتبه المتصلة بهذا الموضوع كتاب "ثمرة الأدب"، وكتاب "الانتصار لأبي الطيب"، ورسالة في" إحكام صنعة الكلام" وهي التي وصلتنا من مؤلفاته"[4].

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 261.

(2) نفح الطيب في غصن الأندلس الرطيب: للمقري التلمساني، ص:552/3. ويقارن بتاريخ الوزراء والكتاب والشعراء في الأندلس المعروف بمطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس، تحقيق: مديحة الشرقاوي، ص: 100 لاختلاف في النص الشعري مثلا:الشطر الثاني من البيت الثاني ذكر في مطمح الأنفس كالآتي:(ونَدماي الأقلام والعين كالسفر)، والشطر الثاني من البيت الثالث ذكر في مطمح الأنفس بهذا الشكل: (نحث نفف طور أوفى هدف).

(3) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: رضوان الداية، ص: 408.

(4) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص:517.

فمؤلفاته كما لاحظنا يشهد بفضلها، وذياع صيتها - على الرغم من أنها لم تلق اهتماما عند بعض الدارسين المحدثين(*)- كل من ترجم لأبي القاسم الكلاعي، وهذا ابن الأبار يشهد بذلك في كتابه " التكملة " قائلا: "كان من حلّة الكتّاب، وله كتاب الانتصار، ورسالة إحكام صنعة الكلام"[1]. كما يصف محمد رضوان الداية إحكام صنعة الكلام بأنه من الكتب الهامة التي بقيت رغم عوادي الزمن التي اجتاحت الآثار الأندلسية، وترجع أهمية المصنّف إلى كونه يبحث في أمور **نقدية** و**بلاغية**[2]، حتى أنّ إحسان عباس قد أدرجه ضمن المصادر الأربعة التي تصوّر الحركة النقدية في **عصر الطوائف والمرابطين**[3].

إذن فقد "أثبت الأندلسيون لأنفسهم اسما في الدراسات البلاغية والنقدية، فممن اشتغل بالبلاغة ابن عبد الغفور الكلاعي..."[4]، لكن وفي ظل العلاقة المستمرة بين الأندلس والمشرق، الذي ظل مطلب الأندلسيين، ومحطّ إعجابهم وتقليدهم، يمكن أن نتصور صعوبة مهمة الناقد والمبدع الأندلسي -على السواء- إذا رغب في الإتيان بالجديد أمام الوعي بالسبق والرغبة في إبراز الذات وتأكيدها، وهذا الشعور كان حاضرا في وعي الكثير من نقاد وبلاغيي الغرب الإسلامي[5]، فهذا أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي من أعلام القرن السادس له تصانيف عديدة ومتنوعة، ألّفها وفي ذهنه الكثير من القضايا التي سُبق إليها، فكيف استطاع صياغتها، وماذا عن محتواها وأغراضها؟ وهل استطاع أن يأتي بجديد أصيل يميّزه عن غيره؟، وأين تبرز شخصيته وقدرته في عرض بعض القضايا البلاغية والنقدية التي أنكبت عليها كتب الأندلسيين، والتفت إليها تراث المشارقة؟. كل هذا سنحاول أن نبحث له عن إجابة في رحلة بحثنا عن آثار هذا الرجل لننفض بعض الغبار عن هذه المؤلّفات، وبالخصوص إحكام صنعة الكلام محلّ الدراسة.

(*) ينظر مثلا مناهج التأليف عند العلماء العرب (قسم الأدب): مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت، ط 19، 2009، الباب العاشر المعنون بـ: التأليف والمؤلفون في التراث الأدبي الأندلسي، ص: 499 وما بعدها.

(1) التكملة لكتاب الصلة: ابن الآبار،ص:468/2.

(2) ينظر مقدمة إحكام صنعة الكلام، ابن عبد الغفور الكلاعي، ص: 05.

(3) ينظر تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين): إحسان عباس، دار الشروق، عمان، ط1، 2008 ، ص: 78.

(4) في الأدب الأندلسي: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر بيروت/دار الفكر، دمشق، ط1، 2000 ،ص: 47.

(5) ينظر من التراث النقدي والبلاغي في الغرب الإسلامي "إحكام صنعة الكلام للوزير أبي القاسم محمد عبد الغفور الكلاعي": أمينة غالي، أعمال ندوة التراث النقدي والبلاغي بالغرب الإسلامي، 27-28 نوفمبر1998، حوليات كلية اللغة العربية، جامعة القرويين، مراكش، العدد14، 2000، ص: 60، 61.

- **مؤلفاته:**

وصلتنا من أثار الكلاعي **ستّة** أسماء لمؤلفاته، بينما تحقّق وصول واحد منها فحسب، وهو **كتاب إحكام صنعة الكلام** الذي حققه محمد رضوان الداية؛ كما أنّ ثلاثة منها ألفها الكلاعي في معارضة أبي العلاء المعري لإثبات قدرته على مضاهاته ومجاراته، وثلاثة كانت تأليفا في النقد على حدّ قول الناقد إحسان عباس الذي صرّح أنّ ابن عبد الغفور الكلاعي يمثل "وعيا نقديا بارزا بين أقرانه لتوفره على **التأليف في النقد**، ومن كتبه المتصلة بهذا الموضوع كتاب "ثمرة الأدب"، وكتاب "الانتصار لأبي الطيب"، ورسالته في "إحكام صنعة الكلام"، وهي التي وصلتنا من مؤلفاته"[1].

1- الساجعة والغربيب:

وهي عبارة عن رسالة ألّفها أبو القاسم الكلاعي **معارضا لأبي العلاء المعري** في رسالته "الصاهل والشاحج"، أما عن سبب تأليف الرسالة فيقول في كتابه "إحكام صنعة الكلام": "وجمعني وإياه –أدام الله علياه- مجلس ثالث، فأخذنا في ذكر الشعراء العلماء حتى جاء ذكر أبي العلاء، فتذاكرنا ما له من التواليف البديعة التصنيف، التي اغترفها من بحره واعتمد فيها على فكره. فذكر أنه لا يضاهى فيها ولا يجارى، ولا يعارض في واحدٍ منها ولا يبارى. فسوّلت لي نفسي مناهضته، وزيّنت لي نفسي مضاهاته ومعارضته، وقديما عهدتها -أعزك الله- نفسًا أبيّةً تكلّفني نيل العظائم، وتجشّمني مطاردة الأماني بين السُّها والنعائم. فعارضته في رسالة الصاهل والشاحج برسالة عرّفتها برسالة (الساجعة والغربيب)"[2].

فقد عمد أبو القاسم الكلاعي إلى تسمية هذا الكتاب رسالة، وهذا ما حذاه ابن خاقان في مطمح الأنفس، وابن الأبار في التكملة، فقد سمّوا كتاب الساجعة والغربيب رسالة أيضا، حتى أن المقري في نفح الطيب أشار إلى ذلك في قوله: "وصنع له ولد ابن عبد الغفور **رسالة** سمّاها بـ "الساجعة" حذا بها حذو أبي العلاء المعري في الصاهل والشاحج"[3]. ولا نقف على تسمية الساجعة والغربيب كتابًا إلا عند محمد رضوان الداية في كتابه تاريخ النقد الأدبي في الأندلس أو في مقدمة تحقيقه لكتاب إحكام صنعة الكلام.

ولقد أورد الكلاعي أوّل الرسالة في مصنفه إحكام صنعة الكلام قائلاً: "أولها: أهدي إلى حضرة الأمير الأجلّ أبي زكريا، سرّ الدنيا، وفخر العليا تحية لا تعادل إيماءه وإن طال طلقها، ولا تُشاكل

---

[1] تاريخ النقد الأدبي عند العرب(نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري): إحسان عباس، ص: 517.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 26.

[3] نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب: المقري التلمساني، ص: 551/3.

إماءه وإن طاب عبقها. لكنها أن سجح في ميدان التحيات إرقالها، فقد رجح في ميزان المودات مثقالها. والمدار – أيده الله–على قطب النية لا على اتساع الروية، وعلى أسِّ الوداد لا على نقس المداد"[1].

كما نقل ابن سعيد في المغرب قطعة منها بعدما أشار إلى أن صاحب السمط أثنى عليه وأورد له رسالة طويلة سمّاها" بالساجعة والغربيب يقول فيها: ومن القصائد مصائد تهيض أجنحة الوفر. ومن الرسائل حبائل تعلق شوارد البيض والصفر. ومنها: إلى أن احتل بقعة استقاها من قليب النصرانية، بأرشية الرُّدينيَّةِ، واستخرجها من لهوات الكفر بأيدي المُهنّدة البُتر"[2].

فقراءة القليل ممّا وصلنا من هذه الرسالة يحيلنا إلى التشكيل الأسلوبي الذي كان عماده السجع في ذلك العصر، حيث يشير بعض الباحثين إلى أن كُتاب الرسائل في ذلك العصر كانوا لا يرضون بديلا باستخدام السجع، والمحسنات البلاغية الأخرى، فالكاتب يحاول جاهدا وبكل ما أوتي من قوة التفوّق على أقرانه، حتى أن الباحث الطاهر محمد التوات يضرب مثالا بأبي القاسم الكلاعي قائلا: "وقد لا نستغرب من هذا الميل الشديد نحو التنسيق والتزويق إذا علمنا أن ابن عبد الغفور كان قد قلّد في رسالة له سمّاها (بالساجعة) رسالة أبي العلاء المعري المسماة (الصاهل والشاحج)"[3].

وما يلاحظ أيضا أنّ هذا الكتاب أحدث موجة نقدية في عصره بين مؤيّدٍ ومعارضٍ، إذ أعجب معاصرو الكلاعي بالرسالة مما دفع بعضهم إلى محاكاتها ومعارضتها، ومن ذلك ما قام به أبو بكر بن العربي حين عارضه برسالة سمّاها "**لمحة البارق في تقريظ لواحظ السابق**". وقد أشار ناقدنا الكلاعي إلى ذلك قائلا: "ولمّا سمع الوزير الفقيه الحافظ أبو بكر بن العربي رسالة الساجعة والغربيب خاطبني برسالة نبزَهَا بـ(لمحة البارق في تقريظ لواحظ السابق)" [4].

والجدير بالذكر أنّ رسالة "الساجعة والغربيب" حَريّة بهذا الإعجاب شكلا ومضمونا بدليل أنّها لم تتوقف عند محاكاة أبي بكر بن العربي، بل نالت إعجاب الوزير أبا أيوب بن أبي أمية الذي كان "ذو عقل موفور وحسبٍ متقادم مشهور؛ أمير من أمراء البيان لا يدافع، ورئيس من رؤساء المعارف والآداب لا يضاهى فيها ولا ينازع"[5]. فقد كتب إلى أبي القاسم الكلاعي بعد أن عرضها عليه، وأقامت عنده أياما كلاما بديعا مبديا إعجابه ورضاه، نقله الكلاعي في كتابه "إحكام صنعة الكلام"، كما ذكره المقري في " نفح الطيب" مع اختلاف بسيط، يقول أبو القاسم الكلاعي: "فكتب إليّ معها من كلامه

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 26.

[2] المغرب في حلى المغرب: لابن سعيد، ص: 173/1، 174.

[3] أدب الرسائل في المغرب العربي (في القرنين السابع والثامن): الطاهر محمد توات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص: 55.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 190.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 138.

البديع الغريب بما نسخته: بكر زففتها – أعزّك الله – نحوك، وهَزِزت بمقدمتها سناءك وسروَك. فلم ألفظها عن شِبعٍ، ولا جهلت ارتفاعها عما يُجتلى من نوعها ويُستمع، ولكني لما آنست من أنسك بانتجاعها، وحرصك على ارتجاعها، دفعت في صدر الولوع، و تركت بينها وبين مجاثمها بتلك الربوع، حيث الأدب غَضٌّ، وماء البلاغة مُرفَضّ. فاسعد -أعزّك الله- بكرَّتها، وسلها عن أفانين غرَّتها، بما تقطفه من ثمارك، وتغرفه من بحارك، وتذعن فيه لقوتك واقتدارك، وترتاح له ولإخوانه من نتائج أفكارك. وإنها لشنشنة أعرفها فيكم من أخزم، وموهبة حِزتموها وأحرَزتم السبق فيها منذ كم"[1].

2-**السجع السلطاني**:

لم تقتصر معارضة ابن عبد الغفور الكلاعي لأبي العلاء المعري عند كتابه "الصاهل والشاحج"، بل تخطت ذلك الى معارضة كتابه **"السجع السلطاني"**، ويلاحظ محمد رضوان الداية أن الكلاعي لم يسمِ كتابه صراحة باسم "السجع السلطاني" أيضا، إلا أنه في كتابه إحكام صنعة الكلام قدّم لكتاب له بقوله: "وسأذكر مما أثبتناه لأنفسنا من كتاب السجع السلطاني نسخة عهدٍ أولها..."[2]. لذا رُجّح اسم كتابه هذا بـ"**السجع السلطاني**".

أما عن سبب تأليفه فهو ردّ تهمة من التّهم المنسوبة إليه من الشخصية المجهولة التي كانت تجمعها مع الكلاعي مجالس العلم والأدب، وهذه التهمة هي: أنه يكتب في الإخوانيات، ولا ينفذ إلى السلطانيات، حيث ينقل هذا الموقف قائلا: "ثم حملني – أعزّك الله– ما جرى في هذا المجلس من الكلام، وما وجدت له في نفسي من الكِلام، على تأليف كتاب على مثال السجع السلطاني لأبي العلاء المعري...، وقد قرعت من السجع السلطاني ما أُبهم دوني - فيما زعم– رتاجه، وسلب من فودي - فيما ذكر- تاجه، لأحقق دعوى لمآرب أخرى. وقبل الرمي تملأ الكنائن. وكل ما قُدِّر فهو كائن، وبالله التوفيق[3]. إذن كان لهذا الكتاب مآرب أخرى، فهو ردّ فعل، ودفاع عن تهمة تخلفه عن الكتابة السلطانية، وهذا ما دفع الكلاعي إلى أن يملأ الكنائن، ويحتذي بأبي العلاء المعري في كتابه، فهو في رأيه مما يجب أن يحتذى عليه، ويفزع في الاهتداء والاقتداء إليه.

3. خطبة الإصلاح:

لم تتوقف معارضة أبي القاسم الكلاعي للمعري عند حدود الكتابة السلطانية بل تعدت ذلك إلى **معارضته في فن الخطابة**، فعمد إلى خطبة "الفصيح" وعارضه فيها بخطبة **"الإصلاح"**، وهو يقول عنها: "ولما ملت – أعزّك الله– بالطّالع إلى التّفقه في الشرع، كرهت أن يخلق بُرد الشباب قبل أن

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 138، 139، ويقارن بنفح الطيب: للمقري، ص:552/3.

(2) إحكام صنعة الكلام: لابن عبد الغفور الكلاعي، ص: 226.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 24، 25.

أطرزه بعلم المتاب. فعمدت إلى (خطبة الفصيح) فعارضته بخطبة (الإصلاح)"[1]، كما يعرض أولها في قوله: "الشباب بحر سفينه التقوى، لا الفسحة بالبقوى. فقد يُثمر الصغر ما يجتنيه الكبر. كالقتادة أولها خضرة نضرة، فإذا أخذت بالجفوف قابلتك بألذع من السيوف..."[2].

فخطبة الإصلاح من أطرف الخطب معنًا، وأعذبها مبنًا، كما نلاحظ أنّ أبا القاسم الكلاعي اتخذ من كتاب ابن السكيت (ت244هـ) مادة لخطبته، والذي عنوانه: "كتاب المُنخل"، وجعله مضمونا لكتابه دون تكرار لشواهده على حدّ قوله: "فأنشأت هذه الخطب مشتملة على كتاب (المُنخل) وهو مجرد (إصلاح المنطق)، المحيط بجميع فوائده، دون تكراره وشواهده. وإنما خصصته لأشياء منها: ما سأله مؤلفه في صدره من التقييض، والثاني ما شهدت به رسالة الإغريض، والثالثة: تعرِّيه من أبيات القريض، لتكون هذه الخطبة كخطب الجمهور، عارية من المكروه والمحجور. وهذا المسلك الذي دحونا حصاه، ولحونا عصاه لم تخف شقة ساحته، ولا جهلت مشقة مساحته..."[3]، فقد ذكر لنا الكلاعي مما جارى به أبا العلاء المعري نتفًا، وأحاطنا مما ضاهاه به طرفًا، لكن لهذه المعارضة والمحاكاة بقية لتمسّ جانب المنظوم عند المعري في مصنف آخر.

إلا أننا نلمس بين طيّات أعماله الفنية **تواضعًا** وسموًا في الأخلاق، بل وانتقاصا من النفس أحيانا حتى أنه يقرّ ويعترف بقصوره في مضاهاة المعري في قوله: "وكأني بالناظر في هذه الرسالة يقول إذا قرأ هذه الفصول: أي فتى لو ميّز حدّه فوقف عنده. وعرف قدر نفسه فلم يزد فيه على همسه. ورأى بون ما بين الأرض والسماء، فلم يتطاول إلى أبي العلاء. وتالله إني لأعلم قدري، ومساحة صدري، ومثقال فهمي، وغلوة سهمي، وقصوري عن أقصر إشاراته، وعجزي عن أدنى عباراته. ولكن نوزعت الظل فادعيت الجدار، وأُبعدت عن العقر فاقتعدت الدار..."[4] بل وقد شبه مضاهاته للمعري في رسالته "الصاهل والشاحج" كمن ضاهى بالنغبة عباب البحر المائج، ومعارضته في خطبة الفصيح كمن عارض نفسه بهبوب الريح. ولا شك أن لهذا التواضع الشديد- والذي غاب عند الكثير من النقاد بل وخلفته نزعة الاعتداد بالنفس- بعض الوجاهة والصواب، فهو يليق بعالم من علماء البيان، وناقد متذوق للأدب، مارس الفن الأدبي ونظّر له، وأسقط تصوراته على ما ينبغي أن يكون عليه الخطاب النثري دون أن يغفل بصمات الآخرين قبله من مشارقة وأندلسيين، مستفيدا ومناقشا، بل مجاريا ومضاهيا ومتفوقا أيضا.

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 27، 28.
[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 28.
[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 28.
[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 30.

4-الانتصار لأبي الطيب:

قصد أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي من كتابه هذا إلى تقديم أبي الطيب المتنبي والدفاع عنه، وتفضيله على غيره من الشعراء، فبعدما لمسنا **إعجاب** ابن عبد الغفور الكلاعي بالمعري ومؤلفاته ومعارضته له نقف على مدى إعجاب الكلاعي بشعر المتنبي والانتصار له، حتى أنّ ابن الأبار يبرز ذلك في التكملة قائلا: "كان من حلة الكتّاب، وله كتاب **الانتصار**، ورسالة إحكام صنعة الكلام"[1]، كما أنّ صاحب المطمح أثنى على شعره فقال: "وله **شعر** بديع السَّرْد، مُفَوَّفُ البُرْد، وقد أثبت منه ما ألفيت، وبالدلالة عليه اكتفيت..." [2].

لقد وقف الكلاعي موقف المدافع والمحامي عن أبي الطيب، حتى أن عنوان كتابه "الانتصار لأبي الطيب" يدّل على أن المتنبي وجد نصيرا له في **الأندلس** بعد أن كان القاضي الجرجاني في **المشرق** حاميه وناصره في كتابه المشهور "الوساطة بين المتنبي وخصومه".

إذن لقد كان ناقدنا الكلاعي حامل راية هذا الشاعر في الأندلس، ومن إشاراته التي تحدّث فيها عن المتنبي، وكيف كان أبو الطيب ينحو في غزل قصائده إلى غرض مقاصده، والتي حملتها طيّات كتابه إحكام صنعة الكلام محلّ الدراسة قوله: "وكان أبو الطيب الجعفي ينحو في غزل قصائده على غرض مقاصده. وقد نبّهنا في كتابنا الموسوم بالانتصار على ذلك وأوعبنا فيه الكلام هنالك"[3].

دافع الكلاعي عن أبي الطيب فيما تعقبه فيه النقاد، وقد ألمح إلى ذلك في حديثه عن ضرب الأمثال والحكم قائلا: " قد احتججنا بهذا كلّه لقول أبي الطيب:

بَليتُ بِلى الأطلال إن لم أقف بها وقوف شحيح ضاع في الترب خاتَمه

وأشبعنا القول في ذلك في كتاب (الانتصار)، والحمد لله رب العالمين"[4].

5- ثمرة أدب:

لم تتوقف رغبة الكلاعي في معارضته لأبي العلاء عند أعماله ومؤلفاته النثرية، بل تخطى ذلك إلى معارضة خطابه الشعري أيضا، فلقد عارض المعري في ديوانه"سقط الزند" بكتاب أطلق عليه اسم "**ثمرة الأدب**" بعدما أكمل رسالته الساجعة والغربيب، حيث يقول: "ولما أكملت هذه الرسالة فجاءت من

---

[1] التكملة لكتاب الصلة: ابن الأبار، ص:468/2.

[2] تاريخ الوزراء والكتّاب والشعراء في الأندلس المعروف بـ: مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس: للفتح بن خاقان، ص:100. ويقارن أيضا بنفح الطيب: للمقري، ص:552/3.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 67.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 187.

رسالة الصاهل والشاحج بمنزلة النغبة من البحر المائج، لم تقذُرني نفسي، ولا رضي يومي فيها عن أمسي.حتى عارضته في كتاب سقط الزند بكتاب سميته بثمرة الأدب."[1]

ولقد نقل منه في الإحكام فصلا في الترجيح بين المنثور والمنظوم، كما نقل أيضا إفتتاحيته قائلا: "أوله: أمّا بعد التبّرك باسم الله العظيم، والتيمّن بالصلاة على رسوله محمد الكريم، فإن البلاغة تنقسم قسمين: **منظوما ومنثورا**. والترجيح بينهما يمٌّ قد خاض فيه الخائضون، وميدان قد ركض فيه الراكضون.ورأيي أن القريض قد تزّين من الوزن والقافية بحلّة سابغة ضافية، صار بها أبدع مطالع، وأنصع مقاطع، وأبهر مياسم، وأنور مباسم. وقد كنت **مولعا** بترصيعه وتصنيعه **مائلا** في تقريطه وتشنيفه إلى مرتبة كنت أعدّها أعلى المراتب، ومنقبة كنت أعتقدها أسنى المناقب. إلى أن **رفضته رفض الشعلة للزناد**، ونفضته نفض القادم الغانم جافَّ الزاد. فنزعت منزعا كريما من **علم الديانة**. واقتصرت من قسمي البلاغة على قسم **الكتابة**، لأنها أنجح عاملا، وأرجح حاملاً، وأكرم طالباً، وأسلم جانباً. وأنا ذاكر-إن شاء الله تعالى-من هذين الفنين ما يعلم به أنّي ما **تركت الشعر** عجزاً منه، ولا اتخذت النثر بدلاً بئيساً منه، بحول الله."[2]

فقد زاوج ابن عبد الغفور الكلاعي في كتابه"**ثمرة الأدب**" بين الشعر والنثر، وإن كان ديوان" سقط الزند" قد خصّه المعري للشعر فقط، إذ خاطر الناقد والكاتب ابن عبد الغفور"متقسّم بين تفقّهٍ في أدب، وتفقّهٍ في شرع محافظة على فرع."[3] وهذا ما جعله يرجّح النثر على الشعر، فلم يتركه عجزا منه، ولا اتّخذ النثر بدلاً عنه إلا لأسباب دينية فقهية بحتة.

فإذن على الرغم من قدراته الأدبية المتميزة في الشعر والنثر، والتي قبل أن يقرّ بها هو صرّح بها الفتح بن خاقان عندما قال عنه: " فتى ذكا[*] فرعاً وأصلاً، وأحكم **البلاغة** معنى وفصلاً...وله **شعر** بديع السَّرد مُفَوَّفُ البُرْدِ..."[4]، وابن الأبار أيضا عندما قال أنّه "من حلة الكتّاب"، وعلى الرغم من إعجابه الشديد بالمعري، ورغبته في مجاراته ومضاهاته إلا أنه نزع منزعا كريما من **علم الديانة**، ورفض الشعر رفض الشعلة للزناد، واقتصر على قسم **الكتابة الفنية**، لأنها أنجح عاملا وأرجح حاملا، وأكرم طالبا، وأسلم جانبا في تصوره، ولعل رغبة الكلاعي الجامحة لنُصرة النثر وترجيحه هي التي

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص:27.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص:27.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص:261.

[*] عبارة (فتى ذَكا) وردت بهذا الشكل في مطمح الأنفس، ووردت (فتى زكا) في نفح الطيب للمقري، ينظر الصفحة: 552/3.

[4] تاريخ الوزراء والكتّاب والشعراء في الأندلس المعروف بـ: مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس: للفتح بن خاقان، ص:100.

جعلت من مصنفه **إحكام صنعة الكلام** -وهو الوحيد الذي وصل إلينا- محاولة حقيقية لتأسيس نظرية للنثر العربي.

كما تجدر الإشارة قبل الولوج لدراسة المصنف محل الدراسة إلى مصنف آخر ألّفه الكلاعي، وقد عنونه بـ:"**حلية الفقهاء**"، وإن كان الكلاعي قد اكتفى بالتلميح له في إحكام صنعة الكلام قائلاً:"وللكلام على إعراب (بسم الله الرحمان الرحيم) واشتقاقه موضوع غير هذا، وقد ذكرت ذلك مستوعبا في كتابنا المعروف بـ "حلية الفقهاء"[1].

2. كتاب إحكام صنعة الكلام: محتواه وبنيته.

لقد احتلّ هذا الأثر النفيس منزلته بين أصول البلاغة والنقد الأندلسي، إذ يعدّ كتاب **إحكام صنعة الكلام** صورة حيّة لواقع الثقافة والأدب على عهد المرابطين، وهو من أهم المصادر التي تصوّر الحركة النقدية في هذا العصر. حيث نجد إحسان عباس يقول: "لم يصلنا مؤلف نقدي كامل مستقل يمثل اتجاها واضحا في النقد الأندلسي لهذا العصر سوى كتاب "إحكام صنعة الكلام" لمحمد بن عبد الغفور الكلاعي، وهو ممن صَحِبَ ابن بسام وكان من طبقته"[2].

والكتاب كما أشار محقّقه يعدّ من الكتب الهامة التي **بقيت رغم عوادي الزمان** التي اجتاحت الآثار الأندلسية، وتكمن أهميته في كونه يبحث في أمور **نقدية وبلاغية**[3]؛ فقد مزج فيه ابن عبد الغفور الكلاعي بين القضايا النقدية والظواهر البلاغية إلاّ أنّ محمد رضوان الداية في كتابه تاريخ النقد الأدبي في الأندلس عاد وعدّه من أهم كتب النقد الأدبي في بلاد الأندلس قائلا: "بين أيدينا من كتب **النقد الأدبي** في الأندلس ثلاثة وصلت إلينا كاملة أو شبه كاملة بحيث يمكن النظر إليها على هذا الاعتبار، واعتمادها للدرس والبحث، وأوّلها كتاب إحكام صنعة الكلام."[4]، كما نجد إحسان عباس أيضا لا يثبت على موقف بل يُدرج المصنَّف ضمن النقد تارة -كما سبق أن رأينا في المقولة السابقة-، ثم ينقله تارة أخرى إلى دائرة الكتب البلاغية في قوله: "وأما إحكام صنعة الكلام لابن عبد الغفور فإنه لاحق **بكتب البلاغة** لا بكتب النقد في جملته"[5]، ويلحقه شوقي ضيف أيضا بمكتبة البلاغة العربية قائلا: "وربما كان أوّل كتاب للأندلسيين عنى بمباحث أساليب **الكتابة البلاغية**، وفصّل القول فيها كتاب إحكام صنعة الكلام للكلاعي أبي القاسم محمد بن عبد الغفور المتوفى حوالي منتصف القرن السادس الهجري"[6].

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص:56.

(2) تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين): إحسان عباس، ص: 74.

(3) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 05.

(4) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 403، 404.

(5) تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطرائف والمرابطين): إحسان عباس، ص: 78.

(6) تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والإمارات "الأندلس"): شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط 5، 2009، ص: 100.

وفي ظل هذه الآراء والمقولات النقدية لا نستطيع أن نقول بأنّ الكتاب أثار تضاربا بين آراء الأدباء والنقاد، فاختلفت وجهات نظرهم بين إلحاقه بالنقد أو البلاغة لأنّ " النقد **لا ينفصل** أبدا عن البلاغة شقيقته الكبرى، فهو في جزء منه بلاغة محدودة، وفي جزء آخر بلاغة موسّعة، لقد نبعا من أصل واحد، وسارا معا شوطا بعيدا في المراحل الأولى من تاريخهما، ثم أخذ كل منهما بحكم وظيفته يشق لنفسه طريقا خاصة، ويكتسب سمات وصفات معينة انتهت بهما إلى الانفصال كعلمين مستقلين. ولكن هذا الانفصال لا يعني الانقطاع التّامّ بينهما؛ لأن **النقد** كان ولا يزال يقوم في بنائه على **أسس بلاغية**"[1].

ضف إلى ذلك أنّ كتاب **إحكام صنعة الكلام** في منهج تأليفه كان جامعا بين العلمين البلاغة والنقد؛ فهو يتحدّث عن أحكام الكتابة وقوانينها، وعن الخطابة والتوقيعات والمقامات والحكم المرتجلة والأمثال...، أي عن القواعد الشكلية في ميدان النثر وفنونه، وهذا ما جعل بعض النقاد يضمّه إلى كتب النقد الأدبي، وفي الحين ذاته يقف الكلاعي على أقسام السجع، وأقسام الخطاب من إيجاز وإطناب ومساواة، ويقف على فصل المورّى والمعمّى...، وهذا ما يجعله لاحقا بالبلاغة. فالكتاب كما قالت الباحثة أمنية غالي: "يمثل مرحلة مبكّرة ومهمّة في مرحلة نشأة النقد والبلاغة في الغرب الإسلامي إنّها مرحلة **تداخل** الدرس البلاغي بعلوم اللّغة والنقد والأدب، وهي مرحلة مزج فيها أصحابها أنهاج البلغاء، أمثال الجاحظ، وابن المعتز، وقدامة بن جعفر، وعبد القاهر الجرجاني، والحاتمي، الزمخشري وغيرهم ؛ ومن ممثّليها: ابن رشيق القيرواني، وابن بسام، والقاضي عياض، وأبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي"[2].

إذن فقد غذّت هذه المسألة النقدية – مزج النقد بالبلاغة– التي دارت حول كتاب إحكام صنعة الكلام منزلته وزادته مكانة وارتقاء كمصنّف نقديّ بلاغيّ، أفاض صاحبه بين المسائل النقدية والظواهر البلاغية، وجمع فيه بين الآثار والآراء المشرقية والمغربية. ويمكن أن نلخّص **أهمية** كتاب "إحكام صنعة الكلام" في أمور أربعة أشار إليها محقّقه محمد رضوان الداية، وهي:

1. في الكتاب آراء مختلفة في كثير من أمور النقد والبلاغة، وبعض هذه الآراء خاصّ بالمؤلّف، ومن اختراعه واستنباطه.

2. وفيه إشارات إلى ما يعضد فكرة شعور الأندلسيين بتفوقهم وتقدّمهم، بل مجاراتهم للمشارقة ومضاهاتهم.

---

[1] تاريخ النقد الأدبي عند العرب: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط 3، 1980، ص: 11.

[2] من التراث النقدي والبلاغي في الغرب الإسلامي(إحكام صنعة الكلام للوزير أبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي): أمينة غالي، ص: 61.

3. وفيه إشارات إلى بعض الكتب المشرقية في عصره، وثَبْتٌ بكتب المعري وأبي منصور الثعالبي التي وصلت إليهم.

4. ونتبيّن من الكتاب بوضوح أسلوب المعري في النثر، وظهور طريقة المتنبي في الشعر على غيرهما من أساليب الأندلسيين وطرائقهم[1].

أ- محتوى كتاب إحكام صنعة الكلام:

كتاب "إحكام صنعة الكلام" مصنّف نقديّ بلاغيّ، وُضع خصيصا لدراسة النثر وفنونه، وبحث ضروب الكلام وأنواعه، حيث يقول أبو القاسم الكلاعي في هذا الصدّد: "وإنما خصّصت **المنثور** لأنه **الأصل** الذي أَمِنَ العلماء -لامتزاجه بطبائعهم- ذهاب اسمه فأغفلوه، وضمن الفصحاء - لغلبته على أذهانهم- بقاء وسمه فأهملوه. ولم يحكموا قوانينه، ولا حصروا أفانينه"[2].

فالقيمة النقدية للكتاب تتمثل في إدراك الكلاعي للغُبن الذي لحق النثر العربي القديم على أيدي النّقّاد الذين سبقوه بسبب عدّهم النثر وفنونه من مسلّمات وبديهيات الثقافة الأدبيّة، فهو في تصوّرهم أوضح من أن يُكتب فيه، ولكن ما كان بديهيا بالنسبة لهم لم يعدّ كذلك في عصر الكلاعي؛ أي أواخر القرن الخامس والنصف الأول من السادس بل احتاج إلى البحث والدراسة[3]، لذا خصّص مؤلفه "إحكام صنعة الكلام" لدراسة **النثر ونقده والتنظير له**.

ولقد اقتصر الكتاب على فنّ النثر الذي رجّحه دون الشعر **لاعتبارات دينية** بالدرجة الأولى، إذ نزع منزعا كريما من علم الديانة، واقتصر من قسميْ البلاغة على **قسم الكتابة** لأنها أنجح عاملا، وأرجح حاملا، وأكرم طالبا، وأسلم جانبا، فلم يترك الشعر عجزا عنه، ولا اتخذ النثر بدلا بئيسا منه[4]. وهذا الدافع وراء حمل راية الخطاب النثري زاد الكتاب مكانة خاصة، وذياع صيت، وفي هذا يقول المحقق محمد رضوان الداية: "بالإضافة إلى أهمية الكتاب باعتباره يدرس النثر العربي، ويعرض لأهمّ أعلامه في المشرق والأندلس ففيه ملاحظات جانبية لا تخفى أهميتها على قلتها. فقد تابع أبو القاسم الكلاعي **النهج الديني الأخلاقي** في النقد"[5].

وأبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي يشير من خلال العنوان الذي اختاره "إحكام صنعة الكلام"[*] إلى جوهر تصوّره ورؤيته للظاهرة الأدبية وأصلها، وهو تحديد المنثور من الكلام بعدّه أصل

---

[1] ينظر إحكام صنعة الكلام، مقدمة المحقق، ص: 06.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص:31.

[3] ينظر سلطة المعني (مراجعات نقدية): صالح بن معيض الغامدي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 2، 2014، ص:17، 18، أو منحى الكلاعي في نقد النثر: صالح بن معيض الغامدي، مجلة الآداب (02)، جامعة الملك سعود، المجلد السابع، 1995، ص:383.

[4] ينظر إحكام صنعة إحكام، ص: 27.

[5] تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 431.

البلاغة كموضوع لِمُؤَلَفه، وقد أورد اسم الكتاب في عبارة عارضة، وهو يتحدث عن طريقة في الكتابة كان قد استحسنها قائلاً: "وهذا حسنٌ يجب أن يمتثله من أراد **إحكام صنعة الكلام**"[1].

والمتصفّح لكتاب "إحكام صنعة الكلام" يدرك مدى مطابقة محتواه لهذا العنوان، فقد كان القصد من الكتاب الكشف عن سرّ البلاغة أو الأدبية في الخطاب النثري خصوصا، وتقديم أُطر وقوانين وأحكام للكتّاب الناشئين لإتقان هذه الصنعة الفنية، والوقوف على فنون النثر العربي وأجناسه - والذي خصّه الكلاعي بالباب الثاني الذي شكّل معظم الكتاب-. ولقد أبدع أبو القاسم في مجالات النثر الفني مصطلحات **خاصّة** به احتفى بها، إذ "أدرك الكلاعي ابتداعه الأسماء والألقاب فنبّه على ذلك في مطلع الفصل، وأجمل مصطلحاته التي ماز بها أنواع الكتابة وأقسامها متدرّجا مع تطوّرها التاريخي منبّها إلى مشاهير كل مدرسة من مدارس الكتابة الفنية، مقدّما بين يدي كل مصطلح نماذج متعدّدة، فهي تعطي فائدة تعليمية من جهة، وتبيّن مقصده من التبويب والترتيب من جهة أخرى"[2].

فإذن أبو القاسم الكلاعي لم يكتف أن يكون جامعا أو ناقلا، بل كان **مؤلِّفا** في النقد والبلاغة و**منظّرا** للخطاب **النثري**، جاعلا من هذه الرّسالة التي ابتدعها قالبا يفرغ عليه، وإماما يفزع إليه، **مبتكرا** في فصل الترسيل الذي قسّمه إلى فصول وأجناس، ودرس فيه النثر العربيّ إلى زمانه فأحسن درسه وتبويبه، وهذا ما سيعطي كتاب إحكام صنعه الكلام أهمية خاصة، ويميّزه بشيء جديد يُضاف إلى تاريخ النقد الأندلسي. وقد أشار شوقي ضيف إلى ريّادة الكلاعي في دراسة الأجناس النثرية قائلا: "وهي أول مرّة يتحدث فيها ناقد بإفاضة عن **فنون النثر** المختلفة"[3]، كما يقول إحسان عباس أيضا: "ومن هذه القسمة يتجلى لنا أن وقفة ابن عبد الغفور عند أنواع النثر تعدّ هامة في تاريخ النثر العربي، لأنه استطاع من موقفه في الزمان أن يحدّد **الأنواع** بدقة ووضوح"[4].

ويمكن أن نلخّص المحتوى النقديّ والبلاغيّ الذي ضمّته ثنايا كتاب إحكام صنعة الكلام وطياته في مجموعة من النقاط، وهي:

(*) أغلب من ترجم الكلاعي وكتابه "إحكام صنعة الكلام"، نقل العنوان صحيحا كما ذكر في المصدر باستثناء كتاب تراث الأندلس: تكشيف وتقويم (لوائح المؤلفين والمؤلفات): إعداد جماعة من الأساتذة بإشراف، محمد حجّي، مؤسسة عبد العزيز آل سعود للدراسات الاسلامية والعلوم الإنسانية، ط1، 1993. فقد ذُكر المؤلف ضمن القسم الثاني للكتاب في قائمة الكتب الأندلسية كالتالي: أحكام صنعة الكلام، ابن عبد الغفور، ينظر، ص: 93.

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 62.

(2) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 412، 413.

(3) تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والإمارات "الأندلس"): شوقي ضيف، ص: 101.

(4) تاريخ النقد الأدبي عند العرب (نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري): إحسان عباس، ص: 519.

1. يعدّ إحكام صنعة الكلام أول كتاب نقديّ –أندلسي- خصّص قصدا لدراسة **النثر العربي وفنونه فقط،** فقد استطاع مؤلفه التخلّص من سطوة الشعر بدليل أنّه قال: "وإنّما خصّصت المنثور لأنّه الأصل" دون المنظوم.

2. اتبع الكلاعي خطّة واضحة في كتابه، والتزم بها إلى حدّ كبير، ولم ينزلق في متاهات الاستطرادات التي نجدها في الكتابات النقدية التي سبقته، ويتّضح ذلك من خلال تقيده بموضوعه الرئيس، واعتذاره لقارئه في عدم التوسّع في نقطة ما قد تخرجه من غرضه.

3. اهتمّ المؤلّف كثيرا بالبعد التّنظيري لكتابه، وأورد نصوصا نثرية تبرز تصوّراته النظرية، فهدفه كما يقرّره هو إنّما "التنظير والتمثيل" لا الاستقصاء.

4. اختطّ أبو القاسم الكلاعي لنفسه منهجا جديدا لدراسة النثر في أدبنا العربي، إذ لم يدرسه ضمن القضايا البلاغية التقليدية مثل التشبيه والاستعارة وغيرها التي سيطرت من قبل، بل رسم منهجا جديدا يقوم على دراسة النثر من خلال **الأجناس أو الفنون النثرية في الأدب العربي القديم**[1].

5. تتجلّى الملامح البلاغية والنقدية في وعي ابن عبد الغفور الكلاعي لمفهوم بلاغة النثر وأدبيّته، ورصده للظاهرة الأدبية باعتبار ثلاثة محاور أساسية: المخاطِب (الناثر كاتبا أو خطيبا)، والخطاب (النص النثري)، والمخَاطَب (المتلقّي).

ب- بنية كتاب إحكام صنعة الكلام:

خطّ الكلاعي منهاجاً بنى من خلاله كتاب **إحكام صنعة الكلام** على **مقدمة وبابين**؛ خصّص المقدمة للحديث عن السّبب الذي دعاه إلى تأليف هذا الكتاب، وهو الردّ على التّهم التي وجّهها إليه شخص مجهول لم يذكره بالاسم، واكتفى بالحديث عنه بأسلوب فيه من الاحترام والإجلال ما يحيل إلى أنّه صاحب مكانة رفيعة في العلم والأدب، وخاصة ما تعلّق منها بفنون الكتابة النثرية، وتتلّخص هذه **التّهم** التي تعرّض لها أبو القاسم الكلاعي في مجالسه في أربعة أمور:

الأول: أنّ الكلاعي يحتكم في رسائله إلى الإغراب؛ فقد مال إلى الغريب دون المستعمل حتى إنّه لا يقدر عليه.

الثاني: أنّه يكتب الإخوانيات ولا ينفذ إلى السلطانيات (الرسائل السلطانية).

الثالث: أنّه لا يقابل كل طبقة وفرقة بما يشاكلها من اللفظ ويطابقها من المعنى.

الرابع: أنّه لا يستطيع مجاراة أبي العلاء المعري في تآليفه[2].

فمثل هذه الانتقادات والانتقاصات كانت سببا لتأليفه كتاب "إحكام صنعة الكلام"، وقد عرض أبو القاسم الكلاعي لما كان بينه وبين منتقصي فضله وعلمه متحدّثا عن سبب التأليف في قوله: "وأمّا

---

[1] ينظر سلطة المعنى (مراجعات نقدية): صالح بن معيض الغامدي، ص: 22.

[2] ينظر تاريخ النقد الأدبي الأندلسي: محمد رضوان الداية، ص: 404 وما بعدها.

المجلس الرابع فقد شاهدته، وسمعت قوله فيه ووعيته من أنّي لا أقابل كل طبقة بما يشاكلها من اللفظ ويوافقها، ولا أخاطب كل فرقة بما يشاكلها من المعنى ويطابقها، وأنّي لا أفرّق بين من يُكتب إليه:أدام الله عزّك، وبين من يكتب إليه: أعزّك. ولما كان في قوله ردّ شهادتك التي تبرع بها بارع سيادتك، رأيت أن أصدق حسن انتقادك، وأحق جميل اعتقادك بهذه **الرسالة** التي **ابتدعتها** قالبا يفرغ عليه، و**اخترعتها** إماما يُفزع إليه، تتحرّز ما أنعم الله به على الإنسان من **علم البلاغة والبيان**"[1].

فلم يكن دفاع المؤلف ابن عبد الغفور الكلاعي – وحتى والده كما أورد المحقّق- هجوما لفظيا أو شخصيا، ولكنه انصبّ على أمور أدبيّة ذات صلّة بأسلوب الكتابة، وحدود البلاغة والبراعة. فكتاب الإحكام دفاع مشروع – في اعتقادي- عن أدبية الخطاب النثري وجماليات أجناسه الفنية.

ولقد عقد المؤلف بعد ذلك فصلين: أحدهما في **فضل البيان**، فتحدّث فيه عن مفهوم البيان وأهميته مستشهدا بالقرآن الكريم والحديث النبويّ، وفصل آخر في **الترجيح بين المنظوم والمنثور**، رجّح فيه المنثور، واتخذ فيه موقفا خاصا من الشعر.

أما الباب الأول من الكتاب، فقد خصّه الكلاعي **لأدب الكاتب والكتابة**، وما يتعلق بقوانينها وأسبابها، فتحدّث عن إجادة الخط، وتسوية البطاقة، وكيفية العنونة، وصدور الرسائل وخواتيمها، والاستفتاح، والسلام، والصلاة على النبيّ - صلى الله عليه وسلم-، وكل ما يُصبّ في وعاء الكتابة السّلطانية، وقد يكون هذا الباب رد فعل لتهمة تخلفه فيها.

أمّا الباب الثاني ؛ والذي يشكّل معظم هذا الكتاب وقسمه الهام، فقد خصّصه المؤلف لبحث **ضروب الكلام**، والأجناس النثرية التي كُتبت في الأدب العربي حتى عصره، ثم أردف ذلك بفصل حول **السجع وأقسامه**، وعن ذلك التقسيم يقول الكلاعي: "وجعلت أبحث عن ضروب الكلام فوجدتها على فصول وأقسام منها: الترسيل، ومنها التوقيع، ومنها الخطبة، ومنها الحكم المترجلة والأمثال المرسلة، ومنها المورّى والمُعمّى، ومنها المقامات والحكايات، ومنها التوثيق، ومنها التأليف. وتأملت أيضا – أكرمك الله- الأسجاع فوجدتها على ضروب وأنواع، فمنها ما يجب أن يسمى منقادا، ومنها ما يجب أن يسمى المضارع، ومنها ما يجب أن يسمى المُشْكِل. وقد أثبتُ ما ذكرت من التفضيل والتبويب على التدريج والترتيب إن شاء الله تعالى"[2].

وختم هذا الباب بفصل قصير يحمل مجموعة القوانين والأحكام التي ينبغي على الكاتب مراعاتها في خطابه النثري. وهو يحتجّ ويستشهد في "كل فصل من فصول هذا الباب بآراء الأدباء من المشارقة

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 31.

[2] إحكام صنعة الكلام: ص: 95، 96.

والمغاربة، ويشير إلى مواطن الإحسان والإساءة على قلّة، ويورد لنفسه أحيانا بعض الجمل والعبارات والفقر شواهد على تقسيماته وشروحه"[1].

وأهمية هذا الكتاب -إحكام صنعة الكلام- في نظر الكثير من الباحثين والدارسين تكمن في هذا الباب، والذي درس فيه الأجناس النثرية، **فشوقي ضيف** – كما وقفنا سابقا- يشير إلى ريادة الكلاعي في هذا، ويصنفه كأول ناقد تحدّث بإفاضة عن فنون النثر المختلفة[2]، و**إحسان عباس** يرى أن وقفة ابن عبد الغفور الكلاعي عند أنواع النثر تعدّ هامة في تاريخ النثر العربي[3]، ونجد **محمد رضوان الداية** محقق الكتاب أيضا نسب إلى الكلاعي فضل التنبّه والتقسيم، والتمثيل، والتسمية الاصطلاحية المبتكرة في فصل الترسيل بأنواعه – أي ضمن الباب الثاني من الكتاب -[4]، كما نقف عند الباحث **صالح بن معيض الغامدي** في دراسته لأبي القاسم الكلاعي، إذ يقول: "وأهمية هذا الكتاب –حقيقة- تكمن في هذا الباب الذي يعتبر محاولة رائدة من الكلاعي لتأسيس نظرية نثرية تتخذ من دراسة الأجناس النثرية منطلقا لها"[5]. لكن أهمية هذا المصنف تكمن – في اعتقادي – إلى جانب دراسته لهذه الأجناس النثرية، في كونه محاولة جادة لتأسيس نظرية للنثر العربي القديم كقسيم للشعر؛ فلقد اهتم الناقد في بلورة هذه النظرية بالمحاور الثلاثة المكونة للظاهرة الأدبية، وهذا ما دفعني إلى استلهام تنظيرات "جاكبسون" في إطار حديثه عن مكونات "الأدبية" مع مراعاة خصوصيات النقد العربي القديم، والتي حاولت الاقتراب منها بتخصيص الفصل الثاني من هذه الدراسة المتواضعة للعناصر الثلاثة الآتية:

الناثر وإطاره الثقافي والقوانين التي تجعله يُحكم الصنعة الأدبية ويتقنها.

الخطاب النثري وأجناسه النثرية.

المتلقي (المخاطَب) وتلقيه للنص النثري.

والتي تمثّل أهمّ قضايا الأدبية التي تساعدنا في الكشف عن جوانب هذه المحاولة الأندلسية التي قام بها الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي محلّ الدراسة.

ويمكن أن نلخص مضمون الكتاب في الخطاطة التالية:

---

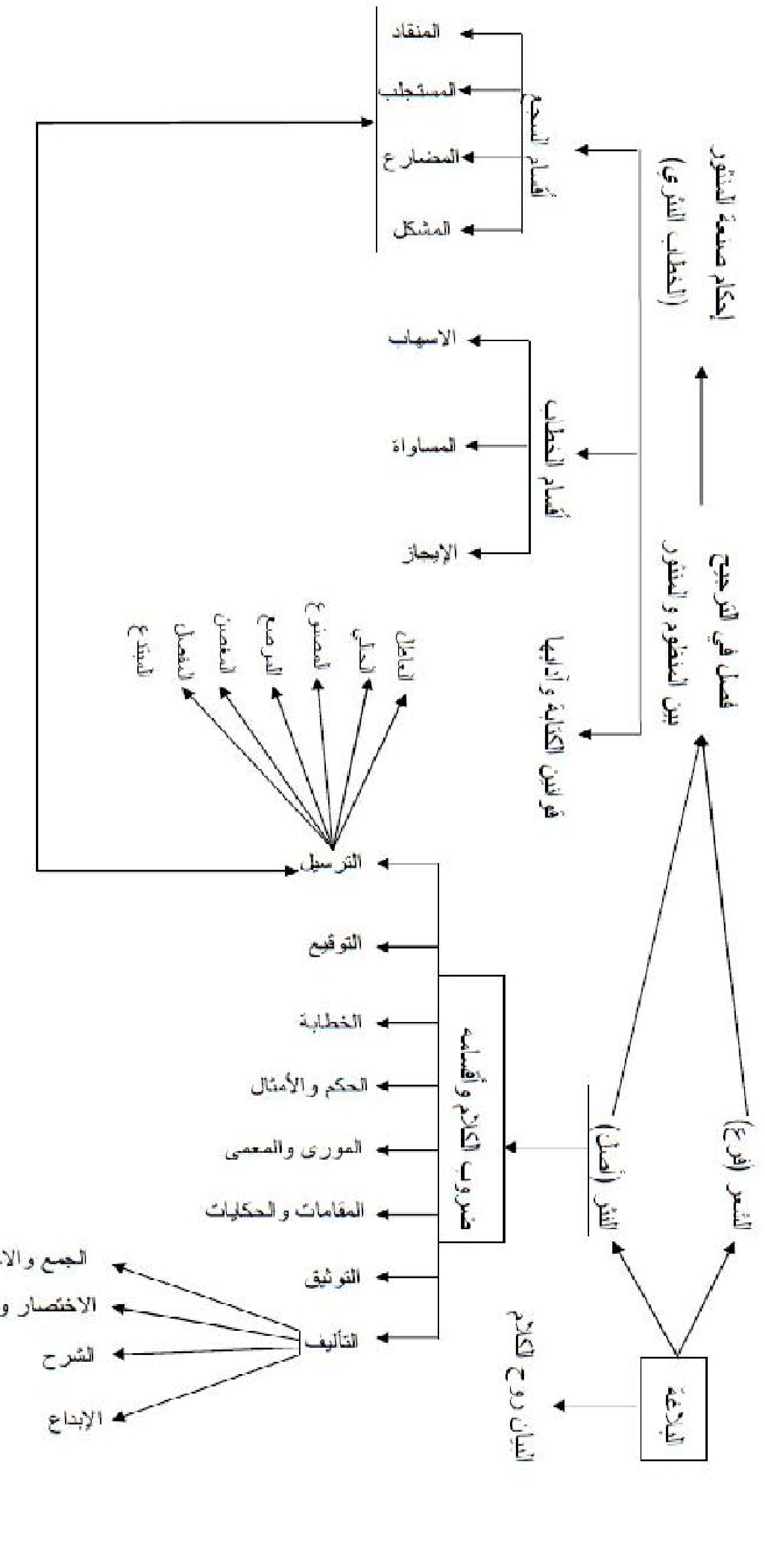
[1] إحكام صنعة الكلام: مقدمة المحقق، ص: 16، 17.

[2] ينظر تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والإمارات "الأندلس"): شوقي ضيف، ص: 100، 101.

[3] ينظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص: 519.

[4] ينظر تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 417.

[5] منحى الكلاعي في نقد النثر:صالح بن معيض الغامدي، ص:390، و أيضاً يراجع سلطة المعنى (مراجعات نقدية):صالح بن معيض الغامدي، ص:26.



ملخص توضيحي لمحتوى كتاب إحكام صنعة الكلام

المبحث الثاني: قضايا الأدبية عند ابن عبد الغفور الكلاعي:

إن الأدبية كخصائص وسمات مميّزة للخطاب الأدبيّ قد تجلّت بشكل واضح في مصنّف **إحكام صنعة الكلام**، متمثلة في توجيه الكلاعي اهتمامه إلى علم البلاغة والبيان؛ فالبلاغة من منظوره بلاغتان بلاغة الشعر وبلاغة النثر التي يُقرنها بالكتابة[1]. ولقد خصّ ابن عبد الغفور الكلاعي الخطاب النثري بالتنظير والدراسة والتقصّي معلّلا بقوله: "إنما خصّصت المنثور لأنّه **الأصل** الذي أمن العلماء –لامتزاجه بطبائعهم- ذهاب اسمه فأغفلوه؛ وضمن الفصحاء - لغلبته على أذهانهم- بقاء وسمه فأهملوه ولم يحكموا **قوانينه** ولا حصروا **أفانينه**"[2].

نلاحظ في هذه المقولة أنّ ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي اقتصر "من قسمي البلاغة على قسم الكتابة"، واهتم ببلاغة النثر وعدّها أصلا، كما أنّه حدّد هدف كتابه "إحكام صنعة الكلام"، وصرّح بأنّه حاول من خلاله أن يكشف عن بلاغة الخطاب النثري وأدبيّته انطلاقا من معاينته للكلام على أسس بلاغية بالبحث في جانبين من جوانب الظاهرة الأدبية: الأول إحكام قوانين للخطاب النثري، والتي تجعل منه خطابا أدبيا، والثاني محاولة حصر أفانينه وأجناسه الأدبية من ضروب الكلام الشفهية والكتابية. وهذا ما لمسناه بين ثنايا المصنّف وتفريعاته؛ فقد استغرق كتابه الإحكام في محاولة إرساء قوانين للناثر وإطاره العلمي والعملي، والبحث عن مقوّمات وخصائص تجعل الكلام (=الخطاب) النثري أدبا متميّزا عن الخطابات الأخرى بدءا من **اللفظة المفردة** إلى **التركيب** إلى **الدلالة** إلى **البناء العام**، إلى أن يصل الناقد في الباب الثاني من مصنّفه إلى محاولة صياغة تصنيفٍ لأجناس نثرية ثمانية، رصد خصائصها الفنية وسماتها الأدبية الجمالية.

كما أشار الكلاعي إلى عنصر ثالث في العملية الإبداعية الأدبية وهو **الملتقي**، وإن تناوله بالقدر الذي يتطلبه الموقف والسياق، لأن المسألة ترجع في النهاية إلى مخاطبة متلقٍ أو مرسلٍ إليه سواء أكان حاضرا أم غائبا، لكننا نلمس عند الناقد ابن عبد الغفور إحساسا بتغيير كيفية التلقي من السماع إلى النظر، ومن الخطابة إلى الكتابة، فتغييب المخاطب عن "المقام" جعل بلاغة الكتابة أو النثر تفتح نمطا ثقافيا جديدا للإنتاج والتلقي. ولكن قبل أن نلج أول قضية، وهي الإطار الثقافي للناثر نورد لمحة مختصرة عن الإطار الثقافي في النقد العربي القديم.

1- الناثر وإطاره الثقافي:

اهتمت كتب النقد القديم وخاصة كتب نقد النثر بالتنظير لعلم البلاغة والبيان، وبتقديم تصوّرات مثلى عن نضوج العمل الأدبي البلاغي - النثري خاصة -، فلقد كان لفكرة "البيان" النصيب الأوفر في تصوّر أدبية الخطاب النثري، ولقد وقف عندها ناقدنا الكلاعي وقفة مطوّلة في كتابه "إحكام صنعة

---

[1] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 27.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 31.

الكلام" الذي صرّح فيه قائلا: "هذه الرسالة التي ابتدعتها قالبا يفرغ عليه، واخترعتها إماما يفزع إليه، تُحرز ما أنعم الله به على الإنسان من **علم البلاغة والبيان**"[1]، كما أنّه خصّ هذه الفكرة بفصل سمّاه: "في فضل البيان" افتتحه بقوله سبحانه وتعالى: ﴿الرَّحْمَنُ*عَلَّمَ الْقُرْآنَ*خَلَقَ الإِنسَانَ*عَلَّمَهُ الْبَيَانَ*﴾[*]، لأن الله - عزّ وجلّ عدّد البيان في جملة نعمه الغامرة، وذكره في سائر آلائه الباطنة والظاهرة"[2].

فالبيان لبّ أدبية الخطاب النثري وجماليته ؛ والذي هو صنعة لها قواعدها وخصوصياتها، وبأدبيته أُعجب نقادنا القدماء، فالجاحظ يعترف قائلا: "أمّا أنا فلم أرى قطّ أمثل طريقة في البلاغة من الكُتّاب..."[3]، ففن الكتابة هي إحكام لصنعة الكلام الأدبي بصفة عامة، إلا "أنّ العُرف فيما تقدّم من الزمان قد خصّ لفظ الكتابة بصناعة الإنشاء حتى كانت الكتابة إذا أُطلقت لا يُراد بها غير كتابة الإنشاء، والكاتب إذا أُطلق لا يراد به غير كاتبها"[4]، إذ سمّى ابن قتيبة (ت276ه) كتابه "أدب الكاتب"، وبعده سمّى الصولي (ت335ه) كتابه "أدب الكُتّاب"، وهي مؤلفات متخصصة في نقد النثر، كما سمى العسكري (ت395ه) كتابه "الصناعتين: الكتابة والشعر" أي النثر؛ ويريد بها كتابة الإنشاء.

ومع القرن السادس الهجري أسس ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي الأندلسي لفن كتابة الخطاب النثري أيضا في كتابة "**إحكام صنعة الكلام**"، فهو يقول: "وقدمنا – أعزّك الله- في هذا الكتاب من قوانين الكتّاب معارف جمّة، وفتقنا عن نور الخطابة أقلاما وأكمّة. وإنما ذكرنا من ذلك ما تعلّق ببابه وتمسّك بأسبابه"[5].

إن ابن عبد الغفور يُجمل الخطيب إلى جانب الكاتب في تنظيره للخطاب النثري، وقد يكون في هذا إدراكا بالتشابه والتشاكل بين الأجناس الأدبية النثرية، والذي قال به فيما قبل أبو هلال العسكري وغيره من النقاد السابقين...[6]، ولهذا السبب سأستعمل في بحثي المتواضع مصطلح "**الناثر**" لمؤلف الخطاب النثري **سواء أكان كاتبا أو خطيبا**.

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 31.

(*) سورة الرحمان، الآية: 01، 02، 03، 04.

(2) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 32.

(3) البيان والتبيين: الجاحظ، ص: 137/1.

(4) صبح الأعشي في صناعة الإنشا: للشيخ أبي العباس أحمد القلقشندي(ت821ه)، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1922، ص: 52/1.

(5) إحكام صنعة الكلام، ص: 250.

(6) ينظر الصناعتين للعسكري، ص:154.

لقد أصبحت الكتابة إذا "حرفة وصناعة تُتعلم، وتنمو على أيديهم وكتبهم، كما أن لها أسسها وقواعدها التي قعّدها أساتذة هذا الفن"[1]، إذ أدرك النقاد حاجة الكاتب/الخطيب أو الناثر - كعنصر فعّال في هذا الضرب من الصناعة الفنية- إلى ضرورة التسلّح بألوان الثقافة وآلاتها. وسنعرض بشيء من الإيجاز لجهود النقاد والأدباء الذين سبقوا ناقدنا الأندلسي الاشبيلي ابن عبد الغفور الكلاعي في الاهتمام بالناثر المبدع وثقافته، لكي نقف على منحى تصوره، وأهمية الإضافة التي قدّمها في هذا الصدد.

والمتتبع لجهود هؤلاء النقاد يستطيع أن يتبيّن الطرق والوجوه التي تمّ من خلالها طرح موضوع مؤهلات الناثر وإطاره الثقافي؛ فمن النقاد من لا يخصّصون حديثهم عن ثقافة الكاتب، بل يُعنون بالثقافة الواجبة لمن يتعاطى الأدب، بغضّ النظر عن نوع مهنته-شاعرًا أو كاتبا أو خطيبا- [2]، أما الطريقة المتخصّصة في ثقافة الكاتب، فتأخذ اتجاهين: من النقاد من تحدّث عن الكتّاب عمومًا، [3] والثقافات التي ينْبغي التزود بها، كما لوحظ اهتمام عدد كبير من النقاد والأدباء بالحديث عن ثقافة كاتب الديوان[4]؛ وبالتالي اختلاف الثقافة باختلاف الدواوين، فكاتب ديوان الجند يحتاج إلى معرفة أمورٍ لا يحتاج معرفتها كاتب الخراج أو كاتب المظالم....وغير ذلك.

وأوّل ما نعرض له من حديث النقاد قبل عصر ابن عبد الغفور الكلاعي عن الثقافة التي لا يستغني عنها الكاتب قول **عبد الحميد الكاتب** في رسالته:"فنافسوا معشر الكتّاب في صنوف العلم والأدب وتفقّهوا في الدين، وابدؤوا بعلم كتاب الله عزّ وجلّ، والفرائض، ثم العربية، فإنها ثِقاف ألسنتكم وأجيدوا الخط، فإنه حليّة كتبكم، وارْوُوا الأشعار، واعرفوا غريبها ومعانيها، وأيام العرب والعجم وأحاديثها وسيّرها، فإن ذلك معين لكم على ما تَسْمُونَ إليه بِهِمَمِكم، ولا يَضْعُفَّنَ نظركم في الحساب، فإنه قوام كُتّاب الخراج منكم".[5]

وهكذا نلاحظ أنّ عبد الحميد الكاتب يقدم دستورًا لزملائه الكتّاب بما يحتاجه الكاتب، وما يجب عليه في صناعته، فالثقافة الدينية صنو الإلمام بعلوم اللغة، وهما عماد ثقافة الكاتب، ثم بعد ذلك عليه معرفة أيام العرب والعجم....، ثم نجده يلتفت إلى كاتب الخراج، ويخصّه بضرورة معرفة الحساب،

---

(1) صناعة الكتابة عند ضياء الدين ابن الأثير: عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999، ص: 42.

(2) كالجاحظ وبشر بن المعتمر، ينظر نص الصحيفة، البيان والتبيين:135/1 وما بعدها، وينظر حديث الجاحظ عما يلزم من الثقافة للناشئ الذي يلمس في نفسه استعدادا للبيان، ص:200/1-209، وأيضا حديث ابن سنان عما يحتاج إلى معرفته مؤلف الكلام، ينظر سر الفصاحة، ص:288 وما بعدها.

(3) كابن قتيبة، وابن المدبر، والكلاعي، وابن الأثير.

(4) كابن وهب مثلا.

(5) الوزراء والكتاب:للجهشياري، تحقيق: إبراهيم الأبياري وآخرين، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط1، ص:75.

وكان في كلامه نبرة تفريق بين علوم يثقفها جميع الكُتّاب، ولا يستغني عن تحصيلها أحد منهم، وعلوم تستدعيها طبيعة المهام التي يقوم بها الكاتب المتخصّص. وهو بحديثه هذا يفتح الباب على مصرعيْه أمام النقاد للتنبيه على العلاقة بين موضوع الكتابة ونوع الثقافة التي يحتاج إليها الكاتب؛ فباختلاف الدواوين تختلف ثقافة الكاتب.

أما **ابن المدبر** في الرسالة العذراء، والتي "هي رسالة في موازين البلاغة وأدوات الكتابة."[1] فإنه لا يكتفي بتبيين الثقافة التي يحتاج إليها الكاتب، بل ويوضّح سُبُل تحصيلها، وما يُعينه على اكتمال أدواته وإتقان صنعته من معارف وعلوم مساعدة كالإطلاع والتمرّس على إنتاج سابقيه من المتقدّمين بغية التعرف على مذاهبهم، والسير على سننُهم، بعد أن تتلاقح الأفكار في قوله: "وأعلم أنّ الاكتساب بالتعلّم، والتكلّف، وطول الاختلاف إلى العلماء، ومدارسة كتب الحكماء فإنّ أردت خوض بحار البلاغة، وطلبت أدوات الفصاحة، فتصفّح من رسائل المتقدّمين ما تعتمد عليه، ومن رسائل المتأخرين ما ترجع إليه في تلقيح ذهنك، و استنجاح بلاغتك، ومن نوادر كلام الناس ما تستعين به، ومن الأشعار والأخبار والسيّر والأسمار ما يتسّع به منطقك، ويعذب به لسانك، ويطول به قلمك، وانظر في كتب المقامات، والخُطب، ومحاورات العرب، ومعاني العجم وحدود المنطق، وأمثال الفرس ورسائلهم وعهودهم، وسيرهم ووقائعهم، ومكايدهم في حروبهم بعد أن تتوسط في علم النحو، والتصريف، واللغة والوثائق، والسور، والشروط ككُتب السَّجِلات والأمانات، فإنه أوّل ما يحتاج إليه الكاتب، وتَمْهَرَ في نزع آيّ القرآن في مواضعها، واجتلاب الأمثال في أماكنها، واختراع الألفاظ الجزلة، وقرض الشعر الجيد وعلم العروض، فإن تضمين المثل السائر، والبيت الغابر البارع مما يزيّن كتابتك....." [2]

ومما تجدر ملاحظته أنّ ابن المدبر يتحدث عن الكتّاب عمومًا، الأمر الذي يسوّغ له التوسّع في الحديث عن مختلف **ألوان الثقافة** التي تفيد الكاتب في كل المواقع التي يمكن أن يشغلها، لذا لابد للكاتب من جهد وجهاد متواصل، لكي يطوّع هذا الطريق الوعر، والمنهج الثقافي الصعب الذي رسمه ابن المدبر. ولم يكتف بالناحية العلمية والثقافية للكاتب، بل ذهب إلى أن كمال آلة الكتابة:"أن يكون الكاتب بهيّ الملبس، نظيف المجلس، ظاهر المرُوءة، عَطِر الرائحة، صادق الحسّ حسن البيان، رقيق حواشي اللسان... ولا يكون مع ذلك فضفاض الجثَّة، متفاوت الأجزاء، طويل اللّحية، عظيم الهامة؛ فإنهم زعموا أنّ هذه الصورة لا يليق بصاحبها الذكاء والفطنة."[3] فقد اشترط ابن المدبر أشياء يجب توافرها في الكاتب وهي في مجملها صفات تتعلق بالناحية الجسمية، والعقلية، والأخلاقية.

---

[1] الرسالة العذراء:لابن المدبر (ضمن جمهرة رسائل العرب): أحمد زكي صفوت،ص: 176/4.

[2] الرسالة العذراء: لابن المدبر،ص: 177/4، 178.

[3] الرسالة العذراء:ص:178/4، 179.

وبجانب هذا نجد **الناقد ابن قتيبة** في كتابه "أدب الكاتب"، وقد رتّبهُ على عدّة أبواب أو عدّة كتب كما شاء هو أن يُسميها، وكلّها ممّا يحتاج إلى علمه كتّاب زمانه، وهي: كتاب المعرفة، وكتاب تقويم اليد، وكتاب تقويم اللسان، وكتاب في الأبنية. فهو جامع للمعارف العامة والخاصة التي تعين الكاتب على احتراف صناعة الكتابة في رأيه.[1] إذ هو مثل ابن المدبر من حيث التوسّع في الحديث عمّا ينبغي على الكاتب معرفته وإتقانه، وإن كنا نلاحظ أنّ ابن قتيبة أكثر اهتمامًا بكتّاب الدواوين، وأكثر تعلّقا بالأصول الإسلامية والعربية، فإذا كان ابن المدبر قد طالب الكتّاب بالإطلاع على مختلف ألوان الثقافة الأصيل منها والدخيل، المستحدث منها والمترجم، ما عند الفرس، وما نقل عن اليونان (الفلسفة والمنطق)، فإنّ **ابن قتيبة** يخشى على الكاتب التعلّق بتلك العلوم الدخيلة، ولعل أهم الأسباب التي دفعته إلى تأليف مصنّف "أدب الكاتب" هو ما شاهده من ولوع الناشئين من الكُتّاب في عصره بالفلسفة والمنطق، وما بهما من مجافاة للعقيدة الإسلامية؛ بالاعتراض على كتاب الله بالطّعن من غير معرفةٍ لمعناه، وبالتكذيب على حديث رسول الله- صلى الله عليه وسلم - من غير دراية بمن نقله.[2]

وبالتالي فإنّ ابن قتيبة يحثّ الكتّاب على التثقف بالعلوم الإسلامية والعربية، وذلك بحفظ القرآن والتبحّر في علوم الدين من حديث وأصول وفقه وغيرها، والتمرّس على اللغة العربية والوقوف على قواعدها اللغوية والصرفية، كما يحثّ على النظر في الحساب والهندسة، ومعرفة أخبار الناس والسيّر، والتاريخ، والأنساب.... "ومدار الأمر على القطب، وهو العقل وجودة القريحة؛ فإنّ القليل معهما بإذن الله كافٍ، والكثير مع غيرهما مقصَّر".[3]

فقد التفتَ ابن قتيبة بعد تلك المعارف جميعا إلى أمرين مهمين هما: العقل، وجودة القريحة، إذ الجانب المعرفي- في رأيه- وإنْ كان مهمًا لدى الكاتب، فإنه لا يمكن أن يخلق مُبدعًا إن لم يتوفر على الحظّ اللّازم من الطّبع، وكذا عنصر العقل. ولكن هذا لا يعني أن العملية الإبداعية تنهض بالعقل وحدهُ دون بقية قوى النفس، لأنّ المبالغة في الاعتداد بالفكر في الإبداع، فيه مخالفة لطبيعة الأدب- شعرًا ونثرًا – والذي يتوّجه للمخيّلة أكثر مما يتوجه للعقل عند المتلقي.[4]

كما أضاف ابن قتيبة **جانب الأخلاق**، واشترط توفّر صفات تتعلّق بالناحية الخُلقية حتى يستطيع الكاتب أن يستفيد من الأشياء التي ثقفها وتعلّمها، فيقول:"ونحن نَستحبّ لمن قَبل عنا وائْتَـمَّ بكتبنا أنْ يؤدِّب نفسه قبل أن يؤدّب لسانه، ويهذّب أخلاقه قبل أن يهذب ألفاظه، ويصون مُروءته عن دناءة

---

[1] ينظر أدب الكاتب: ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: علي فاعور، مقدمة المحقق، ص:07.

[2] ينظر أدب الكاتب: ابن قتيبة، ص:10-14.

[3] أدب الكاتب، ص:16.

[4] ينظر نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هني، ص:110.

الغيبة، وصناعته عن شين الكذب، ويجانب- قبل مجانبة اللحن وخَطَل القول – شنيع الكلام، ورفَث المزح."[1]

إذن فلابد من المزاوجة بين الصفات الخلقية والعلمية (=الثقافية)، إلى جانب جودة القريحة والطبع الأصيل، لكي يكون الكاتب أمينًا على أسرار الديوان، فقد لمسنا من حديثه عن سبب تأليف الكتاب، وكذا دعوته إلى النظر في الحساب والهندسة أنّه سيخصّ كُتّاب الرسائل الرسمية (=الديوانية).

وبعد ابن قتيبة نجد **للصولي** كتابًا ألّفه في فن الكتابة[*] بعنوان "أدب الكُتّاب"، وهو كتاب لا غنى عنه لأهل هذه الصناعة، فهو كتاب ألفه "فيما يحتاج إليه أعلى الكتّاب درجة وأقلّهم منزلة، وجعله جامعًا لكل ما يحتاج الكاتب إليه حتى يعوّل في جميعه إلاّ عليه."[2]، وقد تناول في أوّله فضل الكتابة مؤكّدًا على ضرورة تسلّح الكتّاب بالثقافات والمعارف، إذْ يقول على لسان الحكماء "من خدم السلطان بلا علم واستقلال وتجربة وكمال، كان بمنزلة راكب فيلٍ صعب، وسابح في بحرٍ قد جفّ."[3]، فهو يخصّ الرسائل الديوانية (=السلطانية)، كما يستشف من حديثه أن القرآن الكريم هو مصدر المعرفة الأول للكاتب.

وبعد حديثه عن هذه الثقافة وألوانها يقول بالدُربة والممارسة كعنصر ثانٍ من الأسس المكتسبة بالنسبة للكاتب، "فليس يجب لمن صفر من هذه العلوم أن يدّع **التعلّم** آيسًا من الاستفادة موليًا عن الاستزادة. فربما كان الإنسان مهيأ الذهن لحمل العلم، قريب الخاطر، متّقد الذكاء، فيضيّع نفسه بإهمالها، ويُميت خواطره بترك استعمالها، فيكون كما قال علي بن الجهم:

و النّار في أحجارِها مخبوءة ليست تُرى إنْ لم يُثرها إلا زند.

وإنما أخذهُ من قول الأول:

أنا النارُ في أحجارها مستكنة متى ما يهيجها قادح تتوقد."[4]

فإنْ لاحظنا اهتمام الصولي، وكذا ابن قتيبة بالحديث عن ثقافة كُتّاب الرسائل الرسمية، فما سيأتي من حديث ابن وهب سيظهر عمومية حديثهما – خاصة ابن قتيبة-، والذي لا يتعدى حدود الثقافة العامة المطلوبة من كلّ كاتب.

---

[1] أدب الكاتب: ابن قتيبة، ص:16.

[*] ثمة كتاب آخر: هو الاقتضاب في شرح أدب الكُتّاب لابن السيد البطليوسي(ت521هـــــــ)، وهو شرح كتاب "أدب الكاتب" لابن قتيبة وفيه جلّ ما يحتاج الكاتب في صناعته.

[2] أدب الكتّاب: للصولي، ص:20.

[3] أدب الكتّاب، ص:25،26.

[4] أدب الكتّاب ، ص: 27.

يفرد **ابن وهب** باباً كاملاً في الكتاب؛ وهو البيان الرابع من كتابه "البرهان في وجوه البيان" ويفتتحه بالحديث عن فضل الكُتّاب والكتابة قائلاً: "فلما أعطاهم (الله) هذه الموهبة قيّدوا بها ذلك أجمع، وحُفظ فصار من قرأ كتب الأولين، وتأمل أخبار الماضين، كمن عمّر معهم، وكان في أيامهم...وقالوا: اللسان مقصور على الشّاهد، والقلم ينطق في الشاهد والغائب"[1].

ويقسّم **ابن وهب** الكُتّاب فيقول:"والكُتّاب **خمسة**: كاتب خَط، وكاتب عقد، وكاتب حُكم، وكاتب تدبير (وكاتب لفظ[*])، ولكل واحد من هؤلاء مذهب في الكتابة يخالف مذهب غيره."[2] ويدرج ابن وهب ضمن النوع الأول "كاتب الخط" ما يُحتاج إلى معرفته، بذكر الحدّ الأدنى من الثقافة المطلوبة من كل الكتّاب، ولقد كان أكثر توّسعًا وحصرًا من سابقيه-ابن قتيبة مثلاً-، فقد أطال في الحديث عن إجادة اللغة العربية بكل مباحثها بالتفصيل مستندًا إلى لغة القرآن كمثال يُحتذى به.

ثم ينتقل ابن وهب إلى التخصيص، فيتحدث عما يحتاج إليه كل كاتب **حسب طبيعة الموضوع** المعالج في الرسائل، وهي محاولة لصياغة تصوّر نقدي، أو نظرية نقدية واضحة للعلاقة بين الموضوع والأدوات اللازمة(=الثقافة)، فلكل موضوع معالج آلات يفتقر إليها، وهي في حقيقة الأمر تكملة للإرهاصات التي قال بها عبد الحميد الكاتب في رسالته للكُتّاب؛ فالكاتب المترسّل مثلاً ملزم بمعرفة كل ما سبق من علوم وثقافات، ثم هو مطالب أكثر من غيره بدراسة خطب، ورسائل، وأشعار متقدّميه، لأنّه كما يقول ابن وهب:"إذا استعمل المترسّل في كتبه التمثيل بآداب الأوائل والاستشهاد بالقرآن كان ذلك أحلى لمنطقه، وأحسن عند سامعه."[3]، أما كاتب العقد- الحساب- فيتمايز حسب طبيعة عمله إلى ثلاثة: كاتب مجلس، وكاتب عامل، وكاتب جيش، وهو لا يحتاج إلى التبحّر في علوم العربية وآدابها، بل هو أكثر حاجة إلى إتقان الحساب[4] الذي "هو خمـــسة أشياء: الجمع، والتفريق، والتضعيف، والتصريف، والنسبة."[5].

كما يبـــيّن ابن وهب **الثقافة الخاصة** بكلّ واحد من كتّاب العقد على حدى، بعد أنْ يكون أتقن ثقافة الحساب قائلا: "وأمّا كاتب العامل فيحتاج أن يكون متحرمًا (=متمرسًا) بعلم الزرع والمساحة لكثرة ما يجري في عمله وحسابته من ذلك"[6]، وكذلك تحدّث عن كاتب المجلس، وكاتب العامل،

---

(1) البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، ص:254،255.

(*) يشير المحقق حفني محمد شرف أنّ ابن وهب لم يذكر "كاتب اللفظ"(=المترسل) في القول، لكن نجده تكلم عليه مع جملة الكتّاب فيما بعد، ينظر البرهان في وجوه البيان ، ص:284.

(2) البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، ص:256.

(3) البرهان في وجوه البيان ، ص: 284.

(4) ينظر البرهان في وجوه البيان ، ص:286-287.

(5) البرهان في وجوه البيان، ص:287.

(6) البرهان في وجوه البيان:لابن وهب ، ص:291.

وكاتب الجيش، وكاتب الحكم، وكاتب صاحب المظالم، وكاتب الديوان، وكاتب الشرطة، وكاتب التدبير[1]، وما ينبغي معرفته لإتقان تخصصّه وسبر أغوار مهنته.

نلاحظ من كل هذه التقسيمات والتفريعات أنّ ابن وهب توسّع في الحديث عن ثقافة الكُتّاب، وألــمَّ بمعظم جوانبها.[*] ولعل هذا ما دفع **بالعسكري**، وغيره من النقاد الذين لحقوه إلى الاكتفاء بالحديث عن صنعة الكلام، التي على الكاتب أن يعرف أسرارها لارتسامها وامتثالها في مكاتباته من غير تخصيص لثقافة كل كاتب على حدى- كما فعل ابن وهب-، لذلك نجده يقول:"ينبغي أن تعلم أن الكتابة الجيدة تحتاج إلى **أدوات جمة** و**آلات كثيرة** من معرفة العربية لتصحيح الألفاظ وإصابة المعاني، وإلى الحساب، وعلم المساحة، والمعرفة بالأزمنة والشهور والأهلّة وغير ذلك مما ليس ها هنا موضع ذكره وشرحه لأنا إنما عملنا هذا الكتاب لمن استكمل هذه الآلات كلّها، وبقي عليه المعرفة بصنعة الكلام، وهي أصعبها وأشدّها"[2].

فأبو هلال مدرك تمامًا أنَّ هذه الأدوات هي حجر الأساس لفن الكتابة، لذا لا يرى في توافرها لدى الكاتب نقطة نقاش وجدل، بل التركيز في رأيه يكون على إتقان صنعة الكلام، كما نجده يجعل من مراعاة أحوال المكاتبين أوّل ما ينبغي أن يحققه الكاتب في مكاتباته، ويورد الكثير من الشواهد والأمثلة من الرسائل الجيّدة التي راعى كتّابُها حال المكتوب عنهم، والمكتوب إليــهم، والموضوع الذي يكتب فيه، وما يناسب ذلك من صنوف الافتتاح، أو الدّعاء، أو اللغة أو الإيجاز، أو الإسهاب...[3] وكأنّه انتقل من الناثر كمبدع ومنتج إلى الخطاب النثري في حدّ ذاته، وإلى متلقيه كعنصر فعّال في العملية الإبداعية.

ومن باب عناية **التوحيدي** بكتّاب البلاغة والإنشاء والتحرير، أنه ينقل في الليلة السابعة من كتابه"الإمتاع والمؤانسة" جدلاً حادًا جرى بينه وبين ابن عبيد الكاتب، انتهى إلى مفاضلة بين كتابة الحساب وكتابة البلاغة والإنشاء والتحرير، كانت بدايتها بالقول: " أن كتابة الحساب أنفع وأفضل وأعلق بالملك، والسلطان إليه أحوج، وهو بها أغنى من كتابة البلاغة والإنشاء والتحرير فإذا الكتابة الأولى جِدّ، والأخرى هزل؛ ألا ترى أن التشادق، والتفيهُق، والكذب، والخداع فيها أكثر، وليس كذلك الحساب..."[4] وكان ختامها أن عدّل أبو حيان كفّة الميزان لصالح كاتب البلاغة والإنشاء والتحرير.

---

[1] ينظر البرهان، ص:290-362.

[*] وكذلك توسع في ألوان المعرفة الخاصة بكاتب"الخراج" قدامه بن جعفر(ت337ه) في كتابه: الخراج وصناعة الكتابة.

[2] الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص:171.

[3] ينظر الصناعتين ، ص:172 وما بعدها، 489، 497

[4] الإمتاع والمؤانسة: أبو حيان التوحيدي، ص:96/1.

ونلمح أنه حتى وهو وسط دائرة الجدل والنقاش، وحتى وهو يدافع عن كاتب البلاغة والإنشاء ويحمل لواءها، يقرّ أنّ الكاتب بصفة عامة- وإن كان كاتب الحساب- ملزم بآليات وثقافات تقربهُ من الكاتب الكامل، فهو يقول: "فعلى جميع الأحوال لا يكون الكاتب كاملاً، ولا لاسمه مستحقا إلاّ بعد أنْ ينهض بهذه الأثقال، ويجمع إليها أصولاً من الفقه مخلوطة بفروعها، وآيات من القرآن مضمومة إلى سعته فيها، وأخبارًا كثيرة مختلفة في فنون شتّى لتكون عُدُّة عند الحاجة إليه، مع الأمثال السائرة، والأبيات النادرة، والفِقر البديعة.... ولهذا عزّ الكامل في هذه الصناعة."[1] فقد أقرّ بضرورة تكوين الإطار الثقافي للكاتب أي **الناحية العلمية** التي تجعله يُحكم صنعته الأدبية ويتقنها.

كما نستشف من خلال تمييزه بين نوعين من الكلام على لسان أبي سليمان المنطقي: الأول مصدره البديهة، والثاني مصدره الرويّة والتعب، والنوع الثالث يجمع بينهما، ثم تعداده فضائل كل نوع وعيوبه "ففضيلة عفو البديهة أن يكون أصفى، وفضيلة كدّ الروية أن يكون أشفى، وفضيلة المركب منها أن يكون أوفى...."[2]، وأخيرًا ميله إلى المرّكب بقوله: "على أنّه إن أخلص هذا المركب من شوائب التكلّف، وشوائن التعسّف، كان بليغا مقبولا رائعًا حُلوًا تحتضنه الصدور، وتختلسه الآذان، وتنتهِبُهُ المجالس، ويتنافس فيه المنافِس بعد المنافِس."[3]

فالشروط الصحيحة والجمالية للكتابة كنوع من الصنعة الفنية تكمن- في رأيه - في البديهة (=الطبع)، والرويّة والكدّ(=التحصيل)، فهو يدعو الكاتب- ليس هو فحسب- إلى تلقيح الطبع بالتحصيل الثقافي الذي يحتاجه في صناعته وإحكام فنّه.

وقد يكون في هذه الأسطر وقوف على أهم ما ميز النقد العربي القديم من تصوّرات وآراء وتنظيرات حول الشخصية المبدعة للخطاب النثري ومؤهلاتها الثقافية قبل القرن السادس للهجرة. فبعد أنْ نختم جهود النقاد والأدباء في الحديث عن ثقافة الكاتب نجد أنفسنا أمام **ناقدنا أبو القاسم ابن عبد الغفور الكلاعي الاشبيلي الأندلسي**، ومن خلال آرائه في الناثر والخطاب النثري، نكون قد عقدنا مقارنة خفيّة بين آراء الكلاعي، وبين سابقيه من النقاد كمحاولة لوصْل تلك الآراء التي اشتمل عليها "**إحكام صنعة الكلام**" بغيرها من الآراء التي توافقها أو تخالفها، لكي لا نجحف حق الأدب- الخطاب النثري خصوصًا- في التأثير والتأثر.

لقد اعتبر **ابن عبد الغفور الكلاعي** فن الكتابة صنعة تحتاج إلى إحكام وإتقان، حيث يقول "فالواجب على من أتاه الله هذه الفضيلة، وبوّأه هذه الدرجة الرفيعة، وعلّمه فصول الخطابة، وفقّهه في ضروب الكتابة أي يطهّرها من دنس القبائح. فيخزن لسانه عن الغيبة، ويخلع نعل الدناءة، ويمتطي

---

[1] الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، ص:99/1، 100.

[2] الإمتاع والمؤانسة، ص:132/2.

[3] الإمتاع والمؤانسة، ص:132/2.

صهوة العافية، ويكون بعيد الهّمة، نزيه النفس، حسن الهيئة، منتخبا – أن ساعدته الجدة- آلة الكتابة"[1].

نلاحظ أن ناقدنا محلّ الدراسة أحسّ بخطورة هذا الفن الذي ارتقى بصاحبه إلى مرتبة **الكاتب الوزير**[*]، فالكلاعي عاش في جوّ الكتابة والكتّاب، واحترف فن الكتابة التي عُدّ علما من أعلامها، لذا نراه يقنّن لإتقان هذه الصنعة لا على أساس نظري للأدب، بل آراؤه كانت صادرة عن هذا الفن الذي أعدّ له نفسه، وعن التجربة التي عاش فيها حياته في سماء هذه الصنعة الفنية، فالكتابة عند الكلاعي "موطن ترحيب وتأهيل أو الخطابة مقام ترفيع وتبجيل"[2]، لذا فإن صاحبها يحتاج إلى التسلّح بمختلف ألون الثقافة، وتزويد نفسه بكل آلة من آلاتها، بل وقبل ذلك يحتاج إلى نقطة بداية افتتح بها ناقدنا الكلاعي كلامه؛ وهي **الجانب الأخلاقي** ؛ فعلى الكاتب أن يهذّب أخلاقه قبل أن يهذّب أقواله، لأنّ الكتابة من حلّي الملائكة كما قال بعض العلماء[3].

إنّ ثّمة علاقة بين الكتابة والأخلاق، وبين الكتابة والالتزام، وهي علاقة تكشف عن دور الكاتب في المجتمع، فهو ليس آلة تسجيل، بل هو فكر يزن ويفسر ليستنبط المفيد النافع للأمة، والكاتب –على عهد الكلاعي- ليس كاتبا وحسب، بل هو المستشار، والرسول، ولسان الدولة وقلمها، بل قد يعلو شأنه إلى الكاتب الوزير[4]، لذا روعي في كاتب الإنشاء التحلّي بصفات خُلُقية تكفل له الاضطلاع بمهام هذا المنصب؛ وهي في جملتها **أخلاق الإسلام** التي ينبغي أن يتحلّى بها كلّ مسلم، لكنّ الكاتب يجب أن يكون أحرص الناس تحلّيا بها لدوره ورسالته في المجتمع. وقد أجمل ابن عبد الغفور الخطيب إلى جانب الكاتب، وجعلهما مرتبة واحدة في ضرورة التحلّي بالأخلاق، فالخطابة والرسالة "مختصتان بأمر الدين والسلطان"[5]، وهو يوصي من علّمه الله فصول الخطابة، وفقّهه في ضروب الكتابة أن "يُطّهرها من دنس **القبائح**، فيخزن لسانه عن **الغيبة**، ويخلع نعل **الدناءة**، ويمتطي صهوة **العافية**، ويكون **بعيد الهمة، نزيه النفس**، حسن الهيئة..."[6].

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 40.

(*) لقد أطنب السلف في مدح فن الكتابة؛ فالكتابة كما قال المؤيد: "أشرف **مناصب** الدنيا بعد الخلافة، إليها ينتهي الفضل وعندها تقف الرغبة"، وكما قال أبو جعفر بن أحمد في جملة رسالة: "الكتابة أسُّ **المُلك**، وعماد المملكة وأغصان متفرقة من شجرة واحدة. والكتابة قطب **الأدب**، وملاك الحكمة...وبالكتابة والكتّاب قامت **السياسة** و**الرياسة**...".صبح الأعشى في صناعة الإنشا: للقلقشندي، ص:37/1.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 250.

(3) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 40.

(4) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 137 وغيرها.

(5) الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 154.

(6) إحكام صنعة الكلام، ص: 40.

بهذا القول يؤكّد ابن عبد الغفور على مجموعة من **الصفات الخُلُقية** التي يجب على الناثر أن يتخلّق بها، وهي: أن يطهّر نفسه من الخُلق السيئ بأشكاله وألوانه، فيصون مروءته عن دناءة الغيبة، ويتصف بالصدق في القول، والإخلاص في كل ما يوجَّه إليه من أعمال، لكي يكون الكاتب أمينا على أسرار الديوان (=الدولة). لقد كانت دعوة الكلاعي **صريحة** إلى ضرورة الالتزام بالخُلُق الحسن، وترك السيئ منه أسوة بالرسول – صلى الله عليه وسلم -، ووفق ما يدعو إليه الخالق – سبحانه وتعالى - في قوله: "ومما يستحب للكاتب **أن يهذب أفعاله كما يهذِّب أقواله،** فلا ينظر في كتاب أخيه إلا بإذنه. فقد قال صلى الله عليه وسلم: "من نظر في كتاب أخيه بغير إذنه فكأنما نظر في النار"... وأن يتأدّب بآداب الله، وآداب رسوله، كقوله عليه السلام: "من حسن إسلام المرء تركه ما لا يعنيه". "والحياء شُعبة الإيمان"..." [1].

فقد أشار الكلاعي إلى صفة خُلقية أخرى هي ترك الغشّ ولو بالنظر، كما ينصح الناثر بضرورة التمتّع بالفطنة وسرعة البديهة في قوله: "وممّا يستحبّ للكاتب: أن يكون حاضر الجواب، متّقد الخاطر، مستشعرا لورود النوادر فإن ذلك أرهف لحدّه، وأقوى الأسباب في تفضيله وحمده"[2]. وكأن ناقدنا ابن عبد الغفور يريد أن يجعل للناثر مثالا يحتذيه ليصل صنو الكتابة، فأن يكون "الكاتب في حيّز منْ قد علا وزاد، خير من أن يكون في حيّز من قصر عن الواجب المعتاد"[3]، ولكي يصل الناثر، إلى الدرجة الرفيعة في سُلم فنّ الكتابة أشار الناقد في آخر المقولة النقدية السابقة إلى "حُسن الهيئة"، فهو يولي هيئة الناثر وأناقته ونظافته لباسه أهمية أيضا، وهذا ما يوحي بأن **للجانب الخَلْقي** صلة بالإبداع في تصوّر الكلاعي - وبالأخصّ في الأغراض الرسمية-، وهذا ما قد أشارت إليه كتب النقد القديم شعرا ونثرا[4]. فقد اتفق كثير من مؤرّخي الأدب ونقاده في كتاباتهم الخاصة عن أصحاب ديوان الإنشاء أن يكون هؤلاء على درجة كبيرة من حسن المظهر واعتدال القامة، ونظافة الزيِّ، وطيب الرائحة...

إن خاطر الكلاعي المتقسم بين تفقّه في أدب، وتفقّه في شرع جعلنا نلمس الصبغة **التوجيهية** في كلامه عن الأخلاق حتى آخر صفحات الكتاب، ويلاحظ أن الكلاعي وإن لم يتعمق في الحديث عن الجانب السلوكي الأخلاقي للكاتب، ولكن كانت في إشارته كفاية لبيان حاجة الناثر إلى توخّي الجمع

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص 260.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص 259.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص 250-251.

(4) ينظر في الشعر: العمدة لابن رشيق: 196/1، وفي النثر: - الرسالة العذراء لابن المدبر ص 178/4، -أدب الكاتب لابن قتيبة، ص 14، - أما بعد عصر الكلاعي ينظر مثلا صبح الأعشى في صناعة الإنشا: القلقشندي، ص:67/1، 68 وثمرات الأوراق: ابن حجة الحموي (ت837هـ)، تحقيق أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الخانجي، مصر، 1971، ص:395.

بين صفات النفس، والهيئة، والأخلاق، فهو يدعو الناثر أن يكون كما قال أبي محمد المهلّبي[*]: على طريقة المفصّل من الترسيل: "قد نظرته فرأيته جسما معتدلا، وفهما مشتعلا:

ونفسا تفيض كفيض الغمام وظرفا يناسب صفوا المُدام"[1].

بل لقد تنبه الكلاعي أيضا إلى جانب حديثه عن شخصية الناثر (=الكاتب) إلى آلته في الكتابة وأسبابها من قلمٍ ومدادٍ قائلا:"... منتخبا-أن ساعدته الجِدة-**آلة الكتابة**؛ فقد كان ابن الفيَّاض كاتب سيف الدولة يعجن مداده بالمسك، ولا تُلاق دواته إلا بماء الورد، تفاديا من قول القائل:

دعــيٌّ فــي الكتابــة، لا رويٌّ له فيها يُعدُّ، ولا بديه

كأنَّ دواتــه مــن ريــق فيــهِ تُلاق[2]، فريحها أبدا كريه

... ومما يجب على الكاتب: أن يجيد قلمه، فهو ترجمانه ولسانه وسنانه. ومن كلامهم:" القلم أحد اللسانين" وقال الشاعر:

من خطّ يوما ببرية فسدت أصاب أعضاء خطه خَدَرُ"[3].

معلّقا على هذا البيت الشعري بقوله:"وقد حلّ عقد هذا النظم ابن برد الأصغر، فقال:فساد القلم خدر في أعضاء الخط. ومن كلامه في صفة القلم: يشرب ظلمة ويلفظ نوراً. قاتل الله قلم، يفلُّ السنان وهو يُكسر بالأسنان."[4] كما نقل للقارئ كلاما قيل عن الدّواة، والمحبرة، والمقراض، زاوج فيه بين النثر والشعر.

ولقد لّخص الناقد الكلاعي نظرته إلى آلة الكتابة بصفة عامة في حديثه عن جنس التوثيق وكاتبه الذي ممّا يستحب له "أن يسدَّ الذريعة إلى التدليس. فلا يكتب من الرّقوق إلاّ في الجيّد المشقوق. ولا يستعمل من المداد إلا السريع الغوص الشديد السّواد. ولا يترك في آخر السطور بياضا، ولا يفرّق بين الحروف أيضا..."[5]، فالكاتب على عهد الكلاعي ليس كاتبا فحسب، بل قلم الدولة ولسانها، وقد يعلو شأنه فيكون رئيسا للدواوين أو الوزير المتصرف في أمور الدولة وشؤونها، لذا روعي في الكاتب التحلّي بهذه الصفات الخُلُقيَة والخَلْقية، بل روعي قلمه ومداده وكل ماهو سبب وآلة في كتابته لتكفل له الاضطلاع بمهام هذا المنصب الخطير(الكاتب الوزير).

---

[*] الوزير أبو محمد الحسن بن محمد المهلّبي (291-352هـ) من كبار الأدباء، الوزراء، الشعراء. كتب لمعز الدولة البويهي ثم وزر له، وللخليفة الطائع العباسي، ولقب بذي الوزارتين.

[1] إحكام صنعة الكلام: ص: 145.

[2] لاق الدواة وألاقها: أصلح مدادها.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص:40، 41.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص:41 ولقد أشار أيضا إلى هذا فيما سبق الصولي في كتابه أدب الكتّاب، ص:97.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص:212.

ولكن الثقافة تبقى من أهمّ مقومات الكاتب الناجح، ومن هنا أفاض الناقد ابن عبد الغفور في الحديث عنها، وأدرك بخبرته حاجة الناثر إلى التسلّح بمعارف كثيرة وآلات جمّة نلمسها في الإطار الثقافي.

الإطار الثقافي للناثر عند ابن عبد الغفور الكلاعي:

تجدر الإشارة قبل الولوج إلى الأسس **المكتسبة** إلى أن ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي تحدّث ضمنيا عن الأسس **الفطرية** أي الطّبع؛ تلك الملكة التي لا يمكن الإبداع بدونها، فهي تؤهّل الناثر لفنّ الكتابة، وهو "لا يختلف في شيء عمّا نسميه حديثا الموهبة، وهي الاستعداد الفطري – الفني في مجال الأدب- المركوز في الإنسان"[1]. وهذا ما يؤيده النقاد القدماء أنفسهم، فالنصوص الواردة عنهم بهذا الشأن –كما سبق أن ذكرنا في الفصل الأول- تبيّن أنهم لم يقصدوا بـ"الطّبع" الذي أطلقوا عليه اسم الطبيعة أحيانا والقريحة أحيانا، ثم الغريزة أحيانا أخرى غير "الموهبة"[*].

ونجد هذا المصطلح عند الناقد ابن عبد الغفور يدور بين الطبع والقريحة، إذ يقول في تنظيره لأقسام التأليف: "ومن هذا الفن شرح معاني الأشعار. وقلّما يخلو قارع هذا الباب من متَعّقبٍ لأن كلاًّ يشرح البيت بما يميل إليه **طبعه** وتحتمله **قريحته**"[2]، ويجمعها في لفظ الطبائع والقرائح في قوله: "الحكم والأمثال على ضربين: فمنها ما روي بأثناء الخطب والرسائل، ومنها ما يأتي جوابا مرتجلا للسائل تقدّمه **القرائح** دون رويّة، وتنتجه **الطبائع** دون كلفة"[3]. فقد ميّز الكلاعي – كغيره من النقاد- بين الطبع بوصفه القوة الفطرية المنتجة للأدب عامة ولفن الكتابة بصفة خاصة، وبين العناصر المكتسبة التي لا تأتي إلا بكُلفة وتحصيل.

وقريبا من نظرة الجاحظ في اختلاف الطبائع نجد ابن عبد الغفور يتحدّث فيقول: "ومن الدلائل على ذلك أنّ الكتابة والشعر شيئان متنافران لتنافر طبائع أهلهما، ومن أمثالهم: "اثنان قلّما يجتمعان: **اللسان البليغ** و**الشعر الجيّد**"[4]، وإن كان ناقدنا الكلاعي يرى في هذه المقولة أن تفاوت الناس في الطباع يجعلهم يتفاوتون في الموهبة والقدرة الفنية بين الشعر والكتابة، فهو يتعمّق أكثر عند إبدائه ملاحظات نقدية حول كتّاب عصره، إذ يصرّح أنّ اختلاف الطّبع لا يؤدي إلى الاختلاف بين صناعتي الشعر والنثر، بل داخل الصنعة الواحدة أو الفن الواحد، حيث تتباين استعداداتهم النفسية وتتفاوت اتجاه **الأجناس** و**الأنواع** نفسها، فهذا الصاحب بن عباد أبدع في نوع من الترسيل دون آخر، وهو الحالي

---

[*] مثلا: - لفظ القريحة = الطبع، ينظر الصناعتين ص: 30، والرسالة العذراء ضمن الجمهرة: 178/4، وأدب الكاتب ص 16 وغيرها، - لفظ الطبيعة = الطبع = الموهبة، ينظر البيان والتبيين: 208/1.

[1] نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هني، ص: 115.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 231.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 181.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 39.

الذي "حلّي بحسن العبارة ولطف الإشارة، وبدائع التمثيل والاستعارة. وجاء فيه من الأسجاع والفواصل ما لم يأت في باب العاطل"[1]. فيعلق عليه ابن عبد الغفور الناقد قائلا: "أما الصاحب فأحلى هذه الطائفة طبعا وأعذبهم لفظا وسجعا"[2]، كما قال عن أبي منصور: "وكان أبو منصور الثعالبي حسن التأليف **مطبوع** التصنيف، وتآليفه حِسان المصادر والموارد"[3].

فالطّبع هو عمود العملية الإبداعية الأدبية، وهو الذي يتحكّم في توجيه المبدع إلى نظم أو نثر، وإليه يعود تفوّقه في غرض أو مجموعة من الأغراض في إطار الصنعة أو الفن الواحد، ومن ثمَّة "فالتمايز في هذه القوة –الطبع- عند المبدعين قوة وضعفا هو الذي سيفرض التمايز بينهم فنّيا"[4].

إذن فالطبع يبقى بِعدّه قوة منتجة للأدب هو الأصل، وأعتقد أن تصوّرات الكلاعي جاءت لمحا وإشارات لإدراكه -حق الإدراك- أن هذا الاستعداد الفطري الغريزي هو الأصل الذي تقوم عليه الأسباب، ولا يتم وجودها إلا إذا كان الأصل في نفس الكاتب، وإن كان ينمو ويصفو بالتعهّد والصقل والدراسة والتحصيل، فالمعارف لا تخلق كاتبا دون توفر هذا الاستعداد النفسي. وكأن نظرة ابن عبد الغفور للطبع تقارب نظرة النقاد للنثر – التي أشار إليها في بداية مصنفه - ؛ فإن كان النثر قد "أمن العلماء -لامتزاجه بطبائعهم – ذهاب اسمه فأغفلوه، وضمن الفصحاء - لغلبته على أذهانهم- بقاء وسمه فأهملوه"[5]، فناقدنا كذلك لم يتعهد - في اعتقادي- الطبع بالتنظير والإحكام، ولم يجعله ملازما في تنظيراته للأسس المكتسبة كما فعل النقاد السابقون[6]، لغلبته عليه، وامتزاجه بنفسيته ككاتبٍ.

ولكن الكلاعي كان مدركا أهمية الآلات المكتسبة بالتحصيل والتسلّح بألوان الثقافة، لأنها ستُغذي من قلّ حظّه من الطبع من ناحيةٍ، وستكون معيارا للتمييز بين من تساوت حظوظهم فيه من ناحية أخرى، لذا قدم ابن عبد الغفور العدة والعتاد الذي ينبغي للكاتب أن يتزوّد به، وهي بمثابة **الإطار الثقافي** و**العلمي** الذي رسمه الكلاعي، لا نقول للكاتب فحسب بل للناثر بصفة عامة. فيا ترى كيف كان تصوّره لإطار الناثر الثقافي؟، وهل هو ذو طابع موسوعي أم ضيّق؟، وما هي ميادين الثقافة التي ركّز عليها الكلاعي خلال تنظيراته؟.

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 96، 97.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 114.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 232.

(4) نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هني، ص: 112.

(5) إحكام صنعة الكلام، ص: 31.

(6) مثلا ابن قتيبة، ينظر أدب الكاتب، ص: 16.

أ- الإطار اللغوي:

1. معرفة علم النحو: يؤكّد ابن عبد الغفور الكلاعي على أهمية علم النحو، فهو يمثل حجر الزاوية الأول في ثقافة الناثر، وإن كانت هذه الآلة مشتركة بين الناثر والشاعر، بل هو أول ما ينبغي معرفته لكلّ من ينطق باللسان العربي، فبالنحو يستقيم معنى الكلام ويُصان تأليفه من الفساد واللّحن والانحلال، وقد صوّر لنا الكلاعي ما يمكن أن ينجم عن التّقصير في معرفة علوم اللغة تصويرا يوفي بالغرض ويختزل الموقف قائلا: "**ومما يجب على الكاتب** أنّ يتحفظ من التصحيف، ويتحرّز من اللحن والتحريف. فقد قالوا: اللّحن في الكلام كالجدري في الوجه، وقالوا: **النحو** في الكلام كالملح في الطعام"[1]. ويضيف مؤكّدا على ذلك قوله: "**ومما يستحب للكاتب** أن يتحرّز من اللحن عند تبديل اللفظ وتصحيحه، وتهذيبه وتنقيحه، فربما بدّل عامل رفعٍ بعامل نصبٍ، وبقي المعمول على ما اعتاده لسانه، والوهن قد سرى إليه، واللحن قد عدَا إليه"[2].

فقد جعل الناقد الكلاعي علم النحو من **الواجبات والمستحبات** للكاتب في الوقت نفسه ليؤكد على الحاجة الماسّة إلى معرفته والتمكن فيه، خاصة أن التركيبة الاجتماعية في المجتمع الإسلامي لم تعد عربية خالصة يميّزها الصفاء اللغوي الذي عُرفت به في سابق العهد، إنما أصبحت خليطا من عرب وعجم، فتداخلت فيها الألسنة، وضاعت بينها السّليقة العربية، وشاع اللّحن والخطأ، فأضحى الناثر مُلزما بتعلّم النحو ليصون لسانه من اللّحن والتحريف كما أشار إلى ذلك ناقدنا الكلاعي، حتى أنّه يوصي الكاتب إذا استدعي في القراءة أن يُسر بالقراءة قبل أن يجهر، وأن يتدّبر قبل أن يعبّر، لكي لا يقع في الخطأ فقد لُدغ على حدّ قوله جماعة الكتّاب من هذا الجُحر وغرق طائفة من العلماء في هذا البحر[3].

وقد عمد ابن عبد الغفور الكلاعي إلى تنبيه الكتّاب أن الخطأ قد يتعدّى اللغة إلى طريقة توظيفها وتشكيلها، فهو يعدّ مجرد **التكرار** منقصة وطعنا في المقدرة الأدبية للناثر، فمما "يستحب للكاتب أن يكون كثير الاحتفاظ من تكرير المعاني والألفاظ، قال أبو العلاء: فتكرير الكلمة في الكتاب مرتين كالجمع بين أختين: الأولى حرام يُذام، والثانية بسل حرام"[4]. ويلاحظ أنّ الكلاعي كان ينثر ملاحظاته اللغوية في فصول كتابه كفصل الاستفتاح، والصلاة على النبيّ – صلى الله عليه وسلم -، والسلام...، ففي كلامه عن الاستفتاح بـ(بسم الله) أشار إلى أنّ الموضع الإعرابي لـ (بسم الله الرحمان الرحيم) النصب وتقديره: أبدأ بسم الله، وابتدأت بسم الله، ويحتمل أن يكون موضع الرفع تقديره: ابتدائي بسم

(1) إحكام صنعة الكلام: ابن عبد الغفور الكلاعي، ص: 255.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 256.

(3) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 255، 256.

(4) إحكام صنعة الكلام، ص: 257.

الله. ويجوز أن يكون أيضا في موضع الحال..."[1]، ويستند في حديثه هذا إلى كتابه "حلية الفقهاء" قائلا: "وللكلام على **إعراب** (بسم الله الرحمان الرحيم) و**اشتقاقه** موضوع غير هذا، وقد ذكرت ذلك مستوعبا في كتابنا المعروف بـ"حلية الفقهاء" "[2].

فالكلاعي لم يخصّ الناثر **بعلم النحو** فقط، بل و**التصريف** أيضا، فقد قال: إعراب (بسم الله الرحمان الرحيم) واشتقاقه. كما نظر ابن عبد الغفور في الصلاة على النبيّ عليه السلام في الكتب والرسائل عند أهل عصره فرآهم يختلفون في كيفية ذلك، فبعضهم يكتب: وصلى الله على محمد الكريم، وبعضهم يُؤثر لفظ القرآن، وما أمر الله سبحانه من السلام عليه فيقول: وصلى الله على محمدٍ وسلم تسليما[3]. ولكن اللفظ الأصحّ في **الإعراب** كما قال الكلاعي هو (بسم الله الرحمان الرحيم، وبالصلاة على رسوله والتسليم) معلّلا بأنّ "قولنا: بسم الله الرحمان الرحيم جملة - كما أخبرنا- خبرية، وقوله (صلى الله عليه وسلم) جملة دعائية، ولا تعطف الجملة الدعائية على الخبرية"[4].

كما ألمح ابن عبد الغفور في موضع آخر إلى **التقديم والتأخير** في لفظ السلام قائلا: "ومما يجب على الكاتب أن يقدّم لفظ السّلام فيقول: السلام عليك، فقد روي عن عائشة رضي الله عنها أنها لما سمعت قول الحطيئة: - فاغفرْ عليك سلام الله يا عُمر - قالت: من هذا الناعي إلينا أمير المؤمنين؟ قيل: وكيف نعاهُ؟ قالت: إن الحيّ لا يُقال له: عليك السلام، إنما يقال: السلام عليك، وإنما يقال عليك السلام للميت، فالصواب لفظ السلام كما ذكرت أمّ المؤمنين رضي الله عنها. ومما جاء من اللفظ مؤخرا والمراد به التقديم، قول الشاعر:

ألا يـــا نخلـــة مـــن ذات عـــرقٍ عليـــك-ورحمـــة الله-الســـلام

فهذا محمول على التقديم والتأخير، والتقدير: السلام عليك ورحمة الله. فجعلوه من باب المعطوف المقدّم"[5]. فوجب بذلك معرفة النحو، فهو ضابط لمعاني الكلام، حافظ لها من الاختلاف، لذا نجد ناقدنا ابن عبد الغفور في تصحيحاته اللغوية النحوية يستعين بشيوخ اللغة كأبي الفتح بن جني، وعبد الله بن أبي عافية وغيرهم[6]، فهو يَرُدّ الكتّاب الناشئين إلى المنبع الأول، بل وقد أشار أيضا إلى أمر النحو والعروض في أول وضعه.

---

(1) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 56.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص:56.

(3) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 56، 57.

(4) إحكام صنعة الكلام، ص: 57.

(5) إحكام صنعة الكلام، ص: 80، 81.

(6) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 57-80-81.

2. معرفة علم الخط العربي:

أكّد الكلاعي كغيره من النقاد السابقين(*) على أولوية الاهتمام بالخطّ، فـ"الخط نصف الكتابة"[1] لأن بحسنه تتحلَّى الكتابة، ولأن رداءة الخطّ قذىً في عين القارئ لذا وجبت المحافظة عليه ومعالجة أحكامه، وقد وضع ناقدنا ابن عبد الغفور أربع أحكام تخصّ الخط يجب على الكاتب مراعاتها عند التدوين[2]:

1. ترتيبه: استواء حروفه، والفصل المتقارب المتناسب بينها، فإن "الترتيب نصف الخط".

2. إقامة أشكاله وتبيينها؛ فقد قالوا: أكتبوا الكتاب لأواخر أعماركم.

3. أن لا يكثر شكله ونقطهُ، وفي الآن نفسه لا يجب أن يغفله لأنّ "إعجام الخط يمنع من استعجامه وشكله يؤمن من إشكاله".

4. استقامة الأسطار والفصل بينها، والابتعاد عن اعوجاجها لاسيما اعوجاج أوائل الأسطار إلى أول الكتاب، واِعوجاج أواخرها إلى أواخره. فعلى الكاتب أن يتبع هذه الأحكام لإحكام خَطِهِ، وكما قال يحي بن خالد البرمكي: "الخط صورة روحها البيان، ويدها السرعة، وقدمها التسوية، وجوارحها معرفة الفصول"[3].

ويضيف الكلاعي موصيا كُتّابه الناشئين بالابتعاد عن دقّة الخط وضعف حروفه[4]، وأن يكون أوّل البطاقة منفسح الخط، وآخرها دقيقا، فهذا أحسن من أن يكون الأمر على ضدّ ذلك، ولقد ردّ على من زعم أن **التحريف** الذي في أوائل الأسطار إنّما جيء به لمعنى معلّلا بقوله: "والذي عندي في هذا أنهم حرّفوا أوائل الأسطار من قبل تحريف البطاقة لتستوي طُرّة الكتاب، هذا هو الأصل. وأما من زاد في التحريف فإنه رغب في تنمية الكتاب، وخاف نفاذ الكلام قبل تمام الرقعة"[5]. فتفسير الكلاعي كان منطقيا، حيث أن هذا النوع من الكتّاب يبتعد عن فنّ وصنعة الكتابة الإبداعية، وإن نسب إليها.

وقد ختم ابن عبد الغفور فصله المعنون بـ "رتبة الخط وتسوية البطاقة وختمها" بالتفصيل في أهمية تحريف الأسطار وفائدتها في البطاقة، وهذا في معرض ردّه على **تهمة انحراف أهل الأندلس** عن الصواب في أحد المجالس قائلا: " وجمعني مجلس مع من طرأ إلينا من أهل العلم، فاحتاج إلى تسوية

(*) ينظر وصية عبد الحميد الكاتب إلى الكتاب في جمهرة رسائل العرب: لأحمد زكي صفوت: 456/2، وأدب الكتّاب للصولي، ص: 41-57.

[1] إحكام صنعة الكلام: ص: 45.

[2] ينظر إحكام صنعة الكلام: ص: 45.

[3] أدب الكتّاب: الصولي، ص: 41.

[4] ينظر إحكام صنعة الكلام: ص: 46-47-48، وقد قارب في هذا قول الصولي "وقد رأى قوم أن تكون كتبهم إلى سلطانهم بأكبر الخطوط وأجلها، واختاروا الشكل والأعجام فيها"، أدب الكتّاب للصولي، ص: 57.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 49.

بطاقة، فرماها لمن يسوِّيها له، وذكر أن التحريف الذي فيها من جملة انحراف أهل الأندلس عن الصواب، وأنه لا يُعرف ببلده لأنه لا وجه له ولا فائدة. فقلت: أما الفائدة – أكرمك الله - فموجودة غير مفقودة، وذلك الصيانة، لأن جوانب الكتاب تسكن بسبب ذلك التحريف عند الطيّ، فيكون ذلك أصون لها من الأنحاء وأحفظ لها من العفاء. وأما ما ذكرته من انحراف أهل الأندلس فقول ليس بالصحيح، وكلام يطير مع الريح، وإنهم لأهل إتقان وخط، وفهم، وضبط."[1].

فابن عبد الغفور الاشبيلي الأندلسي يدافع عن أهله، ويبرئ كُتّاب الأندلس من هذه التّهم المنسوبة حول تسوية البطاقة، وذلك برفضه تهمة انحراف أهل الأندلس عن الصواب رفض الشعلة للزناد، ونزوعه إلى أنهم أهل إتقانٍ، وخطٍ، وفهمٍ، وضبطٍ، وهذا خير دليل على أن انحرافهم ليس بالصحيح، فهو كلام يطير مع الريح على حدّ قوله. وهذا ليس بالجديد على ناقد متذوّق للأدب، وعالم بأسرار البيان، فهو على الرغم من تميّزه بموقف الإعجاب الدائم اتجاه المشارقة، وعلى الرغم من تواضعه الشديد -بل والمبالغ فيه إلى درجة الانتقاص من النفس أحيانا-، والذي يعبّر بحق عن موقف التلميذ لأستاذه الذي يتطلع إليه دوما، ويحترمه ويقدّره إلاّ أنّه لا يسكت عن الحقيقة والصواب[*] ؛ فإن كان **النثر الأندلسي** قد استفاد الكثير من أخيه **المشرقي**، وشّقت المعارضات طريقها إلى الأدب الأندلسي؛ تلك الظاهرة الأندلسية التي تزامنت مع القرنين الخامس والسادس الهجريين على وجه الخصوص، وأبو القاسم بن عبد الغفور نفسه لم يخف إعجابه الشديد بأبي العلاء المعري، فراح يحاكيه ويضاهيه في عدد من كتبه ورسائله كما رأينا، إلا أن هذا لا ينكر "استقلال الكتّاب الأندلسيين في **الجزئيات** ومحاولتهم **التجديد** في اختيار الموضوعات..."[2]، كما أشار إلى ذلك كثير من الباحثين، وكما ذهب إلى هذا الناقد الكلاعي الأندلسي في ردّه على هذه التهمة، وكما سنلمسه في طيّات مصنفه إحكام صنعة الكلام بوقوفنا على التجديد والابتداع في المصطلحات والمسميات، والتقسيم والتصنيف في الأجناس، والتنظير والتمثيل في كل ما له علاقة بأدبية الخطاب النثري عموما.

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 50، 51.

[*] اعتمد الناقد **النهج الديني الأخلاقي** في نقده، وجمع بين التفقه في الأدب والتفقه في الشرع، وهذا ما جعله يلوم أبا العلاء المعري قائلا: "إلا أنه –عفا الله عنه-أضاء حتى أظلم، وأعرب حتى أعجم، وغاص في بحر هذه الفنون حتى جاوز الدّر إلى الحمإ المسنون، وحار في أمره وكرم بذات صدره فلم يحل بطائل من دينه، ولا انتفع بظنه ويقينه..."، فعلى الرغم من أنه كان شديد الإعجاب به إلا أن قول الحق لم يمنعه من لومه، حتى أن اقتصار الناقد على قسم **الكتابة** دون الشعر كان لنازع ديني بالدرجة الأولى.

[2] تاريخ الأدب الأندلسي(عصر الطوائف والمرابطين): إحسان عباس، ص:228.

3. معرفة ما يحتاج إليه من اللغة:

يقسّم الكلاعي الألفاظ إلى قسمين: اللفظ المستعمل ذو"المعاني المتداولة المبتذلة التي تتداولها الألسنة، وتستريح لها متعبات الأفهام"[(1)]، واللفظ الغريب الحسن؛ الذي لا يعاب استعماله عند العرب لأنّه تداوله الأول دون الآخر، فغرابته هي التي تضفي عليه الجمال والرونق، وترفعه صنو المتخيّر اللّباب، فعلى الناثر أن لا يأتي في كلامه بما "استعملته عامة الكتّاب من الإكثار بالدعاء والتملّق والإطراء. ومن قولهم: يا سيدي، وعمادي، ومعاذي، وعتادي، إلى غير ذلك مما يطرد كهذا الاطراد وينسب إلى هذا الواد"[(2)].

فقد عرض ابن عبد الغفور **للفظ الغريب** الذي اتخذه ديدَنًا واعتقده دينًا في رسائله -والذي أنكره عليه صاحبه المجهول- بمثال من رسالة ابتدأها بقوله: "أسلِّم على حضرة الوزير الأجلّ تسليما لا يشاكه ريّاها، وإن فاح نسيمًا، ولا يُشاكل علاها، وإن طاب عبقًا وشميمًا، وهيهات لو استعرت في ذلك من الروض نضارته، ومن المزن طهارته، ومن شوقي إلى مرآه تجدّده وغزارته..."[(3)]، إنّ كلام الكلاعي يقترب في حقيقة الأمر من الكلام العذب، بل واللؤلؤ الرّطب... على حدّ قوله، فلقد كان الكاتب يميل إلى الغريب المتداول والمستعمل ليضيف لمسة جمالية على كتاباته، وهذا هو **الغريب الحسن** الذي يرتقي بالخطاب النثري إلى الأدبية في تصوّره بدليل أن ابن عبد الغفور الكلاعي ردّ تهمة عدم القدرة على إدراك اللّفظ المستعمل في صدور رسائله بحجة منطقية عقلية؛ وهي أنّ المبدع القادر على إنتاج الغريب يقدر على المستعمل، فأيّهما أصعب وأحوّج إلى التمعُّن وطول التفكير، "ألا ترى كل من بني حائطا في غاية النقش والتّحسين يقدر على بنيانه مختصرا دون تزيين، وليس من بناه مختصرا يجد تزيينه وتحسينه ميسرًا"[(4)].

ونلاحظ أنّ ابن عبد الغفور الكلاعي يراعي مقتضى **الجنس النثري الذي يكتب فيه الناثر**، فقد رخّص لكاتب التوثيق دون غيره من الكتّاب استعمال اللّفظ المتداول قائلا: "وممّا يرخّص لهم فيه أن يعتمدوا الألفاظ المبتذلة واللغات المتداولة المستعملة، ومما يرخّص لهم فيه التكرار، والتوكيد، والتطويل، والترديد، لأن ذلك أبلغ من البيان، وأبلغ لذي الغفلة والنسيان"[(5)].نلمس بين ثنايا المقولة

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 23.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص:23.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 22.

(4) إحكام صنعة الكلام، ص: 22.

(5) إحكام صنعة الكلام، ص: 211.

(*) ينظر آيات التحدي: سورة يونس الآية: 38، سورة البقرة الآية: 23-24، سورة الإسراء الآية: 88.

النقدية إحساس ناقدنا الكلاعي بثنائية اللغة العادية الابلاغية/ اللغة الانحرافية الابداعية، واقترابا جادا من نظرية للأجناس النثرية، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه في الفصول اللاحقة من هذا البحث.

ب- الإطار الديني:

1. القرآن الكريم:

إنّ القرآن الكريم دستور للتشريع والبلاغة، فقد نزل آية لا تبارى في قوة إقناعه، وبلاغة تركيبه(*). ومن هنا كان حفظه والتدّرب على استعماله وإدراجه في مطاوي الكلام ممّا ينبغي على صاحب صنعة النثر(=الكلام) أن يكون عارفا به، لما فيه من فوائد كثيرة لفظا ومعنا؛ فتضمين الخطاب النثري بآيات القرآن الكريم أمرٌ مستحّب عند الناقد ابن عبد الغفور، إذ يتحدّث عن الخطيب فيقول: "وممّا يستحب أن يوشِّج خطبه **بآيات القرآن**، فهو أنجح ما ضمَّنه المرتجل، وأرجح ما استعان به المحتفل. لأنه الموعظة الحسنة، والحجة البالغة، والحكمة الباهرة، والهادي إلى الرشاد، والمنجي من الضّلال."[1] حتى أنّ الكلاعي ككاتب اغترف من القرآن الكريم، ووقف على مواقع البلاغة وأسرار الفصاحة المودعة في تأليف القرآن، واتخذه بحرا يستخرج منه الدّرر والجواهر، حيث نجد التناصّ والاستشهاد القرآني حاضرا بين ثنايا كتابه **إحكام صنعة الكلام** محل الدراسة، بل ونجده ألّف خطبة **"الإصلاح"** في موقف معارضة لخطبة "الفصيح" للمعري، والتي طرّز فيها فكر الشباب بعلم الدين والمتاب قائلا عنها: "ولمّا مِلت –أعزك الله- بالطالع إلى **التفقّه في الشرع** كرهت أن يخلق بُرد الشباب قبل أن أطرّزه بعلم المتاب"[2].

فالكلاعي ينصّ صراحة على حفظ القرآن الكريم، ويجعله مادة خصبة لإحكام صنعة النثر بصفة عامة، وخطابه النثري بصفة خاصة، حيث نجده يستشهد بالنص القرآني في أكثر من موضع، إذ من ضروب الإيجاز مثلا ما يأتي مع البيان، وهو أشرف الكلام كقوله عزّ وجلّ **﴿قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ* اللَّهُ الصَّمَدُ* لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ* وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ*﴾**[3]، فقد بيّن تعالى مع الإيجاز أنّه واحد لا ثاني له، وأنه صمد لا جوف له، وأنّه غير والد ولا مولود...، ومن الإيجاز من يأتي بالحذف كقوله تعالى: **﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ﴾**[4]،

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 169.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 28.

(3) سورة الإخلاص، الآية: (1-4).

(4) سورة يوسف، الآية:82.

ومن الإيجاز ما يأتي بالإشارة والإيماء كقوله عزّ وجلّ: **(فَغَشِيَهُم مِّنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ...)**[1]، **(الْقَارِعَةُ* مَا الْقَارِعَةُ)**...[2]

كما أورد ذكر "بسم الله الرحمان الرحيم" في تفضيل الكتابة عن الشعر[3]، وعنوّن فصلا "في الصلاة على النبيّ صلى الله عليه وسلم"، وجعلها من أوجب الواجبات على الكاتب، فإذا ذكر الله سبحانه يجب أن يعترض بتحميده، ويشير بتمجيده، ولو بقول: جلّ ذكره، أو عزّ وجهه، أو سبحانه، وإذا ذكر رسول الله خّصه بالصلاة والتسليم كما أمر -جلّ ثناؤه- في القرآن الكريم[4].

ضف إلى ذلك أنّ ناقدنا الكلاعي أكّد على الجانب الديني في ثقافة الناثر بنقله لعهود أبي اسحاق الصابي التي جاء فيها: "وأمرهُ أن يواظب على **تلاوة القرآن**، متفّهما آياته، معلّما ببيناته...، وأمره بدراسة **سِير رسول الله** صلى الله عليه وسلم، وتعهُّد أحاديثه...، وأمره بمجالسة **أهل الدين** والعلم ومدارسة **أهل الفقه** والفهم، ومشاورتهم ومفاوضتهم ومذاكرتهم..."[5]. فابن عبد الغفور يقدّم للناثر فصولا حِسان المصادر والموارد تكثر على طالب الصنعة الفوائد وتنثال القلائد الفرائد[6]، فصنو معارف الناثر/الكاتب عند الكلاعي هي **المعرفة الدينية**، فهذا أبو الحسن محاسنه " كثيرة، ومعارفه رفيعة أثيرة، إذا ذكرت الآداب فهو المقدّم فيه، أو علوم القرآن فهو وارثها عن أبيه"[7].

وهذا أبو العلاء المعري: "إن شئت الفقه فلديه، أو اللغة فمرموقة عليه، أو الآداب فمنسوبة إليه... أو الحفظ والذّكر فهما من أسمائه"[8]. **فالقرآن الكريم** مثّل مصدرا أساسيا من المصادر التي بنى عليها الناقد ابن عبد الغفور تصوّره النقدي حول شخصية الناثر المبدع.

2. حفظ الأخبار النبوية:

إذا كان ناقدنا ابن عبد الغفور قد أشار إلى أهمية حفظ كتاب الله والاستشهاد به، فعلى الناثر أن يحفظ أيضا من **الأحاديث النبويّة** ما يحتاج إليه في صنعة الكلام، فإنّ الأمر يجري في ذلك مجرى القرآن الكريم، وكلاهما منبع لا يغور، فالأحاديث النبويّة كالقرآن في حلّ معانيها إذا أخذتَ ما يسلم ورودها واستعمالها، لذا أُمر الكاتب "بدراسة سِيّر رسول الله صلى الله عليه وسلم، وتعهّد أحاديثه،

---

(1) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 91، 92، 93، سورة طه، الآية: 78.
(2) سورة القارعة، الآية 01، 02.
(3) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 39.
(4) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 254.
(5) إحكام صنعة الكلام، ص: 218، 219.
(6) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 216.
(7) إحكام صنعة الكلام: ابن عبد الغفور الكلاعي، ص: 180.
(8) إحكام صنعة الكلام، ص: 130.

وأخذ الروايات من حيث يسلم وُرودها، والِتماسها من حيث شهودها. منتهيا إلى حكمه ورضاه، مقتديا بخلائقه وسجاياه."[1] فالرسول –صلى الله عليه وسلم- يدعو إلى الهدى، ولا ينطق عن الهوى، ومن ضمّن كلامه حديثه النبويّ فقد جعله حِكمًا وآدابًا.

لذا ألحق الكلاعي حفظ أحاديث رسول الله بالإطار الثقافي للناثر ليصبح الحديث جزءا من المكونات الأساسية لثقافة **كاتب التوثيق**، فمما يستحب فيه أن يكون "...حافظا لأحاديث الرسول، متفقها في الفرائض والأصول، حسن الإيراد والقبول"[2]، بل وقد استشهد ابن عبد الغفور في كتابه محل الدراسة برواية الأخبار النبويّة في مواضع كثيرة كفصل الصلاة على النبيّ صلى الله عليه وسلم[3]، وما يستحب من الدّعاء[4]، وفي لفظ السلام عليك وتقديمه وتأخيره[5]... وغيرها من المواضع، إذاً جعل الكلاعي حفظ الأخبار والأحاديث النبويّة في شكل موازٍ مع حفظ القرآن الكريم ليكتمل الإطار الديني الذي يلزم الناثر المبدع لإحكام أدبية الخطاب النثري.

ج- الإطار الأدبي:

أكدّ ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي على ضرورة **الإطلاع على كلام المتقدّمين من أرباب صناعة المنثور والمنظوم**، لأنّ في إطلاع الناثر على هذه التآليف، والتحفّظ للكثير منها تكوين لإطاره الفنّي، حيث يسمح بتلاقح الأفكار، وشحذ القريحة، وتوليد المعاني والألفاظ، فالناثر يقيس ويولّد، وينظر وينتهج كما صرّح بذلك ابن عبد الغفور الكلاعي في معرض حديثه عن كتاب "إحكام صنعة الكلام" قائلا: "وقد ذكرنا – أعزّك الله- من أنواع الاستفتاحات نُبذًا، وأثبتنا من أعلاها وأدناها نُتفاً، وعلى الناظر في كتابنا أن **يقيس ويولّد** إن صاحبه فكر، و**ينظر** و**ينتهج** إن هاوده ذِكر."[6]

فقد أدرك الكلاعي بخبرته حاجة الكتّاب الناشئين إلى التفقّه بالمنابع التي تركها المتقدّمون، حيث يُعدّ هذا المسلك العلمي مهمًّا في إنضاج مواهبهم في الكتابة، وتقوية ملكاتهم الإنشائية، وبلوغهم الذروة والغاية من هذا الفن الأدبي، وفي هذا المسلك قال عن نفسه: " فأنشأت هذه الخطب مشتملة على كتاب (المنخل) وهو مجرد (إصلاح المنطق). المحيط بجميع فوائده، دون تكراره وشواهده...."[7]، كما أنّه يروي عن مجالسه فيقول: "فأخذنا في ضروب الفصاحة، وجلنا في طرق البلاغة."[8]، ويقول ثانية:

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 218.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 211.

(3) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 56 وما بعدها.

(4) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 74 وما بعدها

(5) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 80، 81.

(6) إحكام صنعة الكلام: ابن عبد الغفور الكلاعي، ص: 66

(7) إحكام صنعة الكلام، ص: 28

(8) إحكام صنعة الكلام، ص: 22

"فرتعنا في رياض الآداب وهصرنا أغصان الألباب."[1]، وثالثة " فأخذنا في ذكر الشعراء العلماء، حتى ذكر أبي العلاء، فتذاكرنا ما له من **التواليف** البديعة التصنيف التي اغترفها من بحره، واعتمد فيها على فكره."[2]

فإذن قضية التأثير والتأثر بارزة في تصوّر الكلاعي لأدبية الخطاب، إذ لا يقدم للكتّاب وللناشئة منهم خاصة خلاصة تجربته وممارسته للكتابة فحسب، بل يعمد إلى ما عرفه غيره من المتقدّمين في أصول هذه الصنعة، وما أوقفته طول ممارستهم ودُربتهم، ولهذا نلاحظ في المدوّنة – محلّ الدراسة- كثرة استشهاده برسائل المتقدّمين إلى جانب رسائله، فبدائع أبي إسحاق كثيرة، ورسائله بديعة، وقد ذكر منها الكلاعي ما فيها مقنع وكفاية[3]، كما يشير قائلا: "...ومن جرى مجراهم من أئمة الفصاحة، ونحا منحاهم من رؤساء البلاغة، وسأذكر من ذلك ما تكثر فوائده لديك، وتنثال قلائده عليك –إن شاء الله-"[4].

فناقدنا ابن عبد الغفور الأندلسي يوقف الناثر على نِتاج أفكار السابقين، ويُعرّفه مقاصدهم ومذاهبهم وإلى أين ترامت بهم أدبية الكلام وصنعته، بل ويُسِّر –بثقافته الواسعة ونظره الثاقب- للكاتب لكي لا يضلّ ويتشعّب عليه الطريق بأسماء منارات في الأدب والبلاغة ليستضيء بها؛ فكتّاب الدنيا وبلغاء العصر أربعة: الأستاذ ابن العميد، وأبو القاسم بن يوسف، وأبو إسحاق الصابي، والرابع هو نفسه ناقدنا –محل الدراسة-، حتى أنه يُفاضل بين الأدباء والكتّاب[5].

نلحظ في كثرة استشهاد ناقدنا الكلاعي برسائل وكتابات المتقدّمين دعوة ضمنية للإطلاع المكثّف المطلوب من الناثر كاتبا كان أم خطيبا، بل إنها خير دليل على سعة وحُسن إطلاع ابن عبد الغفور ذاته، حيث تطالعنا ثنايا مصنفه "إحكام صنعة الكلام" على أسماء كثيرة من الكتّاب والكتب التي قرأها وفقه منثورها ومنظومها، وبنى خطابه النثري في مكاتباته على حّل وتضمين أبياتها، فمن الكتّاب "من يُحلِّي رسائله بِحلّ المنظوم، ويُرّصع كلامه بنثر الموزون، وهي طريقة للكتّاب أنيقة:

ألا إنّ حلّ الشعر زينة كاتــب ولكن منهم من يحلُّ، فيعقُــد"[6]

فالكلاعي جعل من حفظ المنظوم -كشقٍ ثانٍ للأدبية- مادة للمنثور يستخدمه الكاتب في كتاباته بثلاث طرق:

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 24

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 26

[3] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 109.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 115.

[5] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 109 وما بعدها.

[6] إحكام صنعة الكلام، ص: 140.

1. **الاستشهاد:** وهو أن يورد البيت من الشعر خلال الكلام المنثور.
2. **التضمين:** وهو أن يضمن البيت الكامل من الشعر أو بعضه في سياق كلامه وكأنّه جزء منه.
3. **الحلّ:** وهو أن ينثر الكاتب بيت الشعر، ويستعين به في بناء خطابه المنثور.

وهذا ما أورده الكلاعي في حديثه عن المرصّع كنوع من أنواع الترسيل، والذي سمّي مرصّعا؛ "لأنه رُصّع بالأخبار والأمثال و**الأشعار**، وروايات القرآن، وأحاديث النبيّ عليه السلام، إلى غير ذلك من النحو والعروض، و**حلّ أبيات القريض**"[1]. فقد أشار في بداية المقولة إلى الاستشهاد بالأشعار وذكرها في الخطاب النثري إلى جانب الأمثال والأخبار والقرآن...، وختم مقولته بالإشارة إلى الطريقة الأنيقة في كتابة الخطاب النثري الأدبي وإحكام صنعته، وهي حلّ المنظوم على حدّ قوله.

والناقد الأندلسي ابن عبد الغفور يفتح باب الإبداع أمام الناثر، وذلك بجواز الأخذ من منظوم الآخر أو عدمه، فهو يقول في كلامه عن أبي الفضل حافظ، وأبي الفضل الميكالي: "إلاّ أنّ أبويْ الفضل استعانا بأشعار غيرهما، وليس كذلك ما أوردناه لأبويْ محمد، وذكرنا لأنفسنا"[2].

كما يقول في تأكيد الاتجاه المقابل: "ومما لم يستعن بمنظوم غيره، لكنه أكثر من نظمه ونثره فجاء كلامه غرضًا آخر وفرعًا ثانيا، أبو الفرج الببغا..." [3]، فهو يرى أن طريقة المزج بين التقليد والابتكار فرع أول، وطريقة الابتكار فرع ثانٍ، وقد تكون الأولى حسب تصوري مرحلة سابقة لمرحلة الابتكار والاعتماد على النفس، فهي تخصّ الكتّاب الناشئين في بداية حياتهم الكتابية بحثا عن الأدبية.

د- الإطار التاريخي:

ركّز ابن عبد الغفور الكلاعي في هذا الباب على ضرورة **معرفة الأحكام السلطانية**؛ فيجب على الكاتب أن يعي ويدرك إدراكا تاما هذه الأحكام السلطانية، وكلّ ما يتعلّق بأمور الدولة، فممّا "يستحبّ أن يكون عالما بالمحاضر والسجلات، مضطلعا بجمل الدعاوي والبنيّات، حافظا لأحاديث الرسول، متفقّها في الفرائض والأصول، حسن الإيراد والقبول، عارفا بنعوت الرقيق، من أهل الحساب والتدقيق"[4].

كما أكدّ على هذا ناقدنا الكلاعي عندما أعاد نقل الفكرة ذاتها في عهودٍ لأبي إسحاق الصابي، ذلك المثال المحتذى الذي أشاد به قائلا: "وذكرنا هذا العهد على طوله لبراعة فصوله، وصحة فروعه

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 130.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 152.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 155.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 211.

وأصوله، وهو مما يجب أن يحتذي عليه ويُفزع في الاهتداء والاقتداء إليه"[1]، فهو يقدّم دستورا للناثر إذ اِلتزم أصوله وفروعه أمسك بزمام الصنعة وأدبيّتها.

ولما كان الخطاب النثري يستمد مادته من الحياة، ويعدّ "اختيارا لإحدى شرائح الحياة أو أحد موضوعاتها ليكون محورا للعمل، وحقلا خصبا للإبداع، وعندئذ يستعين المبدع بكلّ ملكاته وأدواته في صياغة العمل جماليا"[2]، أشار ناقدنا الكلاعي إلى إحاطة الكاتب بالأحداث **التاريخية**، و**الاجتماعية**، وأخبار **العرب**، و**أمثالها**، و**أنسابها**، فعلى الكاتب/ الناثر أن يعرف ممدوحه، إذ ممّا "يستحبّ للكاتب أن لا يمدح أحدا إلاّ بما فيه"[3]، ويعرف كنيته أيضا؛ فهناك من الكنى ما لا يجب أن يُدعى مخاطب به، لأنّ من "أنجح ما استُميل به مخاطَب، وأنجع ما استُنزل به مكاتب: **الكنية**. وقد قيل: ثلاثة أشياء تصفّي ودَّ الأخ لأخيه: أن يوسّع له إذا جلس إليه، ويبدأه بالسلام إذا وقف إليه، ويدعوه بأحبِّ الأسماء إليه"[4].

فابن عبد الغفور لم يحدّد حسب تصوّره ضوابط تاريخية يجب أن يدركها الناثر، ولكن أشار إلى أن يكون الإطّلاع **مفتوحا** على باب التاريخ أمثالا، وأياما، ووقائعا، وأنسابا... لأنّ الكاتب مثلا يحتاج إلى أن يرصّع كلامه"بالأخبار والأمثال والأشعار، وروايات القرآن، وأحاديث النبيّ عليه السلام..." [5].

إذن لقد توسّع الكلاعي في الحديث عن ثقافة الناثرين بصفة عامة، وكتّاب الدواوين (التوثيق) بصفة خاصة، حاثًا إيّاهم على النّهل من صنوف الثقافة، جامعًا بين الثقافة **الدينية**، والثقافة **اللغوية**، و**الأدبية**، و**التاريخية**، فقد قدّم ناقدنا الأندلسي بتنظيره لهذا **الإطار الثقافي** النموذج المحتذى للناثر أو الكاتب المؤهّل لهذه الوظيفة، وقد جمع هذه الأطر العلمية في حديثه عن أبي العلاء المعري الذي فاز بالمتخيّر اللباب على حدّ قوله، إذ "احتوى من المعارف على فنون، وأعرس بأبكار من العلوم وعون[*]. إن شأت **الفقه** فلديه، أو **اللغة** فمرموقة عليه، أو **الأدب** فمنسوب إليه، أو **النحو** فمن سيبويه، أو **العروض** فرحم الله ابن أحمد (يقصد الخليل بن أحمد الفراهيدي)، أو **الفلسفة** فلم يفُقه فيها أحدٌ، أو **النظم** و**النثر** فقمر سمائه، أو **الحِفظ** و**الذِّكر** فهما من أسمائه..."[6]، فناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي أجمل في هذه المقولة المصادر الفكرية للناثر، والتي ينبغي أن يتزوّد ويستعين بها على صنعة الخطاب النثري الأدبي، وبالتالي يكون قد أجمل للناثر في تنظيراته بين مقومين أساسين محركين للأدبية: الأساس الفطري، والأساس الثقافي المكتسب.

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 226.

[2] النثر الفني بين صدر الإسلام والعصر الأموي: مي يوسف خليف، دار قباء، القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص: 16.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 258.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 252.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 130.

[*] عون جمع عوان: وهي الثيب.

[6] إحكام صنعة الكلام، ص: 130.

2- الخطاب النثري:

أ- مفهوم الخطاب النثري، والفرق بينه وبين الخطاب الشعري:

إن تحديد مفهوم الخطاب النثري، والفرق بينه وبين الخطاب الشعري، والترجيح بينهما يعدّ الخطوة الأولى التي تشكّل الإطار النظري للنظرية الأدبية عند ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي –إن صح أن أطلق اسم النظرية على مجموعة القواعد التي صاغها- للحكم على فنّية النثر، وبيان مقاييس الأدبية فيه، والتي تتحقّق من خلالها جماليات التأثير والاستجابة في الملتقى (أي الوظيفة الأدبية أو الشعرية).

لقد استقرّ **مصطلح "النثر"** على الفن القولي غير المنظوم، وقد استعمله النقاد والأدباء بهذا المفهوم، فهو يعني عندهم الكلام الفني غير المنظوم الذي يقابل الكلام المنظوم أي الشعر، حيث أطلق ابن طيفور (ت280ه) على أحد كتبه عنوان (المنظوم والمنثور)، ويقول ابن خلدون (ت808ه) كذلك: "اعلم أن لسان العرب، وكلامهم على فنّيْن في **الشعر المنظوم**، وهو الكلام الموزون المقفى، ومعناه أن تكون أوزانه كلّها على رويّ واحد وهو القافية، وفي **النثر** وهو الكلام غير الموزون"[1]، وجاء في كتاب البرهان: "واعلم أن سائر العبارة في كلام العرب إمّا أن يكون **منظوما أو منثورا**، والمنظوم هو الشعر، والمنثور هو الكلام"[2].

مع نهاية مقولة ابن وهب تجدر الإشارة إلى تأرجحٍ في استخدام المصطلح في أكثر من مدلول، وهذا ما نستشفّه من تتبّع مدلول كلمة "نثر" ومرادفاتها في مورثنا النقدي؛ فالنثر يسمى "كلاما"، وقد جعل **بشر بن المعتمر** في صحيفته البلاغية التي رواها الجاحظ من النثر "صناعة الكلام"[3]، كما أشار إلى ذلك **الجاحظ** في معرض حديثه عن حتمية بقاء الخيوط الفاصلة بين المنظوم والمنثور، فقد أصر الجاحظ على عدم قبول استعمال ألفاظ المتكلمين (علم الكلام = النثر) في الشعر إلاّ إذا وردت على وجه التظرف والتملّح[4]، لتظلّ القصيدة إبداعا شعريا له قسماته وملامحه الخاصة، وتظل للخطبة كخطاب نثري مقوماتها وسماتها الأدبية.

كما تحدّث **ابن المعتز** (ت296ه) عن بعض المحسّنات البديعية في الكلام والشعر قائلا: "ونحن الآن نذكر بعض محاسن **الكلام** و **الشعر**، ومحاسنها كثيرة لا ينبغي للعالِم أن يدّعي الإحاطة بها

---

(1) مقدمة ابن خلدون: لابن خلدون، تحقيق حامد أحمد طاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط1، 2004، ص 724.

(2) البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، ص: 127.

(3) البيان والتبيين: الجاحظ، ص: 141/1.

(4) ينظر البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 141/1.

...ويعلم الناظر أنّا اقتصرنا بالبديع على الفنون الخمسة"[1]، فهو يستعمل مصطلح "الكلام" في مقابل "الشعر"، ويجعل **الآمدي** أيضا الكلام مقابلا للشعر فيقول: "... ومثل هذا في الشعر والكلام كثير مستعمل"[2].

غير أننا بالمقابل نجد النقاد يدرجون النثر تحت قسمة عامة هي الكلام الذي يشمل: النثر والشعر، فقد جاء في كتاب الوساطة **للجرجاني** قوله: "كذلك الكلام: منثوره ومنظومه "[3]، وقال **مسكويه** أيضا: "إنّ النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما"[4]، وقد قسّم **أبو اسحاق الصابي** الكلام إلى قسمين الشعر والنثر، كما أطلق على النثر (الترسّل) في قوله: "إن طريق الإحسان في **منثور الكلام** يخالف طريق الإحسان في منظومه، لأن **الترسّل** هو ما وضُح معناه، وأعطاك سماعه أوّل وهلة ما تضمّنته ألفاظه، وأفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلاّ بعد مماطلة منه"[5].

و**التوحيدي** يورد مصطلح الكلام كلفظٍ جامع للنظم والنثر في قوله: "وأحسن الكلام ما رقّ لفظه ولطُف معناه، وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظم كأنّه نثر، ونثر كأنّه نظم"[6]. وفي جملة هذه المقولات ما يدلّ على أن الكلام **أشمل** من النثر، إذ ينقسم الكلام الأدبي إلى قسمين: النثر والشعر.

كما تم إلحاق مفهوم **النثر بالكتابة**، وصار كثير من النقاد العرب القدامى إذا استعملوا مصطلح "الكتابة" فإنما يعنون بها "النثر"، فقد وسم **أبو هلال العسكري** كتابه بالصناعتين: الكتابة والشعر، كما نجد ناقدنا **ابن عبد الغفور الكلاعي** محل الدراسة يقول: "فإن البلاغة تنقسم قسمين منظوما ومنثورا... واقتصرت من قسمي البلاغة على قسم **الكتابة** لأنّها أنجح عاملا..."[7]، ويقول الكلاعي في موضع آخر: "لكن النثر أسلم جانبا، وأكرم حاملا وطالبا"[8].

فارتباط النثر بالكتابة كان في ظل التحوّل الجذري في معنى الإبداع الذي انتقل من **الشفاهية** إلى **الكتابية**، حيث أصبحت الكتابة (=القلم) هي الذاكرة الجديدة التي فتحت عهدا جديدا يمكن أن نصطلح

---

(1) كتاب البديع: لابن المعتز،اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس :إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت،ط3، 1982، ص: 58، وينظر أيضا ص:46 وغيرها.

(2) الموازنة بين أبي تمام والبحتري: للأمدي، ص:244.

(3) الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي الجرجاني، ص: 342.

(4) الهوامل والشوامل: للتوحيدي ومسكويه، تحقيق: أحمد أمين، والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951، ص 309.

(5) المثل السائر: لابن الأثير، ص: 07/4.

(6) الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، ص: 145/2.

(7) إحكام صنعة الكلام، ص: 28.

(8) إحكام صنعة الكلام، ص: 36.

عليه "ثقافة المكتوب"[1]، هي التي دفعت ابن عبد الغفور إلى تسمية النثر بالكتابة –كغيره من النقاد السابقين-، إذ نصّ النقاد قبله على أن الخطابة جنس داخل في الكتابة الفنية، لأن الخطبة تُلقى شفاهًا ثم تكتب، وقد تُكتب وتلقى، وفي ذلك قال العسكري: "ولا فرق بينهما (الخطبة والرسالة) إلا أن الخطبة يُشافه بها، والرسالة يُكتب بها، والرسالة تجعل خطبة، والخطبة تُجعل رسالة..."[2]،فهما متشاكلتان في تصوّره من جهة أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، ومن جهة الألفاظ والفواصل أيضا، فألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتّاب في السهولة والعذوبة، وكذلك فواصل الخطب مثل فواصل الرسائل، بل وقد نُصّ على ذلك صراحة فيما بعد إذ قيل: "الخطب من آكد ما يحتاج إليه الكاتب...، وعلى منوال الخطابة نُسجت الكتابة، وعلى طريق الخطباء مشَتِ الكُتّاب."[3].

حتى أن ناقدنا الكلاعي في القرن السادس استعمل لفظ الخطابة مُردفًا بالكتابة في مواضيع كثيرة من مصنّفه، فهو يقول مثلا: "فالواجب على من أتاه الله هذه الفضيلة، وبوّأه الدرجة الرفيعة، وعلّمه فصول **الخطابة**، وفقّهه في ضروب **الكتابة** أن..."[4]، كما قال في حديثه عن مكاتبة أهل الكفر: "فالواجب أيضا ألا يُجرَوْا مجرى المسلمين في **المكاتبات** ولا يسلك بهم مسلكهم في **المخاطبات**"[5]، وغيرها من المواضع.

إلا أننا نلمس بين طيّات إحكام صنعة الكلام مزاوجة في استعمال لفظ الكتابة، ولفظ الكلام للدلالة على مصطلح واحد هو النثر، فهو يطلق على الأجناس النثرية ضروب **الكلام**، إذ يقول: "وجعلت أبحث عن **ضروب الكلام** فوجدتها على فصول وأقسام منها: الترسيل، ومنها التوقيع، ومنها الخطبة، ومنها الحكم..."[6].

وقد يكون عدم الاستقرار على مصطلح ميزة عند الكلاعي، حتى أن كتابة عنونه بـ**"إحكام صنعة الكلام"**، فالعنوان كاللاّفتة ذات السهم الموضوعة في أول الطريق لترشد السائرين حتى يصلوا إلى هدفهم، فكذلك العنوان يدّل القارئ على فكرة صحيحة عمّا هو مقبل عليه...[7]، ومع ذلك فإن مصنّفه خاص بقسم واحد من قسمي البلاغة وهو النثر؛ فقد خصّصه للمنثور لأنّ الأصل الذي أمن العلماء -لامتزاجه بطبائعهم- ذهاب اسمه فأغفلوه، ولم يحكموا قوانينه وأفانينه[8]. فالكلاعي يستعمل النثر

---

[1] ينظر مديح القلم: جابر عصفور، مجلة العربي،الكويت، العدد 62، أكتوبر، 2005، ص: 169.

[2] الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 154.

[3] صبح الأعشى في صناعة الإنشاء: للقلقشندي، ص: 210/1.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 40.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 85.

[6] إحكام صنعة الكلام، ص: 95.

[7] ينظر كيف تكتب بحثا أو رسالة (دراسة منهجية): أحمد شلبي، مكتبة النهضة المصرية، ط 8، (د.ت)، ص: 36 .

[8] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 31.

مرادفا للكلام أحيانا و**للكتابة** أحيانا أخرى مع إدراكه أنّ النثر **قسيم** الشعر، والخطابة والكتابة من ضروب النثر، وإقراره بهذا حرفيا في قوله: "**النثر** أسلم جانبا وأكرم حاملا وطالبا. وقد قال رسول الله – صلى الله عليه وسلم-: "لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحاً خير له من أن يمتلئ شعرا"، ولم يقل **كتابة** ولا **خطابة**"[1].

إذن فضآلة حظ الخطاب النثري من الاهتمام في تراثنا النقدي القديم **مقارنة** بحظ الخطاب الشعري الذي مثّل ديوان العرب الأول، والثقافة السائدة آنذاك، وإحساس النقاد القدامى المتأخرين بالغبن الذي لحق النثر العربي القديم وفنونه على أيدي من سبقهم من النقاد هو الذي دفعهم إلى محاولة **استدراك** ما فات الخطاب النثري، وذلك بتخصيص **مؤلفات مستقلة** لدراسة النثر ونقده، والتنظير له. ولعلّ أبرز هؤلاء النقاد هو **أبو القاسم محمد عبد الغفور الكلاعي الاشبيلي الأندلسي** في القرن السادس الهجري في كتابة الموسوم بـ **"إحكام صنعة الكلام"**، والذي "يعدّ فريدا من نوعه في تاريخ نقدنا العربي القديم بشكل عام، وفي نقد الخطاب النثري بشكل خاص"[2]، وقد أشار الكلاعي إلى أهم **الأسباب** التي يرى أنها كانت مسؤولة عن هذا الإهمال، والتي دعته إلى أن يخصّص كتابه هذا لدراسة الخطاب النثري دون الشعري، يقول: "وإنما خَصَصْت المنثور لأنّه الأصل الذي أمن العلماء –لامتزاجه بطبائعهم- ذهاب اسمه فأغفلوه، وضمن الفصحاء -لغلبته على أذهانهم- بقاء وسمه فأهملوه، ولم يحكموا قوانينه ولا حصروا أفانينه... فلو نسأ الله في أجلهم إلى أن يسمعوا قول شاعر هذا الزمان:

فما شيء –وقد بالغت فيه- بأحوج للبيان من البيان

لأجر والنثر مجراه، وحفظوا منه ما حفظناهُ، ولكن أبى الله إلا **أن يكون لكل زمانٍ رجالاً**، و**في كل أوان للعقل مجال**"[3]. وكأن الكلاعي يقدّم سببين:

أولهما: أن النقاد القدامى اعتبروا النثر وفنونه من مسلّمات وبديهيات الثقافة الأدبية في ذلك العصر؛ أي أنه أوضح من أن يُكتب حوله.

وثانيهما: أنه كان طبيعيا أن تتأخر الحركة التنظيرية للنثر إلى القرن الخامس الهجري وما بعده لأنه؛ أي النثر المكتوب خاصة لم يزدهر إلاّ في مراحل متأخرة، وليس كالشعر الذي نضج واكتمل منذ العصر الجاهلي، فليس من العدل في نظر الكلاعي ولا في طبيعة التدرج في الدراسات الأدبية والنقدية مطالبة القدامى بقول كل شيء، وبنفس الدرجة التي دُرس بها الشعر[4].

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 36.

[2] سلطة المعنى (مراجعات نقدية): صالح بن معيض الغامدي، ص: 17.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 31، 32.

[4] ينظر سلطة المعنى(مراجعات نقدية): صالح بن معيض الغامدي، ص: 18.

إذن فإن كان اهتمام النقاد العرب القدامى بالخطاب النثري **أقلّ** من اهتمامهم بالخطاب الشعري الذي استحوذ على جلّ جهودهم، فإن هذا لا يمكن أن يكون سببا لإنكار هذا الاهتمام أو تجاهله كما قال بعض النقاد والدارسين المحدثين[1] بالتنبيه إلى أن النقد العربي القديم ينصبُّ على الخطاب الشعري دون النثري، وهو زعْم لا يثبت أمام الحقيقة، سواء في مستواها التاريخي؛ أم العقلي والمنطقي.

فالواقع **التاريخي** يفند هذا الزعم، ويقطع الشك باليقين، فقد كان للعرب آراء في نقد الخطاب النثري بدأت أولية ارتجالية منذ العصر الجاهلي[2]، ثم تطور هذا النقد وتبلور إلى مؤلفات نقدية في عصر التدوين.

كما أنّ **العقل** يرفض ويأبى انفصال العمل النقدي عن العمل الإبداعي، فحيثما كانت حياة أدبية وفكرية تنمو، ولو بصورة جنينية في رحم الكيان الإنساني، كانت هناك جهود نقدية حثيثة تسير في ظلّه، وترصد خطاه واتجاهاته من أجل تنمية هذه الحياة الأدبية وتطورها، إذ لا يمكن أن نقف على عمل فني راقٍ يتميز بسمة "الأدبية"، ما لم يكن وراءه رجلان: الأديب والناقد.

ولذلك كان من الطبيعي أن يمرّ نقد الخطاب النثري بالمراحل نفسها التي مرّ بها الخطاب النثري في تطوره من الشفاهية إلى الكتابية كنتيجة للتلازم بين الأدب ونقده، ليصل في عصر التدوين إلى تأليف المؤلفات النقدية التي جعلت للخطاب النثري كيانا واضحا. فالتدوين يخلق مجالا للنقد، ولكنه لا يستطيع أن يخلق وحده نقدا منظما كما قال إحسان عباس، بل لا بد من الإحساس بالتغيّر والتطوّر الذي يلفت الذهن –ملكة النقد- إلى حدوث "مفارقة"[3]. وهذا ما حدث بالفعل حين **زاحم** الخطاب النثري الشعر، وغدا **ديوان العرب أيضا**، فقد أحسّ النقاد آنذاك ببعض المفارقة والتغيّر في طبيعة الفن السائد، واتجاه الثقافة العربية نحو الاحتفاء بالقلم، وإعطائه مكانا مرموقا؛ "فظهور النثر الفني غيّر طبيعة الخطاب النقدي القديم من خطاب اقتصر على الشعر (صحيح/ منتحل، طبقات الشعراء، موازنات...) إلى خطاب نقدي يرى في النثر **منافسا** للشعر"[4]، وما هذا إلا استجابة للحياة الجديدة في ظل ثقافة

---

[1] ينظر مثلا – حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى: البشير المجذوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1982، ص 9، 10.

- الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي: بشير خلدون، الشركة الوطنية،1981، ص: 60.

- أشتات في اللغة والأدب والنقد: محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، ط 1، 1992، ص: 366.

- محاورات مع النثر العربي: مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة، العدد 218، 1997، ص: 329.

[2] ينظر للتوسع الخطاب النثري عند ابن الأثير في كتابه المثل السائر: بن مساهل باية، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة 2008-2009 ،ص: 25 وما بعدها.

[3] ينظر تاريخ النقد الأدبي (نقد الشعر من القرن الثاني إلى القرن الثامن ه): إحسان عباس، ص: 646.

[4] شعرية النص النثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري): أبلاغ محمد عبد الجليل شركة المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص: 26.

متحوّلة تراهن على المكتوب بعدّه فعلا تدوينيا يخترق الزمان والمكان ويتجاوزهما، ف "اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب، وهو للغابر الحائن، مثله للقائم الرّاهن. والكتاب يُقرأ بكلّ مكان، ويُدرس في كلّ زمان، واللسان لا يعدو سامعه، ولا يتجاوزه إلى غيره" [(1)].

وهذا ما أدركه النقاد المتأخرون حيث غدا النثر –عندهم- ديوان العرب، وخير دليل ما أُلف من مصنفات وكتب متخصصة **متعلقة بنقد النثر**، فكيف لا ندرك نحن في هذا العصر وندفع مقولة (الشعر ديوان العرب) التي ملكت الأفئدة والألباب على عموميتها لأنها وإن كانت " تنطبق على العصر الجاهلي، وحقبة من العصر الإسلامي لطبيعة ثقافتهما الشفاهية المناسبة للبداوة، فإنها لا تنطبق بدّقة على ما تلاهما من عصور الأدب العربي التي غدا فيها **النثر من ديوان العرب**، بعدما زاحم الشعر في مكانته التي تربّع عليها لسنين طوال، على اعتبار أن النثر بطبيعة أجناسه الكتابية يعدّ الوجه الأنسب للحضارة التي بدأت تلقي بظلالها على المجتمع العربي منذ أواخر العصر الأموي"[(2)]. فالنثر قسيم الشعر في تكوين البلاغة كما قال ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي في تصوّره للأدبية.

وإذا حاولنا الوقوف عند ماهية **الخطاب النثري** وتعريفه الاصطلاحي لا نكاد نجد تعريفا صحيحا للخطاب النثري (= النثر الفني) في الموروث النقدي، قد استوفى ما يشترط في كلّ تعريف صالحٍ من دقةٍ وإحاطةٍ واستقصاءٍ[(3)]. وهذا ما لمسناه في الفصل الأول أثناء حديثنا عن مجمل الموقف النقدي من مسألة التفريق والتقريب بين شقّيْ الأدبية: المنظوم والمنثور في إطار رحلة بحث النقاد والبلاغيين القدامى عمّا يميّز الكلام الأدبيّ عن غيره، ويجعله خطابا أدبيا، فلقد كانوا " كلما وقفوا عند ضرورة تقتضي تعيين ماهية النثر، ومهمته وأدواته استدعوا الشكل غير النثري وكان الشعر في مقدمة هذا الشكل"[(4)].

وهذا ما سنوضّحه مع **ابن عبد الغفور الكلاعي** أيضا من خلال استقراء النصوص النقدية التي طرح من خلالها شق الأدبية النثري أو القسم الثاني من البلاغة على حدّ تعبيره.

حيث نجد تفريق ابن عبد الغفور بين الخطابين النثري والشعري ينطوي أيضا على تعريف للخطاب النثري، إذ يقول: "ورأيي أن القريض قد تزيّن من **الوزن** و**القافية** بحلّة سابغة ضافية..." [(5)]،

---

(1) البيان والتبيين: الجاحظ، ص: 80/1.

(2) المفاضلة بين الشعر والنثر في النقد العربي القديم من الجاحظ إلى ابن رشيق المسيلي: بحث ألقي في الملتقى الوطني الأول حول"ابن رشيق المسيلي"، بدار الثقافة، المسيلة، يومي: 15-16 ديسمبر 2002، ضمن كتاب قراءات في النقد والأدب: مصطفى البشير قط، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007، ص: 20.

(3) ينظر حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى: البشير المجذوب، ص: 09-11.

(4) شعرية النوع الأدبي(في قراءة النقد العربي القديم): رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص: 09.

(5) إحكام صنعة الكلام: ص: 36.

كما يقول أيضا في موضع آخر: "فرأى العلماء –خوفا أن تتحيّف الأزمان ما اختصّ به من **القوافي والأوزان**- أنْ يَعدُّوا سواكنه وحركاته، ويُحكموا قوانينه وصفاته، ويلقبّوا ذلك ألقابا ويبوِّبوه أبوابا"[1].

من هنا نخلص إلى أنّ ابن عبد الغفور الكلاعي يجعل **"الوزن والقافية"** الذي هو في رأيه ميزة الشعر أساس التّفريق بين الخطابين الشعري والنثري-كفارق تقليدي عند النقاد -، حيث أنهما عنصران خاصان بالشعر دون النثر، وكأنّه يقف على تعريف قدامة بن جعفر بأنّه كلام موزون مقفى يدل على معنى[2]، ولكن سرعان ما نستنتج أنّه يفرق بين الخطابين الشعري والنثري بأمور (مقاييس) فنية متعددة كأساليب **البيان** والفصاحة، والعروض والموسيقى، وبمقاييس **أخلاقية** تتعلق بالوظيفة النفعية الشعرية مميّزا الشعر عن النثر بأنه صار "أبدع مطالع، وأصنع مقاطع، وأبهر مياسم، وأنور مباسم، وأبرد أُصُلًا، وأشرد مثلاً، وأهزَّ لعطف الكريم، وأفلَّ لغرب اللئيم"[3].

وهو يتقاطع في هذه المقولة –وإن لم يكن اشتراكا حرفيا- مع **الحاتمي** الذي يتوهّم قارؤه أن الرجل يوّحد بين الخطابين الشعري والنثري متابعا في ذلك ابن طباطبا العلوي في تشبيه القصيدة بالرسالة[4]. ولكنّه سرعان ما يدرك أنّه يقصد بذلك أنّهما يتشابهان في وحدة البناء فقط عندما يقرأ هذه المقولة النقدية التي بين أيدينا، والتي تتشابه إلى حدّ كبير مع ما قاله ناقدنا في القرن السادس، إذ يقول الحاتمي بأن الشعر "أبدع مطالع، وأنصع مقاطع، وأطول عنانا، وأفصح لسانا، وأنور أنجما، وأنفذ أسهما وأشرد مثلا...، وأرشق في الأسماع، وأعلق بالطباع، وأبقى مياسم، وأخلد عمرا، وأجمع لأفانين البديع... وأهزّ لعطف الكريم، وأجمع لشتات محاسنه، كما أنه أفلُّ لغرب اللئيم، وأبدى بصفحة مطاعنه"[5]، فالحاتمي يفرّق بين الخطابين بأمور كثيرة هي الوزن والقافية، والبيان، والبديع، والوظيفة... مفضلا بها الشعر عن النثر.

وهكذا نستنتج أنّ الناقد الكلاعي لم يرجع الفرق بين النثر والشعر إلى الناحية **الشكلية** من وزن وقافية فقط، بل إلى **البنية الداخلية** و**الوظيفة الاجتماعية** أيضا، خاصة وأنّ ناقدنا ابن عبد الغفور قد فصل ضمنيا بين الشعر والكتابة كجنس نثري لصعوبة اجتماعهما في شخص واحد مستندا في ذلك لسهل بن هارون –بدون أن يذكر اسمه على أساس أن هذا القول مثلٌ- قائلا: "أنّ الكتابة والشعر شيئان **متنافران** لتنافر طبائع أهلها. ومن أمثالهم: "اثنان قلّما يجتمعان: اللّسان البليغ والشعر الجيد"[6]، بدليل

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 31، 32.

(2) ينظر نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)،(د.ت)، ص:64. ويقارن أيضاً بسر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي، ص:286.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 36.

(4) ينظر نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية والعصور الإسلامية): مصطفى الجوزو، ص: 216/1.

(5) من حلية المحاضرة: للحاتمي، ص: 104/1.

(6) إحكام صنعة الكلام، ص: 39.

أنك "تجد الكتّاب والبلغاء أكثر أخبارا من الشعراء؛ أمرا شائعا فيهم، ومعهودا منهم"[1]. فالكلاعي فرّق بين بلاغة الشعر وبلاغة النثر مفضّلا الكتابة والقلم، وقد رأى **مصطفى الجوزو** أن "الكلاعي في هذا قريب من المرزوقي، إلاّ أنّه يردّ الخلاف إلى طبيعة الفنّان: شاعرا أو ناثرا في حين يردّه المرزوقي إلى الفن في مبناه"[2]. ولكن ناقدنا الكلاعي في الحقيقة لم يكتفِ في تعريفه بِرد الخلاف إلى طبيعة الفنّ فقط، بل إلى جوانب تتعلّق بالبنية الداخلية والوظيفة أيضا.

إنّ ظاهر كلام ابن عبد الغفور الكلاعي يوحي بأنه يفرّق بين الخطابين النثري والشعري، إلاّ أنّه يخلص إلى **التّداخل** الموجود بين الخطابين النثري والشعري عندما يجعل النثر **أصلا** والشعر **فرعا** تولدّ منه، في قوله: "وإنّما خصّصت المنثور لأنه الأصل...، أما النظم ففرع توّلد منه، ونور تطلّع عنه..." [3]، فالفرع وإن ابتعد بوزنه يبقى يقارب الأصل، ويبقى الخطاب النثري والشعري **قسيمان** تحت راية الخطاب الأدبي، على الرّغم من نزعة الاعتداد بالنثر البارزة على المقولة السابقة.

كما أن الكلاعي أيضاً أوحى بأنّ المنظوم مادة للمنثور، ودعا إلى **حلّ المنظوم** و**نثر الموزون**، وجعلها طريقة أنيقة للكتابة في قوله: "ومن الكتّاب من يحلّي رسائله بحلّ المنظوم، ويُرصّع كلامه بنثر الموزون، وهي طريقة للكتابة أنيقة:

آلا أن حلَّ الشعر زينة كاتب ولكنّ منهم من يحلُّ فيعقد"[4]

فقد ذهب الكلاعي مذهب العسكري –الذي لحق فيه التوحيدي-[*] في القول بحلّ المنظوم، ونظم المنثور، ممّا يجعل ناقدنا من الموحّدين بين الشعر والنثر، حيث نجد أبا هلال العسكري يتحدث عمّا يسميه "حلّ المنظوم ونظم المحلول" ذاهبا إلى أنّ ذلك أسهل من إبداع نصّ شعري أو نثري من غير مثال يحتذى، معلّلا ذلك بأنّ المعاني تكون حينئذ حاضرة في الذهن لا ينقصها سوى فكر يحضركها أي الصيّاغة الفنية[5]. وقد أورد الكلاعي مثل هذا الرأي ثم أتبعه بمثال عن حلّ الشعر في رسالة لأبي المغيرة قائلا: "ونظير ذلك قول أبي المغيرة ابن حزم: لكنّه أمير من وراء سجف، يسعى بلا رجل ويصول بلا كفٍ. وإنّما حلّ عقد نظم أبي الطيب حيث يقول:

وما الموت إلا سارق دَقّ شخصه يصول بلا كفٍ، ويسعى بلا رجلٍ"[6]

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 39.

(2) نظريات الشعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية): مصطفى الجوزو، ص: 219/1.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 31.

(4) إحكام صنعة الكلام، ص: 140.

(*) يقول التوحيدي: "وقد ينثر النظم كما ينتظم النثر، وينحل المعقد كما يعقد المنحل، والمدار على اجتلاب الحلاوة المذوقة بالطبع واجتناب النبوة الممجوجة بالسمع"، الإمتاع والمؤانسة، ص: 65/1.

(5) ينظر الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 237.

(6) إحكام صنعة الكلام، ص: 141.

فالكتّاب يقرعون هذا الباب في رسائلهم، لذا أصرّ ابن عبد الغفور، -كما لاحظنا في الإطار الثقافي للناثر- على حتمية وضرورة حفظ الناثر للقرآن الكريم، والأخبار النبويّة، والأشعار...، لأن هذه الطريقة الأنيقة في الكتابة على حدّ قوله، لا تحقّق إلا بحفظ دواوين فحول الشعراء، والاقتباس منها جميعا بحلّ أبياتها، واقتباس معانيها عن طريق التضمين كما فعل أبو المغيرة سابقا.

ولا يكتفي صاحبنا الكلاعي بالدّعوة إلى حلّ الشعر وتضمينه الخطاب أو النص النثري، بل يلجأ إلى دعوة عامّة للاستشهاد بالشعري ومزاوجته مع الخطاب النثري، فهو يتحدّث عن **الجمع بين الشعر والنثر** وترصّيع النثر وتوشيحه بالشعر في كلّ موضع من ضروب الترسيل، فيقول: عن المفصّل لأنه "فُصّل فيه المنظوم بالمنثور فجاء كالوشاح المفصّل"[1]، وعن المرصّع: "وسمينا هذا النوع المرصّع لأنه رصّع بالأخبار والأمثال والأشعار... وحلّ أبيات القريض"[2]، حتى أنه يجيز استفتاح الرسائل بالمنظوم أيضا[3].

وقد أجمل هذه الآراء عندما أشار الكلاعي في فصل **المورَّى** إلى أنّ تقليص المسافة بين الفنّين الشعري والنثري، والتداخل بينهما هو الذي يحقّق قيمة وغاية الخطاب الأدبي، فليس نوع الخطاب هو من يحدّد أدبيّته، بل الخطاب في حدّ ذاته بمقوّماته الفنية وبناءه الداخلي بغضّ النظر عن نوعه وجنسه. فهذه الخاصية الأدبية التي تجعل باطن الكلام على غير ظاهره تكون "في المنظوم والمنثور...، وصفته أن تعمد إلى بيت من الشعر، أو فصل من النثر، تريد أن تنثر به إلى بعض الخلاَّن أو تمتحن به ذهن أحد الإخوان، فتسمّى كل حرف من ذلك باسم من أسماء الطيور، أو النبات، أو غير ذلك. فإذا تكرّر في كلّ حرف كرّر الاسم الذي وسمته به...، واعلم أن فكَّ **المنظوم** أبين من فك المنثور من قِبل الوزن، فإذا عُمِّي لك بيت فتطلَّب وزنه، واستدل على ذلك بكثرة الحروف وقلتّها..." [4].

فحسب تصوّر الكلاعي لا فرق بين الخطابين في حُسن المورّى وجماليته الأدبية، بل هو في الشعر أيسر، إذ هما متساويان جماليا، وما جاز من مورّى في النثر جاز في الشعر، وهو يتقاطع في هذه النقطة مع الناقد ابن وهب الذي قال": إنّما الشعر كلام موزون، فما جاز في الكلام (=النثر) جاز فيه، وما لم يجز في ذلك لم يجز فيه"[5].

ويبدو أنّ المقاربة أو المساواة بين الشعر والنثر عند النقاد القدماء قائمة على تصوّر خاص يقول بتداخل الشعر والنثر في المقوّمات والخصائص الفنّية مشتركة –المورَّى مثلا-، ويذهب إلى أنّ الأدبية

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 144.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 130.

[3] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 60، 61.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 194، 195.

[5] البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، ص: 130.

أو ما يمكن تسميته بالمستوى الفنّي الجماليّ يحقق للنص الأدبيّ وجودا إبداعيا طالما توافر فيه سواء أكان شعرا أم نثرا.

ولعلّ ما انتهى إليه النقاد العرب القدامى هو نفسه من انتهى إليه ناقدنا الكلاعي حول مفهوم الخطاب النثري الذي ينطوي تحت مفارقتهم ومقاربتهم للخطاب الشعري كشقٍّ ثانٍ للأدبية، ولكن الكلاعي وإن أدرك أنّ هناك فروقا بين الخطابين الشعري والنثري إلاّ أنّه حاول **المقاربة** بينهما عن طريق تقليص المساحة الفارقة بينهما بعدّهما شقّين للأدبية فـ "البلاغة تنقسم قسمين: منظوما ومنثورا"[(1)]، وكلّ منهما يكمّل الآخر فلا يقفان على طرفي النقيض...، ولقد جعل الشعر حِلية يحلّى بها الخطاب النثري، فإن كان كما قال مصطفى الجوزو: "الذين قرّبوا بين النثر والشعر انقسموا فريقين، فريق يرى أنّ أصل الكلام نثر...، و فريق رأى وأوحى أنّ المنظوم مادة للمنثور وأصل، فإذا أُريد تجميل المنثور اقتبس الكاتب من المنظوم شيئا بعد نثره..." [(2)]. فأول هؤلاء في تصوري هو **ابن عبد الغفور الكلاعي** في القرن السادس الهجري ليأتي بعده ابن الأثير في القرن السابع[(3)].

فالكلاعي في مقاربته لمفهوم الخطاب النثري لمس جمال الصياغة في هذه الطريقة الأنيقة من الكتابة، وهذا إرهاص بإحساس النقاد القدامى بالمقوّمات الفنية التي تجعل من الخطاب النثري أدبا، والاعتناء بالأسلوب في الكتابة النثرية، إذ إلى جانب المعنى الذي يريد الناثر تبليغه ينبغي أن يكون تقديمه في صورة وصياغة أنيقة مؤثّرة، وهنا تكمن أهمية خاصيّة البيان كمقوّم ولُبٍّ للأدبية.

ب - الترجيح والمفاضلة بين الخطاب النثري و الخطاب الشعري:

إنّ قضية المفاضلة بين **الشعر** و**النثر** كشِقين يجمع بينهما مصطلح الأدب قضية تناولها النقاد قبل عصر الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي؛ فقد أُثيرت لدى النقاد والأدباء والبلاغيّين القدماء[(*)]، وكثرة القول حولها، حتى أنّ الكلاعي أشار إلى هذه الظاهرة قائلا: "إنّ **الترجيح** بين المنثور والمنظوم يَمٌّ قد خاض فيه الخائضون وميدان قد ركض فيه الراكضون"[(4)]. فالمفاضلة بين الخطابين النثري والشعري قضية أفرزتها مستجّدات ثقافية شهدها العصر العباسي، إذ وُلد فنّ جديد هو الكتابة، ونافس النثر الشعر، وزاحم الكاتب الشاعر بعد أن أخذ الخطاب النثري حظّه ومكانته في الدولة والمجتمع، فهذه المفاضلة

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 27.

(2) نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية والعصور الإسلامية): مصطفى الجوزو، ص: 228/1.

(3) للتوسع ينظر الخطاب النثري عند ابن الأثير في كتاب المثل السائر: بن مساهل باية، رسالة ماجستير، ص: 146 وما بعدها.

(*) لم تثر قضية المفاضلة كقضية حية في العصر الحديث عند أي من مؤرخي الأدب والنقد، إلا من باب العرض التاريخي فقط، ينظر مثلا: في الأدب الجاهلي: طه حسين، دار المعارف، مصر، ط11، (د.ت)، ص:337، ومن حديث الشعر والنثر: طه حسين ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973، ص:21، 22، وكتاب: النثر الفني في القرن الرابع زكي مبارك، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص:21/1 وغيرهم.

(4) إحكام صنعة الكلام، ص: 36.

هي "محاولة لتفسير ما كان سائدًا في المجتمع من رفعة الكاتب وانخفاض شأن الشاعر"[(1)]، ومن هنا انقسم النقاد حول الخطاب الأدبي إلى فريقين: الأول يفضّل النثر، والثاني يفضّل الشعر، ويقدّم كل فريق حججه وبراهينه لإثبات تفضيله وترجيحه لأحد الطرفين.

فنجد من **أنصار النثر** المفضّلين له قبل عصر الكلاعي (ت حوالي 543ه): الباقلاني(ت403ه)، المرزوقي (ت421ه)، ابن شهيد الأندلسي (ت426ه)، الثعالبي (ت429ه)، إلى جانب أبي حيان التوحيدي (ت بعد 400ه) الذي تناول هذه القضية في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" على طريق المحاورة وختم بذكر رأيه التوفيقي.

ويلمح **زكي مبارك** أن تقديم هؤلاء الخُصوم للخطاب النثري على الشعري، أم العكس "كان أثرا لغرض شخصيّ"[(2)]، ويتّضح لنا صحة ذلك من إلقاء نظرة على مذهب أنصار كل من النثر والشعر، إذ نجد الكتّاب أو من غلبت عليهم الكتابة يقفون إلى صفّ النثر[(3)]، ونجد الشعراء أو من غلب عليهم الشعر، أو كانت لهم إسهامات شعرية... يقفون في صف الشعر[(4)].

وفي هذا الصّدد يستعرض **أبو حيان التوحيدي** في كتابة الإمتاع والمؤانسة آراء شيوخه وبعض أدباء عصره ممّن يفضّلون الخطاب الشعري أو الخطاب النثري، ويعرضها عن طريق المحاورة ناقلا حججهم وأدلّتهم بإبراز أدبية الخطاب الذي يناصرونه شعريا كان أم نثريا.

فالمفضّلون للخطاب النثري يرون أن "النثر **أصل** الكلام، والنظم فرعه؛ والأصل أشرف من الفرع، و الفرع أنقص من الأصل...، ومن شرفه أيضا أنّ الكتب القديمة والحديثة النازلة من السماء على ألسنة الرّسل بالتّأييد الإلهيّ مع اختلاف اللّغات كلّها **منثورة مبسوطة**...، ومن شرفه أيضا أن **الوحدة** فيه أظهر، وأثرها فيه أشهر، و**التكلّف** منه أبعد...، ألا ترى أنّ الإنسان **لا ينطق في أوّل** حاله من لَدُنِ طُفوليّته إلى زمان مديد إلا بالمنثور...، ولشَرف النثر قال الله سبحانه وتعالى في التنزيل: ﴿إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنثُورًا﴾[(5)]، ولم يقل: لؤلؤا منظوما..."[(6)]. فقد تنوّعت حجّجهم بين أنّ النثر أصل، وأنّ النثر أوّل ما ينطق به الإنسان عند ولادته فهو بعيد عن التكلّف، وبين الاستشهاد بآيات القرآن

---

(1) تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص406، وينظر أيضا مفهوم النثر الفني في النقد العربي القديم: مصطفى البشير قط، ص:63.

(2) النثر الفني في القرن الرابع الهجري: زكي مبارك، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، (د.ط)،(د.ت)، ص:24/1.

(3) كالتوحيدي، والثعالبي، والمرزوقي، والكلاعي مثلا.

(4) كالعسكري، وابن رشيق، -مع استثناء النهشلي فهو كاتب ولكنه يفضّل الشعر-، والحاتمي مثلا.

(5) سورة الإنسان، الآية: 19.

(6) الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي ، ص: 132/2-134 .

ونزول الوحي نثرا...، كما أنّهم أشاروا إلى مكانة الكاتب في الدولة ووصوله وارتقائه إلى مرتبة الكاتب الوزير[1].

أما المفضّلون للخطاب الشعري فيذكر أبو حيان التوحيدي على لسان أبي سليمان المنطقي بعض الآراء التي تذهب إلى تفضيل النظم على النثر ومنها: "من فضائل النظم أن صار لنا صناعة برأسها، وتكلّم الناس في قوافيها، وتوسّعوا في تصاريفها وأعاريضها، وتصرّفوا في بحورها، وأطّلعوا على عجائب ما استخزن فيها من آثار الطبيعة الشريفة، وشواهد القدرة الصادقة؛ وما هكذا النثر فإنّه قَصَّر عن هذه الذروة الشامخة، والقُلّة العالية؛ فصار بذالك بِذْلة لكافة الناطقين من الخاصَّة والعامَّة والنساء والصِّبيان"[2].

نلاحظ من خلال هذه المقولة أن الآراء اتسعت لتشمل "النثر العادي"، حيث يقصد بالنثر –هنا- النثر بصفة عامة حتى الكلام العادي في المخاطبات اليومية، وليس النثر الفنيّ الذي ينافس الشعر، وينطوي تحت مصطلح **الأدب**، فغموض مفهوم النثر هو من أوقع "قضية المفاضلة في مأزق لأنّ أحد طرفيها واضح المعالم إلى حدّ كبير في حين الطرف الآخر؛ أي النثر غير محدّد المعالم بدقّة"[3].

ويختم التوحيدي هذه المفاضلة برأي توفيقيّ على لسان أبي سليمان المنطقي قائلا: "فللنثر فضيلته التي لا تُنكر، وللنظم شرفه الذي لا يجحد، ولا يستر، لأنّ مناقب النثر في مناقب النظم، ومثالب النظم في مقابلة مثالب النثر..." [4]. فالموازنة التي يقصد بها الترجيح مرفوضة أولا لأنها من إنتاج العقل (نظم- نثر)، وثانيا لأنها لم تمسّ الجوهر بل كانت وليدة ظروف سياسية وثقافية واقتصادية واجتماعية.[5]

فقد حلّ التوحيدي –والنقد العربي القديم بصفة عامة- إشكالية المفاضلة بالتوحيد بين الخطابين النثري والشعري، ومساواتهما جماليا -وهذا ما سنلمسه عند ناقدنا محلّ الدراسة-، لينقلب التنازع والترجيح بينهما إلى حركة خلاّقة تسعى إلى محو الحواجز بين هذين الخطابين الأدبيين، وتقليص المساحة بينهما، فقيمة هذين الفنين عند أبي حيان في أن يتشابها تحت راية **الأدبية**، فأحسن الخطاب

---

[1] ينظر الإمتاع والمؤانسة، ص: 137/2.

[2] الإمتاع والمؤانسة ، ص: 136/2.

[3] تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية: محمود مقداد، دار الفكر، دمشق/دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1993 ص: 40.

[4] الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، ص: 139/2.

[5] ينظر أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي:حسن إبراهيم الأحمد، دار التكوين، دمشق، (د.ط)، 2009، ص:112.

(=الكلام) "مارق لفظه، ولطف معناه، وتلألأ روْنقه، وقامت صورته بين نظم كأنّه نثر، ونثر كأنّه نظم"[1].

وفي ظلّ سيطرة فكرة الإعجاز على فكر **أبي بكر الباقلاني** فإنه يذهب إلى أن النثر أفضل من الشعر لأن"الكلام المنثور يتأتّى فيه من الفصاحة والبلاغة ما لا يتأتّى في الشعر؛ لأنّ الشعر يُضيّق نطاق الكلام، ويمنع القول من انتهائه، ويصدُّه عن تصرُّفه على سنَنَهِ."[2]

كما يتعرض **المرزوقي** إلى المفاضلة بين الخطابين في معرض إجابته عن تساؤل حول سبب "تأخر الشعراء عن رُتبة الكتّاب البلغاء، والعذر في قلّة المترسّلين وكثرة المفلّقين، والعلّة نباهة أولئك وخمول هؤلاء، ولماذا كان أكثر المترسلين لا يُفْلِقون في قَرْض الشعر، وأكثر الشعراء لا يبرعون في إنشاء الكُتب..."[3] ويستند المرزوقي في تفضيله للخطاب النثري على الخطاب الشعري على ثلاثة أسباب:

السبب **الأول** أنّ منزلة الخطيب كانت عند الجاهليين أعلى من منزلة الشاعر، وأن الخطابة كانت مفخرة، فهم "يعدّونها أكمل **أسباب** الرياسة، وأفضل آلات الزعامة."[4] ، والسبب **الثاني** في تفضيله أن الشعر استعمل وسيلة للتكسّب وتحقيق المنافع المادية، فكانوا يزيّفون الحقائق لتحقيق مآربهم الشخصية، وكثيرا ما "تعرَّضوا لأعراض الناس، فوصفوا اللئيم عند الطمع فيه بصفة الكريم، والكريم عند تأخر صلته بصفة اللئيم، حتى قيل: الشعر أدنى مروة السريّ، وأسرى مروة الدّنيّ."[5] وفي هذا تقاطع مع ما قاله الكلاعي في القرن السادس.أما السبب **الثالث** فهو أن الإعجاز القرآني لم يقع نظما وإنما وقع نثرا، وفي هذا يقول المرزوقي: "ومما يدل على أن النثر أشرف من النظم، أن الإعجاز من الله تعالى والتحدي من رسوله عليه السلام وقَعَا دون النظم...فلمّا كان زمن النبيّ-صلى الله عليه وسلم- زمن الفصاحة والبيان جعل الله معجزته من جنس ما كانوا يولعون به وبأشرفه، فتحدّاهم بالقرآن كلاما منثورا، لا شعرا منظوما."[6] وهي الحجج التي فنّدَها فيما بعد ابن رشيق القيرواني في كتابه "العمدة".

وردّ أيضا على عند أبي منصور الثعالبي الذي فاضل بين الشعر والنثر، وبين مقام الكتاب والشعراء مركّزا على وظيفة كل منهما قائلا:"فإنّ الكتّاب وهم ألسنة الملوك إنما يتراسلون في جباية خراج، أو سدّ ثغر، أو عمارة بلاد، أو إصلاح فساد...، والشعراء إنّما أغراضهم التي يرمون نحوها

---

(1) الإمتاع والمؤانسة، ص:145/2.

(2) إعجاز القرآن: للباقلاني، ص:155.

(3) شرح ديوان الحماسة: للمرزوقي، ص:04،05/1.

(4) شرح ديوان الحماسة: للمرزوقي، ص: 16/1.

(5) شرح ديوان الحماسة، ص:17/1.

(6) شرح ديوان الحماسة، ص:17/1.

وغاياتهم التي يجرون إليها وصف الديار والآبار وذكر الأوطان والحنين إلى الأهواء والتشبيب..."[1] فالثعالبي بعد أن عدّ وظيفة الكتابة الشريفة هي علة بقاء طبقة الكتّاب مرتفعة على طبقة الشعراء راح يذكر أنّ من أسباب تقديم النثر على الشعر أن الشعر تصوّن عنه الأنبياء وترفع عنه الملوك، ولقد رآها زكي مبارك حجّة واهية، وسببا ضعيفا، فالشعر في رأيه أقرب الفنون إلى أرواح الأنبياء، أما الملوك فترفعهم عن الشعر لا يحطّ من قدره، ولا يغضّ من شأنه.[2]

والحقيقة أننا إذا نظرنا في جملة الحجج والأدلة التي قال بها القدماء بصفة عامة-والتي لا يتسّع المجال لذكرها بالتفصيل- نكتشف أحيانا التعسّف في الاحتجاج وإتباع أي حجّة، ولو كانت بعيدة الصّلة بجوهر كلّ من النثر الشعر، واتخاذ الجوانب **الخارجة** عن هذا الفن للتقديم والتأخير. ولكن هذا لا يلغي حضور حججٍ لها قيمتها الفنّية، ولا يلغي قيمة المفاضلات –في عصرها- في تقديم دفعٍ للرقي بكلّ من الخطابين الأدبيين، وإن كان لكل منهما طبيعته وخصائصه ووظيفته.

وبعد هذه اللّمحة الدالة على ما دار من نقاش حول قضية المفاضلة بين الخطابين النثري والشعري[*]، والتي ركّزنا فيها على أنصار النثر والمفضّلين له على اعتبار **ناقدنا الأندلسي ابن عبد الغفور الكلاعي** من حاملي راية النثر، بل هو من أكثر النقاد-في نظري- إنصافا للنثر كقسيم للشعر وشقّ ثانٍ للأدب، فقد عدّه كيانا مستقلا يستحق دراسة وعناية تربو عن العناية بالشعر، وفنّا يقتضي استخلاص أهمّ مكوّناته الأسلوبية، وقيّمه الفنية، وأجناسه النثرية التي يلج بها عالم "الأدبية".

من الطبيعيّ أن ينحاز أبو القاسم الكلاعي إلى جانب الخطاب النثري، فالنثر أسلم جانبا، وأكرم حاملا وطالبا في رأيه، إذ انطلق في تناوله لقضية **المفاضلة** بين الشعر والنثر من النزعة الأخلاقية، ووقف أبو القاسم موقفا دينيا من مسألة الشعر، فهو ينقل في كتابه إحكام صنعة الكلام ما كان قد تناوله في كتابه"ثمرة الأدب" قائلا:"إن **الترجيح** بين المنثور والمنظوم يمٌّ قد خاض فيه الخائضون وميدان قد ركض فيه الراكضون..."[3]، وفصّل في الأسباب التي تدعوه إلى تفضيل النثر على الشعر نوردها مرتبة كما جاءت عند ناقدنا الكلاعي:

- **السبب الأول:** أن النظم لا يعدو أن يكون فرعا من المنثور، فالنثر **أصل** والنظم **فرع** تولد منه، حيث يقول الكلاعي : "وأما النظم، ففرع تولّد منه، ونور تطلّع عنه."[4] كما يورد في موضع

---

[1] نثر النظم وحل العقد: للثعالبي، دار الرائد العربي، بيروت،(د.ط)، 1983، ص:06.

[2] ينظر النثر الفني في القرن الرابع: زكي مبارك، ص:21/1.

[*] للتوسع في قضية المفاضلة ينظر: - نظريات الشعر عند العرب: مصطفى الجوزو، ص:216/1 وما بعدها.
- مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم: مصطفى البشير قط، ص:63-71.
- المفاضلة بين الشعر والنثر النقدي الأندلسي:شريف راغب علاونة،، ص:464 وما بعدها.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص:36.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص:31.

آخر:"ورأي أنّ القريض قد تزيّن من الوزن والقافية بحلّة سابغة ضافية، صار بها أبدع مطالع، وأصنع مقاطع...، ولكن النثر أسلم جانبا، وأكرم حاملا وطالبا"[1].

فقراءتنا لهذه المقولتين تقودنا مباشرة إلى ما نقله أبو حيان التوحيدي في الليلة الخامسة و العشرين من كتابه "الإمتاع و المؤانسة" عن أبي عابد الكرْخِيّ صالح بن علي لمّا سمعه يقول: "النثر أصل الكلام والنظم فرعه؛ والأصل أشرف من الفرع، والفرع أنقص من الأصل؛ لكن لكل واحد منها زائنات وشائنات، فأما زائنات النثر فهي ظاهرة..."[2]، إذ الناقد الكلاعي أشار أيضا إلى شرف النثر وفضيلته بجعله هو الأصل أولا، وباختياره له –ثانيا- باعتبار أنّ فضائله ومميزاته ظاهرة للعيان، فهو الأسلم جانبا، والأكرم حاملا وطالبا في تصوّره، وإن لم يتحلّى بحلّة الوزن و القافية التي صار بها النظم أبدع مطالعا، وأصنع مقاطعا...

- السبب الثاني: أنّ الشعر **داعٍ للغلوّ والكذب** الذي ليس من صفة المؤمنين، ولقد ذمّ الرسول -صلى الله عليه- وسلم الشعر وحذّر منه بدليل أن الكلاعي أورد الحديث الشريف: "لأن يمتلئ جوف أحدكم قيحا خير له أن يمتلئ شعرا"[*]، وعلّق عليه بقوله: "ولم يقل كتابة ولا خطابة، لأن الشعر داعٍ لسوء الأدب، وفساد المنقلب. لأنه- لضيقه وصعوبة طريقه- يحمل الشاعر على الغلوّ في الدين، حتى يؤول إلى فساد اليقين، ويحمله على الكذب"[3]، إذ ذهب الشعراء مادحين متملقين بحقٍ أو بغير حق غير عابئين بصدق القول، فتراهم يزيّفون الحقائق لتحقيق مآربهم الشخصية. ولقد شغلت قضية "الصدق والكذب" جانبا غير قليل من الاهتمام النقاد العرب -بصفة عامة- وليس الكلاعي فقط، و "تباينت مواقف النقاد كثيرا حول هذه القضية، فمنهم من ربط الشعر الحقّ بالصدق، ونفى عنه الكذب، ومنهم من جعل الكذب سببا لرفض الشعر، ومنهم من وقف حائرا إزاءها لا يدري ماذا يقول، ومنهم من اشتقّ لنفسه طريقا وسطا"[4].

فقضية **الصدق والكذب** صورة للاضطراب واللبس حول مقولتي: "أحسن الشعر أصدقه" و"أعذب الشعر أكذبه"، وفي هذا الصدد نجد ابن سنان الخفاجي مثلا يرى الناس مختلفين في حمد المبالغة والغلو وذمّه قائلاً: "فمنهم من يختاره، ويقول أحسن الشعر أكذبه، ويستدل بقول النابغة وقد سئل من أشعر الناس؟ فقال: من استُنجد كذبه، وأضحك رديئة، وهذا مذهب اليونانيين في شعرهم، ومنهم من يكره الغلو والمبالغة التي تخرج إلى الإحالة...، وأما استعمال الغلوِّ الخارج إلى الإحالة في **النثر** فقليل،

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص:36.

[2] الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، ص:132/2.

[*] لقد تقاطع ناقدنا الكلاعي في هذا المعنى مع المرزوقي الذي أورد أيضا آيات قرآنية تحط من قيمة الشعر منها قوله تعالى (وَالشُّعَرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْغَاوُونَ* أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِي كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ* وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ*) ، سورة الشعراء 224، 226.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص 36.

[4] تاريخ النقد الأدبي عند العرب(نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن): إحسان عباس، ص: 648 وما بعدها.

وأكثر ما يستعمل فيه المبالغة التي تقارب الحقيقة."[1] لذا كان الشعر في تصوّر ناقدنا الكلاعي يُبعد صاحبه عن حدود الأخلاق والمواضعات الاجتماعية السائدة، إذ الشعر يطلب على الكذب مثوبة، وكما قال الأصمعي ونقله الكلاعي: "الشعر نكد بابه الشرّ، فإذا دخل في الخير ضعف، هذا حسان بن ثابت فحل من فحول الجاهلية، فلما جاء الإسلام سقط شعره"[2].

كما أنّه يروي من باب تأكيد معايب الشعر عن عثمان بن عفان -رضي الله عنه- لما كتب عبد الله بن أبي ربيعة له قائلا: " إني قد اشتريت لك غلاما شاعرا؛ فكتب إليه عثمان رضي الله عنه: لا حاجة لي به. أرددهُ، فإنما حظ أهل العبد الشاعر منه إذا شبع أن ينسب بنسائهم، وإن جاع أن يهجوهم"[3].

- والسبب الثالث: في تفضيل الناقد ابن عبد الغفور للنثر على الشعر أنّه قلّما يُجيده إلا **متكسّبا به،** فالشعر إذا جُعل مكسبًا لم يترك للشاعر حسبًا كما قال المعري في خطبة الفصيح [4]، واستدل كذلك بقول لم ينسبه إلى صاحب معين في حديثه قائلا: "والدليل على ذلك قولهم: اللُّهَى تفتق اللَّهى، وقولهم بيع الشعر بالسِّعر، وقولهم لسان الشاعر أرض لا تخرج الزهر حتى ينسكب المطر، وقال أبو سعيد المخزومي:

الكلب والشاعر في حالة	يا ليت أني لم أكن شاعرا
أمّا تراه باسطا كفهُ	يستطعم الوارد والصادرا"[5]

فمن معايب الشعر أن استعمل وسيلة للتكسّب والارتزاق، وتحقيق المنافع المادية التي عبر عنها الكلاعي بالسعر، واللّهى[*]، المطر وغيرها...، وهو يتقاطع مع المرزوقي في هذه النقطة[6].

- السبب الرابع: في هذا الترجيح أن من معايب الشعر أنّه يحمل الشاعر على خطاب الممدوح **بالكاف** ودعائه باسمه، ونَسْبه إلى أمّه، "وهذا كله من سوء الأدب، أو داع إليه"[7]، نلمح هنا قاعدة **أخلاقية** في في نظرة الكلاعي للشعر، وهي ما جعلته يرجّح النثر بالدرجة الأولى، لأن سوء الأدب والأخلاق في الشعر جعله ينفر منه، وكأنّه يدعو الشاعر -إلى جانب الكاتب- أن يؤدّب نفسه قبل أن يؤدّب لسانه،

---

[1] سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، ص:281-283. ويقارن أيضا بتفسير المرزوقي للمقولتين السابقتين، ينظر شرح شرح ديوان الحماسة، ص:12/1،11.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 37.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 37.

[4] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 38.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 37، 38.

[*] اللّهى: العطاء.

[6] ينظر شرح ديوان الحماسة: للمرزوقي، ص: 17/1.

[7] إحكام صنعة الكلام، ص: 38.

ويهذّب أخلاقه قبل أن يهذّب ألفاظه، ويصون مروءته عن دناءة الغيبة وشيّم الكذب...حيث "يتّجه أبو القاسم بن عبد الغفور الكلاعي **بالمفاضلة** بين الشعر والنثر اتجاها **خُلقيا**...، فيؤكّد أنّ ميله كان للشعر لولا منزعه من علم الديانة الذي نزع إليه، واقتصاره في ممارسته الأدبية على **الكتابة** من شتّى فنون البلاغة."[(1)].

- أما السبب الخامس: فهو يرجع إلى ما في الشعر من **وزن** وفي ذلك مفسدةُ؛ لأن الوزن داعٍ للترنّم والطرب، وبالتالي الغناء، فهو محرّم ومكروه عند أكثر الفقهاء وأهل الدين، "وقد قال بعضهم: الغناء رقية الزّنا، وقد قال الكندي: الغناء برسام حادّ، لأنّ المرء يسمع فيطرب، ويطرب فيسمح، ويسمح فيعطي، ويعطي فيفتقر، ويفتقر فيغتمّ، ويغتمّ فيمرض، ويمرض فيموت"[(2)]، أما الكتابة أو النثر فهي بعيدة عن هذا كله، سليمة مما يدعو إلى المهجور، حتى أنّ طائفة من العلماء نزّهوا اسم الله تعالى عن الاستفتاح به، فكتبوا في أول قصائدهم (الله أكبر)، ومتى كتبوا رسالة أو خطبة لم يفعلوا ذلك، وكتبوا: (بسم الله الرحمان الرحيم)، وفي هذا دليل على فضل الكتابة على الشعر عند ابن عبد الغفور[(3)]، بل في كثرة أخبار الكتّاب والبلغاء مقارنةً بأخبار الشعراء دليل آخر على فضل الخطاب النثري وترجيحه.

وإن كان ناقدنا الكلاعي في هذا الصدّد قد عارض بعض النقاد الذين سبقوه كالمرزوقي الذي تساءل عن قلّة المترسلين وكثرة الشعراء المفلّقين، ولحقه في الإجابة عن هذا التساؤل ابن الأثير أيضا في القرن السابع الهجري[(4)]، حتى أن التوحيدي فسّر قلّة الكتّاب عندما ردّ على ابن عبيد الكاتب فقال: "إلا أنّ المملكة العريضة الواسعة يُكتفى فيها بمنشئ واحد"[(5)]. فنُدرة الكتّاب –كاتب الإنشاء- رفعت من شأن خطابهم النثري، ذلك أنّ "الواحد في قوّته يفي بآحادٍ كثيرة، وهؤلاء الآحاد ليس في جميعهم وفاء بهذا الواحد..." [(6)]، فكيف للناقد لابن عبد الغفور الكلاعي أن يصرّح بأنّ ما يدّل على صحة تصوره " أنك تجد الكتّاب والبلغاء **أكثر** أخبارا من الشعراء؛ أمرا شائعا فيهم ومعهودا منهم"[(7)].

فإذن الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي يطلق وجهات نظره وتصوّراته النقدية من مركزه ككاتبٍ عاش في جوّ الكتابة والكتّاب، وتأثرّ بأدبية الخطاب النثري وجمالياته، لذا نجده يدافع مدافعة مشروعة

---

(1) تيارات النقد الأدبي في الأندلس(في القرن الخامس للهجري): مصطفى عليان عبد الرحيم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984، ص:542. وينظر أيضا المفاضلة بين الشعر والنثر النقدي الأندلسي:شريف راغب علاونة، والذي أشار إلى أنّ موقف الكلاعي من قضية المفاضلة وانطلاقه من النزعة الدينية الأخلاقية يكاد يكون متطابق مع موقف صاحبه ومعاصره ابن بسام، ص:472 وأيضا:473.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 38، 39.

(3) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 39.

(4)ينظر شرح ديوان الحماسة، ص:04/1، والمثل السائر لابن الأثير، ص: 05،06/4.

(5) الإمتاع والمؤانسة: التوحيدي، ص: 96/1.

(6) الإمتاع والمؤانسة ، ص: 102/1.

(7) إحكام صنعة الكلام، ص: 39.

عن حق الخطاب النثري ليكون جنبا إلى جنب مع الخطاب الشعري، بل أن يكون ديوان العرب الأول، بدليل أنّه لم ينكر فضائل الشعر ومكانته عند الرسول –صلى الله عليه وسلم- والصحابة –رضي الله عنهم-، و"لكن القوم غير القوم، واليوم غير هذا اليوم"[1] على حد قوله، فإن كان الأمر كما قال حسان بن ثابت:

وإن أشعر بيــتٍ أنــت قائلــهُ بيت يقــال إذا أنشــدته: صــدقًا[2]

لمَا كان لهذا الترجيح والموازنة حيّز في فكر النقاد القدماء، فالكلاعي مدرك حقّ الإدراك فضيلة الشعر، وإن كان من حاملي لواء الخطاب النثري والمفضّلين له، إذ يقول: "لا تجهلوا فضيلة الشعر فإنه يذكّر الناسي، ويحلّ عزمة الفاتكِ، ويعطف مودّة الكاشح، ويشجّع الجبان..." [3].

وقضية **المفاضلات** و**الموازنات** لم تشغل حيّزا واسعا من كتابه "إحكام صنعة الكلام"، وإن جاءت -حسب اعتقادي- استجابة لردّ التّهم المنسوبة إليه عن التخلفّ عن فنّ الكتابة التي قال بها في بداية صفحات مصنفه الإحكام، فكان هذا تماشيا مع القضايا المطروحة في عصره. وملخصّ مذهبه "أنّه يرجّح النثر عن الشعر لاعتبارات دينية بالدرجة الأولى، وأنه اهتم بالنثر لعدم اعتماد الكتّاب والمؤلفين بذلك، والتفاتهم إلى الشعر وفنونه"[4] كما قال محقّق كتابه محمد رضوان الداية. حتى أنّنا نلمس في إقرار الكلاعي أنّه ذكر من هذين الفنين ما يُعلم به أنّه ما ترك الشعر عجزا منه، ولا اتخذ النثر بدلا بئيسا عنه[5]، إحساسًا بأنه ولج باب الترجيح والمفاضلة فقط ليحمل رأيه الخطاب النثري، لأنه مدرك أن الخطاب الأدبي مهما كان جنسه منظوما أو منثورا صناعة لها قواعدها وسماتها الأدبية، فإن كان الشعر قد "تزين من الوزن والقافية بحلّة صابغة ضافية"[6]، فالنثر تحلّى بالشعر وترصّع وتوشّح... [7].

وإذا كانت قضية المفاضلة مثلت المنافسة المشروعة بين الشعراء والكتّاب، وساهمت في نضج أدبية الخطابين، إلاّ أنّ النقد العربي القديم حلّ هذه الإشكالية المطروحة بالتوحيد بينهما ومساواتهما جماليا كشقّين للأدب؛ لا يقفان على طرفي النقيض بل يكمّل أحدهما الآخر، ويقوم كلّ شقٍّ بمهمته في الاتّصال (الإبلاغ) والتواصل (الانفعال والتأثير) –على نحو نظرية الاتصال والتواصل اللغوي- بالدرجة نفسها من الأهمية. ولكن لكلّ فن أدبي، بل ولكلّ جنس أدبي جماليته الفنّية وبلاغته المميّزة،

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 39.

(2) حسان بن ثابت (ديوان شعر)، ضبط: عبد الرحمان البرقوقي، دار صادر، بيروت، ص: 169، وذكر في إحكام صنعة الكلام، ص: 38.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 38.

(4) إحكام صنعة الكلام، مقدمة المحقق، ص:13

(5) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 27.

(6) إحكام صنعة الكلام، ص: 36.

(7) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 60-130-140.

فالنقاد العرب القدامى وإن كانوا كما قال **عثمان موافي** قد "قاسوا جودة الكلام في الشعر والنثر بمقاييس واحدة، فليس معنى هذا **إلغاء** الفروق الفنية الدقيقة بين هذين الفنين واعتبارهما فنا واحدا، ولو كان صحيحا ما دارت الخصومة الأدبية بين النقاد والأدباء حول المفاضلة بين هذين الفنّين"[1]، فالفنّ السّامي قد يكون شعرا، وقد يكون نثرا، ولكلّ خصائصه النوعية ومقوّماته التي تجعله أدبا.

3- المخاطَب وتلقيه للنص النثري (صورة المتلقي):

لا يمكن الحديث عن أدبية الخطاب – النثري- دون التطرّق لأحد أطراف العملية الإبداعية ألا وهو "**المتلقي**"؛ لأنه يمثل جانبا مهمًّا من جوانب عملية الإنتاج الأدبي التي تتكوّن من **الأديب الناثر، والخطاب، والمتلقي**، حيث أن عملية التلقي تتمّ في إطار تتفاعل فيه هذه المحاور الثلاثة، ولكلّ محور منها المحاور دوره الفعّال في تحقيق المتعة الفنية والجمالية في عملية التلقي أو الاستقبال، ولعلّ "نظرية التلقي" أو "جمالية التلقي" بتسميتها الأخرى هذه الرهان المنهجي الذي راهنت حركة العصر المعرفية عليه، فهي مُجلي للأبعاد الثلاثة (المؤلف، النص، القارئ) تصهرها جميعا في آلية القراءة الحديثة".[2]

وقد خطا **النقد الأدبي الحديث** خطوات تنظيرية تنبؤ عن أهمية "المتلقي/ القارئ" باعتباره المستهدف بالتوصيل، والمقصود بعملية الإنتاج الأدبي؛ فالمتلقي هو الذي يمنح النص الأدبي وجوده الفعلي إذ لا كينونة له خارج فعل القراءة، فالقارئ يتدخل بكيفية أو بأخرى في توجيه العملية الإبداعية، وهذا ما يجعله يشكّل سلطة تنضاف إلى سلطة النص، وقوانين الكتابة واللغة، وهو الشريك المشروع كما قالت **نبيلة إبراهيم** لأنّ النص لم يكتب إلا لأجله. فلا شك " أنّ النصّ يكتسب حياته من خلال المتلقي، إذ يفكّ شفرته، ويستخرج ما فيه. ويتوقف ذلك على ثقافته وأفقه ومعرفته بعلم النص وسياقه. وذلك الأفق الذي يمكنّه من إدراك ما في النص من أفكار ومبادئ وجماليات، كما يمكنّه من ملء الفراغ الكامن بين عناصر ذلك النص...".[3]

ومنها فإن المتلقي – إلى حدّ ما – هو المبدع المشارك للمؤلّف (=الناثر) في تشكيل المعنى الموجود في ذهن المنتج؛ فممّا لا شكّ فيه أن الناثر المبدع يفكّر في مخاطبه ويسعى إلى التأثير فيه، وهذا التفكير يدفعه إلى البحث عن **الكيفيات** و**المنافذ** التي يصل من خلالها إلى نفسيته فيستولي عليها. وفكرة التأثير" فكرة ضبابية لا تشعُّ على حقول دلالية متداخلة الحدود، فهي تستوعب مفهوم **الإقناع** باعتباره شحنة منطقية يحاول به المخاطِب حمل مخاطَبه على التسليم الوضعي بمدلول رسالته، ثم إنها

---

[1] من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم: عثمان موافي، ص:1/ 41، 42.

[2] نظرية التلقي (أصول وتطبيقات): بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2001، ص: 32.

[3] القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال): نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، العدد 01، المجلد05، 1984، ص: 213.

تشتمل معنى **الإمتاع** باعتباره سعيا حثيثا نحو جعل الكلام قناة تعبُرُهُ المواصفات التعاطفيـــة، فينطفـــئ عندئذ الجدول المنطقي العقلاني في الخطاب وتحلّ محله نفثات الارتياح الوجداني، وتســتقطب أخيــرا فكرة **الإثارة** وبموجبها يكون الخطاب عامل استفزازٍ يحرّك في المتقبّل نوازع وردود فعلٍ...". [1] فهذا المعطى التعريفي يجمع بين الإقناع والإمتاع والإثارة، والتي تتضافر على صفحات الخطاب في تحقيق الوظيفة الانفعالية التأثيرية التي يحرزها المتلقي، وذلك بؤرة "الأدبية" ومدارها.

لن نقف كثيرا لتأكيد أهمية وقيمة المتلقي/ القارئ ومدى تأثيره في العمل الإبداعي، فهذا أمــر أصبح بديهيا، وتراكمت حوله الدراسات، لذلك سننتقل مباشرة إلى محاولة رصد **صورة الملتقــي فــي النقد العربي القديم**، وإبراز المكانة التي أنزله فيها النقاد القدامى قبل عصر ناقدنا محل الدراســة مــن باب ربط آرائه وتصوّراته بمسار النقد العربي القديم.

فهذا المبحث ينطلق من تصوّر أحاول إثباته لا على سبيل الإسقاط أو التقويل إنما على ســبيل **الاستقراء** الموضوعي للتراث النقد العربي؛ فالمتلقي مكون أساسي في العملية الإبداعية، ولا يختص به التصور النقدي الحديث – في اعتقادي-، إذ على الرغم من حداثة الاهتمام بالمتلقي كون منهج القــراءة والتلقي يشير إلى منهج نقدي حديث، فإن ذلك لا يُلغي حضوره في مؤلفاتنا النقدية، حيث " اعتنى **النقد العربي القديم** بالمتلقي **سامعا** و**قارئا**، وبلغت هذه العناية أوجّها في عصور ازدهــار النقــد، وظهــور المصنّفات النقدية، وتأثّر النقد بالحقول المعرفية المجاورة مثل اللغة، والكلام، والفلسفة، وبلغــت هــذه العناية حدًّا يدفعنا إلى القول أن النقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب، وقصــده بخطابه النقدي قصدا، وحثّ الشعراء على أن يكون شعرهم متوجّها إليه، فهو المؤمل الذي يقف الأدب عنده، وهو الغاية من كل قصيدة وإنشاد". [2]

لقد أقرّ النقاد القدامى والمحدثون بأنّ النقد العربي بدأ يتعامل مع التلقيّ باعتباره ظاهرة ملازمة لعملية الإبداع والنقد منذ الإرهاصات الأولى التي تشكّلت عندها العملية النقدية، فإذا كان نقد النصوص مرافقا للشعر فإن التلقي مرافق للاثنين، فتاريخ النقد وتاريخ الشعر – والنثر أيضــا- يرافقهــا تــاريخ التلقي. وهذا ما دفعني إلى محاولة بلورة رؤية منهجية للتلقّي، ولكن في الخطاب النثري الذي لم يحــظ في نظري بالاهتمام نفسه نقديا، وهذا ما سيكشف في النقد والبلاغة العربية القديمــة عــن تنــامي دور المتلقي في النثر أيضا.

---

[1] الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص: 77، 78.

[2] استقبال النص عند العرب: محمد مبارك، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1999، ص: 09.

والتلقي أو "الإبلاغية" كما عبّر عنها سمير أبو حمدان قائلا: "فالبلاغية[*] شكّلت على الدوام المرمى الذي سدّد نحوه البلاغيون العرب؛ فالشحن الانفعالية المتوالية إذ تطفو من النص الأدبي، وتحرك سواكن المتلقي وخواطره، كانت بمثابة الدُّرة النفيسة التي قلَّب البلاغي العربي بحثا عنها، فلا بلاغة دون إبلاغية". [1]

وما الدراسة التي نقوم بها في هذا المبحث إلاّ محاولة لرصد الشحنات الانفعالية الإبلاغية ذات القوة التأثيرية على المتلقي (القارئ، المستمع)، والتي كانت دائما وراء القول البلاغي -النثري- العربي، فقد بذلها الناثر المبدع من نفسه، وألبس مفرداته وتعابيره بها، وقنّنها نقادنا في مؤلفاتهم. وهذا لنؤكد على أنّ النقاد والبلاغيين العرب وعلى رأسهم الكلاعي محلّ الدراسة قد أدركوا قيمة التلقي وأهميته في العملية الإبداعية، فتكوّن "إطار معرفي يستند إليه **التلقي**، بصفته ظاهرة لصيقة بالنص حدث بعد تطور المفهوم الأدبي والنقدي، وظهرت كتب النقد ومصنّفات البلاغة، وأصبح التبليغ والإبلاغ والتبيين والبيان من قضايا النقد الجوهرية". [2]

كما تشير ظاهرة التلقي في علاقتها مع الأدب إلى الكشف عن المعنى الأدبي واستخلاصه من النصوص، وكيفية تلقيها، وأثرها في نفوس متلقيها؛ فللنص أو الخطاب موضوعاته ومقوّماته وطرقه في التبيين والاستمالة، وللمتلقي أيضا تقنياته ووسائله في فهم النصّ واتّخاذ موقف منه، فهو عنصر فعّال في عملية الفهم، إذ يعتبر فعلا تكامليا بين **المؤلف** الناثر و**المتلقي** القارئ أو المستمع؛ فمنذ الجاحظ – وقبله – والبلاغة تدور أساسا على الفهم والإفهام المتبادل بين المبدع والمتلقي، ولا تتأكد أهمية الخطاب إلا بنجاح الناثر في تحقيق مقصده وتبليغ رسالته للمتلقي، فمُنتهى البلاغة أن يكون المتلقي قارئا أو سامعا، والمبدع ناثرا أو شاعرا شريكين في الابتعاد عن **سوء الفهم**، يقول **الجاحظ**: "لأنّ مدار الأمر على البيان والتبيّن وعلى الإفهام والتّفهم. وكلّما كان اللسان أبْيَنَ كان أحمدَ، كما أنّه كلما كان القلب أشدّ استبانةً كان أحمدُ، والمفهمُ لك والمتفهِّم عنك شريكان في الفضل إلا أنّ المفهِمَ أفضل من المتفهِّم، وكذلك المعلّم والمتعلّم."[3] فالمفهم والمتفهّم ليس إلا المتكلم والمخَاطَب، وفعل الخطاب لا يستقيم في نظر الجاحظ إلا بوجود لسان مرسل مبين، وقلب مستبين له قصدٌ في الفهم، إنّه فعل لا يتحقّق إلا بقيام شراكة بين المبدع والمتلقي.

---

[*] الإبلاغية في البلاغة العربية: سمير أبو حمدان، منشورات، عويدات الدولية، بيروت، باريس، ط1، 1991، ص: 103.

[1] الإبلاغية: تيار نقدي حديث العهد، يقف على الحدود المشتركة بين علم النفس وعلم اللغة (الألسنية)، ينظر: الإبلاغية في البلاغة العربية: سمير أبو حمدان، ص: 48.

[2] استقبال النص عند العرب: محمد مبارك، ص: 13.

[3] البيان والتبيين: للجاحظ، ص:1/12،11.كما ينقل ابن رشيق في باب البلاغة عن بعض العلماء قائلا: "البلاغة الفهم والإفهام وكشف المعاني بالكلام..." العمدة، ص:1/247.

وقد أشار الجاحظ أيضا إلى دور المتلقي في توجيه العمل الأدبي من خلال تبيينه السبب أو الدافع في **ذيوع** القصيدة أو الخطبة أو الرسالة وانتشارها قائلا: " فإن أردت أن تتكلّف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الأدب، فقرضتَ قصيدة، أو حبَّرت خطبة، أو ألّفتَ رسالة، فإيّاك أن تدعوك ثقتك بنفسه أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدَّعِيَه، ولكن اعرِضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب؛ فإن رأيت **الأسماع** تُصغى له والعيون تحْدِجُ إليه، ورأيت من يطلبه ويستحسنه، فانتحله. .. فإذا عوادت أمثال ذلك مرارا وتكرارا، فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخُذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يَكْذِبُك **حِرصهم** عليه، أو زُهدهم فيه".[1]

فالجاحظ يرى حسب تصوّره النقدي أن المعوّل عليه في استقبال النص وتلقيه، هو استحسان السامع أو انصرافه عنه، والأديب لا يُعجب بثمرة عقله، أو ثقته بنفسه فيما تجود به قريحته، بل عليه أن يجعل من حرص الجمهور من المتلقين على هذا الخطاب أو زهدهم فيه الحدّ الفاصل في أدبيته وبلاغته أو عدمها.

وعلى هذا الأساس أوضح القدماء رؤيتهم للبلاغة، فالبلاغة -كانت وما تزال- فن يتوسّله صاحب العمل الإبداعي كي يتمكّن من الوصول إلى المتلقي، إذ المتلقي له مكانته الرئيسية في إنجاح العملية الإبداعية (التواصل والتأثير) أو إفشاله بحُسن في الاستماع أو عدمه، كما يقول **العسكري** في هذا أيضا: "وقوله ربما كانت البلاغة في **الاستماع**، فإن المخاطَب إذا لم يُحسن الاستماع لم يقف على المعنى المؤدي إليه الخطاب، والاستماع الحسن عون للبليغ على إفهام المعنى..."[2]. كما يوصي صاحب كتاب **البرهان** في آخر باب العبارة أنّه " ينبغي أن تتعلم حُسن الاستماع كما تتعلّم حُسن القول..."[3].

ولقد أشار **ابن رشيق القيرواني** أيضا إلى دور المتلقي في تحديد صفة الخطاب الشعري وإتمامه قائلا:"و سمعت بعض الحذّاق يقول: ليس للجودة في الشعر صفة، إنما هي شيء يقع في النفس عند **المميّز**..."[4]، فالجودة الأدبية أو عدمها ليست موجودة في النص بل ينهض بها المتلقي الذي هو(المميِّز) بتعبير ابن رشيق.

---

[1] البيان والتبيين، ص:203/1.

[2] الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 25.

[3] البرهان في وجوه البيان : لابن وهب ، ص:253.

[4] العمدة: لابن رشيق، ص: 119/1.

كما تحدث **عبد القاهر الجرجاني** واصفا نصا -وإن كان شعريا- كاشفا عن مصادر الحُسن فيه بقوله: "استعارة وقعت موقعها، وأصابت غرضها، أو حُسن ترتيب تكامل معه البيان حتى وصل المعنى إلى **القلب**، مع وصول اللفظ إلى السمع، واستقر في **الفهم** مع وقوعه العبارة في الأذن...".[1]

فقد تواصل الجرجاني مع النص بخبرته الجمالية الفنية، ونفذ إلى أسراره وإيحاءاته المتعدّدة واقفا على عنصر "المتلقي" الذي يستمع ويفهم النص أو الخطاب، والذي لامس ذوقه، وحرّك وجدانه وأحاسيسه عبر صيغ تعبيرية مميّزة تضافرت لتحرّك خيال القارئ، فهو يُنبه إلى الطبيعة الخصوصية للتلقي، كما أن كلامه يحمل في طيّاته أن عقد الصلة مع المتلقي يواكب عملية الإبداع.

والمقولات السابقة – وغيرها- دليل على أن نقادنا الأوائل وقفوا على عناصر العملية الإبداعية، وأعطوا التلاقي بين المبدع والمتلقي عناية خاصة، فإن كان "طبيعيا أن يخلو تراثنا النقدي من فلسفة عامة تنتظم جماليات التلقي، أو مفهوم الاستقبال. فليس معناه أن رصيدنا النقدي، قد خلا من عناية روّاده بهذا الموضوع، فعلى العكس من ذلك، كان اهتمامهم بموضوع الاستقبال مرتبطا في جملة أحكامهم بقضايا النص، ولهذا جاء مبثوثا في تضاعيف الأحكام متعدّد المفاهيم بتعدّد النص أو باختلاف العوامل المؤثر في تاريخ الأدب، وتقدير النقاد. ومع تعدّد المفاهيم واختلاف الرؤى في **استقبال النص**، كان البحث عن المتعة الفنية من أبرز منافذ التواصل مع **المتلقي**، ومن أهم قنوات البث المباشر لدى نقادنا، مع اختلاف مستوياتهم، وقدراتهم في استلهام عرائس الجمال في النص".[2]

فالمتمعّن في التراث النقدي يلاحظ في القرون المختلفة للحياة العربية حتى عصر الكلاعي جملة من المفاهيم النقدية والإجراءات القرائية، التي تدلّ دلالة واضحة على حرص المتلقي على نجاح التجربة الإبداعية الشعرية أو النثرية، واستمرارها من خلال تصحيحه للخطأ أو الإشارة إلى مواطن الزّلل، وتقديمه للملاحظات النقدية... وغيرها من المواقف النقدية والجمالية التي تجعل من المتلقي الناقد مُوجها للمبدع، والتي توجهه إلى ما ينبغي عليه مراعاته من قيّم فنية وجمالية، حتى أننا إذا حاولنا استقراء المتون النقدية التراثية نجد أن المتلقي للنصوص العربية اختلفت مواقفه وتباينت تبعًا للموقع الذي يحتلهُ أثناء القراءة، ففي بعض الأحيان يكون مبدعًا، وأحيانًا ناقدا متخصصًا، وأحيانا أخرى يكون قارئًا متذوقًا...

وهكذا تبيّن الدور الحقيقي الذي لعبهُ المتلقي في استمرار العملية الإبداعية الشعرية والنثرية، وسيتّضح ذلك أكثر مع ملامستنا للقاعدة البلاغية الشهيرة "**مطابقة الكلام لمقتضى الحال**" التي خضعت لها فلسفة "التلقي" عند العرب، إذ من علامات انشغال النقد القديم بالملتقي إقراره بضرورة خضوع لغة

---

[1] أسرار البلاغة: لعبد القاهر الجرجاني، ص: 16.

[2] قراءة في النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي): محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص: 78.

التأليف **للحال** و**المقام**، وفكرتا الحال والمقام مرتبطتان في مفهوم البلاغيين بـ "البعد الزماني والمكاني للكلام، وذلك أن الأمر الذي يدعو المتكلم إلى تقديم صياغته على وجهٍ معين، إمّا أن يتصل بزمن هذه الصياغة فيسمي **الحال**، وإمّا أن يتصل بمحلّها فيسمى **المقام**؛ لأنّ كلّ كلام لا بد له من بُعد زماني وبُعد مكاني يقع فيه، ومن هنا ارتبطت فكرة الحال والمقام بالمقالِ، واختلاف صور هذا المقال يعود بالضرورة إلى اختلاف الحال والمقام". [1]

لقد خضعت إذاً طبيعة التلقي العربي القديم إلى مقولة بلاغية هي "**مطابقة الكلام لمقتضى الحال**"، و" **لكل مقامٍ مقالٍ**". ولعلّ أقدّم وثيقة نقدية تشير إلى هذه الفكرة هي صحيفة بشر بن المعتمر التي يقول فيها: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكلّ طبقة من ذلك كلامًا، ولكل حالة من ذلك مقامًا، حتى يقسم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"[2]. فقد قرّب بشر بين الخطيب والشاعر في حديثه عن أحوال التلقي السماعي (الشفاهي)، وربط بين مقامي الشعر والخطابة من حيث مراعاة الأقدار والأحوال، ومراعاة الحال في تصوّره – وتصوّر غيره من البلاغيين- هي أن يراعي المتكلم قدر مخاطبيه ومنزلتهم الاجتماعية.

فالخطاب لا يقنع ولا يؤثر إذا لم يكن موّجهًا أي مكيّفًا بحسب ما تقتضيه فئات المخاطب، إذ الطبقات تختلف، والمراتب تتفاوت، والأفهام تتباين. وهذا ما أكده **الباقلاني** في حديثه عن مدار الإعجاز القرآني في جانبه البلاغي قائلا: "ولولا أن العقول تختلف، والأفهام تتباين، والمعارف تتفاضل لم نحتج إلى ما تكلَّفنا، ولكن الناس يتفاوتون في المعرفة."[3].

وقد اهتمّ الفكر البلاغي عند العرب بمنازل المخاطبين وأقدارهم الاجتماعية، فالخطيب عند **الجاحظ**: "لا يكلم سيّد الأَمَة بكلام الأمَة ولا الملوك بكلام السُّوقة، ويكون في قُواه فَضْلُ التصرّف في كل طبقة... ومدار الأمر على إفهام كل قوم بمقدار طاقتهم، والحملِ عليهم على أقدار منازلهم".[4]

و**أبو هلال العسكري** يردّد ذلك بإقراره بضرورة "أن تقسّم طبقات الكلام على طبقات الناس. فيخاطب السُوقي بكلام السوقة، والبدوي بكلام البدو... ولا يتجاوز به عما يعرفه إلى مالا يعرفه.

---

[1] البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون / شركة المصرية العالمية- لونجمان، (د.ط)، 1994، ص: 71.

[2] البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 1/139،138، وفي هذا الصدد يقول ابن وهب أيضا:" وأما أقدار الألفاظ، وأقدار المعاني، فهو أن يأتي المعنى في يليق به اللفظ...، وأما مراتب القول، ومراتب المستمعين له، فهو حسن التلطف فيه والإتيان به على تقدير و تمرين لسامعه، وحسن حيلة في إيراد ما يقبل عليه و تجنبه ما ينكره، وآلا يهجم عليه بما يغضبه، أو لا يحتمله قلبه، ولا يسعه صدره..." البرهان في وجوه البيان، ص:211.

[3] إعجاز القرآن: للباقلاني، ص:299.

[4] البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 1/93،92.

فتذهب فائدة الكلام، وتعدم منفعة الخطاب"[1]، فالواجب على الأديب أن يدقق المعاني، و ينقّح الألفاظ ويُهذبها إذا كان الملتقي/ المرسل إليه ممن بلغ درجة من السيّادة [*]. فحال المتلقي ومقامه ينعكس على خصائص الخطاب النثري، بل إنّ بلاغة الخطاب وأدبيته تتعلق بمطابقته لمخاطبه ونجاعته وفعاليته في استمالة هذا المخاطَب والتأثير فيه، والمتكلّم البليغ كما قال **الجاحظ** سابقا هو الذي يكون " في قواه فضلُ التصرّف في كل طبقةٍ"، فقيمة خطابه تتجلّى في تجسيده الهوية الطبقية لمخاطبه، فلا يمكن للتواصل أن يحصل، ولا للإقناع أن يتحقّق إذا واجه المتكلّم طبقة من المخاطبين بخطاب يخصّ طبقة أخرى.

وهذا المبدأ حاضرٌ "أيضا عند **ابن قتيبة** عند ما يدعو الأديب "أن ينزّل ألفاظه في كتبه فيجعلها على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وأن لا يعطي خسيس الناس رفيع الكلام، ولا رفيع الناس وضيع الكلام..."[2]. حيث أنّ الاستخدام اللغوي يكون خاضعًا للمؤثرات الداخلية والخارجية، فالأديب في مراعاته مقتضى الحال يختار ما يُناسب لغرضه وموضوعه، وما يراهُ مطابقا لمستوى المتلقي – قارئا كما جاء عند ابن قتيبة أو سامعا كما ورد عند غيره من النقاد –، فلا يستعمل كما قال **ابن وهب**"ألفاظ الخاصة في مخاطبة العامة، ولا كلام الملوك مع السُوقة، بل يعطي كل قوم بمقدارهم، ويزنهم بوزنهم، فقد قيل: "لكلّ مقامٍ مقال"".

وعلى العموم فإنّنا نجد البلاغيّ العربيّ يتحدّث عن نوعين أساسيين من المخاطبين يسمى الأول: **العامّة أو العوامّ**، والثاني يُسمى **الخاصة أو الخواص** ذلك لأن الخطاب يكون كما قال الجاحظ "على قدر المستمعين، ومن يحضره من العوامّ والخواصّ"،[3] وعليه أول ما ينبغي للمتكلم أو المبدع أن يحدّدهُ ويأخذهُ بعين الاعتبار قبل بناء خطابه هو **نوعية** مخاطبه؛ أي هويته **السوسيو-ثقافية**[4].

نلمس بين ثنايا هذه المقولات التي أوردناها من باب التّمثيل لا الحصر إحساساً بالدور الجوهري للمتلقي في البنية النقدية القديمة، فالنقد العربيّ "بكل مصادره المعرفية، ووسائله المتعددة في التّعامل مع ضروب الكلام كان أكثر التزامًا بطبيعة ونوعية العلاقة بين النص وأحوال المتلقي، فلا

---

[1] الصناعتين: للعسكري، ص: 39.

[*] الطبقة الخاصة هي الطبقة العليا من المجتمع وتتألف من الأسياد والملوك والخلفاء والوزراء والكتاب، ورجال الأدب...، ولكن يشير عبد القاهر الجرجاني إلى أنّ المخاطب الخاص هو كل من يملك أعلى كفايات التلقي، فهو يركز بالدرجة الأولى على مستواه الفكري والأدبي أكثر من المستوى الاجتماعي. ينظر أسرار البلاغة: الجرجاني، ص: 123 وما بعدها.

[2] أدب الكاتب: لابن قتيبة، ص: 19،20.

[3] البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 105/1.

[4] للتوسع في طبقة العوام والخواص في النقد القديم، يراجع كتاب بلاغة الخطاب الإقناعي (نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب): حسن المودن، ص: 287 وما بعدها.

يُلقى إليه الخبر مؤكّدًا إن كان خالي الذهن، ولا خاليًا من التأكيد إذا كان منكرًا لما يسمع. وعلى قدر موقفه الإنكاري تكون درجة التّأكيد وقوّته بالوسائل المستخدمة في الأسلوب العربي".[1]

إذن فمبدأ **"مراعاة مقتضى الحال"** عامٌ في الكتابة، ومشترك بين النقاد، إنهم يهتمون صراحة بعنصر **"المتلقي"**، وينظرون إلى مطابقة الكلام للمقام على أنّه أساس **أدبية** الخطاب الأدبي البليغ، بل هو كل البلاغة لأن الأديب المبدع بمراعاته لهذه المواقف والأحوال يعمل على تجاوز غرض الإفهام إلى الإقناع والتأثير الفنيّ أي أنّه يجمع بين الإفادة والإمتاع في آن واحدٍ، وذلك –وبحق- لبّ الأدبية، فقيمة الخطاب الأدبي كما قال الأقدمون لا يعود إلى انتمائه إلى هذه الطبقة أو تلك، بل يعود إلى قدرته على تجسيد كلّ الطّبقات وتحقيق الغاية التي وضع من أجلها، وكما قال الجاحظ: "والمعنى لا يشرف بأن يكون من معاني الخاصّة، وكذلك ليس يتّضع بأن يكون من معاني العامّة. وإنّما **مدار الشّرف** على الصّواب وإحراز المنفعة، مع موافقة الحال، وما يجب لكل مقام من المقال"[2]. فمدار **الأدبية** إحراز المتلقي للوظيفة التّواصلية والوظيفة الانفعالية التأثيرية.

وحتى تكون الإفادة والمتعة حاضرة، وتكون عملية فهم النص ممكنة، وبطريقة مناسبة للمتلقيّ نرى النقاد يوسّعون دائرة التنّظير لهذه الفكرة -مقتضى الحال-، فهذا الطريق البلاغيّ وحده لا يكفي للوصول إلى الأدبية، لذا نجدهم يتحدثّون عن تنوّع الاختيارات والأساليب بين الإيجاز والإطناب تبعا لمراعاة أحوال المخاطبين كما يدعوا النقاد والبلاغيون أيضا إلى السّهولة والوضوح، وعدم التكلف والتعقيد، والغريب من الكلام، والمستعمل المألوف ونحو ذلك مما يدخل في مراعاة مقتضى الحال...

وهذه المحاور هي التي سنهتمُّ بتتبُّعها عند ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي لنقف على أهمّ تصوّراته ووقفاته النقدية حول **صورة المتلقيّ في الخطاب النثري** في ضوء آراء سابقيه من النقّاد والبلاغيّين.

لقد كان **الناقد ابن عبد الغفور** نموذجا لمبحث التلقي داخل الإطار النّقدي والإبداعي للنثر العربي، على غرار ما جاء في التّنظير للخطاب الشعري عند الكثير من النقّاد، ذلك أنّ تجربة الكلاعي في حياته الإبداعية والنقدية تكشف عن تفاعل مع المتلقي عبر مستويات عديدة؛ **المتلقي النّاقد** من خلال آرائه النقدية المبثوثة في مصنّفه "إحكام صنعة الكلام" الذي هو بين أيدينا، و**الملتقي الحاكم** من خلال عمل ابن عبد الغفور بالكتابة الرسمية، و**المتلقي القريب** الخاصّ بالرّسائل الإخوانية، و**الملتقي البعيد** من خلال رسائله العامّة، و**المتلقي المثقّف** (كاتب الإنشاء المبتدئ) في كتابة الإحكام وغيره من كتبه النقدية... و**المتلقي المعاصر** الذي جاء بعد قرون من الزّمن يحاول أن ينفض بعض الغبار عن هذا الناقد الأندلسي، وليست إلاّ واحدة من هؤلاء الباحثين. فهذا يدّل على ثراء تجربة الكلاعي وتعدّد

---

[1] قراءة النص وجماليات التلقي: محمود عباس عبد الواحد، ص: 93.

[2] البيان والتبيين: الجاحظ، ص: 136/1.

مستويات التلقي عنده، حتى أنّه يقول صراحة في حديثه عن العنوان: " ويحتمل أن يُسمى عنوان الكتاب عنوانا لوجهين: أحدهما أنّه يدّل على غرض الكتاب... والوجه الآخر: أنه سمي عنوانا لأنه يدل على الكتاب ممّن هو و**إلى من هو**"[1]؛ أي يقصد المتلقي القارئ.

لقد احتلّ "المتلقي" مكانة متميّزة تظهر في الخطاب النقدّيّ والبلاغيّ لابن عبد الغفور الكلاعي في **أربع** محطات رئيسية سنعمل عن الكشف عنها لنتعرّف من خلالها على الأساسيات التي قامت عليها ظاهرة التلقي عنده، وكيف حقّقت دورها في دائرة العملية الإبداعية (الناثر - الخطاب - المتلقي) وهي كالآتي:

أ- مراعاة أحوال المخاطبين ومقامهم:

يظهر جليا أنّ النعّت البلاغي للنص الأدبي، وإطلاق لفظ "الأدبية" على الخطاب لا يتأكّد إلاّ بنجاح الناثر (كاتبا أم خطيبا) في تحقيق مقصده وتبليغ رسالته للمتلقي (قارئا أم سامعا)، فمنذ الجاحظ والبلاغة تتركز أساسا على البيان والتّبيين، والفهم والإفهام المتبادل بين المبدع والمتلقي، وكما قال ناقدنا الكلاعي في القرن السادس "البيان روح الكلام"[2]. فهل للخطاب الأدبي أن يعيش بلا روح البيان والإفهام؟

إنّ الرسالة البليغة والتي تحمل بين ثناياها صفة "**الأدبية**" هي التي تحقّق الإفهام للمتلقّين بأنواعهم وأصنافهم، ذلك أنّ لكلّ طبقة من الناس أسلوبا يناسبها، ويراعي مكانتها الاجتماعية، وقدرتها على الإدراك والفهم، وهذا ما أقرّه ناقدنا الكلاعي بقوله: "وأصل هذا كلّه أنّ النّاس على **فرقٍ وأجناسٍ** فينبغي أن يستعمل أهل التّحقيق في مخاطبة كلّ فريق ما يليق به من الترتيب، ويشاكله من الألفاظ والمعاني، فإن الألفاظ كالكُسى، وما كل لفظة تليق بوزيرٍ، كما لا تليق به كل كسوة."[3] إذ ألحّ الكلاعي على ضرورة الالتزام بمخاطبة المتلقي **بما يليق بحاله ومقامه** من الترتيب، ويشاكله من الألفاظ والمعاني، وفضّل "أن يلقي كل **طبقة** بما يشاكلها من اللّفظ ويوافقها، ويقابل كل **فئة** بما يشاكلها من المعنى ويطابقها... لأن مخاطبة كل مخاطَب بأشكاله، ولقاء كل وجه بمثاله ربما بَعُدَ إلاّ على من كان باهر الآيات، صافي الذهن، صَفي المرآة، فحينئذ يزن كل مخاطب بميزانه ويجري معه في ميدانه". [4]

فمن كمال آلات البلاغة أن الكاتب، وهو يكتب الرّسالة يستحضر المتلقي حالهُ، مقامه...، وهذا الاستحضار كفيل بأن يجعل كتابته تراعي الجانب النفسي (الانفعالي التأثّري) للمتلقي، وتزن كل مخاطَبٍ بميزانه.

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 52.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 35.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 53، 54.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 251.

لذا كان أوّل ما ينبغي للناثر أن يحدّده، وأن يأخذه بعين الاعتبار قبل بناء خطابه -النثري- هو **نوعية مخاطبه (المتلقي)**؛ أي هويّته الاجتماعية، والثقافيّة، واللغويّة، والفكريّة، -أي فئته وطبقته كما عبّر عنه ناقدنا الكلاعي-، لأنّ مبحث التلقي ارتبط عند ابن عبد الغفور الأندلسي كغيره من النقّاد القدامى **بمطابقة مقتضى حال المخاطب ومقامه**، ومراعاة الحال كما سبقت الإشارة تعني أنْ يراعي المتكلّم قدر مخاطبته ومنزلتهم الاجتماعية، فالقول لا يقنع، إذا لم يكن موجّها أي مكيّفا بحسب الحاجات الخاصة التي تقتضيها فئات المخاطبين إذ الوضعيات تختلف والمراتب تتباين، والأفهام تتفاوت.[(1)]

إذاً فلمّا كان جمهور المتلقّين فئات وطبقات ومراتب، تتمايز أيضا في درجة الفهم والإدراك والتميُّز، وجب على الناثر أن يراعي هويّة المتلقي الاجتماعية والثقافيّة واللغويّة، وأن يستحضر خصائصه النّفسية، وحتى الذّهنية التي تحكمه وتحدّده، فممّا يستحبّ للخطيب "أن يشير في خطبته إلى ما شاكل **الحين** و**الحال** فإنّ ذلك أنطق بحذاقته وبراعته، وأدلّ على وُفور بضاعته وصناعة"[(2)].

فالبلاغي والناقد ابن عبد الغفور الكلاعي لا يتصوّر خطابا قادرا على الفعل والتّأثير في مخاطِبه ما لم يأخذ بعين الاعتبار خصائصه، وأحواله، وهويته السوسيو-ثقافية، إذ مراعاة الحال دليل البراعة والتمكنُ في زمام "الأدبية" حسب تصوُّره، حتى أنّ الخطاب الموجّه إلى العامّة من الناس غير الخطاب الموجّه إلى الخاصّة، فلكل "قسم من هذه الأقسام **موطن** يصلح فيه، و**مقام** يختصُّ به". [(3)]

نحن هنا نتحدّث عن مخاطب **عامّ**، ومخاطب **خاصّ** من أهل الرُّتب العالية والهمم السّامية كما أشار إليها الكلاعي في حديثه عن الإيجاز والإطناب إشارة صريحة قائلا: "فموطن الإسهاب ما يكتب به إلى **عامّة**، وتقرع به آذان الجماعة كالصُّلح بين العشائر والتّحضيض على الحرب و...، أمّا الإيجاز فيخاطب به **أهل الرُّتب العالية** و**الهمم السامية** لأن الوجيز عند هذه الطائفة أنفق من الإطالة، والإشارة لديهم أنجح من تطويل المقالة، وما ذاك إلا لبعد هممهم وتفسُّح خواطرهم". [(4)]

فالطبقة الخاصّة عند الكلاعي ليست طبقة مقوَّمة إجتماعيا وثقافيا على أنّها أفضل الطبقات؛ أي "الطبقة العليا في المجتمع، والتي تتألفّ من الأسياد، والملوك، والخلفاء والوزراء، والكتّاب، والأمراء، وقُوّاد الجيوش، والقضاة، والعلماء، ورجال الأدب"[(5)]، كما ذهب إلى ذلك بشر بن المعتمر والجاحظ

(1) ينظر: بلاغة الخطاب الاقناعي(نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب): حسن المودن، ص: 294.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 169.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص89.

(4) إحكام صنعة الكلام، ص: 90، 91 . وقد صرح بها أيضا ابن وهب قائلا: "فأما المواضع التي ينبغي أن يستعمل كل منهما فيه، فإنّ الإيجاز ينبغي أن يستعمل في مخاطبة **الخاصة**، وذوي الأفهام الثاقبة الذين يجتزئون بيسير القول من كثيره، وبمجمله عن تفسيره...، وأما الإطالة ففي مخاطبة **العوام** ومن ليس ذي الأفهام، ومن لا يكتفي من القول بيسيره، ولا يتفتق ذهنه إلا بتكريره...". البرهان في وجوه البيان، ص:154.

(5) بلاغة الخطاب الإقناعي (نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب): حسن المودن، ص: 289.

سابقا، ولكن المخاطَب الخاصّ هو كل من يمتلك أعلى كفايات التلقي وأرقاها، فما يهمُّ هنا – في تصوُّر الكلاعي- ليس المستوى الاجتماعي للمخاطَب بل هو بالدرجة الأولى مستواه **الفكري** و**الأدبي**.

وعليه فإنَّ ابن عبد الغفور الكلاعي يوضّح أنّ الإيجاز مثلا يحتاج إلى كفايات تأويليّة متنّوعة ويحتاج إلى قدر من التأمل، وفضلٍ من الرويّة، واتّساعٍ في الخواطر...، وهذا يستلزم **نوعيّة خاصة** من المخاطبين؛ نوعية متميّزة في قدراتها الذّهنية والفكرية، يقول الكلاعي: وما ذاك إلاّ لبُعد هممهم وتفسُّح في خواطرهم. وقد ذهب الكلاعي في هذا مذهب عبد القاهر الجرجاني عندما قال أنّ هناك ضروباً من التشبيهات والاستعارات يدقّ ويغمق، ويلطف ويغرب فلا يبصرها إلاّ ذوو الأذهان الصافية والعقول النافذة والطّباع السليمة. (1)

وعلى العموم ما يهمّ الناثر المبدع في تصور الكلاعي من تصنيف المخاطبين إلى عامة وخاصة هو الأخذ بعين الاعتبار أنّ المخاطَب **طبقات**، وبالتالي لابد أن يكون الخطاب **طبقات**، فلا تخاطب الملوك والرؤساء بألفاظ العامة، إذ "مما يجب على الكاتب: أن يتحرّى في الدعاء الألفاظ الرائقة، والمعاني اللائقة؛ ويتوخّى من ذلك ما يناسب **الحال**، ويُشاكل **المعنى** ويوافق **المخاطَب**، فإن خاطبت **رئيسا** قلت في ذلك ما شاكل قولهم: والله ينصر أعلامه، وينفذ في السبعة الأقاليم أحكامه. وإن كتبت **معزيًّا** قلت: والله يسوِّغه ما أعطاه، ويُجري المقادير بما يرضاه، إلى كثير ممّا في هذا عليه دلالة". (2)

فأدبية الخطاب وبلاغته تتعلّق كما قال الكلاعي بمطابقته لحال مخاطبه، وخاصة على المستوى الاجتماعيّ والثقافيّ؛ فالمخاطَبون من الناحية الاجتماعية طبقات وفئات، ولكلّ طبقة لغتها أي معجمها اللّغوي الذي يحدّد هويتها، وكأنّ مراعاة حال المخاطب تعني أن يستحضر النّاثر داخل خطابه النثري خصائص وعناصر تخصّ مخاطبه وهي عناصر متغيّرة (*).

ولقد توسع الناقد ابن عبد الغفور في هذه النقطة إلى درجة إشارته بضرورة مطابقة حال المتلقي حتى إن كان المخاطَب من **أهل الكفر**، فممّا يجب حسب قوله في مكاتبه أهل الكفر: "أن يُترك تبجيلهم، ويُتجنب ترفيعهم وتأهيلهم، وأن يُنظروا بعين الاحتقار، ويُعتمدوا بالذّلة والصِّغار...، فالواجب أيضا ألاّ يجروا مجرى المسلمين في **المكاتبات**، ولا يُسلك بهم مسلكهم في **المخاطبات**، ولا يتعدى من

(1) ينظر أسرر البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص: 73، 74.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 73.

(*) لأن "الحال" لغة: "التحول والتغير، والحال كينة الإنسان أي ما يكون عليه من خير وشر، والحال: الوقت الذي أنت فيه"، وبهذا المعنى قد تكون حال المخاطب بمعنى التحولات والتغيرات التي تطرأ عليه اجتماعيا، ثقافيا، لغويا، ذهنيا، نفسيا... ينظرللتوسع: بلاغة الخطاب الإقناعي (نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب): حسن المودن ص:293 وما بعدها.

كتابتهم في العنوان قوله: من فلان إلى فلان ثم يُركّب على هذا الترتيب ما **شاكل** من الألفاظ، وساغ من المعاني. وكذلك يجب أن لا يُستفتح في مخاطبتهم كتاب إلاّ بفصل الخطاب". [1] كما يجب أيضا " ألاّ يُدعوا في المخاطبات بِكناهم، فإن ذلك من باب الترفيع"[2].

فالناثر البليغ هو من يعرف منزلة كل طبقة وكل فئة، وما هي اللغة الملائمة التي من الأنسب أن يستخدمها في كلّ فضاء لغوي اجتماعي معيّن مع مراعاته لحال المخاطب على المستوى الفكري والثقافي؛ أي أنّه يجب أن يبني خطابه في ظل استحضاره أيضا لكفايات مخاطَبه الذهنية وقدراته الإدراكية، فغاية الخطاب الأدبي هي الإقناع والتأثير، وهذا ما يقتضي أولا وأساساً أن يكون الناثر قادرا على إفهام مخاطبه بوصوله إلى روح الكلام وهو "**البيان**". فمدار الأمر كما قال الجاحظ: "على إفهام كل قوم بمقدر طاقتهم، والحمل عليهم على أقدار منازلهم"، [3] وهذا ما أكدّ عليه الناقد ابن عبد الغفور كما رأينا في حديثه عن أدبية الإيجاز، وهذا ما سنفصلّه أيضا في فصل لاحق إن شاء الله.

وإذا كان الكلاعي قد نظر إلى المخاطَب على أنّه **ذهن وعقل**، فقد فكّر فيه على أنّه **نفس وانفعال أيضا**، ويبدو واضحا أن الناقد يجعل من **مراعاة الحال النفسي والانفعالي** للمخاطَب شرطا يمنحه عنايته واهتمامه أيضا؛ إذ لفت الانتباه إلى ضرورة أخذ طاقة المخاطب/ المتلقي بعين الاعتبار، وتجنب كل ما يؤدي إلى الاستثقال والملل أو النفور قائلا: "ومما يجب على الكاتب إذا كتب كتاب اعتذار أو رسالة استعطاف واستنزال، ألا يصدِّر بالألفاظ **الخشنة**، والمعاني **القلقة** فإن ذلك إذا كان **أول ما يقرع** السمع، نفرت له النفس، فإذا **نفرت له النفس** لم تستأنس إلا بعد علاج شديد".[4] فإذن على الناثر أن يضع العنصر **النفسي** في مركز اهتماماته -في مراعاة المخاطب-، لكي لا يحتاج إلى العلاج فيما بعد على حدّ قول الكلاعي. ومن مظاهر مراعاة الحال النفسي والانفعالي أيضا التناسب والتجانس بين العناصر المكوّنة للخطاب: كحسن الاستفتاح، والابتداء، وحسن التخلص، وحسن الدعاء[5]...، وأن يعرف الناثر المبدع كيف يدفع مخاطبه إلى الافتتان بخطابه النثري لفظا ومعنا، تصويرا وتخييلا، إيقاعا وبناء...

وتجدر الإشارة في ختام هذا العنصر إلى أنّه إذا كانت مراعاة الحال تعني أن يأخذ الناثر في اعتباراته الكتابية وأساليبه الإنشائية كل ما يتعلق بالمخاطب أو المتلقي اجتماعيا، وثقافيا، وذهنيا (=فكريا)، ونفسيا لأنّها عناصر تؤثّر في لغة الخطاب وبنائه، فهناك عنصر أوسع وأشمل هو "المقام"،

---

[1] إحكام صنعة الكلام: ص: 84، 85.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 86.

[3] البيان والتبيين: للجاحظ، ص:1/ 93.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 253.

[5] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 59، 60 وما بعدها، وهذا ما سنفصله في الفصل الرابع من البحث.

لكن ناقدنا الكلاعي أجمله في تنظيراته النقدية مع "الحال"، وإن استعمل هذا المصطلح في قوله مثلا: "كما عليه أن يذكر في كتاب ما يشاكله من الدعاء، وما يشاكهه من الألفاظ، ويوافقه من المعاني، ويطابقه من الإيجاز والإسهاب، **فلكل مقالٍ مقام**، ولكل طبقة تخيّر وكلام". [1]

فـ "لكلّ مقام مقال" مقولة جوهرية في بلاغة العرب –وفي بلاغة الكلاعي خصوصا- تؤكد على رابطة قوية بين الخطاب ومقامه، حيث أنّ المقال ليس مادة لغوية منفصلة عن مقامها، ولكن الملاحظ أن لفظة "المقام" تعني: أشياء عديدة ومتداخلة وتطرح مسائل إشكالية شديدة التعقيد، منها ما يهمّ العلاقات الداخلية بين مكونات النص بشكل يسمح بالحديث عن **المقام النصي الداخلي**، ومنها ما يهمّ علاقة النص **بنوع الخطاب وجنسه**". [2]

فالناثر المؤلّف محكوم باعتبار مخاطبه – كما سبق ذكره في مقتضى الحال –، وباعتبار التلاؤم بين جنس الخطاب وغرضه أو موضوعه، وباعتبار السياق اللغوي الذي يرد فيه الخطاب. فإذن قد تكون مراعاة اللفظ للمقام من خلال مراعاة جنس الخطاب وغرضه أولا ومراعاة السياق النصي الداخلي[*] ثانيا.

ويقول ابن عبد الغفور الكلاعي عن ضرورة مراعاة جنس الخطاب وغرضه: "فإذا كتب **معزيًّا** قلت: والله يسوّغه ما أعطاه، ويجري المقادير بما يرضاه".[3]

وإذا كتب الناثر "كتاب **اعتذار** أو رسالة استعطاف أو استنزال عليه آلاّ يتصدّر بالألفاظ الخشنة والمعاني القلقة...".[4]

وإذا عنوّن كتابه بقوله: "(الواجد لوجده-أزاح الله أرزاءه – فلان) دّل على أنه في **تعزية**. فإذا عنونت بقولك (رهين شكره، اللاهج بتطنيب ذكره فلان) دلّ على أنه **شكر**".[5]

وإذا كان غرضه **الدعاء** كان مما "يحسن من اللفظ في الدعاء مجالهُ، وترجى استمالته للمخاطَب واستنزاله، لفظ: أدامَ، وزادَ، وما أشبهها، كقولهم: أدام الله توفيقك وزاد في علوٍّ قدرك...".[6]

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص:66.

[2] بلاغة الخطاب الإقناعي (نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب): حسن المودن، ص: 313.

[*] يأتي المقام: بمعنى الموضع، فالجاحظ يتحدث عن مواضع الألفاظ، ومواضع الحديث...، ينظر للتوسع الحيوان: للجاحظ، ص: 3/39-43. كما يقول السكاكي: "إذا شرعت في الكلام، فلكل كلمة مع صاحبتها مقام، ولكلّ حدّ ينتهي إليه الكلام مقام." مفتاح العلوم: للسكاكي،ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص: 168.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 73.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 253.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص:52.

[6] إحكام صنعة الكلام، ص:74.

هذه أمثلة فيما يخصّ مراعاة الألفاظ لغرض الخطاب وموضوعه، أمّا عن **الجنس الأدبي**، فقد ألمح الكلاعي إلى أنه باختلاف الجنس النثري تختلف الأساليب والألفاظ والمعاني، بدليل أنّه قال أنّ جنس "التوثيق" يستحّب فيه العدول عن "اللفظ المتحمّل، والمعنى المتلبَّس المشكَل إلى ما وَضُحت معانيه، ولم تمترِ الأفكار على تباينها فيه". [1] في حين قد يتعمّد الناثر في بعض الأجناس استبهام المعنى وتعقيد اللفظ، وإنمّا ذلك لامتحان الخواطر وانتهاء البصائر[2]. وهذا ما سنعرضه بالتفصيل في جنس (المورَّى) و(المبتدع).

أما عن مراعاة **السياق النصي الداخلي**؛ والذي يحيل فيه كل لفظٍ موضعًا مناسبا وموقعا ملائما، والذي أحاطه عبد القاهر الجرجاني بالتنظير في نظرية النظم، وهو ما يعرف بالسياق اللغوي، وقد قال فيه دي سوسير: "إن الكلمة إذا وقعت في سياق ما لا تكتسب قيمتها إلا بفضل مقابلتها بما هو سابق، ولما هو لاحق بها أو لكليْهما معًا". [3]

فيشير الناقد الكلاعي في هذا الصّدد إلى أنّه مما يستحبّ للناثر المبدع "إذا اشتبهت عليه اللفظة أن يقف عندها **وينظر ما قبلها وما بعدها**، فإنه لن يعدم من ذلك مناديا إلى غرض الكتاب، وهاديا إلى طريق الصّواب إن شاء الله". [4]

إذن نخلص من هذا المحور الأول، والذي اعتنى به الكلاعي كثيرا أنّه يتوجّب على الناثر أن يفهم ويدرك ويعي أنّ لكلّ مخاطب من المخاطبين، ولكلّ غرض من الأغراض، ولكلّ جنس من الأجناس النثرية لفظا مناسبا وبناءً ملائما، لذا وجب عليه ليحقّق قصده وغايته من الأدبية أن يراعي مقتضى الحال والمقام معا.

ب- تنوع الخطاب بين الإيجاز والإطناب تبعا لم يفرضه الموضوع ومراعاة لأحوال المخاطبين:

رأى البلاغيون والنقاد أن "الإيجاز" ذروة **البلاغة**، كما اعتبروا أن البلاغة **لمحة دالّة**، وأنّها إصابة المعنى وحُسن الإيجاز[5]... إلى غير ذلك من المفاهيم، إذ الإيجاز يخبئ شحنة دلالية متميّزة،

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 211.

[2] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 233.

[3] دروس في الألسنة العامة: فرديناند دي سوسير، تعريب: محمد الشاويش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1985، ص:186. للتوسع في السياق وعلاقته بالنص ينظر مثلا: نظرية علم النص(رؤية منهجية في بناء النص النثري): حسام أحمد، فرج، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007، الفصل الأول، ص:22 وما بعدها.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 256.

[5] من جملة ذلك ما نقله الجاحظ قائلا: "قال له معاوية: ما تعدّون البلاغة فيكم؟ قال: **الإيجاز**... قال له معاوية: وما الإيجاز؟ قال صُحار: أن تجيب فلا تبطئ وتقول فلا تخطئ." البيان والتبيين، ص:96،97/1. كما نلمس هذا عند علماء الإعجاز أيضا، حيث يقول الباقلاني: " ومما يعدونه من البديع "الإشارة" ، وهو اشتمال اللفظ القليل على المعاني الكثيرة. وقال بعضهم في وصف البلاغة: البلاغة **لمحة دالة**." إعجاز القرآن، ص:90، وأقوال النقاد في هذا المعنى كثيرة.

وهي قادرة أن تُحدث تأثيرا نفسيا لا يستهان به، وأن تصل إلى المتلقي بأقصر وقت ممكن، وبأقلّ عدد من الألفاظ. فالبحث عن القيمة النفسية والأدبية الكامنة في الإيجاز تجعلنا نفهم ما صرح به الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي حينما قال: " والإيجاز في كلام البلغاء يأتي على ضروب وأنحاء، فمنه ما يأتي مع البيان، وهو أشرف الكلام...، ومن الإيجاز ما يأتي بالحذف، . .. ومن الإيجاز ما يأتي بالإشارة والإيماء...". [1]

إنّ الإيجاز بأنواعه المذكورة يتضمّن شحنات وإيحاءات نفسية تسهّل مرور الخطاب إلى الجانب الآخر حيث المتلقي، وإن كان في النوع الأول مثلا أي "البيان" شحنة إضافية وقيمة أدبية عليا في تصور الكلاعي، حيث أنّ من "جمع بين الإيجاز والبيان قد حاز قصب السبق والإحسان"[2].

وقد يفهم من هذا الكلام أنّ وراء بنية الإيجاز قيمة لا غنى عنها في البلاغة، ولكن لهذه المسألة وجها آخر؛ فالبحث في المصنفات البلاغية العربية يمنحنا دراية أن ليس كلّ ما هو موجز بليغا، وكلّ ما هو مطنب أقلّ بلاغة، إذ ربط البلاغيّون وفي مقدمتهم ناقدنا محلّ الدراسة بلاغة الخطاب أو أدبيته بمقتضى الحال، فالخطاب كما قال ابن عبد الغفور الكلاعي يقسم إلى ثلاثة أقسام: "منه ما رفل ثوب لفظه على جسد معناه، وهذا هو **الإسهاب**. وهو ما ثوب لفظه كثوب المؤمن، وهذا هو **الإيجاز**. ومنه ما خيط ثوب لفظه على جسد معناه، وهذا هو **المساواة**. ولكل قسم من هذه الأقسام **موطن** يصلح فيه و**مقام** يختصّ به، فالإيجاز ليس بمحمود في كل موطن، كما أنّ الإسهاب ليس بمذموم في كلّ موضع".[3]

فالبلاغة في نظر الكلاعي أن تكون الألفاظ بقدر المعاني لا زيادة ولا نقصان، فقد تتطلّب بعض المعاني والأغراض من الناثر الإطالة فيطيل، وقد تتطلّب معاني أخرى الإيجاز فيوجز، لأنّ الإيجاز ليس محمودا في كل الأوقات ولا بِمفيدٍ في كل الكتابات. فربّ قليل يغني عن الكثير، وربّ كثير لا يتعلق به صاحب القليل كما قال بهذا الجاحظ سابقا: "بل ربّ كلمة تُغني عن خطبة، وتنوب عن رسالة. بل ربّ كناية تربي عن إفصاح، ولحظٍ يدّل على ضمير، وإن كان ذلك الضمير بعيد الغاية، قائما على النهاية. ومتى شاكل أبقاك الله ذلك اللفظ معناه؛ وأعرب عن فحواه، وكان لتلك الحال وَفْقًا...حُبِّب للنفوس، واتصل بالأذهان، والتحم بالعقول، وهشّت إليه الأسماع، وارتاحت له القلوب..."[4] . فإذن لكلّ مقال موطن ومقامٌ، ولو كان الإيجاز محمودا لَخَصّه الله سبحانه وتعالى وحده

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 91 وما بعدها.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 35.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 89، 90.

[4] البيان و التبيين: للجاحظ، ص:07،08/2.

في القرآن، ولقد استشهد الكلاعي في هذا الموضع بكتاب الله العزيز، إذ أطال الله سبحانه وتعالى مـــرّة للتوكيد، وحذف تارة للإيجاز، وكرّر مرة للإفهام.[1]

ومن هنا فإنّ مواطن الإيجاز عند الكلاعي غير مواطن الإطناب، وعلـــى النـــاثر المبـــدع أن يعطي كلّ مقام حقّه، **فموطن الإسهاب** في تصوُّره "ما يكتب به إلى عامّة، وتقرع بـــه آذان الجماعـــة كالصّلح بين العشائر، والتّحضيض على الحرب، والتحذير من المعصية، والترغيب في الطّاعة، وغير ذلك ممّا له بالٌ. فحينئذ يجب على الكاتب أن يبدئ ويعيد، ويحذِّر بالتكرير، وينذر بالتردّيـــد، ولتكـــون رُقَى مواعظه أولج في المسّامع، وحجّته أظهر على مختلفي الأفهـــام والطّبـــائع..."[2] ، أمّـــا **الإيجـــاز** "فيخاطب به أهل الرتب العالية والهمم السّامية، لأن الوجيز عند هذه الطائفة أنفق من الإطالة، والإشارة لديهم أنجح من تطويل المقالة، وما ذاك إلاّ لبُعد هممهم وتفسّح خواطرهم". [3]

فأوّل ما ينبغي للناثر المبدع أن يحدّده قبل بناء خطابه النثري، أو قبل دخول فعل الكتابـــة هـــو **نوعية** مخاطَبه في مستواه الاجتماعي والثقافي والفكري كما سبق الإشارة في المحور الأول، لأنّ الناقد ابن عبد الغفور كما لاحظنا يجعل من الإسهاب موطن مقالٍ لمقام **المخاطَب العامّ** مشيرا إلى اخـــتلاف جمهور المتلقين في الفهم والإدراك كحجّة لهذا الإطناب الذي هدفه الأول والأساس وُلوج الخطاب إلـــى المسامع وإقناع مختلفي الأفهام والطبائع. **وثاني** ما ينبغـــي تحديـــده **غـــرض** الخطـــاب ومقصـــده أو موضوعه؛ لأنّ مقام الصّلح بين العشائر، والتحضيض على الحرب، والتحذير والترغيب لن يناسب إلاّ مقال الإسهاب لما فيه من تكرير وترديد..، فمدار الخطاب عند ابن عبد الغفور الكلاعي علـــى الإبانـــة والإفهام[*] سواء أكان إيجازا أو إطنابا، فقد نظر إلى الأدب باعتبـــاره ذا وظيفـــة اجتماعيـــة وثقافيـــة وسياسية، ودينية، وذا وظيفة جمالية إمتاعية مما يؤكّد أنّ حضور المتلقي كان قويا في هـــذه الغايـــات والمقاصد.

ج- الأسلوب اختيار يراعى فيه الموضوع والجنس الذي يكتب فيه:

يلحُّ الناقد الكلاعي على مسألة **الاختيار** بين الأنماط الأسلوبية والبـــدائل المتاحـــة فطالمـــا أن **سياق النص** الذي قال فيه الكلاعي: "وما يستحبّ له أن إذا اشتبهت عليه اللفظة أن يقف عندها وينظـــر **ما قبلها** و**ما بعدها**..."[4]، و**سياق الموقف** هما اللذان يتحكّمان في اختيار الألفاظ ويحدّدان فعاليتها، إذ

---

[1] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 90.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 90.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 91.

[*] وهو يتفق في هذا مع من سبقه من النقاد، حيث نجد الجاحظ يقول: "لأنّ مدار الأمر والغاية التي إليها يجرى **القائل** و**السامع**، إنما هو **الفهم** و**الإفهام**؛ فبأي شيءٍ بلغتَ الإفهام وأوضحت المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع." البيان و التبيين، ص:76/1.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 256.

ممّا " يستحبّ للخطيب أن يشير في خطبته إلى ما شاكل **الحين** و**الحال**"[1]. فقد أدرك النقاد والبلاغيون ومنهم الناقد ابن عبد الغفور أنّ **الأسلوب اختيار**، وأنّ دلالات الألفاظ وإيحاءاتها تختلف باختلاف المواضع، وعلى الأديب الناثر أن يختار من البدائل المطروحة أكثر الألفاظ تعبيرا وتأثيرا، وأكثر الألفاظ التي " ترجى استمالة المخاطب واستنزاله" على حدّ قول الكلاعي، لأن تلك الاختيارات تدخل ضمن إستراتيجية بناء الخطاب النثري وفقا: للموضوع الذي يُكتب فيه، والجنس الذي ينتمي إليه.

ويؤكد ناقدنا الكلاعي ذلك عند اختياره للفظ **الغريب الحسن** على اللّفظ المستعمل العادي كشرط لتحقيق فصاحة اللّفظة المفردة في مستواها الدّلالي – كما سنرى تفصيله في فصل لاحق-؛ فقد جاء بالمتخيّر اللّباب، ولم يغرب عليه ما يستعمله عامة الكتّاب من الألفاظ المستعملة والمعاني المتداولة المبتذلة، التي تتداولها ألسنة الأقلام وتستريح لها متعبات الأفهام عندما ابتدأ رسالته بقوله: "أسلّم على حضرة الوزير الأجلّ تسليمًا لا يشاكه ريّاها، وإن فاح نسيمًا، ولا يُشاكل علاها، وإن طاب عبقًا وشميمًا..."[2]

يُعدّ التلقي واردًا في تفكير الناقد الكلاعي وتصوُّراته، لذلك رأيناه يعيب على من ذهب إلى أنّ الفصاحة فيما استعمله **عامة** الكتّاب من الإكثار بالدعاء، والتملّق والإطراء، وقولهم يا سيّدي، ويا عمادي، ومعاذي، وعتادي وغير ذلك مما ينسب إلى هذا الوادِي، واختار أن تأتي لغته الأدبية على **هيئة مخصوصة ومتفرّدة من اللّفظ الغريب الحسن**؛ فهو يردّ حُسن الألفاظ إلى طاقتها المحرّكة في المتلقي أو المستقبل، وهي طاقات لا تتحقّق حسب تصوُّره إلاّ إذا كان اللّفظ غير مستعمل ومتداول كثيرا عند العامة ممّا يقرّبه إلى الابتذال والسّوقية، وفي نفس الوقت يكون على درجة تداول تكون حسنةً حتى لا يصل إلى الوحشي المهجور القبيح الذي إذ استعمل لا يحقق التواصل مع المتلقي، بل القطيعة والنّفور لأنّه فقد مرجعيّته الدلالية لدى المتكلّمين والمتلقين.

فقد سعى ناقدنا الكلاعي -مع سعي النقاد والبلاغيين- إلى إنشاء خطاب نثري بلاغيّ رفيع [3]، لذا نبّه إلى استعمال الغريب الذي يفهم من تحليل مقولاته أنّه "الغريب الحسن" كأسلوب **وسط** يترفّع عن اللفظ المستعمل المبتذل، ويبتعد عن اللّفظ الوحشي (الغريب القبيح)، وكان الشيء الأساسي الذي رمى إليه هو أنْ تكون الكلمة باعثه على الانفعال ومحركة للنفس، وهذا اهتمام مباشر بالمتلقي (قارئا أو سامعا)، خاصة أنّ الناقد ابن عبد الغفور لم يكتف بالحديث عن اللّفظ المفرد في مستواه الدلالي فقط، بل أشار إلى مستواه الصّوتي أيضا، وإلى هيئات وصفات الألفاظ وخصائصها الصوتية[*].

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 169.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 22.

[3] يصرح الكلاعي قائلا: "فأخذنا في ضروب **الفصاحة**، وجلنا في طرق **البلاغة**". إحكام صنعة الكلام، ص: 22.

[*] لقد سبق ابن سنان الخفاجي إلى وضع شروط فصاحة اللفظ المفرد في كتابه سرّ الفصاحة، ينظر الصفحة: 64 وما بعدها، كما أشار إليها كثير من النقاد أيضا.

لقد كان للكلاعي وغيره من النقاد السّابقين إحساسٌ قويٌ بالإيقاع الدّاخلي للّفظ وجرسه وموسيقاه، وقد كشفوا عن علاقة وطيدة بين جرس اللّفظ وما يوحي أو يشير إليه من معنى، فلكلٍّ طبيعته النغمية الخاصة، والتي تعتبر من أهمّ المنبّهات المثيرة للانفعالات، والتي تحمل إيحاءً نفسيا خاصا لدى مخيّلة الملتقي والمتكلّم على حدٍّ سواء.

ومن هنا نخلص إلى أنّ الناقد الأندلسي ابن عبد الغفور ينظر إلى اللّفظ المفرد على أنّه يمتلك قدرا من الفصاحة والتأثير النفسي بما يحمله من دلالة صوتية وإيحائية تنفجر من داخله إلى جانب دلالته التي يستلهمها من التركيب أيضا، لذا وضع شروطا وأوصافا تلقّاها عن سابقيه، وردّدها بعده اللاّحقون من النقاد تأكيدا على قيمة المتلقي المستكن خلف النص. ولقد وقف دائما **موقف الاختيار** من الألفاظ والأساليب؛ فمهما يحسن من اللّفظ مثلا في الدعاء، وتُرجى استمالته للمخاطَب واستنزاله لفظ: أدام وزاد، وما أشبهها كقولهم: أدام الله توفيقك وزاد في علوِّ قدرك...[1] فهدف الناقد ابن عبد الغفور من هذا الاختيار - كمثال - هو أن يحقق الناثر التواصل مع المتلقي بالإقناع والتأثير.

ويؤكّد الكلاعي هذه الغاية في دعوته **للوضوح والبيان** بدل الغموض والخفاء كأساس لفصاحة الألفاظ، وشرط لاختيارها، حيث يقول عن جنس التوثيق: "ومما يستحبّ للكتّاب أن يعدلوا في هذا الباب عن اللفظ المتحمَّل والمعنى الملبَسِ المُشكل إلى **ما وضحت** ألفاظه ومعانيه، ولم تمتر الأفكار على تباينها فيه."[2] وهذا المبدأ في الكتابة "عام ومشترك بين النقاد، إنّهم يفضّلون الوضوح على التعقيّد والاستغلاق، والمألوف على غيره حتى يسهل على المتلقيّ استحضار تصوّره لمدلول النص. ولكن هذا الوضوح لا يعني الابتذال والسّقوط في المباشرة، وإنّما يعني أن يراعي الأديب مقتضى الحال في عباراته."[3] فممّا يستحبُّ في التواليف كما قال الكلاعي **البيان** و**البسط**، ولكن قد يتعمّد في بعضها استبهام المعنى، وتعقيد اللفظ لامتحان الخواطر وانتهاء البصائر.[4]

فهذا كلّه يرجع في الأخير إلى إستراتيجية الناثر المبدع في اختيار الألفاظ والأساليب الكتابية من البدائل المطروحة وفق مراعاته للموضوع والجنس الذي يكتب فيه. وتلك الاختيارات هي التي تجعل الخطاب مؤثّرا في المتلقيّن من خلال الإقناع والحثّ على فعل معيّن، بل قد يؤدي الخطاب إلى تغيير رأي أو وجهة نظر الآخر المتلقيّ، وهذه الأفكار حول أعراف إنتاج الخطاب، وكيفية تشكّله

---

[1] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 74.

[2] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 211.

[3] النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي (حتى نهاية القرن الخامس): إبراهيم صدقة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 2010، ص: 142.

[4] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 234.

تتقاطع ضمنيا مع تحليل الخطاب اللّغوي في العصر الحديث الذي يرتبط بدراسة الجوانب الإستراتيجية للخطاب أو دراسة صنع الخطاب(*).

د-أثر الصورة البصرية على التأثير في المتلقي:

يبدو الكلاعي واعيا بوجوب تغيير كيفية التلقي من السّماع إلى **النظر**، بمعنى دور البصر في قراءة الحروف والكلمات، وذلك ما يظهر في وصفه لنوعين من أنواع الكتابة أو النثر التي ظهرت في عصره، أحدهما هو نوع من أنواع الرسائل المسجوعة، وهو **المبتدع**، والآخر جنس يمكن أن يقع في المنظوم والمنثور جميعا، وهو **المورّى** و**المعمّى**(1).

وهذا الاهتمام بالجانب **البصري** يقوم دليلا على إقامة الاعتبار لمتلقٍ يُسهم جانب النظر في فهم الدلالات والمقاصد، فالمبتدع من فن الترسيل في تصوّر الكلاعي يُحيل إلى أنّ الكلام يؤدّي دلالات تتعدّد بتغيّر اتّجاه القراءة للخطية، يقول: "وصنعة البدائع –أعزك الله-غريبة الموضوع، عجيبة المسموع، تقع فيها كلمات تُقرأ من جهتين وثلاث، وربما قُرِئت من أربع جهات."(2)

وسننقل أحد النصوص التي تبيّن إسهام البصر في فهم دلالة الخطاب لدى المتلقي، والذي يمتزج فيه الشعر بالنثر، وهو من إنشاء الوزير الكاتب أبو محمد بن عبدون الذي ذكر أنّه لا يناهضه أحد في هذا الفن من البدائع:"...وبعد إتمامها وإكمالها، وقبل إيصالها إليه وإرسالها، صنع بديعة ثانية قام فيها وقعد، وأبرق وأرعد، ووعد وأوعد. وزعم أنها فاتت عبد الحميد، وأبا الفضل بن العميد، وكل كاتب من أهل العصر مجيد. ونزع السطر الرابع منها على هذه الصورة:

ولابدّ من الثناء على بني تاشفين	و	من	من	من	و	ر	غياث الملهوفين وغياث المعتفين

(*) يرتبط تحليل الخطاب بدراسة إستراتيجيات إنتاج الخطاب أو دراسة صنع الخطاب من خلال بحث الاختيارات، ويستعمل مفهوم الإستراتيجية بشكل موسع مرادفا لـ" تخطيط المتكلم " أو " تخطيط القارئ "، فالإستراتيجية تعني أن أي تصرف لغوي يكون موجها لشخص آخر يخطط له بشكل مسبق، إذ هي محصلة لسلسلة من عمليات الاختيار واتخاذ القرار لتنفيذ أهداف اتصالية. ينظر علم لغة النص (النظرية والتطبيق): عزة شبل محمد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2009، ص:50

(1) ينظر جمالية النثر بين التصورات البلاغية التراثية ومنظورات البلاغة الجديدة: رشيدة عابد، ص:05.
Bouira University Digital Space. dspace.univ-bouira.dz.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص:160.

وقد تركت في السّطر الرابع حروفا ما المعنى لها بتابعٍ. فمن حلّ درة عواطلها فذلك لا أنا على الصناعة قدير. ومن حلّ مجدُه عُليا طَلِّها فذلك دوني بالبراعة جدير."[1]

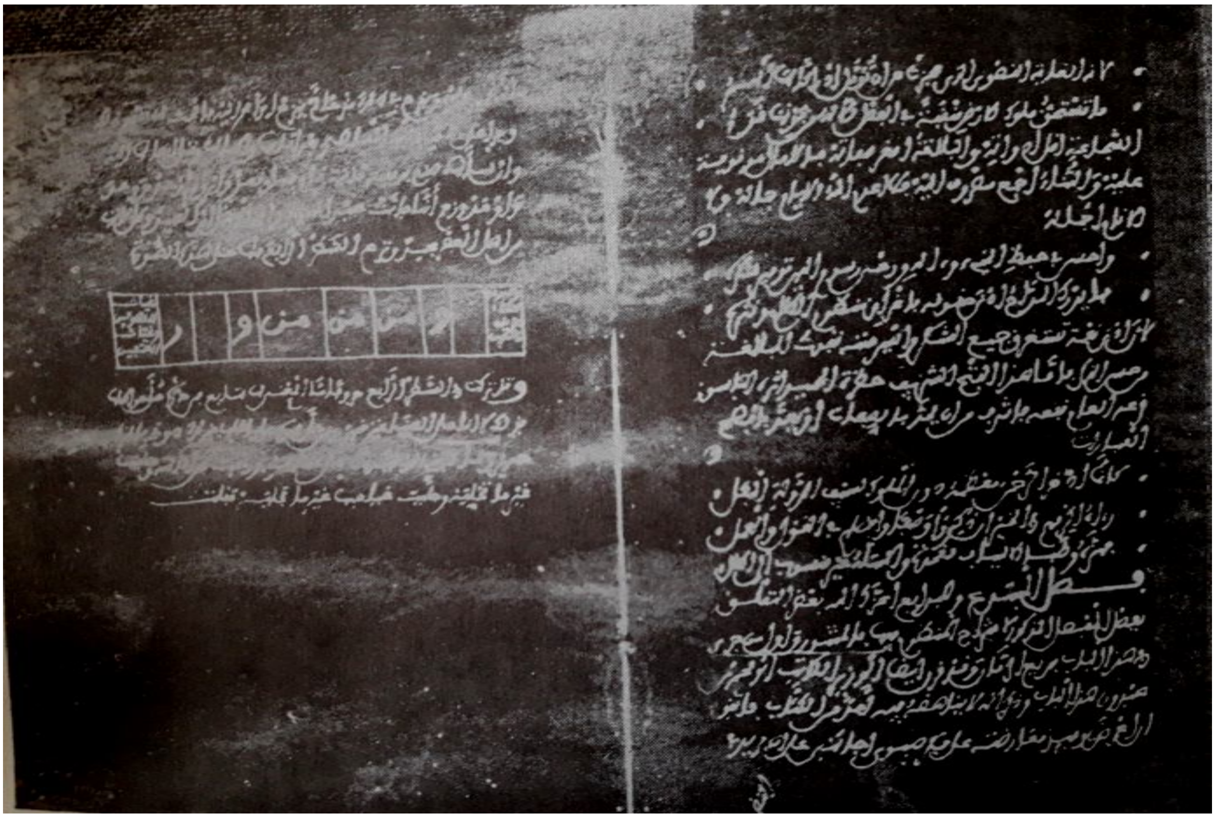
وهنا يبدو المبتدع ضربا من "التضمين" الذي يحتاج إلى حلّ درة عواطله وتجليّة الفكر من غياهبه...فهو يستلزم **المتلقي الحاذق** صافي الذّهن نافذ العقل، ومتّسع الفكر والخواطر، إذ الكلاعي يوضّح أنّ هذا النّوع من البدائع يحتاج نوعيه **خاصة** من المتلقين، نوعيّة متميّزة في قدراتها الذهنية والفكرية. لأنّ هذا النوع من الكلام التضميني يُتعمد" استبهام المعنى وتعقيد اللفظ، وإنّما ذلك لامتحان الخواطر وانتهاء البصائر."[2]

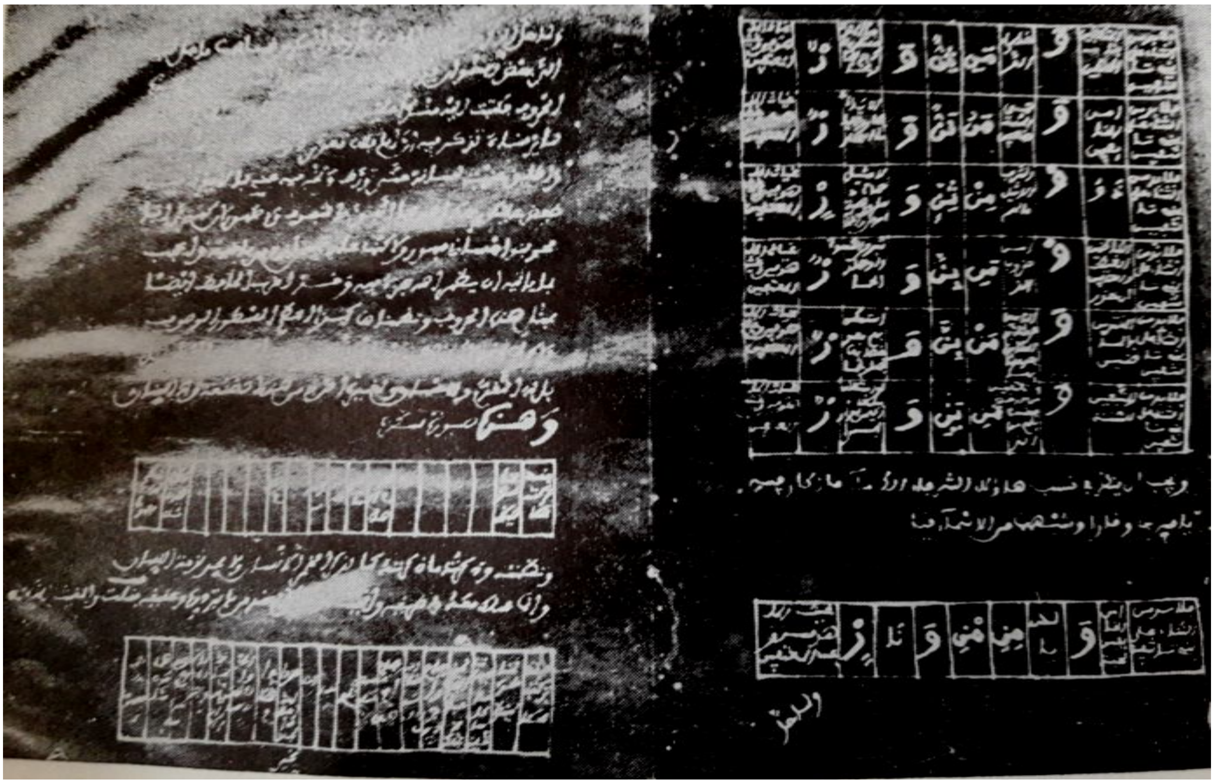
ومن المؤسف أنّ هذا النوع من البدائع الذي ازدهر في عصر الكلاعي لم تكتمل صورته لدينا لأن الجداول والرسومات والحروف التي وردت في هذا الباب طمست كما أشار المحقّق، وهذه صورة مطبوعة ورد فيها النص السابق:

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص:157، 158.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص:233.





لوحتان مصورتان لفصل (المبتدع)

أمّا عن **ثاني** مظهر وأثر للصورة البصرية أو الجانب البصري في عملية التلقي فهو جنس"**المورَّى والمعمّى**" والذي سمّاه الكلاعي بذلك "لأن باطنه على غير ظاهره"[1]، فالكلاعي كان على وعي بأنّ المورَّى والمعمّى نمطين بلاغيّين يردان في النثر والشعر معاً، لكنّه لم يفرّق بينهما تفريقاً واضحاً إلاّ من خلال المثال الذي أورده في المعمّى قائلاً:"...وصفته:أن تعمد إلى البيت من الشعر، أو فصل من النثر، تريد أن تنثر به إلى بعض الخِلّان، أو **تمتحن به** ذهن أحد الإخوان، فتسمي كل حرف من ذلك باسم من أسماء الطيور، أو النبات أو غير ذلك.فإذا تكرّر في كل حرف كرّرت الاسم الذي وسمته به. ومتى تمّت كلمة أو حرف علَّمت علامة تدلُّ أن الكلمة قد تمت، مثل أن يريد تعمية قول الشاعر:

ظفرتَ بالأعداء يا ظافرُ

فتكتب ما صورته: أجدل، زرزور، عقعق، سُبَر، حمامة، إوزَّة، بلبل، إوزّة، شرشور، عصفور، إوزة، بُركَة، إوزة، أجدل، إوزة، زرزور، عقعق. فتكرر الإوزة لتكرر الألف، وكذلك الأجدل والزرزور والعقعق لتكرر الظاء والفاء والراء..."[2]

إذن فالحروف المتكرّرة تجدُ لها تأويلاً في تكرار بعض الكلمات، والشعر يجد له تأويلا في النثر، والتّكرار يجد له باعثاً نفسياً وتشكيلاً جمالياً. إذ التأثير الذي تُمارسه -لأول وهلة- الصّورة البصرية للعبارة على نفسية المتلقي معيار أول في التلقي وتحقيق مقصده والمهامّ المنوطة به.

ومن هنا نقول بأنه إن كان الخطاب الشعري يمثل ثقافة الارتجال والشفوية فإن الخطاب النثري (فن الكتابة) يؤدّى بنمط ثقافي جديد في الإنتاج والتلقي. حتى أنّنا نشير في هذا الموضع إلى جنس **التّوقيع**، وبالتحديد التّوقيع بالحرف الواحد الذي يحمل بين طياته استكمالا للنظرية النقدية الكلاعية حول التلقي البصري، ويبدو ذلك في قول الكلاعي: "كتب بعض خدم الصاحب إليه رقعة فوقّع فيها، فلمّا رُدَّت إليه لم يرَ فيها توقيعا.وقد تواترت الأخبار بوقوع التوقيع فيها. فعرضها على أبي العباس الضبّي، فمازال يتصفّحها حتى عثر بالتوقيع، وهو ألف واحدة. وكان في الرقعة (فإن رأي مولانا أن ينعم بذلك فعل)، فأثبت الصاحب أمام (فعل) ألفا يعني: أفعلْ." [3]

حيث أبرز ما يستدعي انتباه قارئ المقولة إصرار الكلاعي البيّن على استعمال ألفاظ ومصطلحات خاصة بالجانب البصري، يقول(**لم يرَ فيها**)، (فأثبت الصاحب **أمام** (فعل)، ألفاً)، وهذا لا يبرز إلاّ بتغيير في كيفية التلقي من السماع إلى النظر، فهل هي منطلق الكلاعي لكشف التلقي البصري في الخطاب الأدبي؟ وهل أنّها حقيقةً بداية تراثية لما اصطلح عليه بالإيقاع البصري؟ أم أنّ إحساسنا بالأثر البصري لهذه الأساليب، ووقوفنا على أدبيتها وجمالها الإيقاعي(البصري) هو من دفعنا إلى هذا التساؤل.

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص:188.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص:194، 195.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص:161.

إذن فقارئ مصنف الإحكام يصل إلى نتيجة مفادها أنّ الكلاعي قد شرح بوعي وفهم مصطلحات التلقي وملابساته ممّا يبرز مستوى الفكر الذي كان سائدا في تلك الفترة، فنتاج جمالية التلقي كان حاضراً عند القدامى، وإن كانت نظرية التلقي قد أحدثت نقلة مهمّة في اتّجاه حركة النقد العربي الحديث، فقد تجاوزتُ ذلك باستثمار بعض أسسها لاستقراء التراث العربي والخروج بملامح نقدية عربية خالصة.

وعلى العموم فإن غايتنا من هذا البحث أن نبيّن أنّ الناقد والبلاغيّ ابن عبد الغفور الكلاعي لا يدرس الخطاب أو النص من جهة مفهومه وبنياته وخصائصه الداخلية فقط، بل يهتمّ بالتفكير في علاقة الخطاب بخارجه أي بعالمه الخارجي الذي من أجله تمّ إنتاجه أصلا ليؤثر فيه[*]...، ومن هنا فإنّ أدبية الخطاب تتجلى في العمل الفني المشترك الذي يُسهم فيه صاحب النص بخلاصة تجربته وإطاره الثقافي، وتسهم فيه اللغة بدلالتها الموحية، كما يسهم فيه المتلقي أو المخاطَب بخبرته الفنية وذوقه الجمالي، فالأدبية ثلاثية المحاور والمكوّنات عند ناقدنا الكلاعي، و" العلاقة بين هذه المحاور تشبه بناءً هرميا، قمّته النص في لغته ومعطياته، وقاعدتاه المتلقي والأديب."[1]

وبهذا يكون حصر ابن عبد الغفور الكلاعي لحقل اشتغال الأدبية في **الناثر** و**الخطاب النثري** و**المتلقي** يعدّ المحور الجوهري في **الأدبيــة** ومظهرها الذي تتجلّى فيه، إن لم تكن هي الأدبيّة نفسها، وهنا يلتقي الكلاعي بأحدث النظريات التي قال بها جاكبسون في تنظيره للأدبية.

---

[*] يبدو تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي تأثيرا قويا، بدليل رجوع كثير من الباحثين إلى التراث يستنطقونه ويبحثون فيه عن آراء المفكرين العرب القدامى حول القارئ(المتلقي) ، كالباحث محمد بنلحسن في بحثه"مصطلح التلقي لدى حازم القرطاجني"، والباحث ماجد بن محمد الماجد في بحثه"المتلقي عند عبد القاهر الجرجاني" وغيرهم. ينظر للتوسع: نظرية القراءة(المفهوم والإجراء): عبد الرحمان تبرماسين، أمال منصور، علي بخوش، ص:49 وما بعدها.

[1] قراءة النص وجماليات التلقي: محمود عباس عبد الواحد، ص:95.

الفصل الثالث
أدبية الأجناس النثرية

الأجناس الأدبية: التاريخ والمفهوم.

المبحث الأول : أدبية الأجناس النثرية الكتابية.

1-الرسالة: أ- مفهوم الرسالة بين اللغة و الاصطلاح.

ب- أنواع الرسالة باعتبار التشكيل الأسلوبي:

1-العاطل، 2- الحالي، 3- المصنوع، 4- المرصّع، 5- المغصن، 6- المفصل، 7- المبتدع.

2- التوقيع: أ- مفهومه لغة و اصطلاحا.

ب- أنواع التوقيعات:

1- التوقيع بالكلمات .

2- التوقيع بالكلمة الواحدة.

3- التوقيع بالحرف الواحد.

4- التوقيع بالآية من القرآن.

5- التوقيع بالبيت من الشعر.

3- المقامات و الحكايات: أ- مفهوم المقامات لغة واصطلاحا.

ب- أدبية السّرديات القصيرة.

4- المورّى والمعمّى: أ- المفهوم لغة و اصطلاحا.

ب- أدبية المورّى عند ابن عبد الغفور الكلاعي.

المبحث الثاني: أدبية الأجناس النثرية الشفهية الإبداعية.

1- الخطبة : أ- مفهومها لغة واصطلاحا.

ب- أدبية الإقناع والحجاج.

2- الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة.

أ – المفهوم لغة واصطلاحا.

ب- أدبية الأجناس الوجيزة.

المبحث الثالث: أدبية الأجناس النثرية الوظيفية (النفعية)

1- التوثيق: أ- الخطاب النثري بين المتعة و المنفعة.

ب- خطاب التوثيق وقوانينه.

2- التأليف: أ- المفهوم بين اللغة والاصطلاح.

ب- النثر التأليفي وأقسامه.

الأجناس الأدبية: التاريخ والمفهوم

لقد اخترت كموضوع لهذا الفصل دراسة **"نظرية الأجناس الأدبية"** في الشعرية العربية القديمة عموماً، وعند ابن عبد الغفور الكلاعي محلّ الدراسة خصوصاً، لأنّني أحاول أن أبحث عن مكوّنات اللّغة الأدبية وعناصرها وقيّمها الفنية التي تتنوّع بتنوّع الأجناس أو الفنون النثرية المطروحة، وبمعنى آخر كان هذا الفصل دراسة تسعى إلى تلمّس نظرية عند النقاد العرب عن الأجناس الأدبية، ومحاولةً للكشف عن البُنى القائمة في الثقافة العربية بخصوص الأجناس الأدبية النثرية.حيث يعدّ الجنس الأدبي "مبدأ تنظيميا للخطابات الأدبية، ومعيارا تصنيفيا للنصوص الإبداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النصّ أو الخطاب، وتحديد مقوّماته ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية"[1].

فموضوع الأجناس الأدبية كما قال الباحث **رشيد يحياوي** يكتسب أهمية من كونه يوصلنا إلى بناء نظري لمفهوم الأدب في تجليّاته المنعكسة في الأنواع الأدبية، ما بالك لو كانت محاولة الناقد محلّ الدراسة تعدّ "أنضج وأكمل محاولة مقصودة **لتأسيس** نظرية للأجناس النثرية في أدبنا العربي القديم"[2]. فمفهوم الجنس يصبح قاعدة للأدب كلّه، وتصبح الأجناس الأدبية تشكّل خلايا الأدب ومفاصله، وهذا ما سيجعل الدراسة الأدبية منقادة "ثانية إلى التساؤل المثير الذي وضعه رومان جاكبسون منذ عهد قريب في صلب كل شعرية، وهو: في أي شيء تنحصر أدبية الأدب"[3].

لقد كانت الإشكالية الأجناسية موضوعا في الشعرية /الأدبية الغربية -والعربية على حدّ سواء وشكّل "الجنس الأدبي" دائما أداة لوصف وتلقي الإنتاجات الفردية، حيث تندرج مسألة الأجناس الأدبية ضمن نظرية الأدب أو ضمن الشعرية الأدبية التي كرّست كل جهودها للبحث في آليات الأدبية بنية ودلالة ووظيفة، كما عملت على حلّ مشكلة الأجناس الأدبية تصنيفا، وتنويعا، وتفريعا، وتنميطا[4]. والحقيقة الثابتة "هي أنّ تجديد النظرية الأدبية قد تزامن مع إعادة اكتشاف سؤال "الجنس الأدبي"... ومما يدّل على غنى **الإشكالية الأجناسية** وتفاعلها مع أسئلة **أدبية الأدب** وإنتاجيته أنّها غدت موضوعا ومنطلقا لمقاربات متباينة الخلفيات والمقاصد المعرفية. أصبحت المحددات الأجناسية (تيماتية وصيغية

---

(1) نظرية الأجناس الأدبية (آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية): جميل حمداوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، 2015، ص: 07.

(2) ينظر منحى الكلاعي في نقد النثر: صالح بن معيض الغامدي، مجلة جامعة الملك سعود، ص: 394.

(3) مدخل لجامع النص: جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1985 ص: 10.

(4) ينظر للتوسع: - في نظرية الأدب وعلم النص: إبراهيم خليل، ص: 61.

- نظرية الأجناس الأدبية: جميل حمداوي،ص:05 وما بعدها .

- مسائل الشعرية في النقد العربي(دراسة في نقد النقد): محمد جاسم جبارة، ص:41.

وشكلية) موضوع البويطيقا وعاملا من عوامل توسيع حقلها المرجعي (ج. جينيت). وشكّل الجنس الأدبي منطلقا لإعادة صياغة التاريخ الأدبي (كارل فيطور وياوس). استنبتت نفس الإشكالية مباحث جديدة على صعيد نظرية التلقي (ياوس وشتيمبل) ونظرية التخييل (رشولز) . وأصبح من الممكن (كما عند بزيما) تنظيم مقاربات سوسيولوجيا الأدب الجدلية تبعا لمرجعيتها، فتغدو الأجناس الأجناسية الأدبية من هذا المنظور أشكالا للتفاعل والتواصل الاجتماعيين"[1]. وستترك الشعرية مكانها لنظرية الخطاب وللأجناس كما قال تودوروف.

إذن، فإنّ سؤال الأجناس الأدبية قديم قدم الأدب نفسه، وإن كان الكثير من القراء يظن أنّ مفهوم نظرية الأدب، أو النظرية الأدبية (Literrary Theory)، وأنّ القدماء لم يعرفوا من البحث في الأجناس الأدبية إلا القليل، فالصحيح "أنّ النظرية الأدبية من حيث هي بحثٌ في ماهية الأدبي، وما فيه من أجناس وأنواع، وما يتّصف به كلّ نوع من صفات تجعله مختلفا عما ليس هو، **قديمةٌ** قدم الأدب ذاته، موغلة في الزمن إيغال البحث في طبيعة "الأدبي"[2].

ولعلّ **أقدم** الجهود التي وصلت إلينا، هي ما خلّفه **أفلاطون** و**أرسطو**، حيث بدأ الوعي بالأجناس بشكل نظري وعلمي مع كتاب "الشعر" لأرسطو الذي قسّم الأجناس الأدبية إلى ملحمة ومأساة وملهاة[3]، كما ميّز أفلاطون بدوره بين أنواع الشعر القصصي، وشعر المحاكاة، والشعر الغنائي – وإن لم يستعمل كلمة غنائي– إلا أنّ النوع الثالث الذي عدّه مزيجا بين النوعين القصصي والملحمي والذي ينطق فيه ناظمه باسمه أحيانا، وعلى لسان الشخصيات أحيانا أخرى كما يجري في الملاحم يندرج فيما يُعرف بالغنائي[4].

فقد ظلّت ثلاثية: الملحمي، الغنائي، الدرامي تستنزف في النقد الغربي الجهود لمدّة قرون طويلة، وترسّخ منحى النظرية الأجناسية في الأدب، حيث كثرت التأملات حول الأجناس الأدبية، وهذا ما يؤكّد أنّها من أقدم قضايا"الشعرية" (Poétique) على حدّ تعبير تودوروف (Todorov). فمنذ القدم وحتى يومنا هذا فتح تحديد الأنواع وتعدادها ورصد العلاقات المشتركة بينها مجالا للنقاش والجدال[5].

فقد صارت **قضية التجنيس** في العصر الحديث من أهمّ القضايا التي ناقشتها نظرية الأدب والتصوّرات البنيوية، والسيميائية، وما بعد البنيوية؛ لما لها من دور فعّال في فهم آليات النص الأدبي

---

[1] حول الأجناس الأدبية: تقديم للعدد، مجلة بصمات، جامعة الحسن الثاني/ المحمدية، الدار البيضاء، العدد 04، 1990 ص: 144.

[2] في نظرية الأدب وعلم النص: إبراهيم خليل، ص: 13.

[3] ينظر فن الشعر: أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، ص: 16 وما بعدها.

[4] ينظر مقدمات في الأنواع الأدبية: رشيد يحياوي، ص: 40.

[5] T.Todorove et oswald Ducrot : Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Editions du seuil, paris, 1972, p : 193.

وتفسير آلياته الإجرائية، قصد محاصرة **النّوع**، وتقنين **الجنس** دلالة وبناءً ووظيفة، كما عرفت عملية تجنيس النص الأدبي امتدادات تاريخية وفنّية وجمالية، وعرفت أيضا تطوّرات على مستوى التصوّر النظري والممارسة التطبيقية منذ شعرية أرسطو وأفلاطون مرورا بتصورات برونونيير، وهيجل وجورج لوكاش، وميخائيل باختين، ونورثروب فراي، وتودوروف، وأوستين وراين، وروني ويليك وماري شايفر، وقيتور وجيرار جينيت، وغيرهم...وهذا ما يؤكده **تودوروف** في قوله: "كثرت التأملات حول **الأجناس الأدبية**، وهي قديمة قدم نظرية الأدب، وما دام كتاب أرسطو في الشعر يصف الخصائص النوعية للملحمة والتراجيديا، فقد ظهرت منذ ذلك الوقت مؤلّفات ذات طبيعة متنوّعة احتذت حذو أرسطو. لكن هذا النوع من الدراسات لم يحقّق تقاليده الخاصة إلا ابتداء من عصر النهضة، حيث تتابعت الكتابات حول قواعد التراجيديا والكوميديا، والملحمة، والرواية، ومختلف الأجناس الغنائية وارتبط ازدهار هذا الخطاب بكل تأكيد ببيّنات إيديولوجية سائدة، وبالفكرة المتبناة عن الجنس الأدبي في ذلك العصر...، فإنّ الأجناس الأدبية كانت تنتج عن نوع آخر من التحليل إنّه الأدب في أجزائه"[1].

وتذكيرا بما سبق – في الفصل الأول – تجدر الإشارة إلى جهود **الشكلانيين الروس** في العودة بنظرية الأجناس إلى مسارها الصحيح، فقد صنف تودوروف مثلا نحو ثلاث مقالات في نظرية الأجناس الأدبية، مما يفصح عن مدى اهتمامه بهذا النوع. ومن هذه المقالات: "أصل الأجناس الأدبية" 1978م، وكتاب "أنواع أدبية" 1972م، وأخيرا كتاب "الأنواع الأدبية" 1970م. وقد جُمعت في كتاب له بعنوان "الأجناس والخطاب" (Geners in Discourse)، وأبرز ما انتهى إليه هو التفريق بين جنس (genre) ونمط (type) .

وقد أسهم **البنيويون** بدورهم في نظرية التجنيس، وفرّقوا بين السرّد وغيره من الأجناس ولجيرار جنيت (Genette) إسهام وافر في هذا السياق، ويعدّ كتابه "مدخل لجامع النص" أحد المراجع الرئيسية للتعرّف على وجهة نظره في هذا الموضوع...، ولقد فرق توماشفسكي (Tomachevsky) بين الأدبي واللاأدبي عن طريق النسق اللغوي الخاص الذي يميّز الأوّل عن الثاني، والشعر عند جاكبسون (Jakobson) يختلف عن النثر لأنّ ما يهيمن على النسق الشعري هو القافية في الشعر التشيكي مثلا...

فلقد اتفق العديد من النقاد والمهتميّن بالنظرية الأدبية على القيمة العلمية والمنهجية للدراسة الأجناسية، والظاهر أنّ "**رينيه ويليك**" و"**أوستين وارين**" كانا سابقين إلى الإقرار بقيمة هذه الدراسة الأجناسية، إنّهما يعتبران الجنس الأدبي مؤسّسة مثل سائر المؤسّسات (الكنيسة– الجامعة– الدولة) التي تنظم الحياة الاجتماعية، والدينية، والعلمية، والسياسية داخل كل مجتمع، وترتّب العلاقات بين أفراد هذه

[1] الشعرية: تزفيطان تدوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء سلامة، ص: 03.

المؤسّسات. إذْ يقول المؤلفان: "إحدى القيم الواضحة في دراسة النوع(الجنس) هي بالضبط كونه يَلفِتُ النظر إلى التطوّر الداخلي للأدب، إلى ما سمّاه"هنري ولز" علم التناسل الأدبي..."[1].

وإذا كان "ويليك" و"وارين" يعتبران الدراسة الأجناسية للأدب هامة، ويرتفعان بها إلى مرتبة المؤسسة – الدينية والسياسية والأكاديمية-، فإن الكثير من الكتب النقدية ذات التوّجه النظري تسعى إلى تبيين الأهمية المعرفية للدراسة الأجناسية من زوايا نظر متعدّدة، كـ"جان مولينو" (jean malino) الذي تجاوز بتصنيف الأجناس حقل الأدب إلى ميدان الثقافة والبناء المتصوّري، و"جان ماري شايفر" (j.marie Schaeffer) التي طرحت عدة إشكاليات تتعلّق بالقضية الأجناسية وصعوبة التجنيس، وغيرهم كثير.

لكن رغم المواقف المؤكّدة للقيمة العلمية والجدوى المنهجية **للدراسة الأجناسية** الخاصة بميدان الأدب "لم تحظ المسألة باتفاق النقاد ودارسي الأدب، ويمكن التمييز بين موقف **يؤكد** جدواها وآخر **يشكّك** فيها وينفي فائدتها"[2].

وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ المواقف المنافية والمشكّكة في أهمية الدراسة الأجناسية يغلب عليها التحمّس لفكر الحداثة، والثورة على ما هو سائد، حيث "بدأت **مقولة الجنس الأدبي** تبدو وكأنّها جوهر زائد ينضاف إليها نصوص تنكتب خارج الأطر التقليدية المكرّسة، ونصوص تضع بالتالي نظريات الأجناس موضع شك وسؤال، ولذلك ففضل التشكيك في مسلّمة وجود الأجناس يعود إلى **الرومانسية** التي صادرت على أنّ ميزة العبقرية هي عدم الاعتراف بحدود جاهزة صارمة بين الأجناس والأشكال والأساليب والقوالب، والسعي إلى تحصيل النص المفرد"[3] . فازدهار الموقف الرومانسي كان أوّل انطلاق لدعوة إطراح مسألة الأجناس – لأنّها من مشاغل الكلاسيكيين –، ورفض لفكرة نقاء النوع الأدبي، ويعتبر **فيكتور هيجو** (Hugo)، والإخوان **شليغل** من الأسماء التي تُردد الإشارة إليها في هذا المجال.

حتى أنّ مواقف **المعارضين** للدراسة الأجناسية والمشكّكين في جدواها تتفاوت، وهنا تستوقفنا ثلاث أسماء تجمع بينها الدعوة لنفي الأنواع(الأجناس)، لكن تختلف في مبدأ هذه الدعوة[4]: الأول، وهو

---

[1] نظرية الأدب: رينيه ويليك، وأوستين وراين، ترجمة:محي الدين صبحي، مراجعة:حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت،1987، ص:248. وكذا"هاري ليفن" جعل من النوع أو الجنس مؤسسة أيضا، ينظر مقدمات في الأنواع الأدبية: رشيد يحياوي،ص:10،09.

[2] من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية: أحمد الجوة، قرطاج للنشر، تونس، (د. ط)، 2007، ص:17.

[3] قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية (ملاحظات أساسية): رشيد وديجي، حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، العدد04، أكتوبر 2014، ص:276-277.

[4] ينظر مقدمات في الأنواع الأدبية : رشيد يحياوي، ص: 25 – 37.

كروتشه (Croce) عالم الجمال الايطالي الذي كانت دعوته صريحة لتجاوز كل تقسيم نوعي للفن والأدب، لأنّ أيّ تقسيمات لهما هي تقسيمات مدرسية لا أقل ولا أكثر، كما أنّه ينطلق من مبدأ الحدس واستقلالية الأثر.

والثاني: **موريس بلانشو** (Blanchot) الذي دعا إلى تحرير الأدب من كل قانون بما في ذلك قانون التجنيس، مؤكدا أنّ الأدب يكمن جوهره في تجنبه لكل تحديد جوهري، ورفض بلانشو لفكرة التجنيس يخالطه رفض للأدب وسير نحو غايته التي هي التلاشي.

أما **رولان بارت** (R.Barthes) الناقد التفكيكي فبتفريقه بين الأثر والنص يلغي فكرة التجنيس أيضا؛ فالنص عند بارت يلغي كل تراتبية تصنيفية، ويبقى غير محدّد إلا كمقابل للأثر الأدبي.

فإذن فقضية الأجناس الأدبية من أهمّ القضايا الأدبية التي شغلت نقاد الحداثة، ومهما قيل عن تداخلها أو إلغاء حدودها، فإنّ معظم النقاد المعاصرين وقفوا عندها، وكانت محورا رئيسيا من محاورهم في بناء رؤاهم النقدية. وإن كان قد "توّفر للدارسين **الغربيين** عدد كبير من المصنّفات والمقالات في المسألة الأجناسية وراموا بها إلى بناء نظرية في الغرض، واستصفاء الأصول العامة التي ردّوا إليها تفكير النقاد والمبدعين في أجناس الأدب، فإنّ حركة **النقد الحديث عند العرب** أظهرت اهتماما محمودا بالمسألة"[1].

حيث اهتمّ النقاد والدارسون المحدثون والمعاصرون بنظرية الأجناس الأدبية تأريخا وتعريفا وتنظيرا وتطبيقا؛ ونذكر – في حدود ما وقفنا عليه – ما نشره الباحث المغربي **رشيد يحياوي** الذي خصّ "الجنس الأدبي" بمقالات ودراسات متنوّعة ككتبه: مقدمات في الأنواع الأدبية، شعرية النوع الأدبي (في قراءات النقد العربي القديم)، الشعري والنثري.

ومن جهة أخرى نجد **عبد العزيز شبيل** دخل حيّز الخطاب النثري في أطروحته الخاصة بـ "نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري"، والتي طرح فيها السؤال الجوهري -الذي دفعني إلى دراسة الأجناس الأدبية عند ابن عبد الغفور الكلاعي - : هل وُجد لدى العرب القدامى إدراك للأجناس النثرية، وتصوّر ناضج لخصائصها المميّزة وحدودها ومجالات تفرّدها بالنظر إلى بعضها البعض؟. ولقد بحث في أهمّ المصنّفات العربية في البلاغة وإعجاز القرآن، وفي الفلسفة والأدب والنقد، ووصل في ختام بحثه إلى الإقرار بغياب النظرية الأجناسية، وبأنّ "الأدب العربي لم يسع إلى إرساء نظرية أجناس أدبية، بسبب التعالق المتين بين اللغة العربية وفكرها. أو بين رؤية الفكر العربي للكون وموقفه من الحياة، وبين طريقة التعبير عن تلك الرؤية، وذلك الموقف بواسطة اللغة"[2].

---

[1] من الإنشائية الى الدراسة الأجناسية: أحمد الجوّة، ص: 20، وينظر أيضا: نظرية الأجناس الأدبية: جميل حمداوي ص: 91 وما بعدها.

[2] نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب): عبد العزيز شبيل، دار مهد علي الحامي تونس، ط1، 2001، ص: 481.

وقد يوحي هذا التأويل للقضية الأجناسية في الأدب العربي القديم برؤية مثالية تغلّب نظام الكون على نظام الأدب، وتحكّم المقدس الديني في أصول النظرية الأدبية، وينتج عن ذلك أن الجنس الأعلى أو الجنس الجامع عند العرب يتمثل في "القول" أو "الكلام"، أو الذي يتميز به الإنسان ويستدلّ بهما عن الحكمة ونظام الوجود[1]. لكن رغم هذا التأويل في نظرية الأجناس عند العرب قديما تظل أطروحة الباحث "شديدة التماسك خاصة وهي تستند في معالجة القضية إلى مدوّنات متنوعة، وتشقّ أنواع الميراث في حضارة العرب وثقافتهم"[2].

واستدلالا على عناية النقد العربي الحديث والمعاصر بمسألة الأجناسية الأدبية نورد مثالين آخرين هما: كتاب من الإنشائية إلى الدراسة الأدبية: **لأحمد الجوّة** الذي افتتح كتابه بتأكيده للقيمة والجدوى المنهجية للدراسة الأجناسية سواء في الدراسات الغربية أو العربية، مشيرا إلى المواقف المشكّكة في جدوى هذه القضية الأجناسية. وكتاب نظرية الأجناس الأدبية (آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربات البنيوية والتاريخية) **لجميل حمداوي**.

علاوة عن ذلك فقد خصّ الباحث المغربي **عبد الفتاح كيليطو** نظرية الأجناس الأدبية بفصول متميّزة ومركّزة اعتمد فيها على نظرية التلفّظ في كتابه "الأدب والغرابة" .

أما **عبد السلام المسدّي** في كتابه "النقد والحداثة" فيرى أنّ قضية الأجناس قضية مستوردة من الغرب، وأنّ العرب أقاموا أدبهم على منظوم ومنثور، وبين الشعر والنثر فاصل بنائي قبل كل شيء بمعنى أنّ "مقولة الأجناس دخيلة على قيّم الحضارة العربية في مكوّناتها الإبداعية، وهذه من ظواهر الخصوصيات المميّزة، إذ لا يحكم لأمّة من الأمم بتفوق حضاري إن هي عرفت لونا من ألوان الأدب كما لِم لا يحكم على حضارة أخرى بنقصانٍ إن لم تعرفه، بل ليس بقادحٍ في تاريخ العرب أنّ تصوّرهم للأدب لم ينبنِ على مقولة الأجناس أصلا، وإنما قام على تصنيف ثنائي مرتبط بنوعيه الصوغُ الفني غير متصل بطبيعة الجنس الإبداعي، فكان بذلك تصنيفا نمطيا..."[3].

---

[1] ينظر نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري(جدلية الحضور والغياب): عبد العزيز شبيل، ص: 482.

[2] من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية: أحمد الجّوة، ص: 21.

[3] النقد والحداثة: عبد السلام المسدي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص: 108. وتجدر الإشارة هنا إلى أهم المواقف المشككة في مشروعية البحث في مسألة الأجناس في النقد العربي الحديث وهو الباحث محمد الماكري في كتابه (السرد العرفاني العربي:محاولة تجنيس)، و الذي نشر ضمن أعمال الندوة الخاصة بمشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي.فهو يرى أن ليس بالضرورة البحث في بناء صنافات أجناسية أو أنواعية أو أنماطية ذلك أننا لسنا ملزمين بالتفكير نيابة عن الأسلاف بتقديم حلول لمشاكل بقيت عالقة من مشاكل التراث النقدي و البلاغي القديم، ينظر للتوسع من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية:علي الجوة، ص:31،30.

ولكن وإن كان عبد السلام المسدي ينتقد تلك الدراسات العربية الحديثة التي تحاول دراسة الأجناس الأدبية في تراثنا العربي في ضوء مقاييس ومنهجيات غربية حداثية، فإنّ هذا الاعتراض المنهجي لا يعني قطعًا الاعتراض على منزع الحداثة في النقد العربي، بل ينشد تأسيس مبدأ الاستكشاف الذاتي الذي يتسلّح فيه الناقد بسلاح الحداثة قبل أن يلج التّراث، فلا يطعن التّراث في الحداثة، ولا تتجنى الحداثة على التراث. حتى أن عبد السلام المسدي يعيد تصنيف الأجناس الأدبية في تراثنا العربي في ضوء مقاييس القراءة والحداثة معتمدا في ذلك معايير معينة، وهي الصياغة والمضمون، والتركيب، وهذه الأصناف الأدبية التراثية هي: فن الخطبة، فن الخبر، أدب الأغاني، أدب التأريخ للأمثال، فن المقامة، أدب المرايا، الترجمة الذاتية[1].

فما يشجّع على دراسة المفاهيم الأنواعية /الأجناسية في النقد العربي القديم في نظري، وفي نظر الكثير من الباحثين، ومنهم عبد السلام المسدي كما ذكرنا كونه "لم يفرز اتجاهات تدعو للتخلي عن الأنواع الأدبية، فعلى العكس من ذلك يشكّل مبدأ تقسيم الكلام الأدبي إلى فروع كالمنظوم والمنثور وتقسيم هذين الأخيرين إلى أنواع، منحى شائعا عند أغلب النقاد"[2]. وهذا ما سنلمسه فيما سيأتي مع النقاد العرب القدامى الذين سبقوا ابن عبد الغفور الكلاعي محلّ الدراسة.

وليس هذا الاهتمام **بالنظرية الأجناسية** مقصورا على الدراسات التي أوردنا بعضها، فثمة كتب أخرى نظرية وتطبيقية تناولت الأجناس الأدبية بطريقة أو بأخرى، نذكر منها: كتاب (الأدب المقارن) لمحمد غنيمي هلال، كتاب (الأدب وفنونه) لمحمد مندور، كتاب (في نظرية الأدب وعلم النص) لإبراهيم خليل، كتاب(مسائل الشعرية في النقد العربي) لمحمد جاسم جبارة، وكتاب (التلقي والسياقات الثقافية) لعبد الله إبراهيم، وكتاب (الكلام والخبر) لسعيد يقطين...، والتي تنوعت **منهجيا** إذ نجد المقاربة التاريخية، والمقاربة الاجتماعية، والمقاربة البنيوية، والمقاربة البلاغية...

إذن نستنتج ممّا تقدّم أنّ الدارسين "العرب والغربيين **يُجمعون** على ضرورة الاهتمام بالمسألة الأجناسية، و**يقرّون** بالجدوى العلمية والمنهجية التي تتحصّل من البحث في طبيعة الأجناس وفي تاريخها وصِلاتها. وهم يعتبرون المسالة في **غاية من الأهمية** لأنّها تيسّر النفاذ إلى حقل الأدب والتدرّج في مسالكه، فكما تضبط سائر العلوم مواد المباحث وتصنّف الموجودات داخل كل مجال معرفة حتى تتيسّر الإحاطة بها، تتيح المباحث الأجناسية إذا ما أُحكمت تبيّن الخارطة الأدبية بأنواع تضاريسها..."[3].

---

[1] ينظر نظرية الأجناس الأدبية: جميل حمداوي، ص: 94 ، 95.

[2] مقدمات في الأنواع الأدبية: رشيد يحياوي، ص: 38.

[3] من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية: علي الجوّة، ص 22، 23.

ولعل ما جنته الدراسة الأجناسية من فائدة بالرجوع إلى التراث الأدبي لا يتأكّد إلاّ من خلال **سلامة التوجّهُ المنهجي** لمثل هذه البحوث التي تستكشف عالم الأدب العربي بعيون عربية، ويتجنّب أصحابها ما فعلته أيدي المستشرقين الذين دأبوا على ألاَّ يفحصوا مميزات تاريخ العرب وحضارتهم إلاّ من خلال مقولات الحضارة التي ينتمون إليها عرقا أو فكرا أو لغة على حدّ رأي عبد السلام المسدي وعديد هم النقاد الذين لم ينجوا من مأثم الإسقاط المنهجي حين توسّلوا بمقولة (القراءة)، فتعسّفوا المقروء مستترين برداء الحداثة، فأسقطوا على الأدب العربي أنواعا وأجناسا من التّصنيف غَرِيبة عن منبتهِ ومنشئهِ. وهذا راجع إلى تقلُّب الدارسين بين هذه المناهج الغربية، وهي تقلّبات تابعة لريح الغرب، وسأحاول في هذا البحث المتواضع أن لا أقع في هذا المأثم، وأن لا أقوّل تراث أجدادي وأسلافي إلاّ بما لمسته يد الدارس، وفطنه حسّ الباحث وفكره، وأن أسلك خطى العديد من الدارسين على امتداد الوطن العربي الذين حذا بهم البحث عن **أصول عربية تراثية** للمفاهيم والاتجاهات النقدية إلى حضور التراث وتسلّله إلى جلّ خطاباتهم ؛ فليس "التراث في الوعي المعاصر قطعة عزيزة في التاريخ فحسب، ولكنه – وهذا هو الأهمّ – دعامة من دعامات وجودنا، وأثر قد لا يبدو للوهلة الأولى بينا واضحا، ولكنه يعمل فينا في خفاء ويؤثّر في تصوّراتنا شئنا ذلك أم أبينا. لذلك يتعيّن علينا أن نتحرك دائما حركة جدلية تأويلية بين وعينا المعاصر وبين أصول هذا الوعي في تراثنا"[1].

أما بالنسبة **لمفهوم "الجنس الأدبي"** فثمّة كلمات متعدّدة للدلالة على الجنس أو النّوع الأدبي منها كلمة (genre)، وكلمة (Kind)، وكلمة (Type)، والأولى ترجمت بكلمة **جنس**، والثانية ترجمت بكلمة **نوع**، والثالثة ترجمت بكلمة **نمط**. ويشير الباحث رشيد يحياوي في كتابه مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية إلى أنّ كلمة (genre) كلمة فرنسية غير أنّها انتقلت إلى الانجليزية رغم وجود كلمة (Kind) التي لها نفس المعنى. ففي "معجم المصطلحات الأدبية" الانجليزي نجد تعريفا لـ (Genre) كالتالي: مصطلح فرنسي يدّل على نوع Kind، نمط Type، أو طبقة أدبية، أمّا كلمة Kind فنجد لها تعريفا مشابها يقول: مصطلح استعمل بشكل واسع في القرنين السابع عشر والثامن عشر، دالاّ على نمط Type ونوع أدبي genre، أما كلمة نمط Type فهي تعني كما هو متضّح حسب المعجم Genre أو Kind أي نوعًا[2].

---

[1] إشكاليات القراءة وآليات التأويل: أبو زيد نصر حامد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1992، ص: 51.

[2] ينظر مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية: رشيد يحياوي، ص: 07،06.

وإلى نفس هذا المعنى يذهب توماس مونرو (Thomas Monro) حين يُقرن بين (genre) و(Kind) و(Type) مضيفا إلى ذلك كلمة (Species)، وهي لفظة شاع استخدامها في علم الأحياء[*].

إذن فليس مصطلح الجنس "خاصا بمجال الأدب، وإنّما هو مشترك بين الأنثروبولوجيا التي تهتم بالجنس البشري وبالمجموعات التي تكوّن هذا الجنس، والنحو الذي يعني أعلامه بتفضيل القول في التذكير والتأنيث، وفي العلامات الدالة عليهما... وليس الجنس أيضا مصطلحا أوجده البلاغيون والنقاد لتمييز الآثار الأدبية في منظومة الأدب، بل إنّ الجنس مصطلح رائج الاستعمال في فنّ الرسم والعمارة والسينما..."[1].

ولقد انتهى **تودوروف** إلى التفريق بين كلمة جنس (Genre) ونمط (Type) تفريقا شديد الوضوح، إذْ الفرق المنهجي عنده بين المصطلحين يعود إلى الفرق بين التجريدي الكوني والإنجازي التاريخي، فالشعر الغنائي والتراجيدي نمطان أدبيان ينتسبان لجنس هو جنس الشعر، ولكن إذا أريد الأخذ بالمعيار الزمني التاريخي فإنّ الغنائي لدى لامارتين، والتراجيدي لدى صوفوكليس يمثّلان جنسين أو نوعين لا نمطين، وهذا يعني أنّنا عندما نفكّر بالجنس الأدبي أو النّمط لا نستطيع أن نسقط من حسابنا ما لهذه النصوص من علائق بنصوص تاريخية[2].

وإذا كان في اللغة العربية اختلاف في استعمال كلمة "نوع" أو "جنس" فإنّه يبقى **اختلافا شكليا** "فالمصطلحان معا ترجمة لـ "Genre" و"Kind"، وبعيدا عن التصوّر الفلسفي المنطقي لأرسطو لا تعطى هذه الدراسة أيّ فرق في الدرجة أو القيمة للكلمتين العربيتين"[3].

ويلاحظ اليوم في **الحقل الثقافي العربي** أنّ الكتابات الإبداعية المعاصرة زاوجت بين استخدام الدارسين لمصطلح **الأجناس** ومصطلح **الأنواع**؛ كما فعل جميل حمداوي في كتابه "نظرية الأجناس الأدبية"، وأحمد الجوّة في كتابه "من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية"، وعبد العزيز شبيل في أطروحته "نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري"، والباحث محمد مجغيرو في مقالته المعنونة بـ "نظرية الأجناس الأدبية عند حازم القرطاجني[*]، وعن مصطلح **الأنواع** نجد كتابي "مقدّمات في نظرية الأنواع

---

[*] لقد كان كتاب تشارلز داروين (Darwin) حول نشأة النوع البشري وارتقائه (origine species)، وترجم للعربية بـ:"أصل الأنواع".

[1] من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية: أحمد الجوّة، ص: 70.

[2] ينظر في نظرية الأدب وعلم النص: إبراهيم خليل، ص: 28، وينظر أيضا مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية: رشيد يحياوي، ص:74 وما بعدها.

[3] مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية: رشيد يحياوي، ص: 08.

[*] ينظر نظرية الأجناس الأدبية عند حازم القرطاجني: محمد مجغيرو، مجلة النبوغ، نقابة الأدباء والباحثين المغاربة العدد الأول، ربيع 2011، ص: 31 وما بعدها .

الأدبية"، و"شعرية النوع الأدبي" لرشيد يحياوي، وكتاب "نظرية الأنواع الأدبية في النقد العربي" لموسى محمد خير الشيخ وغيرهم.

ولقد أوفى عبد العزيز شبيل مصطلحي "الجنس" و"النوع" في **اللغة والاصطلاح** حقّه من الاستقصاء والتحرّي، وقدّم معرفة دقيقة وواضحة بالفروق بين اللفظتين في أمّهات الكتب العربية القديمة في اللغة والفلسفة الإسلامية. حيث تجتمع المعاجم العربية على تعريف **"الجنس"** بكونه: "الضّرب من كل شيء...والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس، ويقال: هذا يُجانس هذا أي يُشاكله"[1]، وهو بذلك يوحي بمعنيين متكاملين: معنى "المشاكلة والمجانسة"، ومعنى"التصنيف والترتيب والجمع"[2].

ولا تكاد لفظة "النوع" على حدّ قول عبد العزيز شبيل تختلف في تعريفها عن تعريف الجنس إذ تتّفق المعاجم على أنّ **النوع** – وإن كان أخصّ من الجنس –" يقصد به كذلك :"الضّرب من الشيء" أو "الصنف منه"، أما دلالتها المختلفة حسب الاشتقاق فيمكن حصرها في معنى "التمايُل والتذبذب" وهو يوحي بضرب من الانحراف عن الجنس والاختلاف عنه بوصفه الوضع الأصلي لذلك يقال: ناع الغصن يَنُوع، واستناع وتنوّع: أي تمايل وتحرك..."[3].

أما عن الدلالة **الاصطلاحية** فيكشف البحث التاريخي والنقدي حول موضوع الأجناس الأدبية عن التعاريف الكثيرة المبثوثة في غضون التآليف الخاصة بالقضية الأجناسية، فلا تخلو دراسة نقدية غربية أو عربية من وقفة عند هذه القضية على حدّ تعبير عبد العزيز شبيل.

لذا سأقف موقف اختيار لأهم تعريفات الجنس عند بعض الدارسين الغربيين والعرب الذين لهم وعي بخصائص الظاهرة الأدبية، وبأهمية التّصنيف التي يكتسيها مصطلح الجنس؛ لأن"على العموم تعريف الجنس غالبا ما يكون مرتبطا بالمحدّد الذي يتخيّره الباحث في المسالة الأجناسية، وبالأفق الذي يطلّ منه عليها"[4]. والمحدّدات التي حكمت تعريف الأجناس الأدبية تعدّدت، وتنوّعت الضوابط والمقاييس التي اعتمدها الدارسون كالمحدّد البيولوجي (برونتيير)، والمحدّد الغرضي أو المضموني والمحدّد الأسلوبي، ومحدّد التقبل أو جمالية التلقي خاصة عند هانزر وبير ياوس (Yauss)، ومحدّد التلفّظ، ومحدّد المشافهة والتدوين...[5].

حتى أنّ الناقد الألماني كارل فييتور (Karl vieter) نبّه في بداية مقاله المعنون بـ "تاريخ الأجناس الأدبية" إلى مسألة التحديد المصطلحي للجنس مشيرا إلى أن متصوّر الجنس ليس موّحد

---

[1] لسان العرب: ابن منظور، مادة (جنس)، ص:383/2.

[2] ينظر نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب): عبد العزيز شبيل، ص: 143 ،144.

[3] نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب)، ص: 144.

[4] من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية: أحمد الجوّة، ص: 73.

[5] ينظر من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص: 74 – 159.

الاستعمال إلى الحدّ الذي يسمح للباحث بالتقدّم في الميدان الصعب؛ إذ يراد به الأجناس الثلاثة الكبرى – أي الملحمة والمأساة والشعر الغنائي-، وفي الوقت ذاته يُقصد به الآثار الأدبية المخصوصة كالأقصوصة، والملهاة، والقصيد الغنائي، وبذلك فالمتصوّر الواحد يشمل ضربين مختلفين[1].

ولقد حدّد "كيبيدي" فارقا للجنس بأنّه "مقولة تتيح لنا أن نجمع عددا من النصوص بحسب مقاييس مختلفة"، كما حدّده "ريفاتير" بأنه: "البنية التي تكون الآثار تنويعات عليها"، أما "دومينيك فاغوا" فقد حدّده بالقول: "الجنس بالطبيعة وسيلة تقسيم داخل المقولات وأداة تصنيف وتعيين في خدمة المعرفة..."[2].

ويعرف ميشال كلوفينسكي (Michel Glowinski) الجنس بأنّه"من أقدم المقولات في الفكر الأدبي، فقد لوحظ مبكرا امتلاك بعض الأنماط النصية أو الخطابية لبنية خاصة، وارتباطها بهذا الظرف أو ذاك من واقع الحياة واشتراطها على المتلقي موقفا معينا، مؤثّرة فيه بخططها الخاصة. وإذا كان الدارسون اختلفوا حول حدود الأدب، فإنهم اتفقوا على اعتباره مجموعة مختلفة من النصوص، ولا يقتصر الاختلاف فيها على آحادها بل يتعداه إلى أنماطها. وكان يبدو عن ذلك أنّ الانتماء إلى نمط معين يحدّد خصائص النص وفرائض القراءة..."[3].

وإذا انتقلنا بهذه الأفكار الأجناسية من مجالها **الغربي** إلى المجال **العربي** نجد تعريفات الجنس الأدبي أيضا متعدّدة، فهو "مبدأ تنظيمي للخطابات الأدبية ومعيار تصنيفي للنصوص الإبداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة تسهر على ضبط النص أو الخطاب، وتحديد مقوّماته ومرتكزاته..."[4]، وهو "جملة من الصنعات الأسلوبية"[5]، و"زمرة من الأعمال الأدبية"[6]، وهو "قالب أدبي"[7] أو "صورة من صور التعبير"[8]، كما أنّه "فكرة ملازمة لفكرة الأسلوب، فلكل جنس أشكال تعبيره الضرورية المحدّدة"[9]. ويبقى القاسم المشترك بين كلّ هذه التعريفات أنّ **الجنس** مبدأ تنظيم وتصنيفٍ يعتمد الأسلوب وسيلة خاصة لتمييزه، حتى أنّ محمد غنيمي هلال بيّن أنّ النقاد على مرِّ العصور وصفوا الأدب بأنّه أجناس أدبية قائلا:" منذ كان نقاد الأدب اليوناني- وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو- لا

---

(1) ينظّر للتوسع نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري(جدلية الحضور والغياب): عبد العزيز شبيل، ص: 19.

(2) من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية: أحمد الجوّة، ص: 35.

(3) الأجناس الأدبية: ميشال كلوفينسكي، ترجمة: ياسين ساوير المنصوري، مجلة نوافذ، ص: 35.

(4) نظرية الأجناس الأدبية (آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية): جميل حمداوي، ص: 07.

(5) نظرية الأدب: رينيه ويليك وأوستين وارين، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، ص: 308.

(6) نظرية الأدب: رينيه ويليك وأوستين وارين، ص: 303.

(7) معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب: مجدي وهبة، وكامل المهندس، ص: 189.

(8) الأدب وفنونه: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ت)،ص:120.

(9) علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته): صلاح فضل، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985، ص: 249.

يزال النقاد في الآداب المختلفة على مرِّ العصور ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناس أدبية، أي قوالب عامة فنية، تختلف فيما بينها...حسب بنيتها الفنية، وما تستلزمه من طابع عام."[1]

فإذن الجنس الأدبي هو مؤسسة ثابتة بقوانينها ومكوّناتها، يتحدّد بوجود قواسم مشتركة أو مختلفة بين مجموعة من النصوص باعتبارها بنيات ثابتة متكرّرة ومتواترة من جهة، أو بنيات متغيرة ومتحوّلة من جهة أخرى، وهذا ما يجعل تلك النصوص أو الخطابات تصنّف داخل صيغة قولية أو جنس أو نوع أو نمط أدبي معين، فالجنس يعدّ "مفهوما اصطلاحيا أدبيا ونقديا وثقافيا يهدف إلى تصنيف الإبداعات الأدبية حسب مجموعة من المعايير والمقولات كالمضمون، والأسلوب ..."[2]

وعليه يتحدّد هذا الجنس الأدبي من خلال العناصر الأساسية المشتركة القارة والثابتة، والتي تلتقي فيها مجموعة من النصوص الأدبية، وكلّما اختلت هذه العناصر الأدبية انتهك الجنس الأدبي وظهر على أثره جنس أدبي آخر في ضوء قانوني التحوّل والتغيّر[3]. وهنا تجدر الإشارة إلى أن وجود علاقات مشتركة لا ينفي وجود غير المشترك، بل إنّ غير المشترك هو الذي يكشف عن خصوصية الجنس وتفرّده، وفي هذا الصّدد يذهب عبد الفتاح كيليطو إلى أن "خصائص النوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى، تعريف النوع يقترب من تعريف العلامة اللغوية عند دوسوسير: النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس وارد في الأنواع الأخرى . إذا تأملت نوعي (المدح والهجاء مثلا) فإنك ستلاحظ خصائص متعارضة ومتبادلة الارتباط؛ تحديد النوع تقتضي منك أن تعتبر الترادف في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع وأنواع أخرى. لهذا فإن دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة"[4].

ومن هنا فالأدب على حدّ قول رشيد يحياوي لا يشّكل كلاًّ واحدا أي وحدة ذات علاقات منسجمة، بل يتوزع إلى أنواع تتشابه وتختلف حسب **بنية** كل نوع أو جنس. وبهذا الاعتبار فالجنس في **مجال الأدب** شكل يشترط فيه ليقوم كجنس أدبيّ أن **ينفرد بسمات أسلوبية خاصة**، فلكل"جنس أشكال تعبيره الضرورية المحددة، والتي لا تقتصر على تكوينه فحسب، بل تشمل أيضا مفرداته ونحوه، وأشكاله البلاغية، وأدواته الفنية التصويرية"[5]، حتى أن ب. لا رتوماس (P. Larthomas) يبين أهمية النوع أو الجنس في إطار علم الأسلوب، فيقول بأنّ مفهوم النوع إذا كان أساسيا فلأن كلّ نوع

---

[1] الأدب المقارن: محمد غنيمي هلال، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1987، ص :13 .

[2] نظرية الأجناس الأدبية (آليات التجنيس في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية): جميل حمداوي، ص: 23.

[3] ينظر نظرية الأجناس الأدبية: جميل حمداوي، ص: 21–24، وللتوسع في مسألة تحوّل الأنواع ينظر في الفصل الرابع من كتاب مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية: رشيد يحياوي ، ص: 87 وما بعدها.

[4] الأدب والغرابة: عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة، بيروت، ط 2، 1983، ص: 22.

[5] علم الأسلوب (مبادئه و إجراءاته): صلاح فضل، ص:249 .

أدبيّ يقدّم طريقة خاصة لاستعمال اللغة، لأنّ الكاتب وهو يختار نوعا دون آخر فإنه يختار شكلا يبحث عن فعالية لأجل أن يؤثر نصه في السامع أو القارئ[1]. فالدراسة الأسلوبية وثيقة الصلة بموضوع الأنواع أو الأجناس الأدبية، لأنّ نظرية الأجناس الأدبية بالدرجة الأولى هي "مبدأ تنظيمي لا تصنّف الأدب بحسب الزمان والمكان، وإنما تنظر إليه وفق بنيته التنظيمية وألفاظه الأدبية"[2].

حتى أن ارتباط الجنس بالأسلوب مما يساعد على الخروج من إشكاليات تصنيف الأجناس؛ حيث "تصطدم نظرية الأنواع في مباشرتها عملية التصنيف بعدّة إشكاليات منها كثرة الأنواع وتداخلها وكذلك خصوصية الأثر الأدبي وفرادته، وهذا ما يجعل تصنيف الأدب غير قادر على تحقيق نفس النجاح الذي حقّقه التصنيف في المجالات العلمية كالبيولوجيا"[3].

وإذا كان المنظّرون الغربيون[*] سابقين إلى وضع معايير التصنيف الأجناسي للنصوص الأدبية، وإلى تخيّر وإقرار الأسلوب محدّدا أجناسيا للتفريق بين الآثار، فقد "سعى النقد العربي الحديث والمهتمون بنظرية الأدب إلى الإفادة من جهود المنظّرين، وإلى استقدام هذا المحدّد الأسلوبي من أجل بناء شبكة الأجناس وإقامة الفروق بين أنماط الأشعار. وخصّص محمد الهادي الطرابلسي بحثا أبرز فيه أهمية الأسلوب في تحديد الجنس الأدبي..."[4] في كتابه "بحوث في النص الأدبي".

وليس معنى هذا أنّ الاهتمام بالنظرية الأجناسية مقصورٌ على هذا الباحث فقط، فإذا انتقلنا إلى الحقل الثقافي العربي لتتبّع وضعية نظرية الأجناس الأدبية، سنجد عدّة دارسين قد اهتموا بتاريخ الأجناس أو الأنواع أو الأنماط الأدبية بشكل من الأشكال عن طريق تعريفها بنية ودلالة ووظيفة وتحديد مرتكزاتها البنيوية والشكلية، واستجلاء مكوّناتها وسماتها الرئيسية كمحمد مندور في كتابه (الأدب وفنونه)، وعز الدين إسماعيل في كتابه (الأدب وفنونه)، وعبد السلام المسدّي في كتابه (النقد والحداثة)، ومحمد غنيمي هلال في كتابه (الأدب المقارن)...، وما قام به الدارسون المحدثون من مراجعة لقضية الأجناس الأدبية في ضوء مناهج حديثة بنيوية، سيميائية، نقدية، تاريخية، كما فعل عبد الفتاح كيليطو في كتابه (الأدب والغرابة)، ورشيد يحياوي في كتابيْه (شعرية النوع الأدبي) و(مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية)، وجميل حمداوي في كتابه (نظرية الأجناس الأدبية "آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية") وغيرهم كما سبق الإشارة.

---

(1) ينظر مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية: رشيد يحياوي، ص: 11.

(2) نظرية الأدب: رينيه ويليك، أوستين وارين، ص: 296.

(3) مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية: رشيد يحياوي، ص: 62.

(*) من أهم النقاد الغربيين الذين أقروا "الأسلوب" كمحدد أجناسي: مخائيل باختين، ستيفان أولمن S .Ullmann

(4) من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية: أحمد الجوّة، ص: 82.

وإذا كنا نسعى للبحث عن نظرية للأجناس الأدبية عند **الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي**، وإلى رسم حدودها وأبعادها، فهذا يقتضي أوّلا أن نحدّد هذا المصطلح في النقد العربي القديم لنربط آراء ناقدنا محل الدراسة بالسياق النقدي والبلاغي.

الأجناس الأدبية في النقد العربي القديم:

إن أوّل درجة للوعي النقدي العربي القديم بتمايز الأجناس[*] وتصنيفها **تسميّتها باصطلاحات خاصة؛** حيث يبدو أنّ تفكير القدماء في تحديدهم للكلام الأدبيّ البليغ هو الذي قادهم إلى ضرورة تصنيف إمكاناته التي يتفرّع بواسطتها إلى أنواع مختلفة من الكلام، ووعيهم بهذه المسألة متجذر منذ الجاهلية، ويتجلّى ذلك في جملة **المصطلحات** التي وسموا بها نماذج متعدّدة من أنواع الكلام البليغ كالقصص والشعر والأمثال والسّجع، لكن "التصنيف لم يتحوّل عندهم إلى مسألة كبرى إلاّ بنزول القرآن الكريم، فبحكم أنّ هذا النص نقض العادة التي جرى عليها تنويع الكلام، اضطر القدماء للتساؤل عن الوجه الذي نقض به القرآن العادات الكلامية البليغة الجارية بينهم.لكن إجاباتهم ظلّت بسيطة إلى أن نشأ بينهم علم الكلام وأسّسوا مقدمات البلاغة...، بحيث انتقلوا أيضا من التفكير من تصنيف الكلام إلى إلهي معجز وبشري عاجز، إلى تصنيف الكلام البشري ذاته أي **بوعي تصنيفي** معبّر عنه".[1] وهذا ما يتجلّى في ثنايا المؤلّفات النقدية والبلاغية التي كانت تتحدّث عن أصناف وضروب الكلام العربي، فالكلام في عُرفهم هو الجنس الجامع أو المقولة الكلية التي تتفرّع عنها باقي المقولات والأجناس، وإن كنا لا نستطيع إحصاء كل هذه الاصطلاحات ولا تتبع مختلف دلالتها لاتساع الفترة الزمنية والنقدية حتى عصر ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي فإن الإشارة إلى المهمّ منها قد يوضح ذلك ويضع الناقد في مسار النقد العربي القديم.

ومع إطلالة سريعة على حضور القضية في كتابات البلاغيين والإعجازيين نجد **الباقلاني** ينفرد باستعمال الاصطلاحات الشائعة حينئذ، وذلك لتأكيد الهوّة بين أسلوب القرآن وأسلوب الأجناس الأدبية، فقد استعمل مصطلحات **أسلوب**، و**نوع**، و**صنف**، و**جنس**، و**قسم**، و**فن**[2] ويتجلّى لفظ

---

[*] مصطلح "الجنس" بمفهوم النوع أو الفن الأدبي شائع في النقد العربي القديم، ينظر الصناعتين: للعسكري، ص: 43 179، 288، 289، إعجاز القرآن: للباقلاني ص:24، 30، 124...، الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي الجرجاني، ص:26. والموازنة: للآمدي ، ص:376. كما ورد مصطلح"جنس" و"أجناس" حاملا لدلالات أخرى في كثير من المصادر القديمة، ينظر مثلاً الحيوان: للجاحظ، ص:138/1. دلائل الإعجاز: لعبد القاهر الجرجاني، ص:74. أسرار البلاغة: لعبد القاهر الجرجاني، ص:19، 42، 129، 130، 228. شرح ديوان الحماسة: للمرزوقي، ص:17/1. سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي، ص:171. إحكام صنعة الكلام: لابن عبد الغفور الكلاعي، ص:53، 57، 73 وغيرها.

[1] الشعري والنثري: (مداخل لأنواعية الشعر): رشيد يحياوي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، 2001، ص: 15.

[2] ينظر شعرية النوع الأدبي (في قراءة النقد العربي القديم): رشيد يحياوي، ص: 25.

"الأجناس" في حديثه عن جنس الشعر قائلا: "فكيف يخفى عليهم **الجنس** الذي هو بين الناس مُتداول وهو قريب متناول؛ من أمر يخرج عن **أجناس** كلامهم، ويبعد عن عرفهم..."[1].

كما يشير **الخطابي** في معرض حديثه عن إعجاز القرآن إلى الكلام بوصفه جنسا يتفرّع إلى أنواع عدّة، ويطلق "أجناس الكلام" أحيانا و"أقسام الكلام" أحيانا أخرى، فهي أجناس وأقسام يتفاوت حظّها من الرّفعة والبيان ويبدو على حدّ قوله أنّ "...**أجناس** الكلام مختلفة، ومراتبها في نسبة التبيان متفاوتة، ودرجاتها في البلاغة متباينة غير متساوية؛ فمنها البليغ الرّصين الجزل، ومنها الفصيح القريب السّهل، ومنها الجائز الطَّلْقُ الرَّسْلُ. وهذه **أقسام** الكلام الفاضل المحمود دون النوع الهجين المذموم، الذي لا يوجد في القرآن شيء منه البتّة."[2] حتى إن عبارة (النوع الهجين المذموم) تجعلنا ندرك أن الخطابي يعتبر أقسام الكلام البليغ "أنواعا" تقابل ذلك النوع الهجين المذموم، وإن لم يذكر ذلك صراحة.

فقد كان مصطلح "**النوع**" من أكثر المصطلحات شيوعا، حتى أن الخطابي نفسه استعمله في سياق دفاعه عن بلاغة القرآن، وعن "المعنى الذي يتميز به عن سائر **أنواع** الكلام الموصوف بالبلاغة"[3]، كما ورد عن **المرزوقي** في تمييزه بين الرسائل والشعر قائلا: "وأما السبب في قلة المترسلين وكثرة المُفْلِقِين وعِزِّ من جمع بين **النوعين** مبرِّزاً فيهما، فهو أن مبنى الترسُّل..."[4]، وجعل **ابن رشيق** "كلام العرب نوعان: منظوم ومنثور"[5]، ولقد استخدم ناقدنا محل الدراسة مصطلح **النوع** في مواقع مختلفة من كتابه إحكام في صنعة الكلام[6].

---

[1] إعجاز القرآن: الباقلاني ، ص: 124.

[2] بيان إعجاز القرآن: للخطابي، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (الرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني) ص: 26.

[3] بيان إعجاز القرآن: للخطابي (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ص: 24.

[4] شرح ديوان الحماسة: للمرزوقي، ص:18/1.

[5] العمدة: لابن رشيق ، ص20/1.

[6] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص:95، 96، 97، 114، 130، 141، 144، 160..، وينظر أيضا استعماله مصطلح "ضروب"، ص:95. أما مصطلح "جنس" و"أجناس" فقد استعمله الكلاعي في مصنفه، ولكن لم يرد به الجنس أو النوع الأدبي، ينظر الصفحة: 53، 57، 73...

ولقد ورد مصطلح "**الجنس**" عندهم حاملا نفس المعنى؛ فالشعر عند **ابن طباطبا** جنس[1] و"النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام **جنس** لهما"[2] عند **مسكويه**، كما أنّ **الآمدي** يذكر في بيان الحاجة إلى المعرفة والدربة في فن الشعر أنّ "المعرفة بكل جنس من أجناس الكلام والشعر والخطابة صناعة"[3]، ويطلق **الجاحظ** هذا الاصطلاح في سياق حديثه عن كلام خطباء العرب ردّا على الشعوبية قائلا:" ومتى كان اللفظ أيضا كريما في نفسه متخيرّا من جنسه..."[4]

حتى أنّ **أبا هلال العسكري** يعّد الكلام جنسا أعلى ينطوي على الرسائل والخطب والشعر في قوله: "**أجناس** الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل، والخطب، والشعر، وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب"[5]، كما نجده أحيانا يستعمل مصطلحات "الضروب"، و"الفنون" و"الأقسام" للدّلالة على الأجناس النثرية، بينما يخصّص مصطلحات "الوجوه" و"الأصناف" لأغراض الشعر فيقول: "... وهو أن يكون صائغ الكلام قادرا على جميع **ضروبه**، متمكّنا من جميع **فنونه**، لا يعتاص عليه قسم من جميع **أقسامه**. فإن كان شاعرا، تصرّف في **وجوه** الشعر مديحه وهجائه ومراثيه، وصفاته ومفاخره وغير ذلك من **أصنافه**."[6]

ولقد استعمل العرب مصطلح **فنّ** و**ضرب** بنفس المعنى أيضا، وورد مصطلح فنّ عند كثير منهم **كابن وهب** الذي رأى أنّ السرف والكذب والإحالة غير مستحسن "في شيء من **فنون** القول إلاّ في الشعر"[7]. أما مصطلح **ضرب** فقد أطلق في النقد العربي القديم كثيرا قبل القرن السادس، كما أورده ناقدنا الكلاعي في تصنيفه المعروف بـ "ضروب الكلام،" حيث يقول:"وجعلت أبحث في **ضروب** الكلام فوجدتها على فصول وأقسام منها الترسيل، ومنها التوقيع... وتأملت – أكرمك الله- الأسجاع فوجدتها على **ضروب** و**أنواع**"[8].

كما نجد إشارات إلى هذا التنوّع والتداخل المصطلحي أيضا عند **التوحيدي**، فهو يستعمل مصطلحي "جنس" و"نوع" في كتابه المقابسات قائلا:"...وقد كان قادرا على هذا **الجنس** من الكلام

---

(1) ينظر عيار الشعر: لابن طباطبا، حيث يقول:" والشعر على تحصيل **جنسه** ومعرفة اسمه متشابه الجملة، متفاوت التفصيل، مختلف كاختلاف الناس في صورهم وأصواتهم وعقولهم...وكذلك الأشعار هي متفاضلة في الحسن، على تساويها في **الجنس**." ص:13 .

(2) الهوامل والشوامل: للتوحيدي ومسكويه، ص: 309.

(3) الموازنة بين أبي تمام و البحتري: للآمدي، ص:376 .

(4) البيان والتبيين: الجاحظ، ص:08/2 .

(5) الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 179 .

(6) الصناعتين: أبي هلال العسكري، ص: 32 .

(7) البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، ص: 146.

(8) إحكام صنعة الكلام، ص: 95 .

لطول ارتياضه به وكثرة فكره فيه."[1] لكنه سرعان ما يستدرك في المقابسة الموالية ليعوّض مصطلح "الجنس" بمصطلحي "الفن" و"النوع" فيقول: "قد مرَّ في هذه المقابسة التي تقدّمت **فنونٌ** من الحكمة و**أنواع** من القول ليس في جميعها إلاّ حظّ النفس الراوية عن هؤلاء الشيوخ..."[2]، وفي فصل آخر يفضّل لفظة "ضروب" قائلا: "قد حوت أبقاك الله هذه المقابسة **ضروبا** من الكلام في النفس مختلفة ومؤتلفة."[3]

نلاحظ مما سبق **عدم استقرار** الشعرية العربية القديمة على اصطلاح بذاته حتى عند الناقد الواحد، وتوظيفها لهذا العدد من المصطلحات للدلالة على المنظومة الأجناسية يؤكّد "وعي ذلك النقد بوجود درجة من التمايز بين الأنواع تكون مدخلا لدراسة الأسلوب من حيث أن أسلوب النوع لا يتحدّد إلا بمقابلته بأسلوب الأنواع الأخرى"[4].

وأمام تزاحم أسماء النقاد والأدباء، والذين كان لأكثرهم باختلاف فئاتهم علماء إعجاز، وفلاسفة ونقاد الأثر في بلورة هذه المحاولة الأجناسية، وعلى الرغم من أنّ المقام لا يتسّع لتتبع كل ما جاءت به شعريتنا العربية وجادت به قريحة نقادنا إلاّ أنّه تجدر الإشارة إلى الجاحظ كنموذج لأقدم من اهتموا ببلاغة الأنواع النثرية، فإن كان الناقد لم يضع تصنيفا جامعًا لأجناس النثر فإنّه قد ذكر عددا كثيرا منه؛ إذ ينقل كلاما من كلام العقلاء البلغاء، ومذاهب من مذاهب الحكماء والعلماء، ويروي نوادر من كلام الصبيان والمحرمين من الأعراب، ونوادر كثيرة من كلام المجانين وأهل المرة من الموسوسين ومن كلام أهل الغفلة من النوكى، وأصحاب التكلف من الحمقى، ويجعل بعضها في باب الاتعاظ والاعتبار، وبعضها في باب الهزل والفكاهة[5]. وسواء في هذه الأنواع أو فيما عداها ممّا يتضمّن حديثه عن الأجناس النثرية –خاصة جنس الخطابة- يتجلّى لنا إدراك الناقد -وغيره من النقاد- أنّ اختلاف الغاية والمقصد (=الوظيفة) يفرض خصائص بنيوية وأسلوبية مختلفة، ومن ذلك مثلا قوله: "ووجدنا الناس إذا خطبوا في صلح بين العشائر أطالوا... وللإطالة موضع وليس بذلك خطل، وللإقلال موضع وليس ذلك من عَجز"[6]، وهذه نقطة تضاف للوعي النقدي العربي القديم في إحساسه بأدبية كل جنس نثري.

كما يظهر **الوعي التصنيفي** في النقد العربي القديم من خلال تصنيفاتهم الكلام إلى **قسمين أو أكثر**؛ ويتقدم تقسيمهم **الثنائي** تقسيم الكلام العربي إلى شعر ونثر، وهو ما تلخصه المقولة الشهيرة لابن

---

(1) المقابسات: لأبي حيان التوحيدي، تحقيق: حسن السندُوبي، ص: 307.

(2) المقابسات: لأبي حيان التوحيدي، ص: 308.

(3) المقابسات، ص: 340.

(4) شعرية النوع الأدبي (في قراءة النقد العربي القديم): رشيد يحياوي، ص: 26.

(5) ينظر البيان والتبيين: الجاحظ، ص: 244/1 وما بعدها، 220/2 وما بعدها.

(6) الحيوان: الجاحظ، ص: 92/1، 93 .

مسكويه في إجابته عن سؤال أبي حيان التوحيدي حول ماهيتهما؛ إذ النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما.[1] وفي هذا القول تأكيد على أنّ القسمة الكلامية إلى منظوم ومنثور قسمة تجنيسية بالدرجة الأولى.

ولهذا التقسيم أمثلة عديدة في مصنّفاتهم النقدية والبلاغية كقول ابن رشيق: "كلام العرب نوعان: منظوم ومنثور"[2]، وجاء في كتاب الوساطة للقاضي الجرجاني قوله أيضا: "كذلك الكلام: منثوره ومنظومه "[3]،ولقد أشار المرزوقي في مقدمة كتابه إلى أنّ "نظام البلاغة يتساوى في أكثره المنظوم والمنثور."[4] كما نجد هذا التصوّر الثنائي السائد الذي يقسّم الكلام إلى منظوم ومنثور حاضرا عند عبد القاهر الجرجاني في قوله: "فمنثور كلام الناس على كلّ حال أكثر من منظومه"[5]، كما أنّه يقول في الرسالة الشافية: "وكذلك السبيل في المنثور من الكلام.."[6]، كما قد اكتفى الكثير من النقاد القدامى بالمقابلة بين المنظوم والمنثور.

وفضلا عن هذه القسمة الثنائية أخذ القدماء بتقسيمها **تقسيمات أخرى** كما جاء عند أبي هلال العسكري في قسمته الثلاثية، والتي استعمل فيها لأوّل مرّة مصطلح الأجناس قائلا: "أجناس الكلام المنظوم ثلاثة: الرسائل، والخطب، والشعر"[7]، فقد حصر الأجناس النثرية في الخطابة والترسّل[*].

أما صاحب "البرهان في وجوه البيان" فتظهر نزعته لحصر أنواع الخطاب النثري في إضافته إلى الجنسين السابقين جنسين آخرين هما الجدل، والحديث، إذ يقول: " فأمّا المنثور فليس يخلو من أن يكون خطابة، أو ترسّلا، أو احتجاجا، أو حديثا، ولكلّ واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه."[8]

---

[1] ينظر الهوامل والشوامل: للتوحيدي ومسكويه، ص: 309.

[2] العمدة: لابن رشيق، ص: 20/1.

[3] الوساطة بين المتنبي وخصومه: للجرجاني، ص: 342.

[4] شرح ديوان الحماسة: للمرزوقي، ص:05/1.

[5] ينظر دلائل الإعجاز: لعبد القاهر الجرجاني، ص:11.

[6] الرسائل الشافية: لعبد القاهر الجرجاني(ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، تحقيق: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، ص:140. كما نجد عند الناقد تمييزا واضحا ضمن فن الترسّل بين الرسائل الديوانية والإخوانية في قوله: "وترى الكاتب وهو في الإخوانيات أبلغ من في السلطانيات..." ص:138 من الرسالة الشافية.

[7] الصناعتين: للعسكري، ص: 179.

[*] وإن كان عدّهما من الكلام المنظوم إلى جانب الشعر فربما لاحتوائهما على قدر كبير من الإيقاع أو ما يسمى بالموسيقى الداخلية الناجمة عن السجع والازدواج والمجانسة وغيرها من أنواع المحسنات مما يجعلهما قريبين من الشعر.

[8] البرهان في وجوه البيان: ابن وهب، ص: 150، **والاحتجاج** هنا يقصد به الجدل أو ما يعرف في الأدب العربي بالمناظرات ويعدّ جنسا نثريا قائما بذاته، أما **الحديث** "فهو ما يجري بين الناس في مخاطباتهم ومجالسهم ومناقلاتهم" على حد قول ابن وهب. وهو بهذا المفهوم لا يمكن أن يدرج في الأجناس النثرية، ضف إلى ذلك أن ابن وهب أشار إلى أجناس نثرية أخرى كالوصايا، التوقيعات إلا أنه لم يفصّل القول فيها.

كما تتجلّى في الكثير من التقسيمات تداخل الأجناس بالسّمات الأسلوبية والإيقاعية كتقسيم الباقلاني في قوله: "قد علمنا أن كلامهم (العرب) ينقسم إلى نظم، ونثر، وكلام مقفّى غير موزون وكلام موزون غير مقفًّى، ونظم موزون ليس بمقفًّى كالخطب والسّجع، ونظم مقفًّى موزون له رويّ"[1].

إذاً فقد وسّع النقاد القدامى دائرتهم التصنيفية إلى تقسيمات فرعية لكلّ من الشعر والنثر ووردت عندهم تصنيفات كثيرة للخطاب النثري[2] . حتى أنّ هذا التّصنيف لامس البلاغة ذاتها، فمن أقدم آرائهم في هذه المسألة ما قاله ابن المقفع حين قسّم البلاغة إلى بلاغة السّكوت، وبلاغة الاستماع وبلاغة الشعر، وبلاغة السّجع، وبلاغة الخطب، وبلاغة الرسائل.[3] وما قضية **المفاضلة** بين الخطابين النثري والشعري في حقيقتها إلاّ مفاضلة بين الأجناس الأدبية، وهذا ما نلمسه في سؤال أحمد بن الواثق للمبرد عن "أي البلاغتين أبلغ، أبلاغة الشعر أم بلاغة الخطب، والكلام المنثور والسجع؟"[4] فهو لم يفاضل بين بلاغة الشعر والنثر فقط، بل بلاغة الخطب أيضا، وهي أنواع تنطوي تحت راية الخطاب النثري، وهذا دليل على أنّه كان هناك "اهتمام كبير في الحقل الثقافي العربي القديم بعملية **التجنيس والتصنيف الأدبي**، فما نظرية الأغراض الشعرية (مدح– فخر– هجاء– وصف...) سوى دليل قاطع على اهتمام نقادنا العرب القدامى (قدامة بن جعفر– ابن طباطبا العلوي– الباقلاني– ابن وهب– الخفاجي– العسكري– الجاحظ– الكلاعي– ابن رشيق القيرواني– حازم القرطاجني– السجلماني– القلقشندي– الحموي...) بعملية التجنيس، حيث ميّزوا في البداية بين **الشعر والنثر**، وتحدّثوا عن **أفضلية** كل واحد منهما، وخاصّة في العصر العباسي، ثم شمّروا عن سواعدهم للتمييز بين مجموعة من **الأجناس** و**الأنواع** والأنماط الأدبية (الرسالة– النادرة– المقامة– الخطبة– الوصية– العتاب– الاعتذار– الحكاية– المثل– الأدب– الموعظة– النقد– الخبر– الحديث– الطرفة– النكتة– الأحجية– المناظرة...)"[5] .

يمكن القول بعد هذه الوقفة الوجيزة أنّ التصوّر الجمالي للأجناس في الثقافة العربية القديمة كان يتّم في إطار بلاغي باعتبار البلاغة اسما جامعا تنضوي تحته عدّة مفاهيم وتصوّرات، بل قد

---

[1] إعجاز القرآن: للباقلاني، ص: 62 .

[2] ينظر رأي مخالف يقول بأن النقاد العرب القدماء أفاضوا في الحديث عن الأجناس الشعرية مقارنة في بحثهم للأجناس النثرية، شعرية النوع الأبي: رشيد يحياوي ص:17 ومفهوم النثر الفني وأجناسه: مصطفى البشير قط ص:83 وفي نظرية الأدب وعلم النص: إبراهيم خليل، ص:19

[3] ينظر الصناعتين: للعسكري، ص: 23 ، وأيضا البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 116/1 .

[4] البلاغة: للمبرد، تحقيق: رمضان عبد التواب، ص: 80

[5] نظرية الأجناس الأدبية: جميل حمداوي، ص: 91.

ينضوي على منظوم ومنثور كما قال ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي "البلاغة تنقسم قسمين: منظوما ومنثورا" [1].

فهل ستكون رؤية الناقد الأندلسي ابن عبد الغفور شبيهة بالموقف النقدي القديم من الأجناس النثرية، أو أنه سيتبنى موقفا مختلفا ونظرة تصنيفية جديدة، وإلى أي مدى امتاز تصوّره الأجناسي عن تصوّر سابقيه ؟ وكيف تجلّت ملامح قضية الأجناس النثرية في مؤلفه إحكام صنعة الكلام؟.

أجناس الخطاب النثري عند الكلاعي:

من اللّافت للنظر أنّ النقد العربي القديم لم يقدّم تصنيفا نوعيا أو بنائيا للنثر العربي، برغم كثرة الأجناس (=الأنواع) النثرية التي يفيض بها الأدب العربي القديم، وإن تحدّثوا عنها عرضا في مجال تقسيم الكلام إلى منظوم ومنثور، ف "أجناس الخطاب النثري تكاد تنحصر عند النقاد العرب القدامى في جنسين عظيمين كان لهما ظهور متميّز على المشهد النثري العربي القديم، وأعني بهما **الخطابة** بعدّها ذات صبغة شفاهية تمثل البداوة، **والرسالة** بعدّها ذات صبغة كتابية تمثل الحضارة"[2] وربما يرجع سبب انصراف النقاد العرب عن الاهتمام بالأجناس النثرية الأخرى واهتمامهم بالتنظير لجنسي الخطابة والرسالة إلى القيمة الوظيفية لهذين الجنسين النثريين، إذ ارتبطا بالغرضين الدّيني والسياسي فهما "مختصتان بأمر الدّين والسلطان"[3] على حدّ قول أبي هلال العسكري. وعلى هذا فإنّ اهتمام النقاد بالخطاب النثري إلى نهاية القرن الرّابع الهجري ظلّ محصورا في الخطابة والرسائل، إذ فصّلوا القول فيهما ووضعوا لكلٍّ منهما شروطه الفنية التي تحدّد خصائصه ومميّزاته وفق جنسه الشّفاهي أو الكتابي، ووظيفته النفعية أو الجمالية الفنية.

إن تصنيف أبا القاسم بن عبد الغفور الكلاعي من رجال القرن السادس جدير بالتّنويه في هذا المقام في نظري وفي نظر الكثير من الباحثين، حيث أنّ أهمية تصنيف الكلاعي كما أشار **رشيد يحياوي** تتأسّس على وعيه المفصح عنه، بهذا التّصنيف، إذ يمارسه بعد "تأصُّل" وعملية بحث مقصودة، وضروب الكلام – الثمانية – هي التي تشكّل دائرة المحطة الأنواعية عند الكلاعي.[4] فهي "أول مرّة يتحدّث فيها ناقد بإفاضة عن فنون النثر المختلفة"[5]، كما نوّه **محمد رجب النجار** أيضا في

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 27.

[2] مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم: مصطفى بشير القط، ص: 84، وينظر أيضا النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية (فنونه– مدارسه– أعلامه): محمد رجب النجار، دار الكتاب الجامعي، الكويت، ط1، 1996 ص: 21.

[3] الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 154.

[4] ينظر شعرية النوع الأدبي (في قراءة النص العربي القديم): رشيد يحياوي، ص: 22،23.

[5] تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والإمارات "الأندلس"): شوقي ضيف، ص: 101 .

تصنيفه للمدارس النثرية أنّ "الكلاعي أفضل من وقف عند أرباب الأدب والكتابة، محاولا تصنيفهم طبقا لأنماطهم الأسلوبية (يعني مدارسهم الفنية في التعبير، إذا شئنا استخدام مصطلح معاصر)، ومدى احتفائهم بالزّينة اللفظية والمحسّنات البديعية في فن الترسيل".[1] ولم يتوقف الكلاعي عند جنس واحد - فن الترسيل-، بل وقفّة ابن عبد الغفور الكلاعي عند أنواع النثر تعدّ مهمة في تاريخ النثر العربيّ كما أشار إلى ذلك **إحسان عباس**، لأنّه استطاع من موقفه من الزمان أن يحدّد الأنواع بدقة ووضوح[2].

فالناقد ابن عبد الغفور الكلاعي طرح في كتابه "**إحكام صنعة الكلام**" المنهج البلاغي التقليدي الذي كان سائدا في دراسة النثر العربي القديم، وابتكر منهجا نقديا يقوم أساسا على دراسة الخطاب النثري من خلال دراسة الأجناس النثرية التي كتبت في الأدب العربي القديم، وقد أدخل الباحث **صالح بن معيض الغامدي** هذا المنهج الذي سلكه الكلاعي ضمن ما يسمّى في عصرنا الحديث بالنقد الأجناسي (geniric criticism).

وسنقف في هذا الفصل على أهم وأشمل حصر يقدّمه ناقد عربيّ قديم يحاول **تأسيس نظرية للأجناس الأدبية**، تعكس الثراء الأجناسي الذي عرفه النثر العربي القديم. ولتحديد هذه الأجناس النثرية الثمانية عند ابن عبد الغفور الكلاعي نتّبع منهجية وصفية تستند إلى إبراز مواصفات الجنس الأدبي ومميزاته، عن طريق استخلاص بنياته النوعية واستكشاف مكوّناته التجنيسية، والوقوف على أهمّ أعلامه ونماذجه.

---

[1] النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية(فنونه، ومدارسه، أعلامه): محمد رجب النجار: 342.

[2] ينظر تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، ص: 519 .

المبحث الأول: أدبية الأجناس النثرية الكتابية:

1- الرسالة (فن الترسيل):

أ- مفهوم الرسالة لغة واصطلاحا:

لغة: الرسالة مشتقة من الفعل (رَسِلَ)، والمصدر رَسَلاً ورسالةً، ويورد صاحب **لسان العرب** المعنى اللغوي للكلمة قائلا: "الرَّسَلُ القطيع من كل شيء...، والاسم الرِّسالة، والرَّسالة، والرَّسَول والرَسيل...وتَرَاسَلَ القوم: أرسل بعضهم إلى بعضٍ".[1]

أمّا صاحب **أساس البلاغة** فيقول: "راسله في كذا. وبينهما مكاتبات ومراسلات، وتراسلوا، وأرسلته برسالة وبرسولٍ، وأرسلت إليه أن أفعل كذا..."[2]

ويقول في هذا الشّأن **ابن وهب** محاولا تأصيل المصطلح وتحديد أصل اشتقاقه ومعناه: "والترسّل من ترسَّلت أترسل ترسلا، وأنا مترسل، كما يقال: توقفت بهم أتوقف توقفا وأنا متوقف، ولا يقال ذلك إلا فيمن تكرّر فعله في الرسائل، كما لا يقال تكسّر إلا فيمن تردد عليه اسم الفعل في الكسر. ويقال لمن فعل دلك مرّة واحدة أرسل يرسل إرسالا وهو مُرسل، والاسم الرّسالة، أو راسل يراسل مراسلة وهو مراسل، وذلك إذا كان هو ومن يراسله قد اشتركا في المراسلة؛ وأصل الاشتقاق في ذلك أنّه كلام يراسل به من بعيد، فاشتقّ له اسم الترسل، والرسالة من ذلك"[3] .

و بحسب الوضع اللغوي يتضح لنا أنّ الرسالة في مفهومها الأصلي تدور حول محور واحد هو التواصل بالقلم، فهي اسم مشتق يطلق على الكلام الذي يراسل به من بعُدَ وغاب، ومنه سمي صاحبه "مترسّلا "؛ وهو من عرف بهذا الفن واشتهر به، إذن فـ" الترسل أو المراسلة أو المكاتبة ألفاظ مترادفة، إذ إنها جميعا تدل على معنى واحد وهو التخاطب بالكتابة أو بلسان القلم"[4] .

اصطلاحا: الرّسائل أو الترسّل من أشهر الصناعات **الإنشائية** التي تشكّل جنسا بارزا في قائمة الأجناس الأدبية المرتبطة بالحضارة الإسلامية، حيث "تأتي الرسالة على رأس الأجناس ذات الصّبغة الكتابية في الخطاب النثري الممثّل لعصر التدّوين والحضارة"[5] .

ويطلق على كتابة الإنشاء صناعة **الترسّل**، تسمية للشيء بأعمّ أجزائه، إذ الترسّل والمكاتبات أعظم من كتابة الإنشاء وأعمّها كما جاء عند القلقشندي الذي خصّ الكتابة الإنشائية، ولاسيما الرسمية

---

(1) لسان العرب: لابن منظور، مادة (رسل)، ص:5/211-214. كما يشير الفيروز أبادي إلى نفس المعنى واللفظ يقول: "الرَّسَلُ: القطيع من كل شيء...وتراسلوا: أَرْسَلَ بعضهم إلى بعضٍ". القاموس المحيط، ص:3/526، 527.

(2) أساس البلاغة: للزمخشري، مادة (رسل)، ص: 231.

(3) البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، ص: 152.

(4) أدب الرسائل في المغرب العربي في القرنين السابع والثامن: الطاهر محمد توات، ص: 70.

(5) مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم: مصطفى البشير القط، ص: 114.

منها بمؤلّفه "صبح الأعشى في صناعة الإنشا"، أمّا عن وجوده فهو وجد لخدمة المصالح العامة والخاصة للأمة، وهذا ما يوضّحه في حديثه عن الفائدة المتوخّاة التي من أجلها قد وجد الترسّل قائلا: "...بخلاف النثر فإن المقصود الأعظم منه الخطب والترسّل، وكلاهما شريف الموضوع، حسن التعلق إذ الخطب كلام مبني على حمد الله، وتمجيده وتقديسه...، والترسل مبنيّ على مصالح الأمة وقوام الرعية لما يشتمل عليه من مكاتبات الملوك وسرَاة الناس في مهمات الدين، وصلاح الحال، وبيعات الخلفاء وعهودهم، وما يصدر عنهم من عهود الملوك، وما يلتحق بذلك من ولايات أرباب السيوف والأقلام الذين هم أركان الدولة وقواعدها إلى غير ذلك من المصالح التي لا تكاد تدخل تحت الإحصاء ولا يأخذها الحصر"[1] .

وقد يعني الترسّل إنشاء المراسلات على الخصوص، لأنّهم يريدون به معرفة أحوال الكاتب والمكتوب إليه، من حيث الأدب والمصطلحات الخاصة الملائمة لكل طائفة، وهو الذي يتغير مع الأعصر، ويشتمل على المراسلات والخطاب ومقدمات الكتب لأن أساليبها متشابهة[2]، فالرسالة تعرَّف **اصطلاحا** بأنها: "قطعة من النثر الفنّي تطول أو تقصر تبعًا لمشيئة الكاتب وغرضه وأسلوبه، وقد يتخلّلها الشعر إذا رأى لذلك سببا، وقد يكون هذا الشعر من نظمه أو ممّا يستشهد به من شعر غيره وتكون كتابتها بعبارة بليغة، وأسلوب حسن رشيق، وألفاظ منتقاة، ومعانٍ طريفة "[3].

ولكن ليكتمل المفهوم لابد كما قال الباحث **علي بن محمد** أن ينحصر الترسّل في المفهوم التقليدي للرسالة القصيرة التي توجّه إلى مراسل بعينه، لإبلاغه ضربا من ضروب المضامين الاجتماعية والسياسية، أو لقضاء أي إرب ظرفي في أخر بواسطتها من أمثال التهاني والتعازي والشفاعات، والأمر والنهي...[4]

فإذن الرسائل قد تنوعت بتنوّع أغراضها ومراميها؛ حيث أن الترسّل كما قال صاحب المعجم المفصل "قديم في آداب الأمم، وقد عُني العرب به عناية خاصة منذ أقدم العصور حتى اليوم **فنوّعوا أغراضه**، وحدّدوا مناهجه، و**ميّزوا أنواعه**، واستخلصوا قواعده وأصوله"[5].

---

(1) صبح الأعشى في صناعة الإنشا: للقلقشندي، ص:1/ 60.

(2) ينظر تاريخ آداب اللغة العربية: جورجي زيدان، مطبعة الهلال، 1930، ص:2/ 34

(3) الأدب العربي في الأندلس: عبد العزيز عتيق، ص: 448.

(4) ينظر النثر الأدبي الأندلسي (في القرن الخامس): علي بن محمد، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1990 ص:2/ 481.

(5) المعجم المفصل في اللغة والأدب: إميل بديع يعقوب، وميشال عاصي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987 ص: 381/1.

ونتيجة لهذا المعنى تظهر الرسائل في تجليات مختلفة لعلّ أبرزها الرسالة الديوانية، والإخوانية والأدبية. (*)

وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ ناقدنا أبو القاسم الكلاعي قد خرج عن هذا التصنيف المضموني المشهور للرسائل، وقسّمها **حسب درجات الصنعة** في أساليبها، مبتدئا بـ "العاطل" أقلّها سجعا وصنعة ومنتهيا بـ "المبتدع" أشدّها تعقيدا وتكلّفا، ولهذا السبب لن نتوسّع في هذه الأنواع أي الرسائل الديوانية والإخوانية، بل سنركّز على الأنواع السبعة المقسّمة بحسب تشكيلها الأسلوبي.

ب- أنواع الرسالة (باعتبار التشكيل الأسلوبي) :

لم يتوقف رأي أبي القاسم الكلاعي في **فن الترسيل** عند إدراكه أن اختلافه باختلاف الأزمان أدّى به إلى التنّوع إلى أنواع حسان، بل واصل تنظيره لهذا الجنس الأدبي فاهتدى بتفكيره النقدي إلى **ابتداع ألقاب ومسّميات** جديدة أطلقها عليه، وذلك بحسب توظيف أصحابه للسجع بتشكيلاته الأسلوبية منقادا ومضارعا، ومُشكَلا، ومستجلبا.فظاهر "أنَّ الكلاعي مبتكر في فصل الترسيل الذي قسّمه إلى فصول ودرس فيه النثر العربي إلى زمانه فأحسن درسه وتبويبه، واستخرج مدارسه، وألحق بكل مدرسة نثرية أعلامها وكتَّابها..."[1]، وأن هذه المصطلحات التي عرّف بها الناقد أنواع الرسالة حديثة لم تكن معهودة من قبل، وهذا ما يؤكّده أبو القاسم الكلاعي في كتابه، فقد كان السبّاق إلى اختراع وابتكار هذه المصطلحات؛ إذ يقول: "والترسيل– أعزّك الله– مختلف باختلاف الأزمان، ومنوّع على أنواع حِسان. بوّبتها أبوابا، **واخترعت** لها ألقابا لتكون بها موسومة، ولمن يطلب حقيقة البيان مرسومة"[2]. إذن ففي ابتداعه هذه الأسماء والألقاب تجديد واضح بيّن، وهذا ما يثبت مدى مساهمة النقاد المغاربة والأندلسيين في إثراء الدرس البلاغيّ العربيّ.

لقد أجمل أبو القاسم الكلاعي مصطلحاته التي ماز بها **أنواع الكتابة** وأقسامها متدرّجا مع **تطوّرها التاريخي** مشيرا إلى **مشاهير كلّ مدرسة** من مدارس الكتابة الفنية، مقدّما بين يدي كلّ

(*) الرسائل **الديوانية**: وهي الرسائل التي تختص بتصريف شؤون الدولة، وعلى كاتب هذه الرسائل أن يلم بأنواع المعارف والثقافات والعلوم.

الرسائل **الإخوانية**: هي الرسائل التي تصور عواطف الأفراد ومشاعرهم من رغبة ورهبة، ومن مديح وهجاء، ومن عتاب واعتذار واستعطاف، ومن تهنئة واستمناح، ورثاء أو تعزية.

الرسائل **الأدبية**: وهي التي تتخذ من خصال النفس البشرية وأهوائها وأخلاقها، وخيرها وشرها موضوعا لها، فهي ترمي إلى إصلاح اجتماعي وأخلاقي، وتعد هذه الرسائل مرحلة تطور للرسائل الإخوانية، ينظر معجم المصطلحات في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، ص: 178. وأيضا تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول): شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط6، (د.ت)، ص: 468 وما بعدها.

(1) تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 417.

(2) إحكام صنعة الكلام : ابن عبد الغفور الكلاعي، ص: 96.

مصطلح **نماذج** متعدّدة، فقسم الكتابة ملاحظا التطور الأسلوبي إلى النّوع **العاطل، والحالي، المصنوع والمرصّع،** وفرّع من ذلك ملاحظا الناحية الشكلية **المغصّن، والمفصّل، والمبتّدع.**[1] وسنعرض لهذه الأنواع بالتفصيل فيما سيأتي لنقف على التميّز الأدبي لكلّ نوع، وعلى السجع بأنواعه كعنصر مهيمن على أساليب النثر الفنّي ممثلا في جنس الرسالة.

1- العاطل: أول المصطلحات الجديدة التي استعملها الكلاعي لإبراز الاختلاف والتنوّع في أساليب الخطاب النثري -جنس الترسيل- لفظ "**العَاطِل**"، وقد عدّ الكلاعي هذا الأسلوب هو الأصل في صناعة الكلام؛ فهو "يوازن موازنة دقيقة بين طرافة المعاني وإثارة الجمال في نفس القارئ والسّامع، ولكن **بدون كدّ ومجاهدة**"[2]، إذ قلّل أصحابه من استعمال السجع فيه، وابتعدوا عن التكلّف والتصنّع وِالتزموا بالترسيل العفوي.

حتى أنّ لفظة العاطل في **اللغة** من الفعل الماضي عَطِلَ، حيث يقول أبو اسماعيل بن حماد الجوهري: "والعَطَلُ أيضاً: مصدر عَطِلَتْ المرأة تَعْطَلُ. وتعطَّلَتْ، إذا خَلاَ جيدُها من القلائد، فهي عُطُلٌ بالضَّم، وعاطِلٌ، ومِعطالٌ"[3]. أمّا **اصطلاحا** فقد عرّفه الكلاعي بقوله: "وإنما سمينا هذا النوع: العاطل **لقلة تحليته** بالأسجاع والفواصل. وهذا النوع هو الأصل والتجمّل بكثرة السجع فرع طارئ عليه"[4].

ويرى الكلاعي أنّه قلّما يستعمل هذا النوع إلاّ المتقدّمون كابن عبد كان[*] ، ومن قبله من أهل الفصاحة والبيان "فكانوا إذا عنّ لهم السجع ذكروهُ، وإذا أعرض عنهم لم يستجلبوه "[5]، وفي هذا إشارة إلى **مذهب الصنعة**[6] الذي جرى على طريقة القدامى من طبقة عبد الحميد الكاتب، وابن المقفع، وسهل بن هارون، والجاحظ وغيرهم، حيث"كان السلف يقتصدون في استعماله(السجع) كما يقتصد أهل الذوق السليم في استعمال أي زينة. فكان ممّا يرفع قيمة السجع، ويزيد في بهائه وبهاء الكلام الذي يقع فيه

---

[1] ينظر تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 412-413.

[2] الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط6، 1971، ينظر مذهب الصنعة، ص: 133.

[3] الصحاح (تاج اللغة وصِحاح العربية): للجوهري، مادة (عطل)، ص: 33/5.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 96.

[*] هو محمد بن عبد الله، أبو جعفر، المشهور بابن عبد كان (ت270ه) كاتب من كبار المنشئين، تولى الكتابة مدة وكتب لأحمد بن طولون وخمارويه ابنه، وسواهما.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 97.

[6] ينظر الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، ص:121 وما بعدها، ويطلق عليه أيضا الباحث محمد رجب النجار"مدرسة النثر المرسل"، للتوسع ينظر النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية (فنونه، مدارسه، أعلامه) ص:347 وما بعدها.

قلّته، لأنّه لم يكن يستباح إلاّ إذا جادت به القريحة عفواً وأفاد منه اللفظ والمعنى معاً...فيكون له مبرر ومساغ، لأنّ له وظيفة في الكلام وأثرا إيجابيا في عملية تحسين الإفهام."[1]

ويختار الكلاعي لهذا النوع من الترسيل مثالاً من نثر **ابن عبد كان**، وهو كتاب كتبه عن أبي العباس أحمد بن طولون إلى لؤلؤ مولاه، وقد عصاه، ويقول فيه: "فأحببت– أبقاك الله-لموقعك مني، ولطف منزلتك عندي أن أذكِّرك من حقّ النعمة عليك ما لم آمن إن يلمَّ بك نسيان له، أو تعرض لك غفلة عنه. غير مانٍّ عليك بما أُعدِّده، ولا مستكثر لك ما أنصبُّه. إذ كان الله تقدّست أسماؤه قد قرن المنَّ بالأذى في كتابه، ونهى المؤمنين عن إبطال الصدقات به..."[2].

فقارئ هذا الكتاب، يدرك أنّ ابن عبد كان جمع بين البساطة والإيجاز في التعبير، والابتعاد عن الازدواج المفرط والمتكلّف فيه، فجاء نثره عفويا، ولفظه تابعا للمعنى، وسجعه خاليا من التكلف لاقتصاره من اللفظ على ما يحتاج إليه المعنى من دون زيادة أو نقص تدعو إليه ضرورة السجع؛ فقد اعتمد – كأصحاب هذا المذهب– على **المنقاد** وسيلة في تعبيره، حيث يقول الكلاعي في هذا الصّدد: "وسمّينا هذا النوع من السجع المنقاد، لأنه ينقاد طوعا، ويأتي قبل أن يستدعى ويستجلب. وأكثر ما يأتي في فصل العاطل"[3]. فليس من الغريب أن تتمّ المزاوجة بين **العاطل** كأسلوب نثري، **والمنقاد** كنوع من أنواع السجع ووسيلة تعبيرية تُبقي الكاتب على طبيعته وعفويته، وهذا ما أكّده أيضا محمد رضوان الداية في قوله: "وكان من المنطقي أن يضعه (أي المنقاد) ملحقا بالعاطل لأنه أيضا يمثّل النثر المرسل الذي لا تُعمَّل للصنعة الأسلوبية فيه"[4].

2- الحالي:

لا نكاد نمضي في النوع الثاني الذي ابتدع الكلاعي تسميته **بالحالي** حتى نحسّ أن الخطاب النثري تغيّر إطاره الأسلوبي تغيّرا تاما، بل لقد تهدّم إطاره القديم وحلّ محلّه إطار جديد من الزخرف والتصنيع، فالمضيّ في هذا النوع من الترسّل كأنّه مضي في العصر العباسي حيث كان الكُتاب يوفّرون لألفاظهم من العناية الكثير، "وإنّها لعناية تستمرّ بهم فإذا هم ينقلون حرفة الكتابة من أسلوبها القديم وأسلوب الصنعة إلى أسلوب جديد من **التصنيع**، وبعبارة أخرى من السجع والبديع"[5].

فأبو القاسم الكلاعي يعبّر بهذا المصطلح عن المرحلة الثانية التي آلت إليها الكتابة العربية، والتي نستشف مميزاتها من تعريفه للحالي حيث يقول: "وإنّما سمينا هذا النوع الحالي لأنه حُلّي بحسن

---

[1] حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى: البشير المجدوب، ص:188،189.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص:97.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 242.

[4] تاريخ النقد الأدبي في الأندلس:محمد رضوان الداية، ص:426.

[5] الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، ص: 195.

العبارة، ولطف الإشارة وبدائع التمثيل والاستعارة. وجاء فيه من الأسجاع والفواصل ما لم يأت في باب العاطل. وربما أُغفل في بعض الكلام استجلابها، وأُهمل في مواطن من هذا الباب استدعاؤها."[1] فالحالي هو الكلام الذي يزين بألوان البديع وبدائع التمثيل و التصوير، وهذا التعريف الاصطلاحي للحالي لا يخرج عن معناه اللغوي، **فالحالي** من الفعل(حلا)، يقول ابن منظور: " الحَلْيُ حَلْيُ المرأة وجمعه حُلِيٌّ... حَلِيَت المرأة حَلْيًا وهي حالٍ وحاليَةٌ: استفادت حَلْيًا ولبسته، وحَلِيَتْ: صارت ذا حَلْيٍّ..."[2].

وقد عدّ من رجال هذا النوع من الترسّل إبراهيم بن هلال الصابي[*] المعروف **بأبي اسحاق الصابي** (ت384ه)، واختار نماذجا من رسائله، وقد قال فيه: "فممن جرى في هذا الباب ملء عنانه وحاز قصب السبق في ميدانه إبراهيم بن هلال"[3].

كما ألحق بهذا النوع كلاً من **أبي القاسم بن يوسف وابن العميد**، وقال فيهما: وأبو القاسم بن يوسف المذكور هو أحد صدور المشرق وفرسان المنطق. وله من الكلام العالي الذي يليق ذكره بفصل الحالي، جملة موفورة وبدائع مشهورة...، وأما أبو الفضل بن العميد فكاتب بليغ مجيد، ولكن مع هذا عدل به عن قومه، ونودي عليه بأكثر من سومه، فقالوا: بُدئت الكتابة بعبد الحميد وختمت بابن العميد"[4]. وأمثلة المؤلف في فصل الحالي أغلبها من أعمال الصابي، فبدائع أبي إسحاق كثيرة، ورسائله بديعة أثيرة على حدّ قول الكلاعي، وسأكتفي بعرض كتابين من جملة النماذج:

- "فصل **عن الخليفة في رعاية حقوق الآباء في الأبناء، واصطناع أولاد الأولياء**: وأمير المؤمنين يذهب على آثار الأئمة **المرضيين**، والولاة **المجتهدين**، في إقرار ودائعهم عند المرشحين **بحفظها**، والمضطلعين **بحَملها** من أولاد أوليائهم وذرية أصحابهم، إذ كان لابد للأسلاف أن **تمضي** وللأخلاف أن **تنمي**، كالشجر الذي يُغرَس لدناً فيصير **عظيماً**، والنبات الذي ينجم رطباً فيعود **هشيماً**. فالمصيب من تخيَّر الغرس من حيث استُحبَّ **الثمر**، واستُحلي **الثمر**، وتعهد بالعُرف من طاب عنه بالعَرف **الخبر**، وحسن منه **الأثر**"[5].

---

[1] إحكام صنعة الكلام: ابن عبد الغفور الكلاعي، ص: 97،98.

[2] لسان العرب: ابن منظور،مادة (حلا)، ص:311/3 .

[*] ابراهيم بن هلال الصابي(313-384ه) من كبار الدولة العباسية، خدم معز الدولة البويهي ثم ابنه بختيار.ولما ملك عضد الدولة عدو بختيار سجن أبا هلال الصابي إلى أن أطلقه ابنه صمصام الدولة بعد أربع سنوات.وكان صابئا ولم يسلم.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 98

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 111-113.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 105.

- وكتاب آخر قال فيه أبو منصور: "لما نقل عز الدولة بختيار بنته المزوّجة بِغرة الدولة ابن تغلب إليه بالموصل، **كتب عنه أبو إسحاق في ذلك فصلاً** من كتاب استحسنه الناس فحفظوه، وأقرّ له كل بديع بالبراعة: وقد توجه أبو النجم وهو الأمير على ما **يلحظه**، الوفيُّ بما **يحفظه**، يحمل الوديعة. وإنما نقلت سيدي – أعزّك الله- من **موطن** إلى **موطن**، ومن **معرَّس** إلى **معرس**، ومن **مأوى** بِرٍّ و**انعطاف** إلى **مأوى** كرم و**ألطاف**، ومن منبت درَّت لها **نعماؤه**، إلى منشأ تجود عليه **سماؤه**. وهي بضعة مني **انفصلت** إليك، وثمرة من جنى قلبي **حصلت** لديك، وما بان عني مَن وصلتَ حبله **بحبلك** وتخيَّرت له بارع **فضلك**، وبوّأته المنزل الرحب من جميل **خلائقك**، وأسكنته الكنف الفسيح من كرم شِيمك و**طرائقك**، ولا ضاع عليَّ ما تضمنه **أمانتك**، ويشتمل عليه حفظك و**صيانتك**. وأرجو أن يقرن الله أمورها بالطائر **السعيد**، والأمر **الرشيد**، والعز الزائد، والجد الصاعد...، الائتلاف والعصمة من الفُرقة بالخلاف، حتى تكون عوائد البركة بأحوالها **منوطة**، ومن عوادي الأيام وغيرها **محوطة**"[1].

إنّ المتأمّل في هذين الكتابين يدرك أنّ الصابي خرج بالنثر عن أسلوبه العاطل العفوي إلى الأسلوب **الحالي** الذي كان للسجع فيه الحظ الوافر والأثر الكثير، وذلك باعتماده على **المستجلب** من السجع والذي قال عنه الكلاعي: "ثم كثرت الصناعة وتشذَّذ فيها القالة، فاستجلبوا فيها السجع الفائق واللفظ الرائق[2]".

فأوّل ما يلاحظ على هذه القطعة أنّ الصابي يعني بتقصير سجعه، فإن هو أطاله نغّم العبارتين تنغيما يجعلك تظن أنهما قصيرتان، فالألفاظ عنده تتعادل و تتوازن، وإذا استجلب الفواصل جاءت **متحدة** الوزن **متماثلة** في ترتيب الحركات كما في: عظيما/ هشيما، الشجر/ الثمر، يلحظه/ يحفظه...، فهو يقابل ويعادل ويدقق في مقابلاته ومعادلاته حتى تخرج عباراته متساوية في أصواتها تمام المساواة فالحالي أسلوب تأتي"فيه من الأسجاع والفواصل ما لم يأت في باب العاطل"[3]، كما أنّه يعني قليلا بالتصوير وبالتجنيس حتى تبلغ رسائله صورة بديعة من الزخرف والتنميق. والحقّ: "أنّ الصابي كان عَلماً من أعلام البلاغة في عصره، ومن يرجع إلى رسائله يجده يعنى عناية شديدة بانتخاب ألفاظه وصقل عباراته وتنقيح سجعاته، وكان ما يزال في تسويد وتبيض وتنميق حتى تخرج الرسالة مرصّعة بكلّ ما يمكن من حلي ووشي"[4].

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 99.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 243.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص:98.

(4) الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، ص: 219.

3- المصنوع:

ومع تطوّر النثر بتطوّر الزمان وإدخال الكثير من الصنعة والبديع على أسلوب النثر الفني أطلق الكلاعي مصطلحا جديدا لتعريف النوع الثالث من أنواع الترسّل وهو "المصنوع"، والمصنوع في اللغة من:"صنع: صَنَعَهُ يصنعه صُنْعًا، فهو مصنوع وصُنْعٌ:عَمِلَهُ.وقوله تعالى:(صُنْعَ اللَّهِ الَّذِي أَتْقَنَ كُلَّ شَيْءٍ)[1]...، واصطنعهُ: اتخذه، وقوله تعالى: (وَاصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي)[2]...."[3]، أما **اصطلاحا**: فقد عرّفه الكلاعي بقوله: "وسمّينا هذا النوع **المصنوع** لأنّه نُمِّق بالتصنيع، ووشّح بأنواع البديع وحُلِّي بكثرة الفواصل والأسجاع، واستجلب له منها ما يلَذُّ في القلوب ويحسن في الأسماع. فلم يقدم منه مثل ما يُقتضب، ولا فقرة تستغرب."[4] فهو أسلوب نثري أغرق أصحابه في استعمال اللفظ البديع، والعبارة المنمقة والموشحة بفنون السجع المختلفة من **مستجلب** و**مشكل** إلاّ أنهم وقفوا عند الزينة اللفظية التي تلذُّ في القلوب وتحسن في الأسماع دون اللجوء إلى الغرابة والتعقيد.

وأئمة هذا النوع في نظر الكلاعي هم الصاحب الأصبهاني، وأبو الفضل الهمذاني، وأبو بكر الخوارزمي، وأبو الفتح البستي، وأبو الفضل الميكالي، ومَن جرى مجراهم من أئمة الفصاحة، ونحا منحاهم من رؤساء البلاغة[5]، ولقد اختار أبو القاسم الكلاعي نماذج من أعمالهم –على التوالي-، وذكر على حدّ قوله ما تكثر فوائده لدى القارئ وتنثال قلائده عليه، مبتدئا **بالصاحب أبي القاسم إسماعيل بن عباد**[*] والذي قال عنه في نهاية الفصل الحالي : "وأمّا الصاحب فأحلى هذه الطائفة طبعا، وأعذبهم لفظا وسجعا. وما في كلامه من التسجيع والتصنيع والبديع، ذكرناه في باب المصنوع"[6] .

ومن جملة ما أورده الناقد للصاحب نقف على هذه الفقرة التي تجري مجرى الأمثال من كلامه: "الذكرى **ناجعة** وكما قال الله **نافعة**. كتاب المرء عنوان عقله ولسان فضله، بل ميزان علمه. ربما كان الإمساك عن الإطالة أوضح من البرهان والدلالة. لكل امرئ أجل، ولكل زمان رجال. كفران **النعم** عنوان **النقم**. أطع سلطان النهى، واعص شيطان الهوى"[7] .

---

[1] سورة النمل، الآية:88.

[2] سورة طه، الآية :41.

[3] لسان العرب: لابن منظور، مادة (صنع)، ص:419/7.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 114،115.

[5] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 115.

[*] إسماعيل ابن عباد (326-385هـ) وزير غلب عليه الأدب. وزر لمؤيد الدولة البويهي، وسمي الصاحب لطول صحبته إياه، له رسائل وعدد من التصانيف .

[6] إحكام صنعة الكلام، ص: 114.

[7] إحكام صنعة الكلام، ص: 118.

ولعلّ أوّل ما يلاحظ في سجع الصاحب أنّه يمتاز بالخفّة والعذوبة فهو في لفظه أكثر صفاء وأكثر تنغيما، إذ يتّخذ من هذا الفن جميع المفاتيح الموسيقية التي عثر عليها ابن العميد والصابي قبله فهو من جهة يعني بقصر سجعاته، فإن طالت عادلَ بين ألفاظها معادلات تخرج بها من شذوذ الطول إلى ما يشبه القصر، ثم هو من جهة أخرى يعني بألوان البديع يحلِّي بها جيّد أساليبه[1]، بل يعني عناية خاصة بألوان البديع الأخرى كالجناس، وهذا ما جعله يكثر في رقع رسائله من **الجناس الناقص** كما لمسنا في قوله: ناجعة / نافعة، النعم/ النقم، و**الطباق** مثل قوله: النعم/ النقم، أطع / اعص...

فإذن لقد أغرق الصاحب في استعمال اللفظ البديع والعبارة المنمّقة المطرّزة بحلية السجع بمختلف أنواعه خاصة المستجلب والمشكل إلاّ أنّه وقف – كأصحاب هذا النوع من الترسّل – عند حدود الزخرف والتزيين دون اللجوء إلى الغرابة، فهو "لم يقدم منه مثل ما يقتضب، ولا فقرة تستغرب"، وولوع الصاحب بالسجع واضح في تصنيعه، والحق كما قال شوقي ضيف وغيره من الباحثين الذين عدُّو الصاحب من مؤسسي أسلوب التصنيع في القرن الرابع الهجري أن"الصاحب بن عباد كان أحد أساتذة البلاغة في عصره، وبلغ بمذهب **التصنيع** مبلغا عظيما من الزخرف والتنميق وما يتصل بذلك من الزركشة والتطريز."[2]

ولقد نال **أبو الفضل أحمد بن الحسين الهمذاني** المعروف باسم بديع الزمان[*] إعجاب الكلاعي في هذا النوع من الأساليب، واستشعر براعة الرجل الأدبية وتفرّد كتاباته بقول لأبي إسحاق الحصري الذي جاء فيه أنّ الهمذاني عارض ابن دريد(231ه) بأربع مئة مقامة: "البديع اسم وافق مسمّاه، ولفظ طابق معناه، وكلام غضُّ المكاسر، أنيق الجواهر. يكاد الهوى يشربه لطفاً، والأهواء تعشقه ظرفاً. ولما رأى ابن دريد أغرب بأربعين حديثا، ذكر أنّه استنبطها من ينابيع صدره، وأنتجها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وهداها للأفكار والضمائر، في معارض حوشية، وألفاظ غُنجية فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطّباع، ولا ترتفع له حجب الأسماع. وتوسّع فيها، إذ صرَّف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة وضروب متصرفة؛ عارضه بأربع مئة مقامة في الكدية تذوب ظرفا، وتقطر حسنا. لا مناسبة بين المقامتين لفظا ومعنى. عطف مساجلتها، ووصف مناقلتها بين رجلين سمى أحدهما عيسى ابن هشام والآخر أبا الفتح الاسكندري، وجعلهما يتهاديان الدُّر، ويتنافثان السحر، في معانٍ تضحك الحزين، وتحرّك الرصين"[3].

---

[1] ينظر الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، ص:216 .

[2] الفن ومذاهبه في النثر العربي ، ص: 217 .

[*] أبو الفضل أحمد بن الحسين، بديع الزمان الهمذاني (358-398ه) أحد أئمة الكتاب، ولد بهمذان وتوفي بهراة، ناظر أبا بكر الخوارزمي فذاع صيته واشتهر أمره، له ديوان شعر، ومجموعة رسائله والمقامات.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 120،121.

وأثبت أبو القاسم الكلاعي من بدائع الهمداني فصولا، حيث قال في رقعة إلى وارث مال: "العزاء على الأعزّة رُشد كأنه الغي. وقد مات الميت فليحيَ الحيّ. واشدد على حالك بالخمس، فانك اليوم غيرك بالأمس. كان ذلك الشيخ وكيلك، تضحك ويبكي لك. وسيعجم الشيطان عودك. فان استلانك زمانك بقوم يقولون: خير المال متلفة بين **الشراب** و**الشباب**، ومنفعة بين **الحباب** و**الأحباب** والعيش بين القدح والأقداح؛ ولولا الاستعمال ما أُريد المال، فإن أطعتهم؛ فأنت اليوم في **الشراب** وغدا في **الخراب**، واليوم: واطرَبا للكاس، وغداً: واحربا من الإفلاس. يا مولاي! ذلك المسموع من العود يسميه الجاهل **نقراً**، ويسميه العاقل **فقراً**. وذلك الخارج من الناي هو اليوم في الآذان **زَمر**، وهو غداً في الأبواب **سَمْر**. والعمر مع هذه الآلات ساعة، والقنطار في هذا العمل بضاعة. ولله في مالك **قسط**، وللمروءة **قسم**. فَصِل الرحم ما استطعت، وقدِّر إذا قطعت. ولأن تكون في جانب التقدير، خير من أن تكون في جانب التبذير."[1] والمتأمّل في هذا الكتاب يدرك صورة من تصنيع البديع فهو يعتمد على **السجع القصير**، بل إنّ سجعاته لا تتألف من عبارات، وإنّما تتألف من ألفاظ وكلمات، فـ "الشراب" تتبعها "غدا في الخراب" و"ساعة" تليها "في هذا العمل بضاعة"، و"استطعت" تجيء في إثرها "وقدِّر إذا قطعت"، وهو يضيف إلى ذلك ما يمكنه من ترصيع نثره بألوان البديع كاعتماده على **الطباق** في قوله: الميت/ الحي، اليوم/ الأمس، تضحك/ تبكي، متلفة/منفعة، **والجناس الناقص** من مثل قوله: الشراب/ الخراب، نقراً/ فقراً، زمَر/ سَمر، قسم/قسط. كما أنّ هناك ظاهرة تختص بها رسائل بديع الزمان وهي **ظاهرة القصص**، وقد لمسنا ذلك في سرده لحوادث الأمس واليوم والغدّ.

فبديع الزمان لا يصنع عبارة إلاّ ويوشِّيها بزخرف من زخارف البديع، فهو معجب بمذهب التصنيع، وكان يسعى دائما إلى تطبيقه في رسائله وكتاباته، وإنّه ليغالي في هذا إلى درجة "جنوحه للغريب في نثره، كأنّ الغريب غاية يسعى إليها الكاتب ليحقّق ضربا من الجمال في صناعته"[2] وخاصة في مقاماته.

ولكن ما يثير الانتباه عدم اتخاذ ناقدنا الكلاعي لأي موقف اتجاه الهمذاني على الرغم من جنوح الكاتب إلى وسائل لا تتّصل بالفنّ وإنّما تتّصل بالإغراب، والذي كان للناقد الكلاعي إشارة إليه في تعريفه للمصنوع قائلا: "فلم يقدّم منه مثل ما يقتضب، ولا فقرة تستغرب"[3]

ولكن أغلب الظنّ– في اعتقادي – أنّ في انحياز الكلاعي لبديع الزمان وعدم إعابته للفظ الغريب في طُرَفِه الإنشائية البليغة، هو نظرته لهذا الإغراب على أنّه داخل في حيّز الغريب الحسن

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 122،123.

[2] الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، ص: 244 .

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 115.

الذي يخرج "من الألفاظ المستعملة، والمعاني المتداولة المبتذلة، التي تتداولها ألسنة الأقلام وتستريح لها متعبات الأفهام"[1]، والذي أفرده بفصل في فاتحة كتابه الإحكام كما سبق أن رأينا.

و**ثالث** الروّاد في هذا اللون هو **أبو بكر محمد بن العباس الخوارزمي**[*]، والذي قال فيه: "مع أنا أبا بكر من أفراد الدهر، وأمراء النظم والنثر، فإنه والحافظ كما قيل المثل ماء ولا كصدّاء، وفتىً ولا كمالك. وقد جرَت بينهما مناظرة، ووقعت بينهما منافرة، بكَّتَه فيها البديع وأسكته..."[2]، ولقد اخترت من النماذج التي أثبتها الكلاعي في بابه هذا المثال الذي يقول فيه: "الرجال حصون يبنيها الإحسان ويهدمها الحرمان. وسِلع يثمِّرها **البرُّ**، ويمحقها الجفاء و**الكبر**. وأنه لا مال إلا برجال، ولا صلح إلا تحت قتال. ولا حياة إلا في ناصية خوف، ولا درهم إلا في غِمد سيف"[3].

والمتأمّل في هذا الفصل وغيره من الفصول المذكورة يلاحظ قصر الموضوعات التي كان يعالجها في رسائله، ولعلّ هذا ما أدّى به إلى انتهاج هذه الصورة من التعبير، حيث أن من يتأمّل صناعة الخوارزمي يحسّ بتسرّب ضروب من التصنيع إليها، فهو يعمد إلى المبالغات في وصف الرجال، ويعني بالسجع القصير حتى لا يطول الزمن على الأذن، فتخرج من الجو الموسيقي الذي يريده الكاتب كقوله: "يبنيها الإحسان، ويهدمها الحرمان"، وأيضا إنّه لا مال إلا برجال، ولا صلح إلا تحت قتال "، وهو يوشي هذا السجع كله بألوان البديع وخاصة لون التصوير ولون الطباق كقوله: يبنيها/ يهدمها، يثمِّرها/ يمحقها، إذ يرصع سجعه ترصيعا، وعنايته بلون الجناس أقل عناية بالطباق كما قال النقاد لذا لم يظهر في هذا المثال بكثرة.

فالحقيقة أنّ موجة التصنيع في القرن الرابع كانت حادّة، فقد أغرق أصحابها في استعمال لفظ البديع حتى أصبح "يخيّل إلى الإنسان وهو يقرأ رسالة للخوارزمي أو البديع أنّه يقرأ في أساليب كتبت لتحفظ لا لتعبر عن معنى، فالمعاني فقدت قيمتها ولم يعد لها أهمية، إنما الأهمية كلّها للألفاظ وما تطرّز به من وَشْي وحَلْي"[4]، إذ جعلوا اللفظة والعبارة غاية في حدّ ذاتها، فاعتنوا بها كثيرا مما جرّهم إلى التكلّف والتصنّع أحيانا مع أنّهما ليسا من مذهب التصنع.

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 23.

[*] أبو بكر الخوارزمي (323- 383ه) من أئمة الكتّاب اتصل بالصاحب ابن عباد، وكان ثقة في اللغة ومعرفة الأنساب وله رسائل مشهورة.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 124.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 124، 125.

[4] الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، ص: 229.

ولقد ألحق أبو القاسم الكلاعي بهذا النوع من الترسيل أيضا كلاً من **أبي الفتح علي بن محمد البستي**(*)، و**أبي الفضل عبيد الله بن أحمد الميكالي**(**)، وقال فيهما: أبو الفتح هو "صاحب الطريقة اللائقة في التجنيس الأنيس، البديع التأسيس، وكان من الشعراء الكتّاب...، وقد ذكرت من محاسن أبي الفضل في هذا الفصل ما يشهد بتقدُّم قدمه في صنعة البيان، وتمكُّن يده من ناصية الإبداع والإحسان."[1]

وممّا لا ريب فيه أن هذه الطائفة الأخيرة التي أشار إليها الناقد كانت توفّر لألفاظها من العناية ومن وشي البديع وزينته ما يجعلها تندمج في مذهب **التصنيع**، ولقد أدرج الباحث محمد رجب النجار كلاً من الكاتبين أبو الفتح البستي وأبو الفضل الميكالي في أعلام مدرسة النثر المقفّى في كتابه النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية (فنونه – مدارسه – أعلامه)[2] .

وسأختار من جملة النماذج التي أوردها الناقد الكلاعي هذين المثالين كوقفة على أعمالهما يقول أبو الفتح البستي في شفاعة: "من علَّم الأمير شمس المعالي الكرم، فكأنّما علَّم **الغيث** سجاماً **والليث** إقداماً، وذلك لأن المكارم من خصائص معانيه، ونتائج مساعيه ومعاليه..."[3]، ويقول أبو الفضل الميكالي في فصل له: "طال تلهُّفي على هلال استسرَّ أن **يقمر**، وغصن خُضِد قبل **يثمر**، ما سلامة من يرى كل يوم راحلاً مشيّعاً، وشملاً **مصدَّعا**، وصديقاً **مودَّعاً**، وخِلاً في التراب **مُودَعاً**"[4].

فقارئ هذين الكتابين يدرك أنّ ضروبا من التصنيع والبديع تتسرّب إلى هذه الفقرات، وأن المحاولة لبلوغ أوسع درجة ممكنة من الحلية والزينة اللفظية دفعت الكاتبين لاعتماد ضروب من التصوير والجناس والطباق كما هو موضّح في المثالين السابقين. حيث نذكر الجناس الناقص بين مودَّعاً/مُودَعاً، وبين مصدَّعاً/ مودَّعاً، وبين يُقمر/يُثمر، وبين الليث/الغيث، كما أنّ السجع في أغلب فواصل الفقرات، وهذا يدل على "أننا وصلنا من التصنيع إلى هذه المنطقة التي يختلط فيها المذهب **بمقدمات مذهب آخر**، وهي مقدمات ما تزال تتسع حتى ينفذ منها الأدباء إلى إحداث المذهب الجديد."[5]

(*) أبو الفتح علي بن محمد البستي (ت400هـ) شاعر كاتب شهير من شعراء اليتيمة، ولد في بست قرب سجستان، وكان من كتاب السامانية، ثم خدم الأمير سبكتكين وابنه محمود، ومات مبعدا في بلد قرب بخارى، وله ديوان شعر مطبوع.

(**) أبو الفضل عبيد الله بن أحمد الميكالي (ت436هـ) أمير من أهل خرسان من الكتاب الشعراء، صنف بعض الكتب وله ديوان شعر.

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 126 -128 .

(2) ينظر النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية (فنونه– مدارسه– أعلامه): محمد رجب النجار، الفصل الثاني ص: 425 وما بعدها .

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 126.

(4) إحكام صنعة الكلام، ص: 129.

(5) الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، ص: 238.

3- **المرصَّع:**

لقد استعمل ابن عبد الغفور الكلاعي لتعريف النوع الرابع من أنواع الترسّل لفظ "المرصَّع" وهذا المصطلح وارد في **علم البديع** كمحسن لفظي بمعنى "مقابلة كل لفظة من فقرة النثر أو صدر البيت بلفظة على وزنها ورويّها، ومن أمثلته في القرآن الكريم قوله تعالى:﴿إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ﴾[1]، ومنه قول الحريري في المقامات: "ويطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه."[2]، حتى أن ابن الأثير(637هـ) قال فيما بعد: "أنه مأخوذ من ترصيع العقد، وذلك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع، وهو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية."[3]، وهذا يتفق مع المعنى اللغوي للفظة؛ إذ المرصَّع في **اللغة** من: " الترصيع: التركيب، يقال: تاج مُرَصَّع بالجوهر وسيف مُرَصَّع أي مُحَلَّى بالرصائع...، ورصَّع العقد بالجوهر: نظمه فيه وضمّ بعضه إلى بعض..."[4].

ولكن ناقدنا الكلاعي لم يُرد بمصطلح "المرصّع" محسنا بديعيا، وإنما أراد به نوعاً من الأسلوب النثري الذي اعتمده الكتّاب والأدباء في مرحلة متأخرة، فنحن لا نصل إلى أواخر القرن الرابع حتى نجد الرغبات تتكامل للخروج من مذهب التصنيع القديم إلى مذهب جديد من **التصنع**، وهو مذهب كان يقوم على التعقيد في الأسلوب والأداء.[5]

يقول الكلاعي: "وسمينا هذا النوع: المرصَّع لأنه رُصِّع بالأخبار والأمثال والأشعار، وروايات القرآن وأحاديث النبيّ عليه السلام، إلى غير ذلك من النحو والعروض، وحلِّ أبيات القريض."[6] نستشف من هذه المقولة المعنى الحقيقي للمرصَّع في تصوّر أبي القاسم، فهو يرى في تضمين واقتباس الأخبار والأمثال والأشعار، وتوظيف آيات القرآن وأحاديث النبي -عليه السلام- وشياً وتزينا، ويجعل من الغوص في بحر فنون السجع والبديع تصنّعا وترصيعاً.

ورائد هذا النوع من الترسيل والذي لا يوجد قبله ولا بعده في هذه الصنعة كما أشار الكلاعي حتى أنه "أضاء حتى أظلم، وأعرب حتى أعجم، وغاص في بحر هذه الفنون، حتى تجاوز الدّر إلى

---

[1] سورة الانفطار، الآية: 13-14.

[2] في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان، البديع): عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط)(د.ت) ص: 636 .

[3] المثل السائر:ابن الأثير، ص:1/ 361.

[4] لسان العرب: لابن منظور، مادة (رصع)، ص:226/5 .

[5] ينظر الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، ص:238 .

[6] إحكام صنعة الكلام، ص: 130.

الحمإ المسنون."[1] هو **أبو العلاء المعري**[*]، حيث يُعتبر المعري "في نثره مرحلة قائمة بنفسها في تاريخ لغتنا العربية، فقد أخذ هذه اللغة من أيدي سابقيه فلم يقف بها عند الصورة التي تركوها، بل خرج بها إلى مذهب التصنع الجديد، ولكنه حين خرج إلى هذا المذهب أوغل فيه إيغالا لم يوغله أحد من قبله، بحيث يمكن أن يقال إن المذهب ابتدأ به وانتهى به أيضا."[2]، وهذا ما يؤكده ناقدنا في حديثه عن إطاره الثقافي وتبّحره في اللغة والعلوم، إذ يقول:"وممّن فاز في هذا الباب بالمتخيَّر اللُّباب أبو العلاء المعري، وكان – عفا الله عنه– شهابَ فهم، وعلم َعلمٍ، احتوى من المعارف على فنون وأعرس بأبكار من العلوم وعُون[**]، إن شئت الفقه فلديه، أو اللغة فموقوفة عليه، أو الأدب فمنسوب إليه، أو النحو فمن سيبويه، أو العروض فرحم الله ابن أحمد، أو الفلسفة فلم يفُقه فيها أحد، أو النظم والنثر فقمر سمائه، أو الحِفظ والذِّكر فهما من أسمائه... وشأن أبي العلاء عظيم، وحُكم نقَدة الكلام فيه أنّه لم يكن في صنعة النظم والنثر مثله لا قبله ولا بعده"[3]، ومن مختارات نثره ما جاء في رسالة الإغريض: "السلام عليكِ أيتها الحِكم المغربية والألفاظ العربية. أيُّ هواء **رقاك**، وأي غيث **سقاك**؟ برقه كا**لإحريض** وودقه مثل **الإغريض**. **حللت الربوة وجللت** عن **الهبوة**. وأقول لك ما قال أخو **نُمير**، لفتاة بني **عُمير**:

زكا لكِ صالح وخلاك ذمٌّ وصبَّحك الأَيامِنُ والسعودُ .

فصل: فحرس الله سيدنا حتى يُدَغم الطاء في الهاء، فتلك حراسة بغير انتهاء. وذلك أن هذين ضدّان، وعلى التضاد متباعدان. رِخو وشديد، وهاوٍ وذو تصعيدٍ. وهما في الجهر و**الهمس** بمنزلة غد و**أمس**. وجعل الله رتبته التي كالفاعل والمبتدأ، نظير الفعل في أنها لا تنخفض أبداً. فقد جعلني إن حضرت عرف شانيَ وإن غبت لم يُجهل مكانيَ كيا في النداء، والمحذوف من الابتداء. إذا قلت زيد أقبل، والإبل الإبلَ؛ بعدما كنت كهاء الوقف، إن أُلغيت فبواجب، وإن ذُكرت فغير لازب. إني وإن غدوت في زمن كثير **الدَّد**، كهاء **العدد**، لَزمَت **المذكر** فأتت **بالمنكر**. مع إلف يراني في **الأصل**، كألف **الوصل**. يذكرني بغير الثناء، ويطَّرحني عن الاستغناء، وحال كالهمزة تبدل **العين** وتجعل بين **بين** وتكون تارة حرف **لين**، وتارة مثل الصامت الرصين. فهي لا تثبت على طريقة، ولا تدرك لها صورة في الحقيقة."[4]

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 131.

[*] هو أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعروف باسم المعري، والملقب بأبي العلاء، ولد في مدينة المعرة بين حلب وحماة سنة 363هـ، وقد أغرب في الكتابة أوسع ما يكون الإغراب .

[2] الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، ص: 291.

[**] عون جمع عوان: وهي الثيب.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 130،131.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 131 ،132.

أوّل ما يلحظه قارئ المعري أنّه يُغرب في الكتابة أوسع ما يكون الإغراب، بل يعقّد فيها أوسع ما يكون التعقيد، وكأنّه يتّخذ الإغراب غاية ينبغي للكاتب أن يطلبها في أعماله، فقد فزع أبو العلاء إلى استخدام اللفظ الغريب في هذه الرسالة وغيرها من آثاره ورسائله، واتخذ السجع والبديع، ولكنه عقدهما بالتزام حرفين أو أكثر في أواخر سجعاته من مثل الابتداء/ النداء، شاني/ مكاني، الأصل/ الوصل بين/ لين...، فالفنّ عنده لم يعّد زخرفا وزينة -كما كان عند من سبقوه في الكتابة-، بل لا بد أن يُخرجه في كُلَفٍ وعقد، وهي "عقد يلتمسها تارة في استخدامه الغريب، وأوابد الكلام، والأمثال والإشارات التاريخية، وتارة أخرى يلتمسها في تصعيب ممراته إلى أسجاعه، إذ نراه يُعنى بالتزام ما لا يلزم فيها، فإذا هو يبني أسجاعه لا على حرف واحد بل على حرفين أو أكثر، وهو لا يكتفي بذلك بل نراه يعدل في أحوال كثيرة إلى المجانسة، وهو يستعين على هذه المجانسة باللفظ الغريب الذي كان يشغف به شغفا شديدا".[1] بل نجده في النص السابق يبحث في طوايا علوم النحو، والتجويد والقراءات والعروض، على نمط من التعقيد الجديد الذي ينثره في أطراف هذا الكتاب.

فالمعري يتعمّد أن يخرج أساليبه موشّاة بطرائق جديدة لا تعتمد على زخرف ولا تنميق إنّما تعتمد على الإبهام والغموض والتعقيد، فهو وإن استمد أسلوبه من سابقيه، واعتمد أصول فن التصنيع وجُلّ أنواع السجع التي توصل إليها ناقدنا الكلاعي وخاصة **المستجلب، والمضارع، والمشكل**، إلاّ أن تلك الأصول فارقت صورتها القديمة إذ تحوّلت إلى صورة جديدة من الإغراب والتعقيد جعلت من أعماله ما يشبه الألغاز والأحاجي، ولذا إذا ذهبنا مع شوقي ضيف إلى أنّه زعيم مذهب التصنع لعصره لم نكن مبالغين ولا مغالين في ذلك.

ولقد اختار الكلاعي من الأدباء الذين أحسنوا استعمال هذا النوع أيضا **أبو إسحاق بن خفاجة**[*]، ومن نثره: ما أرسله إلى الكاتب أبو الحسن بن بسام صاحب كتاب الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة يقول في أوّله: "أطال الله بقاء سيدي **النبيهة** أوصافه، **النزيهة** عن الاستثناء. المرفوعة قيادته الكريمة بالابتداء. ما انحذفت ياء يرمي للجزم، واعتلت واو يغزو لموضع الضمّ. كتبت – أعزك الله – عن ودّ قَدُم، هو الحال لم يلحقها انتقال، وعهد كرُم هو الفعل لم يدخله اعتلال. والله يجعل هاتيك من الأحوال الثابتة اللازمة، ويعصم هذا بعد من الحروف الجازمة.

وأنا أستنهض طَولك إلى تجديد عهدك بمطالعة ألف **الوصل**، وتعدية فعل **الفصل**. وإلى عدولك عن باب ألف القطع إلى باب الوصل والجمع. حتى تسقط لدرج الكلام بيننا هاء السكت، ويدخل الانتقال حال الصمت...، و كتابي هذا حرف صلة فلا تحذفه. فلا تقل في اسم الجواب على سروك

---

[1] الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، ص: 269.

[*] أبو إسحاق إبراهيم بن أبي الفتح بن خفاجة(451-533هـ) من شعراء الأندلس المعدودين وكتّابها البارزين، له ديوان غلب عليه شعر الطبيعة والغزل.

فاصرفه. ففيه الأُنس، والأنس ثلاثي فلا ترخمه، وفعل ماض فلا تجزمه. حتى تعود الحال الأولى صفة وتصير هذه النكرة معرفة..."[1].

ما تجدر الإشارة إليه بعد قراءة هذا الخطاب النثري الترسلي- الذي ألمحت إلى جزء منه فقط، لأنّ المقام لا يتسّع لتحليل كلّ ما استشهد به الكلاعي من مختارات ونماذج-، أنّ النثر العربي في تلك الحقبة الزمنية وفي مرحلة من أهمّ مراحل تطوّره أصبح يُقصد به إلى إحداث طرائق لغوية تستعمل **المصطلحات العلمية**، وخاصة مصطلحات **علوم اللغة** لتصبح الرسائل وغيرها وكأنّها متن من المتون اللغوية، وهذا ما لمسناه في كثير من مصطلحات النص السابق:الجزم، الضمّ، الحال، الفعل، اعتلال الحروف الجازمة، الوصل، الفصل، اسم الجواب، الفعل الماضي، الحال، الصفة، النكرة، المعرفة... فهي مرحلة كانت تفترق افتراقا شديدا عما سبقها من المراحل، إذ كان أصحابها يصعبّون نثرهم بضروب من الإغراب والتعقيد، ويتنافسون في هذه الضروب كي يبرزوا تفوّقهم في هذه الصنعة .

كما ألحق ابن عبد الغفور الكلاعي الوزير **أبو بكر بن سعيد البطليوسي**[*] بهذا الأسلوب قائلا عنه: "والوزير أبو بكر من رؤساء العصر في صنعة النظم والنثر. واتفقت بيني وبينه سنة سبع وخمس مئة مكاتبة، وجرت بيننا مراسلة ومخاطبة. ذكرت منها في "ثمرة الأدب" ما هو أشهى من الشنب، وأحلى من الضرَب."[2] ليصل في نهاية حديثه عن رواد النثر **المرصّع** إلى من حاز السبق أيضا في هذا المجال وهو **الكلاعي الكاتب** نفسه، فقد أثبت من منتخبات نثره الترسّلي رسالة خاطب بها الوزير الفقيه الكاتب أبا أيوب بن أمية مهنّئا بحفيد له ولد بعد خمس بنات، يقول فيها: "هنيئا أيها السيد الأمجد، العلاَّمة الأوحد، بهلال طلع فجَّلى غياهب الحِندس، وأضاء فتميز بين الجواري الكنَّس. لله درُّهنَّ من جوارٍ **خمس** كالجواري **الخمس**. طلعهن بين القمر و**الشمس**. إلا أنهن كالدرّ المكنون لا يُلمحن بالعيون. كعوب قنا هو سنانها، وألفاظُ عُليً جاء آخر أبياتها. ستة كبيت القصيد، من عروض المديد. مركبا من ستة أجزاء، كساهنّ الآخر ثوب بهاء، فَضُل دونهنَّ بالروي وخُصَّ من القافية بأحسن الزي."[3]، وفصلا آخر من رسالة كتب فيها مهنئا بخمسة من البنين يقول فيها: "فهنيئا – أيها الوزير الفقيه – بوفور **العدد**، ونماء الولد، واشتداد **العضد**، بخمسة من **البنين** كخمس **البنان**، ولم يعد منهن

---

[1] إحكام صنعة الكلام ، ص: 133 وما بعدها.

[*] ذكره ابن بسام في الذخيرة فقال: "الوزير أبو بكر عبد العزيز بن سعيد البطليوسي: أحد فرسان الكلوم والكلام وحملة السيوف والأقلام، من أسرة أصالة، وبيت جلالة..."، وأورد نتفا من شعره ونثره. ينظر الذخيرة، القسم02 المجلد01 ص:753.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 137.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 137، 138 .

الساعد عونا في كل الأزمان، وكخمسة الأشبار، لم تزل تبلغ بها غاية الأماني والأوطار."[1]، وفصلاً في العتاب، يقول فيه: "**فصل**: وإنه بلغني من **مَلامه**، ما لم أعهده من **كلامه**، ووصلني من **ضجره**، ما اجتنيت الصاب من **شجره**. فلو كذَّبت بال**حاقّة** وغدوت عاقر **الناقة**، ثم أنساً الله الأَجل إلى أن حدوت الجمل، لما بلغته بي **الشيعة**، ولا أوجبته عليَّ **الشريعة**.

فصل: وسأرجع إلى عادتي من الصبر والسكوت، واعتقد تلك الكلمة كغرفة من نهر طالوت. هي بانفرادها **حلال**، وعذب سائغ **زلال**. فإن كان لها أخت فهي حرام وسحت"[2]، و**فصل** أقرب إلى المتون اللغوية يقول فيه: "مثل الوالد و**الولد** كمثل بيت القريض و**الوتد**، إن لحقه زحاف، وأودى بالبيت إجحاف. وكمثل سِنَّي القلم يجمعها **أصل**، وإن كان بينهما **فصل**. فإذا جرى القدر لأحدهما بالتياث، نزع الثاني عن الكتابة بثلاث"[3].

والمتأمل في هذه الأمثلة من خطاب الكلاعي الترسّلي، يدرك أنّ الكاتب ابن عبد الغفور سعى كمجمل كتّاب هذا المذهب الجديد من الأدباء الذين سعوا إلى أن يُطرفوا قُراءهم بما يستحدثونه من عقد، فقد جمع بين جملة من أساليب وطُرف إغراب اللفظ وتعقيده؛ **أولها** استعمال اللفظ الغريب: الحِندس، الكنَّس، كعوب، زلال، سحت، التياث...، والذي جعله في هذا المذهب غاية ينبغي أن يطلبه الكاتب في نماذجه وأعماله. و**ثانيها** تصعيب ممرّاته إلى السجع، فهو لم يبني أسجاعه على حرف واحد، بل حرفين أو أكثر، ويظهر ذلك في قوله مثلا: العيون/ المكنون، القصيد/ المديد، الأشبار/ الأوطار، زحاف/ إجحاف...، وهذا ينطبق على كل فواصل الرسالة حيث أنّ وقوف الكلاعي على جلّ أنواع السجع التي توصّل إليها وخاصة **المستجلب**، و**المضارع**، و**المشكل** ترك له مساحة من الحرية للبحث عن اللفظ البديع المناسب والسجع الموافق للعبارة. وكما حلّى تعبيره بزخرف السجع أضاف زخرف البديع أيضا، وخاصة **فن الجناس** كقوله: الخمس/الشمس، العدد/العضد، البنين/البنان، ملامه/ كلامه، ضجره/ شجره، الحاقة/ الناقة، حلال/ زلال، الولد/الوتد، فصل/أصل. وأضاف **فن الطباق** في قوله أيضا: حلال/ حرام ...، إذ ونحن نقرأ هذه الأمثلة ندرك أنّ الكلاعي وُفق في تقسيم عباراته وتوازن فقراته، فقد جاءت الفواصل **متماثلة** (متحدة) الوزن، **متساوية** الترتيب في كثير من الأحيان، كما تحلّى أسلوبه بالألفاظ الرنانة حسنة الوقع: كغياهب الحندس، الدرّ المكنون...، وتوَّشى كلامه **بقصر** سجعه فجاءت ألفاظه أكثر تنظيما وإيقاعا وإطرابا كقوله: بوفور **العدد**، ونماء **الولد**، واشتداد **العضد.**

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 139.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 139، 140.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 140.

و**ثالثها** ترصيع كتاباته بألفاظ القرآن الكريم، وبما جاءت به الشريعة الإسلامية من مثل قوله: **الجواري الكنس، كالدّر المكنون، كذب بالحاقة،** لا أوجبته علي **الشريعة، حلال وحرام،** وغيرها. بل أشار أيضا إلى تحلية الرسائل بحلّ المنظوم و**ترصيع الكلام بنثر الموزون،** إذ قال عنه: "وهي طريقة للكتّاب أنيقة:

ألا أن حَلَّ الشعر زينة كاتب ولكــن منهم من يحلُّ فيعقــد

ونظير ذلك قول أبي المغيرة بن حزم: لكنه أمير من وراء سجف يسعى بلا رجل ويصول بلا كف. وإنما حلَّ عقد نظم أبي الطيب حيث يقول:

وما الموت إلا سارق دقَّ شخصه يصول بلا كفٍّ، ويسعى بلا رجل."[1]

إذا كانت هذه الطُرف من إغراب اللفظ وترصيعه لا تكفي لتقنع قارئ الكلاعي أنّ الإغراب أصبح زينة ينبغي أن يتحلّى بها جيّد الأعمال النثرية في أواخر القرن الرابع وبداية القرن الخامس فإنّه يقع على طرفة **رابعة** جديدة -رأيناها في نموذج سابق للمعري-، وهي طرفة المصطلحات العلمية وخاصة **مصطلحات علم العروض** في قوله مثلا: كبيت القصيد، عروض المديد، الروي، القافية، وقوله أيضا: بيت القريض والوتد، زحاف**.** وهو بذلك جرى على طريقة المحدّثين من طبقة أبي العلاء المعري، وكل من سار على نهجه من الذين مالوا إلى التصنع أو الإغراب والتعقيد باعتماد متون اللغة والعروض ومصطلحاتها.

إذن فبوقوف ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي على الأنواع الأربعة للترسّل: **العاطل،** و**الحالي** و**المصنوع،** و**المرصّع** باعتبار **تشكيلها الأسلوبي،** واعتمادها على أنواع **السجع** وفنون البديع التي حصرها الكلاعي و**ابتداع** مصطلحاتها يكون قد وقف على مراحل **التطور التاريخي** للخطاب النثري منبهاً إلى **أعلام** و**مشاهير** كل مدرسة من مدارس الكتابة الفنية؛ إذ انتقل من مرحلة **الصنعة** إلى مرحلة **التصنيع** ثم **التصنّع** و**التعقيد**[*] مبتدئا بـ "العاطل" **أقلّ** هذه المحطات صنعة، ومنتهيا بـ "المرصّع" أشدّها تعقيداً وتصنعاً. وهذه المحطات الأربعة التي أوردها الكلاعي كان قد أكّدها مؤرخو الأدب والنقاد قبله ولكن لمسة الجدّة والابتكار عنده كانت في جملة مصطلحاته التي ماز بها أنواع الكتابة الترسّلية

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص:140،141.

[*] – المرحلة الأولى:الصنعة © فن الترسيل العاطل(السجع المنقاد).

- المرحلة الثانية:التصنيع © فن الترسيل الحالي (السجع المستجلب).

- المرحلة الثالثة:التصنع © فن الترسيل المصنوع.

- المرحلة الرابعة التصنع والتعقيد © فن الترسيل المرصَّع. وللتوسع في هذه المذاهب عند مؤرخي الأدب ينظر مثلا: الفن ومذاهبه في النثر العربي :شوقي ضيف، تاريخ آداب اللغة العربية:جورجي زيدان، حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى : البشير المجدوب وغيرهم.

وأقسامها، مقدّما بين يدي كل مصطلح نماذج عديدة ذات **فائدة تعليمية** لكلّ قارئ يقف على مصنّفه "إحكام صنعة الكلام".

ولم يتوقف الكلاعي عند هذا الحدّ بل واصل تنظيره لأنواع ترسّلية أخرى وأساليب نثرية جديدة ملاحظا الناحية **الشكلية** بالخصوص، إذ المغصّن و"النوعان الباقيان أدخل ما يكونان في **التزيينات الشكلية** و**الأناقة الأسلوبية**، فالمؤلف بعد أن استعرض تطور النثر العربي ومدارسه خرج إلى ملاحظة الأسلوب من حيث بعض التفريعات الطارئة عليه تفنّنا وابتداعا".[1]

5- المغصّن:

من المصطلحات الجديدة التي استعملها أبو القاسم الكلاعي لتعريف هذا النوع من الخطاب الترسّلي لفظ **المغصّن**، والذي قال فيه: "وسمّينا هذا النوع المغصّن، **لأنه ذو فروع وأغصان**. وقلّما يستعمله إلاّ المحدَثون من أهل عصرنا. وهو نحو قولي: (وقد يكون من النعم والإحسان ما يصدر من الفم واللسان. ومن النعماء والمعروف ما يسر بالأسماء والحروف). فقابلت سجعتين بسجعتين، كل سجعة موافقة لصاحبتها."[2]

ولفظ المغصّن **لغة** يفيد التعدّد والتفرّع، وحسبما تقول المعاجم: "الغُصْن: غصْن الشجر، وفي المحكم: الغُصْنُ ما تشعب عن ساق الشجرة دِقاقُها وغِلاظها، والجمع أغصان وغصون وغِصنة..."[3] إذن فقد أطلقه الكلاعي وسمّى به هذا النوع من النثر لأنّه ذو فروع وتولدّ وتشعب، وربما استوحى ذلك الاسم من الموشّح، وهو فنّ أدبي شعري أندلسي خالص كما ذهب إلى ذلك إحسان عباس، فواضح من مثاله الذي اقتبسناه سابقا أنّ "التغصين في رأيه هو المقابلة بين: النعم= الفم، الإحسان= اللسان النعماء= الأسماء، المعروف= الحروف، وهو ترتيب تفريعي كما ترى ذو شبهٍ بالتوشيح، أي هو تجزئة في وحدتين أو ثلاث أو أكثر، ومقابلة هذه الوحدات بأخرى شبيهة بها. **فالموشّح** في الشعر ذو أغصان، و**المغصّن** في النثر ذو فروع وأغصان كذلك. وهذا التفريع – أو التخطيط المجزأ- هو سبب التسمية في كلّ منهما."[4] حتى أنّ **ابن خلدون** أطلق لفظ الغصن على التعدّد في أبيات وأقفال الموشّح إذ يقول: "وأمّا أهل الأندلس فلمّا كثر الشعر في قطرهم وتهذّبت مناحيه وفنونه، وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخّرون منهم فنّا سمّوه الموشّح ينظمونه أسماطا أسماطا وأغصانا أغصانا..."[5] .

---

[1] تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: رضوان الداية، ص: 415.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 141.

[3] لسان العرب: ابن منظور، مادة(غصص)، ص:78/10.

[4] تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين): إحسان عباس، ص: 176.

[5] مقدمة ابن خلدون: لابن خلدون، تحقيق حامد أحمد الطاهر، ص: 756 .

وهذا النوع ذو الفروع والأغصان في تصوّر الكلاعي قِوامه **السجع**، لكنه لا يكتفي بسجعة واحدة فقد يقابل **سجعتين بسجعتين** كما جاء في قوله السابق، فقابل النّعم والإحسان مع الفم واللّسان والنعماء والمعروف مع الأسماء والحروف، وقد يقابل **ثلاث بثلاث** كقوله وهو يخاطب الوزير أبا بكر بن سعيد البطليوسي: "ويا عجب كيف انقلبت من ذلك **الجانب بيد صفر**، ولم تحظَ من **الجواب بعسجد** ولا **صفر**، بل انتسب برسمه أملها، ووصف بشطر اسمه عملها "[1] .

إذ قابل ثلاث سجعات بثلاث: الجانب - الجواب

بيد - بعسجد

صفر- صفر

وقد تأتي فيه **مقابلة أربع بأربع** كقوله "ومن **السلام سِلام** وإن **لاح جوهراً**، ومن **الكلام كِلام** وإن **فاح عنبراً**."[2] فقد قابل أربع سجعات بأربع: السلام - الكلام، لاح - فاح

سِلام - كِلام، جوهرا - عنبرا

و قد تأتي فيه **مقابلة خمس بخمس** كقوله: "فهلاَّ **أبصر** في **ميزان الترجيح نهاية مثقالها**، و**نظر** في **ميدان التنقيح غاية إرقالها**."[3]

فقد قابل خمس سجعات بخمس: أبصر- نظر، نهاية - غاية

ميزان- ميدان، مثقالها- إرقالها

الترجيح - التنقيح

وقد تأتي فيه **مقابلة ستّ بستّ**، لكن المثال الذي أورده الكلاعي غير تام، فقد سقط الكلام على حدّ تعبير المحقّق.

وقد تأتي **مقابلة سبع بسبع** كقوله: "و**تلا** من **شرائع مفاخره سوَراً قصرت عليها درسي**، و**جلا** من **بدائع مآثره صوَراً أدرت إليها نفسي**."[4]

فقد قابل سبع سجعات بسبع: تلا – جلا، قصرت – أدرت.

شرائع- بدائع، عليها – إليها.

مفاخره - مأثره، درسي - نفسي .

سوراً - صوراً.

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 142.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 142.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 142.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 142.

وبعد قراءة الأمثلة السابقة التي أوردها الكلاعي من إنشائه نجد أنفسنا أمام **بنية سجعية** أكثر من أن نكون أمام نوع من **الأساليب النثرية الترسلية**، فنحن نقف على عتبة أكمل ألوان التوازن الصوتي صورة لتضمّنها اتفّاق الألفاظ في فواصل الانتهاء (القافية)، وتساوي الألفاظ في البناء (الوزن) أحيانا.

وهذا النوع من أنواع السجع كان قد أورده الكلاعي في القسم الثالث من أقسام السجع، والذي علّق عليه بقوله: "وأما القسم الثالث: فهو أن يكون القسيمان متساويين، ولا يَحسن ذلك عندي إلاّ في فصل المغصَّن. نحو قولي: يغمر صُبابة بياني بحرُ بلاغته الزّاخر، ويحقِر ذُبالة احساني بدرُ فصاحته الزاهر."[1] فألفاظ الفصلين جاءت متساوية **وزنا** و**قافية**، وهذا ما وفّر للخطاب كماً إيقاعيا أكبر من الطاقة الإيقاعية المتولّدة عن السجع العادي، حيث أنّ "قانون التّوازن الصوتي يتضمّن في نفسه قانونين على الأقلّ، هما **قانون التساوي**، و**قانون التوازي**، فالتساوي معناه تساوي الأجزاء، والتوازي معناه توازيها "[2].

وهذا ما توصّل إليه البلاغيون القدماء قبل الكلاعي عندما أطلقوا على هذا النوع من السجع **التّرصيع** أو **المرصّع**[*] وقد عُرف بقولهم "هو ما اتّفقت فيه ألفاظ إحدى الفقرتين أو أكثر في الوزن والتقفية مثل قول الحريري: هو يطبع الأسجاع بجواهر لفظه، ويقرع الأسماع بزواجر وعظه."[3] وهذا التعريف ينطبق على جلّ النماذج السابقة الذكر، فالسلام© الكلام، وميزان©ميدان، قَصَرَتُ© أدرتُ... وغيرها وهذا ما سنوسّع الحديث فيه في فصل لاحق.

إنّ المتأمّل في هذه الأمثلة والنماذج التي قدّمها الكلاعي يدرك أن الناقد جعل من **الترصيع** – وإن لم يعمد إلى استعمال المصطلح – عنصرا مهيمنا في هذا الأسلوب النثري **المغصّن**، فوحده السجع الذي يكون القسيمان فيه متساويان هو الذي يترك للأدباء مساحة من الحرية للتغصين والتفريع، خاصة وأنّه يعطي نغمة متكرّرة تضفي رونقا وجمالا. فالترصيع هو وسيلة يستعملها أصحاب هذا النّوع من الترسل المغصّن للوصول إلى درجة مكثّفة من التنميق والزّخرف اللفظي. لكن ما يثير انتباه القارئ ليس هو عدم إشارة الكلاعي إلى تسمية هذا النوع بالترصيع في فصل "السجع" الذي أفرده بكل أقسامه وأنواعه، وإنّما هو اعتماده **لنفس المصطلح** بمعنى آخر غير ما وُضع له عند النقاد كما سبق أن لاحظناه في **فصل المرصّع** كنوع من أنواع الرسائل، وإلى جانب ذلك كان التقارب والتداخل والتقاطع

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 240.

[2] الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين إسماعيل،دار الفكر العربي،القاهرة،(د.ط)،2000، ص: 192.

[*] ينظر مثلا الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 416 وما بعدها، إعجاز القرآن: للباقلاني، ص:96. وبعد عصر الكلاعي ينظر المثل السائر: ابن الأثير، ص:361/1.

[3] جواهر البلاغة: السيد أحمد الهاشمي،مؤسسة المختار،القاهرة،(د.ط)،2013، ص: 404 .

الشديد بين المفهومين (المغصّن والسجع المتساوي القسيمان –كما أطلق عليه هو -)، ممّا دفع النقاد إلى القول بأن المغصّن لا يمثل نوعا من الأساليب النثرية الترسلية بقدر ما هو وسيلة تزينية شكلية تصاحب أساليب النثر عموما[1].

ولكن في نظري على الرغم من اقتراب المصطلحين وتقاطعهما يبقى لأبي القاسم الكلاعي الأندلسي **تصوّره الخاص** الذي ماز به أنواع الكتابة النثرية **الترسلية**؛ فالمغصّن في نظره هو الكلّ بدليل إيراده في جملة الأنواع التي تنطوي تحت جنس الرسالة، والمرصّع – وإن لم يطلق عليه ذلك – هو العنصر المهيمن الذي يقوم عليه هذا النوع من النصوص ويتبنّاه أصحاب هذا الأسلوب من الأدباء والكتّاب.

ولقد اشترط الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي في مستعمل هذا النوع من الترسّيل أن يكون من **أهل الدراية والبيان**، وأن يكون متمكّناً من ناصية الإبداع، لكي لا يجعل من التصنّع والتكلّف غاية. حيث قال: "وكان بعصرنا من جعل الزيادة على هذا غرضه، حتى مقت هذا الفصل ونقضه."[2]، ونقل لنا جوابا عن تمكنّه من بديع البديع الذي اعتمده بالتبديل[*] والتفريع قائلا: "وردني كتابك – أبقاك الله من أخي **ثقة**، وحليف **مِقَة** – تذكر أنّ فلانا لما أشرقناه **بريقه**، مرَق عن **طريقه** إلى بُنيات طرق، قد اختطتها أفهامنا، وسَّحتها أقلامنا. فنحن أهدى إليها من اليد للفم ومن الشيب للِّمَم. ذكرتَ أنّه عدلَ عن مكاتبتنا إلى شعر **عوَّره**، ونثر خاطبناهُ به **فزوّره**. ورجمه شيطان، ووصله **بأغصان**، أخشن من حلق **غصّان**. وفروع، كأنها عوج ضلوع. تقاربها **أفحش** من غزَل العجائز، وتناسبها **أوحش** من بطون المفاوز. لا تعبأ بذلك– أعزّك الله – فإنما راكب **فرساً** بيدي لجامها، وتتكّب **قوساً** عندي سهامها. وسأذيِّل هنا **أسجاعاً** وأقرع بها **أسماعاً**، ليعلم أن ما حاوله غيره متعذر في كلام من تقدّمت قدَمه في ساحة البيان، وتمكنت يده من ناصية الإبداع والإحسان..."[3].

وفي هذا الكتاب إجابة على إشارته في بداية هذا الفصل إلى **قلّة** استعمال هذا النوع إلا عند المحدثين في عصره، فالتمكن الأدبي من الكتابة الفنية وإحكام صنعتها هو ما يجعل منشئ هذا النوع لا يُفقد الخطاب معناه ولا يبعده عن هدفه ومغزاه، فإنه حتى وإن وصل السجع بأغصان وفروع، فإنّ سجعه يجئ في **غاية الإبداع والحسن والجمال**، لأنّه ركِبَ فرساً بيده لجامها، وتَتكّب قوساً عنده سهامها على حدّ قول الكلاعي.

6- المفصّل:

---

[1] ينظر تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: رضوان الداية، ص: 415.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 142.

[*] قوله بالتبديل: يعني أنه تصرّف في نص البديع بزيادة أسجاع.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص:143 .

من الأنواع الجديدة في الترسّل أسلوب وسمه أبو القاسم الكلاعي بـ "**المفصّل**"، ولفظ المفصّل في **اللغة** من الفصل وهو "الحاجز بين شيئين...، والمفصّل كمعظّم من القرآن: من سورة الحجرات إلى آخره في الأصح، أو من"الجاثية" أو "القتال" أو "قاف"، وسمّي لكثرة الفصول بين صوره، أو لقلّة المنسوخ فيه...والتفصيل : التبيين"[1].

أما عن المفهوم الذي اصطلح عليه الكلاعي فيقول فيه: "وسمّينا هذا النوع من البيان بالمفصّل لأنّه فُصِّل فيه **المنظوم بالمنثور** فجاء كالوشاح المفصّل" . إذ يتّفق مع المعنى اللغوي للفظة، لأنه قصد به بناء فاصل نثري بين ثنايا الكلام الشعري يمنع تواصل أبياته وتلاقيها حتى أنه شبه هذا الأسلوب **بالوشاح المفصّل**، ولعل ما يوضح هذه التسمية اصطلاح آخر اخترعه النقاد الأندلسيون، وهو يتحدّث عن فنّ من الفنون الشعرية، وهو "الموشّح" المأخوذ أيضا من الوِشاح، فقد "سُمِّي هذا الفنّ بالموشّح لما فيه من ترصيع وتزيين وتناظر وصنعة فكأنهم شبّهوه **بوشاح** المرأة المرصَّع باللؤلؤ والجوهر"[2]، كما نقرأ في لسان العرب في مادة (وشح) :" الوُشاحُ: كله حَلْيُ النساء، كِرْسانِ من لؤلؤ وجوهر منظومان ومُخَالفٌ بينهما معطوف أحدهما على الآخر، تَتَوَشَّحُ المرأة به..."[3]

ولعلّ هذا الفهم متّصل بالمزاوجة في الموشح بين **الأقفال** و**الأغصان**، وفي المفصّل بين **الشعر** و**النثر**، لأننا يمكن "أن نقول أن ألفاظ: التوشيح، والتضمين، والتغصين (أو الموشّح والمضمّن والمغصّن) تشير جميعا إلى عملية واحدة. أضف إليها لفظة أخرى هي التسميط (أو المسّمط) وتعني الانتظام في صفوف."[4] أضف إليها لفظة أخرى وهي التفصيل أو المفصّل؛ وفي هذا دلالة على تميّز وولوع الأندلسيين بذكر المجوهرات والحليّ وصنوف الزينة وأسمائها في مؤلفاتهم.

ولقد ذكر الكلاعي من رواد هذا النّوع من الأساليب أسماء كثيرة، وأورد لذلك مختارات عديدة من أعمال **أبي محمد المهلَّبي**(*) و**الوزير أبو محمد بن عبدون**(**)، **ووالده أبو محمد بن عبد الغفور** و**أبي الفضل الحافظ (**هو بديع الزمان الهمذاني)، و**أبي الفضل الميكالي**. وكذلك ممّا جرى في هذا المجرى، ونحا في هذا المنحى ابن عبد الغفور نفسه، حيث قال في مدح أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين ثاني ملوك المرابطين[5]: "أهديت طيّب سلامي وإليه أزجيت صيّب كلامي:

---

[1] القاموس المحيط: الفيروز أبادي، ص:590/3.

[2] في الأدب الأندلسي: جودت الركابي، دار المعارف، القاهرة، ط6، 2008، ص:293

[3] لسان العرب: ابن منظور، مادة (وشح)، ص:305/15 .

[4] تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين): إحسان عباس، ص: 177.

[*] الوزير أبو محمد الحسن بن محمد المهلَّبي(291-352ه) من كبار الأدباء، الوزراء، الشعراء.كتب لمعز الدولة البويهي ثم وزر له، وللخليفة الطائعي العباسي، ولقب بذي الوزارتين.

[**] قال فيه الكلاعي:" وأبو محمد بن عبدون هذا من رؤساء البيان وأمراء الإبداع والإحسان." إحكام صنعة الكلام ص:148 .

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 149، 150 .

فطبّق الأرض منه صوبُ غاديةٍ هبَّ المُدام له، واستوفز الماء

نفقت لديه سوق البيان، وسَمتْ عنده حقوق الإبداع والإحسان: **(فاصل نثري)**

فجلبنـــا بزَّنـــا نحـــوه وغـــلا السعـــر جـــلاَّبُ

وَدِدْتُه ولم أرَه، وحمدته ولم أسمع إلا خبره: **(فاصل نثري)**

فكنت وذاك مع أخيار قوم يحبون الرسول ولم يروه

جواد سمح بماله، قبل طلبه وسؤاله: **(فاصل نثري)**

وما سمح السحاب الغزُّ حتى مرى أخلافه رعدٌ وريحُ

هجر ليّن مهاده، وجاهد في الله حق جهاده: **(فاصل نثري)**

وهزّ لنصر الدين كل مهنّدٍ يُنيل المُنى من دون أن يُتعب الزندا

وقال أيضا في "**الساجعة** و**الغربيب**" على لسان حرف العين[1]:

ومثلي في ذلك مثل هذا الأمير الذي تضمّن شخصّه مناقبَ ثواقبَ.

أمّا رأيه فمترجم عن مرآة المنجّم. إذا انتضاه حمد ما انتضى، وإن هزَّه على عداه نفذ ومضى.**(فاصل نثري)**

يقدُّ عليهم كل درع وجوشن ويفري إليهم كل سور وخندق

و أما بأسه فلو سامه أسامة لخام، أو رامه هرمٌ لبَعُدَ ما رام. **(فاصل نثري)**

كأمنا يعانق من السمر اللِّدان قدود البيض الحِسان، ويتعاطى من الصفاح كؤوس الرّاح:

ولا تذكراه ما أقول فإنه شجاع متى تُذكر له الحرب يشتق

و أما جوده فجود إذا هطل أحسب. سيان عنده ما ورث وما كسب. يرى ضرب الوعد ضرباً من خلف الوعد. فهو على وجل وخوف من أن ينطق بالسين أو بسوف. **(فاصل نثري)**

لقد جاد حتى جاد في كل مِلّةٍ وحتى أتاه الحمد في كل منطق

وأما حياؤه ففي وجه أيِّ وجه، لا يولع بالنجه، يجري عليه ماء الحياء، كرقيق الغيم على قمر السماء.

إن عُصي تناسى وما نسي، وإن أُحرج وأقلق لم يزد على أن يقلق ولا يسي. **(فاصل نثري)**

وإطراق طرف الجفن ليس بنافعٍ إذا كان طرف القلب ليس بمطرق

وبعد قراءة بسيطة لهذه المنتخبات من الكتابة الترسلية الكلاعية، والتي جاءت موشّاة بألوان التعابير البديعية وحرارة إيقاعها الموسيقي[2]، نلاحظ أن **ابن عبد الغفور الكاتب** طبّق أسلوب المفصّل

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 152- 154 .

[2] وبداية رسالته إلى أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين خير شاهد على ذلك: أهديت -أزجيت، طيّب- صيّب سلامي- كلامي...إلى غير ذلك من ألوان البديع.

وضمّن النثر أبياتا من الشعر، وجمع بين النثر المسجوع والكلام المنظوم في صورة تركيبية يكّمل فيها كلّ طرف الآخر في المعنى وينسجم معه، فالفاصل الذي تكلّم عنه الكلاعي هو **وسيلة تزينية وأناقة أسلوبية** لا تمسّ المعنى الذي يريد الكاتب أن يبوح به، بل تزيده رونقا وجمالا بصريا، ولكن بالرغم من وقوفنا على هذا **الأثر البصري** لأسلوب المفصّل، الذي سنلمسه أيضا مع بنية الترصيع لا نعتبر- في اعتقادي- ذلك بداية تراثية لما اصطلح عليه الآن بالتشكيل البصري – في الشعر – أو ما يعرف بالإيقاع البصري من باب عدم الوقوع في تقويل النصوص ما لم تقله. وإن كان يحمل بين طياته إحساسا بأدبية الخطاب وجماله الإيقاعي البصري. **المفصّل**= تضمين (شعر)+ انتظام اعتدال© **أثر بصري.**

ولا شك أن وجود هذه الظاهرة الأسلوبية في نثر الكلاعي كان تعبيرا عن تمكّنه من الجمع بين موهبتي الكتابة والنظم، وإحكام هذه الطريقة التي شاعت بين كتّاب الأندلس، وغدت من أبرز سمات النثر الأندلسي في تلك الفترة.

كما يشير الكلاعي في ختام فصله إلى **جواز** تضمين الكاتب لمنظوم غيره كما فعل أبويْ الفضل على حدّ قوله (أبو الفضل الميكالي وأبو الفضل الحافظ)، إذ يمكن للأديب أن يستعين بشعر غيره ويضمّنه خطابه النثري، كما يستطيع أن يعتمد على نظمه الخاص لتزيين وتنميق إنشائه النثري، فأبو الفرج الببغا[*] كان "ممن لم يستعن بمنظوم غيره، لكنه أكثر من نظمه ونثره، فجاء كلامه غرضاً آخر وفرعاً ثانياً"[1].

فقد أصبحت ظاهرة **التنويع** بين النثر والشعر تعدّ "في النثر **الأندلسي** من الظواهر اللافتة للانتباه؛ حيث إنها تطرح فكرة إكبار الأندلسيين للتراث **المشرقي**، ومدى استظهار فحول المترسلين الأندلسيين له، ومحاولاتهم إظهار **تفوقهم** على أقرانهم من المشارقة..."[2]، وهذا ما سنلمسه أيضا في فنّ المبتدع الترسلي.

6- المبتدع:

يعدّ "المبتدع" آخر الأنواع الترسلية والمصطلحات **المبتكرة الجديدة** التي أطلقها الكلاعي على هذا الأسلوب من البدائع، وقد قال فيه: "وللبدائع – أعزّك الله – بعض التعلّق بفصل المفصّل المذكور **لامتزاج** المنظوم فيها بالمنثور. وأول ما جرى في هذا الباب **بديع الزمان**. وقد قرع أيضا الوزير

---

[*] هو أبو الفرج عبد الواحد بن نصر بن محمد المخزومي(ت398هـ) من شعراء اليتيمة، وكاتب مترسل، اتصل بسيف الدولة فنال حظوة، ونادم ملوك عصره.

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 155، وقد توسع الكلاعي في قضية استفتاح صدور الرسائل **بالمنظوم**، فكان الكاتب إذا ضمن أشعاره يوافق بين قافيتها وبين السجع الذي قبلها ليعلم بذلك أن الشعر له، وكان إذا ضمن أشعار غيره خالف بين السجع والقافية. ينظر إحكام صنعة الكلام، ص:62.

[2] النثر الأندلسي في عصر الموحدين : علي الغريب محمد الشناوي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2009، ص:264.

الكاتب **أبو محمد بن عبدون**، وذكر أنه لا يناهضه فيه أحد من الكتّاب."[1] فإن الأمر أشبه بحلّ المنظوم وأقرب إلى أخذ المعاني من المنظوم وصياغتها نثرا مسجوعا على طريق التضمين كما يحيل تصوّر الناقد الكلاعي على الكلام الذي يؤدّي دلالات تتعدّد بتغيير اتجاه القراءة الخطية حيث أنه يصرح فيقول: "وصنعة البدائع – أعزّك الله – **غريبة الموضوع، عجيبة المسموع**، تقع فيها كلمات **تُقرأ** من جهتين وثلاث، وربما قرأت من أربع جهات."[2] فالمبتدع هنا يقصد به ضروب التعمية والألغاز والأحاجي والتشفير اللغوي (الأبجدي) مما يجعل فن الترسيل صنعة بدائع كانت موضع تحدي الكتّاب أنذاك.[3]

فالغاية من هذا النوع من الخطاب النثري هو إعمال **العقل**، وإجهاد **الفكر** من أجل الوصول إلى المعنى بفك ضروب الكلام التضميني الذي قد تقع فيه كلمات تُقرأ من جهتين وثلاث، وربما قُرِأت من أربع جهات. أو قد يُترك في سطر من السطور حرف أو جداول من الحروف. والناقد يمثّل لهذه الجداول والكلمات الناقصة من التأليف بنصّ يتحدّث فيه عن بدائع من إنشاء **الوزير الكاتب أبو محمد بن عبدون** الذي ادّعى أن لا أحد يناهضه في هذا الفن من البدائع، يقول: "وبعد إتمامها وإكمالها، وقبل إيصالها إليه وإرسالها، صنع بديعة ثانية قام فيها وقعد، وأبرق وأرعد، ووعد وأوعد. وزعم أنّها فاتت عبد الحميد، وأبا الفضل بن العميد، وكلّ كاتب من أهل العصر مجيد، ونزع السطر الرابع منها على هذه الصورة:

ولابدّ من الثناء على بني تاشفين	و	من	من	من	و	ر	غياث الملهوفين غياث المعتفين

وقد **تركت** في السطر الرابع حروفا ما المعنى لها بتابع. فمن حلّ درّة عواطلها فذلك لا أنا على الصناعة قدير. ومن حلَّ مجدُهُ عليا طلَّها دوني بالبراعة جدير."[4]

والمؤسف أن الجداول والرسومات التي وردت في هذا الفصل **طُمست** كما أشار المحقّق في قوله: "في الكتاب صفحتان بهما عدة جداول من الحروف والكلمات ناقصة التأليف، يقتضى قراءتها ثم ملء فراغاتها بشيء من الفطنة والتخمين، ولكن اللوحات سيئة الكتابة مطموسة بعض الجوانب مما

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 157.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 160.

[3] ينظر النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية(فنونه، مدارسه، أعلامه): محمد رجب النجار، ص:433 .

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 157 ،158 .

جعل نقلها غير ذي جدوى ولا يمكن تمامهُ."[1] ولهذا لم تكتمل أمامنا صورة هذا اللون الذي ازدهر أيام الكلاعي، وتمّ تداوله في مكاتباتهم. ولقد نقلنا صورة شاهدة عن صفحتا فصل المبتدع في الفصل السابق.

ولقد تعرّض الكلاعي إلى **انتقادات من معاصريه** حول اهتمامه بهذا النوع من الفن الترسّلي، وقد ردّ عليها قائلا: "ولما حلّى الذكر من هذه الألفاظ ما حلى، وجلّى الفكر من غيابها ما جلى، كتب إليّ بعض الإخوان يذكر ما اتفق من الظهور والشفوف في نظم هذه الحروف. فكتبت إليه منكراً عليه:

ورد كتابك – أبقاك الله، ويسَّرك لِما ترضاه – تذكر فيه أن أبا فلان تعدّى درجة إحسانه حتى سقط، وأطلق عذبة لسانه حتى تورط، وتخبر فيه عني بما لا يعرف مني. خفِّض عليك – يرحمك الله – فما اتفق لي شفوف ولا ظهور، لأن كبيري أبا محمد به إحساني مبهور. ولكنها عادة فيمن ازدرى بأخيه، وأُعجب بما يأتيه أن يظهر الله عجزه فيه. وقد أغرب الحافظ أيضا بمثل هذه الحروف ونظمناها كهذا النظم المسطور الموصوف. ولكن لا ينحطُّ بذلك أبو الفضل من درجة السبق والفضل، بل له التقدّم والإحسان، ولغيره الزجُّ من هذه الصنعة وله السنان."[2]

وهكذا ذكر الكلاعي ما سنح من أنواع الترسّل، وأثبت ما تيسر من التنظير والتمثيل – على حدّ قوله، والحقّ أن إبداع الكلاعي وابتكاره واضح في هذا **الجنس** من الكتابة الفنية، فالأنواع والفصول التي قسمها **جديدة** في باب الترسيل، وهي تُنمّ عن ذوق مرهف، وتجربة عميقة في حرفة الكتابة خاصة وأنه ألحق بكل فصل نماذج وأمثلة من الخطاب النثري، وأردف كل نوع بعصره وزمانه فجعل ضمن هذه الأنواع مدارس ومراحل لتطور النثر العربي. .... ووضع لهذه الأنواع **مصطلحات جديدة مبتكرة** وإن كان أفاد من غيره كابن شهيد مثلا، والحقيقة أنّه مهما كان المسلك الذي سلكه أبو القاسم الكلاعي فقد حقّق مثلاً وأسبابا لا يستهان بها لفنون الكتابة وأنواعها، ومهما يكن "يبقى لابن عبد الغفور الكلاعي فضل التنبّه، و**التقسيم**، و**التسمية الاصطلاحية**، و**التمثيل** لكل نوع بشواهد ضافية دالة، وهذا من أبرز ما قدّمه في كتابه"[3] كما قال المحقق محمد رضوان الداية .

4- التوقيع:

أ- المفهوم لغة واصطلاحا:

من الأجناس الكتابية التي نظّر لها أبو القاسم الكلاعي **جنس التوقيعات**؛ وهو فنّ أدبي من فنون النثر العربي له خصوصيته ومقاييسه الأدبية المستقلة التي تجمع بين وجازة التعبير، وبلاغة الأداء، وموافقة الصواب.

---

[1] تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 416. وينظر الفصل الثاني من هذا البحث، ص: 148.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 158 ،159 .

[3] تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 417 .

والتوقيع في **اللغة** مشتق من الفعل الثلاثي "وقع: الواو والقاف والعين أصلٌ واحد يرجعُ إليه فروعه يدّل على سقوط شيء...ومنه **التوقيع**: وهو أثر الدَّبَر[*] بظهر البعير، ومنه **التوقيع** ما يُلحَق بالكتاب بعد الفراغ منه." [1]. فالتوقيعات بعدّها فنا أدبيا مشتقة في اللغة من التوقيع الذي هو بمعنى التأثير؛ حيث يقال: "...وإنّه لمُوَقَّع الظَّهر. ووقَّع في كتابه **توقيعاً**...ووقع الأمر، حصل ووُجد."[2].

كما يقول ابن منظور في ذلك: "قال الأزهري: توقيع الكاتب في الكتاب المكتوب أن يُجْمِلَ بين تضاعيف سُطُوره مقاصد الحاجة، ويحذِف الفُضُول، وهو مأخوذ من توقيع الدَّبَرِ ظهر البعير، فكأنّ المُوَقِّع في الكتاب يُؤَثِّر في الأمر الذي كُتِبَ الكتابُ فيه ما يُؤكّده ويُوجبه..."[3].

والتوقيع في الكتاب حسب الخليل: "إلحاقٌ شيء فيه بعد الفراغ منه. واشتقاقه من قولهم: وقَّعْتُ الحديدة بالمِيقَعَة؛ وهي المطرقة: إذا ضربتها. وحمارٌ موقَّع الظهر: إذا أصابته في ظهره دَبَّرَةٌ. والوقيعة: نُقْرَةٌ في صخرة يجتمع فيها الماء، وجمعها وقائع. قال ذو الرمة:

ونلْنا سِقاطاً من حديث كأنه جَنَى النَّحْلِ مَمْزوجاً بما الوَقَائِعِ.

فكأنه سُميّ توقيعا لأنّه تأثير في الكِتاب، أو لأنه سبب وقوع الأمر وإنفاذه، من قولهم: أوقعت الأمر فوقع".[4] فالتوقيع بهذا المعنى اللغوي يتضمّن تأثيرا في الخطاب أو الكتاب الذي كُتب فيه يُوجب وقوع الأمر وتنفيذه.

أما اصطلاحا ؛ فقد اكتسبت التوقيعات مع صدر الإسلام معنا اصطلاحيا يرتبط بالمعنى اللغوي – الذي ذكرناه –، حيث أصبحت تطلق على تلك **الأقوال البليغة الوجيزة** التي يوقعّها (= يكتبها) الكاتب على ما يرفع إلى الخليفة أو السلطان أو الأمير – المسؤول في الدولة– من قضايا أو طلبات أو شكاوي متضمنة ما ينبغي اتخاذه من إجراء نحو كل قضية أو مسألة.

وقد قصر صاحب كتاب "دراسات في الأدب الأندلسي" جنس التوقيع في موضوع واحدٍ زاعما أن التوقيع يكون **رداً على تهديد**، يقول في تعريفه للتوقيعات: "وهي أقوال مقتضبة يكتبها الحكام أو من ينوبهم في الكتابة ردّا على تهديد في الغالب..."[5] مستشهدا بكتابين في التهديد، وليس صحيحا في

---

[*] الدَّبَر: بفتح الدال و الباء، قروح تصيب الإبل في ظهرها من جراء الحمل.

[1] معجم مقاييس اللغة: لابن فارس الرازي(ت395ه)، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت ط1 1999، مادة (وقع)، ص:642/2.

[2] أساس البلاغة: للزمخشري، ص:686.

[3] لسان العرب: لابن منظور، مادة (وقع)، ص:372/15.

[4] الاقتضاب في شرح أدب الكُتَّاب : لأبي محمد عبد الله بن محمد بن السَّيد البطليوسي(ت521ه)، تحقيق: محمد باسل عُيون السُّود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ص:142/1.

[5] دراسات في الأدب الأندلسي: العربي سالم الشريف، دار شموع الثقافة، ط1، 2003، ص:206.

اعتقادي ما ذهب إليه الباحث لأننا نجد **ابن خلدون** يصرح قائلا: "ومن خطط الكتابة **التوقيع**، وهو أن يجلس الكاتب بين يدي السلطان في مجالس حكمه وفصله، ويوقع على **القصص** المرفوعة إليه أحكامها والفصل فيها، متلقاة من السلطان **بأوجز لفظة وأبلغه**، فإما أن تصدر كذلك، وإما أن يحذو الكاتب على مثالها في سجل يكون بيد صاحب القصة، ويحتاج الموقع إلى عارضة من البلاغة يستقيم بها توقيعه"[1]، إذ يستعمل **ابن خلدون** لفظ "القصص"، وهو لفظ شامل للقضايا، والمسائل، والشكاوي والتظلمات، والتهديدات، حيث "سمو الشكاوي والظلامات بالقصص لما تحكي من قصة الشاكي وظلامته، وسموها (التوقيعات) بالرقاع تشبيها لها برقاع الثياب."[2]

كما يورد **البطليوسي** في تعريف التوقيع قوله: "وأما التوقيع فإن العادة جرت أن يُستعمل في كل كتاب يكتبه الملك، أو من له أمر ونهي في **أسفل** الكتاب المرفوع إليه، أو على **ظهره**، أو في **عُرْضِه**، بإيجاب ما يُسأل أو منعه، كقول الملك: يَنْفُذُ هذا إن شاء الله، أو هذا صحيح. وكما يكتب الملك على ظهر الكتاب: لتُردَّ على هذا ظُلاَمته. أو لِيُنظر في خبر هذا أو نحو ذلك."[3]

كما نجد الباحث **صالح بن رمضان** في بحثه عن الرسائل الأدبية يُجمل التوقيع إلى جملة مصطلحات التي توسم بها **الردود الرسائلية**، حيث يقول: "ونجد عدّة مصطلحات توسم بها الردود الرسائلية هي **المجاوبات** و**المراجعات** و**التوقيعات**... ونلاحظ أخيرا أن عبارة **التوقيع** مصطلح خاص يطلق على الرد يكتبه الخليفة أو القاضي أو الوالي في ذيل الرقعة التي تتضمّن قصة ترفع إليه، وهو **موجز** لا يتجاوز جملة أو جملتين، وربما جاء شاهد من بيت شعر أو آية تناسب المقام، وقد ميّز القدامى والمحدثون هذه النصوص من سائر الرسائل، وعدّوها صنفا من الترسّل **مستقلا**." [4]

فالتوقيع إذن **جنس نثري** نشأ في حضن **الكتابة**، وارتبط بنشأتها وازدهارها، وقد ظهرت التوقيعات في الأدب العربي في صدر الإسلام عند الخلفاء الراشدين، وهذا ما تثبته مصادر التوقيعات في التراث العربي[5]. فليس صحيحا ما ذهب إليه بعض مؤرّخي الأدب من أنّ التوقيعات فنّ أدبي

---

(1) مقدمة ابن خلدون: لابن خلدون، تحقيق : حامد أحمد الطاهر،ص:308،307.

(2) تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول): شوقي ضيف،ص:489.

(3) الاقتضاب في شرح أدب الكتَّاب: لابن السَّيد البطليوسي، ص:142/1.

(4) الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم(مشروع قراءة شعرية):صالح بن رمضان، دار الفارابي بيروت ط2، 2007، ص:116، 117 .

(5) الدليل على ذلك ما أورده صاحب العقد الفريد من توقيعات في عصر صدر الإسلام بدءاً من الخليفة الراشد عمر بن الخطاب – رضي الله عنه -، وفي العصر الأموي، والعصر العباسي إلى عهد الخليفة المأمون، ولم يقتصر على توقيعات الخلفاء، بل أثبت نماذجا كثيرة من توقيعات الأمراء والولاة والقادة والكتاب مثل الحجاج بن يوسف الثقفي وأبي مسلم الخراساني، وجعفر بن يحي البرمكي، والفضل بن سهل...، ينظر العقد الفريد: **ابن عبد ربه الأندلسي**(ت328ه)، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1983، ص:4/287-303. كما أورد **الجهشياري** في

عباسي، أخذه العباسيون من الفرس كما ذهب إلى ذلك **شوقي ضيف** في حديثه عن التوقيعات قائلا: "وهي عبارات موجزة بليغة تعوَّد ملوك الفرس ووزراؤهم أن يوقِّعوا بها على ما يقدَّم إليهم من تظلّمات الأفراد في الرعية وشكاواهم، و**حاكاهم** خلفاء بني العباس ووزراؤهم في هذا الصنيع، وكانت تشيع في الناس ويكتبها الكتّاب ويتحفظونها.[1] "ولعلّ أقدم ما أثُر في تاريخ الأدب العربي ما كتب به أبو بكر الصدّيق – رضي الله عنه – إلى خالد ابن الوليد – رضي الله عنه – حينما بعث للصديق خطاباً من دومة الجندل يطلب أمره في أمر العدّو، فوقع إليه أبو بكر: "ادنُ من الموت توهبْ لك الحياة" [2] .

والحقيقة أن التوقيعات الأدبية لم يكتب لها حظّ من الذيوع والانتشار إلاّ في العصر العباسي وذلك حينما ازدهرت الكتابة الفنية، واكتسب القلم الدّلالة الجديدة، وأصبح للكاتب البليغ المكانة المرموقة في الدولة، بل أصبح مطلبا تحرص عليه وتبحث عنه وتقلّده أعلى المناصب (=الكاتب الوزير)، فقد برع العباسيون في فنّ التوقيعات - كما برع فيها الأندلسيون – ويذكر **الجهشياري** أنّ جعفر بن يحي البرمكي كان "بليغا كاتبا، وكان إذا وقّع نسخت توقيعاته، وتدورست بلاغاته."[3] فلقد كان للتوقيعات **البليغة الموجزة المقنعة** رواجٌ عند ناشئة الكتّاب وطلاّب الأدب فأقبلوا يتحفّظونها ويتبادلونها وينسجون على منوالها، حتى أن **ابن خلدون** ذكر في مقدّمته أن جعفر بن يحي البرمكي "كان يوقّع في القصص بين يدي الرشيد، ويرمي بالقصة إلى صاحبها، فكانت توقيعاته يتنافس البلغاء في تحصيلها للوقوف فيها على أساليب البلاغة وفنونها حتى قيل إنها كانت تباع كل قصة منها بدينار.[4]" ولعلّ وزيرا لم يبرع في التوقيعات براعة جعفر بن يحي البرمكي، الذي يقال أنه وقّع في ألف قصة ونيف، ولم يوجد فيها شيء مكرّر ولاشيء مخالف للحقّ، حتى أنّه كان يقول لكتّابه: "إن

كتابه "الوزراء والكتاب" توقيعات في مواضيع متفرقة، وعني **أبو منصور الثعالبي** بتدوين قدر غير يسير منها خاصة في كتابه "خاص الخاص"، ضف إلى ذلك كتاب "جمهرة رسائل العرب" ذلك المرجع الحديث الذي عني بتدوين التوقيعات في عصر الخلفاء الراشدين وفي العصر الأموي، وفي العصر العباسي الأول لصاحبه أحمد زكي صفوت.

[1] تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول): شوقي ضيف، ص:489.

[2] فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي: حمد بن ناصر الدخيل، أستاذ مشارك في كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، ص: 10. موقع: أ.د محمد سعيد ربيع الغامدي.
www.mohamedrabeea.com/books/book1-6640-pdf

[3] الوزراء و الكتاب: للجهشياري، تحقيق إبراهيم الأنباري وآخرين، ص:204.

[4] مقدمة ابن خلدون: لابن خلدون، ص:308.

استطعتم أن تكون كتبكم توقيعات فافعلوا."[1] وفي هذا إشارة إلى أدبية هذا الجنس، وما يحمله من أعلى درجات البلاغة والإيجاز.

وبعد الالتفات إلى بعض **مصادر** التوقيعات التي احتفظت بطائفة غير قليلة منها ولو بشكل مختصر، وذلك لأن المقام لا يقتضي التوسّع، خاصة وأنّ ناقدنا الكلاعي قد **اقتضب في حديثه عن جنس التوقيع**، وخص فقط المفهوم والأنواع بالتحديد والتنظير والتمثيل، تجدر الإشارة أيضا أنّ **التوقيع** من "**الأنواع الأدبية** التي لم تأخذ حظّها من البحث والدراسة على الرغم من أن كتب الأدب تحفل بفيض زاخر منها منذ العصر الإسلامي حتى أفول نجمها في أواخر العصر العباسي"[2]، فلم يفصل النقاد العرب القدامى الحديث فيها، ولم يحدّدوا سماتها وخصائصها، وإن كان يستنتج من النصوص الواردة عنهم أنها تعليق الخلفاء والوزراء والأمراء على ما يرفع إليهم من الرسائل والقصص، وأن أبرز خصائصها **الإيجاز** في اللفظ، و**البلاغة** في المعنى.

حتى أن الباحث لا يكاد يجد نصًّا نقديا صريحا في عدّ "التوقيعات" جنسا نثريا باستثناء إشارة عارضة **لابن وهب** في باب المنثور وما جاء فيه، حيث يقول: "وإن رمنا إلى أن نأتي بكلّ ما سمعنا في هذا الباب من مختصر **الوصايا**، والأدب، وقصير **التوقيعات**، والخطب طال علينا، وشغلنا عما عليه أجْرينا..."[3] فهو لم يتوسّع في التعريف بهذين الجنسين التوقيعات والوصايا، ولم يتحدث عن تقاليدهما وشروطهما ووظائفهما كما فعل مع الأجناس النثرية الأربعة التي نظّر لها في مصنّفه[4]، وإن كان أورد طائفة من التوقيعات تحت عنوان "من موجز التوقيعات".

أما إلماح **العسكري** للتوقيع فكان في حديثه عن الكلام المطبوع السهل قائلا: "ومن الكلام المطبوع السهل ما **وقّع** به علي بن عيسى: قد بلّغتك أقصى طلبتك، وأنلتك غاية بغيتك، وأنت مع ذلك تستقل كثيري لك، وتستقبح حسني فيك"[5]، وإلى جانب ذلك يورد الجاحظ خبرا في المفاضلة بين توقيعات أم جعفر وجعفر بن يحي البرمكي[6]. كما يورد **ابن سنان الخفاجي** فن التوقيعات في جملة

---

[1] أدب الكتّاب:الصولي، ص:288. كما نقل الجاحظ في كتابه: "سمعت جعفر بن يحي يقول: "وإن استطعتم أن يكون كلامكم كلّه مثل التوقيع فافعلوا". البيان و التبيين، ص:115/1.

[2] فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي: حمد بن ناصر الدخيل، ص:01.

[3] البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، ص:216.

[4] يقول ابن وهب في هذا الصدد: "وليس يخلو المنثور أن يكون خطابة، أو ترسلا، أو احتجاجا، أو حديثا، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه". البرهان،ص:150.

[5] الصناعتين : لأبي هلال العسكري، ص:72.

[6] أم جعفر كنية زبيدة بنت المهدي زوج هارون الرشيد، أما جعفر بن يحي البرمكي فهو وزير هارون الرشيد وكان من الفصحاء البلغاء. حيث ذُكرت "لعمرو بن مَسْعَدة توقيعات جعفر بن يحي، فقال: قد قرأت لأم جعفرٍ توقيعاتٍ في حواشي الكتب وأسافلها فوجدتها أجود اختصارا وأجمع للمعاني" ينظر البيان والتبيين :الجاحظ، ص:106/1،107.

مايحتاج مؤلف الكلام إلى معرفته قائلا: "ويحتاج الكاتب أيضا إلى جميع هذا أيضا، ويختص بما يفتقر إليه من المخاطبات وفنون المكاتبات **والتوقيعات**، ورسوم التقليدات..."[1].

فالتوقيع جنس نثري قائم بذاته على الرغم من عدم نصّ النقاد العرب القدامى على ذلك صراحة واكتفائهم بالإشارات المقتضبة التي تدلّ على مكانته وأهميته، حتى جاء ناقدنا **ابن عبد الغفور الكلاعي في القرن السادس**، فبحكم موقعه من الزمن وإطلاعه على تجارب السابقين، وبحكم محاولة حصره الشامل والمتعمّد، والذي يعكس – وبحقّ – الواقع الأدبي للأجناس التي كتبت في الأدب العربي القديم ونفض الغبار عن **فنّ التوقيعات بعدّها جنسا أدبيا** إلى جانب الأجناس الأدبية الأخرى التي نظّر لها، بل وجعله الثاني في الترتيب بعد جنس الترسيل تأكيدا منه للعلاقة الوثيقة بينهما، وإدراكا لما قدّمته التوقيعات الأدبية للدولة الإسلامية، إذ من المعروف أن التوقيعات أسهمت في توجيه سياسة الدولة الإسلامية، وفي حلّ الكثير من المشكلات والقضايا الاجتماعية في المجتمع العربي والمسلم، وارتبطت بالحكمة، والقول المقنع، والفصل في كثير من المواقف...[2]

وقد عرّف **أبو القاسم الكلاعي** فن التوقيع بقوله: "وهذا النوع من الكلام مما عدلوا فيه عن التطويل والتكرار إلى **الإيجاز** و**الاختصار**، فمن ذلك ما جاء بالكلمات...، ومنه ما يأتي بالكلمة الواحدة...، ومن التوقيع ما يأتي بالحرف الواحد...، ومن التوقيع ما يأتي بالآية من القرآن...، ومن التوقيع ما يأتي بالبيت من الشعر".[3]

نلاحظ أن الكلاعي قد بالغ في وجازة التوقيع – كغيره من النقاد – إلى درجة أن اقتصره على الحرف الواحد، وهذا دليل أنّ كلّ توقيع في تصوّره لا يصلح أن يكون توقيعا أدبيا إلاّ إذا ابتعد به صاحبه عن التّطويل والتّكرار، ودخل حيّز **الإيجاز** و**الاختصار**، حتى أن **صاحب العقد الفريد** قد مهّد لفصله عن التوقيعات بحديث عن الإيجاز لكونه أدخل فيه قائلا: "قد مضى قولنا في الخطب وفضائلها وذكر طِوالها وقِصارها ومقامات أهلها؛ ونحن قائلون بعون الله وتوفيقه في **التوقيعات**، والفصول والصدور، وأدوات الكتابة، وأخبار الكتاب، وفضل الإيجاز؛ إذ كان أشرف الكلام كلّه حُسناً وأرفَعُه قدراً، وأعظمه من القلوب موقعا، وأقله على اللسان عملاً: ما دل بعضه على كلّه، وكفى قليله عن كثيره، وشهد ظاهره على باطنه..."[4] فالتوقيع قد امتاز بأنه جنس أدبي ليس لما يحمله من **أفكار** و**أراء سديدة** تتّسم في كثير من الأحيان بالإبداع فقط، بل لأدائه الأدبي الذي من أهم خصائصه أن يكون رسائل قصيرة آتية على معاني كثيرة، وهذا هو منتهى البلاغة وذروة الأدبية.

---

[1] سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، ص:290.

[2] ينظر فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي: حمد بن ناصر الدخيل، ص:02.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص:160 وما بعدها .

[4] العقد الفريد: لابن عبد ربه الأندلسي، ص:237/4.

ب – أنواع التوقيعات:

تحدّث أبو القاسم الكلاعي بإيجاز عن حدّ التوقيعات وأنواعها، والتي نلاحظ من خلال استقرائها وتتبعها في هذا الفصل من المصنّف أنّها لا تخرج عن الأنواع التالية: التوقيع بالكلمات والتوقيع بالكلمة الواحدة، والتوقيع بالحرف الواحد، والتوقيع بالآية، والتوقيع بالبيت من الشعر. ولكن ما تجدر الإشارة إليه قبل عرض هذه **الأنواع الخمسة** أن قضية الأسس والمعايير التي اعتمدها الكلاعي في تصنيفه لم تكن تشكّل **إشكالية** مهمّة في بحثه للأجناس النثرية، بدليل أنَّ معايير تقسيماته الفرعية لهذه الأجناس **متعدّدة**؛ ف "**الأسلوب**" هو من المعايير التي اعتمدها الكلاعي في قسمته لجنس "الترسيل" إلى سبعة أنواع كما رأينا ذلك في المبحث السابق، وكان أيضا عاملا أساسيا في تقسيمه لجنس "التأليف"، أما جنس"الخطبة" و"التوثيق" فكان المعيار الرئيسي لتقسيماته هو "**الموضوع**"، في حين هناك بعض الأجناس النثرية التي قسّمها إلى أنواع يصعب علينا تحديد معيار دقيق وواضح لها والتوقيع واحد منها، وهذا ما أشار إليه الباحث صالح بن معيض الغامدي على طول بحثه "منحى الكلاعي في نقد النثر[1].

فواضح أن التوقيع بالكلمات، والتوقيع بالكلمة الواحدة، والتوقيع بالحرف الواحد أي النوعين الأول والثاني والثالث مبنيان على عنصر **الإيجاز**، أما النوع الرابع والخامس أي التوقيع بالآية والتوقيع بالشعر فمبنيان على **مصدر النصّ** الموقع به [2].

1- التوقيع بالكلمات:

يعتبر أبو القاسم الكلاعي هذا النوع أوّل أساليب التوقيع النثرية، ولقد ألحقه **بمثال واحد** قال فيه: "رفع بعضهم إلى الصاحب رقعة يذكر أن بعض أعدائه يدخل داره، فيسترق السّمع، فوقّع الصاحب فيها: دارنا هذه خان، يدخلها من وفى ومن خان."[3] والتوقيع الذي وقعه **الصاحب بن عباد** على هذه الرقعة يبدو مطابقا تماما لفحوى الخبر الذي وصله، فداره مفتوحة للجميع كأنّها خان يدخلها الصديق والعدّو، وهو أقلّ إيجاز من النوعين اللاحقين، ولكنه أكثر **بلاغة** لما يحمله بين طياته من اختيار للكلمات المناسبة وملاءمتها للحالة أو الموقف، ولأنّه جاء أقرب للمثل أو الحكمة.

---

[1] ينظر منحى الكلاعي في نقد النثر : صالح بن معيض الغامدي، ص:398-400.

[2] تجدر الإشارة هنا أن **التوقيع بالكلمات** أول نوع ذكره الكلاعي قبل التوقيع بالكلمة، وقد غاب عن الباحث الغامدي في بحثه حول الكلاعي، لذا اكتفى بذكر أربعة أنواع فقط. ينظر منحى الكلاعي في نقد النثر، ص:399.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 160.

وأعتقد أن هذا النوع من **التوقيع بالكلمات** هو ما تكلّم عنه النقاد من قبل في باب **التوقيع بالمثل السائر**، و**التوقيع بالحكمة**(*)، ولكنّنا لا نستطيع أن نجزم بذلك الأمر، لأن ناقدنا الكلاعي اكتفى بالشاهد الواحد.

2- التوقيع بالكلمة الواحدة:

يقول الكلاعي مستشهدا بقول أبو منصور: "رفع الضرّابون من دار الضرب إلى الصاحب في ظُلامة لهم مترجمة بالضّرابين، فوقّع تحتها: في حديد بارد."(1)، إذ التوقيع يحمل رأيا صائبا وتوجيها سديدا حرص الصاحب على أن يوقعّه في أسلوب بليغ مؤثّر موجز، ويعرضه في كلمات قليلة يمكن أن يقال بأنها كلمة واحدة بليغة تحمل معاني غزيرة.

3- التوقيع بالحرف الواحد:

إنّه **النوع الثالث** من أنواع التوقيع، والذي يبالغ فيه الكتّاب والأدباء في الإيجاز حتى أنّ بعضهم يقتصر في بعض توقيعاته على **الحرف الواحد**، وذكر أبو القاسم الكلاعي أنّ الصّاحب بن عباد الوزير الأديب وقّع في رقعة **بألف واحدة**، حيث يقول: "كتب بعض خدم الصاحب إليه رقعة فوقّع فيها، فلما رُدَّت إليه لم يرَ فيها توقيعا. وقد تواترت الأخبار بوقوع التوقيع فيها. فعرضها على أبي العباس الضبّي، فمازال يتصفّحها حتى عثر بالتوقيع، وهو ألف واحدة. وكان في الرقعة: (فإن رأى مولانا أن يُنعم بذلك فعل) فأثبت الصاحب أمام (فعل) **ألفاً** يعني: **أفعلْ**."(2)

ولا شكّ أنّ ما فعله الصاحب يعدّ من التوقيعات المستظرفة المستملحة التي تؤذن – في إعتقادي– بنمط جديد ليس للإنتاج فقط، بل للتلقي أيضا. **فالصورة البصرية** للكتابة في هذا التوقيع تسهم في فهم دلالته، بدليل أنّ الرقعة لم يُرى فيها التوقيع أوّل وهلة، وهذه دعوة خفية –سابقة لزمانها– بوجوب تغيير كيفية التلقي من السّماع إلى النظر، بمعنى دور الجانب البصري في قراءة الحروف والكلمات أو حتى النقط(*).

(*) فقد يكون التوقيع **مثلا سائرا**؛ من ذلك ما وقع به علي بن أبي طالب -رضي الله عنه- إلى طلحة بن عبيد الله-رضي الله عنه-:" في بيته يؤتى الحكم". ينظر مجمع الأمثال: للميداني ، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، (د.ت)،ص:72/2. وقد يكون التوقيع **حكمة**؛ من ذلك ما وقع به السفاح الخليفة العباسي الأول في رقعة قوم شكوا احتباس أرزاقهم:"من صبر في الشدة شارك في النعمة"، العقد الفريد: ابن عبد ربه الأندلسي، ص:293/4.

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 161.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 161.

(*) ولقد وقّع الصاحب أيضا **بنقطة** وضعها في رقعة على لفظة (يفعل)، فنقط الياء من فوقها فصارت نوناً.

4- التوقيع بالآية من القرآن:

فقد يكون التوقيع آية قرآنية تناسب الموضوع الذي تضمّنه الطّلب أو اشتملت عليه القضية وفي هذا النوع والنوع الذي يليه دليل على أنّ التّوقيع **لا يشترط** فيه أن يكون كلاما مبتكرا، بل أن يكون **بليغا**. ومن ذلك ما استشهد به **أبو القاسم الكلاعي** في قوله: "حكى أبو منصور المذكور قال: حدثني أبو بكر الخوارزمي قال: كانت حال المهلبي قبل الاتصال بالسلطان حال ضعف وقلّة، وكان يقاسي فيها قذى عينيه، وشجى صدره. فبينما هو ذات يوم في بعض أسفاره مع رفيق له من أصحاب الجراب والمحراب، إلاّ أنّه من أهل الآداب، إذ لقي من سفره نصباً، فاشتهى اللّحم، فلم يقدر على ثمنه فقال ارتجالاً:

ألا مـــوت يُبـــاع فأشـــتريه ... فهذا العـيش مـــالا خيـــر فيـــه
إذا أبصرت قبـــراً مـــن بعيـــد ... وددت لـــو أنّنـــي ممّـــا يليـــه
ألا رحم المهيمن نفـــس حـــرٍ ... تصـــدَّق بالوفـــاة علـــى أخيـــه

فاشترى رفيقه اللّحم بدرهم واحد ما سكن قرمه، وتحفَّظ الأبيات، وتفرّقا. وضرب الدهر ضرباته حتى ترقّت حال المهلبي إلى درجة أعظم من الوزارة. وحصل الرفيق تحت كلكل من كلاكل الدّهر تَقُل عليه بَركه، وهاضه عَركه، فقصد حضرته، وتوصل إلى إيصال رقعة تتضمن أبياتا منها:

ألا قُل للـــوزير فدَتْـــه نفســـي ... مقال مذكِّر مـــا قـــد نســـيه
أتذكر إذ تقول لضـــنك عـــيش ... ألا موت يُبـــاع فأشـــتريه

فلمّا نظر فيه تذكّره هزّته أريحية الكرم للحنين إليه، ورعاية حق الصّحبة فيه، والجري على حُكم مَن قال:

إنَّ الكرام إذا ما أسهلوا ذكروا ... من كان يألفهم في المنزل الخشن

فأمر له في عاجل الحال بسبع مئة درهم، و**وقَّع** في رقعته: ﴿مَّثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّائَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ﴾ ثم دعا به، فخلع عليه، وقلَّده عملا يرتفق فيه، ويرتزق منه."[1]

فالتوقيع بالآية القرآنية الذي وقعّه المهلبي على رقعة صاحبه جاء مطابقا لمضمون القصة ومحتواها، حيث أعطاه رفيقة درهما سدّ به جوعه في وقت الضيق والعسر، فأعطاه سبع مئة درهم في

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 162، 163.

وقت الرخاء واليسر تحقيقا وتفسيرا لما جاء في الآية 261 من سورة البقرة[*]. وهذا ما جعل هذا اللّون من التوقيع الأدبي لا يمتاز بالإيجاز فقط كسمة أسلوبية له، بل يحمل معه الاختيار المناسب والملائم للحال والموقف، والإقناع بوضوح الحجّة وسلامتها... وهي جميعا من خصائص الأسلوب البليغ، بل هي مقوم لتحقيق سمة "**الأدبية**".

5- التوقيع بالبيت من الشعر:

فقد يكون التوقيع بيت شعر، ومن ذلك ما كتبه أذفونش الطاغية عن إذن المعتمد بن عباد إلى أمير المسلمين أبي يعقوب تاشفين يتوعّده ويتهدّده، والذي قال عنه ابن عبد الغفور في كتابه: "فيحكى أن أمير المسلمين لما قرأ الكتاب قال لكاتبه: أكتب جاوبه بأنّي أنا أكون الجواب بنفسي. فحمل كلامُه الكاتب على أن يوقع على ظهر الكتاب ببيت أبي الطيب:

ولا كُتْبَ إلا المشرفيّةُ[1] والقنا ولا رُسُلٌ إلا الخميس العرمرم[2]

فخامرهم من الرعب مع هذا **الإيجاز في الخطاب** ما لا يكون مثله مع جزيل الإسهاب، وحفيل الإطناب."[3]، فهذا من التوقيعات المأثورة التي تجمع بين الأدب والسياسة؛ والتي امتازت بأدبيّتها ليس لما تحمله من أفكار سديدة، وأراء صائبة، وحجة واضحة مقنعة تحمل الخصم على التسليم فقط، بل لأنّها في لأسلوبها تمتاز **بالإيجاز** في الخطاب إذ ألفاظها قليلة ذات معان وافرة وغزيرة، وتمتاز **بالبلاغة** في مناسبة الحال والموقف والقضية والطلب، وفي **الإقناع** بالحجج والأدلة التي تقطع على صاحب الطلب أو المسألة عودة المراجعة، لذا عرّفت **التوقيعات الأدبية** بأنها عبارات وجيزة بليغة مقنعة، فبهذه الشروط الثلاثة يدخل هذا الجنس حيّز الأدبية، وهذا ما سيلمسه القارئ المتأمل في شاهد آخر أورده الكلاعي، وهو من أغرب التوقيعات على حدّ قوله، وقد حكاه أبو الفتح بن جني الذي قال: "لما أنشد أبو الطيب سيف الدولة قصيدته التي يقول فيها:

يا أيها المحسن المشكور مـــن جهتـــي والشـــكر مـــن قبـــل الإحســـان لا قِبلـــي

أَقِلْ، أنل، أقطع احمل، علِّ، سلِّ، أعِـــدْ زِد، هشَّ، بشَّ، تفضَّل، أدنِ، سَـــرِّ، صِـــلِ

---

[*] وقد ورد لعثمان بن عفان –رضي الله- بعض التوقيعات، من ذلك أن نفرا من أهل مصر كتبوا إليه يشكون مروان بن الحكم، وذكروا أنه أمر بوجء أعناقهم فوقع في كتابهم: "**فإن عصَوْك فقل إني بريءٌ مما تعملون**" سورة الشعراء، الآية:216، كما كتب قتيبة بن مسلم الباهلي إلى سليمان بن عبد الملك يتهدده بالخلع، فوقع إليه جواب وعيده: "**وإن تصبروا وتتقوا لا يضرُّكم كيدهم شيئا**" سورة آل عمران 120، وهذا كثير في توقيعات الخلفاء. ينظر العقد الفريد: لابن عبد ربه الأندلسي ص:4/287 وص: 4/290.

[1] المشرفيّة: السيوف.

[2] الخميس العرمرم: الجيش الكثير.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 164.

وناوله نسختها وخرج.نظر سيف الدولة فيها فلمّا وصل إلى هذا **وقّع** تحت أقل: أقلناك، وتحت أنل: يُحمل إليه من الدراهم كذا، وتحت احمل: يقاد إليه الفرس الفلاني، وتحت علّ: قد فعلنا، وتحت سلّ: قد فعلنا فاسأل، وتحت أعِدْ : قد أعدناك إلى حُسن رأينا فيك..."[1]، فقد جمع بين الإيجاز والبيان وسداد الرأي فحاز قصب السَّبق والإحسان.

3/المورَّى والمعمَّى:

أ- مفهومه لغة واصطلاحا:

لقد ألحق أبو القاسم الكلاعي "**المورَّى**" بالأجناس النثرية **الكتابية** من مثل الرسائل والتوقيعات والمقامات وغيرها، ولفظ "المورَّى" من التورية، وهو أقرب أن يكون نوعاً من أنواع البديع منه جنساً نثريا كما صنّفه ناقدنا الكلاعي، وهذا ما سيتّضح لنا من ضبط المصطلح لغة واصطلاحاً.

لغة: عُرفت "**التورية**" بأسماء هي: الإيهام، والتوجيه، والتخيير، ولكن لفظة "التورية" أولى هذه التسمية لقربها من مطّابقة المسمّى؛ لأنها "مصدر ورَّى بتضعيف الراء تورية، يقال ورَّيت الخبر: جعلته ورائي وسترته وأظهرت غيره، كأنّ المتكلّم يجعله وراءه بحيث لا يظهر"[2]. وقد أشار **الكلاعي** إلى هذا **الأصل الثلاثي** في حديثه عن المصطفى – صلى الله عليه وسلم – إشارة سريعة في قوله :" كان رسول الله – صلى الله عليه وسلم – إذا أراد سفراً ورَّى بغيره"[3]، كما أورد أيضا صاحب **معجم تهذيب اللغة** هذا الكلام شارحا ومعلقا بقوله: "وفي الحديث إنّ النبيّ –صلى الله عليه وسلم- كان إذا أراد سَفراً ورَّى بغيره. قال أبو عبيد: قال أبو عمرو: التَّورية: السَّتْرُ؛ يقال منه: ورَّيت الخبر أُوَرِّيه تورية، إذا سترتهُ وأظهرت غيره..."[4].

أما التّورية في **الاصطلاح**: فهي أن يذكر المتكلّم لفظاً مفرداً له معنيان، قريب ظاهر غير مقصود، وبعيد خفي هو المقصود، فيريد المتكلم المعنى البعيد ويورّي عنه بالمعنى القريب، فيتوهّم السامع أوّل وهلة أنّه يريد القريب، وليس كذلك، ولأجل هذا سمي هذا الوجه البديعي إيهاماً، وعُرف عند البلاغيين العرب بهذا المعنى. حتى أنّ مؤلفا معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب يوردان هذا المصطلح فيقولان:" التورية هي في **علم البديع** العربيّ أن يكون للفظ معنيان أحدهما قريب والثاني بعيد، والبعيد هو المقصود كقول سراج الدين الورّاق (ت 695ه):

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص :164،165.

(2) في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان، البديع): عبد العزيز عتيق، ص: 540، وينظر أيضا: علم البديع (رؤية جديدة): أحمد أحمد فشل، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1996، ص:222.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 188.

(4) تهذيب اللغة: لأبي منصور محمد بن أحمد الأزهري (ت370ه)، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكاتب العربي القاهرة 1967، ص:304/15.

أصونُ أديمَ وجهي عن أنـــاسٍ لقاء المـــوت عنـــدهم الأديـــبُ
ورَبُّ الشعر عنـــدهم بغـــيضٌ ولـــو وافـــى بـــه لهـــم حبيـــبُ

فالمعنى القريب للفظ "حبيب" المحبوب، والبعيد حبيب بن أوس (أبو تمام) وهو المقصود"[1].

فهذا من أدق وألطف أبواب البديع المعنوية لأنّ لفظة "حبيب" على معنيين، أحدهما المحبوب وهو اللفظ القريب **المورَّى به**، الذي هو غير مقصود، والمعنى الثاني هو أبو تمام نفسه، وهو المعنى البعيد المقصود الذي ورّي عنه بالقريب...

ويشير عبد العزيز عتيق في باب التعريف الاصطلاحي للتّورية إلى أنّنا نجد أكثر من تعريف لدى المتأخرين، ولكن هذه التعريفات وإن اختلفت لفظا فإنّها تتفّق معناً.

فابن الأصبع (ت654ه) قد عرفها في كتابه "تحرير التحبير" بقوله: "التّورية وتسمّى **التّوجيه** هي أن يكون الكلام يحتمل معنيين فيستعمل المتكلّم أحد احتماليها ويهمل الآخر، ومراده ما أهمله لا ما استعمله.

والخطيب القزويني (ت739ه) يعرّفها في كتابه "التلخيص" بقوله: "ومن البديع التّورية، وتسمّى **الإيهام** أيضاً، وهي أن يُطلق لفظ له معنيان قريب وبعيد، وهي ضربان مجرّدة، ومرشحة[*] .

وصلاح الدين الصفدي (ت764ه) يقول في كتابه "فضّ الختام عن التّورية والاستخدام": التّورية هي أن يأتي المتكلم بلفظة مشتركة بين معنيين، قريب وبعيد، فيذكر لفظاً **يوهم** القريب إلى أن يجيء بقرينة منها أن مراده البعيد.

وابن حجة الحموي (ت837ه) يعرفها في كتابه "خزانة الأدب" بقوله: "التّورية أن يذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان حقيقيان أو حقيقة ومجاز، أحدهما قريب ودلالة اللّفظ عليه ظاهرة، والآخر بعيد دلالة اللفظ عليه خفية، فيريد المتكلّم المعنى البعيد، ويورّي عنه بالمعنى القريب، فيتوهم السامع أول وهلة أنه يريد القريب وليس كذلك، ولأجل هذا سمي هذا النّوع **إيهاما**[2]. كما نبّه ابن حجة إلى أنّ من اِلتفت إلى محاسن هذا الفنّ هم "المتأخرّون من حُذّاق الشعراء وأعيان الكتّاب، قال: ولعمري إنّهم بذلوا

---

[1] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، وكامل المهندس، ص126.

[*] للتورية **أربعة** أقسام: مجردة، ومرشحة، ومبيَّنة، ومهيَّأة . للتوسع ينظر مثلا :

- جواهر البلاغة : السيد أحمد الهاشمي، ص :289.

- في البلاغة العربية(علم المعاني، البيان، البديع): عبد العزيز عتيق، ص:544-549 .

- العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي(دراسة تطبيقية) :عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة الإشعاع، مصر، ط1 1999، ص:154.

[2] ينظر في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان، البديع):عبد العزيز عتيق، ص: 541.

في حسن سلوك الأدب إلى أن دخلوا إليه من بابٍ، فإنّ **التّورية** من أغلى فنون الأدب وأعلاها مرتبة وسحرها ينفث في القلوب، ويفتح بها أبواب عطف ومحبة"[1].

وقد قال العلوي في نفس المعنى: "والتّورية لا تخلو عن تفنّن في الكلام واتّساع فيه، وتدلُّ على تصرّف بالغٍ، وقوّة على تصريف الألفاظ، واقتدار على المعاني، فهي غير خالية عن فنّ من **فنون البلاغة** و**علم البديع**..."[2].

فالتّورية من فنون **البديع المعنوي** التي برع فيها الكتّاب، خاصة المتأخرين منهم، وأبدعوا فيه إبداعات غطّت على ما أتى به مَن قبلهم، وقد ملأ منها ابن حجة الحموي مائتي صحيفة في كتابه "خزانة الأدب وغاية الأرب"، كما جرى في مجراها صلاح الدين الصفدي في كتابه "فض الختام عن التورية والاستخدام" وغيرهما من البلاغيين العرب .

ب- أدبية المورَّى عند ابن عبد الغفور الكلاعي:

أمّا عن ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي الأندلسي، فقد عرّف **المورَّى** بقوله: "وسمّينا هذا النوع من الكلام المورَّى، لأنّ باطنه على غير ظاهره"[3]. ولقد عدّه صراحة جنسا أدبيا وفنًّا من فنون النثر العربي بوضعه ضمن قائمة الأجناس النثرية في الباب الثاني من مصنّفه "إحكام صنعة الكلام". وقد ضرب له أبو القاسم عدّة أمثلة نذكر منها:

- قول النّبيّ – عليه السلام – لعجوز:" إنّ الجنّة لا يدخلها عجوز يريد أنّهن يَعُدن شواباً. وقال - صلى الله عليه وسلم- لأخرى: أزوجك الذي في عينيه بياض ؟ يريد ما حول الحدقة. واستدبر رجلاً من ورائه وقال: من يشتري مني العبد؟ يريد عبد الله.

- وقول (شريح) عندما سُئل: كيف تركت الأمير؟، وقد زاره في مرضه الذي مات فيه: تركته يأمر وينهى...؛ أي يأمر بالوصية، وينهي عن البكاء.

- وقول أبا العلاء المعرّي في رسالة "الصاهل والشاحج": "العلم يدلّ على أنّ الحسن لم يرَ الحسين قطّ[4]. وإنّ فاطمة – رضي الله عنها – لم ترَ في بيتها علياً[5]. وقد يجوز أن تكون أبصرته على باب

---

(1) علم البديع (رؤية جديدة): أحمد فشل، ص: 223.

(2) الطراز: للإمام يحي العلوي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2002، ص:36/3.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 188، فالمورَّى على عدّه يُحدّد بوجود مستويان للمعنى في التعبير الواحد(المستوى السطحي للكلام على نحو ما يُعبر عنه، والمستوى الكامن الذي لم يُعبر عنه) يقارب مفهوم **المفارقة** (l'ironie) الذي يتردد في النقد العربي المعاصر.فالمصطلح وإن كان ليس له وجود في المصادر البلاغية القديمة فهناك مصطلحات بلاغية عديدة قد لامست كثيرا دلالات مصطلح المفارقة ومنها التورية... ينظر خطاب المفارقة في الأمثال العربية: نوال بن صالح، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت، ط1، 2014، ص:54 وما بعدها.

(4) الحسن والحسين: كثبان في بلاد ضبة.

(5) العلي: الفرس الشديد.

البيت. وكان علي – رحمه الله - يرحم الأرملة، ويبرّ اليتيم، ويضرب بحدّ سيفه أمَّ الصبيّين[1]. وقطع يد الفيل[2] على السَّرق، وجلده على شرب الخمر. وكان يأمر بقتل الأعرج والأُعَيرج[3]، وهما في الحرم، ويكره دخول الأعمى[4] المسجد. وكان ينصف الخسيس من أهمل الأقدار، ويوطَأ الجليل[5] في زمانه بالقدَم"[6].

فالقارئ لهذه الشّواهد يدرك أنّ الأمر يتعلّق بالتركيز على **الجانب الدلالي** للكلام، حيث يتمُّ تورية المعنى المقصود وإخفاؤه، وجعل القارئ العادي يتوهّم أنّه هو المعني القريب الظّاهر، وذلك لغرابة التعبير الناتجة عن بُعد معاني الألفاظ، فأغلب الألفاظ المستعملة تحمل معنيين قريب وبعيد يسهل إدراك المعنى القريب لها كلفظة: الحسن والحسين/ الفيل/ الأعمى/الجليل في رسالة المعري، في حين يستعصي على القارئ وخاصة القارئ العادي البسيط فهم المعنى البعيد الذي يريده المتكلم من وراء خطابه.وقد يبدو من خلال هذه الأمثلة، والتعريف السابق الذي افتتح به الكلاعي فصل "المورّى" أنّ المقصود بالمورَّى يقارب ما يسمى **بالكناية** و**الإشارة** و**التورية** و**اللغز**[*]، وكلها تحيل على كلام يحتاج إلى تأويل لحصول الفهم الصّحيح للخطاب.

ولم يكن **أبو العلاء المعري** فقط[7] هو من سلك هذا المسلك، وجرى فيه ملء عنانه فأدرك، فقد رمى أبو القاسم الكلاعي إلى هذا الغرض، و**عارض** المعري من خلال رسالته "**الساجعة والغربيب**" التي قال فيها :" وكان بمصرنا فقيه مالكي لا يرى أن يصّلي على النبي[8] صلى الله عليه وسلم، وكان لا يبالي مع القدرة وعدم الخوف، صلَّى[9] إلى شرق أو إلى غرب أو إلى جوف. وكان لا يرى في الضِّرس عقلا قبلا ولا كثيرا. وكان يرى أنّ عقل الباكية[10] خمسون من الإبل وعقل الضاحكة[1]

---

[1] أم الصبيين: هامة الرأس.

[2] الفيل: الضعيف الرأي، الخسيس.

[3] الأعيرج: الغراب، والأعيرج: حية صماء شديدة السم.

[4] الأعمى: الكافر.

[5] الجليل: جبل بالشام، واسم نبات.

[6] إحكام صنعة الكلام، ص: 189.

[*] بعض النقاد العرب ألحقوا "التورية" بهذه الأقسام نذكر مثلا ابن رشيق القيرواني الذي ألحق التورية في باب"**الإشارة**" إلى جانب التفخيم والإيماء، التعريض، التلويح، الكناية والتمثيل، الرمز، اللغز، اللحن، التعمية، الحذف. ينظر العمدة: لابن رشيق، ص :302/1 وما بعدها.

[7] قد نحا هذا المنحى أيضاً ابن دريد في (الملاحن)، وابن فارس في (فُتيا فقيه العرب)، ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 189.

[8] والنبي: ما ارتفع من الأرض.

[9] يعني الصّلاة على النبي، صلى الله عليه وسلم.

[10] يعني العين.

خمس من الإبل. وكان لا يرى بأساً بأكل العِلج[2] والحُرّ[3]، ولا يجيز أكل الأمة. وأما العبد فذكر أنّه لا يقدر على ذبحه وأكله."[4] وقد جرت معارضة أبي القاسم لأبي العلاء المعري في كثير من مؤلفاته كسقط الزند وخطبة الفصيح التي أشار إليها في بدايات مصنفه إحكام صنعة الكلام.

وقد أظهر ابن عبد الغفور الكاتب في هذا الجنس **بلاغةً عجيبة** تدّل على بُعد المرمى، وفرط المقدرة الأدبية، وأبرز شخصية الكاتب والمنشئ المبدع التي تناهض وتُباري، ولكنّها إن ضاهت وجارت تواضعت، وابتعدت عن الزهو والإعجاب، وتخلّت عن الاعتداد بالنفس[5]، وإن كان من باب الصدق فهو رجل العلم والثقافة والأدب، ومؤلّفه الإحكام – محل الدراسة – يشهد بفضله، واتساع شهرته في المشرق قبل الأندلس كل من ترجم للكلاعي، ونظرة واحدة إلى مؤلفه تريك سعة باعه في النقد والأدب، وحذقَهُ في شتى صنوف التنظير والتمثيل والتقسيم...

ولقد أشار أبو القاسم الكلاعي إلى أنّ **من باب المورَّى** ما يجري مجرى **اللغز**، ولكنه لم يعرّفه، واكتفى بإيراد نماذج من نثر أبي العلاء المعري، والتي تحيل مباشرة إلى أبعد الإشارات وأخفى الألغاز، فكلامها ظاهر عَجَبٌ لا يُمكِنُ، وباطن مُمْكِن غير عجبٍ على حد قول **ابن رشيق** كقول المعري يصف السيف: "إنّ الله رأى الرأي إذاً في خلق صبي[6] ليس بالفَطن ولا الغبي، صاح وأهلَّ. ولحق بكسرى حين ابتهل وما شاب ولا اكتهل..."[7].

وليس الكلاعي أول من ربط بين **المورّى** و**اللّغز**، فقد ألحقه ابن رشيق في باب **الإشارة**، حيث أنّه يقول:" ومن أنواعها (الإشارة) التورية...، وأما **التورية** في أشعار العرب فإنّما هي كناية: بشجرة أو شاة أو بيضة، أو ناقة، أو مهرة، أو ما شاكل ذلك كقول المسيّب بن عَلَس:

دَعَا شَجَرَ الأرض داعيهم لينصره السِّـــدر والأثـــاب.

فكنى بالشجر عن النّاس، وهم يقولون في الكلام المنثور: جاء فلان بالشوك والشجر، إذا جاء بجيش عظيم"[8]، فالتّورية تدخل في حيّز البلاغة العجيبة، و**الإشارة** الغريبة، والتي "هي في كل نوع من الكلام لمحة دالة، واختصار وتلويح يعرف مجملاً، ومعناه بعيدٌ من ظاهر لفظه"[1].

---

(1) الضاحكة: كل سن تبدو عند الضحك.

(2) العلج: حمار الوحشي القوي السمين.

(3) الحر: فرخ الحمامة.

(4) إحكام صنعة الكلام، ص: 190.

(5)- ينظر إحكام صنعة الكلام، حيث يقول الكلاعي في حديثه عن أبي العلاء المعري: "وتالله إني لا أعرف قدري، ومساحة صدري، ومثقال فهمي، وغلوة سهمي، وقصوري عن أقصر إشاراته، وعجزي عن أدنى عباراته. ولكن نوزعت الظل فادعيت الجدار..." ص: 30.

(6) صبي السيف: ما دون ظبته.

(7) إحكام صنعة الكلام، ص:191.

(8) العمدة: لابن رشيق، ص: 311/1.

كما جاء في كتاب "نقد النثر" – المنسوب خطأ لقدامة بن جعفر – في باب اللغز، والذي عرّفه صاحبه بقوله: "وأما اللغز فإنّه من ألغز اليربوع، ولغَّز إذا حفر لنفسه مستقيماً ثم أخذ يَمْنةً ويَسْرةً لِيُعمى بذلك على طالبه. وهو قول استعمل فيه اللفظ المتشابه طلبا للمعاياة والمحاجاة...، وذلك من مثل قول الشاعر:

رُب ثورٍ رأيتُ في حُجرِ نملٍ ونهـــار فـــي ليلـــة ظلمـــاء

والثور هاهنا: القطعة من الأَقِط[2]، والنهار: فرخ الحبارى[3]. فإن استخرج هذا صح المعنى، وإذا حُمل على ظاهره كان محالاً"[4].

وهذا النوع البديعي ليس خاصّا بالمنثور دون المنظوم، بل إنّه يتحوّل إلى رابط بينهما بعد أن **ألحق** أبو القاسم الكلاعي بالمورَّى: **المعمّى** قائلاً :" وهو يكون في **المنظوم** و**المنثور** وبسبب كونه في المنثور نبَّهتُ في هذا الموضع عليه، وأشرت فيه إليه. وصفته: أن تعمد إلى بيت من الشعر، أو فصل من النثر، تريد أن تنثر به إلى بعض الخلاَّن، أو تمتحن به ذهن أحد الإخوان، فتسَميّ كلا **حرف** من ذلك باسم من **أسماء الطيور** أو **النبات** أو **غير ذلك**. فإذا تكرّر في كل حرف **كرّرت** الاسم الذي وسمته به، ومتى تمت كلمة أو حرف علَّمت علامة تدلُ أن الكلمة قد تمت، مثل أن يريد **تعمية** قول الشاعر:

ظفرت بالأعداء يا ظافرُ

فتكتب ما صورته: أجدل[5]، زرزور، عقعق[6]، سُبَر[7]، حمامة، إوزَّة، بلبل، إوزَّة، شرشور[8] عصفور، إوزَّة، بُرَكة[9]، إوزَّة، أجدل، إوزَّة، زرزور، عقعق.

---

(1) العمدة: ص: 302/1، وهو يتقاطّع في مفهومه للإشارة مع الكلاعي في تعريفه السابق للمورّى الذي يقول فيه: لأن **باطنه** على غير **ظاهره**.

(2) الأقِط: مثل الجبن يتخذ من اللبن المخيض.

(3) الحبارى: طائر طويل العنق رمادي اللون، وفرخ الحبارى ولده.

(4) نقد النثر: المنسوب خطأ لقدامة بن جعفر،ص: 67 ،68. وقد أشار أيضا إلى هذا الالتقاء بين الناقدين في هذه النقطة محمد رضوان الداية في كتابه: تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص :421.

(5) الأجدل: الصقر.

(6) العقعق: وزان جعفر، طائر نحو الحمامة طويل الذنب فيه بياض وسواد، وهو نوع من الغربان.

(7) السُبر كصرد: طائر.

(8) الشرشور: طائر يسمى البرقش.

(9) البُرَكة: طائر أبيض من طير الماء.

فتكرّر الإوزة لتكرر الألف، وكذلك الأجدل والزرزور والعقعق لتكرر الظاء والفاء والراء"[1]. فالنّص متواصل في رصد الحروف المتكررة من خلال تكرار أسماء للطيور، فكلما كرّر الحرف تكرّر اسم الطّائر المقابل له، وهذا الشكل التوضيحي يبين ذلك: **أغـــــــــــــفله الكلاعي أو غاب عنه**

ظ	ف	ر	ت	ب	ا	ل	أ	ع	د	ا	ء	ي	ا	ظ	ا	ف	ر
أجدل	زرزور	عقعق	سبد	حمامة	إوزة	بلبل	إوزة	شرشور	عصفور	إوزة	**إوزة**	بركة	إوزة	أجدل	إوزة	زرزور	عقعق

فالتعميّة[*] تظهر من خلال مقابلة كل **حرف** باسم من **أسماء الطيور**، وهذا ما أشار إليه فيما سبق ابن رشيق في حديثه عن التعمية كنوع من الإشارة دون توسع وتمثيل في قوله: "ومنها التعمية وهذا مثَلٌ **للطير** وما شاكله، كقول أبي نواس: واسم عليه خبن[**] للصفا ، وما أشبهه، وهو معنى مشهور"[2].

فجنس **المعمَّى** هذا يجعل القارئ أعمى أمام هذا الضرب من الأسماء المشفّرة المتكرّرة، والتي فكّ شفرتها يجد تأويله في مطلع القصيدة التي تناولها جدّه مع المعتمد بن عباد (ظفرت بالأعداء يا ظافرُ)، إذْ الشفرة المستعملة أو لغة الرمز المعتمدة لا يستطيع فهم معناها والوصول إلى مغزاها إلاّ بعض المتلقين، والذين عبّر عنهم الكلاعي في مقولته السابقة بلفظة "الخلان" و"الإخوان" التي تحمل دلالة ضمنية على عقد صلة بين المرسِل وهؤلاء الخلان والإخوان (المرسل إليه) .

وفي هذا الصّدد يقول قدامة بن جعفر ملحقا المورَّى بباب الرمز: "وإنّما يستعمل المتكلم **الرمز** في كلامه فيما يريد طيَّهُ عن كافّة الناس و**الإفضاء به إلى بعضهم**؛ فيجعل للكلمة أو الحرف اسماً من أسماء الطير أو الوحش، أو سائر الأجناس، أو حرفا من حروف المعجم، ويُطلِع على ذلك الموضع من **يريد إفهامه**، فيكون ذلك قولا مفهوما **بينهما** مرموزا عن غيرهما"[3] .

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 195.

[*] التعمية: هي الإلغاز؛ وهي أن يريد المتكلم شيئاً فيعبر عنه بعبارات يدل ظاهرها عن غيره، وباطنها عليه، وهو في النثر والشعر، وقد اهتم الجاحظ وابن وهب، وابن رشيق، وابن أبي الأصبع وابن الأثير وغيرهم من النقاد والبلاغيين بالحديث عن الإبهام والإلغاز والتعمية بمختلف وجوهها وأقسامها، وللسيوطي فصل في الألغاز، جمع فيه بين أبيات لم تقصد العرب الإلغاز بها، وأبيات قصدت الإلغاز بها. ينظر المزهر في علوم اللغة وأنواعها: للسيوطي(ت911ه) ضبطه وصحّحه ووضع حواشيه: فؤاد علي منصور، دار الكتب العلمية، ط1، 1998، ص:450/1 وما بعدها.

[**] خبن: الخبنة ما تحمله في حضنك .

[2] العمدة: ابن رشيق، ص:309/1 .

[3] نقد النثر: المنسوب خطأ لقدامة بن جعفر، ص: 61 ،62. و ينظر أيضا البرهان في وجوه البيان: ابن وهب ص:112.

ولقد توصل الكلاعي في نهاية هذا الفصل إلى أنّ **فكَّ المعمَّى في المنظوم أسهل وأبين من فكّ المنثور**، من قِبَل **الوزن**، إذ يقول "فإذا عُمِّي لك بيت فتطلَّب وزنه، واستدِلْ على ذلك بكثرة الحروف وقلتها، فإن كثرت إلى نحو الأربعين فهي من الأوزان الطويلة، وإن قلّت فهي من الأوزان القصيرة..."[1] وأورد بيتين من رسالة معمّاة لجدّهِ رحمه الله بعثها إلى المعتمد بن عباد – وكان حينئذ يلقب بالظافر - ليوضح هذه الطريقة الجديدة التي تعدّ من **أخفى الإشارات** و**أبعد البلاغات** بل وأعجبها يقول فيها[2]:

ظفرت بالأعداء يـــا ظـــافر ونلت مجداً نـــورهُ باهـــــرُ
فمنك للبـــاغي وللمبتغـــــي عضبُ جراز، وندى غامر

ففكها المعتمد وراجعه بقوله:

عنّت لنا طيـــر القـــريض الـــذي حكت، فكان الأجدل الخـــاطرُ
وبث قلبـــي شـــرك الفهـــم كـــي يعلقـــها عقعقـــــها النـــافـــــر
فأنشـــدت لمـــا ظفرنـــا بهـــــا "ظـــفرت بالأعداء يا ظـــــافر"
لـــــي همّـــة تـــــدرك مطلوبهـــا مـــا فاتها ســـاعٍ ولا طـــــائر
يفـــديك بالنـــــفس فتـــــىً وُدُّه فيـــك مـــدى أيامـــه ناضـــر.

4- المقامات والحكايات:

لقد ألحق ابن عبد الغفور الكلاعي جنسي **"المقامات والحكايات"** بالأجناس النثرية – الكتابية - ولكنه لم يخصّ هذه الأنواع القصصية بتعاريفٍ، ولم ينص على تقسيم محدّد لها، وكأنه تخلّى عن مبدأ التصنيف والتقسيم والتفريع الذي عهدناه في الأجناس السابقة.

إذ اكتفى أبو القاسم بذكر بعض النصوص القصصية العربية المشهورة مثل **مقامات بديع الزمان الهمذاني** التي أورد منها **أربع** مقامات، وكتاب القائف **لأبي العلاء المعري** الذي نقل منه **ثلاث** فصول، وكتاب كليلة ودمنة **لابن المقفع**، والذي أشار إليه فقط في معرض حديثه عن كتاب القائف للمعري الذي هو في نظره "أكثر من كليلة ودمنة ورقاً، وأفسح طلَقاً، وأطيب شميما وعبقاً".[3]

ويشير الباحث صالح بن معيض الغامدي في بحثه إلى أنّ السبب الرئيس الذي جعل الكلاعي يورد هذا الجنس الأدبي – المقامة – ضمن الأجناس النثرية الأخرى ربما "كان ولعه وإعجابه الشديدان

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 195، 196.
[2] ينظر: إحكام صنعة الكلام، ص: 197.
[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 210.

ببديع الزمان وبالمعري، ولولاهما لأسقطه تماما من دراسته، بدليل أنّه رفض أن يُضمّن كتابه أي ذكر لغيرهما من كتّاب المقامات أو الأشكال القصصية الأخرى.[1]" وأنا أوافقه الرأي لأنّ الكلاعي أورد دليلا قاطعا على شدّة إعجابه بالهمذاني دون غيره من رواد هذا الجنس الأدبي قائلا: "ومحاسن أبي الفضل لا تنتهي أو يُنتهى عنها. وقد عارضه في هذه المقامات جماعة من الكتّاب، بما **نزّهت** عن ذكره هذا الكتاب!"[2] .

لذا أشير أوّلا أنّني لن أخوض في دراسة مقامات بديع الزمان الهمذاني وتحليلها، والتي طالما خاض فيه الكثير من الباحثين[*]، ولن أطرح التساؤل المعتاد حول أصالة القصة العربية وهل إذا كانت المحاولات القصصية "مقامة/ حكاية" في الأدب العربي القديم قصة أم لا؟، والتي أسالت حبر الباحثين والدارسين أيضا[**]، بل سأكتفي **برسم حدود هذا الجنس الأدبي وضبط مفهومه** الذي شاع وانتشر في القرن الرابع الهجري، وأضاف إلى فنون النثر العربي فنّا جديداً له أدبيّته السردية الخاصة، وكذا **الوقوف على بعض النماذج المختارة** التي جعلها الناقد الكلاعي شاهدة على هذا الاتجاه القصصي بنوعيّه مقامات وحكايات.

أ- المفهوم لغة واصطلاحا:

لفظ **المقامة في اللغة** من الفعل(قوم)، فنقول: "المقامة بالفتح: المجلس والجماعة من الناس."[3] واستعملت الكلمة مجازا لتعني القوم الذين يجلسون في المجالس حيث عرفت المقامة بأنها: "المجلس والسادة، ويقال للجماعة من الناس يجتمعون في مجلس (مقامةُ) كذلك. ومقامات الناس مجالسهم. وقد استعمل لبيد بن ربيعة "المقامة" بمعنى الجماعة من الناس، وذلك إذ يقول:

ومقامةٍ غُلْبِ الرقاب كأنّهم جِــنٌّ لــدى باب الحصير قيامُ

---

(1) منحى الكلاعي في نقد النثر: صالح بن معيض الغامدي، ص: 400.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 208

(*) ينظر مثلاً تحليل **المقامة المضيريَّة** في كتاب**:** المهارات الأساسية في الفنون الكتابية: داوود غطاشة الشوابكة، مصطفى محمد الفار، دار الفكر، الأردن، ط2، 2007، ص: 81 وما بعدها.

(**) كالباحث شوقي ضيف الذي استبعد أن تكون المقامة قصة بالمعنى الحديث، ومع ذلك فهي تشتمل على عناصر قصصية، فهي حديث أدبي بليغ، وأقرب للحيلة، وتقدم حادثة معينة بأسلوب أنيق، غير أن **البديع** وغيره أرادوا بها تعليم الناشئة، والأهم هو الغاية والأسلوب الذي تُعرض به الحادثة . ينظر المقامة: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط 6، 1962، ص: 09. وفي اتجاه **مقابل** يرى في المقامات ضرب من القصص القصيرة نجد مثلاً جورجي زيدان، أنيس المقدسي، زكي مبارك، وعلي الغريب محمد الشناوي الذي يقول صراحة: "وتعدّ بعض المقامات لونا من **القصص القصيرة** يودعه الكاتب ما يشاء من أفكاره، أو يصور به مشهدا من مشاهد الحياة..." فن القص في النثر الأندلسي: علي الغريب محمد الشناوي، مكتبة الآداب،القاهرة ،ط1، 2003، ص:353 .

(3) لسان العرب: ابن منظور، مادة (قوم)، ص:273/3، وينظر الصِحاح(تاج اللغة وصِحاح العربية): للجوهري مادة(قوم)، ص:397/5.

واستعملها زهير بن أبي سلمى بمعنى "السادة" في قوله:

وفيهم مقاماتٌ حسانٌ وجُوههم وأندية ينتابها القولُ والفعلُ"[1]

ثم تطور هذا المفهوم حتى أصبحت المقامة تعني "الأحدوثة من الكلام"، وهذا ما أشار إليه **القلقشندي** في قوله: "وهي جمع مَقَامَةٍ بفتح الميم، وهي في أصل اللغة اسم المَجْلِس والجماعة من الناس وسمّيت الأحدوثة من الكلام مقامة، كأنها تُذكَر في مجلسٍ واحدٍ يجتمع فيه الجماعة من الناس لسماعها..."[2] إذ انطلقت الكلمة من مدلولها اللغوي هذا لتشمل ألوانا من **القصص** و**المواعظ** و**الأحاديث**[*] التي تبلورت أخيرا في مفهومها الاصطلاحي عند **بديع الزمان الهمذاني**(ت398هـ)، والذي أشار شوقي ضيف إلى أنّه كان يختم مقامة ومجلسه في نيسابور بقصة من هذه القصص، ولعلّه من أجل ذلك اختار لها اسم المقامات[3].

فابتداء من **القرن الرابع الهجري** أصبحت لفظة "**مقامة**" تطلق على لون جديد من ألوان القصص العربي باعتبارها جنسا أدبيا نثريا، تتصل مواضيعها بتصوير حياة الناس والمجتمعات شأنها في ذلك شأن الفنون الأدبية الأخرى، وفي هذا الصّدد يقول **زكي مبارك**: "وأظهر أنواع الأقاصيص في القرن الرابع هو فن المقامات، وهي القصص القصيرة التي يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفية، أو خطرة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون."[4] فالمقامة الفنية التي أبدعها بديع الزمان، والتي اتخذت شكلا دراميا لم يُسبق إليه هي "قصة قصيرة بطلها نموذج إنساني مكدّ ومتسوّل لها راوٍ وبطل، وتقوم على حدث طريف مغزاه مفارقة أدبية أو مسألة دينية أو مغامرة مضحكة تحمل في داخلها لونا من ألوان النقد أو الثورة أو السخرية وُضعت في إطار الصنعة اللفظية والبلاغية"[5]

غير أنّ المقامة تميّزت كما قال عبد العزيز عتيق من حيث أنّها "قطعة من النثر الفني على صورة **حكاية قصيرة** تنتهي في مغزاها إلى عبرة أو عظة أو طُرفة، **يرويها** شخص واحد خيالي لا يتغيّر، هو **عيسى بن هشام عند بديع الزمان**، وهو الحارث بن همّام عند الحريري. و**بطل** كل حكاية شخص آخر خيالي أيضا، هو **أبو الفتح الإسكندري في بديع الزمان**، وهو أبو زيد السَّروجي في

---

(1) الأدب العربي في الأندلس: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1976، ص: 476 .

(2) صبح الأعشى في صناعة الإنشا: القلقشندي، ص: 14/ 110 .

(*) وبذلك أصبحت تعني تلك الخطب الوعظية والأخلاقية التي تلقى أمام الخلفاء، ومنها "مقامات الزهاد" التي روى ابن قتيبة بعضا منها في كتابه "عيون الأخبار"، وهذا ما جعل البعض يُرجع بداية هذا الفن إلى أحاديث الزهاد والوعاظ وخاصة ابن دريد.

(3) ينظر الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، ص: 247.

(4) النثر الفني في القرن الرابع: زكي مبارك، ص: 242/1 .

(5) فن المقامات بين المشرق والمغرب: يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، ط1، 1979، ص: 08.

مقامات الحريري..."[1]، فلابد أن تشتمل كل مقامة على راوٍ يروي عن بطل المقامة؛ لذا صاغ بديع الزمان الحديث في شكل قصص قصيرة متأنقة في ألفاظها وأساليبها، وجعل لها راوياً واحداً هو عيسى بن هشام، وبطلاً واحداً هو أبو الفتح الاسكندري كما سنرى في الأمثلة اللاحقة.

ويحدثنا **القلقشندي** عن **نشأة** المقامة كفن من فنون النثر العربي فيقول: "واعلم أن أول من فتح عمل المقامات، علاّمة الدهر، وإمام الأدب البديع الهمذاني فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه، وهي في غايةٍ من البلاغة، وعلو الرتبة في الصنعة، ثم تلاه الإمام أبو محمد القاسم الحريري فعمِل مقاماته الخمسين المشهورة، فجاءت نهاية في الحُسن، وأقبل عليها الخاص والعام."[2]

كما يحدثنا **ابن خلكان** عن سبق بديع الزمان في باب "المقامات" قائلا: "بديع الزمان هو صاحب الرسائل الرائقة والمقامات الفائقة، وعلى منواله نسج الحريري مقاماته، واحتذى حذوه واقتفى أثره..."[3].

ب- أدبية السرديات القصيرة:

وهنا تجدر الإشارة إلى اختلاف آراء الباحثين في **أصل نشأة** هذا الفن الأدبي، ونعني بهذا متى أصبحت لفظة "مقامة" **جنسا نثريا قائما بذاته** له مميزاته السردية وخصائصه الفنية؟؛ فمنهم من يرجع نشأة هذا الفن لبديع الزمان الهمذاني كما رأينا في قول القلقشندي وغيره من القدماء. ومن المؤيدين لهذا الرأي في العصر الحديث **مارون عبود** الذي يرى أن بديع الزمان منشئ فن المقامة ومخرجها في حلّتها الأخيرة من غير أن يتأثر أو يأخذ ممن سبقوه[4].

ومنهم من يربط نشأة هذا الفن بأحاديث "**ابن دريد**"، وأول من تعرّض لهذه القضية كما هو معروف **الحصري** في كتابه "زهر الآداب وثمر الألباب"، وهذا ما نقله ناقدنا **أبو القاسم الكلاعي** في حديثه عن بديع الزمان في فصل "المصنوع"، حيث قال: "وقد قرّظه أبو إسحاق الحصري[*] ووصفه وأطنب في ذكره، وأنصفه فقال: البديع اسم وافق مسماه، ولفظ طابق معناه، وكلام غضٌّ المكاسر، أنيق الجواهر. يكاد الهوى يشربه لطفاً، والأهواء تعشقه ظرفاً. ولما رأى **ابن دريد** أغرب بأربعين حديثا

---

[1] الأدب العربي في الأندلس: عبد العزيز عتيق، ص: 477، 478 .

[2] صبح الأعشى في صناعة الإنشا : للقلقشندي، ص: 110/14 .

[3] وفيات الأعيان: ابن خلكان، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1948 ص:54/1.

[4] يقول مارون عبود: "إن خطة المقامات هي من عمل البديع فلا لابن فارس ولا لابن دريد في صنعها، فالهمذاني هو الذي ألبسها هذا الطراز الموشي، وعلى طريقه هذه التي شقها سارت عجلة الأدب ألف عام". بديع الزمان الهمذاني: مارون عبود، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1963، ص: 34.

[*] أبو إسحاق الحصري (ت453هـ)، إبراهيم بن علي الحصري القيرواني أديب ناقد له شعر، ومن كتبه زهر الآداب وثمر الألباب.

ذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، وأنتجها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وهداها للأفكار والضمائر، في معارض حوشية، وألفاظ غُنجية، فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع ولا ترتفع له حُجب الأسماع. وتوسع فيها، إذ صرَّف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة وضروب متصرفة؛ عارضه **بأربع مئة مقامة** في الكدية تذوب ظرفاً وتقطر حسناً. لا مناسبة بين المقامتين لفظا ومعنى. عطف مساجلتها، ووصف مناقلتها بين رجلين سمى أحدهما عيسى بن هشام والآخر أبا الفتح الإسكندري، وجعلهما يتهاديان الدُّر، ويتنافثان السحر، في معانٍ تضحك الحزين، وتحرّك الرصين."[1]

وأمام هذه المقولة يتوهّم قارؤها للوهلة الأولى أنّ الكلاعي– على اعتباره أورد هذه المقولة واحتجّ بها – يرى بأنّ بديع الزمان إذا كان قد عارض بمقاماته أربعين حديثا أنشأها "ابن دريد"، فابن دريد هو صاحب فكرة المقامات، وأن أحاديثه هي التي ألهمت البديع في مقاماته، ومهدّت الطريق أمامه – وهذا ما ذهب إليه بعض المحدثين كزكي مبارك[*]-، ولكن من يرى تعصّبه وولهُهُ بالمقامات الهمذانية، وتنزيه كتابه "الإحكام" عن إيراد غيرها من المقامات يدرك أنه **من الأمور المستبعدة**- في إعتقادي- أن يكون الكلاعي قد أورد هذا النص المنقول عن الحصري **ليثبت سبق ابن دريد في إنشاء المقامة وابتكارها،** لأنّه لو كان هذا قصده لنزّه كتابه "إحكام صنعة الكلام" عنها وحذفها كما حذف كلّ المقامات التي عارضت بديع الزمان الهمذاني، والتي قال عنها معددا فضائل أبي الفضل: "ومحاسن أبي الفضل لا تنتهي أو يُنتهى عنها. وقد عارضه في هذه المقامات جماعة من الكتّاب بما **نزّهت** عن ذكره هذا الكتاب!"[2].

ولكن أبا القاسم الكلاعي كان مدركا- حسب تصوري- أن المقامات الأدبية لا يجوز أن تكون قد وصلت إلى ذلك المستوى من الجودة والإتقان دون **محاولات سابقة** مهدّت لما هي عليه عند البديع ومن بعده كالحريري، ولذلك أورد هذا الشاهد من كتاب "زهر الآداب وثمر الألباب"، إذ هو حسب ما أورده عن الهمذاني لن ينتقص من قيمته وقدره مهما كانت الأسباب الداعية لذلك –إن وجدت–.

وهذا التصوّر الذي لمسته عند الناقد الكلاعي هو ما أشار إليه أيضا في العصر الحديث الباحث نبيل خالد رباح أبو علي، الذي حاول أن يُخرج الباحثين من **سُنّة وضعوها** أصبحت تقتضيها طبيعة أي بحثٍ في المقامات، وهي **محاولة البحث في النشأة الحقيقة لفن المقامات،** حيث يقول: "ما هي الجدوى الموضوعية من كلّ ذلك ؟، هل القول بأنّ الهمذاني اهتدى بهدي ابن فارس؟، أو استوحى

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 120.

[*] يقول زكي مبارك أن بديع الزمان عارض بمقاماته أربعين حديثا أنشأها "ابن دريد"، ينظر النثر الفني في القرن الرابع، ص: 244/1. وقد وازن بينهما شوقي ضيف وتوصل إلى أن أحاديث بن دريد تخالف مقامات الهمذاني في موضوعها، أما الغاية فهي واحدة بينهما وهي تعليم الناشئة اللغة، ينظر: الفن ومذاهبه في النثر العربي، ص: 248.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 208.

فكرة مقاماته من أحاديث ابن دريد؟، هل يقلّل من قيمة مقامات البديع؟، وهل يُغيّر واقع المقامة الذي لم يشهد من البدايات إلاّ ما وصل من مقامات بديع الزمان الهمذاني"[1].

وما يلفت الانتباه أنه من ولوع الكلاعي وإعجابه الشديد ببديع الزمان ومقاماته لم يستشهد في هذا الفصل **بالمقامات الأندلسية**، ولم يذكر نماذج لكتابها، مع أن الأندلسيين –وهو أعلم بهذا– سرعان ما عرفوا فن المقامات. فمقامات الهمذاني ورسائله وصلت الأندلس، وانتشرت في **أواخر عصر سيادة قرطبة**، حيث قام بعض أدباء ذلك العصر بمعارضتها وتقليدها، وعلى رأسهم ابن الشهيد، وابن شرف القيرواني، وينقل لنا إحسان عباس في كتابه تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) قائمة بما أنتجه الأندلسيون من مقامات سواء أكانت في معارضةٍ للبديع أو للحريري[2].

فمنذ **القرن الخامس** بدأت طلائع المقامة تظهر في بلاد المغرب والأندلس، ولكن المقامة الأندلسية لم تكن في هذه المرة صورة طبق الأصل للمقامات المشرقية، وقد خلص إحسان عباس في عموم نظرته في هذه المقامات إلى **مفارقتها** للمقامات المشرقية بانتفاء بعض العناصر الفنّية منها الأمر الذي جعلها تقترب في شكلها الفني من الرسائل، حيث نجده يقول: "ومن مجموع ما وصلنا من هذه المقامات يستطيع الدارس أن يتبين حقائق محددة عن طبيعة المقامة الأندلسية. فقد **انتفت** من بعضها قصة و**الحيلة** المقترنة بها، وأصبحت صورة من رسالة يقدمها شخص بين يدي أمر يرجوه أو أمل يحب تحقيقه، كما أن كثيراً من المقامات الأندلسية أصبح **وصفاً للرحلة والتنقل** في داخل بلاد الأندلس، وفي هذا أيضا شاركت الرسالة. وكان بعضها يمثل **الاتجاه النقدي أو مواقف المنافرة والمفاخرة**، أو يؤدي بعض الموضوعات الشعرية كالغزل والمدح والهجاء. ولما اِلتبست المقامة بالرسالة وأصبحت تؤدي مهمّتها، فقدت "العقدة" وفُقدت الشخصيتين الخياليتين فيها، وأصبحت على لسان كاتبها، وإذا لم تكن قصة لرحلة فقدت العناصر "الدرامية" جملةً"[3]

فقد دخل هذا اللون الأدبي إلى الأندلس، وقد توفّر عليه بعض الكتّاب على سبيل **المحاكاة** أو **المعارضة** للمقامة المشرقية، وشيئا فشيئا أصبحت المقامة تأخذ شخصية مستقلة عن نظيرتها المشرقية

---

[1] نقد النثر في تراث العرب النقدي (حتى نهاية العصر العباسي 656ه): نبيل خالد أبو علي، الهيئة المصرية للكتاب (د.ط)، (د.ت)، ص: 307

[2] ينظر تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين) : إحسان عباس، ص: 244، 245، 246. وينظر أيضا: في الأدب الأندلسي: محمد رضوان الداية، ص: 256 وما بعدها.

[3] تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين): إحسان عباس، ص: 246،247 . وللتوسع في بعض المقامات الأندلسية كمقامات ابن أبي الخصال، والسَّرقسطي، ابن شرف، أبي حفص عمر بن الشهيد، لسان الدين ابن الخطيب ينظر فن القص في النثر الأندلسي: علي الغريب محمد الشناوي، ص :353 وما بعدها. وكتاب في الأدب الأندلسي: محمد رضوان الداية، ص :256 وما بعدها .

في كثير من جوانبها. وهذا ما غاب عنا في "إحكام صنعة الكلام" **لغياب** الشواهد الأندلسية التي تنطوي تحت جنس المقامة لأسباب لا يعلمها إلا صاحب المصنّف، وهذا أمر مستغرب من الكلاعي، وقد أشار إلى هذه النقطة أيضا محقّق الكتاب.[1]

حيث يعلّق الكلاعي على ما اختاره من **شواهد مقامية همذانية** بقوله: "وقد أجرينا ذكر المقامات في ذكر بديع الزمان، ونبّهنا على ما له فيها من الإبداع والإحسان. وأن له أربع مئة مقامة في غاية الجودة والفخامة، والذي وصل إليّ منها نحو الأربعين. فمنها قوله حدثني عيسى ابن هشام..."[2]، ثم يُطرف قارئه **بأربع مقامات كاملة** لبديع الزمان الهمذاني: المقامة الأصفهانية، والمقامة الكوفية، والمقامة الجاحظية، وأخيرا المقامة البغدادية...، والتي هي في جملتها قصص قصيرة مسجوعة تتضمّن عِظة أو مُلحة أو نادرة يرويها راوية واحد يتحدّث فيها عن مغامرات بطل واحد رئيسي في الكدية، والاستجداء، والسّعي إلى الرزق متسلّحا بفصاحة لسانه، وسعة ثقافته، واستلابه لعقول سامعيه عن طريق ما يجود به عليهم من سحر الكلمة شعرا ونثرا.

ولقد أبرز فيها **الهمذاني** براعة لغوية وأدبية فائقة لا يكفي المجال للتفصيل فيها، والكتابات التي دارت حول مقاماته بحر لا ساحل له، وهي شاهدة على هذا الإبداع إلى حدّ اليوم فالنموذج الفني الذي أنشأه بديع الزمان بداية لفيض زاخر من الفن المقامي أتى بعده، فقد استطاع بديع الزمان أن يوجد في مجال النثر ديباجة جديدة تعدل في شرفها ديباجة القصيدة الجاهلية وتضاهيها[3] .

إذاً فأظهر ما يبدو عليه **التنوع الأجناسي** في حصر أبو القاسم الكلاعي للأجناس النثرية في أدبنا القديم جنس "**المقامة**"، أو بالأحرى المقامة الهمذانية...، ولكن إذا تجاوزنا جنس المقامات ونظرنا

---

[1] يقول محمد رضوان الداية في هذا الصدد: "ويستغرب من الكلاعي قوله في ختام حديثه ونقوله عن المقامات: "ومحاسن أبي الفضل لا تنتهي أو ينتهى عنها، وقد عارضه في هذه المقامات جماعة من الكتّاب بما **نزهت** عن ذكره هذا الكتاب"... ولعل ما يفسر هذا أن يكون الكلاعي معجبا ببديع الزمان خاصا إياه بالسبق والفضل". تاريخ النقد الأدبي في الأندلس، ص: 422، 423.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 199.

[3] للتوسع في الناحية الفنية للمقامات ينظر بعض الكتب المتخصصة، مثلا:

- فن المقامات بين المشرق والمغرب : يوسف نور عوض، ص:10

- المقامات (مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز): يوسف إسماعيل، منشورات إتحاد العرب، دمشق، (د.ط)، 2007 (طبق على مقامات الهمذاني والحريري).

- شعرية النص النثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري): أبلاَّغ محمد عبد الجليل، (طبق على الحريري) .

- علم لغة النص (النظرية والتطبيق): عزة شبل محمد، (طبق على المقامات اللزومية للسرقسطي).

في الأشكال السردية والأنواع القصصية التي استجلاها الكلاعي في مصنفه[*] نقف على جنس "**الحكايات**" الذي ألحقه بالمقامات قائلا: "ومن **الحكايات** المختلقة، و**الأخبار** المزوَّرة المنمقة كتاب (كليلة ودمنة)، وكتاب(القائف) لأبي العلاء المعري، وقد تكلّموا فيه على ألسنة **الحيوان**، و**غير الحيوان**."[1] فالكلاعي لم يورد تعريفا لجنس "الحكاية"[2]، ولكنه –في اعتقادي– بإيراده الجنسين معا يكون قد وافق التعريفات القديمة للمقامة، والتي ظلّت حتى فترة القرن السابع للهجرة على أنها: "حديث بليغ يُجتمع له ومدارها جميعا على **حكاية** تخرج إلى **مخلص**." [3]

بل يورد الباحثون في **العصر الحديث** أيضا ما يثبت أن المقامات ضرب من الحكايات والقصص القصيرة، حيث يقول جورجي زيدان:" والمقامات **حكايات قصيرة** موضوعة على لسان رجل خيالي تنتهي بعبرة أو موعظة أو نكتة، والمراد بها في الأكثر التفنّن بالإنشاء، وتضمينه الأمثال والحكم..."[4]، ويقول عبد العزيز عتيق أيضا عن المقامة بأنها قطعة من النثر الفني على صورة **حكاية قصيرة** ينتهي مغزاها إلى عبرة أو عظة أو طرفة.[5]

والواقع أننا إذا تأملنا مصطلح "**الحكي**" نجده لا ينفرد بالدلالة على استعادة أحداث الماضي وذكر ما جرى فيه، بل تشترك معه في أداء هذا المعنى ألفاظ ومصطلحات أخرى منها القصّ أو القصص، والإخبار، والرواية، والسّرد، فهي "كلها مصطلحات تفيد في مجملها نقل الحديث وإخبار الآخرين به، واستظهارَه وتبيينه وتوضيحه وما إلى ذلك مما يوسّع دائرة انتشاره، ويجعله معلوما

(*) لا نكاد نجد ناقدا قبل عصر الكلاعي ينص صراحة أن القصص والحكايات **جنس من أجناس الخطاب النثري** حتى أن **ابن وهب** الذي بيّن قيمة القصص ووظيفته وحاجة الناس إليه لم ينص على ذلك صراحة في قوله: "وكذلك جعلت القدماء أكثر آدابها، وما دونته من علومها بالأمثال والقصص عن الأمم، ونطقت ببعضه على ألسن الطير والوحش وإنما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها، والمقدمات مضمومة إلى نتائجها، وتصريف القول في ذلك حتى يتبين لسامعيه ما آلت إليه أحوال أهليها عن لزومهم الآداب أو تضعيهم إياها، ولهذا بعينه قص الله علينا أقاصيص من تقدمنا..." البرهان في وجوه البيان، ص: 118.

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 208 .

(2) ورد في لسان العرب لابن منظور :" حكى: الحكاية: كقولك حكيتُ فلانا وحاكَيْتُه فَعَلْتُ مثل فِعله أو قلت مثل قوله سواء لم أُجاوزه، وحكيتُ عن الحديث حكاية..." لسان العرب مادة (حكي)، ص:273/3.

(3) ينظر: شرح مقامات الحريري: الشريشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، (د.ط) 1998، ص: 22 ، وأيضا في القرن السابع المثل السائر: لابن الأثير، ص: 42/1.

(4) تاريخ آداب اللغة العربية: جورجي زيدان، ص:219/2.

(5) ينظر الأدب العربي في الأندلس : عبد العزيز عتيق، ص :477.

ومعروفا وشائعا، أي يحرّره ويخرج به من احتكار شخص واحد أو جهة واحدة لَمّا يجعلُ الآخرين شركاءه فيه."[1]

فالقصص والحكايات عرفت عند العرب منذ العصر الجاهلي[*] بطابعها الشفهي، وقد تطوّر هذا الجنس– الحكايات– الذي يدخل في باب القصص، وأخذ خاصيته كجنس من أجناس الخطاب النثري الكتابي بعد امتزاج الثقافات في العصر العباسي، وامتزاج العرب بالأمم الأخرى خاصة **الفرس** الذين أخذوا عنهم كثيرا من القصص "فقد كانت كتبهم في القصص التي نقلت من الفارسية إلى العربية ككليلة ودمنة وهزار أفسانة أساسا من الأسس التي بنت عليها الأجيال المتعاقبة ما بين أيديها من قصص عربي." [2]

ويذكر **ابن النديم** أنّ أوّل من صنّف الخرافات على لسان الحيوان هم الفرس، وقد نقلته العرب عنهم إلى اللغة العربية، وتناوله الفصحاء والبلغاء فهذّبوه، ونمّقوه، وصنّفوا في معناه ما يشبهه...، وقد ذكر العشرات ممّن كتب في القصص والخرافات **كالجهشياري** صاحب كتاب "الوزراء والكتاب" الذي ألّف كتابا اجتمع له فيه أربعمائة ليلة وثمانون ليلة، كل ليلة سمر تام يحتوي على خمسين ورقة، وأقل وأكثر.[3]

فالأجناس القصصية أو الصيغ القصصية كما عرفها **الباحث علي بن محمد** هي مجموعة من أنماط الإنشاء، تختلف في مضامينها وفي أشكالها، ولكنها تلتقي كلّها عند نقطة واحدة تجمع شتاتها وتؤلّف بين أصنافها، وهي: البعد عن التعبير المباشر الصريح، والسّعي إلى الكناية والتلميح، واستخدام الرمز، وكل ذلك في قالب من سرد الأحداث، وسوق الوقائع، يعتمد على ما خصّ به الإنسان من قدرة

---

[1] السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات): إبراهيم صحراوي، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008 ص:34 .

[*] فقد بدأت **القصص** برواية العرب بطولاتهم في حروبهم وأيامهم التي كانوا يتسامرون بها، إلى جانب رواية بعض الأساطير والخرفات عن الجن والشياطين، مع ما يتداولونه بينهم من أحاديث الهوى وأخبار العشاق، ثم ارتبطت القصص بعد الإسلام بالوعظ والإرشاد في المساجد، وتفسير القرآن من خلال قصص الأنبياء...، ينص على ذلك الكثير من الباحثين، ينظر مثلا: تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي): شوقي ضيف، ص: 399 وما بعدها، فجر الإسلام: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، ط11، 1975، ص: 66 وما بعدها. وكتاب مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم: مصطفى بشير القط، ص:126 وغيرها.

[2] ضحى الإسلام: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، ط10، (د.ت)، ص: 187/1.

[3] ينظر الفهرست: لابن النديم، أبي الفرج محمد بن إسحاق بن أبي يعقوب (ت385هـ)، نشره الشيخ إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، ط2، 1997، ص: 369.

"التخّيل" الذي تمكنّه من استحضار الغائب، وتمثُّل ما لم يقع كأنّه واقع، وتصَوُّر مجرى الحوادث وهي تروى له، كما لو أنه حاضر لديها يشاهدها عيانا[1].

وهذا الأسلوب القصصي في ما اختاره أبو القاسم الكلاعي من فصول وفقرٍ من كلام **أبي العلاء المعري** على لسان الحيوان الناطق، حيث يقول: "ومَن أجرى إلى غير مدىً كان مثَله مثل الشيخ الجاهل لما سمع قول القائل: أصبح عني الشبابُ قد حُسرا

قال: ما أرى الشباب إلاّ قد ظعن مع الظاعنين، لأخرجنّ في طلبه. فسار حتى لقيه رجل فقال له: أعندك خبر للشباب؟ فقال: شبابك أو شباب غيرك ؟ قال: بل شبابي. قال: إنه ذهب مع أمس، وأمس خلفك. فارجع وراءك وأسرع؛ فللعك تدركه. فرجع الشيخ يعدو وراءه فكلما عدا ازداد من أمس الشبيبة بعداً."[2]

كما يقول في فصل آخر: "حضرت النملة الوفاة فاجتمع حواليها النمل فقالت نادبتها: يرحمك الله! أمن شعيرة مجرورة، وبُرَّة ممطورة، وآثار سفرة منشورة ؟ قالت لهنّ: لا تجزعنَ فقد ذَخرت عند الله ذخيرة مَن ذخر مثلها جدير بالرحمة، وذلك أني لم أسفك دما قطّ."[3]

فالقارئ لهذه الفصول يدرك أن الكلاعي يعتبر الحكاية قصة سردية قصيرة، أبطالها عادة من الحيوانات (حيوان ناطق، نملة...)، ولها مغزى توجيهي وتعليمي بالدرجة الأولى، فهو ينحرف بالحكاية إلى ما يشبه الخرافة، إذ الأبطال تكلّموا فيها على ألسنة **الحيوان** وسردوا حكايات **مختلقة** عجيبة، وأخباراً **مزورة منمقة** تقترب من العجائبية، حيث لا تعتمد الحكاية الخرافية كما قالت نبيلة إبراهيم على "المعقول، بل تستبدله بقدرة الإنسان على التخيّل، ونقل العالم الواقعي إلى عالم آخر تطغى عليه العناصر فوق الطبيعية، و التي تتحرّك تحركا لا يقبله المنطق ولا الطبيعة في عالم تتبادل فيه المواصفات أماكنها، فما هو غير ممكن في عالمنا الواقعي هو ممكن في عالم الحكاية الخرافية..."[4].

وقد ختم هذه الأمثلة بالتعقيب على إحسان وإبداع المعري في كتابه "القائف"، قائلا: "وهو أكثر من (كليلة ودمنة) ورقاً، وأفسح طلَقاً، وأطيب شميماً وعبقاً"[5].

---

(1) ينظر النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس (مضامينه وأشكاله): علي بن محمد، ص:557/2.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 208، 209.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 209.

(4) أشكال التعبير في الأدب الشعبي: نبيلة إبراهيم، دار النهضة، مصر،(د.ط)، 1974، ص:91 .

(5) إحكام صنعة الكلام، ص: 210.

المبحث الثاني: أدبية الأجناس الإبداعية الشفوية:

1- الخطبة:

أ- مفهومها لغة واصطلاحا:

تأتي الخطابة على رأس الأجناس النثرية ذات الصبغة **الشفهية** التي عرفها الكلاعي، وقد عرف العرب هذا الفنّ منذ أقدم العصور وتوسّلوا به في عرض قضاياهم في السلم والحرب طلبا لاستمالة الجمهور وإقناعهم وكسب تأييدهم، ومن هنا كانت الخطابة فنّ القول الذي يراد منه الإقناع والإمتاع.

وعليه فقد وردت لفظة "خطابة" في مختلف **المعاجم اللغوية العربية**؛ والخطبة **لغة** مأخوذة من (الخطْب)، وهو الشأن أوالأمر صَغُر أو عَظُم...، والخُطبة مصدر الخطيب، وخَطَبَ الخَاطِب على المنبر، واختطَبَ يَخْطُب خطابةً، واسم الكلام: الخُطبة... وذهب أبو إسحاق إلى أن الخطبة عند العرب: الكلام المنثور المسجع ونحوه[1]

كما تحيل مادة (خطب) في **أساس البلاغة** إلى الخَطْبِ أيضا، حيث يقول: "...ما خطبك: ما شأنك الذي تخطبه، ومنه هذا خطب يسيرٌ وخطب جليلٌ، وهو يقاسي خطوب الدهر."[2].

ولم يبتعد **ابن وهب** كثيرا عن بعض ما ورد في المعاجم العربية في تبيينه اشتقاق "الخطابة" ومفهومها اللغوي قائلا: "إنّ الخطابة مأخوذة من خطبت أخطبُ خطابة: كما يقال؛ كتبت أكتب كتابة، واشتق ذلك من الخطب وهو الأمر **الجليل**، لأنّه إنّما يقام بالخطب في الأمور التي تجلّ وتعظم، والاسم منها خاطِبٌ مثل راحم، وإذا جُعل وصفا لازما قيل خطيب، كما قيل راحم رَحيم، وجُعل رحيم أبلغ في الوصف، وأبين في الرحمة...، والخطبة المخطوب به، فإذا جمعتها قلت خُطبٌ..."[3]

ومن هنا يتضح لنا أن **مشتقات المادة** تتناول "الموضوع والوسيلة في آن واحد، وفي ذلك ربط للكلام بالحدث أو المؤثّر..."[4]. فأصل **الخطبة** من "الخطْب" والأمر الجلل، لأنّها عادة ما تأتي في الأمور المهمّة، ذات الشّأن والبال، كما عبّر عنها ناقدنا **أبو القاسم الكلاعي في تعريفها**: "والخطبة عند العرب تقوم على كلام منظوم له **بالٌ**."[5]، أي له وظيفة مهمّة ذات شأن، حتى أنّ النقاد العرب بصفة عامة اهتموا كثيرا بالتنظير لجنس الخطابة، والرسالة نظرا للقيمة الوظيفية لهذين الجنسين النثريين

---

[1] ينظر لسان العرب: لابن منظور، مادة (خطب)، ص: 134/4، 135 .

[2] أساس البلاغة: للزمخشري: مادة (خطب)، ص:168.

[3] البرهان في وجوه البيان: ابن وهب، ص: 151 ،152 .

[4] في بلاغة الخطاب الاقناعي: محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، المغرب (د. ط)، 2002، ص: 16.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 166.

فالخطابة وفن الكتابة أي الرسالة على حدّ تعبير أبي العسكري "مختصتان بأمر الدين والسلطان وعليهما مدار الدار..."[1] .

وأوّل ما نلاحظه على تعريف أبي القاسم الكلاعي للخطابة بأنّه يتجه نحو معنيين:

- وظيفة الخطبة (ناحية الموضوعات) .
- بلاغة الخطبة ونظمها (الناحية الأسلوبية) .

فالخطبة تكون معبّرة عن عقيدة الخطيب ورأيه في مشكلات الوجود والأمور المهمّة وذات البال والشأن، وتكون على رأس الأجناس ذات الصبغة الشفهية **بموضوعاتها** و**دواعيها**؛ فالخطبة كان لها الحظّ الأوفر في أمر الدين، لأنّ الخطبة شطر الصّلاة التي هي عماد الدين في الأعياد والجمعات والجماعات، وتشمل ذكر المواعظ التي يتعهّد بها الإمام رعيته لئلاَّ تضلّ قلوبهم عن ما أنزل الله -عز وجلّ- في كتابه. ودليل هذه القيمة الوظيفية لجنس الخطابة أنّ **الكلاعي** قسّمها حسب **موضوعها** إلى خطب شرعيات، وخطب أخرى (غير دينية)...، وهو يقترب في هذه النقطة من **ابن وهب** الذي توسّع في موضوعاتها قائلا: "**فالخطب** تستعمل في إصلاح ذات البين، وإطفاء نار الحرب، وحمالة الدّماء والتّشييد للملك، والتّأكيد للعهد، وفي عقد الإملاك، وفي الدّعاء إلى الله -عزّ وجلّ-، وفي الإشادة بالمناقب، ولكلّ ما أريد ذكره ونشره وشهرته بين الناس."[2]

وشبيه بهذا القول ما نجده عند **القلقشندي**، حينما قال: "الخطب كلام مبني على حمد الله تعالى وتمجيده، وتقديسه، وتوحيده والثناء عليه، والصلاة على رسول الله صلى الله عليه وسلم، والتّذكير والتّرغيب في الآخرة، والتّزهيد في الدنيا، والحضّ على طلب الثواب، والأمر بالصلاح والإصلاح والحثّ على التّعاضُد والتّعاطُف، ورفض التّباغُض والتّقاطُع، وطاعة الأئمة، وصلة الرّحم، ورعاية الذّمم، وغير ذلك ممّا يجري بهذا المجرى ممّا هو مستحسن شرعا وعقلا."[3]

فالخطابة العربية متميّزة عن أجناس القول الأخرى من حيث المتن (الموضوعات)، ومن حيث الفن (الأسلوب)، فهي من حيث **المتن** كما قال القلقشندي كلام مبني على حمد الله تعالى وتمجيده وتقديسه

---

[1] الصناعتين: العسكري، ص: 154، وارتباط الخطابة بالرسالة في القيمة الوظيفية جعلتهما تتشابهان من حيث **الشكل**- كما قال العسكري في نفس الصفحة السابقة -: "في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، وقد يتشاكلان أيضا من جهة الألفاظ والفواصل، فألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتّاب في السهولة والعذوبة وكذلك فواصل الخطب، مثل فواصل الرسائل... ولا فرق بينهما إلا أن الخطبة **يشافه** بها، والرسالة **يُكتب** بها...".

[2] البرهان في وجوه البيان: ابن وهب، ص: 150.

[3] صبح الأعشى في صناعة الإنشا: للقلقشندي، ص: 60/1 .

وتوحيده والثّناء عليه...، وهي من حيث **الفن** كما قال أبو جعفر النحاس[*] من مستودعات سرّ البلاغة، بها تفاخرت العرب في مشاهدهم، وبها نطقت الخلفاء والأمراء على منابرهم، وبها يتميّز الكلام، وبها يخاطب الخاصّ والعام[1].

فكما عُرّفت الخطابة العربية بموضوعها عُرّفت ببنائها وشكلها وخصائصها الأسلوبية وإلى جانب الوظيفة المهمّة والموضوعات ذات الشّأن والبال التي خاض فيها الخطباء يبرز البناء اللغوي والجانب البلاغي فيها مشعاً، حتى أنّ **الكلاعي** جعل من الخطبة جنسا نثريا يقترب من المنظوم، وفي هذا التشبيه اِلتفاتة إلى الجانب **الأسلوبي** لفنّ الخطابة، حيث أنّ نظرة سريعة إلى بعض خصائصها كالخيال والإيجاز، والإيقاع المكثّف، والتلميح بدل التّصريح...، والتي أشار إليها **أبو سليمان المنطقي** في قوله: "وأما **بلاغة** الخطابة فأن يكون اللّفظ قريبا، والإشارة فيها غالبة، والسجع عليها مستوليا، والوَهْم في أضعافها سابحا، وتكون فِقرها قصارا."[2] تجعل من فنّ الخطابة جنسا نثريا قريبا من الشعر، خاصة وأنهما يشتركان في صفة "**الشفهية**"، ولقد ألمح إلى هذا سابقا الناقد **أبو هلال العسكري**.

كما ذهب بعض أصحاب **المعاجم** إلى ربط الخطبة بالسجع في تعريفهم للخطابة فقالوا: "... الخطبة عند العرب: هي الكلام المنثور المسجع ونحوه."[3]، إذ الخطابة كما قال **عبد العزيز عتيق** هي: "الحديث **المنطوق** تمييزا لها عن الحديث المكتوب، وهي تحتاج إلى **خيال** و**بلاغة** ولذلك تعدّ من قبيل الشعر، أو هي شعر منثور وهو شعر منظوم."[4]

فالخطابة إذن تشكلّ ذروة البلاغة في الخطاب النثري الشفهي إلى درجة أنّ بعض العرب وخاصة منهم الفلاسفة ربطوا بين الخطابة والشعر، إذ "يلاحظ الذين يؤرّخون لنشأة البلاغة العربية أن مفهوم البلاغة عند المتقدّمين الذين وضعوا أسس علم البيان العربي، وعلى رأسهم الجاحظ، مرتبط كل الارتباط بمفهوم الخطابة فكثيرا ما وردت الكلمتان عند الجاحظ مترادفتين".[5]

---

[*] أبو جعفر النحاس: صاحب كتاب (صناعة الكُتَّاب)، وقد ورد قول أبو جعفر النحاس في كتاب صبح الأعشى في صناعة الإنشا: للقلقشندي، ص: 210/1.

[1] ينظر: الخطابة العربية الإسلامية (دراسة في المتن والفن): عبد الرحيم الرحموني، مطبعة آنفو– برانت، فاس (د.ط) 2005، ص: الواجهة الخلفية (تقديم الكتاب).

[2] الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، ص: 141/2.

[3] لسان العرب: لابن منظور، مادة (خطب)، ص:135/4.

[4] الأدب العربي في الأندلس: عبد العزيز عتيق، ص: 438.

[5] قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديث: محمد زكي العشماوي، ص: 263/1.

ولهذا كان للخطابة خطرها ومكانتها في الأدب العربي؛ فهي "فن مشافهة الجمهور، وإقناعه واستمالته..."[1] والخطابة أيضا: "نوع من فنون الكلام غايته إقناع السامعين، واستمالتهم، والتأثير فيهم بصواب قضية أو بخطأ أخرى".[2]

كما عرّف "أرسطو" الخطابة بأنّها: القدرة على الكشف نظريا في كلّ حالة من الحالات، عن وسائل الإقناع الخاصة بتلك الحالة.[3]

ومثل هذه التحديدات والتعريفات **كثيرة** و**متفاوتة**، ويستفاد من مجموعها أنّ **الخطابة** فنّ شفهيّ أدبيّ بليغ، يقوم على عنصريْ الإقناع والتأثير في الجمهور الذي يخاطبه الخطيب، وعلى اعتبارها جنسا نثريا شفهيا إلقائيا بالأساس يعتمد على مواجهة السامعين بشكل مباشر وبطريقة ارتجالية فإنها تختلف عن القول المكتوب **إبداعا** و**تلقيا**؛ إذ "بين النثر الشفاهي والكتابي سمات **فارقة** كثيرة ناجمة – في الأصل – عن التقابلات المعروفة بين الثقافات الشفاهية (illiteracy) والكتابة (literacy)، أعني تقابلات الأذن والعين، وهي التقابلات التي تفضي إلى نوعين من الإنشاء أو الإبداع النثري: الإنشاء الشفاهي القائم على الشفرة المنطوقة، والإنشاء الكتابي القائم على الشفرة المكتوبة أو الخطيّة، حيث تستقل كلّ من هاتين الشفرتين – إلى حد بعيد – بمواصفات ومتطلّبات وظروف تُمايز بينهما من حيث نمط الإنتاج، ويؤدي الخلاف بينهما في نمط الإنتاج إلى اختلافات وفروق بنائية"[4] .

ب- أدبية الإقناع والحجاج:

أما عن أبي القاسم الكلاعي – محل الدراسة – فقد نقل في تنظيره لهذا الجنس الذي يراد منه الإقناع والتأثير أنّ أخطب الخطباء هو رسول الله -صلى الله عليه وسلم- لأنّه على حدّ قوله: "أفصح العرب لسانا، ولا بيان كبيانه، ولا كلام يعدل كلامه، أيّد بالحكمة وحفَّ بالعصمة، فبذَّ الناطقين، وحاز قصب السابقين..."[5]، وقد روي عن النبيّ -صلى الله عليه وسلم- قال: "كل أمر ذي **بال** لا يبتدأ فيه بالحمد فهو أبتر "، وكل خطبة ليس فيها تشهُّد فهي كاليد الجذماء[6].

ولقد جعل الكلاعي فصل الخطبة على شكل **نصائح** للخطباء ليكونوا على براعة وحسن بيان بعد أن قسّم الخطابة –ضمنيا– حسب الموضوع إلى **خطب شرعيات** يستحب فيها التقصير والإيجاز

---

[1] فن الخطابة: أحمد الحوفي، دار النهضة مصر، (د.ط)، 2002، ص: 05.

[2] الخطابة: يوسف محمد يوسف، مطبعة الفجر الجديد، بيروت، ط1، 1992، ص: 45.

[3] ينظر النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، ص: 98 .

[4] النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية (فنونه– مدارسه– أعلامه): محمد رجب النجار، ص: 17 .

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 167.

[6] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص:166، 167. ويقارن أيضاً بما أورده الجاحظ، حيث يقول: "...يسمون الخطبة التي لم تبتدأ بالتحميد، وتُستفتح بالتمجيد "البتراء". ويُسمون التي لم توشّح بالقرآن، وتُزيّن بالصلاة على النبيّ صلى الله عليه وسلم "الشوهاء" "البيان والتبيين، ص:06/2، وما أورده ابن وهب في كتابه البرهان في وجوه البيان، ينظر الصفحة:153

ولاسيما خطب الجمعة، وأخرى **غير شرعيات** يستحب فيها التطويل، وكان يشير في ذلك إلى أنّ الطول والقصر غير خاضع لنظام سابق بقوله: وليس في ذلك حدّ محدود[1]. وقد مثّل الكلاعي للإيجاز بخطبة رجل لم يذكر اسمه قائلا: "ومن أشرف الخطب وأوجزها لفظا ما قام به بعض البلغاء، وقد حضر بعض الرؤساء، وكانت له علّة تمنعه من الصبر على إطالة الخطبة، فقيل له: **اخطب وأوجز** فقال: الحمد لله رب العالمين وصلى الله على جميع النبيّين. أما بعد: فإن الدنيا دار ممرّ، والآخرة دار مقرّ. أيها الناس! فخذوا من ممرّكم لمقرّكم، ولا تهتكوا أستاركم عند من لا تخفى عليه أسراركم. واخرجوا الدنيا من قلوبكم قبل أن تخرج منها أبدانكم. أقول قولي هذا وأستغفر الله لي ولكم"[2]. ثم عقب عليه بقوله: "وهذا من الكلام العالي الذي قلَّ رجاله، وعُدِم – أو كاد– في عصرنا هذا مِثاله. ولولا الفقيه الأستاذ الخطيب **أبو الحسن ابن شُريح** لقلت أن هذا النوع من البيان قد ذهب بالجملة وطُمس، وآليت أن هذا الفن من البلاغة قد عفا بالكلِّية ودرس. ولكنه أعاد جدَّته وبهاءه، وملك– وحده– أرضه وسماءه."[3]

وقد أثبت في هذا الفصل ما يشهد بإحسانه، ويُفصح بسبقه من **فصول وخطب** في وداع رمضان، وفي أول ذي الحجة، وفي خطبة خطب بها حضرة أمير المسلمين...، فأبو الحسن من الأدباء الذين أجادوا وأحسنوا هذا الفن في نظر أبي القاسم الكلاعي، إذ قال فيه: "ومحاسن **أبي الحسن** كثيرة ومعارفه رفيعة أثيرة. إن ذكرت الآداب فهو المقدّم، أو علوم القرآن فهو وارثها عن أبيه..."[4]. كما اختار الكلاعي مثالا من خطب **أبي العلاء المعري** وهي خطبة كان قد عارضها الكاتب بخطبته "**الإصلاح**"، وقد نقل للقارئ قطعة منها تنبّه على فضيلتها ومزيّتها، إذ "من أطرف الخطب معنى وأعذبها منحى ومبنى، خطبة **الفصيح** لأبي العلاء، وهي خطبة شريفة تشتمل على علم جمٍّ وأدب تضمّن لغات الفصيح لثعلب. أوّلها:

الحمد لله الذي بفضله نمى المال، وسمَت الآمال، ما كان للصمد أرج ينمي، وما كان لغيره قمنٌ يذمي. ما ذوى عود شجرة مؤمنة، وإنما يذوي عود المفتتنة. وإن ظننت عود المؤمن ذوى، فإنما ظنُّك رمى فأشوى. إن شجرة الإيمان لا تنقرض بطول الزمان..."[5]

---

[1] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 167، وفي هذا يقول الجاحظ أيضا: "جميع خطب العرب من أهل المدر والوبر والبدو والحضر على ضربين: منها **الطوال** ومنها **القصار**، ولكن ذلك مكان يليق به، وموضع يحسن فيه..."البيان والتبيين: 07/2، وينظر أيضا في نفس المعنى ما قاله ابن وهب في البرهان، ص: 154 ، 155.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 176.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 176.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 180.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 180.

ولما كان الخطيب في العملية الخطابية **البؤرة والأساس**، لأنّه هو الذي يحقق وظيفة الخطبة في الإقناع والتأثير قدّم أبو القاسم بن عبد الغفور الكلاعي بين يديه جملة من النصائح نذكر منها:

النصيحة الأولى: -يستحب للخطيب أن يجمع ذهنه، ويحضر تخشُّعه، ويخلص لله سبحانه نيّته ويشغل بذكره حواسّه، فإنّه إذا فعل ذلك اِشتغل عن المخلوق عن الخالق، فلم تلحقه **هيبة**، ولم يخامره **دهش**، ولم ينحلّ عقد نظامه، ولم تنضب أودية كلامه؛ فقد ترددّ في الكتابات النقدية القديمة ما يفيد أنّ الخطيب ينبغي أن يكون حاضر البديهة، رابط الجأش حتى لا يصاب بالحصر(*)، ويعتريه التلعثم والاضطراب. وقد أشار أبو القاسم في هذا الباب إلى ما لحق خالد القسري عامل هشام على العراق وذلك أنّه دهش يوم الجمعة فقال: أطعموني ماء !، فولا ما ظهر يومئذ من **تغيّر** أشكاله، و**تلعثم** لسانه و**ارتجاج** مقاله، لكان لكلامه مخرج، ولم يكن فيه بأس ولا حرج، لأنّ الله سبحانه وتعالى يقول: "**ومن لم يطعمه فإنه مني...**"[1] وغير ذلك من أمثلة الخطباء الذين هابهم وقوفهم على المنبر أمام جموع الناس فحصروا كثيرٌ في بطون كتب الأدب والنقد[2] .ولكي لا يقع الخطيب في الحصر والارتجاج أتاه الكلاعي نصيحة ثانية مكملة للأولى.

النصيحة الثانية: - ويستحب للخطيب أن يرتاد الخطبة قبل أن يقوم لها، ويؤلفها قبل أن يخطب بها؛ أي **يُعدّ أوليّات الموضوع** الذي سيطرقه والكلام الذي سيقوله، فالمقصود بالإعداد هنا "إعداد نظري، يعتمد فيه الخطيب على مروياته ومحفوظاته من النصوص الخطابية والشعرية، وقد يكون إعدادا لترتيب أجزاء القول، وفصوله، ومقاطعه، وفقراته دون اعتماد على أيّ مرويات، وذلك حتى يكون بناء خطبته محكماً، ومعانيها واضحة، ومؤثرة، ومتسلسلة..."[3]

فرأس الخطابة **الطبع**، وعمودها **الدربة**، وجناحها رواية الكلام، **وحَلْيُها** الإعراب وبهاؤها تخيّر الألفاظ...[4]، لذا فهذا الإعداد لا يتنافى مع البديهة والارتجال، لأنه رغم حضور البديهة، وثبات النية ورباطة الجأش، فإنّنا نجد عددا من مشاهير الخطباء من كان عُرضة للحصر، ويقول **الكلاعي** في هذا: "فإن ذا النورين خطب يوما فأرْتج عليه، فقال: إنّكم إلى إمام فعّال أحوج منكم إلى إمام قوّال. وإن أبا بكر وعمر كانا يرتادان لهذا المقام مقالاً"[5] .

(*) الحصر معناه ذهاب الكلام بعد صعود المنبر، ينظر قول العسكري: "الحيرة والدهش يورثان الحُبسة والحصر، وهما سبب الإرتاج والإجبال" الصناعتين، ص: 31.

(1) سورة البقرة الآية: 249، ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 168.

(2) ينظر البيان والتبيين: الجاحظ، ص 134/1،133 . وينظر الصناعتين: العسكري، ص: 31 وما بعدها.

(3) الخطابة العربية الإسلامية (دراسة في المتن و الفن): عبد الرحيم الرحموني، ص: 75، 76.

(4) ينظر البيان والتبيين، ص: 44/1 ، ويقارن بالصناعتين:لأبي هلال العسكري، ص: 72 .

(5) إحكام صنعة الكلام، ص: 168.

وقد علّق على هذا المثال بقوله: فإذا كانت هذه الطائفة الأجلِّية، والعترة الأفضلية ترتاد لهذا المعنى وهي في الفصاحة والرّجاجة ما هي، فما ظنّك بغيرها ؟. ونلحظ في كلامه **إشارة إلى هيبة الخطابة وعظم شأنها**، فإن لأعواد المنابر لهيبةٌ، حتى أنّ عمر بن الخطاب –رضي الله عنه- قال: "ما يتصّعدُني كلام كما تتصّعدني خُطبة النكاح."[1] وقيل لعبد الملك بن مروان: عجّل عليك الشيب يا أمير المؤمنين، قال: وكيف لا يعجّل عليّ وأنا أعرض عقلي على الناس في كلّ جمعة مرّة أو مرّتين"[2] .

وإضافة إلى جملة الأمور السابقة التي تتمثل في العيوب العارضة التي يصاب بها الخطيب حين يعتلي المنبر، وتتعلّق بهيبة المقام، واستعداد الخطيب، وقوّة الذاكرة (الجهاز العصبي) أشار الكلاعي إلى ما يتعلّق بالجهاز النطقي من **عيوب خُلقية**، حيث يقول: "ومن أبلغ الخطباء واصل بن عطاء، وكان به **لثغ** في حرف الراء، وكان يتجنبها في خطبه لقوة أدبه، وفي ذلك يقول الشاعر:

نعم، تجنّبَ (لا) يوم العطاء كما تجنب ابن عطاءٍ لثغة الراءِ"[3].

ولقد أورد خطبته -التي ليس فيها راء- كاملة في مصنّفه الإحكام محل الدراسة، إذ الخطابة فن عماده اللسان، فهو أداة الخطيب الأولى، ولهذا كانت سلامة الجهاز **النطقي** من الشروط الكبرى المكوّنة لبلاغة الخطاب الشفهي، وقد تحدّث النقاد القدامى، وخاصة الجاحظ عن العيوب التي تعتري جهاز النطق، وتسبب خللا في الإسماع والإفهام، ومن ثم الإقناع والتأثير.

النصيحة الثالثة: - ويستحب للخطيب أن يشير في خطبته إلى ما **شاكل الحين** و**الحال؛** فمراعاة أحوال السامعين ومعرفة نفسية المتلقين مبدأ أساسي في كلّ خطاب يُراد به **الإقناع** و**التأثير** حيث قالت العرب في مقولتها البلاغية الشهيرة: "لكل مقام مقال". وقد سبق التوسّع في هذه النقطة في مبحث التلقي، لذا سنبحث مباشرة فيما استدلّ به **ابن عبد الغفور الكلاعي** على مذهبه في مشاكلة الحين والحال موظّفا شاهدا هو من أظرف ما أعتُرض به منظوم ومنثور من المعاني والأمور الطارئات على حد تعبيره، والذي ذهب إليه أحد الخطباء الذي أشار في خطبه له **بالكاف** إلى أحد وزراء المعتمد بن عباد الذي كان جالسا في بعض الجمع، على مرأى من هذا الخطيب ومسمعٍ، والذي كان كثير الاستهتار، مشهورا بأحاديث قبيحة وأخبار. فشفى الخطيب بخطابه ذاك قلوبا على الوزير حاقدة وأربى بهذه النكتة على قس بن ساعدة[4]. فالخطيب **راعى مخاطبيه**، ومشاعر **سامعيه**، واختار ما يناسبهم من أساليب التأثير، ووجه انتقاده للوزير المذكور في باب التضمين لا التصريح، وقد يكون

---

(1) البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 134/1.

(2) البيان والتبيين، ص: 135/1، وينظر أيضاً ص: 249/2، 250 .

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 172. واللثغة: تكون خلقة في الشخص، كيفما كان أصله وعرقه، وليست كاللُكنة التي تعتري الأعاجم المستعربين في معنى كلام الجاحظ، ينظر البيان والتبيين، ص: 71/1 .

(4) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 168.

عكس ذلك أفيد في مقامات أخرى. فجاء ذلك المقام "أنطق بحذاقته وبراعته، وأدلّ على وفور بضاعته وصناعته"[1].

وقد ساعد الخطيب في ذلك وسائل تعبيرية أخرى غير الوسائل الكلامية اللفظية ممّا يتعلق بالإشارة[*]، حيث يقول الناقد في القصة السابقة: "فلما رآه أمامه قصد عتبه وملامه. فأقبل يذم المغترّ بالدنيا، وهو **ينحي عليه**، ويعيب أهل الفسق، و**يشير** في خطابه **بالكاف** إليه والوزير المذكور يتلاشى من العار، وينزوي لخاطبه انزواء الجلدة في النار"[2].

كما حدثنا في مثال آخر عن **الحجاج** –في باب وجوب الطهارة للخطيب–أنه قال: "وليس في الخبر يا أهل العراق كالعيان. يا غلام ! هاتِ الطست والماء. فأوتي بذلك، وحكى وضوءه– صلى الله عليه وسلم– وهو ينوي بذلك الطهارة."[3] ففي الخطاب الشفهي يتجلّى نظام الاتصال بين المبدع والمستمع من خلال **اللقاء المباشر** بينهما، وهذا ما يجعل إنشاء الفعل الكلامي يتحقق من خلال الأداء **الشفاهي** الحي (بكل ثرائه السيموطيقي، والدلالي، والصوتي، والحركي...). إذن فهذا الأداء الشفهي هو جوهر العملية الإبداعية الذي يهب الحياة للخطاب الشفهي **كالخطبة و**السرديات الشعبية وغيرها[4].

فالخطابة تختلف عن النصوص النثرية الأدبية الأخرى في أنّ تقدير حقيقتها وقيمتها الفنية لا يعتمد على النص المروي فقط، بل يعتمد على ما يسمّى "العوامل المساعدة" في الإلقاء والتمثيل من حركات الجسم الخارجية، ونحن اليوم كما قال **إحسان عباس**: "نقرأ ما بقي من خطبة عارية عن ذلك **النغم الصوتي** الذي كان يبعثه فيها، محرومة من **التأثير المسرحي** الذي يتطلّبه موقف الخطيب، فلا نرى خطرة باليد تضيف إلى المعنى ظلاً، ولا نسمع تلك **النبرات** القوية المؤثرة التي كان يحفل لها صاحبها أبلغ احتفال، حين يرسل الألفاظ قوّية حادّة الحروف والمخارج، وقد فاتتنا رؤيته وهو مندمج في موضوعه متّحد به مخلص له، أو خاضع منكسر النفس من أجله، فاتنا كلّ ذلك، كما فاتنا أن نراه **يبكي** حين ترق الموعظة أو تختلج **عضلات وجهه** حيث يتحدّث منذرا مخوّفا، وضاعت من النصوص المكتوبة **وقفة** ذلك الشيخ الجليل الجميل المهيب في زيّ حزين ونظرة حزينة."[5]

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 168.

[*] وإن غابت هذه النقطة في تنظير ناقدنا الكلاعي مع حضورها في أمثلته –كمثال الحجاج-، فقد أشار إليها النقد العربي القديم، ينظر مثلا: الجاحظ الذي جعل **الإشارة** في المنزلة **الثانية** من أنواع التعبير، وقد تكون باليد، وبالعين وبالحاجب، وبالثوب، وبالسيف. ينظر البيان والتبيين، ص: 76/1 وما بعدها .

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 168.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 172.

[4] ينظر النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية (فنونه، مدارسه، أعلامه) : محمد رجب النجار، ص: 18.

[5] الحسن البصري (سيرته، شخصيته، تعاليمه، وآراؤه): إحسان عباس، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1952، ص: 94، 95.

النصيحة الرابعة: - بما أن الخطابة جنس أدبي يعتمد على جمالية اللفظ وفنّية التعبير بقدر ما يعتمد على **الحجّة** و**الدليل**، فإنّ ناقدنا الكلاعي تحدّث عما يزيّن الخطبة، ويجعلها أقرب إلى النفوس وأنجع في المسامع، فقال في نصيحة أخرى: "ومما يستحب أن يوشّح خطبه **بآيات القرآن**، فهو أنجح ما ضمَّنه المرتجل، وأرجح ما استعان به المحتفل، لأنه الموعظة الحسنة، والحجّة البالغة، والحكمة الباهرة، والهادي إلى الرشاد، والمُنجي من الضلال..."[1]. فهو المثال المحتذى كتابةً أو خطابةً.

كما أورد الكلاعي مثالا في الفصل الأخير من مصنّفه، ضمّنه **عدم جواز الجمع** بين الله سبحانه والرسول عليه السلام في **الكتابة**، ولكنني وجدت المثال أدخَلُ في باب الخطابة –وخاصة أن الرسول صلى الله عليه وسلم استعمل لفظ(الخطيب) في المثال- وإن كان واجبا في الكتابة أيضا حسب تصوّر الكلاعي له بإدراجه ضمن فصل "في قوانين الكتابة وآدابها"، حيث يقول الكلاعي: "ورُوي أن رجلا قام بين يدي رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: ومن يُطع الله ورسوله فقد رشد، ومن يعصهما فقد غوى. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "بئس الخطيب أنت! هلاّ قلت: ومن يعص الله ورسوله فقد غوى."[2] فإذا كره الرسول -صلى الله عليه وسلم- أن يجمع بين الاسمين (الله ورسوله) لما فيها من التسوية وإيهام السامع بأنهما في درجة واحدة، فإن ذلك أشدّ كرها- في اعتقادي- في **فن الخطابة**؛ لأن الخطابة فن إقناع واستمالةٍ فينبغي **وضوح** المعاني و**سهولة** العبارات حتى يسهل فهمها والاقتناع بها، حيث نجد النقاد العرب القدامى يحبذون **الاستخدام الحقيقي للغة** في الخطابة[3]، فهو أصل في الخطابة وفرع في الشعر والكتابة ؛ حيث تتميز الرسائل عن الخطب بحاجتها إلى إبهام المعاني، والاعتماد على الكناية والتورية بدل الوضوح والتصريح، وقد تحتاج إلى الإلغاز وتعمية المعاني – كما سبق أن رأينا في جنس الترسيل -، فللقارئ متسّع من الوقت للتفكير في معنى ما استُغلق. ولكن هذا لا يعني أن الخطباء تجنبوا استخدام ألوان المجاز، بل اعتمدوا عليه كوسيلة من وسائل التصوير، والإثارة، والإقناع إلاّ أنّه يعني كراهة **الإسراف** في استخدام ألوان المجاز- والسجع وغيرها من وجوه البلاغة - من باب الحرص على عدم تعمية المعاني واستغلاقها.

ولعلّ في هذا إشارة إلى الأسلوب الخطابي وأهميته في الإقناع، إذ ما يشترط في التعبير الخطابي بصفة عامة **الوضوح** و**الدقة** في المعنى، وذلك حتى لا يبقى السامع في حيرة من أمره أو أن يقع في إلتباس حول ما يتعلّق بالمعنى المقصود كما وقع في المثال السابق الذكر.

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 169 .

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 254 .

[3] ينظر نقد النثر في تراث العرب النقدي (حتى نهاية العصر العباسي 656ه): نبيل خالد رباح أبو علي، ص: 249 وما بعدها، وأيضا كتاب الخطابة العربية الإسلامية (دراسة في المتن والفن): عبد الرحيم الرحموني، ص: 117 .

تتجلى لنا من خلال محاولة استقراء آراء الكلاعي ونظرته في فنّ الخطابة وأصولها الفنّية أنّ حديثه مسّ جوانب كثيرة، قد تخصّ **الخطيب وعيوبه الخلقية أو العارضة** – ما ينتاب الخطيب عند صعوده المنبر من حصرٍ وارتجاجٍ ودهشٍ...-، وقد **تخصّ النص الخطابي** في جانبه الأسلوبي وتضمينه للقرآن أو الشعر، وإلى جانب جملة النصائح التي قدّمها أبو القاسم أورد خلاف النقاد بين القبول بإيراد الشعر في الخطب وبين ردّه[1]، وبيّن الخطبة وقوفا أو جلوسا، وبيّن أن الخطيب لا يخطب إلا على طهارة، واحتّج بآراء العلماء في ذلك.

إذاً فقد قدّم أبو القاسم الكلاعي في فصل "الخطابة" أسسا ومبادئا لا يستغني عنها الخطيب – الناشئ بالخصوص – ليبني نصا حجاجياً [*] فنّيا يرتقي إلى الأدبية شكلا ومضمونا، إقناعا وإمتاعا.

2- الحِكم المرتجلة والأمثال المُرسلة:

أ- المفهوم لغة واصطلاحا:

الحكم والأمثال أقوال مأثورة لها **غاية أخلاقية**، غير أنّ "**المثل**" لا يفهم إلا بفهم سياقه الذي قيل فيه، ومحاولة معرفة قائله، أما "**الحكمة**" فهي خلاصة تجربة إنسانية فلا حاجة لمعرفة سياقها في الفهم. وللحكمة والمثل عند العرب محلّ واسع في التقدير، حيث نجد **ابن المقفع** يقول في هذا الباب: "إذا جعل الكلام مثلاً كان أوضح للمنطق، وآنق للسمع، وأوسع لشعوب الحديث"[2]، كما أورد **ابن عبد ربه** في "العقد الفريد" واصفا المثل: "الأمثال التي هي وشّيُ الكلام، وجوهر اللفظ، وحَلْي المعاني، والتي تخيّرتها العرب، وقدّمتها العجم، ونطق بها كل زمان وعلى كل لسانٍ. فهي أبقى من الشعر، وأشرف من الخطابة، ولم يَسْرِ شيء مسيرها، ولا عمَّ كعمومها، حتى قيل: أسير من مثل. وقال الشاعر:

ما أنت إلا مثلٌ سائرُ يعرفه الجاهل والخابر"[3].

لغة: ترد لفظة "**مثل**" في المعاجم العربية بمعاني كثيرة، وهي إن اختلفت وتباينت في التفاصيل إلاّ أنّها ترتبط أكثرها بالمشابهة والمماثلة، ففي **لسان العرب** تأتي لفظة "مثل" بمعنى الشبْه: "مثل: مِثْلٌ؛ كلمة

---

[1] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 169 – 171.

[*] الحِجاج: هو فن إقناع المرسل المتلقي مستمعا كان أو قارئا، استنادا إلى عدد من الحجج المترابطة فيما بينها ترابطا منطقيا، والمتنامية تناميا ديناميا داخل مسار حِجاجي يستجيب لخصوصياته بغية التأثير عليه، وجعله يعتقد في صدق وحقيقة وفائدة ما يدافع عنه...، ينظر: القراءة المنهجية للنص الأدبي (النص الحكائي والحجاجي نموذجا): البشير اليعكوبي، دار الثقافة، (د.ط)، 2006، ص: 218. وللتوسع في بلاغة الإقناع والحجاج في الموروث النقدي ينظر مثلا كتاب بلاغة الإقناع في المناظرة: عبد اللطيف عادل، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013. وأيضا بلاغة الخطاب الإقناعي(نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب): حسن المودن.

[2] مجمع الأمثال: للميداني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ص:06/1.

[3] العقد الفريد: ابن عبد ربه الأندلسي ، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، ص: 03/3.

تسويةٍ يقال هذا مِثلهُ ومَثَلُهُ، كما يقال شِبهُهُ وشَبَهُهُ ...، والمثَلُ: الشيء الذي يضرب لشيء مثلاً فيُجعل مِثْلَهُ."[1]

ويقول **ابن فارس** (ت395ه): "مثل: الميم والثاء واللام أصلٌ صحيحٌ يدلّ على مناظرة الشيء للشيء، وهذا مِثْلُ هذا أي نظيره، والمِثْل والمِثال في معنى واحد، وربما قالوا: مَثِيل، كشَبِيه... والمثل المضروب مأخوذ من هذا، لأنّه يذكر مورّى به عن مثله في المعنى."[2]

حتى أنّنا نجد بعض المؤلفات المخصّصة للأمثال تتحدّث عن تعريف المثل من الناحية اللغوية إذ يقول **أبو هلال العسكري** في تحديد أصل المثل: "أصل المثل التماثل بين الشيئين في الكلام كقولهم: كما تدين تدان. وهو من قولك: هذا مَثَل الشيء ومِثْله كما تقول شبهه وشِبهه".[3]

كما عرّفه **المبرد** فيما نقله الميداني(ت518ه) صاحب "مجمع الأمثال"، وهو أكبر موسوعة عربية متخصصة في الأمثال بقوله: "المثل مأخوذ من المثال، وهو **قول سائر** يشبّه به حال الثاني بالأول؛ والأصل فيه التشبيه...، فحقيقة المثل ما جعل **كالعَلَم للتشبيه** بحال الأوّل، كقول كعب بن زهير:

كانت مواعيدُ عُرْقُوبٍ لها مَثَلاً وما مواعيدها إلا الأباطيلُ.

فمواعيد عرقوب عَلَمٌ لكلّ ما لا يصح من المواعيد"[4].

ومن خلال ما سبق نستنتج أن مجمل التعريفات اللغوية المقدّمة للمثل تنطلق وتتّفق على أنّ الأصل فيه "**التشبيه**"، ونستطيع أن نستشف من خلال ما ورد في تعريف المبرد المعنى **الاصطلاحي** للمثل، حيث يرتكز هذا التعريف على نقطتين هما: **قول سائر**، و**كالعلم للتشبيه**؛ فلا يمكن أن يكون مثلاً إلا بتحقّق قاعدة التداول والانتشار (السيرورة) أولاً، وقاعدة التشبيه والتمثيل ثانيا، لأنّ لكلّ مثلٍ حال ثانية تُقاس على الحال الأولى كما أسماها المبرد، أي "للمثل **مورد** و**مضرب**: أما المورد، فهو

---

[1] لسان العرب: لابن منظور، مادة (مثل)، ص:21،22/13، وينظر أيضا الصحاح : للجوهري، مادة (مثل) ص:101/5. وقد لاحظ بعض الباحثين الأصل السامي للكلمة (مثل) فهي في العربية: (مثل)، وفي العبرية: (masal) وفي الآرامية والسوريالية (metal , mesal)، وهي بمعانٍ لا تبعد عن المشابهة والمشاكلة، والشبه والنظير. ينظر الأمثال العربية القديمة (دراسة أسلوبية سردية حضارية): أماني سليمان داوود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 2009، ص: 22.

[2] معجم مقاييس اللغة: لابن فارس الرازي، ص: 498/2. كما ينظر ورود لفظة "مثل" في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ﴾ سورة الحج، الآية:73، وفي قوله عز وجل: ﴿وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا رَجُلَيْنِ﴾. سورة النحل الآية:76 ومثل هذا كثير في آي القرآن الكريم.

[3] جمهرة الأمثال: للعسكري، تحقيق: أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص: 11/1.

[4] مجمع الأمثال: للميداني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ص: 05/1، 06.

القصة أو الحادثة التي أطلق فيها لأوّل مرّة، وأما المضرب، فهو الحال التي نستخدمه فيه لمشابهته لقصة المثل".[1]

إذ الأمثال هي عبارات تُضرب في حوادث مشابهة للحوادث الأصلية التي جاءت فيها، وقد عنيَ علماء العصر العباسي بدراستها، وممن سبق إلى ذلك **المفضل الضبِّي** و**أبو عبيدة**، ثم جاء بعدهما **أبو هلال العسكري** في كتابه "جمهرة الأمثال"، و**الميداني** في كتابه"مجمع الأمثال"[2] و**الزمخشري** في كتابه "المستقصى في أمثال العرب ". هذا عن الكتب التي أفردها أصحابها للأمثال أمّا تلك التي وردت في ثناياها طائفة من الأمثال فهي أكثر من أن تُحصى.

فالمثل في **الاصطلاح الأدبي**، هو ذلك الفن من الكلام الذي يتميّز بخصائص ومقومات تجعله **جنسا** من الأجناس الأدبية قائما بذاته، وقسيما للشعر، والخطابة، والقصة، والمقالة، والرسالة والمقامة[3]. ويذكر **أبو حيان التوحيدي** أنّ "بلاغة المثل فأن يكون اللفظ مقتضباً، والحذف محتملاً والصورة محفوظة، والمرمى لطيفاً، والتلويح كافياً، والإشارة مُغنية، والعبارة سائرة"[4].

كما يورد **المرزوقي** في شرح الفصيح تعريفا يحدّد "المَثَلُ" تحديدا جامعا لمميزاته ولخصائصه الفنّية والتي توفّر له سمة "السيرورة" بين الناس، وتنزله مكانة القبول لديهم، فيقول: "المثل جملة من القول **مقتضبة** من أصلها، أو مرسلةٌ بذاتها، فتتّسم **بالقبول**، وتشتهر **بالتداول**، فتنقل عمّا وردت فيه إلى كل ما يصحّ قصده بها من **غير تغيير** يلحقها في لفظها، وعما يوجبه الظاهر إلى أشباهه من المعاني فلذلك تُضرب وإن جهلت أسبابها التي خرّجت عليها، واستجيز من الحذف ومُضارع ضرورات الشعر فيها ما يستجاز في **سائر الكلام**".[5]

يمكن أن نتبين ونستنبط من خلال هذا التعريف ثوابت المثل ، وهي أنه:

1- قول وجيز، 2- مقبول ومتداول، 3- ثبات البنية التلفظية في مقابل تغيّر المتلفظين بها، 4-خاضع لقوانين الكلام العربي[6].

وتتقاطع هذه المميزات والخصائص الفنية المحدّدة للمثل مع ما قاله أصحاب مصنفات الأمثال في مرحلة زمنية سابقة، حيث نعثر عند أبي عبيد القاسم بن سلام (ت338ه) على استقصاءٍ لتحديد

---

[1] دراسات في الأدب الجاهلي (النشأة والتطور والفنون والخصائص): سعد بوفلاقة، منشورات جامعة باجي مختار عنابة، 2006، ص: 151

[2] ينظر الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، ص: 20.

[3] ينظر: الأمثال العربية القديمة (دراسة أسلوبية سردية حضارية) أماني سليمان داوود، ص: 11.

[4] الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، ص:141/2.

[5] المزهر في علوم اللغة وأنواعها: للسيوطي، ضبطه وصحّحه ووضع حواشيه: فؤاد علي منصور، ص:375/1 .

[6] ينظر للتوسع بلاغة الأشكال الوجيزة في التراث العربي: رشيدة عابد، ص: 07.

Bouira University Digital Space , dspace.univ-bouira.dz

الأمثال وخصائصا بقوله عنها بأنّها "حكمة العرب في الجاهلية والإسلام، وبها كانت تعارض كلامها، فتبلغ بها ما حاولت من حاجاتها في المنطق بكناية غير تصريح، فيجتمع لها بذلك ثلاث خلال: **إيجاز اللفظ،** و**إصابة المعنى،** و**حسن التشبيه،** وقد ضربها النبيّ – صلى الله عليه وسلم – وتمثّل بها هو ومن بعده من السلف."[1] وهو يتفق مع إبراهيم النظام (ت221هـ) الذي حدّد للمثل إطارا بلاغيا يلخّصه في قوله الشهير: "يجتمع في المثل أربعة لا تجتمع في غيره من الكلام: إيجاز اللفظ، وإصابة المعنى وحُسن التشبيه، وجودة الكناية؛ فهو نهاية البلاغة.[2]".

والذي نلحظه من خلال مقولته أن ليس في كلام العرب **أوجز** من الأمثال، إذ هي كلمات قليلة تحمل الكثير من المعاني، وتطوي الكثير من التفصيلات، وتستثير –على إيجازها– أحداثا تاريخية ذات وقائع متعدّدة. فهذا الإيجاز في الأمثال أبرز صفاتها وأخصّ خصائصها، وهو السبب في **سهولة حفظها** و**انتشارها،** بل في **ثبات بنيتها** أيضا، "إذ من شأنها أن لا تغيَّر، وأن تظلّ طويلا بصورتها الأصلية، بحكم إيجازها وكثرة دورانها على الألسنة."[3] كما أنّ هذه العبارة الموجزة القصيرة ينبغي أن تنطوي على **فكرة صائبة** و**عميقة،** تتّسم بالصدق والواقعية[*] لأنّها خلاصة خبرات وتجارب صارت كالقضايا المسلّمة، وأصبح لها السلطة عند الشعوب، فهي صوت الشعب ولسانه الذي يترجم عن ضميره، ويفصح عن حياته، فـ "الأمثال لغة الشّعب كلّه بجميع طبقاته ومستوياته الفكرية، فمنها ما يصدر عن **الخاصة** كالحكماء، والعلماء، والشعراء، ومنها ما يصدر عن **العامة،** وهم سواد الناس. ولهذا نرى فيها حياة الرجل العادي ومختلف شؤونه، واهتماماته، وأعماله."[4]

أمّا الأساس الثالث الذي يقوم عليه جنس "المثل" فهو عنصر "**التشبيه**" أياً كانت الصورة التي جاء عليها، سواء أجاء في صورة تشبيه اصطلاحي، أم في صورة كناية، أم في صورة استعارة، أم جاء في صورة الحقيقة، حتى أنّ معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب عرّفها بأنّها "حكايات **مليئة بالكنايات** و**الرموز** يُخفي وراءها منشئوها ما يريدون من نصحٍ وعظةٍ".[5]

ومن خلال هذه الخصائص التي ترجع في مجملها إلى **الإيجاز الشديد،** و**التلويح** بدل التصريح و**إصابة المعنى،** و**جمال التشبيه** يتحدّد الطابع (الأدبي) الجمالي للمثل الذي يأتي مكمّلاً لطابعه

---

(1) كتاب الأمثال: أبي عبيد القاسم بن سلام، تحقيق: عبد المجيد قطامش، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1980 ص: 34.

(2) مجمع الأمثال: للميداني، ص: 06/1.

(3) تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي): شوقي ضيف،دار المعارف، مصر،ط17،(د.ت)، ص: 404.

(*) فأفضل المثل أوجزه و**أحكمه** أصدقه كما قال ابن رشيق، ينظر العمدة، ص: 280/1.

(4) دراسات أدبية في الخطب والأمثال الجاهلية: سليمان محمد سليمان، دار الوفاء، ط1، 2005، ص: 174.

(5) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، كامل المهندس، ص: 61 .

الوظيفي (النفعي)؛ إذ الأمثال تتناول جميع نواحي الحياة، وهي تدّل على الحالة الفكرية والتاريخية والاجتماعية والخُلقية لشعب من الشعوب والأمم، فهي حِكمتها، وخلاصة تجاربها في الحياة، ويمكن كما قال بروكلمان "عدّ الأمثال من بقايا أقدم النثر القديم، لما يبدو من أنّ بعضها كان سائرا مشهورا في الجاهلية، وكثيرا ما تشير هذه الأمثال إلى **أحداث ووقائع** معينة حصلت قديما"[1]

وينصّ **الجاحظ** صراحة على أنّ الأمثال أكثر الأجناس النثرية دورانا على ألسنة الناس لما يرون من **فائدتها** و**منفعتها** في قوله: "وقد كان الرجل من العرب يقف الموقف فيرسلُ عدّة أمثال سائرة، ولم يكن الناس جميعا ليتمثلوا بها إلاّ لما فيها من المرفق والانتفاع"[2].

كما بيّن **صاحب "البرهان في وجوه البيان"** قيمة الأمثال وحاجة الناس إليها في قوله: "وأمّا الأمثال فإنّ الحكماء والعلماء والأدباء لم يزالوا يضربون الأمثال، ويبيّنون للناس تصرف الأحوال بالنظائر والأشكال؛ ويرون هذا النوع من القول أنجح مطلبا، وأقرب مذهبا، ولذلك قال الله عزّ وجل: "**ولقد ضربنا للناس في هذا القرآن من كل مثلٍ**"[3]...، وكذلك جعلت القدماء أكثر آدابها، وما دوّنته من علومها بالأمثال والقصص عن الأمم، ونطقت ببعضه على ألسن الطير والوحش ، وإنّما أرادوا بذلك أن يجعلوا الأخبار مقرونة بذكر عواقبها، والمقدمات مضمومةً إلى نتائجها، وتصريف القول في ذلك حتى يتبيّن لسامعيه ما آلت إليه أحوال أهليها عند لزومهم الآداب أو تصنيعهم إياها..."[4].

فهذه المقولة التي بين أيدينا لا توضّح فقط أهمية الأمثال وقيمتها الوظيفية، بل تشير إلى نوع آخر من الأمثال وهو "**المثل الخرافي**"، حيث يعتبر هذا القول الوجيز حكاية تروى على لسان حيوان أو جماد، فينحرف إلى ما يشبه الخرافة، بل إلى الخرافة ذاتها، إذ أبطال قصص بعض الأمثال حيوانات أو جمادات تسوق الحكمة لبني البشر وترسم لهم طريقهم في الحياة.[5]

---

[1] تاريخ الأدب العربي: كارل بروكلمان، دار المعارف، ط5، (د. ت)، ص: 102.

[2] البيان والتبيين: الجاحظ، ص: 271/1، كما نجد ابن الأثير في القرن السابع يقول أيضا في هذا الباب: "العرب لم تضع الأمثال إلا **لأسباب أوجبتها**، و**حوادث اقتضتها**، فصار المثل المضروب لأمرٍ من الأمور عندهم كالعلامة التي يُعرف بها الشيء، وليس في كلامهم أوجز منها، ولا أشدّ اختصاراً". المثل السائر، ص:62/1.

[3] سورة الروم الآية:58 ، وسورة الزمر الآية :27.

[4] البرهان في وجوه البيان: ابن وهب، ص: 117، 118، ويقارن بكتاب نقد النثر(المنسوب خطأ لقدامة بن جعفر) ص: 66.

[5] ينظر السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات) : إبراهيم صحراوي، ص:64 .

وبهذا نميز في المثل ثلاث أنواع: **المثل السائر**[*]**:** وهي عبارة تقال في حادثة من الحوادث ثم تردّد في الحوادث المشابهة للحالة الأولى، وهذا ما سبق الحديث عنه.

و**المثل الخرافي: و**هو قصة قصيرة أبطالها عادة من الحيوانات، ولها مغزى خلقي تعليمي، ومن هذا النوع أمثال كليلة ودمنة.

و**المثل الحكمي:** وهو عبارة شائعة تنطوي على فكرة صائبة في ناحية من نواحي الحياة، ولكنها لا تتعلّق بحادثة معينة[1].

ومن خلال مفهوم **النوع الثالث** يبدو ظاهرا أنّ ليس بين **الحكمة** و**المثل** فوارق واضحة المعالم[*]؛ فالمثل يتضمّن في الغالب حكمة، والحكمة إذا شاعت تصبح مثلاً، وكلاّهما عبارة موجزة ولكن الحكمة تمتاز بأنها تتخطى حدود المكان والزمان والحوادث المعينة، فهي لا ترتبط بحادثة معينة كالمثل الذي له مورد ومضرب، كما أنّ الحكم معروفة المصادر والمنابع فمصدرها الحكماء والمفكرون، والأدباء...، أما الأمثال فهي من عطاء الشعب على اختلاف مستوياتهم العقلية والاجتماعية، وهذا ما أشار إليه **أبو إبراهيم الفارابي** (ت350ه) مؤكدا على سمة "**السيرورة**" التي تميّز الأمثال وتفرّقها عمّا أسماها بـ "النادرة" أو "الحكمة" في قوله: "**المثل** ما ترضاه **الخاصَّة** و**العامة** في لفظه ومعناه حتى ابتذلوه فيما بينهم...، وهو من أبلغ **الحكمة**، لأن الناس لا يجتمعون على ناقص ومُقصّر في الجودة، أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النَّفَاسة، و**النادرة** حكمة صحيحة تؤدي عمّا يؤدي عنه **المثل**، إلاّ أنّها لم تشع في الجمهور، ولم يختزنهِا إلا **الخواص** وليس بينها وبين المثل إلا **الذيوع وضدّه**"[2]، وهو يتفق مع أبي هلال العسكري في **تفريقه بين الحكمة** و**المثل** على أساس "السيرورة" والذي يقول: "ثم جعل كل حكمة سائرة مثلاً، وقد يأتي القائل بما يحسن من الكلام أن يتمثل به إلاّ أنّه لا يتّفق أن يسير فلا يكون مثلاً. وضرب المثل جعله يسير في البلاد..."[3]

---

[*] يقول ابن رشيق في باب المثل السائر: "المثل السائر في كلام العرب كثير نظماً ونثراً، وأفضله أوجزه، وأحكمه أصدقه، وقولهم "مَثَل شَرود وشَارد" أي سائر لا يُرَدُّ كالجمل الصَّعب الشارد الذي لا يكاد يعرض له ولا يرد." العمدة ص:280/1.

[1] ينظر في الأدب وفنونه: علي بومُلحِم، المطبعة العصرية، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص: 173

[*] حتى أنّ المعاجم العربية أيضا تورد الأمثال في طيات تعريفها للحِكم، يقول ابن منظور، مادة(حكم): "وفي الحديث: إنّ من الشعر لحكماً أي في الشعر كلاما نافعا يمنع من الجهل والسَّفَهِ وينهى عنهما، قيل: أراد بها المواعظ و**الأمثال** التي ينتفع الناس بها." لسان العرب، ص:270/3.

[2] ديوان الأدب: الفارابي، تحقيق: أحمد مختار عمر، مراجعة: إبراهيم أنيس، مؤسسة دار الشعب للطباعة، القاهرة 1975، ص: 74/1 .

[3] جمهرة الأمثال: للعسكري، ص:11/1.

نلمس أن هذه الفروق البسيطة التي سواء أكانت في السيرورة والذيوع، أم في المصدر العام أو الخاص تجعل من الحكمة أرقى فنًّا من المثل لأنّ أصحابها أرقى ثقافة ولغة من سائر أفراد الشعب وتميّزها بأنها أقل دلالة على عقلية الشعب من المثل، لأنها تنبثق عن فئة قليلة منه فقط، بعكس المثل الذي يصدر عن مجموع الشعب. ولكن تبقى "الحكمة والمثل من **جوامع الكلم**"[1]، لتمتعهما بكثافة لغوية وتعبيرية، إذ على الرغم من الإيجاز الشديد والاختزال اللغوي إلاّ أنها تكتنز دلالات وإيحاءات جمّة مرتبطة ارتباطا وثيقًا بالإرشاد والحكمة المستنبطة من الحياة والوجود، "لتكون قانونا يراعى، أو قدوة تحتذى، أو دستور للسلوك يتّبع...ومن هنا جاءت قيمتها **الفنية والعملية**، لأنّها توفر على **اللاحق** خوض تجربة مرّ بها **السابق**، وتختصر الزمان الطويل من حياة المرء في عبارة قصيرة موجزة مركّزة، وسهلة الحفظ والتداول."[2]

ب - أدبية الأجناس الوجيزة:

قد يكون هذا التشابه والتقارب الأدبي بين **الحكم** و**الأمثال** رغم الفوارق البسيطة الناتجة عن ظروف نشأة كل منهما هو ما دفع بعض النقاد القدامى إلى التنظير لهما، والبحث في بلاغتهما تحت راية الجنس الواحد[*]. وهذا ما لمسناه عند الناقد أبو القاسم الكلاعي الأندلسي، فهو لم يهتم في فصله المعنون بـ" **الحِكم المرتجلة والأمثال المرسلة**" بالتفريق بين الجنسين، لإدراكه أنّهما يشتركان بالدرجة الأولى في **أدبية "الإيجاز"**، إذ هي العنصر المهيمن في كليهما، ودليل ذلك أنّه تحدّث في مصنفه **إحكام صنعة الكلام** عن الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة كجنس واحد في أكثر من موضع، فهو يقول في بداية فصله: **الحكم والأمثال على ضربين**: فمنها ما روي بأثناء الخطب والرسائل، ومنها ما يأتي جوابا مرتجلا للسائل تقدّمه القرائح دون رويّة، وتنتجه الطبائع دون كلفة"[3].

فالأمثال قد ترد مبثوثة ومتفرّقة في فنون الأدب الأخرى كالخطب وفنّ الكتابة. وقد ترد في المنظوم أيضا وإن لم يشر إلى ذلك الكلاعي، وقد تأتي مستقلة كفن قولي له سماته وخصائصه، وهذا ينطبق أيضا على ما يتصل بها من حكم مرتجلة، لأنّ ناقدنا الكلاعي نزّلها منزلة الجنس الواحد في تصوّره النقدي.

---

[1] الحكم والأمثال: حنا الفاخوري، دار المعارف، القاهرة، ط4، (د.ت)، ص:09.

[2] تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية: محمد المقداد، ص:74، 75 .

[*] وهذا حاضر حتى في العصر الحديث عند كثير من الباحثين: ينظر مثلا شوقي ضيف: تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، ص:408. والفن ومذاهبه في النثر العربي، ص: 24.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 181.

كما يقول أيضا: "ومن **الحكم والأمثال** ما يأتي على وجه التمثيل والتشبيه..."[1] فإذا كان إبراهيم النّظام (ت221ه) أستاذ الجاحظ قد جعل من الأمثال نهاية البلاغة لما تشتمل عليه من حسن تشبيه وجودة الكناية، فقد ألحق أبو القاسم الكلاعي جنس الحكمة به أيضا، لأنّ مدلولها قد يأتي صريحا مباشرا، وقد يأتي على التشبيه أيضا.

فظاهرة دمج جنسين نثرين أو أكثر تحت **مسمّى واحد** تعكس مقصد الكلاعي في محاولة **حصر أغلب الأجناس النثرية** المستقرة في الأدب العربي إلى زمنه، وكذا أنواعها الفرعية بدليل أنّنا نلمس في هذا الفصل المعنون بـ "الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة" كثرة في التقسيم والتفريع، وتعدّدا للمعايير المعتمدة في تقسيم هذا الجنس النثري؛ إذ يقسّم الكلاعي جنس "الحكم والأمثال" ثلاث مرّات نتتبعها على التوالي:

أول هذه التقسيمات والتصنيفات كان بحسب **السياق** الذي وردت فيه الحكم والأمثال، فهي تقسّم على اعتباره إلى الحكم والأمثال التي **تُروى** أثناء الخطب والرسائل، وتلك التي تأتي **جوابا مرتجلا** للسائل تقدّمه القرائح دون رويّة، وتنتجه الطبائع دون تكلفة.[2]

ولكن ما يلفت الانتباه في هذا التقسيم أنّ الكلاعي يدرج **جنسا نثريا ثالثا** ينطوي – في تصوّره – تحت جنس الحكم المرتجلة والأمثال السائرة وهو **الأجوبة المسكتة** في قوله: "جوابا مرتجلا للسائل"، مشيرا إلى أبرز سماته وهي الارتجال، وحضور البديهة، وسرعة الإجابة، والابتعاد من التروّي والتكلّف.

والمفروض أنّ هذا الجنس النثري قائم بذاته، وقد وقف عليه النقاد القدامى– قبل عصر الكلاعي– إذ أشار إليه **ابن قتيبة** ضمنيا في حديثه عن بعض أجناس الخطاب النثري بقوله: "وكذلك المنثور في الرسائل والمقامات و**الجوابات**..."[3]؛ وورد أيضا عند **ابن المقفع** في تعريفه للبلاغة قائلا: " البلاغة اسم جامع لمعانٍ تجري في وجوه كثيرة، فمنها ما يكون في السكوت...، ومنها ما يكون **جوابا**..."[4].

وقد أفرده بعض الأدباء بالتأليف في مؤلفات خاصة كالمدائني (ت215ه) الذي ألف كتابا بعنوان "**الجوابات**"، وأبو العنبس الصيمري (ت275ه) في كتابه "**الجوابات المسكتة**"، وكذلك كتاب ابن

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 183.

(2) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 181.

(3) الشعر والشعراء: ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: الشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط3 1987، ص: 35 .

(4) البيان والتبيين:للجاحظ، ص: 116/1،115.

أبي عون(ت322ه) [1]، وهو الكتاب الوحيد الذي طُبع تحت عنوان "الأجوبة المسكتة" بتحقيق محمد عبد القادر أحمد.

وإذ حاولنا أن نلتمس بعض النصوص النقدية التي تحمل السمات الفنّية لهذا **الجنس النثري** من باب عقد مقارنة خفية بينها، وبين ما اشترطه الناقد الكلاعي في تعريفه السابق تأكيدا على جنس **"الأجوبة المسكتة"** الذي لم يصرّح به ناقدنا محل الدراسة، فإننا لا نكاد نعثر إلاّ على النزر اليسير ممّا لا يشفي الغلّة، ويسدّ الحاجة كما أشار إلى ذلك الباحثين المحدثين[*]، ومن ذلك أنّ المدائني حاول أن يحدّد أهم الخصائص الفنية للجوابات فقال: "أحسن الجواب ما كان **حاضرا** مع إصابة المعنى، وإيجاز اللفظ وبلوغ الحجة."[2] ومن ثم فأبرز سمة أدبية تميّز جنس "الجوابات"، هو **الارتجال وحضور البديهة،** فقد اشترط في الجوابات أن تكون **حاضرة** بمعنى أن تكون وليدة اللحظة والارتجال، وليست وليدة التفكير والتروي، وهذا ما اشترطه ناقدنا الكلاعي أيضا في مقولته السابقة. إلى جانب أن تكون **مسكتة** للسائل والخصم بأن تُلزمه الحجّة الظاهرة.

أمّا سمة **"الإيجاز"** في اللفظ فقد تكون هي الرابط بين الأجناس الثلاثة **الحكم** و**الأمثال** و**الجوابات،** والتي دفعت الكلاعي إلى الدّمج بينهما في التنظير تصريحا "الحكم والأمثال" أو تضمينا "الجوابات المسكتة"**.**

ولقد اختار الكلاعي في التمثيل لهذا الجنس – الذي هو أدخل في الجوابات المسكتة في نظري – شواهداً من الحديث النبوّي، والمأثور عن الصحابة وغيرهم، ننقلها بجملتها ليتأكد لقارئها بعد أن يقف على بنيتها (صيغتها الاستفهامية) أنّ المغزى وراء إدراجها التنبيه لجنس "الأجوبة المسكتة"، حيث يقول الكلاعي: "وأما ما يأتي منها **ارتجالاً،** ويرد **جواباً** أو **سؤالاً،** فنوع من الكلام الشريف، نبّهتُ عليه في هذا التأليف. فمن ذلك أنه أتى رجل إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم فقال: يا رسول الله علِّمني كلمات أعيش بهنّ، ولا تكثر عليَّ فأنسى. فقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: **"لا تغضب"**. فجمع له جوامع خير الدنيا والآخرة. وكلامه صلى الله عليه وسلم معدود من هذا القبيل، وسلك هذا السبيل لأنّه صلى الله عليه وسلم أُيِّد بالحكمة، وأوتي جوامع الكلم، فجلَّ عن أن يروِّي كلاما، أو يُعدّ لمقام مقالاً.

وروي أن أبا بكر الصدّيق – رضي الله عنه – اشتكى فقيل له: ألا ندعو لك الطبيب؟ فقال: قد رآني الطبيب فقال: **أني فعّالٌ لِما أريد.** وقيل لأبي الدرداء في مرضه: ما تشتكي؟ فقال: ذنوبا. قالوا: فما تشتهي؟ قال: الجنة. فقالوا: أوَ لا ندعو لك الطبيب؟ فقال: **الطبيب أمرضني.** وسئل علي –

---

[1] ينظر الفهرست: لابن النديم، ص: 181.

[*] ينظر مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم: مصطفى البشير قط، ص: 111.

[2] الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، ص: 163/3 .

رضي الله عنه – عن أعظم الذنوب فقال: أعظم الذنوب أصغرها عند أهلها. وقيل لأفلاطون: لِمَ لا تجتمع الحكمة والمال ؟ قال لعزّ الكمال. وقيل للاسكندر: ما بال تعظيمك لمؤدّبك أشدّ من تعظيمك لأبيك ؟ فقال: لأنّ أبي سبب حياتي الفانية، ومؤدبي سبب حياتي الباقية."[1]

تبدو أنّ هذه الإجابات **الوجيزة** تلخص قيّما عظيمة وخبرات حياة طويلة في جملة أو جملتين وهي ذات مضمون أخلاقي، وعظي إرشادي؛ أي تعليمية بالدرجة الأولى. وكأن الحكمة حافظت على مقصدها، ولكن صيغتها تنّوعت إلى "ما يأتي جوابا عن سؤال"، وقد أشار إلى هذا النوع الفرعي للحكمة في **النقد الغربي** مونتاندون بمصطلح: (réponse – question) في حديثه عن الأشكال الوجيزة (les formes brèves)[2].

فإذن ابن عبد الغفور الكلاعي لم يدمج بين جنس الحكم والأمثال فقط، بل "دمج في جنس الحكم المرتجلة والأمثال السائرة بين **ثلاثة أجناس نثرية**، تشير كتب الأدب والنقد عادة إلى **استقلال** كلّ واحد منها، أعني "الأمثال" و"الأجوبة" و" الحكم"."[3] وهذا ما أكدّه الباحث صالح بن معيض الغامدي في بحثه، ولو من باب الإشارة لا التوسع، فكانت جملته لمحة دالّة، ومنارة أضاءت بحثي وأخرجتني من وهم تقويل النصوص ما لم تقله.

أما عن **ثاني** التقسيمات التي أوردها ابن عبد الغفور الكلاعي فكانت باعتبار "**الأسلوب**" عن طريق التزام السجع أو عدمه، حيث يقول الكلاعي في هذا الصدّد: "والأمثال على ضربين: **منها ما عُقد بالسجع، ومنها ما لم يُعقد بالسجع**. فأمّا ما لم يعقد بالسجع فكقوله صلى الله عليه وسلم: "مطل الغني ظُلم". "ترك الشرّ صدقة ". وقول أبي بكر رضي الله عنه: ليست مع العزاء مصيبة...، وأمّا ما عُقد بالسجع فكقوله صلى الله عليه وسلم: "إنكم لتكثرون عند الجزع، وتقلّون عند الطمع ". "إن الأرواح جنود مجندّة، فما تعارف منها ائتلف، وما تناكر منها اختلف". وقول عمر رضي الله عنه: لا يكنُّ حبّك كلفاً ولا بغضك تلفاً..."[4]

فالكلاعي بتقسيمه الأمثال **قسمين**: عاطل عن السجع خال منه، معقود بالسجع محلّى به، يشير إلى أنّ الأمثال تختلف من حيث قيمتها الفنية ووظيفتها الجمالية، **فالأولى** لا تتوافر فيها عناصر الفنّ والتّنميق من أسجاع وغيرها، ويغلب عليها المباشرة والإطلاق فتظهر بشكل حكم منطقي حاملة مضمونها الأخلاقي من مثل: "ترك الشرّ صدقة"، "مطل الغني ظُلم"، أما **الثانية** فيبرز فيها الجانب الإيقاعي مشعاً، وتظهر معه الوظيفة الجمالية للأمثال، وما لها من أثر في النفوس، إذ على الرغم من

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 181، 182.

(2) ينظر: بلاغة الأشكال الوجيزة في التراث العربي: رشيدة عابد، ص: 83.

(3) منحى الكلاعي في نقد النثر: صالح بن معيض الغامدي، ص: 401.

(4) إحكام صنعة الكلام، ص: 182، 183.

القصر الشديد للأمثال، فإنّها تتوفرّ على عنصر إيقاعي متولّد عن ظاهرة "السجع"، وهذا ما نلمسه في بعض الأمثلة السابقة بين لفظتي: الجزع/ الطمع، ائتلف/ اختلف، كلفاً/تلفاً...، فالسجع أبرز طاقة إيقاعية كثيفة لتظافره مع الإيجاز، إذ الإيقاع الموسيقي يبرز أكثر كلما كان الكلام موجزا وقصيرا.

ولا يتوقف الكلاعي في اهتمامه بالجمال الفني للأمثال وأدبيتها بإشارته للناحية الإيقاعية للسجع وغيره من القيّم الموسيقية كالجناس والطباق وغيرهما، بل وقف على ألوان من القيّم التّصويرية كالتشبيه والاستعارة والتمثيل في قوله: "ومن الحكم والأمثال ما يأتي **وجه التمثيل** و**التشبيه** كقوله صلى الله عليه وسلم: الناس كأسنان المشط...، المؤمن للمؤمن كالبنيان يشدّ بعضه بعضا، أصحابي كالنجوم فبأيّهم اقتديتم اهتديتم..."[1]، كما لاحظ الكلاعي أنّ العرب قد بالغت في ضرب الأمثال وقاربت، فقد يكون المثل **للمبالغة** كضربهم المثل بمُلك سليمان، وحُسن يوسف، أو **للمقاربة** كضربهم المثل بإقدام عمرو، وحلم أحنف، وشبه ذلك.[2]

أما التقسيم **الثالث** فقد صنّف فيه الناقد الكلاعي الأمثال بحسب طريقة توظيفها إلى[3]:

1 – ما لم يُعدل به في الغالب عن موضوعه كقولهم: الخيرة فيما يصنع الله.

2- ما يُعدل البتة عن بعض وجوهه، كقول عمر رضي الله عنه: كلّ الناس خير منك يا عمر، لأنّه – رضي الله عنه – لم يكن أحد خيرا منه، ولكن يتمثل بقوله من هو أقل خيرا من غيره.

3 – ما يُعدل به في الغالب عن موضوعه كقول الشاعر: ألفى أباه بذلك الكسب يكتسب. إذ هذا القول في صفة صائد، ولكنهم قد استعملوه فيمن ورث مجده من آبائه.

فلعل أهّم ما يقوم عليه المثل –أي النوعين الأخيرين – في تجاوز المعنى الحرفي المباشر إلى المعنى **المفارقي** كما عبر عنه بعض الباحثين المحدثين[4] هو **السياق**، لأن سيرورة المثل ليست سيرورة اللغة فحسب، بل إلى جانب ذلك هناك سيرورة قصة المثل ومغزاه؛ أي سياقه الذي ورد فيه

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 183، 184.

[2] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 186.

[3] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 184 وما بعدها.

[4] أكدت الباحثة نوال بن صالح في بحثها المعنون بـ "خطاب المفارقة في الأمثال العربية" على أن وجود **المفارقة** في التراث العربي شعره ونثره أمر مسلم به، وإن لم يوجد اللفظ مصطلحا في التراث البلاغي العربي، فقد تجلت المفارقة في أشكال بلاغية عديدة كالتعريض والكناية والمجاز، والاستعارة، والذم بما يشبه المدح، والمدح بما يشبه الذم إلى جانب التهكم والسخرية وغيرها من الأشكال البلاغية التي تلامس حدود المفارقة من قريب أو بعيد. كما نجد من باحثي المفارقة أيضا: محمد العبد في كتابه "المفارقة القرآنية"، ونجلاء حسين الوقاد في "بناء المفارقة في المقامات"، وحسن حماد، وسيزا قاسم ونبيلة إبراهيم وغيرهم، ينظر خطاب المفارقة في الأمثال العربية: نوال بن صالح، ص: 75 وغيرها من صفحات البحث.

وهذا ينطبق على قول الشاعر مثلا، إذ قد يُساء فهم هذا المثل لدى متلقٍ غير متعاقد مع المُرْسِل على قصة المثل وتفصيلاتها.

كما أن تأكيد **المدح بما يشبه الذم** يدخل في فنون المفارقة دون أدنى شكّ ذلك، لأنّ بنيته تعتمد على ثنائية الدلالة التي تنتج التخالف والتفارق على السطح في حين يأتي التوافق في العمق أي المعنى العميق[1]، وهذا ما لاحظناه في قول عمر –رضي الله عنه-: "كل الناس خير منك يا عمر" الذي يتمثل به (من هو أقل خيرا من غيره)، حيث انتقل اللفظ في المفارقة اللفظية من حقله الدلالي المعروف إلى حقل دلالي آخر، وبذلك تحقق نوع من التراكم المدحي بتتابع الصفات المدحية في العمق، وإن أوهم السطح بالمخالفة.

حتى أنّنا إذا نظرنا إلى **المفارقة اللفظية** – كما عرّفها الباحثون – على أنها جملة بلاغية تعبر فيها النصوص والأمثال خصوصا عن معنى كامن يتضاد مع معنى آخر سطحي مستقرّ في ذهن المتلقي، نجد "أنّ هذه الثنائية **تتدرج** في درجة تنافرها فقد تصل حدّ التناقض الشديد، كما تَخْفُت حتى تصير تنافرا بسيطا بين الطرفين، فالمفارقة قد تتحقّق مع درجة من التعارض والتنافر قد لا تكون بالحدة نفسها في بعض أشكال المفارقة."[2] وهذا ما جعل من الأمثال العربية "**ما يُعدل البتة عن بعض وجوهه**"، "**وما يُعدل به في الغالب عن موضوعه**" تبعا لدرجة **المفارقة اللفظية** التي تحملها الجملة البلاغية بين طياتها...، وقد تغيب هذه المفارقة فيقع المثل في النوع **الأول** الذي حدّثنا عنه أبو القاسم الكلاعي وهو الذي **لا يُعدل به في الغالب عن موضوعه** كقولهم : الخيرة فيما يصنع الله.

إذاً فقد تجلّى لنا من خلال ما ورد عند الكلاعي متأثرا بمن سبقوه من النقاد القدامى أنّ **الأجناس النثرية الوجيزة** لها شكلين ثابتين: **المثل** و**الحكمة**، وتنضوي تحتهما تنويعات كثيرة، منها الأجوبة المسكتة في تصوّر الكلاعي –وإن كانت عند الكثير من النقاد جنس مستقل–، ومنها التفريعات والتقسيمات الجزئية التي وقفنا عليها في هذا الفصل، والتي حاولنا أن يكون حصرها حصرا شاملا ما استطعنا إلى ذلك سبيلا، كما أنّهما **يتداخلان** في كثير من الثوابت لعلّ أبرزها: "المحتوى الحكمي الذي يؤدّي دور **التوجيه** و**التعليم**، ومنه تحقيق المقصد العام للأدب، ألا وهو **المقصد الأخلاقي**."[3] فكلاّهما جنس أدبي يصبّ فيه منتجه التجارب الإنسانية الخاصة به في قوالب نثرية لتكون قدوة تحتذى أو دستورا يتّبع، وقد يكون هذا هو المبرّر الوحيد لدمج ناقدنا الكلاعي لهذه الأجناس التي على الرغم من تنّوع صيغتها الأسلوبية الموجزة تشترك في **المقصد** و**المضمون**.

---

[1] ينظر خطاب المفارقة في الأمثال العربية: نوال بن صالح، ص: 60.

[2] خطاب المفارقة في الأمثال العربية، ص: 84.

[3] بلاغة الأشكال الوجيزة في التراث العربي: رشيد عابد، ص: 84.

المبحث الثالث: أدبية الأجناس النثرية الوظيفية (النفعية):

1- التوثيق:

أ- الخطاب النثري بين المتعة والمنفعة:

لقد تبلورت **وظيفة الأدب** عبر العصور، ولدى مختلف النقاد العرب والغربيين في مفهومين أساسين هما "المتعة والفائدة"(*)، وهما الوظيفتان المتحققتان من خلال الخطاب النثري كقسيم للبلاغة وشقّ للأدبية. ومن هنا ارتبط الجنسين الأخيرين في تصنيف الكلاعي للأجناس النثرية بوظيفة نفعية أكثر من ارتباطهما بالوظيفة الفنية الجمالية، حيث شكلَّ جنس "**التوثيق**"[1] جانب المنفعة والفائدة التي تمّثل في الخطاب النثري المفهوم ذا الطابع الجاد والوظيفة البناءة المفيدة، والتي تُحقّق وظيفة اللغة التواصلية التبليغية التي تهدف إلى الإقناع قبل الإمتاع.

فإذا كانت البلاغة "من نظم ونثر لها غرضان غرض **فني**، وهو ما بها من الجمال الذي يدعو الإنسان إلى السرور والإعجاب، وارتياح النفس إلى المعاني الجزلة، والألفاظ المختارة، وتناسق العبارات، وحسن الأساليب...، والغرض الثاني هو **الحقيقة المنطوية** في غضون ذلك الكلام التي يكشف بها الفنيّ عن كثير من المعاني الخفية في النفوس، وأسرار الكون، وحقائق الموجودات، والآراء الاجتماعية والفلسفية، وصور الإنسان والإنسانية"[2]. فإن **وظيفة** الخطاب النثري هي وظيفة الأدب في عمومه لأنها وظيفة ذات بُعدين، فهي "تستوعب مفهوم **الإقناع** باعتباره شحنة منطقية يحاول بها المخاطب حمل مخاطبه على التسليم الوضْعي بمدلول رسالته، ثم إنها تشمل معنى **الإمتاع**، باعتباره سعيا حثيثا نحو جعل الكلام قناة تعبره المواصفات التعاطفية...، وبموجبها يكون الخطاب عامل استفزاز نوازع ورُدود فعل ما كان بها أن تستفز بمجرد مضمون الرسالة الدلالية، لولا اصطباغ الخطاب بألوان ريشة الأسلوب"[3].

وينصّ النقاد العرب القدامى على **الوظيفة النفعية** للخطاب النثري من خلال تركيزهم على مضمونه الذي يتعلّق بمصالح الدين والدولة، ووظيفته التربوية والأخلاقية التي تهدف إلى تغيير سلوك

(*) **الفائدة** التي يتكلّم عليها النقاد عادة عقلية متصلة بالمضمون أكثر منها نفسية، وهي تقابل **المتعة** التي هي نفسية بلا ريب، ولهذا جعلوا الأمرين أحدهما مقابل للآخر وكأنهما ضدّان من غير أن ينفوا أثر أحدهما في الآخر. للتوسع ينظر نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية والعصور الإسلامية) "نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات": مصطفى الجوزو دار الطليعة، بيروت، ط1، 2002، ص:242/2 وما بعدها.

(1) مصطلح "التوثيق" في المعاجم الحديثة يختلف عن جنس التوثيق في النثر العربي القديم، "فالتوثيق (documentation) هو اختيار المعلومات الخاصة بموضوع من الموضوعات، وتصنيفها وتحقيقها ونشرها، وهذا من أهم أنشطة دور الكتب والوثائق."معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، ص: 61.

(2) بلاغة العرب في الأندلس: أحمد ضيف، دار المعارف، تونس، ط1، 1998، ص: 47.

(3) الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص:82،81.

الإنسان نحو الأفضل، وتحقيق غايات نفعية للأفراد والجماعات. وهكذا نلاحظ كيف كانت مضامين الخطاب النثري الكتابي وغاياته النفعية سببا في إعلاء شأنه ومزاحمته للخطاب الشعري، فالكاتب أو "العالم ذو البيان (الناثر) له مسؤولية **سياسية** أكبر من مسؤولية الشاعر قياسا على مكانته في الدولة كناطق باسمها، ومكانته في المجتمع **كمصلح ومرشد وموجه**، فهو يمثل **المشهد الجاد** من الحياة بخلاف الشاعر الذي يمثل الجانب الهازل العابث منها في كثير من الأحيان"[1] .

لذا فلا عجب أن نجد ابن عبد الغفور الكلاعي الأندلسي – كغيره من النقاد القدامى – يعطي الكتابة **الوظيفة المهمة بل والخطيرة** عندما يتعلق الأمر بجنس التوثيق[*]، فهو يجعل علم الوثائق من أجلّ العلوم خطرا، وأرفعها قدرا في قوله: "وعلم الوثائق– أكرمك الله – من أوكد ما لوى الكاتب إليه عنان اهتمامه، وأعمل فيه صفائح بنانه، وأسِنَّة أقلامه. إذ هو من أجلِّ العلوم خطراً، وأرفعها قدراً، وأحمدها أثراً، وأطيبها خبراً. لا حظَّ في البيان لمن لم يلج بابه، ولا نصيب في الإحسان لمن لم يُحكم أسبابه. وقد نطق بفضله الكتاب، وشهدت بصدقه الألباب."[2] مؤكّدا على أهميته لأنّه نزل به القرآن الكريم قال سبحانه وتعالى: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا تَدَايَنتُم بِدَيْنٍ إِلَى أَجَلٍ مُسَمًّى فَاكْتُبُوهُ﴾[3].

وقد جعل الناقد من **كاتب التوثيق** مصدرا للأمانة والإخلاص فيما يخصّ شؤون الدولة والرعية بكلّ ما يوقّعه من **عقود** و**عهود** و**وصايا**، فالواجب كما قال الكلاعي: "على من آتاه الله هذه الفضيلة وبوّأه هذه الدرجة الرفيعة، ألاّ يبخل بما علّمه الله، ولا يخون من ائتمنه. وأن يستزيد خالقه من فضل نِعمه، ويستمِدّه من جزيل كرمه، فهو الملّي بالتوفيق والهادي إلى سواء الطريق."[4]، لأن جنس "التوثيق" في تصوّره يرتبط بالجانب الجاد من الحياة، كما أن مضمونه التوثيقي يتميّز بالصدق، ونقل الواقع لتحقيق غايات نفعية بالدرجة الأولى، والوصول إلى الأهداف الإنسانية للأدب.

ب-خطاب التوثيق وقوانينه:

من الواضح أن خطاب **التوثيق** عند الكلاعي يخضع **لقوانين بلاغية** يراعى فيها مقتضى الحال والمقام، خاصة مع إشارتنا في فصول سابقة إلى أنّ النقاد العرب، ومنهم ابن عبد الغفور الكلاعي كان لهم اهتمام خاص بالمتلقى في العملية الإبداعية. ويمكن ملاحظة هذه العلاقة بين **وظيفة** الخطاب

---

[1] النص النثري عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء: مصطفى البشير قط، ص: 97.

[*] جنس "التوثيق" –إلى جانب التأليف– من المسميات الأجناسية التي اكتسبت قيمة اصطلاحية عند الكلاعي، ولم تكن معروفة ومتداولة في النقد العربي قبل عصره، وإن كان نعت للتوثيق بالعلم، فهو في تنظيره له يجعل منه جنسا من النثر بحد ذاته، بل وينطوي تحته أنواع فرعية كالعقود والعهود والوصايا.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 210.

[3] سورة البقرة، الآية رقم: 282.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 211 .

النثري ومتلقيه (=قارئه) في كثير من المباحث البلاغية خاصة **اللغة**؛ فإذا كان الإغراق في السجع وألوان البديع إلى درجة الغرابة أحيانا يعدّ من آيات البراعة في نصوص وأجناس سابقة كالترسيل والمقامات وغيرها عند الكلاعي، فإنه لا يعدّ كذلك في هذا الباب من جنس "التوثيق" لأنه: "يُستحب للكتّاب أن **يعدلوا** في هذا الباب **عن اللفظ المتحمَّل** و**المعنى الملبَّس المشكل**، إلى ما **وضحت ألفاظه** و**معانيه**، ولم تمترِ الأفكار على تباينها فيه. ومما يرخّص لهم فيه أن يعتمدوا على الألفاظ المبتذلة واللغات **المتداولة المستعملة**. ومما يرخص لهم فيه **التكرار**، و**التوكيد**، و**التطويل**، و**الترديد** لأن ذلك أبلغ في البيان، وأيقظ لذي الغفلة والنسيان."[1]

فلا شك أنّ أبا القاسم الكلاعي من النقاد العرب الذين كانوا على وعي تامٍ بفهم طبيعة اللغة وإدراك مستوييها العادي والفني (=الأدبي)، فالشروط البيانية التي حدّدها أبو القاسم لهذا الجنس النثري من نوع **خاص**، تلائم المتلقين الذين توجّه إليه من جهة، وتلائم هذا اللون من التعبير الوظيفي من جهة أخرى، إذ نلمس تفريقا واضحا بين اللغة **الأدبية** و**اللغة العادية** إذا ما قارنّا جنس التوثيق بغيره من الأجناس النثرية السابقة، فدلالة اللغة المستعملة في التوثيق **عادية اصطلاحية** (وضعية) تعتمد على الألفاظ المبتذلة، واللغات المتداولة المستعملة، وتعدل عن اللفظ المتحمَّل إلى ما وضُحت ألفاظه ومعانيه، وترخّص التكرار والتطويل وغيرها، أما دلالة اللغة الأدبية فهي **فنية خاصة**، تحمل في طياتها لغة متميزة تأتي في تركيب مخصوص غير عادي، وتبتعد عما "ينسب إلى هذا الواد من الألفاظ المستعملة، والمعاني المتداولة المبتذلة، التي تتداولها ألسنة الأقلام، وتستريح لها متعبات الأفهام."[2]

فالحقيقة أن **لغة الخطاب النثري** في الموروث النقدي العربي كانت تتحدّد من خلال **وظيفته** وتأسيسا على ذلك اتجهت لغة خطاب التوثيق إلى **الفهم** و**الإفهام**، فهو **أبلغ** من البيان، و**أيقظ** لذي الغفلة والنسيان.

وإن اشتملت لغة الخطاب التوثيقي على ما يخالف طبيعته في الإفهام، والإبلاغ، والإقناع من شحنٍ بالدلالات والإيحاءات، ورسمٍ بالتنويعات والتلوينات الإيقاعية وغيرها – كما ورد في عهود نقلها الكلاعي كشواهد لهذا الجنس -، فإنّ ذلك لا يعني التركيز على الوظيفة الجمالية والأدبية للخطاب النثري فحسب، وإنما هو تقديم المحتوى في صورة مؤثرة لحمل المتلقي على التأثر والاستجابة وبالتالي القدرة على الإقناع والتأثير في سلوكه لتحقيق **منفعة** معينة. وهذا يوضح "أن البلاغة والبيان- في عصر الكلاعي خاصة- لم تكن يوماً مقتصرة على الاحتفاء بالزخارف اللفظية، أو الأساليب

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 211.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 23.

المنمّقة، أو المعاني البديعة وحسب وإنما **للأسلوب المباشر واللفظ البسيط بيانه الخاص**، والمتمثل في تحقيق شرط الفهم والإفهام..."[1]

فمن محاسن الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي كما قال محقّق كتابه محمد رضوان الداية **أنّه تنبّه إلى الأغراض المتنوعة** التي عالجها النثر فذكرها، وقدّم فيها نصائح لقارئه تتعلّق **باختلاف الأسلوب** في معالجة كل واحد من تلك الأغراض والموضوعات، حتى أنّه نصّ صراحة على مؤهّلات كاتب (التوثيق) وإطاره الثقافي، ووضع شروطا طلب التزامها، ونصائح جعلها خالصة لجنس "التوثيق"، إذ لم يكن نجاح الكاتب الناشئ في تصوّره هيّناً، فقد كان لابد من إحسان صنعة الكتابة بالتسلّح بآلاتها وأدواتها، لأن الكتابة في عصر الناقد والكاتب **ذي الوزارتين** ابن عبد الغفور الكلاعي- والعصر العباسي بصفة عامة – كانت "الجسر الذي يصل الشخص إلى **أرفع المناصب**، وكان من يتقنها من الوزراء والقوّاد والولاّة يلقى الإكبار والإعجاب في كلّ مكان." [2]

ولكن قبل الإشارة إلى جملة هذه النصائح والمؤهّلات، والتي تتقاطع في جملتها مع ما أشرنا إليه في الفصل الثاني من هذا البحث، نُنبه إلى أنّ جنس "التوثيق" لم يقسمه الكلاعي ويفرعه بطريقة صريحة، ولكنه أشار **ضمنيا** في معرض تقديمه النصائح لكاتب التوثيق إلى بعض الأنواع النثرية التي تندرج تحته، والتي تَبَنَّى معيار **الموضوع** في تقسيمها، وهي ثلاثة: العقود (عقد النكاح)، والوصايا والعهود[3] .

إذْ أشار أبو القاسم الكلاعي إلى **العقود** بقوله: "ويستحب حمد الله سبحانه في استفتاح **عقد النكاح**، وربما اقتضبوا ذلك ولم يمدُّوا أطناب الإطناب هنالك. فقالوا: الحمد لله حقّ حمده، وصلى الله على محمد رسوله وعبده. هذا ما أصدق فلان. وربما زادوا على هذا فقالوا: الحمد لله الذي هدى من الحيرة، وجعل الحلال جادعاً لأنف الغيرة. وندب إلى النكاح، وجعله كفيلا بالنجاح، وعونا على الصلاح. وسخط لنا وأد البنات ولم يرَ إنكاحهنّ من الهِنات. وجعل لنا رسول الله صلى الله عليه وسلم الأُسوة الحسنة في ذلك، فاتبعنا ما سنَّ من السنن، وسلكنا ما نهج من المسالك."[4]

---

[1] بلاغة النثر وضروب الكلام في التراث العربي (قراءة في كتاب إحكام صنعة الكلام للكلاعي) : رشيدة عابد، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد: 08، 2011، ص: 87.

[2] تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول): شوقي ضيف، ص: 365.

[3] العقود والوصايا والعهود ثلاثة أجناس نثرية معروفة في كتب الأدب والنقد، ولقد أشار ابن وهب إلى جنس الوصايا إلى جانب التوقيعات والخطب إلاّ أنه لم يوّسع القول فيها، ينظر البرهان في وجوه البيان، ص: 161، كما أن الأجناس النثرية الثلاثة ترد معا إلى جانب الرسائل الديوانية والتوقيعات في كثير من الدراسات، ينظر مثلا: العصر العباسي الأول: شوقي ضيف، ص: 465 تحت عنوان "الرسائل الديوانية والعهود والوصايا والتوقيعات". ولكن الواضح من خلال دمج الكلاعي لها تحت جنس التوثيق أنّه اعتبرها أنواعا فقط حسب نظامه الأجناسي.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 215.

وألحق بها **جنس الوصايا** قائلا: "ويستحب أيضا في استفتاح **الوصايا** ذكر التشّهد. قال مالك رضي الله عنه: ويُبدأ بذكر التشهد قبل ذكر الوصية. ولم يروِ ابن القاسم عنه فيه حدًّا. وروى ابن وهب أن أنس بن مالك قال: كانوا يوصون أن يشهد أن لا إله إلا الله، وأن محمد عبده ورسوله، وأوصى من يرثه أهله أن يتقوا الله ربهم وأن يصلحوا ذات بينهم وأن يطيعوا الله ورسوله إن كانوا مؤمنين..."[1]

وفي هذين النوعين النثريين تأكيد على أنّ العلاقة بين **وظيفة الخطاب النثري والمتلقي** لا تظهر في مادته اللغوية والأسلوبية فحسب – كما سبق أن رأينا –، بل في كثير من المباحث البلاغية ومنها البناء العام، فقد كان النقاد القدامى حين يدرسون الاستفتاح أو المطلع يوجهون أنظار الكتّاب والناثرين إلى أن يبذلوا غاية ما يستطيعون من الجهد للإجادة فيه إدراكا منهم لقوة التأثير الذي يتركه هذا المطلع في النفس، وما يحدثه من جذب المتلقي سامعا كان أم قارئا – وهذا ما سنفصله لاحقا في أدبية البناء العام -، ومن هذا المنطلق ركزّ ناقدنا الكلاعي على استفتاح عقد النكاح والوصايا بحمد الله سبحانه وذكر التشهد على التوالي.

أما عن جنس "**العهود**" فقال: "ومن أوكد ما انتخب له من الوثائق: اللفظ الرائق والمعنى الفائق في **العهود** التي **يُكتب بها في تولية** القضاة وتقديم العمال والولاة."[2] ونقل فصولا طويلة لأبي إسحاق الصابي من عهود له، وهي فصول حسان المصادر والموارد، تكثر بها على طالب الصنعة الفوائد وتنثال منها القلائد الفرائد على حدّ قول أبي القاسم الكلاعي، كما أثبت لنفسه نص عهد في ختام الفصل.

ولعل النزر القليل من **عهود الصابي** يوّضح الفكرة ويكون خير دليل، حيث يقول: "هذا ما عهد به الأمير فلان حين **اختبر خلائقه، واعتبر طرائقه**، وارتضى **مذاهبه**، وأحمد **ضرائبه**، ووثق بحسن **دينه**، وسكن إلى صحة **يقينه**، وأنس **منه الرشاد**، وعرف **منه السداد**، و**امتحنه** على **الأيام**، و**اختبره** في ولاية **الأحكام**. فوجده في كل عمل وُكّل إليه، وسهم اعتمد فيه عليه نافذ **البصيرة**، مستمرّ **المريرة ناهضا بالمعضل، كاشفا** للمكربِ **المشكل. سالكا** طريق **الأبرار**، منتهجا سبل **الأخيار**... وأمره بتقوى الله العظيم **مظهرا ومبطنا**، وخيفته **مسرا** و**معلنا**، فإنها الحصن **الحصين**، والملجأ **الأمين**، والعصمة من نزعات الشيطان **المؤذية**، ودواعي الأهواء **المردية**..."[3].

والحقيقة أنّ القارئ المتأمّل في هذه العهود –التي لم أذكرها كاملة لطولها الذي يتجاوز الصفحات لا أكثر -، يدرك من الوهلة الأولى أنّ الخطاب النثري في **جنس العهود**، لا يكتفي بمجرد تحقيق وظيفة اللغة التواصلية التي تهدف إلى تحقيق الإفهام والإبلاغ، بل إنه **يتعدى ذلك إلى تحقيق**

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 215.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 216 .

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 216، 217.

المستوى الفني من اللغة الذي يهدف إلى الإطراب والإمتاع، فألوان البديع من **طباق** و**سجع** و**جناس** في هذا العهد الطويل – الذي أورده الكلاعي كشاهد لهذا الجنس- غذت الخطاب النثري وأكسبته إيقاعا يطرب له المتلقي ويستمتع به، مؤدية بذلك الوظيفة الفنّية الجمالية للخطاب ككلّ، وهي الوظيفة التي تؤثر في المتلقي وتحمله على الاستجابة، **فتغيّر موقفه** وسلوكه، و**تحقّق منفعة** معينة. وبهذا تتكامل الوظيفتين **النفعية/ الجمالية** على أيدي الأدباء المطبوعين الذين يحتوي أدبهم مضامين جادة (كالتوثيق) بأسلوب أدبي رفيع، يسمو بالنفس ويهذب السلوك لأنّ "القصد فيه الإطراب بعد الإفهام والتواصل..."[1] كما قال أبو سليمان المنطقي.

ومن بين ما أورده أبو القاسم الكلاعي عن **قوانين** التوثيق، و**مؤهّلات** كاتب التوثيق، بل عن **آدابه** التي يجب أن يلتزم بها أنّه من المستحبّ أن يكون عالما بالمحاضر والسجلات، مضطلعا بحمل الدعاوى والبيّنات، حافظا لأحاديث الرسول، متفقّها في الفرائض والأصول، حسن الإيراد والقبول عارفا بنعوت الرقيق، من أهل الحساب والتدقيق[2]، كما نصح أيضا أبو القاسم الكاتب بسدّ الذريعة إلى التدليس فأوضح للموثّق الأماكن التي يُحتمل أن يُؤتَى منها، إذ عليه أن "لا يكتب من الرقوق إلاّ في الجيد المشقوق. ولا يستعمل من المداد إلاّ السريع الغوص الشديد السواد. ولا يترك في أواخر السطور بياضا، ولا يفرق بين الحروف أيضا – فقد اتضحت حجّة المعاند بزيادة الحرف الواحد–..."[3]، وطلب الاحتراس في ضبط الأعداد، وكتابتها **بالحروف** لا بالأرقام كقولهم: مئة واحدة، وألف واحدة، خوفا من أن يلحقه بإزاء التاء ياء نون، فتصير المئة مئتين، والألف ألفين[4].

وقد خرج الناقد الكلاعي عما يمكن أن يُسمى **قوانين التوثيق** إلى ما يتعلّق **بآدابه** حينما نبّه إلى أنّه يجب على الكاتب أن يقدّم من يجب تقديمه؛ أي صاحب المنزلة العليا سِنًّا أو أدبا أو حكما - مثلا أمير المسلمين-. حتى وإن وقع مفعولا، ويؤخر اسم من يجب تأخيره وإن وقع فاعلا. ونظير ذلك: قول أبي العلاء:

ساوى الرضَيَّ المرتضى وتقاسما خُطط العلا بتناصف وتصـــافٍ

فقدّم اسم الرضيّ وإن كان مفعولا، لأنه كان أسنّ من المرتضى وأعلى شعرا.[5]

فكاتب التوثيق يجب أن يعلم كما قال العسكري سابقا أن الكتابة الجيدة تحتاج إلى أدوات جمّة وآلات متعدّدة، وناقدنا الكلاعي **جمع فأوفى** في تنظيره **لمؤهّلات** كاتب التوثيق، و**إطاره الثقافي** الذي

---

(1) المقابسات: للتوحيدي، ص: 170.

(2) ينظر: إحكام صنعة الكلام، ص: 211.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 212 .

(4) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 212.

(5) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 213، 214.

ينبغي أن يزّود به نفسه، وهذا أمر معهود جرى عند أغب النقاد القدامى كما سبق تأكيده في الفصل الثاني، لأنّ الكتاب (=الخطاب النثري) يبقى كما قال **يحي بن خالد البرمكي** يدلّ على مقدار عقل كاتبه. كما أنّ **الجاحظ** توقّف مرارا في كتاباته يُشيد ببراعة الكتّاب في القول، وطريقتهم الأنيقة في الكتابة من مثل قوله: "إنهم لا يقفون إلاّ على الألفاظ المتخيّرة، والمعاني المنتخبة، وعلى الألفاظ العذْبة وعلى المخارج السهلة والديباجة الكريمة، وعلى الطبع المتمكِّن، وعلى السّبك الجيّد، وعلى كلّ كلام له ماء ورونق، وعلى المعاني التي إذا صارت في الصدور عَمَرتها وأصلحتها من الفساد القديم، وفتحت للّسان باب البلاغة، ودلّت الأقلام على مدافن الألفاظ، وأشارت إلى حسان المعاني".[1]

2- التأليف:

أ- المفهوم لغة واصطلاحا :

إذا صحّ أن ينقسم النثر إلى **نثر تأليفي** و**نثر خالص**، على أن يراد بالتأليفي ذلك النثر الذي تصاغ به المعارف الإنسانية المؤلّفة في أسلوب أدبي، وعلى أن يراد بالخالص، ذلك النثر الذي لا يراد به التعبير عن تلك المعارف الإنسانية المؤلفة، وإنّما يراد ما سوى المعارف، كنقل عاطفة أو تصوير تجربة أو إيصال فكرة وما إلى ذلك[2]، أمكن القول بأن الحديث عن "التأليف" يشير إلى عملية وضع المؤلّفات والكتب.

حيث يفيد الفعل "ألّف" في **المعاجم اللغوية** معنى الجمع والوصل والتنظيم، ومن ذلك ما ورد في لسان العرب: "ألّفت الشيء تأليفا إذا جمعت بينهم بعد تفرُّقٍ؛ وألَّفت الشيء تأليفًا إذا وصلت بعضه ببعض؛ ومنه **تأليف الكتب**."[3]

أما **اصطلاحا** فهو: "جمع مسائل علمٍ في كتاب"[4]، وقد يطلق اللفظ على المؤلف، وقد يسمى التأليف تصنيفا، ويسمى الكتاب مُصنّفاً.

فالحديث عن عملية وضع المؤلفات والكتب يعني الوعي بارتباط النثر **بالكتابة** من حيث هي أثر ووجود مادي، إذ الخطاب النثري الكتابي يمثّل الحضارة بصبغته الكتابية، ومن هنا يكون له "غاية أخرى هي الحوار على مستوى البشرية، والمساهمة في إثراء الحضارة، وتراث الإنسانية عامة."[5]

ويبرز **الجاحظ** هذا الدور الحضاري للخطاب النثري الكتابي بعدّه همزة وصل بين الحضارات والأمم ويؤكد على ما يحمله من وظيفة إنسانية أبلغ أثرا من وظيفة الخطاب الشفهي في معرض مقارنة بين القلم واللسان، فيقول: "قالوا: القلم أحد اللسانين... وقالوا: القلم أبقى أثرا، واللسان أكثر هذرا. وقالوا:

---

[1] البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 24/4 .

[2] ينظر الأدب الأندلسي (من الفتح إلى سقوط الخلافة): أحمد هيكل، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1982، ص: 110.

[3] لسان العرب: لابن منظور، مادة (ألف)، ص:180/1.

[4] محيط المحيط: بطرس البستاني، دار الفكر، لبنان، (د.ط)، 1977، ص: 14.

[5] حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى: البشير المجدُوب، ص: 24.

اللسان مقصور على القريب الحاضر، والقلم مطلق في الشاهد والغائب، وهو للغابر الحائن، مثله للقائم الراهن. والكتاب يقرأ بكلّ مكان ويُدرس في كلّ زمان، واللسان لا يعدو سامعه، ولا يتجاوزه إلى غيره."[1]

فإذا كان الخطاب الشفهي مقصورا على الحاضر الشاهد، **فالخطاب المكتوب** متعدٍّ من الحاضر إلى الغائب، لأنّه يقرأ في أي زمان ومكان، وعلى هذا الأساس فالتأليف هو ما يمكن أن نسميه الذاكرة المحفوظة، وهذه الذاكرة تختلف باختلاف الكتّاب والعصور.

ومن قضايا النقد العربي القديم التي أثارها أبو القاسم بن عبد الغفور الكلاعي في حديثه **جنس "التأليف"** هي قضية **الصراع بين القديم والحديث**، وقد عالجها الناقد الكلاعي في حديثه مستنيرا بما جاء في كتب الأوائل، محتجًّا بمقالة أحمد بن فارس في ذلك، مُخرجاً إيّاها من إطارها الشعري ليدخلها إطارا عاما هو إطار التأليف والتصنيف أو الأدب في عمومه. فقد أحسّ الكلاعي أن المشاكل التي تعترض مسألة الكتابة والتأليف في عصره هي نفسها التي اعترضت عملية الإبداع الشعري حيث لا يتم الاعتراف إلاّ بما هو قديم، لذا احتجّ على من يرفض مؤلفات المحدثين انتقاصا قائلا: "و**التأليف** – أعزّك الله - غير موقوف على زمان، والتصنيف ليس بمقصور على أوان دون أوان. لكنها صناعة ربّما نُصرت فيها سوابق الأفهام، وصفواء ربما زلّت عنها أوهام الأقدام. ومن أمثالهم: من صنّف كتابا فقد استهدف، فإن أحسن فقد استعطف، وإن أساء فقد استقذف."[2]

فالتأليف عند ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي ليس مقصورا على **زمان دون زمان، ولا على قوم دون قوم بل هو ضرورة كل عصر**، فلو "اقتصر الناس على كتب القدماء لضاع علم كثير، ولذهب أدب غزير، ولضلّت أفهام ثاقبة، ولكلّت ألسن لسِنة، ولما توشَّى أحَد لخطابة، ولا سلك شِعباً من شعاب البلاغة، ولَمجّت الأسماع كل مردّد مكرَّر، ولَلفظت القلوب كل مرجَّع."[3]

وهو بكلامه هذا عن "التأليف" **يتجاوز** الحديث عن **الجنس أو النوع** الأدبي الذي رأيناه في الرسالة، أو المقامة، أو الخطبة...، لأن تصوّره هنا يتجاوز الجنس من الخطاب النثري إلى **عملية التأليف** بحدّ ذاتها، كما أن استعماله لهذا المسمّى الأجناسي "التأليف"– وأيضا جنس التوثيق-، والذي اكتسب قيمة اصطلاحية على يديه يعدّ إضافة حقيقية في مجال المصطلح النثري.

ب- النثر التأليفي وأقسامه:

قبل الحديث عن مستويات العمل التأليفي وأقسامه التي حدّدها أبو قاسم الكلاعي تجدر الإشارة إلى أنّ هذا النوع من النثر(النثر التأليفي) كان من أهمّ مظاهر النهضة الأدبية في عصر الخلافة

---

[1] البيان والتبيين: الجاحظ، ص: 79/1 ، 80 .

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 229.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 230.

(316هـ– 422هـ)، حيث لم تعرفه الأندلس من قبل[*]، وقد ظهر في صورتين أو "تمثل حينذاك في فرعين، الفرع الأول: **التأريخ الأدبي**، والفرع الثاني: **التأليف الأدبي**، أما الفرع الأول فكان تأريخا ساذجا بطبيعة الحال؛ فهو مزيج من التراجم، والأخبار، والمختارات، والحديث عن الشعر والشعراء ومن أمثلة ذلك ما ألفه عثمان بن ربيعة القرطبي باسم "طبقات الشعراء بالأندلس"...، وأما الفرع الثاني من **فروع النثر التأليفي** وهو فرع التأليف الأدبيّ فنعني به تأليف كتب أدبٍ بمفهوم القرن الثالث والرابع لكلمة أدب؛ فقد كان الأدب يعني في تلك الفترة، الثقافة العربية الخالصة التي تتمثل في كلّ ما يكون به التأديب والتهذيب، وعلى هذا ما جاء في كتاب **البيان والتبيين** للجاحظ، وكتاب **الكامل** للمبرد وكتاب **الأمالي** لأبي علي القالي، وكتاب **الأغاني** لأبي الفرح الأصفهاني...، ولقد أسهم الأندلسيون خلال فترة الخلافة في هذا الفرع الأدبي بكتاب قيّم هو كتاب **العقد الفريد**"[1].

حيث نجد **ابن عبد ربه** في القرن الرابع ينصّ بصراحة على أن عمله في العقد الفريد "لا يتعدى الجمع والاختيار والاختصار والتمهيد يقول: وقد **ألّفت** هذا الكتاب **وتخيّرت** جواهره من متخيّر جواهر الأدب ومحصول جوامع البيان، فكان جوهر الجوهر ولباب اللّباب، وإنّما لي فيه **تأليف** الأخبار وفضل **الاختيار**، **و**حسن الاختصار، **و**ما سواه فمأخوذ من أفواه العلماء ومأثور عن الحكماء الأدباء واختيار الكلام **أصعب من تأليفه**، **و**قد قالوا: اختيار الرجل وافد عقله"[2].

وكلام الناقد ابن عبد ربه يتقاطع مع ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي في أوّل قسم من أقسام العمل التأليفي، وهو **قسم المختارات**، حيث يقول أبو القاسم: "و التواليف **تنقسم على أقسام**: منها ما أقلُّ فضيلته **حُسن الاختيار** الذي عليه المدار، وفي ذلك يقول بعضهم: اختيار المرء أشدُّ من نحت السِّلام. وقالوا: اختيار المرء وافرُ عقله، وزائد فضله. ومنها ما فضيلته **جمع ما افترق**، مما تناسب وافترق. ومنها **اختصار الطويل** في اللفظ القليل، ومنها ردُّ القصير في معرض الطويل الكثير. ومن

---

[*] لقد عرفت فترة **الولاة** الحظ الضئيل من الأدب فقد كانت فترة منازعات وحروب، ولكنها كانت بمثابة بذور الأدب الأندلسي الذي ازدهر لاحقا، حتى أن النثر الأندلسي في فترة **تأسيس الإمارة** كان نثرا خالصا، ولم يعرف النثر التأليفي بعد. أما النثر في فترة **صراع الإمارة** فقد نال تقدماً وأصاب تصوراً، وذلك لنقل الكثير من آثار الأدباء المشارقة إلى الأندلس -ومن أشهر نقلة المؤلفات المشرقية في تلك الفترة إبراهيم بن أحمد الشيباني المعروف بأبي اليسر الرياضي وغيره-، ولكنها **لم تعرف النثر التأليفي** إلا مع فترة **الخلافة**. ينظر الأدب الأندلسي من (الفتح إلى سقوط الخلافة): أحمد هيكل، ص: 61 وما بعدها.

[1] الأدب الأندلسي (من الفتح إلى سقوط الخلافة) : أحمد هيكل، ص: 254 - 256.

[2] ريحان الألباب وريعان الشباب في مراتب الآداب: ابن خيرة المواعيني، ص:01/1 نقلا عن المحاضرات الأندلسية (ذخيرة أدبية ومظهر من مظاهر التواصل الحضاري بين المشرق والمغرب): نعيمة مني، ضمن: نحو مقاربات جديدة لدراسة الأدب الأندلسي، تنسيق: فاطمة طحطح، أحمد بوغلا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم: 180، ط1، 2014، ص: 59.

هذا الفن **شرح معاني الأشعار**، وقلما يخلو قارع هذا الباب من متعقِّب، لأنّ كلاً يشرح البيت بما يميل إليه طبعه، وتحتمله قريحته. ولهذه العلّة يعمد الجِلَّة إلى شرح لغات أشعارها دون معانيها. ومنها ما **يعتمد فيها المؤلف على فكره، ويغترفه من بحره** كمؤلفات أبي العلاء التي تميَّز بها في طبقات العلماء."[1]

فلقد آلت طريقة كتابة النص التأليفي وأسلوبه إلى تقسيم جنس "التأليف" إلى **خمسة أنواع** عند الكلاعي:

- فمنها الكتب التي تقوم على حسن الاختيار (المختارات).
- ومنها ما يقوم على جمع ما افترق.
- ومنها ما يقوم على الاختصار أو التوسيع.
- ومنها ما يقوم على شرح معاني الأشعار.
- ومنها ما يقوم على الإبداع، فيعتمد المؤلف فيه على فكره، ويغترف من بحره.

ومن ثم بهذه الأقسام يكتمل فن التأليف (الأدبي)، وتتحقق الإجادة في فني المنظوم والمنثور، ويقوم كل هذا على **الوجود الفعلي للكتاب** الذي هو في الحقيقة وجود مادي انبثق عن علاقة **النثر بالكتابة**؛ التي تكسبه صفة الديمومة والاستمرار والتجدّد.

ولكن ما يلاحظ على هذا التقسيم والتصنيف أنّ الكلاعي تدرّج في وصفه لضروب التأليف وأنواعه بداية **بالأقل** فضيلة في تصوّره إلى **الأرفع** درجة أدبية، وفي هذا مفاضلة خفيّة مؤدّاها أنّ جمع المادة ميسور، وأن انتقاؤها وتخيّر عيونها يستطيعه ذو العقول والأفهام - مع أنّ الكثير من النقاد زكّى قيمة الاختيار فهو عندهم قطعة من عقله -، حتى أن الاختصار والتوسّع والشرح مقدور عليه حتى وإن كان صعبا، ولا يخلو قارع بابه من متعقِّب، ولكن الاعتماد على **الفكر** والاغتراف من بحره هو **الباب الأصلي** من التأليف، وهو الأعلى درجة والأرفع أدبية في تصوّره.

ولقد مثّل الكلاعي لهذا الباب الأخير بمؤلفات أبي العلاء، وسرد ثبتاً بأسماء كتب المعري التي دخلت الأندلس لعهده، وأتبع ذلك بثبتٍ آخر جمع فيه ما وصله من كتب أبي منصور الثعالبي.[2] وفي اعتقادي أنّ أبا القاسم الكلاعي يبالغ في هذا المستوى الإبداعي من **التأليف** لأنّه "ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تناول المعاني ممن تقدّمهم، والصبّ على قوالب من سبقهم"[3] كما قال أبو هلال العسكري وغيره من النقاد.

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 230، 231.

[2] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 231، 232.

[3] الصناعتين: للعسكري، ص: 217.

وفي الأخير ختم أبو القاسم الكلاعي فصله عن **جنس التأليف** بتقديم نصائح للمؤلف: حيث يستحبّ للمؤلف **أن يتجنّب** تكرير المعنى واللفظ، ولاسيما في الكتب الموضوعة **للحفظ**. أما التكرار فيستحب في الكتب المرغوب فيها **التفقُّه**، وضرب مثلا لذلك بكتاب المدّونة في الفقه.

وممّا يستحبّ في التواليف **البيان** و**البسط**، إلاّ إذا كان المقصود أحيانا امتحان الخواطر وانتهاء البصائر فإنّه يتعّمد في بعضها إلى استبهام المعنى وتعقيد اللفظ، ومثّل لذلك بالكتاب لسبويه.

ومما يستحبه الناقد الكلاعي الأندلسي للمؤلِف أن يُوشّح جدّ تأليفه **بالهزل**، ويجمع بين الشّخت[*] والجزل، فإنّ ذلك أبعث لقارئه على **النشاط**، وأحمل له على **الانبساط**[1]، وقد علّق محمد رضوان الداية على هذه النقطة بقوله: "وهي بدعة جاحظية أشاعها في كتبنا طويلا"[2].

فإذن لقد رصد أبو القاسم بن عبد الغفور الكلاعي في الخطاب النثري **ثمانية أجناس أساسية** – بالإضافة إلى الأنواع الفرعية – نلمس فيها المشهد النثري العربي القديم الذي يزاوج بين الوظيفة **النفعية** والوظيفة **الجمالية** من جهة، ويزاوج بين صبغة **الشفهية** و**الكتابية** من جهة أخرى، إذ مزج الكلاعي بين الخطاب النثري ذو الصبغة الشفهية الذي يمثّل البداوة وعلى رأسه الخطابة، والخطاب النثري ذو الصبغة الكتابية الذي يمثل الحضارة وعلى رأس أجناسه فنّ الترسيل أو الرسالة.

وأهمّ ما يسجل من خلال هذا التقسيم **الأجناسي** إلى جانب **ابتكار مسميات جديدة** لأنواع الترسيل، والتي تعدّ إضافة حقيقية في مجال المصطلح النثري هو اختلاف معايير واعتبارات التصنيف والتقسيم، والذي ينمّ – في اعتقادي – عن وعي الكلاعي بأنّ الالتزام بزاوية واحدة في التصنيف يؤدي إلى إغفال تنويعات وأجناس نثرية كثيرة، وخاصة أنّنا تنّبهنا إلى ظاهرة دمج جنسين نثريين أو أكثر تحت مسمّى واحد.

ولكن على الرغم من أنّ قائمة أبي القاسم الكلاعي تشتمل **أغلب الأجناس النثرية** المعروفة في الأدب العربي في عصره، وهي تعدّ أهم وأشمل قائمة وصلت إلينا على الإطلاق، إلاّ أنّ هذا لا يعني أنّ هذا النظام الأجناسي الكلاعي كان جامعًا لكلّ الأجناس في نثرنا العربي، إذ يمكن تحديد بعض الأجناس التي لم يدرجها الكلاعي في تصنيفه من مثل: الرحلات، والمناظرات، والسير والتراجم... وقد يكون هذا "من مقاصد الكلاعي في ترك تصنيفه **مفتوحا** لأنواع أخرى موجودة أو محتملة الوجود."[3]

---

[*] الشخت: الدقيق الضامر، من الأصل لا من الهزال.

[1] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 233– 235 .

[2] تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 424.

[3] شعرية النوع الأدبي: رشيد يحياوي، ص: 23.

وبعد كلّ هذا تبقى محاولة أبو القاسم الكلاعي الأندلسي في دراسته **الأجناسية** للنثر العربي أوّل محاولة متعّمدة وجادة لتأسيس نظرية للأجناس النثرية في أدبنا العربي القديم، ولقد سبقني إلى هذه النتيجة الباحث بن معيض الغامدي، والذي كانت دراسته على الرغم من ضيق صفحاتها منارة استضأت بها في هذا الفصل، وسعيت إلى تأكيدها من خلال استقراء النصوص النقدية الواردة في هذا السياق، والتي عثرت فيها على ضالة بحثي في إثبات وجود **نظرية للنثر في النقد العربي القديم** تضاهي نظرية الشعر، بل قد تتجاوزها، وهي نظرية الأجناس النثرية، لأنّ ما أنجزه الكلاعي في دراسته هذه يعدّ – حقيقة – محاولة تستحقّ كل التقدير، مقارنة مع عصره الذي جاء فيه، "فقد أجرى النثر مجراه، وحفظ منه ما حفظه، لأن مدرك – حق الإدراك – قول الشاعر:

فما شيء – وقد بالغت فيه - بأحـــوج للبيان من البيان[1]

وإن كان الناقد قد برّر سبب قلة الاهتمام والغبن الذي لحق بالنثر العربي القديم وفنونه بعلّةٍ منطقيةٍ في بداية مصنفه يقول فيها: "ولكن أبى الله إلاّ أن يكون لكل زمان رجال، وفي كل أوان للعقل مجال."[2] فقد **سبق** ابن عبد الغفور الأندلسي زمانه في اعتقادي، **وابتكر** منهجا نقديا لدراسة الخطاب النثري العربي القديم، لم يُسبق إليه في التفكير النقدي والبلاغي، وهو يقوم أساسا على دراسة النثر من خلال دراسة الأجناس النثرية التي كتبت في الأدب العربي القديم ، حتى أنه قد يلامس في عصرنا الحديث ما يسمّى بالنقد الأجناسي (generic criticism).

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 32 .

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 32.

الفصل الرابع
بين أدبية الإيقاع و البناء العام

أدبية الإيقاع.

المبحث الأول: الإيقاع على المستوى اللفظي (الإفرادي).

1- بين اللغة الأدبية والعادية.

2- إيقاع اللفظة المفردة.

المبحث الثاني: الإيقاع على المستوى التركيبي .

- في بنية التوازن السجعي.

1- المنقاد.

2- المستجلب.

3- المضارع.

4- المشكل.

المبحث الثالث : الإيقاع على المستوى الدلالي .

- في بنية الإيجاز والإسهاب.

1- الإيجاز مع البيان.

2- الإيجاز بالحذف.

3- الإيجاز بالإيماء والإشارة.

المبحث الرابع: الإيقاع على مستوى البناء العام.

- في أدبية البناء الهيكلي للخطاب.

1- العنوان

2- الاستفتاح

3- التخلص

4- الخاتمة (السلام)

بدءاً لابدّ من الاعتراف بأنّ كلّ تحديد **للأدبية** يحاول الوصول إلى قدر من الدقّة والشمول ينبغي له أن يكون في إطار معطيات وخصائص فنّية علائقية، فالأدبية كخصائص مميّزة للكلام الأدبي عن غيره من أنواع الكلام، والتي تصنع فرادة هذا الحدث الأدبي تفرض أن لا يكون النظر إلى الخطاب النثري أو محاولة تحديد قيّمه الفنية الجمالية على أساس الظاهرة المفردة كاللغة أو الصورة أو الإيقاع الداخلي، أو البناء العام، أو الأجناس الأدبية...، ذلك أنّ أي عنصر من هذه العناصر عاجز عن الوصول منفردا إلى الأدبية.

فالحقيقة أنّ العمل الإبداعي يتشكل من **ألفاظ مفردة** مشكلة في صورة **تركيبية** دالّة، فلا يمكن أن نجد تركيبا دون أن تكون له **دلالة** – بل وتأثيرا أيضا-، ولا دلالة إلاّ محاطة بهالة من **البناء الهيكلي** الذي يزيدها تناسبا وتوحّدًا وإيقاعًا ويدخلها حيّز الجنس الأدبي، حتى أنّنا نجد في "كثير من الأحيان تباعدا بين أسباب الاستحسان أو أسباب الإعجاب، فمن مستقبلي العمل الأدبي من تسحره جودة التصوير، وفيهم من تعجبه روعة التخييل، وفيهم من يأخذ بِلبّه جمال العبارة وانتقاء الألفاظ وموسيقى الكلمات، وفيهم من تؤثّر فيه الفكرة الأخلاقية، أو يوجّهه الانتماء إلى اتجاه معين من الاتجاهات الفنية أو الاتجاهات السلوكية في الحياة...إلى غير هذه الأسباب التي يتوجّه التفكير إلى **البحث عنها في ثنايا العمل الأدبي**"[1] .

لذا نجد الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي استغرق كتابه "إحكام صنعة الكلام" من أجل أن يكشف عن سّر أدبية الخطاب النثري وإحكام فنّه، وذلك بالحديث عن كثير من جوانب **الظاهرة الأدبية** بدءًا من اللفظة المفردة إلى التركيب إلى الدلالة إلى البناء العام، وهذا ما سنحاول الوقوف عليه في هذا الفصل.

- أدبيـــة الإيقـــاع:

إنّ الإيقاع من أكثر المفاهيم غموضًا وإبهامًا إلى درجة أننا لا نجد تعريفًا واضحًا لهُ[2]، لذا تجدر الإشارة إلى أنّ من الباحثين من أدركوا وثوق الصّلة بين الإيقاع الموسيقي وبين النظام الذي تسير عليه حركة الجسم والطبيعة [3]. كما يعدّ بعضهم مثلاً تعاقب الليل والنهار إيقاعًا، بل يذهب إلى أنّ انتظام دقات القلب تندرج ضمن هذا المفهوم [4]، فهو من هذه الناحية سمة من سمات الحياة، بل هو

---

[1] قضايا النقد الأدبي: بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص: 143.

[2] يؤكد على ذلك الكثير من الباحثين؛ يقول الباحث سحواج امحمد: "نتوقعه من أكثر المصطلحات تأبيا، و**استعصاء** على التفسير والتبيين إذ دلالة هذه البنية لوم تحدد تحديدا واضحا لا في القديم ولا في الحديث، وحدث خلط في تحديد المفهوم وخاصة حين يستعمل في مجال **الدراسات الأدبية**".المرجعية البلاغية للإيقاع اللفظي(مصطلح الإيقاع): سحواج امحمد، مجلة آمال، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 04، جويلية 2009، ص: 46.

[3] ينظر التعبير الموسيقي: فؤاد زكريا، دار مصر للطباعة، ط1، 1956، ص: 20، 21.

[4] ينظر مفهوم الأدبية في التراث النقدي: توفيق الزيْدي، ص: 137.

الحياة نفسها- إيقاع الحياة كما يُقال-، إذْ الكلّ يتحرّك وفق إيقاع معين يقوم على مبدأ النظام؛ الذي يُشبع رغبة المتلقي في الإحساس بالتناسق والتناسب والانسجام.

والإيقاع في حقيقة أمره ليس مادة، وإنما هو إحساس تُجسدهُ المادة التي يرتبط بها فيتخذ شكلاً ماديًا، وهو في الشعر والنثر متمثل في الحركات اللفظية، وفي الموسيقى مجسّد في الحركات الصوتية وفي الرقص متجلٍّ في الحركات البدنية، وفي الرسم متبلورٌ في انتظام الأشكال، وتناسب الألوان، وهذه النواحي كلّها بمثابة الظرف، أو الوعاء، أو القالب للحركة اللفظية، والصوتية، والبدنية، واللونية فيظهر بذلك للحسّ الإنساني، ويشعر المتلقي معه باللّذة والجمال[1].

فهو إذن خاصية جمالية **مشتركة** بين مختلف الفنون؛الموسيقى، الرقص، الرسم، الأدب، وإن كان أشدّ ارتباطًا بالموسيقى على عدّه ينهض على تشكّل الصوت بقرع السمع مولّدًا حركة صوتية منتظمة تسري وتخلق معها تناغمًا وتجانسًا بين مكوّناتها الموسيقية (=المقاطع الصوتية)، وهذا أيضًا ما يتّسم به **المعنى اللغوي** لكلمة "إيقاع"، إذ يرد ذكرها في معجم **لسان العرب** في مادة (وقع): "من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويُبينها، وسمّى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع."[2] فهذا يشير إلى أنّ الإيقاع خاصية مرتبطة بالموسيقى. ولكن هذا المفهوم اللغوي لا يتّفق مع ما قال به النقد العربي القديم والحديث، فلقد مثّلت فكرة التناسب والانسجام الداخلي بين عناصر الخطاب النثري أو الشعري أساسًا قارًّا في فكر النقاد العرب الجمالي عمومًا؛ إذ قد اهتموا بالظواهر اللغوية كالسجع والجناس وغيرها من ألوان البديع التي تعتني بالجانب الصوتي في بناء الخطاب الأدبي.

فالإيقاع خاصية من خصائص العمل الأدبي شعراً أم نثرًا، وإن كانت الظاهرة الإيقاعية (=الصوتية) في الشعر بارزة في العروض- الوزن والقافية-، فإنها في الخطاب النثري تكمن فيما يمكن أن نُطلق عليه **بالإيقاع الداخلي**، "فصحيح أن النثر الفني لا يخلو من نوع من الوزن والإيقاع ولكن وجود هذه الظاهرة الصوتية فيه يختلف عن وجودها في الشعر **كيْفًا** و**كمًّا** و**مصدرًا**، فإذا كان مبعثها في الشعر توالي التفعيلات بما فيها من متحرّكات وسواكن، وتتابعها على نحو منتظم في البيت من القصيدة، فإن مبعثها في النثر **المناسبة** و**الموازنة** بين الألفاظ في الجمل والعبارات، أو بين الجمل والعبارات أنفسها."[3].

فما لا شكّ فيه أنّ علماء اللغة والأدب قد اهتموا بالانتظام، والانسجام، والتناسب الداخلي بين عناصر الخطاب النثري، وأدركوا فاعلية البنيات البلاغية كما يقرّ بذلك عز الدين إسماعيل في

---

[1] ينظر الدلالة الصوتية: كريم زكي حسام الدين، مكتبة لأنجلو المصرية، ط1، 1992، ص: 20، 21.

[2] لسان العرب: لابن منظور، مادة (وقع)، ص:373/15.

[3] من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي: عثمان موافي، ص: 1/ 103.

قوله:"أنّ النظام والتغيّر والتساوي، والتوازي، والتلازم، والتكرار هي القوانين التي تتمثل في الإيقاع وهي جميعها تعمل في وقت واحدٍ. والحقّ أنّ النقاد والبلاغيين العرب قد بذلوا جهدًا كبيرًا في الكشف عن هذه القوانين كما تتمثل في الفن القولي"[1]، وإن لم يطلقوا عليه مصطلح "**الإيقاع**" [2].

فالإيقاع خرج من دائرة **الموسيقى** كمفهوم لغوي سابق ليقتحم ميدان **الأدب**، وأصبح "حركة النّغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم، والناتج عن تجاور أصوات الحروف للفظة الواحدة، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كلّه شعرا في سياق الأوزان والقوافي."[3] فعلى الرغم من أنّ الجهود في النقد العربي القديم توّزعت بين الاهتمام بالوزن والقافية كمقوّم إيقاعي أول للشعر والاهتمام بما أطلقنا عليه الإيقاع الداخلي[*]، إلا أننا نجد جهودًا مكثّفة تركّز على جرس اللفظ المفرد أو ما أطلق عليه البلاغيون"**فصاحة المفرد**".فنجد **الجاحظ** وقف على فصاحة الكلمة معلّقا على قول قائل:"لقد شهدت زفاف أمّك المباركة إلى أبيك الطيب " قال الجاحظ:"فانظر إلى حذقه وإلى معرفته بمخارج الكلام، كيف لم يقل:بزفاف أمّك الطيبة على أبيك المبارك، وهكذا كان وجه الكلام، فقلبَ المعنى"[4].

ومعنى هذا أنّ هذا التناسب بين المعاني ناتج عن وضع الألفاظ في موضعها اللائق، والذي يحقّق بدوره انسجامًا **إيقاعيا** داخل النص، فالجاحظ يدرك دور الحسّ الإيقاعي في تغيّر المعنى، ويرى أن الكلمة **الفصيحة** يجب أن تكون خالية من تنافر الحروف الذي سيكون سبب ثقلها على النطق -وهذا ما قال به كثير من النقاد بعده-، بدليل تصريحه قائلاً:"فأما افتراق الحروف فإن الجيم لا تقارن الظاء ولا القاف، ولا الطاء ولا الغين بتقديم ولا تأخير، والزاي لا تقارن الطاء ولا السين ولا الضاد ولا الذال بتقديم ولا تأخير وهذا باب كثير، وقد يكتفى بذكر القليل حتى يستدلّ به على الغاية التي إليها يجري."[5] فهذه العناية **بمخارج الحروف** تهدف إلى تحقيق جمال الإيقاع اللفظي في العمل الأدبي.

---

[1] الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين اسماعيل، ص: 187. وينظر أيضا نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هني، ص: 248.

[2] غاب مصطلح **الإيقاع** عن الثقافة النقدية العربية، إلا أنه ورد مرات قليلة في بعض مصادرها بدلالته الموسيقية، وابن طباطبا هو أول من استعمل مصطلح"الإيقاع" في قوله: "وللشعر الموزون **إيقاع** يطرب الفهم لصوابه ويرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه"، عيار الشعر: لابن طباطبا، ص: 21.

[3] المعجم المفصل في اللغة والأدب: إميل بديع يعقوب، وميشال عاصي، ص: 276/1.

[*] يدخل ضمن الإيقاع الداخلي: إيقاع الصوت+ الإيقاع اللفظي(المفردة)+الإيقاع التركيبي+ الإيقاع الدلالي+ إيقاع البناء العام، ولم نقصد به قول بعض المحدّثين أن الإيقاع الداخلي هو إيقاع المفردة، أو ما أطلق عليه البلاغيون"فصاحة المفرد"، وأن الإيقاع الخارجي فهو إيقاع التركيب. ينظر مثلا الإبلاغية في البلاغة العربية: سمير أبو حمدان، ص: 66-68.

[4] البيان والتبيين: الجاحظ، ص: 146/1.

[5] البيان والتبيين، ص: 39/1.

وابن المعتز قد ألف"كتاب البديع" الذي نقل من خلاله إحساسه بالإيقاع عن طريق حديثة عن صور البديع بأنواعه، **والخطابي** أيضًا كممثل لعلماء الإعجاز قد أحسّ أيضًا بالبنية الإيقاعية، ونلمس هذا في إلحاحه على ضرورة المناسبة في الألفاظ كلٌّ في موضعه الأخصّ والأنسبُ لتحقيق الانسجام والائتلاف الذي يضفي على الكلام الرونق والحسن[1].

ومثل هذا الاهتمام بالتناسب نجدهُ في حديث **الرماني** عن مخارج الحروف، وأثرها في بنية اللفظ، وما ينجم عن ذلك من تناسب وسهولة، أو تنافر ووعورة في النطق، حيث يقول:"والسببُ في التلاؤم تعديلُ الحروف في التأليف، فكلما كان أعدل كان أشدّ تلاؤمًا وأمّا التنافر فالسبب فيه ما ذكرهُ الخليل من البُعد الشديد أو القُرب الشديد."[2]، كما أنّ مبدأ التناسب وحسن الانتظام"قاعدة راسخة في تحديد موضوعية الجميل لدى الفلاسفة "[3] الإسلاميين، لأنّ النفس تعشق حُسن النظم والاعتدال، وقد يختزلُ موقفهم في مقولة إخوان الصفا القائلة: إنّ أحكم المصنوعات، وأتقن المركّبات ما كان تأليف أجزائه وأساس بنيته على النسبة الأفضل [4]، فالتناسب هو أساس الإحكام والإتقان.

كما أنّنا نلمس مع **عبد القاهر الجرجاني** في انطلاق تصوّره للإعجاز القرآني من فكرة"النظم" إحساسًا قويًا بالتلاؤم والانسجام بين العناصر المكوّنة للخطاب الأدبي، من خلال تأكيده على العلاقات السياقية والنظمية ؛أي التركيب، ورفضه لخصائص اللفظة مفردةً قائلا: "واعلم أني لست أقول إنّ الفكر لا يتعلّق بمعاني الكلم المفردة أصْلاً، ولكني أقول إنّه لا يتعلّق بها مجردة من معاني النحو، ومنطوقا بها على وجهٍ لا يتأتى معهُ تقدير معاني النحو وتوخيها فيها."[5]، فتوخي معاني النحو[*] في معاني الكلم هو الذي يشبع رغبة المتلقي في الإحساس بالتناسب والتناسق، ويعطي الخطاب لمسةً إيقاعية متنوعة وشهوة ًموسيقية، فإن الكلام شهيٌّ كما قال **التوحيدي** إذا كان "في نغمة ناغمة، وحروف متقاومة؛ ولفظ عذب، ومأخذ سهل؛ ومعرفة بالوصل والقطع، ووفاء بالنثر والسجع؛ وتباعد من التكلّف الجافي وتقارب في التلَطُّف الخافي."[6]

---

[1] ينظر بيان إعجاز القرآن: للخطابي (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ص: 29.

[2] النكت في إعجاز القرآن: للرماني (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ص: 96.

[3] اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي: لخضر الجمعي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق 2001، ص:149

[4] ينظر اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي: لخضر الجمعي، ص: 149.

[5] دلائل الإعجاز: لعبد القاهر الجرجاني، ص: 410. كما يؤكد ذلك قائلاً: "واعلم أنّ مما هو أصل في أن يَدقَّ، ويَغْمُضَ المسلك، في توخِّي المعاني التي عرفت: أن **تتَّحد أجزاء الكلام** ويدخل بعضها في بعضٍ، ويشتدَّ إرتباط **ثانٍ** منها **بأول**...وليس لِمَا أن يجيء على هذا الوصف حدّ يحصره، وقانون يحيط به، فإنّه يجيء على وجوه شتى وأنحاء مختلفةٍ." ص:93.

[*] معاني النحو: المعاني الثوان التي تتولد عن براعة التعامل مع اللغة العربية بكل علومها وبخاصة النحو، فعليْه ارتكازها.

[6] الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي، ص: 22/1.

وقد حاول **ابن سنان الخفاجي** في نظريته عن **فصاحة اللفظة المفردة** والمركّبة أن يدرس أصوات الألفاظ، ويحدّد عناصر الجمال الصوتي فيها، جاعلاً دراستهُ تقوم على مبدأ"التلاؤم"، فهو يقول:"و إنما الفصاحة لأمور عدّة تقع في الكلام، ومن جملتها التلاؤم في الحروف وغيره..."[1].

فهذا التتبّع السريع لظاهرة الإيقاع في النقد العربي القديم، والذي لا يتسّع المجال لحصره حصرًا كلّياً ليس إلاّ استدْلالاً على حظّ الخطاب النثري من الظاهرة الصوتية، وإنْ اختلف في الكثافة الموسيقية مع الخطاب الشعري، "فالإيقاع يتعدّى حدود **الجنس الأدبي** ليصبح طاقة تحرّك فنون القول عامة."[2] حيث أنّ خلوّ الخطاب النثري من الإيقاع يقرّبهُ من الكلام العادي؛ أي الخطاب غير الأدبي، حتى أن أبا هلال العسكري ذهب إلى أنه " لا يحسن **منثور الكلام**، ولا يحلو حتى يكون مزدوجا، ولا تكاد تجد لبليغٍ كلامًا يخلو من الإزدواج."[3] وقد يُعلّـــل هذا الاهتمام بالعنصر الإيقاعي في المنثور من الكلام لدى بعض النقاد- كما قال إحسان عباس- بإرتفاع نغمته الموسيقية في القرن الرابع حتى قاربت نغمة الشعر، وهذا ما وضّـــحهُ أبو سليمان المنطقي بصريح العبارة:"ففي النثر ظلٌ من النظم، ولولا ذلك ما خفَّ، ولا حلا ولا طاب، ولا تحلا، وفي النظم ظلٌ من النثر، ولولا ذلك ما تميّزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادرهُ، ولا بُحورهُ وطرائقه، ولا ائتلفت وصائلهُ وعلائقهُ "[4].

فقد درس النقاد العرب القدامى **الإيقاع** على مستوى اللغة الأدبية بعدّها "شيئا مشتركا بين الشعر والنثر على حدّ سواء من اللفظ المفرد إلى التركيب واضعين أيديهم على سمات "**الأدبية**" في اللغة؛ فقد درسوا اللفظ منفردا كبنية صوتية تطرأ عليها تغيرات تحدّد علاقته بمعناه كما درسوا اللفظ داخل النسق أو النظام التركيبي..."[5]، أي على مستوى الجملة أو الفقرة، حيث يكون كلّ لفظ مستدعيًا لما يشاكله وكل معنى مرتبطاً بما قبله ممهّدًا لما بعدهُ في تناسب وانسجامّ مرورا بعد ذلك إلى الوحدة الأكبر وهي الفصل، ثم النص ككلّ، إلى أن يكتمل نماء الخطاب في وحدة هيكلية يعضدها البناء الهيكلي العام ليكتمل الإيقاع الداخلي لهذه اللغة الأدبية التي تشكل الأداة التعبيرية لدى الناثر المبدع. فكيف كان موقف ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي من **مبدأ التناسب والتلاؤم** الذي عوّض مصطلح "الإيقاع" في النقد العربي القديم؟، وكيف نظر للإيقاع كقيمة فنية جمالية تصنع أدبية الخطاب النثري وفرادته؟.

من خلال الوقوف على تصورات الناقد محل الدراسة، وتحليل آرائه حول بعض المقومات الأساسية في عملية الإبداع النثري، واستنطاق لنصوصه النقدية ومقاربتها –دون إغفال لخصوصيتها-

---

[1] سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي، ص: 100.

[2] مفهوم الأدبية في التراث النقدي(إلى نهاية القرن الرابع): توفيق الزيدي، ص: 138.

[3] الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 285.

[4] المقابسات: للتوحيدي، ص: 245-246.

[5] النص النثري عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء: مصطفى البشير قط، ص: 16.

توصلت إلى الناقد الكلاعي قد أدرك وجود الظاهرة الإيقاعية في الخطاب النثري، وذلك من خلال حديثه عن جرس **اللفظة المفردة**، أو ما يطلق عليه البلاغيون بفصاحة المفرد، مركّزا على المستوى الدلالي للفظ في عملية الاختيار، ثم إحاطته **بالجانب التركيبي** للخطاب من خلال المحسنات اللفظية كمولدات للإيقاع الداخلي، والتي يقف **السجع** في مقدمتها، ووقوفه أيضا على الجانب الدلالي للخطاب ممثلاً في بنية الإيجاز، وأخيرا بتنظيره **لهيكلة الخطاب النثري** وبناء العام المتناسب. فقد نظّر ابن عبد الغفور الناقد إلى كل الوسائل والسُبل الموصلة إلى هذه الطاقة الإيقاعية في النص على أنّها كلّ ما يوفر الانسجام، والتلاؤم، والتناسب، والتوازن سواء أكان لفظًا، أو تركيبًا، أو معنًا (دلالة)، أو بناءً. وبالتالي فمفهوم الإيقاع قد تبلور في محاولته البحث عن علّة وقع الخطاب النثري إذ أصبح الحيز الذي يشغله الخطاب النثري عند الكلاعي يتوزع على أربع مستويات: المستوى اللفظي، والمستوى التركيبي، والمستوى الدلالي، ويضاف إليها مستوى البناء العام أيضا، ومجملها تولد الإيقاع للنص النثري الإبداعي.

المبحث الأول: الإيقاع على المستوى اللفظي:

1- بين اللغة الأدبية واللغة العادية:

إذا كانت اللغة هي المادة الأولى التي يطرحها الخطاب –النثري- للتحليل كونها تمثّل "وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو الفضاء الصوتي المباشر".[1] فلا شك أن **الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي** من النقاد العرب الذين كانوا على وعي تام بفهم طبيعة اللغة، وإدراك مستوييها العادي والأدبي- أي الفني الذي يلعب الإيقاع دورا هاما في أدبيّته-، فإن جئنا إلى حديثه عن علم البيان في بداية مصنّفه كمقوم للغة الأدبيّة، أمكننا أن نرصد مدى إحساسه بتمييزها عن المستوى العادي من الاستخدام اللغوي، إذ يقول: "هذه الرسالة التي ابتدعها قالبا يفرغ عليه، واخترعتها إماما يفزع إليه تحرز ما أنعم الله به على الإنسان من **علم البلاغة والبيان**."[2] فما يميّز الخطاب النثري الأدبي الذي يريد الكلاعي إحكامه في رسالته هو علم البيان، **فالبيان** في تصوّره علم للأدبية، وقوانينه هي خصائص ومقّومات لأدبية الخطاب، والتي تجعل منه أدبا متميزا عن غيره من الخطابات الأخرى، حيث صرح قائلا: "البيان روح الكلام". [3]

كما يعقد ابن عبد الغفور الكلاعي مقارنة خفية بين **اللغة العادية** و**اللغة الأدبية** أثناء مفاضلته بين الألفاظ الغربية الحسنة والألفاظ المستعملة ذات المعاني المبتذلة، والتي خلص فيها إلى أنّ القادر على استعمال الغريب يقدر على اللفظ المستعمل "ألا ترى كلّ من بنى حائطا في غاية النقش و**التحسين** يقدر على بنيانه **مختصرا** دون تزيين. وليس كلّ من بناه مختصرا يجد تزيينه وتحسينه ميسّرًا". [4]

ففي هذا النص إشارة واضحة إلى اللغة الأدبية الإبداعية؛ فهي التي تختصّ بالحُسن والجمال وهذا الحسن هو المراد من استعمالها استعمالا خاصا متميّزًا، فالخطاب قد يكون عاديا (= مختصرا) لا أثر لسمة الأدبية فيه، ولا شيء يميّزه، وهدفه واضح هو الإتصال والإبلاغ، لذا يستعمل مؤلّفه الألفاظ المستعملة التي تتداولها ألسنة الأقلام، وترتاح لها متعبات الأفهام كما عبّر عنها الكلاعي، غير أن للغة وظيفة شعرية (= أدبية) مميّزة، وهي التي أناطها ابن عبد الغفور بالبلاغة والبيان- من خلال عدم التداول والابتذال – لتقوم بدور أساسي وجوهري في بنية الخطاب النثري يتمثل في التبليغ(=الوظيفة الإبلاغية) من جهة، وفي التأثير والإقناع، (= الوظيفة البلاغية) من جهة ثانية.

---

[1] في الشعرية: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، صيدا، بيروت، ط1، (د.ت)، ص: 154.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 31.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 35.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 35.

وينبغي أن نشير إلى تأكيد النقاد القدامى على ضرورة المحافظة على **السمة الأدبية** للغة الخطاب النثري في إطار مقولة: "الفهم والإفهام" التي نادى بها بعض النقاد وعلى رأسهم الجاحظ[1] فعملية "الإفهام" لا تعني استعمال اللغة المتداولة أو المتبذلة، وإنما تتطلب لغة أدبية يراعى فيها فصاحة اللفظ وبلاغة التركيب، ولقد تحدّث "جاكبسون" في العصر الحديث عن الوظيفة الشعرية كما سبق الإشارة في الفصل الأول، وجعلها سمة الأدبية، بل أنّ الأدبية لا تقوم دون أن تكون للغة المستعملة وظيفة شعرية مميزة تجعل من خطابٍ ما خطابا أدبيا يأتي على هيئة مخصوصة من الحُسن، فهي لغة مميّزة تأتي في تركيب مخصوص غير عادي.

إذن فالنقاد والبلاغيون ومنهم ناقدنا الكلاعي يستنبطون من خلال تصوّراتهم لهذه الوظيفة الجمالية والبلاغية -الشعرية عند جاكبسون- الاستخدام الفنّي للغة الذي يبتعد بالألفاظ من مستواها العادي المألوف إلى **مستواها الفنّي الجمالي**، ومن مستواها المختصر إلى مستوى يكسوهُ التزيين والتحسين كما قال الكلاعي، فهناك مستويان للغة:

أ- المستوى العادي أو الإصلاحي أو المثالي أو النحوي.

ب- المستوى الفني أو الأدبي أو الانحرافي.

من خلال النص السابق وغيره من نصوص "إحكام صنعة الكلام" نستطيع أن نرصد أربعة فروق بين المستويين، أو بالأحرى بين "التعبير العاري والتعبير المزحرَف أو بين التعبير والجمال"[2] وهذه الفوارق التي لمسناه عند **ابن عبد الغفور الكلاعي** في حقيقة الأمر تتقاطع مع ما رآه بعض المحدثين[3]، وهي كالآتي:

- سبق المستوى العادي ولحوق المستوى الفني.
- اصطلاحية المستوى العادي وفردية المستوى الفني.
- مثالية المستوى العادي وانحراف المستوى الفني.
- الوظيفة النفعية للمستوى العادي، والمتعة والفائدة للمستوى الفني.

فالفرق **الأول**: قد وضحّه الكلاعي بإنكاره على صاحب البناء المختصر أن يجد في التزيين والتحسين سهولة، فليس "كل من بناهُ مُختصرًا يجد تزيينه وتحسينه مُيسرًا".[4] وكأن الاختصار هو لبنة تحتية أولى يضاف إليها النقش والتحسين عند الضرورة، وهذا يدلّ ضمنيا على إقرار الكلاعي بأنّ استخدام اللغة على المستوى العادي **أسبق** من استخدامها على المستوى الفني الأدبي.

---

[1] ينظر البيان والتبيين: الجاحظ، ص: 93/1. وأيضا الصناعتين: للعسكري، ص: 19،20.

[2] قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي، ص:302/1.

[3] ينظر نظرية اللغة في النقد العربي: عبد الحكيم راضي، مكتبة الخانجي، مصر، 1980، ص: 191.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 22.

أما الفرق **الثاني:** فقد أشار إليه ناقدنا عندما أجاب خصمه المجهول: "فقلت له: إن القادر- أدام الله عزك- على الغريب يقدر على المستعمل. وهذا يعضده القياس، وأمر يقيم أوده البرهان"[1]. فالمستوى العادي **عام اصطلاحي**، أما المستوى الثاني -وهو الفنّي- فتظهر فيه **الخصوصية** أو **الفردية** كنتيجة لعملية واعية تقوم على "الاختيار"؛ أي اختيار اللفظ الغريب الحسن على اللفظ المستعمل المتداول مثلا، فمن يأتي باللغة الأدبية على هيئة مخصوصة يستطيع إذن أن يأتي بها على هيئة إصلاحية عامة، وخير دليل رسالته التي استشهد بها في هذا الموضع، والتي ابتدِأت بقوله: "أسلّم على حضره الوزير الأجل تسليما لا يُشاكِه ريّاها، وإن فاح نسيما، ولا يُشاكِل علاها، وإن طاب عبقا وشميما، وهيهات لو استعرت في ذلك من الروض نضارته، ومن المزن طهارته، ومن شوقي إلى مرآه تجدّده وغزارته، واتخذت نِقس المِداد من سويداء الفؤاد، وكتبت بين العين والحاجب، لما قضيت لها بعض المتعيِّن الواجب؛ لأنها مطلع المفاخر، وبحر الكرم الزاخر، وغرة الحواضر، وهالة القمر الزاهر:

وما المراد بحمدي غير أحمدِها الفضل للدّر ليس الفضل للصدف.

وابتدأت ثانيا بقولي: حماك الله أيتها البقعة الكريمة أرجاؤك، وسقاك سقيًا لا تشرق به أكوامك ولا تنفق، ولا يجحفُ بظاهرك ولا باطنك، وهيهات! ما بي حِفظ جنابك المشرق، لكن حفظ الأب القاطن بك المشفق، وما بي سقي ما فيك من تِلاع، ولكن حب لمن حل بك من كِلاع(*)"[2]، والتي ألحقها بتعليقه قائلا: "وإذا أتيت في هذا الباب بمثل هذا المتخيّر اللباب، لم يغرب عليّ ما استعملته عامة الكتاب، من الإكثار بالدعاء، والتملق والإطراء. ومن قولهم: يا سيدي وعمادي، ومعاذي وعتادي، إلى غير ذلك مما يطَّرد كهذا الاطراد، وينسب إلى هذا الواد".[3]

فما استعملته عامة الكتّاب من إكثار الدعاء، والتملق، والإطراء أنزله الكلاعي منزلة المستوى **الاصطلاحي العام** للغة، لكي يبتعد عنه الناثر الناشيء في إحكام صنعة كتاباته الأدبية، ويؤلف خطابه على هيئة مخصوصة ومتفردة، فكأنّه ينظر للغة الخطاب النثري أو الأسلوب النثري الفنّي على أنه "اختيار واعٍ يسلّطه المؤلف على ما توفره اللغة من سعةٍ وطاقاتٍ".[4] إذ ناقدنا كمؤلفٍ وناثرٍ عندما اختار اللفظ الغريب الحسن لإيراد المعنى الحسن المتصفيْن بصفة البلاغة والفصاحة، لم يكن هدفه

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 22.

[*] كلاع: قبيلة من قبائل حمير.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 22، 23.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 23.

[4] الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص: 71،72.

الخروج عن القواعد والمثال المعهود بل غرضه الحُسن والجمال الذي يحقّقه الانحراف عن النظام الثابت للغة المتمثل في هذا المثال باللفظ العادي المبتذل.

فالكلاعي أدرك أنّ **الانحراف** في لغة الخطاب النثري "ضرورة جمالية تهدف إلى استثارة المتلقي واستفزازه، والاستحواذ على حسّه الجمالي لحمله على الانخراط في التجربة التي يقدمها المبدع"[1]، وإن لم يعبّر عنها بمصطلح الانحراف أو العدول أو غيرهما... حيث نلمح إشارة إلى طبيعة لغة النص النثري كلغة ذات أبعاد فنية وجمالية، وذات دلالات تحدّدها طبيعة هذا النص كالابتعاد عن الألفاظ العامة المبتذلة التي تعدّ من عيوب اللغة الفنية التي ينبغي عل الناثر تجنبها محافظة على "أدبية" الخطاب النثري، وهذا الفرق **الثالث** الذي قال به عبد الحكيم راضي في النقد الحديث لمسنا إرهاصاته مع ناقدنا ابن عبد الغفور، بل ونلمس فرقا **رابعا** يتضمن اعترافا من الناقد الكلاعي بالتفريق بين مستويي اللغة -العادي والفني- من خلال محاولة التلميح لوظيفتين: وظيفة عملية نفعية هي "الإبلاغ والاتصال"، والأخرى فنية تأثيرية، وهي "التحسين".

إذ الوظيفة **النفعية** ترتبط بالبيت المختصر غير المزيّن، وقد يكون وجه الشبه الذي يربط بينهما هو المباشرة في الوصول إلى الهدف، في حين الوظيفة **الفنية الجمالية** ترتبط بالنقش والتزيين المضاف.

فلكلّ صاحب خطاب نثري غايته، فإذا كان الهدف من اللغة المستعملة التواصل والإبلاغ فقط، كانت اللغة العادية - والمتمثلة في المثال المادي السابق بالبيت المختصر – كفيلة بهذا، وخير دليل على هذا أنّ الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي رخّص لكاتب التوثيق دون غيره من الكتّاب والناثرين استعمال اللفظ **المتداول** قائلا: "وممّا يرخّص لهم فيه أن يعتمدوا على الألفاظ المبتذلة، واللغات المتداولة المستعملة"[2]، كما رخّص اعتماد التّكرار، والتّوكيد، والتّطويل، والتّرديد؛ وهي من خصائص اللغة **الإصطلاحية العادية**، لأنّ الناقد الكلاعي لم يجعل اللغة العادية هي الخاضعة لعلم النحو فقط – كما فعل غيره من النقاد- بل أدخل في حيّزها اللغة التي تكتنفها التقاليد الكتابية والقواعد المثالية المحتذاة من عامة الكتّاب.

كما أنّ الكلاعي إن كان عدّ التكرار منقصة وطعناً في المقدرة الأدبية للناثر، وأن تكرير الكلمة في الكتاب – الخطاب النثري الإبداعي وليس الوظيفي النفعي- مرتين كالجمع بين الأختين في الحرام،[3] فقد رخّص لكاتب التوثيق ذلك، لأنّه أبلغ في البيان بالنسبة إليه، وإلى **وظيفته** في حفظ الحقوق، حتى أنّه يستحب للكتّاب في هذا الباب أن يعدلوا "عن اللفظ المحتمل والمعنى المتلبّس المُشكل

---

[1] علم الأسلوب (مبادئه وإجراءاته)، صلاح فضل، ص: 182.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 211.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 257.

إلى ما وضحت ألفاظه ومعانيه، ولم تمترِ الأفكار عن تباينها فيه"[1]. فجنس التوثيق لا يحتاج لغة إنحرافية تفيض بالأدبية لكي لا يضلّ أصحابها إلى معانٍ غير المعاني المقصودة.

ومن هنا فإن الكلاعي يجعل الخطاب الأدبي عموما، والنثري خصوصا مزدوج الوظيفة والغاية، فهو يُحقق وظيفة "**الإبلاغ**" من جهة، و"**التحسين**" الذي يهدف إلى **التأثير في المتلقي** من جهة أخرى، وهذا ما يضمنه أرباب الفصاحة والبلاغة، ولكن مع مراعاة لأجناس هذا الخطاب، فالخطاب النثري في تصوّر الكلاعي قد يتحوّل عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية الجمالية، وقد يرجّح كفة الإخبار والابلاغ والتواصل وحفظ الحقوق مثلا -كما في جنس التوثيق مثلاً-.

2- إيقاع اللفظة المفردة بين المستوى الصوتي والدلالي:

ولكي يتضّح أكثر تصوّر ابن عبد الغفور الكلاعي للغة الأدبية في مستواها الإفرادي (=اللفظي)، والتي أعطاها حقّها في تقويم أدبية الخطاب النثري **قبل دخولها** دوامة التركيب، أحاط بالمستويين الصوتي والدلالي في دراسة واختيار اللفظة المفردة، وإن لم يتوسع في المستوى الداخلي الصوتي إلاّ أنّه استطاع أن يرسم للناثر المبدع طريق الإبداع، ويختطّ نظرية الاستعمال الفني للغة التي بها يكون الأدب أدبا.

ومن خلال ما سبق فالناقد ابن عبد الغفور اختار اللفظ الغريب على اللفظ العادي المستعمل كأوّل شرط لتحقيق **فصاحة اللفظة المفردة**، وهو يجعل عنصر "الاختيار" مقوما في بناء أدبية الخطاب النثري؛ **فالاختيار** يتم على مستوى اللفظ أولا، ثم ينتقل إلى نظم الكلام وتأليفه، حيث يقول الكلاعي عن هذا: " وممّا يستحبّ له إذا اشتبهت عليه اللفظة أن يقف عندها وينظر **ما قبلها وما بعدها**، فإنه لن يعدم من ذلك مناديا إلى غرض الكتاب، وهاديا إلى طريق الصواب إن شاء الله"[2]، حيث نستفيد من هذا النص أنّ اهتمامه باللفظ جاء من ناحيتين:

- اللفظة المفردة قبل دخولها النص، حيث تنتقى على أساس بنية اللفظة الصوتية والدلالية والتي يتحدّد على أساسها اختيارها.

- اللفظة ضمن النص أي "ينظر إلى ما قبلها وما بعدها" من نظم وتأليف.

وهاتان العمليتان من أهمّ ما يقوم عليه **الأسلوب** عند "جاكبسون" في النقد الحديث، وتُعرفان بعمليتي الاختيار، والتأليف أو التوزيع، فالناثر يختار من جملة احتمالات لغوية متعدّدة لفظة واحدة ليُسقطها أو يضعها على محور التأليف (=التركيب) بشكل تنسجم فيه الألفاظ وتتلاءم بمثيلاتها فالأسلوب يتحدّد لدى جاكبسون بتطابق " لجدول الاختيار على جدول التوزيع". [3]

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 211.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 256.

[3] الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، ص: 92.

وقارئ مصنف الإحكام يلمح إشارة الناقد ابن عبد الغفور إلى هيئات وخصائص وصفات الألفاظ المفردة التي يكتسب بها الخطاب النثري الحُسن والجمال الفني على **لسان أبي العلاء** في فصل من رسالته الذي تضمّن بعض **الخصائص الصوتية** لحسن اللفظة المفردة، بل في نصّه إشارة إلى **إيقاع الأصوات** في حدّ ذاتها حيث أنّه يقول: "فحرس الله سيدنا حتى يُدغم الطاء في الهاء، فتلك حراسة بعد انتهاء. وذلك أن هذين ضدّان، وعلى التضاد متباعدان، رخو وشديد، وهاوٍ وذو تصعيد، وهما في الجهر والهمس بمنزلة غدٍ وأمس... كالهمزة تُبدل العين وتُجعل بين بين، وتكون تارة حرف لين وتارة مثل الصامت الرصين".[1] فلا يخلو حرف من أحرف اللفظة من صوت وموسيقى خاصة به؛ فمنها **المهجورة، والمهموسة**، ومنها **اللين والصامت**، ومنها **الرخو، والشديد**....

فالأصوات مركبة من مخارج الحروف، ولكلّ طبيعته النغمية الخاصة، ووقع جرسه على السمع والنفس معًا، وهو الذي يساهم في خلق إيقاع داخل اللفظ المفردة في حدّ ذاتها، وإن كان في إدراج الكلاعي لما أورده أبو العلاء في رسالته إشارة إلى **المستوى الداخلي الصوتي** في اختيار اللفظة المفردة، فإنّه لم يتوسّع فيه، واكتفى بالتلميح بدل التصريح بالتّقعيد والتّنظير لأسباب نجهلها، فهو مدرك –في اعتقادي- أنّه قد سُبق في هذا البحث الصوتي من خلال دراسة ابن سنان الخفاجي (ت466ه) في كتابه "سر الفصاحة" للفظ المفرد في مستواه الصوتي، والتي أخذت النصيب الأوفى في العمق مقارنة بالدراسات الأخرى[2]. لأنّ الكلاعي كان دائما مؤمناً بأنّه "لكل زمان رجال وفي كل أوان للعقل مجال"[3].

وهناك مستوى ثانٍ خارجي لا يرجع فيه معيار الحُسن إلى اللفظة في جانبها الصوتي، بل إلى **دلالتها واستعمالها في الأداء**، وهذا المستوى يرجع في الحقيقة إلى فترة مبكرة في مباحث النقاد والبلاغيين العرب. فقد وضع النقاد مصطلحات خاصة تدّل على حسن اللفظ وجماليته، ونشير هنا إلى قاموس **الجاحظ** النقدي الذي جمع بين أشهر تلك المصطلحات "الجزالة" ويرادفها "الحلاوة" أحيانا، و"السهولة"، و"العذوبة"، و"الرشاقة"،[4] وهي كما يبرز لنا نعوتٌ لألفاظٍ من حيث أنّها مفردات تتوافر لها شروط الفصاحة من حيث حُسن الوقع في السمع وخفّة الحركة في النطق.

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 132.

[2] ينظر مثلا: النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ص: 94 وما بعدها، وأيضا إعجاز القرآن: للباقلاني، ص:44-46. وإن كان لابن سنان الخفاجي فضل السبق الزمني، فقد جاء بعده وبعد الكلاعي الناقد ابن الأثير الجزري الذي فنّد في كتابه "المثل السائر" الخصائص الخمسة التي وضعها ابن سنان كشروط لفصاحة اللفظ المفرد.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 32.

[4] ينظر مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ: ميشال عاصي، مؤسسة نوفل، بيروت، ط2، 1981، ص: 169.

ولقد قسّم **أبو هلال العسكري** الألفاظ إلى جزلة وسهلة؛ أي سلسلة[1]، كما تناول النقاد والبلاغيون ثنائية الوحشي (الغريب) والمبتذل، واشترطوا في اللغة الأدبية أن تكون لغة وسطًا لا هي عامية مبتذلة، ولا هي وحشية غريبة، إذ "وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا، وساقطا سوقيا، فكذلك لا ينبغي أن يكون غريبا وحشيا"[2].

حتى أنّ الجاحظ عبّر عن إعجابه ببلاغة الكتّاب الذين اِلتزموا هذه الطريقة الوسط في كتاباتهم الفنّية فقال: "أما أنا فلم أر قطّ أمثل طريقة في البلاغة من الكتّاب؛ فإنهم قد التمسوا من الألفاظ ما لم يكن متوعرا وحشيا، ولا ساقطا سوقيا". [3]

إذن فاختيار اللفظة المفردة باعتبار جانبها **الدلالي** يساهم في بناء لغة أدبية للخطاب النثري، تلك اللغة التي تأبى دخول بعض الألفاظ وتُفنّدها لما تلحقه بها من نقصٍ في الحُسن والجمال الفنّي، لذا صاغ الكلاعي نظرية تتماشى مع فلسفته في حُسن وجمال الأسلوب النثري الأدبي بقوله: "جمعني وإياه – أدام الله علياه- مجلس واحد، فأخذنا في ضروب الفصاحة وجلنا في طرق البلاغة، فقال لي ما أنت بكاتب، ولكنك اتخذت الغريب ديداناً واعتقدته ديناً...، فلو أردت (المستعمل) لألفيت عنانه قصيرا، وطلقهُ ضنكًا ومركّبه صعبًا. قلت له: إن القادر – أدام الله عزّك- **على الغريب يقدر على المستعمل**... وإذا أتيتُ في هذا الباب بمثل هذا المتخيّر اللّباب، لم يغرب عليّ ما استعملته عامة الكتّاب... من الألفاظ المستعملة، والمعاني المتداولة المبتذلة التي تتداولها ألسنة الأقلام، وتستريح لها متعبات الأفهام"[4].

فأهم المعايير أو الصفات المتعلقة بالجانب الدلالي للكلمة، واستخدامها في الأداء، والتي ارتضاها الكلاعي هي ما اصطلح عليه: **الغريب الحسن**، وهو النقيض المقابل للفظ المبتذل (=المستعمل) الذي تتداوله ألسنة الأقلام، وتستريح له متعبات الأفهام، والذي هو في مفهومه العام مذكور عند الجاحظ في قوله: "وكما لا ينبغي أن يكون اللفظ عاميا، وساقطا سوقيا..."[5]، وحدّده أيضا ابن سنان الخفاجي في حديثه عن شروط فصاحة الكلمة بأن تكون غير ساقطة، عامية،[6]. فالغرابة (الوحشية)، والعامية (الابتذال) **نقيضان** لا يلتقيان لأنّ كلا منهما يسير في اتجاه معاكس للآخر، لكون "مشكلة الغرابة دائرة يحكمها الاستعمال اللغوي والتطور الحضاري الذي يلحق أصحاب اللغة، مما

---

[1] ينظر الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 75 ومابعدها.

[2] البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 144/1.

[3] البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 137/1.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 22،23.

[5] البيان والتبيين، ص: 144/1.

[6] ينظر سر الفصاحة، لابن سنان الخفاجي، ص: 73.

يضطرهم، - وفاء لحاجاتهم- إمّا إلى تغيير في بنية الكلمة، أو تغيير مدلولها، أو الاستغناء عنها ونسيانها" [1]. إذ الحوشية من الألفاظ هي **ما هُجرت**، فلم تعد تستخدم لغرابتها، إذ فقدت مرجعيتها الدلالية لدى المتكلّمين والمتلقّين، أمّا العامية فهي **ما كثر استعمالها ودورانها** على الألسنة إلى درجة انحطاطها وابتذالها، حتى تصبح من سخيف اللفظ، فهذه قبيحة لابتذالها والسابقة قبيحة لغرابتها.

فلا بد أنّ ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي من خلال ما أبدعه في رسالته التي استشهد بها مدركٌ أن الغرابة أو الوحشية[*] قسمان: اللفظ الغريب الحسن، والغريب القبيح؛ **فالغريب الحسن** هو ما تداول استعماله الأول دون الآخر، ويختلف في استعماله بالنسبة إلى الزمن وأهله، وهذا لا يعاب استعماله عند العرب لأنه لم يكن عندهم وحشيا وهو عندنا – في زماننا- وحشي غريب. فالعرب لا تُلام على استعمال الغريب الحسن من الألفاظ، وإنما تُلام على الغريب القبيح أو ما يعرف بالوحشي الغليظ (المتوعّر)؛ الذي يجتمع فيه إلى جانب الغرابة، الثقل في السمع، والكراهة على الذوق، وليس وراءه في القبيح درجة أخرى[2]، لأنه **لا يُسهم** في بناء الأدبية، ولا يقدّم قيمة جمالية تعبيرية للغة، بل يزيد من غموض اللغة وإغرابها، ويبعدها تدريجيا عن لبّ لغة الأدب المتمثل في الحُسن والوضوح، فليس بصحيح أن نتّجه بالفصاحة نحو الغموض والخفاء، وهي في أصلها اللغوي: الظهور والبيان، بدليل أن ناقدنا نادى بالبيان والبسط، والابتعاد عن تعقيد اللفظ وغموضه كأمر مستحب لجنس **التأليف** النثري.[3] فهذا القسم الثاني من اللفظ الغريب إذن هو الذي يهدّد شروط الفصاحة ويقف عقبة أمام فنية الخطاب النثري، وبلوغ أدبية إيقاعه.

من خلال ما سبق نلاحظ أنّ ناقدنا ابن عبد الغفور يميل إلى **الأسلوب الوسط** أو اللغة الوسط التي تترفّع عن اللفظ المستعمل، وفي نفس الوقت تبتعد عن اللفظ الوحشي (الغريب القبيح)، والتي تتمثل في لغة **"الغريب الحسن"** الذي يضفي الرونق والجمال الإيقاعي دلالة وصوتا على النص النثري وبذلك تتحدّد الألفاظ التي توصف بالفصاحة في تصور الكلاعي بما يقع وسطا بين هذين النقيضين

---

[1] بلاغة الكلمة والجملة والجمل: منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988، ص: 37.

[*] إن النقاد العرب القدامى على الجملة مختلفون في معنى **الغريب** اللفظي أو **الوحشي**(أو الحوشي)، فبعضهم يجمع بينه وبين الوحشي، أي البدوي الجافي ويجعلها شيئا واحدا، وبعضهم يفرق بينهما؛ **فالجاحظ** يجعل الغريب والوحشي مترادفين، و**ابن قتيبة** يتكلم من جهة على الألفاظ الغريبة، موحيا أنها تدخل في لغات القدماء، قليلة الاستعمال، ومن جهة أخرى على الكلام الوحشي، و**ابن طباطبا** يجعل البدوي الفصيح بإزاء الحضري المولّد، والوحشي النافر الصعب بإزاء السهل، فالبدوي عنده من صفات المدح، والوحشي من صفات الذم..ينظر نظريات الشعر عند العرب الجاهلية والعصور الإسلامية (نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات): مصطفى الجوزو، ص: 324/2، 325.

[2] للتوسع في مسألة الوحشي والمبتذل بعد عصر الكلاعي، ينظر مثلا: المثل السائر: لابن الأثير ص: 222/1 وما بعدها.

[3] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 234.

وهو في هذا النقطة يقترب من تصوّر النقاد السابقين، ويتفق مع ما قاله **القاضي الجرجاني** "... بل أريد النمط الأوسط؛ ما ارتفع عن الساقط السوقي، وانحطّ عن البدوي الوحشي"[1]، لأنّ الكلام كما قال الباقلاني موضوع للإبانة عن الأغراض التي في النفوس؛ لذا وجب أن يتخير المبدع من اللفظ ما كان أقرب إلى الدلالة على المراد، وأوضح في الإبانة عن المعنى، ولم يكن مستكره المطلع على الأذن حتى يتأبى **بغرابته** في اللفظ عن الإفهام، ويجب أن يتنكب ما كان عامي اللفظ، مبتذل العبارة، ركيك المعنى...[2]، وذلك لن يتحقق في نظر الكلاعي إلا باللفظ الغريب الحسن.

وخير شاهد في هذا المقام عن الغريب الحسن ما جاء به ابن عبد الغفور الكلاعي في رسالته التي قال فيها: "أسلّم على حضرة الوزير الأجلّ تسليما لا يشاكه رياها، وإن فاح نسيما، ولا يشاكل علاها، وإن طاب عبقا وشميما، وهيهات لو استعرت في ذلك من الروض نضارته، ومن المزمن طهارته، ومن شوقي إلى مرآه تجدّده وغزارته، واتخذت نِقس المِداد من سويداء الفؤاد، وكتبت بين العين والحاجب، لما قضيت لها بعض المتعيِّن الواجب؛ لأنها مطلع المفاخر، وبحر الكرم الزاخر وغرّة الحواضر، وهالة القمر الزاهر..."[3].

وبعد قراءة هذا المتخيّر اللّباب والوقوف على هذا الحُسن والجمال في الأسلوب النثري بين ثنايا هذا الخطاب، والذي ينطوي تحت لواء الغريب الحسن لا غير – وإن لم يصرّح الكلاعي لفظيا بكلمة الحسن- لأن "النفس تقبل اللطيف، وتنبو عن الغليظ، وتقلق من الجاسي البشع"[4]. لا نستطيع إلاّ أن نقول بأنّ **مسألة اللفظ الحسن والقبيح** قد أسالت حبر النقاد والبلاغيين العرب، والناقد ابن عبد الغفور الأندلسي ما هو إلا بمثال عن هذه الحركة النقدية المتجدّدة، ونظرته إلى **الفصيح** من الألفاظ على أنّه الغريب الحسن، وتصوّره أن الاستعمال ليس بدليل على الحُسن، إذ استحسان الألفاظ واستقباحها لا يؤخذ بالتقليد من العرب، بل يعتمد – كما لمسنا في رسالته- على **الذّوق**، ولقد "رجع كثير من علماء البلاغة والنقد إلى **الذوق**، وأحالوا عليه في استجلاء مكامن الفصاحة، وفي تمييز وجوه البشاعة ومظاهر الاستكراه في الأثر الأدبي، وكان أن أصاب **الفصاحة** نصيب وافر من الذّوق..."[5].

كما أنّ الناقد يولي حاسة **السمع** أهمية كبرى، وكأنّها الفيصل بين الحَسَن والقبيح بدليل أنّ الكلاعي جعل من واجبات الكاتب "إذا كتب كتاب اعتذار أو رسالة استعطاف واستنزال، ألا يصدَّر

---

(1) الوساطة بين المتنبي وخصومه: للقاضي الجرجاني، ص: 30.

(2) ينظر إعجاز القرآن: للباقلاني، ص:117، 118.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 22.

(4) الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 71.

(5) الفصاحة في العربية(المفاهيم والأصول): محمد كريم الكوّاز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2006، ص: 169.

بالألفاظ الخشنة، والمعاني القلقة، فإنّ ذلك إذا كان أوّل **ما يقرع السمع**، نفرت له النفس، فإذا نفرت له النفس لم تستأنس إلاّ بعد علاج شديد"[1]، فمن سُقم الذهن وذهاب الذوق أن يُسوي صاحب هذه التّهم – المنسوبة لناقدنا الكلاعي- بين اللفظ المستعمل واللفظ الغريب الذي اعتنقه ابن عبد الغفور في كتاباته؛ فالكلاعي عمد إلى **ذوقه الخاص** وقدرته على التمييز، وجعل من حاسة السمع حكما، فما استلذّه السمع فهو الحَسَن، وليس "ما استعملته عامة الكتّاب"[2]، حيث لا ينظر إلى اللفظة المبتذلة أو الغريبة من جانبها الدلالي وطبيعة استعمالها فقط، بل يهتم بجانبها **الإيقاعي** الذي يحدث نغمة ترقص في الأسماع وترنّ في صفحات القلوب، وهذا البُعد الصوتي للفظة يظهر في غرابتها، أي أنّ التناسب والتلاؤم بين الألفاظ وطبيعة موضوعاتها (استعطاف مثلا) هو الذي يمنحها هذا الحسّ الإيقاعي، إذ أنّ الكلاعي أشار في نهاية المقولة السابقة إلى الأثر النفسي الجمالي الإيقاعي التي تتركه هذه اللفظة.

إذن فنظرة الكلاعي وإن لم تتسّع لتشمل كلّ جوانب الإيقاع **الصوتي** و**الدلالي** للفظة المفردة فإنها تنُمّ عن روح أدبية ناقدة، وتذوّق رفيع يستحقّ أن يُتخذ نموذجا يقتدي به، فالناقد الفنّي ابن عبد الغفور استطاع بمنهجيته أن يضع اللغة الأدبية للخطاب النثري في الصورة التي ينبغي أن تكون عليها حتى أنّه أكمل ما توقف عنده سابقوه من النقاد الذين قالوا بأنّ **طبيعة الموضوع** المتناول هي التي تحدّد طبيعة اللغة التي ينبغي أن يُتناول بها، فإذا كان "ولكل ضربٍ من الحديث ضرب من اللفظ، ولكل نوع من المعاني نوع من الأسماء: فالسخيف للسخيف، والخفيف للخفيف، والجزل للجزل، والإفصاح في موضع الإفصاح، والكناية في موضع الكناية، والاسترسال في موضع الاسترسال".[3] فهو يرى في القرن السادس ضرورة **مطابقة** اللغة لجنس الخطاب النثري الذي يكتب فيه، فمثلا "مما يستحب للكاتب: ألاَّ يكرَّر في كتبه خِلاله، وفِقره، ونوادره، وغُرَرَه، فالفقرة المكتوبة كالدُّرّة الموهوبة، فإن وقع عليها ذَر، فهو بيعٌ وشرٌ".[4]

ولكنه إذا دخل الناثر جنس التوثيق رُخّص له التكرار، والتوكيد، والتطويل والترديد، كما سبق الإشارة، وإن كانت فصاحة اللفظة المفردة في اللفظ الغريب الحَسن، فجنس التوثيق يحدّد طبيعة الفصاحة التي تلزمه في اللفظ المبتذل، لأنّ ممّا "يرخّص لهم فيه أن يعتمدوا على الألفاظ المبتذلة واللغات المتداولة المستعملة...، لأنّ ذلك أبلغ في البيان، وأيقظ لذي الغفلة والنسيان".[5] كما قد يعتمد جنس آخر كجنس التأليف على استبهام المعنى وتعقيد اللفظ، وذلك لامتحان الخواطر وانتهاء

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 253.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 23.

[3] الحيوان: للجاحظ، ص: 39/3.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 257.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 211.

البصائر.[1] وفي هذا خروج عن بلاغة البيان والوضوح التي قال بها في ما سبق في باب التوثيق. وهذه نظرة متقدمة لنظرية الأجناس الأدبية كما سبق أن توسّعنا فيها في فصل سابق.

وهكذا وبعد هذه الوقفة السريعة للكلاعي مع بنية اللفظة المفردة في مستواها الداخلي **الصوتي والدلالي** الذي يفضي إلى الحس الإيقاعي، ويجعل للألفاظ خصائص وصفات **جمالية ذاتية قبل أن تدخل النص**، نجد الناقد ابن عبد الغفور يبحث في السُّبل الموصلة إلى توفير التناسب، والتوازن والتلاؤم، والانسجام لتحقيق هذه الطاقة الإيقاعية على مستوى التركيب. فيا ترى كيف نظر الكلاعي إلى الإيقاع على المستوى التركيبي كقيمة فنية جمالية في الخطاب النثري؟، وما هي أهم **المُحسنات اللفظية** التي عدّها مولّدات لهذا الإيقاع الداخلي؟.

المبحث الثاني: الإيقاع على المستوى التركيبي:

لقد أدرك ابن عبد الغفور الكلاعي وجود الظاهرة الإيقاعية كمقوّم لبناء أدبية الخطاب النثري، ورغبته في تلوين الإيقاع وتنويعه دفعته – كغيره من النقاد – إلى أن يتجاوز الحُسن الإيقاعي للفظة المفردة إلى البحث في مستوى آخر من مستويات هذا الإيقاع، وهو الإيقاع **التركيبي** الناجم عن تأليف الألفاظ وتناسبها لفظيا، فالعبرة أو الفضيلة تكمن في التركيب[*]، الذي يعدّ مكمّلا ضروريا لشرط اختيار الحَسَن من الألفاظ؛ فالاختيار لا يجدي نفعا إذا لم يَحْسُن النظم والتركيب، إذ اللفظة المفردة قد تكون حسنة بمقوماتها الجمالية الذاتية القبلية- أي تدخل في الغريب الحسن مثلا –، ولكن وضعها في غير مكانها المناسب من التركيب، وبشكلٍ لا تتلاءم فيه مع أخواتها في السياق لاشك أنه يُذهب الحُسن عنها، ويُضعف من جرسها الموسيقى، فبالسياق اللغوي يظهر حسنها من عدمه، وبه تتغيّر دلالتها فتشتبه حتى على صاحبها، يقول الكلاعي في هذا الصّدد: "وممّا يستحبّ له إذا اشتبهت عليه اللفظة أن يقف عندها و**ينظر ما قبلها وما بعدها**، فإنه لن يعدم من ذلك مناديا إلى غرض الكتاب، وهاديا إلى طريق الصواب إن شاء الله"[2].

نلمس في هاته النظرة شيئا من الاعتقاد **بتجدّد اللغة** بتعدّد السياقات التي ترد فيها الألفاظ فإحاطة اللفظة المفردة بجوّ دلاليّ جديد داخل النسيج اللّغوي النثري يضفي عليها تحوّلا في شحنتها الدلالية، إذ وعي الناثر المبدع بطبيعة العلاقات السياقية، وقدرته على التعمّق في أسرار لغة الخطاب النثري بالخصوص هي التي تجعل منه قادرا على "تغيير شحنات الألفاظ، وذلك بوضعها في سياقات

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 234.

[*] إنّ ابن عبد الغفور الكلاعي ليس الناقد الوحيد الذي أرجع الأدبية إلى مقوم التركيب(أو التأليف أو النظم أو السبك...)، فقد الِتفت إلى هذه الميزة الجوهرية نقاد وبلاغيون قبله، للتوسع ينظر: الصناعتين: لأبي هلال العسكري ص: 179. الإمتاع والمؤانسة: لأبي حيان التوحيدي، ص: 121/1، دلائل الإعجاز: لعبد القاهر الجرجاني، ص: 36.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 256.

متجدّدة غير مألوفة في الاستعمال أو منحرفة عن النّمط الأصلي للمواضعة."[1] لأنّ هناك دقائقا ورموزا إذا علمها صاحب هذا المهنة انتهى إلى الغاية القصوى في اختيار الألفاظ ووضعها في مواضعها اللائقة.

وهذا ما جعل ناقدنا الكلاعي يُنظّر في مصنّفه **"إحكام صنعة الكلام"** لمولّدات إيقاعية أخرى تخلق للخطاب النثري قدرا كبيرا من جمال الموسيقى الإيقاعي، وذلك من خلال وقوفه على **ألوان من المحسّنات اللفظية** بوصفها مصدر من مصادر الإيقاع الداخلي في النص، وكأنّه عبّر عن إحساسه العميق بجمال الإيقاع عن طريق هذه المحسّنات البلاغية التي تندرج ضمن أنواع البديع، وفي مقدمتها **"السجع"** الذي ركز عليه ناقدنا بالتّنظير، معلّلا عدم توسّعه في هذا الباب بقوله: "وتأمّلت –أدام الله توفيقك- النثر فوجدت فيه من أنواع البديع ما في النظم، **فأغفلت** ذكرها في هذا الكتاب؛ لأن كثيرا من العلماء قد عنوا بهذا الباب"[2].

فقد ولع النقاد العرب بجمال الإيقاع، ولقد ازدانت العربية بزينة **الإيقاع** منذ نشأتها نظما ونثرا و"ما التنوين والإعراب سوى بعض آلات الموسيقى اللفظية، وما التسجيع والتوازن والازدواج والإتباع، وأنواع البديع اللفظي، وقوانين الإعلال والادغام سوى مظاهر أخرى لاهتمام العرب المفرط بجمال الرنّة وحُسن الإيقاع"،[3] إذ الكلمات هي الكلمات التي يستخدمها جميع المبدعين غير أن ثمة فرق بين استخدام وآخر، فالناثر المبدع يُغلّف لغته بالكثير من حرارة الانفعال والإيقاع فتخرج مُوحية مُوشّاة بألوان التعابير البديعية، لأنّه مدرك قيمتها الجمالية وما تتركه هذه البنيات الإيقاعية من جرس موسيقيّ، وهذا ما أشار إليه بعض الباحثين المحدثين قائلا: "ولشدّة ولعهم بالإيقاع وإدراكهم لقيمته الجمالية والتعبيرية لم يكتفوا باستعماله في صياغة الشعر، بل زيّنوا به كثيرا من أصناف كلامهم **المنثور** فأكثروا فيه من التوازن، والتناسب، والازدواج، والسجع، وغير ذلك من **المحسنات** التي يمكن اعتبارها من **عناصر الإيقاع**".[4] لذلك سنعتمد على دراسة ابن عبد الغفور الكلاعي لألوان الصناعة اللفظية التي لم نقصد حصرها واستقصاءها في بحثنا إلاّ لكي ندرك وعي الناقد بأهمية هذه البنيات البلاغية في تحقيق الموسيقى الداخلية للخطاب النثري.

---

[1] البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، ص:155، 156.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 235.

[3] النقد الجمالي وأثره في النقد القديم: روز غريب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1952، ص: 132.

[4] التناسب البياني في القرآن الكريم (دراسة في النظم المعنوي والصوتي): أحمد أبو زيد، منشورات كلية الآداب بالرباط، المملكة المغربية، 1992، ص: 216.

- في بنية التوازن السجعي:

لقد خصّ الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي **"السجع"** كأهم ألوان التوازن الصوتي بالدراسة والتنظير، وأسهب في حديثه عن هذه البنية، إذ تحدّث عن مصدره مشيرا ضِمنا إلى حدّه، واختلاف الآراء فيه بين مدحه وذمّه، وأقسامه من حيث تساوي الفصول، وضروبه وأنواعه.

السجع مصدر "سَجَعَ الرجلُ سجعًا: إذا تكلّم بكلامٍ له فواصل كفواصل الشعر، والحمام تسجع، وهي سواجع وسُجّع"،[1] فقد اختار العرب كلمة "سجع"[*] المأخوذة من سجع الحمام، وجعلوها مصطلحا فنيا لهذا الأسلوب لأنها تحمل في طياتها معنى الإيقاع، فسجع الحمام يمتاز بطابعه الإيقاعي التوازني بينما أصوات الطيور الأخرى كالبلابل والشحارير لا أثر فيها للإيقاع المتوازن، وإن امتازت بالطابع النغمي، وكذلك السجع كمحسن لفظي يصحب معه قيّمًا صوتية جديدة تتولّد من اتفاق الفواصل في الحرف الأخير من النص النثري، وكأنّه ضرب من النظام الصوتي الجمالي الذي يتكرّر في الكلمات التي تنتهي بها الجمل أو الفصول.

وهذا الجانب من الانتظام والتوزان الموسيقي في السجع يُجعل مثيلا أو عنصرا مقابلا للقافية في الشعر. لذا شبهه **الكلاعي** في المقولة السابقة بفواصل الشعر على حدّ قوله، كما قال بهذا كثير من النقاد السابقين، إذ يشير **ابن وهب** مثلا إلى ذلك قائلا: "والسجع في الكلام كمثل القافية في الشعر"،[2] فلأن السجع هو تماثل الحرف الأخير من الفصول كحدّ له أخذ مكانة القافية كتماثل للحروف في آخر الأبيات، وكما "أنّ الشعر يحسن بتساوي قوافيه، كذلك النثر يحسن بتماثل الحروف في فصوله".[3] بل ليس في درجة الحسن فقط وإنّما في درجة التكلّف أيضا، كما قال بهذا ناقدنا الكلاعي في معرض ردّه عن ربط بنية "السجع" بالتكلّف: "والذي عندي في هذا أنّ النثر والنظم أخوان، فكما لا يقدح في النظم تكلّف الوزن والقافية، كذلك لا يقدح في النثر تكلّف السجع"[4].

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 235.

[*] اتبع الكلاعي علماء اللغة في تحديده للسجع، فلقد جاء في لسان العرب: "سَجَعَ يَسْجِعُ سجعًا: استوى واستقام، وأشبه بعضه بعضًا...، والسَّجع: الكلام المقفى، والجمع أسجاع وأساجيعٌ...". لسان العرب: لابن منظور، مادة (سجع) ص:179/6.

[2] البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، ص: 165.

[3] سر الفصاحة: لابن سنان الخفاجي، ص: 171.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 236.

ولقد طرح الكلاعي مسألة اختلاف العلماء في السجع؛ فطائفة ذمّته وطائفة مدحته[1]، ولقد حصر الناقد الوجوه التي ذُمّ بسببها في ثلاثة نقاط:

أولها أنه يدل –عندهم- **على التكلّف**، وفي هذا يقول الكلاعي: "لا وجه لذمّه إلا أن يدلّ على التكلُّف، والتكلف عندهم مهجور، ولذلك شكّوا في فصاحة الشاعر **إذا كتب**، خيفة أن يتكلّف استعمال الأقلام، ويستعين بالنظر في الكلام؛ إذ لهما جزء من العمل، وحظّ من التأليف."[2] حيث أنّهم ربطوا الشعر بالشفوية والارتجال، والسجع بالكتابة، فإذا كتب الشاعر فهو يستعين النظر في الكلام، وهذا ما يؤدي به إلى التكلّف بالسجع – وغيره من المحسنات- لخلق النظام، ولكن الكلاعي يساوي بين الشعر والنثر فإذا كان لا يقدح في النظم تكلف الوزن والقافية، كذلك فلا يقدح في النثر تكلّف السجع.

و**ثانيها**: هو عدم مطابقة الكلام للغرض المقصود، لأنهم "إذا استدعوا السجع ربما أوقعوا اللفظة في **غير موقعها**"[3]، وهذا ما يبعدهم عن إصابة الغرض، ففي قناعتهم أن تكلف السجع يؤدّي إلى عدم تلاؤم الجدول المعجمي مع الغرض المقصود، لذا فمراعاة وتوخي إحضار "السجع" يتحوّل به إلى صناعة لفظية بحتة.

أما **الوجه الثالث**: فكان يدور حول **الإشكال الديني** الذي أحاط بمصطلح "السجع"، وربطه بسجع الكهّان الذي نهى عنه الرسول – صلى الله عليه وسلم-، والذي التفت إليه النقاد قبل عصر الكلاعي، وكان لكلّ منهم وفقته النقدية حول هذه المسألة، أما الكلاعي فحسب تصوّره النقدي فإنّه ينفي أن يكون قصد الرسول – صلى الله عليه وسلم- هو النهي عن السجع في حدّ ذاته. أما عن احتجاجهم بحديث رواه ابن المسيّب أن رسول الله -صلى الله عليه وسلم- قال: "إنما هذا من إخوان الكهّان"[4] فهذا لا يعني إنكاره للسجع في كلام العرب ككلّ، بل في كلام الكهّان، لأنّهم يُحسّنون كلامهم بالباطل فإن"صح أن المصطفى -صلى الله عليه وسلم- قد استنكر سجع الكهّان فلم يكن ذلك لأن يستنكر السجع

---

[1] من النقاد الذين ذموا السجع واعتبروه عيبا أبو الحسن الرماني في قوله: "أن الفواصل بلاغة والأسجاع عيب، وذلك أن الفواصل تابعة للمعاني، وأما الأسجاع فالمعاني تابعة لها..". النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ص: 97.أما ابن جني وأبو هلال العسكري وابن سنان الخفاجي وغيرهم من النقاد فقد استحسنوا استعمال السجع، ورأوه محمودا مادام عفويا ومتيسرا لا تكلف ولا استكراه فيه حتى أن ابن سنان ردّ على الرماني بقوله: "فأما قول الرماني -إن السجع عيب والفواصل بلاغة- على الإطلاق فغلط، لأنه إن أراد بالسجع ما يكون تابعا للمعنى وكأنه غير مقصود، فذلك بلاغة والفواصل مثله، وإن كان يرد بالسجع ما تقع المعاني تابعة له وهو مقصود متكلف، فذلك عيب والفواصل مثله..." سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، ص: 173، 174.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 235.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 236.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 236.

نفسه. وإنّما استنكر الحُكْمَ الذي تضمّنه السجع؛ فإنّ الكهّان كانت أحكامهم تصدر في النثر المسجوع."[1]

كما وضع ابن عبد الغفور من ورود السجع في الحديث الشريف **حجّة** للدفاع عنه، فقد نطق به الرسول – صلى الله عليه وسلم- في كثير من كلامه طلبًا للتوازن والسجع، يقول الكلاعي: "أمّا إذا كان السجع في كلام العرب الحقّ فذاك جائز. وذلك في كلام رسول الله – صلى الله عليه وسلم – كثير مثل قوله عليه السلام: "قضاء الله أحق، وشرط الله أوثق، وإنما الولاء لمن أعتق"." [2]

فإذن لقد حلّ الكلاعي الإشكال الذي أحاط بمصطلح "**السجع**" بِردّه على الوجوه الثلاثة، وبرفضه أن يضحي بالمعاني على مذبح الألفاظ، وقيود الصنعة اللفظية، ودعوته أن يكون محمولا على "الطبع" غير متكلّف، لأن الناثر إذا تصوّر معنًا من المعاني، ثم أراد أن يصوغه بلفظ مسجوع لم يتأت له من ذلك إلا سجع متكلّف مستقبح ومذموم، وقد لا يصل حتى إلى الغرض المقصود من هذا الخطاب لاهتمامه باللفظ وإيقاعه على حساب المعنى، لذا ينبغي على الناثر المبدع ألا يُجِدّ ويكدّ في طلبه، بل المستحسن أن يستدعيه المعنى فيأتي على سجيته دون تكلّف. فالخطاب النثري إذا حمل على الطبع سيفيض من السجع وغيره من ألوان البديع سحرا وعذوبة وإيقاعا حتى أنه قد "ينقاد طوعًا، ويأتي قبل أن يستدعى ويُستجلب".[3]

ولقد توسّع الكلاعي في حديثه عن أقسام السجع بعدّها ضروبا من الأداء يتجسّد فيها مبدأ التناسب اللفظي، فقسّمه باعتبار **تساوي الفصول** إلى ثلاثة أقسام:

الأول: أن يكون القسيم الثاني أكمل من الأول؛ أي الفصل الثاني أطول من الأول كقول الكلاعي في تعزيّة: "ومما خفّف من **فقده**، أنك الخلف الصالح من **بعده**. ومما عزّانا في و**فاته**، أنك مُحرز خِلاله الكريمة و**صفاته**".[4]، فالفصل الثاني جاء أطول وأكمل من حيث الشكل حتى أنّ الفصل الأول أربع لفظات والفصل الثاني خمس لفظات، وقد استحسن الكلاعي هذا القسم من السجع بدليل أنّه لم يشر إلى أنّه من عيوب السجع كما فعل مع الجنسين اللاحقين، كما رأى أنّ هذا القسم قد يتفرّع إلى أقسام منها:

---

[1] أسس النقد الأدبي عند العرب: أحمد أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، ط3، 1964، ص: 601.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 236، 237، وورد كذلك في قوله – صلى الله عليه وسلم- لإبنيْ إبنته عليها السلام: "أعيذه من الهامة والسامة، وكل عين لامة"، وكذلك قوله: "إرجعن مأزورات غير مأجورات"، ينظر المثل السائر: لابن الأثير، ص: 273/1، ويقارن بكتاب نقد الشعر: لقدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، ص: 85. كما جعل ابن سنان أيضا وروده-أي السجع- في كلام الله تعالى وكلام النبيّ صلى الله عليه وسلم حجة على اختياره، فقد كان يُحسّن الكلام، ويبيّن أثار الصناعة، ويجرى مجرى القوافي المحمودة. ينظر سر الفصاحة، ص:171.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 242.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 239.

- مقابلة سجعتين بسجعتين مع طول الفصل الأخير دائما، ومثّل له بشاهد من قوله:" فما لي خاطبت بهذا **الصبيان** و**النسوان**،/ فنيست شيوخ **الإحسان** وفحول **البيان**"[1].فقد قابل الناقد سجعتين بسجعتين إلاّ أنّ في الفصل الأول جاءت السجعتان متجاورتان لا فاصل بينها(الصبيان، والنسوان) أما القسم الثاني فقد فصل لفظ(فحول) بين السجعتين (الإحسان، البيان) وكان سببا في طول القسيم أو الفصل الثاني.

- وقد يتفرّع هذا القسم إلى نوع آخر، وهو أن يكون القسيم الأول دائما أقصر لكن القسيم الثاني يحمل سجعتان ليستا من نفس جنس السجعة الأصلية، وقد مثّل لذلك بقوله:" ورد كتابه-أيّده الله- في أمر تركة الطفل المتوفى /، فأدَّينا في لَثم **قرطاسه**، والانقياد طوعا نصّه ووفق **قياسه**، الحق الأوفى".[2] فالفصل الثاني الطويل جاء حاملا لسجعتين(قرطاسه، قياسه) ليستا من جنس السجعة الأصلية أي التي قافيتها الفاء والألف(المتوفى/ الأوفى).

أما القسم **الثاني**: أن يكون القسيم الأول أطول من الثاني، كقول ابن عبد الغفور الكلاعي: "لله درُّها من كتيبة: أمّا الأكماء فالأسماء، وأمّا الظروف فالحروف، وأمّا الشِّفار فالأسطار، وأمّا الوطيس فالقراطيس".[3] فالقول احتوى أربعة فصول مسجوعة جاء أوّلها أطول من ثانيها لاستعمال حرف الشرط(أمّا) في الأول، و(الفاء) في الثاني وهي : - **أمّا** الأكماء **فا**لأسماء.

- **أمّا** الظروف **فا**لحروف.
- **أمّا** الشِّفار **فا**لأسطار.
- **أمّا** الوطيس **فا**لقراطيس

وقد يكون هذا النوع من السجع غير حسنٍ عند الكلاعي كغيره من النقاد بدليل قوله قبل المثال السابق: "وهذا **لا يحسن** عندي إلاّ في مثل قولي..."، حتى أنّ الناقد ابن الأثير فيما بعد عصر الكلاعي يجعله عيبا فاحشا، ويعلّل ذلك بأنّ "السجع يكون قد استوفى أمدهُ من الفصل الأول بحكم طوله، ثم يجيء الفصل الثاني قصيرا عن الأول، فيكون كالشيء المبتور، فيبقى الإنسان عند سماعه كمن يريد الانتهاء إلى غاية فيعثر دونها".[4] وهذا ما لمسناه في المثال المسّجع السابق.

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 239.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 239.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 239.

[4] المثل السائر: لابن الأثير، ص: 335/1، ويقارن بوجوه السجع عند أبي هلال العسكري، ينظر الصناعتين ص: 287، 288.

أما القسم **الثالث:** أن يكون القسيمان متساويان، يقول الكلاعي: "وهو أن يكون القسيمان متساويان ولا يحسن ذلك عندي إلاّ في فصل **المغصَّن**".[1] وقد مثّل لذلك بقوله :يغمر صُبابة بياني بحرُ بلاغته الزاخر، ويحقر ذُبالة إحساني بدرُ فصاحته الزاهر[2]، فالجمل هنا متساوية، حاملة لنفس عدد الكلمات، متوازنة لا زيادة فيها ولا نقصان وفواصلها على حرفٍ واحدٍ، ولكن ما نلحظه هنا اتفاق في الوزن (البناء)، والفاصلة، **فيغمر** و**يحقر** سجع، و**صُبابة** و**ذُبالة** سجع، و**بحر** و**بدر**، سجع، و**بياني** و**إحساني** سجع، و**بلاغته** مع **فصاحته** سجع، و**الزاخر** مع **الزاهر** سجع. فهو سجع في سجعٍ، وباستثناء ثنائية (بياني)، (إحساني) نجد كل الألفاظ متكافئة في بناءها، متوازنة في ترصيعها، فألفاظ الفصلين جاءت متساوية وزنا وقافية:

يغمر صُبابة **بياني** بحر بلاغته الزاخر.
↓ ↓ ↓ ↓
يحقر ذُبالة **إحساني** بدر فصاحته الزاهر.

حتى أن هذا التساوي والتوازن الصوتي ينقل الإنجاز الشفهي المقترن بالسمع إلى الإنجاز الكتابي المقترن بالبصر، بدليل أن هذا الأثر البصري[3] أو ما اصطلح عليه التشكيل البصري - في الشعر- أو الإيقاع المرئي في هذه البنية هو الذي دفعنا إلى الاقتراب بها من بنية **الترصيع** المأخوذة من "ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللالئ مثل ما في الجانب الثاني، وكذلك نجعل هذا في الألفاظ المنثورة من الأسجاع، ومن أن تكون كل لفظة من الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية"،[4] وقد أسماها البلاغيون القدماء قبل الكلاعي **بالترصيع** أو **المرصّع**، وجعلوها أحسن وجوه السجع. إذ الكمّ الإيقاعي الذي يوفّره هذا اللون من السجع في الخطاب النثري أعلى من الطاقة الإيقاعية المتولّدة عن السجع العادي لتساوي ألفاظه في البناء (الوزن) واتفاقهما في الفواصل والانتهاء، فالواقع أن "قانون التوازن الصوتي يتضمّن في نفسه قانونين على الأقل، هما قانون **التساوي**، وقانون **التوازي**؛ فالتساوي معناه تساوي الأجزاء، والتوازي معناه توازيها".[5]

وإن كان ناقدنا الكلاعي لم يشر إلى **تسمية هذا اللون**، ولكن إحساسه بهذه الظاهرة الصوتية كأكثر البنيات السجعية **كثافة إيقاعية**، وأكمل ألوان التوازن الصوتي صورةً لتضمّنها التساوي والتوزان في نفس الوقت هو الذي دفعه إلى هذه الدّقة والشمول في التحديد والتقسيم كغيره من النقاد،

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 240.

[2] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 240.

[3] ينظر شعرية النص النثري(مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري): أبلاغ محمد عبد الجليل، ص: 45، 46.

[4] المثل السائر: لابن الأثير، ص: 363/1.

[5] الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين إسماعيل، ص: 192.

فقد"حفزهم شدّة الكلف بجمال موسيقى النص إلى أن يطلبوا لها في السجع نفسه **مصادر** أخرى غير اتفاق الفواصل على حرف واحد... الذي يكون فيه الكلام **سجعاً في سجع**"[1]، إذ أضاف الكلاعي في فصل **المغصّن** أمثلة كثيرة عن هذا القسم الثالث، قابل فيها **سجعتين بسجعتين** في مثل قوله: "وقد يكون من النعم والإحسان ما يصدر من الفم واللسان. ومن النعماء والمعروف ما يسر بالأسماء والحروف."[2] إذ كل سجعة موافقة لصاحبتها؛ النعم والفم، الإحسان واللسان، النعماء والأسماء والمعروف والحروف.

كما أشار إلى أنه يقابل **ثلاث سجعات بثلاث** كقوله يخاطب الوزير أبا بكر بن سعيد البطليوسي: "ويا عجبًا كيف انقلبت من ذلك الجانب بيد صفر، ولم تحظ من الجواب بعسجد ولا صفر، بل انتسب برسمه أملها، ووصف بشطر اسمه عملها".

وقد تأتي فيه مقابلة **أربع بأربع** كقوله: "ومن السلام سلام وإن لاح جوهرا، ومن الكلام كِلام وإن فاح عنبرا".

وقد تأتي فيه مقابلة خمس بخمسٍ كقوله: "فهلاَّ أبصر في ميزان الترجيح نهاية مثقالها، ونظر في ميدان التنقيح غاية إرقالها". [3] نلاحظ في المثال الأخير ترصيعا تاما من مقابلة ألفاظ بثلاثة متساوية ومتوازنة: أبصر في **ميزان الترجيح** نهاية **مثقالها**

نظر في **ميدان التنقيـــح** غاية **إرقـــالها**

حيث نجد الألفاظ الثلاثة متكافئة وزنا وقافية، ومتوازنة في ترصيعها، أما ثنائية (أبصر/ نظر)، وثنائية (نهاية/ غاية) ففيهما تخالف في الوزن مع تساوٍ في القافية. كما يشير الكلاعي أنّ هذا التوازن الصوتي قد يأتي فيه مقابلة **ستّ بستٍّ**، و**سبع سبعٍ أيضا**.

ومن خلال مبدأ التناسب اللفظي المتوفّر في سجع الأمثلة السابقة، والمتولّد ليس فقط عن اتفاق الألفاظ في فواصل الانتهاء (القافية)، بل عن تساوي ألفاظه في البناء (الوزن) أحيانا، نرى أن هذا القسم الثالث الذي تحدّث عنه الناقد أدخَل في باب **الترصيع**، وهذه الظاهرة الصوتية أكثر إيقاعا عن سابقتها لكثافتها الإيقاعية التي أوصلتنا مباشرة إلى **أدبية** هذه الفقرات والأمثلة، فجانب الاعتدال والتساوي الموجود ضمن هذا القسم – الثالث -، يعطي نغمة واحد متكرّرة تضفي على الخطاب النثري جمالا صوتيا وبصريا، إذ "الاعتدال مطلوب في جميع الأشياء، والنفس تميل إليه بالطبع".[4]

---

[1] نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هني، ص: 250، 251.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 141.

[3] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 142.

[4] المثل السائر: ابن الأثير، ص: 275/1.

فإذن هذه هي **أوزان** السجع حسب **تساوي الفصول** على حدّ تعبير الناقد ابن عبد الغفور، والشيء المثير أنّ الكلاعي قرن كلمة "سجع" بكلمة "**أوزان**"، وجعله من **قوانين الإبداع**، إذ يقول: "وهذا ما نختاره للكاتب من أوزان الأسجاع، ونستحبُّ له من قوانين الإبداع، على أنها فسيحة الميدان، رحيبة اللِّبان..."[1] ولعل المقصود هنا بالأوزان الأشكال التي تأتي عليها السجعات، ومنها مقابلة سجعتين بسجعتين، أو أن يكون القسيم الأول أطول من الثاني، أو يكون القسيمان متساويان...، **فالسجع** في تصور الكلاعي عنصر من عناصر إحداث التآلف والانتظام والتوازن داخل النص الأدبي[2]. وعلى اعتباره يقوم بوظيفة إيقاعية، وفواصله في النثر كالقوافي في الشعر جعله في حيّز قوانين الإبداع التي **تحقق أدبية الخطاب** وتجعله مميزا **بإيقاعه الداخلي**.

كما يورد ابن عبد الغفور الكلاعي في رحلة بحثه عن هذه البنية السجعية -التي تضفي على الخطاب النثري الأدبي تكثيفاً موسيقيا- تقسيما آخر، يقول فيه: "وتأملت أيضا – أكرمك الله- الأسجاع فوجدتها على **ضروب وأنواع**، فمنها ما يجب أن يسمّى **المنقاد**، ومنها ما يجب أن يسمى **المضارع** ومنها ما يجب أن يسمى **المُشكل**.[3] ومنها ما يسمى **المستجلب**[*]. فقد واصل الناقد الأندلسي تنظيره لهذا المحسن اللفظي الإيقاعي، فاهتدى إلى تحديد أنواع جديدة، وابتداع مصطلحات ومسمّيات حديثة أطلقها عليها، واخترعها له ألقابا لتكون موسومة، ولمن يطلب حقيقة البيان مرسومة على حدّ قوله[4] فهذه أربعة أنواع للسجع نظر إليها الكلاعي باعتبار طريقة استعماله؛ أي تكلّفه وعفويته داخل الخطاب النثري، وهي على التوالي:

1- المنقاد: إنّ الكلاعي يدعو إلى أن يكون السجع في هذا الضرب محمولا على "**الطبع**" ومنقادا عنه فقد سمي "هذا النوع من السجع **المنقاد**، لأنه ينقاد طوعا ويأتي قبل أن يُستدعى ويُستجلب"[5]، لذا أُلحق بأسلوب **العاطل** من فنون الترسيل، وكان "من المنطقي أن يضعه الكلاعي ملحقا بالعاطل لأنّه أيضا يمثل النثر المرسل الذي لا تعَّملَ للصنعة الأسلوبية فيه"[6] فقد اشترط النقاد والبلاغيون والكلاعي أيضا

---

[1] إحكام صنعة الكلام: ابن عبد الغفور الكلاعي، ص: 241.

[2] ينظر الأدبية في النقد العرب القديم (من القرن الخامس إلى القرن الثامن للهجرة): أحمد بيكيس، ص: 120.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 95، 96.

[*] لم يذكره الكلاعي مع ضروب السجع في المقولة السابق، ولكنه وضع له فصلا بعد فصل المنقاد على عدّه من أنواع السجع أيضا.

[4] يقول الكلاعي مؤكدا على حيازته قصب السبق في اختراع وابتداع هذه المسميات: "والترسيل-أعزك الله- مختلف باختلاف الأزمان، ومنوّع على أنواعٍ حِسانٍ بوبتها أبواب، و**اخترعت لها** ألقابا لتكون بها موسومة، ولمن يطلب حقيقة البيان مرسومة." إحكام صنعة الكلام، ص: 96.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 242.

[6] تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 426.

أن يكون السجع سهلا ميسورا محمولا على سماحة الطبع، ولا تغدو فواصله مجتلبة مستكرهة تُكبّل النص لا تخدم المعنى، فيغيب الجانب الدلالي فيه ليغدو الاهتمام الأول بالشكل على حساب المضمون فهذا النوع من الترجيع(*) اللفظي –أي السجع- إذا كانت له "قيمة إيقاعية فإن هذه القيمة تنحسر إذا ما عزلْنا الترجيع عن المعنى. إن كل تكلّفٍ لهذا الترجيع يفسد المعنى وبالتالي يفسد الإيقاع"[1].

أما إذا "أُسلم من التكلّف، وبرىء من التعسّف لم يكن في جميع صنوف الكلام أحسن منه..."[2]، فالسجع يجيء في غاية الحسن والجمال، ويكون أعلى درجات الكلام، بل ويوصف بالبلاغة إذا لم يتحوّل به صاحبه إلى **قيود ومكبّلات**، ولم يضح بالمعاني على مذبح ألفاظه وقيود صنعته اللفظية، إذ أنّ "من أوصاف البلاغة أيضا السجع في موضعه، وعند سماحة القول به، وأن يكون في بعض الكلام لا جميعه، فإنّ السجع في الكلام كمثل القافية في الشعر..."[3]، فقد كان السلف يقتصدون في استعمال السجع كما يقتصد أهل الذّوق السليم في استعمال أي زينة إذ ممّا يرفع قيمة السجع، ويزيد بهاءه وبهاء الكلام الذي يقع فيه-العاطل عند الكلاعي- قلّتُه لأنّه لم يكن يستباح إلاّ إذا جادت به **القريحة عفوا**، **و**أفاد منه اللفظ والمعنى معا، فيضحي حينئذ **إيقاعا...**وضربا من الإيقاع يلتحم بالجملة في صميم نسيجها وهيكلها، ويصبح **نغما داخليا** يدعّم المعنى ويؤكّده، وأثرا إيجابيا في عملية تحسين الإفهام.[4]

فالسجع مشروط بمقدار محدّد ينبغي عدم تجاوزه عند **ابن وهب** وغيره من النقاد القدامى ومشروط بطبعٍ سمح ينقاد إليه طوعا من غير تعّملٍ كما جاء عند الكلاعي، لأنّ الخطاب النثري إذا حُمل على الطبع سيفيض من السجع عذوبة وإيقاعا، فالفواصل غير المتكلّفة إنمّا هي تابعة للمعنى فهي التي تبرزه من جهة وتحدث إيقاعا من جهة أخرى على عكس إذا حُمل على التكلفّ، حتى أنّ **عبد القاهر الجرجاني** يقول عن صفة السجع المستجاد: "لا تجد تجنيسا مقبولا، ولا **سجعا حسنا** حتى يكون المعنى هو الذي طلبه، واستدعاه، وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً، ولا تجد عنه حولاً"[5].

فإذن من خلال إشارة الكلاعي لهذا الضرب من السجع كأوّل ما افتتح به تقسيماته الأربعة نحسّ أنّ اهتمامه باللّفظ هو في ذاته اهتمام بالمعنى، فهو في اعتقادي لا ينظر إلى اللفظ المسجّع من

(*) الترجيع مصطلح موسيقي جاء ذكره في المقابسات للتوحيدي، يدل على تناظر صوتي بالمماثلة أو المخالفة بين اللفظ والمعنى، وفي ثناياه يندرج التجنيس والترديد والتكرار...، ولقد اعتمده أيضا توفيق الزيدي في بحثه، ينظر مفهوم الأدبية في التراث النقدي، ص: 144.

(1) مفهوم الأدبية في التراث النقدي(إلى نهاية القرن الرابع): توفيق الزيدي، ص: 146.

(2) الصناعتين: للعسكري، ص: 286.

(3) البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، ص: 165.

(4) ينظر مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى: البشير المجدُوب، ص: 188، 189.

(5) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص: 07.

جانبه الإيقاعي فحسب، بل يُفسح المجال للجانب الدلالي لكي لا يكون مجرّد صنعة وتكلّفٍ، وخير دليل بدايته التي كانت تنم عن ذوق مرهف، وطبع أصيل، وتجربة عميقة في حرفة الكتابة التي يحاول إحكام صنعتها في هذا المصنف النقدي، ولقد استوقفه في هذا النوع –المنقاد-؛ ما يأتي متفقا في **الوزن** و**السجع** كخبير وبصير، وما يأتي متفقا في **السجع دون الوزن** كزيد وأيد، وعمر وقمر.[1]

فالضرب **الأول** من التوازن السجعي يجلب للنص النثري لوناً من الإيقاع يأتيه من تساوي الفواصل في أحرف خواتيمها إلى جانب تساوي الألفاظ في وزنها، وهذا السجع= تساوي في الوزن + تماثل في الحرف الأخير، إذ لفظة "خبير" و"بصير" قد تساوتا في **الوزن** "فعيل"، و**التقفية** أي الحرف الأخير "ر".

أما الضرب **الثاني** فإن الإيقاع الداخلي النّاجم عن هذه البنية البلاغية صادر عن تساوي فواصل الألفاظ أو الكلمات على حرف واحدٍ، وليس صادرا عن تساوي أوزان هاته الكلمات، فهو تماثل في حرف (د) فقط كما في "زيد" و"أيد".

كما يضيف الكلاعي أنّه ربما أتوا بحروف **متقاربة** كالسين والصاد من حرف الهمس، والطاء والضاد من حروف الإطباق، كقولنا: "النفس والنقص، والحفظ والخفض.[2] فالناقد وإن كان على يقين أن الألفاظ **داخلة في حيّز الأصوات،** فهي مركّبة من مخارج الحروف، وكل مجموعة من هذه الحروف-حروف الإطباق، الهمس مثلا-، لا يخلو كل حرف من أحرفها من صوت وموسيقى خاصة به، ولأنّها تعتمد على المخارج كان لكل مجموعة -خاصة بمخرج واحد – صفات مشتركة متشابهة تجعل إيقاعه الموسيقى متقاربا كالسين والصاد، فإنّ هذا لا يبّرر موقفه في عدّ لفظتي "النفس" و"النقص"، ولفظتي" الحفظ" و"الخفض" **سجعا** بحجّة اقتراب مخارج الحروف بين (السين والصاد) في المثال الأول، و(الضاد والظاء) في المثال الثاني، لأن علماء البلاغة **اتّفقوا** على أنّ السجع هو **تواطؤ الفاصلتين في النثر على حرف واحد،** وليس على حرفين متقاربين في المخرج.

ولكنني لا أظن أنّ ناقدا كابن عبد الغفور الكلاعي قد غاب عنه ذلك، وهو القطب الدّال على حركية النقد وتجدّد مصطلحاته وتفريعاته، لذا فقد يكون المبرّر لذلك –في اعتقادي-هو اعتباره لهذا النوع الأخير من قسم المنقاد **ضربا آخر للتوازن السجعي،** لأنه يجلب للنص النثري لونا آخر من الإيقاع لا يأتيه من **تساوي الفواصل** في أحرف خواتيمهاّ وإنما يأتيه من تساوي الألفاظ في **وزنها،** وقد أشار أبو هلال سابقا إلى مسألة التقارب في حديثه عن وجوه السجع والازدواج قائلا:"...فهذان

---

[1] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 243.

[2] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 243.

الوجهان من أعلى مراتب الازدواج والسجع.و الذي هو دونهما أن تكون الأجزاء متعادلة، وتكون الفواصل على أحرف متقاربة المخارج إذا لم يمكن أن تكون من جنس واحد..."[1]

وهذا ما أسماه البلاغيون فيما بعد **بالموازنة، حيث** يقول ابن الأثير في حدّ الموازنة:" وهي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في **الوزن**...وهذا النوع من الكلام **أخو** السجع في **المعادلة** دون المماثلة لأن في السجع اعتدالا، وزيادة على الاعتدال، وهي تماثل أجزاء الفواصل لورودها على حرف واحد.و أما **الموازنة** ففيها الاعتدال الموجود في السجع، و**لا تماثل** في فواصلها فيقال إذاً: كل سجع موازنة، وليس كل موازنة سجع"[2]، فالموازنة نوع من أنواع البديع اللفظي تقع في النثر والنظم، وهي تساوي الفاصلتين في الوزن دون التقفية، وهذا ما يلاحظ جليا على المثال الذي أورده الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي، **فالنفس** و**النقص** موازنة لأنّهما تساوتا في الوزن دون التقفية (الحرف الأخير) من حروف الهمس أي (السين والصاد)، و**الحفظ** و**الخفض** موازنة لأنهما تساوتا في الوزن دون الحرف الأخير من حروف الإطباق(الضاد والظاء). مع أن الناقد الكلاعي لم يورد اللفظتين في عبارات وجمل ليتأكد ثبوت الموازنة لأسباب غير معروفة- وقد تكون طُمست ولِمَ لا-، ولكن تفطنه في ختام حديثه عن هذا النوع من السجع إلى نوع آخر قد يُخرج هذا السجع المنقاد ليلحقه بالمستجلب قائلا:"و أما قولنا القريض والتقريظ، **فربما** دخل في باب المستجلب لما فيه من **التجنيس** والالتباس لما لا يلزم"[3] دليل على أنّه أخرج لفظتي (النفس والنقص) و(الحفظ والخفض) من دائرة التجنيس في تصوّره، وأدخلها حيّزا آخر، سواء أسمي عند النقاد ازدواجا أو موازنة، فهو في تقديرهم يحمل لونا آخر من النغم والإيقاع لا يأتيه من تساوي الفواصل في أحرف خواتمها، وإنما يأتيه من تساوي ألفاظها في وزنها، وإن كان الكلاعي قد أشار إلى أنّ تقارب حروف خواتمها يحمل بين طياته إيقاعا خاصا أيضا.

فقد أسس الكلاعي من خلال المستوى الصوتي الداخلي للفظة المفردة، أو بالأحرى من إيقاع الصوت في اللفظة لنوع آخر من "السجع"، حيث أن التمكّن من تحقيق إيقاع جمالي للصوت لا يعتبر الجسر الموصل إلى الإيقاع اللفظي فقط، بل التركيبي أيضا، وهذا ما كان بارزا في النوع الأخير من تقسيمات الكلاعي للسجع المنقاد.

---

[1] الصناعتين: للعسكري، ص: 288.

[2] المثل السائر: ابن الأثير، ص: 377/1، 378.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 243.

2- المستجلب: من المحسنات الإيقاعية التي وقف عليها ابن عبد الغفور الكلاعي في تقسيماته **للسجع** كأهمّ مولّدات الإيقاع على مستوى التركيب ما عنونه بالمستجلب(*)؛ وهو البنية التي أُطلق عليها "لزوم ما لا يلزم"، فقد لفتت انتباه البلاغيين والنقاد قبل عصر الكلاعي، ومنهم ابن سنان الخفاجي الذي خصّها بالحديث في الكلام المنظوم[1]، لكن ناقدنا ابن عبد الغفور استجلبها في النثر أيضا قائلا: "ثم كثرت الصناعة وتشذَّذ فيها القالة، **فاستجلبوا** فيها السجع الفائق، واللفظ الرائق، فلم يأتوا بـ غفور مع بصير، ولا وقفوا عند إتيانهم بـ غفور مع شكور، وبـ خبير مع بصير، بل جاؤوا بغفور مع كفور فضمُّوا **الفاء** وحرف **المد** و**اللين** و**الراء**. وجاؤوا بزيد مع قيد وأيد... فراعوا شكل الحرف المضمّن **والتزموا من ذلك ما لا يلزم**، و**استجلبوا** منه ما ربما لم يأت في سياق الكلام"[2].

والناقد الكلاعي إن لم يستعمل مصطلح "**لزوم ما لا يلزم**" صراحة إلا أنه يشير في نهاية مقولته إلى لفظ "ما لا يلزم"، فهو مدرك حق الإدراك "أن هذا المحسن البديعي يحتاج من مؤلفه أن يلتزم ما لا يلزمهُ، فإن اللازم هو ما جرى مجرى السجع؛ أي تساوي الفواصل من الخطاب النثري في قوافيها، ولكن في هذا النوع زيادة على ذلك، وهو أن تكون الحروف قبل الفاصلة حرفا واحدا[3]، فنجد في جملة الأمثلة التي اختارها الكلاعي: أنهم ضمّنوا الفاء، وحرف المد واللين، والراء كما في: **غفور** و**كفور**، وكما في **خبير** مع **ثبير**، و**عبير**، كما جاء اللزوم في مَيَدَ مع غَيَدَ، وجَيَدَ في (الياء) و(الدال) وفي زيد مع قيد وأيد جاء كذلك في (الياء) و(الدال). فقد راعوا شكل الحرف المضمّن، والتزموا من ذلك ما لا يلزم كما يصرح بذلك ناقدنا الكلاعي.

ومن شدة حرص ابن عبد الغفور على الحُسن والجمال الإيقاعي في بناء أدبية الخطاب النثري أنه جعل من مراعاة **الإعراب** شرطا يتوّج به هذا المعيار الإيقاعي، حيث يقول: "وكذلك لا يأتون **بقمر** مع **عُمَر** في حال الخفض، ويجمعون بينهما في حالي الرفع والنصب. فإذا أدخلوا على قمر الألف واللام وافقوا التنوين... وما يتجنبون في هذا الباب أن يأتوا بلفظ **البراءة** مع لفظ **القراءة**، لأن الراء الواحدة مفخَّمة والراء الثانية مرقّقة".[4]

فالكلاعي بحديثه عن هذه النقطة لم يفصل بين الصحة النحوية – وحتى اللغوية بصفة عامة- وبين الحُسن والجمال في التعبير، فصحيح أنّ ناقدنا محلّ الدراسة عالم بيان، وهدفه البحث عن الحسن

(*) المستجلب من الفعل الماضي(جلب)، وجلب الشيء أي ساقه وأحضره، ففيه دلالة على الكلفة والمشقة في توظيف السجع، والتي خرجت بالنثر من أسلوبه العاطل العفوي المطاوع إلى أسلوب **الحالي** مع كتّاب القرن الرابع الهجري.

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 243.

(2) ينظر: إحكام صنعة الكلام، ص: 244،243.

(3) لم يعرّف الكلاعي هذا النوع من السجع كما فعل مع المنقاد سابقا، ولكن الأمثلة الواردة كلها تحيل إلى أن هذا المحسن الإيقاعي هو (لزوم ما لا يلزم)، للتوسع ينظر في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان، البديع): عبد العزيز عتيق، ص: 651 وما بعدها.

(4) إحكام صنعة الكلام، ص: 244.

والبيان، والسجع المستجلب كبنية بلاغية ومحسن بديعي مهمّ أيضا لبناء الخطاب النثري، ولكن هذا يكون مع **مراعاة الوضع النحوي والإعرابي للغة** في تصوّر الكلاعي، حتى أنّه أخذ على **أبي العلاء** أنّه كان "يلتزم في أسجاعه ما لا يلزم كثيرا، ولكنه كان لا يراعي الإعراب، ولإتفاق الإعراب في السجع تأثير عظيم، ويجب للكاتب إذا تخالف إعراب السجع أن يُعلّم عليه علامة تدل القارئ على الوقوف عليه. فيحُسن حينئذ في النطق ويلذ في السمع"[1]. فالكلاعي مع احترامه للإعراب يجعل ما استلذه السمع هو الحَسَن، مما يدل على أن حاسة السمع تبقى هي الحكم والفيصل في هذا المقام لتحديد الجمال الإيقاعي لهذه البنية التركيبية.

كما يشير ابن عبد الغفور أيضا إلى ضرورة تجنب "التضمين" في باب "المستجلب" أو "لزوم ما لا يلزم"، والذي هو على حدّ تعريفه: افتقار السجع الأول إلى الثاني، إلا أننا نلمس بين ثنايا إشارته نزعة طفيفة للاعتداد بالنفس، وذلك في قوله: "وكان أبو العلاء على سعة صدره، وجلالة قدره يأتي به في نثره، والأحسن ما ذكرناه إن شاء الله"،[2] ومن جملة الشواهد النثرية التي اختارها من إنشائه ككاتبٍ قوله: "وما أراه شام ظُبى العتب حتى **انتضاها**، ولا كتم حاجة في نفسه حتى **قضاها**. ولولا ما فرط من **إنعامه** في سائر **عامه**، لكان كرجل وعدَ **إجمالا** إن أصاب **مالا**، فلما تفجرت عليه ينابيع الكرم وأخصب عليه مَريع النعم، أخلف ما سلف، فأجدب **واديه** وأقفر **ناديه**، وشمتت به **أعاديه**، فعند ذلك تذكَّر على الوعد، فتأسف من بعد. ولكنه – جدّد الله سعيه وأنجز وعده، وأحرز من الأمر ما بعده- **جاد** و**زاد**، وتكلّف الراحلة والزاد، وأبى لي ضيمًا، وحملني(...)".[3]

و لقد أعقب بنقد تصحيحي لنفسه قائلا: "وهذا كلّه داخل في رسم الباب في التضمين والإعراب إلاّ قولي: (على الوعد، ومن بعد)، وقولي: (الكرم والنعم)".[4] وهذا لما رأى في نصه النثري السابق مخالفة لمقاييسه التي ارتضها، ورآها أكثر دلالة على إتقان صنعة الكتابة والوصول إلى أدبيّتها. ومن ثم فنقده لكتّاب عصره – أبي العلاء مثلا- يتضمّن محاولة لتنقيح نظرتهم وتصوّراتهم للأدبية فقط، ولا نستطيع أن نتهمه بالتعصب رغبة منه في إظهار تفوّقه ونزعته الإعتدادية[5]، فالمسلك التصحيحي الذي سلكه الكلاعي قد حقّق أسباب قوة لا يستهان بها لفنّ الكتابة، ولتأسيس أدبية الخطاب النثري بصفة عامة.

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 244.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 244.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 245.

(4) إحكام صنعة الكلام، ص: 245.

(5) وخير شاهدٍ على شدة تواضعه، بل وانتقاصه من نفسه تصريحه في الصفحات الأولى من كتابه قائلا: "وقد –أعزك الله- مما جاريت به أبا العلاء نتفا وناولتك مما ضاهيته به طرفا... وتا الله إني لأعلم قدري، ومساحة صدري، ومثقال فهمي، وغلوة سهمي، وقصوري عن أقصر إشاراته، وعجزي عن أدنى عباراته." إحكام صنعة الكلام، ص: 30.

3- المضارع: أمّا عن البنية الإيقاعية التي أطلق عليها ابن عبد الغفور الكلاعي مصطلح "المضارع" فنجده يقول: "وهذا النوع سميناه **المضارع**، لأنّه تتشابه حروفه، ولا يتفّق آخرها، فهو لا يخلص لباب السجع المنقاد، ولا السجع المستجلب، فهو كالفعل المضارع لم يخلص للحال ولا للاستقبال. وهو كقولهم: صرَّ وصلَّ"،[1] وكقولهم: طاب وطار، والنّصل مع النّصر، وكذا الطّيب والطّين.

فهذا السجع المضارع **لم يدخل** في باب السجع المنقاد الذي يحمل على العفوية والسجية فقط، ولا السجع المستجلب الذي يتعمّد ويتكلّف الناثر في جلبه فقط على حدّ تعبير الكلاعي وتشبيه له **بالفعل المضارع** الذي لا يثبت على حالٍ واحد، فكما يفيد الحاضر قد يفيد المستقبل.إذن فهو ضرب آخر للتوازن الصوتي لأنّه يجلب للخطاب النثري **لونا آخر من الإيقاع** لا يأتيه من تساوي الفواصل في آخرها، إنّما يأتيه من تشابه حروفه؛ أي تساوي ألفاظه وزنًا ونوعًا(نوع الحرف وشكله وترتيبه)، فهذا النوع يحقّق درجة عالية من تنظيم لغة الخطاب النثري ضمن إيقاع التّوالي والتّكرار الموّحد بانتظام الأوزان، وإعادة المقاطع الصوتية باستثناء حرف الانتهاء (القافية)، والتي تُحدث نغمة موسيقية تضفي لمسة إيقاعية جمالية على هذا الخطاب. وهذا ما نلمسه في بعض الشواهد النثرية التي رجع إليها الكلاعي في فصل المضارع؛ حيث يقول أبي إسحاق بن خفاجة:

- وكأنّهم بسيف النصر مضى ف **صلَّ**، وبقلم الفتح كتب فـ**صرَّ.**
- ويقول الصاحب: لئلا يخبُت من يومي ما **طاب**، ويعود من همّي ما **طار.**
- وكقول العُتبي في إهداء نصل: **النّصل** و**النّصر** أخوان.
- وكقولهم: **الطّين** و**الطّيب** في قول الحصري:

من طين طـوبى خُلقتَ فـذًّا فأنـت فـي ذي الـورى غريـبُ

بُـدِّلتِ النـونُ فيـك بـاءً النـاس طـينٌ وأنـت طِيـبُ[2]

فالإيقاع النّاجم عن الأمثلة السابقة صادر عن تشابه الحروف والأوزان، وليس صادرا عن تساوي الفواصل على حرفٍ واحدٍ، إذ القافية مختلفة غير متفقة في الأمثلة الأربعة؛ حيث أنّ (صرَّ) و(صلَّ) تساوتا في الوزن وتشابهتا في الحروف دون الحرف الأخير، فتقفية الأول (راء)، والثاني (لام)، وكذلك (طاب) و(طار)؛ فالوزن واحد والحروف متشابهة إلاّ أنّ الحرف الأخير غير واحد (باء) و(راء)، وهذا ينطبق على (نصل) و(نصر)، (طين) و(طيب).

فالتّساوي والتشابه في الوزن ونوع الحروف وحركاتها مع غياب التماثل في الحرف الأخير هي القاعدة الإيقاعية التي تحكم هذا التوازن الصوتي، وليس تواطؤ الفاصلتين على الحرف الواحد الذي يعتبره البلاغيون مصدر السجع في النثر. ولهذا يمكن القول أنّ الألفاظ التي اختارها الكلاعي للتمثيل على **السجع المضارع** بعيدة كل البعد عن بنية "السجع"، بل **هي تقترب** من بنية "التجنيس" أو " الجناس"

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 245، 246.

[2] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 246.

أو "المجانس"؛ أسماء مختلفة والمسمى واحد ، وسبب هذه التسمية راجع إلى أنّ حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنسٍ واحدٍ، حيث يقول ابن الأثير في القرن السابع:"وإنّما سمّي هذا النوع من الكلام مُجانساً، لأن حروف ألفاظه يكون تركيبها من جنس واحد"[1]، وحقيقة **الجناس** عنده "أن يكون اللفظ واحدا والمعنى مختلفا"[2]، وباعتبار أنّ الجناس هو توافق اللفظتان في النطق واختلافهما في المعنى وأنّه على قسمين: **تام** تتفق فيه اللفظتان في أمور **أربعة؛** نوع الحروف، وعددها، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات، وترتيبها.و**غير تام**: وهو الذي تختلف فيه اللفظتان في واحد من الأمور الأربعة السابقة[3]، فالأمثلة التي أوردها الكلاعي في النوع المضارع جميعها اتفقت في أمور ثلاث: **عدد الحروف، وهيئتها الحاصلة من الحركات والسكنات(شكلها)**، و**ترتيبها**، وإنما الاختلاف كان في نوع الحرف الأخير منها:

صَرَّ ←——— صَلَّ.

طَابَ ←——— طَارَ.

النَّصْرُ ←——— النَّصْلُ.

الطِّيبُ ←——— الطِّينُ.

فقراءتنا للشواهد النثرية في هذا الباب تحيلنا مباشرة إلى أن السجع المضارع= تساوي الوزن + تشابه الحروف + غياب التماثل في الحرف الأخير (القافية). وهذا ما اشترطه النقاد فيما سبق الكلاعي ولحقه لوقوع الجناس غير التام أو الناقص.وبالتالي فبنية **المضارع** أدخل في باب **الجناس الناقص** من باب السجع الذي أوردها الكلاعي ضمن أنواعه وتفريعاته[4].

وقد أورد ابن رشيق في حديثه في باب التجنيس لفظ"المضارعة"، حيث قال بعد أن ذكر التجنيس المطلق أو تجنيس الاشتقاق:"ويقرب من هذا النوع نوع يُسمونه **المضارعة**، وهو على ضروب كثيرة: منها ما تزيد الحروف وتنقص، نحو قول أبي تمام: * يَمُدون من أيدٍ عواصٍ عواصمٍ *

...ومنها أن تتقدم الحروف وتتأخر كقول الطائي:

بيض الصفائح لا سُود الصحائف في مُتُونهنَّ جلا الشَّك والرِّيب

فقوله(الصفائح، لا سُود الصحائف) هو الذي أردت."[5] ثم قال بعد ذلك أن "أصل المضارعة أن **تتقارب مخارج الحروف**، وفي كلام العرب منه كثير غير متكلفٍ، والمحدثون إنما تكلفوهُ..."[6].

---

[1] المثل السائر: ابن الأثير، ص: 342/1.

[2] المثل السائر: ابن الأثير، ص: 342/1.

[3] ينظر في البلاغة العربية (المعاني، البيان، البديع): عبد العزيز عتيق، ص: 614.

[4] أشار محقق الكتاب محمد رضوان الداية إلى هذه النقطة قائلا: "وهو قد نقل الفن من **الجناس** وخصه بهذه التسمية". النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص428.

[5] العمدة: لابن رشيق، ص: 335/1.

[6] العمدة، ص: 336/1.

كما عدّ القزويني "المضارع" قسما من أقسام الجناس قائلا:"ثم الحرفان إن كانا متقاربين سُمِّي الجناس **مضارعا**، وإن كانا غير متقاربين سُمِّي لاحقا."[1] فالجناس المضارع حسب النقاد والبلاغيين هو ما كان فيه الحرفان اللذان وقع فيهما الاختلاف متقاربين في المخرج سواء أكان في أوّل اللفظ نحو: ليل دامس وطريق طامس، أو في الوسط نحو قوله تعالى:"﴿وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْأَوْنَ عَنْهُ﴾"[2] أو في الآخر نحو قول الرسول -صلى الله عليه وسلم-:" الخيلِ معقود بنواصيها الخيرِ." أما اللاحق فهو ما كان فيه الحرفان متباعدان في المخرج كما قال القزويني سابقا نحو قوله تعالى: ﴿وَيْلٌ لِكُلِّ هُمَزَةٍ لُمَزَةٍ﴾[3]، وهو هنا في أول اللفظ، وقد يكون في وسطه أو آخره...

فالناقد ابن عبد الغفور اطّلع على ما قاله سابقيه من النقاد القدامى، وأخذ تسمية المضارع من كتاب العمدة أو غيره كما أشار المحقق، ولكنه ثبّته على معنى قصد إليه، وعدّه نوعا من أنواع السجع. وهذا يعدّ تجديدا واضحاً بيّنًا في الألقاب والمسميات **ماز به أنواع الكتابة الترسلية** على اعتبار أنّ هذه البنيات السجعية تعدّ من العناصر **المهيمنة** على فن الترسيل بأنواعه.

4- المُشكِل:

ظاهرة صوتية أخرى نظّر لها ابن عبد الغفور الكلاعي في ضوء اهتمامه بألوان **الإيقاع الداخلي** وجعلها الضرب الرابع من السجع قائلا:"وسمّينا هذا النوع من السجع **المُشكِل(*)**، لأنه يأتي متفق اللفظ مختلف المعنى؛ فربما أشكل".[4]

يبدو أن السجع خاصية مهيمنة في إيقاع الخطاب النثري في تصوّر ناقدنا الكلاعي بدليل أن تعريفه لهذا النوع من البنية السجعية ينطوي على تعريف لبنية "**التجنيس**" لا غير، فالبلاغيون عرّفوا **الجناس التام**، وفرّقوا بينه وبين الجناس الناقص بقولهم: هو ما تماثل ركناه واتفقا لفظاً، واختلفا معناً أي ؛هو أن يتفق اللفظان في أنواع الحروف، وأعدادها، وهيئاتها الحاصلة من الحركات والسكنات وفي ترتيبها سواء أكانا من اسمين أو فعلين أو حرفين، فإنهم قالوا:إذا انتظم ركناهُ من نوع واحدٍ كاسمين أو فعلين أو حرفين سُمي **مماثلا**، وإن انتظما من نوعين :كاسم وفعل سُمي **مُسْتَوفَى.**[5]

---

[1] الإيضاح في علوم البلاغة: للخطيب القزويني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، مصر، ط2، 2004 ص: 326.

[2] سورة الأنعام، الآية: 26.

[3] سورة الهمزة، الآية: 01.

[*] المُشكِل في اللغة : من الموافقة والمطابقة والشبه، فـ"الشَّكْلُ: الشبه، والمِثْلُ، ويُكْسَرُ، وما يوافقك ويصلح لك..."، وهذا يتفق مع التعريف الذي أورده الكلاعي. ينظر القاموس المحيط: الفيروز أبادي، ص:549/3.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 246، 247.

[5] - من أمثلة الجناس **المماثل** بين اسمين قوله تعالى: **(وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ)**. فالساعة الأولى بمعنى القيامة والثانية بمعنى مطلق الوقت. سورة الروم، الآية: 55. - ومن أمثلة الجناس **المُستوفى** قول الشاعر: - وسميته يحي ليحيا ولم يكن إلى ردّ أمرِ الله فيه سبيل. وأيضا قولك: ارعَ الجار ولو جارَ. فالجناس بين "يحي" الاسم و"يحيا" الفعل و"الجار" الاسم و"جارَ" الفعل، وهما متشابهان لفظا مختلفان معنا ونوعا.

حتى أن ناقدنا لم يغفل الإشارة إلى ذلك كما فعل في النوع السابق-الجناس الناقص-، فقد أقرّ صراحة في نفس الفصل بأن قال: " وكان أبو الفتح البُستي إمام هذه الطريقة الأنيقة في **التجنيس** البديع.وكان يسميه **المتشابه**."[1] بل وقد ضرب أمثلة لأبي الفتح البستي منها قوله:[2]

يقولون ذِكرُ المرء يحيا **بنسله** وليس له ذكرٌ إذا لم يكن **نَسلُ**

فقلت لهم: **نسلي** بدائع حكمتي فإن فاتنا **نسلٌ**، فإنّا بها **نَسلُو**

وقال أيضاً:

وثقت بربّي وفوَّضت أمري إليه وحسبي به مُعين

فلا تبتئس بصروف الزمان ودعني فإن **يقيني يقيني**

فهذا الخطاب الشعري الذي أورده الكلاعي كشاهد عن التجنيس المتشابه(=التام) يحتفظ بمقومات صوتية تنتج من خاصيتين صرفية وتنغيمية؛ أي البناء الصرفي الموحّد للفظتين(الوزن)، والتناظر التنغيمي الذي حصل من المجاورة بين اللفظتين، فالقيمة الصوتية للتجنيس تقلّ كلما تباعدت اللفظتان المجنستان، في حين يكون ذا فاعلية صوتية كلما تقاربت اللفظتان[3]، وهذا ما يلاحظ بين لفظتي **نسلُ** و**نسلُو**، فالأولى بمعنى (الولد) والثانية بمعنى (نلهو ونلعب)، وهي تدخل في باب الجناس **المستوفى** كما أطلق عليه النقاد، وبين لفظتي **يقيني** و**يقيني**، **و**التي تعني الأولى (إيماني)، والثانية (يحميني)، وهي تدخل في باب الجناس **المماثل** الذي ينتظم ركناه من نوع واحد.فقد أُشكل معناهما لاتفاق ألفاظهما على حدّ قول الكلاعي. فالناقد الأندلسي ابن عبد الغفور لم يقصد **بالمشكِل** سوى **التجنيس التام** حتى أنه أشار صراحة إلى أنّ أبا الفتح البستي إمام هذه الطريقة الأنيقة في **التجنيس.**

ومن ثم فقد لامس الكلاعي بنية **الجناس التام** الذي هو في حقيقته "يأتي متفق اللفظ مختلف المعنى"، ويتجلى ذلك بوضوح من خلال الأمثلة والشواهد التي أوردها، ومنها خطبة ألقاها المجيد العسقلاني[*]،والتي تعكس تصوّر الكلاعي في عدّ التجنيس فنًّا مشتركاً بين الخطابين النثري والشعري على عكس السجع الذي هو **خاصية نثرية**-وإن استعمل في الشعر- بالدرجة الأولى، يقول فيها:" الحمد لله مُودع الأشياء بين الكاف و**النون**. المسبِّحة له البحار الزاخرة و**النون**[4] الواحد الذي لا تجد له

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 249.

[2] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 249.

[3] ينظر شعرية النص النثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري): أبلاغ محمد عبد الجليل، ص: 45.

[*] هو المجيد بن أبي الشخباء العسقلاني، قال فيه ابن بسام: "وكان من البلغاء الأفراد وأبهر نجوم تلك البلاد، طلوعا من ثنايا الأدب، واختفاء لخبايا لسان العرب...وكانت وفاته رحمه الله مقتولا بخزانة البنود بمصر سنة اثنتين وثمانين وأربعمئة". ينظر إحكام صنعة الكلام، ص:62.

[4] النون: الحوت.

ضريباً، والمُنزل من خلال المُزن **ضريباً**[1]. الذي كشف الخطوب الكامنة و**أبان**، وأوضح لأوليائه طريق الهداية و**أبان**، وسبحت بحمده هضبات متالع[2] و**أبان**[3]. أحمده ما لاح سِماك في الأُفق و**فرقد**، ورتَع ظليمٌ[4] على البسيطة و**فرقد**[5]..." كما ينسُب إلى هذا الباب أيضا قوله في رسالة :"وما **حمزةٌ** نبتت **بالنبي**، **كحمزة** عمِّ **النبي**، ولا **الفرقد** الراتع بين **المها**، **كالفرقد** الطالع بين **المها**."[6]

نلمس في هذه المقتطفات إحساس الناقد الكلاعي بالوظيفة الإيقاعية لبنية "التجنيس"، فإن كان قد تصرّف في تسمية هذا الفن البديعي اللفظي **سجعا مُشكِلاً** إذا كان تاما، و**مضارعا** إذا كان ناقصا، وابتعد عن التسمية التي أطلقها من سبقه أو لحقه من النقاد، فإن حقيقة الجناس واحدة؛ وهي أن يأتي متفق اللفظ مختلف المعنى. فالملاحظ على الفواصل التي انتهت بها الألفاظ سواء في نص الخطبة أو في مقولة الكلاعي أنّها توافقت في **نوع الحروف** و**عددها** و**حركاتها** و**ترتيبها** وأنها جميعها تختلف عن بعضها في المعنى كالتجنيس: بين لفظتي:(حمزة) بقلة حريفة و(حمزة)عمّ الرسول صلى الله عليه وسلم

وبين لفظتي (النبي) ما ارتفع من الأرض، و(النبي) صلى الله عليه وسلم

وبين لفظتي: (الفرقد) البقر أو الوحشي منها، (الفرقد) وهو نجم في السماء

وبين لفظتي:(المها) الغزال، و(المها):جمع مهاة وهي الشمس.

فالجناس يبقى"أفضل نموذج للتوازي بكل أبعاده ومعاييره كما أنّه خير ما يمثل الناحية الصوتية التقطيعية..."[7] كما قال كثير من الباحثين.

فإذن هذه هي المصطلحات الأربعة التي ابتدعها الكلاعي خلال دراسته وتنظيره لبنية "**السجع**" الإيقاعية، وكأنّه اخترع ألقابها -والتي رأينا في كثير منها خروجا عن النقاد السابقين واللاحقين- تأسيسًا لنظرية النثر العربي، الذي غدا ديوان العرب أيضا في عصره بعدما زاحم النثر الشعر في مكانته التي تربّع عليها لسنين طوال، واكتسب القلم الدلالة الجديدة، واحتل الكاتب المكانة المتميزة (الكاتب الوزير)؛ فقد أدخل الناقد التجنيس تحت راية **السجع**، وبحث –في اعتقادي- عن علاقة تجمع بين محسنيين لفظيين لهما قيمتهما البلاغية في أدبية الخطاب النثري وإيقاعه الجمالي، لأنّ السجع في تصوّره **خاصية نثرية** – وإن استعمل في الشعر- أكثر ممّا هي شعرية على عكس التجنيس الذي رأى أنه فن مشترك بين الشعر والنثر عند النقاد، فأراد أن يلصقه بالنثر ويجعله أقرب منه بإدراجه تحت

---

(1) الضريب: الثلج.

(2) متالع: جبل بناحية البحرين بين السودة والإحساء.

(3) أبان: جبل أسود.

(4) الظليم: الذكر من النعام.

(5) الفرقد: البقرة أو الوحشي منها.

(6) إحكام صنعة الكلام، ص: 250.

(7) البديع والتوازي: عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999، ص: 41، 42.

أنواع السجع بدليل قوله في الباب الثاني من المصنّف:" وتأملت- أدام الله توفيقك- النثر فوجدت فيه من **أنواع البديع** ما في **النظم. فأغفلت** ذكرها في هذا الكتاب؛ لأن كثير من العلماء قد عُنوا بهذا الباب."[1]

فكأنّ الناقد الأندلسي ابن عبد الغفور "اخترع هذه الألقاب في السجع **لِتَخلُصَ للنثر**، واستخلص هذه الأنواع الأربعة بعد أن بنى النثر على السجع بناء مصنوعا، قُيِّدت فيه كل حركة وكلمة وحرف"[2]، وقد ماز بها أنواع الكتابة النثرية الترسلية بصفة خاصة، وهذا خير دليل على أنّ النقاد العرب القدامى اهتموا بالخطاب النثري، وشغل مساحة بالغة الأهمية في تصوّراتهم النقدية بالقياس مع المساحة التي يشغلها الخطاب الشعري، بل لقد أسسوا نظرية للنثر العربي بمؤلفاتهم **المخصّصة لدراسته ونقده**. وإن كان مما أُخِذ على ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي في إبتكاره لمصطلحات جديدة، وإبتداعه لألقاب ومسميات أنّه "لم ينتبه في بعض هذا المصطلح إلى **الإضطراب** الذي قد ينجم عن استعمال شيء من مصطلحاته في غير ما استعملها"[3]، ولكن هذا لا يطرح في نظري من مكانته أو ينتقص من شخصيته البارزة في الساحة النقدية و البلاغية، والتي حققت مُثلاً وأسباب لا يستهان بها لفنون النثر وأجناسه، بل هو إثبات لمدى مساهمة النقاد المغاربة والأندلسيين في إثراء الدرس النقدي والبلاغي العربي.

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 95.

[2] تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 429.

[3] تاريخ النقد الأدبي عند العرب(نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري): إحسان عباس، ص:520.

المبحث الثالث: الإيقاع على المستوى الدلالي:

- في بنية الإيجاز والإسهاب :

تواصل تصوّر الكلاعي لوجود الظاهرة **الإيقاعية** كمقوّم لأدبية الخطاب النثري، إذ بعد حديثه عن **اللفظة المفردة،** والتي تحتلّ مكانتها في عالم الأدبية بواسطة حُسنها الدلالي وخصائصها الإيقاعية من جهة، و**بتأليفها وتركيبها** الفنّي الجمالي من جهة ثانية ؛ والذي وقف الناقد من خلاله على مولّدات إيقاعية وألوان بديعية تحقّق التناسب اللفظي للخطاب صاغها في تنظيره لِبنية "السجع" الإيقاعية، يتناول ابن عبد الغفور الكلاعي في تحليله للنسيج الأدبي وحديثه عن أدبية التركيب **الدلالي** و**جماليات المعنى** ظاهرة لغوية أضاف إلى غرضها الدلالي غرضا آخر وهو الغرض الإيقاعي الذي يجعل الكلام الأدبي متميزا عن الكلام اللاّأدبي، وهي ظاهرة تنوّع الأسلوب بين: "**الإيجاز** و**الإسهاب**".

فقد أولى الكلاعي الأصول التي يقوم عليها علم المعاني، والتي تسهم في تكوين التركيب أهمية خاصة، إذ نحن أمام **ثنائية** تشكّل أساسا هاما من أسس التركيب اللغوي الفني الذي تتمظهر فيه **الأدبية** و**تقاس به،** بل أمام **ظاهرة جمالية** تعدّ مقوّما من مقوّمات أدبية الخطاب الأدبي عموما والنثري خصوصا، ولقد بيّن ناقدنا الكلاعي تعريفها وأقسامها، ووقف على مواطنها ومكانتها، وشرح أدبيتها وجماليتها من خلال أمثلة نثرية ونصوص قرآنية.حيث نجد الناقد قبل أن يشرع في الباب الثاني من كتاب " إحكام صنعة الكلام"، والذي تناول فيه بنوع من التفصيل الأسجاع وضروب الكلام وأجناسه مهدّ لذلك بفصل قصير تحدّث فيه عن الكلام وأقسامه تحت عنوان " **في أقسام الخطاب**"[*].

قسّم أبو القاسم ابن عبد الغفور الكلاعي التراكيب العربية أو الخطاب -كما ورد في المصنّف- إلى ثلاثة أقسام: **إيجاز** و**إسهاب** و**مساواة،** وقد قال في ذلك: "الخطاب يقسّم إلى ثلاثة أقسام: منه ما رفل ثوب لفظه على جسد معناه، وهذا هو**الإسهاب.**و منه ما ثوب لفظه كثوب المؤمن، وهذا هو **الإيجاز**.ومنه ما خيط ثوب لفظه على جسد معناه، وهذا هو **المساواة** "[1].

وإذا تجاوزنا **الصبغة الدينية** التي صبغت تعريف الكلاعي لهذه الأقسام الثلاثة، والتي كانت في جملتها تدور حول علاقة مشابهة أو مخالفة لثوب المؤمن، نجد أنّ الكلاعي لم يختلف في تصنيفه هذا عما ذهب إليه السّابقون من علماء البيان والبلاغة، بل لقد حذا حذوهم في التقسيم والتصنيف، وتأثر بآرائهم، وقد ذكر بعضهم بالاسم ولم يصرّح بالآخرين كما سنرى، وقد أشار إلى ذلك المحقّق محمد رضوان الداية في كتابه تاريخ النقد الأدبي في الأندلس قائلا: "ونقل عن أبي الحسن الرماني في كتابه

---

[*] يشير محقق الكتاب إلى أن الأصل: الخطابة، وهو تحريف. والمقصود: أقسام الكلام. ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 89، ولكن قد يكون الكلاعي حقيقة أطلق لفظ "الخطاب"، فقد سبقه إلى ذلك الكثير من النقاد كماسبق الإشارة.

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 89.

النكت في إعجاز القرآن، ولم يذكر أبي القاسم الكلاعي في كتابه في الفصل المتعلق بأقسام الخطاب غير الرماني والجاحظ، وهو لا شك اطلع على العمدة – مثل ابن بسام – وأفاد منه وإن لم يذكره."[1].

فالناقد يؤخذ عليه النقل في بعض الأحيان دون الإشارة، وهذا قد يعاب عليه، ولكن لا يلغي شخصيته ومكانته في الساحة النقدية، فهو لو حدّد صاحب الفكرة، وحدّد الفكرة المنقولة لتفادى ما قد يلام عليه لأنّه من شأن العلماء أن يستفيد اللاّحق من السّابق...ويبقى ابن عبد الغفور الأندلسي قمّة من قممّ البلاغة والنقد العربي الدالّة على الحركية والتجدّد -في المصطلحات- كما نلحظ ذلك في عمله "إحكام صنعة الكلام".

ولكي يتضح أكثر تصوّر الكلاعي للإيقاع في مستواه الدلالي[*] نقف على بنية الاقتصاد اللغوي أو ما يعرف بـ "**الإيجاز**"، والتي تعدّ ميزة وخاصية من خصائص التركيب الإبداعي، وإن كان الكلاعي لم يتوسّع في صفحاتها، ولكنه استطاع أن يرسم للناثر طريق الأدبية، ويختطّ نظرية **الاستعمال الفني التي يكون بها الخطاب النثري أدبا**، إذ من الجدير بالذكر هنا أن نقف على أهمّ المحطّات البارزة التي وقف عندها الناقد الأندلسي في تنظيره لهذا الأسلوب الجمالي.

عرّف ابن عبد الغفور الكلاعي الإيجاز تعريفاً بديعًا غير مباشر، قال فيه - كما سبق الإشارة - أن من أقسام الكلام :" ما ثوب لفظه كثوب المؤمن، وهذا هو **الإيجاز**"[2]، وقال في موقف آخر مؤكدا على فضل الإيجاز ومكانته: "... وقوله هذا صلى الله عليه وسلم يدل على **فضل الإيجاز** على الإطالة والإسهاب، الذي مالت إليه، وعوّلت عليه، طائفة من الكتاب. والإيجاز من أنواع البديع: **ما قل لفظه وكثر معناه.** والبيان: روح الكلام.وقال بعضهم: الروح عماد البدن، والعلم عماد الروح.والبيان عماد العلم.فمن جمع بين **الإيجاز** و**البيان** فقد حاز قصب السبق والإحسان."[3]

فالمقارنة بين التعريفين إلى جانب الإشعاع الديني البارز في التعريف الأول، والذي لا عجب فيه لأنّ خاطر الكاتب والناقد ابن عبد الغفور الكلاعي " متقسّم بين تفقّهٍ في أدب، وتفقّهٍ في شرع محافظة على فرع."[4] تفضي إلى أنّ **ثوب المؤمن** رغم قصره إلاّ أنّه غطى وستر، بل كان منقذا من النار، ومعروف أن الواجب في ثوب المؤمن التقصير، وقد ورد ذلك في الحديث الشريف، فعن أبي

---

[1] تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 410.

[*] لأن الأصل في مدح الإيجاز –أو الإطناب- في الكلام كما قال النقاد القدامى أنّ "الألفاظ غير مقصودة في أنفسها وإنما المقصود هو **المعاني والأغراض** التي احتيج إلى العبارة عنها بالكلام فصار اللفظ بمنزلة الطريق إلى المعاني التي هي مقصودة." سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، ص:214.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 89.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 35.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 261.

هريرة رضي الله عنه عن النبي -صلى الله عليه وسلم– قال: " ما أسفل من الكعبين من الإزار ففي النار."[1]

فاعتبارا لأهمية التقصير في ثوب المؤمن، هذا الثوب المرغوب فيه والمأمور به من طرف المصطفى - صلى الله عليه وسلم – خصّه الكلاعي **بالشبه** مع بنية "الإيجاز"؛ أي مع ما قلّ لفظه وكثر معناه من الخطاب، وجمعتهما المكانة السامية والدرجة الرفيعة، إذ من جمع بين **الإيجاز** و**البيان** في تصور الكلاعي حاز قصب السبق في الوصول إلى قمّة البلاغة، وكأنّ الأدبية في تصور الكلاعي = الإيجاز + البيان.

ومصداق ذلك أنّ البلاغيين والنقاد الأوائل عرّفوا أحيانا البلاغة بأنّها الإيجاز، فقد أورد **الجاحظ** سؤالا لأعرابي في قوله: " ما البلاغة؟ قال لي: **الإيجاز** من غير عجز، و**الإطناب** في غير خطل"[2]. وقد ربط **أبو هلال العسكري** الإيجاز بالبلاغة قائلا: "البلاغة تقريب ما بعد من الحكمة بأيسر الخطاب"[3]، كما قال: " البلاغة علم كثير في **قول يسير**.."[4]، وقد وافقه **ابن رشيق** عندما أورد أقوالا للبلغاء في منزلة الإيجاز، منها أنّه قال: "قيل لأحدهم ما البلاغة ؟ قال: إصابة المعنى وحسن **الإيجاز**."[5]، كما ذكر **ابن سنان الخفاجي** أن هذا الباب من أشهر دلائل الفصاحة وبلاغة الكلام[6]، ونوّه **عبد القاهر الجرجاني** بهذه السّمة الأسلوبية الجمالية قائلا:"هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، وشبيه بالسحر... "[7].

فالناقد ابن عبد الغفور الكلاعي وافق غيره من النقاد والبلاغيين السابقين، وحذا حذوهم في عدّ الإيجاز من أعظم أبواب البلاغة، بل وقد سار على نهجهم واتبع خطاهم، حيث أنّ أغلب تعاريف سابقيه تؤكد أنه لم يخرج في فهمه للإيجاز عما توصّل إليه السابقون، إذ الأساس في تعريف الإيجاز هو قلّة اللفظ بالنسبة للمعنى، وهذا ما نلمسه في عبارة **الجاحظ**: " قلّة حروفه وكثرة معانيه"[8]، وعند **الرماني** الذي قال في تطرّقه لمفهوم الإيجاز "تقليل الكلام من غير إخلال للمعنى، وإذا كان المعنى

---

(1) صحيح البخاري: للإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، دار ابن كثير، دمشق/بيروت، ط1، 2002، ص:1465.

(2) البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 97/1 .

(3) الصناعتين: للعسكري، ص:58.

(4) الصناعتين، ص: 48 .

(5) العمدة في صناعة الشعر ونقده: لابن رشيق، ص: 242/1 .

(6) ينظر سر الفصاحة: ابن سنان الخفاجي، ص: 205 .

(7) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، ص: 112 .

(8) البيان والتبيين، ص: 19/2 .

يمكن أن يعبر عنه بألفاظٍ كثيرة ويمكن أن يعبر عنه بألفاظ قليلةٍ، فالألفاظ القليلة إيجاز"[1]، وعند العسكري نجد " تقليل الألفاظ، وتكثير المعاني..."[2]، وعند ابن رشيق القيرواني أيضا، والذي لم يبتعد عما توصّل إليه سلفه، واكتفى بتعريف الرماني وتقسيمه له، وغيرهم من علماء البلاغة والبيان.

فالإيجاز **اصطلاحا** أن يكون اللفظ أقلّ من المعنى، مع الوفاء بالمعنى، وإلاّ كان إخلالا يفسد الكلام ويبهمه، أمّا **الإطناب (=الإسهاب)** فبنية دلالية غير قابلة لحذف جزء منها دون إخلال في الدلالة المقصودة، لأنّ الإطناب يكون كما أشار الرماني "في تفصيل المعنى، وما يتعلّق به في المواضع التي يحسن فيها ذكر التفصيل "[3].

فالإطناب هو زيادة اللفظ على المعنى **لفائدة** كما ورد عند أغلب النقاد والبلاغيين، حتى أنّ ناقدنا الكلاعي عرّفه معتمدا على الصبغة البلاغية ذات البعد الديني التي انفرد بها قائلا: "الخطاب يقسم إلى ثلاثة أقسام: منه ما رفل ثوب لفظه على جسده معناه، وهذا هو **الإسهاب**."[4] لقد مثّل الكلاعي الإطناب بالثوب الواسع الرّفل الذي تعدّى ستر الجسد إلى الطول والسعة والزيادة، وبذلك فالإطناب إلباس المعنى ألفاظ كثيرة لتقويته، وتوضيحه، وتوكيده مثلا، لأنّه إذا لم تكن في الزيادة فائدة يسمى "تطويلا"[*].

فالإيجاز والإطناب – أو الإسهاب كما أطلق عليه الكلاعي – ظاهرتان فنّيتان في **أدبية الخطاب** ولكنّهما نسبيّتان، إذ عُرّفت **البلاغة** أحيانا بأنها الإيجاز، وأحيانا أخرى بأنها الإطناب في غير إملال، حيث أنّ " البلاغة تقع في الظاهر بين طرفين **متقابلين** هما الإيجاز من جهة، والإطناب والإطالة من جهة أخرى، وهذا التقابل ظاهري...**فالظرف الكلامي** هو عيار هذه الأساليب وقاعدة الحكم لها أو عليها، بمعنى أنّه لا يمكن تحديدها تحديدا نظريا مجرّدًا يمكن أن يعتمد قاعدة في الحكم بدون مراعاة الظرف الذي أنجز فيه الكلام"[5]. ومن ثم فالمسألة تحتاج إلى بحث وتقصّ وتأمّل في المواضع التي تليق بكل أسلوب منهما طبقا للمقولة البلاغية " لكلّ مقام مقال ".

ولقد تنبّه إلى هذا النقاد والبلاغيون العرب –ومنهم ناقدنا الكلاعي-، فلاحظوا أنّه من الأساليب اللغوية ما يليق بمقام ولا يليق بمقام آخر، فما يحسن فيه الإطناب ويستحبّ، قد لا يحسن فيه

---

[1] النكت في إعجاز القرآن: للرماني(ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ص: 76 .

[2] الصناعتين: للعسكري، ص:195.

[3] النكت في إعجاز القرآن: الرماني (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ص: 78، 79 .

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 89.

[*] ولقد فرّق النقاد العرب بين الإطناب والتطويل، يقول ابن الأثير عن **الإطناب**: "هو زيادة اللفظ على المعنى لفائدة، فهذا حدّه الذي يميزه عن التطويل، إذ **التطويل** هو زيادة اللفظ عن المعنى لغير فائدة "المثل السائر، ص: 357/2. إذن ف "الإطناب بلاغة والتطويل عيّ" كما ورد عند الرماني: النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن) ص:78.

[5] التفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرن السادس): حمادي صمود، ص: 287.

الإيجاز، وقد لا يسدّ مسدّه، والعكس صحيح، وفي هذا يقول جعفر بن يحي البرمكي: "إذا كان الإكثار أبلغ، كان الإيجاز تقصيرا، وإذا كان الإيجاز كافيا كان الإكثار عيّا."[1]

فإذن أسلوبي الإيجاز والإطناب –وحتى المساواة [2]– يرتبطان **بالمقام** و**الموقف** كما جاء في النقد العربي القديم عموما، وعند الناقد الأندلسي ابن عبد الغفور الكلاعي محلّ الدراسة خصوصا، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّني تعمّدت أن أزاوج بين مقولات وآراء ابن عبد الغفور الكلاعي الناقد وغيره ممّن سبقوه من النقاد والبلاغيّين - وإن كان المجال لا يتّسع إلاّ لذكر لُمح وإشارات - لأبرز مدى التّواصل في وجهات النظر بين الناقد محلّ الدراسة ومن سبقه، وأبيّن مدى تأثّره بهم وإطّلاعه على مصنّفاتهم، بل وأؤكّد على نظرية التأثّر والتأثير بين المشرق والأندلس.

لقد أتبع **ابن عبد الغفور الكلاعي** تعريفه لأقسام الخطاب بما فيها الإيجاز والإطناب بالحديث عن **مواطن** كلّ أسلوب منهما، والمواضع التي تليق بذلك إذ " لكلّ قسم من هذه الأقسام **موطن** يصلح فيه، و**مقام** يختصّ به"[3]، ورغم المكانة العالية التي يحتلّها أسلوب " الإيجاز" في البلاغة العربية والتي أكّدها علماء البلاغة والبيان إلاّ أنّه قد يفقد هذه المزيّة إذا اعتمد وسيلة للتعبير في غير موضعه وموطنه الذي حُدّد له، فالكلاعي يرى أنّ "**الإيجاز** ليس بمحمود في كل موطن كما أن **الإسهاب** ليس بمذموم في كلّ موضع. وقد أطال الله سبحانه في كتابه العزيز مرّة للتوكيد، وحذف تارة للإيجاز وكرّر مرّة للإفهام"[4].

والناقد بقوله هذا يردّ على الذين يرون الإطناب عيبًا وعيًّا يجب التّقليل منه، ويحتجّ لذلك بدليل وقوع الكثير منه في كتاب الله-عزّ وجلّ-[5] ، كما يؤكّد رأي غيره من النقاد والبلاغيين الذين جعلوا للإيجاز مواطنا وللإطناب مواطنا؛ وهذا ما قاله **ابن قتيبة** في حديثه عن الإيجاز " وهذا ليس بمحمود في كل موضع، ولا بمختار في كلّ كتاب، بل لكلّ مقام مقال. ولو كان الإيجاز محمودا في كلّ

---

[1] عيون الأخبار: لابن قتيبة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)،(د.ت)، ص: 190/2. كما ورد هذا القول لجعفر بن يحي في كتاب "البرهان" مع إختلاف بسيط: "إذا كان الإكثار أبلغ، كان الإيجاز تقصيراً، وإذا كان الإيجاز كافيا كان الإكثار هذراً." البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، ص:154.

[2] لم يتوسع الكلاعي في التنظير لبنية **المساواة** – وإن عدّها قسما منفصلا-، بل اكتفى بالإشارة إليها في نهاية فصله أقسام الخطاب قائلا: "وأما القسم الثالث وهو مساواة اللفظ للمعنى فداخل عن الرماني في باب الإيجاز. ومثّله بقوله: سل القرية. وأما قدامة وغيره فيراه قسما آخر، ونوعا من الكلام ثانيا يوجد كثير في الأشعار وبلاغة الأعراب". إحكام صنعة الكلام، ص: 95.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 89.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 89، 90 .

[5] مثلا: قال تعالى " **(كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ* ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ*)**. "سورة التكاثر الآية: 03-04، وقال أيضا" **(فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا* إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا*)**" سورة الإنشراح: الآية 05-06، فلقد أطنب فكرر اللفظ في الموضعين تأكيدا للأمر.

الأحوال لجرّده الله في القرآن، ولم يفعل الله ذلك، ولكنّه أطال تارة للتأكيد، وحذف تارة للإيجاز، وكرّر تارة للإفهام."[1] وفي هذا التقارب الذي يكاد يكون حرفيا تأكيد على **إطّلاع** ابن عبد الغفور الكلاعي على كتاب "أدب الكاتب"، وحتى كتاب "العمدة" لابن رشيق -كما سنرى- وموافقته لما جاء فيهما، وإن كان لم يصرّح بذلك واكتفى بذكر الرماني والجاحظ فقط.

وفي السياق نفسه يقول **العسكري**: "والقول القصد أنّ الإيجاز والإطناب يحتاج إليهما في جميع الكلام وكلّ نوع منه، ولكلّ واحد منهما موضع... فالحاجة إلى الإيجاز في موضعه كالحاجة إلى الإطناب في مكانه، فمن أزال التّدبير في ذلك عن جهته، واستعمل الإطناب في موضع الإيجاز واستعمل الإيجاز في موضع الإطناب أخطأ."[2] ويؤكدّ هذا الرأي **صاحب البرهان في وجوه البيان** بقوله: "فلا يستعمل الإيجاز في موضع الإطالة فيقصر عن بلوغ الإرادة، ولا الإطالة في موضع الإيجاز فيتجاوز في مقدار الحاجة إلى الإضجار والملالة"[3]، كما ختم **ابن رشيق** حديثه عن منزلة الإيجاز في باب البلاغة بقوله: "ومدار هذا الباب كلّه على أن البلاغة وَضْعُ الكلام موضعه من طول أو إيجاز، مع حُسن العبارة، ومن جيد ما حفظته قول بعضهم: البلاغة شدّ الكلام معانيه وإن قصُر وحُسن التأليف وإن طال"[4] .

وأعتقد أنّ هذه المقولات كافية لتبرز للقارئ مدى التواصل والاتفاق في وجهات النّظر بين الكلاعي ومن سبقه من النقاد والبلاغيين على اختلاف مشاربهم وتوجّهاتهم.وإذا كان هذا رأي **ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي** في تنوّع أدبية الخطاب بين الإيجاز والإطناب، فإنّه قد خصّ أسلوب الإيجاز بموطن، وأسلوب الإسهاب بموطن آخر ذكره في قوله: " فموطن **الإسهاب** ما **يكتب** به إلى عامّة و**تقرع به آذان** جماعة، كالصّلح بين العشائر، والتّحضيض على الحرب، والتّحذير من المعصية والتّرغيب في الطاعة، وغير ذلك ممّا له بال.فحينئذ يجب على الكاتب أن يبدئ ويعيد، ويحذِّر بالتّكرير، وينذر بالتّرديد، ولتكون رُقى مواعظه أولج في المسامع، وحجّته أظهر على **مختلفي الأفهام والطبائع.**ألا ترى إلى قول قيس بن خارجة الفزاري وقد قيل ما عندك في حملات داحس قال: عندي قِرى كل نازل، ورضى كل ساخط، وخطبة من لَدُن تطلع الشمس إلى أن تغرب: **آمر** فيها **بالتواصل** و**أنهى عن التقاطع**. قال الجاحظ قيل لابن يعقوب: هلاَّ اكتفى بقول آمر بالتواصل عن أن يقول وأنهى عن التقاطع، قال أ وما علَمت أن الكناية والتعريض لا يعملان في العقول عمل الإيضاح والكشف؟

---

[1] أدب الكاتب: ابن قتيبة، تحقيق : علي فاعور، ص:20، 21 .

[2] الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 209 .

[3] البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، ص: 153 .

[4] العمدة: لابن رشيق القيرواني، ص: 250/1.

وأما **الإيجاز** فيخاطب به أهل الرُّتب العالية، والهِمم السامية، لأنّ الوجيز عند هذه الطائفة أنفق من الإطالة، والإشارة لديهم أنجح من تطويل المقالة، وما ذلك إلاّ لبُعد هِممهم، وتفسُّح خواطرهم."[1]

فتنّوع موطن **الإيجاز** عن موطن **الإطناب** يرتبط **بالموقف** و**المتلقي**؛ إذ الناثر يخاطب أهل الرتبة العالية، والهِمم السامية من الوزراء والأمراء، وأصحاب الجاه والسلطان بالقول الوجيز البعيد عن كلّ إطالة وإسهاب، لأنّ هذه الفئة من المتلقين تكفيهم الإشارة والوحي بدل الإطالة والتّكرار، وهذا راجع لتفسّح خواطرهم، ونضج إطارهم الثقافي والمعرفي. وقد أشار **الجاحظ** سابقا إلى هذه النقطة عندما لاحظ أنّ القرآن الكريم إذا اتّجه بخطابه إلى العرب الفصحاء فإنّه يستعمل الإيجاز، فإذا خاطب اليهود عمد إلى الإطناب والإطالة في الخطاب لنقص فصاحتهم، إذ يقول: " ووجدنا الناس إذا خطبوا في صلحٍ بين العشائر أطالوا، وإذا أنشدوا الشعر بين السماطين في مديح الملوك أطالوا. وللإطالة موضع وليس ذلك بخطل، وللإقلال موضع وليس ذلك من عجز... ورأينا الله تبارك وتعالى، إذا خاطب العرب والأعراب، أخرج الكلام مُخْرَجَ **الإشارة** و**الوحي** و**الحذف**، وإذا خاطب بني إسرائيل أو حكى عنهم، جعله مبسوطا، وزاد في الكلام."[2]

أمّا موطن الإسهاب في تصوّر الكلاعي فيكون في مكاتبة **العامة** من الناس، أو في كلّ سبب يدعو إلى الإطناب، ويرفض الإيجاز كالصلح بين العشائر، والتحضيض على الحرب، والتحذير من المعصية والترغيب في الطاعة... وغير ذلك ممّا له بال على حدّ قول الكلاعي.وهذا الرّأي لا يختلف في جانب منه عن ما قال به **الجاحظ** الذي توسّع في شرح فكرته مركّزا على الخطاب النثري الشفهي[3]، ومتحدّثا عن التكرار أو ما يسميه "الترداد" في خطب الوعظ وقصص القرآن الكريم، إذ يقول: " وجملة القول في الترداد، أنّه ليس فيه حدٌّ ينتهى إليه ولا يؤتى على وصفه. وإنّما ذلك على قدر المستمعين، ومن يحضره من **العوام** و**الخواص**. وقد رأينا الله عز وجل ردّد ذكر قصة موسى وهودٍ، وهارون وشعيب... وما سمعنا بأحد من الخطباء كان يرى إعادة بعض الألفاظ، وترداد المعاني عيّا."[4]

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 90،91. وينظر أيضا ابن وهب الذي اتفق مع الكلاعي في موطن الإجاز مع إختلاف في اللفظ فقط. البرهان في وجوه البيان، ص:154.

[2] الحيوان: للجاحظ، ص: 93،94/1 .

[3] يشير صاحب كتاب "النص النثري عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء" أن الجاحظ كان يرتضي الإطناب في الخطابة بعدّها جنسا شفهيا، ولا يرتضيه في الرسائل إذ نجده يشيد برسائل وتوقيعات جعفر البرمكي وما تمتاز به من إيجاز. ينظر: مصطفى البشير قط، ص: 33.

[4] البيان والتبيين: الجاحظ، ص:105/1. كما قال أيضا: "الإيجاز هو البلاغة. فأما الخطب بين السِّماطَين، وفي إصلاح ذات البين، فالإطناب في غير خطل، والإطالة في غير إملال". البيان والتبيين، ص: 116/1 .

ولكن ابن عبد الغفور الكلاعي -في اعتقادي- يرتضي الإطناب في **الخطابة** بعدّها جنسا شفهيا بدليل قوله: "**تقرع به آذان** الجماعة"، ويرتضيه أيضا في **الرسائل** التي تأخذ طابعا كتابيا بدليل قوله: "ما **يكتب به** إلى عامة". فعلى الرغم من إطلاع الكلاعي على "البيان والتبيين" وموافقته لأغلب ما جاء فيه من آراء، وخير شاهد تضمين حديثه عن الإطناب خطبة قيس بن خارجة، والتي ذكرها الجاحظ حرفيا في كتابه مستدلا بها على استحسان الإطناب في بعض المواطن[1]، إلاّ أنّ لمسة التميّز والتفرّد بارزة عند ناقدنا الكلاعي في تعميم استحسان الإطناب أو الإسهاب في الأجناس **الشفهية** و**الكتابية**، فالموقف والمتلقي يبقى هو **الحكم** بين استعمال أحد الأسلوبين وليس الجنس الأدبي. ولكن في الوقت نفسه هذا لا يعني إنكار تأثّر النقاد المغاربة والأندلسيين بما توصّل إليه المشارقة من أفكار ودروس بلاغية، بل تأكيد على نظرية التأثير إلى جانب التأثّر.

فإذن نستنتج أنّ ابن عبد الغفور الكلاعي كان واعيًّا بالفرق بين الإيجاز والإسهاب، وانطلق في تنظيره من وعيه التّام بهذه الفروق، فالإيجاز **تكثيف غايته التركيز**، والإطناب **تفصيل غايته الإقناع**، إذ ينتقل بينهما الناثر (الكاتب) وفق حاجته التعبيرية، وطاقته الإبداعية، وملاءمة كل منها للموقف والمتلقي؛ لأنّ هذا المتلقي كما سبق الإشارة - في مبحث التلقي- يختلف من حيث سرعة الفهم، والإدراك للمعاني، ومن حيث الثقافة المكتسبة، والمحيط وغيرها من الفروق التي يتفاوت فيها كلّ متلقٍ للخطاب عن غيره، فالمتلقون مختلفو الأفهام والطبائع كما قال الكلاعي. وهذا ما دفع ابن يعقوب[*] في المثال السابق لأن يجيب بعد أن سئل: "هلاّ اكتفى – أي **قيس بن خارجة** – بقوله **آمر فيها بالتواصل** عن أن يقول و**أنهى عن التقاطع** بقوله: أ وما علمتَ أن الكناية والتعريض لا يعملان في العقول عمل **الإيضاح** و**الكشف**"[2].

فباختلاف المتلقي بين عام وخاص تختلف البنية التركيبية بين إيجاز وإطناب، ولكن ما يثير التساؤل، وما دفعني لإدراج هذا المبحث: هل توظيف أحد هذه الظواهر الأسلوبية الجمالية يضيف غرضا **دلاليا** فحسب أو يتعداه إلى غرض **إيقاعي** توفّره كلّ ظاهرة ؟.ففي المثال السابق نلاحظ وكأن بنية **الإطناب** جيء بها لتوازن الفقر : آمر فيها بالتواصل.
↓ ↓
أنهى عن التقاطع.

ولو حذف القسم الثاني "**أنهى عن التقاطع**" من الجملة لغاب توازن الفقر المتأتي من **التناسب** (التماثل) في الشكل، و**التقابل** (التضاد) في المعنى، وبالتالي فالإطناب حقق وظيفة مزدوجة (دلالية/ إيقاعية). ولكن عدم توسّع الكلاعي في تطرقه لظاهرة " الإطناب "، وعدم إفاضته في الشواهد

---

[1] ينظر البيان والتبيين، ص: 117/1، ويقارن بإحكام صنعة الكلام، ص: 90.

[*] هو أبو إسحاق بن حسان الخزيمي، أصله من خرسان، وكان متصل بخزيم بن عامر وآله فنسب إليه... له مدائح في محمد بن منصور وزياد ويحي بن خالد وغيرهما. البيان والتبيين، ص: 115/1 .

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 90.

والأمثلة، واكتفائه بهذا الشاهد الوحيد وقف عقبة أمام تأكيدنا وقوف ابن عبد الغفور الكلاعي على هذا الغرض الإيقاعي الناجم عن هذه **البنية التركيبية الدلالية** التي أضفت على الكلام رونقا وجمالا وتوازنا وتوازيا وإلى غير ذلك ممّا يحسّه القارئ المتذوّق ولا يقوى على الإفصاح بحسنه وجودته.وقد يكون أيضا في إدراجه **لأقسام الإيجاز** إحساسا بهذا التنوع الإيقاعي المصاحب لتنوع الدلالة.

حيث قسّم الكلاعي الإيجاز إلى **ثلاثة أقسام** ملحقا رأيه برأي النقاد السابقين، وموافقا ما على توصل إليه غيره من البلغاء قائلا: " والإيجاز في كلام **البلغاء** يأتي على ضروب وأنحاء، فمنه ما يأتي مع **البيان** وهو أشرف الكلام... ومن الإيجاز ما يأتي **بالحذف**، ومن الإيجاز ما يأتي **بالإشارة والإيماء**..."[1]. فالكلاعي يجعل ما يصدر عنه من حديث حول هذه الضروب والأقسام امتدادا لأرائهم وامتدادا للتفكير المشرقي ككلّ، ولكن إذا كان " الكاتب قد سار على نفس خطى المشارقة، وهو يتحدّث عن أقسام الإيجاز، إلاّ أنّ الاختلاف بينه وبين المدرسة المشرقية في هذا المجال يكمن في تغييره **للمصطلحات** الخاصة بأنواعه دون المسّ بمحتوى كلّ قسم، وتلك ميزة لم ينفرد بها أبو القاسم الكلاعي عن غيره، بل هي سمة عرفها الأندلسيون عامة"[2]، وهذا ما سنلمسه في هذه الأقسام الثلاثة:

1- الإيجاز مع البيان:

لقد مثّل الكلاعي لهذا الضّرب من الإيجاز الذي هو **أشرف الكلام**[3] في تصوره **بقوله تعالى**: **(قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ * اللَّهُ الصَّمَدُ * لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ * وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ*)**. فبيّن جلّ وعزّ مع الإيجاز أنّه واحد لا ثاني له، وأنّه صمد لا جوف له.وقيل الصّمد الذي يصمد إليه في الأمور كلّها ولا يعدل عنه...[4]. وبعد استطراد الناقد في شرح السّورة ومناسبة نزولها، جاء بشاهد آخر وهو **الحديث الشريف**: "المسلمون تتكافأ دماؤهم، ويسعى بذمتهم أدناهم، وهم يد على من سواهم، والمرء كثير بأخيه"[5]، وعلّق عليه فقال: وهذا كلام في غاية من البيان والإيجاز. وهذه الفقرة مع قليل مع التّعديل وُجدت في كتاب العمدة لابن رشيق (باب البيان)، وأصل البحث كلّه في كتاب الرماني النكت في إعجاز القرآن(باب الإيجاز)، والذي قسّم الإيجاز إلى إيجاز قصر- وهو الذي نتحدّث عنه - وإيجاز حذف[6].

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 91-93.

(2) الدرس البلاغي عند أبي القاسم الكلاعي في كتابه إحكام صنعة الكلام: لطفي عبد الكريم، رسالة ماجستير، ص:50.

(3) لقد وافقه في هذا الرأي فيما بعد الناقد ابن الأثير في القرن **السابع** للهجرة حيث يقول عن إيجاز القصر: "هو الذي لا يمكن التعبير عن ألفاظه بألفاظ أخرى مثلها وفي عدّتها، وهو أعلى طبقات الإيجاز مكانا وأعوزها إمكانا..." المثل السائر، ص: 352/2.

(4) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 91، 92. سورة الإخلاص، الآية: 1-4.

(5) إحكام صنعة الكلام، ص: 92، 93. وقد أورد الجاحظ هذا الحديث أيضا في البيان والتبيين معلقا عليه: "فتفهم رحمك الله قلّة حروفه وكثرة معانيه." ص: 19/2.

(6) ينظر تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، ص: 411.

فالملاحظ من خلال ما ذكره من أمثلة أنّ الناقد كان يقصد من وراء **الإيجاز مع البيان** ما قصده غيره وأطلقوا عليه **إيجاز القِصَر**[1]- بكسر القاف وفتح الصاد-؛ وهو تضمين العبارة القصيرة معانٍ كثيرة من غير حذف، أو بعبارة أخرى هو تكثير المعاني في قليل اللّفظ، حيث يقول **الرماني** صاحب هذا التصنيف: "والإيجاز على **وجهين** حذف وقصر، **فالحذف** إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة غيرها من الحال أو فحوى الكلام. و**القصر** بنية الكلام على تقليل اللّفظ وتكثير المعنى من غير حذف"[2]، فهو الصيغة الدقيقة الجامعة لمعانٍ مكثّفة في عبارة مركّزة، ومثل هذا القول ينطبق على أقصر السّور التي حملها القرآن الكريم، وهي سورة الإخلاص التي اختارها الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي ليمثّل بها لهذا النوع من الإيجاز.

2- الإيجاز بالحذف:

لم يعرّف الكلاعي هذا القسم من الإيجاز أيضا، بل اكتفى **بالتمثيل** له بشواهد توضِحه كقوله عزّ وجلّ: ﴿فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ﴾[3]، أي فيقال لهم: "أكفرتم بعد إيمانكم". وكقوله تعالى: ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ﴾[4]. وكقول النبي عليه السلام وقد قال له المهاجرون: الأنصار قد فضّلونا بكذا وكذا فقال: ألستم تعرفون ذلك؟ قالوا: نعم، قال: فإنّ ذلك معناه أن معرفتكم بإحسانهم وفضلهم مكافأة لهم"[5].

ولعل أنَّ وقفة تأملية أمام هذه الأمثلة تذهب بنا إلى أنّ الناقد الأندلسي ابن عبد الغفور الكلاعي لم يُخرج هذا النوع من الإيجاز عن **لفظه** و**مصطلحه** كما ورد عند النقاد السابقين – مثل النوع الأول- ولا عن ثوبه ومعناه، حيث يتضّح التقارب بينه وبين مفاهيم غيره من علماء البلاغة الذين أطلقوا "**إيجاز الحذف**" على إسقاط الكلمة للاجتزاء بدلالة غيرها من حال أو فحوى الكلام كما ورد عند الرماني، ويعرّفه البلاغيون بقولهم أيضا: هو ما يحذف منه كلمة أو جملة أو أكثر مع قرينة تعيّن المحذوف، ولا يكون إلاّ فيما زاد معناه على لفظه[6].

---

[1] من أشهر الأمثلة التي أوردها العلماء عن إيجاز القصر الآية القرآنية الكريمة: ﴿وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ﴾، سورة البقرة الآية: 179.وهي أبلغ من قول العرب المشهور في نفس المعنى " القتل أنفى للقتل "؛ أي أن الآية كما قال العلماء والبلاغيون **أكثر** في الفائدة، و**أوجز** في العبارة، و**أبعد** من الكلفة بتكرير الجملة، و**أحسن** تأليفا بالحروف المتلائمة.

[2] النكت في إعجاز القرآن: الرماني(ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن)، ص: 76.

[3] سورة آل عمران، الآية: 106.

[4] سورة يوسف، الآية: 82.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 93.

[6] ينظر في البلاغة العربية (علم المعاني، البيان، البديع): عبد العزيز عتيق، ص: 172، وهو يقارب تعريف ابن الأثير في القرن السابع حيث يقول: "هو ما يحذف منه المفرد والجملة لدلالة فحوى الكلام على المحذوف، ولا يكون إلا فيما زاد معناه عن لفظه". المثل السائر، ص: 274/2.

وهذا اللّون من الإيجاز كان معروفاً من قديم الزمان، إذ كلّ كلمة تسقط من العبارة تكون معلومة من فحوى الكلام وسياقه فهو **إيجاز حذف**، وقد عرّف **سيبويه** في كتابه هذا النّوع، وأطال فيه وضرب فيه من الأمثلة النموذج في إيجاز الحذف أو المجاز المرسل؛ وهي الآية القرآنية: **(وَاسْأَلْ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ)**[1]، والتي استدلّ بها العلماء من بعده، ومن بينهم ابن عبد الغفور الكلاعي محلّ الدراسة.

وقد عُدّ هذا اللّون من البلاغة من المسالك الدقيقة في التعبير وتأدية المعنى، والعجيبة في الأمر، والشبيهة بالسحر، إذ أشاد بها علماء البلاغة والبيان حيث قال فيه **عبد القاهر الجرجاني**: "هو باب دقيق المسالك لطيف المآخذ عجيب الأمر، وشبيه بالسّحر، **فإنّك** ترى به ترك الذّكر أفصح من الذّكر، والصّمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، و**تجدك** أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمُّ ما يكون بيانا إذا لم **تُبن**"[2]. ولم يخرج عن هذا نقاد القرن السابع كابن الأثير الجزري (ت637هـ) الذي تقاطع **حرفيا** مع الجرجاني قائلا: "أمّا الإيجاز بالحذف فإنه عجيب الأمر، شبيه بالسّحر، و**ذلك أنك** ترى فيه ترك الذّكر أفصح من الذّكر، والصمت عن الإفادة، أزيد للإفادة، **أو تجدك** أنطق ما تكون إذا لم تنطق وأتم ما تكون مبينا إذا لم **تبين**."[3]

وإن كان الكلاعي لم يتوسّع ولم يحفل بهذا الفنّ القولي نظريا فإنّ ما يلاحَظ على تناول الناقد لبنية **الإيجاز بالحذف** أنّه اقتصر فيها على **التمثيل له** بأمثلة دلت على أنّ لهذا اللّون من الإيجاز أوجهاً وصوراً متعدّدة، قد تكون بحذف **مفرد** أو **جملة** أو **أكثر**[4] وإن اكتفى بمثال عن حذف المضاف، وآخر عن حذف الجواب؛ حيث أنّ قوله تعالى في القرآن الكريم:**(وَاسْأَلْ الْقَرْيَةَ)** كما ورد عند الكلاعي في النص السابق داخل في حيّز **ما يكون المحذوف مضافا**، لأنه يريد بذلك **أهل** القرية فاختصر وعمل

---

[1] سورة يوسف، الآية: 82، ينظر اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن: طاهر حليس، منشورات جامعة باتنة، (د.ط)، (د.ت)، ص: 120.

[2] دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، ص: 146 .

[3] المثل السائر: ابن الأثير، ص: 279/2، 280.

[4] فإيجاز الحذف: **-** قد يكون حذف **مفردا**؛ ويندرج تحته حذف الحرف، حذف المضاف، حذف المضاف إليه، حذف الموصوف دون الصفة، حذف الصفة وإقامة الموصوف مقامها، وحذف الأجوبة (جواب القسم، جواب لولا، جواب أمّا)...وهذا النوع من الحذف يتصرف على **أربعة عشر** ضربا كما ورد مثلا عند ابن الأثير في المثل السائر.

-وقد يكون أسلوب الإيجاز بحذف **جملة**؛ ومثل هذا الحذف كقوله تعالى: **(وَإِذْ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْناً)** سورة البقرة، الآية 60، فالتقدير: "**فضرب** فانفجرت".

- وقد يكون بحذف **أكثر من جملة**؛ ومثل هذا الحذف ما جاء في قصة سليمان والهدهد في إرساله بالكتاب إلى بلقيس، قال تعالى: **(قَالَ سَنَنْظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنْتَ مِنْ الْكَاذِبِينَ * اذْهَبْ بِكِتَابِي هَذَا فَأَلْقِهْ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانْظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ * قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ*)** سورة النحل، الآية: 29، 28، 27.المحذوف هنا أكثر من جملة ونظم الكلام من غير حذف أن يقال: " فأخذ الهدهد الكتاب وذهب **به**، فلما **ألقاه** إليها و**قرأته** قالت يا أيها الملأ."

الفعل في القرية كما كان عاملا في الأهل لو كان هنا، فإنّما حذف المضاف تخفيفا أو أنّه حُذف على الإتّساع والاختصار كما أشار إلى ذلك فيما سبق سيبويه في "الكتاب".

أمّا قوله عزّ وجلّ: ﴿فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ﴾[1] فداخل في **وقوع المحذوف جوابا**؛ إذ منه حذف جواب " أما " لأن التقدير فيه (**فيقال لهم**): "أكفرتم بعد إيمانكم".

3- الإيجاز بالإيماء والإشارة :

لقد عدّ أبو القاسم الكلاعي " **الإشارة** " ضربا من الإيجاز، وجعلها القسم الثالث من أقسامه حيث يقول: " ومن الإيجاز ما يأتي بالإشارة والإيماء كقوله عزّ وجلّ: ﴿فَغَشِيَهُمْ مِنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ﴾[2] وكقوله تعالى:﴿الْقَارِعَةُ مَا الْقَارِعَةُ﴾[3]. وهذا معدود في أنواع البلاغة، لأن نفس السامع تتّسع في الظّن والحساب.وكل معلوم فهو هيّن لكونه محصورا."[4]

وأمام هذا القول نقف على التقاطع الواضح بين الناقد ابن الغفور الكلاعي والناقد ابن رشيق القيرواني سواء في التعليقات أو الأمثلة التي أوردها الكلاعي؛ والتي تأتي بالألفاظ القليلة الحاملة للمعاني الكثيرة، وكأنّها اللّمحة والإيماء والإشارة التي قد تغني عن الكلام، بل قد تكون أبلغ وأوضح من الإفصاح. فهذان المثالان ذكرهما ابن رشيق القيرواني في كتابه العمدة في باب **الإشارة**، والتي عدّها من غرائب الشعر وملحه، وبلاغة عجيبة تدلّ على بُعد المرمى، وفرط المقدرة، وهي في كلّ نوع من الكلام لمحة دالّة قائلا:"ومن أنواع الإشارة التفخيم والإيماء؛ فأما التفخيم فكقول الله تعالى: ﴿الْقَارِعَةُ مَا الْقَارِعَةُ﴾...وأما الإيماء، فقول الله عز وجل: ﴿فَغَشِيَهُمْ مِنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ﴾..."[5].

وكذلك نلمس ذلك التقاطع فيما ألحقه الكلاعي من **تعليق** على الأمثلة والشّواهد، حيث يقول ابن رشيق عن باب الإيجاز: " الإيجاز عند الرماني على ضربين: مطابق لفظه لمعناه لا يزيد عليه ولا ينقص عنه، كقولك: "سل أهل القرية"، ومنه ما فيه حذف للإستغناء عنه في ذلك الموضع، كقول الله عزّ وجلّ: ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ﴾...فأما الضرب الأول مما ذكره أبو الحسن فهم يسمونه المساواة...، والضرب الثاني مما ذكره الرماني-وهو قول الله عزّ وجلّ﴿وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ﴾- يسمونه الإكتفاء، وهو داخل في باب

---

[1] سورة آل عمران، الآية: 106

[2] سورة طه، الآية: 78.

[3] سورة القارعة: الآية: 01، 02.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 93

[5] العمدة: لابن رشيق القيرواني، ص: 303/1 .

المجاز"[1] ، ويعلّق ابن رشيق على هذا الضرب من الإيجاز بقوله:"وإنّما كان هذا معدودا من أنواع البلاغة لأنّ نفس السّامع تتّسع في الظّنّ والحساب، وكل معلوم فهو هيّن؛ لكونه محصورا"[2].

نلاحظ من خلال هذا أنّ **الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي** قد استمدّ من **ابن رشيق** هذا التّعليق حول هذا الضرب من الإيجاز، فالكلام هو نفسه نقله الكلاعي – كما نلاحظ – دون أن يشير إلى هذا النقل، فممّا لا شك فيه أنّه اطلع على كتاب العمدة وأفاد منه وإن لم يذكره كما أشار سابقا المحقّق محمد رضوان الداية.

فالكلاعي إن كان اقترب برأيه من رأي سابقيه، وسار على نهجهم، واقتبس من مقولاتهم – وإن اتّخذ في الحقيقة مصطلحات خاصّة بأنواعه-، فهذا لا يعني عدم اختلاف رأيه وموقفه عن بعض مواقف النقاد والبلاغيين الآخرين الذين سبقوه، فلقد صنّف الكلاعي **الإشارة** ضمن **باب الإيجاز**، وجعل من اللمحة أفصح صحيفة أو كتاب، حيث يؤكّد ذلك بقوله: "وقد ركبوا في باب الإيجاز أنواع المسامحة والمجاز، حتى قال قائلهم:

أشارت بطرف العين خيفة أهلها إشارة مذعور ولم تتكلمِ

فأيقنت أن الطرف قد قال: مرحبا وأهلا وسهلا بالحبيب المسلّمِ

فجعل إشارتها قد عبّرت على خيفة، ما لا يعبّر مثله في أفصح صحيفة"[3]، بل وقد جعل من "الصمت خطابا والسكوت جوابا"[4]، إلاّ أنّنا نجد على الساحة النقدية العربية القديمة من اعتبر **الإشارة** صنفا من أصناف الدّلالة على المعاني **كالجاحظ**[5]، كما جعل لها **ابن رشيق القيرواني** أنواعا؛ منها ما يكون في الإيماء، والتفخيم، والتورية، والتعريض، والكناية...[6]

ولكن مهما اختلفت آراء النقاد والبلاغيين ومواقفهم في شأن "**الإشارة**" تبقى لهذه اللّمحة الدالّة الحاملة للمعاني الكثيرة قيمة فنّية جمالية في **أدبية الخطاب** وبناء **إيقاعه الدلالي**. وهذه الأقسام التي بين أيدينا (إيجاز قصر، حذف، إيماء وإشارة) تنبيءُ بأنّ النظرية العربية النقدية كانت إلى حدّ كبير نظرية فنّية جمالية تهتمّ أولا وقبل كل شيء بجودة الخطاب الأدبي، **والخطاب النثري** على وجه الخصوص لأنّ الشكل هو الجسر الموصل إلى المعنى أو المضمون، فالكلام يكتسي حسنه بحسن **إيجازه** و**بيانه**،

---

(1) العمدة: لابن رشيق، ص: 250/1، 251 .

(2) العمدة ، ص: 251/1 .

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 94.

(4) إحكام صنعة الكلام، ص: 94.

(5) يقول الجاحظ: "وجميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تزيد ولا تنقص أولها اللفظ، اللفظ، ثم الإشارة، ثم العقد، ثم الخط، ثم الحال التي تسمى نُصبة." البيان والتبيين، ص: 76/1، وقد أورد أيضا نفس البيت الشعري السابق في دَلالات الإشارة مع إختلاف بسيط في اللفظ. ينظر البيان و التبيين، ص: 78/1.

(6) ينظر العمدة: لابن رشيق، ص: 302/1 وما بعدها.

وعناصر هذا الحسن تكمن في لغته، وما تتشكّل به من أساليب وتراكيب يتفاوت فيها الأدباء المبدعون، وتقاس بها **أدبيّتهم**، فالإيجاز – إلى جانب أسلوبي الإطناب والمساواة – يبقى أحد هذه المقوّمات والدعائم الأساسية في التركيب الأدبي الجمالي، أو بالأحرى في مجال أدبية الخطاب كما تصوّرها ابن عبد الغفور الكلاعي في تناوله للخطاب النثري.

وسنكتفي بهذا القدر عن تصوّر ابن عبد الغفور الكلاعي للإيقاع المتعلّق بالتركيب والدّلالة لندخل بابا مكمّلا لإيقاع الخطاب النثري –في نظري-، ولكنّه على مستوى خارجي وهو البناء العام، والذي يكون ناتجا عن **التناسب** و**التلاؤم** و**الوحدة** بين عناصر البنية الهيكلية للخطاب من **مقدمة** و**عرض** و**خاتمة**، فكما وقفنا على تنظير الكلاعي لعناصر بنية الخطاب الداخلية، ولاحظنا اهتمامه بالبُنى المكوّنة له؛ ألفاظا وتراكيبا ودلالات، سنقف على تصوّره ونظرته إلى بنية الخطاب عامة في هذا المبحث الأخير. فيا ترى كيف كانت نظرة ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي إلى إيقاع البناء العام في الخطاب النثري؟ وما هي أهم أجزاء وعناصر الخطاب النثري توليدا للإيقاع في تصوّره؟.

المبحث الرابع الإيقاع على مستوى البناء العام:

- **في أدبية البناء الهيكلي العام للخطاب:**

إذا كان الباحثون قد درجوا على اعتبار الإيقاع متعلّقا بالألفاظ لما توفّره من موسيقى وإيقاع صوتي، ومتعلّقا بالتركيب لما يوفّره الترجيع بين الألفاظ من إيقاع أيضا، فإنّ جانبا كبيرا من الإيقاع يوفّره **البناء الهيكلي للخطاب**؛ إذْ الكلام بدون انتظام متجانس وبناء محكم لا يعدّ نصا أو خطابا أدبيا سواء أكان رسالة أو قصيدة أو غيرها.

وهنا نلمس أهمية عناصر الخطاب وأجزائه التي باتِّصالها الوثيق، وإلتحامها فيما بينها تحقق للخطاب النثري تماسكه، مُشيعة وحدةً مُحكمةً في أجزائه تسري سريان الروح في الجسد، جاعلة من الخطاب يتّسم بسمة **الأدبية**. ففكرة البناء الهيكلي للخطاب على اعتبار دورها الجوهري في تحقيق أدبية الخطاب النثري شغلت فضاء النقد العربي القديم، وشكلّت لبنة حيوية في إنتاج الأدب وتقويمه.

إذ أدرك نقادنا العرب القدماء حق الإدراك معنى "**البناء**"، وفهموه على حقيقته باعتباره الدعامة الرئيسية، والعامل الفعّال الذي يُكسب الأثر ما ينبغي له من معنى وحياة وجمال، فهو صورة صادقة منه تُعبّر عنه بترتيب أجزائه، وطريقة نحته، وهيكل نَسْجِه، لذا كان أنجع الوسائل التي يتوصّل بها الكاتب إلى التعبير عن شخصيته الفنية، وإكساب آثاره الأدبية ما ينبغي لها من خصوصية تميّزها عن غيرها من الآثار...بل وتتحدّاها.

فلقد اهتمّ النقاد العرب بالحديث عن بنية الخطاب، وكيفية تحقيق التماسك والتناسب بين أجزائه وعناصره: **العنوان**، و**الاستفتاح** (المطلع)، و**التخلّص** (الخروج) و**الخاتمة**، وبين **الموضوع** و**الغرض** المتناول من جهة، وبين هذه العناصر وحالة **المخاطَب** أو **المتلقي** ومكانته ومقامه من ناحية أخرى. وهذا ما حرص عليه ناقدنا ابن الغفور الكلاعي وحرص عليه النقد القديم أيضا، وإن كان الكلاعي لم يتوقف صراحة عند العنصر **الرابع** من بنية الخطاب، ولم يطلق عليه تسمية الخاتمة أو المقطع كما أطلق عليه النقاد، بل اكتفى بذكر فصل عن "**السلام**" على اعتبار أن الملاحظ على خواتم الرسائل الأدبية **الأندلسية** في ذلك العصر أنها تأتي في صورة أدعية أو إقراء للسلام، أو إشّارة إلى الاختتام[1].

لقد تابع ابن عبد الغفور الكلاعي النقاد والبلاغيين القدامى في اهتمامهم بعناصر الخطاب ووحدة أجزائه، لكي يتحقّق له الشكل الفنّي المؤثّر الذي لا يكون إلاّ بتوفّر عنصر التوازن والتلاؤم والتناسب؛ فالانتظام عنده هو أساس الإيقاع، سواء أكان صوتا، أو لفظا، أو تركيبا، وحتى بناء، إذ بحضوره يحضر الإيقاع وجماليته، وبغيابه يغيب رونق الخطاب وأدبيته.

ومن يطالع كتابه "إحكام صنعة الكلام" يجده يعنى بأهمّ جزئيات هذا البناء الهندسي المحكم والمنظّم من **استفتاح** و**تخلص** و**خاتمة** بعدّها وحدات **بنائية** في الإبداع النثري، فهو مدرك – كغيره من النقاد –

[1] ينظر النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس (مضامينه وأشكاله): علي بن محمد، ص: 495/2.

أنّ أي هفوة أو خلل في بناء الخطاب سواء في مبدئه أو صدره أو خاتمته سيؤثر على جماليته وتحقيقه لسمة "**الأدبية**"، ولهذا السبب ذاته اعتنى النقاد القدامى قبله بهذه القضية، ونالت مساحة من اهتمامهم ودراستهم سواء على مستوى الخطاب الشعري أم النثري، حتى أنّ نظرتهم في معالجتهم لهذه **الأجزاء في النثر** لم تكن "تختلف عن نظيراتها في الشعر، فصفات المطلع أو الابتداء، والتخلّص والخاتمة واحدة في **الشعر** و**النثر**، وما يحسن في أحدهما يحسن في الآخر، وما يستقبح في أحدهما يستقبح في الآخر، بما يعني أنّ نظرتهم إلى الكلام البليغ – شعره ونثره – كانت نظرة واحدة"[1].

فكثير هم النقاد الذين تطرّقوا إلى هذه النقطة، فألحّوا على أهمية كلّ قسم من أقسام النص النثري، وبيّنوا دوره في الإبداع الأدبي، وقد خصّص مثلا **ابن رشيق** لهذه القضية بابا مستقلا وهو باب " المبدأ والخروج والنهاية "، وهذه الأجزاء الثلاثة هي التي تحقّق وحدة العمل الأدبي؛ أي ما نعبّر عنه بضرورة التوازن والتناسب بين البداية والمتن والنهاية، فيكون لكلّ قسم من أقسام الخطاب النثري متّصلاً **بما قبله** ممهّدا **لما بعده**، فالبلاغة كما أورد ابن رشيق أن يكون أول كلامك يدّل على آخره وآخره يرتبط بأوله[2]، والكاتب البليغ -كما قال ابن المدبر– هو الذي "لا يستطيع أحد أن يؤخر أوّل كتابه، ولا يقدّم آخره"[3].

وقد استعمل النقاد العرب عدّة **مصطلحات** للدلالة على وحدة الخطاب منها: البناء، التأليف والرصف والنسج، والنظم، والنسق...، كما عدّوا **الوحدة** مزية من مزايا الخطاب النثري الفارقة له عن الخطاب الشعري[4]. حيث يجعل **أبو حيان التوحيدي** " الوحدة " من أسس المفاضلة بين الخطابيين الشعري والنثري، ويرى من شرف النثر "أنّ الوحدة فيه أظهر، وأثرها فيه أشهر، والتكلّف منه أبعد وهو إلى الصفاء أقرب، ولا توجد الوحدة غالبة على شيء إلاّ كان ذلك دليلا على حُسن ذلك الشيء وبقائه، وبهائه، ونقائه"[5]. كما يجعل **ابن طباطبا** الخطاب النثري مثالا للخطاب الشعري في وحدته وترابط أجزائه في قوله:"ويسلك (الشاعر) منهاج أصحاب الرسائل في بلاغتهم، وتصرّفهم في مكاتبهم فإنّ للشعر فصولا كفصول الرسائل، فيحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرّفه في فنونه صلة لطيفة..."[6].

---

(1) نقد النثر: النظرية والتطبيق (قراءة في نتاج ابن الأثير النقدي والإبداعي مع وصله بالدرس الأدبي الحديث): عرفة حلمي عباس، مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 2009، ص: 277.

(2) ينظر العمدة: لابن رشيق، ص:244/1.

(3) الرسالة العذراء: لابن المدبر (ضمن جمهرة رسائل العرب)، ص: 4 / 184.

(4) ينظر النص النثري عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء: مصطفى البشير قط، ص: 66، 67.

(5) الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، ص: 2 / 133.

(6) عيار الشعر: لابن طباطبا، ص: 12.

وقد أكّد **الحاتمي** وغيره من النقاد هذا المعنى، وبيّنوا أهمية البناء العام للخطاب بصفة عامة، بل وجعلوا ذلك من الأولويات في عملية الإبداع على نحو ما نجده في أغلب المصنّفات النقدية والبلاغية قبل عصر الكلاعي وحتى بعده[1]. ولا يسمح المقام بذكر كلّ ما ذكر حول هذه القضية، وما يهمنا هنا أن نبيّن كيف نظر إليها **أبو القاسم الكلاعي الأندلسي** وهو من أعلام القرن السادس الهجري.

فمن خلال الوقوف على الأجزاء أو المستويات **الأربعة** التي تحدّث عنها بن عبد الغفور الكلاعي نحاول أن نرصد تصوّره للبناء العام في الخطاب النثري، وكلّ ما يتعلّق **ببنيته الهيكلية** و**أجزائه الأساسية** التي تشكّل محطّات فنّية تضفي -إذا أحسن الناثر(=الكاتب) استغلالها- على الخطاب النثري جمالية وحسنا وإيقاعا متماسكا له أثره ووقعه في نفس المتلقي، فحُسن الاستفتاح، والتخلص، وحتى اختيار العنوان والسلام (=الخاتمة) تعدّ معيارا من المعايير التي اعتمدها الكلاعي لقياس أدبية الخطاب النثري، والترسّلي على وجه الخصوص.

1- العنوان :

لقد خصّ أبو القاسم الكلاعي أجزاء الخطاب النثري ووحداته البنائية بفصول من كتابه الإحكام وبالخصوص فنّ الكتابة أو الرسائل (الديوانية والاخوانية)، فهو ينتقل إلى الحديث عن الرسالة بوصفها **بناءً منظماً** فيه جملة من الخصائص الشكلية والمضمونية، حيث أنّ **الرسائل** من حيث البناء العام لها تقاليد محدّدة يلتزم بها الكتّاب، وتصبح عندهم أمورا لابد من إتباعها حتى تصبح الرسالة خطابا فنّياً يتسّم بسمة "الأدبية"، فلقد عني كثير من كتاب الرسائل الأدبية بالمبنى العام لرسائلهم، وقد "دفعهم هذا الحرص في تجويد أساليبهم في ترسّلهم إلى العناية بصياغة **استهلال** الرسائل، **وخواتمها**، وبخاصة حين يتكاتب صدور الأدباء مع بعضهم، ويبالغون في تجويد خطوطهم، وتدبيج أساليبهم، وتنميق كلامهم، ويبالغون أيضا في الاحتراز من الوقوع في مهاوي الزّلل، وعيوب الصنعة، احتراسا من الشماتة بالعثرة ومن أن يرمى فيصمى بالنقد اللاذع، أو التجريح والتشنيع"[2].

وإذا أمعنّا النظر في **جنس الرسالة** لنستخرج منها الأجزاء المشكّلة لها، والقالب العام الذي تساق فيه في تصوّر ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي وجدنا أنّ أوّل ما يسترعي الانتباه هو :"**العنوان**"؛ فقد تفطّن الكلاعي للأهمية البالغة التي يؤديها العنوان في توجيه فهم القارئ وتوضيح مقصد الكاتب، إذ

---

[1] للتوسع في ما بعد عصر الكلاعي ينظر مثلا المثل السائر: لابن الأثير، ص: 121/1 وما بعدها، وص: 96/3 وما بعدها.و أيضا صبح الأعشى في صناعة الإنشا: للقلقشندي، الباب الرابع من المقالة الثالثة بعنوان(في الفواتح والخواتم واللواحق)، ص:217/6 وما بعدها، وأيضا ص:126/8 وما بعدها.

[2] الرسائل الأدبية النثرية في القرن الرابع للهجرة (العراق والمشرق الإسلامي): غانم جواد رضا حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2011، ص: 359.

"العنوان كاللافتة ذات السهم الموضوعة في أوّل الطريق لترشد السّائرين حتى يصلوا إلى هدفهم، فكذلك العنوان يجب أن يدلّ القارئ على فكرة صحيحة عمّا هو مقبل عليه..."[1].

ووقف ابن عبد الغفور أوّلا على توضيح **الدلالة اللغوية والاصطلاحية** للعنوان حيث قال: "يقال: عنوان وعلوان، والجمع عناوين وعلاوين.وقال أبو علي الفارسي: يقال عنوان الكتاب وعلونته وعنينته، وعلينته. وزاد غيره: عننته (خفيفة) ويقال عُنوان وعِنوان، وعُنيان، عِنيان وعَنيان، وعُلوان وعِلوان وعَلوان. وأصل العنوان: ما دلّ على الشيء..."[2]. ثم ألحقه في محاولة للإشارة إلى المعنى **الاصطلاحي** بسبب تسمية عنوان الكتاب أو الرّسالة عنواناً في قوله: "ويحتمل أن يُسمّى عنوان الكتاب عنوانا الوجهين: **أحدهما** أنّه يدلّ على غرض الكتاب، فإذا عنونت بقولك: (الواجد لوجده– أزاح الله أرزاءه– فلان) دلّ على أنّه في تعزيّة. فإذا عنونت بقولك: (رهين شكره، اللاهج بتطنيب ذكره فلان) دلّ على انه في شكر. و**الوجه الآخر**: أنّه يُسمّى عنوانا لأنّه يدلّ ممّن هو وإلى من هو"[3].

كما بيّن الكلاعي اختلاف أنواع العناوين **بتغيّر الأزمان**؛ فكانوا فيما مضى لا يزيدون عن قولهم: (من فلان)، ثم زادوا من بعد ذلك (من فلان إلى فلان)، ثم تفنّنوا وتعمّقوا...، وأن يكتب عن الآمر والمأمور: (من الأمير فلان إلى فلان أعزّه الله)، فيقدِّم في اللّفظ من قُدّمت كفايته أو عنايته. وأن يكتب إلى من هو أرفع منه، فيبدأ بذكر خططه ثم يأتي بِكنيته - المخاطب – ثم يدعو له بما **يشاكله** من الدّعاء، ثم ينحو في الكتابة عن نفسه إلى ما يأتي بالكتاب من **أجله**، فإذا كان عناية قال: (المتحرّم به، اللاجئ إلى عدله فلان). وإن يكتب إلى الكفيء: (معظم قدره – أدام الله عزه – فلان)[4].

فلقد كان لابن عبد الغفور نظرة **تجديدية** في بناء العنوان واختياره، إذ بحث في العبارة التقليدية (من فلان إلى فلان) عن تغيير وتبديل، بل تعمّقٍ وتفنّنٍ يجعلها تتلاءم وروح العصر، وأصل هذا عند الكلاعي: "أنّ الناس على **فرق وأجناس**، فينبغي أن يستعمل أهل التّحقيق في مخاطبة **كل فريق** ما يليق به من الترتيب، ويشاكله من الألفاظ والمعاني. فإن **الألفاظ كالكُسى** وما كلّ لفظة **تليق** بوزير كما لا تليق به كلّ كسوة...، **والعنوان** موطن من مواطن ذكر كُنية المخاطَب، فلا يجب أن يخطِّط نفسه في كتّاب، ولا يذكر كنيته في خطاب"[5]. ففي حديثه وتشبيهه هذا دعوة صريحة إلى ضرورة **مراعاة حال المخاطب ومقامه** في اختيار "العنوان"، حيث أنّ الناقد أبا القاسم يقرّر مذهبه في صياغة العنوان وأشكال اختلافه بتنوّع الرّجال، والأحوال المكتوب إليهم أو عنهم، مشيرا إلى غير طريقته –

---

(1) كيف تكتب بحثا أو رسالة(دراسة منهجية): أحمد شلبي، ص:36.

(2) إحكام صنعة الكلام: ابن عبد الغفور الكلاعي، ص: 51.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 52.

(4) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 53.

(5) إحكام صنعة الكلام، ص: 53، 54.

في ذكر الكنية – معلّقًا عليها بالحسنة أيضا في قوله: " ورأيت بعض أهل العلم ممّن بَذَّ في مجده وشُهر خطّ يده، يكتب عن نفسه: معظِّم قدرك أعزّك الله، ولا يذكر **اسمه**، وهذا حسن، وهو أعزّ لنباهة الذكر وعلوّ القدر...، وقد ذكرتها في بعض رسائلي للحاجة إلى ذلك، واعتذرت عن ذكرها هنالك..."[1].

فالتصرّف في **صيغ** العنوان، وحتى التصرّف في صيغ الدّعاء كما سنرى في عنصر لاحق بما يقتضيه حال المخاطَب، وبما تقتضيه أغراض الترسّل يكشف عن رغبة الكلاعي وغيره من النقاد على اختلاف عصورهم[2] واتجاهاتهم في تحرير الأسلوب الخاضع لرسوم مضبوطة، وتحويله من قوالب جاهزة منتظمة تتكرّر في عناوين الرّسائل –وحتى صدورها ومتونها وخواتمها– إلى موطن من مواطن **التجديد الفنّي** الذي يفاجئ بما لا يُنتظر من صيغ المخاطبة وعبارات الدّعاء[3]، وغيرها من ذكر الكنية في حالات وتركها في أخرى كما أشار إليه ناقدنا في المقولة السّابقة.

لذا على الكاتب في تصوّر الكلاعي أن يبحث وينقب عن مداخل الحُسن المتجدّد والجمال الإبداعي والكسوة اللاّئقة كما عبّر عنها بدايةً من **العنوان**؛ فالعنوان من أبرز مراحل **المقدمة**– إلى جانب البسملة والصلاة على النبيّ صلى الله عليه وسلم أو ما يسميه الناقد الكلاعي بالاستفتاح– التي تعطي الرقعة الأدبية صيغة الرسالة وبنائها العام.

وهذه الخطوات المتتابعة قد غدّت في أواخر القرن الخامس وبداية القرن السادس للهجرة بارزة وواضحة بحيث "استطاع أبو القاسم الكلاعي أن"**ينظّرها**"، وأن يَدْرسها باستفاضةٍ في كتابه إحكام صنعة الكلام"[4]، كما أشار إلى هذا الباحث علي بن محمد.

والاستفتاح هو **ثاني** عناصر بناء الخطاب النثري الذي عُنيّ به الكلاعي بعد العنوان فيا ترى ماذا قال عن مفهوم " الاستفتاح " الذي اصطلح عليه النقاد بالمطلع، والابتداء، والافتتاح، والاستهلال؟

2- الاستفتاح:

لقد تحدّث أبو القاسم بن عبد الغفور الكلاعي عن افتتاح الخطاب النثري -وفن الترسيل بالخصوص– وابتدائه بالبسملة، حيث يثبت الكاتب بعد العنوان مباشرة عبارة **(بسم الله الرحمن**

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 54.

(2) لقد دعا من النقاد مثلا ابن وهب وابن المدبر إلى التصرّف في صيغ الدعاء بحسب المخاطبين؛ وقد صنفا المخاطبين ثلاث مراتب، وجعلا لكل مرتبة صيغا دقيقة تستعمل في مخاطبة أصحابها. ينظر البرهان لابن وهب، ص: 271 وما بعدها، والرسالة العذراء لابن المدبر (ضمن جمهرة رسائل العرب)، ص: 179/4، 180. وبعد عصر الكلاعي نلمس نزعة جامحة وفورية في التخلي عن التقليد بابتداع فواتح مخترعة عند ابن الأثير أيضا، ينظر المثل السائر، ص: 3 / 110 وما بعدها.

(3) ينظر: الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم: صالح بن رمضان، ص: 532.

(4) النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس (مضامينه وأشكاله): علي بن محمد، ص: 483/2.

الرحيم)، وعن ذلك يقول الكلاعي:"ونظرت – أعزّك الله – الاستفتاح أيضا فوجدته يختلف باختلاف الأزمان. فكانوا في الجاهلية يكتبون :"باسمك اللّهم". وروي عن زكرياء عن عامر قال: كان رسول الله - صلى الله عليه وسلم – يُكتب عنه كما تكتب قريش باسمك اللهم حتى نزلت: **(وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِاسْمِ اللَّهِ)**[1]. فكتب بسم الله. حتى نزلت **(قُلْ ادْعُوا اللَّهَ أَوْ ادْعُوا الرَّحْمَنَ)**[2]. فكتب بسم الله الرحمن، حتى نزلت: **(إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ)**[3] أثبتوها؛ بقوله عزّ وجلّ: **(اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ)**[4] وشبهه"[5].

فهو يحدّد مصطلح "**الاستفتاح**" للدلالة على **البسملة والصلاة** على النبيّ صلى الله عليه وسلم **كمقدمة** للخطاب النثري الترسلي، حيث أفادنا في فصل مستقلّ لاحق " في الصلاة على النبيّ صلى الله عليه وسلم " أنّ أدباء عصره لا يغفلون أبدا في كتبهم ورسائلهم بعد البسملة الصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم، وإنّما يختلفون في كيفية ذلك "فبعضهم يكتب: وصلى الله على محمد الكريم. وهذا اللفظ معادل للبسملة في الوزن والسجع. وبعضهم يؤثر لفظ القرآن[6]، وما أمر الله سبحانه من السلام عليه فيقول: وصلى الله على محمد وسلم تسليما. وبعضهم يراعي ذلك، ويتحرّى السجع، فيقول: بسم الله الرحمان الرحيم، وبالصلاة على رسوله والتسليم. وهذا اللفظ أصحّ في الإعراب لأنّ قولنا: بسم الله الرحمن الرحيم جملة –كما أخبرنا - خبرية، وقولنا (صلى الله عليه وسلم) جملة دعائية، ولا تُعطف الجملة الدُّعائية على الخبرية"[7].

كما توسّع في إنزال الصلاة على النبيّ – صلى الله عليه وسلم – موضعها **النحوي والإعرابي**، وأشار إلى استعمالها **في غير النبيّ** – صلى الله عليه وسلم –، واختلاف العلماء في ذلك ليختم المسألة برأيه قائلا:" والذي عندي في هذا أنّ الصلاة موضوعها في اللغة الدّعاء، ولكنها لفظة لَزِمت النبيّ – صلى الله عليه وسلم –حتى اختصّت به، وثقل استعمالها في غيره صلى الله عليه وسلم"[8]، كما استشهد الكلاعي أيضا بقوله –صلّى الله عليه وسلم- :"لا تجعلوني في أعجاز كتبكم كقدح الراكب"[9]. إشارة

---

(1) سورة هود، الآية: 41.

(2) سورة الإسراء: الآية: 110.

(3) سورة النحل، الآية: 30.

(4) سورة العلق، الآية: 01.

(5) إحكام صنعة الكلام: ، ص: 55. ويقارن مع قول إبراهيم بن محمد الشيبَاني الذي أورده ابن عبد ربه الأندلسي في فصل(استفتاح الكتب) للتقارب الشديد بينهما، ينظر العقد الفريد، ص:240/4.

(6) قال تعالى: **(إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيماً)** سورة الأحزاب، الآية:56.

(7) إحكام صنعة الكلام، ص: 56، 57.

(8) إحكام صنعة الكلام، ص: 58.

(9) إحكام صنعة الكلام، ص: 56.

إلى وجوب تمثّل قوله –صلّى الله عليه وسلم-، **والابتداء بالصلاة** عليه في **افتتاح** الكتب والرسائل، وضرورة جعل الصلاة على النبيّ ثابتاً من ثوابت البنية الهيكلية للترسّل، والتي غابت عن أهل الزمان الأوّل الذين كثيرا ما كانوا يغفلون ذلك على حدّ قول أبي القاسم الكلاعي.فالحقيقة التي يجب أن تقال في هذا الموضع أن خاطر ناقدنا الأندلسي "متقسّم بين تفقّهٍ في أدبٍ، وتفقّهٍ في شرع".[1] وهذا ما لمسناه في كل منعرج من منعرجات هذا البحث، وفي كل طيّة من طيّات مصنّفه الإحكام.

وبعد هذه **المقدمة** المكوّنة من **العنوان والبسملة** و**الصلاة على النبيّ** – صلى الله عليه وسلم – تبدأ المرحلة التي يسميها الكلاعي "**صدر الرسالة**"، والتي نظر في استفتاحاتها فوجدها أيضا تختلف وتتغيّر. وهنا نلمس دلالة مصطلح "الاستفتاح" الحقيقية، والتي أطلق عليها النقاد تسمية **المطلع** أو **الابتداء** أو **الاستهلال** وغيرها. فقد استعمل أبو القاسم الكلاعي المصطلح للدلالة على **مدخل الخطاب النثري** الذي يتوسّل به الكاتب ليمهّد لأفكاره، لذا اشترط فيه **التناسب** مع الموضوع والغرض المذكور في الرسالة، و**مشاكلة** حال المكتوب إليه ومقامه...

فلقد كان الكُتّاب على دراية بما تستلزمه مراتب المكاتبين من فنون الكتابة وأساليبها، ومن هنا كانوا لا يتقيّدون بصيغة واحدة في مطالع رسائلهم، ولم تكن لهم طريقة واحدة في استهلال مكاتباتهم، وفي هذا يقول ابن الغفور الكلاعي:"نظرت – أعزّك الله – في **صدور** الرسائل و**استفتاحها** فوجدتها أيضا تختلف. فكانوا في الزمان الأول يكتبون في صدور رسائلهم: **أما بعدُ.** وهو فصل الخطاب الذي ذكره الله سبحانه في كتابه العزيز. ورأيته أكثر ما استعمله الكتّاب في المخاشنة والعتاب. فيعوّلون في هذا الفن عليه، ويعدلون عن ليِّن الكلام، وخفيّ السلام إليه. وكانوا أيضا يستفتحون **بحمد الله سبحانه** في الخطب، وفي إصلاح ذات البين، وفي الاستنفار، وفي حِمالة الدّماء، وفي خطب النّكاح، وفي كلّ أمر له بال...، وكانوا يستفتحون رسائلهم بقولهم: **سلام عليك**، إني أحمد الله إليك. ثم تفنّن الناس بعده، وكثر التعمّق حتى كتبوا ما شاكه قول أبي العلاء: أسلِّم على الحضرة العالية تسليم العاجز المقصِّر، كما ينظر الساري المدُلج إلى فرقد الليل...، وقد يستفتحون رسائلهم **بالمنظوم**...، وقد يستفتحون رسائلهم **بمنظوم غيرهم**...، وقد يستفتحون رسائلهم بقولهم: مرحباً وأهلاً، وسعةً وسهلاً...، وممّا يكتب به عن الأمراء إلى من مرق عن الطاعة وشقّ العصا...ومما يستفتح به عنهم إلى زعماء الروم...، ومما يكتب به عنهم إلى القضاة الفضلاء والفقهاء العلماء...، ومما يُكتب عنهم إلى سائر العمّال...، ومما تستفتح به الرسائل إلى الوزراء والنبهاء...، ومما يكتب الأب إلى ابنه...، ومما يكتب الابن إلى أبيه..."[2].

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 261.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص: 58 – 66.

من خلال المقولة المطوّلة التي بين أيدينا نستنتج أن ابتداءات الكتّاب لصدور الرسائل واستفتاحاتهم لها **كثيرة** و**متنوعة**، وغالبا ما ترتبط بموضوع الرسالة وغرضها، أو بمقام المكتوب إليه، وطبيعة منزلته السياسية أو الاجتماعية.وأهمّ أنواع الاستفتاح أو الاستهلال التي صدّر بها كتّاب الرسائل مكاتباتهم في عصر الكلاعي، نلخّصها على النحو التالي:

- **الاستفتاح باستعمال عبارة (أما بعدُ)**؛ ويكثر استعماله في المخاشنة والعتاب.

- **الاستفتاح (بحمد الله سبحانه)** في إصلاح ذات البين، وفي الاستنفار، وفي حِمالة الدّماء وفي خطب النّكاح وغيرها. إلاّ أنّ ما يلفت الانتباه كما أشار إلى ذلك الباحث علي بن محمد أن **التحميد** ليس مرحلة من مراحل **الرسالة** في تصوّر الكلاعي، وكأنّ البسملة والصلاة على النبيّ - صلى الله عليه وسلم – أغنيا عنه[1]، فهو يقول بصريح العبارة:" وكانوا أيضا يستفتحون بحمد الله سبحانه **في الخطب** وفي إصلاح ذات البين، وفي الاستنفار، وفي حِمالة الدّماء، وفي خطب النّكاح، وفي كل أمر له بال وكانت الخطب عندهم أوكد ما اعتمد بالتحميد وأُعلم غُفله بالتمجيد، حتى أنهم سمّوا الخطبة التي لا يحمد الله فيها بتراء وقطعاء، ومن ذلك خطبة زياد البتراء"[2].

فالتحميد في عصر ناقدنا ابن عبد الغفور الكلاعي، وبالتحديد **عصر المرابطين** لم يكن من **الثوابت البنائية** للرسائل بل الخطب، وقد أكّد ذلك صاحب كتاب "النثر الأندلسي في عصر الموحدين" عندما أشار إلى أن البنية الهيكلية لأغلب الرسائل الديوانية فيما بعد، أي في عصر **الموحّدين** "كان الرّسم فيها أن يقال :"من أمير المؤمنين فلان" ويُدعى له بما يناسبه، "إلى فلان" ويُدعى له بما يليق به ثم يؤتي بالسلام، ثم يؤتي بالبعدية **والتحميد**، والصلاة على النبيّ صلى الله عليه وسلم، والترضية عن الصحابة، ثم عن إمامهم المهدي، ثم يؤتي على المقصود، ويختم بالسلام...وأما الرسائل التي جمعت بين الاستفتاح بالبسملة والصلاة على النبيّ صلى الله عليه وسلم و**علامة الموحّدين** وهي (الحمد لله وحده) فمنها نص رسالة من أبي يعقوب من مراكش إلى أخيه..."[3].

فالتحميد بعد عصر أبو القاسم الكلاعي أخذ بُعدا آخر عما كان عليه، بل – على ما أعتقد- أنه مسّ بعض رسائل عصره بدليل أنه لم يذكره في عناصر مقدمته السابقة إلى جانب البسملة والصلاة

---

(1) ينظر: النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس (مضامينه وأشكاله): علي بن محمد، ص: 484/2.

(2) إحكام صنعة الكلام: ابن عبد الغفور الكلاعي، ص: 59.

(3) النثر الأندلسي في عصر الموحدين: علي الغريب محمد الشناوي، ص: 250 – 252، كما أشار أيضا الطاهر محمد توات إلى البنية النموذجية للرسائل-بعد عصر الكلاعي- ولاسيما الرسائل الرسمية على أنها تتشكل من العناصر التالية: (1- البسملة، والتصلية على النبي، وعلى آل وصحبه، 2- ذكر المرسِل، والمرسل إليه، والدعاء لهما، 3- التحية والتحميد، 4- البعدية، 5- الحمدلة، 6- التصلية، 7- إيراد خطبة بما فيها من دعاء، 8- ذكر مكان الخطاب، والدعاء إليه بالحماية، 9- ذكر تاريخ الرسالة، وهذا يكون في بعضها).ينظر أدب الرسائل في المغرب العربي في القرنين السابع والثامن: الطاهر محمد التوات، ص: 381.

على النبيّ – صلى الله عليه وسلم -، ولكنه في فصل لاحق بعنوان " الإشارة في الصدور إلى الغرض المذكور " أشار إلى التحميد الذي يكون متضمّنا موضوع الرسالة وغرضها المقصود عند كلّ من ابن عبد كان وابن حجاج الأعلم[1].

وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ بنية الرسائل الأندلسية تتباين في **مبناها**، ورصف **فصولها** وتوليف **أجزائها**، كما تتباين عن الرسائل المشرقية أيضا، فإنّ "الغالبية العظمى منها تخلو من كل الخطوات **التمهيدية**، فلا نجد فيها عنوانا، ولا بسملة ولا تحميدا، وهذا ممّا يدلّ على أنّ الذين يجمعون نصوص الأدب، ويؤرّخون لها من كتّاب المصادر، كانوا يختصرون ما ينقلونه منها بحذف الفقرات التمهيدية فيها"[2]. ويمكننا أن نردّ أيضا **ظاهرة خروج الأندلسيين** على طريقة الكتابة المشرقية إلى **بساطة** أهل الأندلس وبُعدهم عن التعقيد في كلامهم، مما يستدعي الدخول في الموضوع مباشرة، ويمكن القول كذلك كما قال الكثير من الباحثين بأنّ الأندلسيين أرادوا التفّوق على المشارقة بإثبات الذات الأندلسية، ومن ثم عرفت رسائلهم خروجاً عن **التقليد الافتتاحي** المعهود، وأشكالا مختلفة عما ألفناه في الرسائل المشرقية التي تبدأ في الغالب بالبسملة والتحميد والصلاة على النبيّ الكريم.

وإدراج ابن عبد الغفور الكلاعي للبسملة والصلاة على الرسول -صلى الله عليه وسلم- في فاتحة الرسالة خير دليل على أنّ الكلاعي واحد من الأندلسيين الذين شغِفوا بالآداب المشرقية ومحاكاتها، فهو دائم الإعجاب والتقدير لها، لذا نجده ضمّن مصنّفه "إحكام صنعة الكلام" جملة من الدروس النقدية والبلاغية التي تأثّر فيها بكثير من أراء وتصوّرات المشارقة، ولم يكتفِ بهذا بل **حاكى وعارض** عدداً من كتبهم ورسائلهم كالسجع السلطاني، والصاهل والشاهل لأبي العلاء المعري وغيرها.

- الاستفتاح بالشعر: فقد يستفتحون رسائلهم بالمنظوم، سواء كان منظومهم أو منظوم غيرهم، ولقد ضرب الكلاعي أمثلة عن هذا النوع من الاستفتاح بالأبيات الشعرية الدالة على **مضمون** الرسالة العام وغرضها المقصود، حيث يقول في مطلع رسالة استهلّها **بمنظومه**:

"وعيناءَ كحلاء المحاجر أقبلت ... تبسَّم من دُرٍّ، وتسفر عن شمس
لو أن الليالي متَّعت بشبيبتي ... وبشرني يومي بوفري في أمسي
لكانت على الأحشاء أبرد نوقعا[3] ... وأشهى إلى قلبي، وأنجع في نفس وهيهات
وتنسب لي العُوراء[4] في القول والخنا ... وهيهات لا يخفى سنا الشمس بالخمسِ

---

[1] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 67، 68.

[2] النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس (مضامينه وأشكاله): علي بن محمد، ص: 484/2.

[3] كذا في الأصل، ولعلها موقعا كما أشّار المحقق.

[4] الكلمة العوراء: القبيحة.

فسيحة معنى العتب، والعدل أصلها ... على آل قُزمان، وليست من الأنس
أُناس لهم في المكرمات شرائع ... ربطت بها حفظي، وحطت بها درسي
فعرضُهم لحمي، وحبهم دمي ... ونثرهم طيبي، ونظمهم أُنسي
وقد هتنت منهم سحائب وحشةٍ ... غضضت لها طرفي، وطأطأت من رأسي

كيف لا، وهي سحائب غرائب لم يجرِ ذكرها بكتاب الأنواء، ولا دُعي بمثلها للرَّبع القِواء، ولا حدَتها قهقهة الرعد، ولا استسقاها طَرفة بن العبد..."[1].

ويقول في تعزية بعض الرؤساء مستفتحا **بشعر غيره**:

"لعمرك ما الرّزية فَقْدُ مالٍ ... ولا شاةٌ تموت ولا بعيرُ
ولكن الرزية فقدُ ملك ... يموت بموته بشرٌ كثيرٌ

كهذه الرزية الكبرى، والطامة العظمى، التي تضعضعت لها الأطواد، فكيف الأكباد؟ وتقطّعت لها البيض الحداد، فكيف الحمائل والأغماد؟"[2].

ولعل اختيار أبو القاسم الكلاعي لهذين المثالين اللذين هما أدخل في الرسائل **الإخوانية** إشارة منه إلى أن الاستفتاح بالشعر أو المنظوم أكثر ارتباطا بالإخوانيات، وهذا ما أشّار إليه بعض الباحثين المحدّثين أيضا[3]، كما أنّنا لمسنا في هذا النوع كغيره من أنواع الاستفتاح نظاما موسيقيا زاوج بين ألوان السجع والجناس وغيرهما، فالكلاعي في ظلّ دعوته لتحقيق التناسب المعنوي بين **الاستفتاح** و**الغرض المقصود** في الرسالة لا ينسى التناسب اللفظي الذي يشحن عنصر الاستفتاح أدبية وجمالاً إيقاعياً، ويكسب العبارة قيمة أدبية في سياقها التركيبي قبل سياقها في البناء الهيكلي العام، وقد أشار إلى ذلك صراحة عندما علّق على المجيد العسقلاني الكاتب بقوله: "وكان المجيد كثيرا ما يضمّن في رسائله أشعاره وأشعار غيره، فكان إذا ضمّن أشعاره يوافق بين قافيتها، وبين السجع الذي قبلها ليُعلم بذلك أن الشعر له. وكان إذا ضمّن أشعار غيره خالف بين السجع والقافية. وهذا حسن يجب أن يمتثله من أراد إحكام صنعة الكلام"[4].

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص: 60، 61.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 61، 62.

(3) "أما افتتاح الرسائل بالمنظوم فلا يكون إلا في الرسائل **الإخوانية**، أو الوصفية أو رسائل المفاخرات ولا يكون هذا الافتتاح بالمنظوم في الرسائل الديوانية". النثر الأندلسي في عصر الموحدين: علي الغريب محمد الشناوي، ص: 256 وينظر أيضا الرسائل الأدبية النثرية في القرن الرابع للهجرة (العراق والمشرق الإسلامي): غانم جواد رضا الحسن ص: 322. وأيضا أدب الرسائل في المغرب العربي في القرنين السابع والثامن: الطاهر محمد توات، ص: 387.

(4) إحكام صنعة الكلام، ص: 62.

- **وقد يستفتحون** رسائلهم بقولهم: **مرحباً وأهلاً، وسعةً وسهلاً**. ويقول ابن عبد الغفور الكلاعي ممثّلا لذلك :" كقول الصاحب في تهنئته ببنت: **أهلاً وسهلاً** بعقيلة النساء، وأُمِّ الأبناء، وجالبة الأصهار والأولاد الأطهار...والمبشرة بإخوة يتناسقون ونُجباء يتلاحقون...، وكقولي: **مرحباً** بالعالم القادم، ولا زال موفور خوافي العزّ والقوادم. وما ترحيب متحيّف الميادين، قد قصر طلق إكرامه، وضاقت طرق إسهامه. فلو مرّ به طيف ضيف لجزع، أو حلّ به ظلُّ خلٍ لما وسَع"[1].

وقد ذكر أبو القاسم الكلاعي **نماذج أخرى من الابتداءات**، وأساليب أخرى من **الاستفتاحات** لجأ إليها الكتّاب تبعاً لما يقتضيه موضوع الرسالة وفحواها، وموافقته مع حال المخاطّب ومقامه، فلا يمكن أن نفهم لماذا تأتي افتتاحات الرسائل-أو حتى الخطب- على هذا الشكل دون غيره إلاّ إذا أخذنا بعين الاعتبار التأثيرات التي تمارسها ظروف **الإنجاز** في اختيار الافتتاح الملائم، وأخذنا بعين الاعتبار علاقة الاستهلال **بغائية الخطاب** و**علّة إنجازه** [2]، فـ "لكل مقال مقام، ولكل طبقة تخيّر وكلام"[3]، لذا يجب أن يكون المرسِل على وعي باعتبارات المرسَل إليه، فيذكر في كلّ كتاب ما يشاكله من الدّعاء، وما يشاكهه من الألفاظ، ويوافقه من المعاني، ويطابقه من الإيجاز والإسهاب..[4]. وذلك منتهى البلاغة، فهي في أحد تعريفاتها: مطابقة الكلام لمقتضى الحال، بل منتهى الأدبية، حيث عدّ أبو القاسم الكلاعي حُسن الاستفتاح **معياراً** من معايير قياس أدبية الخطاب النثري، ونظر إليه **كمحطة فنية** تضفي على الخطاب جمالية وحسناً وإيقاعاً متناسباً مع الغرض المذكور، والمعنى المقصود في متن الرسالة.

- ومن ذلك على حدّ قول الكلاعي ما يُشكل **بمخاطبة الأمراء**: (أطال الله بقاء أمير المسلمين مؤمّلهم الراسخ المكين، وأدام وقاية ظهير المؤمنين ومعقلهم الشامخ الحصين. نافذةً وفق إرادته أسنّة الليالي والأيام، وناطقةً بتحكم سعادته ألسنة العوالي والأقلام).

- وما يكتب به عن **الأمراء إلى من مرق عن الطاعة وشقّ العصَا**: (أما بعد: أحسن الله توفيقك، ونهج إلى الرشد طريقك).

- ومما يستفتح به عنهم إلى **زعماء الروم**: (سلام على من تبع الهدى وتجنّب سبل الضلالة والهوى، وتمسّك من طاعة الله وطاعة رسوله بالعروة الوثقى).

- ومما يكتب به عنهم إلى **القضاة الفضلاء والفقهاء العلماء**: (أمدك الله أيها الوليُّ الأخصّ، والخليل الأخلص بالتقوى، وفسح لك في البقوى، وجمع لك بين خير الآخرة والأولى).

- ومما يكتب عنهم إلى **سائر العمال**: (كتابنا أمدَّك الله بتقواه ويسَّرك لِما يرضاه، وما أشبه هذا).

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 63، 64.

[2] ينظر بلاغة الخطاب الإقناعي (نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب): حسن المودن، ص: 81.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 66.

[4] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 66.

- وقد يذكرون **كنية المتلقي** في صدور رسائلهم، ويستفتحونها بما يجانسها كقولهم (حَسُنت بك يا سيدي أبا الحسن ضرائب الأيام).

- وممّا يستفتح به الرسائل إلى **الوزراء والنّبهاء** قولهم: (يا سيدي، وعمادي، الذي إليه استنادي، وبه اعتمادي واعتقادي، ومن أبقاه الله ما ترنَّمت سواجع الأراك، وأمنت ببرقٍ غوائل الأشراك).

- وممّا يكتب به **الأب إلى ابنه**: (يا بني، ومن سَلّمه الله وأبقاه، وآتاه ما أتمنّاه، ووقَّاه ما يتوقّاه).

- وممّا يكتب **الابن إلى أبيه**:(يا مولاي وجمال دنياي، وأوثق أركان عُلاي، ومن أدام الله لي علوَّهُ، ورزقني رضاه وحُنوَّه)[1].

فابن عبد الغفور في هذه الأمثلة قد عالج وبغاية الوضوح والدقّة مسألة **بناء الاستفتاح** معالجة جذرية مستوفاة من جهة **الملتقى**، الذي حرص على مراعاة حالته ومقامه في إنشاء المطلع لتحقيق الحُسن والجمال في أوّل عنصر من عناصر العمل الأدبي الترسّلي، ولقد زاوج الكلاعي بين استفتاحات الرسائل **الديوانية**، و**الإخوانية**، وبيّن ألواناً من الاستفتاحات **كالاستفتاح بصيغة (كتابنا)**؛ وغيرها من الصيغ الشائعة في الاستهلال (كتابي/ كتبت...)، و**الاستفتاح بمناداة المخاطَب**؛ والتي يستحضر بها الكاتب مراسله، ويخاطبه كما لو كان حاضراً أمامه كقولهم: (يا سيدي وعمادي الذي إليه استنادي...)، وهذه الصيغة الندائية "تدل على مراسم معينة في سلم المجاملات بالإضافة إلى قيمتها الأدبية التي تكمن خاصة في هذه الرغبة الاستحضارية لشخص المخَاطب حتى يكون الحديث معه كما يكون بين الحاضرين المتقاربين من الناس..."[2].

و**الاستفتاح بالدّعاء**؛ والذي تتفاوت فيه مراتب الأدعية بحسب مقام المكتوب إليه، إذ يصرّح الكلاعي في فصّل خصّه (في الدعاء) بأنّه: "ممّا يجب على الكاتب: أن يتحرّى الألفاظ **الرائقة** والمعاني **اللاّئقة**، ويتوخّى من ذلك ما **يناسب الحال، ويشاكل المعنى، ويوافق المخاطَب**. فإن خاطبت **رئيساً** قلت في ذلك ما شاكل قولهم: والله ينصر أعلامه وينفذ في السبعة أقاليم أحكامه. وإن كتبت **معزيّاً** قلت: والله يسوِّغه ما أعطاه ويُجرى المقادير بما يرضاه"[3].

فقد حرص الناقد الكلاعي على التّنبيه على ضرورة اجتناب الأدعية الجاهزة [4]، وإلى لزوم التصرّف في صيّغها بما يلائم المقام، فالجمل الدعائية لا تدرج في الرسائل الأدبية على منوالٍ واحدٍ ولا ترصّع بها الصدور والمتون والخواتم على سمتٍ واحد، وإنّما تخضع لمقتضيات التّخاطب في هذا

---

[1] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 64 - 66.

[2] النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس (مضامينه وأشكاله): علي بن محمد، ص: 486/2.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 73.

[4] للتوسع ينظر الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية): صالح بن رمضان، ص: 533 وما بعدها.

المقام الأدبي، وتتنوّع بتنوّع مقاصد الرّسائل وأغراضها. فدعوة أبي القاسم الكلاعي هذه لمناسبة الحالِ ومشاكله المعنى وموافقة المخاطبين ومراتبهم في الدعاء هي تحقيق لمطلب الأدب في إكساب العبارة الدّعائية **قيمة أدبية** في سياقها، حيث أنّ "هذه الوجوه في تصريف صيّغ الدّعاء هي مجال إسهام الرسائل في إضفاء **الأدبية** على هذا النّمط من الكلام، وقد نجح بعض الكُتّاب في تحويل هذه الصيغ التي يمكن أن تكبّل النص إلى أدوات فنيّة"[1].

وهذا ما أراد الكلاعي الوصول إليه من خلال كثرة تنويعاته للاستفتاحات وإخراجه لها من دائرة التّنظير إلى **دائرة التّطبيق والتّجسيد** بعرضه كعادته طائفة من الأمثلة والمكاتبات. بل وقف عند **الدعّاء** كأداة فنيّة؛ حيث أنّه لا يحسن عنده إلاّ إذا جاء على الاختصار والاقتضاب، ولو أطال فيه صاحبه لخرج به عن الحدّ وتجاوز القصد، فالإكثار من الدّعاء على حدّ قول الكلاعي في الرسائل "من أبهر الدّلائل على ضعف البضاعة في الصّناعة"[2].

فالدّعاء ليس قسماً من أقسام الرسالة بل هو موازٍ لأجزائها؛ لِمقدّمة الرسالة ومنتهاها، وقد أشّار الكلاعي إلى أضربه المتنوّعة ووجوهه المختلفة، وورود في صورة **جمل إعتراضية**، وهذا في مثل قوله:" وممّا يجب بما يعترض به في رسائله من الدعاء إلى ما **يوافق المعنى**، كقولي من رسالة أنشأتها في إنسان أعرسَ ببكرٍ فوجدها على ضد ذلك: ووردني **عافاك الله** من الأنباء الفظيعة أنّ فلانا عرَّس بالقلعة فوجدها غير منيعة. ألا ترى إلى لفظة (عافاك الله) ما أحسن تمكّنها، وأطرف معناها وأظرف اعتراضها. ومن أظرف الاعتراض بالدّعاء قول بعض الشعراء:

إنّ الثمانيين – وبُلِّغتَها - قد أحوَجتْ سمعي إلى ترجمان

فقوله: (وبلغتها) من أظرف **الاعتراض**"[3].

بل وقد لمسنا هذا الضّرب من الدّعاء الاعتراضي سواء أكان في صورة "**أبقاك الله**" أو "**أعزّك الله**" أو ما يلتحق بهما من الصيغ في تحريره لصفحات كتابه الإحكام من بدايته إلى منتهاه. وبهذا يكون الكلاعي قد قدّم من أنواع الاستفتاحات نبذاً، وأثبت من أعلاها وأدناها نُتفاً، وعلى قارئ كتابه "إحكام صنعة الكلام" والنّاظر فيه أن يقيس ويولِّد إن صاحبه فِكر، وينظر وينتهج إذا هاودهُ ذِكرٌ[4].

فأبو القاسم الكلاعي يعتبر "**الاستفتاح**" هو العتبة الأولى التي تتحدّد وظيفتها في استمالة المتلقي، وفشلها في وظيفتها قد يعني فشل الخطاب بأكمله في الوصول إلى غايته، لذا إلى جانب مطالبة الكاتب أو الناثر بإتقانه، واختيار أحسن الألفاظ، وأجمل المعاني، وأبلغ الاستهلالات المناسبة

---

(1) الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم (مشروع قراءة شعرية): صالح بن رمضان، ص: 541.

(2) إحكام صنعة الكلام، ص: 72.

(3) إحكام صنعة الكلام، ص: 73، 74.

(4) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 66.

لأحوال المخاطب ومقاماته، نبّه إلى ضرورة "**الإشارة في الصدور إلى الغرض المذكور**"[1]، وجعل مطلع الكلام دالاً على المعنى المقصود، فيصبح صدر الرسالة ومفتتحها نافذة مُطلّة على فحوى الرسالة ومضمونها، فهو يتّحد مع ما قاله **الجاحظ** في قوله:" فأمّا الخطب بين السِّماطين، وفي إصلاح ذات البين، فالإكثار من غير خَطَلٍ، والإطالة في غير إملال. وليكن في صدر كلامك دليل حاجتك، كما أنّ خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سَمِعت صدره عرفت قافيته كأنّه يقول: فرِّق بين صدر خطبة النكاح وبين صدر خطبة العيد، وخطبة الصّلح وخطبة التّواهب، حتى يكون لكلّ فنٍّ من ذلك صدرٌ يدلّ على عجزه؛ فإنّه لا خير في كلام لا يدلّ على **معناك**، ولا يشير إلى **مغزاك**، وإلى **العمود** الذي إليه قصدت، **والغرض** الذي إليه نزعت"[2]. ولقد أكدّ **أبو هلال العسكري** على ضرورة حُسن الابتداء أيضا بقوله: " وقال بعضهم ليس يُحمد من القائل أن يُعمّي معرفة مغزاه على السامع لكلامه من أول ابتدائه حتى ينتهي إلى آخره...بل الأحسن أنْ يكون في صدر كلامه دليل على حاجته ومُبين لمغزاه ومقصده"[3]. كما نقل **ابن رشيق** كلاماً مشابهاً في هذا الموضوع لأبي منصور الثعالبي فقال :"... وقال: أبلغ الكلام ما حَسُن إيجازهُ، وقلَّ مجازهُ، وكَثُرَ إعجازهُ، و**تناسبت** صُدوره وأعجازه"[4].

فالكلاعي يلّح بإصرار على ما قاله سابقيه من النقاد سواء في الخطاب النثري أو الشعري-كما جاء عند ابن رشيق مثلا-، ويلائم بين موضوع الخطاب وبين استفتاحه الذي اشترط فيه الإشارة والتّلميح إلى الغرض قبل الولوج إلى المتن، حتى أنّه يورد قولا في هذا الشأن **لابن جني** مدعِّماً به رأيه قائلا: " قال أبو الفتح بن جني: وإذا كان المرسِل حاذقا أشار في **تحميده** إلى ما جاء بالرسالة. وهي عادة لابن عبد كان مشهورة. ألا تراه ابتدأ الرسالة التي جمع فيها ذكر استقامة الحال بين أبي الحسن خِمارويَه ابن احمد وبين المعتضد فقال: الحمد لله مقلِّب القلوب، وعلاَّم الغيوب الجاعل بعد عُسرٍ يُسراً، وبعد تحاربٍ اجتماعا. وهذه كانت سبيله فيما يريده ويقصده"[5].

ثم يعلّق الناقد على هذا القول بأنّ رأي ابن جني وسبيله في الإشارة إلى ما يريده ويقصده من الغرض أشار إليه هو في فصل "العنوان"، فما بالك بصدر الكتاب الذي تكون فيه ضرورة الإشارة إلى الغرض أؤكد، والعلاقة بالمضمون الترسّلي أوثق، حيث يقول الكلاعي:" وقد قدّمنا – أعزّك الله – في فصل العنوان أنّ الإشارة فيه إلى الغرض المذكور، والمعنى المراد، **أصل** جلل يفتقر العنوان إليه،

---

[1] وهو عنوان فصل مستقل ناقش فيه الكلاعي ضرورة تحقيق التناسب بين صدر الرسالة –في استفتاحها– والمتن الحامل للغرض المقصود.

[2] البيان والتبيين: للجاحظ، ص: 1 / 116.

[3] الصناعتين: للعسكري، ص: 501.

[4] العمدة: لابن رشيق، ص: 1 / 246.

[5] إحكام صنعة الكلام، ص: 66، 67.

فيجب المحافظة عليه. وإذا كان هذا رأينا في العنوان فما ظنُّك **بصدر الكتاب؟** وكان أبو الطيب الجعفي ينحو في غزل قصائده إلى غرض مقاصده..."[1] فأهمية الاستفتاح في الرسائل الأدبية عند ناقدنا الكلاعي تأتي من أنّه يدلّ على ما بعده من غرض الرسالة وموضوعها، فهو كالمطلع في القصيدة كما شبهه الكلاعي.

وهنا نلحظ أنّ أبا القاسم الكلاعي يوضّح أهمية الاستفتاح بالنظر إلى البعد الدلالي دون إغفال الإشارة إلى **البعد النفسي،** وذلك عندما جعل من واجبات الكاتب إذا كتب رسالة إعتذار أو استعطاف واستنزال "أن لا يصدّر بالألفاظ الخشنة، والمعاني القلقة، فإن ذلك إذا كان أول ما يقرع السمع **نفرت له النفس،** فإذا نفرت له النفس لم تستأنس إلا بعد علاج شديد."[2].

وإذا كانت المقولة السابقة – التي نقلها الكلاعي عن ابن جني- أخصّ بالتحميد[*] كعنصر بنائي استفتاحي، فإنّ ذلك يخصّ الدعاء أيضاً، حيث يقول الكلاعي في جملة من الأمثلة: "ومن الإشارات في الصدور إلى الغرض المذكور قولي من رسالة أعزّي بها بعض القضاة في أبيه: **أطال الله** بقاء الفقيه الأجلّ، القاضي الأعدل، محرزاً من العلم أفضله، ومن الأجر أكمله، ومن الصبر على محتوم القدر أحسنه وأجمله. ومن ذلك ما كتبتُه لأحد الجلَّة الفضلاء، وقد ظنَّ ظنَّ السوء بأحد الأخيار النبهاء: **أطال الله** بقاء الفقيه الأجلَّ، القاضي الأفضل، مسدّد الإخاء، موفَّق الآراء، **جميل الظَّن بالأحرار الأخيار** والأولياء الفضلاء..."[3]. فإذن لقد اشترط الكلاعي أن يجعل **الدعاء** مشتقاً من المعنى الذي بني عليه الكتاب، فالصيغة الدعائية " أطّال الله..." دليل أو علامة على صهر الدعاء في سياقه عبر التوليد اللفظي لصيغ جديدة من السياق اللغوي الخاص بالرسالة (الصبر، جميل الظنّ...)، والذي جعل من معنى الدعاء متضّمناً مقصّد الرسالة أو الكتاب.

ومن يقرأ هذه الأمثلة لم يخفَ عليه ما ذهب إليه الكاتب في متن رسالته، إذ ْهذا التناسب العجيب، والانسجام، والتماسك بين استفتاح صدر الرسالة – في دعائها – وموضوعها هو **مطلب** الكلاعي لتحقيق **توازن وإيقاع بنائي** بين أجزاء الخطاب النثري. وهذا ما دفعه لأن يجعل من تحرّي الألفاظ الرائقة، والمعاني اللاّئقة، وتوخّي مناسبة الحال وموافقة المخاطب **واجباً** من واجبات الكاتب في تصوره النقدي[4] ،لأنّ أهمية الاستفتاح –في نظره– تأتي في **بعده الدلالي** المتصل بالغرض المقصود،

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 67.

[2] إحكام صنعة الكلام، ص:253. ومن بين النقاد الذين أشاروا للبعد النفسي للإستفتاح أيضا ابن طباطبا وابن رشيق وغيرهما، وحتى ابن الأثير بعد عصر الكلاعي.

[*] وأيضاً ما نقله الكلاعي عن إشارة أبو الحجاج الأعلم في تحميده إلى تخطئة المتعقب وتفنيده في قوله: "**الحمد لله** خير الرازقين، وإن كان لا رازق سواه، وأحسن الخالقين وإن كان لا خالق حاشاه".إحكام صنعة الكلام، ص: 68.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 69، 68.

[4] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 83.

حيث لابد لأية رسالة من توطئة أو تمهيد لغرضها، يكون أوثق علاقة بمضمونها الترسلي، وأكثر تناسباً وانسجاما مع باقي أقسامها، إذْ لكل قسم مواصفاته وسماته التي تكسبه "**أدبيته**" في علاقته بالأقسام الأخرى.

ومن هنا فإنّ الناقد الكلاعي قد أدرك أنّ صدور الرسائل واستفتاحها أوّل جزء يصلّ إلى المتلقي، وهذا ما أعطى عنصر الاستفتاح –في تصوره- دوراً جمالياً في الإبداع النثري وتأثيراً على بنية الخطاب كلّها. فالاعتناء به والتركيز على اختياره يعدّ عند الكلاعي معيارا من معايير "أدبية" الخطاب النثري حتى أنّ الناقد ابن رشيق قال فيما سبق: "أنّ حسن الاستفتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح..."[1].

3- التخلّص:

أمّا عن **ثالث** عناصر بناء الخطاب النثري التي لفتت انتباه ابن عبد الغفور الكلاعي إضافة إلى العنوان، وحسن الاستفتاح مستوى اصطلح عليه النقاد بـ **"التخلّص والخروج"**، وهو مصطلح عرفه النقد العربي قبل الكلاعي[2]، ودعا كثير من النقاد والبلاغيين إلى ضرورة العناية به "لما يضيفه من **الأدبية** على الكلام الشعري والنثري، ذلك لأنّ المسألة في نظر هؤلاء تتعلّق بانسجام الفنّ الأدبي، وترابط عناصره وإسلام بعضها إلى بعض. وأمّا مفهومه الذي يكاد يجمع عليه النقاد فهو الخروج أو الانتقال من غرض إلى غرض أو من فكرة إلى فكرة"[3].

وإن كان أبو القاسم بن عبد الغفور الكلاعي لم يعرّف **التخلّص** إلاّ من خلال عنوانه الموسّع للفصل، والذي وسمه بـ "**في التخلّص من الصدور إلى الغرض المذكور.**" فقد تتبّع الناقد هذا العنصر الجمالي في نسيج بنية الخطاب النثري، وأطلق مصطلح "التخلّص" للدلالة على حسن الخروج والانتقال إلى الغرض المقصود من الكتاب أو الرسالة بتوظيف ألفاظ وصيغ تعبيرية معلومة مشيرا إلى أنّ الرسائل على قسمين : **ابتداء الخطاب** و**ردّ الجواب**، ولكلّ قسم **صيغ** و**ألفاظ** خاصّة مميّزة توصل إلى

---

[1] العمدة: لابن رشيق القيرواني، ص: 1 / 217.

[2] لقد لوحظ تفاوت النقاد القدامى في معالجتهم لقضية **التخلّص** واهتمامهم بها، إلى جانب تركيزهم على الفن الشعري، إذ خصّص القاضي الجرجاني لهذه الظاهرة الفنية الجمالية جزء خاصا من كتابه الوساطة تحت عنوان: **حسن التخلص والخروج.** ينظر الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص: 134، وكذلك ابن طباطبا العلوي الذي عنوّن فصله بـ"**التخلص**". ينظر عيار الشعر، ص:115 وما بعدها، كما أطلق ابن رشيق على حسن الانتقال **الخروج**، وذكر أن الخروج عندهم شبيه بالاستطراد وليس به، إذ يقول: " ومن الناس من يسمي الخروج تخلصا وتوسلا." العمدة، ص: 236/1. في حين اكتفى العسكري بملاحظة الظاهرة عند العرب قائلا: "كانت العرب في أكثر شعرها تبتدئ بذكر الديار والبكاء عليها والوجد بفراق ساكنيها، ثم إذا أرادت **الخروج** إلى معنى آخر قالت: فدع ذا وسل الهم عنك بكذا..."الصناعتين، ص: 513.

[3] أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير: مولود بغورة، رسالة دكتوراه، ص: 02.

غرض الكتاب ومعناه المذكور، والذي يتضمّنه عنصر العرض؛ حيث يشكّل عرض الرسالة أو متنها الجوهر والجزء الأساسي في بنائها الفنّي، فمن أجله أنشأ الكاتب الأديب رسالته.

ولأهمية هذا الجزء من الرسالة عنّي الكلاعي –كما رأينا سابقا– بالتمهيد له بما يناسبه، وحسن استفتاحه، وها هو الآن يعني بحسن التخلّص والانتقال إليه، حيث يقول الكلاعي في هذه النقطة:" ورأيت – أعزّك الله – الرسائل على قسمين: أحدهما ابتداء الخطاب والثاني ردُّ الجواب. فمما توصّلوا به من الألفاظ في **ابتداء الخطاب** إلى غرض الكتاب قولهم:**كتبت**، و**كتابي**، و**كتابنا**...، ومما توصلوا من الألفاظ في **ردّ الجواب** إلى غرض الكتاب قولهم: **أُلقي**، و**وردَ**، و**وصلَ**"[1]. فقد عنيّ بلغاء الكتّاب بحسن الانتقال والخروج إلى الغرض المقصود، وتمثّل ألفاظٍ وتعابيرٍ خاصة في **التخلّص**، إذْ "كان كتّاب الرسائل يستهلّون مكاتباتهم باسم المرسل فالمرسل إليه، ثم يشفع ذلك بالسلام، فالحمد ثم **التخلّص** بفصل الخطاب (أما بعد) إلى فحوى الرسالة أو موضوعها...، وفي القرن الرابع تطوّر هذا الضرب من الاستهلال الذي شاع فيه ذكر اسم المرسل أو المرسل إليه في صدر الرسالة، إلى ذكر الضمير الذي ينوب عن ذلك الاسم مضافا إليه لفظ (كتاب)، وهكذا شاع بين أكثر الكتّاب في هذا القرن استهلال رسائلهم بصيغة (**كتابي**) أو (**كتبتُ**) و(**كتبنا**)، وما إلى ذلك من الصيغ الأخرى التي تضارعها..."[2].

وهذا ما ذكره أبو القاسم في مقولته السابقة **فرسائل ابتداء الخطاب** مميّزة بصيغ تعبيرية معلومة، وهي: (كتبتُ، وكتابي، وكتابنا) . ولكي يثبت الكلاعي أهمية هذه الخاصية الجمالية ودورها في بناء الخطاب النثري الترسّلي ساق طائفة من الأمثلة، والتي تدلّ على أنّ رؤيته النقدية لا تنحصر في مجال سرد الصيغ النظرية الصرفة والقوانين والقواعد، بل أن **تنظيره للأدبية** يأتي مشفوعا بالأدّلة والبراهين المستخلصة من النصوص النثرية، ومن جملة هذه الشواهد قولهم :" **كتبتُ** وقد هبَّت ريح النصر من مهبِّها، والأرض مشرقة بنور ربّها." وكقولهم:"**كتبتُ** وقد اضطرّني الزمن الأبتّ "، وكقولهم: "**كتبتُ** كتب الله لك أماناً من النوائب، وأجزل لك الحظَّ من سنيات المواهب". وكقولهم :"**كتابي** أطال الله بقاء الأمير، وبودّي أن أكونه فأسعد به دونه". وكقولهم: "**كتابنا** أمدّك الله بتقواه، ويسَّرك لما يرضاه"، كما قد ينظم هذا اللفظ كقولهم: **كتبت** ولو قَدَرتُ هوىً وشوقاً إليك، لكنت سطراً في الكتاب[3].

وكأنّ الكتّاب يرون في هذه **الألفاظ** و**الصيغ** تأكيداً وإشارة على حُسن الانتقال والتخلّص إلى الغرض، فهي تحقّق التوافق والانسجام بين صدر الخطاب كعنصر قبلي وعَرْض الرسالة الذي يتضمّن الغرض المقصود كعنصر بعدي، إذ ينبغي أن يكون هناك تناسق وتناسب وانسجام بين أجزاء الخطاب

---

(1) إحكام صنعة الكلام، ص:69.

(2) الرسائل الأدبية النثرية في القرن الرابع للهجرة (العراق والمشرق الإسلامي): غانم جواد رضا الحسن، ص: 368.

(3) ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 69، 70.

النثري بحيث تفضي المقدّمة إلى المتن (العرض)، ويفضي المتن إلى الخاتمة في تسلسل وترابط، فمن أوجه الضعف التي لاحظها **ابن قتيبة** على بعض الكتّاب عدم التناسق والانسجام بين مقدمة النصّ وعرضه، إذْ يقول "وربما صدّر الكتاب كتابه بـ " أكرمك الله" و" أبقاك"، فإذا توسط كتابه وعدّد على المكتوب إليه ذنوبا، قال: "ظعنك الله وأخزاك " فكيف يكرمه الله ويلعنه ويخزيه في حال؟ ! وكيف يجمع بين هذين في كتاب؟"[1].

أما الرسائل **الجوابية** أو رسائل ردّ الجواب التي تتميّز بدورها بصيغ تعبيرية مميِّزة كقولهم: **(أُلقي، ووردَ، ووصلَ)** ، فقد عمد الكلاعي إلى ملاحظة هذه الصيّغ في الخطاب القرآني أوّلاً ليؤكّد على أهمية هذه الظاهرة الفنّية الجمالية بإثبات وجودها في القرآن الكريم على ما أعتقد، حيث يقول مفتتحاً أمثلته: "وفي الكتاب العزيز **(إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ)**[2]. ونظره بعضهم فقال: إنّه ألقي كتاب كريم، عنوانه جسيم، وعَيانه فضل عظيم. فلو استطاع قلبي لسعى إليه إعناقاً والتفّ عليه عِناقاً. ومن ذلك قولهم: **وصل** –وصل الله سعده، وأثّل مجده – كتابه الكريم.وقولهم: **وردَ** – أوّد الله آماله صافيه الجِمام، محروسة من غير الليالي والأيام – كتابه العزيز. وربما نظموا هذا المعنى، قال المُهلَّبي:

طلع الفجر من **كتابك** عندي فمتى باللقاء يبدو الصباح"[3].

إذن فقد توصّلوا في الرسائل الجوابية بعد ذكر الصدور إلى الغرض المقصود بالصّيغ والتعابير المعروفة. والملاحظ أنّ الكتّاب كانوا يردفون هذه الألفاظ بجمل اعتراضية دعائية، أو بالأحرى كانت هذه الصيغ الخاصة بالتخلّص مقرونة بالدعاء في الغالب[4].

كما يشير الكلاعي إلى أنّ هذه الألفاظ والصّيغ قد تداخلت في هذين القسمين من الرسائل" فكتبوا في باب ابتداء الخطاب: **تصل** هذه الرقعة – وصل الله لك العلاء والرفعة– من يد فلان. وكتبوا في باب رجع الجواب: **كتبتُ** –أعزّك الله– وكان الأَولى أن أُولي السكوت، ولو فُهمتُ بالدرّ والياقوت، لما بهرني من بيانك، وغمرني من إحسانك "[5].وأنّ هناك تخلّصات أخرى قد يُتوصل بها إلى غرض الكتاب، أخرجها أبو القاسم الكلاعي مباشرة من دائرة التنظير إلى دائرة التمثيل كقول بديع الزمان

---

(1) أدب الكاتب: لابن قتيبة، تحقيق علي فاعور، ص: 20.

(2) سورة النمل، الآية: 29.

(3) إحكام صنعة الكلام: ابن عبد الغفور الكلاعي، ص: 70، ولقد تقاطّع معه فيما بعد الناقد ابن الأثير الجزري، والذي أنكر على الغانمي قوله بأنّ كتاب الله خالٍ من التخلّص قائلا: "في القرآن الكريم مواضع كثيرة كالخروج من الوعظ، والتذكير والإنذار، والبشارة بالجنة إلى أمر، ونهي، ووعد ووعيد، ومن محكم إلى متشابه...ومعانٍ آخذ بعضها برقاب بعضٍ". المثل السائر، ص: 3 / 127.

(4) ينظر: أدب الرسائل في المغرب العربي (في القرنيين السابع والثامن): الطاهر محمد توات، ص: 390.

(5) إحكام صنعة الكلام، ص: 70، 71.

وقول أبي عبد الرحمن[1]، وقوله هو من رسالة أوّلها: "أهدي إلى حضرة مولاي، وجمال دنياي، تحيةً لا أُلزمه مشقة ردِّها ولا أجشمه مكافاتي على شذي عَرارها التَّبْل[2] ورَندها. ولو نبت لي أذكى منها بأرض لكان إهداؤها إلى حضرته – حرسها الله – أوجب فرض.

ما كلّف الله نفساً فوق طاقتها ولا تجود يدٌ إلاَ بما تجدُ.

ولله دَرُّ هذا البيت ! لقد لقيتُ منه لكلّ مهمة أعرب حجّة، وركبت منه مراراً عدّة أوضح محجّة. إذ تُقرأ لي من الإغراء على تأخر قائله أبواب، وتُدار بي من قهوة العتاب على تعزُّر طلِّه ووابله أكواب. فمرة لا أتطلّبها ولا أريغها، ومرة أتجرّعها ولا أكاد أسيغها"[3].

وهنا نلحظ أن الانتقال من الصفات والأدعية إلى المطلوب كان انتقالاً حسناً غير خارج في المعنى واللّفظ، فالمؤلّف جعل المعاني آخذة برقاب بعض من غير تقطّع في كلامه، وإنْ لم يعتمد في إنشائه إلى استعمال أية من صيغ التخلّص المعهودة – سابقة الذكر –، وكأنّ الكلاعي حاول أن يجعل هذا **المعيار الجمالي مرناً متجدّداً**، يمتاز بنوع من **الخصوصية** و**التفرّد** في النسج والبناء عند كل كاتب ومنشئ. وهذا يدّل على موهبته الإبداعية من جهة، وحسّه النقدي وتذوقه البلاغي، وقدرته على تقويم الإبداع الأدبي من جهة أخرى سواء أكان إبداعه أو إبداع غيره من الكتّاب، وهو ما يجعله في تصوّري منظّراً للأدبية؛ حتى أنّه ختم فصله عن التخلّص بترك الباب **مفتوحاً** للإبداع قائلا:" وربما توصّلوا بغير ما ذكرناه إلى غرض الكتاب، وتخلّصوا بغير ما أوردناه إلى معنى الخطاب. ولكن فيما جلبناه كفاية عمّا أغفلناه إن شاء الله تعالى"[4]. فهذا العنصر البنائي يتبارى ويتفاوت الأدباء في صنعه وإبداعه.

وهكذا يتضح لنا اهتمام الكلاعي بالتخلّص كعنصر مكوّن لبنية الخطاب النثري إلى حدّ اعتباره معياراً من معايير الجودة الأدبية، و**مقوّماً أساسيا** في الإبداع الأدبي، حيث أن جمالية الخطاب النثري وأديبته– في تصوّره – حقاً متأتية من سمة "**حسن التخلّص**"، والمتذّوق لهذه السمة يدرك لا محالة ما أراد الناقد الوصول إليه من هذه اللّمح والإشارات التي ضمّنها فصله "في التخلّص من الصدور إلى الغرض المذكور".

4- الخاتمة (السلام):

وبعد أن تحدّث أبو القاسم الكلاعي عن حُسن التخلص كخاصية جمالية ايجابية لها دورها في بناء الخطاب النثري، بما تفرزه من سمة التّماسك النصّي، وتحقيق التلاؤم والتناسب مع الغرض

---

[1] ينظر إحكام صنعة الكلام، ص: 71.

[2] يشير المحقق أنّها وردت هكذا في الأصل، ولعلها: التتل وهو ضرب من الطيب.

[3] إحكام صنعة الكلام، ص: 71، 72.

[4] إحكام صنعة الكلام، ص: 72.

المقصود، فإنّه تحدث عن **آخر مستويات البناء الهيكلي** للخطاب النثري، وهو عنصر "**الخاتمة**"، وإن كان ناقدنا الكلاعي لم يصرّح بها تحت هذا العنوان بل خصّها بفصلٍ "**في السلام**"[1] وهو في اعتقادي اتخذ هذا الموقف لأنّ "الختام يكون في الغالب بلفظ "**السلام**" أو بتعبير "رحمة الله وبركاته"، وأنه يكون مسبوقا بالدعاء"[2] كما أشار إلى ذلك الباحثون المحدثون، وهذا ما يقرّه أيضا بصريح العبارة الدارس **علي بن محمد** قائلا:"وقد عدنا إلى كتاب "إحكام صنعة الكلام" نبحث فيه عن رأي المؤلف في مسألة **الخاتمة** هذه، أو ما يكون مماثلا لها في إنهاء الرّقاع، فلم نجد له فيها حديثا إلاّ عن **السلام**، وما ينبغي أن يقال فيه، فكأنّ الخاتمة عنده تتلخّص في عبارات التسليم التي تنتهي بها بعض الرسائل"[3].

ولقد عدّ **القلقشندي** فيما بعد هذا الضرب من الاختتامات؛ أي اختتام الرسائل بالسلام من رسوم الختام المهمة التي شاعت في المكاتبات الرسمية والإخوانية [4].

وإذا كان مبرّر العناية **بالاستفتاحات** و**المطالع** هو كونها أوّل ما يقرع السمع، وعليها يتوقف متابعة المتلقي واستماعه، ومبرّر العناية **بالتخلّص** هو كونه جسر العبور إلى الغرض المذكور دونما انقطاع وشرح في فحوى الخطاب، فإنّ مبرّر العناية **بالخاتمة** هو كونها **آخر** ما يقرّ في السمع، ويبقى في النفس، يقول **أبو هلال العسكري** :"والمقطع آخر ما يبقى في النفس من قولك"[5]. لأنّ **الخاتمة** أو **المقطع** أو **الانتهاء**[*] كما أطلق عليها النقاد هي الأثر الذي يتردّد صداه في قلوبهم وعقولهم، وآخر ما يبقى في الأسماع، وبه تتمّ الفائدة لذا جمعت الخاتمة مستويين: مستوى الأشياء أي مستوى الإعادة والتلخيص ومستوى العواطف[6]. وبهما تتكامل من أجل تحقيق الغاية المرجوة من حسن الخاتمة أو المقطع، إذْ "الغاية من المقطع أمران: أن يتمّ إقناع السامعين (المتلقي) حتى لا تبقى للنفوس بعده تطلّع،

---

[1] فالكلاعي يعتبر"**السلام**" من الثوابت المستحبات لا في الرسائل فحسب بل في الكلام عامة، وقد ذكر في هذا الفصل **أصوله اللغوية وآدابه**، إذ يقول: "...السلام صفة من صفات الله عز وجل.والسلام عند أهل اللغة بمعنى السلامة، كالرَّضاع والرَّضاعة.فسمي الله جلَّ وعزّ سلاماً لسلامته من العيوب التي تلحق الخلق، وقولهم: السلام عليكم...ومما يجب على الكاتب أن يقدم لفظ السلام فيقول: السلام عليك..." إحكام صنعة الكلام، ص: 79 وما بعدها.

[2] أدب الرسائل في المغرب العربي (في القرنيين السابع والثامن): الطاهر محمد توات، ص: 391.وينظر أيضا: النثر الأندلسي في عصر الموحِّدين: علي الغريب محمد الشنَّاوي، ص: 259، وأيضا، الرسائل الأدبية النثرية في القرن الرابع للهجرة (العراق والمشرق الإسلامي): غانم جواد رضا الحسن، ص: 380.

[3] النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس (مضامينه وأشكاله): علي بن محمد، ص: 495/2.

[4] صبح الأعشى في صناعة الإنشا: القلقشندي، ص، 8 / 159.

[5] الصناعتين: لأبي هلال العسكري، ص: 494.

[*] لقد أطلق ابن رشيق مصطلح الانتهاء، وذكر من لوازمه"أن يكون محكما لا تمكن الزيادة عليه، ولا يأتي بعده أحسن منه".العمدة: لابن رشيق، ص: 239/1.

[6] ينظر بلاغة الخطّاب الإقناعي: محمد العمري، ص: 139.

وذلك بذكر مجمل ما أتى مفصّلاً، وأن يقّوي فيهم الرغبة في العمل بما أذعنوا له، وذلك يكون بإفراغ ما في الوسع من تحريك العواطف والمهارة في التأثير"[1].

ولذا يرى النقاد والبلاغيون أنّه ينبغي العناية بالخاتمة، والاجتهاد في رشاقتها وحلاوتها وقوتها لإحكام بلوغ الغاية من التأثير، ولتكون قفلاً حسنا للرسالة أو الخطبة[2]، إذْ "قلّما رأينا بليغاً إلاّ وهو يقطع كلامه على معنى بديع أو لفظ حسن رشيق"[3]. حتى أنّ النبيّ - صلى الله عليه وسلم – كان يولي عناية فائقة لها نظرا لأهميتها في بناء الخطاب، فلقد كان – صلى الله عليه وسلم – أملى على علي بن أبي طالب –رضي الله عنه- كتاباً، وكان "يتفقّد مقاطع الكلام كتفقّد المصرم صريمته "[4]. فالخاتمة تبقى آخر ما يربط الخطاب النثري بالمتلقين، وآخر أثر منه في نفوسهم، حتى أنّ ابن رشيق قال عنها: "وخاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس لقرب العهد بها؛ فإن حسُنت حسُنَ، وإن قبُحت قبُحَ، و الأعمال بخواتيمها كما قال رسول الله صلى الله عليه وسلم"[5].

ومن هذا **البعد النفسي والدلالي للخاتمة** نفهم ما نَبّه إليه النقاد القدامى من ضرورة ارتباط الخاتمة بالغرض وبالموضوع؛ على عدّها **إعادة تلخيص** و**إيجاز للموضوع**، ويشير الناقد العسكري إلى هذه النقطة، وإن كان في الخطاب الشعري بقوله:" فينبغي أن يكون **آخر** بيت قصيدك أجود بيت فيها و**أدخل** في المعنى الذي قصّدت له في نظمها..."[6]، كما ينصّ ابن المدبر على ضرورة أن يكون ختام الخطاب النثري ملائما لموضوعه ومضمونه، حيث يقول أنّ ما **تختم** به فصولك في موضع ذكر الشكوى بمثل "والله المستعان، وحسبنا الله ونعم الوكيل"، وفي موضع ذكر البلوى "نسأل الله دفع المحذور، ونسأل الله صرف السوء"، وفي موضع ذكر المصيبة يقال "إنّا لله وإنّ إليه راجعون"...[7].

وهذا المعنى نفسه ضمّنه **أبو القاسم الكلاعي** في مثال أثبته عن والده يقول فيه: "ومن أطرف ما نثبت في هذا الباب قول والدي في بعض **كتب العتاب**: **وسلام** عليه كما شاء، لا إشمام يستوفيه، ولا

---

(1) فن الخطابة (وإعداد الخطيب): علي محفوظ، مكتبة رحاب، الجزائر، (د. ط)، (د.ت)، ص: 58، 59.

(2) نشير إلى أن عناصر البناء العام للخطاب النثري من مقدمة (استفتاح)، وعرض (تخلص) وخاتمة (مقطع) وإن أوردها الكلاعي في حديثه عن **جنس الرسالة** فهي تنطبق على بعض الأجناس النثرية **كالخطابة** مثلاً، يراجع كدراسة مقارنة بين الرسالة والخطابة في البناء العام: فن الخطابة وتطّوره عند العرب: إيليا الحاوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت): ص: 18 – 21.

(3) الصناعتين: للعسكري، ص: 502.

(4) الصناعتين: للعسكري، ص: 498. وأصرم النخل: حان أوان إدراكه.

(5) العمدة: لابن رشيق، ص:217/1.

(6) الصناعتين: ص: 503.

(7) ينظر الرسالة العذراء: لابن المدبر (ضمن جمهرة رسائل العرب)، ص: 4 / 184.

ملام يسلم فيه. وكيف لا تقلص عنه الشفاه، وتطنّ آلة النطق بأخفاه، وقد استرحمته فقسا، وماهلتهُ في العِشرة فنسى، فمتى ما أنشدته قولي:

ومـــا للمعـــذّر من دهـــره نصيـــبٌ إذا كـــان لا يُحمـــَدُ

أنشدني قول آخر:

وما يبالي الميت في قبـــره بذمَّـــه شـــيِّـــع أو حَـــمـــدهِ

فلنكفَّ عن الرأس المعنَّى صداعاً، ولنكتف بهذه الأحرف **وداعاً** لأخرى الدهر، وما أقصر طلق العمر، وأوجب تمثُّلنا بقول الآخر:

كلانا غنيٌّ عن أخيه حياته ونحن إذا متنا أشدُّ تغانيا"[1].

فالناقد في هذا المثال يدعو الكتّاب إلى ضرورة الملاءمة بين ما يختمون به من **السلام** – وغيره – وبين مضمون الكتب والرسائل، حتى يتحقق الانسجام والتماسك والوحدة، ولا تبدو الخاتمة كشيء منفصل عن بقية الأجزاء، فإذا كان الابتداء عند الكلاعي له دلالة الإفضاء إلى ما بعده، فإنّ للخاتمة **دلالة تضمّن ما قبلها**، إذْ يذهب في تصوّره إلى أنّ طبيعة الاختتام في الرسائل الأدبية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بغرض الرّسالة وفحواها، فإن كان الكتاب **كتاب عتاب** كما في المثال السابق، فالخاتمة لن تخرج عن هذا الإطار، بل يجب أن تكون مشتقّة من فحوى الكتاب لكي تكون الصيّغ التي جاءت لتختم هذه الرقاع المكتوبة بحقّ **خلاصات** للمعنى الذي تقتضيه منهجية الرسائل[2]، وليس إيذاناً بوصول الكاتب إلى نهاية رقعته وإعلاناً إلى القارئ بذلك فحسب.

فإذن اهتمام الكلاعي والأدباء عموماً، والناثرين خصوصاً "بحسن ختام النص النثري إلاّ دليل على عنايتهم واهتمامهم **بعقد روابط** من الصلة الحميمية الوثيقة **بينهم وبين المتلقين** حتى بعد الانتهاء من قراءة الخطاب أو سماعه بما يتركه فيهم من انطباع حسن"[3].

وإذا كان اختتام الرسائل **بالسلام** هو أكثر صيغ الاختتام شيوعاً، بل هو الخاتمة في تصوّر الناقد على المستوى التنظيري الذي قدّمه في مصنّفه الإحكام، فقد تفنّن الأدباء في عباراته، وتنافسوا في تجويد صوّره، يقول الكلاعي ممثّلا لذلك: "وقد تفنّن الناس في ألفاظ السلام وكيفيته، فكانوا أولا يقولون: والسلام عليك، ثم قالوا: والسلام عليك ورحمة الله وبركاته، ثم **تعمقوا** و**تفننوا**. **فصل**: فمن أبدع السلام وأبرع الكلام قول بعض البلغاء، وقد دخل على بعض الأمراء فقال: السلام عليك أيها

---

[1] إحكام صنعة الكلام، ص: 84.

[2] يشير الباحث علي بن محمد إلى أن النهايات المنهجية ذات المضمون المرتبط بالمعنى العام، المتصل أوثق الصلة بالمقدمة قلما عثرنا عليها في رقاع العصر الخامس للهجرة، ينظر النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس (مضامينه وأشكاله): علي بن محمد، ص: 495/2.

[3] النص النثري عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء: مصطفى البشير قط، ص: 80.

الأمير سلاماً يتصل أمثاله بسمعك أبداً ما بقيتَ، إمّا من وليِّك بطَوْع قلبه وصادق وُدِّه، أو من عدوِّك برغم أنفه وذُلِّ خدّه.

فصل: ومن كلام الصاحب: وهو يهدي إليك سلاماً كرقة خدّه، ونسيم عَرْفه، وغزارة دمعك من بعده.

فصل: وسلام الله - وهي تحية، وعني هدية – عليك يا سيدي ومعتمدي ورحمة الله تعالى وبركاته...

...فصل: ومن جزيل تحيتي وسلامي على سيدي الأعظم وإمامي، ما ينعم ريّاه الخافقين، ويقرُّ مرآه كل عين. ينقاد من غير قائد، وينساق من غير سائق. إذا ما انتهت أُولاه عادت أُخراه، وإذا صدقت تباشيره برقت أساريره. يحيي مغناه، عند سروبه ومسراه، إن شاء الله تعالى. وهذا السلام ممّا قد زاد على المعتاد، وأربى على الواجب"[1].

وهكذا يبقى لكل فصل من السلام في المثال السابق خاصيته **الفردية** وسماته الجمالية الذاتية، التي تفنّن فيها بلغاء الكتّاب والمنشئين، والتي تشارك في تحقيق **الطابع الهندسي الكلي** للخطاب النثري. وهذا ما لمسناه في حديثه عن كلّ مكوّن من مكوّنات البناء الهيكلي العام، وكل فصل من فصول الرسالة المحكمة – كما رآها ناقدنا الكلاعي في تصوره –، إذْ لكل عنصر سماته الجمالية التي إذا تحققت فيه اكتملت **أدبيته**، وتحقق له التناسب والانسجام والتوازن مع باقي عناصر الخطاب، وأحدث إيقاعاً خاصاً داخلاً في حيِّز ما يُعرف **بالوحدة(*)**، والتي اقترب الناقد الكلاعي منها بتأكيده على ضرورة التناسب مع غرض الرسالة وفحواها بداية من **العنوان** إلى **حسن الاستفتاح**، و**حسن التخلّص**، وحتى **الخاتمة** أو **السلام**، والذي يعطي اتّصالا وثيقا بين أجزاء الخطاب النثري وتماسكاً بينها، فإحساسه بالوحدة بارز ومشعّ بين طيّات ألفاظه وعباراته، وتنظيراته، وتعريفاته للأجزاء والمكوّنات الهيكلية التي ينهض بها الخطاب النثري، وإن لم يكن تحت عنوان "الوحدة العضوية" التي وقف عندها النقد الحديث والمنظّرون للأدب.

فقد تنبه الكلاعي إلى **مصدر هام** من مصادر الإيقاع وهو البناء الهيكلي للخطاب الأدبي، وتوصّل إلى ذلك عندما لاحظ أنّه إذا كانت الألفاظ المفردة تحدث إيقاعاً، والتوازنات الصوتية من سجع وتجنيس وإيجاز وغيرها تحدّث إيقاعاً أقوى، **فالبنية الهيكلية** بتماسكها وتناسبها وتلاؤمها **تغذي** هذا الإيقاع أيضاً، و**تحقق أدبيته**.

---

[1] إحكام صنعة الكلام: لابن عبد الغفور الكلاعي، ص: 82، 83.

[*] لقد عرف النقد العربي القديم مفهوم "**الوحدة**" على عدّه سمة جمالية تضفي على الخطاب النثري الالتحام والتماسك بين أجزاء بنائه العام، وتجعل منه بنية حية تامة الخلق والتكوين من ثلاث أجزاء: مطلع، وتخلص ومقطع، وأدركوا أنه خاصية مشتركة بين الشعر والنثر، إلا أنه في النثر أدخل وألصق به، لذا هنالك من النقاد من جعل من الوحدة أساس مفاضلة كالتوحيدي، وأبي إسحاق الصابي، وهناك من التفت إلى هذا المعيار في الخطاب الشعري كالجاحظ وابن طباطبا وابن رشيق وغيرهم، وهناك من النقاد جعل الوحدة أساس مقاسمة واشتراك بين الخطابين النثري والشعري كالحاتمي وابن الأثير فيما بعد.

يمكن القول إذن أنّه كما تحدّث ابن عبد الغفور الكلاعي عن بنية الخطاب الداخلية (أصواتاً ألفاظاً، تراكيباً)، هاهو يتوسّع في في نظرته إلى بنية الخطاب الشّكلية، وهندسة هيكله، ويرسي دعائم هذا المفهوم الجمالي، ويجعله مقوّماً أساسياً في عملية الإبداع الأدبي ليكتمل بهذا تصوّره لأدبية الخطاب النثري.

فقد كان هذا الناقد الاشبيلي الأندلسي من خلال معرفتي البسيطة به في هذه الدراسة ولوعاً بكل **ما يجعل الخطاب خطاباً أدبيا**، لذا تحدّث عن أهم الجوانب التي بها يصبح الخطاب النثري خطاباً أدبياً والتي كانت محلّ دراسة وتنقيب في هذا البحث المتواضع.

خاتمة

خاتمة:

لقد انطلق هذا البحث من افتراض أن ملامح مفهوم "الأدبية" في الخطاب النثري يتأسّس في الخطاب النقدي القديم عموما، وفي التفكير النقدي الأندلسي عند ابن عبد الغفور الكلاعي محلّ الدراسة خصوصا، -وإن كان لكلّ عصر ما يناسبه من أفكار ووجهة نظر ومصطلح-، فعلى الرّغم من عدم تقديم النقاد لتصوّرات مثلى عن نضوج "الأدبية" في التصوّر النقدي القديم بالقياس إلى مفهوم الأدبية كمصطلح حديث، إلاّ أنّ نظرية النقد العربي القديم حتى عصر الناقد أحاطت بأطراف وعناصر أساسية بإمكانها أن تجعل من الخطاب-النثري- خطابا أدبيا، فأدبية الخطاب النثري التي عرضنا لها بالدراسة في هذا البحث المتواضع ليست افتراضا نظريا محضا، بل واقعا متحقّقا تجلّت معالمه على مستوى جميع محاور هذا البحث، وما يؤكّد هذا الافتراض هو الخلاصات التي انتهينا إليها، نذكر منها على الخصوص:

- أنّ الأدبية وإن كانت موضوعا لعلم الأدب كمفهوم حديث، فهي من جهة أخرى تبحث عن جمالية بنية الخطاب بعدّه لغة خاصة توظّف كلّ الإمكانات الفنّية والشكلية، وتحمل في تشكيلها ما يقود القارئ المتلقي إلى البحث عن العلل الخفية والأسباب الكامنة وراء هذا التّفاوت في التّشكيل الفني، ليتحوّل بهذا الكلام من خطاب عادٍ إلى ممارسة فنّية إبداعية متمثّلة في خطاب نثري أدبي إبداعي، وهذا ما حاول ابن عبد الغفور الكلاعي الوقوف عليه في مصنّفه أو رسالته إحكام صنعة الكلام، وذلك بتنظيره لقوانين الكتابة وآدابها، وابتداعه لهذه الرسالة قالبا يفرغ عليه، وإماما يفزع إليه في علم البلاغة والبيان على حدّ قوله.

- أنّ مصطلح الأدبية وإن غاب حرفيا عن البنية العامة للتفكير النقدي والبلاغي -وما الناقد الكلاعي إلاّ أحد أقطابها-، فمفهومه حاضر في كل ما له صلة بالأدب وسماته وخصائصه الفنّية، إذ على الرّغم من ضمور التصوّر الشمولي للأدبية في تصوّر ابن عبد الغفور النّقدي بالمقارنة مع مفهوم "الأدبية" كمصطلح حديث النّشأة غربيّ الأصل، فإنّ نواة هذا التصوّر متوفّرة لديه، حيث نجد صداها بارزا في أهمّ المحطّات التي وقفنا عليها في هذا البحث المتواضع، كتنظيره لمكوّنات الأدبية من ناثر مبدع وخطاب ومتلقٍ، ووقفته عند جمالية الإيقاع الداخلي، والبناء الهيكلي للخطاب، ضف إلى ذلك نظريته في الأجناس النثرية، وابتداعه للكثير من المصطلحات والمسمّيات التي أعطت دراسته طابعا خاصا.

- أنّ التّفكير في "الأدبية" بعدّها سمة لما هو أدبي، يعني أن تأخذ بعين الاعتبار عناصرها ومكوّناتها الضّرورية التي تقتسمها وتتدخّل في تحديدها، والتي صاغها جاكبسون في نظريته للتّواصل بـ:

المخاطب، والنص، والمتلقي، ومن منظور الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي لا يمكن التفكير في طرف أو عنصر إلاّ إذا انطلقنا من أنّه غير قابل للانفصال عن العناصر الأخرى، وهذا ما لمسناه في تصوّره النّقدي، فقد تناول بعض العناصر التي تبدو خارجية من مثل المخاطب، والمقام، وهي في الواقع من المكوّنات الداخلية للنص، كما أنّ حرصه على تحقّق التواصل بين المخاطب والمتلقي يظهر بجلاء في اهتمامه باستفتاح الخطاب والتخلّص، والخواتيم، وبالتآلف والتّلاؤم بين وحدات البنية الهيكلية للخطاب النثري بصفة عامة.

- أنّ التفكير في الناثر(=الكاتب/الخطيب) يقضي استحضار أهمّ المؤهّلات والأطر والكفايات التي من الضّروري أن تتوفّر في هذه الشخصية المبدعة التي تمارس صنعة الكتابة الفنّية، فالأمر يتعلّق بالإطار الثقافي الذي يتضمّن المؤهّلات اللّغوية والدّينية والأدبيّة والتّاريخية، التي يجب أن تتوفّر في كلّ منتج للخطاب النثري كاتبا كان أم خطيبا، بالإضافة إلى مؤهّلات خُلقية وخَلقية تتعلّق بترك الغشّ، وتطهير النفس من دنس القبائح وسوء الأخلاق، إلى جانب حسن الهيئة، واعتدال الجسم، وحتى سلامة آلة الكتابة وأسبابها من قلمٍ ومدادٍ وغيرهما...

- أنّ التفكير في الخطاب النثري يفرض من جهة أولى، الانتباه إلى تحديد هويّته، والوقوف على مفهومه بالموازاة مع الخطاب الشعري، وتحديد علّة تفضيله وترجيحه عن غيره من أنواع الخطابات الأخرى، وهذا ما وقف عنده الكلاعي في مصنّفه "إحكام صنعة الكلام"، ولمسناه في نزعته الدينية الأخلاقية بالدرجة الأولى، والتي كانت سببا في الكثير من تصوّراته واتّجاهاته.

- أنّ تصوّرات وأفكار الناقد حول أعراف إنتاج الخطاب، وكيفية تشكله بمراعاة الجانب الآخر من العملية الإبداعية وهو المتلقي، وتأكيده على فكرة الحال والمقام تتقاطع ضمنيا مع تحليل الخطاب اللّغوي في العصر الحديث الذي يرتبط بدراسة الجوانب الإستراتيجية للخطاب أو دراسة صنع الخطاب.

- أنّ اِلتفات الناقد إلى البنيات الإيقاعية والبنائية التي تُكسب الخطاب فعالية خاصة في التّواصل والإبلاغ، والإقناع والتأثير، والتي من خلالها تتأسّس جمالية الخطاب النثري، يعدّ وقوفا مباشرا على المقوّمات المحرّكة للأدبية في نظري فلا يمكن التفكير في النص أو الخطاب باعتباره ألفاظ وأصواتا فقط، بل باعتباره نظما وتركيبا، وباعتباره أيضا بناء هيكليا تتناسب وحداته وعناصره من مقدمة وعرض وخاتمة، وهذا كلّه في ضوء مراعاة مبدأين أساسين ركّز عليهما الكلاعي: مراعاة حال المخاطب، ولكلّ مقام مقال.

- أنّ اِلتفات الناقد ابن عبد الغفور الكلاعي في بحثه عن أدبية الخطاب النثري وجمالياته الفنّية إلى نظرية الأجناس النثرية تعدّ من اللّبنات الأولى في رسم منهج جديد يقوم أساسا على دراسة النثر من خلال دراسة الأجناس أو الفنون النثرية التي كتبت في الأدب العربي، وهذا المنهج يدخل ضمن ما يسمّى في عصرنا الحديث بالنقد الأجناسي (generic criticism)، حيث أنّ منهج الكلاعي في التصنيف والتقسيم مكّنه من إضافة بُعد جديد في نقدنا العربي القديم، إذ هو أهم وأشمل حصر للفنون النثرية التي كتبت في أدبنا العربي القديم، بل هو أوّل محاولة مقنّنة لتأسيس نظرية أجناسية للنثر العربي .

- لقد تمكّن ابن عبد الغفور الكلاعي بتفريع هذه الأجناس النثرية **الثمانية** حسب معايير مختلفة - بطريقة متعمّدة صريحة أحيانا وضمنية تلميحية أحيانا أخرى- إلى أنواع فرعية عديدة من حصر أغلب ما كتب في الأدب العربي القديم من فنون النثر وضروبه، وكأنّ مقصد الكلاعي من وضع هذا النظام التصنيفي المختلف في المعايير، المتعدّد في اعتبارات التقسيم ينمّ عن وعي الناقد بأنّ الالتزام بزاوية واحدة في التصنيف يضيّق عملية الحصر، ويؤدّي إلى إغفال تنوّعات الخطاب النثري التي كانت معروفة ومستقرّة في الأدب العربي آنذاك، والتي نلمس فيها -حسب تنظيره- المشهد النثري العربي القديم الذي يزاوج بين الصبغة الشفهية والكتابية من جهة، وبين الوظيفة النفعية والوظيفة الجمالية من جهة أخرى .

- أنّ تقسيم ابن عبد الغفور الكلاعي للرسائل بحسب درجة الصنعة في أساليبها، أو بعبارة أدقّ باعتبار تشكيلها الأسلوبي في كتابه "إحكام صنعة الكلام" أطرح المنهج البلاغي التقليدي الذي كان سائدا في كثير من الدراسات التي تناولت جنس الترسيل قبله، وذلك بخروجه عن التصنيف المضموني المشهور للرسائل، والذي تتجلّى فيه بوضوح ثنائية الرسائل الديوانية و الإخوانية.

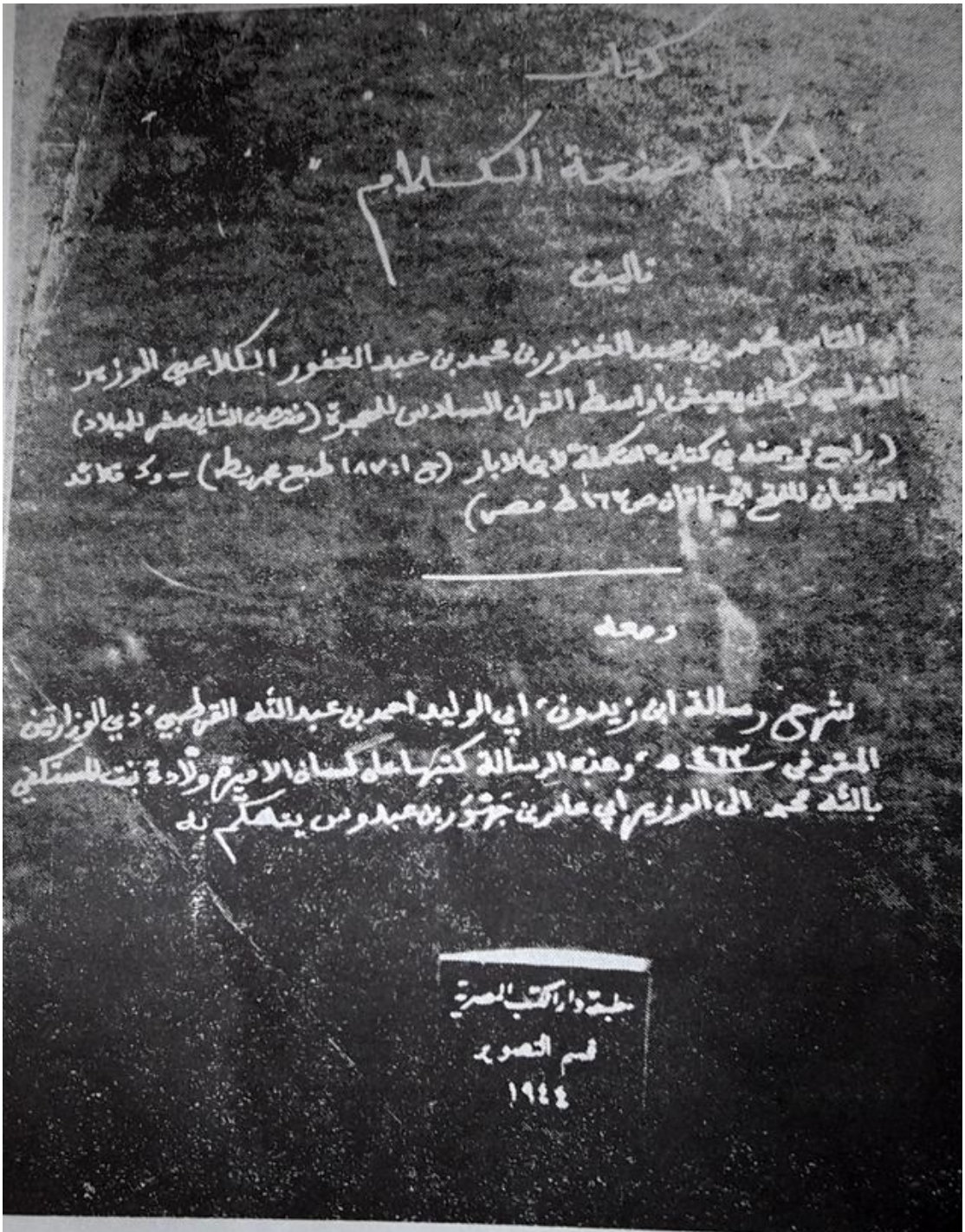
- أنّ في ابتكار الناقد لمصطلحات جديدة، وابتداعه لألقاب ومسمّيات أطلقها على أنواع الترسيل من عاطل، وحالي، ومصنوع، ومرصّع، ومغصّن، ومفصّل، ومبتدع، وعلى أنواع السجع الأربعة من منقاد، ومستجلب، ومضارع، ومشكِل تجديداً واضحاً بيّناً ماز به أنواع الكتابة النثرية الترسّلية وأقسامها، وهذا ما يثبت مدى مساهمة النقاد المغاربة والأندلسيين في إثراء الدرس النقدي والبلاغي. غير أنّ الظاهرة اللاّفتة للانتباه في مصطلح الكلاعي، وتصوّره لأنواع النثر وألوان السجع هو الاضطراب الذي قد ينجم عن استعمال بعض مصطلحاته –كالمرصّع مثلا - في غير ما استعملها له...، ولكن هذا لا يطرح من مكانته أو ينتقص من شخصيته البارزة في النقد والبلاغة، خاصة مع

مصطلحاته المبتكرة وأرائه الجريئة التي خصّ بها النثر والبيان، والتي كثيرا منها نجده فاعلا في الساحة النقدية إلى اليوم. والحقيقة أنّ مهما كان المسلك الذي سلكه أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي فقد حقّق مُثلاً وأسباباً لا يستهان بها لفنون النثر وأجناسه، إذ تطور مسار التنظير للخطاب النثري إلى أن استوى خلقا كامل الملامح بيّن القسمات مع هذا الناقد الأندلسي، فوعي الكلاعي بالخطاب النثري يتجاوز مجرد الدفاع عنه إلى محاولة وضع نظرية للخطاب النثري على اعتباره كيانا مستقلا يستحق دراسة وعناية قد تربو عن العناية بالشعر.

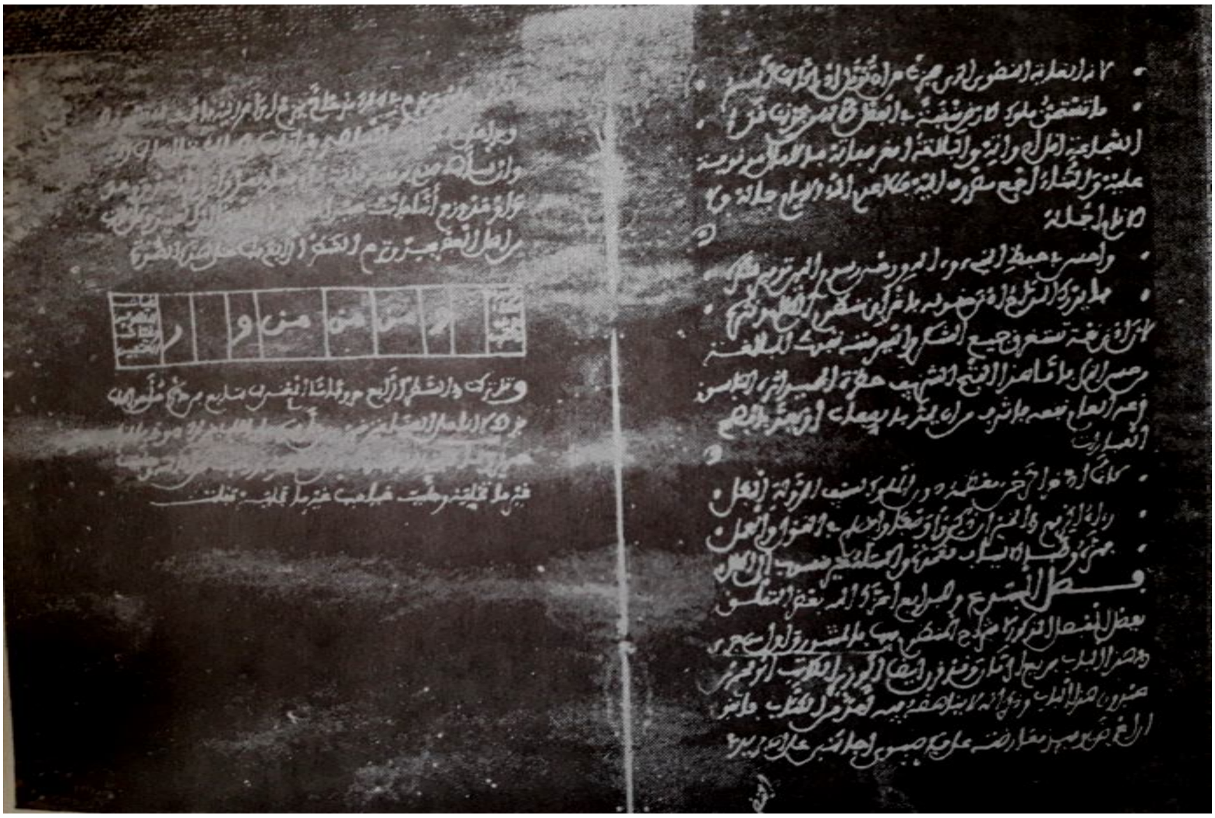
وأخيرا يأمل البحث أن ينتهي إلى تجديد الاقتناع بحضور مصطلح الأدبية بمفهومه، وإن غاب مصطلحا حرفيا في التفكير النقدي والبلاغي عند ابن عبد الغفور الكلاعي في القرن السادس، والتأكيد على حضور نظرية للنثر العربي في التراث النقدي القديم، كانت نواتها متوفّرة عند النقاد السابقين لعصر الكلاعي، حيث نجد صداها بارزاً في كثير من المحطّات التي وقف عندها النقاد القدامى المهتمّون بالنثر، ولكنّها تبلورت واكتملت مع هذا الناقد الاشبيلي الأندلسي الذي حاول تأسيس نظرية للأجناس النثرية في النقد العربي القديم.

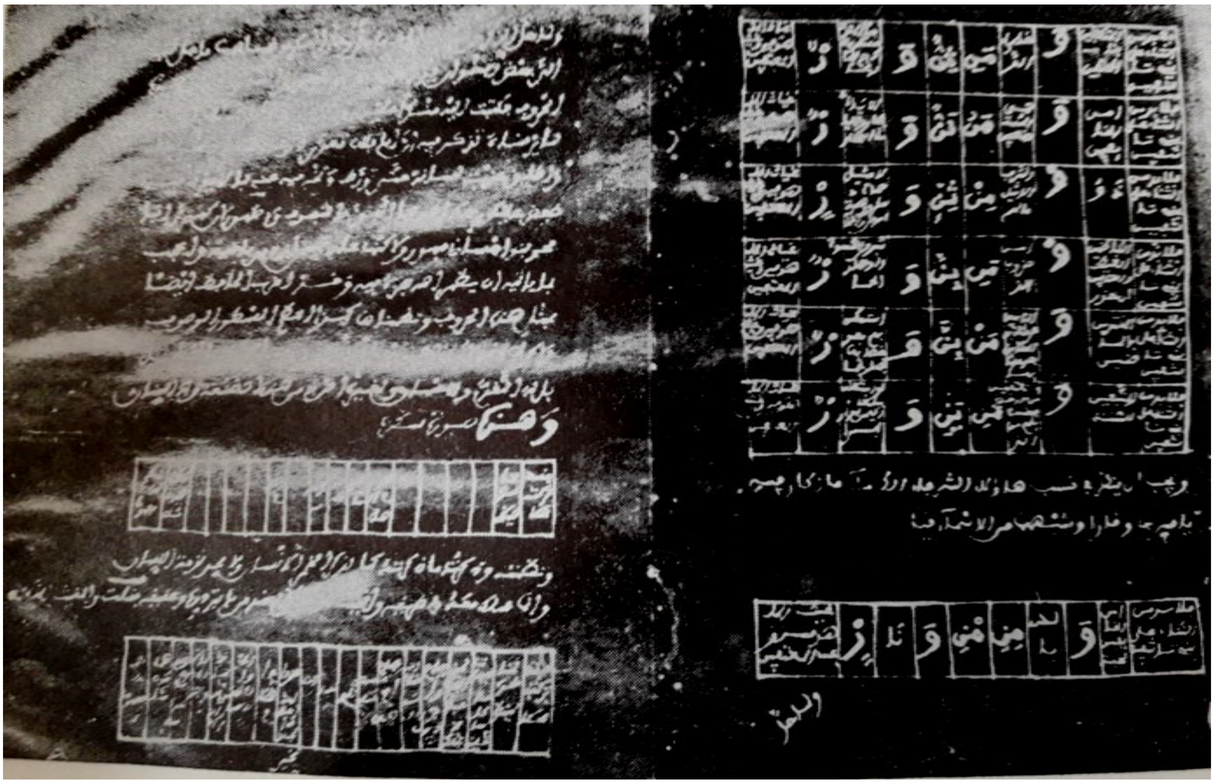
وبالله التوفيق

ملحق

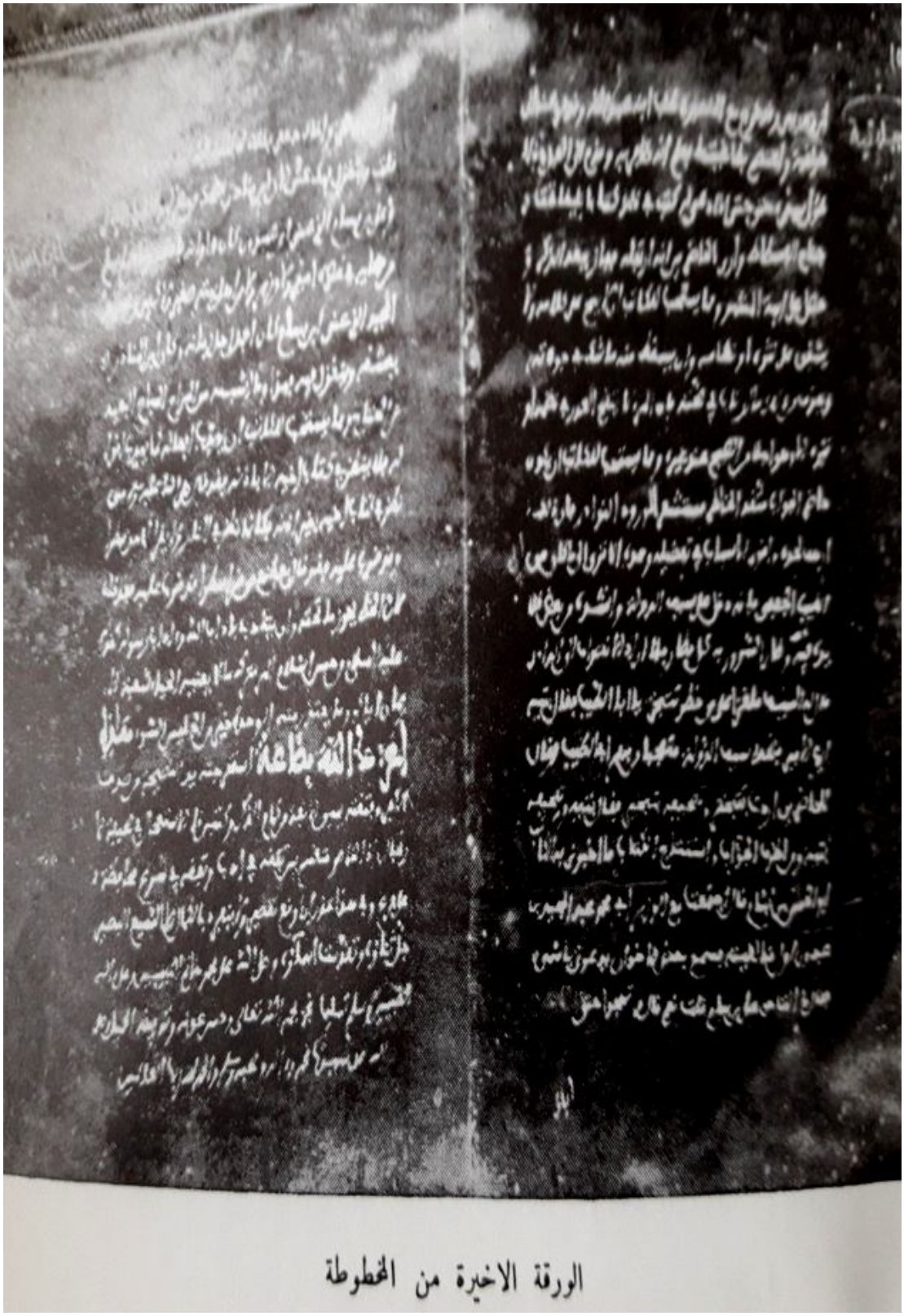


صفحة العنوان بخط الاستاذ حسن حسني عبد الوهاب





لوحتان مصورتان لفصل (المبتدع)



الورقة الاخيرة من المخطوطة

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

(مرتب ترتيبا ألفبائيا)

القرآن الكريم برواية حفص

المصادر و المراجع:

(أ)

- الإبلاغية في البلاغة العربية: سمير أبو حمدان، منشورات عويدات الدولية، بيروت، باريس، ط1 1991.
- الاتجاهات الأدبية والنقدية الحديثة (دليل القارئ العام): محمود العشيري، ميريت للنشر، القاهرة ط1، 2003.
- اتجاهات النقد العربي وقضاياه في القرن الرابع الهجري ومدى تأثرها بالقرآن: طاهر حليس منشورات جامعة باتنة، (د.ط)، (د.ت).
- إحكام صنعة الكلام: لابن عبد الغفور الكلاعي، تحقيق: محمد رضوان البداية، دار الثقافة، بيروت (د.ط)، (د.ت).
- الأداء الخطابي بين الشاعر والكاتب: مي يوسف خليف، دار غريب، القاهرة،(د.ط)، 1992.
- الأدب الأندلسي (من الفتح إلى سقوط الخلافة): أحمد هيكل، دار المعارف، القاهرة، ط8، 1982.
- الأدب الأندلسي: (التطور والتجديد): عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط 1، (د .ت).
- أدب الرسائل في المغرب العربي في القرنين السابع والثامن: الطاهر محمد توات، ديوان المطبوعات الجامعية جامعة تيزي وزو، الجزائر،(د.ط)، 1993.
- الأدب العربي في الأندلس: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط2، 1976.
- أدب الكاتب: ابن قتيبة، تحقيق: علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.
- أدب الكتاب: للصولي، المكتبة العربية، بغداد/ المطبعة السلفية، مصر،(د.ط)، 1921.
- الأدب المقارن: محمد غنيمي هلال، دار العودة ودار الثقافة، بيروت،(د.ط)، 1987.
- الأدب والغرابة: عبد الفتاح كيليطو، دار الطليعة، بيروت، ط 2، 1983.
- الأدب وفنونه: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي،القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- أدبية النص السردي عند أبي حيان التوحيدي:حسن إبراهيم الأحمد، دار التكوين، دمشق، (د.ط) 2009.

- أدبية النص الصوفي (بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفني): محمد زايد، عالم الكتب الحديثة، الأردن ط1، 2011.
- الأدبية في النقد العرب القديم (من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة): أحمد بيكيس، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.
- أساس البلاغة: للزمخشري، دار صادر، بيروت، ط1، 1992.
- استقبال النص عند العرب: محمد مبارك المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1، 1999.
- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، (د.ط) (د.ت).
- الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 2000.
- أسس النقد الأدبي عند العرب: أحمد أحمد بدوي، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، ط3، 1964.
- الأسلوبية والأسلوب: عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، (د.ط)، 1977.
- أشتات في اللغة والأدب والنقد: محمد اليعلاوي، دار الغرب الإسلامي، ط 1، 1992 .
- أشكال التعبير في الأدب الشعبي: نبيلة إبراهيم، دار النهضة، مصر، (د.ط)، 1974.
- إشكاليات القراءة وآليات التأويل: أبو زيد نصر حامد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1 1992.
- إعجاز القرآن: للباقلاني، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1971.
- الاقتضاب في شرح أدب الكُتَّاب : لأبي محمد عبد الله بن محمد بن السَّيد البطليوسي، تحقيق: محمد باسل عُيون السُّود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999.
- الإمتاع والمؤانسة: للتوحيدي، تحقيق:أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت (د.ط)، (د.ت).
- الأمثال العربية القديمة (دراسة أسلوبية سردية حضارية): أماني سليمان داوود، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009.
- انفتاح النص الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط2، 2001.
- الإيضاح في علوم البلاغة: للخطيب القزويني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، مؤسسة المختار، مصر ط2، 2004.

(ب)

- بديع الزمان الهمذاني:مارون عبود، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1963.
- البديع والتوازي: عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر، ط1، 1999.
- البرهان في وجوه البيان: لابن وهب، تحقيق: حفني محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969.
- البصائر والذخائر: للتوحيدي، تحقيق: إبراهيم الكيلاني، دمشق، (د.ط)، 1964.
- البلاغة : للمبرد، تحقيق: رمضان عبد التواب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط 2، 1985.
- بلاغة الخطاب الإقناعي (نحو تصور نسقي لبلاغة الخطاب): حسن المودن، كنوز المعرفة، عمان ط1، 2014.
- بلاغة الخطّاب الإقناعي: محمد العمري، أفريقيا الشرق، المغرب، ط 2، 2002.
- بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، منشورات عالم المعرفة، الكويت، العدد164، 1992.
- بلاغة العرب في الأندلس: أحمد ضيف، دار المعارف، تونس، ط1، 1998.
- بلاغة الكلمة والجملة والجمل: منير سلطان، منشأة المعارف، الإسكندرية،(د.ط)، 1988.
- البلاغة والأسلوبية: محمد عبد المطلب، مكتبة لبنان ناشرون / شركة المصرية العالمية-لونجمان (د.ط)، 1994.
- بنية اللغة الشعرية: جون كوهن، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.
- بيان إعجاز القرآن:للخطابي، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (الرمّاني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني)، تحقيق: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3، 1976.
- البيان والتبيين: للجاحظ، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

(ت)

- تاريخ آداب العرب: مصطفى صادق الرافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000.
- تاريخ آداب اللغة العربية: جورجي زيدان، مطبعة الهلال، 1930.
- تاريخ الأدب الأندلسي (عصر الطوائف والمرابطين): إحسان عباس، دار الشروق، عمان، ط1 2008.
- تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي): شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط17، (د.ت).
- تاريخ الأدب العربي (العصر العباسي الأول): شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط6، (د.ت).

- تاريخ الأدب العربي (المرابطون والموحدون): عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط3 1997.

- تاريخ الأدب العربي (عصر الدول والإمارات 'الأندلس): شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط5 2009.

- تاريخ الأدب العربي: كارل بروكلمان، دار المعارف، ط5، (د.ت).

- تاريخ الترسل النثري عند العرب في الجاهلية: محمود مقداد، دار الفكر، دمشق/دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1993.

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب:(نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري):إحسان عباس، دار الشروق، عمان، ط1، 2006 .

- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، ط 3، 1980 .

- تاريخ النقد الأدبي في الأندلس: محمد رضوان الداية، دار الأنوار، بيروت، ط1، 1968.

- تاريخ الوزراء والكتاب والشعراء في الأندلس المعروف بمطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس: للفتح بن خاقان، تحقيق: مديحة الشرقاوي، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط 2، 2007.

- تحليل الخطاب الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1997.

- تحليل الخطاب السردي و قضايا النص : عبد القادر شرشار، منشورات دار القدس، وهران، ط1 2009.

- تراث الأندلس، تكشيف وتقويم (لوائح المؤلفين والمؤلفات): إعداد جماعة من الأساتذة بإشراف محمد حجّي، مؤسسة عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية، ط 1، 1993.

- التشابه والاختلاف: محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1996.

- التعبير الموسيقي: فؤاد زكريا، دار مصر للطباعة، ط1، 1956.

- التفكير البلاغي عند العرب (أسسه وتطوره إلى القرن السادس) : حمادي صمود، منشورات الجامعة التونسية، (د.ط)، 1981 .

- التكملة لكتاب الصلة: ابن الأبار، صحّحه عزت العطار الحُسيني، مطبعة السعادة، مصر، 1955-1956.

- تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر: لابن رشد(ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)، تحقيق وترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

- التناسب البياني في القرآن الكريم (دراسة في النظم المعنوي والصوتي) : أحمد أبو زيد، منشورات كلية الآداب بالرباط، المملكة المغربية،(د.ط)، 1992.

- تهذيب اللغة: لأبي منصور محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: إبراهيم الأبياري، دار الكاتب العربي القاهرة، 1967.

- تيارات النقد الأدبي في الأندلس(في القرن الخامس للهجري): مصطفى عليان عبد الرحيم، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 1984.

(ث)

- الثقافة العربية الحديثة والمرجعيات المستعارة: عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999.

- ثمرات الأوراق: ابن حجة الحموي، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، مكتبة الخانجي، مصر، 1971 .

(ج)

- جمهرة الأمثال: للعسكري، تحقيق: أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.

- جواهر البلاغة: السيد أحمد الهاشمي، مؤسسة المختار، القاهرة، (د.ط)، 2013.

(ح)

- الحركة النقدية على أيام ابن رشيق المسيلي: بشير خلدون، الشركة الوطنية،الجزائر،1981.

- حسان بن ثابت (ديوان شعر): ضبط: عبد الرحمان البرقوقي، دار صادر، بيروت،(د.ط)،(د.ت).

- الحسن البصري (سيرته، شخصيته، تعاليمه، وآراؤه): إحسان عباس، دار الفكر العربي، القاهرة ط1، 1952.

- الحكم والأمثال: حنا الفاخوري، دار المعارف، القاهرة، ط4، (د.ت).

- حول مفهوم النثر الفني عند العرب القدامى: البشير المجدُوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1982.

- الحيوان: الجاحظ، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر ط2، 1965.

(خ)

- الخصائص: لابن جني تحقيق: محمد علي النجار، مطبعة دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2 1952.

- خطاب المفارقة في الأمثال العربية : نوال بن صالح، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1 2014.

- الخطابة : يوسف محمد يوسف، مطبعة الفجر الجديد، بيروت، ط1، 1992.

- الخطابة العربية الإسلامية (دراسة في المتن والفن): عبد الرحيم الرحموني، مطبعة آنفو– برانت فاس (د.ط)، 2005.

(د)

- دراسات أدبية في الخطب والأمثال الجاهلية: سليمان محمد سليمان، دار الوفاء، ط1، 2005.

- دراسات في الأدب الأندلسي: العربي سالم الشريف، دار شموع الثقافة، ط1، 2003 .

- دراسات في الأدب الجاهلي (النشأة والتطور والفنون والخصائص) : سعد بوفلاقة، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، 2006.

- دروس في الألسنة العامة: فرديناند دي سوسير، تعريب: محمد الشاويش ومحمد عجينة، الدار العربية للكتاب، تونس، 1985.

- الدلالة الصوتية: كريم زكي حسام الدين، مكتبة لأنجلو المصرية، ط1، 1992.

- دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، مصر، ط3 1992.

- دليل الناقد الأدبي: ميجان الرويلي، وسعد البازعي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء ط3، 2002.

- ديوان الأدب: الفارابي، تحقيق: أحمد مختار عمر، مراجعة: إبراهيم أنيس، مؤسسة دار الشعب للطباعة، القاهرة، 1975.

(ذ)

- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة: لأبي الحسن علي بن بسام الشنتريني الأندلسي، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1997 .

(ر)

- الرسالة الشافية: عبد القاهر الجرجاني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (الرمّاني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني)، تحقيق: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر ط3، 1976.

- الرسالة العذراء: لابن المدبر (ضمن جمهرة رسائل العرب) لأحمد زكي صفوت، المكتبة العلمية بيروت، (د.ط)، (د.ت).

- رسالة في قوانين صناعة الشعر: لأبي نصر الفارابي (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)، تحقيق وترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

- الرسائل الأدبية النثرية في القرن الرابع للهجرة (العراق والمشرق الإسلامي): غانم جواد رضا حسن، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2011.

- الرسائل الأدبية ودورها في تطوير النثر العربي القديم(مشروع قراءة شعرية):صالح بن رمضان دار الفارابي، بيروت، ط2، 2007.

(س)

- سرّ الفصاحة :ابن سنان الخفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1982.

- السرد العربي القديم (الأنواع والوظائف والبنيات): إبراهيم صحراوي، منشورات الاختلاف الجزائر/ الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008 .

- سلطة المعنى (مراجعات نقدية): صالح بن معيض الغامدي، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط2 2014.

(ش)

- شرح ديوان الحماسة: للمرزوقي، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط1 1991.

- شرح مقامات الحريري: الشريشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية بيروت (د.ط)، 1998.

- الشعر والشعراء: ابن قتيبة الدينوري، تحقيق: الشيخ محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم بيروت، ط3، 1987.

- الشعري والنثري (مداخل لأنواعية الشعر): رشيد يحياوي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، 2001.

- الشعرية العربية(التاريخية و الرهانات): عبد القادر الغزالي، دار الحوار، سورية، ط1، 2010.

- شعرية النص النثري (مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري):أبلاغ محمد عبد الجليل، شركة المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2002.

- شعرية النوع الأدبي: رشيد يحياوي، (في قراءة النقد العربي القديم)، أفريقيا الشرق، ط1، 1994.

- الشعرية: تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 1987.

(ص)

- صبح الأعشي في صناعة الإنشا: للشيخ أبي العباس أحمد القلقشندي، دار الكتب المصرية، القاهرة 1922.
- الصحاح(تاج اللغة وصِحاح العربية): للجوهري، تحقيق: إميل بديع يعقوب، ومحمد نبيل الطرافي دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999.
- صحيح البخاري: للإمام أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، دار ابن كثير، دمشق/بيروت ط1، 2002.
- صناعة الكتابة عند ضياء الدين ابن الأثير: عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة الإشعاع الفنية، مصر ط1، 1999.
- الصناعتين: لأبي هلال العسكري، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 2، 1989.

(ض)

- ضحى الإسلام: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، ط10، (د.ت).

(ط)

- طبقات فحول الشعراء: ابن سلام الجمحي، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة (د.ت).
- الطراز: للإمام يحي العلوي، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2002.

(ع)

- العقد الفريد: ابن عبد ربه الأندلسي(ت328ه)، تحقيق: عبد المجيد الترحيني، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1983.
- العلاقات الدلالية والتراث البلاغي العربي(دراسة تطبيقية) :عبد الواحد حسن الشيخ، مكتبة الإشعاع مصر، ط1، 1999.
- علم الأسلوب(مبادئه وإجراءاته): صلاح فضل، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985.
- علم البديع (رؤية جديدة): أحمد أحمد فشل، دار المعارف، مصر، (د.ط)، 1996.
- علم لغة النص (النظرية والتطبيق): عزة شبل محمد، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 2009 .

- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: لابن رشيق القيرواني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1981.
- عيار الشعر: لابن طباطبا العلوي، تحقيق: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2 2005.
- عيون الأخبار: لابن قتيبة، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

(ف)

- فجر الإسلام: أحمد أمين، دار الكتاب العربي، بيروت، ط11، 1975.
- الفصاحة في العربية(المفاهيم والأصول): محمد كريم الكوّاز، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت ط1، 2006.
- فن الخطابة (وإعداد الخطيب): علي محفوظ، مكتبة رحاب، الجزائر، (د. ط)، (د.ت).
- فن الخطابة وتطّوره عند العرب: إيليا الحاوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- فن الخطابة: أحمد الحوفي، دار النهضة، مصر، (د. ط)، 2002.
- فن الشعر: أرسطو طاليس، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د.ط) (د.ت).
- فن الشعر من كتاب الشفاء: لابن سينا (ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو)، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، (د. ط)، (د.ت).
- فن القص في النثر الأندلسي: علي الغريب محمد الشناوي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2003.
- فن المقامات بين المشرق والمغرب: يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، ط1، 1979.
- الفن ومذاهبه في النثر العربي: شوقي ضيف، دار المعارف، مصر، ط6، 1971.
- الفهرست: لابن النديم، أبي الفرج محمد بن إسحاق بن أبي يعقوب، نشره الشيخ إبراهيم رمضان دار المعرفة، بيروت، ط2، 1997.
- في الأدب الأندلسي: جودت الركابي، دار المعارف، القاهرة، ط6، 2008.
- في الأدب الأندلسي: محمد رضوان الداية، دار الفكر المعاصر بيروت/دار الفكر، دمشق، ط1 2000.
- في الأدب الجاهلي : طه حسين، دار المعارف، مصر، ط11، (د.ت).
- في الأدب وفنونه: علي بومُلحِم، المطبعة العصرية، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

- في البلاغة العربية(علم المعاني، البيان، البديع): عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت (د.ط)، (د.ت).
- في الشعرية: كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، صيدا، بيروت، ط1، (د.ت).
- في المصطلح النقدي: أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي، بغداد، (د. ط)، 2002.
- في النقد الأدبي: صلاح فضل، اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط) 2007.
- في بلاغة الخطاب الإقناعي: محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، المغرب (د. ط)، 2002.
- في معرفة النص : يمنى العيد، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1985.
- في نظرية الأدب وعلم النص: إبراهيم خليل، منشورات الاختلاف، الجزائر/ الدار العربية للعلوم لبنان، ط1، 2010.

(ق)

- القاموس المحيط: الفيروز أبادي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999 .
- القراءة المنهجية للنص الأدبي (النص الحكائي والحجاجي نموذجا): البشير اليعكوبي، دار الثقافة (د.ط)، 2006.
- قراءة في النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي): محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996.
- قضايا الشعرية: رومان جاكبسون، ترجمة: محمد الوالي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1988.
- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث: محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت 1979.
- قضايا النقد الأدبي: بدوي طبانة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- قلائد العقيان ومحاسن الأعيان: للفتح بن خاقان، حققه وعلق عليه: حسين يوسف خريوش، مكتبة المنار، الأردن، ط1، 1989.

(ك)

- كتاب الأمثال: للقاسم بن سلام، تحقيق: عبد المجيد قطامش، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1 1980.
- كتاب البديع: لابن المعتز، اعتنى بنشره وتعليق المقدمة والفهارس :إغناطيوس كراتشقوفسكي، دار المسيرة، بيروت، ط3، 1982.

- كتاب الحروف: أبو نصر الفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط2، 1990.
- كتاب بلاغة الإقناع في المناظرة: عبد اللطيف عادل، منشورات الاختلاف، الجزائر، منشورات ضفاف، بيروت، دار الأمان، الرباط، ط1، 2013.
- كيف تكتب بحثا أو رسالة(دراسة منهجية): أحمد شلبي، مكتبة النهضة المصرية، ط 8، (د. ت).

(ل)

- لسان العرب: لابن منظور، اعتنى بتصحيحها: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي دار إحياء التراث، مؤسسة التاريخ العربي، بيروت، ط3، 1999 .
- لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب: ذهبية حمو الحاج، دار الأمل، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
- لسانيات النص(مدخل إلى انسجام الخطاب): محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 1991.
- اللسانيات والدلالة (الكلمة): منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996.
- اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث): فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994.
- اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي: لخضر الجمعي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق 2001.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: لابن الأثير: تحقيق: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، مطبعة نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

(م)

- مجمع الأمثال: للميداني، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، (د.ت).
- محاورات مع النثر العربي: مصطفى ناصف، سلسلة عالم المعرفة، العدد 218، 1997.
- محيط المحيط: بطرس البستاني، دار الفكر، لبنان، (د.ط)، 1977.
- مدخل إلى علم النص (ومجالات تطبيقه): محمد الأخضر الصبحي، منشورات الإختلاف الجزائر/ الدار العربية للعلوم، لبنان، ط1، 2008.
- مدخل لجامع النص: جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط1، 1985.
- المرايا المقعرة: عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، الكويت، 2001.

- المزهر في علوم اللغة وأنواعها: للسيوطي، ضبطه وصحّحه ووضع حواشيه: فؤاد علي منصور دار الكتب العلمية، ط1، 1998.

- مسائل الشعرية في النقد العربي(دراسة في نقد النقد): محمد جاسم جبارة، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط1، 2013.

- المصطلح النقدي: عبد السلام المسدي، مؤسسات عبد الكريم ابن عبد الله للنشر، تونس، (د.ط) 1994.

- معجم اللسانيات الحديثة (إنجليزي- عربي): سامي عياد حنا، وكريم زكي حسام الدين، ونجيب جريس، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997.

- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الدار البيضاء ط1، 1985.

- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، وكامل المهندس، مكتبة لبنان بيروت، ط1، 1974.

- المعجم المفصل في اللغة والأدب: إميل بديع يعقوب، وميشال عاصي ، دار العلم للملايين، بيروت ط1، 1987.

- معجم مصطلحات الأدب: الإشراف العام: فاروق شوشة، محمود علي مكي، التحرير والمراجعة اللغوية: سميرة صادق شعلان، مجمع اللغة العربية، مصر، (د.ط)، 2007.

- معجم مقاييس اللغة: لابن فارس الرازي، وضع حواشيه: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 1999.

- المغرب في حلي المغرب، لابن سعيد الغرناطي الأندلسي، تحقيق خليل المنصور، دار الكتب العلمية، ط1، 1997.

- مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ: ميشال عاصي، مؤسسة نوفل، بيروت، ط2، 1981.

- مفاهيم الشعرية(دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم): حسن ناظم، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1994.

- مفاهيم نقدية: رونيه ويليك، ترجمة: محمد عصفور، منشورات عالم المعرفة، الكويت، 1987.

- مفتاح العلوم: للسكاكي، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية بيروت ط2، 1987.

- مفهوم الأدبية في التراث النقدي (إلى نهاية القرن الرابع): توفيق الزيدي، منشورات عيون، الدار البيضاء، ط2، 1987.

- مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم: مصطفى البشير قط، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 2010.

- المقابسات: للتوحيدي: تحقيق: حسن السندُوبي، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط2، 1992.

- المقامات (مقاربة في التحولات والتبني والتجاوز): يوسف إسماعيل، منشورات إتحاد العرب دمشق، (د.ط)، 2007.

- المقامة: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ط 6، 1962.

- مقدمات في الأنواع الأدبية: رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991.

- مقدمة ابن خلدون: لابن خلدون، تحقيق:حامد أحمد طاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، ط1، 2004.

- من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية: أحمد الجوة، قرطاج للنشر، تونس، (د.ط)، 2007.

- من النص إلى الفعل (أبحاث في التأويل): بول ريكور، ترجمة: محمد برادة، حسان بورقية، دار الأمان، ط1، 2004.

- من حديث الشعر والنثر: طه حسين، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1973.

- من حلية المحاضرة: للحاتمي : تحقيق: مظهر الحجي، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2000.

- من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم: عثمان موافي، دار المعرفة الجامعية، (د.ط) 1996.

- مناهج التأليف عند العلماء العرب (قسم الأدب): مصطفى الشكعة، دار العلم للملايين، بيروت ط19 . 2009

- منهاج البلغاء وسراج الأدباء:حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، تونس، 1966.

- منهج الجواب في آليات تحليل الخطاب: عمار ساسي، عام الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

- المهارات الأساسية في الفنون الكتابية: داوود غطاشة الشوابكة، مصطفى محمد الفار، دار الفكر الأردن، ط2، 2007.

- الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي، تحقيق وتعليق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

- الموسوعة الفلسفية العربية: معن زيادة، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1986.

(ن)

- النثر الأدبي الأندلسي في القرن الخامس(مضامينه وأشكاله): علي بن محمد، دار الغرب الإسلامي بيروت، ط1، 1990.

- النثر الأندلسي في عصر الموحدين: علي الغريب محمد الشناوي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1 2009.

- النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية (فنونه – مدارسه – أعلامه): محمد رجب النجار، دار الكتاب الجامعي، الكويت، ط1، 1996.

- النثر الفني بين صدر الإسلام والعصر الأموي: مي يوسف خليف، دار قباء، القاهرة، (دط)، (دت).

- النثر الفني في القرن الرابع: زكي مبارك، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، (د.ط)، (د.ت).

- نثر النظم وحل العقد: الثعالبي، دار الرائد العربي، بيروت، (د.ط)، 1983.

- النص الأدبي في التراث النقدي والبلاغي (حتى نهاية القرن الخامس): إبراهيم صدقة الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 2010.

- النص النثري عند النقاد والبلاغيين العرب القدماء: مصطفى البشير قط، دار بهاء الدين، قسنطينة، ط1، 2010.

- نظريات الشعر عند العرب(الجاهلية والعصور الإسلامية): مصطفى الجوزو، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1981.

- نظريات الشعر عند العرب: الجاهلية والعصور الإسلامية(نظرية تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات): مصطفى الجوزو، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2002.

- نظرية الإبداع في النقد العربي القديم: عبد القادر هني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1999.

- نظرية الأجناس الأدبية (آليات التجنيس الأدبي في ضوء المقاربة البنيوية والتاريخية): جميل حمداوي، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (د.ط)، 2015.

- نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري (جدلية الحضور والغياب) : عبد العزيز شبيل، دار مهد علي الحامي، تونس، ط 1، 2001.

- نظرية الأدب: رينيه ويليك-أوستين وراين، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة:حسام الخطيب المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 1987.

- النظرية الأدبية المعاصرة: رامان سلدن، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، (د.ط) 1998.

- نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 2001.
- نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين: ألفت كمال الروبي، دار التنوير، بيروت، ط 1، 1983.
- نظرية القراءة(المفهوم والإجراء): عبد الرحمان تبرماسين، أمال منصور، علي بخوش، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، قسم الأدب العربي، بسكرة، ط01، 2009
- نظرية اللغة في النقد العربي: عبد الحكيم راضي، مكتبة الخانجي، مصر، 1980.
- نظرية المنهج الشكلي(نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت / الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ط 1، 1982.
- نظرية النص الأدبي: عبد المالك مرتاض، دار هومة، الجزائر، 2007 .
- نظرية علم النص(رؤية منهجية في بناء النص النثري): حسام أحمد فرج، مكتبة الآداب، القاهرة ط1، 2007.
- نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب:المقري التلمساني، تحقيق: احسان عباس، دار صادر بيروت، (د. ط)، 2004.
- النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط1، 1982.
- النقد الجمالي وأثره في النقد القديم: روز غريب، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1952.
- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت (د.ط)، (د.ت).
- نقد النثر في تراث العرب النقدي (حتى نهاية العصر العباسي 656ه): نبيل خالد أبو علي، الهيئة المصرية للكتاب، (د.ط)، (د.ت).
- نقد النثر: النظرية والتطبيق (قراءة في نتاج ابن الأثير النقدي والإبداعي مع وصلة بالدرس الأدبي الحديث): عرفة حلمي عباس، مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 2009.
- نقد النثر: لابن وهب (المنسوب خطأ لقدامة ابن جعفر)، دار الكتب العلمية، بيروت، (د.ط) 1995.
- النقد والحداثة: عبد السلام المسدي، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1983.
- النكت في إعجاز القرآن: الرمّاني، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (الرمّاني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني)، تحقيق: محمد خلف الله أحمد، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط3 1976.

(هـ)

- الهوامل والشوامل: للتوحيدي ومسكويه، تحقيق: أحمد أمين، والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951.

(و)

- الوزراء والكتاب:للجهشياري، تحقيق :إبراهيم الأبياري، وآخرين، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، القاهرة، ط1.

- الوساطة بين المتنبي وخصومه: القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2006.

- وفيات الأعيان:ابن خلكان، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1948.

- المراجع باللغة الأجنبية :

- Dictionnaire encyclopédique des siences du langage: T.Todorove et oswald Ducrot , Editions du seuil, paris, 1972.

- Essais de linguistique générale: Roman J. Edi. De minuit, 1963.

- International Encyclopedia of Linguistics,William Bright, V1,Oxford,University press-new york,Oxford.

- Larousse-Dictionnaire de la langue Francaise –Paris,

- Petit Robert (hor poul robert), dictionnaire Alphabétique et Analogique de la langue Francaise, EDI 1991, Monréal-Canada.

- المجلات و الدوريات:

- الأجناس الأدبية: ميشال كلوفينسكي، ترجمة: ياسين ساوير المنصوري، مجلة نوافذ، المملكة العربية السعودية، العدد 38، نوفمبر 2007.

- بعض خصائص الخطاب: محمد مفتاح، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، العدد 09، المجلد 35، 2000.

- بلاغة الأشكال الوجيزة في التراث العربي: رشيدة عابد:

- Bouira University Digital Space , dspace.univ-bouira.dz

- بلاغة النثر وضروب الكلام في التراث العربي (قراءة في كتاب إحكام صنعة الكلام للكلاعي) : رشيدة عابد، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد: 08، 2011.

- جمالية النثر بين التصورات البلاغية التراثية ومنظورات البلاغة الجديدة :رشيدة عابد
- Bouira University Digital Space , dspace.univ-bouira.dz
- حول الأجناس الأدبية: تقديم للعدد، مجلة بصمات، جامعة الحسن الثاني/ المحمدية، الدار البيضاء، العدد 04، 1990.
- فن التوقيعات الأدبية في العصر الإسلامي والأموي والعباسي: حمد بن ناصر الدخيل، أستاذ مشارك في كلية اللغة العربية، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية. موقع: أ.د محمد سعيد ربيع الغامدي.
- www.mohamedrabeea.com/books/book1-6640-pdf
- القارئ في النص (نظرية التأثير والاتصال): نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، العدد 01، المجلد05 1984.
- قراءة في إشكالية نظرية الأجناس الأدبية (ملاحظات أساسية): رشيد وديجي، حوليات الآداب واللغات، جامعة المسيلة، العدد04، أكتوبر 2014.
- مديح القلم: جابر عصفور، مجلة العربي، العدد 62، أكتوبر، 2005.
- المرجعية البلاغية للإيقاع اللفظي: مصطلح الإيقاع: سحواج امحمد، مجلة آمال، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 04، جويلية 2009.
- المفاضلة بين الشعر و النثر النقدي الأندلسي:شريف راغب علاونة، مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها ج 18، العدد:37، جماد الثاني 1427هـ.
- مفهوم الأدبية في الخطاب النقدي: محمد الواسطي، مجلة آفاق أدبية، محور العدد: الأدبية (المفهوم والسمات)، العدد 01، 2007.
- منحى الكلاعي في نقد النثر، مجلة الآداب (02) جامعة الملك سعود، المجلد السابع، 1995.
- نظرية الأجناس الأدبية عند حازم القرطاجني: محمد مجغيرو، مجلة النبوغ، نقابة الأدباء والباحثين المغاربة، العدد الأول، ربيع 2011.

- الندوات والملتقيات:

- المحاضرات الأندلسية (ذخيرة أدبية ومظهر من مظاهر التواصل الحضاري بين المشرق والمغرب): نعيمة مني، ضمن: نحو مقاربات جديدة لدراسة الأدب الأندلسي، تنسيق: فاطمة طحطح

أحمد بوغلا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم: 180 ط1، 2014.

- المفاضلة بين الشعر والنثر في النقد العربي القديم من الجاحظ إلى ابن رشيق المسيلي: بحث ألقي في الملتقى الوطني الأول حول"ابن رشيق المسيلي"، بدار الثقافة، المسيلة، يومي: 15-16 ديسمبر 2002، ضمن قراءات في النقد والأدب: مصطفى البشير قط، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007.

- من التراث النقدي والبلاغي في الغرب الإسلامي "إحكام صنعة الكلام للوزير أبي القاسم محمد عبد الغفور الكلاعي": أمينة غالي، أعمال ندوة التراث النقدي والبلاغي بالغرب الإسلامي، 27-28 نوفمبر1998، حوليات كلية اللغة العربية، جامعة القرويين، مراكش، العدد14، 2000.

- الرسائل والأطروحات:

- أدبية الخطاب النثري في كتابات ابن خلدون: نجاة عقالي، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 2004 - 2005.

- أدبية الخطاب في المثل السائر لابن الأثير: مولود بغورة، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر 2005-2006.

- تحليل الخطاب في النقد العربي الحديث (دراسة مقارنة في النظرية والمنهج): مهى محمود إبراهيم العتوم، رسالة دكتوراه، الجامعة الأردنية، 2004.

- الخطاب النثري عند ابن الأثير في كتابه المثل السائر: بن مساهل باية، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة، 2008-2009 .

- الدرس البلاغي عند أبي القاسم الكلاعي في كتابه: إحكام صنعة الكلام، لطفي عبد الكريم رسالة ماجستير، تلمسان، 2005-2006 .

فهرس الآيات القرآنية

فهرس الآيات القرآنية

الآية القرآنية حسب ورودها في البحث	رقم الآية	السورة	الصفحة
(رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا)	37	النبأ	08
(وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ)	20	ص	08
(فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ)	23	ص	08
(قل ما أسألكم عليه من أجر، وما أنا من المتكلفين)	86	ص	45
"الرحمان علم القرآن، خلق الإنسان، علمه البيان"	04،03،02،01	الرحمان	86
(قُلْ هُوَ اللَّهُ أَحَدٌ* اللَّهُ الصَّمَدُ* لَمْ يَلِدْ وَلَمْ يُولَدْ* وَلَمْ يَكُنْ لَهُ كُفُوًا أَحَدٌ*)	04،03،02،01	الإخلاص	304-104
(وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ)	82	يوسف	104
(فَغَشِيَهُمْ مِنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ...)	87	طه	104
(الْقَارِعَةُ* مَا الْقَارِعَةُ)	02،01	القارعة	307-104
(إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنْثُورًا)	19	الإنسان	120
(والشعراء يتبعهم الغاوون، ألم ترى أنهم في كل واد يعمهون، وأنهم يقولون ما لا يفعلون)	224	الشعراء	124
(وَاصْطَنَعْتُكَ لِنَفْسِي)	41	طه	180
(صُنع الله الذي أتقن كل شيء)	88	النمل	180
(إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ وَإِنَّ الْفُجَّارَ لَفِي جَحِيمٍ)	14،13	الإنفطار	185
(مَثَلُ الَّذِينَ يُنفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّائَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ)	261	البقرة	207

(فَإِنْ عصوك فَقُلْ إِنِّي بَرِيءٌ مِمَّا تَعْمَلُونَ)	**216**	الشعراء	**208**
(وَإِنْ تَصْبِرُوا وَتَتَّقُوا لَا يَضُرُّكُمْ كَيْدُهُمْ شَيْئًا)	**120**	آل عمران	**208**
(وَمَنْ لَمْ يَطْعَمْهُ فَإِنَّهُ مِنِّي)	**249**	البقرة	**231**
(يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاسْتَمِعُوا لَهُ) .	73	**الحج**	**236**
(وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا رَجُلَيْنِ)	76	**النحل**	**236**
(وَلَقَدْ ضَرَبْنَا لِلنَّاسِ فِي هَذَا الْقُرْآنِ مِنْ كُلِّ مَثَلٍ)	**27-58**	الروم، الزمر	**239**
(وَهُمْ يَنْهَوْنَ عَنْهُ وَيَنْأَوْنَ عَنْهُ)	**26**	الأنعام	**292**
(وَيْلٌ لِكُلِّ هُمَزَةٍ لُمَزَةٍ)	**01**	الهمزة	**292**
(وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ)	**55**	الروم	**292**
(كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ * ثُمَّ كَلَّا سَوْفَ تَعْلَمُونَ) .	**04،03**	التكاثر	**300**
(فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا * إِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا)	**06،05**	الانشراح	**300**
(وَلَكُمْ فِي الْقِصَاصِ حَيَاةٌ يَا أُولِي الْأَلْبَابِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونَ)	**179**	البقرة	**305**
(فَأَمَّا الَّذِينَ اسْوَدَّتْ وُجُوهُهُمْ أَكَفَرْتُمْ بَعْدَ إِيمَانِكُمْ)	**106**	آل عمران	**307-305**
(وَاسْأَلِ الْقَرْيَةَ الَّتِي كُنَّا فِيهَا وَالْعِيرَ الَّتِي أَقْبَلْنَا فِيهَا وَإِنَّا لَصَادِقُونَ)	**82**	يوسف	**306-305**
(قَالَ سَنَنْظُرُ أَصَدَقْتَ أَمْ كُنْتَ مِنَ الْكَاذِبِينَ (**27**) اذْهَبْ بِكِتَابِي هَذَا فَأَلْقِهْ إِلَيْهِمْ ثُمَّ تَوَلَّ عَنْهُمْ فَانْظُرْ مَاذَا يَرْجِعُونَ (**28**) قَالَتْ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ (**29**)	**29،28،27**	النحل	**306**
(وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا)	**60**	البقرة	**306**
(فَغَشِيَهُمْ مِنَ الْيَمِّ مَا غَشِيَهُمْ)	**78**	طه	**307**
(وَقَالَ ارْكَبُوا فِيهَا بِاسْمِ اللَّهِ)	**41**	هود	**315**
(قُلِ ادْعُوا اللَّهَ أَوِ ادْعُوا الرَّحْمَنَ)	**110**	الإسراء	**315**

(إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ)	30	النحل	315
(اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ)	01	العلق	315
(إِنَّ اللَّهَ وَمَلَائِكَتَهُ يُصَلُّونَ عَلَى النَّبِيِّ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا صَلُّوا عَلَيْهِ وَسَلِّمُوا تَسْلِيماً)	56	الأحزاب	315
(إِنِّي أُلْقِيَ إِلَيَّ كِتَابٌ كَرِيمٌ)	29	النمل	327

فهرس
المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة .... أ-ح

الفصل الأول:
مقاربة اصطلاحية تاريخية لمفهوم الأدبية

مدخل: الخطاب: المفهوم والعلاقات 08

1- مفهوم الخطاب 08

2- الخطاب والنص 14

المبحث الأول: مفهوم الأدبية في النقد الغربي 19

1- السياق التاريخي و التطور 19

2- المفهوم 28

المبحث الثاني: ملامح مفهوم الأدبية في تراثنا النقدي والبلاغي قبل عصر الكلاعي 36

- الأدبية في مسار النقد العربي القديم 36

1- الأدبية من خارج الخطاب 42

2- الأدبية من داخل الخطاب 49

الفصل الثاني:
ابن عبد الغفور الكلاعي وقضايا الأدبية

المبحث الأول: ابن عبد الغفور الكلاعي و كتابه إحكام صنعة الكلام 62

1- مسار حياة أبي القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي 62

أ- حياته وتاريخه 62

ب- ثقافته ومؤلفاته 66

2- إحكام صنعة الكلام: محتواه وبنيته 76

أ- محتوى كتاب إحكام صنعة الكلام 78

ب- بنية الكتاب 81

المبحث الثاني: قضايا الأدبية عند ابن عبد الغفور الكلاعي 85

1- الناثر وإطاره الثقافي 85

أ- الإطار اللغوي 99

ب- الإطار الديني 104

ج - الإطار الأدبي 106

د- الإطار التاريخي 108

2- الخطاب النثري 110

أ- مفهوم الخطاب النثري والفرق بينه وبين الخطاب الشعري 110
ب- الترجيح والمفاضلة بين الخطابين النثري والشعري 119
3- المخَاطَب وتلقيه للنص النثري(صورة المتلقي) 128
أ- مراعاة أحوال المخاطبين ومقامهم 136
ب- تنوع الخطاب بين الإيجاز والإطناب 141
جـ- الأسلوب اختيار يراعى فيه الموضوع و الجنس الذي يكتب فيه 143
د- أثر الصورة البصرية على التأثير في المتلقي 146

الفصل الثالث:
أدبية الأجناس النثرية

- الأجناس الأدبية: التاريخ والمفهوم 152
المبحث الأول: أدبية الأجناس النثرية الكتابية 173
1- الرسالة: أ- مفهوم الرسالة بين اللغة و الاصطلاح 173
ب- أنواع الرسالة باعتبار التشكيل الأسلوبي 175
1- العاطل 176
2- الحالي 177
3- المصنوع 180
4- المرصّع 185
5- المغصن 191
6- المفصل 195
7- المبتدع 198
2- التوقيع: أ- مفهومه لغة واصطلاحا. 200
ب- أنواع التوقيعات: 205
1- التوقيع بالكلمات 205
2- التوقيع بالكلمة الواحدة 206
3- التوقيع بالحرف الواحد 206
4- التوقيع بالآية من القرآن 207
5- التوقيع بالبيت من الشعر 208
3- المورَّى والمعمَّى: أ- المفهوم لغة و اصطلاحا 209
ب- أدبية المورَّى عند ابن عبد الغفور الكلاعي 211
4- المقامات والحكايات 216
أ- مفهوم المقامات لغة واصطلاحا 217

ب-أدبية السرديات القصيرة 219
المبحث الثاني: أدبية الأجناس النثرية الشفهية 226
1- الخطبة: أ- مفهومها لغة واصطلاحا 226
ب- أدبية الإقناع والحجاج 229
2- الحكم المرتجلة والأمثال المرسلة 235
أ – المفهوم لغة واصطلاحا 235
ب- أدبية الأجناس الوجيزة 241
المبحث الثالث: أدبية الأجناس النثرية الوظيفية (النفعية) 247
1- التوثيق: أ- الخطاب النثري بين المتعة والمنفعة 248
ب- خطاب التوثيق وقوانينه 248
2- التأليف: أ- المفهوم بين اللغة والاصطلاح 253
ب- النثر التأليفي وأقسامه 253

الفصل الرابع:
بين أدبية الإيقاع و البناء العام

- أدبية الإيقاع 260
المبحث الأول: الإيقاع على المستوى اللفظي (الإفرادي) 266
1- بين اللغة الأدبية والعادية 266
2- إيقاع اللفظة المفردة 270
المبحث الثاني: الإيقاع على المستوى التركيبي 276
- في بنية التوازن السجعي 278
1- المنقاد 284
2- المستجلب 288
3- المضارع 290
4- المشكل 292
المبحث الثالث: الإيقاع على المستوى الدلالي 296
- في بنية الإيجاز والإسهاب 296
1- الإيجاز مع البيان 304
2- الإيجاز بالحذف 305
3- الإيجاز بالإيماء والإشارة 307
المبحث الرابع: الإيقاع على مستوى البناء العام 310
- في أدبية البناء الهيكلي للخطاب 310

1- العنوان 312
2- الاستفتاح 314
3- التخلص 325
4 - الخاتمة (السلام) 328
خاتمة 235
ملحق 340
فهرس المصادر والمراجع 344
فهرس الآيات القرآنية 363
فهرس المحتويات 367
ملخص البحث

ملخص البحث

الملخص باللغة العربية:

حفلت كتب النقد القديم، وخاصة كتب نقد النثر بالتنظير لعلمي البلاغة والبيان، وبتقديم تصورات مثلى عن نضوج العمل الأدبي – الخطاب النثري خصوصا- وتَحَقُّق أدبيته. وإذا كانت النظريات النقدية الحديثة قد تساءلت عن الأدب، آلا يمكن الذهاب إلى أنّ النقد القديم أيضا بحث وتساءل عن الأدب، وحاول أن يجد إجابة عن ما يجعل الخطاب خطاباً أدبياً؟. وهذا الذي دفعني إلى أن أقف على موضوع أدبية الخطاب النثري في محاولةٍ للبحث عن ظاهرة الأدبية في البنية العامة للتفكير النقدي العربي، والوقوف على موقع التفكير النقدي القديم بين الاتجاهات النقدية الحديثة المتلاحقة.

فقد وقفت في أطروحتي الموسومة بـ "**أدبية الخطاب النثري في كتاب إحكام صنعة الكلام لابن عبد الغفور الكلاعي**" على مُصنَفٍ نقدي خصِّص قصدا لدراسة النثر وأجناسه ، وهو في الآن نفسه حلقة من حلقات النقد الأندلسي في القرن السادس الهجري. وانطلاقا من هذه الأهمية وتأسيسا عليها تأتي قيمة هذا الموضوع الذي يُسهم في نفض بعض الغبار عن تراثنا النقدي والبلاغي العربي بإحياء ناحية لها أهميتها من نواحي الإبداع النقدي عند العرب، ونعني بذلك مشروع قراءة التراث برؤية معاصرة تكشف عن مواطن إشراقه، وتقيم الدليل على قدرته على مسايرة التجدّد وإن اختلفت المنطلقات و التصوّرات من عصر لآخر، ومن تفكير نقدي لآخر....

وقد أَطّرتُ هذا البحث مُحاولةً الإجابة عن الإشكالية المطروحة برسم خطة منهجية؛ أَفْرَدْتُ الفصل الأول منها للتعريف بالأدبية، ورصد أهم مفاهيمها وملامحها، وتتبع منابعها عند الغرب قبل العرب...، ولأن التعريف بالمصطلح ليس سوى خطوة نظرية تمهيدية تأتي على أعقابها خطوات أخرى تتعلق أساسا بالمصنّف محل الدراسة: إحكام صنعة الكلام لابن عبد الغفور الكلاعي الأندلسي (ت حوالي 543هـ)، تَمَّ تخصيص ثلاثة فصول لتحليل آرائه وتصوراته وقراءة نصوصه النقدية، ومحاولة استنطاقها ومقاربتها دون إغفال لخصوصيتها أو اعتساف لها بما لا يمكن البوح به.

فكان الفصل الثاني من البحث لدراسة قضايا الأدبية التي اهتم بها الناقد الكلاعي، والتي جَعَلْتُهَا تتمحور في ثلاث نقاط: الناثر، الخطاب النثري، المُخَاطَب(المُتَلقي)، وخُصّص الفصل الثالث لدراسة النظرية الأجناسية عند الناقد، والتي قدم فيها الكلاعي من خلال تقسيمه للأجناس النثرية إلى ثمانية أجناس رئيسية أهم وأشمل تصنيف أجناسي في النقد العربي القديم، فيما خُصِّصَ الفصل الأخير من البحث لعنصري الإيقاع الداخلي والبناء الهيكلي(العام) من أجل محاولة استكمال لأهم العناصر التي قد تتضافر لتكوِّن ما يمكن أن نُطلق عليه مصطلح الأدبية.

الكلمات المفتاحية: الخطاب النثري – الأدبية – ابن عبد الغفور الكلاعي – القرن السادس – الناثر – المُخاطَب (المتلقي) – الإطار الثقافي – الأجناس النثرية – الإيقاع – البناء العام.

الملخص باللغة الفرنسية: **Résumé :**

L'anicienne critique, notamment les livres de critique de la prose, étaient truffés de la théorisation de la rhétorique et de présenter des visions idéales à propos de la maturité du travail littéraire – discours prosaïque – et la réalisation de son littéralité. Si les théories de critiques contemporaines s'interrogeaient sur la littérature, n'est-il pas possible de croire que l'ancienne critique a également recherché et s'interrogeait sur la littérature et a essayé de trouver une réponse à ce qui rend le discours un discours littéraire ? C'est ce qui m'a poussé à connaitre le sujet de la littéralité du discours prosaïque en essayant de chercher le phénomène littéraire dans la structure générale de la pensée critique arabe, et de connaître la place de la pensée critique parmi les orientations de critiques contemporaines successives.

J'ai étudié dans ma thèse intitulée : « Adabyat Al-Khitab Enathri fi kitab Ihkam Sannat Al-Kalam de Ibn Abdelghafour El-Kalai » sur un livre de critique destiné spécialement pour étudier la prose et ses genres et en même il est considéré une partie de la critique andalouse dans le sixième siècle de l'Hégire. En basant sur cette importance que vient la valeur de cet objet qui participe à éclaircir notre héritage de critique et rhétorique arabe, et ce en revivant une partie qui a une grande importance des côtés de la créativité critique chez les arabes à savoir le projet de la lecture de l'héritage selon une vision moderne qui découvre les points de sa vividité et prouver qu'il est capable d'être en phase avec la modernité malgré la diversité des repères et visions d'un siècle à un autre, et d'une pensée critique à une autre…

J'ai encadré cette recherche en essayant de répondre sur la problématique posée et ce en traçant un plan méthodologique, j'ai consacré le premier chapitre pour définir la littéralité, observer l'important de ses concepts et ses caractéristiques, et retracer ses sources chez les occidentaux avant les arabes…. Or, définir le terme n'est qu'une étape théorique introductive suivie par beaucoup d'autres d'étapes relatives principalement au livre objet d'étude : « Ihkam Sannat Al-Kalam de Ibn Abdelghafour El-Kalai El Andalousi (environ 543 h) » dont trois chapitres ont été consacrés pour analyser ses opinions, visions, et lire ses textes de critique, et essayer de les examiner et comparer en se rendant compte de leurs caractéristiques et tout expliquer sans injustice aucune.

Le deuxième chapitre se base sur l'étude des questions littéraires par le critique Al-Kalai que je les ai basés sur trois points : prosateur, discours prosaïque, et récepteur. Le troisième chapitre s'est consacré sur l'étude de la théorie des genres littéraires, chez le critique, et dont Al-Kalai, en divisant les genres prosaïques en huit genres principaux, a présenté la classification du genre la plus importante et globale dans l'ancienne critique arabe, tandis que le dernier chapitre s'est consacré sur les deux éléments ; le rythme interne et la construction structurelle (générale) pour essayer de compléter les éléments les plus importants qui peuvent s'unir pour former ce qu'on peut appeler par le terme – littérarité -.

Mots clés : Discours prosaïque, littérarité, Ibn Abdelghafour Al-Kalai, Sixième siècle, prosateur, récepteur, cadre culturelle, genres prosaïques, rythme, construction générale.

Abstract : **الملخص باللغة الإنجليزية:**

Ancient critic books, especially books of criticizing prose, were filled with theorizing rhetoric sciences and presenting highly visions about maturity of literature work – especially prosaic discourse – and its literary achievement. If contemporary critic theories wondered about literature, isn't it possible to consider that ancient critic has searched for literature and tried to find answer for what makes discourse a literary one? It is that what pushed me to study the literary of prosaic discourse in an attempt to look for literary phenomenon in general structure of Arabic critic thinking and examine position of ancient critic thinking amongst subsequent contemporary critic tendencies.

I dealt in my thesis entitled : "literarity of prosaic discourse in a'hkam sna'ah alklam of Ibn Abdelghafour Al-Kalai" on a critic book designed especially to study prose and its kinds, and at the same time it is a ring of Andalusian critic rings in the sixth centuary (of the Higra). From this importance and basing on it, the value of this theme comes out which participates in clarifying Arabic critic and rhetoric legacy by reviving a side that has its importance from critic creative sides in Arabs and we mean by that legacy reading project with a contemporary vision that shows places of brightness and give proof of its capability to go along with renaissance regardless of diversities in perspectives and visions from time to time, and from critic thinking to another..

I provided a framework for this research in an attempt to answer presented problematic by drawing a methodology plan, In the first chapter I gave a definition to literarity, its concepts and characteristics, and follow up its sources in Arabs and westerners…, and because defining term is only an introductory theoretical step followed by other steps relating to the book object of study; a'hkam sna'ah alklam Of Ibn Abdelghafour Al-Kalai Andalusian (ap. 534 h)", three chapters were dedicated to analyze opinions, visions, and studying its critic texts, as well as try to examine and compare them without forgetting their characteristics or being unjust with them by concealing what it should not be concealed.

Second chapter was dedicated to discuss cases of literature that Ibn Al-Kalai took care of, and which I axed them in three points: prose writer, prosaic discourse, receiver, while the third chapter was dedicated to study theory of literary genres in the critic, and in which he has presented by dividing prosaic genres to eight principal genres, the most important and global dividing in ancient Arabic critic, while the last chapter was dedicated to internal impact and structural construction (general) in order to try complete the most important items which may be grouped to form what we may term literarity.

Key words: Prosaic discourse, literarity, Ibn Abdelghafour Al-Kalai, Six century, prose writer, cultural frame, prosaic genres, impact, general construction.

تم بحمد الله